حفيد أوروك

قراءات في أدب زيد الشهيد

جميع الحقوق محفوظة

الكتاب: حفيد أوروك

قراءات في أدب زيد الشهيد

تقديم وتحرير: د.فاضل عبود التميمي

الطبعة الأولى: ٢٠١١

تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين

طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٠٠٩٦٣ -٩٤٤٦٢٨٥٧٠

Email: akramaleshi@gmail.com

حفيد أوروك

قراءات في أدب زيد الشهيد

تقديم وتحرير

د. فاضل عبود التميمي

الإهداء

الى زيد الشهيد إنسانا، ومبدعا

كتاب مشترك أسهم في تأليفه.

١- د.فاضل عبود التميمي
٢- د.علي متعب العبيدي
٣- د.وسن عبد المنعم الزبيدي
٤- د.نوافل يونس الحمداني
٥- المدرس خالد علي ياس
٦- القاص محمد الأحمد
٧- الروائية كُلِيزار أنور

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة بصيغة سرد

نُسجت خيوط هذا الكتاب ، واكتملت رؤاه في فضاء مدينتين بعيدتين عن بعضهما قليلا:

الأولى: تقع في الطرف الشمالي الشرقي من العراق ، واسمها (بعقوبة) ، وهي مدينة قديمة سبق للآراميين أن ابتنوها وسط بساتين البرتقال ، ثم اطلقوا اسمها لنحتار نحن أبناءها فيما بعد في تحليل دلالته: أهو بيت الحارس ، أم بيت العقوبة ، أم بيت عاقوبا؟ ، وصفها ياقوت الحموي في كتابه الأشهر معجم البلدان ، وأعجب بخضرة أرضها ، وبناعة بساتينها.

الأخرى: مدينة (السماوة) التي تقع في الطرف الجنوبي الغربي من العراق ، أفهم من كلام لياقوت نفسه: أنّ (أليس) الموضع الذي كانت فيه الواقعة بين المسلمين والفرس في أول ارض العراق من ناحية البادية هو مايسمى اليوم بالسماوة ، والسماوة الأرض المستوية التي لا حجر فيها ، وقد ذكر صاحب المنجد أن سماوة فلك

البروج ، وعلى أرضها كما أخبرتنا كتب الآثار كُتبت اوّل ملحمة في الحياة تلكم هي (ملحمة جلجامش) الخالدة.

كان النسج الاوّل لموضوعات الكتاب قد بدأ فكرة صغيرة بذرها كاتب هذه المقدمة ، وهو يتحاور مع قسم من تدريسيي قسم اللغة العربية في كلية التربية: الأصمعي جامعة ديالى فور تلقيهم دعوة طيّبة من لدن عمادة كلية التربية في جامعة المثنى للاشتراك في أعمال المؤتمر العلمي الثالث للكلية ، كنا جميعا متفقين على ضرورة الاشتراك في المؤتمر وإزجاء تحايا الى أحبة لنا يقيمون جوار الفرات ، وتتجه أبصارهم شطر البادية الجنوبية حيث الصحراء كتاب مفتوح على طبيعة تشكو من ندرة البشر: أ.د وليد شاكر نعاس عميد كلية التربية في جامعة المثنى ، والأديب الحبيب زيد الشهيد الذي تعرفت إليه في أروقة مهرجان المتنبي السادس الذي عقد في محافظة واسط يوم الأحد الموافق الخامس والعشرين من آذار (مارس)٢٠٠٧.

كان زيد الشهيد قد حضر الى ذاكرتي قبل أعوام من ذلك اللقاء منسلا من صفحات الصحف والمجلات ، ومن صفحات المواقع الالكترونية ، ولحظة أن التقيت به دخلت بلا استئذان الى عالمه الجميل فبادلني الدخول بدخول مشابه فما أن تفوهت بحروف الاسم الذي احمله حتى نطق بعنوانات قسم من المقالات التي كنت قد نشرتها في جريدتي: الأديب ، والزمان العراقيتين.

لقد دخل كلانا في فضاء صداقة اخترنا طبيعة تشكلها منذ ذلك

اللقاء لتمتد لقاءاتنا فيما بعد في بغداد ، وعبر الهواتف النقالة ، والانترنيت ، ثم عقدنا العزم على أن نجعل المسافة الممتدة من (بعقوبة) وحتى السماوة التي تزيد على (٣٦٠كم) أقرب مما تذكر كتب الجغرافية ، والخرائط المشبّكة.

بين (بعقوبة) ، و(السماوة) شبه كبير: كثرة في النخل ، والانحدار الريفي لمجتمع المدينتين ، وانشطارهما على جزأين يفصل بينهما نهر خالد ، ووجود عدد من الأدباء فيهما ، والجذر التاريخي الضارب في أعماق الأرض لكل منهما ، وأشياء أخرى ليس من المهم ذكرها في هذا المقام.

أعود إلى (مشغلنا) الأدبي في قسمنا الذي تلقى دعوة طيبة للاشتراك في (مؤتمر السماوة) وهذا ما كنا نطلقه اختصارا على المؤتمر العلمي الثالث لكلية التربية في جامعة المثنى ، فما أن تلقينا الدعوة الكريمة حتى اجتمع: د.فاضل التميمي ، ود.علي متعب العبيدي ، ود.وسن عبد المنعم الزبيدي ، ود.نوافل يونس الحمداني ، والمدرس خالد علي ياس ليقرروا في نهاية الاجتماع تنظيم ندوة نقدية عن الأديب (زيد الشهيد) على هامش المؤتمر ، ليشاركنا القرار نفسه فيما بعد: الكاتب محمد الأحمد ، والروائيّة المبدعة كُليزار أنور ، وكلاهما عضوان في اتحاد أدباء ديالى ، لهما صلة حميمة بقسم اللغة العربية في كليتنا.

كان الأساتذة يعرفون زيد الشهيد عن بعد فتوليت مهمة الاتصال به ، وتوزيع قسم من كتبه عليهم ، وخلال أسابيع كتبنا جميعا عن

أدب زيد الشهيد ما عن لنا من أفكار ، لكن كتاباتنا لم تكتمل صياغة خيوطها سدى ، ولحمة إلا في (السماوة) في الساعة الخامسة عصر يوم الثلاثاء ١٣-٣-٢٠١١ في قاعة (الجواهري) في رحاب كلية التربية جامعة المثنى.

كان اللقاء وجها لوجه مع زيد الشهيد ، وجمع من أدباء السماوة ، والأساتذة المدعوّين الى المؤتمر ، أكانت المسافة من (بعقوبة) وحتى (السماوة) تشي بالبعد؟ لا أبدا كان كل شيء يشي بالمودة ، والحضور المضمخ بالسعادة ، فقد حضر الى المؤتمر أساتذة ، وأدباء من كل العراق ، فشكراً للسماوة التي جمعتنا ، وشكراً (لزيد الشهيد) الذي وحّد رؤانا.

استطاع زيد الشهيد خلال السنوات القليلة المنصرمة أن يفرض إسمه الأدبي على عدد غير قليل من الجرائد ، والمجلات العراقيّة ، والعربيّة بقوة الكلمة التي يؤمن فيها ، لا بقوة العلاقات الشخصيّة التي تؤثر في مساحات ليست بالقليلة من شاشة المشهد الثقافي المعاصر ، فهو بطبيعته الإنسانية يميل الى التواضع ، والبساطة ، والإصغاء ، والحوار ، ورائده في الحياة أن يكون مسؤلا عمّا يقول ، ويكتب ؛ لان الكتابة عنده همّ إنساني يخلق عند الكاتب توازنا نفسيّا يعيد صياغة الحياة ، وينمي في طبيعتها الحب ، والألفة.

اختلفت (قراءات) الكتاب تبعا لاختلاف التجارب القرائية التي تمتع بها كاتبو المقالات: لكنها جميعا انتظمت في مراقبة فضاء التجربة الكتابية للمبدع زيد الشهيد عن قرب ، وهي تجرب تحولاتها

النصيّة بين القصة ، والرواية ، والنص المكاني المفتوح.

بُني كتاب (حفيد أوروك) على سبع (قراءات) ، رتبت في متن الكتاب على وفق منهجيّة هجائية تستجيب للترتيب الشكلي للحرف الاوّل من عنوان المقالة ، ولا صلة لها بالمعايير الأخرى.

القراءة الأولى:)) الأسلوب وفضاء الإبداع السردي في قصة (مساء الاحتراقات) لزيد الشهيد)) للدكتورة وسن عبد المنعم الزبيدي ، وهي قراءة في قصة (مساء الاحتراقات) سلّطت الضوء الموزع بين المعرفة الإنسانية ، ومنظومة الأنساق ، والنظرة المحايثة على متن القصة ، ولأنّ الثيمة المحركة للقصة ترتبط ارتباطا جليا بالطبائع الإنسانية التي تحمل فرضية تجربة واقعة في صيرورة هذه الحياة ، وأشكال مساراتها بمستوياتها المختلفة ، فان القصة كانت في بنائها ، وأسلوب تشكلها تستجيب لدواعي كتابتها.

أما القراءة الثانية: (بنية انسجام.. وترميز دلالة...قراءة تأويلية في حكايات عن الغرف المعلقة للقاص زيد الشهيد)) للدكتورة نوافل يونس الحمداني فقد تناولت عتبة العنوان بوصفها إيماضا مشعّا يضيء جوانب السرد الكامنة ، أو الخافتة ، ويشي بدلالات موحية تمكّن من استنطاق النص ، واستشرافه في حكايات عن الغرف المعلقة ، فهي- الحكايات- نص موازي ، وعتبة لدخول النص ، والتجول في سيمياء سرده.

القراءة الثالثة للكاتب محمد الأحمد عنوانها (قراءة في رواية

سبت ياثلاثاء) التي وجدها نصّا إنسانيّا يحكي عن العراق الذي كانت تقبض على مقدراته أصابع من حديد ، فهي رواية وثيقة احتاجت أن تكون شهادة على عصر ، ثم يأتي المكان حاضرا في امتداد لغة تتقعّر تارة ، وتتوضح تارة أخرى لتحدد الزمان ، والجغرافيا معا.

يقول الأحمد: من يفكك أسرار البطلة المحورية وهي تدور في فناء كله غيرمعقول ، في زمن استثنائي مرّ على المثقف العراقي؟ ، يقول السارد في سرده: (لا تأثير للحكاية على الكلام ، وليس لها مساس بالأمر طبقاً لتحليل ناقد قارئ ، لكني اكتبها فقط كتذكر. ومضة خاطفة مرقتْ بسماء الذهن لحظة الكتابة ؛ ونجاة تبقى أسيرة الذهول إذ يعافها الألم) ، لتبقى الرواية تخترق الأزمنة كفعل صراخ أراد الكاتب العراقي (زيد الشهيد) أن يبوح به عن ألم ممض ، وقهر ، ونفي في مكان ولد فيه ، حيث بقي غريبا حتى عن الناس الأحبة الذين خرج معهم من رحم واحد ، تبقى هذه الرواية عراقية الألم ، والبوح ، والاختراق كونها تجربة استحقت التأشير ، لما فيها من كسر للشكل ، ولرتابة الأزمنة.

القراءة الرابعة من نصيب الروائية كليزار أنور التي قدمت (قراءة في قصص مجموعة زيد الشهيد: أش ليبه دش) ، وهي قراءة في قصص نحتتها الذاكرة ، وسردها القلب بحميمية ، ووفاء ، وإخلاص لمكان ، وزمان عاش فيهما المؤلف ، ونوه عنهما في المقدمة ، فقد ولدت قصص: (أبو طير ، تضرعات واعدة ، أحبك

(ICH LIEBE DICH) ، احتراقات صامتة ، تحت غيمة النسيان ، عبير الحلم ، مساء الاحتراقات) مع وصول زيد الشهيد إلى اليمن ، وعمله في سلك التدريس للمدة من (١٩٩٤ – ١٩٩٧).

سرد هادئ مثل الحكايات التي تُحكى في ليالي الشتاء حول مدفأة بيت دافئ بالألفة والمحبة ، القصص كلها تعزف على وتر واحد.. حكايات حاكتها الذاكرة ، وألبسها القاص ثوب الواقع ، ولنا أن نصغي بإعجاب لصمت النص ، فللصمت صوت من ذهب ، ودلالة من فضّة.

القراءة الخامسة كانت من نصيب الدكتور فاضل عبود التميمي: ((من ذاكرة المكان: زيد الشهيد في (الرؤى والأمكنة)) رأت في (الرؤى والأمكنة) كتابا نثريّا ، لكنه نثر قريب من أساليب الكتابة الحديثة التي تعتمد التداخل المجازي ، والفني بناء ورؤية ، فضلا عن حضور التشكّلات السرديّة ، وعلاماتها الدالّة ، وبحسب المعياريّة التي وضعها د.عبد السلام المسدّي لضبط مقاييس الأنواع الأدبيّة الجديدة فإن (الكتاب) يستجيب لـ(معيار الصياغة) الذي يأخذ بالكتاب الى جنس النثر ، والى (معيار المضمون) وهو يتقيد بالدلالة المقصودة في النص دون أن يلتفت الى طبيعة الصوغ ، والى (معيار التركيب) وهو يختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل فيها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني ، وهذا يعني أن (الكتاب) بمحموله الفكري ، والجمالي ينتمي الى حقل الأدب ، وهذا ما تكشفه الورقة.

القراءةالسادسة: ((الوعي الأنثوي: قراءة في مجموعة سحر المسنجر)) د.علي متعب العبيدي ، وهي تنطلق للكشف عن تمظهرات الوعي الأنثوي في المجموعة القصصية: (سحرالمسنجر) لـ(زيد الشهيد) ، تنتمي شخصيات الشهيد الأنثوية في هذه المجموعة الى عوالم مختلفة فبعضها انحدر من أوساط تعيش على هامش الحياة هي مقصاة عن حركية الحياة ، وتفاعلها مع المجتمع محدودة بفعل ما تعانيه من أزمات حادة شكّلت عندها نكوصا ، وانهزاما داخل الذات ، وبعضها ابتعث بصيغة المبني للمجهول من أقصى الحياة ، أو من عوالم مخيلة أصلا من روايات ، أو أعمال سردية أخرى ، والبعض الأخرى نهض من تاريخ يعيه الراوي بعمق ، ويرسمه بحذر ليكون فاعلا في زمن حاضر ، وشخصيات أخرى يصنعها الكاتب ليضعها في محاور أحداثه مع التسليم أن جل قصص المجموعة ليست قصص حدث.

القراءة السابعة: قدمها المدرس خالد علي ياس عنوانها: ((وعي الكتابة قراءة في الخطاب السردي لزيد الشهيد)) سعت الى رصد أبعاد الوعي الفكري الممارس من خلال الكتابة السردية للقاص ، والروائي العراقي زيد الشهيد ، المتمثل بإدراك خاضع لمقاييس متداخلة ، ومرتبطة مع الرؤية الواقعية المعبرة عن فعل مأزوم ، هو فعل الفئة المثقفة في مجتمعنا الحديث ، الفئة التي ينماز وعيها فكريا كونه وعيا نسبيا ومشروطا باللحظة التاريخية التي يجتازها ، وبالمرحلة الثقافية التي أنتجته.

(حفيد أوروك) عنونة تّمت بقصديّة واضحة. فالحفيد في لغة العرب ولد الولد والجمع أحفاد ، وهو بين يدي (العنوان) من كُتب الكتاب له ، وأوروك مدينة تتراءى شواخصها على مبعدة قريبة من السماوة ، مجد مكان سالف مشفّر بالرسائل ، والحكايات ، والمغامرة الإنسانيّة الماتحة من سرّ الوجود ، وما بين (الحفيد) ، و(أوروك) فضاء يتسع لمزيد من التأويل ، الانبهار ، والانغمارفي لعبة الأدب ، والحياة التي تفضي الى تمثيل الحاجات الإنسانية شعرا ، أو نثرا ، أو كلاهما معا.

د.فاضل عبود التميمي

جامعة ديالى ١٥- ٣- ٢٠١١

(١)

الأسلوب وفضاء الإبداع السردي في قصّة :
(مساء الاحتراقات)
د.وسن عبد المنعم الزبيدي

المدخل

إن رصد مكونات العمل الإبداعي ، وآليات اشتغال المؤول يضعنا ضمن المسارات المتحصنة داخله ؛لذا فان الخطوة الأولى لولوج النص تتأتى من سياقه الداخلي الذي يفصح عنه سطح الملفوظات ، فذلك المستوى يتيح لنا التجوال اللفظي بين دائرتين مهمتين هما: الحقيقة ، والمجاز لكل منهما مزايا خاصة: فالأولى ، تقدم في مستواها الظاهر إيضاحا وفيا للفكرة المعبر عنها تفرض تجاوبا ذهنيا تخلقه لغة التطابق ، وثانيها: المجاز ، فهو بؤرة الإشعاع الدلالي الذي يبهج النص ويضيء جنباته وينسرب إلى حيثياته موجها الذائقة للقبض على درجات الشعرية ضمن مساحات متموجة من الدلالات الكامنة داخل ثنايا العمل المنتج.

ولاشك في أن حدود العمل الإبداعي لا تقف عند انشطار عناصره فحسب بل التئامها ضمن أبنية وأنساق تتشكل وتنتظم في سياق عام يسعى إلى تخليق معان ودلالات مكثفة وإيحاءات مكتنزة.

إن قصة (مساء الاحتراقات) صياغة لسرد جديد يكشف عن معرفة الذات بالذات ، ومن ثم علاقة الذات بالذوات الأخرى بلغة تمور بالصور المتراكبة والانزياحات المتوهجة والأسلوب الأخاذ.

إننا نسعى إلى استقراء القصّة عبر تسليط الضوء موزعا بين حيّزالمعرفة الإنسانية ، ومنظومة الأنساق ، والنظرة المحايثة ، لأن الثيمة المحركة للقصة ترتبط ارتباطا جليا بالطبائع الإنسانية التي تحمل فرضية تجربة واقعة في صيرورة هذه الحياة وأشكال مساراتها بمستوياتها المختلفة.

القصة جنس أدبي تحددت أهميته وقيمة موقعه بوصفه نسقا معرفيّا وسط الأنساق المعرفية ، والثقافية المحددة لصور المجتمع ، والتعبير عنه كل بحسب فهمه ، وطاقاته الإدراكية التي تفضي به إلى ابتداعها وتمثيلها.

تاريخيّا ازدهرت القصة في العراق في القرن العشرين ، وتميزت عن النوع الآخر وهو الرواية كونها لغة ضاغطة تعتمد الإيجاز ، والتكثيف ، والاكتفاء بشخصيات ، وأحداث قليلة وقد تقتصر على شخصين وحدث واحد.

وفي ظل الانفتاح الرحب على ميادين السرد ولاسيما (القصة القصيرة) ظهر كتَاب بارزون يطمحون إلى توسيع هذا الميدان وتغذيته ورفده بدماء جديدة فكان أن تمخض عن ذلك ولادة أنموذج فريد يسعى إلى تفعيل السرد بمنظور دينامي ، يتوالد وينتج استنادا إلى تقنيات المنهج الفني الحديث بعيدا عن الفوضى والاضطراب مشيدا عوالم جديدة تتحدد هويتها عبر الصوغ المعرفي ، فكان (زيد الشهيد) من أولئك المبدعين الذين برزوا في العقد الأخير من القرن الماضي مقتحما الساحة الأدبية بأشعاره ورواياته وقصصه ، والوقوف

عند أعماله الإبداعية مدى واسع ، وسيكون الوقوف على قصة (مساء الاحتراقات) وهي آخر مجموعة (اش ليبه دش) ؛ لأنها قصة رائعة تمثل ملمحا أستطيقيا في ثراء الأسلوب القائم على مبدأ التناسق في الاختيار وفي طرائق البناء والانتظام ، كاشفا الطبيعة الدينامية لجدلية العلاقة الإنسانية ، مما يجيز لنا أن نطرح التساؤل الآتي: ((أين تكمن الشفرة الخاصة بالدلالة))[1].

إن المتن القصصي يطرح قضية تدخل في صميم جدلية الحياة والنوازع الإنسانية التي تتحكم بالذات ، فهي قضية ذات كيف مخصوص تتعاظم ويكبر حجمها عبر الاصطراع المحتدم بين المكنون الخفي المسكوت عنه وبين المصرح المنطوق المسموح به ، قضية في تدويم زمني غير منقطع ؛ لارتهانها بتلك الاهتزازات العنيفة الخاضعة لجذر الوجدان وخبايا الأعماق ، فالحدث القصصي حدث واقعي وتجربة إنسانية معيشة وممكنة وليس نزوة فكرية أطلق الذهن عنانها.

إن أولى محطات الصراع مع القارئ في القصة تبدأ من شفرته العلامية المتمثلة بالعنوان ، فان دلالته تضارع دلالة النص ، فهو بنية إنتاجية توليدية ، ولاشك في أن نصية العنوان ومحمولاته دلالة على وعي الكاتب بروافده التناصية من جهة وبدرجات مخاطبيه من جهة ثانية ، فهو إذن حاصل تفاعل العناصر الشفرية والمكونات الدلالية التي يتم من خلالها تكييف القارئ وتهيئته للطرح المقدم ، يرى (بيرلمان) إن الخطاب لكي يستمد نفاذه المطلوب عليه أن يضع

في الحسبان مستوى العقول التي يهدف إلى إقناعها ثم توعيتها [٢] ، وعليه فان العنوان كنص مختزل لا ينحصر في بنيته السطحية ، فثمة بنية عميقة لا تنفرد بفاعليتها دوال العنوان وماتستدعيه وإنما تسهم فيه[٣] ، لذلك لا يمكن الفصم بين العنوان والمضمون فهو سنام الخطاب ، وهو المقولة الأولية التي يمكن أن يرى صورة الكل من صورة الجزء المخبوء في نسيج العنوان.

إن تقصي النسق الشكلي للعنوان يحيل على إنبنائه على جملة اسمية تشير إلى إقصاء المسند إليه (المبتدأ) ، والاكتفاء بالمسند (الخبر) ، المكون من ملفوظين أحدهما مفرد وهو (المساء) وثانيهما (الاحتراقات) جمعا مضافا ، والأصل في الاحتراقات إلا يجمع ؛ لأنه مصدر للفعل احترق ، يحترق ، احتراقا ، والمصادر لا تكاد تجمع في العربية ، ولعل المسوغ من جمعه هنا ؛ هو أنه دال على التنوع (كالعلوم) وما شابه من المصادر.

ويتضح أثر التصوير الإستعاري في البناء المرتبط بالابتكار الوظيفي والتركيبي في نمط الاستعارة المكنية ، فقد جعل القاص المساء الذي هو مدرك حسي نارا على سبيل التجسيد الإستعاري محققا قدرا أعلى في التأثير الأسلوبي ، عبر ((إبراز العناصر المثبتة بإدخال لفظة غريبة على تجانس السياق))[٤] ، مانحا الصورة بعدا حركيا وطاقة إيحائية تتأتى من منفذين: الزمن الذي يتحدد من خصيصة مسائية معروفة ومن اسمية العنوان الذي يظهر السكون من خلال التلاعب الإستعاري بالإضافة التي تنفتح على باحة

التأويل وتعددية القراءة الناجمة عن ((الصيرورة الاستبدالية والتعويضية ، التي (تلحق) بالدال ، فتندفع به إلى مغامرة زاخرة بالاحتمالات))[٥].

فهذا العنوان يؤطر بوح السارد الذي استطاع أن ينفذ إلى أعماق الروح للكشف عن تجلياتها ، وعذاباتها.

بنى الكاتب قصّته على وفق بناء القصيدة العربية المعروفة ، فهي تبدأ بالاستهلال الذي يرسم جوا مثيرا ينطلق منه الى مسارب الحدث فهو ينطوي على خصائص وسمات تفتح المجال باتجاه النص والقارئ فتعمل على إضاءة (غرض) النص بوصفه ((الطليعة الدالة على ما بعدها))[٦] ، فيكون الاستهلال عندئذ ((فعلا تأليفيا يتقدم النص ويؤطره ممهدا لجريان السرد في مسارات شتى تشكل شبكة عريضة من العلاقات))[٧] ، ولو استنطقنا مشهد الاستهلال لأمكننا استجلاء حالات التمزق في الكيان النفسي ينعكس معها انشطار الوعي الشخصي بفضل ضغوط خارجية ، تكون الأمكنة بؤرة التفجير الفاعلة لها ، وما يحتدم داخل الذات من تناقضات داخلية ، فالتمزق الحاصل تجربة جاهزة لدى القاص تحولت عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يغذي أدبه بروح وجودي فيصطبغ تعبيره عنه بالمرارة المأساوية مفجرا الطاقات الكامنة في نفسه ليعبر عن حالته الكائنة ومآله الصائر بما يصوره من تجربة إنسانية معيشة[٨] ، هذه الشحنات الوجدانية كلها قد سكبت في قالب الصوغ البنائي المحكم النسج باستدعاء لغة المجاز الثر عبر استرسال تم استثمار إمكاناته الجمالية.

إن الراوي بمجرد أن يشرع في عملية الحكي حتى نشرع معه في الانتقال من العالم المعيش إلى عالم آخر متخيل ، وفي وصف الحكي نجد دائما الكثير من العبارات الدالة على الحركة والانتقال ، والراوي بمساره هذا يمسك بيد القارئ ويغريه عن فضائه المادي ليدخل به فضاءات الحكي[٩] ، ويمكن اعتبار براعة الاستهلال المقدمة الميثاقية التي تتوالد منها العناصر الشفرية لكثير من قضايا النص ، وقد سعى إلى أن يكون المشهد (الأول) بلقطة الاسترجاع الذي يعتمد الإفاضة في الوصف وهو بهذا الفعل يتعمد إحضار القارئ إلى عمق الموصوف بغية التحامه بالنص.

يبدأ الاستهلال بقوله)): كأن أعواما عدّت ، كأن الليالي حبات مسبحة سوداء تتوالى ، كأني شاعر قديم أرخى ذاكراته واستدعى احتراقاته وتأوهاته وأمانيه على دروب عافها أهلها ورحلوا ، تاركين آثار خطاهم على الدروب والجنبات ، والافياء ، أقف عند مصاطب لقاءاتنا الجرداء ((حدائق السبعين)) أتبينها بيداء موحشة...)) ، وفيه مناجاة ووصف غاية في الإبداع يشع على ما يليه من مواقف وأحداث.

يستمد المشهد الاستهلالي بنيته العميقة من معطيات تقنيات التصوير السابحة في فضاءات المجاز التي فارق فيها الكاتب فضاءات النثر البارد متجها نحو الشعر المحض.

وتقوم القصة على المفاجأة فالقاص بعد أن ينتهي من الاستهلال يقول: ((ويأتيني الصوت الكمين حاملا التساؤلات ، والدهش ،

والاستغراب: هل حقا ذهبت منى؟.. هل انقضت تلك الأيام التي كانت تأتيني لتفعم القلب شهد الرواء ، وتغذّي الروح بترانيم صوتها الملائكي ، الموشّى بزقزقات عندليب وسط بحيرة زهور أرى لقاحها يتطاير رحيقا فائحا....)).

وما أن تنتهي هذه المفاجأة حتى تأتي أخرى ((تسحبني منى من يدي لتدخلني مغارة أشذاء جدرانها مرايا وقوارير عطور شرقية قرأت على أحدها ((خدمات معرض رياحين)).. أغرقني سديم أرائج مخّدرة تتهافت بأجنحة رحيقية.....)).

ويتغير المشهد حين يستوقفه (مطعم النورس) ويتلون المشهد لينتهي بصرخة(آه) حين ذهبت (منى) ولكنها تعود في لقاءات أخرى وتتواصل اللوحات التي تصور المفاجآت ((أخطو عبر دروب الروح فألمح ذلك الشاب الذي أهرق سنيّه بين خوالج الكتب ودهاليز المكتبات....)) وتأتي انتقالة أخرى ((جاء اليوم الذي لم أبصر منى تجلس على مصطبة اتخذناها موقعا للقاء عند أحد أركان حديقة ((السبعين)) حسبما الاتفاق. انتظرتها حتى أهرقت الشمس بهاءها الذهبي وتسربلت بلون الزعفران. ثم جاء اليوم التالي وأعقبه اثنان.. هل مرضت منى؟ هل تعرضت لحادث ألزمها دخول المستشفى....)).

ولم يجدها في (حديقة السبعين) ورحلت ، تاركة رسالة وداع إذ لابد من كل لقاء أن يكون له وداع كما أن للقصة بداية يتخللها حدث وشخصية ثم نهاية: ((العزيز مراد: إذا كان لكل قصة ـ كما علمتني ـ بداية يتخللها حدث وشخصية فإن لها نهاية حتما. وها

هي قصة حبنا تدرك كلماتها الختامية. ودخولا إلى الفحوى أقول: لم أعد أطيق متابعة قصة ((عبير الحلم)) وهي تنتفض قبالتي لتستحيل حقيقة ناجزة.. لم تكن عبير شخصية مختلقة كما أدعيت..كلا. رأيتك في عديد زياراتنا للمكان تغرز عينيك في عينيها كأنها صومعتك الروحية....)).

إن ارتسامية الوصف تنبثق من طبيعة السرد المقدم من قبل القاص وهي بلا شك تضطلع بمهام فاعلة في تشييد فضاء القصة ، فالحدث الوصفي تعلن عنه التراكيب المخصصة أصلا للوصف.

يبدأ السرد ويحصل ضرب من الاسترجاع ويتم توزيع الملفوظات على أنساق تركيبية ذات قدرة هائلة على التصوير ويبدأ تلاحق اللوحات حيث ينتقل الكاتب من لوحة إلى أخرى ، وكل واحدة تفضي الى ما بعدها لتشكل في نهاية المطاف لوحة واحدة تصور الأماني والأحلام.

تتشكل القصة في ضفيرة نثرية تتوهج فيها اللغة ثرية نابضة تنصاع لها لغة الشعر بضروبها النغمية ووقعها الغنائي.

وفي ضوء ذلك تكون آليات تشكل اللوحات على النحو الآتي:

أولاــ لوحة الاستهلال بمشهدها ألاسترجاعي الذي يعكس تموجات الأسى والتشظي والانهمار النفسي والتلاشي ، وفيها يقدم الكاتب للقارئ ((أهم بنود ميثاق القراءة ، ثم يضعه منذ الصفحة الأولى على مشارف الصفحة الأخيرة))[١٠].

ولاشك في أن التوسل بآليات الخطاب وحيثياته والأرجاء الحافة

بإنتاجه تحفزنا للحفر عن الجوهر المخبوء المزروع في أحضان ذلك الخطاب الذي يغذّيه من خلال استراتيجيّة محكمة تضع بين أيدينا المفاتيح التي تخولنا أن نقتحم عوالم النص المنتج للكشف عن فضاءات الإبداع الرابضة في ذلك الإنتاج المعرفي.

يكشف الكاتب منذ الوهلة الأولى عن علاقته الصريحة مع الفضاء بقسميه: الزمان والمكان ، ويؤكد حضورهما في الكيفية التي يتم بها تعيين المعطيين على نحو لافت متميز من غيره بقابليته على التقاط أثر المكان بأسلوب فاعل ومنفعل في آن واحد.

إن عملية التحام وتحاور المعطيين وتركيز الكاتب عليهما في بنائه (التلفظي) للنص يدل على سعيه الدائب إلى إقامة جسور التواصل بين هذا العالم الخارجي المصور والقارئ.

تعد البنية الزمنية نقطة انطلاق السرد وبؤرة حركته التي تتخذ من الاستهلال مركزا أوليا بوصفه ((الطابع الذي يأخذه كل ما يتحقق في الزمان))[١١] ، كما عبر عنه جان بويون.

ولا يعد الزمان إطارا تتحرك فيه الفواعل (الشخصيات) فحسب لكنه في الوقت ذاته موضوع للتجربة والإدراك ، فان الحكي لا يكتسب دلالته إلا ضمن الشرط الزماني الذي يتحقق منه كما بينه بول ريكور ، ويتواشج المعطيان يجمعهما محتوى دلالي يربطهما معا ، وقد يمتد هذا التواشج ليأخذ مدى ابعد غورا في سبيل إضاءة الحكي وتوهجه ، وتحضر الموجودات بأسمائها والأزمنة بمحدداتها ، لكنها على الرغم من ذلك تسهم في خلق فضاء خاص

يبدو فيه ((كل من الزمان والمكان مرآة تعكس أحداهما صورة الأخرى ، ومناسبة تستنطق أثرها))[١٢] ، وعلينا أن نعي أمرا مهما هو أن عملية تحول الحدث وانتقاله ضمن متوالية سردية يجعلنا ندرك أن الزمان لا يجلب التغيير ، وإنما التغيير ، برؤية (نيقولاي برديائيف) ، هو الذي يجلب الزمان ، فـ((الزمان ليس إلا حالة من حالات الأشياء))[١٣] .

