جامعة واسط
مجلـــة كليـــة التربيـــة

العـــــدد السابع والثلاثون
الجزء الأول / تشرين الثاني / ٢٠١٩

الشعرية في قصص "حافات حلم" لـ "إيناس البدران"

م.د. محمد جري جاسم النداوي
وزارة التربية / مديرية تربية واسط
muhammadalsaaub@gmail.com

الملخص:-

يتمحور هذا البحث حول شعرية نصوص المجموعة القصصية "حافات حلم" للقاصة والروائية العراقية إيناس البدران، انطلاقا من رصد السياقات والملامح التي شحنت النصوص بسمة الشعرية، وأغدقت على نصوص المجموعة جماليات فنية أكسبتها عمق المعنى، وتشظي الدلالة، والاتساع، حينما ركزت هذه الدراسة في مباحثها على التراكيب والصيغ والعناصر التي شكَّلت شعرية نصوصها السردية، متمثلت بـ "شعرية البناء" الذي تضمن الوقوف على: (السارد، والمسرود، والمسرود له)، و "شعرية اللغة" التي قامت عليها نصوص المجموعة.

Abstract:

This research focuses on the Poétique of the stories of "Bevels of the Dream" of the Iraqi literature "Inas Al-Badran", from the monitoring of the features that gave stories poetic characteristic, and gave the aesthetics of art contributed to deepen the meaning and breadth. This study focused on the structures and elements identified by the "poetry of the building", which included standing on (the narrator, narrated, and the narrateé) and the "poetic language" on which the stories of the group were based.

مدخل :

تُعد الشعرية (Poétique) من المقاربات النقدية التي استهدفت قراءة النصوص الإبداعية والفنية من الداخل بحثاً عن أدبيتها الوظيفية أو شعريتها الجمالية، فهي نظرية معرفية ونقدية علمية تُعنى بدراسة الفن الشعري بصفة خاصة، والاهتمام بالفنون الأدبية بصفة عامة. والشعرية كلمة يونانية الأصل، مكوَّنة من (Poetic) وتعني: الإبداع أو الفن الشعري، و المورفيم (Ic) الذي يشير إلى المدرسة أو الاتجاه العلمي الذي تتخذه هذه اللفظة، أما اللاحقة (S) فتحيل إلى الجمع. من ذلك تكون الشعرية نظرية علمية ونقدية وأدبية ومعرفية تهتم بقواعد الإبداع الأدبي والفني والجمالي وتحليله إلى عناصره المُحدِّدَة لقيمتهِ الأدبية والمميزة له. أو هي مجموعة من القواعد والقوانين المعيارية التي تحتكم إليها مدرسة أدبية وفنية ما[١].

من جانب آخر، يشير بعض الباحثين إلى أن مصطلح الشعرية ورد ذكره في النقد العربي القديم، لاسيما لدى عدد من الدارسين العرب القدامى، ومنهم الفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني[٢] ، وذلك في بحثهم عن السمات التي تميز شعرية النصوص الأدبية من غيرها، غير أن مفهوم الشعرية حديثاً قد بات مختلفاً عما دأب عليه النقد القديم، بعد أن بدأ انطلاقته الجديدة في مسار مغاير تماماً عن السابق، وذلك على يد الناقد الشكلاني واللساني رومان ياكوبسن، الذي رأى أن موضوع الشعرية يتحدد بالإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً[٣] ، أو مقولته التي أُثِرَت عنه: ((إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية))[٤] متوصلاً بعد ذلك إلى خطاطته التي حددت العوامل المكوِّنة لكل عمل فني أو سيرورة لسانية، وهي:

المُرسِل/الباث ..... الرسالة/السياق..... المُرسَل إليه

ثم حدد لهذه العوامل ثلاث وظائف تتناسب معها، هي: (انفعالية، مرجعية، افهامية)، بعد ذلك قام تزفيتيان تودوروف بالبحث عن الخصائص الأدبية عموماً، ليصوغ مفهوماً عاماً للشعرية، يحدد موضوعها بالبحث في خصائص الخطاب الأدبي، أو اقتراح نظرية داخلية لبنية الخطاب الأدبي

واشتغاله، بوصفه تمظهراً لبنية مجردة وعامة، ويرى أنها تسعى إلى الكشف عن القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي، وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته[٥]. لم يلبث أن تطور مفهوم الشعرية شيئاً فشيئاً على يد المشتغلين فيه، حتى بدأ بعضهم ينظر إلى أن شعرية النصوص تتأتّى من خرق قانون الكلام بوساطة الانزياح، على أن دلالة الانزياح تتمثل في خرق قانون اللغة، أو التمرد عليه وعلى أنساقه التركيبية. من أجل ذلك اقترحت الشعرية التنقيب عن السمات الانزياحية التي يتضمنها النص الابداعي بِعَدِّها خروقات لغوية تضفي على النص جوهرة الشعرية[٦] ، وذلك من خلال قدرتها على خلق معنىً جديد عميق وأَثَر بيّن. وبذلك تكون الشعرية بقوانينها ومقولاتها ومنطلقاتها قد منحت المبدع حرية كاملة في صياغة خطاباته الابداعية، متجاوزاً الاعراف والقوانين المعهودة، فالمبدع ((هو المُحرِّض على تمرد الأشياء، والاشياء عند الشعراء تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملةً معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد))[٧] ، على أن تحمل دلالة التمرد في داخلها شرط الإفهام لدى المتلقي.

انطلاقا مما سبق، حاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على السمات الشعرية التي منحت نصوص المجموعة القصصية (حافات حلم)[٨] جماليتها وفنيتها وأدبيتها، وقد تحددت هذه الدراسة في التنقيب عن شعرية النصوص من خلال محورين رئيسين، أهتم الأول منهما بـ (شعرية البناء)، والثاني بـ (شعرية اللغة) إذ تمَّ التركيز في موضوع "شعرية البناء" على ثلاثة عوامل رئيسة في تحديد شعرية قصص المجموعة، تماهياً مع خطاطة ياكوبسن، وهي: (السارد) بِعَدِّه العامل الأول الذي تنعقد عليه شعرية النص، وتموقعه في سرده، كون ذلك التموقع من شخصياته ومن مسروده هو ما يمنح النصوص شعريتها[٩]. و(المسرود) بمتضمناته التي تحدد شعريته وفنيته، وذلك بالنظر إليه/المسرود، رسالة يبثها السارد إلى متلقٍ يعقد معه أواصر تواصلية تُسهم في إغناء النص، إذ إن كل رسالة صادرة من مُرسِل تستدعي حتماً (مُرسَل إليه) أو متلقٍ يتلقى هذه الرسالة. وهذا الأخير، هو أيضاً ما سيتم التركيز عليه في موضوع شعرية البناء، كونه ركناً هاماً من أركان العملية الابداعية. أما فيما يخص موضوع "شعرية اللغة" فإنه يرتكز في بحثه على اللغة الشعرية التي تميزت بها بدايات

النصوص القصصية لمجموعة (حافات حلم)، وتسليط الضوء على الأساليب التركيبية للفنون البلاغية التي أكسبت النصوص شعريتها وفنيتها وجماليتها الأدبية، وكما سيتم بيانه في موضعه.

أولاً: شعرية البناء:

تتجلى السمات الجمالية في البناء السردي لنصوص (حافات حلم) في مفاصل متعددة منه، لتشكل بتعددها وانسجامها مع بعض، وحتى تباينها أيضاً شعرية متونها النصية، كون ذلك التباين يقوم على انسجام خفي يخلق للنصوص جماليتها، كما ويحقق لها شعريتها، فتصير على إثر ذلك نصوصاً ابداعية قادرة على الارتفاع باللغة إلى مستويات تعبيرية عالية بمعانيها ودلالاتها، وقد تحقق ذلك بالانفتاح على ثلاثة عناصر، هي: (السارد، والمسرود، وكذلك المسرود له)، وكما سيتم التطرق إليها تباعاً.

