فاعلية الذاكرة
في تليباثي بين أسطرة الواقع وسحر الخيال

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2018/2/551)

العبيدي، ايمان
فاعلية الذاكرة في تلبيائي بين اسطرة الواقع وسحر الخيال/ ايمان العبيدي- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2018
( ) ص.
ر. ا. : (2018/2/551)
الواصفات: / النقد الادبي/ / الادب العربي/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية آخرى.

Copyright ®
All Rights Reserved
جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-520-4

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدما.

دار غيداء للنشر والتوزيع
تلاع العلي - شارع المنقد رانيا العبدالله
مجمع الصناف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 9666714 7 962+
ص.ب : 520966 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghaidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com
www.darghaidaa.com

فاعلية الذاكرة

في تليباثي بين أسطرة الواقع وسحر الخيال

إعداد وتقديم ومشاركة

أ. د إيمان العبيدي

أستاذة النقد الأدبي في كلية التربية - أبن رشد

جامعة بغداد

الطبعة الأولى

2018م - 1439هـ

المحتويات

ت	الموضوع	الناقد	الصفحة
	المقدمة		7
الفصل الأول: تليباثي بين سلطتين (سلطة النص وسلطة التلقي)			
.1	ترسيمات الذات- في تليباثي- بين سطوة الأسلبة وحلم الانعتاق	د إيمان محمد العبيدي	25
.2	واقعية التوجس الأسطوري وسحرية التكون العجائبي في السرد القصصي القصير قراءة في مجموعة (تليباثي)	د نادية هناوي سعدون	65
.3	بنية النص القصصيمجموعة تليباثي القصصية لهيثم بهنام بردى أنموذجا	د سوسن البياتي	82
4	الإحساس بالزمن -قراءة سردية في قصة تليباثي لهيثم بهنام بردى	د سالم نجم عبد الله	96
5	النزعة الرومانتيكية في ادب هيثم بهنام بردى - تليباثي انموذجا-	حسن السلمان	125
الفصل الثاني: تليباثي أسطرة الواقع وسحر الخيال			
.1	فضاء القرية- الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي-	أ.د محمد صابر عبيد	133
.2	فنتازيا القرين بين الكتاب عن الحياة والتلاشي في الأتون	أ.د نادية هناوي سعدون	152
.3	تِليباثي -قصّة الأسطورة في فضاء التخييل	أ.د فاضل عبود التميمي	164
.4	جمالية السرد التخاطري والمخيال الإسطوري	جاسم عاصي	171
5	هيثم بهنام بردى المكان السردي والمتخيّل الأسطوري	ناجح المعموري	176

الفصل الثالث: شعرية اللغة وتشظيات بنائها في مجموعة تليباثي			
.1	(تليباثي) المغامرة اللغوية الفريدة وبلاغة السرد	د ثائر العذاري	195
.2	التشاكل في مجموعة [تليباثي] القصصية: قراءة سيميائية	د. فرح أدور حنا	200
.3	إقتناص الذات الضائعة -قراءة في قصص (تليباثي)	د. مثنى كاظم صادق	209
.4	جماليات الإيقاع السردي مقاربة في (تليباثي)	د. محمد يونس صالح	219
5	هيثم بردى.... الخواء يفضي إلى آخر أكثر كثافة	بولس آدم	233

المقدمة

المحطة الاولى

الذاكرة مابين النص و المتلقي

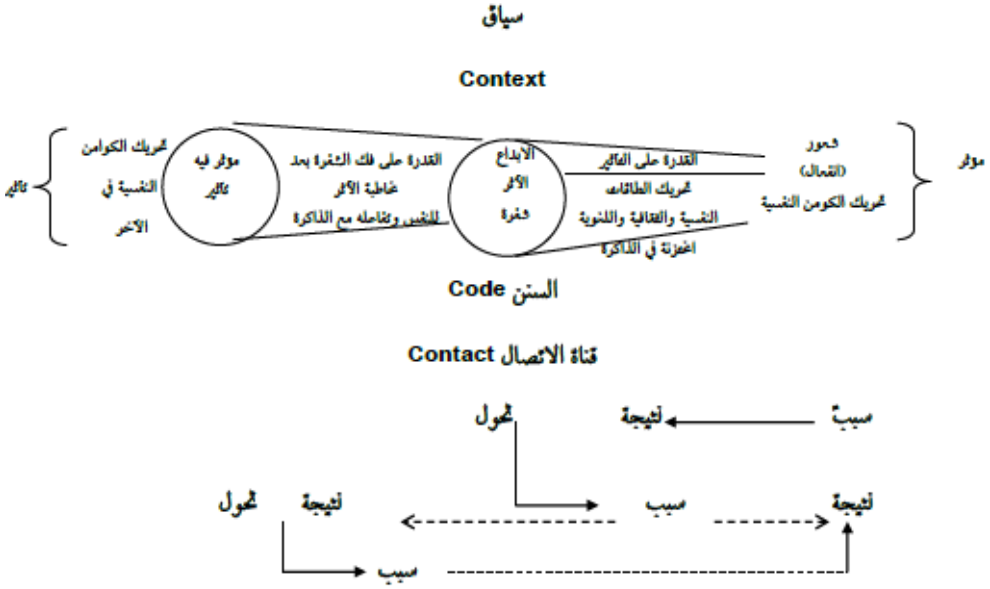
ينفتح الجذر اللغوي لمصطلح الذاكرة على الذكر والتذكر، وكلاهما يعني العودة إلى أمر سابق مرت به الذات فاختُزن في ذاكرتها، تعادوده أو تراجعه كلما احتاجت إلى ذلك سبيلا، مما يعني أن الدلالة التي يعمل عليها الفعل مرهونة بانتهاء زمنه، فالذاكرة تعتمد على عناصر معينة للاسترجاع، وهذه العناصر هي نفسها التي يعتمد عليها السرد ونقصد بها (حوادث- ثيمة- زمان ومكان وشخوص...) من هنا ترتبط الذاكرة بالسرد بكل أشكاله وألوانه وتفصيلاته، تلك التي تعتمد عليها الفنون بكل أشكالها وأنواعها وبحسب حالات التعبير عنها وفيها...

فالذاكرة هي رحم المخيلة البشرية الذي تُختزن فيه مجموعة من الصور الحقيقية والمفترضة (متوالدة عن الحقيقية)، ماهوموجود في الواقع وما يفترض أن يكون الواقع عليه، فضلاً عن رغبات وتشظيات قد لايقبلها المجتمع لأنها قد تتعارض معه عرفاً وتقليداً أو لاتتناسب وطبيعة القانون السائد في تلك المجتمعات، فهي القلب النابض والواهب للتذكر، للحديث والسرد، لانها خزانة كل مايمر بالانسان من حوادث وصور وذكريات- حتى لتبدو بمثابة الصندوق الأسود في الطائرة لأنها تختزن مجموعة أسباب ومسببات وعوامل بنائية لسيرورات سلبية وايجابية تمر بها الذات حتى اشبهت ذلك الصندوق في كونها كاتمة أسرار ذواتها. مثلما هي الرحم الذي ولدت رؤى المتلقين أو النقاد منه وفيه، فقد كانت السبيل إلى اقتناصهم لمعنى معين في قراءة معينة، فكل رؤية أو قراءة هي حاصل تفاعل ذاكرة ذات قارئة مع النص المقروء، ولا يخفى علينا ماذا تحمل تلك الذات من عصارة فكر وخلاصة ثقافة حين تتمازج هذه مع العمل فاننا سنكون بازاء رؤية جديدة ذات نَفَسٍ مختلف وقد يبتعد عما طرحه النص الأصلي، من هنا حملنا

الكتاب فاعلية الذاكرة بوصفها الخزين والمعين الذي يحرك الذوات في الانتاج والتفاعل مع الأحداث والنصوص عموماً، مثلما هي العمود الذي يتكئ عليه الناقد- القارئ- في تحديد وجهته القرائية فضلاً عن تلك العلاقة البنائية – المتراكبة – والمتلاقحة بين العمل وذاكرته سواء كانت أدبية أم اجتماعية أم فكرية، فكل أنواعها أسهمت في خلق زاوية من زوايا قراءات قرائها، وبحسب قدراتها على الممازجة والمماحكة بين الأفعال بجميع أزمانها (شكلاً ومضموناً) وقدرتها التشكلية للنصوص.

علاقة الذاكرة بالعمل الأدبي:

لاشك أن العمل االفني ولاسيما الأدبي منه قائم على تلك الفاعلية التي تتشكل بين اقامة علاقات ذاكراتية بين (المبدع والنص من جهة وبين النص والمتلقي من جهة أخرى)، ومما لاشك فيه- أيضاً- أن العلاقة بين النص والآخر تتركز في ذلك الصدام الذي يتشكل في النص من خلال الانقطاعات والرموز والشفرات فضلاً عن الفجوات التي يسعى من خلالها المبدع إلى فتح باب المساهمة والانفتاح الدلالي وتعدد القراءات التي تقع رهناً لعملية الخبرة الجمالية، وإذا كان العقل يسير بموازاة العاطفة في العملية الابداعية فإن الانفعال بوصفه حالة مفروضة على الابداع- الأثر- من الطرفين (المبدع والمتلقي) تبقى تسيطر على الأحاسيس أو مخاطبة الشعور فيصبح العامل النفسي المتمثل بعنصر الانفعال مسيطراً على جدلية الصراع الباطني والظاهري في الإبداع عند الطرفين (المؤثِّر والمؤثَّر به) فالأثر هو الطاقة التي تحرك الذاكرة وتجعلها تتفاعل عند الطرفين مثلما يظهر في المخطط الآتي:



الشعور ⟵ أثر + تأثير (سبب + نتيجة)، فكان سبباً لحدوث الأثر- الانفعال سبب لحدوث الابداع بعد تحريك الذاكرة وتفعيلها مع الحدث الآني- ونتيجة لتأثير العمل الفني في الذاكرة صار الابداع، فالانفعاله سببه تحريك الذاكرة وتفعيل ماتختزن مع النص.

فالابداع أثر مشفوع بمؤثر يعتمد قصدية التأثير، لذا فان كلا الطرفين يستثمر الخلاصة فيتحول السبب إلى نتيجة عند الطرف الآخر، فبسبب الإشعار والتحسس وتفعيل الذاكرة- الذي يحصل عند الطرف الآخر أو المتلقي- ينتج النص الآخر أو القراءة الثانية للنص الأول- دائماً- الناتج الذي يجمع العلاقة التكاملية هذه، أما الانفعال بوصفه حالة ناجمة عن العقل بعد عملية التفكير والتدبير فترتبط به في مجموع عملياته الفيزيولوجية والنفسية هذه.

أي أن الأثر مرهون بطبيعة تحفيز ذاكرة المتلقي في انتاج وتفعيل نوعية القراءة التي تنتج عن تصادم النص (ببناه السردية والشعرية) مع فكر المتلقي وقوة تأثيره وتحفيزه لجزء من ذاكرته إذ ليس من الضروري أن يتفاعل مع كل انواع الذاكرة عند المتلقي الواحد

فقد يثير النص في قارئ مالايثير عند الآخر لأن الأمر مرهون بطبيعة المتلقي الفيزيزلوجية والنفسية- مثلما مر في المخطط- فإذا كان التأثير سبباً في تجسيد المؤثر أو اخراجه للوجود فإن كلا المؤثر والمؤثر فيه يصبحان سبباً في عملية التواصل (الأثر)، والنتيجة التي تجمع الطرفين بهدف الالتفات إلى المؤثر فيصبح المؤثر- على الصعيد الباطني- هدفاً غير مرئي أو نقطة التواصل ووديعة المعاني المخبأة تحت ستار الشكل والتي تعد نقطة التواصل الظاهرة والخزين الحر للطاقة التأثرية.

تستثمر اللغة (ببنائها السردي والشعري) سمتها التأثيرية فتبدو مكتنزة بشتى الرموز التي تستطيع أدوات الناقد أن تقف عليها بعد سبر أغوار لغة النص الذي يبدو منظومة من الايحاءات التي تُظهِر غنى اللغة من جهة وقدرة الناقد على استشفاف كنوزها من جهة اخرى، وهذا ما يكتب للنص الديمومة والتعدد القرائي، ولهذا يدمج رولان بارت بين فعلي التواصل الأدبي والاستجابة للرسالة أو النصوص الأدبية بمصطلح اللذة الذي لا يخلو من كونه يحمل بين طياته أبعاداً نفسية تنفتح على الطرفين، الأمر الذي يفتح باباً أمام الناقد أن يخوض غمار وحدات النص اللسانية ويربطها بالحالة الشعورية عند الطرفين (المرسل والمرسل إليه) لاسيما حين تكون الكتابة (علم متع اللغة)[1]

ذلك يعني ارتباط الذاكرة بالتأثير من جهة والتعبير عن ذلك التأثير من جهة أخرى لتبرز اللغة الوسيلة المؤثرة في العمل الادبي والذي ينتج من قراءته، فاللغة تجسيد حي لعالم باطني واستشراف لحلول برؤية خاصة عن طريق الاستفراغ وفي التعبير عنه تحصل اللذة، أما مهمة الناقد فتتجسد في وقوفه على ما خفي من إبداع في ذلك الاستفراغ. فالأفكارُ التي يحتويها النصُ الأدبيُ مثلاً تُصبح بموجبِ ذلك سببا لبزوغ افكار جديدة[2]، والنص الابداعي أو (الاثر) يوفر للقارئ اختيارات عدة للتفسير فيفتح آفاقه على تذوق لانهائي لأن القراء متغيرون بحسب السياق الثقافي والمواقف النفسية فضلا عن العمل

(1) لذة النص: 15.

(2) ينظر: المنهج البنيوي (دراسة نظرية): ثامر ابراهيم المصاروة، بريد الكتروني، Thamer_masaro@yahoo.com

الأدبي الذي يوفر في بنيته مصدراً لا ينضب من التجارب كلما تم تسليط الضوء عليه بكيفية متنوعة توحي بسلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق إلى الحد الذي تصل فيه إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم كله، ومن الخصائص الأساسية للشعرية رجوع الدوال إلى مدلولاتها عبر التركيب الكلي في سياقها المكتمل، فعلى الرغم من إحالتها إلى مرجع معين فإنها تظهر محملة باختيارات أخرى كما تكشف عن رسائل تخرق العادات والأعراف الثقافية فتخلق جدلاً بين العرفي والمنحرف بالعلاقة مع المرجعيات الثقافية للقارئ أي انها تزيد من اللا احتمالية واللا توقعية في استقبال الرسالة لأنها تفسد توقعات القارئ مع الشفرات اللغوية من جهة والثقافية (التشفير الداخلي والخارجي)[1]

فالحقيقة الوحيدة مثلما يراها شكري المبخوت والتي يجمع عليها الدارسون ((هي أنّ المتكلم عند بناء كلامه يجعل، على نحو ما، جزءاً من الكلام بارزاً ليكون موضع عناية وموضع اهتمام المخاطب))[2]. وهو يرى بأنّ هذا الجزء يمثل محل الفائدة ومناط القصد، كذلك المعلومة الأساسية التي يريد بيانها[3]. اي انه حدد الخطاب ((ووضعه في سياق معين من أجل أن يكون له معنى))[4]

(1) ينظر: نقد النقد: تودوروف، 24.

(2) إنشاء النفي وشروطه النحوية الدّلاليّة/ 346.

(3) ينظر: م. ن/ 346.

(4) التداولية في الفكر النقدي/ 182.

محطة ثانية

سرد مابعد الحداثة

لعل التجريب سمة رافقت السرد الحداثي ومابعده، فتعددت أشكاله وطرائقه بحسب طبيعة السارد وميوله فضلاً عن مواهبه وتفنناته، ويبقى الاعتماد على تغريب الواقع هي السمة الأكثر تجريباً بين قاصينا المعاصرين، فنالت حالة التغريب اهتماما موسعا واشكالا متنوعة، فمنهم من ارتكز فيها على العجائبية المعتمدة على خرق القوانين الطبيعية والتحليق إلى مافوق الطبيعي عن طريق التناصات المتعددة والمتنوعة مع التأريخ تارة ومع الأساطير والخرافات والحكايات الشعبية، فضلاً عن التراث بكل خزائنه وطاقاته الحركية التي ملأت ذاكرة الساردين مثلما هي عند المتلقي، فمنحت تلك النصوص القدرة على التعدد القرائي إذ صرنا بازاء نص مفتوح على جميع قرائه، وتنوعت طرائق خوضهم في تمثيل العجائبية والتغريب فسعوا بكل طاقاتهم إلى بناء نصوصهم وتغليفها بها لتحقيق المزيد من الاثارة من خلال رسم الشخصيات تارة و بناء الأحداث المبنية على المزاوجة او المداخلة بين الواقع وما فوقه لتحقيق جو من التغريب والدهشة فضلاً عن اللعب باللغة تارة أخرى، والقاص هيثم بردى اتخذ من بناء اللغة ولعبة الترميز فضلاً عن الدلالات المنفتحة على عوالم غير منتهية طريقاً مهما في تجسيد فعل إثارة ذهن المتلقي فكرياً وجمالياً، مستثمراً طاقات الذاكرة وخزينها مابين الشعبي والأدبي والاجتماعي فاقترن التغريب عنده بالدهشة وكسر التوقع لتغدو المهيمنات الأولى على لغته السردية التي تعمقت أطرها بلغة شعرية تعتمد على الايحاء والايجاز والاستعارة والمجازفمنحت السرد التواءات عديدة في تحقيق التغريب.

حاول بردى أن يصطنع طريقاً مغايراً في سرده يتجنب فيه البوح المباشر للشخصيات فاذا به يخلق عالماً متصارعاً بين الداخل والخارج فعكس نفسيات أبطاله المضطربة باسلوب يعتمد على طبيعة ذات البطل من ناحية وعلاقته بعالمه أو محيطه الدائر من حوله من ناحية اخرى، ففي تليباثي مثلاً هو لم يقف على مايعاني منه بطله أو يبين

أسباب انقطاعه عن عالمه أو طبيعة تفكيره وعلاقته بعالمه او تبريز حالات اصطراعه مع الآخر، إنما يستطيع المتلقي أن يفهم قمة صراعه من خلال محاورته للتمثال وسؤاله النطق (حتام الصمت) أو تبريز حدة الغضب بتفعيل دلالة الأسلوب الطلبي وتفعيل حركة الأمر ب (أنطق ياحجر) التي عكست رغبة جامحة بالتغيير وثورة عارمة تعاني منها النفس فتسعى إلى تثويرها فعلاً وحركة على المكان وصورة الانسان من حوله، هكذا تنح عن عرض الشعور أو أحاسيس الذات، ولعبت لغته الدور الاكبر في خلق أجواء خاصة لتحقيق فعل الاثارة فجاءت لغته الشعرية مشحونة بالايحاء والايجاز والاستعارة والكناية فانبسطت قوة التأثير التي هدفت تفعيل الاثارة لتحلق في أجوائها سمات الغرائبية والدهشة، مثلما هيأت بناء سردياً منفتحاً على عوالم متخيلة دائمة الاضافة من قبل المتلقي.

إعتمد بردى على لغة خاصة في ترسيم حركة الذات وتبريز طاقاتها الداخلية من دون الاعتماد على البوح المباشر ذلك الذي أثقل السرد التقليدي عقوداً من الزمن. مثلما آمن بفكرة الحياد في التعامل مع الذوات وتبريز حركاتها مع محيطها فقد إلتزم قضية خاصة لذوات تعاني من أزمات نفسية متعددة وجعلها قضيته التي لاتخصه وحده وانما لها أبعاد في التاريخ، فعلى الرغم منتنوع التجارب وغناها فانها تتوالد من رحم واحد هو الحياة وطالما أن الانسان تجمعه مشاعر واحدة فانها بالضرورة تعلن عن تشابه التجارب مهما اختلفت نهاياتها أو مهما اختلفت طبيعة الذات التي وقعت عليها التجربة واختلف الزمان والمكان فان هناك خيوطاً مشتركة بين هذه التجارب. هذا سر ولوج المبدعين عموماً عالم الأسطورة إذ لايكمن ولوجهم لها على الجانب الجمالي والفكري المعتمد على غنى التجربة فهدفهم قائم على تلك المزاوجة التي تعلن بطريقة اشبهت طريقة يانغ في لاشعوره الجمعي وكأنه أراد أن يبني فكرته على (أن هناك جينات حسية تغذي فينا الحياة فتجعل تجاربنا متقاربة رغم ابتعاد الزمن واختلاف الامكنة).

فبدت مجموعة تليباثي بناءً قصصياً متنوع التجارب وقف اخرج فيها عوالم و ذوات حركتها يرسمها الراوي العليم، والمجموعة تركز على بناء الذات من الداخل أكثر

منها من الخارج، فبسطت شخصيات تنوعت فيها عوامل الاستلاب وتوحدت في طريقة دفاعها عن ذاتها ووجودها من عوالم الاضطهاد، شخصيات مأزومة تسعى إلى رفض واقعها المرير وتسعى إلى تحطيم قيوده المفروضة عليها بالعزلة ثم رفض الحياة، واستبدال الموت بها.

محطة ثالثة

(بين عينيَّ وعينيك خطانِ طولهما الف عام)

يقول بول ريكور: "إن إعادة التصوير التي يقوم بها السرد تؤكد جانباً من المعرفة الذاتية التي تتخطى ميدان السرد، اي أن الذات لاتعرف ذاتها مباشرة بل بطريقة غير مباشرة من خلال التعبيرات الثقافية بجميع أنواعها والتي يتم انتاجها بالعودة إلى وساطات رمزية تنتج دائما وأساساً الفعل"[1] من هنا تأتي عوامل بناء نص بردى القصصي المؤسطرة تارة والمؤدلجة تارة أخرى لتدعم فرضيات استكناه عالم الذات نفسياً وفكرياً، فتفتح أبواباً من الفهم والتأويل في رسم وتسيير بعض من حدود المعرفة بها.

إذا كانت النصوص الفنية تعالج بمساحات متوازية أربع علاقات قد تنال إحداها مساحة أكبر من الأخرى من دون إلغاء التوازي فيها، هي علاقة الذات بالذات، وعلاقة الذات بالنحن، وعلاقة الذات بمحيطها، وعلاقة الذات بالماورائيات، فقد شكلت الثيمة الأساسية في المجموعة القصصية- تليباثي- هذه العلاقات مغطية مساحاتها بقوالب ظاهرة وأخرى مستورة بطابع الترميز الذي هو سمة الفن وطراوته.

تشعرك تليباثي منذ الوهلة الأولى أو منذ العتبة الأولى- العنوان- بأن ثمة خط موازٍ لحركتك تارة وثمة فاصل بينك وبين عالم آخر غير مرئي تشعر به، تتحسسه تستدعيه أو يستدعيك من دون أن يحضر، هذا الخط هو سيرورة الحياة التي سيرتها وسارت معها مجموعة تليباثي كاشفة عن رحلة ذاتٍ متباينة بين ارادتها وتمثلات واقعها الذي تتحرك فيه، فرسم فيها راويها صوراً متنوعة لذواتِ ضائعة في زحمة رغباتها الذاتية المفسرة بطابع اللذة المغتالة، وزاد من تأزمها حالة انقطاعها عن محيطها.

بدا العنوان إشارة إلى حالة استدعاء على شكل التخاطر، أو هي إشارة تنبيهية للقاريء على أن الحدس الذي يلعبه السرد في المتن الحكائي هو حالة تخاطرية هي أقرب

(1) الهوية والسرد: بول ريكور 88

إلى الحضور العقلي لا الجسدي، صانعة قصة تباطنية بين الداخل والخارج، فبعد أن تشبعت زوايا النظر برؤية الواقع انغمست تراتيل الروح بتوليفة قائمة على تهيؤات واستبطان رؤى مركبة أشبه بترنيمة الحواس المستبصرة في اعماق الروح، مما يوحي بأن السرد الآتي في المجموعة يقف على خط الوسط، فمن ناحية هو لاينعطف كثيراً على تحسسات الذات لواقعها، ومن ناحية أخرى يبرز تحولات هذه الذات وتقلباتها وفقاً لعالمها الداخلي بعد أن تجاوزت ذلك العالم الحسي، مما يعني أيضاًأن السارد يضع المتلقي أمام رؤية تخاطرية أخرى فهو في حال ينقل إلينا شبكة من تلك التقلبات الفكرية فانه يفتح للمتلقي باباًأخرى للتخاطر حين تمس هذه التقلبات روحه، فيصبح البناء السردي مفتوحاً على هذه الحالة دون انقطاع.

في خطط تنبع من فكر مابعد الحداثي الذي يعتمد على تبريز المنطقي بسلوك غير منطقي او معاكس بهذه الطريقة سيَّر بردى مجموعته التليباثي متبعاً الفكر مابعد الحداثي الذي يهدف الدهشة والاثارة فآثر اتباع غير المألوف فضلا عن(الغرائبي، العجائبي) بناءً ليكسر توقع قرائه حرصاً منه على مد جسور التواصل بين قرائه عن طريق فعل الإثارة- إثارة ذهن المتلقي ومخيلته ليفتح قراءات لاتنضب بحسب نوع قرائه وفاعلية مخيلتهم-.

وقف القاص في مجموعته هذه على تدوير حركة الذات في رحلة كونية تمر عليها تحولات الزمن في مجموعة تجاربه الغنية بالخبرة والجمال، وحركة الزمن في تليباثي طرحت صوراً متعددة لتجارب كونية تتقارب في بعض جزئياتها على الرغم من ابتعاد أزمنتها واختلاف أمكنتها، ليقف القاص على صيغة فكرية فحواها تشابه الرغبات في الذوات مهما تغير الزمن، أو الأثر الذي تخلفه تلك الرغبات على الانسان على مر العصور، في سمة اقتربت من الاستمرارية الوجودية أو الدورات الكونية التي تعكس علاقة الذات بما حولها سلباً وايجاباً، اذ تسهم في رسم ميول الذوات وصراعاتها التي تخلقها مجموع الرغبات المكبوتة فيها والظاهرة، والتي تتناسب عكسياً مع محيطها فجاءت بنية المجموعة

مرتكزة على التوزيع الحدثي[1]- اذ يكاد ان يكون مشتركاً بين الذوات التي تعلو فيها الرغائب لتتكسر أشرعتها تحت قيود محيطها، فتنشأ بين المحيط وصاحب الرغبة فجوة عندئذٍ يعلن اختلاق الصراع فيها ولأجلها- يبرز ذلك في مجموعة العلائق المشتركة والروابط المتداخلة بين أحاسيس الذوات وطرائق بنائها في حالتي تحقيق الرغبات وامتناعها، مهما تقدمت الأزمان وتطورت الأجيال، أي أن العلاقة بين الذات والوجود في التوزيع الحدثي مفسرة بتلك الحوادث التي يمر بها الانسان على اختلاف زمانه، ومجموعة اتعكاسات الحوادث عليه أو تلك الأحاسيس المشتركة بين البشر- في حالة قمع الرغبات- على اختلاف الأزمنة والأمكنة فهي وإن تنوعت حالاتها وطبيعة حوادثها فان هناك الكثير من الرغائب والغرائز والطموحات التي تظل تلتقي وتتشابه مع ميول الآخرين -على مر الزمن واختلاف الأمكنة -في أغلب أطرها الشكلية التي تعجز الذات عن تحقيقها، فتخلق اشكالاً للاصرعة، لتشكل هذه العلائق أساس الجدلية الوجودية وشكل من أشكال صراع الانسان مع محيطه فيها، ذلك الصراع الذي يشكل المحور الأساس في بناء الذات جمالياً وفكرياً لنصل إلى نتيجة أن (الحياة – على سعتها -واحدة لم تتغير..)

(1) المقصود بالتوزيع الحدثي هو توزيع الاحداث على الذوات او الشخصيات في ازمان متعددة ولايشترط بها التعاقب، انما هناك مشتركات في الجينات او اللاشعور الجمعي، يشترك فيها البشر عموما ومنها الرغائب التي لايمكن تحقيقها فانها تدخل في مرحلة الكبت عند صاحبها لتخلق الصراع نوع الصراع وكيفية معالجته يختلف باختلاف الازمنة وطبيعة المعالجين له.

محطة رابعة

خطوط تعريفية بالقاص

السيرة الذاتية: هيثم بهنام بردى

قاص وروائي وكاتب أدب طفل

الاسم الكامل: هيثم بهنان جرجيس بردى.

- ولد في العراق/ عام 1953.
- عضو اتحاد الأدباء العراقيين.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو فخري مدى الحياة في دار نعمان للثقافة اللبنانية.
- رئيس تحرير مجلة إنانا التي تعنى بشأن المرأة.

حضر وشارك في مهرجانات وملتقيات عديدة أبرزها:

- الندوة العربية الأولى للقصة الشابة التي أقامتها مجلة الطليعة الأدبية في بغداد عام 1980.
- ملتقى القصة العراقية في بغداد عام 1995.
- ندوة الرواية العربية في بغداد عام 2002.
- الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام 2005.
- الملتقى الرابع للقصة العراقية (ملتقى د.علي جواد الطاهر) في بغداد 2008.
- مهرجان المربد ولعدة دورات.
- مهرجان الجواهري عام 2010 وعام 2012.
- مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول في بغداد عام 2010.
- معرض إيطاليا الدولي للكتاب في إيطاليا (مدينة تورينو) عام 2014، ألقى فيها محاضرة في "القاعة الزرقاء" عن الأدب السردي العراقي الحديث.

أصدر الكتب التالية:

1. الغرفة 213/ رواية – مطبعة أسعد – بغداد1987.
2. حب مع وقف التنفيذ/ قصص قصيرة جداً – مطبعة شفيق– بغداد 1989.
3. الليلة الثانية بعد الألف/ قصص قصيرة جداً – منشورات مجلة نون – الموصل 1995.
4. عزلة انكيدو/ قصص قصيرة جداً – مطبعة نينوى – بغداد 2000.
5. الوصية/ قصص قصيرة – دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة– بغداد 2002.
6. الذي رأى الأعماق كلها/ كتاب انثيالات – مطبعة ميديا – أربيل 2007.
7. مار بهنام وأخته سارة/ رواية – مركز أكد للطباعة والإعلان- عنكاوا- أربيل 2007.
8. قديسو حدياب/ رواية – مركز أكد للطباعة والإعلان – عنكاوا – أربيل 2008.
9. صدرت باللغة السريانية عن دار (منارة) في أربيل عام 2011 ترجمة كوركيس نباتي.
10. تليباثي/ قصص قصيرة – دار نعمان للثقافة– بيروت 2008. صدرت طبعتها الثانية عن دار الينابيع بدمشق عام 2010.
11. التماهي/ قصص قصيرة جداً– دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة – بغداد 2008.
12. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية/ إعداد وتقديم– إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية – أربيل 2009. صدرت طبعتها الثانية عن دار تموز للطباعة والنشر- دمشق 2012. صدرت ترجمتها إلى اللغة الكوردية من قبل أحمد محمد إسماعيل وصدرت عن المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية عام 2012.
13. القصة القصيرة جداً في العراق/ إعداد وتقديم– المديرية العامة لتربية نينوى– الموصل 2010.

14. القصة القصيرة جداً/ الأعمال القصصية 1989–2008/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق 2011.
15. نهر ذو لحية بيضاء/ مجموعة قصصية/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق 2011.
16. سركون بولص عنقاء الشعر العراقي الحديث/ إعداد وتقديم– إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية- أربيل 2011.
17. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق 2012.
18. روائيون عراقيون سريان في مسيرة الرواية العراقية/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق 2012.
19. أرض من عسل/ مجموعة قصصية/ دار الحوار للنشر والتوزيع– اللاذقية، سوريا 2012.
20. كتّاب أدب طفل عراقيون سريان في مسيرة أدب الطفل العراقي/ مطبعة شفيق– بغداد 2013.

له في أدب الطفل الإصدارات التالية:

1. الحكيمة والصياد/ مسرحية للفتيان/ مطبعة بيريفان– أربيل 2007.
2. مع الجاحظ على بساط الريح/ سيرة قصصية للفتيان– دار رند للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق 2010.
3. العشبة/ مسرحية للفتيان/ مطبعة الديار– الموصل 2013.

كتب صدرت عن أدبه:

1. حبة الخردل/ دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً/ إعداد وتقديم خالص ايشوع بربر/ منشورات اتحاد الأدباء

السريان– الموصل 2005. صدرت طبعته الثانية عن دار رند للطباعة والنشر والتوزيع في سوريا عام 2010.

2. شعرية المكان في القصة القصيرة جداً– قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى/ د. نبهان حسون السعدون/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق2012.
3. تجليات الفضاء السردي– قراءة في سرديات هيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم: أ. د محمد صابر عبيد/ دار تموز للطبعة والنشر والتوزيع– دمشق2012.
4. أسماء في ذاكرة المدينة، هيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم وحوار نمرود قاشا/ مطبعة شفيق– بغداد 2012.
5. شباط ما زال بعيداً، دراسات نقدية في المجموعة القصصية أرض من عسل لهيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم: جوزيف حنا يشوع/ مطبعة الديار– الموصل 2012.
6. الكون القصصي، تجليات السرد وآليات التمظهر، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى/ محمد إبراهيم الجميلي/ مطبعة الديار– الموصل 2013.
7. الثريا، دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً/ إعداد وتقديم: خالص ايشوع بربر/ مطبعة شفيق- بغداد 2014.
8. جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى/ د. نبهان حسون السعدون/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق 2014.
9. المهيمنات القرائية وفاعلية التشكيل السردي في مجموعة نهر ذو لحية بيضاء/ إعداد وتقديم ومشاركة: الدكتور خليل شكري هياس/ دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق 2014.

دراسات أكاديمية عن أدبه:

- حاز الأستاذ محمد إبراهيم الجميلي على شهادة الماجستير بدرجة جيد جداً من كلية

التربية الأساسية/ جامعة الموصل بتأريخ 3/ 3/ 2013 عن رسالته الموسومة (السرد في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة).

- حازت الأستاذة نادية نزهة سليمان على شهادة الماجستير بدرجة امتياز من كلية التربية للبنات/ جامعة تكريت، بتاريخ 17/ 2/ 2014 عن رسالتها الموسومة: (جماليات القصة القصيرة جداً/ هيثم بهنام بردى مثالاً).
- ترجمت بعض قصصه إلى اللغة الإنكليزية والهولندية والفرنسية.
- ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين– الجزء الثالث– صفحة 281) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة عام 1998 لمؤلفه الأستاذ حميد المطبعي.
- ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين – صفحة 600) الصادر عن وزارة التعليم العالي والكتاب العلمي/ جامعة الموصل – مركز دراسات الموصل– عام 2007، لمؤلفة الأستاذ الدكتور عمر الطالب.

الجوائز:

- حائز على جائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية لعام 2006.
- حائز على الجائزة الأولى في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة العراقية عام 2006 عن قصته القصيرة "النبض الأبدي".
- حائز على الجائزة الثانية في مسابقة وزارة الثقافة لمسابقة أدب الأطفال/ دار ثقافة الأطفال/ جائزة (عزي الوهاب للنص المسرحي) عام 2010 عن مسرحيته الموسومة (العشبة).
- حائز على الجائزة الثانية في مسابقة القصة القصيرة التي أقامها قصر الثقافة والفنون في محافظة صلاح الدين عن قصته الموسومة (الرسالة).

* كُتبت عنها العديد من البحوث والدراسات النقدية، وتعكف الدكتورةإيمان العبيدي على جمعها وتبويبها وتقديمها، بغية إصدارها في كتاب.

الفصل الاول

تليباثي بين سلطتين [سلطة النص وسلطة التلقي]

1- ترسيمات الذات – في تليباثي- بين سطوة الاسلبة وحلم الانعتاق

د. ايمان محمد العبيدي

2- واقعية التوجس الأسطوري وسحرية التكون العجائبي في السرد القصصي القصير قراءة في مجموعة (تليباثي)

د. نادية هناوي سعدون

3-بنية النص القصصي مجموعة تليباثي القصصية لهيثم بهنام بردى أنموذجاً

د. سوسن البياتي

4- الإحساس بالزمن -قراءة سردية في قصة تليباثي لهيثم بهنام بردى

د. سالم نجم عبد الله

5- النزعة الرومانتيكية في أدب هيثم بهنام بردى القصصي- تليباثي انموذجاً- حسن السلمان

ترسيمات الذات- في تليباثي-

بين سطوة الأسلبة وحلم الانعتاق

أ.م. د ايمان محمد العبيدي

جامعة بغداد – كلية التربية ابن رشد

حيث يوجد الكثير من الضوء يكون الظل عميقاً..... غوته

لاتبنى المعرفة من دون خيال.....

مقدمة

هيثم بهنام بردى واحد من القاصين العراقيين الذين أولعوا بالتجريب مثل جيله، فاعتمد في بنائه للقصة على خرق أنظمة السرد المنطقي أو السرد المتتابع تلك السمة التي ميزته في عقوده الأولى، زاوج بردى بين الواقع واللا واقع ليخطو درجات في تبريز عوالم بنائية تعتمد على الدهشة وتغريب الواقع مما جعلها في صفاف الأعمال التي لاتُقرأ قراءة واحدة، حرص في قصصه على بسط أبنية سردية تعتمد على تفكيك المعنى ليتسنى لقرائها اقتناص معنى مغاير أو جديد و خاص، تهدف إلى الاثارة الجمالية قبل الفكرية.

خطت تليباثي- المجموعة القصصية- خطوات متنوعة في تبريز حالات انعزال الذات من دون الاعلان أو الاشارة إلى تبريز صور الاضطهاد المؤدية لتثبيت الحالة – أي جعلت صور الاضطهاد مغيبة قبل بدأ النص لتشحذ ذهن المتلقي بتخيلات عائمة عن نوعيتها وأسبابها فبدت تخريجاتها صوراً وعوالم يملؤها المتلقي بادراكه الخاص- فقد ركز بردى في بنائه السردي على الذات في عزلتها مسلطاً الضوء على حركتها مع هذا المتغير وتوجهاتها النفسية والسلوكية ازاءه، فاذا بها تنفصل عن محيطها وتمارس طقوسها الحياتية في عزلة يشوبها القلق والألم، هكذا انتقى القاص رسمَ أشكالٍ متنوعة لذوات تعاني انفصالاً عن محيطها الخارجي شكلاً ومضموناً، فاذا نحن بازاء قصص مختلفة عن بعضها، كل واحدة تبرز حركةَ وشكلاً في تجسيد معاناة الذات وتبريز عزلتها مع تسليط الضوء

على الحدث الآني وتفاعلها الايجابي والسلبي معه، فاذا بالمجموعة هيكلة معمقة في بناء الذات (داخلياً وخارجياً).

يؤكد بارت في رؤيته للسرد بانه (عالم متطور من التاريخ والثقافة)، على أمرين: أولهما أن التأريخ والثقافة هما أساس السرد، وعليه لا بد أن يحفل السرد بكل تمفصلات الوجود في حقبه التأريخية فما زالت حركة التاريخ ترتبط بالحركة الوجودية وترتسم من خلال تأرجحاته السياسية والاجتماعية علامات ثقافية و تلونات معينة ترتبط بافراده وتبقى تلازمهم و تمدهم أجيالاً بعد أجيال – أي تشكل لوناً ثابتاً وربما مغايراً عن الأمم الأخرى في حركة تاريخها وتقلبات حوادثه- بتلك الجزئيات الثقافية والحوادث التي تبني مجتمعاتها أو تعرقل مسيرته يرسم السرد هوية أمته، أي أن بارت قد أعطى برؤيته هذه إيعازاً للأدباء بالاهتمام بالتاريخ وإعادة إنتاجه بما يبرز ثقافة شعوبهم وتاريخ أممهم لتبرز من تلك القيمة علاقتي تبريز الهوية من جهة وترسيم عملية التثاقف بين الشعوب بكل ماتحمل من تنوع فكري وجمالي، لذا يمكن أن تكون هذه انطلاقة في توجيه أنواع معينة من التجريب فحواها الاهتمام بالبنيات الصغيرة التي تميز ثقافة الشعوب التي تصنع منها هويتها الخاصة، أما الأمر الآخر فيبرز في الاهتمام بمستوى التفكير عند الفرد صانع الحضارات بوصفه الأداة الأولى التي تخط التاريخ وتبني الثقافة، وعليه فان البناء لا يكون إلاّ بيد الانسان صانع السرد، إذ لا يمكن أن نتصور بناء حضارة أو ترسيخ حدث تأريخي إلاّ من خلال فعل الانسان وحركته السلبية والايجابية فيه، فضلاً عن أن اغتناء التجارب الحياتية هيأت بصورة مستمرة لصناعة التاريخ -الذي هو الخزين الحر لأشكال السرد المتنوعة- ومنحت الأمم فكرة الاعتزاز به فهو اساس ترسيخها الوجودي والسجل الذي يحفظ ديمومتها ونشاطها الفكري أو حركتها الثقافية- بناء حضارتها- فعلى الرغم من تنوع تجاربه وغناها فان الذات وحركتها فيه مرهونة بامتداد تلك التجارب، مما يعني أن الانسان هو مداد الثقافة وحبور الزمان، من هنا ارتبط السرد أولاً وآخراً بالذات مثلما ارتبط وجود الذات وقيمتها الفكرية وديمومة حضورها فيه بصناعة التاريخ والثقافة، من هنا سعى السرد الحديث إلى أن يجد طريقاً يزاوج به بين فكرين (قديم ومحدث) وبنائهما

في تجربة واحدة، فاعتدَّ القاصون المحدثون طريق النزوع إلى الأسطورة منهجاً تجريبياً يقيمون عليه تجاربهم السردية لاغنائها فكراً وجمالاً مثلما نهلوا من تفصيلات شعوبهم الصغيرة بجميع أشكالها الأمثال، المعتقدات، الأعراف، الخرافة... و كل مايمكن أن يغني تجاربهم السردية. وتبقى الذات وعلاقاتها المتعددة والمتنوعة الطريق الأول في تحريك طروحاتهم والمسار الذي يبنون عليه أحداثهم في صراعاتها المتنوعة كاشفين عن نزاعات نفسية تارة وصراعات فكرية مع الآخر تارة أخرى.

إستطاع بردى بما اوتي من حس فني ان ينحت بريشته السردية في بناء قصصي عالمين متناقضين (خارجي مرئي وداخلي متواري) وهو يغوص في عوالم شخصياته المظلمة ليقف على بعض أسرار النفس وطرائق تفكيرها حين يتعذر عليها تحقيق رغباتها، فقد سعى إلى بناء الذات في قصته الاولى، –تليباثي التي وسم بها المجموعة – تليباثي– التي سيكون مركز اشتغالنا منصباً عليها وحدها علّنا نجد الوقت فيما بعد لنخوض غمار القصص الأخرى– في ثلاث حركات متنافرة ـو متكاملة، ومنفتحة على بعضها في أبعاد غير مرئية إذ يصعب على الناقد أن يستشف ذلك الانفتاح من الوهلة الأولى غير ان توالي القراءات قد يكشف ذلك الترابط الخفي بين الحركات، فسمة استعصاء القراءة الاولى او التحلق بفكرة جامعة و معنى ثابت لنص ابداعي، هو سمة ابداعية لانه يمنح القارئ الحضور دوماً ليتسلل من خلال رؤيته التي تعكس طبيعته الفيزيولوجية والنفسية في الخروج بمعنى يفهمه، لذا تتعدد قراءات النصوص الابداعية بحسب متلقيها.

شكلت تلك الحركات بمجموعها هيكلية القصة بتعرجاتها الفكرية والتواءاتها التأويلية فاذا هي ترنيمة وجودية تبحث في صناعة الذات في نواحيها المتعددة لاسيما النفسية منها والفكرية، ويبقى الجمالي هو الميدان الخصب لعمل الذاكرة الاجتماعية عند المتلقي ونوعية استجابة ذاكرته للعمل– يغلفها الطابع الجمالي الذي يبقى يحتفظ بفنية الفن مهما تعددت أطره وتشظت رؤاه في فالنص يبقى ذاكرة مفتوحة على عوالم متشظية في أبعادها ورسومها وقوانينها الوجودية الخاصة، فيحفل بكل الانظمة الوجودية التي تختط نظامها وسيرورته من أنظمة الوجود عموماً– العام والخاص–فهو ميدان للصراعات

الاجتماعية ومرسم للخطوط الثقافية، ولغة للاحترازات الجمالية...فأوضحت غنى التجربة لاسيما على مستوى تقديم الشخصية فضلاً عن ذلك الأسلوب الذي اتبعه القاص في سرده، فقد اتخذ أسلوباً مزاوجاً بين الحداثة ومابعدها، يبرز أهمها في محاولة التخلص من المباشرة في ترسيم الشخصية وتحطيم أسوار البطل المنقذ في كل أشكاله تلك -التي أشبعت السرد التقليدي بناء -، فاختط بردى في رسم أبطاله شخصيات غامضة بعد أن بسطها بصورة مغايرة مسلطاً الضوء على تركيبتها نفسياً وفكرياً، مثلما تخلص من المتابعة التعريفية التفصيلية التي اعتمد عليها السرد التقليدي في تقديم شخصياته فقد بلغ به أنه أغلق على المتلقي الأبواب التي تثير خياله -الذي يسهم دوماً في بناء اضافات تكميلية على بنائها-، لأن مايقدمه هذا النوع من السرد يغرق في التفاصيل الصغيرة والكبيرة في تقديمها، لذا يقلل فاعلية الخيال عند المتلقي فيحجم بذلك وضع بصماته الخاصة في عملية بنائه لتلك الشخصية المصنوعة أو المنحوتة في ذلك السرد، فسمة السرد الجديد تسعى إلى التخلص من هذا الأسلوب الذي مقته القارئ وجعله مملاً، فقد رفضت الحداثة وما بعدها مثل هذا الاسترسال، بعدما جاءت بمدرستين قلبتا العملية الفكرية في الابداع قلباً هي مدرسة القراءة والتلقي والتفكيكية، وكلتا المدرستين اهتمت بالمتلقي وتبنت رؤيته الفردية.

لعل من أولى اللبنات الفنية التي استثمرها القاص من فلسفة مابعد الحداثة هي عملية التخلي عن اسم يحد به الشخصية فجعلها في مرتبة أعلى من المسميات لتكون أقرب إلى كل ذات مرت وتمر في التجربة هذه، وتتوالى عملية بناء صناعة هذه الذات غير المسماة حتى اللحظة الأخيرة في القصة، إذ يخرج المتلقي منها وما زال يبحث في فهمها أو محاولة الخروج بفكرة محددة عنها

من هنا سنحاول أن نقدم رؤيانا في تقديم بردى لذات الفنان المصنوعة في تليباثي من خلال الحركات التي وجدناها أقرب مساراً تعريفياً وسم بها تلك الذات وتحركاتها، وهذه الحركات هي:

1 - الحركة الاولى: حركة الظل والجسد:

علاقة الجسد بالذات علاقة بناء وتحول (سلباً وايجاباً) فاذا لم تكن هذه العلاقة مبنية على التكامل فان الذات ستعاني اضطرابات نفسية قد تودي بها إلى حد العزلة والتحول إلى ذات مأزومة، لذلك تعاني الذات ذات الجسد غير السوي- على سبيل المثال- مثل هذه الاضطرابات الأمر الذي يجعلها تنفصل عن محيطها بسبب ذلك الجسد فإن عقولنا -مثلاً- غير مهيأة لاستقبال صورة لاتعرفها أو لم تعتد عليها لذلك لايمكن أن نتعايش مع ذات في وجهها ثلاثة عيون، من هنا يبدو الجسد الأيقونة أو العلامة التعريفية التي تقدم الذات إلى ذلك المحيط –كحالة أولى في التمييز بطبيعتها-تعقبها حالات كثر تدخل من ضمنها سلوكيات الجسد المعبر عن رغبات الذات، فاذا لم تكن تلك السلوكيات مقبولة ومتعاضدة مع ميول الذوات الأخر في مجتمعها فانها ستخلف اضطراباً حاداً بين الذات والمحيط. أي أن الجسد وإن كان لايعطي فكرة كاملة أو واضحة عن دواخل الذوات، إلاّأنه العتبة الفضفاضة والقوة الفاعلة لحركة الذات، يمكن أن نستدل على ذلك من خلال رؤية الألم الذي تعاني منه الذات بمجموعة التعبيرات التي ترتسم على ملامح الجسد معلنة للآخر ذلك الاضطراب فرحاًأو حزناً.

