توظيف الرمز الأسطورة في القصة القصيرة

د. هويدا صالح

بلاغة توظيف الرمز والأسطورة في القصة القصيرة

د. هويدا صالح

اتجه كتاب القصة القصيرة إلى الرمز؛ لأنه كما يصوره عز الدين إسماعيل بأنه " أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة. الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة. فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي. والتفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف، والناس يلتقون عند الرمز؛ لأن له تأثير مثل السحر، فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة"[١].

إن دلالات الرمزية تشير إلى معنى ثاوٍ وكامنٍ في فراغات النص السردي الذي يشتغل عليه المبدع، لكي يُنتِج دلالة ثانية تتجاوز الدلالة الأولى التي أنتجها ذات الرمز في سياقه العام. وثمة تعريفات متعددة للرمز أوردها فتوح أحمد محمد في المعجم الأدبي منها: أنه إشارة أو علامة على شيء متوارٍ ينبغي استجلاؤه بالتمعن والتأمل. وكذلك الرمزية التي تعني الاعتقاد بوجود مجموعة من الرموز قادرة على التعبير عن الأحداث والحقائق، أو باعتباره طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها. وهكذا فإن ما يقصد بالرمزية هو طريقة الاشتغال الجمالي لمكونات العمل القصصي، تلك الطريقة القائمة على رموز موظفة في العمل القصصي إياه، والتي نجد صدى لها في أعمال كثيرة من كتاب القصة العربية المعاصرة أمثال نجيب محفوظ، وزكريا تامر، وإدوار الخراط، ومحمد المخزنجي، وسعيد الكفراوي، ومحمد عز الدين التازي وغيرهم، كما

[١] إسماعيل، عز الدين(١٩٩٤) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ المكتبة الأكاديمية ـ ط١ ـ ص١٣٨.

اشتغلت عليه الأجيال الشابة التي تكتب القصة القصيرة. كذلك لجأ الكتاب إلى الأسطورة، ليمتحوا من معينها ما يساعدهم على تحميلها كل ما يريدون من دلالات ومعان. وهناك من أفاد من الأسطورة بمعناها الميثولوجي التراثي الديني المقدس، ووظفوا أساطير مثل : إيزيس أو جلجامش أو عشتار، وهناك من صنع أساطيره الخاصة، حيث قام بعض الكتاب بصنع قصص وحكايات أبطالها مجرد شخوص عاديين لهم تعاساتهم وسعاداتهم، لكن الكاتب التقطهم؛ ليصنع منهم أساطيره هو، وسوف تطبق الدراسة على الكاتب محمد النجيمي الذي ستكون أعماله محل استجلاء جمالية الرمزية وأسطرة الشخوص والحكايات في القصة القصيرة العربية المعاصرة.

وقد أفاد القاص محمد النجيمي في مجموعتيه القصصيتين " قبل أن يصعد إلى جهنم" و" أول المغفرة" من الرمزية والأسطورة. فهل استطاع أن يحقق التوازنات الجمالية المرهفة بين متطلبات فن القص ومقومات فن الرمز من خلال مجموعته القصصية ؟! وهل استطاع الكاتب، وهو يوظف الرمز والأسطورة في نصوصه أن يوازن بين الشكل البنائي والمضمون؟

فلو أخلّ الكاتب بالانسجام والتوازن الذي يحدث بين الشكل والمضمون، لأفسد الانسجام الجمالي للنص"شكل القصة أو القصيدة مرتبط أصلاً بالوظيفة التي تشكل من أجلها ما دام قد كتب لقارئ في مجتمع قائم الآن أو سيقوم في المستقبل، وهذا التواشج بين الشكل والوظيفة يؤكد على أن الاهتمام بالشكل ليس مجانياً وإنما هو تعبير عن مدى الاهتمام بمدى قدرة المبدعات على تحقيق أغراضها"[٢].

[٢] الشمعة، خلدون، معنى الشكل في العمل الفني، مجلة المعرفة السورية، ع١٣٥، آيار ١٩٧٣، ص١٤٩.

سوف تتضمن الدراسات ثلاث محاور: المحورالأول استجلاء الرمز وتوظيفه، والمحور الثاني استجلاء الأسطورة وتاريخ توظيفها، والمحور الثالث يتم التطبيق على المجموعتين القصصيتين محل الدراسة، واستقراء آليات السرد وبنائه الجمالي والفني.

الرمز وتوظيفه في السرد القصصي :

الرمز في اللغة : الإشارة والإيماء، والرمز كمصطلح أدبي هو :"علامةٌ تُعتبر ممثِّلة لشيء آخر ودالَّة عليه، فتُمثِّله وتحلّ محلّه"[٣]. يستعمل الكاتب الرمز كموقف جمالي يُمكِّنه من الدخول إلى عوالم فنية، يوظف فيها حدثا تاريخيا أو أسطورة أو شخصية تراثي؛ ليحمل تجربته الشعورية. والرمز "من الوسائل الفنية المهمة في الأدب، يعمد االأديب فيه إلى الإيحاء والتلميح بدلا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح"[٤] والرمز "ليس محاكاة للواقع الجامد، بل هو تحطيم لعلاقات الطبيعة، ومن هنا كانت حركية الرمز وحيويته وإيحاؤه.

ويُعد الرمز أسلوباً من أساليب التصوير، أو وسيلة إيحائية من وسائله، فكلاهما – الرمز والصورة– قائم على التشبيه، وعلاقتهما أقرب إلى المماثلة"[٥].

وتختلف جمالية الرمزية وبناء الحدث فيها عن القصص الواقعية، حيث أن:"الحدث قد اختلف عما كان عليه في القصة التقليدية، فلم يعد يحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة، ولم يعد يرتكز على عنصر (الحدوثة) في القصة

---

[٣] فتوح، أحمد محمد (١٩٨٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ـ دار المعارف ـ ط٣ ـ القاهرة ـ ص٣٩.

[٤] القرني، سالم محمد سالم(١٤٣٢ ـ ١٤٣٣ هـ) ـ الرمزية في الشعر العربي الحديث ـ جامعة الملك سعود ـ رسالة ماجستير.

[٥] المرجع السابق.

الجديدة، وإنما أصبح الحدث لقطة إيحائية رامزة. له أبعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية، وبلورتها وتعميقها" [٦].

لكن ما الذي يجعل كاتبا يلجأ إلى الرمزية أو الرمز لتوصيل خطابه الثقافي والجمالي والفني؟ هل ثمة سياقات ثقافية أو سياسية أو اجتماعية في الوطن العربي تجعل الكاتب إزاء انتخاب الرمز من جملة عناصر فنية، ليحمله ما يريد من معان ودلالات وإشارات ثقافية تجعله ينجو من محاسبة الرقيب؟

لا شك أن الكاتب العربي إزاء مجموعة من التناقضات مما دفعه "إلى الخروج عن دائرة المألوف، والتمرد على قيم الثبات والجمود، فلجأ إلى استخدام الرمز وسيلة فنية للتعبير غير المباشر عما يريد. وتقنَّع بشخصية من شخصيات التاريخ فتشبث بها، وانطلق منها نحو ذاته، معبرا بها ومن خلالها عن مكنونات نفسه، محاولا توصيل خطاباته الفنية والجمالية والثقافية عبر رمزيتها"[٧]

والصور الرمزية "تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الكاتب، ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"[٨]

---

[٦] الزعبي، أحمد (١٩٩٥) ـ التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر. إربد ـ الأردن ـ ط١ ـ ص١١٥.

[٧] القرني، سالم محمد سالم (١٤٣٢ـ ١٤٣٣ هـ) ـ الرمزية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق.

[٨] الجندي، درويش (١٩٩٩) ـ الرمزية في الأدب العربي ـ نهضة مصر للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ص١٠.

تطور مفهوم الرمز :

قد تطور مفهوم الرمز في العصر الحديث مرتبطا بالشعر خاصة، بفعل التأثير الغربي، فبعد أن كان الرمز لوناً من ألوان الكناية، نجد السياب يعرفه بأنه:" طاقة إلهامية تهبط على الشاعر عندما يفتقد الألفاظ"[٩]. وهذا التعريف يلتقي مع مفهوم كارل يونج :" الرمز وسيلة ما لا نستطيع التعبير عنه بغيره، لأنه أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، أما حقيقته فهو إشارة حسية أو حادثة أو كلمة ما إلى شيء عقلي أو باطني يختاره الشاعر كي يؤثر في نفس المتلقي"[١٠]

ولا توجد حدود فارقة بين كل من بنية القصيدة وبنية القصة القصيرة، والتمايزات الموجودة بين بنيتيهما هي تمايزات محدودة، فثمة تداخل وثيق بين البنيتين، يتجلّى ذلك في التكثيف اللغوي، والبناء الفني الصارم، الذي يحرص كاتبه على تقطيره حتى لا يسمح بأي زيادات لغوية لا تخدم الحسم الدلالي بين الدال والمدلول، و"لكل جنس أدبي جماليته الخاصة وبلاغته المميزة وهذا ما يجعل اللغة خاضعة لشروط الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه حقاً إن اللغة أداة أسلوبية في جميع أجناس التعبير غير أن هذه الأداة تظل مشروطة في تكوينها الجمالي والوظيفي بمكونات السياق الجنسي الذي تستخدم فيه... وإن التفاعل بين الأجناس الأدبية لايتنافي مع تمايز كل جنس بأسلوبه الخاص"[١١]. ولأهمية اللغة ونصاعتها في القصة القصيرة، وقدرتها على

---

[٩] توفيق، مصطفي عمر، الرمز والأسطورة في الشعر العربي، مجلة القاهرة، مصر، ١٩٩٥، ص٥٣.