إن التحول الحاصل بين الوحدات السردية ضمن تقنية المداورة الزمنية بحسب أفق كينونتها التي تجلب الصيغ اللسانية في أطار إنتاجها وصيرورتها ، فهي تتحرك وتتغير آناتها لارتهان تشكلها بسلسال زمني لأطراف تواصلية ثلاثة:

١ـ استرجاع لماضٍ غاب وانقضى ، فهو ماضٍ مزدوج ذو طبيعة انفتاحية ، توحي تلفظاته بالبعد بيد أن دلالته تحيل على القرب ويمكننا أن نرصد ذلك في مطلع الاستهلال (كأن أعواما عدت...) ، أعطى القاص في مشهد الاستهلال الذي توالت فيه التشبيهات بالأداة (كأن) صورة لماض كان بالأمس حاضرا كل هذا شكل مشهدا حركيا لما استحضره الكاتب من مشاعر وهو يطوف في عالم الخيال ، ويبدو أن سبب توالي التشبيهات في المشهد إنما جاء بسبب تصاعد الانفعالات في ذات الكاتب ودواخله المكنونة ، فقد بدا حريصا على استنطاق الماضي ، ويبدو أن عنصر المكان هو المثير الأول الذي استفز الكاتب وحفز مخيلته فراح يسرح في عوالمه ، ولا شك في أن لتوظيف الأداة (كأن) خصوصية ؛ لما تقيمه من

تخييل فهي تمتلك القدرة على استقطاب دلالات عديدة بفعل عوامل تلاحمها السياقي الذي يفعّل عملها ولا سيما إذا اقترنت بعنصر الزمن وتجاوزت الحضور الفيزيائي وإظهار المرئي.

ويتدرج القاص في المشهد بين الحس العام ثم البصري والصوتي أما قوله (كأني شاعر قديم...) فهو بمنزلة مركز الاستقطاب لكل عناصر المشهد.

٢ـ واقع حاضر معيش ، يميط اللثام عنه فعل التحاور نلحظ فيه التداخل الزمني وانفتاح وحداته بين الماضي والحاضر ، في مثل قوله: (أقف عند مصاطب لقاءاتنا الجرداء ((حدائق السبعين)) أتبينها بيداء موحشة ، رمال تمتد عطشى يعمها سراب زخيم تغريني لحظات الشرود باللهاث صوبه فتنبثق من بين لئلائه صورة لوجه موشوم بالوله ، يندبه بي صوت أثير تعودت سماع نبراته المنغمة فأصرخ كعابث مجنون: منى!! منى!! ها أنت تعودين كاسرة قرارالرحيل؟ ، انتظري ها أنا قادم إليك ، سنعيش صباحات الفناءات المشمسة ، ونعيد لسحر لياليا الساعات الجذلى التي تعودنا اختتامها على محفات ابيضاض الأفق..)

إن طابع الحكي هنا متصل بتحديد المعطى المكاني في سعي حثيث لتقديم سرد توضيحي لكي يصبح بمقتضاه أن كل حدث فني متخيل له وجود في الأصل ، والحقيقة أنه ((إذا كان كل فعل يقوم به فاعل يجري في زمان ، فانه يقع كذلك في مكان بل إن مقولات الفعل والفاعل والزمان لا يمكنها أن تتحرك إلا في المكان

الذي يستوعبها ويؤطرها))[١٤] ، فالفاعل المركزي يظل دائم الرغبة في الرجوع إلى الأمكنة التي كانت مسرحا للأحداث وعوالم سعادات تحققت فيه رغباته وأمانيه. لذا نجد إن عناية الكاتب بالمكان واضحة سنفصل القول فيها لاحقا.

٣. المستقبل ـ وما سيؤول إليه الحدث المحكي ، وهو ينحصر بين حيزين: حاضر ارتهاني ، فهو متحقق نصي فعلي وما يصاحبه من تداعيات ، والآخر استشراف وقفز لبعيد مؤجل غير متحقق يغلفه التوسل والدعاء ، وهذا استشراف يرد على نحو يتأرجح بين الشك واليقين.

((... لقد أوصلتني مجبرة إلى نهاية لم أكن أتوقعها... ادري انك ستكتب قصة حبنا ومساءات احتراقاتنا ، وستنهيها بهذه النهاية التراجيدية بينما تمنيتها مفتوحة بهيجة. وبهذا أثبتت الأيام خطأ نظرتي.. أدري انك ستعود إلى أماكن حلمنا الجميل تبكي أطلاله ، معيدا حوارات قلناها ونحن عائمان بزورق الرفاه ، والثمل.

إذا شئت البقاء داخل حلبة ذلك السفر المنتهي ـ وهذا ما لا أتمناه لك لكي لا تتعذب ولكن مع ذلك ـ عد إلى أغان رددناها ، وأماكن زرناها. وسأعود أنا لاحيا في تفاصيل حياة زوج لا يكف عن ارتكاب الأخطاء وصورة حبيب اغتال سعادة حبيبته ليلة كرنفال حبهما الجميل.. ستبقى تعيش لذة الذكرى وعذوبتها. أما أنا فسأبقى أتلظى فوق جمر الخيبة والألم صاغرة خاسرة.

إنني عائدة إليه! إلى عدن اضطرارا.. وداعا!..!)).

ثانيا ـ لوحة المناجاة ـ حيث يرتكز القاص على دعامة (اللفظ المحرك) الملهم لبناء الكل ، اللفظ الرامز المتمثل باسم الحبيبة فهو يمثل بؤرة تفجير الدلالات ومصدر الوحي والإلهام السحري.

فهو يتلذذ باسمها عبر فاعلية التكرار التي أدت بعدا دلاليا ونغميا في الآن ذاته ، فقد ورد اسم (منى) في القصة(٢٤) مرة والكاتب حين يركن إلى تكراره كان قاصدا إشاعة روح الحنين والشوق عامدا التلذذ باسم المعشوقة كاشفا عن قوة سطوتها على فؤاده ، الذي يشكل حضورها التراكمي بؤرة شعرية ، عبّر الكاتب من خلالها عن رؤاه الشعورية والنفسية تجاهها فتصبح نشيدا يترنم به ، فيغدو النص مفعما حيوية وحركة إيقاعية تعمل على أكساء النص بالدلالات.

((..فأصرخ كعابث مجنون: منى..!! منى..!! ها أنت تعودين متراجعة ، كاسرة قرار الرحيل؟...)).

ولعل أخطر ما في التكرار هنا رغبة الكاتب في تلقي هذا التكرار واستقراره في أذهان القراء ، إنه نوع من إشراك القارئ في تلقي الكلمة المكررة ربما بسبب فاعليتها النفسية في ذهن الكاتب وانتقال تلك الفاعلية إلى ذهن القارئ. فتكرار الاسم كان وسيلة الكاتب التي يستحضر بموجبها الدلالة الفاعلة من قلبه وفكره.

ولاشك في أن اختيار القاص لهذا الاسم بعينه دليل على أنها أمنية معطلة التحقيق منذ البداية.

ثالثا ــ لوحة الطبيعة. لقد أبدع القاص في الوصف ، وكان

بعض ذلك الوصف يصور واقع الطبيعة وما يعتمل في النفوس من حب وشوق ، منها وصفه الآتي: ((المصاطب فارغة/الطيور هاربة/ الشجيرات ظمأى تشاركني محنتي وافتقاد مرفأي. تشاركني الحلم الذي لا أدري كيف تبددّ بهذا الخطف الفائق ، وتلك النهاية المتهالكة ، وذلك المشهد الرمادي.. الكلمات الخضر التي نطقناها في كرنفالات العشق استحضرها مبعثرة على حجر الممّرات الأسود صفرا أحرقها الجفاف.. ضحكات منى تتناهى ترددّات ساخرة ، وذبذبات تفتقد توازنها تتبدّى دويّا مدوّما..آ.. لماذا تنفث هذي الشمس التي اعتادت أحاطتنا بحنانها فحيحا حارقا يلفح وجهي ويلهبه؟.. لماذا تنبت نصال جمرها اللاهبة في يافوخي؟! ما للهواء يستحيل سهاما حارقة تمحق بشرتي ومساماتي مخلفة القسمات موحلة يحسبني الرائي مخلوقا لا ظلا يأوي إليه ، ولا كيانا يحتمي به من قيظ هذا الصيف الطويل؟!.))

وأبرز ذلك الوصف ما في القصة من صور بديعة ، ولعل أكثرها وضوحا: الصورة المعتمدة على حاسة الشم ، وهذه الانزياحات الكثيرة تلونت بروعة المواقف ، ورقة الإحساس ، ومشاهد الطبيعة ، ومظاهر الحياة.

وفضاء القصة حافل بإشعاعات الانزياح والأمثلة عليه مستفيضة منها على سبيل المثال: استدعى احتراقاته ، أخطو على فيض رغبة وليدة.. ، لماذا تنفث هذي الشمس التي اعتادت إحاطتنا بحنانها فحيحا حارقا يلفح وجهي ويلهبه؟ ، أحلامنا الطفولية المستحمة

بالنقاء ، أمطرت القلب برذاذ الوجد ، بستان الأهداب السود ، على رفيف انطفاء الشمس ، زارعة نظرات ، فرشت ابتسامة ناضجة ، أنفاس الغروب ، تفجرت مراجل الشوق ، أهرق سنيه ، يعبّ نشوتها ، زورق الرفاه والثمل... وفي هذه الأمثلة دلالة على أن الكاتب توسع في استخدام اللغة وجاء بدلالات جديدة أعطت القصة أبعادا جديدة وصورا متألقة.

ويتصل بالانزياح تراسل الحواس.... ، كما في (وسمعت عينيها تنطقان) ، والعينان لا يسمع أثرهما وإنما يرى ، ولقد أنطق القاص العينين ، كما جعل بشار بن برد السمع سبيلا إلى العشق بدل البصر حين قال:

ياقوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا[١٥]

ومن ذلك (استدعي الكلمات تتوالى شعرا تضمخها موسيقى روحية شفيفة..) ، والموسيقى تسمع ولا تشم ، ولكن غلبة حاسة الشم عبر عن روعة الموسيقى هذا التعبير الذي يشف عن روعة وتأثير.

رابعا ـ لوحة التداعي والتدرج الآفل والإذعان والافلاتة من غيبوبة الرومانسية الهائمة ، تقوم على نهج التداعي الصوتي المتميز بالازدواج وما يفترعه من ثنائيات تعانق بعضها أطراف بعض ، منها قوله: ((ستبقى تعيش لذة الذكرى وعذوبتها. أما أنا فسأبقى أتلظى فوق جمر الخيبة والألم...)).

إن عملية رصد الستراتجية التي تحكم بنية الحبكة في القصة

باعتبارها المسار المولد للأشكال ، والدلالات يدفعنا الى التساؤل عن الخلفية الابستيمولوجية لهذه الستراتجية في علاقاتها بالتجربة الإنسانية ، وهنا لامناص من الإشارة إلى أن (ريكو) قد ألح على أن المعقولية المتوخاة من السردية هي الاستبصار الذي يفضي الى إنتاج المعرفة ، والفهم بالذات والعالم ، لذلك نجده يمضي باحثا في شعرية (أرسطو) عما يعضد رؤيته: ((لا يتردد أرسطو في القول بأن كل قصة مبنية بناء محكما تعلمنا شيئا ، أضف الى هذا ، أنه قال إن القصة تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الإنساني)).[١٦]

هذا القول يجعلنا نسلط الضوء على القيمة الابستمولوجية لملكة التخييل عند زيد الشهيد ، بوصفها خاصية مميزة لطبيعته ومفاهيمه ورؤاه التي يحولها إلى تمثيل سردي للحدث الإنساني المعيش على وفق مشروعه الفلسفي ، ووعيه الإدراكي من جانب وإستراتيجية محددة لمفاهيم ورؤى الذوات الأخرى من جانب آخر عبر فاعلية الفهم وأواصر التجاذب ، والتنافر في ضوء عملية الاصطراع التي تخضع لمعايير التمازج الإنساني والانصهار في بوتقة الواقع المعيش.

إننا حين نبحث عن الشفرة الدلالية التي اشترعها (زيد الشهيد) في قصته هذه على وفق إيماضات التأويل المشعة ـ بحسب مانراه نحن ـ ، ولربما نجد القارئ يستبعد وجودها في القصة ليكشف لنا عن فهم دلالي واضح الهوية جلي المعالم ، مختصرا الدلالة السردية بأنها أزمة سببها حب ولَد بين رجل وامرأة يموت بسرعة الزمن الذي جمعهما ، ((أتحسس لذة اللقاء الأول وعبقه ، وانتشي

وأحسب منى (منى والسحاب.. هكذا قدمت نفسها ضاحكة) هبة تسللت من السماء فأمطرت القلب برذاذ الوجد وسط بهاء صنعاء الواهبة كلّ شيء إلا عاطفتها الحبيسة بين أهرامات سود تتحرك بآلية وحذر ، واستحياء)). بيد أن نظرة استقصاء للقصة كفيلة بحسم هذه الإشكالات ، واستخلاص أجوبة شافية تفتح آفاقا رحبة للفهم من خلال تحليل الجانب التداولي الذي يمكننا من تحديد الملامح السياقية الاجتماعية التي أنجبت النص من خلال.

١. الثيمة الأولى ـ التمثيل الذكوري واصطراع النوازع الإنسانية التي تميط اللثام عن طبيعة الرجل وتصوراته وفلسفته للحياة وما تنطوي عليه من رغبات و مخاوف ترتكز على نظام التقاطعات وهو نظام الالتقاءات ، والافتراقات ، فالفعل السلوكي الإنساني يتراوح بين الانجاز والإحجام ، الانجاز وفيه يجنح الفاعل إلى تحقيق رغباته بفعل المطاوعة ، والثاني الإحجام عن انجاز الفعل بفعل إرهابات الأعراف التداولية التي تشتغل على المبدع صاحب الخطاب والمخاطب وظروف الخطاب ، فالكاتب لا يستطيع أن يكسب عمله الإبداعي صورته المثلى إلا بتضافر عوامل عدة تدعمه وتدخل ضمن نسيجه المكتمل من جملتها عناصر الوجود الاجتماعي التي لابد للكاتب أن يمر على محطاتها المتمثلة بالتجارب ، والمفاهيم والتقاليد المتوارثة من الماضي والى المختزن في عقله الباطن والى الكائن في داخله من أحاسيس ، والكاتب بوصفه مرسلا يعي تماما توظيفاته التقنية في داخل النص بحيث لا يفاجئ القارئ أو تصدمه وإنما يتولد عنها إنتاج دلالات عدة.

لذا فإن آلية التداول الاجتماعي تعد الممثلة لمبادئ السلوك القويم ، وهنا تخضع الذات أمامها لصراعين: الأول: إعلاء شأن المبادئ والمنظومة القيمية التي جبل الإنسان عليها وتأثر بها وصولا إلى حالة التثبت التي يستحصل منها عنصر الرضا ، وثانيهما: التسليم قسرا بتلك التداوليات وما ينتج عنها من انفعالات خفية عنيفة.

ولنا أن نتمثل ذلك في مواطن عدة من القصة منها: ((...وتفجرت مراجل الشوق داخلي ، ارتفعت حمى صاخبة ، لمحت منى ضجيج الاعتلاج والتشظي عبر شاشة عينيّ فقفزت هاربة. رحت أتبعها/ راحت تعدو ؛ تختفي وراء أجمة خضراء لتجد ذراعيّ يحتويانها من الخلف ، حتى إذا استدارات انقضضت على الثمرة أمتص شهدها الجنائني ثم ألتهمها وسط استرخاء ظبيتي واستسلامها. يصدمني شخص بغفلة. أواجه بصديق يعيب عليّ انقطاعي عن لقائي به والأصدقاء ، يستنكر عليّ مظهري ، مذكرا إياي بترافة ملبسي وذوقي اللذين كانا محط إطراء أقراني)).

هنا تتحدد العلاقة بين الكاتب بوصفه ذاتا منتجة وبين المجتمع بعده وعيا جماعيا يمثل أفكارا متنوعة ، نجد الترابط المتبادل بين تلك الذوات وسلوكياتها وانعكاساتها جليا من خلال المواقف.

ما يمكن أن نستكشفه من هذه الحوارية هو مواربة الراوي الرئيس بوصفه بطلا لقصة يعيش أحداثها فهو لا يفصح عن ردة فعله حيال سيل التهم التي وجهت إليه ، بل اكتفى بترك الصوت الذكوري الآخر يستهجن فعله وسلوكه ويعمد إلى أسلوب التقريع

وتوجيه المواعظ ، ولا ندري إن كان هذا الصوت صوتا آخر لشخصية استحضرها الكاتب فعلا أو كانت صدى لدواخله هو.

الثيمة الثانية. التمثيل الأنثوي الذي تجسده شخصية (منى) نرى فيها شخصية قوية تفرض حضورها من خلال تحديدها للمواقف وكيفية ملاحقتها لدقائق الأمور بغية إدراك كنه أبعادها ، فهي امرأة تعيش في بيئة يبدو أنها فرضت عليها في ظروف معينة غيبها الكاتب ، لكنه أعطى الشفرة الدلالية في رسالة (منى) ليستشف القارئ منها معطى لعديد من التأويلات التي تشحذ دينامية الحكي.

(منى) هي تجلٍ لتعليق اجتماعي ظلت المرأة رازحة تحت عقاله في المجتمع العربي ، فمنى في تعطشها للغة الوفاء عند الرجل حاولت أن تبحث عن حقيقة الحب النقي ووجود الرجل المتفاني ، ما كانت لتجهض هذا الحلم لتعود إلى حالة الإخفاق وخيبة الأمل لنرى في نهاية المطاف إنها تمضي قدما إلى زوج غير آبه لإنسانية المرأة ، لولا إسفاف الرجل وتماديه مما عزز الشعور لديها بأن الجسد هو نقطة التفاوض الوحيدة مع الرجل مما يشعرهم بأنهم يملكون اليد العليا ، والرجل بفعله هذا يغتال روح المرأة وأنثويتها.

والكاتب وان بدا حريصا على أن يهب الأنثوية قوة متزايدة فهو يستقري المرأة يغوص مع خبايا وجدانها محللا لفتاتها وشفرات العيون وحركة الأنامل وملامح الرغبة والرهبة والى تفاصيل أخرى أعمق غورا إلا انه يؤكد تلك السطوة الذكورية ، كما يبدو جليا من

المشهد السابق حين تفجرت مراجل الرغبة برز المكر الذكوري بصوت المعلم الآمر ، في حين صوّر المرأة تلميذة مأمورة لا تملك سوى الانقياد المنتهي باستسلامها.

ويكشف لنا الكاتب في هذه القصة عن موقفين متصادمين متعارضين ، المرأة بحضورها الخاص الموسوم بها كائنا منفردا بسلوكياته ومزاياه ، وبالعموم كونها الأنموذج الذي يعكس نساء جنسها بسذاجته وطبيعته وتهويماته العاطفية ، والأمر ذاته بالنسبة للرجل رمز المهابة والتعقل والتسلط والتسامي.

ولاشك في أن المعطى النصي هو الذي يرشدنا إلى دلالته ، وان حبكة النص تتجزأ ومن ثم تترابط وصولا إلى حبكة حقيقية.

إن أولى أجزاء الحبكة نجدها في تساؤلات البطلة (منى) وتعطشها الدائب في البحث عن الحقائق التي تتماهى بين الحضور والغياب ، تلك التساؤلات كانت بمثابة البؤرة لتفجير الأحداث المتلاحقة تباعا: ((..سألتني عن فحوى القصة أدليت اختصارا عن علاقة ود بين بائعة عطور ورجل قادته اللحظة غير المحسوبة للوقوف إزاءها متسمرا مذهولا بفتنتها ونضارتها فيتفجر اللقاء حبا ناريا من جانبها ينتهي بتركها العمل والتواري ، واندفاع الآخر جاهدا للبحث عنها دونما أمل. سألتني إن كان المكان حقيقيا فأتاها الرد إيجابا.. في لقائنا القادم سنذهب إليه...)).

ينطلق الكاتب من وجهة نظر معينة هي التي تحكم تصوره ووعيه ألمفهومي تحيل إليها دلالات الحضور لكنها في الآن ذاته

تفسح المجال لانطلاق ملكة التأويل لدى القارئ لتؤول بدورها إلى قراءات عدة.

إن هذا النص مشحون بإيحاءات دلالية يلتف بعضها على بعض مشكلة في نهاية الأمر كثافة النص القصصي ، هذه الكثافة تأتي مع مبدأ الحب المتين الناجم عن لقاء حضاري تتفاوت فيه المواقف بإقامة علاقة إنسانية حميمة.

وجاءت القصة حافلة بالإيقاع فكأنها قصيدة بل هي أقرب إليها ، (هل حقا ذهبت منى؟... هل انقضت تلك الأيام التي كانت تأتيني لتفعم القلب شهد الرواء ، وتغذّي الروح بترانيم الصوت الملائكي ، الموشى..) ، ومن الاستهلال تبدأ الضفيرة الصوتية تنسج بإتقان بارع ينمو ويتوالد ويتدرج طبقا لتموجات الذات وسلطتها المهيمنة على مسار الحركة الشعورية ، فضلا عن حضور النسق الاستفهامي ليكشف عن أزمة في الشعور وحيرة في العقل ، ولا ننسى خصوصية التحام الكاتب بالشخصية وانصهار ذاته في عالمها هي ، فهي الرمز الملهم الذي يستقي منه الوحي والجمال.

ولعلّ أبرز المظاهر الصوتية تلك التي تخضع لسياقات التكرار ولاسيما تكرار اللفظ الرامز (منى) فضلا عن تكرار التساؤلات التي تكشف بيسر عن إشكالات نفسية وتعلق الكاتب بالماضي ربما بسبب حالة الاغتراب الزماني المنصهر في حدود ما هو مكاني الذي يثقل على حاضر الكاتب حين انقطع الرجاء به مما حدا بتلك الاستفهامات أن تؤول إلى توسلات بلا جدوى ، تجسد حقيقة

مشاعره لعلها تحظى بإثارة القارئ وشد انتباهه.

إن الكاتب وهو يتقصى أبعاد المشاهد خرج منها إلى صور تنسرب من خلالها أطياف الجمالية التي ينجلي جوهرها بفعل هيكلية بنائها وانتظامها في تسلسل تراتبي متساوق ومتوازن يحكمه الانسجام والدقة ، وكأن الكاتب أقامه على نظام التقسيم المنضوي تحت فنون البلاغة المتجددة ، وإننا نحاول أن نضع أيدينا على آليات اشتغاله هنا وتبيان المقصدية المتأتية من وراء هذا الأجراء الأسلوبي.

فقوله: ((المصاطب فارغة/ الطيور هاربة/الشجيرات ظمأى تشاركني محنتي وافتقاد مرفئي. تشاركني بهتان الحلم الذي لا أدري كيف تبدد بهذا الخطف الفائق ، وتلك النهاية المتهالكة ، وذلك المشهد الرمادي... الكلمات الخضر التي نطقناها في كرنفالات العشق استحضرها مبعثرة على حجر الممرات الأسود صفرا أحرقها الجفاف..ضحكات منى تتناهى ترددّات ساخرة ، وذبذبات تفتقد توازنها تتبدّى دويا مدوما.. آ.. لماذا تنفث هذي الشمس التي اعتادت إحاطتنا بحنانها فحيحا حارقا يلفح وجهي ويلهبه؟.....)).

وفي قوله: ((....ألمحه في جانب آخر يتنقل من فتاة لأخرى: فتاة مراهقة لعوب/فتاة تجهل فنون الحب/ فتاة قررت إحراق نفسها إن لم يرد على رسالة كتبتها إليه ؛ وحين لم يفعل أبصرها في اليوم التالي تسلّم رسالة لغيره/فتاة تركت آخر ليقطف بكارتها وجاءته هو ليرّمم حطام السفينة/فتاة بكت على تجاهله لها وانكفأت حاسرة ، منهزمة تقترن برجل آخر لا تحبه/فتاة عاشرته ساخرة لأشهر طوال

ثم فضلت سيارة السوبر على السير خطوا/ فتاة قال لها أحبك فاعتذرت ساخرة ؛ إذ علّمتها التجارب أن الحب مفردة استهلكت نغمتها/وأخيرا وجد منى واحدة من اللائي ستضاف لقائمة الأسماء ، لهذا قرّ أن يعيش الساعة.....)).

ولا غرابة من حضور التنغيم في القصة ، فالقاص شاعر ، إذ صدرت له سنة ٢٠٠٤م مجموعة شعرية بعنوان (أمي والسراويل) عن دار أزمنة للنشر في عمان ، وفي مستهل مجموعته (إش ليبه دش) قصيدة نثر تلقي الضوء على إحساسه بالإيقاع والنغم العذب ، عنوانها على ذرى ذيبين وفيها يقول:

عبر عطفات الخيال
حيث شرانق الفيض الصوفي
ذيبين تغرق برذاذ الشمس
وجبل ((الذروة)) عطوفا يلاحق نشوتها
وعلى صخرة ((أبو طير)) جلسنا.
ننثر الرغبة عيونا على أسرفة العنب.

.....

وعلى الرغم من صفاء لغة القصة وجمالها إفرادا وتركيبا إلا إن القاص استعمل بعض الألفاظ الأجنبية منها (كرنفالات ، الصالة ، بوتيكات ، كريمات ، روج ، ماروني ، شامبو ، فاتورة ، الشال ، سوبر ماركت) ، وليس من المستساغ في هذه الأيام أن نستعمل كلمة (النصال) ، و(السهام) ، ولم يكن من الدقة استعمال كلمة

(السديم) للدلالة على الأريج ؛ لأن السديم: ((أجرام سماوية متوهجة كبيرة الحجم تتكون من غازات شديدة الحرارة تدور حول نفسها تظهر كأنها سحابة رقيقة))[١٧].

وأين أثر الأريج المنعش المخدر من هذه الغازات المحرقة؟.

واستحضر القاص التراث في إحدى اللوحات ، وظهرت شهرزاد وشهريار في اللوحة حين انتشر أريج العطر وحمل القاص ومناه إلى فضاءات ألف ليلة وليلة ((.. نقطّ البائع على ظهر كفها بضع قطرات فغمر الجو أريج عميم ، حفّ بنا إلى فضاءات ألف ليلة وليلة حيث شهرزاد تصحب شهريار المدهوش بسيولة الكلمات وسحرها ، .....)).

ولاتقتصر القصة على لغتها وأسلوبها وانزياحاتها وصورها ، وإنما هناك ملامح دالة منها مفهوم القصة عند الكاتب: ((دعك من قصص الأفلام التي لا تنتهي إلا بالرسو عند تخوم الموت أو مرفأ الزواج ، واكتب عملا متواصلا تبدأه أنت وتترك للقراء مهمة رسم الخاتمة عبر مخيلتهم الخاصة)) ، و((لماذا تعتبرين قصة جلها خيال صادقة بأحداثها؟ ما عبير سوى شخصية وهمية ارتأيتها بطلة قصة ليس غير.. منى ، أنا لك وحدك.....)).

ويبدو اهتمام الكاتب بالمكان جليا فهو في مقدمة مجموعته التي اختيرت منها للدراسة قصة (مساء الاحتراقات) يذكر أماكن انجاز كل قصة ، وكان قد أنجز القصة المدروسة في صنعاء وفيها تتكرر الأماكن: دائرة البريد التي كان فيها اللقاء ((أتحرك لأستعيد ذلك المساء الرطيب

عند ((ساحة التحرير)) والخطى تقودني نحو دائرة البريد لأدفع برسالة على صديق حميم غيّبته المدن المتلاحقة وألقت به مغتربا بين أحياء ((امستردام)) يعتاش من رسائلي بأخبار الوطن ليغذي جوعه بذكريات مدينته/ مدينتنا المسترخية لصق الفرات ، وذلك الزقاق خزين أحلامنا الطفولية المستحمة بالنقاء ، مكمن عبثنا ، وألغازنا الصبيانية ، وتفتّح عشقنا البريء الذي إجحافا بتنا نطلق عليه: (حب المراهقة العابث) ، صالة البريد تعجّ بالمراجعين المغتربين جاءوا ليتواصلوا مع أحباء لهم يقطنون مدنا نائية ، ممنين النفس بوصول الأخبار ، والأشواق ، والأماني. أبتاع طابعا وأتحرك لأحدى المناضد المستديرة وسط الصالة ؛ ألصقه في زاوية المظروف ملقيا آخر نظرة للتأكد من ضبط العنوان قبل تمرير الرسالة في فم أحد الصناديق المعلقة على الجدار. حولي أناس يفعلون مثل ماأفعل. وإذ انتهي من مهمتي وأرفع الرأس تسقط عيناي على فتاة تطالعني باهتمام.....)).

ومطعم النورس ، ((ويستوقفني الوصول لمطعم ((النورس)) فأتسمر قبالة واجهاته الزجاجية ـ خلفها أبصر س مناضده وكراسيه تزدحم بالرواد.. وأرفع بصري لأرى منى تتخذ مكانها المعهود. تبتسم / ترفع كفا ريشية تومئ لي كدعوة لارتقاء صالة العوائل. هناك اعتدنا الجلوس عند منضدتنا الأثيرة. أهش لوجودها وحيدة. أتساءل كيف جاءت ؛ هي التي غادرت صنعاء نافرة منكسرة! تلقّفت الممر وارتقيت درجات السلم. وأمام المنضدة المحببة استقبلني الفراغ فيما رائحة منى تضوع مفعمة المكان. أدرت وجهي أطالع جلوس

عائلتين أفرادهما يرتشفون هناءة اللقاء.. ومثل حالم تكشّف له زيف الآمال تهالكت خائبا على كرسي أطلب قدحين من عصير المانجا ، اجترارا للذكرى...)).

من ذلك نستشف أن للأمكنة روحا تناغي قاطنيها فتأسرهم بسحرها ، وقد بدا الكاتب حريصا على استحضار المكان بكل تفاصيله في القصة ، كمجمع (الكميم) و(حديقة السبعين) التي وردت في أكثر من موضع ، و(عبير الحلم) ولا ندري أهو مكان أم ماذا؟ ثم اختتم القصة بذكر المكان وهو (عدن).

ولعل الكاتب قد تأثر بما شاع في الروايات والقصص والأشعار من اهتمام برسم المكان واسترجاع الزمان ، وهي ليست ظاهرة جديدة كل الجدة و إنما عرفت قديما في الأعمال الفنية ولا سيما الشعر الذي يستذكر قافلة الأماكن التي عاش فيها ، أو مرّ بها أو التقى الحبيبة فيها.

ولا تخلو القصة من إشارة إلى ما شاع في النقد الحديث من تعدد (القراءة) للقارئ الواحد تبعا لاختلاف الهدف وتفاوت زمن القراءات ، ولا يعني تعدد القراءات أن النص يختلف أو يفقد جوهره ؛ لأنه ((عالم جوهري يحمل كل خصائص الجوهر بما فيه من شرعية وأصالة وخلود ، لا يختلف من زمن إلى زمن ولا من مكان لمكان ولا من شخص لآخر ، وإنما الذي يختلف هو الدراسة التي تقوم حوله ثم الأشخاص الذين يتناولونه))[١٨] ، ولكن منى لا تذهب إلى ما ذهب أصحاب القراءات المتعددة المطلقة وإنما حددت

هدفها من القراءات الثلاث التي تريدها ، ((تدخل المكتبة. تشتري ثلاث نسخ من الصحيفة الناشرة للقصة ، أسألها مستغربا: ولماذا ثلاث؟!.. يجيبني صوتها النغم:

ـ واحدة سأقرأها كقارئة لا تعرف كاتبها. وثانية كقارئة تعيش التفاصيل مع الكاتب. وثالثة أتقمص شخصية بطلة القصة لأسبر صدى الانفعالات والاحتراقات التي تراودها.

أتوقف محدّقا بها باندهاش:

ـ انك تعرضين نظرية نقدية تكاد تكون غائبة عن النقاد ومتابعي الأدب....)).

رسم لنا الكاتب في هذه القصة أهم معالم الحدث من منظور يتراوح بين الرؤية (رؤية ـ مع) ورؤية من الخلف وأخرى من الداخل ، فالقاص راوٍ عليم يعرف أكثر من شخصياته إلا انه لا يقدم أي تحليل للأحداث بل انه جعل القصة بصدد عرض لتصورات الذوات المدركة على وفق رؤاهم الخاصة دونما أي تدخل من قبله. وما نلحظه في خاتمة القصة حين سمح للمرأة أن تكشف عن جدلية تفكيرها دونما تدخل منه ، هذا التفكير الذي ينضوي تحته بعدان:

الأول: صراع الذات مع الذات ، والكيفية التي تتعامل فيها المرأة مع الذوات الأخرى على وفق رؤية تظهر المرأة إصرارها لاجتياز محنة تغليب الجانب العاطفي الذي يؤسس ضوابط الادراكات ، والتصورات.

الثاني: الأحكام الاختبارية لواقع الحياة بمقتضى تلك الطبيعة الواعية لذلك الواقع ، ومن خلال تفاعل هذين البعدين وانصهارهما معا تتحقق الرؤية الشمولية للمرأة لتسنّ قانونها في التمييز بوجه برهاني يستند إلى العقل والحكمة لا يدخله شك.

وعلى الرغم من أن الكاتب بدا حريصا على ايلاء المرأة قيمة عليا إلا أنه في نهاية القصة أبرز لنا أنوثة منسحقة وحرية ذات مستلبة.

هذه القصة تقدم دراما العشق الحالم الذي أذاب روح الإنسان دافعا إياه إلى الانكسار النفسي وخيبة الأمل في نهاية المطاف.