ركزت الحركة الأولى في تليباثي على العلاقة بين الجسد الذات أو تعبير الجسد عن دواخل الذات، فوجهت خطاها في الكتاب عن موقع الذات في الوجود، إذ تشهد حركة التليباثي وظله، سياقات طفولية باحثة عن الرغبة في التموقع الوجودي في إطار حركة الذات وعلاقتها بالزمان والمكان تارة والمحيط ومافيه تارة أخرى، ـــــــــــ أما علاقتها بالماورائيات فتظهر منها إشارة خفيفة تتنفس بسطاًأو نستشف تفاصيلها في الحركة الاخيرة، هي الحركة الأهم التي امتصت الثيمة الأساس، وهي الأكبر ظهوراً في تفسير سيرورة التليباثي وجودياً "رقص استجابة لموسيقى صاخبة تهدر من أعماق حشاياه فتقولب وتشكّل ظله بأوضاع مختلفة ولكنه بقي أسير جسده موثوق بقوى غيبية لا ترد..."[1]

(1) نفسه

أما ظاهرة الظل فترتبط جذريا بعنصرين: (الضوء والظلام) ولهذا عبأ لتبريز هذين العنصرين (جسد وضوء خافت) ولأن الظل لايتكون في كل الأزمان إذ يشترط بناؤه على طبيعة الضوء الساقط على الأشياء في أوقات معينة، فالظل يتقدم الجسد بعد الضحى، ويغيب مع غروب الشمس، ويظهر ليلاً بفعل الأضواء الاصطناعية، ولأن وقت التجربة ليلاً لذا حرص على بناء مشهده التمثيلي من خلال ضوء المصباح الذي حاول أن يظهر قدمه بما يتناسب وصناعة الحدث في هذه التجربة، "يقف عند مدخل غرفة الرسم، يتأمل المصباح المتدلي بسلسلة استوطن حلقاتها الصدأ، مصباح بهيئة غربية مميزة مزركش بنقاط سود هي بقايا حشرات طائرة متفحمة على الزجاج، ضوءه المرجرج يسقط عـلى الحيطان"[1]

شكلت حركة الجسد وتبعية الظل لها-وانفتاحها فيما بعد على التجربة-الجزء الأكبر من صورة تقديمه للشخصية (بوصف الجسد ايقونة الذات والعلامة التعريفية بها وجودياً) وهدفَ من خلالها أمرين (محاولة ملء المكان بحركة الجسد وظله، وملء الوجود عن طريق ملء المكان بما صنعه جسده – أنامله- من رسومات ونحوتات شبيهة بالذات)

ولكي يغطي المشهد ويعطي طابعه التصويري حيوية الحياة ويمنحه القدرة التعبيرية على استكناه عوالم أخرى غير مرئية اعتمد في عملية اخراجها على ايماءات حركة الجسد من خلال الظل نفسه أكثر من الجسد، تلك الصورة التي يرتبط تشخيصها ظهوراً واكتمالاً بتحولات الزمن وقوة الضوء وضعفه مما يعني أن الوقوف عليها يتطلب مهندساً وفناناً ليقف على عملية بنائه وتحولاتها، يضاف اليها تلك الابعاد التي يحملها الظل بوصفه فكرا يحمل اشارات ماورائية سخرها لتخدم مقصديته"نهض من كرسيه، وقف كالتمثال، تحت المصباح تماماً،، تأمله بإمعان، وجده ملموماً مضغوطاً، تخيل نفسه بجسده المفتول الفارع وقد استجاب إلى تكوين لا أبعاد محددة له، أراد أن يلعب قليلاً ليطرد الملل من نفسه، مد يديه إلى الأمام، فخرجت من الظل اسطوانتان قميئتان ثم تلاقتا استجابة

(1) تليباثي: 8

لفعل الجسد الأصيل، رقص استجابة لموسيقى صاخبة تهدر من أعماق حشاياه فتقولب وتشكّل ظله ولكنه بقي بأوضاع مختلفة أسير جسده موثوق بقوى غيبية لا ترد..."[1]

وهذه الحركة مفسرة ب:

علاقة الذات ـــــــــــــــــــ بالذات (اي بنفسها)،

وعلاقة الذات بـــــــــــــمحيطها،

وعلاقة الذات بـــــالماورائيات

وتبدو هذه العلاقات مترابطة يجمعها صوت واحد هو انحسار الذات وانعزالها عن محيطها.

تقوم علاقة الذات بظلها على أساس الوجود، لايوجد ظل إذا لم يكن هناك مظلل، أي أن العلاقة بينهما تلازمية، علاقة تابع بمتبوع، ومثل هذا الأمر في الفن لا يخلو من أبعاد فلسفية مفادها التركيز على تلك الرابطة القدسية التي تعلن حالة ولادة صورة لذات حية وانبعاثها، - أو نزعها من جسد لذات ما في وقت معين- لتظل تلاحقها وتختفي في ظروف آخر- بحسب تغير الزمن والضوء-، حالة الولادة غير المكتملة هذه وغير الدائمة التي تظل تدور في فلك ضيق ولاتستطيع العيش طويلاً مثلما هي غير مؤهلة للانفراد لأنها تظل تدور في فلك مظللها وحضوره لاتخلو من رؤى عميقة وطويلة في ميثولوجيا الشعوب- التي لا بد أن يكون بردى قد استثمرها في بناء قصته لاسيما حين يتخذ من اسطورة بجماليون وحركة الانبعاث فيهاالطاقة التي يبني عليها ثيمته-(فبدت أحلام بطله منكبة خارجياً على محاولة بعث الحياة في جسد معبودته – تمثاله – مثلما فعل بجماليون أي أن هذه الحركة إشارة أولى إلى محاولة البعث)-، فيبدو الظل صورة بلاروح- لذات (تمتلك روحاً وجسداً)-، و لعلها حالة حضور ذات أخرى منشقة عن الذات الأولى التي تنعم بالحياة لنكون بازاء ذاتين، الأولى موجودة والثانية مغيبة، والأمر لايسلم من مرافقة كل ذات لذات أخرى شبيهة لها في عالم آخر تعلن عنها تلك الصورة المنشقة

(1) نفسه

عن الجسد (الظل) فيغدو صورة لروح مغيبة -رفيقة للذات الحاضرة وقرينة لها-، تكاد تنتنهز فرصة معينة لتحضر، فتعلن عن وجودها. فكثير منا قد راودته فكرة أن يكون له شبيه في عالم آخر وهذا الشبيه لم يخلق بعد أو خلق في حياة أخرى، مسألة لقاء الذات بشبيهها عولجت بأساليب كثيرة ومنها أسطورة بجماليون التي إعتمد عليها القاص في توظيف ثيمته في قصته الأولى تليباثي – موضوع مداخلتنا هذه –.

بدت حركة البطل – بوصفه ذاتاً مصنوعة-مرسومة في بعدين سنحاول أن نقف عليها لأننا متيقنون بأنها تشكل عتبة الانفتاح على الفكرة الأساس التي نراها قد سيطرت على فكر القاص فاتخذ من تلك الأبعاد الفلسفية رموزاً فنية يخضعها لبناء تجربته الابداعية هذه:

أولها ارتباط فكرة الظل والجسد بالميلاد والانبعاث – وتلك الفكرة ظلت حاضرة في تجربته حتى النهاية- فقد سادت في الميثولوجية فكرة ارتباط الظل أو الكائن الشبحي للروح بالانبعاث فتظهر في أساطير الخلق الأولى ومنها الثقافة التاوية أسطورة الين واليانغ Yin and Yang الأثيرين اللذين خرجا من انقساماالخلية الأصلية للكاوس البدائي تشي chi الين مؤنث مظلم سلبي وهو من الأرض. ويرمز لهبخط منقسم أو منكسر. أما اليانغ فهو مذكر، وهو مشرق إيجابي، وهو من السماوات، ويرمز له بخط غيرمنكسر... والين واليانغ قاعدة الثنوية الأساسية، حيث القوى المتناوبة والمتعارضةتقوم بخلق الكون [1] وهكذا في معادلة كونية ساد الين الأرض و ساد اليانغ السماوات، ولايخفى على أحد ماذا يحمل الطرفان من صفات وماذا يعطيان بحسب الطبيعة المعاشة، فارتبط الين بالعتمة والظل والرطوبة والغموض، أما اليانغ فارتبط بالسمو والحرارة والقوة والإنجاز وبالتالي الوضوح.

(1) ينظر: معجم الأساطير: ماكس شابيرو وورودا هندريكس.ترجمة حنا عبود (دمشق، دار علاء الدين سنة 1999م)، ص 268. وينظر: قاموس أساطيرالعالم.: آرثر كورتل، ترجمة سهى الطريحي (بيروت، المؤسسة للدراسات، 1993م)، ص 123.

وقد أطلق الفكر اليوناني على المبدأ السالبالذي يوازي الين اسم الايروس، وعلى المبدأ الموجب اسم اللوغوس، حيث عالم الرغباتوالغرائز في الأول، وحيث المنطق والتفكير يغلب في الثاني[1]

أما الثاني فارتباط الظل بالمو- اذ قد يكون الظل-الذات المرافقة او القرين- روحاً هاربة من عالم تعذيب الأموات في العالم الآخر مثلما ورد في الحضارة المصرية و اليونانية فقد أستخدمت الحضارتان مصطلح أرض الظلال للإشارة إلى العالم الآخر الذي ينتقل إليه الموتى. فعند اليونان، كانت أرض الظلال مملكة هيديز، المكان الذي تقاسي فيه الأرواح الشريرة صنوف العذاب. أما عند الفراعنة فإن أرواح الموتى تتجه ناحية الغرب عندما تختفي الشمس ليحل محلها ظلام أبدي يرتهن بذلك العالم الذي يحتضن الموتى، من هنا صار الظلام إشارة لوجود عالم آخر موازٍ لعالمنا، عالم مخيف وبلا ضياء يغادر إليه الأموات[2]. ليصير الظل شكلاً من أشكال الظلام، صورة من صور ذلك العالم المجهول.، يضاف إلى فكرة ارتباط الظل بالموت ماورد في الفكر العربي، فابن العربي ربط الروح بالضوء المستقر في البدن، فإذا مات الإنسان أشمس وأصبح بلا ظل، وانتقلت الروح/ الظل، التي هي ضوء ينعكس، إلى عالمها الأول. فالظل عنده هو لحظة البروز إلى عالم الشهادة من عالم الغيب والعماء مشدود إلى التشكل والصورة إذ ينعكس عليه نور الموجد. .."[3]ولذلك فان بعض الشعوب تمنع السير على ظل الآخر، بعضها تمنع الأطفال من اللعب به تقديساً لجسد الآخَرِ، الباطن المغيب المتمثل في الظل،

(1) ينظر الظل اساطيره وامتداداته المعرفية والابداعية: د فاطمة عبد الله الوهيبي: 54

(2) ينظر الشاعر وظله: احمد العمري (المغرب مقال منشور على شبكة الانترنت على موقع الالكتروني http://www.darwishfoundation.org/printnews.php?id=104

(3) التعريفات الجرجاني، ،بيروت، مكتبة لبنان، سنة 1978م،ص 312.

تقديس يرتبط بالرؤيا لا بالرؤية[1].

ويبدو أن القاص قد استثمر الفكرتين (فكرة الميلاد أو الانبعاث، وفكرة الموت) معاً وداخلهما في بناء قصته بفنية عالية من خلال الرمز مثلما سيظهر.

أما علاقة الحركة بالوجود فنشهد فيها هيمنة الحركة الخارجية (الجسد الراقص وظله المصنوع) على حساب الحركة الداخلية – ونقصد بها مجموعة الانفعالات التي تعكس رؤى فكرية أو نفسية للذات- فتلك الحركات الخارجية للجسد ومحاولة التعريف به من خلال مجموعة أفعال قد تكون عشوائية الحركة ثابتة العزيمة في تحريك المكان وملئه وجوداً- وذلك يعني أنها لم تأت من فراغ فقد انصاعت لفعل العقل الذي عزا للجسد بالحركة معبراً عنها فكرياً بالمعادلة الآتية: أساس الوجود (أنا اتحرك ـــــــــــــــ فأنا حي) اذن مفاد الحركة عنوان وجودي..

ولأن الحركة تركز على احياء المكان، فالذات هنا أصل الحياة تحيي الوجود وتغنيه. ولا شك أن حركة الظل تتغير بتغير حركة الذات، وهذا يقود بالنتيجة إلى تغير طبيعة الاحتواء والامتلاء للشخصية في مكانها وطبيعة تفكيرها أو نظرها إلى الوجود والموجودات.

والحركة ببعدها العميق لاتخلو من التمرد على السكون القابع في ظلمات المكان وخضوعه لسطوة الزمن بتحوله الجديد القاهر، فدعوة الزمن تكمن في تعريف محيطها بها من خلال تلك الثورة القابعة فيها والتي حاولت أن تعكسها على المكان، ولذلك حركة الذات فيها بدت منشغلة بمحاولة ملء المكان واشغاله بوجودها من خلال الظل، إذ تشغل هي جزءاً من المكان ويشغل ظلها جزءاً آخر في محاولة لسد الفراغ واحياء المكان بالانسان، والمتتبع لوصف الذات وهي تتحرك حركتها العشوائية التي حاول الراوي العليم أن يرسمها يشعر للوهلة الأولى بأن حركتها تقوم على نقل أحاسيس فوضوية

(1) ينظر الشاعر وظله: احمد العمري المغرب مقال منشور على شبكة الانترنت على موقع الالكتروني http://www.darwishfoundation.org/printnews.php?id=104

شعرت بها الذات وعبرت عنها بايماءات سريعة للتعريف بوجودها ولذلك يتراءى له في تلك الوهلة بأن العقل في هذه الحركة أقل حضوراً، غير أن القراءة العميقة للنص ومحاولة فك شفرة علاقة فعل الحركة بطبيعة الذات من جهة وفعل الحركة وعلاقة الذات بماحولها من جهة أخرى، يجد أن ترابط حركات الذات هذه في علاقاتها هذه في ذلك التماسك البنائي العميق ما جاءت إلاّ إيعازاً من العقل في وغزة التعريف هذه، فالتفكر يرتبط هنا بالحركة (التفكر فعل حركي ـــــــــــــــــ يرتبط بمسألتين إرساء أساس وجودي للذات في العالم، ومحاولة تدعيمها بخطوات تعزيزية تسمو بالذات و تسعى إلى تمييزها من غيرها في ذلك العالم، أي أن التفكر أساس التعبير عن الوجود).فاللغة المسطحة هنا أفرزت هيمنة الفعل الحركي على العقل بغية كسر السكون وملء المكان وتكسير ظلمة الليل، مما تفتح اللغة العميقة بابها لتصور أن تلك الايعازات جاءت بفعل العقل الذي بدا يخطط لثورته من خلال حركة الذات هذه على محيطها.

علاقة الذات بالمحيط

تبرز القصة هندسة عميقة في التوصيف المكاني الذي لاينقطع عن قدرة ترحالية عجيبة في زمن منتهٍ، ليمنحه قدرة التناسل والاستمرار يحسبه القاريء أول الأمر منقطعاً، غير أن التتابع الدقيق لذلك الرسم الصوري الذي وقف عليه فاتحاًأسارير لغة عميقة، تكشف أن الشخصية المنهزمة في زمنها الحالي مازالت تتنفس الماضي وتعيشه، حلماًأو رغبة في العودة إلى أحضانه، ولذلك نجد الراوي حريصاً كل الحرص على تتابع تلك الصور بنوعيها المنهزم والمنتصر، في زمنيها الماضي والحاضر، ففي الوقت الذي يجعل المكان معتماً بعدما أسدل عليه الظلام ليمنحه طابع القسوة والوحشة والانسحاق (البيت) في الزمن الحالي، إلاّأن الذاكرة مازالت تحتفظ ببصيص أمل وهي تسحب النور من زاوية مركونة وبعيدة (زمناً ومكاناً) فأوجد طريقاً يجعل النور فيه يتنفس ولكن في جهة محددة هي جهة الخلف(التي تمثل الزمن الماضي) ليؤكد من خلال وصفه هذا بان الانسحاق لم يكن تاماً، أو لأن الذاكرة مازالت تحمل صوراً مشرقة لحياة ماضية، في

محاولة لتثبيت صور مازالت حية في نفسه أو ذاكرته، ولهذا حين يعم الموت على أرجاء المكان يحرص على إبقاء النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت– الذي مثل مكاناً وزماناًآنياً- مكتنزة بالحياة من خلال الضوء الذي رصع به زواياه فملأ المكان حركة وحياة، ولذلك بدت سيطرته على الراوي واضحة وهو يتابع بكاميرته تقاطيع الوجود خارج جمود الظلام ذلك الذي بدا مسيطراً على الجهة الامامية من الحديقة -المكان- فليس صعباًأن يستشف الباحث تقسيماً عفوياً يحاول الراوي استبطانه من خلال التركيز على اظهار جزء واضمارآخر، في حركة متقصدة وواعية لتصنع بتلك الاشارة مقابلة متصيدة، لعالمين (منسحب ومعاش)، أمام الكاميرا وخلفها، "فقط النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة تفرش ضوءها الساطع من خلال حوافِ الستارة وتنتهي الأضواء فوق جسد الكلب العملاق المربوط بسلسلة حديدية بعمود خشبي والمكوّم على الأرض واضعاً رأسه المثلث بين قائميه الأماميين بتراخٍ وتلذذٍ لا مثيل له."[1]

تبدو الذاكرة السردية هنا الكاميرا الأساس في التبصير والتعتيم معاً، فمن المنافذ التي تنفتح على العالمين (حواف الستارة) فقد سعى من خلالها أن يدخل النور إلى المكان فينير عتمته وينقذ ماصنعه الرسام من مجاهيل الظلام، فبدت مجموعة أعمال ووجوه نسانية مجمدة تحت اطار الرسم تارة والنحت تارة اخرى، ولأن الذاكرة مازالت ترغب في إحياء جوانب من تأريخها المغادر لذلك أطلقت العنان لسلطة الخيال بأن تبعث الحياة فيمن تريد أو من يسعدها، فكانت إشارة إلى الذاكرة العميقة والأصيلة التي ترفل بالحياة دون انتهاءأو موت، تلك التي حطت اشراقتها على نباح الكلب العتيد، الذي منحته دهوره التي عاشها حد التعملق، ولم تغفل ريشة الفنان النبات، فتجسد في صورة العنب – والمعروف كذلك بعراقته وطول عمره-زاهياً راسماً عتبة أخرى في المحيط وبث الحياة فيه. هكذا يحاول أن يبث الحياة في مشهده من خلال عناقيد العنب تارة ونباح الكلب تارة

(1) نفسه

أخرى– النباح بصورته الخارجية أو وصفه الآني يعد صوتاً و الصوت مرتبط بالحياة، فصوت الطفل وصرخته حين يولد دليل حي على إعلان وجوده–، ومع أنه وظّفه ليحمل داخلياً أسارير الموت، إلاّ أن الصوت بحد ذاته إعلان عن وجود، فهو حياة والثمر حياة، و يطل النور أيضاًمن خلال حواف الستارة البسيطة فاتحاً أساريرها ومنفتحاً على الذاكرة العميقة والأصيلة التي ترفل بالحياة دون انتهاء.

الأمر الذي جعل الحركة يتناوب فيها الموت والحياة حضوراً، فمع أن الراوي العليم يحاول أن يرسم الحياة حافراً بابرته في رماد انتهت ناره من زمان باحثاً عن تلك الجذوة التي تحيي الحياة في المكان، فقد جاءت التماثيل بعدما سقط عليها ضوء المصباح شكلاً من أشكال الانبعاث الحياتي ليكون معادلاً لحالة الموت التي أحاطت بالمصباح– فصورة الحشرات المتفحمة إعلان عن موت–، غير أن المصباح يأتي ليكون الجذوة التي تحيي الحياة في المكان عامته وبطرق عدة سلط ضؤوه عليها، إذ لولا المصباح لما ظهرت علامات إحياء المكان، ومنها: (حركة الظل والجسد، وازاحة الظلام عن تلك التماثيل والصور لتشغل المكان بحركتها...)

ولأن الحركة تقف إشارة إلى إحياء حياة جامدة بأنامل فنانيجيد صناعة الحياة، بعدما سكنت في محيطه الحياة، فقد ظلت الذاكرة تتجول في عالم حقائقه المعتمة، المتنوعة الصور، يوقظها ضوء المصباح، فهي مازالت تحتفظ بصور اخرى وتفاصيل أزمان وأحداث التصقت مشيمتها برحم الذاكرة، لذا فتحت الذاكرة أشرعتها فنفثت في مجموع أوصاله بعض أشكال الحياة وصورها التي برزها النور– المصدر الأساس الذي يمنح الحياة حيويتها–، وظل ضوء المصباح المرجرج يؤرجح الذاكرة لتمنح بدورها السرد عناصره الممتلئة بالحياة، فاغدقت عليه بصور متنوعة، "ضوءه المرجرج يسقط عـلى الحيطان الأربعة المحزَّزة بلوحات متقاطرة من الزيت أو تخطيطـات بالحبر الصيني تعلن عن وجه أنثوي واحد بتفاصيل متطابقة متماثلة تماماً في أوضاع مختلفة، جلس على كرسي قديم دوار

جاثم في منتصف الغرفة أسفل المصباح بالضبط! يسقط الضوء على وجهه "[1]

أما رسم الحركة مكانيا فقد بدت منقسمة على قسمين (الأمام الذي حرص السارد فيه على استتباب الظلام في جانبه عموماً، والآخر الخلف– الحديقة الخلفية- الذي حرص على إشراع نافذته مضيئة ليفتح للذاكرة قدرة الانفتاح والتركيز ومن ثم التصوير والابداع) ومن الجانب الخلفي هذا بدأت رحلة القصة- والقصص الأخرى في المجموعة نفسها- إذ بدت هذه النافذة الطريق الأول لولوج عالم السرد التليباثي بانفتاحاته.

لعل من أكثر مايلفت الانتباه في سرد تليباثي هو التركيز على الجانب الخلفي زمناً ومكاناً، فقد أحيا الزمن الماضي وأجَّجَه بترسيمات تبين مدى فاعلية الذاكرة على امتصاص الحدث وتوزيعه، بعد احيائه– مثلما فعل مع اسطورة بجماليون-، ومع أن الوصف في تليباثي يبدأ بسكون حركة الجسدواحياء فاعلية العقل متجسداً في دلالة الفعل (يتأمل) "يقف عند مدخل غرفة الرسم، يتأمل المصباح المتدلي" [2] فاتحا باب التأويل بتصور حالة انقطاع بينه وبين المحيط من جهة وراسماً إشارات وإيماءات فردية تقوم بها الذات في عالمها الخاص- بفرديتها- ولذلك نجد فعل العقل ينتج حركات تصعيدية في حالة تقديمه الشخصية إذ تتدرج الحركة وتتصاعد فيحصل العكس إذ تعلو حركة الجسد (متجسدة مع الظل) على حساب فاعلية العقل التي تراجعت مع تموجات الجسد وظله.

مثلما حاول الراوي أن يجمع متناقضات الحياة في رسم عناصر السرد من حوله متمثلة في عنصري الزمان والمكان، فتفنن في توظيف علامات تقلب الزمن وتصاعده، فمابين الصبغة البرتقالية التي ترمز للخريف، وبين الستائر الزرقاء الداكنة المنسدلة ساعات الظلام تبرز ألوان التضاد (بين الحياة والموت) فاذ لا زرقة إلاّ زرقة السماء التي لاتبان إلاّ نهاراً، فهو إذ يحولها إلى زرقاء داكنة فانه يوحي بمغادرة زاوية الضوء والبدء بمرحلة زمنية أخرى وتبقى السماء واضحة رافلة بلونها الأزرق المُبان حيث أرادها أن

(1) تليباثي: 8

(2) نفسه

تكون رمزاً للحب رغم ضعفه وللأمل رغم اختناقه، والنور رغم انحساره وتصاعد حركة الروح أنفاساً ورغبات على الرغم من علو سلطة الظلام عليها.

ولذلك نجدنا أمام لوحة مكانية تتمازج ألوانها بحسب الزمن المتناسل في الطبيعة، ليمنحها راويها ألواناً حياتية متعددة، فيد الفنان لم تكن لتستسلم لتلك الألوان التي تخبيء الموت بين جوانحها، فلميقف مكتوف الأيدي أمام سطوة الزمن عندما مرَّ على لوحته النابعة من نفسه وروحه، من هنا حاول أن يرّوج لألوان حياتية أخرى حينما وجد أن الزمن الطبيعي (الغسق) قد سيطر على الحركة ومنحها الجمود أو كاد أن يخنق الحياة فيها ويبعث الموت في أوصال الأشياء المرسومة، ولأن الحياة مازلت تتنفس في ريشة الراوي الذي كان يرى الحياة من جانب آخر، فقد حاول أن يبث الحركة والحياة في أوصال المكان (حين فتح النافذة الخلفية للحديقة) لتأتي هذه الحركة معادلة للجانب الآخر من المكان ذلك الذي أوصد الحياة في ربوع نوافذه الأخرى ورسم الظلام والسكون الذي شابه الموت في أرجاء المكان الأخرى.

وعبأ إشارات للزمن الماضيمن زاوية وقوفه – ولحظتها -متخذاً بعض الترسيمات التي تتشكل في لوحة خاصة تصنعها أنامله من خلال ضوء المصباح القديم الذي حرص على إضفاء سمة القدم ليبقى مرتهناً بالمكان والزمان والتجربة، لذا كان هو الوسيلة أو المفتاح الذي يلّج من خلاله إلى تلك الزوايا المعتمة التي يحاول السرد الكشف عنها أو اضمارها بغية التأويل، مثلما هو الحركة التي تمنح البقعة القديمة هذه شيئاً من الحياة بعد جمود حركتها وربما موتها، ومنها مجموعة الرسوم والوجوه الانسانية المجمدة من زمن تحت سلطة الخيال أو رغبة الذاكرة في إحياء جوانب من تأريخها المغادر، من ذلك (يقف عند مدخل غرفة الرسم، "يتأمل المصباح المتدلي بسلسلة استوطن حلقاتها الصدأ،...، ضوءه المرجرج يسقط عـلى الحيطان الأربعة المحزَّزة بلوحات متقاطرة من الزيت أو تخطيطـات بالحبر الصيني تعلن عن وجه أنثوي واحد بتفاصيل متطابقة متماثلة تماماً في أوضاع مختلفة، جلس على كرسي قديم دوار جاثم في منتصف الغرفة أسفل المصباح بالضبط! يسقط الضوء على وجهه، وجه وسيم تفاصليه أقرب إلى وجه الأنثى منه إلى الذكر،

عينان ناهلتان حالمتان، أنف أقنى يوحي بالخيلاء، فم دقيق، أسفل جهته اليمنى آثار ندبة قديمة، جبين عريض يماثل صور أولئك المحاربين الرومان أو اليونان أو الآشوريين، وجه هو مزيج من الجمال الباهر والصرامة المستديمة، والمتأمل لوجه الرجل، والوجوه الأنثوية المرسومة على اللوحات لا يخطئه التشابه الكبير بينهما حد التطابق" [1]إن ماسلط الضوء عليه من ترسيمات وتحركات أسهمت في تبريز علامات الذات وانفتاحاتها على الواقع من جهة وعلى دواخلها من جهة أخرى.

الحركة الثانية: الجسد و الخيال:

وقوام الحركة مبني على فعل الجسد وفاعلية العقل المتجسدة هنا بترسيمات الخيال. والحركة يتلاحم فيها الحسي والذهني، ويتعاضد فيها العقل (الفكر والادراك والتخييل) مع الجسد (صناعاته ومهاراته أو حرفه) لتشكيل رؤية فردية تنفتح على علاقة الذات بالاخر من جهة وعلاقتها بمحيطها (أو الطبيعة من حولها) من جهة أخرى.

فاذا كانت الحركة السابقة تصعِّد حركة الجسد بايعاز من العقل، فان هذه الحركة تقوم بتعاضد حركة الجسد مع الخيال، ولا يخفى على أحد منا مدى انفتاح الخيال على تلك العوالم الباطنية العميقة فهو يحمل كل ماتختزنه المخيلة ومايحيط به العقل من خبرات ثقافية وكنوز معرفية تشكل بناء الذات فيزيولوجيا ونفسيا "فملكة الخيال المنتجة هي القوة النظرية الأساسية وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شيء في العقل الانساني، وجماع جهاز التفكير يقوم على هذه الملكة..."[2] فالخيال مقدرة عند الانسان ترتبط بالابتكار والتجديد، تبرز في سلوكها الظاهري العام وما تضمره من تعقيدات، فضلاً عن كونه الأداة التي تقوم عليها العملية الابداعية، أو التمظهر الأساس في عملية الخلق، والتعبير الأسمى عن الوجود وحركة التطور، فلاتقوم المعرفة من دون الخيال، ولا تبنى

---

(1) نفسه

(2) الخيال مفهوماته ووظائفه: عاطف جودة نصر: 23-24

حضارة أو يؤسس عمران من دون الخيال فهو نسخ حسي أو ذهني لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه المخيلة كما أنه تمثيل عيني من إنشاء فاعلية الفكر، وهو ملكة من ملكات العقل. بها تُمَثَّل أشياء غائبة كأنها ماثلة حقاً في شعورنا ومشاعرنا، الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر[1]

ولما كان أي عمل فني أو أدبي- من وجهة نظر غادامير- لا يهدف إلى المتعة الجمالية الخالصة وحدها بل يظهر وبدرجة أساسية، بوصفه حاملاً للمعرفة وعملية الفهم تبعاً لذلك ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص.[2]فإن أمر صناعة التليباثي- جسد صانع لجسد – لاشك ينفتح على تأويلات عدة، ومشاركتنا هذه في الوقوف على شيء مما استبطنه النص من المعارف هي رؤيا من رؤى كثيرة يبسطها فهم المتلقي للنص؛ ترتبط المعرفة بالخيال الذي يبرز هنا متعاضداً مع مهارة الجسد وحرفيته، إذ يعد أن من المهيمنات على هذه الحركة التي تنبسط بتجميد فعل الجسد وحركته آنيا، ذلك ماتحمله دلالة الفعل (وقف)-أي إيقاف الحركة معنوياً- لتأتي وقفة الجسد الصانع مساوية لحركة المصنوع وقوفاً، كلاهما تجمدت حركته في عملية الوقوف بينما يصعِّد حركة الجسد وقوة الخيال في زمن مضى: "وقف أمام ما ابدعته أخيلته المسكونة بأقصى درجات الخلق، وما أنشأته أنامله المجبولة بخلق كل ما هوخارق الجمال: جسد أنثوي مخلوق من شمع بلون لحمي، بتفاصيل دقيقة ساحرة عارية حتى من العري نفسه، فتاة ممشوقة بطول ياردة ونصف الياردة تقريباً، بوجه لا يختلف عن وجوه اللوحات، ياه، كم هي رائعة هذه التليباثية "[3]

والحركة قائمة على المعادلة الآتية:

الجسد + الخيال = تليباثي (جسد أنثوي شمعي)

---

(1) ينظر المعجم الادبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين بيروت 1979 –ص 244

(2) ينظر من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي: ص 39

(3) تليباثي

فيبرز مصطلح تليباثي هنا مرتهناً بتلك الحركة المبنية على مهارة الجسد وقوة الخيال (تعاضد الجسد والعقل)، ويقترن المصطلح بمحاولة إضفاء سمة إحيائية على صورة جامدة، بلغة مملوءة بالثقة، زاخرة بالانتشاء، ذلك أن أسلوب التعجب الذي جاء بصيغتين: (ياه وكم الخبرية) خلق لغة التأكيد الفعلي بفن القول، ليجعل منه إيماناً بمهاراته اليدوية وقوة خياله- تعاضدت على صناعتها أنامل بشرية وتأملات ماورائية، فهي لاتخلو من أسرار روحية وانفتاحات غيبية-، مرت عليها يد فنان فأحسنت تركيبتها وأودعتها بعض تأملاتها فيما ترغب وتتمنى من هنا اكتست التليباثية برغبات ذلك الفنان، وميوله، مؤكداً أن الخيال هو الجامع لتلك العلائق (علاقة الذات بالمحيط وعلاقة الذات بالما ورائيات) ذلك أنه ينفتح على مكنون صوري ومجموعة علائق تتعاضد لتبرز نوعية العمل المصنوع بمهارة الأنامل (جزء من الجسد) تفعَّلها المعرفة بدواخل الذات وانفتاحاتها وطبيعة تواصلها وانقطاعها عن محيطها الذي تشكل فيه ذلك العمل- مما يدل على أن علاقة الذات بالذات كانت أقوى من علاقتها بمحيطها يفسره ذلك الشبه الذي بدا على المصنوع – فهو صورة عن الذات في رحلة وجودها- مما يعني أيضاً انقطاعها عن المحيط وإذا انقطعت عن الطبيعة من حولها صار سهلاً عليها الايمان والتواصل مع الماورائيات يفسرها ذلك التشابه بين وجه بطله ووجوه اللوحات.

ويبدو إصراره على تبريز ذلك الشبه من خلال المرآة التي هدف فيها انعكاس أمرين، سحر الخيال واصطناع حالة من الترف التي يحاول أن يضفيها على واقعه: "وقف يتأمل وجهه في المرآة الباذخة المعلقة على جانب النافذة ويقارن مايراه في المرآة مع قسمات التمثال، الشعر المتموج المنسدل فوق الاذنين وعلى الكتفين، مع ضربات ازميل النحت على هامة التمثال بتلك الحرفية المدربة، العينان العسليتان الناهلتان اللتان تماثلان الخرزتين المنغرزتين تحت الجبين الرائب لوجه التمثال واللتان تعكسان أشعة المصباح عسلا بشمعه، وقارن مدى تطابق الندبة بين وجهه الضاج بالحياة وتلك الموجودة تحت الشفة السفلى للتمثال الشمعي، الاختلاف الوحيد الذي استنبطه هو أن الوجه المرسوم

في المرآة لرجل، والآخر الواقف أمامه هو لفتاة من شمع.. مدَّ أصابعه يتلمس التفاصيل بانتشاء غامر جعله يغمض عينيه ثم يهمس.

- حتام الصمت..."[1]

والنص يكشف عن طرفين متساويين:

التمثال = الأنا

فتبرز التليباثية صنيعة الأنا مساوية لها، وبديلاً عن الآخر الذي انسحبت منه الأنا لتستعيظ بها عن الآخر، لذا تبدو

التليباثية = الآخر، والتليباثية = الأنا.

معنى ذلك أن الأنا تسعى إلى توزيع ذاتها على الأشياء في محيطها محبةً واعتزازاً، غير أن التشابه بين جنسين (ملامح تضج بالحياة لرجل/ ملامح شمعية أنثوية) يعني خروج التشابه بعد التصاقه بالحب إطاراً إلى مضمون أكثر التصاقاً منه من المحبة هو الحاجة الماسة لذلك الجنس المفتقد إليه (الأنثى) الذي بوجوده يحصل التكامل، إن مسألة الكتاب في الحاجة الماسة تلك فسرت في وقوفه الطويل على ذلك الشبه بينهما وقد نم عن افتراضات وتأويلات لا تقف عند حد هل هو الحب؟- أي نوع من الحب هذا؟ أهو حب الذات أم لعله الاعجاب بماتضمره الذات من ميزات تفتقدها فيمن حولها ولذلك وقفت على ملامحها بوصف الملامح علامات تعريفية للذات–فهي الأيقونة أو العلامة التي تتميز بها الذات وتميزها- (فكأنها لا ترى في الوجود غير ملامحها أو لعل ملامحهاهذه التي تنفتح على بواطنها(سلباً او إيجاباً) هي الحاجز ما بينها وبين الآخر والمحيط) فالملامح تعكس دواخل الذات، التي هي مجموعة ماتختزن من أحاسيس وسلوكيات، ومنها مجموعة المثل والقيم والسلوكيات التي تعتز بها الذات ولا تراها إلاّ فيها، فتسعى راغبة في تعميمها على محيطها أجمعه، من هنا جاءت التماثيل المشابهة للذات من جنس آخر ليجتمعا ويتكاملا (انثى ورجل) إذ يستطيعان أن يؤسسا حياة جديدة تتعدى حدود

(1) تليباثي: 10

العلاقة الخاصة أو الضيقة إلى بناء مجتمع يحمل ملامحها وسماتها الخاصة، فانطلاقة الشبه هذه تبدأ من الأنثى وتنتهي بالمجتمع – مجتمع خاص متكامل يحمل الصفات الخاصة التي يريدها الراوي فكأنه أراد من خلال تلك التماثيل الشبيهة له أن يبني منها مجتمعه الخاص به أو يلمح له- معنى ذلك أن كل الحاجات التي تبحث عنها الذات تتركز في الأنثى بوصفها نصف الذات الناقص أو المكمل لها وجودياً، فبوجودها يضمن استمرار سلالته وديمومة نسله الذي يحمل ملامحه الخارجية وصفاته الداخلية. وتبقى تأويلات الشبه مهما تعددت تصب في صورة حاجة الرجل إلى نصفه الضائع هذا، -حلمٌ بان تكون دواخل امرأته مثل شكلها شبيهة بدواخله- وهذا ماتعززه المسحة الايروسية بوصفها الطاقة التي اختزنتها الذات في أعماقها فتنفست بين الفينة والفينة معلنة عن تلك الحاجة -إلى نصفه المفقود او المغادر فالمسحة الايروسية ترسم صورة الحياة او تربط النشوة بالحياة- اكثر من الحب "وبالسبابة والوسطى فرك الشفتين المكتنزتين، لسعته لدغة حادة في الصدغين وتقلصات متعاقبة في ربلتي ساقيه وبخَور فضيع في ركبتيه فتهالك بإعياء على بلاط الغرفة وتكوم إزاء التقاء الركبتين البضتين، رفع نظره يتملى معبوده، همس وهو يغور ويستكنه تفاصيل هذا الناسوت المنتصب فوقه كعمود من سنا...

- هل أنا تليباثي..؟!.

وبعد فترة صمت..

- هل عشقت ذاتي.." [1]

ويقف مرة أخرى على مصطلح (تليباثي) ولكن بسمة أخرى فقد جاء في الفقرة السابقة مرتهناً بحالة الخلق التي سعى إلى إلصاقها بتمثاله بتلك اللغة الواثقة التي أكدت قوة صنيعها، مثلما جاء المصطلح مرتهناً بالاعجاب ومضفيا عليه سمة الوداعة والرغبة والحاجة علّه يبعث فيه شيئاً مما يرغب "ياه، كم هي رائعة هذه التليباثية" [2] بينما جاءت

(1) تليباثي: 13

(2) نفسه

لغة توصيفه للتليباثي في هذه الفقرة – على العكس من الفقرة السابقة- مملوءة بالشك الآني، الشك الباحث في الحقيقة وعنها (من خلال السؤال – هل انا تليباثي؟) ومكتنزة بالذكورة غير أنها مازالت تبحث عن ماهيتها وبدت مفتقرة إلى الحياة، أو مشبعة بالفراغ والهوة، والأمر لا يخلو من كونه جمع فيه أمرين متناقضين (الصانع والمصنوع) فان يكن هو تليباثي، فذلك معناه أنه مصنوع –مخلوق- وإن كان قد عشق ذاته فمعناه أنه صانع – ولذلك يحاول أن يزرع ذاته في محيطه حباً وعشقاً-، والأمر مفسر بحالة التماهي مع الموجودات فقد صيَّر ذاته قطعة منها، على الصعيدين الشكل وجمود الحركة الحياتية، لذا حين استشعر لسعة الحياة -التي بدت مرتهنة باللذة الحسية المنبعثة من الطاقة الايروسية- في مفاصله تصور أنه تليباثي – في إشارة إلى أن هناك من حاول أن يبعث فيه الحياة على طريقة بجماليون في حالة كونه تليباثي أو مصنوع، بينما يحدث العكس إن كان هو الصانع-، وهذه اللحظة ترتب عليها أمران؛ الاول: الشك في ماهيته، وأسباب وجوده، ونوعه أو طبيعته التي لا تخلو من الكتاب في الجذور، والأمر الآخر: البعث والولادة وإصراره على أنها ترتهن بلحظة عشق (هل انا تليباثي- هل عشقت ذاتي).

إن ارتهان التليباثي بعشق الذات، يمد فكرة التواصل هنا طريقها من الذات إلى الذات نفسها، فخيوط التواصل التي تمنحها الذات للتمثال المصنوع بوصفه قطعة منها تمنحها جزءاًمن ذاتها أو روحها فالمصطلح يفسره بحسب ماورد في القصة "أحس للحظة خاطفة أن الشفتين ابتسمتا أو همستا، وأن الرموش تتحرك استجابة لفعل حي"[1]

أي أن بعث الحياة في الأصل يرتهن بلحظة تجمع بين الايروسية وعشق الذات – الذي لا بد أن ينال نصيبا من الأنا وهي تغترف من بحر المتعة، لذا قد ترتهن المتعة فكراً وسلوكاً بعشق الذات لنفسها الذي يأتي مساوياً للآخر الذي يظهر هنا بسمة القرين –، كلاهما معاً، لذلك بدا سؤال الشك في الماهية مقترباً من إحساسه العميق وشعوره الآني بوجوده وعلاقته بالكون من حوله-لذا ظل متذبذباً بين الواقع والخيال، بين الفعل

(1) نفسه

واللافعل-حدث ذلك بعد اللحظة التي اشبعت رغباته الحسية وأثقلت بانتشاء الجسد الشمعي الماثل أمامه، في اشارة أمل بأن الزمن يمكن أن يمنح المكان والموجودات الحياة، لذا جاءت اللحظة مكتنزة بالرغبة لتمنح الساكن والجامد وربما الميت حياةً- عن طريق التخاطر التي اشبهت توليد الروح الحية -"أحس للحظة خاطفة أن الشفتين ابتسمتا أو همستا، وأن الرموش تتحرك استجابة لفعل حي، ففرك عينه وهو يمعن النظر عميقاً، وهمس.. هل أنا أحلم... هل يمكن أن تتكرر أعجوبة المثّال الأغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالاتيا..."[1]

وتبقى لحظة البعث الموسومة بالتخاطر مرتبطة ببدأ الحركة الايروسية ففيها يتعمد الراوي تحريك نوازع بطله الحسية موحياً أن كل أنواع الحب تتشظى منها، هكذا جعل هذه اللحظة مكتنزة بالاثارة الجمالية لنشهد تمفصلات بُعدها الوجودي، وتبقى اللحظة لحظة بث الحياة بكل ماتحمل من الشكوك اوتبحث في ماهية الوجود مشبعة بايمان الراوي يان العشق يولد الحياة.

(لا شك أن التطابق الذي فرضه على السياق بين التمثال وصانعه يضعنا أمام عتبة التساؤل العتيد الذي شكل هدفا يرتجيه الراوي من متلقيه، فقد سار التقديم للشخصية حتى اللحظة بصيغة الراوي العليم وبطريقة التبئير الصفر التي أسهمت في اضفاء صور متكاملة عن الشخصية تضعف معها اضافات المتلقي أو اسهاماته المتخيلة في تركيبها، غير ان مبدأ التساؤل الذي يثير صانع التمثال وحرصه على أن يكون مشابهاً له، لم يكن اعتباطاً إنما كان لغاية داخلية يكاد السؤال الآتي أن يكون البؤرة أو البصيص الذي يفك تلك الحلكة بقوة انسدال العتمة فيها:فاذا بسؤال الصانع لتمثاله.

- حتّام الصمت...

ثم ينقر جبينه الشمعي ويأمره..

- أنطق يا بشر...

---

(1) تليباثي

يجعل منها محطة الانفتاح الداخلي على عوامل الكبت غير القادرة على التنفيس إلاّ من خلال القرين الذي يبني عليه علاقة الأنا بذاتها من جهة وعلاقتها بالآخر ومحيطها من جهة أخرى، فسؤال البطل في حواره السابق مع تمثاله أو مخلوقه -مثلما يرسمه المشهد- لم يكن للظل أو القرين أو التمثال المصنوع إنما هو سؤال الذات فما الذي تخبئه دواخل الفنان (من شكوك واستفسارات وجودية) تحولت إلى أعاصير صار يتوق الافصاح عنها أو تفجيرها أمام تمثاله أو شبيهه وقرينه، مما يعني أن وجه الشبه المتكامل بين الخالق والمخلوق جاء ليشكل لغة الافصاح عما تكنه نفسه من أسارير ولا يستطيع الافصاح عنه إلاّ من خلال هذا الرمز، فقد حمل التمثال الشبيه لعبة امتصاص الداخل، وصار الأداة التي يستفرغ فيها ومن خلالها ما تضمره نفسه دون أن يخاف الرقيب ولاسيما حين يقنع بان ماخلقته يده تحمل روحه وفكره وقادرة على الامتصاص من جهة والحفاظ عليها من بعثرة الرقيب وغدره.

"... انفتحت في دياجيره كوى عبقة برائحة ذكرى عتيقة، ثقب ستارة الليل غناء جندب يبحث عن خلٍ هجره، فاخترقت وجدانه ذكرى هلامية سابحة في بحر من لذة طواها النسيان فازدرد ريقه بصعوبة جمة، كادت تفاحة آدم تطفر من لسانه، وبإبهامه حرث النحر بهدوء ثم طوقه بكفه وعصره بقوة ونطق الكلمات كالفحيح..

- تكلم يا بشر.."[1]

تتركز فاعلية الذاكرة في الامتصاص والنهل من خرينها في اتجاهين: الأول (موسوم بوعي الواقع) ويبرز في: وقوفها على الحدث الآني نظيراً للحدث الماضي تنبيهاً وتوليفاً بين ماض تحاول نسيانه فلما عجزت عن ذلك وقفت على الحاضر بحدثه الذي استوعب تجربة الماضي فيقف الجندب معادلاً لذلك الماضي الذي تحاول ذاكرة الراوي سحقه أو الاشارة اليه بعملية يسيطر عليها النسيان أكثر من التذكر، لذا لايأخذ الحدث من جهد الراوي غير مشهد الجندب الذي ربط من خلاله علاقة البطل بوليفه او بالتمثال في

(1) تليباثي: ص 10

معادلة شابهت علاقة الجندب وخله– وتنفتح في الحركة الثالثة لتستوعب علاقة البطل بتمثاله تشابه علاقة بجماليون بجالاتيا ولذلك يسعى ان تكون النتيجة متشابهة–، بهذه المسحة الجمالية والوظيفة التنبيهية ترك للمتلقي فاعلية اثراء المشهد الغائب (فاخترقت وجدانه ذكرى هلامية سابحة في بحر من لذة طواها النسيان فازدرد ريقه بصعوبة جمة)، والذي لايبعد عن ترسيم علاقة البطل بالتمثال بصورة قائمة على المغايرة او المشابهة.

أما الاتجاه الآخر فيبرز في اللاوعي: ويظهر جلياً في بعض الفعال التي يقوم بها البطل ومنها

اصراره على مخاطبة التمثال بصيغة الأمر وحثه على الكلام يبين معرفته بامور وشهوده على أمور مغمضة لذلك يسعى إلى تبريزها من خلال العقل الباطني معنى ذلك أن التمثال الشبيه يتحول إلى العقل الباطني لصانعه فيترجى منه أن يضع النقاط على الحروف لتكتمل المعادلة الوجودية الناقصة أو ليضع أمامه سر علاقة الذات بما حولها وذلك السر مهما تجاهلته الذات أو أضمرته يصير في لا وعيها، أما الشاهد والرقيب المتابع والعارف لأحوال الذات فانه يستطيع أن يكشف ما أضمرته الذات ليحل رموز المعادلة الكونية التي تبرزها تلك العلاقة المتصارعة بين الذات والمحيط. بهذه الطريقة تتشكل علاقة الراوي بالتمثال فاذا كان بجماليون قد صنع تمثاله –في بعض أهدافه– عقاباً او تعذيباً، فان صانع تمثال بردى جاء على العكس من ذلك أي ليخلص روحه من بعض ما يعذبها فإذا ببعض أهدافه لايخلو من الافصاح عما بداخله ليخلص روحه ونفسه من ذلك العقاب التسلطي الذي أكل روحه والذي انبجس بصيغتي الطلب المرهونة بدواخل تلك الذات (السؤال حتام، والأمر ب.. أنطق) معنى ذلك أن هدف الصانع لتمثاله جاء بغية تفجير الدواخل والاعلان عما لايمكن الافصاح عنه لغير الذات نفسها أو شبيه الذات ان استفحل الامر. من هنا جاء خطابه الأمري لذاته بعد سؤاله لها (أنطق يابشر)، فبماذا ينطق وماالذي صمت ولم يعلن عنه؟.لتبدو هذه شكلا من الافصاح عن مكنونات الذات والكتاب عمّا غمض عليها.

ويأبى إلاّ أن يجمع وجهين فالذاكرة تغتني وتمتلئ بهما (الوجه الأنثوي، ووجه المحارب الروماني أو الآشوري) وكلاهما يمثلان للقاص قبل الراوي خزين الحياة، فمثلما يعني له المحارب الآشوري القديم السلاح والهوية والقوة في زمن الانكسار، فان الوجه الأنثوي الجميل يعني له الحياة ومتعها، مثلما يعني امتداداً لنسله وديمومته، وبعد فان استطاع أن يحيي الوجه الأنثوي الجميل فانه بالنتيجة سيحيي المحارب الآشوري، وهو طالما يبحث عنهما فانه مما لاشك فيه يفتقدهما بوصفهمازاد الحياة -السلاح والقوة-، وإذن فالحياة والتغيير والتخلص من الانسحاق الذاتي يكمن في وجودهما معاً.

الحركة الثالثة: فعل التخاطر

تسعى الحركة إلى ترسيم وتجسيد فعل الولادة بصورتها التخاطرية، والحركة لاتشهد غياب العقل بل ظهرت سلطته في مجموعة الأسئلة الكونية التي ما انفكت تبرز بين الحين والحين لتبين موقع الآخر من الذات، فضلاً عن تبريز مركزية العقل بوصفه فعلاً ومنبهاً سلوكياً يتمركز في عدم التصديق بما يحصل (او التشكيك به)، فعلى الرغم من اعتقاد البطل بأن الأمر قد حصل مع بجماليون– يفسر ذلك التزامه بصلاته وتلاوته لها بغية تغيير الوضع-، إلاّ أنه يظل في النقطة الفاصلة بين الواقع واللاواقع، وتشهد الحركة إعلاء من الطاقات الكامنة في الروح بنوعيها السلبي والايجابي، الجامدة والفاعلة، المكنونة والظاهرة وتسخيرها في تحقيق هدفها، أما العلاقة الفاعلة في هذه الحركة فهي الانتقال من وعي الواقع إلى وعي ما فوق الواقع.