١. السارد:

إن تموقع السارد في سرده، هو بحد ذاته، تقنية سردية كفيلة بمنح النص هوية ذات أُطُر محددة، ويتحدد في الوقت نفسه موقف السارد من متضمنات سرده، أو من إيديولوجيا النص ككل؛ ذلك أن كل نص أدبي يستدعي بالضرورة أن تكون له إيديولوجيته الخاصة به، أو على الأقل وجهة نظر تحدد موقع ذلك النص من الواقع المعيش بكل حيثياته وتفاصيله، وهي التي عبَّر عنها أوسبنسكي في كتابه "شعرية التأليف" بأنَّها ((منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً))[١٠] إذ إن السارد يوفر لمؤلفه قناعاً يتخفَّى خلفه من أجل التعبير عن موقف ما بحرية مطلقة، والافصاح عن انفعاله وتأثره المتولد لديه تجاه الاشياء، وتجاه واقعه، عندما يُعبِّر السارد عن مسروده بانطباع محدد وبانفعال صادق أو خادع، وهذا ما أطلق عليه "ياكوبسن" بالوظيفة الانفعالية التعبيرية للسارد أو مرسل الرسالة، التي تُمَرر شيئاً فشيئاً إلى المتلقي، ولكن بصورة ما بحسب تعاطي هذا الأخير مع النص. فالسارد إذن، هو الواسطة بين العالم الممثَّل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يَعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية اساساً، ويُهتدى إليه بالإجابة عن السؤال: من يتكلم؟ كما يمكن تحديد موقعه من خلال ما يتركه من بصمات في الخطاب القصصي، وهذه البصمات هي: موقعه

الزمني من الأحداث التي يرويها، ودرجة علمه بها، وتشكيله الخاص للغة، وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات، ومنها أيضاً ضمير السرد، ومستواه (من خارج الحكاية، أو من داخلها).. وغير ذلك مما يسهم في تشخيص موقعه من سرده(١١). وسيتم التركيز على الضمير العائد على السارد، كونه الأقدر على تشخيص تموقع السارد من شخصياته، ومن السرد ككل، بأيديولوجيته المتبناة والتي تتشخص من خلال ذلك التموقع، مما يسهم في تحقيق شعرية النصوص السردية. إذ إن المجموعة القصصية (حافات حلم) لم تتخذ في سرد قصصها سارداً محدداً، فهي حين تستعين بالانا الساردة مركزاً لها في سردها لبعض قصصها(١٢)، من أجل أن تكشف تلك الأنا عقيدتها وقيمها وأيديولوجيتها الخاصة بها داخل النص، تتخلى عن هذا السرد إلى سرد آخر بضمير المُخاطَب في قصص أخرى، في محاولة لمحاكمة الواقع وتعريته بطريقة المواجهة والمجابهة التي يحققها السرد من خلال هذا السارد، أو قد توظف السارد بضمير الغائب من أجل أن يظهر السرد بحيادية تبعث على تصديقه، وذلك من خلال تحميل الشخصية التي يقع عليها التبئير السردي أيديولوجية مضمرة تمرر إلى المتلقي بخفاء وبشكل غير مُشْعَر به، مما يجعل المتلقي أكثر تفاعلا وتأثراً بمعنى النص. فقصة (عش الغراب) وظَّفت الضمير الغائب (هي) في سردها تفاصيل القصة، فكان لتموقع السارد مع الشخصية الرئيسة في القصة وبضمير الغائب، اسهام واضح في قدرته على مشاهدة ما تشاهده هذه الشخصية، واحساسه بما تشعر به أيضاً: ((تتنهد وتسترسل في افكارها فيما يداها منهمكتان في غسيل تل اطباق وقدور ملوثة ببقايا طعام من الليلة الفائتة.

- لعلنا نضيع جزءاً منا مع كل مرة نعيد استنساخ يومنا مكتفين بأنه مرَّ بأقل الخسارات...))(١٣).

عندما يكون تموقع السارد مع الشخصية كما في الاقتباس أعلاه، فإنه يستطيع أن يرصد كل تحركاتها، غير أن هذا السارد قد تخلل في أفكارها وتمكن من البوح بدواخل الشخصية، لاسيما بعد تتابع السرد ونموه، وكأنه هو الشخصية نفسها، غير أنه لم يشأ أن يستخدم ضمير المتكلم؛ وذلك من أجل أن يضفي على النص جمالية شعرية في حياديته من السرد كله، ومن تفاصيل الأحداث، ومن الشخصية أيضاً، هذا من جانب، ومن جانب آخر، حاول السارد أن يسرد محنة الشخصية المتمثلة

بالضياع والفقد والتلاشي، وهي تعيد استنساخ يومها بروتينية مضجرة تتركها حبيسة قوقعتها البيتية، تنظر إلى سنوات عمرها تتلاشى كفقاعات صابون الغسيل للأطباق أمامها: ((تغمس الاسفنجة بسائل التنظيف، تحركها في الهواء تتناثر أشكال من الفقاعات القزحية.

– فقاعات يا سيدتي، هذه هي الحياة))[١٤].

هذه الحيادية مكنت السارد من أن يجعل محنة الشخصية قضية عامة، أو محنة جماعية مرسومة بعناية وبمأساوية، وبألم وتلاشٍ خالقةً بذلك رأياً عاماً يتحدد باستهجان هذا الدور المضجر، وهذه اللعنة السيزيفية: ((بحركة عفوية من كتفها تجفف دمعة انسابت على خدها، فيداها مشغولتان بتنظيف المنضدة...))[١٥]. لقد تجلى من خلال هذا السارد سيطرة مفترضة للمسرود ((حينما يصف بشمولية قد لا يراها الأبطال أو البطل الرئيسي، ويتواطأ مع القارئ عبر إعطائه معلومات لا يعرفها البطل أو الأبطال أو لا يستطيعون الانتباه إليها، كما أنه يعرف النهاية، أي أنه يكتب قصته انطلاقاً من معرفته بنهايات الأمور))[١٦]. مثلها أيضاً سار السرد في قصة (أزمنة راكدة)على الضمير نفسه (ضمير الغائب/هي) من أجل استجلاء أزمة الشخصية ومأساتها تجاه حدودها وأُطُرها، وبشعرية شفافة، غير أن التبئير في هذه القصة لم يكن على الشخصية فقط، بل على سمكتها التي تتأملها تسبح في حوضها الزجاجي، عندما وجدت فيها المثال المشابه لحياتها المتحددة باللاجدوى والفقد والعدمية: ((مساراتها كلها منحنية تنتهي حيث ابتدأت، يضمها عالمها المائي الصغير بدعوى حمايتها من آخر كبير مخيف، هكذا لخّصت دورة حياة سمكتها الذهبية..))[١٧].

بهذه العبارات أوجز السارد/ة دورة حياة الشخصية، أو بالأحرى دورة حياة سمكة الزينة التي جعل منها هذا السارد معادلاً موضوعياً لحياة الشخصية. يسلط السارد تبئيره على تأمل الشخصية للسمكة أمامها، وهي تتأمل فيها تلاشيها ولا جدوى حياتها فهي مثلها تدور وتدور في حلقة مرسومة لها بعناية من أجل وأدها وتغييبها أو اقصائها داخل جدران البيت: ((تتأمل انسيابية جسدها الصغير، رفرفة زعانفها [...] كانت ما أن تصل نقطة بعينها حتى تعود أدراجها لتظل تدور وتدور [...] تخاطبها قائلة: ما أصعب أن يتحكم سواك بمصيرك وإن كان مدفوعاً بالنوايا الحسنة..))[١٨]. جسدت العبارة الأخيرة التي خرجت بقصدية من خلال الشخصية لتحمل عمقاً بالألم في احساسها بالآخر

المُتحكِم بها (الشخصية/السمكة)، وإن هذا الآخر هو من يجعلها تدور في ضياع وعبثية بلا جدوى، حتى تجد نفسها قد تلاشت في أفلاك الماضي المجتر بتفاصيله البسيطة والمكرورة، ورحيل العمر منصهراً في بوتقة الحرمان والاحساس بالفقد.

أمّا في قصة (خطايا زمن مفقود) فقد حاول السارد فيها أن يجعل من محنة شخصيته التي يسرد أحداثها، أكثر تضخيماً، بأن يمنحها عمقاً واتساعاً، في محاولته محاكمة الآخر/الرجل، المتهم الأول بخلق تلك المحنة، إن لم يكن هو مؤسسها والداعم لها، تحددت تلك المحاكمة بتوظيفها ضمير (المخاطب/أنت) فالسارد في هذه القصة وقف موقف مجابهة من أجل تعرية الآخر/الرجل من مصادر قوته، وجعله مجرد كيان منصاعٍ لرغباته أو لرغبات الجماعة المنضوي تحت لوائها: ((خبرت ذلك الشعور حين تضيق روحك بسجن جسدك وجسدك بعقلك وعقلك بغريزتك وغريزتك بأقفاص النتانة والنتانة بالبشر والبشر بعالم يدّعي الحياة))[١٩]. من خلال هذا الاقتباس، وبفعل توظيف الضمير المخاطب، تمكن السارد من محاكمة الآخر/الرجل، وليس ذلك فحسب، بل مهاجمته حينما تم النظر إليه بأنه جسد حبيس غرائزه المسيِّرة له والتي تزيده نتانة. يستمر السرد للنص بالضمير نفسه المجابه للآخر مجابهة الند للند، من أجل أن يسلبه كل فضيلة أو أفضلية: ((أن تكون خروفاً أسود في قطيع مطيع [...] أن تكون رهينة جسد استخدم قرباناً لكل الخرافات واللوثات والدناءات..))[٢٠]. من خلال هذه الاقتباسات يتضح جلياً إن لتموقع السارد بموقع المجابهة والمحاكمة الذي وفَّره الضمير المخاطب له، قد مكَّنه من تشخيص الآخر الذي كان موضع التبئير، بكل دقة، حينما وقف أمامه راسماً ملامحه وتفاصيله كما يراها هو، أي بوجهة نظره هو، الذي يقف منه موقف الند المكافئ، أو الوجود الموازي لوجوده، أو الضد الرافض له، كونه رهين خرافات ونظريات ملوثة ظل منصاعاً لها طوال تاريخ وجود هذه البشرية. وإذا كان الند المعارض ينظر لنده بهذه الكيفية وينتقده، فإنه في الوقت ذاته، يمرر بشكل خفي غير معلن، ترفعه عن هذا كله، بل وأفضليته عليه أيضاً، وقد تحقق كل ذلك بشعرية وفنية عاليتين، حينما لم يتم الافصاح والإبانة بشكل صريح أو معلن، بل بطريقة غير مباشرة منحت النص جماليته وشعريته. وهذا هو ما جعل "أوزبنسكي" يحدد شعرية السرد في كتابه "شعرية التأليف" بموقع السارد منه.

