آفاق التجريب في القصة القصيرة العربية المعاصرة وأثرها في تشكيل الدلالة الأدبية

"أهواء الغربان" ليحيى الشيخ، نموذجًا

إعداد الدكتور
محمد علي أمين محمود
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية-
كلية الآداب - جامعة بني سويف

ملخص الدراسة:

تحاول هذه الدراسة أن تتبيَّن أشكال التجريب وآليات اشتغالها في المجموعة القصصية "أهواء الغربان"، ليحيى الشيخ، كما تحاول الوقوف على أثر هذه الأشكال التجريبية في تشكيل الدلالة الأدبية لتلك المجموعة. وقد توقفت الدراسة عند بعض أشكال التجريب في تلك المجموعة، ولاحظت، أثناء ذلك، أن محاولات التجريب في المجموعة ليست غاية في ذاتها، بقدر ما هي وسيلة لغايات أخرى، ترتبط جميعها بدلالة المجموعة؛ أي أن أشكال التجريب في تلك المجموعة القصصية، ليست زينة لفظية، أو شيئًا زائدًا يمكن الاستغناء عنه؛ بل هي رُكن رئيس من أركانها، وعامل مهم في إبراز دلالتها.

الكلمات الدالة:

أهواء الغربان، يحيى الشيخ، التجريب، القصة القصيرة.

Abstract :

This study attempts to clarify the forms of experimentation and the mechanisms of its operation in the short story collection, "The Passions of the Crows", by Yahya Al-Sheikh. It also attempts to examine the impact of these experimental forms on shaping the literary significance of this collection. The study stopped at some forms of experimentation in that group, and noticed, during this, that the attempts at

experimentation in the group are not an end in themselves, but rather a means to other ends, all of which are related to the significance of the group; That is to say, experimentation in this collection of short stories is not a verbal embellishment, or something superfluous that can be dispensed with; rather, it is a major pillar of its foundations, and an important factor in highlighting its meaning.

Key Words:

The Passions of the Crows, Yahya Al-Sheikh, Experimentation, Fiction.

الإطار النظري:

يرتبط مصطلح التجريب (Experimentation) في القصة القصيرة، على نحو واضح، بمحاولات تجديد الفن القصصي وتطويره بصفة مستمرة، كما يرتبط كذلك بالمحاولات الدائمة لكسر القوالب التقليدية المألوفة في كتابة القصة القصيرة، والتعبير عن التجارب القصصية المتنوعة من خلال قوالب مغايرة؛ تجذب القارئ نحو تلك التجارب. ولا شك في أن التجريب، على هذا النحو، يتناسب تمامًا مع طبيعة القصة القصيرة؛ التي ترفض الثبات أو الجمود، وتنفتح باستمرار على آفاق متنوعة من التجديد، تواكب التطور المستمر الذي يعتري الفن عامة، والأدب على نحو خاص؛ فالتجريب هو "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة... والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة"(١).

وبناء على ذلك يمكن النظر إلى التجريب في القصة القصيرة بوصفه استجابة لحركة التحولات السريعة التي أصبحت سمة ملازمة للفنون عامة، وللأدب خاصة؛ فكل جيل من كُتَّاب القصة القصيرة يحاول تجريب تقنيات جديدة، تضفي على القصة القصيرة ملامح إبداعية جديدة؛ ذلك أن التجريب هو "النبض الحقيقي للإبداع، وهو الاستقصاء الحافل بمظاهر الجدل، ويحفل التجريب... بجدال دائر يبحث عن التحول الفني في المسيرة الأدبية، ويكشف أيضًا عن التطور الزاخر بالرؤى الفنية"(٢).

وقد دخل مصطلح التجريب إلى الأدب من خلال الرواية، ثم انتقل من الرواية إلى الأدب عامة؛ فأصبح يمثل محاولات "لامتناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتداع أشكاله بوساطة التجريب؛ أي أن كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته"(٣)؛ فمن خلال التجريب يستطيع الأديب خلق فضاءات جديدة لنصه، وابتكار طرق وأساليب جديدة، واستحداث تقنيات فنية غير مألوفة.

وفي كل الأحوال ينبغي للتجريب أن يحفظ انتماء النص إلى جنسه الأدبي؛ أي أن يكون التجريب في الإطار الذي لا يُخْرِج النص عن حدود جنسه الأدبي. ويمكن القول: إن الأديب يحاول، من خلال التجريب، إبداع نص يختلف عن سائر نصوص جنسه؛ دون أن يخرج النص عن إطار جنسه الأدبي. إن التجريب استراتيجية فنية "تطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائمًا، تتوسَّل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية متجددة"(٤).

وعلى هذا النحو فإن التجريب يمنح الأديب حرية أكثر في الإبداع؛ تُشبع رغبته في تحقيق هويته الإبداعية. ومن ثَمَّ يصبح التجريب في الأدب "فعلاً خَلَّاقًا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه"(٥). على أن التجريب؛ مهما تعددت أنماطه،

وتنوعت صوره، لن تكون له قيمة فنية، ما لم يسهم بدور واضح في تشكيل الدلالة الأدبية.

الإجراء التطبيقي:

ما الذي يمكن أن تنفعنا به هذه الأفكار التي تَقَدَّمت، في الوقوف على آفاق التجريب في المجموعة القصصية: "أهواء الغربان" للقاص العراقي يحيى الشيخ، وأثرها في تشكيل الدلالة الأدبية لهذه المجموعة؟ هذا ما تحاول الدراسة الوقوف عليه في الصفحات التالية.

١ – "العجائبية" وانفتاح الدلالة الأدبية في "أهواء الغربان":

لعل أبرز ما يلفت النظر إلى تلك المجموعة القصصية أن السرد فيها يتأسس، بصورة لافتة، على طرائق عجائبية متنوعة، يُطَوِّف القاص فيها بقارئه في عالم عجائبي مُغَلَّف بطبقات كثيفة من الإبهام والغموض. لذا يجد القارئ نفسه، إزاء هذا العالم العجائبي الغامض، مدفوعًا نحو ارتياد آفاق متنوعة من التأويل؛ في محاولة منه للإجابة عن سؤال محدد؛ هو: ما الكامن وراء هذا العالم العجائبي؟(٦).

وقد صار القارئ المتمرس بالأدب وقراءته يدرك، تمام الإدراك، أن العجائبية في الأدب ليست شكلاً من أشكال الترف الفني، بقدر ما هي لون من ألوان التعبير المسكون بالدلالات المتعددة المسكوت عنها. لذا صارت قراءة هذا اللون الأدبي تتأسس على هذا المنظور.

هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن العجائبية في هذه المجموعة القصصية أداة فنية تسهم في فتح تلك المجموعة على آفاق متعددة من التأويلات. وهو ما يمكن تأكيده من خلال الوقوف على بعض قصص المجموعة.

في القصة الأولى من المجموعة – على سبيل المثال – وعنوانها: "أربع روايات عن ولادتي"(٧)، تدور الأحداث حول شخصية شديدة الغرابة، ولدت في ظروف

عجيبة للغاية؛ بل إن الروايات التي دارت حول ملابسات مولد هذه الشخصية تعددت؛ حتى بلغت أربع روايات، رسمت جميعها عالمًا عجائبيًّا لمولد شخصية عجيبة. ويظل السؤال الذي يتردد في ذهن القارئ هو: ما ماهية هذه الشخصية العجيبة؟ وإلى ماذا ترمز؟ وماذا يكمن وراء تغليفها بهذا الطابع العجائبي؟

إن هذه الشخصية تقاوم، في الرواية الأولى لمولدها(٨)، لحظة هذا المولد، وتتعمد لفَّ المشيمة على عنقها؛ حتى تمنع عملية الولادة. وهل يُعقل ذلك؟ هل يستطيع جنين لم يولد بعد، التفكير على هذا النحو؟! وهل يمكن أن يكون قادرًا على أن يلف المشيمة على عنقه؛ حتى لا تتم ولادته؟! هذا أمر خارق للعادة، ولا يمكن أن يتحقق في الواقع الحقيقي.

وفي الرواية الثانية(٩)، تولد هذه الشخصية حين كانت الأم تملأ الماء من النهر، وباغتها الطلق؛ فسقط وليدها في النهر، وحينئذ قفزت سمكة نحوه؛ فأخذ يسبح بجوارها، إلى أن تمكَّن زورق من التقاطه، وإعادته إلى أمه. وهل يُعقل أن يسبح وليد في الماء؟ هذا أمر عجائبي خارق للعادة أيضًا.

وفي الرواية الثالثة(١٠)، تولد هذه الشخصية حين كانت الأم في رحلة سفر للبحث عن زوجها، وباغتها الطلق فولدت، ثم غطت وليدها بعباءتها، وتركته بجانب شجرة سدر على جرف نهر؛ لتستأنف رحلة البحث عن زوجها، ثم عادت بعد أيام ومعها زوجها يبحثان عنه فلم يجداه، وعلما، بعد بحث طويل، أن غجرًا كانوا يجوبون النهر عثروا عليه، وبعد أسابيع استرد الوالدان وليدهما، بعد أن دفعا للغجر فدية مناسبة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل يُعقل أن تترك أم وليدها بلا مأوى ولا غذاء ولا حماية عدة أيام؟! هذا أمر غير معقول كذلك.

أما الرواية الرابعة(١١)، فتذكر أن هذا الوليد سقط من رحم أمه بعد إجهاض دموي كاد أن يودي بحياتها، كما تذكر الرواية نفسها أن ولادته اقترنت بأمور

عجيبة للغاية؛ إذ أصدر هذا الوليد لحظة ولادته أصواتًا تجاوبت معها بعض عناصر الطبيعة؛ فحين سمعت الطيور صوته؛ كما تذكر الرواية، "هبطت تلتقط نثار الخبز عند الباب. تمدَّد الكلب وتوسَّد العتبة وعيناه يقظتان. سكنت الريح، ووقفت خلف ستائر الدانتيلا تتنصت. تكدَّست أزهار الرمان في ممرات الحديقة، وخرجت من البوابة تتطاير إلى النهر؛ تحمل بشارة ولادة كائن غريب"([١٢]). والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: هل يُعقل أن تتجاوب كل عناصر الطبيعة، سالفة الذكر، مع صوت هذا الوليد؛ لتعلن في النهاية عن ولادة كائن غريب؟! هذا أمر غير معقول أيضًا.

ولا شك في أن الوقوف على هذه الروايات الغريبة المتنوعة حول مولد هذه الشخصية، يثير في ذهن القارئ مزيدًا من الأسئلة، تضطره إلى أن يسلك، في سبيل الإجابة عنها، دروبًا متنوعة من التأويل تختلف، دون شك، من قارئ لآخر؛ وفقًا لرؤية كل قارئ ومنظوره الشخصي، وخلفياته الثقافية والقرائية.