[١٠] يونج، جوستاف كارل (١٩٦٦) ـ الإنسان يبحث عن نفسه ـ ت. وتحقيق سامي علام وديمتري افبيرنوس ـ دار المدى ـص٢٧.

[١١] مشبال، محمد، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٣٠، ع١، يوليو، سبتمبر، ٢٠٠١، ص ٨٥.

توظيف الرمز يؤكد ما للقصة القصيرة من قيمة جمالية، فهي ليست" القصة القصيرة ديباجة مرصعة، ولا ألفاظاً منسقة، ولا أحداثاً لافتة ولا حركة عنيفة، ولا عقدة دقيقة، ولا حبكة متينة، بل هي همسة، أو لمسة حقيقية أو دمعة أو مسقط ظل أو إشعاع ضوء"[١٢].

ويلجأ الكتاب للرمز كوسيلة من وسائل التعبير الفني إضافة للخوف من القمع السياسي والمجتمعي أن الرمز يعتبر تجنبا للرتابة والرغبة في التجديد ورفض التصريح، والبعد عن التسطيح في الفكرة وطلب التداعي الحر للمعاني، والسعي لتكثيف الصورة بكلمات قليلة. وقد اتخذ الأدب الحديث رموزه من الأساطير والمعطيات الدينية، والتراثية الإسلامية والمسيحية والعبرية والإغريقية، وقد جمع بعض الأدباء المسلمين بين كل هذه المعطيات.والرمز يسكن بداخله، الحاضر بكل إخفاقاته وطموحاته، والمستقبل الذي يحاول بناءه عن طريق الحلم، لذلك كانت العودة إلى التاريخ، إلى أحداثه وشخصياته في كل أبعادها الدينية والتاريخية والأسطورية.

كما يتيح الرمز الانفتاح على فائض كبير من الإيحاءات والدلالات، ليجعل للقارئ دورًا مهمًّا في قراءة هذه الإيحاءات والدلالات، وهذا من ميزات الرمز الكبرى التي يختلف بها عن كافة صور المجاز في التشبيه والاستعارة والكناية، وإذا رجعنا إلى المنهجيات اللسانية في تحليل الخطاب الأدبي وجدنا ما يساعد على التمييز بين بنائية الرمز وبنائية الصور الجمالية الأخرى، فالفارق الأساسي بين الرمز والاستعارة يكمن في الوظيفة التي يسبغها كل منها على التمثل الذهني الذي يطابق المدلول الشائع للكلمة المستعملة وهذا يمكن أن ندعوه بلفظة "صورة" ففي البناء الرمزي، يكون

[١٢] الحسيني، محمود، الاتجاهات الواقعية في القصة القصيرة، دراسة في المضمون والبناء الفني، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤، ص١٤٠.

إدراك الصورة ضرورياً لفهم المعلومة المنطقية التي تتضمنها المقولة على عكس من ذلك البتة انتقال المعلومة وفهمها في الاستعارة وجود هذا الوسيط... وفي حين يتوجب فهم الصورة الرمزية فهما عقلانيا، لكي يتم تفسير المرسلة، لا تدخل الصورة الاستعارية في البناء العقلاني للمقولة ذلك، لأن المضمون الإعلامي لهذه الأخيرة يستخرج دون اللجوء إلى التمثل العقلاني"[١٣].

والرمز الفني له محددات جمالية تجعل مجال اشتغاله في النص؛أجل جمالية يريد الكاتب أن يحققها، وأول هذه المحددات أن" الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه، ليصبح أكثر صفاء وتجريدا، ولا يتخلق هذا المستوى التجريدي إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها"[١٤]. والمحدد الثاني هو أن "الرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له وفي هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج بحذف بعض الأجزاء المرموزه أو الاكتفاء من مركباتها بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر ذات سمات مشتركة ولعل هذا الكثيف هو وراء ما في الرمز من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل"[١٥]. أما المحدد الثالث، فهو أن" الرمز من خصائص الأسلوب وليس من خصائص الكلمات، أي هو قيمة سياقية تركيبية وليس قيمة إفرادية"[١٦].

الأسطورة :

[١٣] بسام بركة، المنهجيات اللسانية في تحليل الخطاب الأدبي، مجلة الفكر العربي، بيروت، لبنان، السنة ١٨، ع ٨٠، ١٩٩٧، ص ٢٣٤.

[١٤] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ا القاهرة، طبعة ١٩٨٤، ص١٣٦.

[١٥] المرجع السابق، ص١٣٧.

[١٦] المرجع السابق، ص١٣٨.

شغلت الأسطورة المفكرين من نواحٍ عديدة، فهي نمط قصصي كانت وسيطا بدهيا لسرد التاريخ الإنساني، وأسئلة الوجود التي واجهت الإنسان الأول، كذلك شغلتهم كصور وخيالات لها مغزى ودلائل لها علائق ووشائج بالواقع الإنساني، كذلك عني بها المفكرون لأنها جزأ لا يتجزأ من النشاط الفكري والروحي للإنسان القديم بدليل أنه حرص على نقشها على آثاره الدينية. وقد ارتبطت الأسطورة بالحضارات التي عاشت فيها، وهي تكشف عن تباين أشكالها، عن بناء الفكر البشري في أي زمان ومكان.

الأسطورة نمّاها الخيال الإنساني، واستخدمتها الآداب العالمية، فهي تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى، وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود، فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطياتها بالحواس والفكر واللاشعور، واتحد فيها الزمان، كما اتحد فيها المكان، واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعة، واتخذت من التجسيد الفني وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور وكل خاطرة من فكر في تلقائية تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبر عن حقيقة الوجود.

إن الأسطورة هي المغامرة الإبداعية الأولى للخيال الإنساني، حيث عمدت المخيلة البشرية إلى صناعة وعيها المعرفي والجمالي عبر الأسطورة، وحين انتقلت البشرية نقلة معرفية وحضارية مغايرة للنسق الذي أنشئت فيه الأساطير، ومن ثمّ تمّ الاشتغال عليها، وسربت رهانتها في الأدب بكل أجناسه (شعر، سرد، مسرح) والفن(سينما، دراما، فن تشكيلي، فنون الأداء) كذلك سربت رهاناتها للوعي الجمعي عبر الحكاية الشعبية، والخرافية، والبطولية، والطوطمية، والخوارق.

ثمة من يرى تشابها ووشائج بين الأدب والأسطورة، فكلاهما منتج فكري يشتغل على مساحات من التخييل، تصنعه المخيلة الإنسانية، فالأسطورة تصنعها المخيلة

الجمعية والأدب تصنعه المخيلة الفردية" فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلّق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع ولكن من دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو الانصياع لأعرافه المادية"[١٧].

إن توظيف الأسطورة والرمز في السرد الروائي والقصصي برؤية فنية معاصرة، ربما يكون وراءها التحول من الدين إلى القومية في الحياة السياسية للعصر مما أعطى أهمية عظمى لتراث ما قبل الإسلام على أنه جزء من تراث الأمة بما فيه من ميثولوجيا إذ اتخذت أمثلته الأسطورية رموزا للحياة والموت لدى الشعراء، وكتاب القصة القصيرة. فالشعوب التي كان يحكمها الدين بمقولاته كانت تعتبر الأساطير ضربا من الخرافات ونوعا من الرؤى التي تحمل شركا بالله، لكن بانتقال الشعوب في الستينيات من القرن الماضي إلى الرؤية القومية للدول الوطنية جعلت الكتاب يعيدون النظر في ميراث شعوبهم الأسطوري، ورأوا فيه عناصر فنية وجمالية يمكن الإفادة منها في الإبداع، شعرا وسردا.

ومن الملاحظ أن النقد العربي لم يرصد تجليات الأسطورة في السرد، سواء كان السرد الروائي أو السرد القصصي، باستثناء عدد محدود من الدراسات صدرت لترصد الاشتغال الأسطوري في الرواية، وعلى الرغم من محدودية هذه الدراسات إلا أنها تشير إلى أهمية استقصاء هذه الظاهرة في السرد، وأنها لم تلق الاهتمام اللائق بها في الخطاب النقدي المعني بالسرد، الروائي أو القصصي"سواء أكان هذا الخطاب صادراً عن المؤسسة الجامعية العربية أم خارجها. فباستثناء الجزء الأخير من الفصل

[١٧] الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص١٥.

الخامس من دراسة شكري عزيز ماضي: "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية" ١٩٧٨، الذي يحمل عنوان: "توظيف الأسطورة والملحمة"، ودراسة وليد منير: "حول توظيف العنصر الأسطوريّ في الرواية المصرية المعاصرة"، المنشورة في مجلّة "فصول" القاهرية، العدد الثاني ١٩٨٠، ودراسة د. شفيع السيد: "اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧" ١٩٨٢، ودراسة عبد الرحمن بسيسو: "استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية" ١٩٨٣، المكرّسة لاستقراء أشكال استلهام الروائيين الفلسطينيين للموروث الشعبي الفلسطيني، ثمّ دراسة د. مراد عبد الرحمن مبروك: "العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ١٩١٤– ١٩٨٦" ١٩٩١، فإنّ المتتبّع للخطاب النقدي المعني بالرواية العربية لا يقف على إشارات للظاهرة الأسطوريّة فيه"[١٨].