أما قصة (الجدار) فإن الراوي لها جاء بضمير الغائب (هو) الذي يسرد انكسارات الآخر واخفاقاته في حياته، ويرصد تصدعات سنين عمره، يتموقع الراوي في هذا النص في موقع منتمٍ إلى الشخصية الرئيسة في السرد التي جعلها موضوع النص ومحور السرد، إذ أخذ السارد وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية تسمح له بتجاوز التركيز على جزئيات الخطاب، إلى التدخل بالتفسير والتوضيح، كونه كثيرا ما تطرق إلى أفكار الشخصية أيضا، وتتبع احاسيسها ومشاعرها وارهاصاتها في كل مفصل من مفاصل النص أو جزئياته، متخذاً في سرده الاسلوب (غير المباشر الحر) الذي لون النص بالإيحائية، وأبعده عن المباشرة التي تخلق الرتابة والوضوح وتبعد النص عن الشعرية والفنية. إن هذا التموقع للسارد قد أسهم في تشخيص انهزامات الآخر، الذي هو موضوع التبئير بكل وضوح: ((في السجن يهيم على وجهه وتتساقط منه حبات العمر إلى غير رجعة [...] سنين مضت طويلة بعمر الحزن وهو أسير الصمت المستسلم لفوضى الاشياء وتداخلها مقرفص فوق أرضية عارية باردة، متكئ على جدار متآكل يواجهه حيثما يمم وجهه))[٢١]. في هذا الاقتباس يتحدد موقع السارد من الشخصية، وهو موقع خارجي عنها يرصد كل تحركاتها في الفضاء الحاوي لها، وكأن السارد هنا مثل مرآة تنقل الصورة الخارجية للشخصية ليس إلا، كما أن الكلمات (في السجن، تتساقط حبات العمر، الحزن، الصمت، الاستسلام، أرضية عارية، باردة، جدار متآكل) كلها كلمات وعبارات شحنت النص بالسأم والانهزام الذي هو نفسه انهزام الشخصية، وقد تجسدت كل تلك الانفعالات منقولة بطريقة غير مباشرة على لسان السارد الذي استخدم الضمير الغائب (هو) والذي رسم تفاصيل الشخصية من الخارج، كما يراها هو، منكسرة، متصدعة، وعاجزة، وقد حمَّلها أكبر قدر من الاخفاقات والحمولات التي تؤكد تلاشيه وتشتته. غير أنه، وعند تتابع السرد، يتكشف موقع جديد للسارد من الشخصية حينما لم يكتفِ بإلقاء الضوء على خارج الشخصية، بل تعدى ذلك إلى الغور في دواخل الشخصية واحاسيسها ومشاعرها الآنية، وعمل على نقلها بكل تفانٍ، من أجل أن يخلق صورة متكاملة عن الشخصية التي وقعت حبيسةً وأسيرة داخل جدران صمتها: ((تذكر بعدها كيف علق حماسه على مسمار الانتظار، وصمم مع نفسه على أن لا يتهاوى بل يقتل الوقت باكتشاف كنه من سبقوه إلى هذا المكان [...] اعتاد الجلوس بمواجهة الجدار وتأمله وفي كل مرة كان يكتشف فيه شيئاً جديداً يفتح له

مغاليق الاسرار المحيطة به...))[٢٢]. إن الكلمات (تذكر، وصمم مع نفسه، تأمل، اكتشافه مغاليق الاسرار المحيطة به) والتي تضمنها هذا الاقتباس، قد حددت موقع السارد من الشخصية، وهو موقع سمح له بإعطاء تصورات كبيرة عن الشخصية التي تعيش تأزماتها وانكساراتها، فهي شخصية صامتة حبيسة جدران لا يمكنها الفرار منها أو النفاذ عبرها، لذلك كان لتوظيف هذا الضمير للسارد، وتحديد هذا التموقع له، الأثر الكبير في منح النص جمالية وفنية خلقت له شعريته. ومثل قصة الجدار كانت قصة (الصدع) المسرودة بالاسلوب غير المباشر الحر المعتمد على الضمير الغائب العائد على الشخصية المُبئَّرة/ الرجل، وما ذلك إلا من أجل أن يحدد هذا السارد/ة أُطُر الشخصية/ الآخر، ويرسمها بمفهومه الخاص، وبرؤيته هو أو بالأحرى "هي" أي الساردة، وكما تمَّ بيانه آنفاً.

٢. المسرود:

المسرود هو كل ما يصدر عن السارد من كلام ينتظم داخل حدود النص ((لتشكيل مجموعة من الاحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان))[٢٣]، وهو النشاط السردي الذي يضطلع به السارد حينما يروي حكايته، ويصوغ الخطاب الناقل لها[٢٤]. وهو مجموعة المواقف والوقائع المروية، أو مجموعة السيماءات التي تمثل الواقع والمواقف المسرودة[٢٥].

وقد بُنِي هذا النشاط السردي في نصوص مجموعة "حافات حلم" على تأزمات الذات الساردة وانكساراتها، فقد حاول أن يبقى مخلصاً في بحثه عن الاختلاجات الداخلية للشخصية الرئيسة في كل قصة من قصص المجموعة، يسترجع ذكرياتها، وماضيها الذي أرهق حاضرها، وسبب ضبابية مستقبلها ومجهوليته لها. ففي قصة "أجزاء مفقودة " يتجلى بوضوح ثقل الماضي المرهق لحياة الشخصية: ((للماضي عادة سيئة هي أنه يمكن أن يعود في أي وقت ليمارس ساديته.. ولو بهيئة وخز ضمير. يأتي كجحافل مظفَّرة تطوّق قلعة تعيسة آيلة للسقوط. يهاجم في أكثر اللحظات ضعفاً وحاجة للإسناد والعطف..!))[٢٦]. هذا الاقتباس حاول أن يلقي الضوء وبوضوح على سطوة الماضي في كل مفاصل حياة الشخصية، كونه له الحق والقدرة على ممارسة ساديته عليها متى يشاء، كي يجعلها أكثر ضعفاً وانكساراً، لاسيما أن هذا التلميح للماضي يتصدر مقدمة النص المسرود، مما

يمنحه جواً من الاحساس بالفقد والتمزق. مثلها أيضاً قصة "خداع نظر" التي تجعل من الماضي حياة أخرى تسير مع حياة الشخصية اليومية أو حياة أي انسان آخر: ((في كواليس كل منا حياة ثانية.. بكل صخبها، تفاصيلها، اسرارها، عنفوان مشاعرها حياة (ظل) تسير بموازاة الحياة العادية تسابقها وقد تسبقها!))[٢٧]. هذه الحياة الماضية الثانية قد تتجاوز الحياة الآنية فتتحكم بها، وتسيطر عليها، وربما تسيرها ما أمكنها إلى ذلك سبيلاً، ولشدَّة سطوتها يُحمِّلُها النص المسرود حجما أكبر، حينما يجعل من الماضي والحاضر صورة موازية للصورة التي تتجلى أمامنا أثناء النظر في وجه المرآة، التي تُرينا صورتنا الحالية في وجهها المَطلي البراق، بينما تُخفي وراءَها/وراءَنا الجانب المعتم/الماضي المعتم: ((المرآة التي تبدو واحدة فيما لها وجهان في الواقع، وجه مزأبق نرى أنفسنا فيه كما نود أن نراها أو يراها سوانا، وآخر معتم نعود لأنفسنا إذ نختبئ خلفه))[٢٨]. هذه المعادلة تكاد تكون أكثر شعرية وجمالية؛ كونها تبعث للتأمل، فضلاً عن اضمارها مفارقة تبنى داخل النص المسرود، لتفارقه إلى الواقع المعيش الذي بات مأزوماً، والماضي الغابر بكل حمولاته وانكساراته.