على أنني أؤكد أن فهم ما وراء الطابع العجائبي للسرد في هذه المجموعة القصصية؛ ومنها ما يكمن وراء الطابع العجائبي للشخصية، سالفة الذكر، لن يتم بمعزل عن سائر قصص المجموعة؛ فالنص الأدبي؛ أيًّا كان نوعه، يفسر بعضه بعضًا، ويؤكد بعضه بعضًا. ومن ثَمَّ فإن القصص الأخرى للمجموعة قادرة؛ إن أحسن القارئ الربط بينها، على مساعدته في أداء مهمته التأويلية؛ للوصول إلى قراءة المشاهد العجائبية المتنوعة في تلك المجموعة القصصية، والوقوف على الكامن وراءها، أو المسكوت عنه خلفها.

وفي محاولة للربط بين قصة "أربع روايات عن ولادتي" وسائر قصص المجموعة؛ أنطلق من عبارة وردت في الرواية الرابعة لمولد تلك الشخصية([١٣])؛ إذ ذكرت تلك الرواية أن عناصر الطبيعة كانت "تحمل بشارة ولادة كائن غريب"([١٤]). وهذا

الكائن الغريب نفسه جاء وصفه في الرواية الثالثة لمولده بأنه كان "فألاً مشؤومًا ولا ريب"([١٥]). ويمكن أن يكون الربط بين هذين الملمحين: غرابة هذا الكائن وشؤمه، هو النقطة التي يبدأ منها التأويل؛ لمعرفة الذي يكمن وراء الطابع العجائبي الذي يغلِّف السرد في تلك المجموعة القصصية.

ومن ينعم النظر في قصص تلك المجموعة يلاحظ أنها كلها تدور حول كائن (إنسان) مشؤوم، يغلفه المبدع بعوالم عجائبية تجعله نموذجًا إنسانيًّا فريدًا في الشؤم. فهو في الروايات الأربع لولادته يحاول جاهدًا، على نحو عجائبي، أن يمنع حدوث ولادته؛ فهو كائن لا يرغب في الحياة؛ لأنه كائن مشؤوم، ولا يود أن يحيا حياة يتجرع فيها مُرَّ الشؤم. هو كائن مشؤوم؛ يحِلُّ شؤمه في كل مكان يوجد فيه؛ وهو لهذا السبب كثير التشاؤم، قليل الفأل؛ ولا غرابة في ذلك، فقد ورث هذا من جدته، التي كانت هي كذلك دائمة التشاؤم؛ ففي قصة "الخيول"([١٦])، نجد أن هذه الجدة "يملؤها يقين أنها وُلِدت في يوم محدد، وتموت في يوم محدد، وأن الأيام بينهما تدخل خلسة في الفجر على خيول خفية ترتدي عباءة من نور، وتغادر بعباءة من ظلام"([١٧]). فهي تحيا حياتها متشائمة؛ لذا نراها دائمًا تترقب الموت.

وفي قصة "أهواء الغربان"([١٨])؛ وهي القصة التي تحمل اسم المجموعة نفسها؛ يأتي وصف الكاتب لرجل عجيب للغاية؛ فهو يهوى الرسم، ويمارس تلك الهواية في صالة كبيرة في بيته؛ غير أنه لا يسمح لأحد غيره في دخول تلك الصالة، التي كان يغلقها وراءه حين يدخل ليرسم، ويغلقها كذلك حين يخرج. وحينما شعر هذا الرجل بدنو منيته، سمح لأهله بدخول تلك الصالة؛ فكان الأمر الأشد غرابة؛ إذ وجد أهله تلك الصالة مليئة بأسراب من الغربان تملأ الجدران والسقف وزجاج النوافذ. وحينما طلب منه حفيده أن يقصَّ عليه حكاية تلك الغربان، فتح الرجل

فمه ليقول شيئًا؛ حينئذٍ طارت الغربان وتركت الصالة؛ غراب إثر غراب؛ حينها مات الرجل.

إن هذه القصة ترسم لنا صورة لرجل عجيب حقًّا، يعيش بمفرده مع الغربان في مكان واحد، وعلى درجة عالية من الانسجام. وهو لا يسمح لأحد من أهله بالدخول إليه، في الوقت نفسه الذي يسمح فيه لتلك الغربان بالعيش معه في مكان واحد. ويبدو هذا الرجل كما لو كان بينه وبين تلك الغربان سر يتحتم عليه عدم البوح به لأحد من أهله؛ لذا تركت هذه الغربان الصالة حينما شرع هذا الرجل في البوح بهذا السر لحفيده.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما العلاقة التي تربط هذا الرجل بهذه الغربان؟ وما السر الذي بينهما؟ هذه أمور كامنة خلف عجائبية السرد في هذه القصة، وهي تحتاج إلى تأويل.

ويمكن القول إن الرجل سالف الذكر في هذه القصة امتلأت نفسه شؤمًا؛ فصار يشبه الغراب، الذي يقترن هو الآخر في الثقافتين: العربية والغربية، بالشؤم.

ولا حاجة هنا للرجوع إلى مزيد من قصص تلك المجموعة لتأكيد الفكرة التي أذهب إليها هنا؛ فمعظم قصص المجموعة تؤكد أن الكامن وراء السرد العجائبي في هذه المجموعة القصصية هو تيمة واحدة، تتوزَّع على سائر قصص المجموعة في صور متنوعة وأشكال مختلفة؛ هذه التيمة الواحدة المحددة هي: الشؤم؛ فهي تيمة موجودة تقريبًا في معظم قصص "أهواء الغربان".

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن الآن هو: ما الذي يكمن وراء تحميل السرد في هذه المجموعة طابعًا عجائبيًّا يحمل تيمة الشؤم؟ أليس في هذا ترويج للأدب التشاؤمي الذي لا يرى في الحياة سوى الجانب المظلم أو السلبي؟ والإجابة أن

المبدع هنا يرسم نموذجًا بشريًّا لشخصية مشؤومة؛ لا لينقل لنا جانبًا مظلمًا من الحياة؛ بل ليعرض لنا نموذجًا بشريًّا كاشفًا عن بعض جوانب الحياة.

٢ – جماليات الإجابات المؤجلة في "أهواء الغربان":

ومما لاحظته كذلك في "أهواء الغربان" أن السرد، في كثير من قصصها، يقوم على طرح الأسئلة دون الإجابة عنها؛ تاركًا ذلك الأمر للقارئ؛ فهو المنوط بالإجابة عن تلك الأسئلة المسكوت عنها، في كثير من قصص تلك المجموعة. ومن الجدير بالذكر هنا أن "مِن مظاهر التعدد في المعاني: المسكوت عنه، وهو في النص الحضاري ما يوافق في النص الأدبي مواطن الإيحاء والإشارة والتلميح... وقد يُعَدُّ المسكوت عنه، الزاد المعرفي الذي يحمله القارئ"(١٩).

إنَّ مَن ينعم النظر في "أهواء الغربان" يلاحظ أن كاتبها يطرح في مجموعته أسئلة مهمة، بصورة غير مباشرة. ومن ثَمَّ فإن السؤال نفسه، الذي يطرحه الكاتب في كل قصة، يحتاج بالضرورة إلى قارئ يفهمه ويدركه إدراكًا جيدًا؛ حتى يمكنه، فيما بعد، تأويله والبحث عن المغزى الكامن خلفه؛ تمهيدًا للإجابة عنه. ولا شك في أن عرض الأسئلة في تلك المجموعة على هذا النحو يفتحها على تفسيرات متعددة من القراء؛ نظرًا لتعدد رؤاهم للأسئلة نفسها.

وتجدر الإشارة إلى أن "أهواء الغربان" تنطوي على بنية جمالية خصبة مفتوحة على آفاق تأويلية متعددة؛ وذلك راجع إلى رغبة كاتبها الواضحة في خلق نص مغاير يفتح أمام القارئ آفاقًا متعددة في قراءة هذا النص وتفسيره على نحو قد لا يكون مطروحًا في الأصل عند الكاتب؛ ولعل آلية طرح الأسئلة أمام القارئ تُعَدُّ إحدى آليات فتح النص أمامه؛ فالقارئ يحتاج إلى الوقوف على النص المرة تلو الأخرى؛ حتى يظفر بالمفاتيح التي تتيح له الدخول إلى عالم هذا النص.

ولعل التجريب في الآلية سالفة الذكر – آلية طرح الأسئلة في النص القصصي، دون الإجابة عنها – يرجع إلى أن هذه الأسئلة تُشَكِّل أمام القارئ فراغًا نصيًّا

يحتاج ملؤه إلى قارئ على دراية كافية بالأدب وقراءته. وفي هذا السياق يؤكد أيزر "أن النصوص الأدبية تنبني بشكل يسمح بقدر من الحرية والتعـــدد في الإدراك. إن القارئ حين يزيل ما في البنية من مناطق لاحسم، أو حين يملأ فجواتها، فإنه يكمل العمل الأدبي، ويشارك بالتالي في إنتاج المعنى"([٢٠]).

تنطوي قصة "أربع روايات عن ولادتي"([٢١])؛ على سبيل المثال، على ســؤال يتصل بمفهوم الزمان؛ ففي الرواية الرابعة حول ولادة إحدى الشخصيات؛ ســؤال عن طبيعة الساعة التي حدثت فيها تلك الولادة؛ ففي تلك الساعة: "تململ النــهر واضطربت مياهه، وفاض. تلكأت الشمس قلــيلاً في برجهــا، وانتابهــا شــك، وتساءلتْ: أهذه ساعة أم زمان مُطْلَق؟ قالت الجدة: في تلك الســاعة المشــكوك بزمانها لم يكن غيرك إجابة صريحة"([٢٢]). إن مَنْ ينعم النظر في الســؤال؛ ســالف الذكر، يجده ينطوي على بعض الغموض الذي يحتاج إلى تَدَخُّل القارئ لإزالتــه؛ فما المقصود هنا بالزمان المُطلق؟ وما الفرق بينه وبين الزمان الذي نعرفــه؟ ولمــاذا تشك الجدة في زمان الساعة التي وُلِدت فيها هذه الشخصية؟ وكيف تكون ولادة تلك الشخصية هي الإجابة عَمَّا سبق طرحه من أسئلة؟

وأمام هذا السؤال حول الزمان، والأسئلة الأخرى المتفرعة عنه؛ يجد القــارئ نفسه مدفوعًا للدخول إلى عالم النص؛ في محاولة منه للإجابة عن الأســئلة ســالفة الذكر. وربما يكون السؤال المطروح هنا؛ حول الزمان ســؤالاً يتخطــى حــدود السؤال عن الساعة المرتبطة بمولد شخصية محددة في القصة؛ فالزمان المطلق يختلــف عن الزمان الذي نعرفه بوحدات قياس ثابتة: الثواني، الدقائق، الساعات، الأيــام، الأسابيع... إلخ. الزمان المطلق هنا لا يُقاس بوحدات الزمان المعتاد الذي نعرفــه؛ فعُمْر الإنسان؛ وفقًا لهذا التصور، لا يُقاس بما مَرَّ من سنوات عمره؛ بل بما أنجزه في تلك السنوات، على مستويات الحياة كافة. والزمان المُطلق؛ وفقًا لهــذا التصــور،

أشبه ما يكون بزمان الحلم؛ فقد يُشَيِّد الإنسان، في حلم ما، منزلاً في بضع دقائق، وقد يسافر من دولته إلى دولة أخرى في بضع دقائق كذلك. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الزمن من المكونات الرئيسة التي تربط بين العناصر المتعددة المكوِّنة للبناء السردي للنص القصصي، وهو ـ أعني الزمن ـ يختلف في النص القصصي عنه في الواقع اليومي المعتاد؛ ذلك أن "الزمن داخل القصة هو زمن تخيلي، أما الزمن الفعلي فهو ذلك الذي يعيشه الإنسان في الدنيا كل يوم"([٢٣]).