الخاتمة

لا ندعي أن قراءتنا لهذه القصة نهائية لأن هذا سيخالف منطق الدراسات الأدبية ، وقد ارتأينا أن نلخص أهم نتائج البحث التي توصلنا إليها من خلال تحليل القصة ورصد خصائصها وسماتها الأسلوبية ، فكانت نتائجنا الآتي:

(١) قصة (مساء الاحتراقات) تمثل ملمحا أستطيقيا في ثراء الأسلوب القائم على مبدأ التناسق في الاختيار وفي طرائق البناء والانتظام كاشفا الطبيعة الدينامية لجدلية العلاقة الإنسانية.

(٢) يؤطر عنوان القصة بوح السارد الذي أستطاع أن ينفذ إلى أعماق الروح للكشف عن تجلياتها وعذاباتها.

(٣) القيمة الابستيمولوجية العليا لملكة التخييل عند (زيد الشهيد) ، تمكنه من التحليق في فضاءات الإبداع مجسدة في تمثيل سردي للحدث المعيش.

(٤) تتشكل القصة في ضفيرة نثرية تتوهج فيها اللغة ثرية نابضة تنصاع لها لغة الشعر بضروبها النغمية ووقعها الغنائي.

(٥) كشف الكاتب منذ الوهلة الأولى عن علاقته الصريحة مع الفضاء بقسميه: (الزمان والمكان) مؤكدا حضورهما في الكيفية التي تم بها تعيين المعطيين على نحو لافت متميز من غيره بقابليته على التقاط أثر المكان بأسلوب فاعل ومنفعل في آن معا.

(٦) أبدع الكاتب في الوصف ، وكان بعض ذلك الوصف يصور واقع الطبيعة وما يعتمل في النفوس من حب وشوق ، وأبرز ذلك الوصف ما في القصة من صور بديعية ، ولعلّ أكثرها وضوحا الصورة المعتمدة على حاسة الشم ، وهذه الانزياحات الكثيرة التي تلونت بروعة المواقف ورقة الإحساس ومشاهد الطبيعة ومظاهر الحياة.

(٧) الشفرة الدلالية التي نستشعرها في موارية الراوي بوصفه بطلا في الكشف عن النظرة الذكورية للأنثوية التي لما تزل رازحة تحت عقال التداول الاجتماعي الخانق ، ولاسيما ما آلت إليه القصة من أنوثة منسحقة وحرية ذات مستلبة.

(٨) لا تقتصر القصة على لغتها وأسلوبها وانزياحاتها وصورها ، وإنما هناك ملامح دالة منها مفهوم القصة عند الكاتب.

(٩) لا تخلو القصة من إشارة إلى ما شاع في النقد الحديث من تعدد (القراءة) للقارئ الواحد تبعا لاختلاف الهدف وتفاوت زمن القراءات.

الإحالات:

١. قراءة الرواية، روجرب هينكل: ٥٤.
٢. ينظر: مستويات اللغة في السرد العربي...: ١٣٥.
٣. ينظر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: ٣٦. وينظر، بلاغة الخطاب، صلاح فضل: ٣٠٤.
٤. الاستعارة والمجاز المرسل: ٥٢.
٥. الدال والاستبدال، عبد العزيز بن عرفة: ٧.
٦. معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب: ٧٤.
٧. شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، الطاهر روانيه، عن مختلفون..: ٤٠.
٨. ينظر: قراءات مع..: د. عبد السلام المسدي: ١٧.
٩. ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين: ٢٩٧-٢٩٨.
١٠. مستويات اللغة..: ١٧٩.
١١. قال الراوي: ١٦٠.
١٢. سرد الأمثال..، لؤي حمزة عباس: ١٧٢.
١٣. العزلة والمجتمع، ترجمة، فؤاد كامل: ١٢٢.
١٤. قال الراوي: ٢٤١.
١٥. ديوان بشار بن برد: ١٩٤/٤.
١٦. الحياة بحثا عن السرد: ٢٢، وينظر: هيرمينوطيقا المحكي، محمد بو عزة: ٤٢.
١٧. معجم المنجد في اللغة والإعلام: ٣٢٧.
١٨. النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ د. عبد الملك مرتاض: ٥٣، وينظر: معايير تحليل الأسلوب، ريفاتير: ٩.

المصادر والمراجع:

(١) الاستعارة والمجاز المرسل، ميشال لوغورن، ترجمة حلاج صليبا، عويدات، بيروت - باريس ط١، ١٩٨٨م.
(٢) الحياة بحثا عن السرد، بول ريكور، ترجمة، سعيد الغانمي، مجلة نزوى ع١٠ السنة ١٩٩٧م.
(٣) الدال والاستبدال، عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار، اللاذقية ط١، ١٩٩٣م.

(٤) إش ليبه دش، قصص قصيرة، زيد الشهيد، دار تراسيم للنشر والتوزيع ٢٠٠٨م.
(٥) ديوان بشار بن برد، نشره محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.
(٦) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط١، ١٩٩٦م.
(٧) سرد الأمثال (دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبّي) ، د. لؤي حمزة عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
(٨) السيميائية والنص الأدبي، مختلفون، جامعة عنابة، الجزائر، ١٩٩٥م.
(٩) العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائيف، ترجمة، فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦م.
(١٠) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
(١١) قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧.
(١٢) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٨٤م.
(١٣) قراءة الرواية روجرب هينكل، ترجمة، د. صلاح رزق، مصر، دار الآداب، ط١، ١٩٩٥م.
(١٤) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد) ، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
(١٥) معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة، د. حميد لحمداني، الدار البيضاء، ١٩٩٣م
(١٦) معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، ١٩٩٦م.
(١٧) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط، ٤٣، ٢٠٠٨ م.
(١٨) النص الأدبي من أين وإلى أين؟د.عبد الملك مرتاض، الجزائر، ١٩٨٣م.
هيرمينوطيقا المحكي(النسق والكاوس في الرواية العربية)، محمد بو عزة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.

(٢)

بنية انسجام.. وترميز دلالة
قراءة تأويلية في حكايات عن الغرف المعلقة
للقاص زيد الشهيد

د. نوافل يونس الحمداني

إضاءة

تمسك القراءة ـ التأويلية ـ بأحد أهم مفاتيحها لفك مغاليق النص ، وهو العنوان ، الذي يشكل مركز تصادم ، أو تفاجئ للمتلقي ، و((يتسلح به المحلل للولوج الى أغوار النص العميقة ، قصد استنطاقه وتأويله ، كما أنه يستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه ، عبر استكناه بنياته الدلالية ، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ماأشكل وغمض ، وهو مفتاح تقاني يجس به السيمولوجي نبض النص ، وتجاعيده ، ترسباته البنيوية ، وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي))[1] ، وفي توزيعنا البنى التكوينية للنصوص على بنية سطحية (نصوص حاضرة) يقولها الملفوظ نفسه ، وبنية عميقة (نصوص مغيّبة) تفرزها الملفوظات ، فإن القراءة تنشط في البحث عن المغيّب ، ويستفز التأويل الظان ، أو المشكك الذي يمتح أدواته من القرائن التي يحيل عليها المعلن ، أوالظاهر.

وفي قراءتنا هذه نحاول الربط بين عتبة النص ومكنونه ، والنبش في العنوان حضورا ماديا في متن النص للإمساك بحضوره المعنوي ،

أمـر نحـسبه غايـة البحـث ، ولاشـك في أن الـنص الـذي تتعـدد دلالاتـه[٢] ، ويمنح نفسه للقارئ ، ويسمح لـه بالتلاعب أو مداعبـة فناءاته ـ إن صح التعبير. تنبلج عنه عملية إنتاج ثان للنص ترشحه للابتكار ، واستمرارية الحياة.

يشارك العنوان في الحضور التاريخي للنص ، لأن للتسمية فاعليتها في كينونتـه ((إذ لـيس للخطـاب في الوجـود غـير اسمـه ، مـن هنـا تستمد خطرها ، وأهميتها))[٣] ، في منح النص بعدا تاريخيا يمكن أن يكون إنجابا مفهوميا.

يمثل المكون الإشاري - إن افترضنا أن العنوان والاستهلال مكونان إشاريان– نسقا مهما في الكشف عن المضمون السردي للنص بوساطة تفاعـل المتلقـي مـع الـنص ، ويـتم إنتـاج الثيمـة الأساسـية مـن تفاعـل المكـونين معـا في ذهـن المتلقـي ، فـضلا عـن ربـط الـنص بـالمخزون التـداولي ، والفكـري ، والاجتمـاعي لـه ، مـع أن مجمـل النقـاد يحيلـون علـى ربـط فكـرة الـنص بمقاصـد مبدعـه المعلنـة ، أو المستنتجة ، وذلـك يتطلـب اسـتدلالا فيـه قـدر مـن المعرفـة بخلفيـات الأمـور ، لأنـه يخـرق النص ، ويكشف عن المغزى المضمر المستور ، واستخلاصه من السياق الـسردي العـام ، كمـا في قـصص زيـد الـشهيد القـصيرة الـتي نحـن بصددها ، مما يوفر- على حد زعمنا– قدرا مـن الإدهاش غـير المتوقع عند المتلقي بانتقاله من المباشرة إلى الإشارة والإيحاء.

ولا شك في أن النص السردي ينفتح على دلالات وأفكار غاية في الدقة والتأثير ، تقوم على التوالد الصوري ، فهو يخرج مـن صـورة

إيحائية إلى أخرى ، ليكون النص عبارة عن صورة كلية ذات طاقة إشارية إيحائية تجعل من الشعرية أساسا في إنتاجها ؛ لأن للصورة الموحية المكثفة سحرها الخاص الذي يتعالى على الواقع ليعيد تركيبه ، ويدفع المتلقي إلى استعمال مخيلته ، والإنسياق وراء موحيات النص السردي ، ورؤاها الغامضة مما يحفزه للتأويل واستنطاق النص ، وعلى الرغم من أن اقتراب أسلوب الفن السردي من واقعية اللغة إلا أن زيداً الشهيد جعل نصه مكتنزا بالإيحاء والشعرية ، ولعل القصة القصيرة تحتاج إلى مثل هذا الأسلوب الموحي المكثف ، فقصصه في مجملها تنفتح على اللا محدود من العلامات ، والموحيات التي ساقتها لغته الشعرية.

العنوان و ترميزاته:

يشكل العنوان إيماضا يضيء جوانب السرد المعتمة ، أو الكامنة ، والقراءة الفاعلة والمشاركة لا يمكنها تجاوزه لما يكتنزه من دلالات موحية تسبح في فضاءات السرد وتنير كوامنه ، ويمكن أن يوصف برأس الجسد في تحريكه النص ، وإفادته من ((وظائف شكلية ، وجمالية ، ودلالية تعد مدخلا لنص كبير))[٤] ، وتكمن فاعليته بالتماعه في متن النص كله ، ففي الوقت الذي فيه يكون العنوان مكثفا للنص ، وموازيا له ، نجده ناشرا العنوان في فيوضاته الداخلية ، باثا ترميزاته في سياقاته[٥].

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالعنوان ، وعدته نصا موازيا أو

مـدخلا لولـوج الـنص ، ولاسـيما الـسردي منـه ، وفي تمثلنـا لهـذه الدراسات استوقفتنا مقولة الناقد جاك دريدا بـأن العنـوان (ثريـا)[٦] ، الـتي اسـتلهمها القـاص محمـود عبـد الوهـاب في مؤلفـه (ثريـا النص...)[٧] ، لإفادته إنارة النص ، فهو (يعتلي صهوته)[٨] على حد قول الناقد الدكتور سمير الخليل ، حتى أصبحنا أمام خط تبانة النص[٩] ، الذي نريد به تسليط الضوء على النصوص ، والتدقيق بهـا ، وتفحـصها مـن خلالـه ، فـالعنوان هـو غـرّة الـنص ، وأول مـا يستوقفنا ، و((يمارس سلطته على المتلقي))[١٠] ، متأملا فيه ، محـاولا فهمه ، وفي متابعته قراءة المتن ، يفتش عن حضوره ، ويجمع خيـوط الترابط العلائقي بينهما ، فيمسك بسّر النص ، وجوهره.

ويعـد العنـوان بنيـة نـصية لهـا محمولاتهـا الدلاليـة الـتي تستثيرالتلقي ، وتحفزه لما يتوقع من الـنص ، أو يفـترض فيـه أحيانـا ، وأخـرى تخيّـب انتظـاره بغـير المتوقـع ، كمـا توجّـه الى قـراءة كليـة للنص ، تزيل غموضه وتجلي تهويماته.

وتبدأ دراسة معماريـة الـنص مـن العتبـة القارة في قمتـه-العنوان- ، بها تتفتق طلاسم الانتماء والهوية وتتكشف ، لما لهـا مـن طاقـة دلاليـة هائلة يتحدد بهـا الـنص ويعـرف ، وقديما قيـل (الكتاب/ الـنص يعـرف من عنوانه) ، ومن إيحائية شعرية تؤطر قيمة النص الجمالية ، ومن شأن هذه العتبة أن تقوم بدور الوشاية ، والبـوح بما يحتويـه الـنص فتساعد في ضـمان قـراءة سـليمة لـه ، وفي غيابهـا قـد يعـتري هـذه القـراءة بعـض التشويشات[١١] التي تضلل المتلقي ، وتزجّه في متاهات اللانهاية.

الغرف المعلقة والإنزياح الدلالي:

من نافلة القول أن صلة ما تربط النص بمبدعه ، وهذه الصلة يقدحها العنوان بشرارته الوامضة ، فـ((هو العنصر الهام في سيمولوجيا النص ، وفيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية))[١٢] ، واختياره يتم عن قصدية تتحكم بها دوافع مختلفة ، وهواجس متباينة في نفس المبدع تجعله يؤثرهذا العنوان على ذاك ، وفي انتقائه ((يستجيب لقوة داخلية غامضة ، تملي عليه هذا الإختيار ، ... (تدفعه) دوافع ثقافية ، أو إيقاعية ، أو تركيبية ، تتصل ببنية النص))[١٣] ، وفي عملية إسترجاعية (عكسية) يبدأ المتلقي انطلاقته في قراءة النص مما انتهى إليه ، أو خلص منه المبدع.

إن الحلقة الرابطة بين النص ومنتجه من جهة ، والمتلقي في سبره النص من جهة أخرى تتمثل بالعنوان بنية ناطقة بمغزى النص ولبّه ، بما تثيره من شتى التأويلات والإيحاءات.

يتشكل العنوان من المبتدأ (حكايات) والإخبار عنه بشبه الجملة الجار والمجرور (عن الغرف المعلقة) ، وتوحي (الحكايات) بفوات الأحداث وتباعدها ، وقد أسهم التوظيف الفني لحرف الجر (عن) في كشف هذا التباعد الزماني وتجليه ، بما ينسجم والدلالة السيميائية للحكايات.

تمثل (الغرف المعلقة) إحدى البنيات الفاعلة ، في الإرسال والتلقي ، بين الراوي ، والمروي له ، ونلمح في اتخاذ القاص زيد الشهيد: (حكايات عن الغرف المعلقة) عنوانا لمجموعته القصصية-

بعد أن شكلت عنوانا لقصصه الخمس الأخيرة في المجموعة ثيمة رابضة في سياقات نصوصه- مايثير فينا روح الفضول في الحفر وراءها ، والتساؤل عن ترميزاتها ، وحسب الدراسات السردية (الغرفة): المكان الضيق الذي يحتفي بمعاني التطمين والراحة ، وقد اقتنصها القاص فضاء مكانيا لرسم أجواء قصصه ، فالتحديد المكانى مساحة مفترضة يؤشرها السرد في التكوين اللغوي بوصفها حيّزا يسهم في نمو الحدث ويؤثره في الشخصية.

ولنا أن نتساءل: هل في تأطير القصص بـ(الغرف المعلقة) مايمنحها بعدا وظائفيّا مقصودا يحقق استجابة ، أو فهما محددا للفضاء؟ ، ولاسيما أن القاص جعل من الغرفة نافذة يطل منها على أفكار شخصياته ، ودواخلها ، وقد تحكمت الآلية التداولية في سياق العنوان ، ومنحته وشيجة انسجام في إسناد (المعلقة) صفة لـ(الغرف) على وفق ما هو شائع اجتماعيا من أن الغرف المعلقة التي تقع في الطابق الثاني من البيت ، ونحسب أن ما يسود هذا الفضاء من أجواء الوحدة ، والعزلة يساعد الشخصية على قراءة نفسها ، ورؤية دواخلها وفهمها ، وبما صار العنوان يمتلك نظريته الخاصة بوصفه نصّا موازيا بمكوناته المتنوعة: العنوان الرئيس ، والعنوان الفرعي ، وغير ذلك من الموجهات النصية الأخرى كالإهداء ، والخاتمة التي تشكل الإطار الخارجي لقصص زيد الشهيد ، فقد تعانق الاستهلال مع العنوان فمثل عتبة نصية أخرى تأخذ بيد المتلقي نحو آفاق النص ، وسبر أغواره ولاسيما أن قصصه استهلت بما يمكن تسميته استهلالا

نفسيا ، يستقبل العلامة ويحولها في تتابع قرائي إلى معنى[١٤] ، فالحكايات لها تداعيات أنثوية بمفردها وجمعها ، فضلا عن أنها غالبا ما كانت تروى عن طريق الجدات ، فهي تحيل على تراث اجتماعي حافل بالأسى ، والمودّة ، لذا لم يقل(قصص) ؛ لأن مثل هذه المفردة فيها من المقصدية الفنية ما يجعلها نتاجا ذا بنية سردية متشكلة بوعي ، لكن الحكايات فيها لمحة ، أو نكهة الفطرية والصدق ، والدهشة ، والاستغراق ، وعوالم القص الأنثوي.

العنوان منذ المفردة الأولى قدّم نفسه للقارئ في إطار وظيفة تسبغ الكنائية على النص وتحيط به ، وتمنحه الغور في مجاهيله ، وإضاءة عتمته عبر العلامات السيميائية التي يفجرها وهج العنوان أثناء القراءة ، ومن اللافت أن (الحكاية) مؤنثة و(الغرفة) مؤنثة ، فصفة المؤنث مؤنث أيضا ، ولعلي أشم رائحة تلك الغرف غير المنفتحة على أسرارها ، فبمجرد أن نضع نقطة فوق (عين) المعلقة تصبح غرفا (مغلقة) ، وهو ما أحال عليه العنوان في أبعاده السيميائية ، فحكايات تلك الغرف لا يعرفها إلا الراوي الذي فتح (انغلاق) تلك الغرف على حكاياتها ، وبذلك يرتهن فتح شفرات النص بقراءة عنوانه ليكون هوية وتعيينا له في العالم على صعيد التلقي.

إن تلمس ملامح الانسجام بين الملفوظات ، أو (دلالة المطابقة) ، لا يشكل هدفا مهما ـ في قراءتنا ـ بالقدر الذي يمكن تحققه ، من وراء فك شفرات النص وصولا الى دلالاته الحافة.

ويمكن أن نسأل: هل هناك مخبوء أكبر من النافذة تنسرب منه

دلالات إيحائية ، منها: الذاكرة مثلا؟ التي مُتحت منها القصص ، فعلقت في غرفة ذاكرته صور الواقع العراقي (السماوي) ، الذي صاغه رؤى وحكايات ، بشيء من الخيال اللذيذ ، ولم تستطع سلطوية الغربة أن تطيلها فتمحوها؟ ، ويمكن أن يوحي التوظيف للفظة بتعلق أحاسيسه ومشاعره بواقع مجتمعه الذي فارقه ، أم أن هذا المخبوء يتسع ليشمل المرأة جنسا لا شخصية بعينها؟ ، ومما يدعم تصورنا هذا أن القاص إتخذ المرأة موضوعا رئيسيا ، ورسم بألوان مختلفة عالم معاناتها ، وهى ترزح تحت قيود المجتمع وأعرافه ، وانكفاء القصص على شخصيتين (المرأة والرجل) شكلت فيها المرأة الشخصية المحورية ، ما يرشح رؤيتنا ، فضلا عن عدم تقييدهما بأسماء تعريفية ، الأمر الذى ينث إيحاء يعمق إحساسنا بأنه لم يعن امرأة بعينها ، وإنما المرأة عالم يشكل نصف حياة المجتمع العربي.

وفى تركيزنا على نهايات قصصه المضمخة بتلوينات الخيبة ، والانكسار ، والضياع ، وانخراطها في جو نفسي متماثل ، وخاتمة واحدة تصب في تعلق المرأة بالأمل الذي يخيب ، والرجاء الذي ينقطع ، وانتظارغائب لن يعود ، ما يجسد تصورا واعيا غير منسلخ عن الواقع الذي تعيشه المرأة ، نقله إلينا بلغة سردية ((منحازة إلى الحياة ، لا لأنها حياة فحسب ، وإنما لأنها تشكو قضية ما))[١٥] ، تصور ينطوي على إدانة للواقع بكل معالمه التي تمحق ذات المرأة ، وتلغي كينونتها الإنسانية.

تمثل الخاتمة النصيّة عند زيد الشهيد موجها رافدا للعنوان ، وساندا له ، وهي في مجمل قصصه مفتوحة تمنح المتلقي آفاقا خيالية مشاركة في إكمال ما لم يبح به النص ، إنها تقوم بوظيفة تنبع من نسق النص في جر المتلقي إلى إتمام المتن ، والمشاركة في إنتاجه ، لأن الخاتمة تفجر دلالات تجمع المتقدم النصي في نسيج دلالي من أجل اكتشاف إيحاءاتها وارتباطاتها ، فالراوي يعمل على مراكمة الظواهر المرئية ، واللا مرئية في النص بغية اكتشاف أسراره ، وما يكمن في دواخله ، فخاتمة قصة (إحباط) تنص على ((هيكل الرجل الغارق في نوم ثقيل... فيتراءى جثة غائرة في تابوت عتيق)) ، وفي (حطام) نجد ((واسترسلت بنشيج مسموع أعقبه تقاطر دمع يشوبه قذى على دراهم كانت تملأ يدها العجفاء)) ، وفي (اشراقات غاربة) نرى أن الخاتمة تجعل المتلقي مشاركا في إنتاج النهاية النصية بذائقته وخياله ، فالراوي يجعل مكونات النص القصصي لا تحمل المعلومات بالقدر نفسه ، لأن لبعض أفكار القصة أولوية في الترتيب بالنسبة لأفكار أخرى أقل أهمية ، وهو أمر يجعل الاهتمام منصبا على الخاتمة القصصية.

نقرأ من استعمال القاص لغة الرمز الموحية ، بدلا من لغة البوح والتصريح ما يفضى الى انزياح دلالي ، أو خرق نسقي ، استطاع تأطيره بالكناية عن (المرأة الكائن الثابت كوجود غير المستقر كحياة) ، بالغرفة التي تغوي بالأمان والاستقرار ، وسرعان ما يتماهى هذا الإغواء الآمل ، ويتحول الى تأرجح معلّق بين الوجود واللا وجود ، وتجدر

الإشارة الى براعة القاص في توظيف الزمن ، حين ارتهن حضور المرأة في تحقيق ذاتها ، بالأمل المرتبط بمشارف الآتي منه.

ونلمح توظيف القاص للفضاء السردي (الزمكاني) في بنية العنوان بدلالاتها التعبيرية والإيحائية ، التي أشرنا إليها ، ففي الدلالة الأولى (الغرفة المعلقة /فضاء مكانيا) ، فإن الفضاء المكاني قيمته بشخوصه ، والشخصية تتحرك بفعل الزمن ، وفي هذا تكمن جدلية الترابط الزمكاني ، وفي الدلالة الثانية (الذاكرة) ، نلمس الترابط نفسه ، إذ لا قيمة للذاكرة من حيث هي حجرة في الدماغ إلا من خلال ما تسترجعه من أحداث ، وما تستحضره من تداعيات ، وأخيلة ، وهذه العملية قوامها الزمن ، أما الدلالة الثالثة إذ شكلت (الغرفة المعلقة معادلا رمزيا للمرأة) ، فإن المرأة كائن له مكانه المرتهن بشخصيتها المتعلقة بالزمن في تغيير واقعها.

عنوانات القصص الخمس وتجليات المتن:

جهد القاص في إبراز موضوعته الرئيسية ، منطلقا من أجواء متفاوتة ، يتفادى بها الاجترار والتشابه ، ليضفي تنويعات ثيمية ، وان كانت مؤسطرة في اتجاه واحد ، ونجد أن ((التعالق العنواني غير المباشر (يمثل) علامة تقانية على التواصل السيميائي بين (حدود العنوانات الخمس) في مستويات التدليل والتشكيل والترميز))[١٦].

تشير قصصه الى انسراب عنواناتها لدواخلها ، وينحاز القارئ المتخصص الى لغتها الشفيفة كالسحر بما تمنحه من طاقة تعبيرية ،

بحثا في الفيوضات الداخلية للنصوص عن ثرياتها المتماهية ، وكأن القاص اتخذ العنوان ملخصا أو مكثفا للنص[١٧] ، مما حدا بالنص إلى نشر العنوان في سياقاته.

ومن اللافت أن عنوانات قصصه جاءت بمفردة واحدة هي: (إحباط) و(خواء) و(حطام) و(مجاهيل) وشذت قصة واحدة فجاءت بمفردتين (اشراقات غاربة) ، والعنوانات السابقة جميعها (مذكر) إلا هذه جاءت (مؤنثة) موصوفة ، إن تذكير تلك المفردات على ماأظن يقترن بفاعل الحدث والمؤثر في سير السرد ، وانهيار الشخصيات ، فالرجل هو الوجه الآخر لذلك الحطام والإحباط والخواء ، أي أنه السبب الفاعل الذي جعل المرأة تعيش في مجاهيل الأمراض النفسية ، والشعور بالخيبة ، ومثل ذلك العنوان الأنثوي (اشراقات) الذي يحطمه الوصف (غاربة) ، بهذا الانزياح الاستبدالي الشعري الذي جعل هذه الثنائية تحيل على (الغروب أو الاغتراب) ، ويمكن أن يشكل العنوان البديل ، لينسجم مع تذكير العنوانات الأخرى.

يتواشج الاستهلال مع العنوان في منح النص عمقا وترميزا ، فاستهلال القصص بمفتتح وصفي للمكان ، ثم الحضور الخاطف للمرأة الذي به تسلب أضواء السرد ، يأتي مساندا للعنوان ، فنلاحظ مثلا مستهل قصة (إحباط) في ((خلف نافذة معلقة في الطابق الثاني لقصر يطل على واد منسرح... ثمة امرأة جامدة)) ، ومستهل(خواء) في ((نهضت الشمس وراءكثافة بساتين النخيل... لكن الفتاة المحجورة في غرفتها المعلقة)) ، وهكذا بقية القصص... ،

وهذا الاستهلال له أثره في تلقيّ النصّ ، إذ ركّز القاص على مدخل النص السردي ليأخذ المتلقي نحو استنطاق بواطن القصة ، وما انطوت عليه من دلالات ، وفي ظل هذا التصور ينفتح المستهل أو الفاتحة النصية القصصية على مكون دلالي يكثف فيه المعنى بعلاقة ارتباطية مع اللاحق (الدلالة العامة للقصة) ، وبذلك يشكل المدخل القصصي وسيلة تقود المتلقي إلى آفاق القصة الفضفاضة ، وتمنحه مفاتيح الاستكشاف ، ولعل في حسن الفاتحة السردية ما يتمثل في حسن الإصغاء للنص السردي ومتابعته ، وذلك كلما كان المبدع موفقا في صياغته كان أقدر على امتلاك تعاطف القارئ ، وقد وفق زيد الشهيد في جعل مستهلات قصصه وصفية شعرية ، تشدنا نحو شخصية المرأة التي ستدور حولها الأحداث.

فالفاتحة النصية التي تجعل من التكثيف الدلالي ملاذا بوساطة انتشارها في جسد النص ، ورجوع النص بمضمونه الكلي إليها ، مما يجسد الارتباط بين المستهل والعنوان ، فيعمل على لفت انتباه المتلقي على أهمية السرد الذي يغريه لولوج هذا العالم الواسع المجهول للمرأة.

إحباط:

قصته الأولى ، يتكشف عن قراءتها أن الشخصية المركزية ـ المرأة فيها استسلامية ، متقبلة لواقعها على علاته ، وان سمح الراوي العليم لها بالتمظهر في التعبير عن أفكارها ورؤاها تجاه حياة من

حولها بمثل: ((تلك الأسراب شغوفة بالحياة ساعية بالتواصل. تحلم بالدفء والأعشاش الآمنة)) ، أو حين يروي الراوي العليم الأحداث من وجهة نظرها في: ((تختفي الموجودات عن عين المرأة وتحس كما لو كانت تقف فوق رابية مكشوفة لا ترى سوى الحصان ومهرته وهما في خببهما)) ، إلا أنها بقيت جامدة منتصبة كتمثال الشمع ، تنظر برؤى الخيال من نافذة ثلج حياتها ، الى دفء الطبيعة ، وترصد تماوج درجات الحياة النابضة بتلاوين الأمل التي تشي التناوب السردي في تنقلاته الزمنية ، في عكس صورة الانطفاء والحرمان العاطفي الذي تعانيه ، ((تسرق اهتمامها أسراب من الأوز تطرز السماء ، .... تخرج المهرة الى السهل المفتوح... تخب بخيلاء مقصود. يخب خلفها الحصان)) ، يجيش بها حب الحياة الذي تطفئه وتحبطه التفاتة خاطفة منها الى وراءها حيث الغرفة المظلمة والرجل ممدد في تابوت النوم ، ومما يعمق اتجاه السرد -الذي طل علينا من بدايته بالعتمة - في إحساس المرأة بالفراغ والانطفاء الدلالة العلامية التي أكدتها أجواء الظلمة والسكون في ((لكنها تفاجأ بالظلمة تزحف في الغرفة ، وعيناها تصطدمان بهيكل الرجل الغارق في نوم ثقيل)) ، فالبعد الخارجي الشكلي لصورة الرجل ، يرتبط وأفكاره —إن صح التعبير— فالصورة التي ترسم ملابسه وحركته ونومه وأدواته وأثاث بيته ، تكشف عن تركيبه النفسي ، وهذا يعني أن الملامح الخاصة للرجل في هذه القصة ليست ملامح عابرة مجردة ، وإنما هي مرآة لكشف الشخصية نفسيا وفكريا وأثرها في شخصية المرأة وإحباطها.

خـواء:

انحاز القاص في قصته خواء الى لغة أثيرية موحية ، تتجلى في انثيالات تعبيرية تحمل القارئ على سيرورة قراءتها ، التي يمسك منها بامتدادات العنوان المضمر في انحناءات الأسلوب غير المباشر.

فمن الوصف السردي للعالم الخارجي بموجوداته في مثل: ((نهضت الشمس من وراء كثافة البساتين.. فداهمت المدينة جيوش الضوء... وشرعت تهمي طلا من الصحو على النائمين)) يلمس أن المرأة الشخصية الوحيدة في القصة التي بدت أول الأمر مستسلمة خانعة ، حين يروي عنها الراوي العليم أن ((اليقظة المستديمة سرقت من وجهها نضارته ، ومن عينيها أحلاما طرية ، جفت واستحالت أشباحا ورؤى جامدة)) ، يمكن أن ينسرب الضوء الى مدينة أحزانها ، ويضوع الأمل من جديد في دواخلها ، التي عطبها لفع القدر وضراوة التقاليد ، وتتحول الى شخصية نامية ومتحركة رافضة رداء الترّمل الذي لبسته ، وتأخذ من استرجاعاتها للماضي عن طريق (flash back) نقطة الانطلاق والتحول ، فـ((أزاحت الزجاجة الشفافة...مترجلة بفستان توشيه زهيرات دقيقة.. اقتربت من الباب الموصد فأشرعته)) ، ويخيب انتظار المتلقي وتتسع مسافة توتره حين يجد أن المرأة خابت في تحقيق مبتغاها ، وخوت أحلامها في انطلاقة جديدة للحياة ((رفعت يدها تمسك عنقها متوسلة بنسمة تديم لها الحياة... تحركت ساعية للخروج من صمت الأشياء... غير أن خطواتها ثقلت فانهارت... رفعت يدها لتدير أكرة

الباب فارتطمت بقايا اليد أرضا)) ، فلم يسمعها أحد ، وهي منسية محجورة بين جدران الذكريات ، صبية ((توقفوا يتطلعون بوجوه بعضهم... أخيرا قالوا: كلا كلا... البيت مقفل من زمان)).

لقد استعان القاص من فنية التداخل السردي بين الماضي والحاضر ، لخلخلة البناء السردي الحكائي ليخفف من تراكمية الأحداث التقليدية ، ويضيء بمهارة منطقة جديدة ، ويمسك عبر لقطة واحدة مركزة زمنين في آن ، واستطاع بنجاح أن يؤسس أسلوبه الخاص به ، وأضفى على قصته أبهة التناظر والتقابل الصوري ، فالإمساك بالمشترك و المختلف الكامن في اللقطتين ، المرأة وحياتها في غرفتها ليس من السهل تأطيرها..