شَرَعَت النصوص المسرودة لهذه المجموعة سبر أغوار النفس للبحث عن كوابيس المرأة التي ظلت تخنقها وتحدد وجودها، إن لم تكن تمارس عليها وأداً أو اقصاءً خلف حدود المجهول، فقد تمركزت تلك النصوص حول الذات وارتهاناتها مع الواقع الذي لا يزال يحدد أفقها/الأنثى، كي يجعلها مجرد جسد ليس له غاية في الوجود إلا من أجل الآخر/الرجل، وأن هذا الآخر هو المُدان الأول لغرقها في أفلاك الوأد والحرمان: ((قالت سآوي إلى رجل يعصمني، وحال بينهما الصمت فكانا من المغرقين))[٢٩]. هذا الاقتباس من قصة "عش الغراب" يختزل حياة الشخصية/الانثى في توقها إلى اللجوء الى الآخر/الرجل، ملاذها الآمن الذي تأوي إليه، لكن يتبين لها أن هذا الملاذ ليس ملاذاً؛ وقد تبدى لها هذا الاحساس بعد سلسلة انهيارات أعقبها صمت، أنبأهما عن طوفانٍ جرفهما معاً: ((اكتشفت أنها لا مرئية عالقة داخل جدرانها المفترضة حبيستها وأنى اتجهت ارتطمت بأحدها.. سجن هو الآخر لا مرئي [...] تُرى أيبقى الناس مع بعضهم خوفاً من الوحدة أم لحاجة ما أم ليستغل أحدهما الآخر تحت عناوين شتى يضعها الطرف الأقوى!؟))[٣٠]. لا يتجاوز هذا الاقتباس محنة الشخصية المتحدد بعقم الرؤى والنظريات والأعراف التي تجعلها حبيسة أطار لا يمكنها الفرار من

قبضته، وهذا الإطار يجعل منها هامشاً في طريق الوجود للأقوى المُهمّش لها والمشيء لها باللون اللامرئي أو غير المُجدي.

لقد حاولت أغلب قصص المجموعة أن تميط اللثام عن الواقع المعيش الذي نشأت فيه نصوصها السردية[٣١]، وأن ترسمه بأنامل الأنثى، التي مارس عليها ذلك الواقع إقصاءً شكَّل أزمتها وتشتتها، لذلك فقد حاولت تعريته وتسليط الضوء على أبرز ممارساته وأيديولوجياته التي حكمت عليها بالوأد والاندثار، وما ذلك إلا من أجل إعادة بناء العالم من جديد على وفق أيديولوجيتها/الأنثى الخاصة بها، ورؤيتها الموافقة لوضعها الجديد غير التابع، بل الرئيس. من جانب آخر، تتجسد في النصوص المسرودة لـ "حافات حلم" موضوعة التشظي لشخصياتها واحساسها بالفقد والتلاشي، إذ رسمت المتون السردية للقصص تشظي شخصياتها في العالم المتخيل وتأزم محنتها، كما في قصة "حافات الحلم" التي أُلِفَت فيها شخصيتها فنون الطأطأة والركون لدورانها في فَلَكٍ يُعيدها في كل مرة إلى نقطة البداية: ((مثلما يعلم الحزن البكاء علمها الارتطام الطأطأة، وأصابها الدوران بالغثيان، تحدق في الأشياء من خلف عدستها المقعرة كأنما لا ترى ولا تسمع ولعلها أدركت لا جدوى الكلام فلاذت بالصمت [...] ها هي تدور وتدور لتنتهي إلى حيث ابتدأت، تبذل جهداً خرافياً لارتقاء سلالم مائية سرعان ما يغلبها قانون فصيلتها فتخفض رأسها))[٣٢]. هذا الاقتباس هو تأمل لحركة سمكة داخل قارورة ماء، وجدت فيها الشخصية شبهاً بحياتها المرهونة في حدود الطأطأة والحرمان، لذلك يتضخم هذا المسرود إلى معادل موضوعي يرتهن بحمولات الشخصية المنكسرة التي تعيش ضياعاً وتشظياً، فتندمج مشاعر الشخصية بالإحساس المُستَشعَر من السمكة، حينما تكفل المسرود بذلك كله عندما ضمَّنَ عباراته أفعالاً تُلمح إلى الشخصية، مثل: (يعلم الحزن البكاء، أصابها الدوران بالغثيان)، واخرى تلمح إلى السمكة، مثل: (ارتقاء سلالم مائية). من جانب آخر، حاول هذا الاقتباس أن يُعمِّق أزمة الشخصية بشكلٍ أكثر فنية، حينما جعل الشخصية لا تستطيع النظر للأشياء إلا من خلال عدستها المقعرة التي تكون من طبيعة هذا التقعر الرؤية بشكل ضيق، وربما كان التقعر والضيق هو ما أسهم في طأطأة رأسها في كل مرة ترتطم فيها بحدودها التي تمارس عليها قهراً وتضييقاً سبَّب لها البكاء والحزن، ولون حياتها باللون القاتم، أو الحالك، تظل تدور وتدور مثل الذي حكمت عليه الآلهة

بلعنة سيزيفية لا يمكنه الخلاص منها، كما لا يمكنه بلوغ مأربه. مثلها كانت قصة "عش الغراب" في إشارتها إلى هذه اللعنة المتجددة التي سببت للشخصية ضياع عمرها وتلاشيه بدون جدوى، ومن غير أدنى انتصارات: ((لعلنا نضيع جزءاً منا مع كل مرة نعيد استنساخ يومنا مكتفين بأنه مرَّ بأقل الخسارات، ليقفز سؤال يحمل طعم الصدأ.

- متى أضاعتها وكيف مرَّ قطار العمر سراعاً كطيف مراوغ تاركاً إياها كالحصى الظامئ على جانبي سكته الموحشة..))[٣٣].

يتجلى مفهوم الضياع والتشتت والاحساس بالانكسار في هذا الاقتباس بوضوح، وذلك من خلال عباراته التي شحنت النص بهذا الاحساس، إذ إن كل عبارة منه تُعمِّق مفهوم الضياع واللا جدوى. إن هذا المفهوم الذي تجلى في النص المسرود يكاد يكون ظاهرة ملفتة للنظر بشكل طبع أكثر نصوص المجموعة به، في محاولة للتماثل مع الواقع المرير الذي يحيط بظروف كتابة تلك النصوص السردية، والتماهي معه/الواقع، ذلك أن الأديب لا يكتب من فراغ، إذ لا بد أن يكون متأثراً بالمحيط الذي يحويه ويتفاعل فيه ومعه، كما أن ما يكتبه قد يكون متأثراً أيضاً بإسقاطات تأزماته أو انكساراته على المستوى الشخصي الذاتي، أو حتى المستوى العام عندما يتشكل هنالك وعي جمعي يترك الأديب متأثراً ومؤثراً في واقعه، ومتطلعاً إلى خلق واقع جديد، أو على الأقل، التفاعل مع الواقع المعيش بكل سلبياته أو تناقضاته التي تترك الذات تعاني انكسارها أو تشظيها، إن هي أخفقت في انتاج واقع يكفل لها اندماجها فيه وتماهيها معه، وشعورها تجاهه بالرضى والقبول، ولا يعني ذلك أن المتون السردية هي بحد ذاتها تجسيداً للواقع، لكنها فوق ذلك تحدد موقفاً منه[٣٤]؛ لأنها في كثير من الأحيان تكون قادرة على رصد الواقع المعيش من خلال ما تُجسِّده شخصياتها من أدوار[٣٥]، فتصير النصوص السردية على أساس ذلك، طاقة سياسية واجتماعية وثقافية ذات بعد إيديولوجي له ارتهاناته التي تبرز في النص المسرود، وتحاكم أحياناً الواقع، من خلال ما ترسمه الشخصيات من صور ومعانٍ أو أدوار، وأن هذا البعد الإيديولوجي يتداخل فيه الانفعالي، فينتج عن تداخلهما قطعة فنية ذات إحساس مرهف مشحون بالعاطفة.

٣.المسرود له:

المسرود له هو الشخص الذي يُسرَد له، والمنطبع في السرد[٣٦]، وقد يكون احدى شخصيات السرد، أو قد يكون هو نفسه المتلقي الذي يتلقى السرد ويحل شفراته، أو القارئ الضمني المتجسد في ذهن المؤلف والذي يتوجه إليه في خطابه السردي[٣٧]، وعلى الرغم من الاختلاف بين المسرود له والمتلقي والقارئ الضمني، إلا أن التمايز بينهما قد يكون إشكالياً، كما في حالة السارد الخفي كما في " Hills like white Elephants"، أو قد يكون أحياناً أخرى واضحاً جداً حينما يكون المسرود له واحداً من الشخصيات، كما في "Viper's Taangle"[٣٨]. كما أنه في القصة القصيرة التي تقوم على شخصية واحدة في كثير من الاحيان، قد يكون الاشكال أكثر بروزاً، ذلك أن الشخصية الرئيسة في القصة تتوجه بخطابها السردي إلى متلقٍ مُفترض، قد يكون هو نفسه المسرود له المُتعَيَّن عليه استقبال الرسالة/النص المسرود، هذا حينما لا يكون هنالك شخصية أخرى تتوجه إليها في سردها. كما أن المؤلف حينما يُبدع نصه الأدبي، يفترض – ذهنياً– قارئاً ضمنياً يتوجه إليه في خطابه الابداعي، ((يتجسم في الدعوات والإشارات والتلميحات التي تحثه على ملء فراغات النص، وبذلك يصير طرفاً ذا فاعلية في النص توكل إليه مهمة المشاركة في التأليف))[٣٩]. من أجل ذلك سيتم التعاطي مع المسرود له بكونه نشاطاً سردياً تتحكم فيه شعرية الغياب والحضور، فغيابه غير المرئي في النص يسهم بشكل كبير في عقد ((تواصلية جمالية بين مرسل فاعل، ومرسل إليه يعيش افتراضياً في عقل الأول، يمكن تأويله واستشعار طبيعة تشكّله الثقافي في الذهن))[٤٠]. وبذلك يتحقق وجود ضمني للمسرود له؛ كونه متجسداً في ذهن المؤلف تجسيداً غير مرئي، مما دفع الأخير إلى الاهتمام بالسرد والعناية به، لأنه يتوجه بسرده إلى ذلك المخفي غير المُتواجد إلّا في ذهنه، من أجل ذلك فإنه يسعى إلى عقد روابط التماسك والاتصال بهذا المخفي عن طريق ترك بعض الفجوات والثغرات في نصه، بغية حثه على التأمل والتأويل وتحقيق وجوده، بدلاً من أن يظل في الخفاء، مما يسهم اسهاماً مباشراً في خلق شعرية النص السردي وتشكيل جماليته الفنية. وقد تحقق ذلك الوجود الذهني والغياب الحضوري في مفاصل متعددة من نصوص مجموعة "حافات حلم" إذ تجلى الوجود الأول في عنوانات