لقد أفاد شعراء الستينيات من الأساطير، ووظفوها في فضائهم الشعري، وقد وعى هؤلاء الشعراء الرواد مثل: السياب، البياتي، خليل حاوي، صلاح عبد الصبور، ما يمكن للأساطير أن تضيفه إلى عوالمهم الشعرية؛ مما كان له أثره الواضح في اتجاه القصة القصيرة نحو توظيف الأسطورة وتمثلها بأسلوب فني معاصر، وقد دفع ذلك كتابها إلى التعرف على أساليب قصصية حديثة في التقنيات السردية، حيث لم يقتصر الاشتغال على الأسطورة في الفضاء السردي، الروائي والقصصي، على كونها موضوعا يعالجه السرد، بل وُظّف جماليا وتقنيا، فنقل السرد الروائي والقصصي نقلة جمالية مغايرة، خرجت على كلاسيكية السرد. وربما ساعدهم على ذلك اطلاعهم على أحدث الأساليب الغربية الحديثة في القصة القصيرة مثلما اطلع الشعراء، كالسياب، على أساليب التوظيف الأسطوري في الشعر الأجنبي، فضلا عن ذلك فإن تعدد أساليب القصة في العالم وتوظيفها لرموز وأساطير من مختلف

[١٨] الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٧.

الحضارات دفع بالقاص العربي إلى كتابة قصة قصيرة تفيد من المخزون الميثولوجي الذي يخصّ المنطقة العربية، سواء كان مصريا قديما، أم سومريا، أم بابليا وأشوريا، بل وحتى اليوناني والهندي وغيره من ميرات الميثولوجيا العالمية. وربما طمح الكتاب إلى الوصول بإبداعهم إلى الخلود الذي تحقق للأساطير.

حاولت الدراسات الحديثة تحديد معنى"الأسطورة"؛ لأنها"مرت بمراحل متعددة حتى استقرت فمعنى الكلمة في البداية كان يعني تفكير الإنسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه إلى الكلمة التي تعني تركيبة من الأحداث تستغرق زمنا إلى الكلمة التي تعني طرازا من القيم العقلية"[١٩]

وقد اختلف الباحثون على تعريفها، فهناك من يرى أنها:"حكاية تحكي أحداثا وقعت في زمن بالغ القدم إذ لابد أن تكون شخوصها الرئيسية من الآلهة"[٢٠]، ومنهم من يراها:"روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان وأصول العادات والعقائد والأعمال الجارية أيامهم، وكذلك أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين"[٢١]. كذلك هي:"نسق لا زماني وهي لا زمانية في كونها حاضرة أبدا كتذكير دائم بالعود الأبدي للشيء نفسه، وهي ذات بنية مزدوجة تاريخية ولاتاريخية"[٢٢]وهي حكاية كائنات خرافية "تتجاوز العقل الموضوعي"[٢٣].

---

[١٩]إسماعيل، عز الدين، (١٩٩٤) ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهرة الفنية والمعنوية ـ المكتبة الأكاديمية ـ ص٢٢٤.

[٢٠]إبراهيم، نبيلة (١٩٨٠) ـ الأسطورة ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة ـ وزارة الإعلام ـ العراق ـ ص٧.

[٢١]علي، عبد الرضا (١٩٧٢) ـ الأسطورة في شعر السياب مجلة الأقلام ـ العراق ـ ص١٤.

[٢٢]مير هوف، هانز (١٩٧٢) ـ الزمن في الأدب ـ دمشق ـ ص١١١.

[٢٣]خليل، أحمد خليل (١٩٨٦) ـ مضمون الأسطورة في الفكر العربي ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ص٥٩.

ويشرح نضال الصالح الاشتغال الأسطوري في السرد، الذي أسمه" نزوعا"، إذ يرى أن النزوع الأسطوري هو:"استلهام الأسطورة أو استيحاءها، على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمَر، أو استدعاء الرموز الأسطوريّة، أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوريّ. والنتاج الروائي الذي سيشكّل مصادر هذه الدراسة هو النتاج الذي تبدو الأسطورة معه، وعبره، مكوّناً أساسياً من مكوّنات متن النصّ الروائي ومبناه، أي النصّ الذي تتماهي الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي"[٢٤].

نشأة الأساطير:

اختلف الباحثون في تفسير نشأة الأساطير فيرى اندرولانج مؤسس علم "الأساطير"أن الأسطورة أساسها التأمل في نظام الكون، وفي خلق الإنسان، حيث أنه :"من الطبيعي أن أصل العالم، والجنس البشري كان يمثل مشكلة شغلت الإنسان القديم، ومن الطبيعي أن هذه المشكلة تشغل أدنى العقول تطورا فلا بد أن الإنسان في كل مكان وقف برهة، وتساءل من أنا ؟ ومن أين جئت؟ وكيف نشأ الكون؟ ولماذا تبدو الأشياء على ما هي عليه؟ فالأسطورة تمثل أولى مراحل التفكير الفلسفي"[٢٥].

في حين أن جيمس فريزر يرى أن:"الأسطورة قد استُمدت من الطقوس إذ أنها تأتي لإعطاء تبرير لطقس مبجل قديم، فالجنس البشري عنده يمر بمراحل ثلاثة في مرحلة التطور الحضاري وهي: مرحلة السحر، ومرحلة الدين، ومرحلة العلم، والأسطورة مرتبطة بطبيعة الحال بمرحلة السحر فهو يشير في ذلك إلى أساطير الخصب والنماء في أسطورة ايزيس، وادزوريس، أو في أسطورة أدونيس، وعشتروت أو في أسطورة مردوك وتيامات فإن هذه الأساطير جميعاً هي بعينها الأفعال

[٢٤] الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص٧.

[٢٥]أبو زيد، خلف أحمد (٢٠١١) ـ الحكاية الشعبية وأثرها في خيال الطفل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة النشر الإقليمي ـ القاهرة ـ ص٤٨.

الطقوسية التي تؤدى في مواسم الجدب والخصب توسلا للآلهة لكي تعيد إليهم الخصب والنماء بعد أن أضر بهم القحط والجدب"[٢٦]. كذلك رأى فريزر أن القدماء كانوا يستخدمون الأساطير كقوة فاعلة في تسيير أمور الحياة، حيث أنهم كانوا "يستطيعون أن يعجّلوا في سير الفصول أو يبطئوا منه بفنّ السحر. ولذا قاموا ببعض المراسم وقرأوا الرقى والتعاويذ ليحثّوا المطر على السقوط، والشمس على الإشراق، والحيوانات على التكاثر، وفواكه الأرض على النموّ"[٢٧].

وعلى الرّغم من التطوّر الذي حققه الإنسان البدائي في مواجهة الطبيعة، وفي تسخيرها للوفاء بحاجاته الأساسية، فقد"ظلّت سيطرته عليها ومقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة قاصرتين، ولذلك كان يحسّ بالعجز إزاءها، لكنه لم يستسلم.. بل لقد تخطّى كلّ ذلك بأداة فذّة خلق بها عالماً جديداً، ولم يكن هذا العالم المخلوق وهماً وإنما كان هدفاً عجزت أدوات الإنسان وخبرته العملية عن خلقه. وكانت تلك الأداة الفذة في يد الإنسان البدائي هي الأسطورة"[٢٨].

ويذهب البعض أن الأساطير تروي وقائع تاريخية، وأن هذه الوقائع:" احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة، وعزّز هؤلاء نظريتهم بالقول إنّ عدداً غير قليل من الأساطير القديمة هو نوع من التدوين البدائي للتاريخ، بمعنى أنه يحفظ في داخله بعض الحقائق التاريخية الموغلة في القِدَم[٢٩]. ولم يكن الصالح أول من طرح فكرة ارتباط الأسطورة بالتاريخ، فقد طرحها عالم الاجتماع مرسيا إلياد، حيث يرى أن الذاكرة الجمعية لشعب من الشعوب تخلد ما هو تاريخي

[٢٦] فريزر، جيمس (٢٠١٣) ـ الغصن الذهبي ـ ت ـ محمد زياد كبة ـ مشروع كلمة ـ أبو ظبي ـ ص ٣٧.

[٢٧] فريزر، جيمس، أدونيس أو تموز، ترجمة وتحقيق:جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص١٥.

[٢٨] تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢٨.

[٢٩] الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص١٤.

بالنسبة لها، وأن الأسطورة هي وسيلة الذاكرة الجمعية لتخليد تاريخها، حيث يرى أن"ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقية، لا تدوم في الذاكرة الشعبية أكثر من قرنين أو ثلاثة.. وتُعزى تلك الظاهرة إلى كون الذاكرة الشعبية تجد صعوبة في الاحتفاظ بالأحداث الفردية وبالوجوه الحقيقية. إنها تعمل على نسق مغاير وبواسطة بنى مختلفة، فتحتفظ بالأصناف بدلاً من الأحداث، وبالنماذج القديمة بدلاً من الشخصيات التاريخية"[٣٠].

كذلك يرى إلياد أن دراسة الفكر الأسطوري من زاوية فنومولوجية يؤكد على أن تجربة إنسانية وجودية كان يعانيها الإنسان البدائي في المجتمعات التقليدية والشرقية ولهذا فان الأسطورة في منظوره ترمز إلى (واقع مقدس) يدرك الإنسان عالم الغيب من خلاله.