تجنح الذاكرة في هذه الحركة إلى إرساء دعائم التزاوج و الديمومة بين فعل التفكير (الذي يؤسس لحضوره في تلك المنطقة- الوسطى- القائمة بين الشك واليقين، بين التوقع والتأمل، بين التصديق واللا تصديق، بين القبول والرفض"هل أنا أحلم... هل يمكن أن تتكرر أعجوبة المثال الأغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالاتيا..."[1]

(1) تليباثي: 13

وفاعلية التخييل المتجسدة في إحياء الحدث نفسه فتغدو الذاكرة الرحم الذي يحتضن الحدث ويهيأ لولادته بصورة جديدة يسيطر عليها فعل الاستثارة بكل طاقاته الفكرية والجمالية، فيؤسس لحدث يسعى إلى تفسير احتياجات الذات بطرائق فردية خاصة تترجم في تلك الأحداث غير المرئية والمنساقة من زمن غاب عبقه، وشلَّت مقاديره وتجمدت أسفاره، غير أن الراوي يكتب لنسقه التواصل عبر مساحة مخيلته وفاعليتها فتسعى في عملية التزاوج بين الأحداث وإقامة حبال التواصل بين الأزمان إلى الوقوف على عملية توحيد رغبات الذات وطموحها في امتلاك الآخر المنيع بعد إحيائه "وتذكر تلك الصلاة الرقيقة للفنان المشبوب بعشق ما ابتكرته يداه فرددها بانتشاء ماله من نظير ((أنت، من غير ريب، تعلمين ما ألم بي من برح هذا الهوى الطارئ، وماتام قلبي من حب هذه الدمية التي صنعتها باسمك ونذرتها لك،...وهي بعد رخامة لا روح فيها ولا نأمة، أكلمها فما ترد، وأناجيها فما تجيب، وأغني لها فما تبتسم؛ أنت القديرة يافينوس، فانفخي فيها من روحك، وانشري الحياة في أركانها... يحاول أن يستعيد وقائع الأسطورة."[1]

يسعى الراوي إلى بناء دراما تختط انموذجها من نمط ماوراء السرد الذي تتفتق أسسه الفنية والفكرية على ماوراء الخرافة، مشكلاً نمطه القانوني بصيغة الحلم الذي يحاول من خلاله أن يرسم خطاً مقبولاً لطبيعة الواقع برؤيا مافوق الواقع، إستعانته بذاكرته الأدبية جاءت أكثر استيعابا لتلك الأسئلة العقلية الباحثة في الوجود وعن كينونتها، بهذه المسحة الجمالية قدم قانونه الوجودي وعمله الخاص الذي مازج فيه بين المنطق والخيال بسبغة فنية عالية متخذاً من حكاية بجماليون الأمل الذي يبني عليه طموحه في منح الحياة لمن يحب، والوسيلة التي يستفرغ فيها مجموعة مايدور في فكره من اسئلة وجودية قوامها التمازج بين الشك وعدم التصديق وبين الأمل بتحقيق مايريد حبا ورغبة، فالبطل يأمل أن يرى الحياة على ماصنع رغبة وحباً غير أنه لم يصدق المبدأ الذي يمنح المحب حياة لمن أحبه مع قوة أمله في ذلك، فمع رغبته في فعل ما فعله بجماليون وأمله في ترسيخ تلك

(1) نفسه

الفكرة والمبدء- لاسيما حين وجده حاضراً في دفاعه عن أمثولته وفاعلية عمله وابتكاره- فان الشك ظل حجاباً فاعلاً في عدم قدرة البطل على التواصل مع أمثولته، ليصل إلى أن الانسان هو الذي يكتب الحكاية وهو أصلها وهو الذي يصنع أمثولته ووجوده ولكل أمثولة ذات لصانع تحيا بحسب ما يضع فيها من قيم أو يمد فيها من روح، مثلما أن لكل انسان نهاية يختطها بنفسه مع أن حكايته قد تتشابه مع الآخر لكن النهايات قد تختلف بحسب المرونة الفكرية التي تنفتح عليها.

والحركة ترتسم في رؤيتين (واقع يسعى البطل الهروب منه، وخيال يريد أن يثبت بأنه الحقيقة، أي أنه واقع بين واقع مرير يحاول الهروب منه، وخيال ساحر يتمنى العيش فيه، لذا حاول أن يرسم شباكاً لاصطياد عالم يترجم من خلاله أمنياته ويعبر عن طريقها إلى ذلك المعبر الساحر في الضفة الأخرى، غير أن نتيجة هذه المخاطرة التي يحاول فيها أن يؤسطر واقعه أوقعه في براثن وجوده المظلم "ومما عزز عنده اليقين صوته وهو لايزال يردد.

- لم تكن مؤمناً...

صرخ بكل قواه..

- الحل..؟

- سيبقى مجرد تمثال من شمع. "[1]

مايترجم ذلك الواقع هو غلبة الحوار الفكري على طبيعة المشهد مما أعطى فكرة على الحركة بغلبة التفكر لأنها تخاطب العقل، فقد كانت حلبة لتلك الاصطراعات الفكرية بين البطل والآخر الذي كان يأمل حضوره بوصفه المنقذ (بجماليون)، في حين ظل الجمالي زاخراً في إدارة حركة الخرافة نفسها وتحميلها رؤيته الجديدة هذه، فضلاً عن ترسيماته لحركة بجماليون في دخوله وخروجه وكأنه طائر غير مرئي مرسوماً في حركة حضوره وحركة غيابه وبسرعة عابرة للزمن والمسافات من دون أن يشعرك بها أو أن

(1) نفسه: 17-18

يترك أثراً لخروجه وعودته في حركة غلب على طابعها التغريب، ليبرز من خلالها قدرة عالية في توزيع المسافات بين الرغبة والتراجع، "ثم مد سبابته نحو التمثال...سرت الحياة في أوصال الاخر فمد ذراعه الشمعية وتلامست السبابتان، تضوع فضاء الغرفة بعطر غريب يجعل الحواس في حالة تأهب، فتيقظت حواسه ودخلت دائرة الانذار وهي تحاول عبثا الكتاب عن بجماليون"[1]

فيرسم مشهداً متذبذباً بين الواقع والخيال أو بين اليقظة والحلم مثلما هي في ذهن بطله، محولاً بناءه هذا إلى ((خطاب وظيفي يؤدي رسالته كخطاب ذي حمولات معرفية وسياسية باعتباره يشكل رؤية للعالم))[2]، أما مفتاح الحركة فيتركز في (حضور الآخر المنتظر، نباح الكلب، محاولة بث الحياة في التمثال الشمعي)، يتعاضد العنصر الأول (حضور الآخر) مع الثالث (بث الحياة في التمثال) في كونهما يركزان على البعث والولادة بينما يقف العنصر الوسطي في المعادلة ضداً لهما ذلك أن حضوره جاء رهيناً بفكرة الموت، ليستكمل في تكاملهم بناء المعادلة الكونية الموسومة بالموت والحياة.

شهدت الحركة الثانية إشارات تمهيدية للتخاطر الذي يبرز ويتجسد فعلاً متكاملاً في هذه الحركة بعد أن شهدنا إشارات عنه في الحركتين السابقتين، كانت الحركة السابقة قد أشارت إلى صورة الآخر المنتظر من قبل البطل، فقد أعلمنا الراوي العليم بعد أن إخترق عالم بطله الداخلي وسبر أغوار فكره واطلع على دواخله بأن بطله ينتظر الآخر من دون أن يقع عليه أو يحدد قربه أو صفاته أو ماهيته فقط جاءت الإشارة إليه بصورة سريعة ومباغتة "ينتظر الآخر... وحين يداهمه اليأس يخاطبه كمن يلقي قصيدة

في البدء كانت الحكاية
وكان الليل والنهار
ومآسي الانسان

---

(1) نفسه: 17

(2) شعرية الرواية الفانتاستيكية: 74.

يتوقف يبلل شفتيه ويواصل
وكان الانسان إبن الحكاية... يطوف
يدخل التخوم والعروق والصحارى والأسيجة
يعدو في فضاء الرب وهضاب الناسوت "[1]

تعلو مكانة الآخر في نفس البطل لتصل إلى حد التقديس من خلال أمرين: الانتظار الذي يرتبط بالتهيؤة النفسية والفكرية ملمحاً إلى تصور رغبة صارخة وتغطية حالمة في لقاء طافح بالود بين البطل والآخر، والثاني مخاطبته له-وكأنه حاضر في نفسه- بلغة الشعر وكلنا يعلم أنها لغة النخبة، معنى ذلك أنه اصطفى له لغة خاصة، يسمو بها ويعلو منزلة أو قرباً من روح بطله، أما القصيدة التي ابتدأ بها متناصاً مع الإنجيل- الكتاب المقدس- ليمنحها أو يمنح صاحبها شيئاً من القدسية (في البدء كانت الحكاية) بينما البدء في الكتاب المقدس، (في البدء كان الانسان) وتناصه مبني على القدسية (صورة مقدسة و حكاية مقدسة يعيشها الانسان منذ القدم ومتواصلة معه فهو ابن الحكاية)، معنى ذلك أن الليلة التي يصفها الراوي كان متحضراً فيها للقيام بعمل خارق ومتهيئاً له، ذلك أن فعل التخاطر-بث الحياة في المعشوق أو مشاركته حياته- تلك المحاولة فعلياً، لم تقترن بلحظة آنية بل كانت قائمة-ولاشك- في مدة زمنية قابعة في أعماق البطل، حتى سيطرت على دواخله، تفسرها تلك الفعال الموحية بتباعد تقدم البطل-الفنان- بصورة مباشرة مرتسماً بمدة التواترات الروحية العميقة والعلاقة التراقبية التي لاتخلو من الحميمية والتأمل والرغبة في حصول التغيير، مثلما أشار اليها المشهد بحركته، وكذلك انتظاره الآخر المنقذ أو المتأمل فيه المساعدة في التغيير، فالآخر الذي ينتظره البطل تليباثي يختلف عنأي آخر في حدث آخر..، فهو عنده الباني والمحيي أو الباعث على التخاطر فبدونه لايمكن أن يحصل على مايريد لذا يخاطبه بصيغ تحشدت فيها الصفات الحميمية "- أين أنت ياخلي...؟

(1) نفسه: 10

وبعد برهة توقف يصرخ ثاقباً سدلة الليل الأبكم..

- ياصنوي..

- أين ذهبت...؟

فيعاود بجماليون ظهوره الأثيري، وطيف ابتسامة شفوقة ترتسم على محياه، يقف إزاء جسده المختض، يتأمله بود، ثم يمد أنامله الناحلة البضة ويلمس كتفه، يحس أن ثمة تياراً ينسل إلى داخله ويتلبسه شعور أشبه بحالة تجلي..... فقد أحس أنه يستطيع أن يستغور داخله الصافي مثل ماء نبع في شعف جبل يناطح أنفاس الآلهة..... مد الآخر سبابته وإبهامه وأمسك بحنكه، ورفع رأسه، وحين تواصل الخطان بين العيون، عيني بجماليون وعينيه سمع صوت بجماليون...

- عندما تتلبسك حالة مثل الذي عانيتها قبل قليل يمكن أن تسري الحياة في هذا..."[1]

ليأتي فعل التخاطر مرتهناً بعمق الرغبة باطنياً وصدق الإحساس فيولد في لحظة اللسع التي توحي ببعث الحياة، وولادة حياة أخرى، فإذا بالخالق في لحظة زمنية مشبعة بالايمان والصدق استطاع أن يمنح ما خلق في برهة زمنية –أو هكذا أحس هو في برهة الزمن هذه- شيئاً من روحه للتمثال –المعبود–.

ونشهد تغيراً في طبيعة السرد مع حركة حضور بجماليون، فالتغيير يظهر في رسم سكون الحركة الذي حاول السرد تبريزه عن طريق التوصيف المتابع لجوامد الأشياء إلى حركات جديدة يغلب عليها القفزات فأوحت بالسرعة بعد حركة بطيئة الإيقاع تتناسب وحضور بجماليون الأثيري، لتشحن الفضاء برمته بحركة حضوره وغيابه وفاعليتها في كسر خط الجمود ورغبة البطل وبحثه المتواصل عنه أو حاجته إليه فضلاً عن حركة استشعاره بالقدوم، مثلما يشهد السردغلبة الحوار مع اظهار التوصيفات الحركية الدائرة في المكان (فالأشياء لم تبق مثلما عهدناها قبل حضور بجماليون إذ تشهد تغييرات تناسب حركة حضوره فكرياًأو بث الحركة والتغيير في المكان أجمعه ومنها حركة التمثال أو

(1) تليباثي: 18-19

استدارته، والصوت الذي ملأ أرجاء الفضاء فضلاً عن تلك الجدلية بين الفكر الحاضر والمغيب التي أشعرت البطل بسيرورة الحياة).

يعتمد بردى في التوزيع الفني على مسافة إيقاعية منسجمة في تبريز الفكر وتزاوج الثقافات، فاذا كان قد اعتمد على أسطورة بجماليون في تبريز حركة الولادة والانبعاث– بوصفها الاسطورة المأخوذة من الفكر اليوناني– ليُفتق من خلالها خبايا روح مبعثرة شكلت عوالم بطله المظلمه فترجم عن طريقها بعض آماله العصية، فإنه يتخذ من ثقافة بيئته أو موروثه العقائدي الشعبي ما يبرز من خلاله جزء المعادلة الآخر المرتبط بالموت فرسم من خلاله فكرة الموت بحركتها العميقة رغم سكونها الذي يشابه دلالتها في خموده وصمته. معتمداً على المعتقد السائر في ثقافتنا الشعبية بان عواء الكلب يحمل معه فألاً سيئاً، لذا تشائموا من عوائه، معتقدين بأنَّ الكلابَ تعوي لأنّها ترى ملائكةَ الموتِ، فاذا ماسّمِع عواؤها ليلاً توقعوا موت أحدهم، وظف بردى هذا المعتقد وجعله معادلاً موضوعيا للموت في قصته هذه، لهذا حرص على أن يكون الكلب مرافقاً لحركات قصته الثلاث، ففي الحركة الأولى اكتفى برسم هيأته وعلاقته بالمكان((وتنتهي الاضواء فوق جسد الكلب العملاق...))[1] بينما يركز في الحركة الثانية على نباح الكلب ((يأتيه نباح الكلب في الحديقة طويلاً متأسياً متألماً ثم يتحول إلى عواء فاجع متواصل....))[2] راسماً ومفرقاً بين تحولات الصوت التي ابتدأت بالنباح وانتهت بالعواء ليضع حداً فاصلاً بين بداية النبوءة ونهايتها من خلال صوت العواء المشؤوم:

"وقطع عليه صلاته التي رددها بشفتي بجماليون صوت عواء كلب الحديقة فتذكر جدته، ذلك القرن المجبب بالعباءة وهي تحارب طواحين الزمن بصوتها الثاقب... الكلب عندما يعوي، يعني أن أحداً من الدار سيموت.. وفكر... من في الدار غيري وهذا التمثال الشمعي... فإذن من الممكن أن ينعكس الحلم ويكون أن أحداً من الدار سيولد

(1) تليباثي: 7

(2) تليباثي: 11

من جديد..." [1]هكذا يقف نباح الكلب المشبع دلاليا بفكرة الموت وسيطاً بين المانح للحياة (بجماليون) وبين المستقبل (التمثال) فمن خلال تعاضد أطراف المعادلة الثلاثية هذه تستوي المعادلة الكونية في ترسيماتها الوجودية في صورتي الموت والحياة، التي ظلت ترزخ تحت جناح الراوي متأملاً اماتة الموت وإحياء الحياة.

بهذه الطريقة أدخل الكلب في اللعبة الوجودية، فقد حمله بمجموع حركاته أبعاداً فلسفية فضلاً عن جمالية فعبأ المكان بحركته ليمنحه سيرورة الحياة بينما سخر صوته ليحمل الضد "يحاول أن يستعيد وقائع الأسطورة، ينظر من النافذة، تصطدم عيناه القلقتان بعيني الكلب اللائط والملتصق بالحائط وفي نظراته توسل وخوف وتوجس، وحين تلتقي النظرات تتواشج منها ألفة حميمية غريبة فيتسلل الاطمئنان نحو الموقين.."[2]فاذا بعوائه ترنيمة موت معلنة لايحدها ولا يردعها أحد.

أما الموت بوصفه النصف الآخر من المعادلة الوجودية فإنه يظل ينسرب في الأشياء والتوصيفات، ومنها في توصيفه هذا، حين يربط حركته الوجودية بالتمثال (كل منهما قد تفحم) فكلاهما حمل المصير نفسه، إذ أن الألم الذي ظهر على التمثال المصنوع بيد الفنان وروحه منعكس من الفنان وإليه، ذلك ماتنفتح عليه دلالة الفعل وجد التي جاءت مشبعة بالحس في: "وجد وجه ساحرته يتغضن ويتحزز من الألم وبقايا آهة تخرج مثل نسمة ربيعية فوق الشفتين المنفرجتين"[3] فإذا به يضعنا أمام مشهد قراءته الباطنية توحي بان كليهما متألم نتيجة التفحم، وهذا يقتضي في اللعبة الوجودية المرسومة نصياً أن كليهما إما على قيد الحياة أو أن كليهما في عداد الأموات، -كجزء من خاصية الوجود المرسومة نصياً -، و أمله أو حلمه في "أن أحداً من الدار سيولد من جديد"[4] جاء ليؤكد أن كليهما يشترك في

(1) تليباثي: 14

(2) نفسه

(3) نفسه: 23

(4) نفسه: 14

الشكل الوجودي-أو التوصيف الوجودي فكرياً وعاطفياً من قبل الراوي- فهما إما مفارق للحياة أو كلاهما لم يولد بعد، لذا توقع أن تكتب الولادة لأحدهما، فضلاً عن سؤاله لنفسه مستغرباً حين سمع عواء الكلب المنبه لرحلة الموت أو هو صوت الموت الحاضر من وراء الحجاب (من في الدار غيري وهذا التمثال الشمعي..) دليل آخر على أن البطل وتمثاله يشتركان في اللعبة النصية شكلاً ووجوداً، ولأنه لم يكن من الأحياء ومثله تمثاله، إستنكر فكرة الموت واستغربها على الأموت لذا عكسها إلى الضد فتوقع أن تولد في إحدهما الحياة، وفي توصيف آخر لهيبين "تقرفص على الأرض بهدوء، وأنشأ يتأمل المعبود، مجرد شمع على شمع، قد يجتمع فيه الجمال الساحر والرقة اللامتناهية والأنوثة الطاغية التي تجعل الميت يتململ ويحاول الامساك ببقايا الروح الهاربة ليرتديها ناسوته البارد حباً بهذا الكيان الماثل أمامه الذي يجعله يلغي سفرته السرمدية ويعاود القهقري إلى نقطة الصفر"[1] يصف حاله بتلك الصورة المرمزة، فعلى الرغم من أنه لم يعلن مباشرة بانه هو الميت الذي يسعى إلى الامساك ببقايا روح ليمنحها ناسوته، إلاّ أن الأمر لا يخفى على قاريء النص بأن يصل إلى أن من يصفه الراوي في هذا المشهد هو بطله نفسه أو من يريد الحياة لناسوته هو نفسه ذلك الفنان –الميت –، مما يعني أن عجزه عن أن يمنح تمثاله الحياة يعود للسبب نفسه، أي كونه مازال يبحث عن بقايا روح هاربه ليتمسك بها-يحيا بها- ويمنحها تمثاله – إذن الرحلة بأجملها رحلة ميت يريد الرجوع إلى الحياة بعد إحياء تمثاله فشرط العودة بالنسبة اليه مرهون بمنح ناسوته الحياة.بهذه اللغة الدقيقة والتوصيفات العميقة بايحاءاتها نحت بردى أجواء قصته الغرائبية ليكتب لها تعدد القراءات. مثلما فتح لنا باباً آخر لتصور مصير التمثال مع البطل (تليباثي)إن كانا متوحدين أو مفترقين في نهايتهما أو مصيرهما مثلما هما في الوجود أو الزمن الآني، – فهل يحيا التمثال ليتوسل إلى الإلهة فينوس أن تمنح البطل تليباثي الحياة مثلما يفعل البطل مع ناسوته (تمثاله الآن)، أو يتوسلها انعتاق البطل تليباثي من قيده أو سجنة الذي توحيه

(1) تليباثي: 22

مجموعة التابوهات الثابتة في المكان، حتى صار أسيراً لها أو صارت قيداً له، هكذا يمكن أن يفتح لنا فكرة بناء صورة أو مشهد مضاد في قصة معكوسة-.

ويبقى السؤال: (بعد أن اشترك البطل والتمثال في الشكل الوجودي فهل لهما مصير واحد وهل يمكن أن يكون البطل هو التمثال نفسه أو تمثال بهيأة بطل)؟؟؟

فكرة السؤال هذه مبنية على سؤال البطل نفسه: هل أنا تليباثي؟ هل عشقت ذاتي؟

في البدء لا بد من الاحاطة بفكرة أن البطل عاش أو يعيش حياة أخرى فقد تكون حياته الأولى انقضت وهاهي حياته الأخرى –لايعني استتباب فكرة ما بعد الموت وإنما انتهاء شكل لحياة وابتداء شكل آخر– على سبيل المثال إنتهاء مرحلة العز والتحول إلى الفقر أو العكس بهذا التحول ابتدأت حياة البطل الجديدة على يد الراوي بشكلها المرسوم أو المقروء من قبلنا–هكذا سير إبداعه في طريقة بنائه لشخصية بطله وترسيمته لها بلغة مشفرة يلعب الرمز دوراً فاعلاً في تحفيز المخيلة ومد أفق القراءات فوقف على التليباثي ليخلق جواً من الدهشة والتغريب، مع أنه لم يظهر أو يركز على مسألة تبريز تلك الحياة واكتفى باشارات سنحاول أن نقف عليها –ها هنا- لأنه جعل هدفه الأكبر في البعث أو انشغاله ببناء حدث يشوبه الغموض واقعاً وخيالاً، لغة وبناء، يغلفه التصوير الغيبي (الما ورائي)، وهذه هي التي قادت إلى تصور أن هناك حياة أخرى وربما فيها جماع بشخص أحبه وصيَّره بعد فقده إلى لوحة أو تمثال ليحيا معه، كثيرة تلك التي خلقتها أو التي أثارتها في ذهن المتلقي رسومات ذلك الفنان العجائبية وعلاقتها بالحدث وبناء الشخصية، فقد فتحت أمامنا باباً لنتصور من خلاله أن البطل قد يكون شخصية متحولة أو ممسوخة: ((تحول الكائنات من جنسها المخلوقة عليه إلى جنس آخر بعيدة عنه مع احتفاظها بعد التحول ببعض السمات من جنسها الأول))[1] او منسوخة: ((انتقال

(1) العجائبيّ في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذجا، د. نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، دار الوراق، ط 1، عمان 2012: 365.

النفس من جسد إلى جسد آخر))[1] أي أن الفكرة قائمة على الرغم من كون الروح واحدة إلاّ أنها تبقى معلّقة في الدنيا في أجساد متعددة، وذلك يعني انتقالها من عالم الموت إلى الحياة بصور وأشكال متغيرة، راسمة طريقاً لفكرة تكرار بعض التجارب الحياتية. [2] أو إعادتها بصور أخرى أكثر غنىً، وأي كانت الصورة التي حددت بطل القصة – تليباثي– شكلها فانها تقتضي أن الشخصية عائدة من حياة أخرى بهيئتهاالجديدة هذه (تليباثي)...

لاشك أن الاجابة عن السؤالين السابقين مرهونة بفقرة الولادة (التمثال– الناسوت–) في ذلك المشهد الذي يضم بجماليون صاحب الأسطورة– وهو يصلي– الباعث الحقيقي للحياة والبطل المتوسل على الحياة والتمثال الذي تأملوا فيه الحياة ثم المدفأة التي تأتي مساوية لنباح الكلب، أي تقترن دلالتها–هنا– بالموت.

أما فكرة التخاطر هذه فربما تقترب من فكرة التناسخ التي تتعلق بثنائية الروح والجسد، أي امكانية انتقال الروح بين المخلوقات وهي فكرة قديمة آمنت بها بعض الديانات القديمة. فلعل التليباثي مثَّل وجهة لتلك الروح المنسربة من جسد إلى جسد آخر في شكل وجودي جديد.

ويظهر بجماليون بصورة الواهب أو القادر على أن يمنح التمثال الحياة (قولاً وفعلاً)، فهل يستطيع أن يحيي صاحبه؟، فبعد أن همس صلاته وسرت في عروقه تلك أحاسيس التي اشبهت أحاسيس المتصوفة في ساعة التجلي "سرت الحياة في أوصال الآخر وتلامست السبابتان تضوع فضاء الغرفة بعطر غريب يجعل الحواس في حالة تأهب..."[3] فإنه مثلما فعل مع التمثال يفعل مع البطل حين يتعاطف معه: "يقف إزاء جسده المختض، يتأمله بود، ثم يمد أنامله الناحلة البضة ويلمس كتفه، يحس أن ثمة تياراً ينسل إلى داخله

(1) موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي: 203.

(2) ينظر: المعجم الفلسفي، جـ: 1: 347.

(3) تليباثي: 17

ويتلبسه شعور أشبه بحالة تجلي... مد الآخر سبابته وإبهامه وأمسك بحنكه ورفع رأسه، وحين تواصل الخطان بين العيون، عيني بجماليون وعينيه، سمع صوت بجماليون.. عندما تتلبسك حالة مثل التي عانيتها قبل قليل يمكن أن تسري الحياة في هذا.."[1] فما الذي فعله بجماليون للبطل حتى يسري ذلك الشعور (التجلي أو التماهي أو حالة الاستغوار واستكناه الدواخل)؟ لقد اشعر بجماليون البطل بالحياة وَهَبَهُ لذة الحياة وقشعريرتها وذلك ما يعني أن البطل كان مفتقراً إليها –مثلما مر سابقاً- لذلك لا يستطيع أن يمنحها تمثاله، الأمر الذي أدى إلى تدخل بجماليون ومساعدته له، فالحياة ترتبط بتلك الأحاسيس الخاصة أو النادرة الحصول إذا لم تكن موجودة لا يمكن أن تسري الحياة في عروق البشر ومثل هذه الأحاسيس لاتنأ عن الرغبة الصادقة والايمان المفرط، ويتقدم تليباثي نحو تمثاله محاولاً أن يمنحه الحياة مثلما فعل بجماليون مبتدءاً بلغة واثقة مستعيراً تلك القدرة من عالم القوة -(الكاهن الآشوري)-التي طالما كانت تمثله "يحاول أن يتقدم نحو التمثال مثل كاهن آشوري أو إغريقي أو روماني... إستجمع أحاسيسه في رؤوس أصابعه الناحلة ثم همس إسمعيني يا صبية.. سأدع قلبي يصلي لأجل أن تسري الحياة في روحك"[2] بهذه اللغة باطن الراوي مايدور في خلد بطله بلغة جمعت بين الرغبة والواقع، فكأنه أراد أن يعكس الشك الذي ظل مسيطراً على فكره وعقله (فما زال غير مصدق لما يأمل أو ماسيفعله) فعلى الرغم من اتشاح لغته بالثقة العالية فانها تفتقر بدايةً إلى الأحاسيس الصادقة المغمورة بالابتهالات، فالراوي وإن أخبرنا بأن اللغة التي يتكلم بها هي هامسة إلاّ أنه لم يقنعنا بهمسه، فالهمس يرادف التراخي في الطلب وينفتح على الابتهال والترجي والتوسل صوتاً وحركة، فعلاً وملامح- إخراجات صوتية وحركية- فعجز أن يقنعنا بذلك حين اتخذ أسلوباً يتناسب مع دخيلته الموحية بالقوة، فجاء ابتداؤه بفعل الأمر وخطاب المتعالي أو المتفضل أكثر منه المؤمن المتوسل ومثل هذا الخطاب يتناسب مع قوة

(1) نفسه: 19

(2) تليباثي: 20

الآشوري حتى لو كان كاهناً، بهذه اللغة افتتح قربه من التمثال غير أن اللغة تأخذ مساراً آخر كلما تقدم بالسرد لاسيما حين يقرب من الصلاة فمع بدء الابتهالات ترق لغته وتبدو أكثر صدقا "سأعصر خلاصة ابتهالي ووجدي وسعيي نحو خلق الحياة برأس سبابتي اليمنى وأملي كله أن يحدث هذا عندما تمدين سبابتك لملامسة سبابتي"[1]هكذا تعظم وتتشبع لغته بالتجليات الصوفية فتتلبسه حالة أشبهت تلك التي أحسها حين تقرب منه بجماليون (مما يعني أن بجماليون منحه الحياة التي سيمنحها لناسوته معبودته)، غير أنه عجز أن يمنح ناسوته الحياة فايقن أن مايحلم به محكوم بالفشل ليخرج بعد محاولته الثانية بحالة من الاحباط فاذا به "مدَّ كفيه وأحاط بخصر المعبود الشمعي سمع همساً أو رجاء أو ابتهالاً- لاتدع الظلال تستوطن شمس الخلق في حشاياك، صم أذنه وحمل معشوقته بين يديه ومشى صوب المدفأة الحجرية المطمورة في الحائط وببرود صقيعي ألقاه في النار"[2].

ويبدو واضحاً التغير في الوصف (برودة الجسد وجمود المشاعر يتناسب مع فعله – حالة الاحتراق-الذي خلا من الفكر والمشاعر) فعلى الرغم من تفعيل الحركتين ضدياً وتوصيفهما من الناحيتين: الداخل (داخل الجسد أو المشاعر – برودة-) والفعل الخارجي حركة سريعة متزنة وهادفة متجهة –سخونة متمثلة باتجاهه نحو المدفأة– فان وصف الجسد يتغير بدلالة الحالة المتغيرة فهي معشوقة طالما هي بين يديه وتحت جوانحه يشعر بها أو ينتشي بقربها فتمنحه شيئاً من اللذة ويمنحها شيئا من روحه – يقريها من روحه-، فلما تغيرت الحالة وأزفت النهاية وصارت إلى المدفأة أقرب، صار جسدها إلى الحجر أقرب، فاذا هي مجرد تمثال، لا حياة فيه ولا مشاعر تتحرك نحوه في تلك اللحظة الصقيعية، وتبدو معبودته منسجمة مع توصيفه بـ(ساحرته) طالما تتمتع بالحياة أو قبل خروج كرة الضياء المتطايرة من بين جوانحها، وهذه الصفات (المعبودة والساحرة) تتناسب مع الوضع الأثيري- لحظة الطيران- أي قبل أن تسترد فينوس أمانتها التي

(1) تليباثي: 20

(2) نفسه: 23

زرعتها فيها، فاذا هي بعد طيران الروح تتحول إلى تمثال، إذن كانت هناك بقايا روح قد منحتها فينوس لها، أي أن صلاته قد اينعت و قد استجابت لدعواته، إلاّ أنه لم يشعر بتلك النسمات الحياتية التي ربط الاستدلال إليها برباط خارجي هو التواصل بالسبابة فمتى ماتواصلت السبابتان- سبابته اليمنى بسبابتها- عندئذ سيشعر أن الحياة سرت فيها -وكان لزاماً عليه أن يشعر بجذوة الروح داخلياً (عن طريق الاحساس) لا خارجياً-، وذلك يعود لأحد الأمرين أما لأنه لم يكن حياً-وهذه تدعم الفكرة السابقة التي تناولناها في الفقرة السابقة-، إذ لو كان حياً لشعر بتلك الجذوة الحياتية المغروسة فيها، أو لأنه لم يكن مؤمناً بما يفعل وهذه تدعم رأي بجماليون فيه.

إنتهى التمثال إلى مجرد شمع يذوي في المدفأة بعد أن استردت فينوس أمانتها التي زرعتها فيه ويتلاشى في الآتون، لتبدأ بعد هذا التحول حالة الحس عملها في نفس البطل- التليباثي- لكنه الحس بالألم والدمار- فهو لم يشعر بالحياة ولكنه شعر بالموت وهذا مايؤيد فكرتنا- "فأحس أن النار تتدفق إلى جوفه والسعير يحرق الأخضر واليابس في أعضائه والحياة تنسل من عروقه، فرفع عينين دامعتين نحو الحيطان، وكان آخر ما احتوته العينان والأذنان والحنايا: الصور المعلقة على الجدران والتي تفصح صور الإله التليباثي الرابض في كوى بعيدة داخل الأطر، وعواء متواصل مقهور مكتوي بالخيبة والأسى وبقايا ضياء بارق ينسل متدحرجاً من أعماق صدره ويتجول في الغرفة راسماً في ذاكرته السرمدية صورة فريدة..تحتفل برجل ممدد على ظهره وقد تفحم جسده بفعل حريق غريب، الشي الوحيد الذي يحتفظ به عينان مفتوحتان تبحثان عن شيء نفيس فقد منه وربما إلى الأبد"[1] يشترك البطل مع تمثاله في المصير بعدما اشتركا في الشكل الوجودي فهاهو يفقد (بقايا ضياء بارق من صدره- وهذه الكرة او جذوة الحياة قد زرعها فيه صديقه بجماليون وفقدها بعدما يأس من رؤية الحياة على معبودته أو لعل فينوس استردت كرتها التي زرعها فيه بجماليون إثر صلواته عليه-) أي بالطريقة التي فقد بها

(1) تليباثي: 25

تمثاله الحياة، بهذه الطريقة ينجح الراوي في مد جسور التواصل (التخاطر) بين البطل ومثاله، أو بين البطل ومايأمل، لكن تواصله يحصل ويتستتب في طرف المعادلة الآخر أي في حالة الموت–بعدما عجز أن يمدها في حالة الحياة- عن طريق الحريق الذي وصفه بانه غريب ليفتح آفاقاًدلالية متنوعة ومتعددة لاستيعاب أوليات حدوثه مكتفياً فقط بالنتيجة التي آل إليها، فقد أبدع الراوي والقاص في مد جسور التواصل عبر رحلة الموت الأثيرية بعدما عجز عن مدها في حالة الإحياء أو بعث الحياة،، وربما الأمر يتعلق بحقيقة الموت وثبوتيته على الحياة الزائلة أو ربما لاستحالة إحياء ميت بينما من السهولة الوصول إلى الموت، لهذا كله بدا مد جسور التواصل مع الموت سهلاً جداً– مثلما عرفناه في واقعنا الذي يكثر فيه الدمار والموت- ليخط منه طريق حلمه وحياته، أو لعله أراد أن يثبت في ذهن المتلقي معادلته بصورة فنية مفادها أن التمثال يساوي الفنان، وأن الجسد الذي احترق صارت آهاته في روح الفنان كحالة من حالات الكتاب عن الوجود في زمن يشكو فيه الانسان من الانسحاق والهزيمة، فيجعل حياته ووجوده رهناً بهدف محال ليشكل بذلك في بعث الأمل والتغيير، وحين تتاح له فرصة استثمار قوانين المعجزات لتحقيق ما يصبو فإنه يعملها من دون إيمان كنتيجة من حالات التشتت التي يعيشها لذلك يعجز عن اختراق الجمود بغية الوصول إلى الحياة التي يحلم ويريد، لذلك ركز في نهاية القصة على تبريز العين بوصفها الجزء الظاهر من جسد التليباثي أو الناظر المتأمل الجامع بين الحس والفكر-، لتبدو عيناه الدامعة الناظرة إلى اللوحات والمشبعة بصور الإله التليباثي جزءاً من لغز القصة، فهو بانتهاء رحلته الوجودية سيعود إلى حاله هذا واحدة من تلك الصور التي تبحث عن بقايا روح يستطيع الامساك بها لمعاودة محاولته من جديد علَّها تنجح....

وتنتهي القصة بنهاية بطلها الذي ظلت التأويلات فيه وفيها مفتوحة دون انتهاء، فكتب لنصه ديمومة القراءة والتأويل، فمثلما جعلنا نخوض غمار بطله الرابض في خلايا مكان قديم لنستوعب ماهيته ونوعيته، كذلك فتح لنا باباً لتصور نهايته التي شهدت نهاية القصة–على أنها مفتوحة القراءة مثل عيني بطله التي ظلت مفتوحة ترقب القراءات

والتأويلات-، حين جعل عيني بطله المحترق مفتوحة وهو يبحث عن شيء يفقده دون الاعلان عن ذلك الشيء، ومثل هذه الحالة عرفت في ثقافتنا الشعبية إذ يقال على الميت إذا مات مفتوح العينين بأنه يترقب حضور غائب عنه لم يحضر أو يتوق لرؤيته، لذلك ظلت عيناه تدوران في الأفق باحثة عنه. فمن هو هذا الذي ظل يترقببطلنا التليباثي حضوره؟ لا شك أنه ظل يترقب روحاً تائهة يتلبسها ويمنحها لمعبودته بعد فقدها.فالروح المفارقة تمنح بوساطة التليباثي– أو فعل التخاطر- وهو مازال يأمل في ذلك التواصل عبر الأثير، علماً أن المصطلح– التليباثي- بحسب استعمال الراوي له في القصة كان حاضراً بوصفه صفة ليأتي الفعل مشبعاً بحركة أحداث ومجموعة ترميزات تبدو عوالم لقصة غير منتهية، وذلك يتناسب مع نهاية الحركة التي ظهر فيها الإله التليباثي قابعاً في قلب اللوحات ورابضاً خلف الزمن في أماكن غير منتهية لا تحدها إلاّ ذاكرة الفنان ورمزيته، لكنها تظل على استعداد للبدء من جديد.

هكذا قاد بردى درب بطله الغامض في حضوره وارتحاله ليخط نصاً لاتتوقف قراءاته، مثلما ينسجم مع رحلة الانسان مع الحياة وهو يبحث عن آمال لايستطيع الظفر بها، فيبقى يتأمل ويعيش مجموعة اصطراعاته مع الكون من حوله، فرحلة الوجود رحلة شاقة تبدأ بالولادة وتنتهي بموت الجسد كله محتفظا بعينين مفتوحة متأملة الحياة مع اليأس في الظفر بها.

واقعية التوجس الأسطوري وسحرية التكون العجائبي في السرد القصصي القصير قراءة في مجموعة [تليباثي]

أ.د.نادية هناوي سعدون

-1-

مقدمة

يشكل القاص العراقي هيثم بهنام بردى نقطة مهمة في المشهد القصصي العراقي المعاصر لما له من منجز إبداعي ثر وغزير..

وقد ولع هذا القاص بالتجريب في مجال القصة القصيرة وابتكر الأدوات الموظفة داخل هذا الجنس الأدبي[1] وهدفه السعي إلى ولوج عوالم الفانتازيا والرمزية بخيال لا يعرف الحدود وآفاق تتسع إلى درجة التلاشي في مسارب اللانهاية.

و(تليباثي)[2] هي إحدى مجاميعه القصصية وتضم أربع قصص قصيرة هي على التوالي: (تليباثي، الملحمة، الصورة الأخيرة، الأقاصي)، وأطول هذه القصص (الملحمة) واقصرها (الأقاصي).

---

(1) اثبت القاص سطورا للأديب ناجي نعمان عن هذه المجموعة قال فيها: "هيثم بهنام بردى الصامد في العراق يأسرنا في مجموعته القصصية الحاضرة في عوالم الرمزية السهلة جامعها المشترك خيال هو الأقرب إلى الواقع وتخاطر هو المحبب بن البشر وتخاطب هو الأصدق مع الطير وهو في ذلك واليه عميق في الانسنة رائد في الوصف."

(2) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة ،الطبعة الأولى 2008، والطبعة الثانية عن دار الينابيع، سوريا، 2010وضمت قسمين الأول القصص والثاني الدراسات النقدية المكتوبة حول هذه المجموعة مع سيرة ذاتية للقاص واثبت في الغلاف أنها حازت على جائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية جائزة التكريم 2006.

والقاص في قصص (تليباثي) الأربع يسلط الضوء على دواخل الأفعال والمشاعر من خلال تصوير الخارج ليكون العنصر المادي موصلا إلى العنصر الداخلي الروحي من منطلق أن "التصوير الآلي بالانعكاسات تتجلى فيه حقيقة العوامل الاجتماعية والمادية التي تتحكم في موقف الفرد أكثر مما تتجلى في الاستبطان الداخلي"[1]

وهو في استخدامه هذا الأسلوب يحاول التملص من الواقع للارتقاء إلى ما فوق الواقع بالاعتماد على نقد الواقع وفضح أحداثه وجزئياته عبر الخيال الذي يجلي تلك الأحداث والجزئيات وبما يكشف عن عوالم مجهولة في النفس الإنسانية.

ويحتل الوصف عنده موقعا أثيرا والغاية منه تصوير الجوانب المادية الآدمية والجمادية وبذلك يتحول قلم القاص ومخيلته إلى آلة تصوير فوتوغرافية تضع بؤرة العدسة على زاوية محددة لتنقل لنا المظاهر وعن طريق اختيار موقع العدسة نستطيع استبطان دواخل الشخصية وبواطنها الغائرة..

وقد عرف السرياليون والوجوديون بهذا التوظيف في قصصهم ومسرحياتهم في ظل عالم متناقض فيه غير قليل من الحالات النفسية المثيرة والزاخرة بالبواعث الدفينة كما أن "أكثر الحداثيين تعاملوا مع الحداثة كهوية ثابتة بقدر ما فهموا الحقيقة بمنطق المماهاة والمطابقة بذلك وقعوا في فخ القدامة التي حاولوا نفيها بمنطقها ذاته"[2]..

كما يرجع هذا الأسلوب في توظيف الوصف إلى مدرسة ابتكرها بعض الوجوديين ومنهم اندريه جيد وبرع فيه كتاب أمريكيون ثم تأثر بهم الفرنسيون وعرف به مارسيل بروست وهمنجواي وفولكنز وداشيل هامت[3].

ولعل من أهم أسباب استثمار هذا الاتجاه أن العلم لم يستطع أن يجلي كل الحقائق والألغاز وان لا مجال لفهمها إلا بتجريب العجيب والفانتازي في عالم السحر والأشباح

---

(1) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت / 520.

(2) هكذا اقرأ ما بعد التفكيك، علي حرب المؤسسة العربية الدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

(3) ينظر النقد الأدبي الحديث / 519ـ520.

والقوى الغيبية، وما ينبغي على الكاتب مراعاته هو ألا " توزع الأضواء على الصور توزيعا متعادلا بل يختار الكاتب الجوانب الموحية ويلقي عليها أضواء مختلفة ما بين ضعيفة وقوية ليترك الجوانب الأخرى تغوص في الظلام كي ينفذ القارئ بفطنته إلى الجوانب المطموسة مستدلا عليها من الجوانب المضاءة"[1].

-2 -

التوجس الأسطوري في قصة تليباثي

اسم هذه القصة مأخوذ من أسطورة يونانية قديمة كان فيها تليباثي إلها من الآلهة اليونانية القديمة والأسطورة التي يقيم القاص تناصا معها هي أسطورة بجماليون..[2]

ولا ينسى الكاتب الطبيعة لأنها صنو الإنسان وربيبته إذ يغور في وصف أجزائها وعناصرها حتى يغدو الوصف ركنا مهما في بنائه السردي القصيروالسبب "أن الطبيعة كائن حي له نبضه الخاص وحركته الخاصة"[3]، كما نتلمس ذلك في هذا المقطع "بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت يرصد الأبواب كلها يقفل درفات النوافذ...وحدها النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة تفرش ضوءها الساطع من خلل حواف الستارة"[4].

والراوي في القصة عليم يروي بضمير الغائبوهو عارف بما كان وما سيكون.. "وتنتهي الأضواء فوق جسد الكلب العملاق المربوط بسلسة حديدية بعود خشبي والمكوم

(1) م.ن / 522.

(2) ينظر: الأدب المقارن، د.محمد غنيمي هلال ،دار العودة ودار الثقافة ،بيروت ،ط3.

(3) في نقد الشعر، محمود الربيعي / 116.

(4) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة، الطبعة الأولى 2008/ 7

على الأرض واضعا رأسه المثلث بين قائميه الأماميين بتراخ وتلذذ لا مثيل له"[1].

كما يتناوب فعلا الوصف والسرد في بناء النص، وهذا ما يضفي على المكان وصفا شعريا "وتذكر تلك الصلاة الرقيقة للفنان المشبوب بعشق ما ابتكرته يداه فرددها بانتشاء ما له نظير: أنتِ، من غير ريب، تعلمين ما ألَمَّ بي من برح هذا الهوى الطارئ، وما تام قلبي من حب هذه الدمية التي صنعتها باسمكِ ونذرتها لكِ فدهمتني، وشدهت روحي المبلبلة، وصارت لي أعذب الأماني وأعز الآمال وهي بعد رخامة لا روح فيها.."[2]

وهدف القاص هو اقتناص الحقيقة متخذا من الأساطير وسيلة لسبر أغوار الإنسان.. والتعمق في أسراره مستعينا بالأساطير لا بمعناها الميثولوجي العقائدي أو بمعنى القوى الغيبية التي يسعى الإنسان إلى التصالح معها، ولكن بمعنى كونها إطاراً لا يعرف الزمان والمكان وليس له حدود في تصوير حالات الواقع والإيحاء بحقيقته.

ولا يعني هذا أن القاص يعمد إلى الهروب من الواقع المجسد.. بل على العكس تماماً إذ أن في ارتقائه من الواقعي إلى اللاواقعي هو واقعي جداً لان هذا الارتقاء ما كان ليكون لولا فهمه الحقيقة المجسدة في الواقع.. "وليس من شك في أن الأديب الذي يتحدث عن أشواق الروح لا يقل روعة وتأثيرا عن الأديب الذي يتحدث عن تجارب الماضي أو وقع أحداث الحاضر"[3].

وما استخدام القاص لتقنية المونولوج النفسي إلاّ أكبر دليل على اتخاذ الأساطير وسائل مساعدة في الكشف عن صدى التجارب النفسية المريرة في الفــكر المكبوت "صحا على نفسه ابتسم وأسر بصوت خفيض:

---

(1) م.ن/ 7

(2) م.ن/ 11

(3) الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور / 17.

- إنْ هي إلا لحظات مترعة بخيال جامح وسلوك يبعث على الضحك"[1]

وتحتل المرأة في هذه القصة موقعاً مركزياًلأن التماهي بين الفنان وتمثاله يتم من خلالها فهي خارقة الجمال ويصفها بأنها"جسد أنثوي مخلوق من شمع بلون لحمي.. كم هي رائعة هذه التليباثية، وَقَفَ يتأمل وجهه في المرآة الباذخة المعلقة على جانب النافذة ويقارن ما يراه في المرآة مع قسمات التمثال"[2].

ويتعمق صراع الفنان مع نفسه بسبب صدمة الإبداع "فترتاح نفسه وتهدأ أنفاسه ويعود إليه هدوءه فيتجه نحو المرآة يحدق في وجهه يرى قسماته وقد عادت إلى سكينتها والتورد نحو وجهه ويلمح من خلف ظهره في عمق المرآة أن التمثال قد استدار بزاوية 180 درجة نحو الباب، انذهلَ وخافَ وهمسَ في داخله.. ما الذي يجري؟!"[3].

وبهذه الصدمة تتأكد لحظة التأزم وعندها لا يعود الفنان يميز الحقيقة من الخيال "جمد الدم في عروقه وصار يسابق تمثاله في جموده ولكن الصوت جعله يوقن انه ما يزال باستطاعته استخدام حواسه - لا تخف"[4].

وهذا ما يحول مجرى السرد نحو التعالق النصي مع أسطورة بجماليون الذي يأتي قادما فيخاطبه في هيأة عجائبية "وبعد برهة لمحه يقف أمام التمثال الذي كان مشدودا ومنشدا إلى جسده رجل أشقر رائق القسمات في العقد الرابع.."[5].

ولم يكن من الفنان إلا أن"انخرط في اللعبة حاول أن يبرهن لنفسه أن ما يحدث معه هو الواقع وكأن المثال الإغريقي استنبط دخيلته افرد سبابته أمام وجهه وقال جادا محذرا: - إياك!!"[6].

---

(1) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة ،الطبعة الأولى 2008/ 8

(2) م.ن/ 8

(3) م.ن/ 12.

(4) م.ن/ 12

(5) م.ن/ 12

(6) م.ن/ 13

وتتجسد الفانتازيا العجائبية أكثر حين تمتد الحياة في التمثال "سرت الحياة في أوصال الآخر فمد ذراعه الشمعية وتلامست السبابتان تضوع فضاء الغرفة بعطر غريب يجعل الحواس في حالة تأهب فتيقظت حواسه ودخلت دائرة الإنذار وهي تحاول عبثا الكتاب عن بجماليون"[1].

وينتهي هذا الموقف العجائبي بالتماهي الذي هو بؤرة السرد ومحوره "وبعد برهة توقف يصرخ ثاقبا سدلة الليل الأبكم- يا صنوي... فيعاود بجماليون ظهوره الأثيري وطيف ابتسامة شفوفة ترتسم على محياه.. يحس أن ثمة تيارا ينسل إلى داخله ويتلبسه شعور أشبه بحالة تجل أو حالة تماه أو تسام.... فقد أحس انه يستطيع أن يستغور داخله الصافي مثل ماء نبع.."[2].

ويحدث التناص مع الأسطورة مرة ثانية حين يخاطب الفنان منحوتته العجائبية "نعم ربما سيرسم معبودته الشمعية حين تسري نفحة الخالق في أعطافها.. استجمع كل أحاسيسه في رؤوس أصابعه الناحلة المفردة ثم همس: اسمعيني ياصبية- سارع قلبي يصلي لأجل أن تسري الحياة في روحك وسأعصر خلاصة ابتهالي ووجدي..."[3].

ويختلط الموقف بين اليقظة والخيال تماهيا أو تحولا"مد كفيه وأحاط بخصر المعبود الشمعي سمع همسا ورجاء أو ابتهالا"[4]...

لينتهي الآمر بالفنان إلى خسران إبداعه بحرق التمثال في صورة فانتازية تنم عن تصادم نفسي بين العقل والعاطفة "فينوس اقيانوس بهي من الجمال الأخاذ يمد يده إلى

(1) م.ن/ 14
(2) م.ن/ 15
(3) م.ن/ 16
(4) م.ن/ 18

النار ثم تنسل من الجوانح، جوانح معبودته، كرة من ضياء مؤتلق وتطير خارجة من النافذة"[1]..

وتنتهي القصة بمفارقة عجيبة إذ لا يغدو التمثال المحترق الذي نحته الفنان إلاّ صورة مستنسخة ومرادفة لصانع التمثال نفسه، "رجل ممدد على ظهره وقد تفحم جسده بفعل حريق غريب، الشيء الوحيد الذي يحتفظ به عينان مفتوحتان على سعتيهما تبحثان عن شيء نفيس فقد منه وربما إلى الأبد"[2].