المجموعة التي تضمَّنت ابهاماً ومراوغة في تحديد التأويل المنسجم مع مدلولاتها المتشظية، على الرغم من أن المتون السردية المنضوية تحتها قد تزيل بعض غموضها، وتوجِّه مسارات التأويل والقراءة لها، ولكن يبقى التشظي والاتساع الدلالي سمة بارزة في تلك النصوص وعنواناتها، من ذلك قصة "عش الغراب" التي يحيل عنوانها إلى دلالة أولية تقفز في ذهن المتلقي له منذ الوهلة الأولى للتلقي، هذه الدلالة قد لا تتجاوز عش طائر الغراب المُثقَل بترميز محدد، تجسَّد في الوعي الجمعي بناءً على الموروث الشعبي الذي صاغ له مفهوماً معيناً، يتلخَّص باحتوائه على مسروقاته اللمّاعة والبرّاقة التي أثارت فضوله وأسِرَت نظره، فآثر سَرِقَتها وضمَّها إلى مملكته العِشية، هذا المعنى الأوَّلي يرمي بثقله الدلالي، عند تتابع السرد لنص القصة، على دلالة أخرى تتوسل به بشكل غير مباشر، كي تمرر دلالتها الجديدة التي ستلقي بالضوء على عش الزوجية الذي جَرَّد الأنثى/المسروقة من أي شيء، وتركها مقصية خلف قضبانه المُحدِّدة لكيانها وحيزها المادي، لا سيما وأن السرد يتتابع تحت هذا العنوان، ليرسخ تلاشيها وتشتتها وضياعها بين حافات المجهول: ((في مرحلة بعينها ننكفئ داخل قوقعتنا، إذ ندرك أن الحياة لا تجري وفق سياقات افترضناها وأننا آخر همها عندئذ نكف عن حرث البحر ونعيد حساباتنا بارتباك تلميذ قرر تغيير الاجابة في آخر دقائق الامتحان[...] أما النهايات فلا بد أن تجر بأذيالها ندماً أو شجناً))[٤١]. على الرغم من وضوح المحنة في هذا الاقتباس، وفي النص ككل، إلا أن لانضوائه تحت عنوان مراوغ قد يشكَّل لكليهما (العنوان ونصه) شعرية وجمالية تنبع من بُعد التأويل وعُمق الدلالة واتساعها، فضلاً عن اشتراك اجزاء النص ومفاصله كلها، وبشكل متلاحم من أجل انتاج الدلالية، واشراك القارئ بفعل القراءة والتأويل. مثلها أيضا قصة "الجدار" التي تستقبل المتلقي بدلالة عنوانها المفضي إلى القوة أحياناً، أو الرسوخ والتماسك، إذ إن لفظة الجدار توحي بهذه الدلالات وتتسع إلى أكثر من معنى، غير أن المتن المنسوج تحت هذا العنوان، عقد دلالة جديدة، لكنها ترتكز على الدلالة السابقة وتنهل منها قوتها الترميزية من أجل تشييد دلالة أعمق وأكثر إيحاءً وشعرية، فالجدار هنا، هو الجدار المنيع القوي المتماسك ليس في وجه الأعاصير أو الشدائد والمحن، ولا هو الجدار الحامي والساتر لصاحبه، بل الجدار الصلد المُثقِل لحياة الشخصية، الذي أسرها واسقط عنها حبّات عمرها، وهي مسجونة خلفه بكل انكسار واستسلام، يستنزف طاقتها بأمل انتظارٍ غير

مجدٍ، تتهاوى خلفه طموحاتها وآمالها: ((سنين مضت طويلة بعمر الحزن وهو أسير الصمت المستسلم لفوضى الاشياء وتداخلها مقرفص فوق أرضية عارية باردة، متكئ على جدار متآكل يواجهه حيثما يمم وجهه..))[٤٢]. على الرغم من أن الجدار متآكل، إلا أن قوته تكمن في قدرته على كبح جموح الشخصية، وتحطيمها إلى درجة الاستسلام والصمت المُطبق، وليس ذلك فحسب، بل القرفصة أمامه بكل انكسار وضَعف. هذا الجدار يتعمق مفهومة أكبر لدى المتلقي حال تتابع السرد لديه، ليتضخم إلى معادل موضوعي لحياة هذه الشخصية المتلاشية والمشتتة، فتآكله معادل لتآكل حياته بلا جدوى، كما أن ذلك هو الإيذان أو العلامة على قرب موعد تحطمه تماماً. من ذلك يمكن القول أن للعنوان قوة تعالُقيّة تربطه بنصه، لينخلق من تلك القوة بنية كبرى ذات دلالة تتعمق لدى المتلقي شيئاً فشيئاً حال تقدم السرد، وفي الوقت ذاته تتلاشى لديه الدلالة الأولية للعنوان، سواء كانت تلك الدلالة الأولية معجمية أو تداولية ماكثة في المفهوم العام لكل متلقٍ؛ بمعنى آخر، تنشأ للعنوان ونصه دلالتان، أحدهما معجمية أو تداولية ذات مفهوم عام، هذه الدلالة تتلاشى تدريجياً كلما تتابع السرد، والدلالة الثانية هي الدلالة الأدبية أو الشعرية التي ترتسم على الدلالة الأولى وتُشيّد أولى معالمها على رفاتها، غير أنَّها تفارقها لتلقي بالضوء على الثيمة الرئيسة للقصة ككل، إذ إنها تتكشف ملامحها كلما تقدم السرد نحو خاتمته، وبذلك فإن كل كلمة جديدة تُقرأ في النص، تُقلل من الدلالة الأولى للعنوان، وبالمقابل تُزيد من دلالته الشعرية الأدبية والثيمية.

يتحقق أيضاً للمسرود له حضوراً ذهنياً في مفصل آخر من مفاصل النص السردي، وهو نهاياته التي كانت إيحائية وسعت الافق لدى متلقيها للتأويل وإجالة الذهن، والأخذ بيده نحو فضاءات جديدة، فنهاية قصة "حافات حلم" رسمت تشظي القصة وعمق دلالتها الإيحائية، عندما سار السرد ليوحي بالموت البطيء للشخصية التي ظلَّ حيِّزها يزيدها ضيقاً وتحجيماً وإقصاءً، حتى اعتادت الانحناء، وألفت الخضوع، كانت النهاية مختزلة لكل تلك المشاعر، ومثقلة بها تماماً، كما أنها حاولت تجاوزها إلى الايحاء للقارئ الحصيف بأمل جديد، وهو أن حياتها التي تلاشت في فضاءات الوأد والحرمان، ستُورِق مرة أخرى كياناً ووجوداً يشُقُّ سواد عتمتها، وسترتسم أمامها خطوات لمنحنى جديد يحقق كينونتها ويغير مصيرها: ((ما زالت تتلمس طريقها بصعوبة إلى أناها كمن يعبر نفقاً مزروعاً بعظام الموتى، وتكابد مخاضات حقيقية هذه المرة لتشهد ولادة ذاتها التي طالما أمعنت في طمسها،