أما مالينوفسكي عالم الأنثروبولوجيا الثقافية، فهو يرى أن :" الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع المعرفة والبحث ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية بل هي تنتمي للعالم الواقعي، وتهدف إلى تحقيق نهاية عملية فهي تُروَى لترسيخ عادات قبلية معينة، أو تدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة، أو نظام اجتماعي قائم وما إلى ذلك؛ فهي والحالة هذه عملية وواقعية في منشئها، وغايتها"[٣١]. فالأسطورة عند مالينوفسكي لها وظيفة تقوم بها، وهو طرح مغاير لما طرحه فريزر، حيث يرى أن :" السحر مرتبط بمرحلة حضارية تتسم بالبدائية، والهمجية كما يرى فريزر، ولكن السحر متداخل مع الأنشطة الروحية والفكرية الأخرى وهي: الدين، والعلم، فالسحر له وظيفة ويلبي حاجة؛ لذلك فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بالأنشطة الفكرية والاجتماعية التي

[٣٠] إلياد، مرسيا، أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاسدار، دمشق، ١٩٨٧، ص٧٦.

[٣١] برونيسلاف، مالينوفسكي، (٢٠١٢)ـ الوظيفة الثقافية للأسطورة ـ ت. عياد محيي الدين ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ص٢١٢.

تواكبها [٣٢] في حين أن سيجموند فرويد يرى تشابها في آلية العمل بين الحلم والأسطورة، وتشابه الرموز لكليهما، فهما نتاج العمليات النفسية اللاشعورية، ففي الأسطورة كما في الحلم:"تجد الأحداث تقع خارج حدود الزمان والمكان، فالبطل في الأسطورة كما هي حال صاحب الحلم يخضع لتحولات سحرية ويقوم بأفعال خارقة هي انعكاس لرغبات، وأماني مكبوتة تنطلق من عقالها بعيدا عن رقابة العقل الواعي الذي يمارس دور الحارس على بوابة اللاشعور ؛ فالأسطورة والحالة هذه ملأى بالرموز التي ان فسرت زودتنا بفهم عميق لنفس الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة"[٣٣] . فالصور الأسطورية لدى فرويد هي رموز أوديبية، حيث تتمثل عقدة أوديب، ومثال ذلك أن الطوطم يرمز إلى صورة الأب.

أما كارل يونج أكثر تلاميذ فرويد اهتماما بالأسطورة، وتعمقا في دراستها وتعويلا على أهميتها، والذي رد الأساطير إلى اللاشعور الجمعي، فقد ميز بين نوعين من اللاشعور :

١) الشعور الفردي: وهو الذي يضم كل المكتسبات . خلال خبرة الحياة . من الأفكار والمشاعر التي يتم نسيانها أو كبتها.

٢) اللاشعور الجمعي: وهو الذي لا يبدأ أثناء حياة الفرد فقط بل قبل ذلك بفترات طويلة، حيث اللاشعور الجمعي لأمة من الأمم، وتتم وراثة محتوياته التي تشتمل على الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور الخيالية والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الأجيال وتترك آثارها على شكل ومحتوى الذهن الإنساني.

وقد اعتبر يونج اللاشعور الجمعي هو القاعدة الأساسية لنفس الإنسان وشخصيته فاستخدم مفهوم النماذج الأولية(أو البدائية) أو الأساسية؛ ليشير إلى نوع

---

[٣٢] برونيسلاف، مالينوفسكي، (٢٠١٢) ـ الوظيفة الثقافية للأسطورة ـ ص ٢٢٢.

[٣٣] فرويد، سيجموند، (١٩٨٠) تفسير الأحلام ـ ت.فهمي لوقا ـ كتاب الهلال (سلسلة ثقافية شهرية) ـ القاهرة ـ ص٤٠.

من الصور التي يستخدمها اللاشعور الجمعي، فهذه الصور هي: "صور متكررة والتي تكون محملة بالعواطف القوية وتظهر خلال الأساطير والرموز الدينية والاجتماعية، وبذلك تكون عنده الأسطوؤرة ناتجة عن اللاشعور الجمعي للبشر ؛وهو يناقض نظرية فرويد القائلة بأن الأسطورة والحلم إنما يشفان عن مكنونات العناصر المكبوتة في لاشعور الفرد وان كان يلتقي معه في الأسطورة بأنها نتاج اللاشعور"[٣٤]

كذلك يعمد كلود ليفي شتراوس، أن الأساطير خضعت لمناهج تفسير تتضارب كليا مع بعضها البعض ومع الطبيعة الأساسية للأساطير نفسها؛ رآها الناس أحلاما جماعية أو أساسا للطقوس أو نتيجة لنوع من النشاط الجمالي، ورأوا في شخصيات الأسطورة تجريدات مجسدة أو أبطال ذوي طبيعة أسمى من البشر أو آلهة هابطة من السماء، ولا يمكن قبول هذه التفسيرات أنها تهبط بالأساطير إلى مستوى لعب الأطفال.

وقد وردت الأسطورة في كتاب:" فن الشعر " لأرسطو باعتبارها "كلمة تفيد العقدة، البناء القصصي، الحكاية على لسان الحيوانات (fable) ونقيضها العقل (logos) وهي يقابلها في كثير من اللغات الأجنبية كلمتا(myth, mythos) التي هي نمط قصصي قائم بذاته وليس من السهل أن يختلط بغيره من الأنماط، والاصطلاح يرجع أصلا إلى الإغريق إذ كانت كلمة (mythos) تعني الكلمة المنطوقة"[٣٥].

وترجع بدايات توظيف الأسطورة في الرواية والقصة القصيرة إلى نهاية عقد الأربعينيات، أي إلى المرحلة التي بدأت تتأسّس معها ملامح الجنس الروائي العربي

[٣٤] يونج، جوستاف كارل (١٩٦٦) ـ الإنسان يبحث عن نفسه ـ ت. وتحقيق سامي علام وديمتري افبيرنوس ـ دار المدى ـ ص١٢٢.

[٣٥] إبراهيم، نبيلة (١٩٨٠) ـ الأسطورة ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة ـ وزارة الإعلام ـ العراق ـ ٣٩.

بمعناه الفنّي، والتي يمكن عدّها بداية لمنعطف روائي عربيّ جديد، كان يستمدّ أهميته ومكانته من شرطه التاريخي الذي بدا موّارا بالحديث عن الذات القومية المضيَّعة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة ثانية. وقد بدأ كتاب القصة والرواية في" نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إمّا بالحلم والفنتازيا، وإما باستيحاء الأساطير "[٣٦].

وإذا كان العمل الأدبيّ(قصة أو رواية) "مجموع عدد كبير من القرارات الانتقائية والربطية التي تعيّن البنية الخاصّة. فيما يخصّ نمط معناه وبلاغته، وعقدة المحسنات التي تنقل المعنى إلى القارئ وتؤثّر في ردود فعله"[٣٧]، فإن التناص مع الأساطير أحد وسائل المبدع في هذا الانتقاء الذي يكوّن مجموع العمل الأدبي.

والنقد الأسطوري يمكن له أن يكشف عن كيفية إفادة الكاتب من الميراث الميثولوجي، لكن ذلك يتطلب قراءة دقيقة للنص، وتحليل علاقة العمل الأدبي بالقارئ. ويفيد النقد الأسطوري من المناهج الأخرى، في تحليله للنص الأدبي، فالاشتغال على حفريات الأساطير في النص الأدبي يفيد الباحث في تحليل النص وعلاقاته بحفريات المعرفة المختلفة.

الأسطورة ترتبط بأحداث رمزية لا يمكن معرفة حقيقتها إلا بالغوص في اللاوعي. وكذلك الأسطورة لها ارتباط بالتاريخ باعتبارها قد ظهرت في مراحل تاريخية متعددة، ومن جهة لها ارتباط بعلم الاجتماع باعتبار أن الأساطير تعكس الأعراف والعلاقات الاجتماعية، ومن أخرى له ارتباط بعلم النفس التحليلي من خلال اعتبار فرويد أن الأسطورة شبيه بالحلم وكلاهما يصدران عن اللاشعور الفردي؛ واعتبار يونج لها بأنها تصدر عن اللاشعور الجمعي للبشر، كذلك تتضح علاقة الأسطورة

[٣٦] النساج، سيد حامد (٢٠٠٧) ـ بانوراما الرواية العربية الحديثة- دار غريب للطباعة ـ القاهرة ـ ص ٧١.

[٣٧] هالبرين، جون، وآخرون (١٩٨١) ـ نظرية الرواية، مقالات جديدة ـ ت. محيي الدين صبحي ـ وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ـ ص٩٦.

مع البنيوية نتيجة لجهود كلود ليفي شتراوس في دراسته لبناء الأسطورة، واهتمام فلادمير بروب ببناء الحكاية الخرافية الروسية؛ ومن جهة أخرى فقد يكون التوظيف الأسطوري، أو المنحى الأسطوري ليس وحده الذي ارتقى بالنص إلى النضوج وإنما كان جانبا هامشيا مكملا، فيكون الاعتماد على هذا المنهج ليس إلا تكلفا يخضع لذلك المنهج.