إن المهم في السؤال المطروح حول الزمان هنا؛ أنه يولي الزمان عناية كبيرة. ولعل هذا ينسجم مع ما هو موجود في قصص أخرى في "أهواء الغربان". في قصة "الخيول"([٢٤])؛ على سبيل المثال، يبدو حرص الجدة على ملاحظة أيام حياتها، ورصد ما يدور فيها: "جدتي... يملؤها يقين أنها وُلِدت في يوم محدد، وتموت في يوم محدد، وأن الأيام بينهما تدخل خلسة في الفجر، على خيول خفية، ترتدي عباءة من نور، وتغادر بعباءة من ظلام. ولكي تسمع جدتي دخول الأيام إلى الدار وخروجها منها؛ كلفتني بتعليق حدوة حصان عتيقة فوق الباب... لَبَّيت رغبتها"([٢٥]).

وفي قصة "جيم"([٢٦]) كذلك، يطرح الكاتب عدة أسئلة دون إجابة، ويترك للقارئ مهمة الإجابة عنها. فالشخصية الرئيسة في هذه القصة بلا اسم؛ فاسمها "ج"، ووصفها يكتنفه كثير من الغموض؛ فهي شخصية مفككة، تتناثر أعضاؤها، وتنفصل عن أماكنها؛ لكن "ج" يمتلك القدرة على تجميعها وإعادة تركيبها وقتما يشاء. ذات مرة تَذَكَّر "ج": "أن لديه موعدًا مع مكتب الخدمات الاجتماعية. ألقى اللحاف أرضًا، وكاد أن يقوم من فراشه، اكتشف أن أعضاءه قد انفصلت عنه وتناثرت... وهذه ليست المرة الأولى، ولولا حاجته لها لتركها وراءه. فَتَّش في

الفراش وتحت السرير، لملم نفسه على عجل وقام مسرعًا... التقط أطرافه بسرعة ولصقها كيفما اتفق، وخرج من البيت"([٢٧]).

إن قصة "جيم"؛ سالفة الذكر، تتأسس على شخصية غامضة، ولن يتم فهم القصة برُمَّتها دون فهم أبعاد تلك الشخصية؛ إذ يكمن مغزى القصة، أو دلالتها، خلف تلك الشخصية الغامضة. ومَن ينعم النظر في تلك الشخصية يدرك أن ثَمَّة علاقة وطيدة بين العنوان "جيم" ووصف تلك الشخصية. فالعنوان؛ بوصفه عتبة أولى للدخول إلى عالم القصة، يدلنا على شخصية ليس لها اسم واضح؛ فهويتها ناقصة، أو غير محددة. فإذا دخلنا إلى عالم القصة، ووقفنا على وصف تلك الشخصية؛ وجدناها كذلك شخصية بلا هوية؛ فهي أشبه ما تكون بالآلة التي يمكن فك أجزائها، وإعادة تركيبها وقت الحاجة. ولربما تطرح تلك القصة سؤالاً حول هوية الإنسان المعاصر؛ الذي أحرز تقدُّمًا فيما يتصل بالجانب المادي؛ لكنه تأخر فيما يتصل بالجانب الروحي أو الإنساني؛ فصار إنسان العصر الحديث جامدًا كالآلة؛ بعد أن أسلم نفسه للثقافة المادية.

وتنطوي قصة "الحائك"([٢٨]) على شخصية غامضة تثير لدى القارئ أسئلة متعددة؛ فهي شخصية رجل توقف عن الكلام عدة سنوات، وعندما اتخذ قراره بالتحدث، ابتعد عن الحديث مع بني جنسه من البشر، وصنع دمية ليتحدث معها: "تَنَبَّه إلى أنه لم يتكلم منذ سنوات، وعندما حاول الكلام من جديد... تَنَبَّه إلى غياب من يتكلم معه ويتعاطى نعمة الحوار؛ فاجتهد في توظيف خياله الخارق وقدراته العملية لإنجاز مخلوق يحاوره متى شاء، وربما يُغَنِّي له إذا لزم الأمر. عكف لأيام طويلة على حياكة دمية بحجم الإنسان..."([٢٩]). إن تلك القصة تطرح؛ فيما أرى، سؤالاً يتصل بطبيعة الإنسان؛ من حيث كونه كائنًا اجتماعيًّا، لا يستطيع العيش بمفرده، معزولاً عن سائر بني جنسه من البشر؛ فهو كائن اجتماعي بطبيعته.

لكننا في هذه القصة نرانا أمام نموذج مختلف من البشر؛ يهوى العزلة عن بني جنسه من البشر، ويشيِّد لنفسه عالمًا آخر بديلاً عنه؛ فنراه يتحاور من دمية (جماد)؛ بدلاً من الحوار مع البشر. ولا شك في أن هذا الأمر يستفز القارئ، ويدفعه نحو البحث عن تفسير لذلك.

٣ – تعدد العوالم في فضاء "أهواء الغربان" وانفتاحها دلاليًا:

ومما تمكن ملاحظته كذلك في "أهواء الغربان" مانجده في قصصها من اتساع فضائي؛ إذ تتعدد العوالم في فضاء قصصها؛ فكل قصة تُعَبِّر عن عالمين أو أكثر، ينتقل القاص بينها مُسْتخدمًا تقنيات سردية متعددة. ومن هنا تبدو قصص المجموعة وكأنها رحلات متعددة بين الأماكن الفيزيائية المحددة، والحوارات، واستدعاء الذكريات، وعوالم الأحلام، وعوالم الأمنيات، وغير ذلك. ومن الجدير بالذكر أن هذه العوالم جميعها تثير ذائقة المتلقي وتأخذه نحو التفكير في أبعادها الدلالية.

ومن ينعم النظر في "أهواء الغربان" يلاحظ أن للفضاء في قصصها صورتين: فضاء فيزيائي محدد، وفضاء آخر افتراضي. يضم الفضاء الأول عالمًا محدَّدًا أو مُعَرَّفًا، بينما يضم الفضاء الثاني عوالم غير مُعَرَّفة أو محددة؛ مثل: عوالم الأحلام، والخيالات، والتأملات، والذكريات، وغير ذلك.

في قصة "الإثارة"(٣٠)، على سبيل المثال، تدور الأحداث في عالم فيزيائي محدد؛ غير أنه يضم أكثر من مكان؛ ينتقل القاص فيما بينها، مُستخدمًا تقنيات سردية تسهم في إثراء دلالة القصة. إن أحداث قصة "الإثارة"؛ سالفة الذكر، تدور في مكانين متضادين، يضمان عالمين متضادين كذلك: القبور؛ حيث عالم الموتى، وما عدا القبور؛ حيث عالم الأحياء. وتنتقل الشخصية الرئيسة في القصة؛ وتُدعى "عَبَّلِي"، بين هذين العالمين، انتقالاً لا يخلو من غرابة تدفع القارئ نحو محاولة إيجاد تفسير لها. فـ "عَبَّلِي"، في انتقاله بين عالَمَي الموتى والأحياء، يميل ميلاً واضحًا،

إلى عالم الموتى، وينفر نفورًا واضحًا كذلك من عالم الأحياء؛ فقد "وُلِدَ عَبَّلِي ووجد أباه مدفونًا في مقبرة... كان يَنُطُّ من قبر إلى آخر، على إيقاع أدعية لرجل مجهول اسمه الأب، ومن أجل موتى لا يعرفهم، استوطنوا وانتشروا في روحه، وطردوا الأحياء بعيدًا، أحياء لا يعرف عنهم سوى أنهم لا يختلفون عن الموتى"(٣١). وعندما ينتقل السارد بهذه الشخصية إلى مكان آخر نجده انتقالاً مصحوبًا كذلك بتأكيد فكرة انجذاب "عَبَّلِي" إلى عالم الموتى، ونفوره من عالم الأحياء؛ فحين ينتقل "عَبَّلِي" إلى مدرسته نجد أن "مكانه في آخر قاعة الدرس، أصبح مبعث لهو ومشاغبة، ومصدر عقوبات يومية. كَرِه المدرسة والتلاميذ والمعلمين، وتركهم وراءه. كل صباح... يخرج مع وقت المدرسة، ويعود في نهايته؛ لكنه لا يدخل المدرسة؛ بل يذهب إلى المقبرة: بيت أبيه وأجداده، ساحة ألعابه الحرة"(٣٢).

ويمكن القول: إن الفضاء المكاني في قصة "الإثارة"؛ سالفة الذكر، ليس شيئًا زائدًا يمكن الاستغناء عنه، دون أن تتأثر بنية القصة، أو تتأثر دلالتها؛ فالفضاء المكاني؛ على النحو الوارد في تلك القصة، هو تقنية سردية أعانت القاص على فتح دلالة القصة أمام القارئ؛ الذي يظل يبحث عن إجابة لسؤال محدد؛ يتصل، اتصالاً وثيقًا، بدلالة تلك القصة برُمَّتها؛ هو: ما السر الكامن وراء تفضيل "عَبَّلِي" هنا، لعالم الموتى على عالم الأحياء؟

وفي قصة "القصاص"(٣٣)، تتنوع العوالم وتتسع، وتتداخل، في الوقت ذاته، تداخلاً يُحْكِم السارد نسج خيوطه؛ بما يسهم في فتح دلالة القصة أمام القارئ؛ فتبدو، من هنا، أهمية هذا الاتساع الفضائي الذي تنطوي عليه عوالم تلك القصة؛ إذ يتنقل السارد فيها بين العالم الفيزيائي المادي، والعالم الافتراضي بصوره المتنوعة. تبدأ القصة بشخص مُعَلَّقٍ على شبكة بين شجرتين؛ وهذا عالم فيزيائي محدد، ثم

ينتقل السارد، بعد ذلك، إلى عالم آخر افتراضي من خلال استدعاء الذكريات؛ إذ لا يكاد ذلك الشخص يتذكر شيئًا من ماضيه القريب سوى أَقَلّه؛ المتمثل في أنه "كان في شرفة البيت، يقرأ على كرسي هَزَّاز، تحت سماء صريحة وشمس لا غبار عليها، عندما جاءت زوجته تحمل مكنسة بذراع طويلة، تهدد بها أشباحًا في الهواء. مَنْ تقاتلين؟ سألها. العناكب"(٣٤). ثم ينتقل السارد، بعد ذلك، إلى عالم افتراضي آخر، يأخذ فيه السارد تلك الشخصية إلى عالم العناكب؛ التي أرادت الانتقام من زوجة هذا الشخص؛ من خلال الضغط عليه؛ لمساعدتهم في ذلك: "أنت رهينة... نقايضك بزوجتك؛ إما تأتي بها لمحاكمتها، وإما تقضي حياتك هكذا؛ تتقدَّد في الهواء الطلق على مهل"(٣٥).