ترقبها وهي تشق كفن الحياة الأولى كبذرة عنيدة لتورق..))[٤٣]. إن الكلمات (ولادة ذاتها، تشق كفن الحياة، تورق) التي تضمَّنها الاقتباس الذي جاء نهاية القصة، قد أسهمت في فتح ثغرة من الأمل لدى المتلقي، وكأنه بإمكان هذه الشخصية المُحطَّمة أن تنهض من رمادها مثل طائر اسطوري، لتدشن حياة أخرى ترسمها بكل تفانٍ ونجاح، غير أنها في الوقت نفسه، أربكت تخيله، وحطَّمت لديه توقُّعَه وترقُّبَه، حينما ختمت النص بعبارة: (كبذرة عنيدة لتورق على حافة حلم) أي أن إيراقها وولادتها ليس فعلاً، بل على حافة حلم!. مثلها أيضاً ما ارتسمت عليه النهايات النصية للقصص (همس البحر، غثيان، خطوة واحدة تكفي، خطايا الزمن المفقود) من المجموعة، لتلقي بالضوء على الحضور الضمني للمسرود له في ذهن مبدع النص، واهتمامه به في مفصل مهم من مفاصل النص، وهو خاتمته، حرصاً على اشغاله بالنص حتى عند انتهاء فعل القراءة، وذلك حينما يظل الانطباع العام عن النص وموضوعه متجسداً في خياله، توسلاً في استحصال تأويل يمكن الركون إليه، واعادة التوازن الذي تخلخل للمتلقي عند تلقيه نهايات متشظية لأكثر من دلالة. استناداً على ذلك يمكن القول أن القاص أو المؤلف يعمد إلى ترك بعض الفجوات أو الثغرات في نصِّه تعمل كمحفزات تستفز ذهن المتلقي، وتحثه على التأمل وإعادة القراءة وفق رؤى خاصة يتوصل إليها أثناء فعل التلقي، حتى تتكامل لديه صورة واضحة عن ما يتلقاه، وبالتالي فإن انحراف النص عن دلالاته الخطية التي تسير وفق مسار واحد مستقيم، إلى كسر أفق التوقع لدى المتلقي، بالتشظي الدلالي أو عدوله إلى دلالة أخرى، هو ما ((يسمح بقياس درجة الاصالة والقيمة الأدبية في كل نص..))[٤٤]، ويحقق شعريته ويشكل أدبيته وجماليته الفنية.

اهتم المؤلف بمتلقيه، حينما تلاعب بأكثر العبارات أُلفةً لديه، من أجل زعزعة تلك الألفة، بما يُشَكِّل عنده خيبة انتظار، تسهم في إعادة صياغة تلك العبارات، ومنحها معنى أعمق يزيد من حركيتها وتوالدها دلالياً. وظِّفَت هذه الفنية في أجزاء محددة من النص السردي، سبق أن تم تسليط الضوء عليها آنفاً، أمّا بنية البداية لنصوص مجموعة "حافات الحلم" فهي الاخرى قد اعتمدت الإيهام والضبابية والايحاء حينما استقبلت متلقيها بكم هائل من العبارات التي تتضمن دلالات عميقة جسَّدت للنصوص شعريتها وفنيتها، فبداية قصة "طريق قابيل" بداية ايحائية تستثمر دلالة العنوان لترسم معانيها المضبَّبة عن أول جريمة في تاريخ البشرية، جريمة قتل قابيل لأخيه هابيل، غير أن هذه البداية تجاهلت مفهوم التسامح والإيثار الذي جسَّده دور الضحية/هابيل، لتسلط الضوء على مفهوم القتل من أجل الحياة، مفهوم قابيل: ((إذا كان هناك موت فهذا يعني أن هناك حياة يجب أن تُعاش..

الحياة لعبة الكبار لا مكان فيها لخاسر أو ضعيف، وإذا كان لا بد من اللعب فعلينا أن نستثني الخسارة فيه مهما كلّف الأمر...))[٤٥]. هذه البداية توحي بدلالة الموت والحياة، وتُلمِح إلى قانون القتل من أجل البقاء، كما أنها ببساطة، تُعرّي كل أساليب الحياة عند الآخرين، لتختصر الطريق، وتُلَخِّص الغايات منها، بأنها من أجل البقاء، إذ إن تتابع السرد بعد هذه البداية، يُشَخِّص، وبفنية واضحة، أدواراً تتذكرها الشخصية عن أصول هذه اللعبة/لعبة البقاء و وأد الآخر: الأخ، الأم، وحتى زوجة الأب الأرملة التي وجدت فيها شخصية الأب– أبو الشخصية الرئيسة في القصة – خير ضحية تنتظر افتراسها، بعد سنين طويلة قضاها في هروب وضياع وفشل. أمَّا قصة "إبهام" فبدايتها تستند على الآية القرآنية: ((وَلِلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ إِنَّ اللّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ))البقرة١١٥، لتخلق قاعدة تواصلية مع متلقيها تتوسل بالدلالة القرآنية لتشييد دلالة أخرى توظفها لخدمة الثيمة الرئيسة في النص: ((أينما وليت وجهك فثمة جدار يفتح في العقل أكثر من كوّة للسؤال.. كلّها مطلية بالبيج كيما تهون ساعات الانتظار.. قيل أن الانتظار انتحار، على هذا الأساس هي قضت العمر انتحاراً))[٤٦]. هذه البداية لا توحي بضياع الشخصية ولا جدواها فحسب، بل تشخص وقوعها أسيرةً خلف جدران الانتظار التي مارست عليها إقصاءً ظل يخنقها بذكريات الماضي الأليمة التي أثقلت عقلها، إذ إن تلك الجدران لا نفاذ منها إلا كوة يغرقها فيها عقلها، لتبقى عائمة عمرها كله منتظرة أشياء قد اشقاها حدوثها مثلما اشقاها عدمها، وعلى هذا الأساس تكون قد قضت العمر انتظاراً وانتحاراً.

يتجلى من ذلك كله، التقنية المعتمدة من قبل المؤلف/ـة في التوظيف الدلالي للمفردات التي تستند على قاعدة تواصلية عامة ومفهومة لدى المتلقين، بغية تشييد دلالة جديدة مبتكرة توحي بالموضوع الرئيس للنص، وترسم أُطُر تشظياته وتأويلاته، غير أنها في الوقت ذاته، تقوم على الدلالة الأولى، لتستثمر منها بعض أبعادها التأويلية، في خلق أبعاد تأويلية جديدة، وهو ما يحقق شعرية تلك النصوص بمفاصلها وأجزائها المكّونة لها، وبتقنياتها الفنية.

ثانياً: شعرية اللغة:-

إن اللغة التي يقوم عليها أي نص أدبي تتسع لمزيد من التأويل والدلالة، ذلك أن منشئ هذا النص، شعراً كان أو نثراً، يحاول أن يمنحها بعداً جمالياً وتعبيراً بأن يكسبها سمة الشعرية التي ترفعها عن أداء وظيفتها الإبلاغية المحضة القائمة على الإخبار والإعلام إلى أداء ينهل من مصادر عذبة عالقة في فضاءات أخرى يتوسل بها الكاتب لتشكيل حالة شعرية للنص الابداعي(٤٧).

تقوم أغلب نصوص المجموعة "حافات حلم" على لغة شعرية تعتمد في تركيبها الجُمَلي على فنون بلاغية تسترسل بها استرسالاً، وبتتابع يضفي على النص فنية واضحة، وشعرية تكاد تطغى على النص، لولا أن هذا الاسلوب المعتمد على التوظيف الشعري للتراكيب البلاغية يحتل البنية الأولى من متن النص، مما يمنح المتون النصية للمجموعة بُعداً جمالياً وتأويلاً يستمد فنيته وجماليته من انزياحات اللغة؛ أي أن القراءة النقدية الفاحصة للمجموعة القصصية (حافات حلم) يمكنها أن تستجلي بوضوح تام، اعتماد مبناها السردي على لغة زاوجت بين اللغة الشعرية القائمة على الانزياح الدلالي المعتمد على تركيب يتوسل بالفنون البلاغية (التشبيه، والاستعارة، والكناية) وأخرى تقوم على ملمح سردي ينهض بمهمة سرد أحداث المتون النصية للقصص. وقد سارت بدايات أكثر قصصها على تلك اللغة الشعرية التي جعلت نصوصها مُنشَّدة إلى جماليات التراكيب البلاغية التي نقلت المتلقي إلى فضاءات التأمل والتأويل، حينما فارقت عباراتها دلالات اللغة العادية إلى لغة شعرية تعبيرية توحي بأكثر مما تقول. فقصة (هي والخيام وعروق الذهب) اعتمدت بداية نصها السردي، على جملة من التشبيهات والاستعارات المتلاحقة التي لم تكن مقحمة اقحاماً من غير تناسق أو انتظام، بل كانت منسوجة بعناية من أجل غايات متعددة أهمها دفع السرد الى الأمام بأقل العبارات وأوجزها، وأكثرها دلالة، هذه التشبيهات والاستعارات تقدمتها كنايةً أغدقت على الشخصية الرئيسة في القصة معلومات وافية عن تلاشيها وتشتتها وانكسارها، ولكن بشكل مضمر غير معلن: ((دائما تسبقها الشمس لتجد كل الأماكن مشغولة.. الصباحات نوافذ مشرعة على المجهول، والنهايات مفتوحة على بدايات لا معنى لها، العمر مرَّ سراعاً كخدعة من نوع ما على محطات الانتظار))(٤٨). إن العبارة الأولى من الاقتباس (دائما تسبقها الشمس) هي كناية عن كسل الشخصية، هذا الكسل لم يتأتَ من الدعة أو الترف؛ كونها مخدومة، أو أنها لا تحتاج إلى الاستيقاظ قبل طلوع الصباح وانتشار أشعته الفضية، فهي ليست نؤوم الضحى فتسبقها اشعة الشمس، بل إنها شخصية منهزمة تعيش لا جدواها