والنقد المبني على قراءة حفريات الأساطير تنصب عنايته على المضمون أكثر من الشكل الفني، وذلك:" يتطلب منه الاستعانة بالمناهج الأخرى لكي يتوازن طرفا المعادلة بين الشكل والمضمون"[٣٨]. وكذلك فإن ما يخشى على النقد الأسطوري هو:" أن يتحول الناقد إلى مجرد محص للعناصر والجزئيات الأسطورية في العمل الإبداعي، وتبدو براعته فيما يقول وليس في شرعية ما يقوله، فيكون نقده أشبه بجلسات استحضار الأرواح"[٣٩]. وعلى الرغم من ذلك فإن النقد الأسطوري من خلال البحث في ماهية الأسطورة بجهود علماء اختلفوا في مشاربهم، وثقافتهم، وتخصصهم جلب أجزاء متنوعة من المعرفة في الانثروبولوجيا، وعلم النفس، والفلسفة، والفنون الجميلة، والتاريخ.

أهمية توظيف الأساطير:

من الأسباب البارزة في توظيف الأسطورة في القصة القصيرة هو أن القاص غالبا ما يعمد إلى ذلك؛ لكي يبتعد عن"إزعاجات أزمة بطله المأزوم في صراعه الإنساني الباحث عن الحقيقة في خضم المعارك والتحولات السياسية غير المستقرة التي يخشى التصريح بها مباشرة؛ وربما يكون طموح القاص في أن يجعل إبداعه

[٣٨] ويليك، رينيه، وأوستن وارن(١٩٨٠) ـ نظرية الأدب وخمسة مداخل إلى النقد الأدبي ـ ت. محيي الدين صبحي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـص٢٦٥.

[٣٩] مسلم، صبري (١٩٩٢) ـ المنهج الأسطوري في دراسة الفن القصصي ونقده ـ مجلة الأقلام ـ العراق ـ ص٩٥.

عملا جدبرا بالبقاء والخلود كخلود الأسطورة التي وظفها وهذه من المحفزات المهمة لتوظيف الأسطورة في القصة العربية"[٤٠]. وقد أعطى الرمز والأسطورة أسلوبا فنيا للشكل الروائي الحديث ووهبها عنصرا جديدا للإلهام، والإبداع مما دفع النقاد إلى الإشارة بها، فحتما، حين اختار القاص :"الارتكاز على الأسطورة ليس أمرا سهلا يمارس فيه القاص الطقوس الأسطورية وإنما هي عالم مفتوح بأنماط مختلفة وقيم متباينة لشخوص وأحداث وتجارب ماضوية منها ما تكون عميقة أو حية جامدة أو متطورة لذلك فالارتكاز عليها مشروط با لانحياز لما هو حي وديناميي، ومحكوم بإدراك ووعي سابقين يتطلب من القاص التفاعل وليس التعاطف، التمييز وليس الاندماج، التفرد وليس الذوبان في التعامل الجدلي مع الأسطورة، هذه العملية لا شك أنها بحاجة إلى ذهنية حية قادرة على تشبيك الموروث الحسي، والنفسي، والاجتماعي من خلال حركة الجدل الإنساني، وهكذا ظهر التجريب الأسطوري الأمثل في القصة العربية"[٤١].

نصوص تتمثل الرمزية وتصنع أساطيرها الخاصة :

لقد وعى القاص محمد النجيمي في مجموعتيه "أول المغرفة"و" قبل أن يصعد إلى جهنم" أهمية توظيف الرمز والأسطورة وتمثُّل الموروث الثقافي والديني في تلك النصوص، فعكست نصوصه تطورا في الرؤيا الفنية لماهية الأسطورة، وطرائق التعامل معها، واستفادت من تطورات الأجناس الأدبية، حيث اشتغل في نصوصه على فكرة شعرية رؤية العالم، وليس شعرية اللغة فقط، وشعرية العالم تعني شعرية رؤية العالم لدى الكاتب، وليس التركيز على اللغة الشعرية فقط؛ لذا كانت بعض

[٤٠] ويليك، رينيه وأوستن وارن، (١٩٨٠) ـ نظرية الأدب وخمسة مداخل إلة النقد الأدبي ـ ص٢٦٥.

[٤١] علي، عبد الرضا (١٩٧٢) ـ توظيف الأسطورة في رواية :"ليس ثمة جلجامش ـ مجلة الأقلام ـ عدد ٩ ـ ص٧٥.

النصوص ملفتة للانتباه في خلخلة البنى السردية، وتحطيم الزمنية، والتقريب بين السرد والكتابة الشعرية الجديدة، ولأن "الصلة قائمة بين الشعر والأسطورة كما قال ياكوبسن، حيث استفاد السرد من الاستعارة والتقابلات"[٤٢].

ولقد أفاد كتاب القصة بصفة عامة، ومحمد النجيمي بصفة خاصة من:" أساليب تيار الوعي لجيمس جويس، وفرجينيا وولف، والذاكرة اللاإرادية لمارسيل بروست، وتنوع وجهات النظر لهنري جيمس، وتعدد الأصوات للورنس داريل، وتداخل الأزمنة لفوكنر، وتنافذ الأشكال المعرفية لبورخس والرؤى الخارقة لكالفينو"[٤٣].

وجد النجيمي في الأسطورة والرمز شكلا تكنيكيا مورس على نطاق واسع من أجل التعرف على أساليب حديثة في السرد، كما وجد فيهما ملاذا يعبر بواسطته عن وجهات نظر فكرية وسياسية في مجتمع متحفظ لا يسمح بالتعبير عن الأفكار إلا بطرائق أكثر تعمية على القارئ، هروبا من الرقيب الديني والمجتمعي.

اختار الكاتب أسلوبا سرديا خاصا به؛ مغايرا قليلا غن التوظيف الأسطوري، فهو لا يستخدمها لصنع معادلات موضوعية لأحداث قصصه وشخوصه، ولم يقم باستلهام الأساطير استلهاما مباشرا، إنما صنع أساطيره الخاصة، فنورا البنت الصغيرة التي خرجت من خيمتها الصحراوية ساعية إلى حتفها في المدينة، رافضة الثقافة الذكورية التي فرضتها عليها المرأة / الأم حارسة معبد وكهنوت الذكورة هي أسطورة إنسانية صغيرة، أسطرها الكاتب وكشف من خلالها وعرّى الثقافة الذكورية التي تنال منها كأنثى ضعيفة. صنع من نور الفتاة الضعيفة فتاة أسطورية قادرة على قهر الصعاب في الصحارى منفردة، بل جعلها تعبر الظلام، وتحاول أن تنفذ للضياء، بما للضياء من رمزية مضادة للظلام.:"نور هذه لها حكاية مختلفة، حكاية تنتمي

[٤٢] المعموري، ناجح(١٩٩٣) ـ الأسطورة مركز الإبداع ـ مجلة الأقلام ـ عدد١ ـ بغداد ـ ص٤٦.

[٤٣] عبد جاسم، عباس (١٩٩٣) ـ الكتابة الروائية ـ مجلة الأقلام ـ عدد ٨، ٧ ـ بغداد ـ ص٢٣.

للصحراء وتشبه تضاريسها.غادرت خيمة والدتها في معية والدها تتهادى على جمل يتبع قافلة يظنها من يراها من بعيد خيط دقيق متصل عجنت ملامحه من سراب..شعرت نور بلهاث أنفاس يقترب، الأقدام تهز سكينة الأرض من تحت جسدها الممدد والمنهك.قلبها الصغير بدا ينبض بسرعة. كانت تصرخ بصمت مستنجدة بالضوء..كانت تلهث بدعاء ووحيد: أريد الصباح يا الله"[٤٤].

إن لغة القاص حافلة بالمجاز، والرموز لتجسيد الجانب التكويني في الأسطورة، وهناك إيقاع خاص ينظم السرد من خلال تكرار صياغات لغوية معينة، واتخاذ هذه الصياغات منطلقا لاستئناف السرد بقوة أكبر، فيفيد الكاتب هنا وفي معظم نصوصه من ترميز اللغة، فالضوء والصباح يشيران لكل ما هو خير وصالح، والظلمة والليل يشيران للخطاب المفارق تماما، خطابا يمثل القهر والظلم والخوف والعسف. في قصة " وحدها السماء تحسن استقبال الإناث" من مجموعة :" قبل أن يصعد إلى جهنم يراهن على تلك اللغة المجازية، ويشتغل على تقنية الترميز ليُعرِّي الخطاب الثقافي للثقافة الذكورية التي لا تجيد استقبال الإناث، وتُقصيهن، بل وربما تأدهن :" عند آخر غيمة، وقبل ولوج السماء اجتمعت الصغيرة مع الزوجة، ابتسمتا لبعضهما، ونبتت في خد الصغيرة وردة، لوحت الزوجة لرفيقها ونثرت عليه العطر.انحدر دمعه طيبا ورأى أجمل صورة لها في مرأة الغيم الذي جذب حواسه إلى موكب السحاب المهيب"[٤٥].

الزمن في نصوص محمد النجيمي :

[٤٤] النجيمي، محمد، (٢٠٠٨) ـ إلى المففرة ـ دار ميريت ـ القاهرة ـص٣٢.
[٤٥] النجيمي، محمد (٢٠١٠) ـ قبل أن يصعد إلى جهنم ـ مطبوعات نادي المنطقة الشرقية ـ الدمام ـ ص ٦١.

يذهب هايدغر إلى أن:" الزمان هو أفق الوجود"[٤٦] وهو حقا كذلك بالنسبة إلى شخوص ألقى بهم النجيمي في فضائه السردي عبر مجموعتيه القصصيتين، ألقى بهم ليواجهوا مصيرهم، من نور في مجموعة" أول المغفرة " إلى "سالم الأعرج" في مجموعة " قبل أن يصعد إلى السماء ". شخوص ملقى بهم في الواقع يواجهون مصيرهم، وهذا المصير المأساوي المتحكم فيه راو عليم مرة أو مؤلف ضمني مرة أخرى، فهل للزمان في قصص محمد النجيمي أي بعد رمزي؟.