إن مَن ينعم النظر في الاتساع الفضائي لعوالم قصة "القصاص"؛ سالفة الذكر، يلاحظ أنه يتسع لعدد غير محدود من التأويلات؛ منها، على سبيل المثال، أن الإنسان؛ مهما أوتي من قوة، هو مخلوق ضعيف، وهو ما تؤكده هذه القصة، بأسلوب خيالي رمزي؛ إذ تستطيع مجموعة من العناكب الضعيفة التغلُّب عليه. هذه قراءة لدلالة تلك القصة؛ لكنها ليست دلالة نهائية أو حاسمة؛ فالاتساع الفضائي لعوالم تلك القصة؛ كما سبق وأن ذكرت، يفتح دلالتها على آفاق غير نهائية من التأويل. إن التجريب في القصة القصيرة، على هذا النحو، يحاول خلق رؤية جديدة للواقع من خلال الأدب؛ رؤية تتجاوز الواقع المألوف، وترفض تنميطه في قوالب ثابتة.

٤ – العناية بالتفاصيل ودعم الدلالة في قصص "أهواء الغربان":

ثمة ملمح آخر جدير بالوقوف عليه في هذه المجموعة القصصية _ "أهواء الغربان" _ نجده في عدد من قصصها، يطغى على بنيتها السردية ميل واضح نحو العناية بتفاصيل الأحداث، والتطرق إلى جزئياتها الدقيقة؛ خاصة في المواضع المتصلة بالوصف عامة؛ كوصف الأماكن، أو الأشخاص، أو الأزمنة، أو الحالات

الشعورية، أو غير ذلك. ويرجع التجريب في هذا الملمح ـ أعني العناية بالتفاصيل ـ إلى أنه يحتاج إلى قدر كبير من المقدرة أو الكفاءة القصصية؛ تُمَكِّن الكاتب من الحفاظ على القصة؛ بوصفها جنسًا أدبيًّا يميل إلى التركيز أو التكثيف اللغوي، الذي لا يهتم كثيرًا بالوقوف على التفاصيل. هنا يكمن التجريب؛ إذ ينبغي للكاتب أن يحتفظ لنصه القصصي بخصائصه المميزة، التي تجعله منتميًا إلى جنس القصة، وليس إلى الجنس الروائي؛ رغم عنايته بسرد تفاصيل الأحداث؛ لأن طبيعة الرواية؛ كما هو معروف، تسمح بسرد تفاصيل الأحداث، بينما لا تسمح طبيعة القصة بذلك.

ومن ينعم النظر في "أهواء الغربان"، يلاحظ عناية الكاتب بسرد تفاصيل الأحداث في بعض قصصه؛ مع حرصه الواضح على أن تبقى قصصه منتمية إلى جنس القصة. في قصة "الشيصبان"([٣٦])؛ على سبيل المثال، ما يؤكد ذلك؛ فهي قصة تقع في خمس عشرة صفحة، مُقَسَّمة على ثلاثة مقاطع، ويبدو عدد صفحات تلك القصة كبيرًا عند مقارنته بسائر قصص المجموعة، التي يقل بعضها عن الصفحة الواحدة؛ وهو ما يوجَد، على سبيل المثال، في قصتي: "الخيول"([٣٧])، و"أهواء الغربان"([٣٨]). إن الكاتب في قصة "الشيصبان"؛ سالفة الذكر، يميل نحو سرد التفاصيل، والوقوف على جزئياتها الدقيقة؛ مما يطيل أمد السرد في القصة؛ فتطول مِن ثَمَّ مساحتها الكتابية. والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ آنئذٍ هو: ما الذي دفع الكاتب هنا نحو العناية بسرد تفاصيل قصته؛ رغم أن الجنس القصصي يتميز بالتكثيف اللغوي؟ ومن ينعم النظر في تلك القصة يلاحظ أن سرد تفاصيل أحداثها يندغم ضمن نسيج السرد؛ فلا يبدو زائدًا؛ بل لا يمكن الاستغناء عنه؛ لأنه ضروري لنسج دلالة القصة ذاتها.

إن قصة "الشيصبان"، سالفة الذكر، تسرد حدثًا عجائبيًّا؛ إذ يحاول إنسان أن يتحول إلى ذكر نمل، ثم ينجح في ذلك، بعد محاولات متعددة، وهو حدث غريب

يستحيل وقوعه أو تحققه، ولا يود الكاتب إقناع القارئ أو إيهامه بإمكانية تحقق هذا الحدث؛ بل يود فقط لفته إلى التفكير فيما يكمن خلف هذا الحدث العجائبي من دلالة. إن تلك القصة؛ فيما أرى، ترتبط بفكرة أن الإنسان، بالإرادة القوية والعزيمة الجادة، يستطيع تحقيق ما يريد، بشرط أن يأخذ بالأسباب الكافية لذلك. هذا؛ فيما أرى، هو ما يمكن أن يكون كامنًا خلف قصة "الشيصبان". ولعل فكرة الإرادة ترتبط، ارتباطًا وثيقًا، بالمحاولة والمثابرة والاستمرارية؛ وهو ما يبدو واضحًا في تلك القصة، من خلال سرد التفاصيل، التي تزيد القارئ قناعة بأن الشخصية الرئيسة في القصة، ظلت مثابرة متحدية كل الصعوبات، وظلت إرادتها القوية مستمرة، كما ظلت حريصة على الأخذ بكل الأسباب المتاحة؛ إلى أن تحقق لها ما تريد. فلكي يمتلك هذا الشخص المَلَكَة أو المقدرة التي تمكنه من التحول إلى طبيعة أخرى، أو إلى كائن آخر، "كان يُجري جلسات طويلة وتدريبات قاسية للتماهي مع كائنات بلا حذر، تسبقها حالة انفصام تام، تصحبها رعشات وصراخ... تشبه حالة الصرع، يصاحبها ألم يفوق ألم المخاض، فيغيب في عوالم أخرى، ويتحول إلى ما يريد. يقضي وقتًا يمارس فيه حياة شخصيته الجديدة، ويدخل في كل ما يلزمها من علاقات يقتضيها الحال، ينشئ ذاتًا يضمها إلى ذواته الأخرى، ومن ثَمَّ يعود إلى طبيعته الأولى متى شاء؛ عبر عملية أشد قسوة من الأولى"(٣٩). ووفقًا لطبيعة القصة القصيرة، وميلها إلى التكثيف اللغوي، كان يمكن للقاص أن يكتفي بالإشارة إلى أن هذا الشخص كان يجري جلسات طويلة وتدريبات قاسية للتمكن من عملية التحوُّل؛ لكنه تَطَرَّق إلى سرد تفاصيل تتصل بتلك المسألة؛ لإيهام القارئ بالإرادة القوية التي تحرك تلك الشخصية نحو هدفها المنشود.

وفي معظم مواضع قصة "الشيصبان"؛ سالفة الذكر، نجد ذلك الأسلوب في سرد التفاصيل؛ للسبب نفسه الذي ذكرته آنفًا. هذا ما نجده في مشهد آخر من

مشاهد القصة؛ وهو المشهد الذي يتصل بتنصيب الشيصبان_ وهو الشخصية الرئيسة في تلك القصة _ ملكًا على مملكة النمل، في مهرجان أقيم للاحتفال بهذا الحدث: "لم تشهد الأنفاق في تاريخ النمل مهرجانًا قبل هذا: نُصِبت منصة في وسط أكبر الساحات، وزُيِّنت بما يليق بحفل التنصيب، امتلأت الجدران بالشعارات والأعلام، كُبِّرت صورة الشيصبان، ووضِعت في كل مكان، وزِّعت أطنان من الحلوى على الحاضرين... وقف الشيصبان.. في أَتَمِّ قيافته، وقد غطت صدره ورقبته وبطنه النياشين؛ حتى أثقلت حركته؛ فأسند نفسه على عصا أكبر منه"([٤٠]). ولا حاجة هنا إلى سرد مزيد من مواضع قصة "الشيصبان"، التي تبدو فيها عناية القاص بسرد تفاصيل أحداث قصته، ولا حاجة هنا كذلك إلى تأكيد أن هذه التفاصيل ليست زائدة؛ بل هي ضرورة احتاجت إليها القصة لدواعي دلالية.

فإذا انتقلنا إلى قصة أخرى من قصص "أهواء الغربان"، تأكَّدت لنا الفكرة نفسها: أن عناية القاص بتفاصيل قصصه ترتبط، ارتباطًا وثيقًا، بدلالتها. في قصة "قُبَّعتي فوق رأسي"([٤١])، تبدو الفكرة نفسها؛ إذ تبلغ القصة ثماني عشرة صفحة، تتوزَّع على ثلاثة مقاطع، وهي قصة تبدو كبيرة من حيث عدد صفحاتها، إذا ما قورِنت بقصص أخرى في المجموعة نفسها، التي يغلب على قصصها ورودها في عدد قليل من الصفحات. ويبدو أن كِبَر المساحة الكتابية لتلك القصة جاء بسبب عناية القاص بسرد التفاصيل في القصة، وقد جاءت هذه التفاصيل لضرورة دلالية.

إن مَن ينعم النظر في تلك القصة يجد أنها قابلة لعدد من التأويلات؛ ولكل واحد منها ما يدعمه أو يؤكده من القصة ذاتها؛ فمن اللافت للنظر أن العناية بالوقوف على التفاصيل في تلك القصة جاءت لدواعي دلالية. إن تلك القصة تنفتح على عدد من التأويلات، لا يمكن حسمها؛ فكلها دلالات مقترحة. ومن تلك التأويلات المقترحة؛ على سبيل المثال: أن القصة تطرح فكرة أن العقل الإنساني

دائم التفكير في العالم؛ وهو ما يبدو في سعي الإنسان المستمر نحو تفكيك هذا العالم، وإعادة تركيبه؛ في محاولة لفهم هذا العالم فهمًا مختلفًا؛ وهو ما يبدو فيما جاء على لسان الشخصية الرئيسة في تلك القصة: "وجدت نفسي مع كائنات زئبقية، لا يمكن تقدير كيانها ولا تشكيلها؛ إنما بعثرتها إلى ما لا نهاية. أما عقلي فحريص على تفكيك العالم، وربط عناصره ببعضها من جديد"(٤٢).