حطام:

ينزع النص من بدايته حتى خاتمته نحو تعميق بنية العنوان ، عبر الارتدادات الزمنية التي يستعملها الراوي الذاتي - الشخصية الساردة هذه المرة- في سرده ذكريات الطفولة مع أخيه ، وقد تحطمت لقاءاتهما بسبب الغربة للشخصية ، والموت للأخ الكبير ((بعد زمان... سنوات هاربة صرفتها في الغربة والضياع ، عدت الى بيتنا...صعدت الى الغرفة العليا استذكر روح أخي الكبير الذي مات..)) ، ويواصل سرد ذكرياته حين نزعت براءة الطفولة نشوة لقاء أخيه بفتاته في الغرفة العليا ، ويسترجع من ثقب بابها ملامح الفتاة ، وتحرّج الأخ حين طرقت الباب ، ويلتحق السرد بزمنه ، ويلخص

عودته بسيره ((في شارع شق على أنقاض بيوتنا... كان ولدي الصغير الى جانبي يسير ممسكا بيدي هزني هزة مفاجئة انتبهت اليه ، أبصرته يتطلع الى ركن قريب: أهذه مجنونه ياأبي؟)) ، وتنمو فاعلية العنوان في التمظهر أكثر بطريقة موحية تعزز انحسار مشاعر المرأة وتلاشيها ، ولعل من صنيع المفارقة المفتعلة ، أو الغريبة أن طفل الأمس الذي اغتال سعادة اللقاء ، يعود اليوم رجلا يغتال فرح المرأة – بعد أن أصبحت منسية لا يركن إليها احد – بحصولها على دراهم كادت أن تقع في كفها العجفاء ، وتتحطم أحلامها اليوم بعد ما تحطمت بالماضي الغابر.

إشراقات غـارية:

بنية لها مرموزاتها الدلالية التي تشوش أفكار المتلقي ، وتحمله على ملاحقة الشفرة التخمينية ، المنسربة الى داخل النص ، وتكمن شعريتها الموازية في ارتكازها على ثنائيّة الحضور (اشراقات) ، والغياب (غاربة) ، ويتلمس القارئ هذه الثنائية في إشراق الحب الذي جمع الزوجين ، وخفت ، وغرب حين لم ينث بمناغاة طفل ، وتشكل هذه الثنائية المتضادة مفارقة فيها ((تبدو الصورة بدلالات معينة ، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به))[١٨] ، فتتعدد القراءة والإيحاء ، لأن المفارقة بوصفها ((نمطا علاميا أو طريقة من طرائق التعبير ، يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر ، وينشأ هذا النمط من كون الدال يؤدي

مـدلولين متناقـضين ، الأول مـدلول حـرفي ظـاهر ، والثـاني مـدلول سياقي خفي ، وهنا تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز و كلاهما في الواقع بنيـة ذات دلالات ثنائيـة))[١٩] ، مـن هـذه الحقيقـة تنطلق المرأة التي على الرغم من أنها بدت شخصية لها حضورها الفكري في معالجـة العطـب الـذي أصـاب حياتهمـا الزوجيـة فـ((التـفكير في اعذاره المتكررة في حجة السفر... فبدت غرفتها التي صيرتها ملاذا ومملكـة لتفاعـل وتناسـل أفكارهـا الجياشـة)) إلا أننـا نجـد أن أفكـار الـراوي العلـيم ، وايدولوجيتـه علـت الـسرد متبحـرة في عـالم المـرأة وشـؤونها وتحليـل نفـسيتها ، وقـد توسـل الـراوي بمـشاهد حواريـة وتـصويرية ، منـها الحـوار المباشـر بـين الـزوجين في رؤيتيهمـا للحـب الذي استذكرته المرأة: ((يقول: احرص عليه ، فاجعل مظلة لـه مـن لظى الزمن ، وهي تقول لا دعه لي فأنا أجيـد الرعايـة)) ، والوصـف الـسردي الـذي بـدت تفـصيلاته طويلـة نوعـا مـا ، لاسـيما في وصـفه استعدادات المرأة للخروج من البيت والدخول في الـشوارع ، والأزقـة لاختيار هدية (زجاجة عطر) تقدمها لزوجها حين يعـود ، ولعـل أراد الراوي بذلك رسم صورة المرأة التي لا تأخـذها هوادة لإعادة نـبض الحب مـن جديـد ، كمـا لا يفوتهـا الـدعاء والتوسـل بـالله سـبحانه ، ليملأ مافرغت منه الحياة بابتسامة طفل.

وإذا كانـت المـرأة جزعـة قلقـة بـسبب مـا سمعـت ، فقـد اهـتم القاص بها ، ولّمح بإشارة سريعة لقنينة العطر ، وهو رمـز أنثوي ينـم على نمط شخصية المرأة ، ولكن مستهل القصة ساعد على اكتشاف

ثنائية العلاقة بين الذكورة والأنوثة ، والضرورات الوظائفية التي تمنح كلا منهما خاصيّته ، وهي لن تكون إلا عبر الآخر ، وأضاءت القصة القلق الأنثوي من القادم ، فتركت قنينة العطر تسقط من يديها رمزا لتهشم آمالها وحياتها.

ففي مشهد تصويري أخير يُكسر توقع المتلقي ويخيبه حين تغرب آمال المرأة ، وأمانيها ، ويؤسرها الإحباط في انسراب الضوء الى حياتها ، بعد أن تفاجأ باختيار الزوج بيتا آخر يشع فيه الحب ، وفي العرف التداولي قارورة العطر إذا ((هوت وتشظت فتبخر سائلها الأثيري)) فأنذرت بالفراق ، وتطايرت معه الآمال بالزوج ، والأماني وبالأمومة ، وتصدعت المرأة كما تصدعت الزجاجة فلا تلم شعبها ، وقد تحالف القدر ، والعرف ضدها.

مجاهيل:

تستوقف القارئ لفظة (مجاهيل) ، ويثار تساؤل عن اختيارها جمعا ، ولماذا جمعت على صيغة مفاعيل (مجاهيل) ، وليست على صيغة مفعولات (مجهولات)؟ ، الصحيح ما جاء في جمع القاص فجمع مفعول على مفاعيل جمع متداول ، وقد جمع موضوع على مواضيع ، ومفهوم على مفاهيم ، ومشهور على مشاهير.

وفي تتبعنا مسارات القصة نحاول الإمساك بوشيجة: الترابط بين العنوان ، وبنية النص ، إذ (يتصل كل واحد منهما مع الآخر تحت مضمون واحد وفكرة موحدة)[٢٠] ، فمن الفضاء المكاني الموحش

بسكونه وعتمته ، الذي يثير وحشة نفسية للمرأة – الشخصية في القصة - ، يمكننا مسك أول خيوط هذا التغريب في المجاهيل ((نباح الكلاب الأصوات الوحيدة التي تستبيح عري السكون لتلك الليلة الدهماء الموحشة.أما هي فكان الصمت داخلها تستفزه بقايا وعود وكلمات وداع تعد باللقاء)) ، فضلا عن الحوار المروي على لسان شخصيات القصة (الرجل وزوجته): ((قال أنه سيجتاز بحورا ، ويقطع براري ،.. يعاشر أناسا لا يمتّ بدمهم ولغاتهم بصلة)) الذي نلتقط منه أن (الرحيل) يشكل المحور الأساس الذي تدور حوله الأقطاب الدلالية للمجاهيل ، فتتجلى دلالة المجهول الأول في رحيل الرجل إلى عالم لا يعرف عنه شيئا بعد (غربته) ، وتبدو دلالة المجهول الثاني في الانقطاع عن بعضهما ، فكل واحد منهما يجهل ذات وحياة الآخر ، ((يتمثل أمامها يرجوها أن تداري حالها مداراة للجنين ، أن لا تتعب ، لا تضجر ، لا تسهر طويلا...)).

وإذا كانت معالم المجهول الأول بدأت تتكشف من رسالة بعث بها إلى زوجته –وإن لم يصرح السرد بذلك – ((آ ، لو تعلمين ، الشمس هنا حارقة ، الأرض قفراء ، الناس عدائيون أجلاف ، ترمقنا عيونهم بحذر واستعلاء...)) فأن عوالم المجهول الثالث وأعني به (المصير) ظلت مغيبة لآخر لحظة في السرد ((إني أسمع مطارق الآلات العملاقة تهوي ، تضرب الأرض ، سندخل دويها بعد قليل ، فلا ندري إذا كنا سنخرج منها أحياء أم ستسحقنا بأسنانها...)).

هذه الرسالة عدتها الزوجة نذير خطر ظل يقرع أجراسه في

نفسها الفزعة المرتعبة ، حتى شكلت الأصوات التي تسمعها ، والأشياء التي تراها ، معادلا موضوعيا لما حصل في الغربة ، ((الدوي يعلو ويتفاقم ، يعلو هيمنة وهياجا فيتفجر عنيفا ، مهولا في أذنيها ، ممزقا في رأسها ملامح الوجه الودود ، ... خالته ممزقا مرميا في العراء... ، وهياكل الأثاث الجاثمة ، رأتها بعين الرعب كالأجداث)) وكانت قد استشرفت خوفا من المجهول الذي ينتظرها ، ويبدو ذلك في الاستباق الذي قدمه الراوي ((لكن نعيب يوم قريب انطلق كالسهم المصيب أجفلها وغيّب صورته ، ثم أسقطها في قبضة الندم)) ، وتأكد خوفها لاحقا ، ومن بُعد تداولي حين ((تفجر نعيب البوم عائدا ، نافذا إلى مسامعها...)) فضمت ((ذراعيها على بطنها النافرة)) ، وضجت الغرفة ((بصرخات الفجيعة ، والاستغاثة والعزاء)) ، لتصبح أمام مجهول جديد ، يخفيه المستقبل لها ولوليدها الذي لم ير النور بعد.

إن الموضوعات ذات الطابع الإنساني الأنثوي صارت هي الأثيرة لدى القاص في مجموعته هذه ، وقد حظي (الموت) أو ما ينجم عنه أو عن الشعور به من توق شديد للآخر وإلى الالتحام به ، باهتمام زيد الشهيد ، ويأتي موضوع التوق للآخر- هنا – مكملا لموضوعة الفقدان ، كما يأخذ التغني بالحب والعاطفة الإنسانية الاهتمام نفسه.

تستطيع القصة القصيرة بومضتها الخاطفة وكثافتها العالية أن تحمل قضية ما ، وقد نجح القاص زيد الشهيد ، في أن يؤطر قصصه

بموضوعة إشكالية حقوق المرأة ، ويرمي إلى تمزيق حجب المأساة التي أنهكتها ، وتغيير القناعات الخاطئة المستقرة في الوعي ، وعلى الرغم من بعض انزلاقاته في السرد ، مثل انكفاء سرده على راو عليم ، مما يضيع على الشخصية فرصة التعبير عن أفكارها ، ورؤاها ، وهيمنة الاسترجاع أو الارتداد الزمني ، وتأثيره السلبي على الشخصية ، إذ تبدو مستلبة ، ومحبطة ، لا ترنو للمستقبل إلا بعين الاستسلام ، إلا أن توظيفه للتقانات السردية الأخرى ، ناجع ومثمر ، ولاسيما أن ذائقته المتفردة ، وبراعته الأدبية ، جسدتها حروف لغته الشعرية ، بانزياحاتها وفتونة مجازاتها التي تجمع بين شاعرية القص وقيمته الجمالية ، قد خرقت نسق الشكل النثري القصير ، أو ما يمكن أن نطلق عليه تنافذا شعريا سرديا ، فانثيالاته الإيحائية وكثافة تعبيراته ، وطراوة خياله ، وقوة أسلوبه ، من دون الابتعاد عن الطابع السردي[٢١] ، يفضي إلى انفتاح جناسي ، يدرك القاص تقاطع فضاءاته وتخاصمها.

الإحالات والهوامش:

(١) السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي: ٩٦.

(٢) ينظر درس السيمولوجية، رولان بارت، ت عبد السلام بن عبد العالي ٢٦.

(٣) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، خالد حسين: ١٠٥.

(٤) شعرية ، عنوان كتاب الساق على الساق، محمد الهادي المطوي: ١٦.

(٥) ينظر في نظرية العنوان...: ١٠٥.

(٦) ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبد الوهاب: ١٠.

(٧) م ن

(٨) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، د. سمير الخليل: ٩٧

(٩) ينظر لسان العرب: ج ٢ / ١٨: مادة تبن.

(١٠) مسرح سلطان القاسمي، دراسة نقدية ، د. غنام محمد: ٥٦.

(١١) مدخل الى عتبات النص، عبدالرزاق بلال، تقديم: إدريس الناقوري: ٢٣ ـ ٢٤.

(١٢) النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي، د. محمد عزام: ٢٦.

(١٣) الدلالة المرئية، علي جعفر العلاق: ٥٥، نقلا عن نظرات نقدية...، محيي الدين زنكنة: ٦٥.

(١٤) شعرية القصة القصيرة جدا ، جاسم خلف الياس: ٧٩.

(١٥) إضاءات سردية، قراءات في نصوص عراقية، د. فاضل عبود التميمي: ٦٠.

(١٦) التجربة والعلامة القصصية...، أ د. محمد صابر عبيد: ٤٤.

(١٧) ينظر، سيمياء العنوان، بسام قطوس: ١٠١.

(١٨) فضاءات الشعرية، دراسات في أدب أمل دنقل، د. سامح الرواشدة: ٢٤.

(١٩) شعرية القصة القصيرة جدا: ١٥٧.

(٢٠) الفنون النثرية، جنان عبد الله: ٢٢، نقلا عن نظرات نقدية، محيي الدين زنكنة: ٦٥.

(٢١) ينظر، شعرية القصة...: ٧٨.

المصادر والمراجع:

١- إضاءات سردية، قراءات في نصوص عراقية ، د. فاضل عبود التميمي، المطبعة المركزية جامعة ديالى ، ٢٠١٠.

٢- التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية في قصص (أوان الرحيل) لعلي القاسمي ، أ د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط١، ٢٠١١.

٣- ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة (٣٩٦) ، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ١٩٩٥.

٤- درس السيمولوجية ، رولان بارت، ت عبد السلام بن عبد العالي ، توبقال – المغرب، ١٩٨٦.

٥ - الدلالة المرئية، علي جعفر العلاق: دار الشروق: ٢٠٠٢.

٦ - السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٣ ١٩٩٧.

٧ - سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ٢٠٠١.

٨ - شعرية ، عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، مج٢٨ ، ع١٩٩٩، ١.

٩- شعرية القصة القصيرة جدا ،جاسم خلف الياس،دار نينوى،سوريا، ٢٠١٠.

١٠ - علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، د. سمير الخليل ، دار الفراهيدي، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٠.

١١- فضاءات الشعرية، دراسات في أدب أمل دنقل، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، إربد – الأردن ، ١٩٩٩.

١٢- الفنون النثرية في كتاب ابن الجوزي (صيد الخاطر) دراسة تحليلية، جنان عبد الله جامعة الموصل.

١٣- في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، خالد حسين، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧.

١٤- مدخل الى عتبات النص، عبد الرزاق بلال، تقديم: إدريس الناقوري، افريقيا الشرق. ٢٠٠٠.
١٥ - مسرح سلطان القاسمي، دراسة نقدية ، د.غنام محمد خضر، منشورات القاسمي، الشارقة، ط١ ، ٢٠١٠.
١٦- لسان العرب: ج ٢ / ١٨: مادة تبن، العلامة ابن منظور، دار إحياء التراث العربي – لبنان ، ط٣.
١٧- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، د. محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١.

(٣)

قراءة في رواية سبت يا ثلاثاء

محمد الأحمد

أيامَ كان الرقيب ذكياً متطلعاً متسلحا بالمعرفة ، كان على الأديب المجتهد أن يتسلح بمعرفة اكبر ، لأجل أن يمرّر صراخهُ بدلاً من أن يواجههُ التكميم ، والتعتيم ، فغالبا ما نجد الروائي مرهف الحس متماهيا في تأثيث روايته بسرد يخفي وراءه مقاصد لا يصلح البوح بها جهارا ، ويكون محلقا في حلقات من الخيال مغلفا المعنى ، وموِّها إياه بتفاصيلٍ غالبا ما تجعله يبيح بما لا يباح وقد كان مُسرفاً في القصد البليغ ، ومقيماً الحدّ بينه ، وبين عمله الإبداعي بوصفه إنسانا.

هذا ما نجده في رواية (زيد الشهيد) وقد كشفَ أسراراً عن ذاته بوساطة ثلّة من شخصيات رسمها على الورق وقد أعطاها دماً ، وموقفا ، وكانت مكّونة لعالم تحكي عنه الكلمات على الرغم من تفكك جزء من بنائها ولكنّها تبقى جزِلة المعنى تشير إلى أهدافها الواضحة.

هذا ما حدث في رواية (سبت يا ثلاثاء) ، للكاتب العراقي (زيد الشهيد) الصادرة عن دار أزمنة الأردنية ٢٠٠٦م ، حيث تختفي فيها نهائياً الأحداثُ التي غالبا ما تعتمدها الرواية سرداً ، ولكنها تدغم السرد بأحداثٍ تحمل هويةَ عصرٍ سمته الصمتُ البليغ ، فالروائي يأخذنا عبر غرائبية لغة فيها تقنيات أدبية متنوعة ، تذوّب النثر الجميل بالشعر البليغ وكأنّه انصهارٌ عضوي ، تنتهي عنده المسافةُ بل

تكاد تختفي: (سكاكين الألم باتفاقٍ حميم مع خناجرِ الصمت تعلنان شعوائية حرب لا هوادة لغدر ، لحظتها زحفا ، حدودها جسد نجاة. مساحة بقدر بقعة ، تركيزها يدور أسفل تكويرة تشبه بالونة شُبعتْ بالماء- الرواية ص١٣). لأن اللغة تعتمد الصورة الشعرية أكثر مما تعتمد السرد ، الذي يحول الأفعال إلى صور متتابعة ، لتنعكس في العين ، ويحدث المرسل بحديثه إلى المرسل إليه عبر متوالية اللغة التي تكون بطلا وشاهدا وشهيدا.

على العموم تتميز الرواية بوصفها فنا شموليا عن بقية الفنون بقدرتها على النفاذ و التعبير داخل إطار الزمان والمكان ، كما يذهب قصد الشاعر العربي محمود درويش: (فقد حلك الضباب على طاولتك الدائخة من فرط ما كدّست عليها من أدوات التأويل) ، عبر خطاب مبتكر استطاع أن يواصله الروائي بلا كلل ويحط به عند تلقي القارئ ، (**وأنا الروائي اصرخ من هول الموقف.. آه، يا الهي! كيف لي أن أكمل هذه المأساة؟! إني أتقطع ألماً - الرواية ص٤٧**) فتميز حضورا تواصليا شغفه المجاز عبر تجريب شعري متقن توضح عند تشكيل الاستعارة ، واستيفاء مقاصدها البلاغية ، أو كما أنه يستحضر لمسته السينمائية أو التشكيلية في الوصف ، راسماً مشهداً ، مدللا رمزياً دالا على عبثية الزمان والمكان ، عبر خلخلة في تواصل حكي الحكاية: (**هناك فوضى زهور وأوراق وأشكال تتبعثر على نسيجها قوارير وحلقات ومثلثات ودوائر واختلاطات تتمازج مع ألوان فاقعة أو داكنة تضيع فيها الأزرار بين الزهور والدانتيلات والشرائح المخرمة، ترفعها**

نجاة، تدرس الأشياء بتحديق ذاهل.. يقول لها احد الأثواب: إلبسيني اشتقت لتضاريس جسدك؛ أروم رائحتك- الرواية ص٢٦). وكأنها تبيت ذهانا غير مترابط بقصد خلخلة جذرية ، تلك التي تحكي الحكاية التي تقف عليها الرواية.

يعتمد المونولوج الداخلي (interior monologue) المتمثل في حوار ألذات مع ألذات ، لأجل أن تدوم العلاقة التفاعلية بين القارئ وبين مايريد المؤلف قوله كلوحة سريالية.. تتخفى أكثر مما تتمظهر ، تنكمش على ذاتها ، أكثر مما تكشف عن نفسها. هويتها التغريب المواصل لصورة تتوسطها البطلة (نجاة) مقذوفة في العراء المظلم ، المخيف ، وعبرها تتثبت حيثيات بيت عراقي فيه صراعات جمة ، من معاناة الحصار ، ومن تكدسات العنوسة ، وأثقال الحاجات الفسلجية ، صورة تتشكل منها أسرار البيت ونسوته ، وعلاقاته المتواترة ، صورتها تبقى عالقة في المخيلة ، مؤثثة لمسارات أحداث تجري وراء المقاصد ، تغطيها الالتفافات وتحوطها ، لتبقى إن غادرنا النص ، مشكلة أكثر من سؤال يثيره البيت العراقي الذي تتأثث الرواية لأجله ، فتارة تحضر الأشياء بشبحية ليصفها المكان ، والزمان ، وتارة أخرى يحضر الإنسان بشبحية ليصف الأشياء ويجعل الارتحال أو الانزياح ثيمة مركزية في سرده **(الأشياء ما عادت بأماكنها؛ والأماكن ما برحت بأشيائها- الرواية ص٩٠)**.. حيث **(سطحية الشخصية لتمثل فكرة تجريدية، ولكنها الوحدة التي تسمح بأنواع من الاختلاف تتفق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث- محمد غنمي هلال: النقد**

الأدبي الحديث ص٦١٠) ، فيستنتج القارئ بأن هذه الرواية نص مشاكس ، عنيد وتصعب القراءة ، وتخفى من ورائه قصّا ملغزا ؛ (سبت يائلاثاء) نص رواية إنسانية سكتت عن القول المباح لتفجَّ متسعاً من الصراخ ، كونها رواية تحكي عن العراق الذي تقبض على مقدراته أصابع من حديد ، إنها رواية وثيقة احتاجت أن تكون شهادة على عصر فيأتي المكان حاضرا في امتداد لغة تتقعر تارة ، وتتوضح تارة أخرى لتحدد الزمان والجغرافيا: (عشت عصي القلب ، قصي الالتفاتات إلى مايوجعُ ، ويجعل الوجعَ جهة ، وإلى ما يرجع من صدى أجراس تضع المكانَ على أهبة السفر).

من يفكك أسرار البطلة المحورية وهي تدور في فناء كله معقول ، في زمن استثنائي قد مرّ على المثقف العراقي؟ ، يقول السارد في سرده: **(لا تأثير للحكاية على الكلام، وليس لها مساس بالأمر طبقاً لتحليل ناقد قارئ، لكني اكتبها فقط كتذكر. ومضة خاطفة مرقتْ بسماء الذهن لحظة الكتابة؛ ونجاة تبقى أسيرة الذهول إذ يعافها الألم- الرواية ص٧٨)** ، لتبقى الرواية تخترق الأزمنة يوماً بيوم ، وأسبوعاً بأسبوع ، وعاماً بعام..كفعل صراخ أراده الكاتب العراقي (زيد الشهيد) أن يبوح به عن ألم ممض ، وقهر ، ونفي في مكان ولد فيه ، حيث بقي غريبا حتى عن الناس الأحبة الذين خرج معهم من رحم واحد. تبقى هذه الرواية عراقية الألم والبوح والاختراق. كونها تجربة استحقت التأشير ، لما فيها من كسر للشكل ، ولرتابة الأزمنة.

(٤)

قراءة في قصص مجموعة زيد الشهيد

(أش ليبه دش)

كُليزار أنور

زيد الشهيد قاص عراقي له باع طويل في كتابة القصة القصيرة ، بكالوريوس آداب (لغة انكليزية) جامعة بغداد/ ١٩٨٣ ، أصدر ثلاث مجاميع قصصية (مدينة الحجر/ ١٩٩٤ ، و حكايات عن الغرف المعلقة/٢٠٠٣ ، وفضاءات التيه/٢٠٠٤) ، وروايتان (سبت ياثلاثاء/ ٢٠٠٦ ، و فراسخ لآهات تنتظر/ ٢٠٠٨) ، ومجموعة شعرية: (أمي والسراويل/٢٠٠٣) ، ومجاميع منشورة في مواقع الكترونية.

قصص نحتتها الذاكرة.يسردها القلب بحميمية وفاءً ، وإخلاصاً لمكان ، وزمان عاش فيه المؤلف ، وينوه لذلك في المقدمة ، ولدت هذه القصص (أبو طير ، تضرعات واعدة ، أحبك(ICH LIEBE DICH) ، احتراقات صامتة ، تحت غيمة النسيان ، عبير الحلم ، مساء الاحتراقات) مع وصوله إلى اليمن وعمله في سلك التدريس للفترة من (١٩٩٤ – ١٩٩٧).

سرد هادئ مثل الحكايات التي تُحكى ليالي الشتاء حول مدفأة بيت دافئ بالألفة والمحبة. القصص كلها تعزف على وتر واحد.. حكايات حاكتها الذاكرة وألبسها القاص ثوب الواقع. نصغي بإعجاب لصمت النص ، فللصمت صوت.

العنوان بحد ذاته لغز.. ندقق في الأحرف.. ماذا يعني؟نفتح البوابة لنقرأ القصص ولنصل لحل لغز العنوان.

(أبو طير):

شاء القدر أن يُنَسب لمدرسة قرية (ذيبين) احتفى به أهل القرية وكأنه هبط عليهم من كوكبٍ سمعوا به ولم يروه ، حكى له شيخ القرية حكاية توارثوها منذ تسعة قرون.. حكاية رجل فاضل بنى لهم جامعاً في وسط القرية ، وفي يوم وجدوه مقتولاً على قارعة الطريق ، دفنه أهل ذيبين وبنوا له ضريحاً ، وصار قبره مزاراً ، ومنذ يوم دفنه وقف طير فوق المنارة يطلق صوتاً متواصلاً- كلما وصل غريب للقرية- تارة تسمعه يسقسق كالعصفور وتارة يغرد كعندليب.

(تضرعات واعدة):

وصف جميل لطبيعة قرية ذيبين التي تقع بين جبلين شاهقين هما (كحل) ، و(الذروة) تأخر المطر عن القرية.. شحبت الوجوه واستكانت النفوس.. جفت الأرض واصفرت الوريقات وذوت. دعوا كثيراً وذبحوا ثوراً وما هطل. "أوقدت الجدة حورية النار تحت القدر فاشتعل الحطب. وضعت الدقيق ثم سكبت الماء وانهمكت تدور بالمحواش الذي تمسكه بينما التفَّ الصبية حولها ، تحكي لهم: **"لا يأتي شيء يا أولاد دون ما يقابله. لا يمكن الأخذ من الحياة ما لم تعط، وهذا الحنش الضخم هو الوسيط الذي نبتغيه ليخاطب تلك الغيوم حتى تحنُّ علينا فتمنحنا الغيث. لهذا نحن نعمل العصيدة هذه فنهبها له لأجل وساطته."** ص ٢٧.

وغدت (حورية) –حتى بعد موتها- شخصية متوهجة في ذاكرة

أهالي ذيبين. كل شيء يمضي مع الزمن.. وتبقى الحكايا تُعاد وفي كل إعادة إضافة والإضافة تكبر يوما بعد آخر لتصل لدرجة الأسطورة.. والأسطورة موروثاً تتناقله الأجيال.

(Ich Liebe Dich):

اختارها القاص عنواناً لمجموعته.. ربما ليجذب القارئ للغز الأحرف ، ولكي يبحث عن المعنى.. والمعنى لا يأتي سهلاً إلاّ بفتح دفتيّ الكتاب والقراءة.. والعنوان يعني (أحبك) بالألماني.

هناك مبدأ في الكتابة القصصية يقول: **"أخلق الشخصية ودع القصة ترى النور من خلال هذه الشخصية."** ويبدو بأن القاص فعل هذا مع شخصياته وخاصةً هذه القصة ، فـ(جبران) طالب ثانوية و(لورا) الألمانية ممرضة ضمن الكادر الطبي في مستوصف ذيبين. أدخلهما المؤلف في مدارات قصة حب ليوصل للقراء رسالة مفادها: أن الحب عاطفة إنسانية لا لون لها ولا جنسية.. الحب تواصل حضاري بإمكانه أن يصب ويتمازج ويتضامن في بحر المشاعر البشرية الرائع.

(إحتراقات صامتة):

ننبش في رماد الذكريات بحثاً عن بعض الجمر لينبض الحياة فينا من جديد أملاً باستعادة حب من ماضٍ حتماً لن يعود. فاطمة وخارف قصة حبٍ انتهت بفراقهما ، هي تزوجت من عبد الله وهو تزوج بأخرى. باتت أرملة وحيدة وأمّا لولدين بعد ثلاث سنوات.

طلبها للزواج من جديد رغم انه أب لثلاثة أولاد وزوجة لم تُقصر معه. احتراق صامت يجول في دواخلها بين الرفض والقبول. وتُركت القصة مفتوحة لتأويل قارئها كل حسب هواه وما يتمنى. وهذا شيء جميل بحد ذاته عندما يقرر القاص ترك باب النهاية مفتوحاً.

(عبير الحلم):

قصة ملونة بألوان (روج) الشفاه وتدرجات البنفسج ومعطرة بأريج العشب والورود. وصف بلون القوس قزح.. وكأنك في كرنفال فرح. حكاية صديقين يقعان في حب (عبير) بائعة في محل للعطور وأدوات الزينة. سؤال يطرح نفسه: هي أحبت مَن فيهما؟

(مساء الاحتراقات):

عندما يمضي العمر ، وكلما اختلى الإنسان مع نفسه في ساعة صفاء ينهمر عليه فيض من الذكريات البعيدة. حكاية قاص –هو المؤلف- يضع نفسه في متون القصة "**بين لحظةٍ وأختها تلتفت منى زارعةً نظرات تتحرى قسمات وجهي كأنها لم تصدق كوني قاصّاً له قدرة التخيل وصناعة الأحداث ثم سكبها على ورق الكتابة سعياً لخلق عالمٍ يُلهب مخيلة المتلقي ويأخذ به إلى دُنى المتعة والخيال حيث الزرع الناجز والحصاد المُنتظر.**" ص ٧٠.

(منى) حب المراهقة ، وأيام الصبا. ما ظن بأنه سيلتقي بها يوما ومصادفةً في إحدى دوائر البريد في صنعاء. يمضيان معاً من جديد وتكتشف بأنه صاحب قصة (عبير الحلم) المنشورة في الصفحة

الثقافية في الصحيفة التي معه ، وبفضول المرأة المعهود تسأل عن حقيقة القصة. ويأخذها في اليوم التالي إلى محل بيع العطور –مكان أحداث القصة- تشتري من المكتبة القريبة منها ثلاث نسخ من الجريدة **"واحدة سأقرؤها كقارئة لا تعرف كاتبها. وثانية كقارئة تعيش التفاصيل مع الكاتب. وثالثة أتقمص شخصية بطلة القصة لأسبر صدى الانفعالات والإحتراقات التي تراودها."** ص ٧٢.

وفي يوم تغيب منى. تضع نقطة النهاية في سطر الحب.. تتأكد بأن عبير ليست شخصية مُختَلقة كما ادعى وإنها مجرد بطلة قصة ، لم تستطع أن تُكمل معه الحكاية لأنها طُعِنَت يوماً من زوجها الذي مارس نفس الفعل مع فتاة تعمل معه. قررت أن تبقى هي أيضا ذكرى طيبة وقصة سيكتبها المؤلف وسينشرها ذات يوم.

بحق كانت أجمل قصص المجموعة كسرد وحكاية وحبكة فنية ونهاية مفتوحة امتزج الخيال بالواقع ، فلا تدري أي سطر نُقِلَ من القلب وأي سطر نقل بعربات الخيال!

(٥)

من ذاكرة المكان : زيد الشهيد في
(الرؤى والأمكنة)

د.فاضل عبود التميمي

تستفز الكتابة الإبداعيّة عن المكان الذاكرة الحيّة عند المبدعين ، فهي نمط من التحدي الذي يقارع وهن الزمن ، ويعد بشحذ الذاكرة ، وينظم استجابتها لمزيد من التأمل ، واستنطاق مدّخرات الطبيعة ، والإنسان في نصوصيّة جديدة يتبادل فيها الزمان ، والمكان لعبة التخفي ، والانبهار ، والدوران في دائرة تضيق لتتسع تبعا لتعدد الرؤى ، وتشاغل المخيّلات.

لقد أغوت هذه الكتابة عددا من الأدباء فولجوا تفاصيل جغرافيّتها الآهلة بالناس ، والأنسنة ، والتجسيدات المشبعة بالتخيلات العذبة المراقة على حافّات التذكّر ، والاستنطاق ، ويقينا أن لها-لاسيّما- التراثيّة ، والتاريخيّة ، والطبيعيّة التي حافظت على تشكلاتها النسقيّة جاذبية تتخذ موقعا مؤثرا في نفوس المقيمين ، والزائرين ، والمارين سراعا على الرغم من قدمها ، وتقليدية طرزها ، فضلا عن أنّ لها ((حساسيتها ، وجمالياتها في الأفضية الإبداعية- أدبا ، وفكرا ، وفلسفة-حيث تتحول داخل نطاق هذه الأفضية الى حيوات لها أنشطتها ، وفعالياتها ، ووظائفها المتنوعة وتكتسب أهميّة خاصّة في علاقتها بالمبدعين الذين ينفتحون على حسّاسيّة الأمكنة ، وجمالياتها ، وشعريّتها ، ويتوغلون في مجاهيلها بحثا عن أسراهم الإبداعية))[1].