وبذلك تنكشف لنا حقيقة الواقع أن البطل كان واعياً بأن ما يمر به إنما هو حلم وفي مونولوج داخلي يحدث نفسه "هل أنا احلم ؟هل يمكن أن تتكرر أعجوبة المثال الإغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالاتيا"[3]

وهذا الصراع الذي يختلج في مخيلة الفنان هو صراع أزلي منذ أن ولد الإبداع الإنساني إذ لا مفر من التماهي بين الحلم والحقيقة، كما أن لا ضير من تداخل الخيال والواقع شريطة ألا ينحاز المبدع إلى أحد الطرفين ولا يغلب احدهما على الآخر، لأن في ذلك ضياع الفنان وخسران الإبداع وهذا ما حاول القاص تأكيده في قصة تليباثي من خلال اجتراحه المسرب الواقعي السحري لغرض توصيل هذه الثيمة..

ولا يتوانى القاص من توظيف الصور الواصفة للأشياء والأفعال بطريقة السيناريو وكأنه يملك عين مصور ماهر يعرف أين يضع الكاميرا وكيف يختار الزاوية المناسبة للإضاءة "مشى صوب النافذة وتأمل ظله، وهو يتخذ تناسباً عكسياً مع المصباح المتدلي، صار ذلك الظل القمئ المنتفخ كبطيخة طويلا نحيفاً مثل خيارة، وقف أمام ما أبدعته

(1) م.ن/ 1

(2) م.ن/ 19

(3) م.ن/ 11

أخيلته المسكونة بأقصى درجات الخلق وما أنشأته أنامله المجبولة بخلق كل ما هو خارق الجمال"[1].

وهذا دليل واضح على توغل حب الطبيعة في دواخل نفس الكاتب فهي مصدر الإلهام وينبوع العطاء..[2].

ونلمح الشيء نفسهفي وصفه وجه البطل "جلس على كرسي قديم دوار جاثم في منتصف الغرفة أسفل المصباح بالضبط يسقط الضوء على وجهه وجه وسيمتفاصيله اقرب إلى وجه الأنثى منه إلى الذكر عينان ناهلتان حالمتان..."[3]، أو تصوير انفعالاته الداخلية "هل أنا أحلم؟ هل يمكن أن تتكرر أعجوبة المثال الإغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالاتيا؟ "[4].

-3-

التكون العجائبي في قصة الملحمة

يتناوب في سرد القصة الثانية (الملحمة) اثنان (هو والآخر) ويتداخل معهما في الختام احد الحضور.

إذ يبدأ السرد الذاتي بضمير المتكلم بين الكينونتين (هو / الآخر) ثم يتداخل السرد بضمير الغائب مع المتكلم بما يشبه تقنية القطع في التوليف السينمائي." يقول هو: من مكمني الراسف بالليل السرمدي لا أبصر سوى داخلي المغتسل بشمس سرمدية وأما ما

(1) م.ن/ 8

(2) ينظر: الرومانيكية، محمد غنيمي هلال / 172.

(3) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة ،الطبعة الأولى 2008/ 7

(4) م.ن/ 11

وراء السور الشاهق الذي يعتقل عيني ويضع حاجزا ناصع البياض بيني وبين ما يحيط بي فهو عالم غامض.."[1].

ويوظف القاص في هذه القصة الفانتازيا الغرائبية في تجسيد كينونة (الشاعر الأول- المطرب الراحل- الرجل الأشعث) "فهو عبارة عن مدخنة لا تتوقف عن العطاء.. وبدنه أصابه بعض البدانة والترهل ولكن أناقته هي هي، رجل في كامل الأناقة ولكنه حزين جدا؛ اشعر بالنحيب المحتبس في حشاياه تلتقطه أذناي المرهفتان والمدربتان على استكناه أدق التفاصيل الحبلى بالإبداع.." [2].

فيحدث التماهي أو التلبس بين الأنا من جانب و(هو/الآخر) من جانب آخر، وفي حالة من الضياع والتيه "أحس أن روحي ارتدت جسدي في الحالتين: الحالة الراهنة وزمن الصورة.. أنا موقن أن الدموع التي انماحت لم تكن من موقي بل من مكان آخر اجهل مصدره ربما كان من جسدي أو من جسد شخص آخر"[3].

وربما جاءت تسمية القصة بـ(الملحمة) قادمة من طول القصة وسعة المديات الزمنية المكثفة التي تحكيها عن توحد التخاطر بين (هو/الآخر) " ورددها ثانية معنفسه ثم همس تاريخنا سجل مفتوح للحكايا والأساطير والأحلام"[4]، "..وهذا شأن المعالجة الفلسفية حيث مشكلة كل شيء تكمن في مفهومه بالذات.. وبصورة تتغير معها علاقتنا بالممكن نحو مزيد من السبر والتوسيع.. أي باختراق أسوار المستحيل.."[5].

ويأتي استخدام القاص للمفارقة حين يكون (هو) نفسه (الآخر) أي الشاعر الأول والمطرب الراحل والرجل الأشعث ومن ثم تؤدي حالة التماهي هذه إلى التيه في

---

(1) م.ن/ 20

(2) م.ن/ 21

(3) م.ن/ 28

(4) م.ن/ 31

(5) هكذا اقرأ ما بعد التفكيك 283

مسارب الهاوية "همست لنفسي بلسان وصل أخيرا كمركب تائه إلى المنار..- كم صعب ومضن وقاس أن يتيه الإنسان في مهاوي الضياع"[1].

ويتداخل السرد عبر التناص مع ملحمة كلكامش في رحلته العجيبة نحو الخلود" قررت الرحيل، سأعمل على استقدامكما حال وصولي هناك وبعد صمت سأشترط عليهم وجودكما معي وذهب، سافر إلى الأقاصي إلى غابة الأرز ولم يردنا أي خبر عنه ولكنا كنا نعلم انه يعيش هناك "[2].

ويرسم لوحات من المعاناة وكأنه في قصيدة ملحمية "كان كل مقطع يرتله من الملحمة يحفر في روحينا توهج الكلمة وسحرها الخرافي في جماله، لتنمو في وجدانينا أشجاراً من نخيل وزيتون وتين وخمائل من عنب وتفاح وبساط قشيب من حبق وخزامي"[3].

ويوصل هذا الموقف العجائبي إلى تخيل صوت الآخر واقفا بجانبه فيسأله "ولكنك اعذرني فقد سمعت انك رحلت عن عالمنا، جاءني صوته دافئا - عن العالم أجل منذ زمن بعيد، ولكني الآن معك ومع الآخر"[4].

وهول هذا الموقف يدركه (هو) بوعي "وثمة حالة تتلبسني غريبة لا عنوان لها ولكنها خرافية في لذتها"[5]،.."وقبل أن أقول لجليسي انه بدأ يتخاطر معي بفعل قوة خارجية غير محددة المعالم بالنسبة اليَّ أحسست بلمسة واحدة على رقبتي.. ولمستني اليد ثانية.. التفت كان جليسي الآخر في عالم غير عالمي.."[6].

---

(1) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة ،الطبعة الأولى 2008 / 29

(2) م.ن/ 34ـ35

(3) م.ن/ 31ـ 32

(4) م.ن/ 35

(5) م.ن/ 36

(6) م.ن/ 38ـ39.

ويحس أحد الحضور بذلك وهو راو في هذا المقطع "ما يحث الآن على المسرح ضباب من الخيال لم أكن أصدقه لولا أن أناملي متأكدة من وجودي المادي من خلال لمسي مسند الكرسي الذي اجلس عليه"[1].

وتأخذه الحيرة فيستبطن وعيه الباطني بحديث داخلي نفسي "هل تتغير قوانين الطبيعة ويحدث شيء جديد يكون هو الاستثناء؟ فان حدث هذا ودخل دائرة المنطق والمعقول فان الاستثناء يحدث الآن... يدرج من ضمن هذا الاستثنائي الذي تحول حقيقة توطدت في نفسي وأقنعتني بحدوث المعجزة بخاصة عندما تواصل الغناء فقد تيقنت الآن أن الذي انطلق بالغناء، والذي من المفترض أن يكون اثنان الشاعر والملحن، كان ثلاثة.. نعم إنَّ من كان يغني الملحمة: الملحق، الشاعر، المطرب "[2]

ويكثر القاص من استثمار المونولوجات الداخلية بغية الكشف عن أغوار الوعي لدى البطل الذي كان مدركا انه يمر بحلم لكنه حلم واع "إن حدسي لا يخطئ قطعاً إني أهجسه اسمع شهيقه وزفيره، انه يحاول أن يبعث رسالة، استلم وشوشة غامضة"[3].

وبذلك تتلاقي هذه القصة مع سابقتها في تجسيد التصادم في اللاوعي لدى الفنان بين الحلم والواقع وما ينتج عن ذلك التصادم من هيام روحي بين الواقعي والسحري كثيمة مركزية يسعى القاص إلى محورة قصصه حولها كمحاولة منه لتفسير الإبداع الإنساني. وهذا التماهي".. من حيث هو متلقى الأهواء.. يكشف عن دلالات سيكولوجية محددة لأنواع الأدب لصفات الزمن النحوية والتغلغل إلى المشاعر الباطنة ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية "[4].

---

(1) م.ن/ 40

(2) م.ن/ 41

(3) م.ن/ 30

(4) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة، 1966/ 157

-4 -

فانتازيا السرد في قصة الصورة الأخيرة

تدور قصة (الصورة الأخيرة) حول ثيمة التماهي الفانتازي السحري مع ما هو حقيقي وواقعي وبطلها مصور فوتوغرافي "شائب.. لكن السنين تركت فيه إبداعها فحصدت شعره الأسود وحولت هامته صحراء مديدة"[1]، في صورة "سرد موضوعي بضمير الغائب مع توظيف للوصف المادي التصويري الاضماري بعدسة محترفة تلتقط الأشياء لتؤطر لوحاتها ولتسبر بواطن الشخصية وحواراتها الداخلية"[2]، "بحدقتين أرمدهما الرمل الحار اللزج الوخم وأضناهما ثقل يرسف من مؤخرة جمجمته منحدرا من جبينه المقدد بالشمس العاصرة وابهرهما سطوع السماء الدائم يرسم خطا دائريا وهميا"[3]

وتتوالى الصور الواصفة منحدرة من ذاكرته التي امتزج فيها الخيال بالحقيقة وتتطور حبكة البناء الفني وصولاً إلى نقطة التأزم حين يبدو أن ثمة صورة واحدة ناقصة "فهو لا يتذكر كيف اختفت الغزالة والحصان والسلوقي والغابة والطموح هو.. فقط صحا على نفسه وجسده أسير الشمس والرمال والتيه والوهن والعطش والخوف هو وحده بقي يعالج سكرات الضياع معانقا الدبق والرمضاء وانتظار المجهول"[4].

وتلتقي هذه الوصفية الساحرة والحقيقية الفاجعة في هذه النهاية كثنائية متضادة توحي للقارئ بواقعية سحرية فانتازية فيتحول الموقف إلى لوحة مرسومة بريشة بارعة هي ريشة القاص الذي تلبس هيأة المصور الفوتوغرافي وهذا يعيدنا إلى تأمل عنوان القصة "الصورة الأولى" مرة أخرى.

---

(1) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة ،الطبعة الأولى 2008/ 44

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر/ 43

(3) تليباثي، هيثم بهنام بردى / 42

(4) م.ن/ 46

وقد افلح القاص في جعل إبداعه في صنع الصور الواصفة يدور حول شخصية مصور فوتوغرافي يتقن رسم الصور ويعطي الأوصاف الدقيقة بعين كاميرا محترفة.. مثل تصويره الطير والصراع بينه وبين النسور "رفع الطير رأسه وتملى الكف الممدودة ونهض الجسد العملاق فارشا جناحيه الهائلين مشكلا فيئا دائريا لوهلة خاطفة في المدى الذي يهرسه ثم ارتفع محلقا في شعاف السماء.

- ماذا يفعل النسر في الصحراء؟

وبعد برهة

- لماذا لم يقطعني ويلتهمني؟ "[1].

ويتمكن القاص من رسم هذه النهاية الفانتازية الفاجعة بموت المصور فريسة مقسمة بين النسور "وصحا على نفسه وهو يطير في السماء لم يصدق عينيه السابحتين بلجاجة وسعير لا يستكينان حين لمح أمام مد بصره نسرين يمسكان بمخالبهما بقايا قميصه وعيناهما تستقرئان عينيه"[2].

ويمازج هذا الوصف السحري للموقف المفجع الواقع بالخيال والحقيقة بالسحر في لوحة سريالية حالمة "قامت النسور الأربعة بحركة مشتركة موحدة فهبط على إثرها هبوطا سريعا.. اصطدمت قدماه الواهنتان بالقعر، دق أقدامه في القاع وصعد نحو الأعلى.. صار كيانه كله فماً مفتوحاً تعب جرعات الماء.. زغردت حواسه وامتلأت خلاياه الفارغة بالماء.. وجاس عينيه مستقصياً أبعاد المكان على مد البصر وجد حدود الواحة... واحة من مياه سلسبيل. والطيور تفر طائرة مذعورة نحو الصحراء.. ومن ثم وبتوقيت واحد طارت النسور الأربعة وشكلت سهماً نهايته فوق الواحة ومقدمته في عنق الصحراء واختفت، واختفى المصور الفوتوغرافي في نفس الأفق، بعد أن منحه الصورة الأخيرة"[3].

---

(1) ينظر: م.ن/ 47ـ48

(2) م.ن/ 49

(3) م.ن/ 50ـ51

-5 -

عجائبية المكان (الإقصاء والانتماء) في قصة الأقاصي

(الأقاصي) أقصر قصص المجموعة وبطلها (فتى القرية) ويصفه بالصموت والغريب والصمت ثيمة يقابلها الجنون "فتى القرية الغريب الصموت وهو يقتعد أبداً دكته الطينية الأزلية على يمين باب بيته الخشبي المتقوض والمرتق وهو يضم بين جوانحه حوشاً وحديقة وغرفاً يعشش فيها الصمت والغموض المتموسق مع همس الأشجار وشدو الأطيار"[1].

وثنائية الصمت/ الجنون تلقي على القصة طابعاً شفافاً من الغموض الجميل الذي يبعث القارئ على التأمل والتخيل في رسم اللوحات الفانتازية العجيبة للحيوات الآدمية (فتى القرية، الشيوخ، النساء المتزوجات، صبايا القرية، الأولاد، الفلاحون).

ويكشف الوصف الموضوعي عن البواطن الغائرة لهذه الشخصيات "ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلا أنفاسهم وهي تتموسق مع حبات السبح الكهرب المتهاطلة من الخط الضيق المتشكل بين الإبهام والسبابة وأناملهم الحبلية تمسد عثانينيهم المدببة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثة المشعرة تتأسف على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون"[2].

ثم يتحول مجرى السرد من سرد موضوعي بضمير الغائب إلى سرد ذاتي بضمير الأنا على لسان راو من القرية "كنت أقف على سطح دارنا أتأمل قرص الشمس الناهض من مضجعه في الأفق الشرقي المفروش بالرباب وروحي الغضة المحلقة نحو ربيعها الخامس عشر تتنسم الاشراقات الأولى لليوم القادم"[3].

---

(1) م.ن/ 52

(2) م.ن/ 52

(3) م.ن/ 54

ويحتل المكان (القرية) في هذه القصة موقعاً مهماً إذ تتمحور حوله سائر العناصر السردية الأخرى في صور ساكنة لكنها مرسومة بدقة مثل لوحات فنية أو قصائد شعرية "والنواعير تبكي تعب ليلة أخرى والأشجار تتمطى نافضة عنها الكرى والفلاحون يحملون مساحيهم.. تقمصتُ دور الفأر وقومت أذني وصار جسدي كله لاقطة كبيرة حساسة.." [1].

ويقيم القاص تعالقاً نصياً بين أسطورة برميثوس وهذا النهر المتمثل بالناعور ليهيئ الأجواء العجائبية للموقف "وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه لإنسان مقرور ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمة جبل شاهق.." [2].

وتتفاقم لحظة التأزم حين يحدث التحول الفانتازي الصامت لدى الفتى الغريب إلى هيأة كائن طائر "وقد افرد ذراعيه ووجهه يرتديه السناء وتنتشر من هامته أسياخمن الضياء البارق لتصطدم بالجدران الطينية لترتد مخيمة فوق كراديس الأطيار الموزعة حوله كخلايا النحل وبنسق لا يفهمه إلا مجمع الطير فقط" [3].

وتكون المفارقة الناجمة عن عجائبية التحول تلك أن "مخبول القرية الأخرس يطفر من عينيه الرائعتين فرح لا محدود ويمد ذراعيه بخط مستقيم ثم يرسم بهما حلقة دائرية حول الكردوس.. لتخرج الكلمات من ثم اخرس قريتنا كشلال جبلي هادر يغسل أدران الوهم الذي تغلغل في عقولنا.." [4].

---

(1) م.ن/ 55.

(2) م.ن/ 53

(3) م.ن/ 55

(4) م.ن/ 56

ويمتلك الفتى بعد هذا التحول لغة الطير إلى جانب لغة التخاطب الآدمية وهذا ما يزيد الطين بلة إذ لم يعد مرغوباً من قبل الحيوات الآدمية داخل القرية التي ستلفظه لفظ النواة لان الانتماء والإقصاء ثيمتين متضادتين لا تمنحان لواحد معاً فإما هذا وإما ذاك ولا مكان في القرية لمن لا يفلح في إدراك هذه القطبية "الناس في القرية حسموا أمري وحكموا بجنوني بخاصة حين كانوا يرونني أرفع رأسي إلى أفاريز البيوت أو حبال الغسيل في الأسطح وأهمهم مع الطيور جاهلين أنني أتكلم لغة الطير"[1].

ويقرر الفتى الرحيل ضمن معادلة صاغها لنفسه وطبقها في خلده الصمت/ الجنون "لذا قررت أن اذهب إلى الأقاصي إلى ممالك الطير.. إلى الأقاصي. ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة هو كل ما احتوته ذاكرتي المشوشة وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق"[2].

ثم يتماهى مع الليل وينأى بعيدا إلى الغيب في الأقاصي ليعود السرد من جديد بضمير الغائب "في الاصباحات القادمة لم ير أناس القرية أي اثر لمجنونها وابتعدت التوقعات بمقتله من قبل اللصوص ولاسيما عندما فتشوا بيته غرفة غرفة فلم يجدوا أي اثر لسرقة أو قتل، فاقتنع الناس أن المجنون قد هجر القرية؛ إلا أنا، فقد تيقنت انه ذهب هناك، إلى الأقاصي"[3].

وتفترض ثنائيات الصمت/التكلم، العقل/ الجنون، الرحيل/ الهجر تعددية التأويل والتأمل، إذ أن في رحيله هروبا من عالم الحقيقة إلى عالم الأحلام لكن المكان يبقى هو الثيمة المهيمنة على العالمين معا والسبب أن ذاكرته مشبعة بصوره.

---

(1) م.ن/ 57

(2) م.ن/ 58

(3) م.ن/ 58

-6-

خاتمة

تعيد قصص هذه المجموعة إلى ذاكرتنا مجموعته القصصية (التماهي) إذ نلمس فيها النفس العجائبي ذاته في التحول والتماهي والاندماج..

ولان هذه القصص فيها من الفصاحة ودقة الصور الموصوفة وضبابية الثيمات والابتعاد عن الابتذال والمكاشفة، ما يجعلها تصلح مثالاً جيداً للطلبة للقراءة والمطالعة وفي مراحلهم الدراسية كافة ليطلعوا ويتزودوا بلغة فصيحة ولسان مرهف.

وتجدر الإشارة إلى أن القاص قد ضم في الطبعة الثانية لهذه القصص 2010 دراسات نقدية تناولت القصص بالتحليل والدراسة..

وهذا ما يتيح للقارئ فرصة فريدة في تحقيق التعادل النقدي بين أطراف الفاعلية النقدية عبر ممارسة دوره في التأويل والفهم والقراءة.

تليباثي: بنية النص القصصي وتشكيل الخطاب

أ.م. د. سوسن البياتي

تتحرك قصة "تليباثي" في منطقة سردية مفتوحة على المنتخب من أسطورة بجماليون وعشقه غير المجدي لمحبوبته جالا التي صورها على هيئة تمثال، أضفى عليه الآلهة صورة حية تتحرك كالإنسان.

يطرح الراوي فكرة مفادها: إن المعجزة ذاتها لن تتكرر مرتين، معجزة بجماليون ومعبودته التمثالية جالاتيا، إذ حدثت في زمن لا يستعاد أبدا.

وإذا كان حظ بجماليون من تمثاله تلك الروح التي تحركت وخفقت، فان حظ الراوي- في الواقع السردي- اخفق في أن يضفي تلك الروح على التمثال الذي كان نصيبه الإلقاء في النار في الوقت الذي كانت الروح فيه تتحرك رويدا لكي تتجسد نهائيا في صورة ناطقة في الجسد/ التمثالي الذي لم يكتب له البقاء والخلود.

فيما تنهض قصة"الملحمة" على ثنائية هو/ الآخر في صيغة سردية تعتمد " الأنا" لكل منهما في البوح والتعبير السردي، كل من منطلقه الذاتي، يتداخل فيها الحوار الداخلي بصورته الهامسة باحثا عن الآخر المتجلي في صيغة سردية استفهامية تعتمد أداة " أين" المكانية، تشي بمقاربة حكائية تعتمد الاسترجاع في قوله " كنا " التي تحيل على حدث ماضوي مبتكر في صورة تشبيهية/ كنا كالظل أو كالهالة... لتضعنا المفارقة في نهاية همسه الذاتي إلى الإعلان عن أنا الآخر، إذ لم يكن آخرا واحدا فقط بل كانا اثنين بدليل قوله: كنا نحن الثلاثة، أي الأنا والآخران.

فإذا كانت المنطقة التي تشتغل عليها " الأنا" الساردة في تعبير " هو" هي منطقة الأنانية/ المتسلطة منذ الوهلة الأولى، فان المنطقة التي يتحرك خلالها الآخر منطقة حرة لا تعبأ " بالأنا" الأناني المعبر عن ذاتيته، بل أنها تنفتح على منطقة أكثر اتساعا وشمولية وهي تقتحم صورة الآخر الذي يتجلى في هو في تشكيلة وصفية.

تحيل القصة على ثنائية الاتصال/ الانفصال أو التقابل/ الافتراق في رسم الملامح الأساسية لبناء الحدث، إذ تقوم هذه القصة بمجملها على علاقة ماضوية كانت تربط ثلاثة أصدقاء هم:

المطرب/ الغائب بفعل الموت، الملحن/ ويظهر في النص بصيغة سردية دالة باستخدام ضمير الغائب " هو" والشاعر/ الذي يقف في الطرف المقابل للملحن، ويظهر بصيغة سردية مغايرة له يتجلى في الملفوظ" الآخر".

فيما تحيل أحداث قصة " الصورة الأخيرة " على قصة صياد أطاحت به مطاردة غزال في الصحراء، لتكون نتيجة هذه المطاردة إحساس بالجوع والعطش وأن يكون نهبا للنسور الجارحة، بلغة طافحة باليأس والاستسلام، مقيما تناصا مع أسطورة بروميثوس وقصة سرقته للنار وعقاب الآلهة له بأن تنهش النسور كبده.

أما قصة " الأقاصي" فتتضمن في ثناياها مستوى سرديا عاليا، بطل القصة شاب اعتزل الحياة ونحا عن حياة البشر ليعاشر الطيور ويفهم لغتها، ولهذا الاعتزال أثره في نظرة أهل القرية إليه ووصفه بأنه مجنون لكنه مسالم، وديع، لهذا أحبوه وكانت فتيات القرية يطمحن للتقرب منه لولا جنونه هذا، لايعرفون عنه شيئا سوى انه قدم هو وأمه ذات يوم وأصبحا واحدا من أهل القرية لاسيما بعد موت أمه.

إن مايجمع هذه القصص الأربع هو تلك العلاقة بين اللغة والإيصال، فثمة لغة شاعرية عالية المستوى، إذ إنها تشترك ((بالموضوع واللغة حتى لتبدو كأنها أربعة صورة لقصة واحدة، ففي القصص الأربع تجد الشخصيات الرئيسة نفسها في نقطة صفرية في عالمها، فهي على حافة عالم لم يعد من الممكن لها مواصلة الحياة فيه، ولامناص لها من مغادرته. وهذا ماتعبر عنه لغتها التي تروي بها حكاياتها، تلك اللغة التي جاءت بشكل لغة بوح شعري أكثر مما هي لغة سرد.)) [1].

شخوص قصص هذه المجموعة تعاني أزمة تلجأها إلى الهرب من واقعها والعيش في عالم آخر، بطل قصة " تليباثي" نحات يختزل حياته ويومياته كلها في تحريك تمثال لايجدي معه أي شيء نفعا، فيلوذ بصمته هربا من الآخرين، شخصيات قصة "الملحمة" تستعيد

توازنها من خلال إثبات الذات، ويتمثل ذلك في الصراع بين هو/ الآخر، وهو صراع يشي بعمق سردي لايمكن الفكاك من أسره، شخصيات قصة "الصورة الأخيرة" ترتحل إلى عالم الذاكرة متناسية واقعها المكبل بالأسى والنسور تحلق فوق هذا العالم محاولة منها في صهره والخلاص منه، أما المجنون في قصة "الأقاصي" فيمثل ذروة الانقسام الذاتي على ذاته، فيهرب من وقعه إلى عالم الطيور ويمثل دور المجنون في الوقت الذي يغدو فيه احكم الحكماء وأعقلهم.

إذا كانت الشخصيات تتمثل بهذه الرمزية الواضحة والمعبرة في قصص هذه المجموعة، فكيف يمكن لنا أن نصطاد دلالاتها الرمزية في هذه القصص؟

لايمكن النظر الى الشخصيات بعيدا عن الحدث، فبينهما علاقة تفاعل وتشارك وانصهار، فالقصة ((تراهن على تعايش الحدث والشخصية، وصولا الى وحدة الاثر، وماكان ذلك سيتم من دون ايلاء الثقة للعلاقات البنائية، وللسياق القصصي، الذي ينهض على اليات البناء والتركيب...))[2]، من هنا تظهر الشخصيات بوصفها رمزا لايمكن لاي قاص الاستغناء عنه، وتتجسد رمزية الشخصيات في قصص هذه المجموعة من ارتباطها الفعلي والحيوي بالموروث الشعبي الذي يتخذه القاص وسيلة ربط بين الماضي– حيث يستقدم صورا وحكايات– وبين الحاضر– حيث يعيش فيه– فقوة حضور بيجماليون ومعشوقته جالاتيا، وكلكامش وغابة الأرز وحكاية النبي سليمان "عليه السلام" مع الطير وامتلاكه لغة التفاهم والتخاطب معه إنما هي رموز تتجسد على ارض الواقع، وتتيح المخيلة القصصية نوعا من التمازج بين الحاضر وبين هذه الرموز.

ففي قصة "تليباثي" نجد قصة النحات وعشقه للتمثال الشمعي ومحاولته الجادة في إضفاء الحياة عليه إنما هي استقدام للماضي في شخصية النحات الإغريقي بجماليون وجدة هذا التمثال/ جالاتيا وربط هذا الماضي بالحاضر المتمثل بالنحات وتمثاله الشمعي، وفي قصة "الملحمة" تتجسد رمزية العلاقة التي تربط بين الأصدقاء الثلاثة بنوع من التداخل الإشكالي بين المصير الذي آلت إليه هذه العلاقة وبين العلاقة التي ربطت لكلكامش بأنكيدو، وهي علاقة شائكة تتوضح صورتها أكثر في موت انكيدو الذي رمز إليه الراوي

بضياعه في مغامرته المجنونة نحو المجهول وابتلعه خمبابا، وضياع الآخر/ كلكامش في غابة الأرز، وفي قصة "الأقاصي" حيث يمثل الصبي الغريب القادم وأمه إلى القرية المنظور الرمزي الذي تتلقفه الألسن لغرابة أطوار الفتى وانكشاف سره الذي حاول إخفاؤه على مدار السنوات التي قضاها بينهم، ومن ثم اختفائه المفاجئ الذي أثار الكثير من التساؤلات والتقولات باستثناء الرؤية السردية التي يطرحها الراوي/ الشخصية الذي اكتشف السر وعلم بالجهة التي سار إليها الفتى.

إن حضور الفتى وغيابه المفاجئين له دلالته السردية لاسيما وأن هذا الفتى ليس بالشخصية البشرية العادية، بعد أن تمت رمزيته من خلال فعل النطق الذي افتقده – في منظور الآخرين من أهل القرية – ليتم الاستنطاق أخيرا عبر محكي الطير، وهي لغة ترقى إلى مستوى رمزي لايمكن أن يفهمها البشر العاديون، ولتحقق هذه الرمزية وُسِم الفتى بالمجنون، فالإنسان العاقل لا يرقى إلى مستوى هذه الرمزية ولايمكن له الوصول إليها.

ينهض السرد القصصي في قصة " تليباثي" على السرد الموضوعي الذي يتكلف عناء الاستخدام الغيبي للضمير الغائب " هو" الذي يمثل ((علامة على ميثاق واضح بين الكاتب والمجتمع، الا انه ايضا، بالنسبة للقاص الوسيلة الاولى للاستيلاء على القاريء بالطريقة التي يريدها، ضمير الغائب اذن، اكثر من تجربة ادبية، وهو فعل بشري، يربط الابداع بالتاريخ او بالوجود.)) [3].

فالمسار السردي ينحو في اتجاه مغاير لما يريده المؤلف المقصي أساسا طالما أن الراوي هو الفاعل والمحرك والمدير لدفة الحدث القصصي، وعلى الرغم من هذه الهيمنة الدكتاتورية لضمير الغائب في النص، فان هذا لا يعني إننا لا نقف عند لمسات سردية ذات طابع ذاتي، مخالفين بذلك ما ذهب إليه احد النقاد من أن السرد في تليباثي من النوع الموضوعي[4]، مستندا في ذلك إلى أن الأغلبية القصصية تنحو هذا الاتجاه، إلا أننا نرى أن القاص هيثم بهنام بردى استطاع أن يوازن في استخدام الصيغتين: الذاتي والموضوعي، محققا بذلك دقة في برنامجه السردي، ومثل هذا الاستخدام نجده في قول الراوي على لسان النحات:

((سأدع قلبي يصلي لأجل أن تسري الحياة في روحك، وسأعصر خلاصة ابتهالي ووجدي وسعبي نحو خلق الحياة برأس سبابتي اليمنى وأملي له، أن يحدث ها عندما تمدين سبابتك لملامسة سبابتي...)) (5).

وفي قصة " الملحمة " نجد ذلك الطغيان الواضح لضمير المتكلم البارز منذ الوهلة الأولى في الخطاب السردي الموضوع على لسان " هو " بحثا عن معادله الموضوعي المتحقق في الآخر: أين أنت أيها الآخر..؟ والموضوع أيضا على لسان الطرف المقابل/ الآخر في قوله:

((فالكروان إلى ما وراء البحار، وأنا ورحلتي الغامضة نحو ذلك الحاجز الذي تعجز الذاكرة عن اقتحامه لكي يجلو الغموض الذي ارتدى أيامي الآتية وجعل كل أيامي تدور في بحثي المجنون عن كينونتي وسط مدن عديدة...)) (6).

ليختتم المشهد القصصي بسرد ذاتي يتدخل فيه احد الحضور لإنهاء العرض المسرحي الذي تم خلف الكواليس وبشهادته، مشيرا إلى أن ما تم عرضه لم يكن سوى ملحمة، وان الذي كان يغنيها هم ثلاثة: الملحن والشاعر والمطرب.

أما قصة " الصورة الأخيرة " فإن الحدث القصصي يتم سرده بضمير الغائب ليحقق بذلك موضوعيته وإخفاقاته السردية في الإعلان عن الذات المأزومة، فيما تركز قصة "الأقاصي" على استدعاء الموروث الشعبي المتمثل في الطير وقصته مع النبي سليمان "عليه السلام" في امتلاكه ناصية اللغة، مستجيبا بذلك لفعل التعالق النصي بين القصة القرآنية والحدث القصصي، فمعرفة الشخصية القصصية بلغة الطير وفهمها لهذه اللغة لها جذورها في قصة سليمان "عليه السلام" وفي قوله تعالى: ﴿وعلمناه منطق الطير﴾ تحديدا، كما يتجلى السرد عن كشف واضح لتحقيق فاعلية أسطورية يحرص الراوي على إقامة مقابلة سردية بينها وبين الحاضر الذي تم استدعاء هذه الأسطورة فيه، فأسطورة سيزيف وقصة سرقته للنار ومعاقبة الآلهة له بحمل صخرة إلى قمة جبل شاهق وفشله إنما هي دليل على ذلك العبث غير المجدي الذي كتب على الإنسان أن يعيشه في حياته، وإذا كانت هذه الأسطورة قد

حققت معناها السردي من خلال الامتثال والخضوع لرغبات الراوي، فان الفعل السردي الذي استدعى هذه الأسطورة وكون معها حالة من الانسجام والتلاحم قد حقق هو الآخر حضوره عبر شخصية الفتى الغريب الذي كان يترجم شكواه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت، لكن هذا الانسجام والتلاحم لم يتم إلا عبر انتقال خطي من مستوى الأسطورة إلى مستوى الموروث الحكائي الشعبي، إذ تتم إزاحة الفكر الأسطوري للنهوض بمستويات سردية تعتمد محكي حكواتي القرية للرجال الملتمين في المقهى، فالأجواء الشعبية المتمثلة في: الحكواتي/ رجال القرية/ والمقهى الذي يضفى طابعا شعبيا خاصا على المكان، كل هذا يحول اللعبة السردية القائمة على نسيج الأسطورة إلى نسيج حكائي شعبي.

واذا كان السرد القصصي يمنح الراوي كلي العلم دورا فاعلا ومحركا، فاننا نؤكد على ان أهم مايميز قصص هذه المجمعة انها تقوم على مبدأ التعدد الصوتي او مايسميه باختين بالبولفونية، وهو مصطلح يطرح وجهة نظر خاصة تتعلق بالأصوات التي تتكلم وتتحرك بحرية تامة من دون قيود يطلقها عليها الراوي، بمعنى ان هذه الاصوات تعمل على ازاحة الراوي وتقييد دوره بل واجباره على الرضوخ لشروطها في السرد.

ولايمكننا اغفال هذا الجانب المهم ففي قصة " تليباثي " نجد اصواتا عدة منها صوت النحات وصوت بيجماليون وصوت الراوي الذي سيظل- على الرغم من تقييده- بارزا وواضحا ولايمكن ان يستسلم بتلك السهوله التي يخالها الجميع، وفي قصة "الملحمة" يتشكل السرد من مجموع اصوات سردية تظهر بطبقات مختلفة هو/ الاخر، متغايرة، كل صوت يناقض الاخر، ويقف في الضد معه فضلا عن صوت ثالث يبرز في نهاية القصة لايحمل اسما معينا- شأنه شأن الشخصيات في جميع قصص هذه المجموعة- ويحدده الراوي بأحد الحضور يعكس رؤيته للاحداث التي تجري على خشبة المسرح ويصفها بأنها ضرب من الخيال.

وتمثل قصة "الاقاصي" قصة اصوات بامتياز فهناك صوت شيوخ القرية/ نساء القرية المتزوجات والعجائز/ صبايا القرية اليافعات الجميلات والقبيحات/ الاولاد، اذ اننا ازاء

طبقات صوتية تظهر لتعبر كل طبقة عن وجهة نظرها ازاء الصبي، وعلى الرغم من اختلاف رؤيتها الا انها تتفق في ان الصبي مجنون، ومثل هذا الحكم لايأتي اعتباطا بل ثمة مسلمات ومحكات سردية تظهر في العلن لتضع رؤية هذه الطبقات في موضعها الصحيح باستناء صوت الراوي/ السارد الذي يظهر بضمير المتكلم/ انا، فانه سيعمل– ومن خلال التماس المباشر مع الصبي– على ازاحة هذه الرؤى جميعها والارتكان الى رؤية خاصة تقوض كل الرؤى السابقة.

على أن السرد لا يشتغل لوحده في قصص هذه المجموعة، ولايمكن لأي قاص مهما أوتي من براعة أن يقتنص هذه الحالة، بل لابد من تفعيل الدور القرائي لحركة الحوار والوصف، على الرغم من أن القاص هيثم بردي يبدأ استهلالاته القصصية بلغة وصفية مميزة ولها خصوصيتها.

يعد الحوار من الوسائل السردية المهمة التي لاغنى لأي نص قصصي عنه، طالما أن هذه النصوص تستند إلى أفعال الشخوص وحركاتها، وبالتالي فان لغة التفاهم والتخاطب لابد منها لأجل استمرارية حركتها.

أشار النقاد إلى أن النص الأدبي– أي نص كان– هو في الدرجة الأولى ((فعالية لغوية بامتياز، لا لأن اللغة هي المادة الأساسية له فحسب، بل لأنها أيضا إحدى أهم الحوامل الجمالية التي تجعله أدبا. وإذا كان الأدب عامة يحوّل اللغة من كونها نظاما وظيفته التبليغ المباشر إلى نظام وظيفته التبليغ غير المباشر، فان اللغة نفسها هي الأداة التي يبني بها الكاتب عالمه، ويرتّبه، والتي يحقق بوساطتها مايميزه من غيره من الكتاب الآخرين، وما ينتقل بنصه من حقل الحكاية إلى حقل الفن.))[7]، فإننا نجد ثمة لغة شاعرية تكتنف الحوار، وهي لغة عالية المستوى، تمثل فلسفة الشخصيات ورغبتها الحقيقية في الحياة، على الرغم من أن الحوار بشقيه الداخلي والخارجي في قصص هذه المجموعة لاتأتي خالصة، بل أنها تنفعل وتتفاعل مع السياق السردي الذي يتم فيه استثمار الحوار، فهناك تداخلات قسرية نجدها مهمة من الراوي ذو وظيفة تفسيرية أو دلالية وغالبا ماتكون جمالية.

ففي قصة "تليباثي" نجد الحوار الآتي بين النحات وبيجماليون:

((انخرط في اللعبة، حاول أن يبرهن لنفسه بأن ما يحدث معه هو الواقع وكأن المثّال الإغريقي استنبط دخيلته، افرد سبابته أمام وجهه وقال جادا محذرا:

- إياك...؟

وبعد أن بلع ريقه...

- هذا هو خطئكم. ضيق الخيال...

- ماذا تعني...

- صدق ولو مرة بمصداقية ماتفعل..؟

- وهل تفعل أنت هذا..

- سبق وأن فعلتها مع جدتها..))[8].

ثمة خيال واضح في هذا الحوار الذي يجري بين شخصيتين متماثلتين سرديا، مختلفتين واقعا، تكشف كل شخصية عن منظورها الخاص في القضية المطروحة، عشق النحات لتمثاله، هذه القضية التي كان لها صداها في الأسطورة السابقة التي مضت عليها قرونا، إلا أنها تتشكل في الذاكرة السردية من جديد وبمنظور آخر لم يكتب لها أن تنجح كما نجحت سابقتها، يظهر الحوار في هذه القصة على النحو الآتي:

((اهمس لنفسي...

- ما رأوه قط على حقيقته مثلي.

وأفلتت الكلمة الأخرى كسجين تحرر من قيوده.

- ومثل الآخر..

رددت الكلمة مرة أخرى.

- الآخر..

وبأسى وحسرة لطمت الفضاء بلوعتي.

- أين أنت أيها الآخر..؟)) [9].

ويظهر الحوار واضحا في قصة "الملحمة" الذي يدور بين الشاعر والمطرب:

((لازال ذلك اليوم يعيش معي كالقرين، حين قال الآخر وهو يدخل الغرفة والبشر يطفح من عينيه.

- كتبت قصيدة ملحمية.

قال المطرب وهو يضع المخدة في حضنه ويعتدل على السرير الوحيد للغرفة.

- ملحمية؟!

ورددها ثانية مع نفسه، ثم همس.

- تاريخنا سجل مفتوح للحكايا والأساطير والملاحم.

وبعد وقفة، هتفت متحمسا.

- ولم لا..؟

والتفت إلى الآخر وهمس.

- هات.

اعتدل الآخر على الكرسي المتداعي، فتح درفة النافذة وتهيأ للإلقاء، ولكني قاطعته.

- لحظة.

وأغلقت النافذة وقلت مناكدا.

- لكي لا تهرب العصافير.)) [10].

ومع هذه اللغة الشعرية التي نجدها تتدفق في السرد والحوار، فإننا لانعدم أثارا من وجود حوار داخلي، تستبطن فيه الشخصيات داخلها فإذا بنا أمام صورة لشخصيات قلقة، تتداخل فيها مشاعرها ورؤيتها للعالم، يقول الراوي:

((يهمس لنفسه وهو يلقي رأسه ثانية على الرمل...

- ما الذي أتى بي إلى هنا...؟)) [11].

ويقول كذلك:

((فغر فاه وقال لنفسه.

- ما أحدّ أظفارهم...؟!!!)) [12].

وإذا كان ((للحوار في ميدان السرد القصصي وظائف متنوعة عدة من أبرزها انه يرينا الشخصيات أي انه يعبر عن بنيتها السردية وينم عنها)) [13]، فانه في قصص هذه المجموعة لم يخرج عن هذه الوظائف التي حددها النقاد، بل أننا نجد أن الحوار بتدفقه وسيولته بين الشخصيات استطاع أن يوصل إلينا جوانب مهمة من أفكارها ورؤيتها وكل هذا اعتمد على تشكيلة لغوية راقية المستوى والأداء، إذ نجد ذلك التوحد الروحاني في لغة السرد ولغة الحوار وكأننا أمام شخصيات معجونة بطين اللغة تدرك أهميتها في إيصال النص إلى متلق يدرك هو الآخر أهمية هذه اللغة، يضاف إليهما لغة الوصف المستخدمة في إبراز مناطق أكثر دلالة وحساسية وبالتالي استطاع القاص أن يحافظ على عناصره السردية من خلال الاحتفاظ بوحدة اللغة الرابطة بينها.

ففي قصة "تليباثي" تتدفق الأوصاف في قول الراوي:

((وما أنشأته أنامله المجنونة بخلق كل ماهو خارق الجمال: جسد أنثوي مخلوق من شمع بلون لحمي، بتفاصيل دقيقة ساحرة عارية حتى من العري نفسه، فتاة ممشوقة بطول ياردة ونصف الياردة تقريبا، بوجه لا يختلف عن وجوه اللوحات، ياه، كم هي رائعة هذه التليباثية، وقف يتأمل وجهه في المرآة الباذخة المعلقة على جانب النافذة، ويقارن مايراه مع قسمات التمثال، الشعر المتموج المنسدل فوق الأذنين وعلى الكتفين، مع ضربات أزميل النحت على هامة التمثال بتلك الحرفية المدربة، العينان العسليتان الناهلتان اللتان تماثلان الخرزتين المنغرزتين تحت الجبين الراتب لوجه التمثال، واللتان تعكسان أشعة المصباح عسلا بشمعه، وقارن مدى تطابق الندبة بين وجهه الضاج بالحياة، وتلك الموجودة تحت الشفة السفلى للتمثال الشمعي.)) [14].

اننا امام صورة سردية يتوازن فيها الوصف مع السرد، واذا كانت مقولة جيرار جينيت فيما يخص هذه العلاقة بين هذين العنصرين حاسمة ولارجعة فيها، فاننا نرى صحة رؤيته وصدقها، فالنص يمكن ان يتشكل من وصف خالص لاسرد فيه، ولكن لايمكن للسرد- مهما اوتي من قوة وتمكن من ادوات اشتغاله – ان يخلو ولو من شذرات بسيطة من الوصف.

والمقطع الوصفي على الرغم من طوله إلا انه استطاع أن يضعنا في مواجهة مع التمثال وكأنه صورة حقيقية مأخوذة من الواقع وأن الواقع انتقل بحذافيره إلى النص ليشكل منه هذا الجسد التمثالي البرونزي الرائع.

فيما يتم وصف الرجل الذي وقف أمام التمثال بقوله:

((رجل أشقر، رائع القسمات، في العقد الرابع، ينتعل خفا جديدا ترتفع سيوره نحو ركبتيه لتلتقيان مع نهاية أطراف ثوبه اللبني وعباءته المقصبة، كان لعينه سحر لا يقاوم.))[15].

لنكتشف فيما بعد أن هذه الأوصاف خاصة ببجماليون النحات الإغريقي الذي ذاع صيته وشهرته في الآفاق وتمثاله- أو معشوقته- جالاتيا.

في قصة "الصورة الاخيرة" المتراكمة بالأوصاف إلا أنها أوصاف حسية، فالراوي لايخرج في أوصافه للشخصيات عن وصف الملامح الخارجية، وغالبا ما يأتي الوصف تشبيهيا كما في وصفه للمصور الفوتوغرافي بقوله:

((عيناه بندولان يتراقصان بايقاع رتيب ويحتويان المدى المترامي الأزرق الصافي كعيني طفل وليد أو عيني ديك، تحاولان أن تبحثان عن غيمة، أيا كان لونها، بيضاء، رصاصية، سوداء، ولكن ليس ثمة غير سماء ذات ازرقاق حاد...)) [16].

في قصة " الأقاصي" تتداخل الأوصاف، فالراوي ينتقل من وصف إلى آخر، وهذا الانتقال لايؤثر على سرد الحدث القصصي بل انه يعمل على ترسيخه وتقويته، إذ ينتقل من وصف صبايا القرية بالجميلات والقبيحات مباشرة إلى وصف الصبي- البؤرة المركزية التي تستحوذ على اهتمام الكل- بقوله:

((صبايا القرية، الجميلات والقبيحات على حد سواء كن يرمقن وسامته الساحرة ويتملين منجذبات فاغرات الأفواه هذا الدفق الباذخ من فتوة رجولية مبكرة، وهذا الالق البارق من وسامة لا تحدها أية وسامة في سائر شباب القرية... وخصوصا سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر، ويهمسن لأنفسهن بنبرة لا تستشفها إلا الخوادر حسب.

- آه..لو لم يكن به مس من الجنون.)) [17].

تاركا المحور الأساس الذي كان يتحدث عنه وهو نظرة الصبايا الجميلات والقبيحات إلى هذا الصبي وما يعتمل في دواخلهن من أحلام ورؤى ترتبط به، ليستطرد في وصف الصبي خالعا عليه صفات تشد الصبايا وينجذبن إليه.

ونجد في القصة ذاتها أوصافا عدة لشيوخ القرية المحنكون والمعجونون بالحياة ونساء القرية المتزوجات، اليافعات منهن والعجائز، والأولاد الذين وطئوا مرحلة المراهقة أم كانوا على أعتابها، إلا أن الصبي هو مدار حديث هذه الطبقات السردية التي تؤلف مجتمع القرية بحسب الدكتور محمد صابر عبيد[18]، ليعود فيما بعد ويرز على وصف الصبي بدقة أكثر من منظور الراوي الذي يسرد الأحداث من وجهة نظره، وهو راو مشارك في الأحداث لذا فهو ينطلق من رؤية داخلية توظف الأنا السارة مفتاحا سرديا لبث الخطاب، فنجده يقول عن الفتى:

((كان فتى القرية المجنون، الأخرس، الوحيد، الفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كل إلى بيته، ومن ثم ألاحظه، لكون بيتنا لصق بيته، يمشي بتثاقل ويلّج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار.)) [19].

على أن هذا التركيز على فتى القرية وأوصافه لايعني خلو القصة من أوصاف أخرى تتعلق بالفضاء الذي يحتوي الحدث، بل أننا بإزاء قصة متكاملة من حيث عناصرها القصصية ووسائلها السردية، فهناك وصف للمشهد ووصف للمكان/ الحديقة وكل هذا يتم بلغة وصفية عالية المستوى والأداء حتى عدَّ القاص رائدا في الوصف[20].

الهوامش

1. تليباثي" المغامرة اللغوية الفريدة، ثائر العذاري، جريدة الزمان، الطبعة الدولية، ع 3413 في5/ 10/ 2009.
2. انماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، 10.
3. درجة الصفر للكتابة، 53.
4. ينظر: اقتناص الذات الضائعة- قراءة في قصص [تليباثي]، 135.
5. تليباثي، 16.
6. تليباثي، 21.
7. القصة القصيرة في سوريا، 126.
8. تليباثي، 13- 14.
9. تليباثي، 21.
10. تليباثي، 31.
11. تليباثي، 42.
12. تليباثي، 48.
13. تحليل الخطاب الروائي، 67.
14. تليباثي، 8-9.
15. تليباثي، 12-13.
16. تليباثي، 46.
17. تليباثي، 53.
18. ينظر: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي،
19. تليباثي، 54.
20. ينظر رأي ناجي نعمان في مجموعته/ الغلاف الخلفي للمجموعة.

المصادر والمراجع

1. اقتناص الذات الضائعة- قراءة في قصص [تليباثي]، مثنى كاظم صادق، شبكة الانترنيت، موقع الحوار المتمدن.
2. أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين احمد، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة تكريت، باشراف: ا.د محمد صابر عبيد، 2007.
3. تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989.
4. تليباثي، هيثم بهنام بردى، ط1، دار نعمان للثقافة، لبنان، ايار 2008.
5. تليباثي" المغامرة اللغوية الفريدة، ثائر العذاري، جريدة الزمان، الطبعة الدولية، ع 3413 في5/ 10/ 2009.
6. درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ت: محمد برادة، ط3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1985.
7. فضاء القرية- الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي-، محمد صابر عبيد، مجلة عمان، امانة عمان الكبرى، العدد 166، بيسان 2009.
8. القصة القصيرة في سوريا، نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

تليباثي والإحساس بالزمن: قراءة سردية

د. سالم نجم عبد الله

مدخل:

على الرغم من أهمية الزمن بوصفه عنصرا فاعلا من عناصر العمل القصصي وتأثيره في شبكة العلاقات الرابطة بينهما، إلا أننا لانستطيع الإمساك به كوحدة منفصلة ولا يكشف عن كينونته كما تفعل بقية عناصر الخطاب القصصي التي تفصح عن وجودها النصي عبر آليات متعددة وواضحة، وهذا ما يعطي عنصر الزمن المزيد من المواربة والتخفي بل والذوبان في تلك العناصر ويحفز الدارسين للكشف عنه، إذ يلقي النص عملية الاكتشاف تلك على المتلقي ويحدد مدى استيعابه لشفراته، ومن هنا تبرز نقاط الإثارة فيه.