وتشتتها، هي شخصية تشعر بالفقد والانكسار، من أجل ذلك سأمت انتظارها الذي يسلمها دائماً إلى خيبات جديدة، أطفأت لديها شعلة النشاط والحيوية والتفاؤل، لذلك سيان لديها إن سبقتها الشمس أو لم تسبقها، طالما كانت الاماكن مشغولة دائماً، وليس هنالك حيز لها يشعرها بوجودها، لذلك كان عليها تجربة شيء واحد، قد يكون هو المتاح أمام هذا الضعف والفراغ الذي يغمر أيامها، وهو الانتظار دائماً، انتظار المجهول الذي لا تعلم كنهه، علَّه يمنحها أملاً يلون أيامها بألوانه الذهبية، فيعيد إليها لذة العيش بدل الموت على اعتاب السأم والتلاشي. كما أن العبارات المتلاحقة التي تلت بنية هذا التركيب الشعري/الكناية، عملت على كشف دلالته من غير افصاح يخل بشعريته، بل بأسلوب زاده شعرية وجمالية، عندما تتابعت التشبيهات البليغة لجمل النص، والتي تقدمتها أيضاً استعارة مكنية تحددت بعبارة (تسبقها الشمس) إذ تم تشبيه الشمس بكائن حي نشط متفانٍ في نشاطه، يسبق هذه الشخصية في كل صباح، فحُذِفَ المشبه به، ورُمِزَ إليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تسبقها)، أما التشبيهات فكلها كانت بليغة، حذفت منها الأداة ووجه الشبه، فصباحاتها كأنها نوافذ مشرعة نحو المجهول، والنهايات كأنها بدايات لا معنى لها، والعمر يمر مسرعاً كأنه خدعة.. هذه التشبيهات على الرغم من أنها عمَّقت من محنة الشخصية، وأعطت للنص، ومنذ الوهلة الأولى لتلقيه، الجو العام والطاغي على القصة، على الرغم من ذلك كله، إلا انها كانت تمثل عبارات معتمدة على الإيجاز في العبارة، والاتساع في الدلالة، بلمسة شعرية قائمة على تلك التراكيب البلاغية، وبذلك تكون قد منحت النص ككل جماليته بفنية عالية. أما قصة (همس البحر) فعلى الرغم من أن بداية نصها السردي قد اعتمد على التراكيب البلاغية نفسها (الاستعارة والتشبيه) إلا ان أسلوبها في توظيف تلك البنى البلاغية بتتابع وتباين واضحين، قد منح نصها جمالية أخرى، عمّق من معنى عباراتها ودلالاتها التأويلية: ((ناداها البحر حالما رأته.. من يومها عشقت أنفاسه.. موجاته حين تتكسر تيهاً فوق الصخور المخضلة.. لتتناثر نتفاً بلورية تنعش الأجواء، أو وهي تتماوج متلاحقة لتقبل اعتاب الرمال الشقراء. سارت حافية عند الحد الفاصل ما بين اليابسة والماء حيث يبدأ البحر رحلته الطويلة أو ينهيها، والشمس تتسع مرحاً كعادتها كل ضحى على جموع السائحين...))[٤٩]. تضمن الاقتباس السابق استعارات متلاحقة شكَّلت جمالية النص وشعريته، ذلك أن هذا الفن البلاغي يعد اسلوباً تعبيرياً مرموقاً يقوم على التخييل، حينما يوحي للمتلقي بأن المشبه والمشبه به شيءٌ واحد، وذلك من خلال تغييب أحدهما، وتذويب وجه الشبه في الصورة المتحققة بالاستعارة، وكل ذلك من شأنه أن يُرسِّخ المعنى في ذهن المتلقي ويُؤكِّدَه[٥٠]، تتجلى الاستعارة الأولى في أول كلمة من النص (ناداها البحر..) إذ تم تشبيه البحر بكائن حي يناديها حالما تراه، كما انها تعشق انفاسه وموجاته، فحُذِفَ المشبه به،

وبقي المشبه/البحر، على سبيل الاستعارة المكنية. من جانب آخر، فإن لهذا العشق ملمح تأويلي يومض بدلالات غائمة مضببة، حينما نقترح أن العشق للأماكن أو الموجودات قد لا يتحدد لها بالذات، بقدر ما يكون للذكريات الجميلة فيها مع الحبيب أو غيره، تلك الذكريات التي طبعت تفاصيلها الجميلة على الاشياء أو الموجودات، فتصير النفوس تعشقها كونها كانت جزءاً من اللحظات الجميلة، أو قد تتسامى تلك الموجودات لتنادينا وتسرد لنا الماضي الجميل، من أجل ذلك كانت الشخصية تأتي إلى البحر، وتتكرر زيارتها له، فمن أول لقاء بينهما، عشقت انفاسه، فألفته، لذلك منحت كل تفاصيله روحاً وجمالاً وحركة باستعارات متتابعة، فموجاته تتكسر، كما أنها تتماوج متلاحقة لتقبل اعتاب الرمال الشقراء، حتى مجراه وسيرانه بين سواحله، جعلت له بُعداً إيحائياً يقوم على تخييل استعاري، فهو مثل رحالة يجوب المعمورة مسحاً فيها، تبدأ رحلته أو تنتهي عند يابسته. أما التشبيه الذي جاء ليكسر نمط هذا التتابع للاستعارات أعلاه، فقد تحقق بتشبيه البطلة لموجاته المتكسرة فوق الصخور والمتناثرة كأنها نتفاً بلورية تنعش الأجواء وتزيدها سحراً. منحت هذه البداية النص حركية أبعدته عن الرتابة والجمود، كما أنها لونته بعبارات شعرية قائمة على تراكيب بلاغية تعتمد التخييل أساساً لها في تَشكُّلها وعمق دلالتها وبعد تأويلها، بما يحفز ذهن المتلقي على تتابع الصور التي تُعرَض أمامه كأنها شريط فيديو، وليست مجرد كلمات، أي أن هذه البداية عملت كخلفية متحركة ذات صور متتابعة من أجل أن ترسم سير الأحداث خلال تلك الخلفية التي أصبحت واضحة الملامح، كما أن استعارتها الأخيرة (والشمس تشع مرحاً كعادتها على جموع السائحين) توحي بأمل جديد في كل صباح تشرق به هذه الشمس، وكأنها تغمر من تحتها بالتطلع إلى الأمل والطموح، ففي غيابها بعيداً خلف الأفق، وتغييبها بسواد ليل دامس، وانبثاقها مرة أخرى بصبح جديد، هو بحد ذاته أمل وتطلع إلى التغيير والتقدم والنهوض. إن هذه التراكيب البلاغية المتلاحقة التي حققت شعرية النص وجماليته، أسهمت في الوقت ذاته في خلق صور ذات دينامية واضحة، تعتمد على التباين في تشكيلها، والانسجام في تتابعها واسترسالها، فصورة البحر بمناداته وانفاسه، وتلاطم امواجه على صخور سواحله، فضلاً عن تحركاته رحيلاً أو إياباً، مع صورة الشمس التي تشع على جموع السائحين كي تغمرهم بالمرح، كل ذلك شكّل لوحة فنية بعيدة عن الجمود، سارت الشخصية معها متأملةً هذا البهاء والسحر الرباني، نائية عن صخب السياح، وصخب همومها التي عززت عزلتها مع هذا البحر الذي وجدت فيه أنيس روحها، ورفيقها في عزلتها.

أما بداية قصة (قنطرة الشوك) فقد تضمنت عباراتها استعارات متتابعة، كسر نمطية ذلك التتابع ملمح اسطوري، وكناية قائمة على مبنى استعاري: ((مثلما الأفعى المجلجلة تدل عليها خشخشة أجراسها.. دلني عليك قلبي، قادني الأعمى مني إلى سر عذاب الوجود، والمحتضر فيَّ إلى عشبة الخلود.. السامة. وإذ تشرب شمسي الأخيرة جلنار فصول ربيعي المتأخر كيما تتشح بالغروب، تظل لحظتي الصامتة الند الرافض لجنون الممكن والمعقول في مملكتك. يفتر ثغري عن جرحي كلما أبحرت بمراكبي الفارة.. إليك، عابرة مسافات وشمتها ندوب الريح، لأظل أصارع لجتك بحثاً عن قشة لأغرق.. فيك))[٥١]. تضمن هذا الاقتباس استعارات عديدة هي: (دلني عليك قلبي، قادني [قلبي] الأعمى، [قادني قلبي] المحتضر في، تشرب شمسي الأخيرة جلنار فصول ربيعي، جنون الممكن، وشمتها ندوب الريح، أصارع لجتك) هذه الاستعارات مثلها مثل أي مبنى استعاري آخر، اعتمدت على الخيال من أجل أنسنة موصوفاتها، كي تمنحها بُعداً حركياً زادها عمقاً ودلالة. ومن جانب آخر، تضمن الاقتباس تلميحاً دلالياً إلى اسطورة جلجامش وصديقه أنكيدو في بحثهما عن عشبة الخلود، تحقق ذلك التلميح في عبارة: (المحتضر في إلى عشبة الخلود.. السامة) غير أن هذه العشبة قد لا تمنح الحياة والخلود فيها، بقدر ما تمنح الموت بالسم القاتل. كما قد كُسِرَ التتابع الاستعاري مرة أخرى بتركيب كنائي استمد وجوده من بنية الاستعارة المتمثلة بالعبارة: (وإذ تشرب شمسي الأخيرة جلنار فصول ربيعي المتأخر كيما تتشح بالغروب) فهذه الاستعارة المكنية (تشرب شمسي) وفي تعالقها مع الكلمات التي تلتها خلقت تركيباً معتمداً على الكناية التي عبَّرت عن تأخر سعادتها التي وصفتها بربيع العمر المتأخر، وهذه الشمس هي أيضاً آخر شموسها التي ستغيب إيذاناً بغياب كل جميل في حياتها، وانطفائه تماماً.