وإزاء تلك المحاولة في إعادة ترتيب العالم؛ لإعادة فهمه، يتوقف السارد عند تفاصيل كثيرة أثناء سرده أحداث القصة؛ فحين يتحدث؛ على سبيل المثال، عن القبعة التي تتصدر عنوان القصة؛ "قبعتي فوق رأسي"، نجده يذكر تفاصيل تلك القبعة؛ فقد قام بتأسيس أرشيف لحياتها: "مع الأيام تَشَكَّلَ لديَّ أرشيف كبير لحياة القبعات، والأفكار التي تستوطنها: أفكار عظيمة، ساذجة... أو أفكار لا معنى لها، فأنشأت سِجِلاًّ مدنيًّا ضخمًا لهويات أصحابها: أسماؤهم، أعمارهم، أشكالهم، وأهواؤهم، وأدق تفاصيل حياتهم، بل وأعمقها سِرِّية... غير أن ذلك كله لم يُشَكِّل أهمية لي إزاء ما وجدته في قُبَّعة شُغِفت بها... ذات شريط من (الستان) بُنِّي غامق اللون... خَصَّصت لها مكانًا أثيرًا يليق بها، فوق رأسي"(٤٣). ولعل هذه التفاصيل التي توقف السارد عندها هنا، تدعم الدلالة الرئيسة لتلك القصة، وتؤكدها؛ وهي فكرة تفكيك العالم، وإعادة ترتيبه؛ من أجل فهمه فهمًا مختلفًا أو جديدًا، وهو ما بدا واضحًا هنا في تفكيك عالم القبعات، وإعادة ترتيبه، على نحو رمزي، يشير إلى العالم الكبير، الذي تنتمي إليه هذه القبعات ذاتها.

ومن أجل تأكيد فكرة تفكيك العالم، وإعادة ترتيبه، في تلك القصة، جاءت العناية بتفاصيل أخرى، والوقوف عليها؛ وهو ما بدا واضحًا، في مواضع أخرى كثيرة من القصة ذاتها ـ "قبعتي فوق رأسي" ـ منها، على سبيل المثال، ماجاء على لسان الشخصية الرئيسة للقصة ذاتها: "إنه عمل مُضْنٍ أن تُرتب حياة مبعثرة،

وليست لديك معطيات غير التخمين، لأفراد لا تعرف عنهم شيئًا غير قبعاتهم، وأصوات متداخلة تشك بمصدرها، وروائح تسبح في حيِّز غامض. غير أن يقيني من أن تفكيك العالم ضرورة لفهمه، حدا بي لإنشاء ورشة عمل.. اشتريت من المستعملات جهازًا لقياس الذبذبات وفرزها.. وسماعتين كبيرتين.. وعثرت على جهاز تسجيل كبير بخزائن للكاسيت بصوت مُجَسَّم.. وراديو. تحت ركام نسيت ما فيه؛ عثرت على كمبيوتر أهملته بعد استخدامي لجهاز محمول"([٤٤]). ولا حاجة هنا إلى سرد المزيد من الشواهد التي تؤكد الفكرة التي أذهب إليها من أن العناية بالتفاصيل في هذه القصة جاءت لضرورة دلالية.

٥ _ الإغراب في "أهواء الغربان" والإدراك الفني لقصصها:

الإغراب(defamiliarization) مفهوم أثير لدى الشكلانيين الروس؛ فغاية الفن عندهم أن يجعلنا ندرك الموضوعات إدراكًا فنيًّا، بدلاً من إدراكها على النحو المعتاد. إن غاية الفن، كما يؤكد أحد نقاد الشكلانية الروسية([٤٥])، أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تُدرَك، لا عندما تُعرَف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة وصعبة.

إن الإغراب يعني نزع الألفة عن الموضوعات أو الأشياء التي اعتدنا عليها؛ حتى تبلَّد إحساسنا بها، من خلال إضفاء بعض الصعوبة عليها؛ حتى ندركها إدراكًا جديدًا.

ومن ينعم النظر في قصص "أهواء الغربان"، يلاحظ أن المبدع يحاول، في كثير من قصصها، تجديد إدراكنا ببعض العناصر الفنية، سواء من ناحية الشكل أو المضمون، بعد أن صار إدراكنا لها إدراكًا آليًّا أو عاديًّا، من خلال إضفاء بعض الصعوبة على تلك العناصر؛ كأن يغلِّفها المبدع بالغموض الذي يدفع القارئ نحو إعادة التفكير فيها، وفيما يكمن خلفها من دلالات. ومن تلك العناصر الفنية ما

يتصل بشكل القصة؛ كالمكان، ومنها ما يتصل بمضمونها؛ مثل فكرة الشعور بالاغتراب التي اعتاد القارئ وجودها في كثير من الأعمال الأدبية الحديثة.

وفيما يتصل بالعنصر الأول ـ المكان ـ يمكن القول: إن ثَمَّة ملاحظة جديرة بالوقوف عليها في قصص "أهواء الغربان"، تتصل بتوظيف القاص للمكان؛ فهو توظيف يتسم بالجدة؛ إذ إنه ينطوي على لون من التجريب؛ فالقاص، في هذه المجموعة القصصية، يجعل المكان مُرْتَكَزًا ينطلق منه؛ لقراءة الواقع من منظور مختلف. وتجدر الإشارة هنا إلى أن للمكان علاقة وثيقة بالذات الإنسانية عامة؛ إذ يحوي المكان ذاكرة الإنسان، وتاريخه، وحاضره، وكل ما يتصل به.

وللمكان في قصص "أهواء الغربان" موقع مهم؛ إذ يبدو حرص كاتبها على تجاوز أُطُرِ التعبير السائدة، وارتياد آفاق جديدة من التجريب؛ لذا نجده يحاول إعادة تشكيل المكان في قصص مجموعته؛ ليكون أداة دالة على فلسفته، ورؤيته للعالم؛ أداة يجد من خلالها إجابات لبعض الأسئلة العالقة، مع حرصه الواضح على أن تكون أماكن قصصه مرتبطة بالواقع، ومنجذبة نحو تفاصيل الحياة، مع ضرورة توظيف هذه الأماكن ضمن إطار فني تخييلي دال.

ترتكز قصة "الحَلَبَة"([٤٦])؛ على سبيل المثال، على مكان بعينه؛ هو الحَلَبَة؛ وهو مكان يوظفه الكاتب هنا للبوح بما قد ينطوي عليه الواقع من زيف، أو، بعبارة أخرى أدق، بما قد يجري من محاولات مُتَعَمَّدة لتزييف الواقع؛ مما يوجِب على الإنسان مراجعة حقائق الواقع بصورة دائمة، والتفكير فيها قبل إقرارها. ومن هنا نسج الكاتب، في تلك القصة، خيوط تجربة إنسانية تدور داخل حَلَبَة للملاكمة؛ يبث الكاتب من خلالها فلسفته ورؤيته الخاصة للواقع؛ وهي رؤية تؤكد فكرة أن الواقع الذي نراه صحيحًا قد يكون أحيانًا مُزَيَّفًا. إن حَلَبَة الملاكمة، في التَصَور العام الشائع بين الناس، هي مكان تجري فيه ملاكمة بين شخصين، وتنتهي بفوز

الأكثر قوة ومهارة فيهما، ويتم هذا في حضور مشاهدين. غير أننا في تلك القصة نجد للحلبة تَصَوُّرًا آخر مختلفًا؛ وهو ما يبدو فيما جاء على لسان السارد: " في شبابي اشتغلت ملاكمًا في حلبة.. أعتقد أن أغلبكم لا يعرف ما تعنيه... حلبة الملاكمة... إنها منظومة علاقات لتجار، ومرابين، وسماسرة عقار... وأيضًا، كما ينص اسمها، مسابقات للملاكمة بين ملاكمين، هم في الأساس موظفون لديها، تتحكم بنشاطهم، ومصير عملهم. لديهم أيضًا شبكة تتحرك في الخفاء، من جواسيس يندسُّون بين جمهور المشاهدين المُضاربين على المسابقة؛ ليتعرَّفوا على ميزان الرهانات، وعلى من ترسو المضاربات في نهاية المطاف. هنا تُحَدِّد إدارة الحلبة مَن يربح، ومَن يخسر في النزال، مَنْ عليه أن يُمَثِّل الخسارة، ومَن عليه أن يُمَثِّل الربح؛ فهي تختار الخسارة لَمن وقع عليه أكبر رهان لدى الجمهور، وتختار الفوز لمن لا يثق بفوزه، تُسْقِط مَن راهن عليه المشاهدون، وتوصيه بالسقوط؛ لتربح الرهان الأكبر، وتُقَرِّر الفوز لمن يخسر. الملاكمان يعرفان الدسيسة؛ فهما مأجوران لدى الحلبة، وعليهما القيام بما يتماشى ومصلحة العمل ومصلحتهما أيضًا. المشاهدون، في الجانب الآخر، لا يعرفون ما يجري في الخفاء، غير ما يرونه على الحلبة، ويتوقعون أنهم يشاهدون صراعًا حقيقيًّا يبارك أصالة اللعبة ونزاهتها، ويؤكد حَدْسَهم في صواب خياراتهم"(٤٧). وعلى هذا النحو يبدو توظيف المكان هنا توظيفًا رمزيًّا خياليًّا ذات دلالة؛ فليس المكان هنا غاية في ذاته؛ بقدر ما هو وسيلة يوظِّفها الكاتب لتأكيد زيف كثير من حقائق الواقع التي تبدو صحيحة؛ أو، بعبارة أخرى أدق، لتجديد إدراكنا بتلك الحقائق.

وفي قصة "الحفيدة"(٤٨)؛ على سبيل المثال، يبدو المكان؛ ليس بوصفه الفيزيائي المادي المحض؛ بل يبدو بوصفه مُكَوِّنًا رئيسًا في التشكيل النفسي للإنسان؛ إذ تتشكَّل مع طول أمد بقاء الإنسان في مكان محدد، علاقة وطيدة بينهما؛ فتتعلق

نَفْسُ الإنسان بهذا المكان. وهو ما يبدو في هذه القصة من العلاقة الوطيدة التي تَشَكَّلت بين الشخصية الرئيسة فيها وبين البحر؛ الذي اعتادت هذه الشخصية رؤيته كل يوم، ثم حدث ما أجبرها على عدم رؤيته؛ فقد أُغْلِقَ الطريق المؤدي إليه؛ وهو ما أحزنها: "لم أَعُدْ قادرًا على الوصول إلى البحر... الطريق الزراعي، الذي كنت أسلكه إليه، تَمَّتْ إزالته وتعبيده وأمسى طريقًا واسعًا للمركبات... قبل أن يغلقوا الطريق تمامًا وَصَلْتُ إليه، وقد تنبَّأ؛ بقلبه العميق، بغرضي من زيارته، وكنت أنطوى على شعور أنه راحل بلا ريب؛ أخذ في أيامه الأخيرة يسعل ويبصق أحشاء سوداء. جلست قبالته... أخبرته أني سيتعذر عَلَيَّ الوصول إليه؛ فقد قطعوا الطريق؛ قطعوا شرياني. وحاولت أن أُجَمِّل حديثي بما يطمئنه، وأني لن أنساه، وسأبقى وفيًّا لصداقتنا... قبل أن أنطق بكلمة، كان قد قدَّر حيرتي، وقال: لا تحزن! سيكون لديك بحر آخر"([٤٩]). إن الكاتب في هذه القصة يوظِّف المكان؛ وهو البحر، لتأكيد فلسفته الخاصة بعلاقة الإنسان بالمكان؛ فهي عند الكاتب علاقة ترتبط بمفهوم الانتماء؛ الذي لا يجعل المكان مجرد مكان مادي أو فيزيائي؛ بل يجعله رمزًا للانتماء والمواطنة.