ولعل مايبرّز أهمية الزمن في العمل القصصي هو اتكاء النص عليه في تنظيم إيقاع القصة من ناحية تسريع السرد أو تعطيله، فضلا عن دوره المؤثر في التحديد النسبي للزمن النفسي الذي تعيشه شخصيات العمل القصصي، إذ يبرز دوره الكبير في عملية الإطالة الزمنية أو قصرها على وفق الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات، وبذلك يرصد العوالم الداخلية لها ويضبط حركاتها وتحولاتها، فضلا عن تصرفاتها الخارجية، وهذه العلاقة، علاقة الداخل والخارج وانتظامها وتكرارها هو الذي يولد الإيقاع الزمني الذي هو جزء مهم من حركة اكبر تتمثل بالإيقاع القصصي، وهو ما ذهب إليه احد النقاد إذ يرى أن " العالم الخارجي للشخصية يؤثر ويغير عالم الشخصية الداخلي وهذا التغير يعود مرة أخرى فيؤثر ويغير جزءا من العالم الخارجي"[1]

إن الشيء الملفت للانتباه في قصة (تليباثي) أن الراوي قد ركز جل سرده على إبراز الإيقاع الزمني المتعلق بالحالة النفسية للشخصية الرئيسة (النحات) وجعلها البؤرة أو نقطة التنوير التي ينطلق منها في علاقته مع محيطه الخارجي بل وفي استعادته لوعيه

الطبيعي وإحساسه بالزمن الحقيقي المنتظم (الكرنولوجي)، وقد تم ذلك عبر توظيف تكراري لجمل سردية تقطع على الشخصية تأملاتها وصوفيتها وترجعها إلى عالمها الخارجي ووعيها بالأشياء المحيطة حولها، ومن المعلوم إنأي عمل قصصي يعتمد السرد مفتاحا للبوح بالأفكار والرؤى الإنسانية وظواهر الحياة المختلفة يحتاج إلى طرائق متعددة لانجاز ذلك الهدف وذلك بإتّباع الروائي/ الراوي فلسفات قصصية تتيح له تحقيق أهدافه، فيستعين لانجاز ذلك التشكيل ب- " تقانات سردية خاصة وآليات متنوعة يعمل على تشكيلها تشكيلا جماليا على وفق حرفية معينة تصاغ بألفاظ وأساليب مباشرة أحياناً، وغير مباشرة أحياناً أخرى تعمق الأفكار وتختزن في ذاكرتها صور التلاحم الظاهرة في ثناياها وتفاصيلها وجزئياتها"[2] لذلك فان نقطة الكتاب الرئيسة هنا ستسلط الضوء على الوسائل غير المباشرة التي اعتمدها الراوي في إشعار القارئ وشخصيته القصصية بالزمن وهي تتعلق بالزمن النفسي الذي يعد احد أركان الزمن الداخلي التخييلي للقصة وإظهار الترادف الحاصل بينه وبين الإيقاع الداخلي المصاحب له، إذ تم الاستعانة بمجموعة معطيات تشير إلى ذلك الترادف لاسيما تعطيل الزمن وثقله على الشخصية، وتصاحبها طريقة أخرى مباشرة استخدمها الراوي بشكل محدود تظهر جريان الزمن بصورة فيزيائية منتظمة كالإشارة إلى الوقت وانقضائه أو باستخدام عبارات مثل (وبعد فترة، وبعد برهة...)، كما يوظف الوصف أحياناً لإعطاء قيمة (مدة) زمانية للأشياء فضلاً عن توظيفه لتقانة الاستذكار والدخول في زمن آخر مفترض لتوضيح بعض ما خفي على القارئ.

وعموما نستطيع أن نجري التقسيم الآتي الذي اتبعه الراوي للإحساس بالزمن بالنسبة للشخصية والقارئ على حد سواء:

المحور الأول: طريقة غير مباشرة:

ركز الراوي كثيرا على هذه الطريقة متجاوزا بذلك الطرائق التقليدية المباشرة التي كان يعتمدها القص التقليدي في توظيف جمل سردية تشير إلى الزمن لاسيما مع تطور

طرائق السرد القصصي واتكائها على مجموعة تقانات وتكثيفها للغة القصصية وتداخل الأجناس الأدبية وتلاحمها، فبرزت طرائق أخرى غير مباشرة تجلي ذلك الشبح عبر مجموعة قرائن وإيماءات يوحي بها النص ويلقي عملية الاكتشاف على القارئ الذكي المتبصر، وكانت عملية الاكتشاف تلك هي ما تشغله، إذ يحاول استخلاص عنصر الزمن بعد ذوبانه السردي في بقية العناصر وتماهيه معها، لذلك كان عليه أن يتوقف عند السرد والشخصيات والمكان وبيان علاقة الزمن مع كل عنصر منهما والقيام بعملية فصل (إجرائي.. ورقي)، وتم هذا على الشكل الآتي:

أولا: عتبات القصة

العتبات النصية مجموعة دوال تفصح عن الخيوط الأولى التي يكشفها القاص ويعمل على جعلها مفاتيح عمله القصصي، فهي بمثابة البذرة أو النواة التي ستنمو، ومن ثمَ سينسج القاص حولها أفكاره ورؤاه السردية ويمكن عدها أيضا الومضة الأولى التي ألهمته وحفزته على عملية الكتابة، فهي إذن السر الأول الذي أباح به القاص في عرض نصه، وبها تعرف متاهات النص وتسيجه وتحاول أن تجعله مميزا فضلا عن تحديد جنسه الأدبي وتكشف للمتلقي بعض أسراره بل قد تحثه أحيانا على اقتنائه والغوص في داخله.[3]، وعموماً يمكن الإشارة في نص (تليباثي) إلى عنصرين من العتبات:

أ - عتبة العنوان:

أول ما يطالعه القارئ هو العنوان، ولابد من الإشارة إلى القراءة الواعية للعنوان وما تحيل إليه تلك اللفظة بغض النظر عن دلالاتها اللغوية وكشفها لبعض مضمون العمل، فقد " ظل محفل العنوان موضوعا منسيا في الثقافة العربية، وإذا ما أسعف الحظ الناقد الروائي لاستعراض فكرة العنوان فان الهاجس المركزي سيكون لا محالة اخذ تصور أولي مختزل عن الموضوع او إثارة اهتمامه لغويا وأسلوبيا"[4]، لكن مع تطور أساليب النقد القصصي وتأثرها بالمناهج الغربية الحديثة برز دور العنوان بكونه المحفز الأول لجذب

القارئ واستثارته ودفع فضوله الأدبي للبحث فيه واستقرائه، وبهذا "شكلت فلسفة العنوان وسيميائيته ابرز هذه الوسائل وأكثرها قدرة على الإيحاء والتوصيل والمداخلة"[5].

وتبرز أهمية عنوان (تليباثي) في إعطاء التصور الأول للقيمة الزمنية الماضية التي تحمل عبق التاريخ القديم وذلك بإيحاءات سريعة بنيت عليها مرتكزات النص، فكلمة (تليباثي)[*] مصطلح لاتيني قديم يفصح عن التواصل الإنساني عبر العصور او ما يعرف بالتخاطر عن بعد بين الأجيال، فيحيلنا العنوان إلى زمن الأساطير القديمة وحضورها في الزمن الحالي في اختراق (قصصي) للزمن الكوني وتحدي قوانين الطبيعة الفيزيائية، وهذه أول إشارة زمنية للقارئ لبناء تصوراته عما سيقرأ، ويتطلب ذلك استذكارات زمنية موغلة في القدم تمتد لسنين طويلة ومن ثمَّ يشكل استذكارا غير محدد بفاصل تاريخي أو زمني، وفي الوقت نفسه يكون مفتقداً للمكان الذي حدث فيه، وهذا الاستذكار الماضوي البعيد يسبق زمن سرد الحكاية (في زمنها الحاضر) الذي لم يحدده الراوي بدقة واضحة، وان زمن الاسترجاع هو زمن سابق لها يمتد لآلاف السنين، وذلك ما أشار إليه (جينت) عندما ذكر أن الاستذكار يعد بمثابة حكاية دخيلة (ثانية) على المتن الأساسي، وتظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى [6].

وبهذا يحيل العنوان إلى مرجعيات النص بارتباطه بتلك الأسطورة التي تعبر عن التواصل الإنساني وإمكانية التخاطر عن بعد مع الأجيال اللاحقة، تلك النظرة الفلسفية التي ترجع الأشياء إلى عالم واحد. وتتجلى قيمة العنوان الزمنية (تليباثي) بتماهي الأسطورة الكلي مع الشخصية الساردة (النحات) فتندمج مع القيمة الجمالية (الفن)، وهذا التداخل يضفي نوعا من التوتر لتلك الشخصية (الإنسانية) فتبدأ بسرد هذياني

(*) تليباثي TELEPATHY معناه (التخاطر عن بعد): ويعرف على أنه انتقال أفكار وصور ذهنية بين الكائنات الحية دون الاستعانة بالحواس الخمس، فهو نقل الأفكار من عقل إلى آخر بدون أي وسيط مادي، وقد أثبتت التجارب انه يظهر بوضوح عند الأخوة التوأم، وان هناك اتصالاً نفسياً أو كهربائياً من نوع ما بين أدمغتهم. ينظر الموقع الإلكتروني WWW. Paranormalarabia.com

تختلط فيه الروحانيات مع الماديات ومحاولة تلبس وسيطرة الأولى على الثانية واقتحام عالمها الخاص، فنرى الشخصية وهي تنازع كثيرا للتخلص من رداء المادية فتدخل زمناً آخر غير زمنها ويصدر عنها ردود أفعال ووقائع ناتجة عن ذلك الاحتلال الميثولوجي لها وتولد (هجين) تغلب عليه الصفات التليباثية، ويبدأ التوقف الزمني الأول للسرد (الزمن الحاضر) وذلك عبر الحوار الداخلي للنحات/ تليباثي مشكلا زمنا آخر، "رفع نظره يتملى معبوده، همس وهو يغور ويستكنه تفاصيل هذا الناسوت المنتصب فوقه بعمود من سنا....:

- هل أنا تليباثي..؟

وبعد فترة صمت..

- هل عشقت ذاتي..؟

استلقى على ظهره وتملى الرأس، كان يعانق السقف متماوجاً مع وجه المصباح المتدلي فوقه تماما، أحس للحظة خاطفة أن الشفتين ابتسمتا أو همستا، وان الرموش تتحرك استجابة لفعل حي، ففرك عينه وهو يمعن النظر عميقا وهمس..

- هل أنا أحلم... هل يمكن ان تتكرر أعجوبة المثال الإغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالاتيا...؟"[7]

على الرغم من ذلك التلبس إلاّ أن الشخصية الإنسانية تحاول الرجوع إلى وعيها الحاضر، ويترك النص عبارات سردية تبعث على الشك بأن ذلك الحوار يمثل كابوساً نتيجة التوحد بين الأسطورة والبشر فيحاول إيهام القارئ بأن ما حصل كان حلماً عبر أداة الاستفهام (هل أنا تليباثي؟)، فضلاً عن الإيهام بتخيل ذلك الحدث (إستلقى على ظهره)... كل ذلك يؤشر حالة المراوحة بين الواقعي والخيالي، وفي هذا فرصة سانحة لإنشاء التأويلات وملء الفجوات النصية.

ب -عتبة المفتتح:

يفتتح الراوي القصة بإعلامنا بالزمن الفيزيائي وذلك لإعطاء المتلقي استهلالاً

يؤشر الوقت وانكفاء النهار والدخول في الغسق ويهيئ الأجواء ذات الطابع البوليسي ليعطي ضربة درامية عنيفة والاستعداد لأحداث شيقة، فيبدأ بنثر إشارات زمنية تعَمق أهدافه في تشكيل أجواء الرعب عبر مدخل وصفي تأملي مكون من طبقتين: الأولى وصف دقيق للمكان فيه إشارات زمنية توحي بقدوم الليل والاستعداد لشيء ما، " بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت، يوصد الأبواب كلها، يقفل درفات النوافذ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء.... فقط النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة فوق جسد الكلب العملاق المربوط بسلسلة حديدية بعمود خشبي والمكوم على الأرض واضعا رأسه المثلث بين قوائمه الأماميتين بتراخ وتلذذ لا مثيل له"[8].

يعمد الراوي إلى خلق أجواء مشحونة بالانتظار عبر إشارات زمنية توحي بسير الزمن فنجد (الغسق، إسدال الستائر، إطفاء الأنوار، العتمة، الأضواء...) عبارات تدل على حلول الليل وما سيجري لاحقا. وهذه الأجواء الانعزالية والإضاءة الخافتة وغيرها تعد من شروط التخاطر التليباثي، "فالاسترخاء والهدوء فضلاً عن صفاء الذهن ومناداة الشخصية المطلوب إحضارها والنظر في المرآة، كلها عوامل أساسية كي يتم الاتصال مع العوالم التي يراد التخاطب معها بهذه الطريقة الروحانية[9]. وهذا ما فعله الراوي عندما جعل الشخصية معزولة تماماً عن عالمها الخارجي، وأضفى على المكان الهدوء والانغلاق ليحضّر أجواءً تناسب الفعل الذي سيحدث.

وتأتي الطبقة الأخرى لتحدد العلاقة بين الزمن ومدى تأثيره في الشخصية فيما يعرف بالزمن النفسي الذي يعد ركنا رئيسا من الزمن الداخلي التخييلي ولا يخضع للتسلسل الزمني الكرنولوجي ولا يذكر المدة الزمنية أو الإحصاء الدقيق للوقت فهو زمن نسبي تتفاوت مدته على وفق الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية وبذلك يكون خاضعاً للذات البشرية وتصبح الشخصية هي المتحكمة بسرعته فيبدو سريعاً مع الأحداث

السعيدة وبطيئاً ثقيلاً مع تعرض الشخصية لمواقف مأساوية أو تقوقعها في مكان مغلق، فتنشأ العلاقة بينهما من حيث السعة أو الضيق، وتلك العوالم الداخلية تصدر عن نفس متأثرة بتشعب الأحداث، فسرعته (النفسية) قد صورتها سرعة الحدث أو بطئه وبانحلال الحدث يشعر القارئ بتوقفه[10]. ولهذا يوصف *بأنه* من الغموضوالميوعة والنسبية ما يجعله عصيا على الفهم[11]. لكننا نستطيع أن نكتشف آثاره ومدته عبر العلاقة الجدلية مع الشخصية التي تعيش حدث ما، فكلما زاد الضغط عليها ومرت بأوقات عصيبة شعرت بثقل الزمن بل وتوقفه أحياناً، كما ترتبط تلك الجدلية مع المكان بانغلاقه وانكفائه مما يزيد من الشعور بثقل الزمن لاسيما مع شخصية مرهفة هادئة حاولت على امتداد الحدث القصصي أن تحتفظ بهذه السكينة، لكن مع ازدياد شعورها بوطئة الزمن جعلها تثور في النهاية بعد نفاد صبرها ورمت التمثال الشمعي في المدفأة لتضيع في ثوان مكابدات قلقة امتدت لليلة بأكملها وهي المدة الزمنية (الداخلية) التي استغرقتها أحداث القصة.، ويبدو هنا الضيق بالمكان وبالزمن عبر العبارات السردية التي توحي بالزمن وانغلاقه، حزمة ألفاظ تشيء بالعزلة ولنتأمل(يغطي-يضفي-الموت-يوصد-الداكنة-يقفل-يسدل-اطفاء-يغرق-العتمة-المهيمنة) كلمات تدل بصورة جلية على انكفاء الشخصية والمكان وانعزالهما عن العالم الخارجي، وثمة إشارة أخرى للزمن الكئيب الذي يرفض انبلاج الصبح ويرخي سدوله على الشخصية عبر توظيف اللون (الأوراق البرتقالية الشبيهة بالموت، الستائر الزرقاء الداكنة) إذ تحيل إلى فصل الخريف، والتلاحم جليٌ بين الخريف والموت.

ثانيا: المتن القصصي:

يحاول الراوي إشعارنا بالزمن كلما سنحت له الفرصة بإرساله إشارات زمنية، وعادة لا يشعر القراء بمرور الزمن إلاّ عندما يشير الراوي إليه صراحة أو باستخدام (حيل سردية) ضمنية، وقد أشار الراوي إلى سير الزمن بطرائق مختلفة وجدناها إشارات تحمل تأويلات كثيرة مستثمرين تلك الفجوات التي خلفها السرد وبعض ما امتنع النص

عن البوح به انطلاقاً من المفهوم النقدي الشائع الذي يرى أن النص الجيد لا يستهلك نفسه ولا يقدم كل شيء بصورة جلية، وعموماً تم كشف الزمن عن طريق:

*توظيف بعض العبارات التي تدل على القدم وان زمان الأشياء قد مر عليه أعوام طويلة، "يقف عند مدخل غرفة الرسم، يتأمل المصباح المتدلي بسلسلة استوطن حلقاتها الصدأ، مصباح بهيئة غريبة مميزة مزركش بنقاط سود هي بقايا حشرات طائرة متفحمة على الزجاج ضوءه المرجرج يسقط على الحيطان الأربعة المحززة بلوحات متقاطرة من الزيت أو تخطيطات بالحبر الصيني تعلن عن وجه أنثوي واحد بتفاصيل متطابقة متماثلة تماماً في أوضاع مختلفة، جلس على كرسي قديم دوار جاثم في منتصف الغرفة أسفل المصباح بالضبط"[12]

إنَ توظيف الراوي لهذا المشهد الوصفي إنما يعبر بدقة عن دواخل الشخصية المضطربة وانغلاقها وانعزالها عن عالمها الخارجي بعد أن هيأت لنفسها الأجواء بوصد الأبواب وغلق النوافذ وإسدال الستائر لتدخل في التحام صوفي مع المكان ولتعبر عن حالة التماهي الكامل مع ما يحويه من لوحات وصور وتحديداً مع التمثال الشمعي الذي هام به، وندرك آثار الزمن والقدم على المكان باستخدام (الصدأ-الحشرات المتفحمة-الكرسي القديم-الجاثم) وكلها إشارات واضحة على العمق الزمني للأشياء، ويعطي الراوي صورة وصفية أخرى للشخصية (النحات) تماثل صورة المكان (المرسم) تماماً وتشكل معه دالاً زمنياً آخر، "وجه وسيم تفاصيله أقرب إلى وجه الأنثى منه إلى وجه الذكر، عينان ناهلتان حالمتان، أنف أقنى يوحي بالخيلاء، فم دقيق أسفل جهته اليمنى آثار ندبة قديمة جبين عريض يماثل صور أولئك المحاربين الرومان أو اليونان أو الآشوريين"[13]

ويتعمق التخييل السردي أكثر فيشكل إتحاداً متناغماً بين المكان/ الشخصية/ التمثال الشمعي، كل تلك العناصر تشكل مزيجاً أسطورياً تتجاوز الواقع وكل ذلك يعود إلى استقبال فعل تخييلي آخر يتمثل بحضور أجسام نورانية أخرى (فينوس وبجماليون) لا تتعامل مع شخصية إنسانية طبيعية بل مع قيم فنية عالية حتى يصبح التخاطر حالة قائمة وناضجة، ويحدث التكافؤ بين جميع الأطراف وتصبح حالة واحدة متحدة، فالتشابه قائم

بين شخصـية النحات وصــنيعته" المتأمل لوجه الرجل والوجوه الأنثوية المرسومة على اللوحات لا يخطئ التشابه الكبير بينهما حد التطابق"[14]، فحالة التشابه تلك قائمة وحقيقية وليست من تأثيرات تلك الطقوس، وفي وقفة وصفية أخرى لزمن السرد والانتقال إلى زمن الحكاية نجد الراوي وهو يؤكد حقيقة التشابه عندما تتأمل الشخصية نفسها في المرآة "قارن مدى تطابق الندبة بين وجهه الضاج بالحياة وتلك الموجودة تحت الشفة السفلى للتمثال الشمعي، الاختلاف الوحيد الذي استنبطه هو أن الوجه المرسوم في المرآة لرجل، والآخر الواقف أمامه هو لفتاة من شمع" [15]، ثم بعد ذلك يعود الراوي إلى زمن سرده الحاضر ليعطي إيحاءات أخرى على ثقل الزمن وسيره البطيء، فالشخصية تضيق بالوقت والفراغ وبالليل فتحاول أن تبدد ذلك الانغلاق باللعب مع ظلها، لكن ذلك الظل لا يماثله تماماً بل يكاد يتعارض مع تكوينه الجسماني، كل شيء في المكان/ المرسم يدعو للاستغراب والأشياء تراها الشخصية على غير حقيقتها ومتجاوزة للواقع الإنساني، وذلك جزء من الطقوس الأسطورية التي لاتخضع لسلطة قوانين الطبيعة الكونية، إنه يرى نفسه أشبه بساحر يستعد لتقديم حيله ويحاول أن يستجمع قواه وسـيطرته على زمنه وعالمه المكاني، "نهض من كرسيه، وقف كالتمثال، تحت المصباح تماماً صار ظله أمامه، تأمله بإمعان، وجده ملموماً مضغوطاً، تخيل نفسه بجسده المفتول الفارع وقد استجاب إلى تكوين لا أبعاد محددة له، أراد أن يلعب قليلا ليطرد الملل عن نفسه، مد يده إلى الأمام فخرجت من الظل اسطوانتان قميئتان ثم تلاقتا استجابة لفعل الجسد الأصيل، رفض استجابة لموسيقى صاخبة تهدر من أعماق حشاياه فتقولب وتشكل ظله بأوضاع مختلفة ولكنه بقي أسير جسده موثوق بقوى غيبية لا ترد "[16]

ومع ازدياد ثقل الليل وبطء الزمن على شخصية النحات يبرز هنا الفعل الحركي، إذ تفقد الشخصية توازنها نتيجة الوحدة والعزلة التي أقحمت نفسها فيها فتحاول استنطاق الجماد (التمثال) وهي أول الإشارات التي نتجت عن ذلك الانغلاق المكاني، وهنا تبرز اللغة القصصية التي تميل كثيرا إلى السردية الشعرية وتختزل بكلمات قليلة تأويلات كثيرة تنحى نحو تحريك الذات الإنسانية والقيام بمعجزة أنسنة الأشياء وتحويل

الشمع الجامد إلى كائن حي يضج بالحياة، كائن مرهف الإحساس يطابق صانعه وذلك في محاولة يائسة لكسر الجمود الزمني والتغلب على العزلة الجاثمة على الثالوث الهجيني (الشخصية/ المكان/ التمثال)، فتدخل الشخصية في مناجاة شعرية تسترجع الذاكرة إلى الوراء لسنوات سرمدية منذ بدء الخليقة ومنذ أن كان الإنسان:

"مد أصابعه يتلمس التفاصيل بانتشاء غامر جعله يغمض عينيه ثم يهمس:

- حتَام الصمت..؟

ثم ينقر جبينه الشمعي ويأمره...

- إنطق يا بشر..

ينتظر الآخر... وحين يداهمه اليأس يخاطبه كمن يلقي قصيدة:

في البدء كانت الحكاية.

وكان الليل والنهار ومآسي الإنسان

يتوقف يبلل شفتيه ويواصل:

وكان الإنسان ابن الحكاية.. يطوف..

يدخل التخوم والعروق والصحارى والأسيجة

يعدو في فضاء الرب وهضاب الناسوت

يبحث...يكل..يغفو

ثم ينهض من جديد" (17)

** يستخدم الراوي طريقة أخرى لإشعارنا بالزمن، وهذا يعتمد بشكل مباشر على تنبيه الشخصية ومحاولة انتشالها من واقعها الهذياني وزمنها الراكد ومن ثمَ إرجاعها إلى حاضرها بعد أن دخلت في متاهات الماضي وذلك باستخدام الحواس الإنسانية وإرسال محفزات خارجية لإيقاظ الشخصية، وتم ذلك:

أ - حاسة السمع:

يسخر الراوي منبهات خارجية تشيء بالزمن وجريانه وان ما يحدثمن توقف زمني

إنما يخص الشخصية وحدها وذلك عبر توالي أصوات خارجية تقطع على الشخصية استغراقها الذهني وحالة التصوف والتماهي مع المكان والتمثال، وتلك الأصوات تعد بمثابة ساعة تنبيه منتظمة، وتمثلت بنباح الكلب المتكرر خارج فضاء المرسم، وصوت غناء الجندب، ولابد من الإشارة إلى أن تلك الأصواتكانت تأتي من الخارج لان كل فضاء المكان الداخلي (المرسم) كان مغلقاًوخاضعاً لسلطة الطقوس التي نظمتها الشخصية لاستقبال حدث استنطاق التمثال وبقي فضاء المكان الخارجي بعيداً عن سلطة الأجواء الداخلية لاسيما بعد أن عزلت الشخصية ذاتها وسجنتها في ذلك المكان، وتنجح تلك الأصوات في استرجاع الشخصية لوعيها ولكن بصورة مؤقتة بعد أن احتلتها الميثولوجيا التليباثية وألقت بظلالها عليها، وقد تكرر الصوت/ نباح الكلب مرات متعددة: "يأتيه نباح الكلب في الحديقة طويلا متأسيا متألما ثم يتحول إلى عواء فاجع متواصل ومن ثم يخيم الصمت على الأرجاء، ثم يعود إلى نفسه، يرفع عيناه ويفرك جبينه الملتهب "[18]

ونجد إشارة أخرى، فعندما تدخل الشخصية في صلاة وخشوع يأتي ذلك الصوت مرة ثانية: "وقطع عليه صلاته التي رددها بشفتي بجماليون صوت عواء كلب الحديقة فتذكر جدته ذلك القرن المجبب بالعباءة وهي تحارب طواحين الزمن بصوتها الثاقب...الكلب عندما يعوي يعني أن أحدا من الدار سيموت"[19]، وتتوالى المنبهات: "داهمه العواء مرة أخرى"، " يرد الكلب على نداء الثاوي بعويل طويل"، "عواء متواصل مكتوي بالخيبة"...[20]

فكلما تدخل الشخصية في متاهة مناجاة ذلك التمثال يقطع الراوي تأملها والتوقف الزمني ويرجعها إلى عالمها الكوني وان ما تحس به لايمكن أن يمثل الحقيقة الإنسانية، "أقفل فمه بإحكام وحاول أن يغور في عيني قرينه عله يستشف سبب عناده ويفك بالتالي هذا الطلسم الساحر في جماله... ثقب ستارة الليل غناء جندب يبحث عن خل هجره فاخترقت وجدانه ذكرى هلامية سابحة في بحر من لذة طواها النسيان" [21]

ب - حاستا الشم واللمس:

محفز آخر يوظفه الراوي لإيقاظ الشخصية وانتشالها من سجن الزمن، إذ يعمد إلى

توظيف حيلة أخرى لتأكيد إحساس الشخصية بآدميتها بعد أن غلفها الغموض التليباثي وحضور الأسطورة (بجماليون) استجابة للتراتيل التي صدرت من النحات والطلب من (فينوس) تحقيق تلك الأمنية، لم يصدق النحات ما حصل وظن انه في حلم أو انه يهذي بفعل تلك الأجواء الروحانية، لكن تضوع العطر الذي ملأ المكان جعله يستحضر حواسه، وأن ما يجري أمامه مجموعة حقائق وأن ما كان يتمناه قد حصل، ولا بد من الإشارة هنا أن استخدام حاستي الشم واللمس كانتا متقاطعتين مع استخدام حاسة السمع، ففي الأخيرة كان الراوي يوظف تلك الحاسة بصورة متكررة ومنتظمة لإشعار الشخصية بزمنها الحقيقي بل يحاول أن ينتزعها من ذلك الهذيان الذي خلقته لنفسها فقد كان في حالة صراع دائم مع الوقت ومعها، وعندما فشل وأفلتت الشخصية من سيطرته وخضعت للطقوس التليباثية عمد إلى تأكيد حقيقة تحول التمثال إلى كائن حي بتحفيزها بالعطر وتلمس ذلك الكائن الجديد، فقد خضع هو الآخر إلى سلطة السحر التليباثي، "ثم همس صلاة خافتة، اختفى جسده كمن صعقته البرداء، ثم مد سبابته نحو التمثال.... سرت الحياة في أوصال الآخر، فمد ذراعه الشمعية وتلامست السبابتان.... تضوع فضاء الغرفة بعطر غريب يجعل الحواس في حالة تأهب، فتيقظت حواسه ودخلت دائرة الإنذار وهي تحاول عبثا الكتاب عن بجماليون... ولولا اليد الممدودة للتمثال والسبابة المشرعة بيده اليمنى لكان متيقنا أن كل ما جرى كان مجرد حلم او رؤية"[22]

وإذا كان الراوي قد استخدم العطر للتأكيد على ولادة التمثال وآدميته فانه وظف العطر مرة أخرى للإعلان عن فنائه في مفارقة الحياة/ الموت وأنهما شيء واحد وللتأكيد على اندماج القيم الفنية مع القيم الإنسانية، فمع احتراق التمثال احترقت الشخصية أيضاً بفعل غريب يبدد تلك الغرابة ذلك التوحد الذي نشأ بين النحات وصنيعته (الفن)، ترابط عضوي يقرن الفن بالحياة وهي نظرة رومانسية سادت في أوائل القرن الماضي التي توظف العاطفة و تأثيراتهافي الإنتاج الإبداعي، "وفي المدفأة كان المعبود مجرد شمع يتماوع تحت أسياخ النار الصفراء إلى أن تلاشى في الأتون، وأرسل إلى فضاء الغرفة عطرا زكيا غريبا في رائحته فأحس ان النار تتدفق الى جوفه والسعير يحرق الأخضر واليابس، بقايا

ضياء بارق ينسل متدحرجا من صدره ويتجول في الغرفة راسما في ذاكرته السرمدية صورة فريدة، في ليل فريد تحتفل برجل ممدد على ظهره وقد تفحم جسده بفعل حريق غريب "[23].

المحور الثاني: طريقة مباشرة:

طريقة تقليدية لا تحتاج إلى جهد كبير في اكتشافها، إذ يبث الراوي مجموعة جمل وعبارات تشير إلى تقادم الزمن وسيره الطبيعي المنتظم أو ما يعرف بالزمن الفيزيائي (الزمن الخارجي)، فهو خاصية طبيعية لها ارتباط وثيق بالتاريخ ويمثل ذاكرة البشرية[24]، وعادة ما يستخدم الراوي عبارات تدل على تأثير الزمن في الشخصية و تقدمها بالعمر، أو بنثر عبارات مباشرة تدل على ذلك الاستغراق الزمني مثل (وبعد أسبوع، بعد شهر، بعد برهة) وهذه العلامات تكون مقترنة بالأحداث التي يسوقها الراوي ليحصر تلك الفترة التاريخية التي جرت فيها الوقائع، "وبعد برهة لمحه يقف أمام التمثال الذي كان مشدوداً ومنشّدا إلى جسده..... رجل أشقر رائق القسمات في العقد الرابع ينتعل خفاً جديداً ترتفع سيوره نحو ركبتيه لتلتقيان مع نهاية أطراف ثوبه اللبني وعباءته المقصبة؛ كانت لعينيه سحر لا يقاوم "[25].

وظف الراوي- في هذا الوصف القصصي للشخصية الأسطورية (بجماليون)_ تقنية زمنية تدعى الوقفة الوصفية، فبعد أن أشعر القارئ بانقضاء وقت غير محدد (برهة)، عمد إلى قطع زمن السرد الحاضر (زمن القص) وبدأ يسرد الصفات الخارجية لـ(بجماليون) وهذا القطع السردي هو الذي احدث التخلخل الزمني؛ وقد اعتمده الشكلانيون الروس ليقدموا القرائن على تعارض المتن (نظام الأحداث) مع المبنى (نظام الخطاب)[26].

إن تلك الوقفة الوصفية صادرة من عين ثاقبة إذ أعطت صورة بصرية دقيقة مهدت لتقديم الشخصية فأغرت القاري ليسوح بنظره ووضعه في قلب المكان فأصبح الوصف خطابا يسم كل ما هو موجود، وأعطاه تفردا عن بقية الأشياء الموجودة في المكان

المشابه له[27] وبعد ذلك التوقف الزمني يعود الراوي إلى مستوي القص الزمني الأول (زمن السرد) ليواصل تقديم الحكاية.

ولابد من الإشارة إلى تقنية زمنية أخرى وظفها الراوي في إحداث التخلخل الزمني الذي أشرنا إليه، فإذا كانت الوقفة الوصفية تلغي زمن السرد؛فان توظيف (المشهد الحواري) يساوي بين زمن السرد وزمن الحكاية، ويعتمد بناء هذا المشهد على حوار الشخصيات دون أن يتدخل الراوي إلاّ بتعليق صغير كأن يصف بعض الحالات النفسية وتأثير الحوار على الشخصيات من فرح أو حزن...، ويقرر أغلب النقاد أن هذا النوع من المشهد يؤدي إلى تبطئة السرد ويتساوى فيه زمن الخطاب مع زمن القصة؛ ويرى (ميشال بوتور) أن الحوار الذي يحدث بين شخصيتين يعمل على تكافؤ زمن القراءة وزمن الحدث الذي نقرا عنه [28].

في الحوار الآتي الذي يجري بين النحات و بجماليون يحدث التكافؤ بين الزمنين الذي أشار إليه بوتور:

"- أنا بجماليون وقد أيقظني نجواك وأنت ترتل صلاتي أمام الربة فينوس، فجئت ابحث عنك لأسري عنك واستكشف بلواك.

- ولكنك أسطورة؟

إبتسم الفنان ثم نبر بجد:

- وان كان كذلك، وهذا يجانب الحقيقة، فأنت فوت على نفسك منذ البداية تحقيق أسطورتك....

وبالصدفة والدهشة وعدم التصديق لازال مأخوذا سأل:

- وكيف ذلك؟

- لم تكن مؤمناً.

- بم؟

- بمصداقية ما تفعل...[29]

ويلجأ الراوي إلى استخدام الاستذكار الذي يمثل مفارقة زمنية يوظفها إلى جانب الاستباق، وتنشأ هذه المفارقة من تفاوت زمن المتن (الحكاية) وزمن المبنى (السرد) أو الحكي، ويؤدي هذاالتنافر إلى الاختلاف بين الترتيبين الزمنيين[30]، فالاستذكار تقنية زمنية سردية توظف ليتمكن القارئ من فهم بعض ما يجري لشخصيات القصة، فضلاً عن مده بمعلومات إضافية لم يذكرها الراوي، وعادة ما تكون هذه التقنية جمالية تقطع الملل الذي يصيب القارئ جراء قراءته بوتيرة واحدة، أو مسألة تنظيمية تزيل الغموض واللبس عن تصرفات الشخصية وتعود إلى ماضيها لتفسير سلوكها الحاضر، لهذا تستدعي أفكارا صامتة، والاستذكار في أساسه تقنية سينمائية تسمى (الفلاش بالك) (flash back)[31] استعارتها القصة من السينما وتم توظيفها كإحدى التقانات الزمنية للأغراض التي ذكرت سابقا، وقد تم توظيف نوع من الاستذكار في قصة (تليباثي) هو الاستذكار الأسطوري الذي يخضع للاستذكار الخارجي، وسبق أن عرّفه (جيرار جينت) بأنه: "استرجاع تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى" [32] فالمقصود بالحكاية الأولى القصة نفسها (المتن)، أما الحكاية الثانية فهي (حكاية) الاستذكار وهي دخيلة على المتن الأساسي ولهذا يبقى زمن الاستذكار الخارجي ممتداً الى ماض بعيد جدا عن زمن المتن، ونجده في (تليباثي) بشكلين:

أ-استذكار أسطوري تام:

وفيه يتم ذكر الحدث الأسطوري بأكمله وان كان معلوما للقارئ، لكن الراوي يعيد سرد حكايته ويذكر تفاصيل كثيرة وبذلك يضيف حكاية أخرى على المتن الأصلي وتبقى سعته ممتدة لآلاف السنين، وغالبا ما يستخدم الراوي عبارة (تذكر...) وهي طريقة استذكارية مباشرة، "وتذكر تلك الصلاة الرقيقة للفنان المشبوب بعشق ما ابتكرته يداه فرددها بانتشاء ما له نظير: أنت، من غير ريب تعلمين ما الم بي برح هذا الهوى الطارئ، وما تام قلبي من حب هذه الدمية التي صنعتها باسمك ونذرتها لك، فدهمتني، وشدهت

روحي المبلبلة، وصارت لي أعذب الأماني واعز الآمال....أنت قديرة يا فينوس فانفخي فيها من روحك وانشري الحياة في أركانها وامنحيها النبضات والأنفاس"[33]

كما نجد استذكاراًآخر يتعلق بالأساطير والمعتقدات القديمة التي امتد تأثيرها إلى زمن لاحق لها وظلت الشخصية/ النحات أسيرة لسلطتها، إذ فرضت نفسها على ذاكرتها وأصبحت جزءاً من الفكر الإنساني الموروث الذي لا يخضع لمنطق عقلي أو ديني، " وقطع عليه صلاته التي رددها بشفتي بجماليون صوت عواء كلب الحديقة، فتذكر جدته وهي تحارب طواحين الزمن بصوتها الثاقب..الكلب عندما يعوي يعني أن أحدا من الدار سيموت.... وفكر: من في الدار غيري وهذا التمثال الشمعي، فإذن من الممكن أن ينعكسالحلم ويكون أن أحداً من الدار سيولد من جديد " [34]

ومن المعلوم إن هذا الاستذكار يعد نواة القصة ومحورها لذلك وظفه الراوي هنا ليكشف أحد أسراره الحكائية، وان الحكاية قد بنيت عليه، إذ تم تحققه، فالولادة حدثت وإن كانت قيصرية لكنها لم تكتمل تماماً لنفاد صبر الشخصية وعدم إيمانها بما تصنع، ويمكن أن نطلق عليه استذكاراً متداخلاًمع الاستباق الضمني، إذ تم تحققه في نهاية القصة وهو تداخل مقصود يشير إلى ثنائية الحياة والموت.

ب- استذكار أسطوري منقطع:

وهذا النوع من الاستذكار تتم فيه الإشارة والتلميح فقط إلى الحادثة الأسطورية، فهي معروفة لدى القارئ بكونها إرثاً ثقافياً، فلا تحتاج إلى توضيح أو إلى إعادة سردها من جديد، وبهذا يكون تسريعاً للسرد لان فيه نوعا من الحذف الضمني الذي لايصرح به النص، إنما يمكن للمتلقي أن يستدل عليه من حدوث ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال في استمرارية السرد[35]وهذا الحذف الضمني هو تقنية زمنية أخرى متعلقة بالإيقاع الزمني، إذ لايمكن للراوي أن يدون كل التفاصيل لاسيما في حكاية قصصية مكثفة العناصر، فرواية كل شيء يعد أمراً مستحيلاً تقريباً، إذ يلزم عندئذ مجلد على الأقل لكل يوم لتعدد حشو الوقائع التي تملأ حياتنا، على حد تعبير القاص الفرنسي موباسان[36]، في

المقطع الحواري الآتي أشار الراوي إلى أسطورة (بجماليون) ولم يذكر تفاصيلها، ذلك المثال الإغريقي الذي أبدع تمثال (جالاتيا) وهام به وطلب من الربة (فينوس) أن تحييه، فلما حدثت المعجزة زهد به وحطمه:

"- هذا هو خطؤكم...ضيق الخيال

- ماذا تعني؟

- صدق ولو مرة بمصداقية ما تفعل

- وهل تفعل أنت هذا؟

- سبق وأنفعلته مع جدتها " (37)

فعبارة (سبق وان فعلته مع جدتها) تشير إلى استرجاع تلك الأسطورة وقصة ذلك المثال مع محبوبته الحجرية (جالاتيا)، فقد شعر الراوي بعدم الحاجة لذكر القصة، بل ترك فجوة تم ملؤها من القارئ وحرك ذهنه وذاكرته وربما بنى على ذلك الاستذكار الخاص به تأويلات نصية أخرى جديدة وهذا هو ما يهدف إليه أي نص إبداعي.

الخاتمة:

* نص (تليباثي).. نص مراوغ يختزل مساحات زمنية كثيرة لكنه لا يبوح بها ويوظف تقانات زمنية شفافة قد لا تكتشف في القراءة الأولى له وتحتاج إلى الكثير من الصبر والتأني، فالعنصر الزمني قد تم تذويبه داخل المنطوق السردي، وقد أبرز النص الزمن النفسي وتلاعب به وبين مدى تأثيره في العناصر القصصية، إذ أشار إلى التلاحم العضوي بين المكان والشخصية ومدى تأثير الزمن فيهما وان الشخصية نفسها هي التي أغلقت على نفسها المكان وجعلته مكاناً خيالياً ساحراً معزولاً عن المحيط الخارجي وعن الكائنات البشرية ولا يبدو فيه انتظام للزمن الكوني، فقد هيأت نوعاً من الطقوس لحدوث فعل درامي عنيف وولادة متعسرة وموت حتمي، غرفة سحرية متمردة لاترضى بانتظام الأشياء، كل شيء فيها يوحي بالقدم ويأخذ الطابع الأسطوري ويؤسس لعلاقة جديدة بين الماديات

والروحانيات وأنه من الممكن تحقيق المعجزات بالإصرار والتيقن والإيمان، واقعية سحرية عجائبية لا وجود للمنطق فيها، فكل شيء قد تغير بانغلاق الأبواب وإسدال الستائر وأصبح المرسم/ المكان غرفة أشباح يصدر اللامعقول.

* على الرغم من انحصار الزمن القصصي التخييلي فيها وتقييد مدته التي لم تتجاوز الليلة الواحدة إلاّ أن مدى الاستذكار الزمني فيها إمتد إلى آلاف السنين.
* إن أبرز ما يمكن ملاحظته على قصة تليباثي أن الزمن القصصي كان بمثابة المحرك الرئيسي لتعاقب الأحداث وتطورها، بل في تغيير سلوك الشخصية الرئيسة فيها، إذ أن محور الحدث يقوم على اختبار صبر الشخصية على تحملها لأعباء أهدافها ومدى مطاولتها وبقائها على يقينها وإيمانها بان الأهداف السامية تحتاج إلى المزيد من العمل كي تتحقق، ولكن الشخصية لم تكن تمتلك ذلك الإيمان ومع اقترابها كثيراً من تحقيق أهدافها، إلاّ أنها فشلت في النهاية من الوصول إلى ما كانت تريده ولذلك انتهت نهاية مأساوية.
* كان تركيز الراوي في إظهار الزمن وأشعار القارئ به يتطلب منه استخدام صيغ غير مباشرة لذلك الغرض بحيث كان الزمن جزءاً من المكون السردي لا ينفصل عنه وتطلب هذا تنظيم إيقاعاًقصصياً يرصد العوالم الداخلية للشخصية وعلاقاتها مع بقية العناصر القصصية، وقد شكل هذا الانتظام معمارية منتظمة وعلاقات مترابطة بينها إلى الدرجة التي شعر فيها القارئ بوحدة البناء وبتلاحم تلك العناصر، كما شعر بعمق العلاقة بين ما هو مادي وما هو روحاني، واستجابة الذات الإنسانية للقيم الفنية الجمالية.

الهوامش

1- في الإيقاع الروائي- نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، د احمد الـزعبي، دار الأمل، عمان، 1986: 9

2- جماليات التشكيل الروائي، د محمد صابر عبيد ود. سوسـن البيـاتي، دار الحـوار، سوريا ط1 2008:37

3- خطاب الحكاية –بحث في المنهج-جيرار جينت تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة 1977:15

4- عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبـد المالـك أشـهبون، دار الحـوار، سـوريا، اللاذقية، ط1، 2009: 21

5- جماليات التشكيل الروائي، مصدر سابق: 40

6- خطاب الحكاية، مصدر سابق: 60

7- ثلیباثي، (مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى، دار الينابيع سوريا ط2 2010 :11-12

8- م.ن:7

9- ينظر الموقع الإلكتروني WWW. Paranormalarabia.com

10-الزمن الروائي، د. إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي (بغداد) العدد/ 37 2002:37

11-الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، المطبعة الفنيـة الحديثـة، القاهرة، 1970:35

12-تليباثي:7

13-تليباثي:8

14- م.ن: 8

15- م.ن: 9

16- م.ن:8

17-م.ن:9-10

18-م.ن:10

19- م.ن:12

20- م.ن:15-16-20

21- م.ن 11

22-م.ن:15

23-م.ن:20

24- بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994: 45-46

25- تليباثي: 13

26- الشعرية، تزفتيان تودروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ط1 1998:60

27-وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر، الدار البيضاء ط1 1989:60

28- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر فريد انطونيوس، منشورات دار عويدات، بيروت-باريس د.ت: 102

29- تليباثي: 13-14

30- خطاب الحكاية، مصدر سابق: 51

31- مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد 1986: 76

32-خطاب الحكاية، مصدر سابق: 60

33- تليباثي: 12

34- م.ن: 12

35-خطاب الحكاية، مصدر سابق: 119

36- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئليه، تر نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1 1982: 119

37- تليباثي: 14

مكتبة الكتاب

أولاً: المراجع

1. تليباثي (مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى، دار الينابيع، سوريا ط2 2010

ثانياً: المصادر العربية والمترجمة:

2. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر فريد انطونيوس، منشورات دار عويدات، بيروت-باريس د.ت
3. بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994
4. جماليات التشكيل الروائي، د محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار الحوار، سوريا ط1 2008
5. خطاب الحكاية –بحث في المنهج-جيرار جينت تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة 1977
6. الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970
7. الشعرية، تزفتيان تودروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ط1 1998
8. عالم الرواية، رولان بورنوف و ريال اوئليه، تر نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1 1982
9. عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد المالك أشهبون، دار الحوار، سوريا- اللاذقية ط1 2009
10. في الإيقاع الروائي- نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، د. احمد الزعبي، دار الأمل، عمان 1986

11.مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد 1986
12.وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر والتوزيع- الدار البيضاء ط1، 1989

ثالثاً: الدوريات

13.الزمن الروائي، د. إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي (بغداد) العدد/ 37 2002

رابعاً: الأنترنت

- الموقع الإلكتروني WWW. Paranormalarabia.com

رؤية لتليباثي هيثم بهنام بردى

هناء عبدالهادي(*)

النقد هو خطاب حول خطاب.. أو هو لغة واصفة

رولان بارت

- العنوان

التليباثي هو مصطلح صاغه العالم فريدريك مابرز وهو نوع من الإتصال العقلي بين عقل شخص وعقل شخص آخر بصورة غير مادية ملموسة بحيث يستقبل كل منهما رسالة الآخر العقلية في نفس الوقت الذي يرسلها إليه الآخر مهما بعدت أماكن تواجدهما، أو بعبارة أوضح هو معرفة أي شخص منهما بما يدور في عقل الآخر وهو ظاهرة روحية، ويشمل تواصل الأفكار والأحاسيس والمشاعر والتخيلات الذهنية، ويقال أن الضوء الأزرق أفضل لحدوث التخاطر، لذا كان الليل أفضل من النهار في التخاطب، ويبدو أن الكاتب لديه معرفة بهذا العلم، فقد ذكر في قصه تليباثي.

(يوصد الأبواب كلها، يقفل درفات النوافذ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة ثم يعمد إلي إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة علي استحياء).

وللكاتب تحية على تحويل مصطلح علمي إلى صورة أدبية

- الغلاف

عّبر الغلاف تعبيراً جيداً عن حاله الاغتراب التي يمر بها أبطال المجموعة القصصية.

- نوع السرد

تنطبق مواصفات الأدب العجائبي علي هذه المجموعه حيث أنه هو وسيله لخوض

(*) ناقدة مصرية.

الصراع ضد الرقابة بمختلف أشكالها سواء كانت ذاتية أو اجتماعية، وهو يعتمد على الحوار الداخلي الذي يميط اللثام عن مكنونات وعذابات النفس و لا يعتمد علي العقل فقط ولكن إلى قوي إدراكية أخري أهمها قوة الكشف المسماة بالقلب، ولإيقاع الزمان وإحداثيات المكان خصوصية في الأدب العجائبي وهذا ما جعلني أري أنه من الممكن إعتبار هذا السرد من الأدب الصوفي ولكن لا تناقض بين العجائبي والصوفي من حيث بعض الخصائص كما ذكر ذلك د.سعيد الوكيل في كتابه: تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً.

- صور التخاطر في المجموعة:

في المجموعة أربعة قصص: ثلاث منها يظهر التخاطر فيها وهي: تليباثي، الملحمة، الأقاصي.

ولكن قصة الصورة الأخيرة لا أجد بها تخاطراً.

في تليباثي تخاطر فنان مع فنان واستحضاره حيث أن البطل يعيش وحيداً في بيت محاط بالأشجار الكثيفة، وليس لديه سوي كلبه في الحديقة، يتحدث مع تمثال لأنثي تشبهه ويتوسل إليها أن تنطق ويتلو صلاة بجماليون فيحضر بجماليون ويدعوه لليقين بحدوث رغبته لتحدث.

والملحمة تخاطر ثلاثة مبدعين أحدهم ملحن كفيف، والآخر شاعر فقد ذاكرته، والثالث مطرب رحل عن العالم، كانوا صحبة وفرقتهم الأيام، وكانوا يمارسون التخاطر قبل فراقهم. وفي يوم ذكري المطرب الراحل أقيم احتفال وتم دعوة الملحن لهذا الاحتفال، وحضر الشاعر الذي عادت له ذاكرته، وتم التخاطر فيما بينهم وقاموا بغناء ملحمة كانوا قد أعدوا لها قبل فراقهم.

وقصة الأقاصي، تخاطر الراوي مع الشاب وحديث الشاب للطيور، حيث أن جميع من بالقرية يظن أن هذا الشاب مجنون ولكن الراوي يراه ويسمعه وهو يحدث الطير، ويرحل الشاب الى الأقاصي بعد أن يتحدث مع الراوي ويوضح غربته.

أما قصة الصورة الأخيرة فهي خواطر إنسان يحتضر.