يبدو الزمان خاضعا للبعثرة المنهجية حسب اصطلاح الروائي ألدوس هكسلي، فهو ليس زمنا خطيا تصاعديا كما تعودنا رؤيته في القصص جمالية التقليد، بل هو زمان مفتت متشظ مبعثر يشير إلى وعي الكاتب بجماليات السرد الجديد الذي يكسر خطية الزمن ويشظيه، ويوصل رسالة جمالية وثقافية عبر هذا التشظي مفادها أن إنسان هذا العصر يعاني التشتت والتشظي الوجودي العبثي.فما هي مظاهر هذه البعثرة المنهجية؟

تتجلى البعثرة أول ما تتجلى في انبثاقات الزمان وسيرورته؛ إذ يرافق تلك التحيزات المكانية المتنوعة التي تستوعب أحداث القصة عبر شخصياتها المختلفة؛لتعبر عن"الوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود"[٤٧]. تلك الإمكانيات التي وقفت على حافتي الزمان: الآن والمستقبل، الآن بما كانت تقوم به الشخصيات؛ والمستقبل متجليا في الزمن الاستباقي. وهذه هي قمة البعثرة المنهجية للزمان، فالآن والمستقبل يتلازمان وكأن وجود الواحد لا يتحقق إلا بوجود الآخر. في قصة :" أسطورة خلق، نجد تشظي الزمن الذي يشير إلى لحظة الميلاد" ولد من رقصتها الأولى"، ثم يقفز إلى التكوين، وعلاقة الصبي بالأم الرمزية :" ولد صغيرًا

[٤٦] بدوي، عبد الرحمن (١٩٧٧) ـ الزمن عند مارتن هيدجر ـ مجلة عالم الفكر ـ الكويت ـ المجلد ٨ ـ عدد٢ ـص١٨٧.

[٤٧] بدوي، عبد الرحمن (١٩٧٧) ـ الزمن عند مارتن هيدجر ـ ص ١٨٩.

جدًا ثم استمر يتبعها" ثم يقفز الكاتب على الزم سريعا، يقفز على الكثير من السنين، فالذات الإنسانية (الطفل) بدأت تستقل، لكنها تظل في رابط سري بالأم الرمزية، ليخرج بالطفل والأم من دلالتهما الواقعية إلى دلالة رمزية أكثر اتساعا للتعبير عن الرمز الإنساني، يقول:" بدا يتكور خلفها، يتشكل على صورة حلقات تطرد الفراغ وتصنع حيزها الخاص" إنها لغة رمزية تختصر حياة الإنسان، وتعمل على تشظي الزمن عبر اختزال واقعيته ومنطقيته.

ليست الأحداث هي ما تبدو عليه، وأيضا ليست الشخوص هي ما تبدو عليه في الواقع، كما أن الزمان ليس له ذات النمطية، يختزل الكاتب حيوات وجود هذا الإنسان، ليعبر عن التاريخ النفسي للإنسان، وتصبح الحكايات أكثر رمزية، ولها إشاراتها الدالة على عموم الإنسان. تأتي رمزية الرجل والمرأة في كثير من النصوص في عموميتها، لتصير صالحة، لأن تنسحب على الإنسانية، فعلاقة الأم بذلك الكائن الذي احتوته جنينا وصبيا ويافعا، ثم احتوته أيضا رجلا متقد الرغبة، ليصير للأحداث سياقا ثقافيا عاما، ويصير لكل شيء زمانه الخاص به. هذا واضح في تعدد الأحداث واختلافها وتنوعها، وإن كانت كلها تصب في مجرى واحد ثابت هو الدمار الذي يطول الحياة الإنسانية، والترميز عبر اللغة وعبر التخييل للأحداث يشير إلى أن "الرمز وحده يبتعث الفكر، بابتعاثه الكلام أولا"[٤٨]. نراه يقول:" عندما اكتمل أطلق تنهيدته الأولى، ثم اتبعها بصرخته الأولى "[٤٩].

يتغلب الكاتب على مأزق كسر التابو باستخدام الترميز، واللغة التي تتغلف بالرمز:" نفث نار رغبة متقدة أشعلتها خطواتها المتوثبة. شعرت به. التفتت ناحيته، طيرت له نظرة أججت جمرة قلبه. أطبق عليها. ألتفت الريح على النور، فأطفأتها.

[٤٨] ريكور، بول (٢٠٠٣) نظرية التأويل ـ الخطاب وفائض المعنى ـ ت، سعيد الغانمي ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ بيروت ـ ط١ ـ ص٩٦.

[٤٩] النجيمي، محمد (٢٠٠٨) ـ أول المغفرة ـ ص٩.

أطلقها بعد أن خمدت براكينه. تلوى كما هي عادته، ركب الفراغ ومد أذرعته في الفضاء، وترك لها صوته"[٥٠].

من يتأمل المقطع السابق، يجد الكاتب يرغب في كسر التابو الجنسي، ليصور مشهدا جنسيا بين رجل وامرأة، لكنه يدرك في الوقت ذاته أن ثمة من سيحاسبه في مجتمع راديكالي محافظ، لذا يميل إلى الترميز.

يعني هذا أن الرمز يبلور الفكر بانسياب الكلام، وتلازما مع هذا القول يمكن الإبانة عن الزمان في قصص النجيمي، باعتباره رمزا للمصير الذي تؤول إليه الشخصيات بحكم ما تصنعه بإيعاز من الكاتب الذي يشكل مصائرهم، فيعمل" الرمز، بمعناه العام جدا، بصفته فائض دلالة"[٥١]. فما الدلالة التي تفيض عن رمز الزمان في قصص النجيمي؟!.

في قصة "بقية الحلم " نرى السارد بضمير الأنا الذي يشير إلى المؤلف بشكل ما يتلاعب بالزمن عبر تقنية الحلم، فالحلم هو وسيلته التي تمكنه بأن يُشظِّي الزمان والمكان والأحداث دون أن يخضع لسؤال"منطقية الحدث" والحلم أحد أوجه الرمز، فالحلم هو وسيلة الذات التي تحتشد بالدلالات والرموز؛ لتكشف عما تعانيه هذه الذات من قلق وجودي طاغٍ :" غادر الجميع حلمي، حتى الأنثى غير المكتملة، السيدة التي لها نصف ملامح ونصف وجه، وبقيت أنا وإياه.بدأت الأصوات التي كانت في خلفية المشهد في الخفوت حتى اختفت تماما. كان الضوء يتجمع من حوله، ملامحه كانت تزداد وضوحا ونورا، وكنت أبتعد عن مركز المشهد بالتدريج حتى فقدت صورتي قبل نهاية الحلم. كنت أعرف أنني هناك لكنني لم أكن ظاهرا. كان شخص آخر يحمل في يده قارورة يسلبني حلمي. يسرق مني النور، ويعيد تشكيل المشهد رغما عني"[٥٢].

---

[٥٠] النجيمي، محمد (٢٠٠٨) ـ أول المغفرة ـ ص٩.

[٥١] ريكور، بول (٢٠٠٣) ـ نظرية التأويل ـ الخطاب وفائض المعنى ـ ص٩٦.

[٥٢] النجيمي، محمد (٢٠٠٨)ـ أول المغفرة ـ ص ٢٨.

وإذا كانت "الرموز مبعث تفسير لا نهاية له"[٥٣]، فإن الزمان في تدفقه المتبعثر يدل في هذه القصة على الشتات العام الذي يميز الحياة الإنسانية، إنها حياة لا نظم يلحمها، ولا روابط تلضمها في نسق منطقي، بل هي بالأحرى حياة مفعمة بالفوضى. والزمان في انسيابه يدل على ذلك كله ويومئ إليه بطريقة موحية تجعل القارئ يطالع الأحداث وكأنه يراها في فيلم سينمائي يصور حربا شعواء لا هدنة فيها. في قصة " البشارة " من مجموعة :" قبل أن يصعد إلى جهنم " نرى الزمن يتماهي بالمكان، ويُغيَّب الحدث، فلا نستطيع أن نحدد بدقة خطية للزمن أو ملامح للمكان، ونغيب مع الكاتب في لغة رمزية مجازية :" الأجساد قيد في كوم محكوم بالحركة ضمن القيد، الأرواح حبيسة الأجساد، حريتها مكبلة بحرف أملاه قلم، وأوحى به جرف عن قلم، الأجساد هباء محكوم عليه بالنفاد، تخنق كل ما تحيط به وتجتهد أن تحيله للعدم، وكل هذا ضمن قانون القيد الذي لا تجيد سواه"[٥٤].

رابعا: المكان المفتوح والمغلق :

في السرد التقليدي يعتبر المكان أحد العناصر الجوهرية التي تساهم في بناء النص القصصي إذ بدونه تتلاشى العناصر الأخرى وتتمحي بالضرورة. وتأتي هذه الأهمية القصوى بحكم وظيفة المكان التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث.