من كل ذلك يتضح ما للتركيب البلاغي للعبارات في النصوص السردي من قدرة على منح نصوصها وعباراتها شعرية أسهمت بشكل فاعل في تقدم السرد، واتساع معناه، وعمق دلالة عباراتها، كما أنه أسهم، من جانب آخر، في تقديم الشخصية، عندما جاءت الاستعارات والكنايات لتلقي بالضوء على تأزمات الشخصية المحورية في النص، وانكساراتها، وبالشكل الذي ألمحنا إليه آنفاً.

النتائج :-

١. لم تحقق اللغة الشعرية والعوامل الثلاث المُشكِّلة لبناء النصوص السردية جماليتها وشعريتها لقصص المجموعة فحسب، بل إنها أسهمت أيضاً في منح السرد سعةً وتقدماً إلى الأمام، كم أنها ساعدت في إنجاز الشخصية وفهم بعض جوانبها، أي أن اللغة الشعرية قد ساعدت في تقديم الشخصية ووضوحها. فضلاً عن قدرتها على تمرير إيديولوجيا النصوص إلى المتلقي بفنية أبعدتها عن سمة المباشرة.

٢. إن التراكيب البلاغية للّغة الشعرية في نصوص المجموعة خلقت حركية واضحة للأشياء التي صورتها في تشبيهاتها واستعاراتها، أي أنها أسهمت في أنسنة الموجودات ومنحها الحركة والحيوية، بدل الركود والجمود، وهذا بحدِّ ذاته قد أغدق على النصوص بعداً جمالياً وشعرياً واضحاً.

٣. إن اللغة التي بُنيت بها نصوص حافات حلم ذات مظهرين، أحدهما يقوم على تجلٍ سردي إخباري، والآخر له طبيعة شعرية انزياحية تأويلية، وإن كلا المظهرين قد منحا قصصها سمة الاتساع الدلالي والبعد الجمالي بشكل أسهم في تحقيق شعريتها.

٤. أهتمت القاصة ببنية البداية بشكل واضح، حتى أن هذه البنية قد تضمنت جملة من التراكيب الاستعارية والكنائية والتشبيهية، وكما تم بيانه في مفاصل هذه الدراسة، مما ساعد على جذب المتلقي لها منذ اللحظة الأولى لفعل التلقي، لا سيما وأن المتن المنضوي تحت هذه البنية سيسهم بشكل فاعل في إزالة الغموض ويحدد التأويل.

الإحالات:-

١) مفهوم الشعرية واشكالاتها المنهجية (مقال) للدكتور: جميل حمداوي، صحيفة المثقف الالكترونية، قراءات نقدية (أدب ومسرح)، عدد ٤٦٤٣، الخميس ٢٣/ ٥ /٢٠١٩.

٢) ينظر: تطور مفهوم الشعرية (مقال) لـ ابراهيم اليوسف، ملحق الخليج الثقافي الجمعة ٢٠١١/٢/١٩.

٣) ينظر: الابداع والضغط الإيديولوجي لعبة التورية في تشكيل النص، د. أثير محمد شهاب، الاقلام، العدد الأول، السنة٤٧، ٢٠١٢، ص١٢٥.

٤) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، مدرسة الابحاث العربية، ١٩٨٢،ص ٣٥. وينظر أيضاً: عن مفهوم الشعرية (مقال) صحيفة العالم الجديد، الاثنين، ٧ تشرين الاول ٢٠١٣.

٥) مفهوم الشعرية، مصدر سابق.

٦) ينظر: الابداع والضغط الإيديولوجي لعبة التورية في تشكيل النص، مصدر سابق، ص ١٢٥.

٧) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ص ١٣٧.

٨) (حافات حلم) هي المجموعة القصصية الرابعة للقاصة والروائية والاعلامية العراقية (إيناس فاضل البدران) صدرت عن دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٥، وهي المجموعة القصصية التي ستكون عينة البحث.

٩) ذهب اوسبنسكي في كتابه "شعرية التأليف" مطلع السبعينات إلى الاهتمام بموقع السارد في السرد، بدرجة كبيرة؛ كون ذلك التموقع هو ما يمنح الفنون ككل شعريتها، بعد أن أفاد من أطروحات البنيوية ومنهجها العلمي في التحليل والدراسة، وقد اهتم في كتابه هذا أيضاً بوجهة النظر بعَدِّها مشكلة تأليفية مركزية ليس فيما يخص العمل الفني فحسب، بل إنها مشكلة تشترك فيها جميع الفنون. للاستزادة ينظر: شعرية التأليف"بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي" بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١١- ١٦.

١٠) شعرية التأليف، مصدر سابق، ص ١٩.

١١) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، اشراف: محمد القاضي، مكتبة الأدب المغربي، دار محمد للنشر، تونس، ٢٠١٠، ص ١٩٥.

١٢) مثل قصة قنطرة الشوك، ص ١١٧، والبداية السردية لقصة الليلة الأولى بعد الألف، ص ٥٧، من قصص مجموعة حافات حلم.

١٣) المجموعة، ص ٧.

١٤) المصدر نفسه، ص ٧.

١٥) المصدر نفسه، ص ٨.

١٦) ملاحظات حول الكتابة القصصية: اللغة. الراوي. الكاتب، "بحث" ضمن كتاب: دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس، مجموعة من المؤلفين، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦بيروت، ص ٦٠.

١٧) المجموعة، ص ٣٧.

١٨) المصدر نفسه، ص ٣٩.

١٩) المصدر نفسه، ١٣.

٢٠) المصدر نفسه، ١٤.

٢١) المصدر نفسه، ص٤٣.

٢٢) المصدر نفسه، ص٤٤.

٢٣) السردية العربية، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٢.

٢٤) معجم السرديات، ص ٢٤٣.

٢٥) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٤٢.

٢٦) المصدر نفسه، ص٣١.

٢٧) المصدر نفسه، ص٨٣.

٢٨) المصدر نفسه، ص٨٣.

٢٩) المصدر نفسه، ص٧.

٣٠) المصدر نفسه، ص٩- ١٠.

٣١) من ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، قصة :(أزمنة راكدة، الليلة الأولى بعد الألف، شهقات، جدائل الشمس، حافات الحلم) وغيرها من قصص مجموعة حافات حلم.

٣٢) المصدر نفسه، ص٧٩.

٣٣) المصدر نفسه، ص٧.

٣٤) ينظر: النقد الروائي والإيديولوجي "من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي" : حميد لحمداني ،المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٠، ص ٥١ .

٣٥) ينظر: الرواية السياسية "دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية" :أحمد محمد عطية ،مكتبة مدبولي- ناشرون- القاهرة، مؤسسة مطابع معتوق ، بيروت ،د ت ،ص ٧ .

٣٦) المصطلح السردي، ص ١٤٣.

٣٧) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم انجليزي- عربي " تأليف: د. محمد عناني، إشراف: د. محمد علي مكي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- مصر، ط٣، ٢٠٠٣، ص ٥٩. وينظر أيضاً: معجم السرديات، ص٣٨٥.

٣٨) المصدر نفسه، ١٤٣.

٣٩) نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٩٢- ٩٣.

٤٠) الشعرية ومرجعياتها في رواية "فسيلة الحياة لهاشم السيد": أ.د. فاضل عبود التميمي، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، عدد ٧، ديسمبر، ٢٠١٨، ص٥٨.

٤١) المجموعة، ص٨-٩.

٤٢) المصدر نفسه،٤٣.

٤٣) المصدر نفسه، ص٨٢.

٤٤) نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص١١١.

٤٥) المجموعة، ص١٠١.

٤٦) المصدر نفسه، ٢٥.

٤٧) الشعرية ومرجعياتها في رواية: فسيلة الحياة لهاشم السيد، ص٥٩.

٤٨) المجموعة، ص١٤١.

٤٩) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

٥٠) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت– باريس، ١٩٩١، ص ١٦١ – ١٦٢.

٥١) المجموعة، ص ١١٧.