والملاحظ ان طرفي التخاطر في القصة الأولى تليباثي، والثانية الملحمة من المبدعين، ويبدو أن الكاتب يشير ضمنياً الي حالة الاغتراب الخاصة وقوة قدرتهم علي التخاطر والتواصل الروحي فيما بينهم.

- صور التناص في المجموعة

أولا التناص هو تفاعل النصوص فيما بينها وتأثير هذا التفاعل في إنتاج الدلالة التي يحملها النص الذي يحتوي عملية التفاعل هذه وإن كنت أميل إلي تبديل كلمه (تناص) بكلمه (الإقتراض) (من ذا الذي يقرض الله قرضاً حسناً) (وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال) وذلك عن كلام للدكتور سعد ابو الرضا دكتور أدب ونقد جامعه بنها وزائر بجامعه فيصل بالسعوديه.

وأنواع التناص:

تناص التجلي وهو الواضح المباشر ويظهر في قصة تليباثي حيث تناصت مع أسطورة بجماليون ومعشوقته جالاتيا، حتى إنه استعان بالصلاة ذاتها في النص وذكرها بنفس الصيغة الأساسية بعد أن عشق تمثاله الذي يحمل نفس ملامحه ولكن بجسد امرأة وتمني أن تبث فيه الحياة كما حدث مع بجماليون. تناص الخفاء وهو غير الواضح وغير المباشر وهذا في قصة الأقاصي وبها تناص ديني مع قصة سيدنا سليمان وحديثه مع الطير، حيث أن بطلها ترك عالم البشر وعاش أصماً بينهم وفضل الحديث مع الطير.

- الموروثات الشعبيه في المجموعة

تظهر الموروثات الشعبية في قصة تليباثي عندما سمع عواء كلب الحديقه تذكر جدته التي كانت تقول أن الكلب عندما يعوى يعني أن أحداً من البيت سيموت، ويظهر غير جلي تأثره بالموروثات في قصة الصورة الأخيرة لأنه يقال أن الميت حين إحتضاره تمر حياته أمام عينيه في صور متتابعة.

- جماليات السرد

للغة عند هيثم بهنام بردى مذاق خاص دسم.

نذكر بعض من الجمل والحوارات علي سبيل المثال:

صفحة (13):

عندما قال بجماليون: لم تكن مؤمناً.

- بم؟

بجماليون: بمصداقية ما تفعل.

ثم مرة أخري يقول بجماليون: هذا هو خطئكم... ضيق الخيال..

- ماذا تعني؟

بجماليون: صدق ولو مرة بمصداقية ما تفعل.

هنا فحوي القصة لابد أن نؤمن بما نريد ليحدث والخطاب الجماعي أشار إلي عمومية الإشارة، ربما يكون لنا جميعاً كبشر أو لمحيط الكاتب نفسه، ولكن الخطاب جماعي وفي عبارة على لسان المثّال تقول (لا تدع الظلال تستوطن شمس الخلقفي حشاياك) كانت هذه الجملة تأكيداً علي الهدف و هو الإرادة و التصميم.

في صفحة (20) وهو يصف أحد الأبطال وهو كفيف لم ينطق كلمة، كفيف طوال القصة، بل وصفه بإبداع قائلاً علي لسان الكفيف ذاته:

(وأما ما وراء السور الشاهق الذي يعتقل عيني ويضع حاجزاً ناصع البياض بيني وبين ما يحيطني).

في صفحة (28) وهو يصف بائع الصحف ويصف أصحاب الفكر.

(كونه يمتهن عملاً يتمركز حول ما تنتجه الذاكرات التي تعمل بدأب لا يرتاح ولا يستكين في حنايا الرؤوس الحبلى بالاختراع والخلق).

صفحة (54) وصفه للشروق بجمله تصويرية بها حركة وحيوية.

(والشفق يتهيأ للمغادرة ليسلم أمره ليوم صاحٍ)

صفحة (57) الحوار:

(- لم هربت من الواقع؟
- أنا لم أهرب منه بل هو الذي فعل.
- و تمترست بقيود الصمت؟
- كي أحّصن نفسي ضد الأنانية.
- وهربت نحو عالم الطير؟
- إنه عالم نقي ونظيف، علي النقيض من عالم البشر.

وقبل أن أتكلم قال بصوت خفيض كمن يكلم ذاته. الناس في القرية حسموا أمري وحكموا بجنوني وخاصة حين كانوا يرونني أرفع رأسي إلى أفاريز البيوت أو حبال الغسيل في الأسطح وأهمهم مع الطيور جاهلين إنني أتكلم لغة الطير) هذا الحوار يكفي وحده ليكون قصة فهو محور القصة.

- اسلوب القص

في قصه تليباثي عمد الكاتب إلي وصف ملامح البطل بصورة متناقضة فقد وصفه بملامح أنثوية، ثم وجه محارب ومدي التشابه بين ملامح البطل والتمثال، وكيف أنها تشبهه تماماً رغم أن التمثال امرأة، ولا أعلم هل هذا عشق للذات أم أنها نزعة التوحد داخل البطل، إذ يري أنه لا يكتمل إلاّ بنصفه الآخر الذي يشبهه ولكن ليس من جنسه.

في قصة الملحمة أسلوب القص راق لي بشدة، فقد أعطى الحرية والخصوصية لأطراف القصة بالحديث علي ألسنتهم وتجمعت الرؤية من أكثر من زاوية فكانت أوضح وأشمل، وما أضاف الشمول إلى الوضوح هنا هي الشخصية الأخيرة، وهي شخصيه أحد الحضور للحفل الذي وصف الصورة الكاملة للمسرح وسماعه الأصدقاء الثلاثة وهم يغنون الملحمة، ويقينه أنهم ثلاثة وليس اثنان (الملحن الكفيف والشاعر الذي يمسك الطبلة والمطرب الذي يحتفلون بذكراه هذا اليوم، ويقينه أن الصوت الثالث هو صوته فوضحت الرؤية العامة للموقف فكانت أوضح وأشمل).

قصه الصورة الأخيرة أسم على مسمى، فالكاتب تحدث عن الصور ونقل لنا القصة صورة صورة، تفصيل دقيق حتى أني رأيتها بأم عيني و شعرت أني ذلك المحتضر الذي يمر شريط حياته كصور متتابعة في ذاكرته وانتهت حياته بإعطائه الصورة الأخيرة.

- عيوب السرد

رغم شاعرية اللغة والجمل المتناغمة العذبة ولكن هناك تكرار للصفات في الحدث الواحد.

أمثلة لذلك:

ففي صفحه (25) تكرار المعني لتوضيح فكرة انتشار الأغنية وتوارثها عبر الأجيال، استغرق الوصف أكثر من نصف الصفحة وكان يمكن وصفه في جملة واحدة، والنصف الآخر استغرقه في وصف من تغنى بتلك الأغنية وكيف أنه غناها بلا إحساس صادق.

في صفحه (54) كانت جملة (والشفق يتهيأ) التي ذكرت سابقاً لتصف الشروق بصورة رائعة ولكنه زاد علي هذا الوصف أربعة أسطر كاملة، وهكذا في أكثر من موضع كانت الجمل مطولة ولكن شاعريتها تغفر لها طولها.

- خاتمة

تحتاج المجموعة إلي عقلية خاصة لتناولها كفكر ولغة، لأن فكرة التخاطر قد لا تروق للبعض ولكنها تحدث، والأمثلة أمامنا كثيرة فقد تفكر في شخص فتجده أمامك أو يهاتفك، أو شعور الأم بولدها.

أما بالنسبة للغة فهي دسمة شاعرية، وفي بعض الأحيان تركيبة الجمل لها صفة خاصة أضافت علي جو المجموعة وتم توظيفها بذكاء.

أما عن الحالة العامة للمجموعة فهي تعبر عن الاغتراب الإنساني، فالبطل الأول وحيد مع تمثاله. الأبطال في قصه الملحمة كل منهم يشعر بالوحدة والاغتراب وربما هنا إشارة إلى فكرة الثالوث.

وفي قصة الصورة الأخيرة هي قصة متميزة عن المجموعة، هو بالفعل إنسان يفارق حياته التي هي عبارة عن صحراء وهو أيضاً مغترب.

وفي الأقاصي إنسان لجأ للطير لغربته بين البشر.

والجميع يبحث عن التوحد.

والمجموعة تعكس الحالة النفسية للراوي وكيفية العجرعن تغيير الواقع واللجوء إلي الخيال، وهذه كما ذكرنا إحدى خصائص الأدب العجائبي, والمجموعة تحتاج إلي دراسة أكبر و أعمق لما تحتويه من فلسفة صوفية ونفسية تستحق الاهتمام.

قدمت هذه القراءة في الجلسة النقدية المخصصة للقراءات النقدية في مختبر السرديات بمكتبة الإسكندرية في شهر شباط 2012.

النزعة الرومانتيكية في أدب هيثم بهنام بردى القصصي

-ثلیباثي أنموذجاً-

حسن السلمان

لقد انطلقت الحركة الرومانتيكية كردة فعل مضادة للكلاسيكية، بعلمويتها ذات الطابع العقلي الصرف، وماديتها التي هيمنت على العلاقات الاجتماعية ووسائل الإنتاج، وتكريسها للمحاكاة وفقا للنظريات والفلسفات الوضعية المنطقية، وأصوليتها الثقافوية القائمة على نسخ التجارب الثقافية التاريخية السابقة لها بحيث أوصدت الطرق أمام الأنشطة السوسيو- الثقافية الساعية إلى التجاوز والتحرر، واجتراح مديات بكر ضمن سياقات إبداعية مختلفة، تعيد للذات الإنسانية بعدها الروحي الذي أسقطته الكلاسيكية بماديتها الذرائعية. ففي الواقع، وكما جاء في الموسوعة الحرة: (لم تكن الرومانتيكية ثورة على الآداب الإغريقية واللاتينية والكلاسيكية فحسب، وإنما كانت أيضاً ثورة على جميع القيود الفنية المتوارثة، واعتبار هذه القيود، قيودًا ثقيلة حدت من تطور الأدب وحيويته، وتعبيراً عن طابع العصر، وثقافة الأمة وتاريخها. لقد غلبت على الرومانتيكيين نزعة التمرد على هذه القيود التي التزمها الكلاسيكيون، فدعوا إلى التخلص من كل ما يكبل الملكات، ويقيد الفن والأدب، ويجعلهما محاكاة جامدة لما اتخذه اليونان واللاتين من أصول. كانت الرومانتيكية ترمي إلى التخلص من كل الأصول والقيود التي أثقلت الأدب الكلاسيكي، لتنطلق العبقرية البشرية على سجيتها دون ضابط لها سوى هدي السليقة وإحساس الطبع. وقد كان الأدب الكلاسيكي يعتد بأدب العقل والصنعة الماهرة وجمال الشكل، والمواضيع الإنسانية العامة، وإتباع الأصول الفنية القديمة. فجاءت الرومانسية لتشيد بأدب العاطفة والحزن والألم والخيال والتمرد الوجداني، والفرار من الواقع، والتخلص من استعباد الأصول التقليدية للأدب). واعتماد ظواهر ومفردات الطبيعة التي تتماهى مع حالاتهم السايكولوجية كقرائن

ومعادلات موضوعية لتمثيلاتهم الإبداعية، مع اعتماد الخيال في حدوده القصوى، والنزوع الشعري، والنرسيسية أو حب الذات، والشبوب العاطفي والصراع الداخلي العنيف، والفانتازيا، والمثيولوجيا، والتصوف، والاعتزال والتسامي على الآلام. ففي مجموعة القاص (هيثم بهنام بردى) الموسومة بـ(تليباثي) تتجلى الكثير من الرؤى والأفكار والملامح والاشتغالات والتوجهات الرومانتيكية عبر قصص المجموعة الأربع. في قصة (تليباثي) التي تحمل اسم المجموعة، والتي تدور حكايتها حول نحات مستوحد جميع منحوتاته تتشابه معه وفي مجملها أنثوية، يشتغل بردى على التناص الداخلي، أو المحايث عبر توظيفه لأسطورة بجماليون لتفعيل دلالة القصة التي تتمحور حول ضياع الإنسان في عالم مادي لاروح فيه، افتقد فيه الكثير من قدراته الذاتية وعلى رأسها قوة الخيال التي تصنع من المستحيل ممكناً. فقد افرغ بردى الأسطورة من محتواها الأصلي الذي يتمثل بحكاية النحات الإغريقي بجماليون الذي نحت تمثالا لامرأة فائقة الجمال وتعلقه بها إلى حد تصوره لها بأنها حقيقية، واستجابة الالهة الحب فينوس بتحقيق حلمه بجعلها حقيقة وزواجها منها. إذ عمد القاص إلى تخييب ظن بطله الحالم بتحول مثاله إلى حقيقة، الأمر الذي جعله يلقيه في النار لتنفلت من حلمه/ التمثال آهة كدلالة على وجود الروح، إلا أن الحقيقة، ووفقاً لدلالات النص، تقول بأنها روح النحات ذاته بعد أن عجزت عن الإتيان بما يحقق حلمها المستحيل بسبب فقدانه المصداقية، وقوة الخيال، واختراق الشك لقواه الخلاقة، حيث يتلخص ذلك عبر تلك المحاورة بين البطل وبجماليون التي يوضح فيها علة الإخفاق:

(- لم تكن مؤمناً.

- بم؟.

- بمصداقية ما تفعل).

وفي نفس السياق يجري الحوار التالي:

(- هذا هو خطئكم... ضيق الخيال.

- ماذا تعني؟.

- صدق ولو مرة بمصداقية ما تفعل.).

أما في قصة (الملحمة) فيلعب التخاطر دوراً رئيسياً في تبئير الدلالة بوصفه إدراكاً فوق حسياً يمكن شخص ما ذو مؤهلات باراسيكولوجية على استبطان ما في ذهن الآخر، ومعرفته دون أن يكون هناك اتصال فعلي، سواء كان مكانيا أم زمانياً واستدعائه ذهنياً. فثالوث القصة الفني المتشكل من مطرب وملحن وشاعر، وهو ثالوث يتخطى العلاقة المهنية إلى الروحية الحميمة إلى درجة التماهي والذوبان في كلية واحدة حيث يقول السارد: (فنحن الثلاثة، كنا ثلاثة في واحد، أو واحد في ثلاثة) تنفصل أضلاعه بسبب الظروف القاهرة، مايجعل إعادة الثالوث إلى أرض الواقعُ ضرباً من المستحيل، إلاّ أن التخاطر يتكفل بالإعادة أو الاستدعاء ذهنياً لتعويض تلك الخسارة الروحية وتحقيق نوع من التوازن للروح التي طوح بها الافتقاد.

في قصة (الصورة الأخيرة) ثمة بحث عن الامتلاء والتطهر عبر اتخاذ الطبيعة/ الصحراء كمعادل رمزي للامتلاء والتطهر بامتدادها وترامیها ونقاءها، بعد الشعور بالخواء الروحي الذي مثل له القاص رمزياً بالجوع. فبطل القصة الذي يتوغل في أعماق الصحراء، ويصل إلى حالة فقدان الوعي والشعور بكيانه المادي بسبب قساوة الصحراء ومجهولية المغامرة، حيث تتراءى له الأخيلة والأطياف، تتحقق أمنيته بالخلاص عبر تحرره من أغلال وقيود التاريخ الذي مثل له القاص بالمصور الفوتوغرافي، وتحرره روحياً من خلال دلالة الصورة الأخيرة التي تمثل مفارقته للحياة، وهويشهد تحول الصحراء إلى واحة ومياه تغمر أعمق أعماقه كدلالة على التطهر والامتلاء تاركاً كل شرور العالم التي مثل لها القاص بالنسور الحائمة بوضعيات الترصد والانقضاض.

أما فكرة قصة (الأقاصي)، فتتمحور حول الطرق المؤدية إلى إيجاد بديل افتراضي مثالي الصورة، ينوب عن صورة الواقع الملوث بالكراهية والأنانية والعلاقات الاجتماعية المزيفة، من خلال تظاهر بطل القصة بالخرس والقبض عليه متلبساً، وهو يتحدث مع الطيور بلغتها بعد أن يأس من اللسان البشري الذي يسيل عسلاً وهو ينطوي على السم

الزعاف. وتلخص هذه الفقرة الحوارية المركزة مجمل أطروحة القصة وهي تدور، أي الفقرة الحوارية، بين البطل وبين من قبض عليه:

(- لم هربت من الواقع؟.

- أنا لم اهرب منه، بل هو الذي فعل.

- وتمترست بقيود الصم؟.

- لكي أحصن نفسي ضد الأنانية.

- وهربت نحو عالم الطير؟.

- إنه عالم نقي ونظيف، على النقيض من عالم البشر.).

مما تقدم، نلحظ أن معظم أبطال القصص الأربع، يقعون تحت خط الاغتراب والتمزق والخواء الروحي وفقدان الأمل بعالم هو في حقيقته (صحراء من المعنى)، ما يجعل التمسك بالخيال كقوة ذهنية لها القدرة على إيجاد بدائل افتراضية تتجاوز ماهو قائم بالقوة وتستدعي ما هو ماض جميل بالاستعارة والتمثيل، كذلك ركوب المغامرة إلى النهاية لتحقيق حلم ما، والاعتماد على التخاطر للتواصل مع حالات الافتقاد وموجبات الحنين، هو الرؤية الفاعلة لتحقيق ذواتهم سردياً أي تخييلياً بعد هيمنة الواقع بسلطاته المختلفة. ويتم ذلك في فضاء رومانتيكي بامتياز. فعلى المستوى اللغوي، نحن إزاء لغة شعرية تغطي مجمل إرساليات النصوص، وعلى مستوى المكان، فنحن إزاء أمكنة تتناغم وطبيعة الأمكنة الرومانتيكية المفترضة، من حيث الابتعاد عن الأمكنة ذات البعد المديني حيث الضجيج والزحام والتقارب والاشتباك. فهناك البيت والغرفة المنعزلة في قصة تليباثي، وهناك الصحراء في قصة الصورة الخيرة، وهناك الحضور التخاطري لبنية المكان في قصة الملحمة، وهناك القرية في قصة الأقاصي. كما أن دلالات العنونة للقصص تنزع نزوعا رومانتيكياً قوياً وواضحاً. ف(تليباثي)، أي التخاطر، يتجاوز الإدراك العقلي البرهاني إلى مافوق الإدراك الحسي للتواصل ومعرفة الأشياء، ودلالة عنونة (الملحمة) تشي بتلك الأجواء التاريخية الحافلة بالبطولات والفروسية والمثاليات. ودلالة عنونة (الصورة الأخيرة) في سياقها القصصي ذاته، تعني فيما تعنيه، النهاية والخلاص. ودلالة

عنونة (الأقاصي) تدل على تلك المناطق البكر التي لم يدركها الإنسان بعد وينتهك عذريتها بشهواته وأطماعه المادية. كما أن معظم أبطال القصص، مستوحدون، خياليون، مغامرون، قربانييون، متمردون، وبلا أسماء كدلالة على التخلص من سلطة التسمية بوصفها سلطة عليا.

هامش/ تِليباثي/ قصص هيثم بهنام بردى/ إصدار دار نعمان للثقافة 2008.

الفصل الثاني

تليباثي أسطرة الواقع وسحر الخيال

1- فضاء القرية- الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي

أ.د. محمد صابر عبيد

2- فانتازيا القرين بين الكتاب عن الحياة والتلاشي في الأتون.

أ.د. نادية هناوي سعدون

3- تِليباثي -قصّة الأسطورة في فضاء التخييل.

أ.د فاضل عبود التميمي

4-(تلـيباثي) وثيــمة التخاطــر والانثيال.

جاسم عاصي

5- هيثم بهنام بردى المكان السردي والمتخيّل الأسطوري.

ناجح المعموري

فضاء القرية: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي[*]

أ.د. محمد صابر عبيد

مفتتح قرائي:

يلعب المكان- بتمظهراته وتجلياته وأنساقه وأشكاله وإيحاءاته وطبقاته- الدور الأبرز في سياسة التشكيل السردي في القصة القصيرة والرواية والسرديات الأخرى كافة، بوصفه عنصراً مفصلياً وجوهرياً يسهم في تشغيل الحراك التقاني لجميع عناصر التشكيل السردي الأخرى، ويعمل على تشييد معمارية السرد وهيكليته في الفضاء.

تمثّل ((القرية)) بأنموذجها المكاني المفتوح فضاءً سردياً نوعياً، أسهم قصاصو الريف في وضعها موضع التنفيذ الفني البالغ الحضور والأهمية والإثارة، لما تنطوي عليه من بنية مكان استثنائية خصبة بالكثير من المادة الأولية التي يحتاجها البناء السردي لتشكيل الحكاية القصصية والروائية، ويرتقي هذا الفضاء في المدوّنة السردية العربية عموماً، والعراقية خصوصاً، إلى مرتبة عالية من الحضور والتميّز والنوعية والكثافة، إذ جسّدت مرويات القرية عالماً عميقاً من التنوّع والغنى لا حدود له.

وربما ينهض الموروث الشعبي- بوصفه واحداً من أغنى مصادر التمويل الفني والإبداعي- بإكساب حضور هذا الفضاء الأهمية الأبرز والأكثر تجلّياً، وذلك لقيمته السردية العالية ذات المؤونة والكفاءة والصلاحية المستديمة لرفد الفعل السردي والصورة السردية بقيم سيميائية وتعبيرية وتشكيلية، تعزز الفضاء السردي في النص القصصي والروائي وتوسّعه وتثريه وتعمّقه، وترفد إمكاناته الثقافية بالكثير من القيم التعبيرية والرمزية والفانتازية، على النحو الذي يجعل من المكان السردي مساحة خصبة للبناء والقراءة معاً.

(*) مجلة عمان- تصدر عن أمانة عمان الكبرى/ العدد 166- نيسان 2009

(الموصل) بأنموذجها المكاني الواقعي مدينة فريدة واستثنائية وشاملة وذات خصوصية مدينية وحضرية على أكثر من مستوى وأكثر من صعيد - تاريخاً وراهناً ـ، لذا حضرت على نحو غزير في المدوّنة السردية العراقية منذ روّاد القص في العراق حتى الآن.

وإذا كانت الموصل/ المدينة زاخرة بالتنوّع الحضاري والطبيعي والتاريخي والميراث- شعبي، فإن ريف الموصل (الرديف المكاني لها) هو الآخر لا يقلّ شأناً وقيمة وأهمية وحضوراً عن الحاضرة المدنية، بحكم غزارة التنوّع القومي والأثني والديني والمذهبي الذي منح الفضاء العام للموصل- كمكان شامل وحيوي وفاعل ومنتج وشاسع ومستوعب-، الكثير من الخصب والإبداع وحسّ التنوّع وقبول الآخر بروح رحبة عالية من التفاعل والتسامح والديمقراطية، على الرغم من إشكالية حسّ الأكثرية وحسّ الأقلية وطائفية المركز والأطراف بمعناها الثقافي، التي لا يمكن التقليل من شأنها أو إهمالها- قرائياً- في أيّ مكان وأيّ زمان وتحت أيّ ظرف.

القاص هيثم بهنام بردى ينتمي إلى ريف الموصل (الأطراف)، ويسعى في الكثير من قصصه إلى تمثيل هذه الرؤية الريفية وتشخيصها وإشهار أنموذجها، بوصفها تجلياً من تجليات الفضاء الموصلّي- المكان والإنسان والتاريخ-، ويجتهد في التعبير عن أنموذج المكان/ القرية بكل حساسيته وغناه وعمقه الميراث شعبي ومخياله الفانتازي، وصولاً إلى توكيد فعالية الحضور الإنساني العميق عبر أدوات التعبير السردي القصصي.

في آخر مجموعة قصصية له بعنوان ((تِلِيباثي))(*) ثمة قصة عنونها القاص بـ((الأقاصي))، تشتغل على تمثيل الحس الريفي القروي الموصلّي عبر آليّات اشتغال الموروث الشعبي خاصّة.

تحيل عتبة العنوان الموسوم بـ((الأقاصي)) سيميائياً- في منحى معيّن ومحدّد من مناحيها- على تمثيل العلاقة الثقافية الإشكالية بين الريف والمدينة، إذ تتمركز المدينة-

(*) تِلِيباثي، مجموعة قصصية، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة، بيروت، ط1، 2008، ويذكر أنها المجموعة القصصية الفائزة بجائزة نعمان ناجي (جائزة التكريم) عام 2006.

الموصل هنا- بوصفها عاصمة تحيط بها شبكة من البلدات والقرى التابعة إدارياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً لها.

وفي الوقت الذي تستأثر فيه المدينة/ العاصمة بالنصيب الأوفر من المكاسب والحياة الجيدة على الأصعدة كافة، فإن مدن الضواحي والقصبات والأرياف تحصل ضرورة على نصيب أقلّ بكثير، ويقلّ هذا النصيب كلما ابتعدت القرى عن مركز المدينة ولاسيما تلك التي تمكث في فضاء ((الأقاصي))، حيث يتمثّل الغياب الكلّي عن دائرة الحضور والفعل.

تنهض البنية السردية للقصة على لعبة المركز والأطراف في تشكيل معمارها الفني، فتذهب آليات السرد القصصي إلى وضع بؤرة مركزية لاقطة في قلب دائرة السرد، تحيط بها سلسلة من المحاور الشخصانية التي تتوجه إليها وتلاعبها وتختبر مواقعها وحدودها بها، بوصفها نقطة إشعاع بائّة تغري بالمتابعة والتحليل والتفسير وفكّ الشفرة وكشف الصمت.

ثمة هندسة سردية تتحكم في تقسيم متن القصة على مجموعة طبقات تحيط بالمركز السردي (البؤرة)، ينهض الراوي الذاتي بتحريكها ودفعها باتجاه نقطة المركز لتجسيد العلاقة بين كلّ طبقة والمركز، بحيث يستنفد الراوي كلّ المحتوى الإنساني للقرية كي يصل أخيراً إلى أنموذجه ويعمل سردياً لحسابه، على وفق المقولة السردية التي تحملها القصة.

البؤرة السردية المركزية:

تحتلّ شخصية (الغريب)- الداخل على مجتمع القرية المتجانس والمتآلف والساكن بصورة مفاجئة وغامضة ومثيرة - موقع البؤرة، وتبثّ إشعاعاتها السردية نحو المحاور التي تتحرّك حول البؤرة، وتستدعي هذه المحاور للتماس معها وتغريها بالتحرّك نحو محيطها لفكّ شفرتها المحيّرة، والإجابة على أسئلتها اللائبة.

تدلف هذه الشخصية إلى المكان عبر الذاكرة القروية التي تشغلّها العجائز بوصفهنّ الحارس الحكائي لهذه الذاكرة، وهي تروي قصة هذا الدخول المحيّر على النحو الآتي:

تتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.

إذ تتركّز البؤرة الاستعادية حول فاعلية الجمال النوعي المغاير وغير الطبيعي للصبي، وهو يحظى من طرف جميع المحاور بصفات تعزّز هذه الرؤية وتوسّعها وتعمّق مدلولاتها، ويمكن تسجيل الصفات الاستثنائية التي تقلدّتها طبقات السرد على النحو الآتي:

الطبقة الأولى: إنه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.

الطبقة الثانية: فتى القرية الغريب الصّموت.

الطبقة الثالثة: وحيد منذ سنين.

الطبقة الرابعة: هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة.

سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر.

الطبقة الخامسة: يلعب بإقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً.

فتى القرية المجنون/ والأخرس/ والوحيد/ والفاتن/ والصديق الوفي.

إذ تحتشد هذه الصفات والمسميات في سياق تشكيلي واحد لتعبّر عن إشكالية هذه الشخصية وغموضها وسحرها الباعث على الفضول، والمغري بالمتابعة لحلّ إشكاله والكشف عن لغزه وفكّ شفرته، وتحليل أنموذجه المغاير للفضاء العام الذي يهيمن على ستراتيجية الحياة السائدة في القرية.

طبقات التشكيل السردي:

نهضت القصة في تشكيل معمارها السردي على مجموعة طبقات سردية تؤلّف مجتمع القرية، وهو المجتمع الذي أسّس الرؤية الفضائية العامة التي تبنينت القصة على مقتضى حركتها، وتستقلّ هذه الطبقات في كينونتها الشخصانية (الجمعية والفردية) لكنّها

تنفتح على مركز السرد، وتتوجّه إليه، وتشتغل على وفق منظوره، في السبيل إلى تفسيره، وتحليل أنموذجه، ووضع رؤية معينة لتوصيفه والاحتفاظ بموقف معيّن بإزائه.

الطبقة الأولى: شيوخ القرية:

تشكّل هذه الطبقة قمّة الهرم الطبقي (البطرياركي والأبوي المهيمن) في المجتمع القروي، ولا بدّ في أية مناسبة من تقديم رؤيتهم (شيوخ القرية) على كلّ الرؤيات المجاورة والمصاحبة، التي تسعى إلى اقتراح أنموذجها في قضية معينة، أو حكاية معروضة، أو أزمة أو محنة تحلّ بالمجتمع، تحتاج في منظور الجميع إلى وجهات نظر متعددة ضمن سياقات كل طبقة وفضائها، وغالباً ما تنتهي إلى تبنّي وجهة نظر هذه الطبقة والعمل بموجبها، سعياً وراء الاستجابة للتقاليد المرعية وتأكيد هيمنة السياق الثقافي في هذا المضمار.

شيوخ القرية المحنّكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة لقريتنا المعزولة في مستنقع النسيان.

- إنه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلا أنفاسهم وهي تتموسق مع حبّات السبح الكهرب المتهاطلة من الخطّ الضيّق المتشكّل بين الإبهام والسبّابة، وأناملهم الحبلية تمسّد عثانينهم المدبّبة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثّة المُشعرة، تتأسف على هذه الفتوّة وهي تتسربل بالجنون.

فتخضع الطبقة لوصف دقيق يمثّل الحال الزمنية والمكانية والشعورية والعاطفية التي يتحلّى بها سكّان هذه الطبقة، فوصفهم بـ((المحنّكون المعجونون بالحياة)) يضعهم في موقع خاص ومتميّز يمنحهم قدراً من الهيمنة في تبنّي وجهات نظرهم القادمة من الحنكة والتجربة.

وقد انتهت وجهات النظر هذه إلى وصف هذه الشخصية الغريبة بالجنون ((يجزمون جنونه/ إنه مجنون... ولكنه مسالم))، بناءً على توصيف حركته الخارجية التي تهمّ أفراد هذه الطبقة، الذين لم يكونوا معنيين بما يتمتّع به هذا المجنون من صفات أخرى لا تعنيهم، وليس بوسعهم رؤيتها أو تقديرها ضمن أفق النظر المحدود المتحّكم بهم.

يرسم الراوي لسكان هذه الطبقة مجالاً وصفياً يعكس انشغالهم النوعي المرتبط بخصوصيتهم، إذ يضع صورة الحركة الوصفية التي يسعى إلى رسمها داخل دائرة الصمت، كيّ يعبّر عن إيقاع الفعل الجسدي الذي يجري بين أدوات اليد ((الإبهام/ السبّابة/ أناملهم)) و((حبّات السبح الكهرب))، وهو يناظر إيقاع ((أنفاسهم)) التي تنتج صوتاً موسقاً ((تتموسق))، يؤكد انشغالهم بأنفسهم على حساب أيّ انشغال آخر حتى وإن كان هذا الأنموذج الشخصاني الغريب، حيث تنتهي وجهة نظرهم فيه متأسفة ((على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون))، كي ينتهي الأمر ويواصلون انشغالهم بكل حنكة وخبرة.

الطبقة الثانية: نساء القرية:

وهي الطبقة الثانية التي يجب أن تلتحق بالطبقة الأولى عادةً، وتتكامل معها على صعيد التكوين الاجتماعي والثقافي والرؤيوي والإنساني، وتدلي بدلوها بشأن الحكاية الراهنة على نحو أكثر ثرثرة وصخباً وأسطورية من سكّان الطبقة الأولى، وذلك بسبب الطبيعة الحكواتية الذي يتمتّع بها مجتمع هذه الطبقة، والحساسية التي تذهب عادة إلى أسطرة الأشياء وفنتزتها، فضلاً عن ميلهنّ (نساء القرية) إلى متابعة الحكاية الغريبة للفتى الجميل المجنون، بكل ما تنطوي عليه من إثارة تصنّف ضمن الاهتمامات المركزية للنساء، وتشحن رغبتهنّ وتطلّعهنّ بمزيد من إشباع الفضول والحكي والشائعة.

نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز، في غدوّهنّ ورواحهنّ إلى شاطئ النهر، كنّ يقذفن من وراء سواعدهنّ المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة أو المليئة بالماء، نظراتهنّ الشفوقة على فتى القرية الغريب الصموت، وهو يقتعد أبداً دكّته

الطينية الأزلية على يمين باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق، وهو يضمّ بين جوانحه حوشاً وحديقة وغرفاً يعشش فيها الصمت والغموض المتموسق مع همس الأشجار وشدو الأطيار.

كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقيّ.

- كيف لا يجنّ هذا المسكين وهو وحيد منذ سنين؟

وتتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة آتية من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.

وتخضع هذه الطبقة من طرف الراوي للتوصيف ذاته الذي خضعت له الطبقة الأولى، من أجل أن تتجلّى صورة مجتمع الطبقة على النحو الذي يبرّر نمط سلوكها بإزاء هذا الغريب الساحر.

مجتمع هذه الطبقة ((نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز)) يتوجّه إلى مركز الحكي في القصة ((فتى القرية الغريب الصموت))، بمزيد من الاهتمام والرغبة في التقصّي ومعرفة الأسرار عبر استخدام آلية المتابعة البصرية (الأنثوية) البالغة الخصوصية ((نظراتهنّ الشفوفة))، التي تنتج نوعاً من الحراك الجسدي لا يخفي قدراً من تجسّد الحسّ الإيروسي ((كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقي))، لكنه يرتبط مع ذلك بحسّ التعاطف الإنساني المشحون بالنظرة الرومانسية التي تتلاءم مع أنموذج الطبقة.

المسافة الوصفية التي تفصل بين (نساء القرية) و(الفتى الغريب) تخضع من لدن الراوي لتشخيص وصفي كثيف، يتعالى عند نساء القرية من خلال الحركة المتقاطعة الدائبة ((غدوهنّ ورواحهنّ))، وأنموذج التشكيل الشخصاني المرتبط بالموروث الشعبي الجمالي الريفي ((سواعدهنّ المحزّمة بالأساور))، ويتشكّل عند الفتى الغريب عبر وصف أنموذجه المكاني الذي يحيط بحضوره ((دكّته الطينية الأزلية/ باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق/ حوشاً وحديقة وغرفاً/ يعشش فيها الصمت والغموض)).

على النحو الذي يتيح مجالاً زمنياً ومكانياً لاستعادة البداية التي تشكّلت الحكاية أصلاً بموجبها، ووضعها على شاشة المشهد السردي بكل ما تنطوي عليه من سحرية وغرابة ((صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين))، يجعل المنظر السردي دائم الجاذبية طالما أن السرّ ظلّ غائباً، والشهية للتأويل والتفسير ووضع الاحتمالات قائمة وفعّالة ومشتغلة بلا هوادة.

الطبقة الثالثة: صبايا القرية:

هذه هي الطبقة الثالثة التي تسير باتجاه استكمال المجتمع الكلّي للقرية التي تحتضن هذه الحكاية العجيبة، وتشتغل على تأسيس علاقة ما بها على وفق معطيات أنموذجها وطرازها وموقعها في نظام التسلسل الطبقي، وهي طبقة أكثر حيوية وحرارة في هذا السياق ويذهب مجتمعها إلى منطقة أبعد بكثير من الطبقتين السابقتين في درجة الاهتمام بخصوصية هذه الحكاية، والانشغال بها والتصدّي لقضيتها ورؤيتها.

وذلك لأن عنصر الإثارة تشغل مجتمع (الصبايا) أكثر من (الشيوخ والنساء الكبيرات)، لاسيما وأن موضوع الحكاية (شاب نوعي) يتّسم بكل معاني الفتوة والرجولة والجمال والجنون، على النحو الذي يحرّك فضول الصبايا إلى أقصاه وعلى الأصعدة كافة.

صبايا القرية الجميلات والقبيحات على حدّ سواء، كنّ يرمقن وسامته الساحرة ويتملّين منجذبات، فاغرات الأفواه، هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة، وهذا الألق البارق من وسامة لا تحدّها أيّ وسامة في سائر شباب القرية... وبخاصّة سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر، ويهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب.

- آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون.

وهنا في هذه الطبقة تظهر الميول العاطفية والإيروسية التي يتحلّى بها مجتمع هذه الطبقة، ليتجلّى على أوضح ما يكون في انكشاف الرغبة على التعاطي مع الأنموذج على وفق البهاء الشخصاني الذي يتمتّع به ((وسامته الساحرة/ هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة/ هذا الألق البارق/ سحر عينيه/ وبشرته البيضاء/ شعره الأشقر))، الذي يقود إلى إنتاج حالة افتتان وسحر ورغبة عالية المستوى عندهنّ ((يرمقن/ يتملّين/ منجذبات/ فاغرات الأفواه))، يتماثلن فيه مع طبيعتهنّ الأنثوية المنفتحة على حساسية خاصة مغرمة بهذا النوع من التحدّي العاطفي والرغبوي والإيروسي الماثل أبداً في عمق المشهد.

تنتهي هذه العلاقة المشوّشة بين الرائي والمرئي إلى حسرات عميقة ومتواصلة، مكتظّة بالتطلّع الإيروسي إلى معانقة هذا الكائن الغريب الساحر ((يهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب/ - آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون))، إذ تتشكّل هنا ثنائية الرغبة والمنع، على النحو الذي يضاعف من أسطرة الأنموذج وتمويته بطاقة غرابة عجائبية تزيد من بريقه، وتوسّع من شقّة المسافة الزمنية والمكانية بين طرفي المعادلة.

الطبقة الرابعة: الأولاد:

تأخذ هذه الطبقة مساحة سردية أوسع بحكم انتماء الراوي الذاتي لها، ومعرفته أكثر بخباياها وتفاصيل رؤيتها للأشياء وتداوله للنسخة الحكائية المنتمية لها، فضلاً على أن مجتمع هذه الطبقة هو الحاضنة الاجتماعية التي تتحرك الشخصية الغريبة في مساحتها، وهي الأقرب إلى حساسيتها وفضائها، على الرغم من أن الراوي الذاتي هو الذي يقود فعالية هذه الطبقة باسم الطبقة وممثلاً عنها، لكنه يعبّر عن رؤيتها العامة تجاه الحدث القصصي.

وكانت حيوية هذه الطبقة في هذا السياق تعبّر عن رؤيتها من خلال الاستهلال الذي دخلت به الطبقة ميدان الفعل السردي ((وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة

المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية))، بالشكل الذي يقرّبه جداً منها:

وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية ونحن نلعب الكرة في الساحة التي تنتهي بفم النهر المتمثّل بالناعور وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه إنسان مقرور، ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة... هكذا كان يحكي حكواتي القرية للرجال الملتمّين في المقهى ليستقبل بالاستخفاف منهم، وكنّا نحن اللائذين في دفء عباءاتهم نستلذّ بالحكايا... هكذا كان حال ناعورنا... الشكوى والأنين.

وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً، وعندما يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه المطبق، كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار.

يتجلّى في هذه الطبقة الحسّ الموروث شعبي مقترناً بالفضاء الأسطوري لتعبئة المناخ القصصي بروح فعّالة تنسجم مع المقولة السردية التي تسعى القصة إلى إنجازها ((يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه لإنسان مقرور، ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة...))، في استعادة نوعية لأسطورة سيزيف التي تستجيب هنا لأزمة الغريب وهو يتعرّض لسوء فهم من طرف الآخر (طبقات مجتمع القرية)، على النحو الذي يدفع الراوي إلى المزج بين حكاية الأسطورة

وحكاية الغريب، بالرغم من كلّ ردود الفعل التي تستهجن حكاية الأسطورة مثلما تستهجن وجود الغريب.

ويُظهر مجتمع هذه الطبقة حماساً أكبر من الطبقات الأخرى للاقتراب من هذا الآخر الغريب لدمجه في مجتمع الطبقة ((وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً))، وهو ما يجعلها تنجح في تقريب المسافة الزمنية والمكانية والحكائية والرمزية بينهما.

ينتج هذا السياق الموجب في التعاطي مع أزمة السرد فضاءً جديداً للحال الحكائية التي ينطوي عليها الغريب، إذ ينفعل بحركة التلاقي والاندماج التي اقترحها مجتمع الطبقة ويستجيب لها عاطفياً ((وعندما يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه المطبق))، حين تتكّلم عيناه بدلاً من فمه، إذ تظهر إشارة فهم وإدراك لغة العيون عند هذه الطبقة في الوقت الذي لا تتعامل فيه الطبقات الأخرى معه إلا باللغة السياقية المعروفة التي ينتجها الفم.

لا بل يُظهر الفتى الغريب روحاً عالية من الحرص والوعي، يتحول فيه إلى راعٍ لأفراد هذه الطبقة وهم يقتربون من كونهم أصدقاء له ((كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار))، فهو بكل هذه الصفات الإشكالية المتداخلة والمتضادّة يعكس أنموذجاً من الصداقة والوفاء لهم، في الوقت الذي لا يطالبهم بالثمن ليظلّ مكتفياً بذاته وغيابه وسرّه المحيّر الضارب في الأعماق.

الطبقة الخامسة: الأنا الساردة:

تعود الطبقة الخامسة إلى منطقة الأنا الساردة لتستقبل فعالياتها السردية بحرية واستقلالية وتمركز، حيث تتحوّل عين السارد الرائية والعارفة إلى كاميرا مركّزة ومكثّفة

ومستوعبة، تصوّر في كل المستويات وعلى كل الاتجاهات، بعد أن تخرج شخصية الراوي من مجتمع الطبقة السابقة وتنفرد في سياق خاص مستقلّ يمنحها حرية الحركة والفعل الذاتيين، يساعدها في ذلك موقعها السردي الذي يؤهلها لقيادة دفّة السرد والتحكّم بمجرياته، على النحو الذي يتمكّن فيه من تكريس وجهة نظره وفرض أنموذجه بكلّ حرية:

والشفق يتهيأ للمغادرة ليسلّم أمره ليوم صاح، كنت أقف على سطح دارنا أتأمل قرص الشمس الناهض من مضجعه في الأفق الشرقيّ المفروش بالرّباب، وروحي الغضّة المحلّقة نحو ربيعها الخامس عشر تتنسّم الإشراقات الأولى لليوم القادم بكلّ ما يختزنه من دفء نابض من السماء العالية ومن سماء جديدة تشرق في جسدي وتجعله يصطلي برمضاء الرجولة المبكّرة التي تقدّد أيامي بأسياخ الترقّب والقلق... تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة تعطي النبرة الخيرة نغمة يتداخل فيها الشّدو والزقزقة والهديل والنعيب والنواح في احتفال فريد لم اسمع مثيلاً له من قبل، الذي سمعته من خلال فواصل الصمت القصير نبرة آدمية جليّة تلقي كلمات متسارعة تتخللها فواصل من أنغام الطيور المختلفة... تلفّت حولي، لا شيء استثنائياً، فالحساسين في الخلاء المترامي لحديقة دارنا ملتمّة تتقافز بجبور فوق العشب أو في الطّوار تلتقط بقايا الخبز، أو على حافة الحوض تروي ظمأ هجوع ليلة طويلة، والنواعير تبكي تعب ليلة أخرى، والأشجار تتمطّى نافضة عنها الكرى، والفلاّحون يحملون مساحيهم وفؤوسهم وعيونهم وأقدامهم شاخصة نحو الحقول... تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة كبيرة حسّاسة، أو كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...

حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من ألآس يفصل الحديقة عن الفناء، وقد أفرد ذراعيه ووجهه يرتديه السناء وتنتشر على هامته أسياخ من الضياء البارق لتصطدم بالجدران الطينية لترتدّ مخيّمة فوق كراديس الأطيار الموزّعة حوله كخلايا النّحل وبنسق لا يفهمه إلا مجمع الطّير فقط، فالحساسين في الصفّ الأوّل يتبعها الحمام، الأليف منه والبرّيّ، ثمّ البطّ البريّ المهاجر وخلفه الدرّاج والوزّ والسمّان، وفوق قمم الأشجار تجثم أصناف الجوارح وكأنها في ترتيبها المرسوم بدقّة متناهية كرّست نفسها سقفاً يحمي الطير من... ممنّ؟... ومخبول القرية الأخرس يطفر من عينيه الرائعتين فرح لا محدود، ويمدّ ذراعيه بخطّ مستقيم، ثمّ يرسم بهما حلقة دائرية حول الكردوس المتراصّ أمامه فيلفّ الجمع صمت آسر، فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا كشلاّل جبليّ هادر يغسل أدران الوهم الذي تغلغل في عقولنا ويقيننا كلّ هذه الفترة الطويلة، فقد كان الفتى يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً، والعيون الوجلة والمتهيّبة تنظر إليه بتوقير واحترام.وكان، حين ينتهي من لازمة معيّنة تختلط أصواتها، بعضها مع البعض الآخر، في نغمة نبّهتني إليها قبل هنيهة، التي جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل.

إذ تتجرّد آلة الوصف على نحو بالغ التركيز لتموين المشهد السردي بالتنوّع التشكيلي المدهش، فبعد أن يرسم الراوي صورة التأمل التي هو عليها وحيداً في المشهد المراقب لحركة الطبيعة، تنعطف آلة السرد نحو التفاتة قصصية تقطع نظام التواصل التأملي مع الطبيعة ((تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة))، أربكت وضعية الانفراد بالذات وحوّلت فضاء الاهتمام إلى سياق جديد تشترك في تركيبه حيوات أخرى قادمة من وحي السماع، حيث تبدأ آلية الصوت القادم إلى منطقة سماع الراوي بالعمل.

تشتدّ فعالية السماع عند الراوي لإدراك مغزى هذا الصوت الذي داهم منطقة سمعه على حين غرّة، على النحو الذي ينفتح عليه انفتاحاً كلياً من أجل التوصل إلى حقيقته ((تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة كبيرة حسّاسة، أو

كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...))، وهنا يكون قد عثر على كنز بصري وسمعي ثمين.

ينفتح بعدها هذا الفضاء على مكان ساحر يجري وصفه على لسان الراوي وكأنه عالم أسطوري لا يمتّ إلى واقع الراوي بصلة، بما يتمتّع به من تنوّع وتعدّد وإدهاش وحيوية وخصب، تقدّم فيه الطبيعة أجمل وأحلى وأرقى ما لديها، لكنّ المفارقة الأكثر إدهاشاً للراوي هو أن الفتى الغريب المنعوت بالجنون من كلّ طبقات مجتمع القرية تقريباً، هو سيّد هذا المكان ومحوره ((حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من ألآس يفصل الحديقة عن الفناء))، وهو ما يمنح الراوي الذاتي فرصة التقرّب من هذا اللغز أكثر.

يحصل الاكتشاف الكبير حين يعثر الراوي على فتى القرية هو يتكلّم مع مجتمع الطيور، التي شاهد مهرجانها العظيم بكلّ هذا التنظيم والتناسق المدهش، تحت بركة صديقه الغريب وقد تجاوز خرسه وانفتح على الكلام ((فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا/ كان الفتى يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً))، فلم يكن يكتفي بلغة البشر بل زاد عليها لغة الطير، بحيث ظهر وكأنه يحمل فيضاً من المعرفة لا قبل لأهل القرية بإدراكها أو فهم طبيعتها، على النحو الذي قاد الراوي الذاتي إلى فرحة الاكتشاف العميق ((جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل))، وهنا ينفرد الراوي بهذه المعرفة الاستثنائية التي تميّزه عن سائر مجتمع القرية.

الطبقة السادسة: الأنا والآخر:

تنفتح الطبقة الخامسة التي يتسيّدها السارد الذاتي على طبقة جديدة يواجه فيها

الراوي (أنا السارد) الآخر، هذا الآخر الذي يتمظهر بوصفه البطل المركزي في فضاء القصّ، وهنا ينفصل السارد الذاتي انفصالاً كليّاً عن مجتمع الطبقة الخارج منها ليعمل لحسابه، إذ يتّصل على نحو ما بالبطل في غفلة سردية وحكائية من الآخرين، وينفرد بقرار التوصّل إلى حلّ لهذه الإشكالية الحكائية التي شغلت الجميع، وكأن الراوي يبدأ العمل ضمن سياق جديد يبتعد فيه عن الطبقات الأخرى جميعاً، ليتمكّن من الكشف والاستبيان، إذ إنّ السعي إلى المعرفة في ظلّ الحضور الكثيف لطبقات متنوعة من أناس القرية يشوّش الرؤية، ويجعل إمكانية التوصّل إلى حلّ ما صعبة للغاية.

لاسيما وأنه اطّلع على السرّ وعرف حقيقة الأمر الذي يكتمه هذا الغريب المشحون بمعرفة لا يمكن أن يدركها أهل القرية، بحيث يدفعه الحماس والرغبة هنا لمواصلة مشوار الكشف والتقرّب من غرائبية هذا العالم، لمضاعفة المعرفة والتقرّب قدر المستطاع من الحقيقة:

كنت جنب الناعور أجلس وأفكر في ما رأيت هذا الفجر، حين سمعت خطوات رياضيّة تقترب منّي، حسبت في البداية أنّه أحد أقراني، فلم أعرْ له أهمية. سمعت صوتاً اكتشفت نبراته هذا الصباح، ولا يمكن أن أنساه.

- أتمانع لو جلست؟

حاولت أن أتصنّع الدهشة والذهول، ولكنّه حسم الأمر مباشرة عندما قال:

-أنت تعرف سرّي.

حاولت أن أتغابى فسألته.

أيّ سرّ؟...

- لغة التخاطب بيني وبين الطير.

- أنا!!!... أنا!!!...

- أرجوك، لا تنكر.

ثمّ قال بودّ دافق.