والكاتب (زيد الشهيد)[2] واحد ممن اجتذبته رائحة المكان ، فراح

بدفع من حسّاسيته المفرطة يدخل الأمكنة التي عاش فيها إبّان التسعينيات من القرن العشرين ، وأوائل الألفية الثالثة في (ليبيا) موزعا بين التأمل ، واستنطاق البصر ، واجتلاب صور ما وراء النظر مدونات شفيفة لأماكن عاش فيها ، أو مرّ عليها مسافرا ، أو مقيما لساعات ، أو لأيام ، أو سنوات.

تكشف التواريخ المثبّتة أسفل نهايات نصوص(الكتاب) أنّ المؤلف كان يكتب عن تلك الأمكنة في حال نزوله فيها ، أو بعد رحيله بأيام ، أو سنوات أي بعد احتدام وهج التلقي ، وصعود الصورة الى مجرّة الإجتراح النصي إذ لا وقت محدّدا للكتابة ، إنما هي تأتي متزامنة مع سيل الرغبة الجامحة للإفضاء ، وتفريغ شحنات الوجد ، والألم.

دلالة العنوان:

يحيل عنوان الكتاب (الرؤى والأمكنة)[٣] على صيغة نحويّة تقديرها: (هذا كتاب الرؤى والأمكنة) ، فهذا مبتدأ ، وكتاب خبر مضاف الى الرؤى ، والأمكنة معطوف على الرؤى ليدل على المشاركة.

الصيغة النحويّة للعنوان تحيل على ومضة دلاليّة مؤداها: أنّ الرؤى: الأحلام مفردها رؤيا ، تشغل فضاء العنوان ليُقرأ): الأحلام والأمكنة) ، وهو يقود الى عنوان مواز آخر: (نصوص مفتوحة مستلة من ذاكرة المكان) ليشي بالخطوط العامة للكتاب ، فهو مجموعة من النصوص المنفتحة على أكثر من جنس أدبي استلها

المؤلف من فضاء الأمكنة التي وقف عند عتباتها مفتونا ، أو منبهرا ، أو حزينا.

العنوان ، والعنوان الموازي يقودان الى عتبة (الإهداء) التي تنفتح على أسماء أصدقاء المؤلف الذين كانوا جزءا من ذاكرة المكان: من كان على مرمى حديث عابر منه ، أو من عاش معه مكانا ، وزمانا ، ومشاعراً: محمد إبراهيم السنوسي ، وعبد الرزاق الماعزي ، ومحمد زيدان ، وعبد الوهاب قرينقو ، ومحمد المزوغي ، هؤلاء حاول أن يردّ لهم نفحة الود التي تلقاها يوم كان معهم فنمت المفردة في ذاكرته ((وتناسلت حتى استحالت كتابا))[٤].

الإهداء يكشف عن عمق محبّة تلقاها المؤلف من لدن أصدقاء أصبحوا الآن جزءا من ذاكرة الماضي ، لكنهم يعيشون في ضميره بقوة ترتدّ به الى الأمكنة نفسها ، فهم جزء من ساسيلوجيا المكان ، وتحولاته الممتدة في ذات المؤلف ، وتخيّله المطلق.

بُني الكتاب على قسمين كلٌ قسم كان بمنزلة (الباب) للكتاب ، القسم الأول وقد انشطر على ستة نصوص ، إذا استثنينا النص الأول وحسبناه مقدمة للكتاب-وهو كذلك- تبقى لنا خمسة نصوص خصّها المؤلف للبحر ، ولتمظهرات الأنثى: حكاية النافورة ، والكاتدرائية ، ومقهى الصفاء ، وميدان الشهداء ، بمعنى أنّ الكتابة في هذا القسم تجوب الساحل الفضي للبحر المتوسط ، وعروسه (طرابلس) بوصفهما مكانا يستأنس بالبحر ، ويعتاش على تشكلاته ، فالبحر بحسب قول المؤلف: ((مرآة عاكسة لسماء تطبق

بشكل فضاء كروي/فقاعة هائلة.. ضربة من ضربات فرشة الطبيعة على اللوحة الخلقيّة))[٥].

أما القسم الثاني فكان من نصيب واحات: (الجفرة) ، و(هون) ، و(ودّان) ، و(زلّة) ، و(سوكنة) ، و(الفقهاء) ، و(الهروج) فهو بفصوله السبعة معني بالدخول الى الصحراء ، وواحاتها المزهرة بعيدا عن إشكالات الحضارة ، وعلاقات الإنتاج ، نصوص تنفتح على صحراء تشبه كتابا مرقّشا بالحروف.

في (رؤية) التي لم ينصّ المؤلف على أنها (مقدمة) ليحيل بها على رؤيته الخاصة بـ(أبجدية المكان..تماهيات الزمن) ، تقرأ ملامح نصّ معنيّ بمتن آت يحاول أن يقدّم له ، فعند هذا المؤلف: ((أن النص-أي نص- يبقى هلاما بلا أبعاد ، ولا مقاسات إن هو خلا من ، أو تخلى عن أبجدية المكان))[٦] ، ثم حاول بقصد ، أو بدونه أن يربط بين الزمان ، والمكان في النص الأدبي معوّلا على تاريخ السلسلة الأدبيّة الذهبيّة إبتداء من امرئ القيس ، ومرورا بالسيّاب ، وصولا الى نجيب محفوظ ، وإبراهيم الكوني ، وغيرهم.

والمؤلف يعترف في (مقدمته) أنّه كتب القليل عن كثير من (الأمكنة) التي جاءها زائرا تحمله أكفّ الدهشة ، وتسرقه لحظات الزمن الوامض الخطيف[٧] ،وأنّه فضلا عن ذلك يدخل المكان بعين فنان ، وقلم مؤرخ ، ورؤية ناقد ، فحضوره لم يكن لشراء الأحلام التي تناهض حدود التصوّر فتمنحه الكنز الكاذب بل لاقتناء نظر تحفزه عليه طراوة الزهرة ، وتدفعه لتأمل رشاقة الأحصنة حاملة فتنة

وردة ، وكبرياء عمل غاطسة في ماء استجمام عجّ ببالونات الهواء وليد الرذاذ المحمّل برهافة فضاء الميدان ، وامتداده الفسيح[٨] ، بمعنى أن المؤلف يدخل الأمكنة ليأخذ من أسحارها متع البحث ، والتقصي اللذيذ ، وما يحوم حول تضاريسها من علامات العجب ، والافتتان ، وليس له من غرض سوى اكتشاف الجمال.

تجنيس الكتاب:

ظهرت الكتابة عن الأمكنة في الأدب العراقي الحديث في الصحافة العراقيّة إبّان الثمانينيات من القرن الماضي ، وتوّج نهجها الإبداعي بظهور عدد من المقالات ، والكتب[٩] التي تقرأ الأمكنة بعين ترصد جماليات الأشياء لتسجلها في الذاكرة ، ويقينا أن ((بين الذاكرة والمكان علاقة إقامة متبادلة: يقيم المكان في الذاكرة ، وتقيم الذاكرة في المكان ، الإقامة بين الذاكرة ، والمكان هاجس تضافر ، والتحام أكثر منه فعل مشاركة بين طرفين تقارب بينها لحظة زمنية منفلتة ليعاودا فور انقضائها حياتيهما الخاصتين حيث ينسحب كل منهما الى ضفة))[١٠].

كيف تُقَرَّرُ المرجعية الأجناسيّة لكتاب (الرؤى والأمكنة)؟ ، وهل من سبيل الى تقرير ذلك؟ ، ((تقترب كتابة المكان في فاعلية المصطلح من نص الكتابة ، أو النص المكتوب-الذي يقابل بحسب تصورات رولان بارت نص القراءة ، أو النص المقروء-لما تتسم به من سمات ما بعد حداثيّة يدخل فيها كل من الكاتب ، والقارئ

في عمليّة إنتاج مشتركة تكون معها كل قراءة كتابة جديدة))[١١] ، وهذا يعني أن الكتابة عن المكان بوصفها نصا تتفاعل في متنه أنواع أدبية مختلفة تتجاوز ((الهرميّة العرفيّة للنوع الأدبي))[١٢] ، المتعارف عليه الى نوع جديد ماثل للعيان يمكن وصفه ، وتحديد أبرز ملامح تشكّله النصيّ.

كتاب (الرؤى والأمكنة) ينهض بمحمول نثري ، وهذا يعني أنّه من جنس النثر لكنه نثر قريب من أساليب الكتابة الحديثة التي تعتمد التداخل المجازي ، والفني بناء ورؤية ، فضلا عن حضور التشكّلات السرديّة ، وعلاماتها الدالّة ، وبحسب المعياريّة التي وضعها د.عبد السلام المسدّي لضبط مقاييس الأنواع الأدبيّة الجديدة فإن (الكتاب) يستجيب لـ(معيار الصياغة) الذي يأخذ بالكتاب الى جنس النثر ، والى (معيار المضمون) وهو يتقيد بالدلالة المقصودة في النص دون أن يلتفت الى طبيعة الصوغ ، والى (معيار التركيب) وهو يختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل فيها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني[١٣] ، وهذا يعني أن (الكتاب) بمحموله الفكري ، والجمالي ينتمي الى حقل الأدب.

إنّ عرض الكتاب على معايير (المسدّي) السابقة يفضي الى تبيّن نصّ نثريّ هو بالنتيجة ينتمي الى جنس النثر ، وإذا ما دققنا النظر في بنائه النثري وجدناه يتألف من بنيتي (السرد) و(المكان) وهو ما يدعونا لأن نضعه في جنس النثر المعني بـ(السرد-المكاني): الذي يجعل من المكان بؤرة مفتوحة للسرد يقول المؤلف على لسان

السارد: ((ربطت الجمل عند جذع نخلة طارفة ، وتركت الكلب يقعي بالوصيد ، متخذا دربا يقرّبني من شخص استفهمه ، تاركا حقيبة أوراقي في الخرج المتكئ على سنام الجبل))[١٤] ، والقول ومض سردي يكشف عن بنية تشظٍّ في الكتاب كلّه.

دخل المؤلف دائرة المكان بمخيلة همّها تحليل صورة المكان لا المكان نفسه فلو كان المكان شاغل المؤلف لقدّم لنا معلومات ، وإحصاءات تنتمي الى (ببلوغرافيا) المعلومات ، وأرشيفها المنظّم في ملفات الاجتماع ، والاقتصاد ، والثقافة ، والسياسة لكنّ صورة المكان كانت الشاغل الحقيقي لمخيّلته التي وسمتها منهجيّة تنتمي الى المكان ، وخيوطه الرابطة ((كان عليّ استنهاض شيء من التاريخ وتسليط الضوء على الأماكن مستعينا بالرؤى التي تمثلها شخوص تركت أفعالها بصمات تحكي على قراطيس الزمن ، وتتناقلها الأفواه))[١٥] ، فمصادر أطروحته المكانيّة تعتمد التدقيق في المتون التاريخيّة السابرة لحدّ الزمان ، والنظر الحالم في جغرافيا المكان ، والاستعانة بالرؤى مشافهة ، وتدوينا.

وكان على المخيلة أن ((تسجل صغيرات الأمور سعيا لخلق موضوع يطالعه القارئ فترتسم أمامه صورة الأشياء مستعرضا زمنا غدا ماضيا ضعفت لاستعادته ذاكرة الأحياء))[١٦] تلك التي تحترق بجمر القلم الذي يكتوي من اشتعال الأصابع ، ورمادها الذي تخبو حرارته ، وتزداد: ((ينهض القلم من طقس الإحتراق بسكب ما تبقى لديه من جذوة))[١٧] ، وكان عليه أن يشعر بالمس وهو شعور

يفرض على صاحبه طقسا نفسيّا مؤدلجا برائحة الشيطان وهو يراود فعل الكتابة عن نفسها: ((كان الحماس دبّ في أوصالي ، وساورتني حالة تلبس ، وجدت نفسي سادرا في رغبة كتابة نص))[١٨].

من منهج الكتابة المكانية الرجوع الى الذاكرة فهي مستودع حكايات مركبة ، وأشعار ، وأخبار: ((تحركت معتمدا على قراطيس الذاكرة المهيأة للتدوين جاعلا ذائقتي تنحو باتجاه الزمن القديم رسما لمشهد غدا من حكايات الغابرين))[١٩] ، ولهذا صار يجالس الكبار ممن خبروا الأعوام والسنين[٢٠] ، ويستعين ((بذاكرة الكبار الذين))[٢١] شهدوا بصدق الحوادث ، ومجريات الأمور ، وكان من منهجه أن يسمع عن المكان ، أو صاحبه ، أو كليهما فيتوق الى الكتابة عنهما: ((كنت سمعت به ، فقررت الكتابة عنه))[٢٢] ، قبل أن يمتثل أمامه ، ويصير جزءا من عنايته ، ويقينا أن ذلك ما كان ليكون لولا أن المؤلف: السارد منذ طفولته كان ولوعا بالرحلات ، وحركة المغامرين فقد ((أخذ ابن ماجد من هياج مخيلتي الكثير...المتنبي استفز رغبتي في اللحاق بالمطامح.. ابن بطوطة رافقته بحارا))[٢٣].

وكان من منهجه أن يقضي أياما يتحرى ، ويتأمل الفيافي ، والديار ، وهو ليس بالبدويّ يجوس متاهة اللاتوازن خروجا الى فسحة الضياع[٢٤] ، لقد صار البحث في الصحراء ، ومدن البحر هاجسه الأكيد ، وموضوعه الأثير ، منه تنمو النصوص ، وعلى مجسّاته الأرضيّة تبزغ تواريخ الأحداث فيشرع بالكتابة عنها[٢٥] ، منطلقا من حلم يعاشر كذب الطبيعة ، ويداري وهم الإنسان

((رأيت ذلك وأنا أقود جملا ، وأحثّ كلبا رسمتهما على الورق ، ورحت أسير صحبتهما ضاربا باتجاه بريّة ما حولها أفق خلي ، وماعليها سوى امتدادات رمليّة ، وسلاسل تلال))[٢٦].

إنّ المخيّلة التي تحتكم الى منهج جمالي في الكتابة تقود من حيث لا يدري صاحبها الى استنتاج دلالات مؤطرة برائحة المكان وكأنها في فضاء تجربة تتجاذب أطرافها بواعث مختلفة ، فالمؤلف مثلا حين يستقري الفكر الإنساني يجد أنه مهما تباعدت فروعه فإن أصوله تتقارب ، وكأنه يريد أن يؤكد وحدة الفكر البشري في مسعاه الطامح الى نشر المحبّة ، والسلام وهذا ما يؤكده في نص آخر يرى فيه أن الإنسان أي إنسان حين يؤدي الطقس الديني الروحاني ، وتنتهي الممارسة سيدرك أن الأديان تنهل من منهل واحد[٢٧].

ويستنتج المؤلف فضلا عن ذلك أن لفظة إنسان في هجير صحراوي تعني ذرّة رمل لا حول لها ، ولا قوة لكنها تجاهد عائشة بأمل رضا قسري تمجده الكتابة ، ورغبة الكاتب في الاتصال اليومي بالحياة ولو كانت معلقة بذرة رمل[٢٨] ،فهو في أعلى درجات التعلق بالمكان ، والإنسان معا ، مانحا القدرة للأخير للحياة بأعلى درجات المحو والزوال.

شعرية الكتاب:

كُتِبَ (الرؤى والأمكنة) بلغة شعريّة تكشف عن تشكلات نصيّة تتحقق فيها مزايا جماليّة: اتصالية تسهم في تلقي الكتاب وتحدد أبرز مستوياته الدلاليّة ، فضلا عن أنها لغة موّارة بشحنات السرد ،

فالمؤلف الذي يتماهى صوته ، وصوت السارد في نصوص الكتاب كان في بداياته الأدبيّة يرغب في كتابة الشعرأولا ، فوجد نفسه في القصة مع أنه عاشق دائم للرواية ، ولّما يزل يحن الى الشعر[٢٩] ،وله فيه مجموعة عنوانها: (أمي والسراويل) صدرت عن دار أزمنة للنشر ، والتوزيع عمّان ٢٠٠٤ ، فالشعر ينث على متن الكتاب من مصادر يعي المتلقي تماما أنها تسهم في إبراز الجماليات التي تكشف عن قدرات تتحكم في استنباط القانون اللساني في النص لعلّ من أهم مصادرها:

١- الوصف:

تنفتح لغة الكتاب على جملة من أساليب الكتابة الشعريّة لعلّ من أهمها (الوصف) الذي يسهم في تحديد الصورة البصريّة للمكان ، وموجوداته بهدف الاتصال بالمتلقي ، ووضعه في قلب المكان من خلال الإحاطة بالجغرافيّة المفصّلة عندها يصبح الوصف خطابا يسم كلّ ما هو موجود بالتحديد معطيا إياه التميز الخاص ، والتفرد داخل نسق الموجودات المشابهة له ، أو المختلفة عنه[٣٠] ، فكيف والوصف مهيمن شعري تعمل وقفته على إبطاء حركة السرد المتنامية الى الأمام بهدف تقديم مشهد ممزوج بالتأمل[٣١].

السارد في (الرؤى والأمكنة) يعيش الوصف ، والسرد معا فتتفجر دهشته لحظة أن يبصر الأشياء تقفز الى جسد النص لتكون بعضا من نسيجه الذي لا يمكن استئصاله من مسار الحدث[٣٢] ، لنقرأ

وصفه لتمثال الفتاة: النافورة: ((إنثناء ساقيّ الفتاة يعكس شبقا متفشيّا يأخذ على عاتقه هيئة الجلوس مع انفراج حتميّ للفخذين ، بينما ارتفاع الذراع اليمنى يطوّق عنق الغزالة كأنه استنجاد لمشاركة ، أو دعوة لإنقاذ....))[٣٣].

هذا الوصف المبني على المشاهدة الحسيّة ، والنفسيّة المشبعة بالرؤيّة التجسيديّة لا تقدمه السرديّة تقديما مجرّدا من حدود الهواجس ، وطرائق الاتصال بالفجوات الحلميّة الراكضة في اللاشعور ، وإنما يتمّ تقديمه برغبة البوح الشعريّ الذي يكشف عمّا وراء النظر لا للتزيين ، وإنما للتفسير الشعري المتأمل ، فعند السارد أن الوصف حساب يتضافر ، والتأمل في لحمة شعريّة هاجسها الزمان: ((أنا اجري حساب الوصف/التفاصيل: التأمل... أغرق في ثمل النهل ، وأشرب عبّاً تأوهات اللحظة...))[٣٤].

فالوصف المبني على وفق اللغة المنبهرة بالمنجز المكاني يعطي المتلقي فسحة التأمل المكاني مقرونة بالتخيّل البهيج: ((الوجه- الذي لم أتبين ملامحه – لقرآن كبير مفتوح تتفاعل على أوراقه البنيّة العتيقة نبرات الترتيل الخفيض بالكلمات المنحوتة الرسيخة))[٣٥] ، فالوجه الذي عناه السارد بالوصف ، والإحاطة يكشف عن مظاهر رؤيويّة متشكلة من التصويت الخفيض لنبرات الترتيل بالكلمات المنحوتة من حجر السمع والترديد.

وهناك الوصف الإستهلاليّ الذي يشكّل عتبة تتولى مهمّة الانفتاح الأوّل على ذاكرة المتلقي ليكّون بنية شعريّة تقوم بإضاءة

المتن بوساطة ضربة سرديّة جامعة كما في نص (البحر) الذي يتولى فيه الاستهلال الشعريّ ذو البنية المكثّفة تقديم صورة واضحة لطبيعة المكان-البحر:

تأبطَ المرايا
واستعانَ بالألق
البحرُ
الذي رداؤه النسيم ص١٤

إنّ الوصف الاستهلالي الشعري غالبا ما تبنى صورته على تأمل النمط المكاني ، وتحديد أبرز مفاصله الفاعلة في الإبصار ، والتلقي وهذا ما يبدو في نص آخر هو نص (الغزالة) الذي تولّت فيه المخيّلة الوقوف أمام النافورة ، واستعارة أنساق الغزالة في صورة فتاة للإنتباه الى أدقّ التفاصيل الجماليّة التي تغطي جغرافيّة المكان:

تمايست النسمةُ تحاكي جناحَ التنهد
تسند كوعاً على سور الإمتلاء
تبرعمَ الهواءُ
انثال فيضُ الشجن
ارتشفَ من كأس إشراقة العيون
وانطلقت..غزالةٌ تلتهم البوادي ص٢٤

وقد يكون الوصف الاستهلاليّ تعريفيّا يقوم بمهمّة سرد العنوان ، وتحليل الدلالات المتّصلة بالمتن ففي رؤية (قلادة من

الواحات..الجفرة) يقوم الاستهلال بتعريف المتلقي بدلالة المكان ((الجفرة: إيقاع جغرافيّ متشكّل على اتساع تستفزّه شذرات خضر موّهة بسوائل مائيّة تولّدها آبار من مدّ سحريّ يهب طراوة تقاوم قسوة الجفاف... ملامح تتعالى فوق قبح الأخاديد واللفح))[٣٦] ، فسياق التعريف ينحاز الى اللغة المجازيّة التي تتجنّب الخوض في الثوابت ، وحقائق الموجودات ليسهم في رسم شعريّة سرديّة تنحاز الى المكان.

وهناك الوصف الاستهلالي الزمني الذي تمتدّ دلالته الى زمن ما ليكون بوّابة للدخول الى المكان كما في الاستهلال الآتي الذي يتحدث عن واحة (هون):)) لم يكن دخولي الواحة من واجهتها الشماليّة ، والجنوبيّة ، ولا من اتجاهها الشرقي ، أوالغربي إنما من العام ١٩٢٨ ، وتحديدا الساعة الخامسة عصر اليوم الخامس عشر من نوفمبر))[٣٧] ،فهو استهلال ذو بنية زمنيّة تتشابك أذرعها مع اتجاهات مكانية معروفة ، فالعام ١٩٢٨ يمثل استهلالا زمنيّا تتبعه مظاهر زمنيّة أخرى تتخذ من المكان حيّزا ثابتا لها لتسهم في التقديم لشعريّة الأمكنة في مظان آتية يرغب المؤلف التحليق بها.

والوصف الاستهلاليّ تنهض مهمته من طبيعة العلاقة الرابطة بين تشكّله النصي ، وحالة السرد التي تتلبس السارد ، لنقرأ استهلاله الوصفي للكاتدرائية: ((هيكل مشهديّ/نحتيّ/ هندسيّ/ أخاذٌ..))[٣٨] ، فاللغة المنبهرة بالمكان تأخذ شكل انبهارها المقتصد من المشهد نفسه ، أي من مراقبة صورة المكان هندسيّا ، وهذا ما يبدو في: ((تأخذ النافورة

شكل زهرة عباد الشمس تحملها رؤوس أربعة لأحصنة تطلق صهيلا صامتا يتوارى تحت نثيث الماء المندفع من زغب نافر يؤلّف سورا دائريّا تحيطه الأوراق الطويلة المنحنية بتراخ هارموني))[٣٩].

وهناك الاستهلال الوصفي المتكئ على المعطى المجازي: ((همّت تلك الغيمة الدكناء ، وهي واحدة من قطيع هلامي بقّع زرقة السماء ، وموّه بعضا من جسدها السمح ، فسفحت ظلا كان يدبّ على تعرجات الأرض الباعثة امتداداتها صوب أماد بلا حدود...))[٤٠] ، فالغيمة تهمّ تجسيدا لفكرة أن المجاز يفعل ما لا تفعله الحقيقة ، وتسفح ظلا تدب فيه الحركة استكمالا للمهمة المشرقة من حدود الحس والحركة.

٢- الإسترجاع:

غلبت الإسترجاعات على متن الكتاب تأكيدا على سرديّته الواضحة ، فجميع النصوص الإسترجاعيّة تستحضر جُملا ذهنيّة على لسان السارد يتمّ سردها بوساطة التداعيات النفسيّة ، والمونتاج الزماني ، والمكاني ، والصور الحلميّة معايشة الحدث الماضي في اللحظة الحاضرة فيستحضرها المؤلف كما لو كانت كائنة في اللحظة الآنيّة للسرد[٤١] في أمكنة معلومة لها علاقة بالسرد وآلياته ، وهي في مجملها تحاول أن تقتنص الزمن الماضي ، وتزج به في الحاضر ، إما لمحاكمته ، أو لإضفاء جماليات اللحظة العابرة على طبيعة تشكّله النصيّ ، أولاسترجاع ملامح تفاعله الإطاري التاريخي.

والاسترجاع بتقنيّته الزمنيّة الملتفتة الى الماضي يسهم في إنهاض النص شعريا ليس لأنه مبني بالسرد ، والسرد كما هم معروف فرع من فروع الشعرية ، وإنما لأنه يكشف عن مفارقة اللعب بالزمن ، فـ(طرابلس) مثلا المدينة القديمة بأقواسها ومناراتها ، وسورها ، وأزقتها ، وأسرارها ، وخلجات دواخلها ، أي بأمكنتها الفاعلة في تخيّل الكتابة تسترجع جزءا من نسقهاالشخصي: ((بصرخات النسوة المقتحمات بخناجر المخاض ، وأشباح الموت المترصدة ، أو الخارجة لهن من وراء أستار التخفي))[٤٢] ،الاسترجاع هنا قرين التذكّر الوقائعيّ المبنيّ على استلال الحكاية من مصادر عارفة يريد السارد تلغيز دلالتها ، والبوح بها يوما بوساطة التأويل.

والذاكرة تسترجع صور الأمكنة لغرض الموازنة بين مكانين-ماءين: بحر ، وآخر مع أن البحر واحد: ((أعود الى صيف العام ١٩٧٤ أمواه المتوسط عند بيروت الميناء تسربل أجسامنا في واحدة من سفريات السياحة))[٤٣] ، ثم تسترجع الذاكرة ذاتها أمواه المتوسط في طرابلس ليبيا: ((وها أنا أحصي أمواهه بعدما جرت دقائق الذكرى سراعا.. أقول لعلّها المياه نفسها التي غطست في هلام طراوتها قبل عقدين))[٤٤] ، إنّ –لعلّ- هنا تكشف بتواضع جمّ حجم التمني الذي صنعه المكان في ظل استحالة نفسيّة قاهرة لا يمكن تحققها.

وفي نص آخر يوازن السارد بين سفرين: الأول الى (بودابست) في العام ١٩٧٦ ، والثاني الى (فينّا).... يقول: ((كنا قطعنا الأراضي الهنكارية ، ودخلنا النمساوية دونما توقّف فقط فتح باب المقصورة

رجلُ بوليس بملابس مترفة يمسك ختما يضربه على واحدة من صفحات الجواز ، ومفردات ألمانيّة يطلقها شفاها عرفنا فيما بعد أنها تحيّة استقبال))[٤٥] ، ثم يسترجع بمخيّلة موازنة يعصرها الألم مسكوتا عنه ينهض من قوله: ((لم تكن هناك نقاط حدودية تجبرك على النزول ليتم عندها قراءة تاريخك الشخصي))[٤٦].

ثم تسترجع الذاكرة نفسها طفولة ضائعة يُهِمُّ السارد التقاطها: ((أما الملبس فأعاد لي صباي يوم كنا في ستينيات القرن العشرين مهووسين بأفلام"هرقل الجبار"و"سبارتكوس محرر العبيد" ؛كذلك "بزوغ الإمبراطورية الرومانية ثم أفولها "...))[٤٧].

وقد يكون الاسترجاع تاريخيّا يتّصل بمفردتي الفناء ، والخلود في نصّ ملحمي خالد: ((لقد تعامل (جلجامش) حاكم أوروك في بلاد وادي الرافدين قبل ستة آلاف سنة مع هاتين المفردتين ، وتمخض مسعاه عن ملحمة شعريّة تخص فحوى الخلق ، وتتوخّى تفسير المآل))[٤٨].

وهناك الاسترجاع الموازن الذي يحاول التفريق بين صور مختلفة لمكان واحد ، هو المقهى وإن تعددت أماكنه: ((في"السماوة" مدينتي الفراتيّة اعتدت الجلوس في مقهى "السيد ياسر" الجلاس هناك ليسوا حكّائيين...وفي"عمّان" رأيت المقهى يتّخذ مكانا يضم روّادا- جلهم من وطني-يرتدون معاطف الاغتراب...في صنعاء وجدت"المقيل"يأخذ شكل مقهى))[٤٩].

فضلا عن الإسترجاعات الثقافيّة التي تتمثل في استحضار أنساق نصوص فاعلة: ((كنّا نقرأ أدبا قروسطيّا تنسكب من شرفات قصوره ،

ومبانيه التأوهات الرهيفة ، والهمس الدفين لأحبة كوتهم لواعج الحب ، وأقضت راحتهم جمرات العذاب: روميو وجوليت..الأحمر ، و الأسود...مدام بوفاري))[٥٠] ، وفي الاستعادة الاسترجاعيّة للّوحات السرياليّة الخاصّة بسلفادور دالي[٥١] ، وهناك استرجاع ثقافي مبنيّ على استرجاعات أخرى كما في الإسترجاع المتشكّل من منظر الفتاة الحزينة وقد استحضر من خلال صورتها شعر الخنساء ، والجواهري معا فقد وجد الفتاة: ((ما زالت منكبة على الفراش.. دفعات نحيب تفلت من وجهها المدفون بحضن وسادة "أعينيّ: جودا ولا تجمدا"... وتذكرت الجواهري يعلن كراهيّته لهذا المارد القميء الذي يلاحقه بعدما تناهش محبيه فردا فأفرادا يردد بضميره المطعون:

أنا أبغض الموتَ اللئيمَ وطيفَهُ بُغضي لطيفِ مخاتلٍ نصّابِ

ذئبٌ ترصّدَني وبين نيوبهِ دمُ إخوتي وأحبتي وصحابي))[٥٢]

وإذ يقدم المؤلّف صورة واضحة عن أدب الصحراء وأدبائها ، فإنه لا يتوانى بمخيّلة موازنة عن الحديث عن أدب البحر ، يبدأ من العام الدال على عمق الرابطة بين الإنسان ، والبحر ليدخل الى أعماق الأدب الخاص بالبحر عبر: روايات (موبي ديك) ، و(فكتور هيجو) ، و(حنّا مينا) ، و(همنكواي)[٥٣].

وتمتد مخيّلة المؤلف الاسترجاعيّة بصورة موازنة مرّة أخرى ليوازن بين صورة (سانتياغو) بطل (همنغواي) في الرواية ، وبطل الشريط السينمائي الخاص بالرواية نفسها بقصد الإمساك بالحالة

الدقيقة التي تجسّد البطولة بمفهومها الإنساني الجميل[٥٤].

(الرؤى والأمكنة)كتاب متعة ، وفن ، وسرد متشكّل في ذاكرة مفتوحة على مكان عصيّ على النسيان ، أبطاله لغة جارية في سهوب الكتابة ، متصالحة مع الحياة ، واقفة عند تخوم الذات ، تسعى لأن تنهض من غفوة الاحتفاء بدلالة الذكرى ، و(مؤلفه) نظر الى المكان فوجده كائنا حيّا ينمو بمشاعر فيّاضة ، فهو حكاية تنمو وسط فضاء مفتوح ، له سلطة تنظمها علامات العرف ، وأخلاق المعرفة ، فضلا عن كونه ثيمة فلسفيّة تقرؤها العين الراصدة تفسيرا ، وتأويلا ، فالعين في (الكتاب) منقادة لمبادئ الفن التي تعنى بوعي الاختيار ، وتحبيب المغامرة بعيدا عن محاكاة النسخ ، والتقليد ، وإنتاج ما أنتج.

٣- التفاعل الأجناسي:

وأعني به التضافر بين الشعر ، والنثر ، في لغة تجعل السياقات تنفتح على حافات نصيّة تجري في نواتها الجنينية عملية تلاقح بين نوعي الأدب: الشعر بما يحمل من مولدات مجازية مصدرها الرئيس تراكيب الجمل ، والنثر بما يعطي من دقة ، وضبط دلالي يتصل بحاجات الإنسان.

والتفاعلية النصية في كتاب زيد الشهيد: (الرؤى والأمكنة) تغطي مساحة واسعة من المتن لتعطي انطباعا واحدا مؤداه أنّ المؤلف كان قد وقع تحت هيمنة الجنسين معا ، فهو لا يستطيع مغادرة الشعر ،

ولا يقدر على مفارقة النثر ؛وهذا ما دعاه الى القفز فوق (الحدود) التي وضعت لكلا الجنسين ، ورفض المعايير التي تأبى اجتماعهما في نص واحد ؛فالمؤلف يستند الى معيار جامع بينهما هو معيار (الكتابة) ، و بديهي أن تداخل أنماط الكتابة قد يمهد لحدوث تقارب بين الأجناس ، فإن نحى الشعر نحو النثر ، وإن نزع النثر نحو مشاكلة الشعر فهذا يعني ظهور جملة من الأجناس الواقعة في حيّز بين الحيزين ، أو في منزلة بين المنزلتين ، في مفترق السبل بين الشعر ، والنثر ، أي أجناس هجينة بحسب عبارة (باختين) ، كما أنّ امتداد ظل النثر على مجال الشعر ، أو انتشار ظل الشعر على مجال النثر ، وما ينجر عنه من تماس بين مجاليهما لا بد أن يتخذ له شكلا ، وأن تكون بعض الأجناس أداة لتجليه(٥٥).