إن فضاء المكان بهذا المعنى، يكتسي بعدا تشكيليا يجعل العين القصصية تستجيب له دون كبير عناء، لاكتفائها بالملاحظة والمشاهدة، وهي عملية سهلة ومغرية في آن، لأنها ترتبط أساسا بالإدراك الحسي، إذا ما قورنت بفضاء الزمان الذي يرتبط بالإدراك النفسي "ويشكل عقبة أمام النص ومثارا لحيرته وارتباكه بسبب دبيبه غير المسموع وغير الملموس. بهذا المعنى، يتحول المكان إلى بعد جمالي من أبعاد النص السردي، لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفية

[٥٣] ريكور، بول(٢٠٠٣)ـ نظرية التأويل ص ٩٧.
[٥٤] النجيمي، محمد (٢٠١٠) ـ قبل أن يصعد إلى جهنم، ص٧٢.

والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته. ويُقسِّم دارسو الأدب المكان إلى نوعين:

١) مكان مفتوح يضم الأماكن (المدن والشوارع والدروب والصحاري والغابات).

٢) مكان مغلق، فقد يكون الرحم، والحلم، وقد يكون الأجساد التي تحبس الأرواح داخلها :" الأرواح حبيسة الأجساد، حريتها مكبلة "[٥٥] وقد يكون مكانا نفسيا، حيث يعبر الكاتب عن الأبعاد النفسية بتصوير المكان النفسي الذي لا يخضع بالضرورة للحدود الفيزيائية للمكان الطبيعي. وفي السرد الجديد، والتجريب فيه استطاع الكتاب أن يغيبوا المكان، فأحيانا لا نجد مكانا إطارا لحدث ما، لأنه ربما يغيبون الحدث أيضا، فيراهن السرد القصصي الحداثي على المكان المتخيل، الذي يحتشد بالرموز التي يعيد القارئ إنتاجها؛ ليخلق مكانا متخيلا افتراضيا لا يحده المكان التقليدي، فكما يُغيِّب القاص الحدث والزمن يمكن له أن يغيب المكان أيضا.

وحين أفاد النجيمي من فكرة الرمزية ربما وقر في وعيه أن "الرمز مقيد بالكون"[٥٦]. بمعنى آخر إنه حين قيده بالمكان، فهو في هذه الحالة يصبح قادرا على أن يسقط الرمز على المكان. وقصص النجيمي مفعمة بالرموز، وهي رموز متشابكة، منها ما يحيل على الشخصية، ومنها ما يحيل على الزمان، ومنها مايحيل على المكان..

ويهمنا الآن، أن نلامس رموز المكان في هذه القصة. تقوم رمزية المكان في قصص النجيمي، على جدلية المفتوح والمغلق، آية ذلك أن الأحداث لا تقع في مكان ما بشكل معين، بل هي أماكن في المطلق، ولهذا التعميم فائدته الرمزية، فهو يومئ إلى أماكن حياة الإنسان في هذا العالم، فإما أن تكون قرى أو مدنا. مما يعني أن هذه

[٥٥] النجيمي، محمد (٢٠١٠) ـ قبل أن يصعد إلى جهنم ـ ص ٧٢.
[٥٦] ريكور، بول (٢٠٠٣) ـ نظرية التأويل ـ ص١٠٦.

الأماكن ترمز إلى أفكار الكاتب بشأن الحياة الإنسانية المعاصرة، فهي حياة تنغل بالحركة والدينامية، لذلك فإن التعميم في تسمية الأماكن ذو فائدة رمزية جلية. وقد تلبست الأمكنة في هذه النصوص "بالإيحاء لا بالنص الصريح، وهذا من أول أهداف الرمزية"[٥٧]:" قطعت رءوس أصابعي، زرعتها في راحتي وواظبت على سقيها بدمي، نمت عشرة أشواك تشبهني، أزلتها وتخلصت من بذوري، تركت يدي للصباح عبرت غيمة قادمة من الشرق، بسطت لها كفي وسكبت مهجتها. تحولت أصابعي إلى ياسمين. وسال ماء الورد من بينها"[٥٨].

والمثير للنظر أن الفضاء المكاني قد يلقي بفيوض تأثيراته، ويشع بقواه اللامرئية ويفصح عن المعطيات الحياتية والتاريخية والنفسية والاجتماعية في النصوص، ففي قصة "أول المغفرة " نجد أن الحجر الأسود الذي وجد في صحراء" تهامة " أثناء تنقيب بعثة آثار يتخذه الكاتب تكأة فنية؛ ليلقي فيوضات معرفية وكشفية عن تاريخ مكون ثقافي يسكن جزيرة العرب. يذهب عالم الآثار الدكتور جابر ومعه محمد الراوي من فريق العمل إلى استنطاق قطعة حجر ذات نقش غريب، عثروا عليها أثناء الحفر في إحدى مناطق تهامة. الحجرُ لا يهمّ بعضاً من أعضاء الفريق لكنه يمثّل لُقْيَةً وأثراً هاماً لعالم الآثار والراوي. كلاهما أسود وقد وجدا في هذا الحجر مما يساعدهما على ذلك الكشف الفيوضاتي، فتكتمل الصورة الذاكراتية التي سكنت وعي عالم الآثار والتي وصلت إليه عبر حفريات ذاكرته، عبر رسائل جدته التي كانت مطمورة في اللاوعي. وكأن الكاتب يعي هنا ما طرحه كارل يونج عن الأساطير التي تُشكّل الوعي الجمعي للشعوب، فصلة الوصل التي يبعثها النّقش ممهوراً على شكل أغنية جامايكية تسرّبتْ عبر القارات منذ القرن الثامن عشر؛ ليحكي عن أَمَةٍ سمراء قانونها ينبثق من داخلها متخلية عن القانون الخارجي الذي يحكم ويحدّد ما هي الخطيئة

[٥٧] ولسون، إدمون (١٩٨٢) ـ قلعة اكسل ـ ت. جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ص٢٣.
[٥٨] النجيمي، محمد (٢٠١٠) ـ قبل أن يصعد إلى جهنم ـ ص٨٥.

التي لا تعرفها هذه الأَمة المخلصة لسيدها. يصبح النقش الذي وجدوه في الصحراء وسيلة من وسائل استدعاء التاريخ السري لعالم جيئ به غصبا من منطقة أخرى من العالم إلى الجزيرة العربية، ضمن رحلات الاستعباد التي قامت بها البشرية عبر التاريخ، فعالم الآثار الذي يحمل ضمن خريطته الجينية ملامح أمة أو جارية انتزعوها من عالمها ليقلوا بها في عالم الصحراء، فهل حمل عالم الآثار أساطيره الروحية داخل خريطته النفسية، حسبما عبّر يونج عن دور الأساطير؟! يقول الكاتب على لسان الأمة التي أرسلتها رسائلها المشفرة في الرموز المنقوشة على الحجر الذي عثروا عليه في رحلة التنقيب عن الآثار:"أبيع نفسي لسيدي/ أصدقاء سيدي/ وكل ذلك لايهم/ طالما أنا مَن ينجب سيّده". هذه الأَمة وأغنيتها تحيل على سيرة عبيدٍ من جامايكا فرّوا من هناك في سفينةٍ لكن تلقّفتْهم أرضٌ أخرى للعبودية في المغرب ليبرسلوا كهديّة تُحمَل إلى مكة في موسم الحج. مسار الهدية انقطع بسطو اللصوص على القافلة وقوْد المسافرين للبيع عبيداً لـ "السادة الجدد" في تهامة. وللحكاية جزءٌ متمِّم عند الدكتور جابر وجدّته القديمة بعينيها الزرقاويْن وأغنيتها غير المفهومة تحاول تمريرها إلى الأبناء والأحفاد عبر الحجر الذي نقشت عليه أغنيتها. وهنا نكتشف الفجوة التي رُدِمتْ؛ فيُستعاد كنزُ الذاكرة؛ أغنية التصالح والمغفرة تُنشَدُ ثانيةً على لسان الأحفاد.

إن نصوص محمد النجيمي يتوافر لها حظ كبير من التحديث الذي يتجلى في طرائق اشتغال المكونات الفنية، فهذا الاشتغال يكشف في جل تجلياته عن الانتماء إلى جمالية الرمزية – بما هي مظهر من مظاهر جمالية التحديث. ألا تشكل الكتابة وعيا محملا بالرموز؟ ألا تعبر عن رؤية؟ فمن أين تنبثق هذه الرؤية؟ إنها تنبثق من أحد أنماط التبئير الثلاثة حيث «يختص مفهوم وجهة النظر بصيغة التلفظ. ويتعلق الأمر بطرح الأسئلة الآتية: "من يرى؟ ومن أية زاوية؟ هل من منظور علاقة مباشرة

مع الواقع أم من منظور تباعد عنه؟" ([٥٩]) والجواب فيما يخص قصص النجيمي أن من يرى أو يروي الأحداث هو الراوي / الكاتب "لذلك يمكننا اعتبار الراوي . مؤقتا . قناعا للكاتب إلى حد ما، أو ذاتا ثانية للكاتب كما يقول بوث"([٦٠]).

ينوع النجيمي في أصوات الرواة الذين يحملهم خطابه الثقافي والجمالي، فنجد السارد بضمير المتكلم الذي هو أقرب صوت للكاتب في قصة "صمت أخير " يقول :" أنا وهو لوحدنا، الحجرة تعرت بوقاحة. ألقت عنها كل القماش الذي يسترها. علقت له الحبل الذي سيصعد به. جهزت له الكرسي الذي سينال بالوثوب عليه الحظوة، ثم قيدت يديه خلف ظهره. حملتنا على الكرسي، ثبت الحبل حول صورة عنقه، ثم نزعتني عنه"([٦١]). هنا السارد بضمير الأنا / صوت المؤلف، والآخر الذي يتكشف لنا أنه صورة الأنا في نوع من القلق الوجودي والفصام النفسي، حيث يكشف لنا النجيمي عبر هذا التشظي بين الأنا وصورتها عما تعانيه الأنا من هزائم وخيبات، مما يدفعها للانتحار أو النخلص من الحياة. وذات الحيلة النفسية لجأ إليها في نص آخر من مجموعة " أول المغفرة " حيث يطارد السارد ظله الذي لم يعد له، والذي انفصل عنه :" نفض أكمامه، ورمى الزجاجة التي كان يحملها في فيه. خلّفني وحيدا على الجسر ومضى، لكنه سلبني شيئا آخر كان حتى اللحظة التي قابلته فيها معي. سرق مني. ظلي "([٦٢]).