- أنا لا ألومك مطلقاً... لو كنت مكانك لفعلت الأمر عينه.

وبعد فترة صمت، أكمل.

- الفضول... أو حبّ الاستطلاع.

ثمّ، بنبرة غاضبة.

- الأنا الدونيّة.

- أنا جدّ آسف، لم أكن متعمّداً... صدّقني.

لانت ملامحه وارتم على محيّاه طيف ابتسامة، ثمّ تكلّم بنبرة هادئة ودودة.

- أنت شابّ طيّب.

شجّعتني إشارته اللطيفة كي أسأله.

- لِمَ هربت من الواقع؟

- أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل.

- وتمترّستَ بقيود الصمت؟

- كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية.

- وهربت نحو عالم الطير؟

- إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر.

وقبل أن أتكلّم، قال بصوت خفيض كمن يكلّم ذاته.

- الناس في القرية حسموا أمري، وحكموا بجنوني، بخاصّة حين كانوا يرونني أرفع رأسي إلى أفاريز البيوت أو جبال الغسيل في السطح وأهمهم مع الطيور، جاهلين أنني أتكلّم لغة الطير.

- كيف تعلّمت هذه اللغة؟

تجاهل سؤالي واستطرد.

- لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير.

رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت.

- أين ذهبت؟

سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب.

- إلى الأقاصي.

ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة هو كلّ ما احتوته ذاكرتي المشوّشة وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق.

إذ يكشف الحوار بين الراوي (أنا السارد) والآخر (الشخصية المركزية) عن نوع من التفاعل الخاص، الذي يفضي إلى تشكيل رؤية سردية يمكن أن تجيب على أسئلة الشخصية وتضعها في سياق فانتازي/ ميراث شعبي/ أسطوري، يعبّر على نحو غزير عن المقولة القصصية التي تنوي القصة تكريس فضائها في عالم السرد، ويتقدّم ذلك الاعتراف الذي قدّمه الفتى الغريب للراوي بعد إذ أدرك أنه علم بسرّه ((-أنت تعرف سرّي/ حاولت أن أتغابى فسألته/ أيّ سرّ؟.../ - لغة التخاطب بيني وبين الطير/ - أنا!!!... أنا!!!.../ - أرجوك، لا تنكر/ ثمّ قال بودّ دافق))، إذ تظهر هنا لغة الطير بوصفها رمزاً أسطورياً يحيل الحكاية على منطقة الأسطورة والتاريخ والموروث الشعبي.

باستمرار هذه المحاورة الودودة تبدأ الأسرار التي تنطوي على رؤية فلسفية بالتكشّف والظهور ((- لِمَ هربت من الواقع؟/ - أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل/ - وتمرّستَ بقيود الصمت؟/ - كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية/ - وهربت نحو عالم الطير؟/ - إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر))، حيث تتمظهر المعاني والمفاهيم والرؤى لتصيغ موقف الشخصية على نحو معيّن، يبرّر له طبيعة السلوك الذي تغرّب به عن مجتمع القرية ودفعه جرّاء ذلك إلى الانعزال والكتاب عن منطقة أخرى تستقبل رؤيته بلا ضغط، وكان أن اختار الذهاب بعيداً إلى حيث يجد ذاته ويكرّس أنموذجه.

إن خاتمة الحوار بينهما تنتهي إلى حالة الانفصال عن المكان والزمن، إذ يذهب الفتى الغامض/ الواضح إلى الفضاء الآخر الذي يمكن أن يحتويه ويستوعب غرابته وجنونه وفرادته، بعد أن ينفتح سؤال الراوي عن غياب مطلق ((- كيف تعلّمت هذه اللغة؟/ تجاهل سؤالي واستطرد/ - لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير/ رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت/ - أين ذهبت؟/ سمعت صوته

وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب/ - إلى الأقاصي))، فقرار الذهاب إلى الأقاصي هو قرار حتمي يتكشّف عن صوت مغاير ينأى بعيداً به رنّة عجيبة كأنه يأتي من الغيب، على النحو الذي يشير إشارة لافتة إلى خصوصية وندرة هذا الصوت الذي لا يمكنه أن يحيا في واقع القرية، والذي ينهض على سياق طبيعي للصوت والصورة والحدث، وهو مما لا يتوافر في هذا الفتى الغريب الغامض المجنون.

طبقة الإقفال السردي: الخاتمة:

تنهج هذه الطبقة إلى وضع الحلول السردية لإشكالية القص في خاتمة فصول الحكاية، إذ هي تنتهي إلى اختزال المشهد القصصي وتبئير الحكاية إلى معادلة الحضور والغياب، فالفاعل السردي الأوّل في القصة يمضي إلى غيابه الأثير حيث يجد ذاته في (الأقاصي)، ذلك المكان الأثير والأنموذجي الذي يناديه وهو مشغول به دائماً، و(أناس القرية) يجتهدون في تفسير الغياب ضمن اعتبارات تقليدية لا تلائم وضع الشخصية ولا تتناسب مع خصوصية تشكيلها، ويتفرّد الراوي الذاتي بوصفه العنصر الوحيد الذي يمتلك السرّ مخترقاً المجال الاجتماعي التقليدي ومنفعلاً وحده بالنتيجة:

في الإصباحات القادمة، لم يرَ أناس القرية أيّ أثر لمجنونها، وابتعدت التوقّعات بمقتله من قبل لصوص، ولاسيّما عندما فتّشوا بيته غرفة غرفة فلم يجدوا أيّ أثر لسرقة أو قتل، فاقتنع الناس أنّ المجنون قد هجر القرية... إلا أنا فقد تيقّنت أنه ذهب هناك إلى الأقاصي.

تتكشّف الخاتمة عن تحقّق جدل الغياب والحضور السردي في المشهد الأخير، إذ يغيب البطل المركزي (الآخر) غياباً كليّاً في سفره النهائي نحو (الأقاصي)، حيث المكان الطبيعي الذي ينأى به عن الواقع المناهض والمضاد، وتحضر الاحتمالات المفسّرة لغيابه عند الجميع، لكنها تحضر على نحو آخر عند الراوي العالم الوحيد بالسرّ.

ينفتح الزمن الجديد ((الإصباحات القادمة)) في الخاتمة عن رؤية أخرى تنقذ المكان من أزمته في التحليل والتأويل والتفسير والاحتمال، فشخصية البطل التي كانت مثار

خلاف وحيرة وأسئلة تغيب هنا، لتضيّق فرص احتمال تفسير الحكاية إلى أقصى حدّ ممكن، إذ تصبّ كل الرهانات والتوقّعات المفضية إلى القناعات في جملة ((المجنون ترك القرية))، وهو أفضل حلّ متاح في ضوء القرائن التي تنفي الاحتمالات الواردة الأخرى.

لكنّ الإقفال الذي يطال أهل القرية جميعاً وهم يتوقون إلى حلّ أنموذجي يريح توقّعاتهم، وينهي إشكال الحكاية ويضمن سلامة وطمأنينة الواقع الموروث شعبي لتصوراتهم، لا يفعل الشيء ذاته فيما يتعلّق بالراوي الذاتي الذي يمسك بزمام الحكاية ويقود حراكها السردي، إذ إنّ انكشاف سرّ البطل على الراوي جعل الحكاية تستمرّ لديه ولا تتوقّف، بحيث يتجزّأ الفضاء القصصي هنا على ثلاثة أجزاء، جزء لأهل القرية وهم يعودون إلى طمأنينة تصوّراتهم في الزمن والمكان والحدث، وجزء خاص بالراوي الذي ينفتح على زمن ومكان وحدث أوسع وأغزر وأكثر حضوراً، والجزء الأخير هو الجزء المتعلّق بالغياب حيث يضمّ البطل في زمن ومكان آخر هو ((الأقاصي)).

ويتشكّل فضاء ((الأقاصي)) في الطبقة المحجوبة والمسكوت عنها في ذاكرة القرية، التي تستعيد الرؤية الموروث- شعبية وهي تنمو في المجال المكاني القروي بوصفها جزءاً لا يتجزّأ من حساسيتها وتراثها الثقافي، على النحو الذي تمثّل صورة الضمير الأعلى للفضاء القروي الذي يعمل بصورة عالية الفعّالية في تشكيل الموقف الحسّي والذهني - الواقعي والمتخيّل- للريف.

فنتازيا القرين بين الكتاب عن الحياة والتلاشي في الأتون

أ.د. نادية هناوي سعدون

موضوعة القرين في القصة القصيرة:

تعد الاساطير والحكايات الخرافية مرتعا أدبيا مهما يستلهم منه المبدعون حكاياتهم متخذين من الفنتازيا أداة تسهم في عملية التوظيف الاسطوري في الادب[1] والهدف هو بلوغ المضامين وتقديمها للقراء كشواهد لحكم عميقة للحياة وبذلك تتحقق وظيفة الفن، يقول بليخانوف: "ليس صحيحا ان الفن لا يعبر إلا عن مشاعر الناس وعواطفهم وحدها كلا انه يعبر عن عواطفهم وافكارهم معا يعبر عنها لا على نحو مجرد وإنما بالصور"[2]

ويمثل التكوين الفنتازي للاساطير عناصر تركيبية ميثولوجية جمعية للروح الانساني وهذه العناصر تورث في جسم الانسان وهو ما سماه كارل يونغ اللاشعور الجمعي[3] وقد ذهب في بحثه (مدخل الى طبيعة الميثولوجيا) الى أن" من بين نتائج النشاط الخيالي اللاشعوري توجد خيالات(أحلام شاملة) ذات طابع غير شخصي على أن هذه الخيالات لا يمكن ارجاعها الى تجارب الافراد فيما قبل التاريخ كما لا يمكن في مقابل ذلك تفسيرها في ضوء ما حصلّه الافراد من خبرات"[4]

---

(1) ينظر: ادب الفنتازيا مدخل الى الواقع، ت.ي. ابتر، ترجمة صباح سعدون السعدون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989/ 62

(2) الفن والتصور المادي للتاريخ، جورج بليخانوف، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، طبعة اولى، 1977/ 13

(3) ينظر: الحكاية الخرافية، تأليف: فردريش فون ديرلاين، ترجمة الدكتورة نبيلة ابراهيم، مراجعة الدكتور عز الدين اسماعيل، دار القلم، بيروت ـ لبنان، د. / 59

(4) م.ن/ 59

وتعد قصص القرين من أكثر الموضوعات عند كتاب الفنتازيا وقد ارتبطت هذه القصص ارتباطا تاما بالحاجة الملحة في الرغبة بالموت إذ ان ثمة صلة بين القرين والرغبة في قتل الذات وتعد رواية (اليأس) لفلاديمير نابوكوف 1966 اهم معالجة لهذا الموضوع واكثرها رواجا[1] ونابوكوف الذي اكد انه لم يتأثر بكافكا كان يوظف فنتازيا القرين" لتوكيد تشظي الادراك الحسي المألوف ولالغاء الاحساس بالنظام وللتوكيد بأن المنطق والنظام هما بحد ذاتهما فنتازيا"[2].

ويعمل القرين الذي هو عبارة عن كينونة راصدة متشظية عن الذات الواعية التي تؤدي دور الشخصية المحورية بالضد منها ويكون فيها المرء سلبيا أمام تخيلاته الفنتازية لانه ليس ذاتا مزدوجة[3]

وهذا ما يذكرنا بأجواء قصص ادغار الن بو وبورخس وكافكا الذين عمدوا الى بناء بعض حبكات قصصهم" على فكرة الشبيه أو المثيل الذي لا يكون له وجود حقيقي ولكنه كائن متخيل تستله الذات من أعماقها المهزوزة شبيها وعدوا متربصا وتصنعه هواجس الخوف والاحباط الثقيل فهو صورة للذات في عريها ازاء انكسارها او هو صورة الحقيقة الثانية"[4].

ويتخذ القرين في القصة القصيرة تليباثي للقاص هيثم بهنام بردى موقعا مركزيا ويتمظهر في ثلاث صور فنتازية فيكون في الصورة الاولى ظلا شبيها بالبطل ويتحول في الصورة الثانية الى كائن اسطوري ويكون في الصورة الثالثة كائنا حيوانيا وما هذا التحول في شكل القرين وهيأته إلا اشتغال فنتازي قصد القاص من وراء توظيفه إدامة لحظة التأزم في دواخل البطل فتتصارع هواجسه ومن ثم تدفعه نحو بلوغ النهاية.

---

(1) ينظر: ادب الفنتازيا مدخل الى الى الواقع/ 182

(2) م.ن / 163

(3) ينظر:م.ن/ 183ـ 184

(4) مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، دار الرشيد للنشر، 1981 / 173

ولم يقتصر توظيف تقانة الفنتازيا على القرين بوصفه شخصية مساعدة او ثانوية وانما شمل كل عناصر القصة، فالزمن تجلى غسقا والليل فيه إمارات الموت والانتهاء والفناء" بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على اوراق اشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت"[1]

ولان المكان يشكل" مركزا للحدث وعنوانا للشخصية لذا يتداخل المكان مع عناصر العمل القصصي متاثرا فيها ومؤثرا عليها"[2] حتى ان الموجودات المكانية (الابواب/ الحديقة / النافذة / الستارة الارجوانية/ الكرسي/ الاشجار/ البلاط/ المدفأة/ الصور المعلقة/ المصباح المتدلي) قد بدت للفنان عبارة عن متخيلات شاعرية تمنحه خيالا للانفصال عن الواقع والتلاشي في متاهات الحلم الاثير.

والقاص في كل توظيفاته الفنتازية للقرين كان يتحرز من الوقوع في تجريدية الشكل الذهني اوالدخول في مبالغة الملامح الحسية الواقعية وقد اقتصرت معالجته القصصية لموضوعة القرين على ضمير الغائب الثالث منقسمة على مراحل ولكل مرحلة شكل فني لائق.

1) القرين ظلا شبيها :

أول صورة من صور ظهور القرين في قصة تليباثي هي صورة الظل الذي رافق البطل/ الفنان منذ اللحظة التي سقط فيها ضوء المصباح على وجهه ليتحول بطريقة فنتازية الى وجه آخر تغلب عليه التفاصيل الجميلة بصفات انثوية شبيهة بالوجوه الانثوية المرسومة على لوحاته والى حد التطابق" وجه وسيم اقرب الى وجه الانثى منه الى الذكر. عينان ناهلتان حالمتان أنف اقنى جبين عريض.." [3]

---

(1) تليباثي مجموعة قصصية، هيثم بهنام بردى، دار الينابيع، دمشق ـ سورية، طبعة ثانية، 2010/ 7

(2) شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، د. نبهان حسون السعدن، دار تموز للطباعة، 2012 ص21

(3) تليباثي/ 8

وإذ اقنع الفنان نفسه بان هذا الذي يراه مجرد حلم، فان ظله القرين يأتي ليقابله باستجابة تعكس حقيقة ما يراه وأنه اي الظل أمر واقع لا خيال وقد أتخذ شكل اسطوانتين تلاقتا فتقولب معها وباوضاع مختلفة ثم اتخذ وضعا عكسيا فبدا مع الضوء الذي سقط عليه كبطيخة منتفخة او خيارة طويلة.وقد ساعدت فنتازية تحول القرين الى ظل مرئي في ان يكابد الفنان لحظة التحول هذه بمزيد من الاحساس بالحيرة والضياع" وأمامه امرأة فاتنة من شمع سورت لسانها داخل شفتين شهوانيتين نصف مزمومتين "[1]

ولما حاول الفنان إيهام نفسه بأن ما يراه ليس على الحقيقة بل هو تهويمات خيالية؛ عمد هذا القرين الى اتخاذ وضعية جديدة جعلت الفنان في مواجهة جديدة مع المرآة ليرى نفسه هذه المرة في قبالة تمثال أنثوي من الشمع صنعته أنامله فيتعجب قائلا: "كم هي رائعة هذه التليباثية"[2]

ومثلما بهر الظل الفنان حين جعل وجهه متشابها مع وجوه أخرى كان قد رسمها في لوحاته فكذلك بهره تطابق الاوصاف بينه وبين التمثال الذي وقف امامه كأنثى لكنها بلا حياة" قارن مدى تطابق الندبة بين وجهه الضاج بالحياة وتلك الموجودة تحت الشفة السفلى للتمثال الشمعي" [3]

ولئن كان التمثال قرينا ملموسا لا تنقصه الا نفحة من روح ليكون قرينا حيا فإن حلم التحول يبقى مرافقا لهذا الفنان الذي صلى وناجى وتهجد هامسا" تكلم يا بشر"[4] وهذا ما أوقعه في عشق تمثاله الذي وجده صنوالروحه حتى تصور أنه هو نفسه" هل أنا تليباثي؟ وبعد فترة صمت هل عشقت ذاتي"[5] متسائلا عن إمكانية انبعاث أسطورة

---

(1) م. ن/ 10

(2) م. ن/ 9

(3) م. ن/ 9

(4) م. ن/ 11

(5) م. ن/ 11

بجماليون من جديد، كون الاخير قد عرف سر التحول جاعلا من منحوتته جالاثيا كائنا انثويا حيا ولذلك استحضر بطل القصةكلمات بجمالي ونوصلواته لعلها تنفعه في بلوغ حلمه الاثير.

وتتغلب نزعةالتحول عند الفنان لتجعله يتخيل القرين الانثوي حيا ناطقا" أن التمثال قد استدار بزاوية 180٪ نحو الباب انذهل وخاف وهمس في داخله ما الذي يجري"[1]، وهذا ما أدى بالبطل الى ان يعيش حالة انفصام" سمع صوتا اذهله..جمد الدم في عروقه وصار يسابق تمثاله في جموده ولكن الصوت جعله يوقن بانه ما يزال باستطاعته استخدام حواسه" [2]

2) القرين كائنا أسطوريا:

لما كانت الاساطير على أشكال عدة لاهوتية وجسدية ومختلطة فان ما يهتم به الادباء هو الاساطير الجسدية ومنها أسطورة بجماليون التي استحضرها القاص لرسم الصورة الفنتازية الثانية للقرين ليبدو في هيأة كائن اسطوري اسمه بجماليون.

وفي هذه الصورة يتخذ التحول الذي يمارسه القرين شكل المفارقة فهو لم يعد ظلا شبيها به حاضرا ولا هو تمثال انثوي جاثم، بل هو كائن اسطوري قادم من أعماق الماضي بأوصاف يونانية ساحرة لا تقاوم"رجل أشقر رائق القسمات في العقد الرابع ينتعل خفا جديدا ترتفع سيوره نحو ركبتيه لتلتقيا مع نهاية أطراف ثوبه اللبني وعباءته المقصبة"[3]

وهذا التحول الفنتازي للقرين يوقع الفنان في حيرة جديدة فتتشابك عنده الحقيقة بالحلم ولا يعود أمامه الا ان ينصاع للأمر الواقع" انخرط في اللعبة حاول ان يبرهن لنفسه

---

(1) م. ن/ 13

(2) م. ن/ 13 وفي النص كذا " نحو ركبتيه لتلتقيان.."ومن الاخطاء الاملائية ايضا ما ورد في الصفحة 14 (هذا هو خطئكم) والصحيح (هذا هو خطؤكم) وما ورد في الصفحة 18(كان لهما بريقا خاطفا) والصحيح (كان لهما بريق خاطف).

(3) م. ن/ 13

بان ما يحدث معه هو الواقع وكأن التمثال الاغريقي استنبط دخيلته"[1]ولكنه اخذ عليه ضيق خياله وانه لو حمل نفسه على تصديق ما وقع له لاستطاع بلوغ أمنيته في جعل قرينه الشمعي حيا ينبض بالحركة والعطاء.

وعلى الرغم من ذلك الا ان المفارقة تصعق البطل وتجعله يعيش مزيدا من التأزم النفسي ازاء ما يراه "ولهذا يصاب بالخيبة اذ ان اعتقاده ان كل شيء كان مجرد حلم يوفر له احساسا رائعا بعدم المسؤولية بانه كائن بلا ذات مركزية" [2]

ولا يجد الفنان بدا من أن يخاطب بجماليون بالخل والصنو باحثا عنه" اين انت يا خلي وبعد برهة توقف يصرخ ثاقبا الليل الابكم يا صنوي"[3] ومن ثم تصبح ذاته منقسمة بين شخصين لكي تعمل كراصدة وناقدةو لان الرصد يمارس دفاعا ضد النقد والاستغراق في الشيء لذلك يصبح المرء سلبيا حتى امام تخيلاته الفنتازية [4]

ويظل الفنان مقيدا بخيالاته التي ستسمح لبجماليون أن يحقق له ما كان قد عجز هو عن فعله وعندذاك تسري الحياة في أوصال التمثال الشمعي لكن بجماليون الاغريقي سرعان ما يختفي تاركا الفنان على المحك فلا هو تركه يصارع مرارة الواقع ولا هو أكمل له أمنيته..!!

وعلى الرغم من اقتناعه أن هذا الذي يجري مجرد أحلام؛الا انهاحس ان ما حصل له حقيقة لا خيال ومع انفصال القرين تتوضح ذروة التأزم النفسي الذي جعل البطل يصارع شعورا ممضا بالتيه والالم" ألم ممض يتغلغل في حنايا الخلايا فتعوي الاعضاء مترجمة عمق الالم في الروح والجسد" [5]

---

(1) م. ن/ 14

(2) ادب الفنتازيا مدخل الى الى الواقع 183

(3) تليباثي/ 15

(4) ينظر: ادب الفنتازيا مدخل الى الى الواقع / 183

(5) تليباثي / 15

وبالتفاف فنتازي وتمويه سحري يعاود القرين الاغريقي بجماليون بالظهور لا لاجل ان يكون قرينا بل ليكون متماهيا ومستغورا في داخل الفنان، فبجماليون الذي امتلك السحر الذي به حوّل جالاثيا الى امراة حية يمكنه أن يساعد الفنان ويمنحه السحر الذي به يجعل من التمثال الشمعي امراة ايضا..

وفي حركة ساحرة يهمس بجماليون في التمثال لكن المفارقة ان بجماليون يعجز عن احداث التحول ويفشل سحره وتفشل عملية الاقتران بين الفنان وبجماليون كونها لم تكن متكاملة بتماهٍ مطلق" فخرج الصوت صوته ام صوت بجماليون زاخرا بالخيبة والشجن والاسى لا فائدة تقرفص على الارض بهدوء وانشا يتامل المعبود مجرد شمع على شمع..بهذا الكيان الماثل امامه الذي جعله يلغي سفرته السرمدية ويعاود القهقرى الى نقطة الصفر..ان هو الا تمثال من شمع" [1]

ولم يثن الفشل بجماليون من أن يعاود الكرة مرة ثانية لعله يسترد سحره ويستطيع احداث المعجزة فاستحث الخطى نحو (هذا الادهاش العجائبي) جاعلا من بجماليون قرينا لذات الفنان" انخرط في اللعبة حاول ان يبرهن لنفسه بان ما يحدث معه هو الواقع"[2]

ولكن بجماليون عجز فأحس الفنان حينها بخيبة أمل" وايقن ان ما يحلم به محال وان كل محاولاته محكوم عليها بالفشل وان بجماليون اصيب بخيبة امل وربما سيشك بالمعجزة التي حدثت في زمنه وانه كان مجرد حلم لذيذ او سراب او وهم" [3]

وبانكسار الحلم يقع الفنان في خيبة تحول المعبود الجامد الى كائن حي (ان هو تمثال من شمع) معلنا اذعانه لفكرة السقوط والانهيار مدينا الواقع شاعرا باستلاب نفسي فيندفع اندفاعا اختياريا نحو الموت كفعل ارادي واع ازاء ذلك الحلم الذي تمزق على جدران الحقيقة ليغدو الانتحار هو التعبير الوحيد عن الحرية.

---

(1) م. ن/ 18

(2) تليباثي / 14

(3) م. ن/ 19

ويأتيه صوت اخر يطلب منه ان يجعل الظل الذي هو القرين الاول متغلبا على الكائن الاسطوري الذي هو القرين الثاني ولكنه ما ان سمع همسا في حشاياه، حتى القى بالتمثال صوب المدفأة لتلتهمه النار..

وهنا تحصل المفارقة اذ سرعان ما سيعلم البطل أن الحلم كاد ان يكون واقعا وان النفحة التي كادت ان تتشكل في اعماق التمثال قد خرجت من النافذة على شكل آهة واهنة و" امامه لمح فينوس..تنسل من الجوانح جوانح معبودته كرة من ضياء مؤتلق"[1]

وبهذا يخيب امل الفنان وتسلب ارادته ويقبع في فشل مسعاه وتعثر حظه فهو لم يعرف كيف يسابق الزمن وكيف يفرض ارادته عليه ولهذا صار اسيرا له وخاضعا لحكمهولو حاول ان يغالب الزمن وان يصنع قدره فلربما حقق ارادته..كما أنه لم يحسن العمل بنصيحة بجماليون الذي حذره من ضيق الخيال ولهذا اصطدم بالهة العشق فينوس التي سلبت الحياة من التمثال الانثوي ونفت اي امل بالتجلي التام للحلم.

ومن هنا قرر الفنان ان يصنع نهايته بنفسه فكما ان التمثال التهمته النار فلابد ان تلتهم بدنه النار ايضا (تفحم جسده بفعل حريق غريب) عقابا له لانه لم يعرف كيف يحقق حلمه ولم يصل الى ذلك الشيء النفيس الذي تلاشى والى الابد، ويذكرنا هذا الموقف الذي صار فيه بطل تليباثي واقعا بين الاذعان للذل والتسليم به وبين الثورة عليه والتحرر منه بالامير مشكين بطل رواية (الابله) لدستوفسكي الذي امتلك الارادة واختار ان يصنع نهايته بالانتحار" لان الطبيعة قد حددت فعاليتي في هذا المدى القصير وضمن هذه الشروط فان الانتحار هو الفعل الوحيد الذي ما زال استطيع الشروع فيه وانتهي بارادتي الخاصة"[2]

---

(1) م.ن / 19

(2) رواية الابله، دستوفسكي، الجزء، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الاولى، 2010.

"واذا كان الانسان هو الكائن المحتج كما يقول ماكس شلر لانه من دون جميع الكائنات الذي يستطيع ان يقول لا امام الواقع" [1] فإن بطل تليباثي عرف كيف يعبر عن احتجاجه على الواقع وينقلب على محاولاته العديمة الجدوى في منح الحياة للتمثال، والحكمة من وراء ذلك ان الانسان بالارادة والتصميم والاصرار قادر على صنع المستحيل واذا كانت ذاته تمتلك الاصرار والارادة فان باستطاعتها بلوغ حلمها اما إذا ترددت ولم تعرف الطريق الى ذلك الحلم فان الأمل سيتلاشى ويذهب الى الاتون من دون رجعة.

ولعل ما أراد المؤلف هيثم بهنام بردى توصيله الى قارئه بقصدية هو حتمية التصارع بين الحلم والواقع واستحالة ان يكون الحلم متصالحا مع الواقع وان لا سبيل للانعتاق من الواقع والتماهي في الحلم.

وهذا ما جعل الفواعل السردية في القصة ذات رؤية انقلابية يكون فيها الانتحار اختيارا علنيا ازاء الجدلية السرمدية الحياة والموت، مضيئا الدواخل النفسية للبطل كاشفا عن تجربة الكتاب عن الحلم عبر ثلاث قرائن عملت مع بعضها بعضاباعتماد بناء فنتازي متقن ذي تركيز لغوي شاعري بعيد عن الإسراف العاطفي..

3) القرين كائنا حيوانيا:

غالبا ما يمثل وجود الحيوان في الحكايات الخرافية عونا للبطل فيمنحه طاقة تفوق طاقة الانسان والمعروف ان الحيوان هو الطوطم الأول الذي منه نشأ التابو[2]والكلب في المعتقدات الخرافية التي عرفتها المخيلة البشرية البدائية ليس مجرد كائن أرضي بل هو في عوائه نذير شؤم وهو يمتلك قدرة التفسير الطوطمي للزمن.

---

(1) خليل حاوي: الرؤيا الانبعاثية والتجربة الفلسفية،؟ ماجد السامرائي، مجلة الاقلام العددان 11و12 ت2 –ك1، 1989 / 142

(2) ينظر: ادب الفنتازيا مدخل الى الواقع/ 88

وفي قصة (تليباثي) يتم تناول هذا المعنى من خلال تضمين حكاية الكلب في القصة والقصد هو إضفاء مزيد من الغرابة والقوة السحرية لتؤدي وظيفة التفسير أو التعليل الذي يأتي من عالم" منفصل عن الحقيقة الواقعية انفصالا كليا فهو أسطوري الطابع وهو لا يعرف الماضي او المستقبل" [1]

وقد عبر القاص عن هذا الامتداد العقائدي لدلالة الكلب ودوره في المعتقدات القديمة من خلال تذكر الفنان لجدته واسترجاعه لاوصافها" صوت عواء كلب الحديقة فتذكر جدته ذلك القرن المجبب بالعباءة وهي تحارب طواحين الزمن بصوتها الثاقب"[2]

ورمزية هذا الاعتقاد دللت عليه ايضا طريقة جلوس الكلب المطمئنة والمسالمة" تنتهي الاضواء فوق جسد الكلب العملاق المربوط بسلسة حديدية بعمود خشبي والمكوم على الارض واضعا رأسه المثلث بين قائميه الاماميين بتراخ وتلذذ لا مثيل له" [3]

وهذا الاطمئنان يتسلل إلى روح الفنان ويكون في تصرفات هذا الحيوان اشارات تعلل للفنان حيرته وتجيب ايضا عن تساؤلاته مانحة نفسه هدوءا وسكينة وعندما" تصطدم عيناه بعيني الكلب اللائط الملتصق بالحائط وفي نظراته توسل.. تتواشج الفة حميمية غريبة فيتسلل الاطمئنان نحو الموقين فترتاح نفسه وتهدأ انفاسه ويعود اليه هدوءه" [4].

وفي موضع آخر يكون في نباح الكلب اشارة تشاؤمية ازاء تراجيدية الموقف الذي يمر به الفنان" يأتيه نباح الكلب في الحديقة طويلا متأسيا متألما ثم يتحول الى عواء فاجع متواصل ومن ثم يخيم الصمت على الارجاء" [5]

---

(1) االحكاية الخرافية/ 98

(2) تليباثي / 12

(3) م.ن/ 7

(4) م.ن/ 12ـ13

(5) م.ن/ 10

ولما يخيب أمل الفنان بلقاء قرينه(ويصرخ ثاقبا سدلة الليل الابكم يا صنوي) فان الكلب يرد على ندائه الثاوي بعويل طويل" داهمه العواء مرة اخرى لجوجا مؤسيا حزينا..فناء فناء يعني موت"[1] وفي ذلك وظيفة ايحائية ان في العواء تلاشيا وقهرا وخيبة وأسى[2] حتى كان اخر ما احتوته عينا الفنان قبل موته هو الكلب جنبا الى جنب الصور المعلقة على الجدران.

وتنتهي القصة بعواء الكلب الذي تكرر ايراده في القصة ثماني مرات فيإشارة ايحائية أن الكلبانما يتواصل مع عالم غيبي غير العالم الارضي وان في حركاته شفرات تساعد الفنان على استقراء حاضره وفهم ما حوله بعد ان افتقد التوازن ووقع صريع أحلامه الفنتازية " فترك ذراعيه تسقطان على جنبيه كمجذافين لزورق تائه وسط بحر هائج افتقد اي أمل في النجاة فخرج الصوت صوته أم صوت بجماليون زاخرا بالخيبة والشجن والاسى"[3] لتكون النتيجة (لا فائدة) وليكتشف في النهاية حقيقة الوجود وأن الزمن لا بد أن يصرع الانسان..وقد عبّر الراويعن هذه الحكمة بما سماه (الصفنة في الذاكرة والوجدان).

ختاما.. فإنَّ تماهي الفنان مع قرينه التمثال في الاتون كان حاصل خيبة أمل رافقت البطل وافقدته الثقة بقرينه لتغدوروح التشفي واضحة على القرين الذي اوصل الفنان الى هذه الحتمية حتمية التلاشي والفناء..والسبب أن كل نصف من القرين كان ينظر بانتقاد واستغراب نحو الاخر وليس كل نصف جزءا من الكل[4]

ولتظل ثنائية الضوء/الظل هي الثنائية االفنتازية التي تجعل الفنان يحلق في عالم الحلم ليرسم لنفسه المصير النهائي متحررا من القيود التي فرضها عليه قرينه الفنتازي

---

(1) م.ن/ 15

(2) ينظر: م.ن/ 20

(3) م.ن/ 18

(4) ينظر: ادب الفنتازيا مدخل الى الواقع/ 98ـ99.

والتي اوقعته في اسرالخيال الذي ذهب به بعيدا فتصادم مع الواقع لا ليكونصريعالذاته المتخيلة الحالمة حسب وانما صنوالذاته المتحفزة الواعية فكانتالنار هيالحقيقة الماثلة التي تناديه ليتعرف عليها وبذلك هدأت روحه وسكنت الى الابد.

تليباثي- قصّة الأسطورة في فضاء التخييل

أ. د.فاضل عبود التميمي

لا تقرأ قصة (تليباثي) للمؤلف (هيثم بهنام بردى) التي كانت عنوانا لمجموعته القصصيّة الصادرة عن دار نعمان للثقافة 2008م إلا من خلال: ثريا العنوان، وتناص الثيمة، فضلا عن مهارة المؤلف في تغيير مسار الأسطورة، وجعل تلقيها مقترنا بالتخييل المصطلح الذي يشير الى الأثر الذي يمارسه النص الإبداعي صوب المتلقي بمعنى أنه يشير صراحة الى عملية التلقي، وما يصاحبها من تحولات نفسيّة، ومعرفيّة وجماليّة، فحين يتأمل المتلقي نصّاً معيّناً، أو مجموعة من النصوص مهما اختلفت أشكالها فإنه يقع تحت تأثير دلالاتها، فينفعل بها سلبا، أو إيجابا وبهذا يكون قد دخل في عالم التخييل.

وتليباثي (Telepathy) كلمة أجنبيّة معناها التخاطر العقليّ الذي يتمّ عن بعد عبر شخصين مرسِل، ومرسَل إليه بوساطة الأفكار التي تكوّن حيّزا، أو قناة للتخاطر نفسه في بنية نفسيّة ليس من البساطة استحضارها، أو استعادتها في كل حين.

تنهض القصّة بمحمول لغوي شفيف يتناغم وفضاء الثيمة الذي تنثال جمالياتها من خلال سلسلة متراصة من الإيقونات الملونة، والسابحة في سماء الشعر فقد كُتبت القصةٌ بلغة شعريّة تمور بين طياتها مظاهر البلاغة، وأنساق التخييل، وإذا كانت القصة تبدأ استهلالها بالوصف، أو باللغة الواصفة التي تعتمد الصيغ الفعليّة المضارعة طمعاً في إضفاء الحركة على مسار السرد فإن الضمير في السرد يختبئ خلف لغة الحكاية لتعطي المتلقي فرصة التقاط المعلن، والمغيّب من نسيج القصة وبنائها الدلالي بعيداً عن سلطة السارد، وتحكمه النصيّ ليكون تخييله مناسبة تنسجم مع ما جاء في القصّة من سرد يطفو فوق مسارات الواقع، وفي أعماقه.

تقول الأسطورة الإغريقيّة: إن (بجماليون) النحات كان وحيد عصره في صناعة منحوتاته العاجيّة، أو الحجرية، وأنه استطاع أن يصنع تمثالا تحيّرت العقول في طبيعة جماله حتى أنه وقع في حبّه كأنه حب امرأة حقيقية ففكر في بثّ الحياة فيه لكنّه لم يستطع فأصابه

من الحزن شيء كثير، لكنّ آلهة الحب، والجمال (فينوس) هبّت لإنقاذه فحين عاد بجماليون من معبدها بعد سلسلة من الصلوات، والأدعية وجد تمثاله وقد سرت في أوصاله الحياة، فحمل التمثال اسم (فلاطية) التي تزوجها في الحال.

لقد أخذ مؤلف (تليباثي) الفكرة العامّة للأسطورة وبنى على نسقها هيكلا سرديّا تمتد دلالاته الى جوهر الأسطورة مستعيداً أجواءها وصفاً، وتشكيلاً مضيفاً إلى مسارها تفاصيل جديدة لم تكن موجودة في سياق الأسطورة القديمة، لكي يكتب قصّته الأسطوريّة على وفق مقاسات تربط بين زمنين مختلفين، و(تخاطر) بين ذاتين بعيدتين أرضاً وسماءً يوحّد بينهما جوهر الإنسانيّة، وحاجته الدائمة لأن يكون قاسماً مشتركاً بين البشر.

بطل القصة يسوح في فضاء التخيّل الذي يمنحه فرصة تشكيل صور مغايرة للواقع تنبض بعمل المخيّلة الذي ينحو باتجاه غرائبيّة مبتكرة يقول السارد: ((تخيّل نفسه بجسده المفتول الفارع وقد استجاب الى تكوين لا أبعاد محددة له، أراد أن يلعب قليلاً ليطرد الملل من نفسه، مدّ يديه الى الأمام فخرجت من الظل اسطوانتان قميئتان ثم تلاقتا استجابة لفعل الجسد الأصيل، رقص استجابة لموسيقى صاخبة تهدر من أعماق حشاياه، فتقولب، وتشكّل ظله بأوضاع مختلفة، ولكنه بقي أسير جسده موثوقا بقوى غيبية لا تردّ)) ص8.

هذا النص المقتطع من القصة ينطوي على إشكاليّة غرائبيّة تتشكل على وفق الموجهات القرائيّة لجسد الفنان ذلك الذي صحا من فيض انثيالات مترعة بتخيّل جامح، وسلوك يبعث على الضحك، ولكنّه كان ضروريا لتأكيد رغبة السارد في تقديم صورة الفنان بإطار غرائبيّ شفيف يعطي انطباعاً عن هيمنة الأجواء غير الواقعيّة على مسار القصّة.

فالقصة تمتح من أجواء غرائبيّة تتماثل تماماً وأجواء صياغة الأسطورة الأولى، وثيمتها الرئيسة، ففي الوصف السردي لحالة الفنان تنثال اللغة الغرائبيّة في كثير من سياقاتها: ((ثم أغمض عينيه وأخذته غمامة تصفر فيها الريح التي حملته الى أقاصي الأرض المتباينة فطوراً يعرق جسده كلّه فينضي عنه كنزته، وأخرى يحس بالدعة والراحة فتتمدد أوصاله، وثالثة يغمره المطر فيستدعي أعضاءه ليتكور جسده كالقنفذ، وأخرى

تعصف به رعدة ممسوس بالحمى فيصير ناسوته ساعة تنبيه يهتزّ جرسها بتتابع نظيم وتسارع مبرمج..))ص17، فاللغة تريد أن تؤكد نزعة المؤلف المتمثلة في خلق علاقات سحريّة مع الأشياء.

وهذا ما يبدو واضحا في قوله: ((كانت كتل الجليد، أو كثبان رملية، أو فراغ مفتقد أي جاذبيّة يطوّق المسافة بين السبّابتين تعرشت حناياه بالصبّار والجفاف وتشققت أدمة الأرض الخافقة في قفصه الصدري فترك ذراعيه تسقطان على جنبيه كمجذافين لزورق تائه وسط بحر هائج...)) ص17، وهو ما يتواءم وعمل المخيّلة التي تريد لنصوصها أن تقع في دائرة التأويل.

وحين يقف الفنان((أمام ما أبدعته أخيلته المسكونة بأقصى درجات الخلق))ص8 وهو في أعلى حالات التخيّل الذي يتيح لنفسه أن يتأمل تمثاله بعينين عسليتين تماثلان عينيه، فإنه يقارن بين ندبتي وجهه، ووجه التمثال في لحظة نرسيسيّة تشابه بين جمال وآخر، بمعنى أنه إزاء لحظة التماثل عاش بين لحظتين مختلفتين:لحظة الوصف التي مرّ ذكرها، ولحظة التخاطر مع محنة بجماليون حين أراد لتمثاله أن يكون حيّاً:انطق يابشر، وكأنه بهذه الجملة المفارقة أراد أن يستعيد موقف الآخر البعيد في الزمن، والمكان محاكياً، ومشكّلاً لنسق حكائيّ جديد يستعيد فيه نَفَسَ الأسطورة الأولى، وهي لّما تزل تحافظ على رونقها الإنساني المنظّم.

لقد تكرّرت جملة استنطاق التمثال في القصّة ثلاث مرات مع تغاير واضح في طبيعة الصياغة اللغويّة، وفي تكرارها يكمن سؤال القصّة المهيمن الناقل لطبيعة الحدث الى المجال السردي المبني على اختراق الواقع، وتبني فكرة كسر المستحيل.

(تليباثي) في إطار تشكلها النصي انفتحت على عالم الشعر من خلال لغتها التي مرّ توصيفها، ومن خلال المظاهر الشعريّة التي تبنتها اللغة في تناصاتها ذات المرجعيّات الدينيّة القديمة لاسيّما مع الفصل الأول من إنجيل يوحنا:

في البدء كانت الحكاية

وكان الليلُ والنهار

ومآسي الإنسان

فقد قرأ (المؤلف) نصّه الغائب وتعمّد أن يغيّر في واحد من ألفاظه:استبدل (الكلمة) بـ(الحكاية) ليكون تناصه حواريّا:شعريّا يشير إلى رغبته في قلب المفردات، أو تحويلها، أو استبدالها لدفع الدلالات نحو سياقات مغايرة تضمن للنص الجديد ابتكار صيغة قرائيّة مطلقة من حدود التداول الاعتيادي والمألوف، فلو عدنا إلى (الكلمة) لوجدناها مفردة مقيّدة في فضاء التنكير على العكس من (الحكاية) التي تتشكّل عادة من مئات الكلمات التي تتصل بمظاهر الطبيعة، ووجود الإنسان لتحيل على معارفه الكبرى.

وكذلك في قوله:

وكان الإنسانُ ابن الحكاية...يطوف
يدخلُ التخوم، والعروق، والصحارى، والأسيجة
يعدو في فضاءات الربّ، وهضاب الناسوت
يبحثُ.. يكلّ، يغفو
ثم ينهضُ من جديد

أو في قوله:

حتّام تبحث...
حتّام تطوف..
حتّام تحلم
الليل مصير الإنسان.

النصوص السابقة لا يمكن التغافل عن بنائها الشعري، الحواري المستند على أسس لاهوتيّة مثاليّة أحال السارد على مرجعيّتها القديمة ضمناً، ولكنه أضاءها بوهج تجربته المعاصرة التي تبحث في سلوك الإنسان، وتعدد متاهاته المقفرة.

وإذا كانت القصّة تنفتح على لغة الشعر، والشعر نفسه فان انفتاحاً آخر يتراءى في متنها ممثلا في الإفادة من النثر لا سيّما الذي يلتقطه (المؤلف) من مصادر قريبة من فضاء

اشتغاله النصي، فما جاء على لسان الفنان وهو يكرّر نصّاً سابقاً ردّده بجماليون صلاة في أسطورته:

((أنتِ من غير ريبٍ تعلمين ما ألمّ بي من برح هذا الهوى الطارئ.. إلى آخر النص)) منقول من كتاب (أساطير الحب والجمال عند اليونان)لمؤلفه دريني خشبة ص35الصادر عن دار الشؤون الثقافيّة1986، فالنص يشير إلى انفتاح القصّة الشكلي، واجتماع أكثر من جنس في متنها.

إن توافر لغة القصّة على شيء من الشعر، والنثر المستعار مسألة تشير صراحة الى رغبة المؤلف في الاحتفاء بالأشكال الكتابيّة المختلفة في ضمن النص الواحد حاضن الجنسيّة الأدبية متعددة الأشكال الذي تسميه الأدبيات النقديّة اليوم بالنص المفتوح، وهذا التوافر- في الحقيقة- ينسجم مع سمات التحديث التي بدأت تفرض نفسها على شكل الكتابة المعاصرة، فالتداخل النصيّ المستدعى من نصوص الأسطورة الأولى تضايف استدعى بجماليون، وتجربته أيضاً، فكان الحوار معه يحيل على لعبة الفن، والحياة، وضيق الخيال المعاصر، وقصوره في المحاكاة، وتصديق ما يمكن تصديقه في الفن نفسه.

وإذا كان المكان في القصة محدّدا في جغرافيّة البيت المختزلة في غرفة المرسم التي شهدت صراع الفنان مع أحلامه، فإن الزمن يتراءى بين استرجاع عبق يثقب ستارة الليل، وينسلّ إلى الماضي، وبين نكوص حاضر يتأمل شهوانيّة الجسد الماثل أمام الفنان يلفق حالة القلق بين التمثال الذي صار معبوداً، والفنان الذي صار عابداً في محراب الجمال في لحظة تجلّ دفعته لأن يسأل:هل أنا تليباثي؟، أي هل أنا في لحظة تخاطر إنساني؟، ليظل الجواب ماثلا في تضاعيف الغياب، والتأمل، والحيرة المنفلتة.

لقد قاد هذا السؤالُ الفنانَ الى تخيّل آخر أحسّ من خلاله شفتي التمثال وقد ابتسمتا، أو همستا، وأن رموشه تتحرك استجابة لفعل حيّ، فكان سؤاله الآخر:هل أنا أحلم؟، في هذا الجو التخاطري استدعى أعجوبة التمثال الإغريقي: ثنائيّة بجماليون- جالاتيا، وملفوظا آخر كان صلاة أعانت الفنان على استحضار تجربته التخاطريّة.

حاول الفنان أمام نصائح بجماليون الكبرى أن يؤمن بمصداقيّة ما يفعل، أي أن يكون مؤمناً بحقيقة ما يفعل قياسا على تجربة سابقة لا يشك -هو- بمصداقيّتها، فكان أن ابتهل وصلى لتسري الحياة فيما بعد في أوصال التمثال في لحظة يقينيّة بددها الشّك، وعواء الكلب في إشارة كنائيّة الى انحراف التجربة التخاطريّة في مجالها الإنساني الذي قام على وفق علاقة حضور تمثّلت في هبوط بجماليون في المرسم، وعلاقة غياب تركت فيها الروح جسد التمثال.

لقد تخاطرت القصّة مع أسطورة بجماليون في تماسات لعلّ من أهمّها وجود فنانيَن في كلا النصين رغبا في صنع تمثال لامرأة باهرة الجمال مع رغبة عارمة في بثّ الحياة به، فضلا عن وسامة الفنانيَن، واتصافهما بالموهبة العالية، ولكن الأسطورة تفارق القصّة في أنّ اسم الفنان في الأسطورة الإغريقية معروف على خلاف اسم الفنان في (تليباثي) الذي حرمه السارد من الاسمية، وهذا ينطبق تماماً على اسم الفتاة فيهما فهي (فلاطية) في الأسطورة، وغير مسمّاة في القصّة، ناهيك عن أن فلاطية عاشت مع فنانها، وفتاة تمثال تليباثي لم تعش بل حُرق شمعها في موقد البيت بعد أنّ تبين للفنان استحالة سريان الحياة به، وهذا يعني أنّ (بجماليون) عاش سعيداً مع (تمثاله:المرأة) بينما فنان (تليباثي) تذوق خسارة التجربة، ومرارة الأحلام، وانطفاء جذوة التخاطر عن بعد.

لقد تلاعب السارد في جسد الأسطورة القديمة حين أضاف جملة من الصياغات والإضافات التي منحت النص الجديد دلالات جديدة، فالمؤلف لم يحافظ على متن الأسطورة، وإنما تعامل معه خرقاً، وتحويلاً، وإضافةً حتى أنه لم يتحرج من إحضار (بجماليون) الى عالم الفنان المعاصر، فضلا عن أنه جعل (فينوس) تهبط الى العالم ثانية في لعبة سردية غايتها استدعاء الأسطورة بمحمولها القديم الى حافات الحياة المعاصرة بعد أن تآكلت براءتها، وأضحت عرضة للتفخيخ المدمر، واستلاب الذات.

لقد استعادت القصّة معالم الأسطورة الإغريقيّة القديمة، وحاولت أن تضفي على بعض ملامحها سياقات معاصرة في تجربة استحضرت الماضي الذي هيّأ للفنان يوم ذاك

أسباب النجاح، والإبداع أمام سلطة الحاضر التي ضيّقت مديات الخيال، وجعلت الفنان لا يصدق ما تفعل يداه.

(تليباثي) التي يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة محاكمة عصريّة لسوءات الحضارة الجديدة التي جعلت العالم أشبه بقرية كونيّة يتواجد فيها كلّ شيء متوازيا مع فقر (الروح)، وهي تبحث في نهاية النفق عن تخاطر يعيد إليها صفاء الذهن، ومسرات الأساطير التي ما عاد عصرنا قادراً على إنتاجها.

وبعد: فإن هذه القصة قراءة سرديّة قامت ثيمتها الرئيسة على قراءة أسطورية سبق لبرنادشو، وتوفيق الحكيم، أن مرّوا على مساحتها الدلاليّة لينسجوا عبر منوالاتهم نصوصاً تحاكي الأسطورة، أو تتّخذ من فضائها نسقاً كتابيّاً يجدّد وجهها الإنساني المثقل بالغرائبيّة، والابتكار الحر.

جمالية السرد التخاطري والمخيال الإسطوري

جاسم عاصي

تتشكل القصة عند (هيثم بهنام بردى) من مجموعة وحدات النص التي تلازم سيرة نصه وسيره الحثيث لأجل استكمال صورته الإبداعية، وبذلك نراه لا يغفل عن أبسط الوحدات كالزمان والمكان والشخصية. غير أن ما يلفت النظر في قصص (تِليباثي) كونها شديدة الصلة في تكييف اللغة القصصية لصالح عكس أحاسيس الشخصية المحورية التي تظهر في مجرى النص على استثناء في تشكلها النفسي والاجتماعي، وفي رؤيتها للواقع وعلاقاته. فهي تكاد تكون متمردة عليه، مخبئة نوعاً من وجهة النظر، أو أنها نتاج ظواهر لم يُعلن عنها مجرى الواقعة في النص. وهي بهذا تقترب من شخصيات (نجيب محفوظ) القابعين في قاع الحياة، حيث يظهرون على هيئات وسلوك مغاير للمألوف، حتى في طبيعة عزلتهم. ومن الطبيعي أن يكونوا هكذا لأنهم حاصل تحصيل لصراع الحياة، وتنافر مكوناتها. لذا لعبت اللغة المكثفة والحاصلة على إشراق الشعرية وتمثلها ببنية تؤكد جوّانية الشخصيات وانعكاس الواقع على بنيتها النفسية. فالقاص شديد الحرص على تحليل الشخصية، وهو نمط من الكتابة درج عليه القاص حتى في كتاباته في نمط ما يصطلح القصة القصيرة جداً. إذ نراه يهتم بالفعل ورد الفعل عند الشخصية، وبما يشكّل حالة من تجسيد بنيتها وقدرتها على تشكيل الموقف الذاتي من الواقع.