إن التفاعل بين الشعر ، والنثر في (الرؤى والأمكنة) تجلى تضافريّا عبر وقفات كثيرة نشير الى قسم منها في الآتي من التفصيل:

تسهم استعارة قسم من الأشعار التي يأتي بها المؤلف من نصوص شعريّة بعينها في تلوين النص جماليّا حيث يستجيب النثر لنداء الشعر المنطلق من أعماق الروح الإنسانيّة ، وعذاباتها المستجيرة بالإفضاء ، ففي ص٨٠ من الكتاب يتعمد المؤلف استرجاع صوت الشاعر أبي الحسن الودّاني في بيته الشهير:

من يشتري مني الزمانَ بليلةٍ لا فرقَ بين نجومِها وصحابي

ليدخله في تفاعلية مع النثر المتخذ من النقد مفتاحا للمقارنة بين (الودّاني) ، وشاعرين غربيين: (جون كيتس) ، و(بيرسي شيلي) ، في إطار ما هو ذاتي ، ورومانسي ماثل للعيان يشهد للودّاني برهافة الحس ، واستنطاق رغبة التمني على ما فيها من قمع لكل مكبوت.

وقد يكون النص الشعري منزلقا من بوابة القناع الذي يتمظهر به وجه الشاعر لينطق بلسان غيره ، وقد شُبه له أن صوته طفق يقرأ ففي:

من رحم روما يولد المجد
زارعوه نحن في البراري
ناثروه في الوهاد
حاصدون الألق
مجد روما زفير الآله، شهيق السماوات
عطر روما هدية للورد تشمها
وللحسان تستحم فيه
وللشواطئ تلبية للنداء.ص٢٠.

يستدعي (المقال) النثري نصّا شعريّا يكتبه المؤلف: الشاعر على لسان إمبراطور روماني مؤكدا عبره فخامة (المقام) الذي يتمتع به أحد النصب المهمّة في مدينة طرابلس.

وقد يكون النص الشعري تكميلا دلاليا لنص نثري يتوزع نسقه التصويري بين الشعر ، وبين النثر:

((...وها أنا أحصي أمواهه بعدما جرت دقائق الذكرى سراعا....

أقول لعلّها المياه نفسها التي غطست في هلام طراوتها قبل عقدين من الأعوام لعلها الأمواج ذاتها التي كنا نعدو إليها لنمنعها من الجنون المميت من اندفاعها الأهوج تلك المويجة التي تشبه أخواتها:

تلفعت معاطف الضباب
واستبشرت تمارس الغدر
تنقلها صوب قرينتها
المويجات الى هنا دنت
أمام أنظار الرمال
هائجة تعرت
وانتحرت من شدة
الجذل)) ص١٨.

وقد يجري التفاعل بين الشعر ، والنثر في إطار التخيّل النثري لأسماء أدباء يعقبها حوار لذيذ بين (نادلة) مغربيّة يجري تذكر صوتها ، وصورتها ، وبين صوت المؤلف لينهض النص في سياق الاسترجاع ، وتشكله النفسي:

((يتجالس الموتى من المبدعين على ألسنة الأحياء الخلاقين تمتزج أسماء...مقاربات تتطلب السعة، تجتاز المنضدة الواحدة:
ينهض المقربون فتتحد المناضد ويحتشد السجال
تتشاءم النادلة المغربية (سيضيع عليها الحساب)
يتفاقم الحوار..النقاش يعلو.. تبتسم النادلة هذه المرّة وفي

أذنيّ تهمس:

ما لكم و الآخرين؟

ضرب من الهلوسة..احسبيها هكذا)) ص٤٥.

فالنص السابق ينفتح على ثلاثة أشكال كتابيّة: النثر المحض المبني على وصفيّة سياقيّة ، يتبعها الشعر بنبرته المكانيّة العالية ، ثم الحوار بمقصديّته السرديّة الواضحة ، في تشكيلة نصيّة تقارب المكان ، وتعمل على تثبيت صورته.

وقد يجري التفاعل في إطار استباق زمني مفارق يرغب في تحققه المؤلف: ((الإحتفاء باللحظة مؤرخة اللقاء ، ومهندسة المعرفة ، منها يستقي المبدعون مواقف حاضرة تيمنا بإبداع قادم:

هي المقهى إذا بؤرة المكان وباعثة عطر المودة

منشور صارخ بالحميمية

لافتة باعثة على الخلق المؤجل وتعانقات الرؤى

وجود يلغي التلاشي ويهزأ من الفراغ

يرفض حوارية الموت بإصرار مكين على الخلود ص ٤٦.

لا شك أنّ التفاعلات النصيّة في الكتاب تعطي إنطباعا واضحا عن تمازجيّة نسقيّة هي أدخلُ الى الأدب الذي يبنى بجنسانيّة منفتحة على وهج الكتابة ، أدب محكوم بسرديّة يتمظهر في اتساقها صوت السارد الذي يعلي من صورة المكان ، وتجذّر مقترباته في وله كتابي محموم عابر للشكل ، ومقيم في المعنى ، يقول الأديب (زيد

الشهيد) في واحدة من المقابلات التي أجريت معه: ((الشعر هو الطاقة الكبرى التي يبدّدها المبدع من أجل خلق قويم ، والقصة هي المُنتج السردي القابل على التصديق حين القراءة ، أما الرواية فعالم يحيلك إلى حياة معيشة تجد نفسك فيه حرفاً في أبجديته ، وجمع كل هؤلاء يصنع لديك وجوداً كونياً يجعلك قادرا على التعبير والخلق ، لذلك لا أجد ثمّة تفاوتا في الوجوه الثلاث إنما أجدها مضمارا واحدا أقطعه بنفَس واحد ، من هنا لا أتجاوز احدها لأفضل الآخر))[٥٦] ، وهذا يعني أن (زيدا الشهيد) واقع تحت سلطة نصيّة جامعة ، هي سلطة النص المفتوح(**Le texte ouvert**) الذي هوبناء لغوي يمتلك مقومات النص الأدبي: كثافة في المعنى ، واقتصاد في الألفاظ ، واحتفاء بالرؤى ، ونزوع نحو السرد فضلا عن عبور الحدود الجنسيّة الأدبيّة الواحدة نحو فضاء التراسل الأجناسي بين مكونات النص الواحد ، أو الجمع الجنسي المقترن بـ((اللاشكل)).

الإحالات:

١- السيرة الذاتية الشعرية..:د.محمد صابر عبيد:١٣٧:عالم الكتب الحديث: الأردن:٢٠٠٨.

٢- زيد الشهيد شاعر، وقاص، وروائي، ومترجم، ولد في العراق مدينة السماوة(١٩٥٣)عاش في ليبيا (١٩٩٨- ٢٠٠٥وكتابه (الرؤى والأمكنة) يستعيد الحياة الليبية ويتفاعل مع أمكنتها.

٣- صدر عن دار الينابيع في سوريّة ط١: ٢٠١٠.

٤- الرؤى والأمكنة :٥.

٥- نفسه:١٤.

٦- ينظر:نفسه:١١.

٧- نفسه:١٣.

٨- ينظر:نفسه:٥٢ ، ٥٣.

٩- - لعل من أهمها:

أ- بصرياثا للكاتب محمد خضير منشورات الأمد: ط ١: بغداد ١٩٩٣.

ب- ذاكرة الكتابة: حفريات في اللاوعي المهمل د.مالك المطلبي:ديوان المسار للترجمة والنشر.. بغداد.. ط١/ ٢٠٠٧ .

ت- المكان العراقي :جدل الكتابة والتجربة :تحرير وتقديم لؤي حمزة عباس دراسات عراقية٢٠٠٩.

وقد أسهم الشاعر العراقي أديب أبو نوّار في الكتابة عن الأمكنة العراقية منذ التسعينات وحتى وفاته رحمه الله في ٧- ٧- ٢٠٠٧، والباحث في هذا المضمار لا يستطيع أن يتجاوز ما قدمته مجلة(هلا) - على قصر عمرها- في الكتابة عن المكان بل كانت رائدة فيها بوصفها مجلّة متخصصة، فضلا عن كتابات القاص زعيم الطائي.

١٠- المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة :تحرير وتقديم:لؤي حمزة عباس:١٣، ١٤.

١١- نفسه:١٧، ١٨.

١٢- دليل الناقد الأدبي:ميجان الرويلي وسعد البازعي:١٨٢، المركز الثقافي العربي بيروت:ط٢٠٠:٢:٢٠٠٠.

١٣- ينظر:النقد والحداثة:عبد السلام المسدي:١١٠:دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت:ط١:١٩٨٣..

١٤- الرؤى والأمكنة:٨٠.

١٥- نفسه: ٥٩.

١٦- نفسه:٦٦.

١٧- نفسه:٦٨.

١٨- نفسه:٦٩.

١٩- نفسه:٨٠.

٢٠- ينظر:٩٩.

٢١- نفسه:١٠٣.

٢٢- نفسه:٩٦.

٢٣- نفسه:٩٧.

٢٤- ينظر:١٠٠.

٢٥- ينظر:١٠٢.

٢٦- نفسه:٧٨.

٢٧- ينظر:نفسه:٣٧.

٢٨- نفسه:١٣٢.

٢٩- ينظر:نفسه:٨٤.

٣٠- ينظر:وظيفة الوصف في الرواية:عبد اللطيف محفوظ:١٣ منشورات الاختلاف ط: ١:٢٠٠٩.

٣١- ينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة:موريس أبو ناظر: ٩٩: دار النهار للنشر بيروت١٩٧٩.

٣٢- ينظر: الرؤى والأمكنة:١٠٣.

٣٣- نفسه:٢٥.

٣٤- نفسه:٢٦.

٣٥- نفسه:٩٠.

٣٦- نفسه:٥٧.

٣٧- نفسه:٦١.

٣٨- نفسه:٢٩.

٣٩- نفسه:٤٧.

٤٠- نفسه:٧٨.

٤١- ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة: د.مراد عبد الرحمن مبروك:٢٥.

٤٢- الرؤى والأمكنة: ١٥، ١٦.

٤٣- نفسه:١٧.

٤٤- نفسه:١٨.

٤٥- نفسه:٣٥.

٤٦- نفسه.

٤٧- نفسه:١٩.

٤٨- نفسه:٣٤.

٤٩- نفسه:٤١، ٤٢.

٥٠- نفسه:٣٠.

٥١- ينظر:نفسه:٦٢.

٥٢- نفسه:٦٣.

٥٣- ينظر:نفسه:٢٢.

٥٤- ينظر:نفسه:٨٨.

٥٥- ينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية:بسمة عروس: ١٥١: الإنتشار العربي: ط١: ٢٠١٠..

٥٦- حوار مع زيد الشهيد أجراه عبد الكريم إبراهيم على صفحات موقع مركز النور الالكتروني، تاريخ النشر٢٠- ٣- ٢٠١٠.

(٦)

الوعي الأنثوي: قراءة في مجموعة سحر الماسنجر

د.علي متعب العبيدي

ليس من الضرورة أن يتحرى الكاتب في كل نص يبدعه تجربة ما ، بل ربما -وهو ما يحدث كثيرا- أن يتبنى المبدع شاعرا ، أو قاصا ، أو روائيا تجربة واحدة يمفصلها في كل نصوصه ما يعني أن هناك تخطيطا يعي مفاصل العمل ، وتلوينا ضاغطا يبلور الرؤية الإخراجية ، وقبلها الفنية التي غالبا ما تتحدان لإنتاج النص ، وتحديد ابرز أنساقه ، وهذا يعني أن اتحاد الرؤيتين هو تمظهر لتبني خيار الكتابة بتمفصلاتها ، ومنحنياتها المتعددة ، وما يعني أيضا بالوصف الماركسي المفهوم وتجسيد المفهوم[1].

من هذا التوصيف تنطلق هذه القراءة للكشف عن تمظهرات الوعي الأنثوي في المجموعة القصصية: (سحرالمسنجر) لـ(زيد الشهيد) التي صدرت عن دار (رند) في سورية ٢٠١٠ الذي يحيل عنوانها بعد الإطلاع على تركيبته النحوية: (خبر لمبتدئ مضاف) على عنونة حديثة تضيف السحر ، والجمال الى آلة عولمية جعلت الحياة بين يدي الإنسان مثل تفاحة تتعدد مزايا الإفادة منها.

ليس من الضروري قطعا أن يرتبط الجنس بالوعي مع تسليمنا بالمؤثر الموجود فيه إذ إن ((الكتّاب (الذكور) كثيرا ما أفلحوا في التقاط صيرورة الوعي الأنثوي بما هو قوة تنشد الاختلاف ، وتسعى

لتفكيك التمركز الذكوري ، و تخريب القوانين الأبوية أنى تجلت ، في العائلة ، والمدرسة ، والمعمل ، والدولة ، و مختلف المؤسسات الاجتماعية المشيدة وفق البنية التراتبية))[٢] ، وإنما يرتبط بدرجة وعي الكاتب لأنثاه التي اختلقها ليبث من خلالها وعيه الأنثوي ، ولتكون مرة أخرى الذكورة في مواجهة الأنوثة في لحظة تقابلية توحي بتقديم الأنساق المتضادة طارحة رؤاها ، محاولة النفح ، والدفاع عن حقوق ترى أنها مهدورة ، أو مضيق عليها ، أو مقموع الحديث عنها بصوت عال.

وما لا يمكن التغاضي عنه أن الشخصية في العمل السردي عامة ليست من خلق كاتبها! ، اعني أن الشخصية الروائية تنتمي الى عالمها الخاص الذي يصوغها وفقا لرؤية الكاتب ، وبالتالي لا يمكنه صياغة الشخصية ، والتأثير في رؤاها إلا بالقدر الذي يسمح له ، أو تسمح له رؤيته تجاه عالمها ، ولذا يقول سارتر متسائلا: ((هل تريدون أن تحيا شخصياتكم؟اجعلوها حرة))[٣] ، بمعنى اجعلوا وعيها قرين ثقافتها ، لا ثقافتكم ، وحرية الشخصية تعني في احد أهم وجوهها أن تنطلق في حركتها ، وأفعالها من حدود ، ومؤثرات عالمها الذي تنتمي اليه ، وتؤثر فيه بالوقت نفسه.

ومن هذا المنظار يمكننا ملاحقة وعي الشخصية (الأنثوية) تحديدا بذاتها ، ذاك ((أن الوعي بالكتابة هو الوعي الممكن والمأمول لتأكيد حضور الذات في العالم بشكل واقعي وفعلي))[٤].

وما هو معروف في عموميات السرد أن الشخصية تقدم بوساطة

نفسها ، وتعلن عن أفكارها ورؤاها بنفسها ، أو عن طريق راو خارجي ، أو عن طريق شخصية أخرى ، أو بسلوك تلك الطرائق بعضا ، أو كلا ، وفي تصوري أن ثمة اختلافا يقع في سلوك أي من تلك الطرائق ، مبعث هذا الاختلاف ناتج عن القدرة على وعي أفعال الشخصية واستكناهها من ذاتها أو من الآخر أو من الراوي الذي يستحوذ على ذهنها ، ما يلاحظ أيضا أن تلك الطرائق سترتبط بشكل أو بآخر بوعي الكاتب أصلا ، وقدرته على تجاوز نفسه في الكتابة طمعا في تحقيق حرية شخصياته ، وسنحاول استكناه هذه الأقانيم من خلال مجموعة من القصص التي اخترناها ميدانا للدراسة.

تنتمي شخصيات (الشهيد) الأنثوية في هذه المجموعة الى عوالم مختلفة فبعضها انحدر من أوساط تعيش على هامش التاريخ هي مقصاة عن حركية الحياة ، وتفاعلها مع المجتمع محدود بفعل ما تعانيه من أزمات حادة شكلت عندها نكوصا ، وانهزامية داخل الذات ، وبعض من الشخصيات ابتعثت ((بصيغة المبني للمجهول)) من عوالم مخيلة أصلا من روايات أو أعمال سردية أخرى ، والأخرى نهضت من تاريخ يعيه الراوي بعمق ، ويرسمه بحذر ليكون فاعلا في زمن حاضر ، وشخصيات أخرى يصنعها الكاتب ليضعها في محاور أحداثه مع التسليم أن جل قصص المجموعة ليست قصص حدث.

بالمجمل فان هذه الشخصيات غالبا مايكون للراوي حق في عرض مشاكلها ، وبيان أزماتها وكشف رؤاها ما يعني أن الكاتب يضع

الراوي العليم تقنية معتمدة في اغلب القصص ، وملاحظة أخرى قبل الدخول في تفاصيل العمل أن قصص المجموعة تنتمي الى أجزاء ثمانية كل جزء تكون هناك رؤية في الطرح وتبني الأفكار وربما في نمط الشخصية وسنحاول عرض هذه الأجزاء باختيار شخصيات تنتمي إليها جميعها.

في قصة "حلم اللحظة اليانعة" أولى قصص المجموعة ، تظهر الشخصية بلا ملامح شكلية محددة ولكن هنا تاريخ يتشكل لهذه الشخصية من خلال تتابع السرد ، تاريخ الشخصية لا يسرد وإنما يترك للقارئ أن يعيه ويستعيده عبر قناتين:

الأولى: حين تستثار الشخصية بالمؤثر الخارجي وتكون هنا شخصية الطفل الذي بهره مشهد اوراى "عالما كرستاليا كرويا" ، الطفل محفز للشخصية الأنثوية التي تشترك معه في تواصل أثيري (توالد شيء مايشبه الحوار الشهي أو الدعوة المفعمة بالفضول يغمر دواخل المخلوقين).

يستعين الراوي لرسم المشهد عبر نقل القارئ الى تلوين اللوحة وإكسابها طابعا تشكيليا ضمن لوحة ممسرحة ، فهناك مشهد للأنثى "قطرة بلورية" وطفل أمام مشهد غريب نقله من عالمه ، ومدرسته الى عالم لم يستطع تفكيك مرموزاته ، الصمت الذي قطع ضجيج العربات هو بمثابة محاولة خلق عالم يحوي هاتين الشخصيتين ، ويكونهما عبر تراتب زماني يتحد بالمصادفة المكانية التي برّر حدوثها نمط من الحرية التي تركها الراوي لشخصياته ، فالشخصيات تحركت

بحرية ، وان كانت محدودة لخلق عالمها ما يعني إكسابها وعيا لتتشكل بعيدا عن سلطته.

والثانية: التي رصدت جانبا آخر من حرية الشخصية هو تشكل تاريخها عبر نسق استعادة الأحداث ، واسترجاعها تأويليا ، إذ يستثير واقع الأنثى دوافع بررت إقدامها على اختيار نمط من الحياة الصادمة في لحظة ياس قاتمة أو ربما قرار عن وعي مسبق.

في نمط آخر من تمظهرات الوعي عند الأنثى يظهر الكاتب قدرة جيدة في إدارة وعي الشخصية عن طريق قلب المعادلة المفترضة إذ تصبح الشخصية المخلوقة في المتن السردي هي أوعى بنفسها من راويها ، وهذه مفارقة أخرى يقدمها السرد في: (سحر المسنجر).

في قصة (سلوى وسيليا) يعمد الكاتب بداية الى تشكيل نمط من توازي السرد إذ يشرك الذات الساردة مع الذات الكاتبة في متخيل لفظي يفضي الى حوار بينه ، وبين شخصية الأنثى "سلوى" ، لحظة كنت أسير "أنا": (وتلاحظ دلالة الضمير "أنا" ذي الوضع المتعمد الحضور في السياق السردي) في درب السرد أغدقت عليها فيضا من البهاء بينما أجزلت "هي" علي وسيع بسمتها التي تذوقتها عسلا دنوت منها فاقتربت إلي وهمهمت بالهمس ابغي تفريط هيامي على خمائل انتظار البوح ، فوجدتها ترفع سبابة ، وتكبح سيل الإفضاء الذي شارفت على سكبه موصدة شفتي بـ:

-اترك ذلك لوقت آخر ودعني أترجل في مهمة القول..لماذا تريدون الكلام دائما لكم يامهيمنون؟!"

الشخصية تعي ذاتها وتفرض مهيمناتها القولية فهي تتمرد على سيطرة راويها ، وتنفلت من قبضته متجهة الى فلسفة رؤيتها التي تتجسد في أن هناك ما هو أهم للقول ، هناك دائما فعل تسعى لتحقيقه ، هو ما يشكل الأهم ، والأسمى ؛ لأنه تحقق ، ويتحقق بفعل مؤثر اجتماعي يشير اليه الراوي ضمنا عبر سياقات النص وبالتحديد عبر إجراء منولوجات تمر عبرها جزئيات من حياة سلوى "وجالت في ذاكرتها أيام فقد الأب مرتحلا في مدن بعيدة لا تصلها منه غير تحيات وشوق... وعادت إليها لحظات موت الأم بعدما أنهكتها أعوام الحصار..." عبر هذه المنولوجات يحث السارد قارئه على استعادة تاريخ تهشيم الإنسان العراقي عابرا الى آفاق المحنة "الاقتتال وباب الضغينة" ما يعني اختصار تاريخ المحنة التي أفضت بالشخصية أن تحدد منذ البداية أنها مشغولة بما هو أهم من ممارسة الحب ، كان هذا شأن سيليا بطلة الكاتب سيلانبا التي تمردت على كاتبها حتى كادت سيليا تغدو معادلا موضوعيا لسلوى.

سيليا أراحت كاتبها بموتها ، ومنحته خلود الكتابة ولتكن سلوى كذلك حين تفرسته قائلة "أطلق علي رصاص سردك ، وارتق الى الذروة فانا انتظر لحظة التنوير ، وخاتمة أريدها تقول "تبا لكم ".

من هم؟ ، هل هم الرجال؟ ، أم الرواة ، أم هؤلاء الذين أساحوا دمهم ولعقوه؟ الذين يرد ذكرهم على لسان سلمى في إشارة واضحة الى تمردها على واقع وطنها؟ ، ليس ذاك مهما إنما المهم القول إن السرد في هذه القصة افرز نوعا أو نمطا من وعي الأنثى ذاتها عن طريق تمردها

على سلطة الراوي العليم ، ولكن تنبغي الإشارة الى أن هذا الوعي المتشكل لدى شخصية الأنثى إنما يمثل وعيها الخارج وليس وعيها النفسي بذاتها ، أي الوعي كما أدركه الآخر الذي كشف لنا تمرد الشخصية وربما يكون القول ممكنا: إن ما أعلنت عنه الشخصية هنا هو جزء من تطلعات الراوي المسكوت عنها ، ولذلك يتبناه كشفا في حين هو لا يكشف إلا عن جانب محدود من شخصيته ، كما تنبغي الإشارة الى قدرة الكاتب على منح شخصياته ثقة عالية بالنفس لإعلان مواقفها بجرأة ، ويتلقى القارئ هذه المواقف من دون الإحساس باصطناعها أو نقلها عن طريق السارد العليم.

لقد تهيأ للكاتب أن يقدم شخصيته الرئيسة عبر وعيها إذن ، وعبر وعيه بها فهو يمنحها الحياة مرتين ويهيؤها للقارئ عبر مستويين يشيان كلاهما بعالمين مختلفين لشخصية الراوي الممسرح ، وللبطلة الأنثى ولذلك ترد القصص الثلاثة التي تنحو هذا المنحى تحت عنوان واحد (أحزانهنّ وأفراحنا) في إعلان مسبق لما ذكرنا ، وتأتي القصتان التاليتان مستوحيتين شخصيات من نمط آخر ولكن بتشكل واحد.

يقف الكاتب ضمن قصص (ترادفات عابر عين) منتقيا ثلاث شخصيات نسوية واقعية يدخلها الى عوالم سرده لتكون شواهد تاريخية على تحولات تاريخية!. يختار جميلة بوحيرد من الجزائر ، ولميعة عباس عمارة ، واعتقال الطائي من العراق لكن لم تسعفه هذه الشخصيات بأكثر من ترك الفسحة للقارئ أن يتأمل تاريخها ،

ومواقفها ، فالراوي لم يترك لهن حرية لممارسة القول ، ولربما تنحى عن ذلك قصدا على اعتبار أن المواقف تاريخياً معروضة ومعروفة ، وعلى أية حال كان الهم بإظهار الموقف المعاصر لا استجلاء القيمة المبدئية للشخصية حاضراً ، ما يحفزنا للقول بسطوة الذات الساردة واستحواذها على وعي الشخصية.

وفي قصة "أنا حقير" وهي تسجل حضورها ضمن باقة "زكي ، ومها ، ومطرية التهجسات" ينتقل بنا الكاتب الى استحضار نوع من الوعي الأنثوي إذ الشخصية الأنثوية هنا بأقصى مديات تفاعلها دفاعا عن الأنوثة المهدورة على أقدام الذكورة العنيفة.

وعي الكاتب بأنثاه يتشكل عبر المحسوس والمرئي من تاريخ انهزامية المرأة ولذا يكون الانتصار للأنوثة متحددا باستجلاب ذكوري يضع الأنثى في عالم الكرى "الحلم "ليصنع لها مواقف تتسيد فيها الرؤية وتفرض نوعا من السلطة المقارعة لسلطة الذكر. "في رحلة الكرى كان عليها أن تقرأ ذبول جموحه وتترجم فحوى ندمه ينحني ليركع على قدميها متوسلا" أنا حقير فلا ترشقيني بالمودة.. خائن أنا اتكئ على أسلاف من المراءاة واقتني أعرافاً مستلّة من مسلات الخداع ، تشهده ينكمش كقنفذ قميء فتأخذه بكفٍّ حنوها وتضمه الى حضن دفئها..تهدهده..أنا من يُطهرك من رجسك ويزيل عن مملكتك ادرانَ الزيف...".

هذا الدفاع هو ما قائم في لاوعي الشخصية مقموع لا يسمح له بالظهور وهو ما يشكل على الأرجح تعويضا عن الاستلاب الذي

تعانيه الأنثى من جهة ويظهر من أخرى نمطاً من الروحانية الدافئة التي تكنها الأنثى بوصفها صانعة الحياة وخالقة المعرفة بجسدها كسيدوريت مع انكيدو.

حلمها لن يطول ، فللجسد حلمه أيضا لقد انوجد الذكر في عالمها المخيّل لأنه جزء أساس لا يمكن التفريط به من عالم أنوثتها ، والإحساس بالأنوثة لا يمكن أن يكون إلا من خلال التفكير بالذكورة ، واستدعائها ، بمعنى أن اكتشاف الأنثى عالمها الأثير يكون عبر مقتربات علم الذكور ، ومن هنا تخترق تلك الشخصية موانع كانت تتحسسها ثم بدأت تتعداها ابتداء من التماسها العذر ، أو اعتقادها المطلق بتغلب روح الأمومة المسامحة على روح الأنثى المتوثبة ((وستخطو أمامه الى غرفة تعرف أثاثها ، ومحتوياتها تفصيلا وستقف عند سرير تُصالب على خميلته نظرات جامحة وتهفو الى وسادة أهملت عدد المرات التي غاص في ريشها رأسُها الجياش بالرؤى...)).

ماالذي يمكن استنتاجه من سلوك هذه الشخصية؟ ، هل كانت تعي مقدرات نفسها؟ ، هل تمكنت من الحضور السردي بوعي حقيقي؟ ، أو أنها انصاعت لسلطة الراوي ، وانفلتت من قدرة الكاتب على بث الحياة فيها؟.

يبدو لنا أن صناعة الشخصية الأنثوية عند الكاتب لم تتم عبر الوعي المطلق بالأنثى ، وإنما عبر وعيه الخاص ، وهذا يعني أننا التقينا ، وسنلتقي بنوع ، أو أنواع محدودة من أنماط شخصيات الأنثى ، أي أنها وظفت قصديا لحمل ايدولوجيا الكتابة عند الكاتب بحسب قراءته

لخارطة الأنثى الذهنية ، والعاطفية ، وإذا سلمنا بذلك فإننا نرى أن صورة بدأت تتضح من خلال مجموعة القصص التي قراناها الى الآن ، وربما ستتمثل ، أو تتشظى في متابعتنا للاحق من قصص المجموعة.

في قلادة البهاء في ضمن باقة (سحر المسنجر) محاولة لإكساب الأنثى شرعية السبق في إعلان عواطفها ، وإكسابها شرعية الحضور عبر اختصار الزمن ، واتحادالمكان بواسطة المسنجر نتلقى الشخصية ، وهي مترددة تعاني صراعا قيميّا بين الإقدام ، والكف عنه سرعان ما يحسم حين تدخل عالم الماسنجر بانفعالاتها التي تظهر الأنثى الجامحة بعد كبت وقمع ظاهرين ((أرى فيك إصراري على تجاوز الأعاصير وأحملك تيمة لتبديد جفاف الأيام ما مر يوم إلا وأنا فيك وبك غارقة.... سأستحوذ عليك ولتبكي أمهات امتلاكك العصية لم تعد بعد اليوم من مقتنيات خزائنهن العصية... فقد صرت من جنائن ولهي وصارت ربوعي فضائك المنفتح على السرور...)) ، ولكن هل تتمكن من تجاوز تابوات عرف تصلدت على مر الثقافات المستبدة؟ ، يحيلنا سياق السرد على مفاجأة نتلقاها مع الشخصية الأنثوية حين تتحول جموحاتها الطاحنة الى تلاش جسدته مجموعة حروف لا يربط بينها رابط في دلالة على تشتتها من جديد ، لقد قوبل جموحها بإرادة ذكورية جبارة ولكن بقول لين: ((أوقفي انسفاح قلبك ، وانسكاب روحك ، واثبتي. لا أبغيك نارا بهذا الاضطرام النيزكي... وأنتِ الوردة ، وأنا القبيح كيف سمحتِ لأناملك الشمعية أن ترسم

تباشير ذوائبك ومنطلقات ابتداء مهمة الضياع..)).

كانت المحاولة إذن فاشلة لتخطي المقموع على الرغم من أن التكنولوجيا الحديثة سهلت الأمر ، وكشفت عن المستور إلا أن ما أتاحته التكنولوجيا اضعف من تحدي البنية المعرفية المتوارثة عبر قرون ، وفي هذا الإضعاف تكمن مفارقة عجيبة.

هل كان ما عبرت عنه الشخصية الأنثوية وعياً خاصا بها.؟ ، أو أن مدركات الكاتب التي سرَّبها هي المسؤولة؟ ، وان كانت كذلك فهل يمكن القول أن الكاتب يتبنى وجهة النظر هذه ، أو يعرضها فحسب بوصفه طرفا محايدا؟.

لم يكشف سياق قصص هذه الباقة وعياً أكيدا لكاتبها بتبني خيار محدّد ذاك انه يديم تحولات زاوية الرؤية للشخصية الأنثوية بما لا يحدد لها مساراً واضحا محددا إلا بما يمكن للقارئ تأويله على ظنه أن التأويل ليس تحميل النص وجهة نظر القارئ وايدولوجيته ، وإنما هو ولادة العمل المستمرة في الزمن على حد توصيف يمنى العيد[٥].

محطتنا الأخيرة قراءة قصتين تمايز فيهما الوعي الأنثوي ليتخذ مسارا آخر أفصح عن رؤى جديدة انمازت عن سابقاتها ففي قصة (تماهي) محاولة جميلة لاكتشاف المرأة ذاتها الأنثوية تتحرك باتجاهها بفعل مؤثر خارجي ولكنه هذه المرة ليس الذكر! ، وإنما هو الضوء الكائن الأثيري الذي يسكن أعماق الشخصية ويضيئها من الداخل كما هو نافذ بأحشاء ظلمة الغرفة ، نافذ الى عمقها.

((فاكتشفت صورة لقرينة وترجمت ملامح لفتاة شرعت تخطو

باتجاه عالم حلمي بمثابة إنقاذ... التقط موشور الضوء قدميها مثلما سحب ملامح الوجه فاستحم الجسد الفتي/اللدن بألوان طيفية خلق بهاء فيضيّاً ودهشا فائضا بعيني الفتاة)) ، عالم جديد تكتشفه الفتاة "الأنثى" بدهش إذن ، هو نفسه العالم الذي يعيد بناء الشخصية من جديد لتظهر فتاة أخرى موازية بالسرد ، ولكن مواجهة ، أو مخالفة على مستوى الفعل إذ أن ما يمكن استنتاجه أن خلق الشخصية برؤية جديدة يمكن أن تسلك ، أو تتبنى فعلا مغايرا ، أو ايديلوجيا مغايرة قد يتعاكس مع ما عرفنا من ملامح الشخصية الأولى ، ما يعني إمكانية الشخصية/المرأة من الانتفاض على واقعها بتحفيز خارجي يلمس دواخلها ، وينبئ بتغيير عوالمها.

الغرفة المعتمة التي صنعت عالم الفتاة ، والحزمة الضوئية التي سحبتها الى عالم آخر هي معادل موضوعي لشخصيتي الفتاة ، فاكتشاف الجسد بوصفه (شخصية أخرى) متماهية بالأولى يعني على صعيد الخطاب توالد نص جديد مسكوت عنه سرديا ، وقول يحرر المرأة المعتمة مثل غرفتها.