وفيما يتصل بالعنصر الثاني؛ فكرة الشعور بالاغتراب، يمكن القول: إننا نلاحظ في قصص "أهواء الغربان" تكرارًا لتلك الفكرة، على نحو لافت، يدفع القارئ نحو الوقوف عليها؛ لإدراك إدراكًا جديدًا، يبحث أبعادها الدلالية، والغرض من توظيفها في نسيج السرد. وتجدر الإشارة إلى أن التجريب هنا لا يكمن في مجرد تكرار تلك الفكرة، أو توظيفها في قصص تلك المجموعة؛ فهذه الفكرة من الأفكار التي تنتشر في كثير من الأعمال الأدبية؛ بل يكمن التجريب في طريقة توظيف تلك الفكرة في قصص "أهواء الغربان"؛ وهو ما أضفى عليها صبغة التجريب؛ فتوظيفها في تلك المجموعة يسهم، بدور واضح، في تماسك المجموعة، وترابط قصصها؛ ذلك

أن فكرة الشعور بالاغتراب ترتبط بالدلالة الكلية للمجموعة؛ وهي دلالة تدور حول فكرة الشؤم أو التشاؤم، ومظاهرها لدى الإنسان؛ وهي فكرة تنغرس في قصص تلك المجموعة، في صور متنوعة. ولا ريب في أن فكرة الشعور بالاغتراب ترتبط، ارتباطًا وثيقًا، بفكرة الشؤم والتشاؤم المسيطرة على المجموعة؛ فالشؤم يولِّد الحزن، وللحزن في قصص تلك المجموعة آثار ناجمة عنه؛ منها الشعور بالاغتراب؛ وهو شعور يبدو في قصص تلك المجموعة في صور متنوعة.

تبدو فكرة الشعور بالاغتراب واضحة منذ القصة الأولى في المجموعة؛ "أربع روايات عن ولادتي"([٥٠])؛ وهو ما ورد التعبير عنه في القصة على نحو تخييلي رمزي من خلال حنين ذلك الجنين إلى البقاء في رحم أمه، وعدم الرغبة في الخروج من هذا الرحم إلى الوجود البشري؛ لشعوره المُسْبَق بالاغتراب تجاه هذا العالَم: "تأخَّرَت أمي شهورًا في حملها؛ كأنَّها ناقة تجاوزت عدتها، وأبي عصيت في رحمها عصيان ثور عند باب المجزرة؛ ففتحوا بطنها بعملية قيصرية... وجدوني أَشُدُّ حبل المشيمة على عنقي، مُمْسِكًا به وكأنه طوق نجاة في لُجَّة مميتة... وكان من العسير عليهم فَكُّ قبضتي وتحرير الحبل، وإني كنت أصرخ متمسكًا بمشنقتي، فقطعوه وسال الدم على رقبتي"([٥١]).

وفي قصة "أهواء الغربان"([٥٢])، تبدو فكرة الشعور بالاغتراب واضحة لدى ذلك الشخص الذي يشعر بالاغتراب داخل أسرته وبين أهله، ويختار اعتزالهم: "شعر بدنُوِّ منيَّته، وطلب من أهله فتح الصالة الكبيرة التي ظَلَّ يغلقها وراءه حين يدخل.. ويغلقها حين يخرج، و لم يسمح لمخلوق بدخولها... كانوا يتركون له الطعام عند الباب، يطرقونه ويغادرون، لم يكن يفتحه قبل النظر في العين السحرية"([٥٣]).

وفي قصة "قرد"([٥٤])، يبدو الشعور بالاغتراب عن عالم البشر، من خلال قبول عامل السيرك طلب قرد إجراء عملية تبادل للأدوار بينه وبين عامل السيرك: "من عادتي خلال فترات العمل أن آخذ قسطًا من الراحة بين الأقفاص، سمعت قردًا... يشير لي بالاقتراب إليه، دنوت منه، قال: تبدو مُرْهَقًا من العمل؟ أجبته: نعم، مُرْهَقًا جدًّا. قال: تعال نتبادل؛ تأخذ مكاني في الحلبة؛ تُجري بعض الحركات، وتتحمل رعونة المُدَرِّب أو تتغاضى عنها... ويصفق لك الجمهور... أقنعني؛ فأطلقت سراحه، وجلست مكانه في القفص"([٥٥]).

ولا حاجة هنا لسرد المزيد من الشواهد لتأكيد أن فكرة الشعور بالاغتراب تنغرس في قصص "أهواء الغربان"، وأن توظيفها يرتبط بالدلالة الكلية للمجموعة؛ وهي دلالة تدور؛ كما سبق وأن أشرت، حول فكرة الشؤم أو التشاؤم، وأن توظيف تلك الفكرة، على هذا النحو، جاء في سياق تجديد إدراكنا الفني لها.

٦ _ الاختيار الأسلوبي في "أهواء الغربان" وتأثيراته الدلالية:

نظر كثير من الأسلوبيين إلى الأسلوب بوصفه اختيارًا؛ إذ يختار المبدع من الإمكانات اللغوية المتعددة المتاحة ما يبرز رؤيته الخاصة، ويُحْدِث في الوقت ذاته استجابة معينة لدى المتلقي. والأسلوبية، وفقًا لهذا المنظور، هي "دراسة مقارنة في جوهرها لأنماط التفضيل التي يظهرها الكاتب في عملية اختياره من ضمن المصادر اللغوية التي في متناوله"([٥٦]).

ومن ينعم النظر في "أهواء الغربان"، يلاحظ أنها تنطوي على بعض الاختيارات الأسلوبية التي تلفت نظر القارئ إليها، وتدفعه نحو دراستها والكشف عمَّا يكمن وراءها من دلالات؛ فالأسلوبية تدرس النص بوصفه ينطوي على مجموعة من الخيارات التي يختارها المبدع دون غيرها، على المستويات المختلفة للغة، محاولاً تأليف كلامه بطريقة معينة تلفت انتباه القارئ إليها وتؤثر فيه.

ويمكن أن نضرب مثالاً على الاختيارات الأسلوبية في "أهواء الغربان" بما نجده في اختيار المبدع هيمنة السرد
بضمير المتكلم، بصورة لافتة، على قصص المجموعة، مع تضاؤل السرد بالضمائر الأخرى في سائر قصصها؛ مما يدفع القارئ إلى محاولة الكشف عمَّا دفع المبدع إلى ذلك الاختيار.

وقد وجدت تقنية السرد بضمير المتكلم تسميات متعددة في الدراسات النقدية المعاصرة؛ منها: وجهة النظر(The) Point Of View)، والتبئير، أو بؤرة السرد (Focalisation).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التقنيات السردية التي يستخدمها الكاتب في قصصه ينبغي أن ترتبط برؤيته التي يحملها، وبالأثر الذي يود تركه لدى المتلقي. وعلى هذا النحو فإن الكاتب لا يستخدم من التقنيات السردية سوى ما يخدم رؤيته الإبداعية، والأثر الذي يود تركه في نفوس قرائه.

وعند الوقوف على هذه التقنية السردية تنبغي الإشارة إلى أن السرد بضمير المتكلم لا يعني، بحال من الأحوال، أن المتحدث بهذا الضمير هو الكاتب نفسه؛ فهذا الضمير هو ضمير الراوي (السارد)؛ الذي هو مجرد "صوت يختبئ خلفه الكاتب"(٥٧)؛ فالذي يتحدث إلينا بضمير المتكلم ليس هو الكاتب، بل هو الراوي (السارد)؛ الذي هو في حقيقة الأمر نتاج من نتاجات خيال الكاتب. كما تجدر الإشارة كذلك إلى أن اختيار الكاتب لاستخدام هذه التقنية؛ هو اختيار دالٌّ في موضعه، وهذا؛ كما سبق وأن ذكرت، يدفع المتلقي بالضرورة للبحث عن سبب ذلك الاختيار.

وعند الوقوف على استخدام الكاتب لهذه التقنية السردية في "أهواء الغربان"، نجد أن استخدامه لها، وتوظيفه إياها في السرد ارتبط، ارتباطًا وثيقًا، برؤيته التي يحملها، وبالأثر الذي يود إحداثه في المتلقي، على ما سيأتي بيانه في السطور التالية.

لعل ممَّا دفع الكاتب في "أهواء الغربان" إلى اختيار تقنية السرد بضمير المتكلم في معظم قصص المجموعة؛ طبيعة رؤية الكاتب للعالَم؛ ذلك أن كل تقنية سردية "تتعلق أولاً وقبل كل شيء بعبقرية الفرد... وبعوامل ثقافية واجتماعية"([٥٨]). وهذا يعني أن طبيعة رؤية الكاتب للعالَم تتأثر بالضرورة بنمط ثقافته وتوجهه الفكري. وحينما يكون الكاتب، كما هو الحال هنا، ينتمي إلى الثقافة العربية، التي تُعلي من قيم الكرم والإخاء والمؤازرة، فإن من المتوقَّع أن يجعل هذا الكاتب، في بعض مواضع قصصه، من ضمير المتكلم مُرْتَكَزًا للقصة؛ في إشارة رمزية إلى القيم سالفة الذكر. ولعلنا نلمح هذه الرؤية بوضوح، على سبيل المثال، في قصة "أسنان الذهب"([٥٩])؛ وفيها يطلب شخصٌ من جار قديم له، أن يكون ضامنًا له في الحصول على قرض بنكي؛ ويبادر هذا الجار بقبول الطلب؛ رغم أن ظروفه المادية لا تتيح له ذلك: "وَقَّعْت على الأوراق... بضمان تسديد القرض خلال عام من تاريخه. لم أسأل نفسي: ما هو اسمه، ومكان إقامته، وكيف أكفله بمبلغ يُكَلِّفني الإفلاس التام، أو قضاء حياتي كلها في السجن"([٦٠]).

وفي بعض قصص "أهواء الغربان" يكون ضمير المتكلم عنصرًا رئيسًا في جلاء مغزى القصة؛ وهو ما نجده، على سبيل المثال، في قصة "جريمة تحت أشجار الصنوبر"([٦١])؛ إذ يتم ربط مغزى القصة بصاحب الضمير، وجَعْله مركزًا لما يدور بالقصة من أحداث. فرغم أن الجريمة التي حدثت بالقصة تتمثل في اغتيال شخص تربطه بصاحب الضمير صلة جوار؛ فإن بؤرة السرد، أو زاوية الرؤية في القصة تتوجَّه نحو شخص آخر؛ هو الشاهد الوحيد على الجريمة؛ وتتنوع محاولات البحث

عنه: "منذ ليلة البارحة، اكتشفتُ واحدًا منهم على شجرة، يراقبني بناظور ليلي، يبدو أنهم اكتشفوا أمري؛ أنا الشاهد الوحيد على الجريمة، فقطعوا عني الكهرباء والإنترنت... كتبتُ رسالتي الأخيرة إلى العالَم"(٦٢).