.وفي بداية مجموعة :" أول المغفرة " ثمة نص لا عنوان له يأتي بعد الإهداء مباشرة، الذي هو بالمصادفة :" لك يا أنت "، فمنذ عتبة الإهداء نرى ذلك الانقسام، فثمة أنا تتحدث، وثمة آخر منفصل عن الأنا وظل لها، بل ويهديه الكاتب نصه :"

[٥٩] فاليط، بيرنار (٢٠٠٩) ـ النص الروائي ـ مناهج وتقنيات ـ ت. رشيد بنحدو ـ منشورات سل ـ طنجة ـ ص٧٧.
[٦٠] يقطين، سعيد (١٩٨٥) ـ القراءة والتجربة ـ دار الثقافة ـ ط١ ـ الدار البيضاء ـ ص٧٦.
[٦١] النجيمي، محمد (٢٠١٠) ـ قبل أن يصعد إلى جهنم ـ ص٨٩.
[٦٢] النجيمي، محمد (٢٠٠٨) ـ أول المغفرة ـ ص٣٦.

لك يا أنت "، ثم يعقب الإهداء بنص دون عنوان، وكأنه تصدير لمجموعة النصوص، وتفيض دلالاته على كل نصوص المجموعة :" على آخر حدود الطيف، عند الانعطافة الأولى، بعد الامتزاج به، يتحول الركن الهادئ إلى فضاء فسيح تختلط فيه الذكريات العتيقة..تمد يدك فلا تقبض إلا الريح، تطلق عنان نظرك، فيرتد إليك فزعا من سراب، تطارد احتمالات السراب، فلا يجد الظمآن إلا خيالات الماء وآثار سحابة مرت من هنا قبل ألف عام "[٦٣].

إذن من يروي لنا تلك النصوص ؟ الجواب البديهي أنه المؤلف، لكن الجواب الأكثر صعوبة هو كيف يروي؟!" نحن هنا أمام متوالية احتمالية: راو يخبر بقصة، تقديم البطل بصورة الغائب. أو راو يروي قصته، الإيحاء بالحميمية والصدق عبر استخدام صيغة ضمير المتكلم"أنا"، أو راو يروي عن أشخاص عرفهم، أو راو يكتب انطلاقا من دفتر مذكرات وجده، أو الخ" [٦٤]. هذه التعددية في الرواة تجعلنا أمام مجموعة من احتمالات الراوي التي يمكن تلخيصها على الصورة التالية:

الراوي الظاهر: المنفصل عن أحداث ما يرويه، ولكن الذي يكشف نفسه باعتباره راوياً، دون أن يقوم بالضرورة بتحديد نفسه، كما في قصة "وحدها السماء تحسن استقبال الإناث ".

الراوي الخفي: الذي يستخدم صيغة ضمير الغائب كما في قصة "نور". الراوي المخاطب كما في " النص الأول المفتتح الذي نفهم أنه الكاتب أو كما في قصة " صمت أخير". الراوي المتكلم بضمير الأنا والمتطابق الضرورة مع المؤلف كما في قصة " بقية حلم "، والراوي المتكلم بالضرورة يكون هنا "منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز. منحاز في موقع له هويته. منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانيا عالم قصة.

[٦٣] النجيمي، محمد (٢٠٠٨) ـ أول المغفرة ـ ص٧.
[٦٤] العيد، يمنى، (١٩٨٦) ـ الراوي ـ الموقع والشكل ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ص٥٠.

النتائج ...

مما سبق نخلص إلى نتائج عامة تخص جمالية الرمزية عند محمد النجيمي. وهذه النتائج تخص جمالية الرمزية بشكل عام :

١) التجريب في السرد والانزياح عن قواعد القص التقليدية بكل أشكالها ومكوناتها، سواء على مستوى البناء الفني من صوغ الحدث ووصف الشخصيات، وتجليات الزمان والمكان.

٢) الشخصية عند النجيمي لا تؤدي البطولة بقدر ما تشتغل باعتبارها آلية رمزية في بناء العالم القصصي.

٣) تشظي الزمن في نصوص النجيمي، وهذا التشظي منطلق من رؤية جمالية وثقافية لتشظي الذات، وموقفها من العالم.

٤) تغيب ملامح المكان في كثير من النصوص، فالمكان لديه ينبني على الجدلية بين الزمان والمكان..

٥) خلخلة البنية السردية التقليدية، والتركيز على الشذرات في البناء السردي للقصة، بما تفيده الشذرات من تشظ وبعثرة منسجمة العناصر

٦) كسر التابوهات عبر استخدام تقنية الرمز والتخييل ربما هروبا من المساءلة الاجتماعية والرقابة الدينية.

المصادر

١) أول المغفرة . دار ميريت للنشر . القاهرة . ٢٠٠٨.
٢) قبل أن يصعد إلى جهنم، منشورات نادي المنطقة الشرقية . الدمام . ٢٠١٠.

المراجع

١) إبراهيم، نبيلة (١٩٨٠) الأسطورة سلسلة الموسوعة الصغيرة وزارة الإعلام العراق.
٢) أبو زيد، خلف أحمد (٢٠١١) . الحكاية الشعبية وأثرها في خيال الطفل . الهيئة العامة لقصور الثقافة . سلسلة النشر الإقليمي . القاهرة.
٣) إسماعيل، عز الدين(١٩٧٢) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . المكتبة الأكاديمية . ط١.
٤) الجندي، درويش (١٩٩٩) . الرمزية في الأدب العربي . نهضة مصر للطباعة والنشر . القاهرة.
٥) الزعبي، أحمد (١٩٩٥) . التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر. إربد . الأردن . ط١..
٦) القرني، سالم محمد سالم، (١٤٣٢ . ١٤٣٣ هـ) . الرمزية في الشعر العربي الحديث/رسالة ماجستير. جامعة الملك سعود.
٧) المعموري، ناجح(١٩٩٣) . الأسطورة مركز الإبداع . مجلة الأقلام عدد١ بغداد.
٨) النساج، سيد حامد (٢٠٠٧) بانوراما الرواية العربية – دار غريب للطباعة – القاهرة
٩) بدوي، عبد الرحمن (١٩٧٧) . الزمن عند مارتن هيدجر . مجلة عالم الفكر . الكويت . المجلد ٨ . عدد٢.
١٠) برونيسلاف، مالينوفسكي، (٢٠١٢). الوظيفة الثقافية للأسطورة . ت. عياد محيي الدين . دار الطليعة . بيروت..
١١) أحمد خليل (١٩٨٦) مضمون الأسطورة في الفكر العربي دار الطليعة بيروت.
١٢) ريكور، بول (٢٠٠٣) نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى . ت، سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . بيروت . ط١.

١٣) عبد جاسم، عباس (١٩٩٣) الكتابة الروائية . مجلة الأقلام . عدد ٨، ٧. بغداد.
١٤) علي، عبد الرضا (١٩٧٢) . الأسطورة في شعر السياب مجلة الأقلام . العراق.
١٥) (١٩٧٢) توظيف الأسطورة في رواية :"ليس ثمة جلجامش . مجلة الأقلام عدد ٩.
١٦) فاليط، بيرنار (٢٠٠٩) . النص الروائي . مناهج وتقنيات . ت. رشيد بنحدو . منشورات سل . طنجة.
١٧) فتوح، أحمد محمد (١٩٨٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . دار المعارف . ط٣ . القاهرة.
١٨) فريزر، جيمس (٢٠١٣) . الغصن الذهبي . ت . محمد زياد كبة . مشروع كلمة . أبو ظبي..
١٩) فرويد، سيجموند، (١٩٨٠) تفسير الأحلام . ت.فهمي لوقا . كتاب الهلال (سلسلة ثقافية شهرية) . القاهرة..
٢٠) مسلم، صبري (١٩٩٢) . المنهج الأسطوري في دراسة الفن القصصي ونقده . مجلة الأقلام . العراق.
٢١) مير هوف، هانز (١٩٧٢) . الزمن في الأدب . دمشق.
٢٢) هالبرين، جون، وآخرون (١٩٨١) . نظرية الرواية، مقالات جديدة . ت. محيي الدين صبحي . وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق.
٢٣) ولسون، إدمون (١٩٨٢) . قلعة اكسل . ت. جبرا إبراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت.
٢٤) ويليك، رينيه، وأوستن وارن(١٩٨٠) . نظرية الأدب وخمسة مداخل إلى النقد الأدبي . ت. محيي الدين صبحي . وزارة الثقافة . دمشق.
٢٥) يقطين، سعيد (١٩٨٥) . القراءة والتجربة . دار الثقافة . ط١ . الدار البيضاء.
٢٦) يونج، جوستاف كارل (١٩٦٦) . الإنسان يبحث عن نفسه . ت. وتحقيق سامي علام وديمتري افبيرنوس . دار المدى.