ربما استطاع الكاتب أن يحرك وعي الشخصية باتجاه جديد من دون أن يربك سلسلة قراءتنا بتحول صادم ، وإنما بنسج هادئ نقلها الى(عالمها الكلي) ما يؤشر التغيير الداخلي ، وفي ظننا كان مؤشرا ايجابيا لاستقلال الشخصية وحدّة وعيها بشكل أكثر بهاء مما طرحناه سابقا ، وتقف قصة (بروتريت) مكملة الثيمة في القصة السابقة ، إذ تظهر الشخصية مباشرة في مواجهة أنوثتها مع ملاحظة

أن معظم شخصيات الكاتب الأنثوية تتبنى عنصر المفاجأة ما يوحي بنمط من السكونية ، والاطمئنان للحال الذي هي عليه قبل أن تتدرج ، أو تتفاجأ برسم معالم تحولات جديدة: ((فجأة وجدت نفسها فتاة لها الحق في أن تزهو ، وتحلم ، وتطمح ، وتنطلق كاللواتي سبقنها...)) المفاجأة إيذان بنمط من التحول الذي يجري ، أو تجريه الشخصية على نفسها من خلال استملاكها وعياً يصلها بعالم تجد فيه نفسها أكثر من عالمها الذي كانت تنتمي اليه ، وهذا ما حدث في كل الشخصيات التي مرت مع الإشارة الى أن التصور لشكل الشخصية ، وسماتها ، وملامحها يضمحل في حين يكون التكثيف واردا على ملامح الجسد بصفته الأقدر على عكس مميزات الأنوثة مع ما يرتبط بذلك طبعا نمط من التحولات ، وربما الصراعات النفسية التي تفضي الى تغيير الوعي ، ومن ثم سلوك التفكير.

تظهر الشخصية في هذه القصة في مواجهة جسدها الذي تكتشفه وتلتذ بهذا الاكتشاف ((باتت تكثر من الوقوف أمام المرأة تتملى شعراً قهويا يتماوج على الكتفين ووجها اتسعت فيه العينان ، وارتوت فيه الوجنتان تبزغ على بشرتها حبيبات حمر فيهما الشفتان بضتان امتلأتا وتبرعمتا حتى ظنتهما ولأكثر من مرة أنهما متورمتان ، وجدت المرآة تمنحها الحفاوة ، والإبهار ، تبوح بالذي لا يباح....)).

ماالذي لا يباح؟ ، ما التابو الذي ستكسره هذه الشخصية وما يعني ذلك؟ ، المرآة مثير خارجي حفز الشخصية لاكتشاف عالمها الجديد المحكوم بمنظومة من القيم التي أبقته وتبقيه بعيدا عن تفكيرها الظاهر

لذا فهو (لا يباح به) ومن هنا نقدر اتخاذ الشخصية سبيلا لهذا الاكتشاف بإسدال نوافذ غرفتها ، وإطفاء مصابيحها تهيئة للدخول إلى عالمها الجديد الأثير ، وانصياعاً لمنظومة القيم التي تحكمها التي كما تنتهي القصة به لن تستطيع تخطيها إلا أنها صارحت نفسها بها ((غير أن الجدار السحري كشف سر اللحظات المتهافتة فقد احتوى لوحة لفتاة عارية يضمها سرير وثير.)) فصورتها التي انعكست في المرأة انعكست بالوقت ذاته في ذهنها و مخيلتها ما يعني أنها تلقت جسدها بوصفه تشكيلا (لوحة) ، وبذا أصبح جسدها متخيلا ، وواقعا.

خلاصة ما نراه أن وعي الشخصية عند زيد الشهيد انطلق من وعيه هو بالمنظومة العرفية التي انحدرت منها شخصياته ، ولذا فهي لا تستطع كسر طوقها على الرغم من التحول الذي تلمسته ، أو حاولته مع ذاتها.

كما أن الكاتب (الشهيد) كان في تصورنا ناضجاً في تناول موضوعة وعي الأنثى بذاتها عبر المقتربات التي طرحها في سلوك معظم شخصياته ما يعني أن (سحر المسنجر) ليست مجموعة قصصية ضمت بين دفتيها قصصاً قصيرة ، وان كانت لم تكتب كلها بتاريخ زمني متراتب ، وإنما حملت معها كلها مشتركا فكريا وتبنت قناعات معينة بالأنثى طرحتها برؤى ومستويات متفاوتة.

الإحالات:

١. "ينظر الوعي والفن.غيورغي غاتشف.ترجمة نوفل نيوف.سلسلة عالم المعرفة ١٤٦,١٩٩٠: ٥٦.

٢. وعي الكتابة ولغة الهامش.احمد فرشوخ.مجلة آفاق _يصدرها اتحاد أدباء المغرب.ع.٧٧، . ٧٨,٢٠١٠

٣. عالم الرواية.: رولان بارنوف وريال اونيليه.ترجمة نهاد التكرلي.دار الشؤون الثقافية العامة.العراق ١٩٩١: ١٥٢

٤. ذاكرة الكتابة وحدود الوعي في المجموعة القصصية "القاغيش" للقاص المغربي. محمد البلبال بوغنيم. طنجة/الأدبية، الجريدة الثقافية لكل العرب. ملف الصحافة ٢٠٠٤/٠٢. الإيداع القانوني ٢٠٠٤/٠٠٢٤

٥. تقنيات السرد الروائي. يمنى العيد.دار الفارابي.لندن.ط١,١٩٩٠: ١٦٦".

(٧)

وعي الكتابة قراءة في الخطاب السردي لزيد الشهيد

خالد علي ياس

مدخل

الكتابة تواصل مضاد

تمتاز الكتابة الأدبية عن غيرها من أصناف الكتابات المعرفية بقدرتها العالية على تحويل الخيال المجرد والرؤى المنظورة الى واقع مادي مسطور أفقيا للدلالة على وعي إنساني معين ، لذلك نجد أنّ النظرية النقدية الحديثة ولاسيما النقد الفرنسي منها أولى الكتابة الأدبية اهتماماً خاصاً كونها تمثل البؤرة المركزية في التحليل والتأمل ، والتضييف ؛ مما جعل ناقداً بنيوياً بارزاً مثل (رولان بارت) أن يصفها بأنها "متجذرة دائماً في" ما وراء "لغة ، إنها تنمو مثل بذرة ، وليس مثل خط. إنها تبدي جوهراً وتهدد بإفشاء سر. إنها تواصل مضاد"[1] ، بمعنى أنّ هناك وعياً ذاتياً يتوارى خلف الدعامة المادية للكتابة والممثلة برموزها التعبيرية (الحرف ، الكلمة ، الجملة) ، أي أنها شفرة تعبيرية عن الأسلوب والإختيار الذاتي وهي محكومة بالتاريخ والفئة الإجتماعية والأيديولوجية بوصفها دلالة على انتماء العمل الأدبي الى لحظة تأريخية خاصة.[2]

إن وعي الكتابة الذي وصفه بارت (بالتواصل المضاد) لما له من

قدرة على تكوين ذاته النصية ، هو في حقيقة الأمر مخاض أفكار كثيرة تصارعت فلسفياً ومعرفياً وثقافياً للوصول الى هذه النتائج ، فمنذ نظرية (افلاطون) المثالية التي تجد المعاني هي محاكاة لمحاكاة عالم المثل وهي عنده في سياقها الشعري أقاويل تخييلية ،[٣] وهو نسق يخلو من الكتابة لكنه بدلالة المعنى يعبّر عن الوجود ببعد رابع يتمثل بالكتابة كما يذهب الى ذلك الفيلسوف الإسلامي أبو حامد الغزالي[٤] ، وهو ما اتضح بشكل أوسع عند (أرسطو) في ثنايا حديثه عن المحاكاة من خلال ما سماه (طريقة المحاكاة) في الفنون التي تتم فيها المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع ، أما بواحد منها على الانفراد أو بها جميعاً[٥] ، فالقول شفاهياً في الفلسفة الغربية القديمة هو الكتابة النصية التي احتفت بها الفنون في العصر الحديث ، وهذا ما أكد عليه أرسطو منذ إشارته الدالة على أهمية الوعي الكتابي بقوله: ((أما الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها منشورة أو منظومة ، ومن النظم ما يكون في جملة اعاريض مجتمعة ، ومنه ما يكون في جنس واحد من الأعاريض))[٦] ، غير أنّ الفيلسوف اللغوي (جاك دريدا) يجد بأن تاريخ الفلسفة الغربية قد تجاهل الكتابة منذ افلاطون ، لذا فهو يعارض بين اللوغوس (الكلام) والكتابة ويحدد مفهومه عنها بفهم خاص للعلامة ، وللغة بوصفها دالاً ومدلولا ، لذلك ينطلق من فهم (فرديناند دي سو سير) الذي يعتمد الكتابة النصية[٧]. لكنه في الوقت ذاته يفكك خطابه الذي يؤكد فيه بأنّ الإشارة شيء اعتباطي ، ويجد أنّ هناك تناقضاً بين الكتابة والكلام أي لا يجوز اعتماد الكتابة على وحدة

الفكر ـ الصوت وأنّها مجرد صورة تعتمد على وحدة الفكر ـ الصوت[٨] ،ولهذا تغدو الكتابة عنده وسيلة لتحقيق التناهي والانفصال عمّا هو موجود ، فيتحقق فعل الكتابة بوصفه كياناً ذا خصوصية لا يعيد الواقع ولا يختزله بل هو قادرٌ على إنتاج واقعٍ جديد الى الوجود[٩] ، ومن هنا تتحقق في الكتابة سمة الاختلاف التي كثيراً ما دافع عنها (جاك دريدا) في أعماله النقدية [١٠] ، بينما يجد الناقد البنيوي (تزفيطان تودوروف) أنّ الكتابة تتحدد معرفياً باتجاهين عام وخاص ، فأمّا العام فيتحدّد في كل نسق سيميائي مرئي ومكاني ، وأمّا الخاص فيتحدد بالنسق الخطي لتدوين اللغة[١١] ، والى رأي قريب من ذلك يذهب الناقد (جوناثان كلر) حينما أكد أنّ الكتابة تقدم اللغة بوصفها مجموعة متواصلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم[١٢].

وعليه فقد حدد الفكر الحديث نظامين لتوضيح طبيعة الكتابة ، الأول هو نظام من الأصوات ، أما الثاني فهو نظام من الرموز الدالة على هذه الأصوات[١٣] ، ونحن نؤكد هنا على نظام ثالث يتصل بوعي الكاتب المبدع الذي من خلاله تستطيع الكتابة أن تكوّن ذاتها ، وهي ذات نصية مفارقة لذات كاتبها باستثناء الحالات الواعية التي يتوجه فيها (المعنى الأدبي) في النص نحو قضايا واقعية ومعرفية يتقصدها الكاتب ، بحيث تغدو (الكتابة) منظومة اجتماعية تتحدد في ضوئها علاقة الكاتب بنصه ، وبهذا يتواءم الأسلوب واللغة مع رؤية الكاتب وبحثه الدؤوب عن دلالات جمالية ضمن

هذه المنظومة المكونة أصلا من ذاته ووعي الفئة التي يمثلها.

فصيغة الكتابة ، هنا ، تتحدد خارج ذاتية المؤلف/الكاتب لهذا أكد رولان بارت على أنّ الكتابة منحدرة من ذات مغايرة للذات الفردية تتأكد صيرورتها من تشابكها مع التاريخ ، لأنها تمثّل العلاقة بين الإبداع والمجتمع مما يجعلها ((مجالا لرصد تطورات الوعي وتحليل تجليات الايدولوجيا لأنها ، في خصوصيتها وحريتها تلامس التاريخ وتتفاعل معه))[١٤].

الخطاب السردي وأنماط الكتابة:

في ضوء النتائج السابقة يبدو تعاملنا مع (وعي الكتابة) في الخطاب السردي للكاتب العراقي زيد الشهيد ، منطلقاً من رصد أبعاد الوعي الفكري له والمتمثل نصياً بإدراك خاضع لمقاييس متداخلة ومترابطة بالرؤية الواقعية المعبرة عن فعل مأزوم هو في حقيقته فعل مرتبط بوعي اجتماعي ينوب عن الفئة المثقفة في مجتمعنا الحديث ، لأن (الوعي) إدراك يخضع لمقاييس متداخلة لأنه تجاوز للاحباطات والحواجز في الواقع ، لذا فهو نسبي ومشروط باللحظة التاريخية التي يجتازها[١٥] ، لذلك يفرض هذا الوعي في خطاب الشهيد أسلوباً كتابياً ناقداً يتمظهر في المكونات البنائية لهذا الخطاب ويرتبط ، بالضرورة ، مع رؤيته للعالم كونها تمثل تأويلاً دلالياً يفهم من خلاله العلامات السيميائية في أدبه السردي (رواية ، قصة قصيرة ، قصة قصيرة جداً ، نص مفتوح) وبهذا تكون الكتابة

عند الشهيد ، بوصفها فعلاً إنتاجيا ، مفهوماً معرفياً يتبنى اللغة الواعية لأنها تمثل أساساً يتداخل فيه الذاتي (سرد مثال من التجربة) والموضوعي (سرد مثال من المعاينة) لما تحويه من دلالات ، فالعلاقة بين الكتابة والسياق المرجعي ليست علاقة مباشرة بل هي علاقة تعتمد الوسائط والسياقات المعرفية والثقافية مثل اللغة والمتلقي ومستويات القراءة وأبعادها ؛ وأنّ ذلك لا يتم بأسلوب صحيح إلاّ بما هو متعلق بمكونات النص والواقع المترسخ فيه[١٦] ، انبثاقاً من رؤية خاصة هي في حقيقتها تجربة الانفتاح على الذات ؛ الذات التي تعمق النسق الكتابي وترسخه في الوعي من خلال التأمل الدقيق.

وبهذا يندرج تحت مفهوم هذه التجربة أنواع كتابية مختلفة في عالم الشهيد تفعّلها لديه الطبيعة الاجتماعية للغة التي تحتفي بهذه الأنواع من الكتابة ، ولكل واحد منها أعرافه وشفراته الخاصة[١٧] ، لذلك فقد انبثق هذا العالم بوعي ورؤية ارتبطا مع هذه الأنواع بدرجتين من الكتابة ، (الأولى) تتمثل بدرجة الكتابة المنهزمة وهي تمثل الكتابة السائدة لديه ويمكن ملاحظتها في نتاجه الروائي والقصصي ، أما(الثانية) ، وهي ما يدهشنا حقاً ، فتتمثل بدرجة الكتابة المحايدة أو البيضاء (الدرجة الصفر كما يسميها بارت) ويمكن ملاحظتها في النصوص المفتوحة وبعض قصصه القصيرة والقصيرة جداً.

الكتابة المنهزمة:

يتحدد مفهوم هذا النوع من الكتابة بارتباط المنظومة السردية وانطلاقها من رؤية مأساوية للعالم ، فرضت عليها بنية خاصة تتمثل بأنساق جمالية استقت وعيها من واقع ثقافي ومعرفي مرير ، فكانت أدبا مستلبا ، وأنتجت بطلا مهزوما مسلوب الإرادة يتحطم أمام شرطه الميتافيزيقي ، وهذا يفرض سؤالين متداخلين لابد منهما: كيف تتشكل الكتابة في ضوء واقع مفكك يمثل الهدم المركز فيه؟ كيف يتحدد وعي الكاتب في ظل منظومة سلطوية تمحو الأنساق الفكرية المعارضة لها؟ فهذان السؤالان يمثلان بؤرة معرفية لفهم الوعي الذي أنتج روايتي (سبت ياثلاثاء) و(فراسخ لآهات تنتظر) ، اللتين تُعدّان بمثابة عمل روائي واحد ، تتخلله أحداث تصب في بوتقة واحدة يتم جزء منها داخل العراق وآخر يتممها خارج العراق ، ليمثلا معا كتابة في زمن الحرب والعنف والسلطة ، وهي نوع من الكتابة – كما ترى د. يمنى العيد – تستبطن النقد لما هو في التاريخ حركة ، وما هو في المجتمع وجهة ، وتعيد النظر في مجموعة القيم التي تخص الإنسان في حريته وسيادته على زمنه وفاعليته في إمكانية خيار حياته[١٨].

ففي رواية (سبت ياثلاثاء)[*] يتمظهر العنوان بوصفه دالاّ على وعيها النصّي الذي يحدد مسار السرد ووجهته نحو نهاية محتومة ، حيث يغدو الزمن(السبت) ، (الثلاثاء) محركا للصراع الخفي ليس في نفوس الشخصيات بل في نفس السارد ، السبت الذي تُغتصب

فيه (نجاة) بفعل وحشي ذي دلالة رمزية تتهدد بخفاء عنف السلطة: ((كان سبتاً مشهوداً ، غاص بترسبات دقائقه مأخوذة بلذاذة غير مجربة اثر حركات يدين دافعة أعضاء جسد متوتر دلالة الرفض ، إشارة عدم الرغبة في تلويث صحائف طهر ناصعة لكن المتعاطف القادم على إسداء معروف يقدم وجه غوريلا ، و مخالب ضبع ، وجثامة ديناصور ، يقبض على اليدين ، يكم الفم ، يمارس إزالة العوائق من ملابس خارجية وداخلية مصحوباً بالرفس والضرب والتخديش وكلمات تهديد مدافة بالقتل حتى الموت/بالفضيحة / بحرق الموجودات...))[١٩].

ولعل هذا المشهد الصادم لمتلقي الرواية يمتد بخيوط خفية للمشهد الذي يمثل حادثة الثلاثاء ، الحادثة التي ارتبطت بفعل الحرب في بلادنا ، ((هي الآن فاقدة لكل شيء إلاّ ذاكرتها المشتعلة تجسد وليدها ساعة أبصرته مفرقاً على قارعة الطريق بعد حلول كارثة ثلاثاء الجسر))[٢٠] ، فالمشهدان السابقان يؤكدان ما زعمناه بأن وعي الكتابة يتبنى لغة يتداخل فيها الذاتي من خلال رؤيته الرمزية الممثلة بالاغتصاب الى جنب الموضوعي من خلال استلهام ومحاكاة الواقعي ممثلاً بالحرب ، أي انه لكي يصل الى حل مرضٍ لنزاعاته الداخلية والوصول الى فهم وإدراك معين ؛ يبحث عن معانٍ دالة في الواقع ، يحاول الروائي تطويعها بأسلوب جمالي لتوصيلٍ هذا الفهم الى المتلقي ، لان الكتابة في حقيقتها "استجابة (response) ، نظرة شخصية ذاتية يعبر عنها الكاتب من خلال موضوعاته وآرائه

وأفكاره وتذكراته ، مستعملاً مخزونه من الكلمات ليحاول أن يستحضر ، أو يستثير ، استجابة لدى قارئه[٢١] ، فالكتابة الأدبية نمط خيالي واعٍ ذاتياً ويكوّن شكلاً فنياً ، وهي استجابة للحياة[٢٢] ، وبهذا يتأكد القول الذي أصبح بديهية نقدية بأن الكاتب يجب أن لا يقف عند حدود الواقع بوصفه إحصائية ثابتة لا يمكن تجاوزها بل عليه أن يضفي على عالمه من ذاته بما يتجاوز حدود المرئي من دون الاستغناء عنه ، فالأدب في ظل الكتابة يكون كينونة قائمة بنفسها وهو تجربة معاشة[٢٣].

فالكتابة الروائية عند الشهيد تنهل كثيراً من ذاته لكنها في الوقت نفسه لا تتوانى أن تمتص رؤيتها من واقع يتقصده ، ولعل حادثة الثلاثاء المروعة في الرواية ، ما هي إلا معادل موضوعي لما يحتدم من صراع في وعي الكاتب ؛ جاءت كلماته معبرة عنه ودالة على واقع مرير يعبر عنه بأسلوب خفي مسكوت عنه ، حيث (عريان) المُغتصِب رمز السلطة (ونجاة) رمز للحرية المكبوتة بفعل الحروب والسلطة ، لينتج عن اجتماعهما معاً (حادثة الاغتصاب) مولود مسخ هو حرية مكبلة لا تصلح للحياة الكريمة ، لذا انتهت حياة نجاة بفعل رمزي (الانتحار غرقاً) محاولة للحصول على الطهر والنقاء ، مما يعيد الى الأذهان نهاية رواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ حينما يبدو (الموت غرقاً) أو الانتحار هو محاولة للرفض والتطهير.

إنّ ما يبدو عنيفاً ومعقداً في زمن مختصر في رواية سبت يا ثلاثاء ، يبدو مخيفاً وصريحاً في تعاطيه للكلمات الدالة على الوعي المأزوم في

رواية (فراسخ لآهات تنتظر)التي تحاك حبكتها في ظل الظروف نفسها التي أحاطت سبت يا ثلاثاء وكأنها الجزء الثاني المكمل لها ، حيث ينتقل فيها الصراع مع السلطة الى خارج العراق ، وبهذا يبدو العراق مركزاً لذاكرة الراوي والبطل (مبدر داغر) ومما يدل على وعي الكاتب في معارضته للسلطة هو (الأسلوب السردي) في الروايتين ، ففي سبت ياثلاثاء التي تنحصر أحداثها داخل العراق في زمن قصير محدد يسود السرد سارد خارجي يهيمن على الشخصيات ويصادر حريتها في الكلام والتفكير ، وهو بهذا دال على السلطة الجاثمة على الصدور ، السلطة التي تمنع ليس الكلام وحده بل حتى التفكير ، بينما في فراسخ لآهات تنتظر نجد أن زاوية السرد تتغير ويتغير معها الصوت السارد ، من سارد خارجي يصف عن بعد الى راوٍ من داخل الحدث ممثلا بشخصية (مبدر داغر) الشخصية المثقفة التي يتعرف من خلالها المتلقي على أزمة الفئة المثقفة في ظل واقع قسري مهيمن ممثلا بالحروب والسلطة العنيفة والحصار الاقتصادي ،((ها أنا أخرج من جديد. أبرحُ مواطن الدفء ، مخلفا ورائي جبالا متزاحمة من التهالكات ، حاملا على كاهل الروح رغاوي متناسلة من الكوارث المتهافتة والحروب الخاسرة والأسى المهول.. أخرج ولا أدري كيف خرجت!!))[٢٤]

فالكاتب يميل الى البوح الذاتي في روايتيه ليحيل جزءا كبيرا منهما الى مفهوم السيرة الذاتية ، فهي سيرة تتعلق بوعي الذات لكنها لا تبارح واقعها ، فبقدر ماتعلنه كتابات السيرة ((عن

معتقدات كتابها ومساعيهم لتبرير جهودهم الخاصة لتحقيق تحولات شخصية أو عامة ، فإنها غالبا ما تفصح أيضا عن مزاج ما لمرحلة قلقة ما بين عالمين ، أحدهما يحتضر والآخر يعجز عن الولادة))[٢٥] ، فرواية سبت يائلاثاء تعلن صراحة عن تداخل وعي الكاتب مع وعي السارد فيها ، بحيث تأتي الكتابة دالة على ما يرومه من أفكار ((تقول مناهي هامسة لي أنا الكاتب)) ، ((لم أهدأ أنا الذي اكتب رواية تدور أحداثها في مدى زمني لا يتعدى الساعات)) ، ((واكرر أنا الروائي)) وهو ما نلاحظه أيضا في رواية فراسخ لآهات تنتظر من خلال التداخلات الصريحة بين حياة بطل الرواية وحياة الكاتب من تعرض للسلطة والسفر والعمل في مجال الكتابة الأدبية وغيرها ، فنحن لا نقرأ بذلك أحداثا سردية متلاحقة بل نشاهدها أمامنا ، وهذا يؤكد القصدية الواعية للكاتب بالتعبير من خلال الكتابة عن أحداث خاصة وعامة يريد لها أن تشاهد علانية ، وهو أسلوب يذكر بنصيحة الروائي (فورد مادوكس) التي جعلها الروائي الانكليزي (جون برين) أساسا مهماً في كتابه (كتابة الرواية) الذي هو خلاصة تجربته في الكتابة الرواية ، وهو يؤكد على الكتّاب: ((اكتب دوماً وكأن أحداث روايتك تجري أمام عينيك على خشبة مسرح باهر الإنارة))[٢٦] ، حيث تتجلى بذلك أهمية قراءة التجربة الذاتية للكاتب التي لابد له أنْ يعود إليها دائماً وبصدق[٢٧] ، وهكذا تتكون بتأثير هذا الأسلوب الواعي لغة خاصة هي ((لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلاّ في الميثولوجيا الشخصية والسرية

للكاتب))[٢٨] ، لذلك نجد أنّ الكتابة عند الشهيد تنفتح على جماليات ما وراء السرد الروائي حيث العناية الصريحة بالنسق البنائي وموقع السارد / الروائي وحضور المؤلف داخل النص ، مما يخفض نسبة أيديولوجية الخطاب الواقعي داخل النص – أحياناً – فاسحاً المجال أمام التجريب كي ينافس على موضع قدم داخل العمل المكتوب ، وهو ما وجدنا مثيله في أعمال روائية سابقة لأعمال الشهيد في الأدبين الغربي والعربي على حد سواء مثل روايات (تريسترام شاندي) للورنس ستيرن و(مزيفو النقود) لاندريه جيد و(الهولاء) لجيد طوبيا و(لعبة النسيان)لمحمد برادة[*] .

ويتمثل الوعي نفسه في كتابة (القصة القصيرة) التي تبدو من خلال بنائها المكثف مسرحا لأحداث منفصلة يجمعها هم واحد يتمثل بضغوطات الواقع والسلطة والانتهاكات السياسية ، كما في مجموعة (فضاءات التيه)[٢٩] التي ترسخ وعياً كتابياً يأخذ طابع الذاتية لكنه يتوجه الى السياسي والتأريخي في مجتمعنا ، ومن خلال استثمار ماهو أسطوري ومقدس يهجو الحاضر والواقع المعلن ويبدو من خلاله ثمة صراع شديد يحتدم في النفس التي توجهها ذكريات الكتابة نحو الألم والحزن ((أنا جمرة تجيش بالثلج... الصقيع دثاري ، وريشة الكتابة: قناديل/أرصفة/ غمامات/ دخان وقنابل وذكريات حروب متلاحقة/ تعثُّر يليه تعثر ، وتوجسات متبوعة بتهجسات.. ضجيج متناسل لمحطات عقيمة أو مرائب قفر)) فالكاتب لا يكتفي في هذه المجموعة بما هو ذاتي وحزين جراء تجارب خاصة ، بل يتوجه

بأسلوب ميثالوجي نحو توليد شعرية خاصة في سرده القصصي من دمج الأسطوري والتأريخي المستقر في ذاكرة الأرض مع ما هو يومي يؤرق ذاته ويحفز وعيه على رصد الأحداث وتوهمها رفضا للحاضر المفروض قسراً في لغته ، فالإرث السومري يهيمن على السرد بكل مكوناته الأسطورية من آلهة وطقوس وفعل تدنيس ، ويتماهى معه اليومي الذي تتحول فيه الفتاة الاعتيادية الى قرينة لـ(انانا) الآلهة السومرية ، ويغدو حدث سرقة الآثار وانتهاكها ايديولوجية تحيل النصوص الى الواقعي المدنس بتراب الاحتلال ، وهو بهذا يذكر بتجربة القاص الستيني عندما اخذ كتّاب مثل (جليل القيسي ومحمود جنداري وفرج ياسين وناجح المعموري) على عاتقهم محاولة تدنيس المقدس بما هو واقعي يومي للوصول الى رؤية واقعية تتحدد كتابيا بما يسمى (الأسطورة المدنسة).

إن هذا الوعي الانتقادي الرافض هو ما يهيمن أيضا على شكل (القصة القصيرة جداً) ولاسيما في مجموعة (حكايات عن الغرف المعلقة) حيث نلاحظ عليها ثمة حزن رومانسي عميق تتشرب به عناصر القصص ، وعلى الرغم من أنّ قصص المجموعة لا تحيل الى الواقع بأسلوب مباشر ، كما رأينا في الأعمال السابقة ، إلا أننا يمكن أن نؤول ذلك من خلال الشعور بالعتمة والغموض الذي يتناسب مع موضوعات مثل الموت والعزلة ، حيث يؤكد القاص في مقدمة المجموعة بأنه يكتب القصة القصيرة جداً بوصفها حاجة ملحّة يتطلبها اليومي وهي تنفيس لهمّ وهي لذلك عنده متعلقة بأجواء

واحدة تجمع شتات نفوس مبعثرة آلمها الهجر والفقد والذكرى[٣٠] ، وهو كلام دقيق يرتبط بوعي واضح مع مكونات البناء السردي لقصص هذه المجموعة حيث يتخذ القاص فيها موضوعا واحداً ذا دلالة أدبية معينة تنطوي تحتها مجموعة حكايات متصلة مع بعضها ببنية كلية دالة على رؤية رافضة للعالم ، وهو أسلوب تأطيري يقترب كثيرا من الشكل السردي الموروث من الحكايات والخرافات القديمة ، كما في قصة (مراثي الوجدان بين الشواهد) التي ينطوي تحتها أربع حكايات هي (وصية ، وفاء ، مراثي الحزن ، زيارة أخيرة) ففي قصة (مراثي الحزن) نتلقى سردا واضحاً بلغة دالة مقتصدة على أفعال متتالية من قبل سارد خارجي يرصد عن بعد بأسلوب سينمي دقيق ، ويتدخل في تركيب الشخصية لينقل للقارئ مزاجها النفسي في ظل ظروف حزينة يخيم عليها الموت ، متخذا من ذلك كله مثالا يبدو مألوفا في واقعنا اليومي هو الزوجة الشابة التي فقدت زوجها ((لهثت الأيام وتوارت مثل شموس الأحلام. واظبت العجوز في المجيء لكنها كانت تفاجأ عند كل زيارة بحجارة القبر يشوبها الجفاف ، وبقايا ورود تجاور القبر يابسة متكسرة تبعثرها ذيول الرياح))[٣١].

ثمة قاعدة أساسية تؤكد أنّ الأديب في علاقته بمحيطه إذا ما فرض صلة معينة معه ، فانه إما أن يتكيف معه أو يرتد عليه بأسلوب رافض عنيف ، مما يجعله أساسا في تركيب أفكاره وادراكه المعرفي ، وهذا ما يمكننا أن نلاحظه في أدب الشهيد الكتابي ولاسيما ما سميناه بـ(الكتابة المنهزمة)[*] منه ، لأن النص لديه يبنى

على أساس جمالي متكامل ومتناغم مع ذاتية التأليف ، والخيال الذي يؤطر اللغة والوحدات السردية وهو لا يحيل صراحة على واقع معين ، لكننا في الوقت ذاته لا يمكننا أن نفهم رؤية النص بشكل دقيق مالم نؤوله سوسيولوجيا مع المرحلة الثقافية التي أنتج فيها ، لذلك نجد شخصياته تتحرك ديناميكيا من خلال مؤثر خارج عن إرادتها ومرتبط بفعل إدراكي يمتد الى الواقع بصلة أكيدة ، ولعل استخدام شخصية المرأة العجوز في هذه القصة ما هو إلا معادل موضوعي لوعي الكاتب نفسه في نقل ما يريد أن يذكره عن موضوع خطير ومهم في مجتمعنا المعاصر مثل الموت ، وهنا يكمن نجاح هذه القصص التي تفرض نفسها من خلال البناء السردي الدقيق المعبر عن نوع القصة القصيرة جدا واللغة الشعرية الدالة(*) ، وهو ما لاحظناه من خلال التعبير عن الواقعي واليومي الأليم ممثلا بالموت بأسلوب سردي سريالي كما في قصة (زيارة أخيرة) التي يصف فيها السارد زيارة إحدى المنكوبات لقبر حبيبها على هذه الشاكلة: ((وإذْ تطلعت ترمق القبر وجدت كفّا من عظام صفر وجلدا أعجف متيبسا ، بدا كما لو كان قد شق الأرض للتو.. وفي نقطة خضراء وسط القلب تفرست. اكتشفت ثمة حروفا محفورة جمعتها وقرأت: "أحبك" لحظتها انكفأت وانطفأت وهمد فيها كل شيء إلا من نقطة شقت صدرها وخرجت. طافت حول القلب ثلاث مرات قبل أن تهوي وتتحدد مع النقطة الخضراء))[٣٢] ، فالوعي الكتابي للشهيد يتشكل معرفيا من تجاور الذاتي والموضوعي

أي أنّ أعماله السردية تحتفي برؤية للعالم يتداخل فيها المثالي والمادي معا ، فإذا كان (الوعي المثالي) كما يحدده (هوسرل) في فلسفته الظاهرية يكوّن صورة للعالم من وعي الإنسان نفسه ، وهو ينفي فكرة النظر الى العالم بوصفه كيانا مستقلا عن الوعي البشري وهو يسعى الى الوصول لواقع مجسّد من خلال خبرته به[٣٣] ، وهو وعي ماثل في كتابات الشهيد السردية ولاسيما في الفانتاسيا والتغريب والغموض وانفتاح النصوص على شعرية مغايرة للواقعي والمباشر ، فان (الوعي المادي) ماثل أيضا بشكل مساوٍ بحيث يتولد الصراع في أعماله من التناقض بين الوعيين لخلق صورة متكاملة تجمع بين الذات والواقع ، الواقع الذي يمكن ملاحظته من خلال إحالات مباشرة لأحداث حقيقية أو إحالة خفية لمعلن في المجتمع أو مسكوت عنه وهو ما يمثل بتعبير (جاك دريدا) مركزا أو حضورا خارجيا للنص ، وهذا إدراك يتجلى في قصته الشيقة (غواية أمّي) التي هي جزء من مجموعة حكايات تدور في معنى أدبي واحد تحت عنوان (غوايات) ، وغواية أمي قصة حزينة تتوسل لغتها الغموض والإيحاء والدلالة المرتبطة بواقع اجتماعي قاسٍ ، إنها كتابة تقوم على الحضور والغياب ، إذ يبدأ سردها الذاتي على لسان (الابن) وهو ينقل لنا حادثة (غياب والده) لسبب غير معلوم يمكن فهمه من خلال السياق الثقافي لمجتمعنا بالحرب ، لكن مقابل هذا يكون (حضور الأم)رمزا للانحراف والضياع في ظل الحروب المستمرة والحاجة الاقتصادية والجسدية ، وهي تذكر باللوحات السردية التي

خطها (محمد خضير) في المملكة السوداء بما احتوته من مشاعر إنسانية ، ((تبرح أمي المنزل/ تغيب لساعات ثم تعود محطمة.. شعرها الذي مشطته وسرحته وعقدته قبل مغادرتها نراه أشعث ، كدمات سود منبثة على زنديها تحاول إخفاءها بارتداء ثوب غير الذي غادرت به].. مع الأيام تبدل تعامل أمنا معنا – قل اهتمامها بنا – دعتنا لملازمة جدتنا.. وفي يوم تركت الدار ولم نسمع – اثر ساعات – صرير الباب دلالة عودتها..))[٣٤] ، إن لغة القصة تدل على وعي إنساني مطلع يتكون في أثره الايديولوجي الذي يشحذ القدرة ويصقلها ويختبرها ليدرك الواقع كما هو حتى في اصغر تفصيلاته[٣٥] ، لكنه ليس ايديولوجية معلنة بل هي مسكوت عنها تتواصل مع النص من خلال الحضور والغياب وتحوّل الشخصيات الى علامات دالة ، كما وجدناه في شخصية (الأب) التي تمثل السلطة المهزومة (والأم) التي مثل تدنيس جسدها علامة على انعدام الانتماء (والجدة) التي هي التأريخ الذي يراقب من دون أنْ يحرك ساكناً ، فالعلامة هنا هي الشكل الرمزي الأمثل الذي يقوم بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي ، فإذا كان الدال والمدلول هنا يرتبطان بمرجع معين – كما يرى دي سوسير – فان المرجع هنا هو الواقع السياسي والاجتماعي المنهار ، وهو ما يسميه (امبرتو ايكو) بالمظاهر الثقافية للحياة الاجتماعية التي تندرج ضمن أقسام العلامات في التيارات الحديثة للسيميائيات[٣٦] ، وعلى الرغم من أنّ القصة تخرج شكليا عن الأنساق البنائية المعروفة عن القصة

القصيرة جدا لأنها تحتوي على عناصر مثل الحدث والشخصية والتأزم ولحظة التنوير مثل أية قصة قصيرة مكتملة البناء ، لكنها مع ذلك التزمت التكثيف الشديد واللغة الشعرية اللذين يعيهما القاص جيدا ويتقن استعمالهما في مثل هذا النوع من الكتابة.