والسرد بضمير المتكلم إحدى التقنيات السردية المهمة التي يستعين بها الكاتب في نقل مشاعره وأفكاره إلى القارئ. فإذا كان الأدب تعبيرًا جماليًّا عن تجربة شعورية، فإن هذا يستلزم من الكاتب أن يتحرى التقنيات التي تعينه على إيصال مشاعره إلى القارئ؛ فليس وجود هذه المشاعر في حد ذاته كافيًا لمنح الأدب تفرُّده أو تميُّزه؛ فالأكثر أهمية من وجود هذه المشاعر هو قدرة الكاتب على التعبير عنها تعبيرًا جماليًّا تصل به تجربة الكاتب الشعورية إلى القارئ.

ويمكن القول: إن تقنية السرد بضمير المتكلم "هي أكثر الوسائل استعدادًا لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص"(٦٣). ولعل هذا يرجع إلى أن هذه التقنية السردية تعين الكاتب على التوغل في أعماق الشخصية؛ صاحبة الضمير؛ فيتحدث عن أدق تفاصيلها ببراعة فائقة؛ ومن ثَمَّ يتمكن الكاتب من إيصال ما يود إيصاله إلى القارئ، دون أن يشعر القارئ بذلك. وهذا لا يتحقق إلا إذا كان الكاتب ذا كفاءة قصصية تمكِّنه من عدم جَعْل شخصيات قصصه تتصرف أو تتحدث أو تفكر وفقًا لرغبته؛ إذ ينبغي للكاتب الماهر ألا يتجاهل إمكانات شخوصه القصصية، وتكوينها الفكري والثقافي؛ لأن هذا يُفْقِد تلك الشخصيات قدرتها على إقناع القارئ باستقلالها عن كاتب القصة ذاته.

وانطلاقًا من الصلة الوثيقة بين السرد بضمير المتكلم، ونقْل الكاتب مشاعره وأفكاره؛ ذهب بعض النقاد إلى وصف هذه التقنية السردية بأنها تعين الكاتب على تقديم "ترجمة ذاتية خيالية"(٦٤)؛ ويستند وصف الترجمة بالذاتية هنا إلى الحديث بضمير المتكلم، بينما يستند وصفها _ أعني الترجمة _ بالخيالية إلى أن المتحدث

بضمير المتكلم ليس هو الكاتب؛ بل السارد؛ الذي هو نتاج من نتاجات خيال الكاتب. إننا يمكن أن نجد مثالاً لهذه الترجمة الذاتية الخيالية التي تتشكَّل من خلال تقنية السرد بضمير المتكلم في "أهواء الغربان" في قصة "التمر الزهدي"([٦٥])؛ التي يمكن النظر إليها على أنها تقدم ترجمة ذاتية خيالية لعراقي عانى ويلات الحرب؛ وقد يكون هذا العراقي هو الكاتب ذاته؛ فهو من العراق. ولا شك أن السرد بضمير المتكلم هنا يعين الكاتب على نقل مشاعره الحزينة المتصلة بهذه الحرب؛ وهو ما يظهر في الحديث عن جندي شاب مات في حرب العراق؛ وقد جاء تصويره في القصة على نحو عجائبي رمزي؛ فهذا الجندي، رغم موته، يحاول على نحو مستمر، إحداث فجوة في سياج مقبرته، وبعد أن يتم إصلاح هذه الفجوة، يعاود هذا الجندي إحداثها([٦٦])؛ وقد نتج عن هذا الصنيع محاولات للبحث عن هذا الجندي الميت: "قطعتُ الطريق، وأنا أتلَفَّت لعلي أحظى به، وأسأله كيف رأى البلاد، كيف كانت السماء، النخيل الضامر في الأفق، النهر العجوز، الأمهات الموشحات بالسواد، الأكواخ، التراب..."([٦٧]). والقصة هنا تثير شجون الكاتب؛ بوصفه عراقيًّا، وقد ساعده هنا السرد بضمير المتكلم في التعبير عنها، من خلال الاختباء خلف صوت الراوي (السارد).

والسرد بضمير المتكلم يؤكد حقيقة أن الإنسان لا يدرك الحقائق إدراكًا تامًّا؛ فهو يدرك فقط بعض جوانبها، وفقًا لما تتيحه له قدراته المحدودة المقيَّدة. ومن هذه الناحية يصبح استعمال ضمير الغائب في السرد مجافيًا لتلك الحقيقة، سالفة الذكر؛ لأن هذا النوع من السرد يوهمنا بأن السارد (الراوي) مُطَّلع على كل الحقائق، محيط بكل تفاصيلها؛ وهو ما يعرف في الدراسات السردية بـ (الراوي العليم) أو (الراوي كلي المعرفة)، وهو راوٍ يؤكد فشل الكاتب "في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل، أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين"([٦٨]). والسرد بضمير

المتكلم يؤدي، غالبًا، إلى الابتعاد عن هذا الراوي العليم، ويحصر إدراكه للحقائق فيما تدركه الشخصية التي هي مرجع ضمير المتكلم؛ وهو ما يُقَرِّب القصة إلى القارئ، ويجذبه إلى متابعتها، ويجعلها أقرب إلى القبول؛ ومن ثم مشاركة السارد في إنتاج الدلالة الأدبية.

وفي بعض قصص "أهواء الغربان" نجد ما يؤكد محدودية قدرة الإنسان في إدراك حقائق الأشياء، وأنه قد لا يعي كثيرًا من أمور الحياة أو حقائقها؛ رغم محاولاته المستمرة الإلمام بها، وقد عَبَّرَ الكاتب عن هذه الرؤية مستخدمًا السرد بضمير المتكلم؛ وهو ما نجده بوضوح، على سبيل المثال، في قصة "قرد"([٦٩])؛ في تلك الشخصية التي لم تتعلم من أمور الحياة سوى الدفاع عن نفسها وقت الضرورة: "اشتغلت في سيرك جَوَّال؛ طمعًا في سكن مجاني، وسياحة بين المدن، وكان هذا كل ما أتمناه، وما أحتاج إليه؛ فأنا، بلا تَزَلُّف، لم أتعلم شيئًا، و لم أفقه في الحياة، غير أن أدافع عن نفسي وقت الضرورة"([٧٠]).

ولعل إدراك الكاتب حقيقة قصور الإدراك الإنساني؛ وَجَّه السرد في قصة "قرد"؛ سالفة الذكر، في اتجاه تأكيد تلك الحقيقة؛ من خلال الاتكاء على تقنية السرد بضمير المتكلم؛ فقصور رؤية الإنسان تدفعه دائمًا إلى محاولة التعَلُّم واكتساب الخبرات؛ وهو ما حاول عامل السيرك القيام به في قصة "قرد" كذلك: "مهمتي كانت العناية بأقفاص الحيوانات وإطعامها، وبعد انتهاء العروض أُنَظِّف الحلبة. مع مرور الأيام، تَعَلَّمت لغة الحيوانات وطباعها، وتَعَرَّفت على عاداتها... وكانت تطيعني... أفضل مما تطيع مدربيها"([٧١]).

وعلى هذا النحو يسهم السرد بضمير المتكلم في جذب القارئ نحو متابعة السرد؛ فحين يكون الكاتب مُجيدًا في تحديد مجال الرؤية لدى القارئ من خلال السرد بضمير المتكلم؛ ينجذب القارئ إلى السرد؛ لشعوره بأنه يشارك السارد فيما

يقوم به؛ وكأن ضمير المتكلم أصبح ضمير القارئ. ولعلنا نجد هذا، على سبيل المثال، في قصة "الحفيدة"([٧٢]): "لم أعد قادرًا على الوصول إلى البحر، الذي يبعد ساعات؛ الطريق الزراعي الذي كنت أسلكه إليه، تمت إزالته وتعبيده وأمسى طريقًا سريعًا للمركبات. كان طريقًا ملتويًا، على وجهه المحدور تتناثر الحجارة"([٧٣]). إن طبيعة السرد هنا بضمير المتكلم تساعد القارئ على التماهي مع السارد؛ يرى ما يراه، ويحس ما يحسه، ويفكر فيما يفكر فيه؛ ومن ثَمَّ يصبح القارئ شريكًا للسارد فيما يقوم به؛ لقناعته بدور السارد الفاعل في القصة؛ فهو؛ أعني السارد، ينطق بما يراه هو، لا بما يراه الكاتب، ولا شك في أن القارئ على هذا النحو يتفاعل مع السارد، ويشاركه في إنتاج دلالة القصة.

وتجدر الإشارة إلى أن إفراد مساحة من الدراسة هنا للحديث عن السرد بضمير المتكلم في "أهواء الغربان"، لايعني خلو هذه المجموعة القصصية من السرد بضميري الغائب أو المخاطب؛ فالسرد بهذين الضميرين موجود كذلك في تلك المجموعة؛ مما يحقق لها تنويعًا أسلوبيًّا ينجم عن المراوحة في السرد بين هذه الضمائر جميعها: المتكلم، والغائب، والمخاطب. لكن اللافت في هذه المجموعة هيمنة السرد بضمير المتكلم على قصصها؛ مما استوقفني ودفعني للوقوف عليه وبحث تأثيراته الدلالية.

٧ـ قصص "أهواء الغربان" بين النهايات المفتوحة والدلالات المفتوحة:

ومن ملامح التجريب كذلك في "أهواء الغربان" أن كثيرًا من قصصها ذات نهايات مفتوحة؛ لا يقف القارئ إزاءها على نهاية محددة. ولعل التجريب في تلك التقنية يرجع إلى كونها تجعل النص – القصة ذات النهاية المفتوحة – مفتوحًا على عدد غير نهائي من الدلالات؛ وهو ما ينسجم مع التصور النقدي الحديث لمفهوم النص الأدبي؛ إذ يؤكد هذا التصور أن النص الأدبي "ليس سطرًا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي... ولكنه فضاء لأبعاد متعددة"([٧٤]).

إن النهايات المفتوحة؛ سالفة الذكر، تستفز القارئ دافعة إياه نحو وضع تصوراته الخاصة لما يمكن أن تكون عليه تلك النهايات، وهذه التصورات سوف تختلف بالضرورة بين قارئ وآخر؛ نظرًا لاختلاف القراء أنفسهم في تكوينهم النقدي والفكري.

وتتعدد أشكال النهايات المفتوحة في قصص "أهواء الغربان". ففي القصة الأولى في المجموعة؛ على سبيل المثال، وعنوانها: "أربع روايات عن ولادتي"([٧٥])، عَرْضٌ لملابسات ولادة إحدى الشخصيات؛ لكنها ملابسات غير مؤكدة؛ لذا تعددت رواياتها حتى بلغت أربع روايات؛ مما يفتح الباب أمام القارئ لترجيح إحدى هذه الروايات؛ أو حتى الشك فيها جميعًا. وقد يُكمل القارئ مطالعة باقي قصص المجموعة رغبة في أن يجد فيها ما يعينه على تفسير تعدد تلك الروايات. ولعل هذا يُدْخِل القارئ في آفاق متنوعة من التأويل، تفتح أمامه المجموعة القصصة برُمَّتها.

وفي قصة "أهواء الغربان"([٧٦]) سِرٌ أخفاه الجَدُّ طيلة حياته عن أسرته، وحينما طلب منه أحد أحفاده أن يبوح بهذا السر، وقرَّر الجد أن يبوح به، يموت الجد، وبموته تنتهي القصة؛ تاركة القارئ في حيرة مُحَفِّزة إياه على البحث عن تأويل لذلك الأمر: "شعر بدنو منيته، وطلب من أهله فتح الصالة الكبيرة، التي ظل يغلقها وراءه حين يدخل ليرسم، ويغلقها حين يخرج، ولم يسمح لمخلوق بدخولها... فرشوا له سريرًا وسط الصالة، وتجمعوا حوله: أبناؤه وأحفاده، وأبناء أحفاده. كانت عيناه تتنقل على وجههم واحدًا واحدًا، أما عيونهم فكانت تطوف في أرجاء الصالة؛ تتابع أسراب غربان تملأ الجدران والسقف وزجاج النوافذ، غير حفيد صغير طلب منه أن يقص عليهم حكايتها... فتح الرجل فمه ليقول شيئًا، طارت الغربان من مكانها، حلَّقت في الصالة ببطء وورع شديد. حينما كانوا مسحورين

يتابعون طيرانها وخروجها من النافذة؛ غراب إثر غراب، انطفأت أنفاسه ومات"([٧٧]).

وفي قصة "أسنان الذهب"([٧٨])، جاءت النهاية مفتوحة؛ إذ إن تحقُّقها جاء مشروطًا بتحقق فعل غامض أو مبهم؛ وهو الأمر الذي يلفت نظر القارئ نحو هذه النهاية الغامضة؛ فيحاول جاهدًا إيجاد تفسير لها. ففي تلك القصة يضمن رجلٌ جارًا له؛ مساعدًا إياه في الحصول على قرض بنكي، وبعد أن يحصل الجار على القرض، يطلب ضامنه منه أن يعطيه ما يضمن له حقه؛ فيكون ردُّه عليه: "سأرد لك المعروف وأكفلك حين تأتي"([٧٩])؛ وتنتهي القصة بهذه العبارة، غير المحددة، وتأتي نهاية القصة، على هذا النحو، مفتوحة؛ فالفعل "تأتي"، هنا في العبارة السابقة، مبهم؛ لم يوضح أمورًا كثيرة؛ مثل: مكان المجئ، وزمانه، وكيفيته، وغير ذلك. ثم إن هذا الفعل يفتح آفاق القارئ على أسئلة متعددة؛ منها؛ على سبيل المثال، هل المقصود هنا: حين تحتاج إلى أن أكفلك؟ أم المقصود: حين تأتي للقائي فيما بعد؟ أم أن هناك مقصودًا آخر ينبغي للقارئ الكشف عنه؟

خاتمة الدراسة:

انتهت الدراسة إلى عدد من النتائج؛ يتمثل أهمها فيما يلي:

١ – تنطوي "أهواء الغربان" على عدد من أشكال التجريب القصصي. وهذه الأشكال في المجموعة ليست غاية في ذاتها، بقدر ما هي وسيلة لغايات أخرى، ترتبط جميعها بدلالة المجموعة؛ أي أنه؛ أعني التجريب في تلك المجموعة القصصية، ليس زينة لفظية، أو نتوءًا زائدًا يمكن الاستغناء عنه؛ بل هو رُكن رئيس من أركانها، وعامل مهم في إبراز دلالتها.

٢ – ليس للتجريب في الأدب عامة؛ ومنه القصة القصيرة، حدود ينتهي عندها؛ فرغبة الأديب في النهوض بفنه، ومحاولاته الدائمة في إضفاء الجديد على هذا الفن، رغبة لا يمكن إشباعها بشكل نهائي.

٣ – الوقوف على أشكال التجريب في الأدب عامة؛ ومنه القصة القصيرة، يرجع، في المقام الأول، إلى القارئ، ومرجعياته التي يستند عليها في قراءة النص الأدبي وتفسيره. وبناء عليه فإن النص الواحد قد تُرْصَدُ له أشكال للتجريب تختلف باختلاف القراء الذين عكفوا على قراءته. ويمكن القول: إن تلك المجموعة نفسها: "أهواء الغربان"، قد تجد قارئًا آخر، يحاول الوقوف على أشكال التجريب فيها، وحينها سيقف هذا القارئ، دون شك، على أشكال أخرى من التجريب في تلك المجموعة، غير التي توقفت عليها تلك الدراسة.

قائمة المصادر والمراجع:

١ – أمينة غصن، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩.

٢ – آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٢.

٣ – إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٠,

٤ – بورونوف وأوئيليه، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١,

٥ – بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبدالستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١.

٦ – تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣,

٧ – رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: محمد بريري وآخرون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٦,

٨ – رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ١٩٩٤,

٩ – سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣، دار الكتب والوثائق، بغداد، ٢٠١٦,

١٠ – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ٢٠٠٥,

١١– عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨,

١٢ – ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٦.

١٣ –محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس،١٩٩٦,

١٤ – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢,

١٥ – محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٨٨,

١٦ – يحيى الشيخ، أهواء الغربان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٢,

١٧–يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠.

الهوامش والإحالات:

(١) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٣.

(٢) سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣، دار الكتب والوثائق، بغداد، ٢٠١٦، ص ٤٠.

(٣) محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢، ص ٤٩.

(٤) محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، ١٩٩٦، ص ١٧٣.

(٥) محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٨٨، ص ١٨.

(٦) وللمزيد عن مفهوم العجائبية في الأدب، راجع: تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣.

(٧) راجع: يحيى الشيخ، أهواء الغربان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٢، ص ص ٧- ١٢. وسوف أقتصر، فيما بعد، حين الإشارة إلى هذه المجموعة القصصية، على ذكر اسمها (أهواء الغربان)، يليه رقم الصفحة، دون ذكر اسم المؤلف (يحيى الشيخ).

(٨) راجع: المرجع السابق، ص ٧.

(٩) راجع: نفسه، ص ٨.

(١٠) راجع: نفسه، ص ص ٩- ١٠.

(١١) راجع: نفسه، ص ص١١- ١٢.

(١٢) نفسه، ص ص ١١- ١٢.

(١٣) راجع: نفسه، ص ص ١١-١٢.

(١٤) نفسه، ص ١٢.

(١٥) نفسه، ص ٩.

(١٦) راجع: نفسه، ص ١٣.

(١٧) نفسه، ص ١٣.

(١٨) راجع: أهواء الغربان، ص١٤.

(١٩) أمينة غصن، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ص ٥.

(٢٠) روبرت هولب، نظرية التلقي؛ ضمن كتاب: رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: محمد بريري وآخرون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٤٩٠.

(٢١) راجع: أهواء الغربان، ص ص ٧ – ١٢.

(٢٢) السابق، ص ١١.

(٢٣) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٠، ص ٢٥٧.

(٢٤) راجع: أهواء الغربان، ص ١٣.

(٢٥) السابق، ص ١٣.

(٢٦) راجع: نفسه، ص ص ٥٨ – ٦٠.

(٢٧) نفسه، ص ص ٥٨ – ٥٩.

(٢٨) راجع: نفسه، ص ص ٩٩ – ١٠٠.

(٢٩) نفسه، ص ٩٩.

(٣٠) راجع: أهواء الغربان، ص ص ١٥ – ١٩.

(٣١) نفسه، ص ١٥.

(٣٢) نفسه، ص ١٦.

(٣٣) راجع: نفسه، ص ص ٤٨ – ٥٢.

(٣٤) نفسه، ص ٤٨.

(٣٥) نفسه، ص ٤٩.

(٣٦) راجع: نفسه، ص ص ٢٠– ٣٤.

(٣٧) راجع: نفسه، ص ١٣.

(٣٨) راجع: نفسه، ص ١٤.

(٣٩) نفسه، ص ٢٠.

(٤٠) نفسه، ص ٣١.

(٤١) راجع: نفسه، ص ص ٦٣ – ٨٠.

(٤٢) نفسه، ص ص ٧١ – ٧٢.

(٤٣) نفسه، ص ٦٦.

(٤٤) نفسه، ص ص ٦٩ – ٧٠.

(٤٥) راجع: فيكتور شكلوفسكي، الفن بوصفه تقنية، ضمن كتاب: ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٢.

(٤٦) راجع: أهواء الغربان، ص ص ٣٩ – ٤١.

(٤٧) نفسه، ص ص ٣٩ – ٤٠.

(٤٨) راجع: نفسه، ص ص ٦١ – ٦٢.

(٤٩) نفسه، ص ص ٦١ – ٦٢.

(٥٠) راجع: نفسه، ص ص ٦ – ١٢.

(٥١) نفسه، ص ٧.

(٥٢) راجع: نفسه، ص ١٤.

(٥٣) نفسه، ص ١٤.

(٥٤) راجع: نفسه، ص ص ٤٦ – ٤٧.

(٥٥) نفسه، ص ص ٤٦ – ٤٧.

(٥٦) ديفيد روبي، اللسانيات الحديثة ولغة الأدب، ضمن كتاب: آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٢، ص ١١٩.

(٥٧) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١١٧.

(٥٨) بورونوف وأوئيليه، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص ٨٨.

(٥٩) راجع: أهواء الغربان، ص ص ٣٥ – ٣٦.

(٦٠) السابق، ص ٣٦.

(٦١) راجع: نفسه، ص ص ٥٣ – ٥٤.

(٦٢) نفسه، ص ٥٤.

(٦٣) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبدالستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ص ١٢١.

(٦٤) عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨، ص ١٨٧.

(٦٥) راجع: أهواء الغربان، ص ص ٣٧ – ٣٨.

(٦٦) راجع: السابق، ص ٣٧.

(٦٧) نفسه، ص ٣٧.

(٦٨) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص ٩٢.

(٦٩) راجع: أهواء الغربان، ص ص ٤٦ – ٤٧.

(٧٠) السابق، ص ٤٦.

(٧١) نفسه، ص ٤٦.

(٧٢) راجع: نفسه، ص ص ٦١ – ٦٢.

(٧٣) أهواء الغربان، ص ٦١.

(٧٤) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ١٩٩٤، ص ٢١.

(٧٥) راجع: أهواء الغربان، ص ص ٦ – ١٢.

(٧٦) راجع: السابق، ص ١٤.

(٧٧) نفسه، ص ١٤.

(٧٨) راجع: نفسه، ص ص ٣٥ – ٣٦.

(٧٩) نفسه، ص ٣٦.