وبهذا تتحدد اللغة السردية في كتابات الشهيد الأدبية ذات الدرجة المنهزمة ، بأنها لغة سيميائية تتجه من الإنسان الى العالم أو بالعكس إذ لا يثبت المعنى إلاّ من خلال نسبة احدهما الى الآخر ، بحيث يكون (الإدراك) الخارج نصيّا مساويا لـ(الإحساس) الذي هو قرين لذاتية النص[٣٧] ،وهي كتابة مشابهة للكتابة العربية لأنها أحيطت بظروف إنتاجية واحدة ، فهي كتابة تنم عن بنية منهزمة تبحث في واقع مرير ، وتمثل الإنسان ببطل مسلوب الإرادة لا قدرة له على التغيير ، كتابة تؤكد مبدأ الأدب المستلب ولا تنزاح نحو درجة قريبة من الحياد لأنها تعيش أزمة التأريخ والأيديولوجية وتحمل وعي فئتها البرجوازية المهزوم[٣٨].

الكتابة المحايدة:

لاحظنا فيما سبق من قراءة لمكونات الخطاب السردي لزيد الشهيد ، أنه حينما يتعلق وعيه بالواقع والمؤثر الثقافي اللذين أنتج في ظلهما النص ، فانه يتوجه نحو كتابة منهزمة تعبر عن هذا الواقع وترتبط بنيويا معه بأسلوب متناغم ، يبحث في الأصول الجدلية لتوظيف الخارجي وفي الوقت ذاته لا يتوانى عن ترسيخ ذاتيته

وعوالمه الداخلية ، اما حينما يقل تأثير هذا الواقع موازنة مع نياته الذاتية ؛ فإنه يعمل على إنتاج كتابي محايد يقل فيه تأثير النيات الواعية ، أي كتابة بدرجة صفر يصفها رولان بارت بأنها قد اجتازت جميع حالات الترسيخ التدريجي بوصفها موضوعا لنظرة أو رؤية معينة أو محاولة لصنع معين فهي موضوع للغياب ، غياب الواقعي والأسطوري ، ففي هذه الكتابة يمكن التمييز بين حركة النفي والعجز عن انجازه داخل ديمومة ما تعمل على إنتاج شكل غير موروث (غياب الكلاسيكية) حيث تتبع بشغف تمزق الوعي لأنها تنشأ بأسلوب ينفي ذلك[٣٩] ، أي جعل الأدب في ظل هذه الكتابة قريبا من الحياد والصمت على حافة الزوال من دون زوائد عقائدية تحيله الى أكاذيب وفي الوقت نفسه لا يشير الى حالة المتحدث مفرد أو جمع ولا الى زمن الفعل في الماضي أو الحاضر ، إنها نوع من الكتابة الأدبية التي تتوسل لغة المحايدة لتكوّن شكلها الخاص[٤٠] .

لذلك يبدو الشهيد في هذا النوع من النتاج الأدبي مخلصا للكتابة نفسها بوصفها شكلاً فنياً خالصاً ومنه يتمرد حتى على رؤيته للواقع التي ارتبط من خلالها بالفئة المثقفة على أساس ارتباط هذه الفئة بإيديولوجية معينة تبلور مفاهيمها للحياة وهو تمرد يتبين فعلياً من خلال التمرد على مؤسسة الجنس الأدبي لارتباطها بفئة اجتماعية محددة مثل ارتباط الرواية بالفئة الوسطى مثلاً[٤١] ، وبهذا يتخلص من تبعات الوعي المأزوم المرتبط بالضرورة ارتباطاً مؤسساتياً ، ولعل كتاباته المفتوحة في (الرؤى والأمكنة) مثال جيد

على هذا النوع من الكتابة المحايدة ، إذ يتحول فيها الى مؤرخ للمكان الليبي وتكون ذاكرته منطلقاً للتعبير عن نمط حياة يحياه ((يكاد يكون من المؤكد ، بل الجزم أنّ النص – أي نص – يبقى هلاماً بلا أبعاد ولا مقاسات إن هو خلا من ، أو تخلى عن أبجدية المكان.. ولا يمكن تصور عالم بملامح وسحنات إن لم يكن للمكان وجود في تشكله))[٤٢] حيث تنفتح لغة الكاتب وذاكرته على أماكن مخالفة للاماكن التي ألفتها ذاكرته السردية التي ارتبطت بالمكان العراقي المأزوم بفعل السياسة والتأريخ ، لذلك يبدو التاريخ ومعه الزمن في هذه الكتابة مُذابين في المكان ، لأن الأسلوب هنا يبتعد عن وعي ليقترب من خيال ذاتي يحفزه مكان الغربة حتى في اللحظات التي يعود فيها الى التاريخ فهو لا يؤدلج الحادثة إنما ينقلها فقط بوصفها جزءاً من هذا المكان ، أو إذا انتقل إلى وصف كرنفالي كما فعل في نص (البحر حبر الطبيعة... فضاء اللازورد) عند وصفه لفعل ديني مسيحي ، نجده وصفاً يخلو من دلالة واقعية أو أسطورية لان اللغة هنا تكتفي بأدبيتها فقط كونها كتابة معبرة عن حالة محايدة ترتبط بلحظة إنتاجها فقط ، يقول السارد: "هناك أشعلنا الشموع وارتقينا سلماً أوصلنا الى محفّات انتصاب الأم/ التمثال ؛ مريم ووليدها السيد المسيح ، على قاعدة اسطوانية تمارس العوم اليومي في كرنفال هواء فضفاض/ قدسي/ مهيب... على الجدار ومثلما يؤدي المرتقون – معظمهم سياح – فعل الكتابة حفرنا أسماءنا على الطلاء الأبيض ، ودّونا تاريخ دخولنا الدير"[٤٣] ،

فهذا الوعي الآني المرتبط بالمكان الملاحظ سردياً يبدو من خلال فعل الكتابة مخالفاً تماماً لوعيه التذكري للمكان المسترجع من الوطن ، وعي يدل على صمت لان الكلمات تتوجه نحو شعرية خاصة مركزها النص وليس شيئاً آخر غيره ، ولعل هذا الأسلوب هو ما يجده بارت لغة استكفائية بذاتها لأنها تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب[٤٤] ، لغة مرتبطة بوضعية جديدة له ، وهي طريقة وجود صمت[٤٥] ، وبهذا تتأكد أسلوبية الحضور والغياب في كتابات الشهيد ، (الحضور) المُمثَّل بالنص ، ومكوناته البنائية ؛ و(الغياب) الممثل باختفاء الواقعي والإيديولوجي أو المرجعي ، وهو ما يضمن صيغة كتابية لا تشير الى حالة المفرد أو الجمع ولا الى زمن الفعل حاضر أو ماض كونها صيغة محايدة بيضاء[٤٦] ، فالأساس في هذا النوع من الكتابة عند الشهيد الرغبة في الكتابة نفسها وهي لديه ، هنا ، وعي بالمكان وشروط تأثيثه على وفق رؤيته المرتبطة بعمق بأسلوب إشاري أو سردي أو وصفي للاماكن التي يتجول فيها عينياً أو من خلال الذاكرة كي ينقل للقارئ (المعنى الأدبي) الذي يبتغيه ، وبهذا تتعانق عنده الكتابتان اللتان أقرهما بارت ، حيث (الكتابة البيضاء) التي ترتبط بفعل الممارسة الإبداعية ، و(الكتابة في درجة الصفر) التي تحيل الى سياق تنظير كتابي[٤٧] ، وفضلنا أن ندعوهما معاً في هذه القراءة النقدية بـ(الكتابة المحايدة) ، ففي نص (زلّة – القلعة والنصب) يروي سارده بأسلوب يقترب من الشفاهية الى مروي له هو بالضرورة القارئ ناقلاً

له مشاعره تجاه إنسان بدوي هائم في صحراء هذا المكان كان قد سمع به ((كنت سمعت به ، فقررت الكتابة عنه.كتبت مفكراً أن أجد له مخرجاً ينقذه من حومة البحث المضني ، وتجميع الجمال المبعثرة. بيد أنّ ذلك يتطلب مرافقته أو متابعته عن كثب))[٤٨] ، فالكاتب هنا يعيش مغامرة خيالية على الورق يستحضر من خلالها أسماء مشهورة في هذا المضمار الذي يدور في مجاهل الصحراء والحياة البدوية فذاكرته متعلقة بـ(ابن ماجة) و(المتنبي) و(ابن بطوطة) وهو يكتب عن ذلك كله بأسلوب يعيد الى الذهن أسلوب (إبراهيم الكوني) بتبحره الروحي بالصحراء والبداوة ، ويؤكد على رغبته المستمرة في الكتابة ((بعدما أزاحتني رغبة القراءة والكتابة نحو اهتمامات كتبتُ خلالها نص "المكائد" ، وقرأت ما وجدت في كتيبات صغيرة احتواها رفّ ضئيل عملته تنظيماً لعدد من الكتب المضمومة بحوزتي حتى إذا توالت الأيام وفرغت مما لدي من خزين القراءة عدتُ لمتابعته))[٤٩] ، فالسارد يقدم للقارئ همّه الأول (القراءة – الكتابة) الذي هو أساس كتابة النص لديه ، أما رؤيته والمعنى الأدبي الذي يقدمه فهما جزءان من هذا الهم ، وليس أساسا يتحكم به ، لذلك جاء النص هنا وباقي النصوص في الرؤى والأمكنة ، خالياً من الأيديولوجية المؤسساتية لأنها ببساطة تبحث في اللغة نفسها وليس غير ذلك.

أما إذا عدنا الى غياب النيات الواعية للكاتب لإتمام مفهوم الكتابة المحايدة في الخطاب السردي للشهيد ، فإنا نجدها تتماثل مع

القانون البنيوي الذي سنه (لوسيان غولدمان) وهو يتحدث عن المقولات بوصفها بنى مرتبطة بالوعي الكتابي ، فالعمل الأدبي لديه ((تعبير عن رؤية للعالم ، وعن طريقة للنظر والإحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء ، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم) إلا أن من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير ، بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب ، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه))[٥٠] ، ولعل هذا ما جعل رؤية زيد الشهيد للعالم تتغير نحو إحساس مغاير في بعض قصصه القصيرة والقصيرة جدا خلافا لما وجدناه راسخا في عالمه الروائي ، ففي مجموعة (إش ليبه دش) يتحدد شكل القصة القصيرة للتعبير عن شعوره للعالم وهو يخترق أجواء جديدة ، يتلقى فيها من المكان اليمني موضوعاته مستثمراً الأفراد والأشياء لتغذية هذا الشعور[٥١] ، ففي قصة (أبو طير) يواجه القارئ بأسلوب (الرؤية مع) سردا يدمج الشكل الذاتي والموضوعي معا حيث يشترك السارد والشخصية في توضيح رحلة الأستاذ زكي المدرس العراقي الى اليمن في منطقة (ذيبين) ، وعلى الرغم من أنّ القصة /الحكاية تنطلق من واقع عراقي معين يشي به المتن الحكائي ويرتبط مع الظرف السياسي والاقتصادي الذي أرغم الفئة المتوسطة في مجتمعنا على الهجرة بحثا عن أمل مفقود ، إلا أننا مع ذلك نجد أنّ الفعل السردي غائب بوصفه علامة كاشفة للشخصيات من خلال علاقتها بهذا الظرف ،

لينصرف نحو مفاهيم تخص ثقافة المكان اليمني نفسه وهموم شخصياته ومكوناته كونها عالماً جديداً ينطلق من وعيه الكتابي الذي فارق نواياه الواعية حول الواقع العراقي المأزوم ((ها أنت ترى ذيبين قرية تنأى عن طريق العابرين ؛ وقليلا ما يطأ أرضها غريب. وان حدث ذلك فلأيام معدودات ثم يكون مآله الرحيل))[٥٢] ، فالرؤية للعالم هنا وان ارتبطت بميثولوجيا فإنها ليست ميثولوجيا المجتمع الذي ينتمي إليه ، بل هي ميثولوجيا نابعة من أسلوب ولغة مكتفية بذاتها لأنها لا تتوغل بعيداً في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب ، وبهذا تغدو شخصية الرجل الغريب في القصة رمزا أو دالا نصيا لنسق ثقافي معين ليس من نتاج الواقع الايديولوجي المحرض للغة زيد الشهيد ، إنما هي تنتمي الى ثقافة أخرى تعد محايدة بالنسبة لوعيه الكتابي ، كونه هنا راصداً وناقلاً لما يراه بأسلوب درامي شيق يتعامل مع فكرة أسطر الحكايات التي يمكن تغذيتها من التراث الشفوي لأي مجتمع.

وفي قصة (ICH IEBE DICH)[٥٣] التي تتحدد فيها نوايا الكاتب بنقل حكاية ذات دلالة ثقافية مرتبطة بالتداخل الثقافي بين الشرق والغرب واستحالة التواصل بينهما ، ولهذا يتأكد ما ذهبنا إليه سابقا من أن هذا النوع من الكتابة تسيطر عليه نية إنتاج جمالي أكثر من نية البحث في واقع معين ، حيث تقود كتابة العمل الى تشكيل بنية شاملة ورؤية مغايرة ومعارضة لفكر ومعتقدات ونوايا الكاتب[٥٤].

وتحت تأثير الرؤية نفسها تتحدد درجة الكتابة في قصصه القصيرة جدا في مجموعة (فم الصحراء الناده)[٥٥] التي يوافق فيها بين مكانين في ذاكرته صحراء السماوة وصحراء ليبيا ، فهو يبتعد عن شعرنة الواقع ومماهاته بالكتابة بحيث يقدم نفسه الى القارئ من خلال الاشتغال والانهمام بالكتابة نفسها ، وهو ما تظهر أيضاً في كثير من اللوحات السردية الجميلة ذات الأصول الوجودية في مجموعة (سحر المسنجر)[٥٦] ، وبهذا الحياد والوعي الفني تتحدد درجة كتابته بعيدا عن كل فعل مؤسساتي مأزوم بالواقع ، فأضحت لغته موجهةً نحو أسلوب من الإشارية والحياد الذي يلمّح إلى المعنى لكنّه في الوقت نفسه لا يحدده مطلقا.

كلمات ختامية:

في ضوء ما سبق من قراءة نقدية للأعمال السردية في خطاب الكاتب العراقي زيد الشهيد آن لنا أن نتساءل حول ضرورة الكتابة الأدبية ، وهل هي لحظة وعي خالصة ، أو هي مرتبطة بالوظيفة الأيديولوجية بشكل حتمي؟ ، ولعل ذلك ما توضح ملياً من خلال درجتي الكتابة اللتين يمكن ملاحظتهما في عالمه انطلاقاً من رؤيتين متناقضتين لهذا العالم ، إحداهما مثالية ترتبط بذاتيته والأخرى مادية تعبر عن فهم خارجي للواقع داخل النسق البنائي ، ومن خلال هذا التناقض تتفجر في الكتابة الأدبية للشهيد أبعاد خاصة تميزه أسلوبيا عن غيره من الكتّاب ، فالكتابة ، هنا ، تبدو تحديا كبيرا

لأنها أخذت على عاتقها أن تكون فعلا واعيا ، يستقي مرةً من الواقع فيتمظهر بنائيا على شكل (فعل مأزوم) ، ويستقي مرة أخرى من الذات فيتمظهر بنائيا على شكل (فعل مستقر) ، وكلا الفعلين في حقيقتهما هما تأويل واحد خاص يمثل الكاتب وفهمه لحقيقة الحياة وفلسفتها فنيا بأسلوب لغوي رصين ، مما حتم علينا بالضرورة فهم المعنى الأدبي على وفق هذه المعطيات جميعا.

لقد بدا الكاتب من خلال مختلف الأنواع السردية التي أنتجها مسكونا بالأسئلة التي تبحث عن إجابات لما خلف اللغة ، لذا بدت لغته شعرية مموهة تنهل من المعرفة وتصطاد اللحظات المتفردة في حياته وحياة الآخرين ، لذلك كثيرا ما لاحظنا سمات أسلوبية تحكم عالمه لا يكاد يفارقها في أيٍّ من أعماله ، فالقصص القصيرة كأنها بذور لأعمال روائية اكبر ، والأعمال الروائية ما هي إلا مماهاة في أجزاء كثيرة منها لسيرته وحياته الخاصة فضلا عن تكرار المعنى مع تغير الدلالة في أكثر من عمل ، كأنه يكتب الحدث الواحد كتابات مختلفة ذوات دلالات متباينة بحسب درجة تلك الكتابة وطبيعتها الأدبية.

ولعل هذه الأسئلة لا تبحث بالضرورة عن إجابات جاهزة أو حاضرة في الواقع المعيش بقدر ما ترمي إليه من طرح واعٍ للأنساق الجامدة التي هيمنت على ثقافتنا وحددت فكرنا المعاصر ، لذلك هي تبحث فيما تبحث عنه من سعي دؤوب نحو درجة كتابية لم تألفها كتابتنا الحالية ، درجة تنطلق من التفاؤل لتصل حدّها الأكبر

مع الانتصار ، لكن هذا يحتاج الى مرحلة ثقافية جديدة من تاريخ الكتابة الأدبية لدينا لم تتوفر حتى الآن ، نتوقع تظهرها في خطاب زيد الشهيد إذا ما توفرت لها الظروف الملائمة ؛ لإنتاج كتابة مضادة فكريا للسائد تنطلق من الذات لتأخذ مداها عند آخر نقطة من العالم ، وهنا تكمن جمالية الوعي الكتابي عند هذا الأديب.

الهوامش والمصادر:

(١) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت: ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة – بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٤٠.

(٢) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٨٥.

(٣) ، (٤) ينظر: نظرية النص – من بنية المعنى الى سيميائية الدال، د. حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٣٠٣.

(٥) ، (٦) ينظر: في الشعر، أرسطو طاليس، نقل أبي بشير القنائي، ترجمة وتحقيق: د. شكري محمد عيّاد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة – ١٩٦٧، ص٢٨- ص٣٠.

(٧) ينظر: نظرية النص، ص ٣٨. معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٥.

(٨) ينظر: الكتابة من وجهة نظر التفكيكية، لوسيان فاسيل باجيو، ترجمة: د. عبد الحميد ناصر سعد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١) ٢٠١٠، ص ٢٢.

(٩) ينظر: التفكيك: الأصول والمقولات، عبد الله إبراهيم، عيون المقالات، ط ١، ١٩٩٠، ص ٧٩.

(١٠) ينظر: الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد هلال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨، ص ٧٥ وما بعدها.

(١١) ينظر: مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٥، ص ١١.

(١٢) ينظر: التفكيك: الأصول والمقولات، ص ٧٥.

(١٣) ينظر: نظرية النص، ص ٣٠٣.

(١٤) مقدمة درجة الصفر للكتابة (رولان بارت: البحث عن معرفة ممكنة للكتابة) ، محمد برادة، ص ١٣.

(١٥) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٣٤.

(١٦) ينظر: الكتابة تحوّل في التحوّل، د. يمنى العيد، دار الآداب – بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ٩.

(١٧) ينظر: دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ١٧٢.

(١٨) ينظر: الكتابة تحوّل في التحوّل، ص ٤١.

(*) صدرت بطبعتها الأولى عن دار أزمنة – عمان – ٢٠٠٦ ثم أعيد طبعها عن دار الينابيع - ٢٠١٠ وسنعتمد في هذه الدراسة على الطبعة الثانية.

(١٩) سبت يا ثلاثاء، ص ١٠٥- ١٠٦.

(٢٠) نفسه، ص ٣٣.

(٢١)، (٢٢) الكتابة الأدبية، جون اولد كاسل، ترجمة عادل العامل، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١) ، ٢٠١٠، ص ٥٧، ص ٥١.

(٢٣) ينظر: درس في تاريخ الكتابة الإبداعية، دي.جي.سيرز، ترجمة: سمير الشيخ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١) ، ٢٠١٠، ص ٥١.

(٢٤) فراسخ لآهات تنتظر، زيد الشهيد، دار الينابيع، ط ١، ٢٠١٠، ص ١١.

(٢٥) النظرية والنقد الثقافي، محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٧٩.

(٢٦)، (٢٧) كتابة الرواية، جون برين، ترجمة: مجيد ياسين، مراجعة: د. مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣، ص ٤٠، ص ٢٧.

(٢٨) درجة الصفر للكتابة، ص ٣٣.

(٢٩) فضاءات التيه، زيد الشهيد، دار ألواح، اسبانيا، ٢٠٠٤.

(٣٠) ينظر: حكايات عن الغرف المعلقة، زيد الشهيد، دار أزمنة، ط ١، ٢٠٠٣، ص ١١- ١٢.

(٣١) نفسه، ص ١٨.

(*) وضحت مفهوم هذه الكتابة في مقال لنا سابق لهذه الدراسة. ينظر: درجة الكتابة المنهزمة (قراءة نقدية في قصص (الحلم بوزيرة)

لمحمد الأحمد) ، جريدة الزمان، السنة الثالثة عشرة، العدد (٣٨٥٤) ، ٢٠١١.

(*) لقد بيّنتُ رأيي في البناء السردي للقصة القصيرة جداً في دراستي الموسومة: الشكل القصصي (مقاربة نقدية في أنساق بناء القصة القصيرة جداً)، مجلة تراسيم، العدد (٤) شتاء- ٢٠١٠، ص ١٥ وما بعدها.

(٣٢) حكايات عن الغرف المعلقة، ص ١٩.

(٣٣) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عناني، بيروت، ١٩٩٦، ص ٧٠.

(٣٤) حكايات عن الغرف المعلقة، ص ٢٧.

(٣٥) ينظر: الايدولوجيا (نحو نظرة تكاملية) ، د. محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٢، ص ٧٦.

(٣٦) ينظر: العلامة (تحليل المفهوم وتأريخه) ، امبرتو ايكو، ترجمة: سعيد بنكراد، راجع النص: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٧٠ وما بعدها.

(٣٧) ينظر: سيميائية اللغة، جوزف كورتس، ترجمة: د. جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١٠، ص ٣٣.

(٣٨) ينظر: درجة الكتابة المنهزمة.

(٣٩) ينظر: درجة الصفر للكتابة، ص ٣٠ وما بعدها.

(٤٠) ينظر في ذلك: مقدمة درجة الصفر للكتابة، ص ٥ وما بعدها، نظرية النص، ص ٣١٤ وما بعدها. درجة الكتابة المنهزمة.

(٤١) ينظر: نظرية النص، ص ٣١٤.

(٤٢) الرؤى والأمكنة – نصوص مفتوحة مستلة من ذاكرة المكان، زيد الشهيد، دار الينابيع، ط ١، ٢٠١٠، ص ١١.

(٤٣) نفسه، ص ١٧.

(٤٤) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١١٤.

(٤٥) ينظر: درجة الصفر للكتابة، ص ٨٧.

(٤٦) ينظر: نظرية النص، ص ٣١٤- ٣١٥.
(٤٧) نفسه، ص ٣١٦.
(٤٨) الرؤى والأمكنة، ص ٩٦.
(٤٩) نفسه، ص ٩٨.
(٥٠) المادية الجدلية وتاريخ الأدب، لوسيان غولدمان وهي منشورة في: البنيوية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٧.
(٥١) ينظر: مقدمة (اش ليبة دش) ، زيد الشهيد، دار تراسيم للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٥ وما بعدها.
(٥٢) نفسه، ص ١٥.
(٥٣) نفسه، ص ٣٣ وما بعدها.
(٥٤) ينظر: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، لوسيان غولدمان، ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط ١، ١٩٨١، ص ١٣.
(٥٥) فم الصحراء الناده، زيد الشهيد، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١١.
(٥٦) سحر المسنجر، زيد الشهيد، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١٠.

خاتمة سردية
ببلوغرافيا ثقافية

١- ١٠مايس ١٩٥٣ وُلد زيد الشهيد في (السماوة) المدينة الجنوبية التي تقع على حافة الصحراء لأب متعلم، وأم وهبها الله الحب، والصبر، وإحصاء الخيبات، وتربية الأبناء.

٢- أنهى مرحلة الدراسة الابتدائية، والمتوسطة في السماوة ودخل معهد إعداد المعلمين في الديوانية ١٩٦٨، وسيق الى لخدمة العسكرية في ت٢ ١٩٧٠، ونقل إلى وحدات الجيش المرابطة في الأردن، ثم سيق مرة أخرى لخدمة الاحتياط في الجيش ليخدم في شمال الوطن في سواره سبندار ليصرف ستة شهور هناك مستغلا أوقات الفراغ فيقرأ عشرات الروايات، والمجاميع الشعرية، والدراسات الأدبية، ويملأ دفترا بما يجول في خاطره آنذاك مديناً الحرب، وزجه، وأقرانه الشباب في الخدمة في الجيش، ليفقد الدفتر مع فقدان أيامه التالية فلا يندم عليه إذ يحسب ما دونه فيه تمرينا لكتابات مهمة قادمة.

٣- دخل الجامعة في العام ١٩٨٠ ليتخرج في قسم اللغة الانكليزية كلية التربية– جامعة بغداد، ويعترف لاحقاً في لقاءات معه أنه أفاد من الأدب الانكليزي كثيراً.

٤- نشر أوّل قصة له بعنوان(الدراجة)في مجلة الطليعة الأدبية ـ بغداد.

٥- فاز بجائزة تموز الكبرى التي إقامتها صحيفة الجمهورية البغدادية بقصته (مدينة الحجر) التي ستحمل إسم مجموعته الأولى الصادرة عن اتحاد الأدباء العراقيين عام ١٩٩٤ عنواناً لها.

٦- ترك دراسة الماجستير في أيلول / ١٩٩٤ ورحل إلى اليمن حيث عمل مدرّساً في ريف صنعاء، من هناك واصل كتاباته الأدبية، ونشر نتاجاته في الصحف اليمنية، والعربية ليكتب مجموعة (اش ليبه رش) القصصية، ومعظم أجزاء رواية (سبت يا ثلاثاء).

٧-في العام٢٠٠٤ أصدر مجموعته الشعرية الأولى (أمي والسراويل) عن دار أزمنة في عمان.

٨- في العام ١٩٩٧ عاد إلى الوطن، لكنه شعر بملاحقة أجهزة النظام له، وتحركها لاعتقاله بعد نشره قراءة إشكالية بعنوان (أسفل فنارات الوقيعة) في مجلة ألف باء البغدادية ليهرب، وعائلته إلى عمّان، ومن هناك إلى ليبيا.

٩- في ليبيا صرف ستة أعوام من عمره مدرِّساً في واحات الجفرة، وهناك كتب مجموعة (فضاءات التيه) القصصية التي صدرت عن دار ألواح في اسبانيا عام ٢٠٠٤، وكتب معظم رواية (فراسخ لآهات تنتظر)، ثم انتهي من كتابه (الرؤى والأمكنة).

١٠ - في العام ٢٠٠٣ أصدر مجموعة (حكايات عن الغرف المعلقة) قصص قصيرة جداً.

١١- نهاية العام ٢٠٠٤ عاد إلى الوطن ليكمل روايته (فراسخ لآهات تنتظر) لتصدر عن دار ورد – عمان ٢٠٠٦.

١٢- في العام٢٠٠٦ صدرت له رواية (سبت يا ثلاثاء) عن دار أزمنة – عمّان.

١٣- في العام٢٠٠٨ صدرت له مجموعة (أش ليبه دش) القصصية عن دار تراسيم – بغداد.

١٤ - في العام٢٠٠٨ صدر له كتاب نقدي (من الأدب الروائي – دراسة وتحليل) عن دار الشؤون الثقافية العامة

١٥ - في العام٢٠٠٩ أصدر مجلة (تراسيم) التي تعنى بالقصة القصيرة جداً ورأس تحريرها. وهي أول مجلة عراقية تعنى بالقصة القصيرة جداً.

١٦ - في العام٢٠٠٩ صدر له كتاب مترجم (طريق ضيق باتجاه الشمال العميق) مسرحية للكاتب الانكليزي ادوارد بوند.

١٧ - في العام ٢٠٠٩ أصدر كتابا قصصيا (أسفل فنارات الوقيعة) عن دار الينابيع – دمشق ضم مجاميعه القصصية الثلاث: (مدينة الحجر)، و(فضاءات التيه)، و(إش ليبه دش).

١٨ - في العام٢٠١٠ أصدر كتاب(الرؤى والأمكنة) عن دار الينابيع ـ دمشق ـ وهو يضم نصوص تجربة المكان في الأراضي الليبية.

١٩ - في العام٢٠١٠ أعاد طباعة رواية (فراسخ لآهات تنتظر) عن دار الينابيع.

٢٠ - في العام٢٠١٠ أعاد طباعة رواية(سبت يا ثلاثاء)عن دار الينابيع.

الجوائز:

- الجائزة الأولى في مسابقة (تموز الكبرى) التي إقامتها صحيفة (الجمهورية) – بغداد عام ١٩٩٣.
- الجائزة الأولى في مسابقة (الأدباء التربويين) في الشعر التي أقيمت في محافظة واسط ٢٠٠٧.

- الجائزة الأولى في مسابقة (جعفر الخليلي) للقصة القصيرة التي أقامها اتحاد الأدباء فرع النجف ٢٠٠٩.
- الجائزة الأولى في مسابقة (عبد الإله الصائغ) في القصة القصيرة التي أقامتها مؤسسة النور في السويد ٢٠٠٩.
- الجائزة الثانية في مسابقة القصة التي أقامتها دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٩ .

وبعد: فان الترجمة، وكتابة الشعر، والقصة، والرواية، والنقد، والقراءة اليوميّة، والتدريس، وغيرها لم تمنح زيد الشهيد سوى التواضع الجمّ أمام الكلمة الصادقة.

محتوى الكتاب

١- الأسلوب وفضاء الإبداع السردي في قصة
(مساء الاحتراقات) لزيد الشهيد)
للدكتورة وسن عبد المنعم الزبيدي
٢- (بنية انسجام.. وترميز دلالة...قراءة تأويلية في حكايات عن
الغرف المعلقة للقاص زيد الشهيد)
للدكتورة نوافل يونس الحمداني
٣- (قراءة في رواية سبت يا ثلاثاء) للكاتب محمد الأحمد
٤- (قراءة في قصص مجموعة زيد الشهيد: أش ليبه دش)
للروائية كليزار أنور
٥- (من ذاكرة المكان: زيد الشهيد في (الرؤى والأمكنة)
للدكتور فاضل عبود التميمي
٦- (الوعي الأنثوي: قراءة في مجموعة سحر المسنجر)
للدكتور علي متعب العبيدي
٧- (وعي الكتابة قراءة في الخطاب السردي لزيد الشهيد)
للمدرس خالد علي ياس