في هذه المجموعة يتشكّل لديه نوع من الشخصيات اختزلت موقفها من خلال نوع من رد فعل تجسد في العزلة الذاتية التي وفرت لها نوعاً من الاستقرار الذاتي، لكنها لم تتخلص من رقابة الآخر. لذا نراها تنصاع لتدخلاته دون التخلي عن موقفها الأساس. كما وأن القاص يحاول أن يُعطي للغته القصصية قوة جديدة بحيث تُشكّل لديه منحاً نحو السردية الشعرية الخالصة، بما توفر لها من تراكيب ومفردات وبني تستدرج دواخل الشخصية من جهة، ودواخل الرقيب الآخر لها من جهة أخرى. وبذلك فالنص هنا يُعطي نوعاً من المقاربة النصية بين عالمين يُشكلان قطبين في قطب واحد يُحكي ويروي

حكاية الشخصية الاستثنائية في الواقع التي هي بطبيعة الحال نتاج نوع من الصراع أو إفرازات الزمن الصعب، يحاول السارد أن يتقنع في مثل هذه النماذج البشرية. فقصة (تِليباثي) تشتغل على منطقة حساسة ودقيقة. ولعلها تأخذ هذه المواصفات من منطلق علاقتها مع الفن والأسطورة؛ لكي تحقق صورة التماثل والتخاطر مع هذه الثيمات، متلمسة ومتوسلة بالمبنى الفكري الذي ترشحه النماذج، من خلال الفحص والتدقيق في المحتوى، وفعل الذات الذي انعكست عليها هذه النظرات أو محتويات اللوحات. فالوصف ورصد الأشياء في المكان ما يشكّل البواعث والمحفزات التي من شأنها ووظيفتها إيقاظ الأحاسيس الدقيقة لتحقيق المعادل الموضوعي عند السارد. وهو معادل يحقق حالة تلبس الهيئة أو المحتوى من منطلق التطابق والوقوع في حاضنة الإيهام. فالتخاطر هنا يقود إلى الإيهام من منطلق اعتناق المبدأ؛ سواء في الشخصية أو المكان، فهو:

{يقف عند مدخل غرفة الرسم، ويتأمل المصباح المتدلي

بسلسلة أستوطن حلقاتها الصدأ}

ولنلحظ الصدأ، ويعني القِدَمْ، أي التعبير عن الزمان. وهنا يقود الوصف الدقيق إلى أروقة المتخيّل منة حيث تعميق المخيال السردي هنا. والذي يتجاوز بمفرداته المكان وخصائصه بما يُقدمه من محتوى آخر:

{جبين عريض يتمثل صور المحاربين الرومان أو اليونان أو الآشوريين}

ثم العودة إلى واقع الشخصية لكي تأخذ دورها في الأداء التمثيلي والتماثلي، من أجل تحقيق صورة التطابق والتخاطر:

{صار الظل القميء المنتفخ كبطيخة، طويلاً نحيفاً مثل خيارة}

وهنا نقف عند الصورة ونقيضها، إذ كيف يكون ذو الظل المنتفخ كبطيخة نحيفا ًكالخيارة..؟ هذا الضرب من الاستطراد يحكم صيرورة النص باتجاه تحقيق التماثل، مستعيناً بالشعر:

{لِمَ تؤرقني وتعذبني.. كلمني أرجوك..}

وإزاء ذلك، لا ينبي السارد إلاّ أن يؤكد ضياع نموذجه وسط حركة متتالية، يسور وجودها الانفعال، مردداً مراراً:

{هل أنا أحلم.. هل يمكن أن تفكر، أعجوبة المثّال الإغريقي

بجماليون ومعبود ته الساحرة جلاتيا..؟}

وتتداخل هنا المشاهد والصور، بما يستفز وعي وشعرية الشخصية على صعيد التأمل في النص. فسؤاله:

{ما الذي يجري..؟}

أنسحب إليه الجواب المستفز:

{- لم يجر أي شيء.

جمد الدم في عروقه....

- لا تخف.

- أنا بجماليون، وقد أيقظتني نجواك وأنت ترتل صلاتي أمام الربة فينوس}

هذا الانسياق وراء المخيلة السردية، سحب كل مقومات النص، لكي تكون وظيفياً مع حيثياته. كذلك تُعطي للشخصية المتخيلة نمط الاعتقاد والإيمان بواقعية ما يجري:

{إن كل ما جرى كان مجرد حلم أو رؤية، وما عزز عنده

اليقين صوت وهو لا يزال يردد:

- لم تكن مؤمناً.

صرخ بكل قواه:

- الحل..؟

- بقى مجرد تمثال شمع.}

لقد كان النص في دأبه المتواصل، عبر لغته الشفافة المستفيدة من الشعر صياغة وتوظيفاً وتضميناً قد اختار منطقته في التعبير، بحيث حقق للتماثل أو التخاطر منطقته

المناسبة، وهي ثيمة دأب النص عـلى تحقيقها من خلال الوحدات اللغـوية، والتي أختتمها السارد بالصورة الشعـرية، لكي تكون خير معـبّر عن هذا التماثل:

{الصور المعـلقة عـلى الجدران، والتي تفصح صور الإله التِليباثي
الرابض في كوى بعـيدة داخل الأطر... الشيء الوحيد الذي يحتفظ
به عـينان مفتوحتان عـلى سعتيهما تبحثان عـن شيء نفيس فقد
منه، وربما إلى الأبد..}

إن دوران الشخصية على نفسها يُلخصه ويقربه السرد من بنية (سيزيف) وأسطورته من خلال ما ضمن النص من الشعر الدال على هذا المحور من الدوران الذي يُسفر عن اللاجدوى في الحياة. وبذلك نحى القاص بنصه منحى فلسفياً:

{حتَّام تبحث...
حتَّام تطوف...
حتَّام تحلم...
الليل مصير الإنسان}

وهذا لا يعني انغلاق النص على نفسه وأنموذجه، بقدر ما أسفرت عنه نهاية القصة من انفتاح كما ذكرنا.

ولا يبتعد القاص عن محور الأسطورة، وإنما يحاول تهيئة نماذجه لكي تكون مستلهما ً هذا المتن الذي يحقق لها صيرورتها الذاتية كما نلحظ في قصة (الملحمة) التي تُشكّل بنيتها من خلال نمطين متمثلة في (هو، الأخر) وهو نوع من استخدام المرايا العاكسة لدواخل النماذج لكي تهيئ نوعاً من الصراع الذي ينحو فيه القاص باتجاه الأسطورة. والنص ينطوي أيضا ً على نمط من الكتاب عن صيرورة الوجود:

{سأجعلها مخصصة للاثنين اللذين تركاني وذهبا، الأول طوته البحار
في مغامرته المجنونة نحو المجهول وابتلعه خمبابا، والآخر
الذي ضاع في غابة الأرز}

ولنر كيف استطاع السارد أن يقلب المعادلة التي جاءت بها ملحمة جلجامش،

ليتناص معها من باب البنية العامة وليس الخاصة. وبذلك استطاع أن يُحقق لنموذجه وجوداً أسطورياً دون أن يكون ثمة تماثل حرفي مع واقع الملحمة ورموز أفعالها.

ولعل الشخصية المحورية الباحثة عن وجود المفتقد تتراءى لها الأشياء والصور، ويسيطر عليها السؤال الذي دفعها إلى الكتاب:

{إنني الآن على يقين تام أن هناك من يتنفس معي وتسري دماؤه في شراييني!
ويشارك فؤادي وجيبه المتسارع؛ ولكن من يكون؟ الأول طواه الموت؟ والثاني
دخل ممالك الضياع والنسيان... رباه... من يكون..؟}

لقد حاول أن يزاوج سردياً بين واقع رحلة الصدق ورحلة جلجامش وأنكيدو إلى غابة الأرز، وبذلك خلق نوعاً من ممكنات أسطرة من خلالها حياة أنموذجه من مثل:

{و.. ذهب، سافر إلى الأقاصي، إلى غابة الأرز، ولم يردنا أي خبر عنه}

إن بناء النص هذا ساعد على اختزال التفاصيل التي قد تضر بالنص. كما وخفف من حدّة عكس الصراع على شخصية السارد، بحيث منحه الفرصة لكي يُحقق أيضاً بعداً فلسفياً لنصه.

إن ما عكسته قصص (تِيلباثي) هو نوع من تمثل الأسطورة، ولكن ليس من باب توظيفها لصالح معاني النص فحسب، وإنما من أجل إجراء انزياح على متنها بحيث تتواءم مع بنية الواقعة المراد التعبير عنها في النص الجديد. وقد تم هذا عبر توظيف لغة قصصية كان لها اهتمام بجوّانية الشخصيات وعكس رؤيتها للواقع، كذلك تمثُل ما يخلق عندها من رؤى متمثلة الأسطورة كواحدة من مُعينات النص للنهوض بمعانيه. وهي قصص بقدر ما كان لها مثل هذا الاهتمام في التشكّل، إلا أنها أيضاً اهتمت بالتحليل النفسي للشخصية بما درجت عليه من تحليل للأزمة التي تمر فيها. وهي قصص في مجملها تحليلية، لأنها تواكب الشخصية في شدة تأزمها وقلقها. وما رقابة السارد إلا تحقيقاً لمثل هذا المنحى من تشكّل القص.

(*) جريدة طريق الشعب- ثقافة – العدد 60 الصادرة في 2/ 11/ 2009.
جريدة البيان- صفحة فكر وفن- 343 الصادرة في 3/ 11/ 2009.

هيثم بهنام بردى المكان السردي والمتخيّل الأسطوري

ناجح المعموري

تفاجئ قصة "تلبياثي" القارئ بتوصيف دقيق ومرسوم بمهارة ليومئ الى ما كان يعيشه الفنان من قلق واضطراب. كل الموجودات التي أشار لها الاستهلال كافية للتوصيف السردي الذي تمكن من خلاله القاص هيثم بهنام بردى من وضع الفنان في بؤرة السرد وجعله مركزاً متمتعاً بهيمنة. انشغال القاص بدقة الوصف وملاحقة الغرفة بوصفها مكاناً لا آخر غيره في القصة، مكان ضاج بالصمت والوحدة والاكتفاء بالتشارك مع المنجزات الفنية الموجودة فيها، يعيش الفنان أزمته القاسية التي حاول الهروب منها نحو الفن لإمكانه استيعاب ما كان فيه. الفنان الذي يعيش زمنه القريب من الغروب، واختزل الكثير من مكوناته الثقافية والفنية والصراع الاجتماعي والنفسي. لجأ القاص إلى تصريح واضح وكاشف عن كل ذلك [بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت.. ص7].

الإشارة للموت قصدية وليست اعتباطية، لأن القاص أراد الإفضاء للعالم الخاص بالفنان المكتفي بعزلته وارتضى العيش مع كلب مربوط في الحديقة، حتى الأصوات التي يلتقطها ليست آدمية، وهذا يومئ لحياته المنغلقة. الحياة رتيبة، ذات إيقاع متماثل، متماه مع حياة الفنان القلق/ المضطرب/ الخائف من شيء نرى ما يدل عليه ويتوقعه قريباً منه، ويدنو إليه ببطء شديد. هل هذه تصورات العزلة وأحلام الوحدة النمطية، والوحشة المثيرة للقلق. الخوف واضح في سلوكه وتصرفاته وسط البيت [يوصد الأبواب كلها، يقفل درفات النوافذ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها، فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء... فقط النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تغمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة تفرش ضوءها الساطع من خلال حواف الستارة وتنتهي الأضواء فوق جسد الكلب العملاق المربوط بسلسلة حديدية بعمود خشبي والمكوّم على الأرض واضعاً رأسه المثلث بين قائمتيه

الأماميين بتراخ وتلذذ لا مثيل له... ص7] في هذا السياق السردي إشارات واضحة للانطفاء والاندثار، والملاحقة نفسياً والمطاردة من أجل خلخلة الذات المحاصرة بعلائم الموت التي تضمنها استهلال القصة. والمفردات القصدية لترسيم ما هو دال على ما كان يعانيه الفنان، [الغسق/ الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت/ يوصد الأبواب كلها/ يقفل درفات النوافذ/ يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة/ إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء/ عناقيدها الناضجة/ تنتهي الأضواء/ الصدأ/ نقاط سود/ متفحمة/ ضوءه المرجرج/ كرسي قديم. هذا معجم كاف للدلالة علي نوع ومستوى اللحظة التي عاشها الفنان الملاحق بالموت والتعطل. ومفردة "عناقيدها" تفهم ضمن السياق السردي بدلالة متماثلة مع ما تنطوي عليه المفردات الأخرى لأن- العناقيد الناضجة- تعني اكتمالها وصلاحها للقطف وعزلها عن الشجرة.

الغرفة الخاصة/ المرسم مكانه الأليف، لأنه ينطوي على دلالة البقاء والفعالية، مثلما يعبر عن حركة زمانية خاضعة للانتقام، من خلال وجود أعماله الفنية عبر تراتيبيتها. والمرسم تاريخ فني وسجل زماني خاص بالفنان، الذي دائماً ما يكون في غرفته [يتأمل المصباح المتدلي بسلسلة استوطن حلقاتها الصدأ، مصباح بهيئة غريبة.. ص7] حتى وسيلة الضوء لا تشبه الشائع والمعروف، له شكل مثير زركشته متروكات الذباب والحشرات الطيارة الأخرى. وأية حياة، كان يعيش؟ وكيف يتعامل معها من خلال الفن؟ وسيلته الوحيدة التي يعبر بها عن الذي يعيشه ويتفاعل معه. وأكثر ما يثير في هذه القصة هو طغيان العناصر الأنثوية على الذكرية في شخصية الفنان والتي تماهت معها اللوحات والتخطيطات المرسومة كبورتريت [ضوءه المرجرج يسقط على الحيطان الأربعة المحززة بلوحات متقاطرة من الزيت أو تخطيطات بالحبر الصيني، تعلن عن وجه أنثوي واحد بتفاصيل متطابقة متماثلة تماماً في أوضاع مختلفة، جلس على كرسي قديم، دوّار جاثم في منتصف الغرفة، أسفل المصباح بالضبط! يسقط الضوء على وجهه، وجه وسيم تفاصيله أقرب الى وجه الأنثى منه الى الذكر... ص8] و[وجه هو مزيج من الجمال الباهر

والصرامة المستديمة، والمتأمل لوجه الرجل والوجوه الأنثوية المرسومة على اللوحات لا يخطئه التشابه الكبير بينهما حد التطابق... ص8].

يستمتع بمشاهدة لوحاته/ مخلوقاته ذات الوجوه الأنثوية [وقف أمام ما أبدعته أخيلته المسكونة بأقصى درجات الخلق. وما أنشأته أنامله المجبولة بخلق كل ما هو خارق الجمال، جسد أنثوي مخلوق من شمع بلون لحمي، بتفاصيل دقيقة، ساحرة، عارية حتى من العري نفسه، فتاة ممشوقة بطول ياردة ونصف تقريباً، بوجه لا يختلف عن وجوه اللوحات، ياه كم هي رائعة هذه التليباثية... ص9] تحسس الإنسان حضوره في العالم بالعين، فكان تاريخه في اختزال المجازي، مجازي هو تاريخ العين بامتياز. وظل مسار المشاهدة هو خيط اللغة التي تبينها الصورة مع العين، حتى في أبهى وضع عايشه الإنسان وهو يرى صورته في الماء. فما كانت أسطورة نرسيس غير توكيد أهمية مسار المشاهدة على بكارة العين وشراسة الصورة. فالصورة تفترض الشبيه، إلا أن انعكاسها على الماء، المرآة أيضاً مؤشر على دخولها مجال الاستعارة: الآخر بدل الشيء [نزار شقرون/ معاداة الصورة في المنظورين الغزلي والشرقي/ ص7].

كان الآخر بديلاً للوجه الموجود في اللوحات، أي كانت اللوحة بدلاً للفنان، إنها الاستعارة الواضحة، الكامنة في أصل الأسطورة، فالجسد أمام الفنان نرجسية وتثير إشكالية نفسية ضغطت عليه، بالإضافة إلى ضعف ذكورته التي أدت الى انجاز تمثال لأنثى، كي يخلقه آدمياً ويقيم معه علاقة حب مثلية.

اللوحات المعلقة على الجدار، وهي متكررة ومتماهية مع وجه الفنان [الوجوه الأنثوية المرسومة على اللوحات لا يخطئه التشابه الكبير بينهما حد التطابق... ص8] في هذه الأعمال الفنية استدعاء للأسطورة التي كان فيها وجه نرسيس منعكساً فوق الماء وهو الصورة الأولى.

الفنان ملاحق بوحدته، ولم تعد اللوحات كافية لتبديد الوحدة والوحشة، هو بحاجة لآخر يريده معه في الغرفة، لأن هذه الثنائية طاردة لعلائم الانطفاء والموّات السائدة في البيت، البيت يسكنه اثنان إنسان وكلب، ونساء كثيرات، تطل في لوحات معلقة على

الحيطان حتى يقترب من الأسطورة الإغريقية، أنجز تمثالاً شمعياً ليضفي شكلاً مقارباً لما هو آدمي. دلالة التمثال مغايرة تماماً عن الذي تعنيه اللوحة/ اللوحات، إنه أقرب للآدمي الذي يحتاجه، ليعيد تشكيل حياته الموحشة في البيت/ الغرفة.

يلاحظ الاهتمام الاستثنائي والقصدي من قبل القاص هيثم بهنام بردى من خلال تركيزه على توصيف وجه الفنان وأكد ذلك مرة ثالثة [وجه مزيج من الجمال الباهر والصرامة المستديمة، والمتأمل لوجه الرجل، والوجوه الأنثوية المرسومة على اللوحات لا يخطئه التشابه الكبير بينهما حد التطابق ص8].

يتضح تمركز الأنا وهيمنتها في أعماله الفنية. منشغل ونرجسي، فيه عناصر الأنوثة طاغية وتعطلت خصائصه الذكرية، وأنا اعتقد بان الانشغال بالذات وتبدّياتها عبر اللوحات والنحت تعويض للفقدان، ومحاولة لخلق المثيل. ولو كانت وظائفه الذكرية واضحة وعالية لما احتاج شبيها تطابقياً. وأرى بأن الميول المثلية واضحة في تكرر انجازه الفني للأنثى، هو يريد مثيله الذي لا يقوى على استحضاره حياتياً، بسبب مشكلة بايولوجية. ولذا استعاض بالفني/ المرسوم عن الآدمي/ الأنثوي.

هرب الفنان من الآدمي الى التشكيلي/ والنحتي، مثيله الذي يومئ للقراءة العميقة بمثلية الفنان الأنثوية. هذا الشعور هو الذي جعل من حياته سواداً وتعطلاً والهروب نحو الإناث المرسومات بديلاً لتعطل العلاقة معهن في الحياة، وعندما وجد بأن الإناث في اللوحات لم تعد لهن وظيفة مطمنة، لجأ الى النحت المتماهي مع الشكل الآدمي. واعتقد بأن هيثم بهنام بردى أول من أعاد أسطورة بجماليون واستثمر أسطورة الخلق بالتعاون مع الآلهة فينوس. وحاول الفنان تحقيق خلق الأنثى، ليتحول النحت الى شكل آدمي ويكون مثيلاً ليمارس مثليته مع الفنان الذي ضمرت أو تناقصت عناصره الذكورية.

[وقف أمام ما أبدعته أخيلته المسكونة بأقصى درجات الخلق. وما أنشأته أنامله المجبولة بخلق كل ما هو خارق الجمال، جسد أنثوي مخلوق من شمع بلون لحمي، بتفاصيل دقيقة، ساحرة، عارية حتى من العري نفسه، فتاة ممشوقة بطول ياردة ونسف تقريباً، بوجه لا يختلف عن وجوه اللوحات... ص9] إعادة هذا النص مرة ثانية قصدي

لأنه يتمظهر عن ملاحظتنا الجوهرية وأعني بها سعي الفنان الذي طغت عناصر الأنثى للمثلية مع الفتاة التي أنجزها وتمنى لها ما حصل لبجماليون، وهذا المقطع من القصة هو الحلم/ الأسطورة/ بروز/ صعود/ الأنا [وقف يتأمل وجهه في المرآة الباذخة المعلقة على جانب النافذة ويقارن ما يراه في المرآة مع قسمات التمثال، الشعر المتموج المنسدل فوق الأذنين وعلى الكتفين، مع ضربات أزميل النحت على هامة التمثال بتلك الحرفية المدربة، العينان العسليتان الناهلتان اللتان تماثلان الخرزتين المنغرزتين تحت الجبين الرائب لوجه التمثال واللتان تعكسان أشعة المصباح عسلاً بشمعه، وقارن مدى تطابق الندبة بين وجهه الضاج بالحياة وتلك الموجودة تحت الشفة السفلى للتمثال الشمعي... ص9]

عندما شعر الفنان باستحالة الخلق الحاصل في الأسطورة الإغريقية، ردد ما قاله المثال بجماليون بنشوة عالية، متوسلاً بالطاقة السحرية الكامنة فيه [أنت، من غير ريب، تعلمين ما ألم بي من برح هذا الهوى الطارئ، وما نام قلبي من حب هذه الدمية التي صنعتها باسمك ونذرتها لك، فدهمتني، وشدهت روحي المبللة، وصارت لي أعذب الأماني، وأعز الآمال، وهي بعد رخامة لا روح فيها ولا نأمة، أكلمها فما ترد، وأناجيها فما تجيب، وأغني لها فما تبتسم! أنت قديرة يا فينوس، فانفخي فيها من روحك، وانشري الحياة في أركانها، وامنحيها النبضات والأنفاس... ص12]

اتسع السرد في القصة وأشرك القاص ثلاثة شخوص جديدة هم بجماليون/ جالاتيا/ فينوس، وتناضر بجماليون مع الفنان والعمل النحتي مع جالاتيا. أما فينوس فقد استحضرها تخيلياً، هذا الاشتباك وضع الفنان أمام محنة الخلق ومحاولة إيجاد مثيل له، يشاركه الحياة والمتعة. لكن بجماليون المستعاد صوته من أعماق الأسطورة والتاريخ مؤكداً له فشله في تحقيق أسطورته، وما لغيره لا يصلح له:

[سأل:

- وكيف ذلك؟

- لم تكن مؤمناً.

- بمَ...؟

- بمصداقية ما تفعل؟

ثم بعد صمت...

- كنت في تلك البقعة التي تفصل بين الشك، فاخترت الأول، أي أنك أبيت تصـديق المغامرة.... ص14]

استدعى التخييل السردي بجماليون من أسطورته (وهو ملك قبرص ونحات شهير، كان ساخطاً على فسق النساء في الجزيرة الذي يتزايد يوماً بعد يوم. فنذر نفسه للعزوبية، وصنع تمثالاً لامرأة بارعة الجمال، لكنه وقع في غرامها فراح يصلي للآلهة أفروديت أن تساعده. فتنفخ في التمثال نسمة الحياة وتجعلها امرأة حقيقية، وقد كان وتحققت له أمنيته فسماها جلاطاي وتزوجها وكتب عن الأسطورة عدد من الشعراء والأدباء، شكسبير/ وليم موريس/ برناردشو/ توفيق الحكيم، د. إمام عبد الفتاح إمام/ ب. ت/ المجلد الثالث/ معجم ديانات وأساطير العالم/ مكتبة مدبولي / ص156). تحاور بجماليون مع الفنان بحكمة العقل اليقيني وليس الشك المعاصر. بمعنى كان يفترض بالفنان أن يتعامل مع عمله النحتي باعتباره انجازاً يقينياً، لابد وأن يؤدي لخلق آدمي حقيقي.

نجح القاص باستثمار الأسطورة ومنحها فضاءاً حاضراً لا يمت للماضي وذاكرة الإغريق بصلة ولذا لم تنجح محاولته. المتماثلة مع سعي سيزيف التي أشار لها النص الشعري ضمنياً في تأكيد القاص على أن الحكاية هي البداية في الكون، مرتبطة مع الكلمة التي تمظهرت عن سرديات أزلية:

في البدء كانت الحكاية
وكان الليل والنهار
ومآسي الإنسان
يتوقف، يبلل شفتيه ويواصل
وكان الإنسان أين الحكاية... يطوف
يدخل التخوم والعروق والصحاري والأسيجة
يعدو في فضاء الرب وهضاب الناسوت

يبحث.... يكلّ، يغفو

ثم ينهض من جديد

سيزيف هو الناهض مرة أخرى، ومن جديد، إنه محكوم بذلك ولابد وأن يبقى في عمق الحكاية، سرديته الأزلية والأخيرة. يتولد من هذا النص، محاولة ثانية، لكن القصة تقلصت بفشل مهمة الفنان الذي [عشق ذاته] وصاغ عملاً مماثلاً له، كان أنثى وهذا ما أراده الفنان.

لم تقدم الحكاية ولادة جديدة على حافة التشاؤم من العواء، نذير الفقدان أو الغياب. واختفى بجماليون وتبدّدت أحلام الفنان وهو يتسمع لبجماليون:

[- لم تكن مؤمناً.

صرخ بكل قواه.

- الحل؟

- سيبقى مجرد تمثال من شمع.

اختفى الصوت، داهمه العواء مرة أخرى، لجوجاً، مؤسياً، حزيناً، ارتداه قرن من الزمان، وهو يهمس.. فناء.. فناء.. يعني موت.... ص15] يتكرر العواء مزيجاً من نباح الليل وعواء ضار.

حكم العواء المستمر على الحكاية. مات الحلم وانطفأت أسطورة الفنان، احترق التمثال وظل الليل مصيراً للإنسان، بعدما تلاشى العمل النحتي، صنو الفنان وخلّه. انتهت القصة والفنان محترق بفعل غريب [الشيء الوحيد الذي يحتفظ به عيناه مفتوحان على سعتهما تبحثان عن شيء نفيس فقد منه وربما... الى الأبد.... ص20] العينان ترنوان للآتي من الأيام، دلالة على بقاء الإنسان محكوماً بسطوة الأمل والحلم أيضاً. الأسطورة الجديدة التي حتماً ستكون مختلفة عن التي استثمرها الفنان، وسيظل الفنان محكوماً بالليل واستمرار العواء. مات الذي كان في الدار، وحتماً سيولد شخص آخر. هذا هو الحلم الإنساني في القصة.

الأيقونة في مجمع الطير

[فتى القرية الغريب الصموت وهو يقتعد أبداً دكته الطينية الأزلية على يمين باب بيته الخشبي المتقوض والمرتّق وهو يضمن بين جوانحه حوشاً وحديقة وغرفاً يعشش فيها الصمت والغموض المتموسق مع همس الأشجار وشدو الأطيار. كنَّ يمصمصنَ شفاههنَّ ويتهامسنَ بأسى وتعاطف حقيقي:

- كيف لا يجن هذا المسكين وهو وحيد منذ سنين... ص55- 56]

اختار الفتى عزلته وسط القرية، لأنه غير قادر على التعايش مع أحد من أفرادها، كباراً أو صغاراً، كما أنه لا يستطيع التحاور معهم. هذه أسطورته التي أثارت دهشة الجميع واعتبره شيوخ القرية مجنوناً واكتفى بجلوسه اليومي على دكة طينية يمين باب البيت، واليمين دال على التفاؤل في عقائد الشرق وطقوسه القديمة. صامت وهو يتأمل القرية وحركة رجالها ونساءها. بيته الخشبي يضم حوشاً وحديقة وغرفاً لا أحد فيها غير الصمت. النساء هن اللاتي يتذكرن والدته التي جاءت الى القرية، آتية من مكان مجهول [وفي أطراف عباءتها يتمسك صبي غاية في الجمال، ولكنه لا يتكلم، بل ينظر الى الآخرين بنظرة تجعلهم يغضون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتلك العينين.... ص56] المثير في هذا الوصف أنثويته ويذكرنا بخصائص الفنان في قصة تليباثي. لكن الفتى أكثر إثارة وفتنة. ومن يدري هل كانت عزلته بسبب فتنته؟ أم بسبب صداقته مع الطير وامتلاكه للغته؟ كيف استطاع ضمير المتكلم إقناع الفتى بالمشاركة بلعبة كرة القدم؟ وحصول خلخلة في عزلته؟

عاش الفتى الذي لا اسم له إشكالية العزلة والقطيعة التي اختارها - كما قلنا - مع محيطه، وظل وحيداً بعد صمت السرد عن مصير والدته لكن النتيجة معروفة، وتجاهل الإشارة لها ثانية، نعني موتها، لأنها امرأة كبيرة السن، ومضى على الفتى زمن طويل في هذه القرية والبيت الذي اختاره. والسؤال هل لاختيار البيت سبب مرتبط بعلاقته مع الطير؟ وهل تنوع الأشجار يفضي لتنوعات الطير؟ ويبدو بأن غياب والدته مبكر، لأنها جاءت به وهو طفل صغير، متعلق بأذيال عباءتها.

تثير عزلته ووجوده في القرية كثيراً من الأسئلة، وهي جزء من أسطورته أو مكوناتها الأولى التي جعلته مختلفاً، لا يشبه آخر. هذا هو السبب الجوهري الذي جعله مثيراً للاستفهام وتكرر الأسئلة. ولم تكن تلك الاستفهامات موضوعية، وخصوصاً ما أثاره شيوخ القرية وكبارها عمراً واتهامه بالجنون، لأنه يعيش حياته الخاصة ولا يندمج في محيط القرية أو مع أقرانه. الوحيد متهم بالجنون. هذا مميز له، لكنه في فضاء آخر، فضاء الاختلاف التام. لا يحمل كنية له. وتبدو قصدية ذلك في القصة، كي يكون للفتى مدلولاً إنسانياً أوسع، وأكثر شمولاً. الصمت والعزلة فضاء الفتى، وخط التحولات في حياته بسيط جداً، لا بل نادر للغاية، وبالإمكان حصره في مرة واحدة، تمثلت بقناعته لمشاركة الأولاد في لعبة كرة القدم، بعدما أقنعه الأولاد بضرورة مشاركتهم اللعبة [يلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً..... كان فتى القرية المجنون، الأخرس، الوحيد، الفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كل الى بيته، ومن ثم ألاحظه، لكون بيتنا لصق بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار.... ص57].

لا يمكن اختراق هذا الفتى الوسيم، المتسامي، المتعالي، لذا ظل بعيداً عن علاقة ما مع فتاة من الفتيات الكثيرات المعجبات به. وحتماً كان في أزمة بسبب عزلته، مثل الفنان، وشخوص هيثم مأزومة وقلقة، محبطة، على الرغم من خصائصهم الفريدة.

إنها الصدفة التي أيقظت ضمير المتكلم وجعلته قريباً من جاره [وتقمصت دور الفأر وقومت أذني، وصار جسدي كله لاقطة كبيرة حساسة، أو كلب سلوقي يتشمم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجساتي، حين اكتشفت مذهولاً أن الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس، جثوت على الأرض ومشيت على أربعة وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرة عالم ساحر غريب وغير معقول..... ص58]

لم يدله أحد لكنه اهتدى ليتعرف على عالم مدهش وغريب تماماً. عندما رأى الفتى/المقدس وسط حديقة [غناء واسعة تتوزعها أشجار الخوخ والتين والرمان والزيتون، تسبح في شلال من أشعة الشمس الفتية، وصديقي المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطل على حزام من الآس، يفصل الحديقة عن الفناء، وقد أفرد ذراعيه ووجهه يرتديه السنا وتنتشر من هامته أسياخ من الضياء البارق لتصطدم بالجدران الطينية لترتد مخيمة فوق كراديس الأطيار الموزعة حوله كخلايا النحل وبنسق لا يفهمه إلا مجمع الطير فقط... ص59]

ثلاث من أربع أشجار في حديقة الشاب لها أسطورية في الشرق وظلت مرتحلة حتى استدعاها الدين السماوي ومنحها طاقة جديدة ومن هذه الأشجار التين والزيتون والرمان. والأخير دال على الإلوهة المؤنثة وخصوصاً عند النضج وتشقق قشرته الخارجية ولونه ويتماهى مع الفرج الأنثوي. وشجرة الرمان، شجرة أفروديت وهي رامزة للخصوبة والوفرة لأن ثمر الرمان كثير ولهذه الفاكهة شفاهيات مازالت متداولة حتى اللحظة، وأهمها وجوب احترام حب الرمان وعدم التفريط بحبة واحدة، ربما هي حبة البركة والرزق أما التين والزيتون، فهما من الأشجار المقدسة التي ذكرها القرآن وعنهما مرويات في سوريا ولبنان وفلسطين، ومنهما تنتج الخمور وتضمن سفر نشيد الأناشيد التوراتي إشارات واضحة للتين والرمان بدلالتهما على النضج واكتمال الأنثى وقدرتها على الإغواء مثل [خداك فلقتا رمانة] و[التينة أنضجت ثمارها] واقترن شجر الزيتون مع السيد المسيح ومسح بزيته وله في اليهودية والمسيحية وظائف كثيرة مع تمركزه في العقائد والطقوس والشعائر وللآس حضور طاغ في المرويات وهو وسيط في عقائد الولادة والحياة والموت وكثير من الطقوس. كما أنه شجر عطري يوظف سحرياً.

لأن الأطيار مجاميع/كراديس، فتح ذراعيه لاحتضان مجاميع الطير وهو بهيئة متسامية، وكأنه تحكم بالطير بفعل طاقة ذاتية خاصة به. حتى أنه استطاع على الطير البري الذي لم يألف من قبل العلاقة مع الإنسان. لكن الفتى لم يكن متماثلاً مع الآدمي الشائع بخصائص اجتماعية/ وثقافية [الحساسين في الصف الأول يتبعهم الحمام الأليف

منه والبري، ثم البط البري المهاجر وخلفه الدرّاج والوز والسمّان وفوق قمم الأشجار تجثم أصناف الجوارح وكأنها في ترتيبها المرسوم بدقة متناهية، كرّست نفسها سقفاً تحمي الطير..... ومخبول القرية الأخرس يطفر من عينيه الرائعتين فرح لا محدود ويمدّ ذراعيه بخط مستقيم، ثم يرسم بها حلقة دائرية حول الكردوس المتراص أمامه، فيلف الجمع صمت آسر، فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا كشلال جبلي هادر يغسل أدران الوهم الذي تغلغل في عقولنا... ص59] هو حكيم القرية وليس مجنونها، إنه يسوع معاصر اختزل القاص في توصيف سرد مركز جداً صفات الفتى اليسوعية من خلال فتح ذراعيه بشكل مستقيم ليرسم صليباً، أما الدائرة التي أشر لها النص فهي الرمز الأول الذي عرفته ديانة سومر وديانات الشرق، ويمثل هذا الشكل مهيمنة فلسفية في الأشكال الرمزية التي تشكلت بواسطة الدائرة التي هي النور/السطوع الشائع في الإيقونات المسيحية. وأعتقد بأن هذين الرمزين يفضيان الى عمق دلالي كامن في شخصية الفتى، وهذا التشكل الرمزي [الصليب والدائرة] دال رمزي ديني/ تعبدي وله علاقة بالمتخيل الديني/ يسوع وكأن الفتى أراد من خلال التشكل الرمزي الإعلان عن يسوع والعلاقة بين الاثنين، بمعنى أن الفتى امتداد لأصل مسيحي وأراد أن يقول عبر ذلك تراني كأنك ترى الرب.

الصورة الرمزية المتكوّنة تمظهر [للتشابه الذي يوحّد الإنسان بالرّب... وسمحت هذه الصورة للإنسان من ملاقاة النموذج القدسي، لأن لكل مخلوق أصله في مرآة الرب الذي يكون متعالياً وغير مرئي/ د. نزار سقرون/ معاداة الصورة/ في المنظورين الغربي والشرقي/ دار الانتشار + دار محمد علي للنشر/ بيروت + صفاقس/ 2009/ ص40]

توجد في التراث الكنسي أيقونات كثيرة ذات أصول إغريقية في عدد من بلدان الشرق وحصراً في فلسطين/ سوريا/ مصر، في هذه الإيقونات طيور مرفرفة الأجنحة ترميزاً لما تعنيه ملائكياً.

اعتمد القاص بردى الاستعارة- الآخر بدل الشيء- وشحنها بتعدد المعنى وكشف الفضاء الرمزي تزاحماً عناصر القصة المفترضة واقعياً، وحفرت هذه الرمزية

عميقاً في شخصية الشاب غريب الأطوار. واتضح بأنه يتمتع بمكانة قدسية مماثلة لمكانة القديسين. واختار القاص لها مكاناً مختلفاً عن أمكنة الإيقونات المسيحية في الكنائس والأديرة. ولأول مرة دخلت الإيقونة المتخيلة فضاء غير مأهول بشرياً لأنها اقترنت بالمكان الذي يرتاده الإنسان وتمنحه ثقافة غير مقروءة لمن لا يجيدها. واعتقد بأن هذه الإيقونة التصورية/ التخيلية الجديدة جعلت من الآدمي/الشاب أنموذجها الفريد خارج الإطار الثقافي والديني المسيحي، المرتبط مركزياً بالأب والابن والروح القدس. وظفت هذه الرمزيات لاستدعاء الميتافيزيقي واستحضار اللامرئي وجعلت من المرئي مجاوراً للمقدس، وسمحت للمرئي أن يتحول مشابها لما هو أصل ديني وجعلت منه لامرئياً في النهاية، عندما توجه نحو الأقاصي. ولابد من الإشارة للرأي المعروف للعالم يونغ أشار فيه الى أن الأساطير والرموز تجسّد الأنماط العليا. الصليب والدائرة رمزان يحيلان لنمط أول في الديانات الشرقية القديمة ومن بعد في المسيحية وفي [البدء كان الفن تعبيراً عن لغة مشتركة. العلامات المستخدمة بمثابة أنماط عليا والصور تتكرر بشكل متطابق في سياقات ثقافية وإثنية مختلفة [د. نزار شقرون/ معاداة الصورة/ ن. م/ ص34]

ما حصل بين الفتى والطير شكل صوفي للحب بين الطرفين، يمثل كل منهما سراً خفياً لا تتوفر إمكانات التوصل إليه إلا لندرة من الأشخاص القديسين الحاملين في عمق أرواحهم الألفة والوئام. وتمكن الفتى من تجاوز خرسه في حضرة الطير وتحرر لسانه من عطله وتحاور معه بلسان آدمي وتارة أخرى بلسان الطير وتتوفر إمكانات سحرية وطاقة غير مألوفة للتعامل مع الطير. فقد كان أشعيا يدعو الطير الكاسر من الشرق [46: 11] [فقد كان الفتى يتحدث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير تارة أخرى، والعيون المتهيبة والوجلة تنظر إليه بتوقير واحترام وكان حين ينتهي من لازمة معينة تختلط أصواتها ببعض نغمة نبهتني إليها قبل هنيهة والتي جعلتني أكتشف هذه القارة البكر... ص59].

اختارت الأنا المكتشفة للسر عزلتها عند أحد الأنهار وجنب الناعور، في منطقة، في منطقة عميقة، ممتلئة بالماء، والناعور رمز للحركة يذكرنا بتداخل الدوائر بحركات متشابهة، مثلما هو ظاهر في الرسوم الهندية، ذات المعطى الجنسي. والناعور مكون من

حوامل للماء، والحامل رمز أنثوي، والماء رمز ذكوري، وحركة الناعور اتصال إدخالي، يبدو لي بأن للناعور في القصة وظيفة دلالية أكثر عمقاً، دلالة متماهية مع النظام الانبعاثي الذي ترنو إليه المسيحية دائماً وحضور الاثنين قرب النار يفضي نحو تشاكل بينهما وما ستكون عليه علاقتهما معاً. والإشارة للنار تذكير بالأنماط الرمزية/ الأسطورية الأولى التي أشار لها القاص ترميزاً وكشفاً مثل الماء /الهواء/ الأرض/ التراب.

[حاولت أن أتصنع الدهشة والذهول ولكنه حسم الأمر مباشرة عندما قال:

- أنت تعرف سري.

حاولت أن أتغابى فسألته:

- أي سر؟

- لغة التخاطب بيني وبين الطير.

- أنا.. أنا!!

- أرجوك لا تنكر.

ثم قال برد دافق.

- أنا لا ألومك مطلقاً.. لو كنت مكانك لفعلت نفس الأمر.

وبعد فترة صمت أكمل:

- الفضول.. أو حب الاستطلاع.... ص60]

العلاقة الكاملة مع الأرضي، هي التي جعلت من الأنا متلصلصة، متجاوزة على حرمة الآخر. يبدو بأنه قاصد تماماً التجسس على الفتى لأنه استيقظ فجراً واستمع لضجة أصوات. وأدرك الفتى تماماً أن سريته/ خاصيته مخترقة وانكشفت وكان شجاعاً، وجريئاً في توجهه نحو مكان الناعور والتحاور مع "الأنا السردية" وأضاء الفتى من خلال الحوار إيمانه بكثير من الأفكار. ولأن الفتى لا يستطيع العيش بمعزل عن سريته، المكونة لشخصيته، قرر مغادرة القرية، لأن أسطورته تفككت ولابد من مكان جديد، إن رحلته من القرية الى الأقاصي، عبور [كالذي عرفته الديانات القديمة] من مرحلة نحو أخرى،

تمنحه اكتمالاً وتعيد سريته [سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنة عجيبة وكأنه يأتي من الغيب.

- إلى الأقاصي.

ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة، هو كل ما احتوته ذاكرتي المشوشة، وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق... ص61]

استحضر القاص هيثم بهنام بردى طاقة الإيقونة من مكامن الوعي الشعبي ووظفها في قصة الأقاصي من خلال القدرة على التخاطب مع الطير. وأجد في هذه الثيمة الأسطورية جرأة كامنة خلخلت المتمركز الثقافي/ الديني.

تذكرني رحلة الفتى نحو الأقاصي، برحلة الملك جلجامش في الكتاب عن خلوده وسفرته الى فم البحار/ الأنهار، وكل منهما سعى من أجل خلاصه وتحقق قداسته.

لا نستطيع تجاهل الغنوصية في هذه القصة التي استثمرت أسطورة الملك سليمان وأشكال رمزية دالة على اليسوعية. والعلاقة بين الاثنين- سليمان و المسيحية- كامنة في عمق التاريخ، وللمسيح تحدر سلالي يعود للملك داود. ومن هنا تتكرس الغنوصية في القصة وتستعيد الذاكرة سليمان وأسطورته المعروفة بعلاقته مع الطير، وكأن هذه الوظيفة مقترنة بآليات الملك سليمان ولذا استقرت لدى الفتى [في الاصباحات القادمة، لم ير أناس القرية أي أثر لمجنونها، وابتعدت التوقعات بمقتله من قبل لصوص، سيما عندما فتشوا بيته غرفة غرفة، فلم يجدوا أي أثر لسرقة أو قتل، فاقتنع الناس أن المجنون هجر القرية.. إلاّ أنا فقد تيقنت أنه ذهب هناك، إلى الأقاصي... ص62].

الأقاصي مكان فردوسي، لم يره الفتى، لكنه يتخيله في فم الأنهار والبحار، هو فردوس حلمي ربما، ضاج بالطير ولا أحد فيه غير الفتى وقلة من القديسين، الذين يتراسلون مع الحياة عبر بصيرتهم الخاصة ومعرفتهم الدقيقة للحقيقة الكلية. وسيجد الفتى فرصته الواسعة للتحرر من الدنيوي/ الأرضي/ المدنس ويحوز طهارته وتساميه بالعودة الى طاقته السرية المحررة لجسده وروحه مما علق بهما من دنس أرضي. والذهاب إلى الأقاصي، مرحلة عبور من نوع جديد، وهي العتبة العالية التي يحلم المريد/ الغنوصي

بالوصول إليها. إنها- الأقاصي- العالم النوراني الذي يبدو هالة مدورة في الإيقونات المسيحية. الذهاب إلى الأقاصي، عودة إلى الحلم/ الخلاص الذي يساعد الفتى- حتما- على معرفة السر الأكبر في معرفة الأنا/الذات، ومن هو والى أين عليه الذهاب؟ الأقاصي هو المكان الذي أشارت له الأساطير السومرية، إنها دلمون/ الفردوس، المكان البعيد والقريب في الذاكرة، والذي قصده الملك جلجامش في بحثه عن الخلود. وهذه الرحلة، بالنسبة للفتى هي سفرة أسطورية/ لكنها تنطوي على فيوض لها علاقة بحرية الغنوصي التي تمكنه من رؤية الرب والكلام معه، بلغة أخرى غير التي يستعملها الفتى مع الطير. والحرية هنا، البراءة الكلية، والطهارة/ القداسة، وهي أيضا اللحظة الميتافيزيقيا التي حقق فيها الجسد خلاصه المطلق من المدنس وحاز قداسته، مثلما هي لحظة البقاء حياً/ وخالداً وتحوله الى إلهي.

من الضروري الإشارة الى الأساطير الأخرى التي لم أتحدث عنها ومنها أسطورة بروميثيوس الذي خبأ النار في مزماره وهرب بها الى الأرض، ليعلن عن لحظة الحضارة الإنسانية، لأن النار هي النمط البدئي/ الرمزي الأول والذي خضع لتحولات كثيرة وأدت الى الهلاك/ الدمار [نلعب الكرة في الساحة التي تنتهي بفم النهر المتمثل بالناعور وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيها لإنسان مقرور، ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة والذي حكم عليها بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرّة.. هكذا كان يحكي حكواتي القرية للرجال الملتمين في المقهى، ليستقبل بالاستخفاف منهم وكنا نحن اللائذين في فيء عباءاتهم، نستلذ بالحكايا.. هكذا كان حال ناعورنا... الذكرى والأنين..... ص57].

اندمجت معاً أسطورة بروميثيوس وسيزيف، والأخيرة استثمرها القاص في قصة "تليباثي" وضيعها في عمق النص، ولابد من إشارة لدلالة الناعور المقصودة في "الأقاصي" هي الحضور الرمزي للجنس مثلما ذكرنا قبلاً وهو بحركته المتماهية مع الصعود/ النزول لسيزيف يعني دورة الزمن وتكراراته المستمرة والباقية للأبد، محكومة بعدمية باقية،

ملاحقة للإنسان ومصيره. ويشف الإحباط أو بذرته في افتضاح سر الفتى، ولأنه وجد انطولوجيته مهددة، قرر استعادتها غنوصياً وقرر الرحلة نحو الأقاصي واستدعاء المطلق بحضوره وتحقق له ما أراد. واختزل الشاعر فوزي كريم مصير الفتى في هذا الرأي [في رسائله الى شاعر شاب يكتب ريلكة: "توله بوحدتك وتحمّل الألم الذي تسببه هذه الوحدة بتفجّع متناغم" هارموني] إن تطلع الشاعر باتجاه الخفي المجهول يملأه بالروع، ولكن خطوته لا تتردد في السعي للالتحام به من أجل تحقيق مصيره الخاص، وفي هذا التحقيق ذروة انتصاره، وذروة غبطته][2].

خبرة الشاب في معرفة وفهم كلام الطير/ لغته، تعني خاصيته العالية في التفاهم مع الطير وامتلاكه لمنطقه وأرى في هذه الشخصية جمع من الخصائص التي توفر عليها العنقاء/ الفينيق بصفته الفارسية/ السيميرغ والذي كتب عنه الشاعر الفارسي فريد الدين العطار ملحمة "منطق الطير" حيث كان السيميرغ في هذه الملحمة موحداً بثلاثين طيراً كانت كلها تبحث عن السيميرغ، لكنها عرفت أخيراً بأن كل طائر منها السيميرغ. واعتقد بأن هذه الأسطورة تشف في هذه القصة عبر الشاب الذي اختصر الطير كلها مثل السيميرغ.

1. هيثم بهنام بردى/ تليباثي/ دار الينابيع/ دمشق/ 2010. والإشارات المقتبسة هي من قصتي "تليباثي والأقاصي".
2. فوزي كريم/ البريكان اختفاء بالإنسان وأشيائه الزائلة/ ضمن كتاب د. حسن ناظم: الشعرية المفقودة/ دراسات وشهادات عن الشاعر محمود البريكان – دار الجمل بغداد – بيروت 2009/ ص53/ 54.

الفصل الثالث

شعرية اللغة وتشظيات بنائها في مجموعة تليباثي

1- (تليباثي) المغامرة اللغوية الفريدة وبلاغة السرد.

أ. د ثائر العذاري

2- التشاكل في مجموعة [تليباثي] القصصية: قراءة سيميائية.

أ.م. د. فرح أدور حنا

3- تليباثي التشكيل النصي وإقتناص الذات الضائعة.

أ.م.د مثنى كاظم صادق

4- جماليات الإيقاع السردي مقاربة في (تليباثي)

د.محمد يونس صالح

5- هيثم بردى.... الخواء يفضي إلى آخر أكثر كثافة.

بولس آدم/ النمسا

تليباثي: المغامرة اللغوية الفريدة وبلاغة السرد

أ.د. ثائر العذاري

حين تحدث (بيرسي لوبوك) عن فكرة (زاوية النظر) رصدها بوصفها من الجوانب الجمالية في الرواية، حيث تعرض الأحداث كما تراها أحدى شخصيات الرواية من وجهة نظرها من غير أن تكون لها المقدرة على سبر الوعي الداخلي للشخصيات الأخرى. غير أن لوبوك لم يكن معنيا بالعلاقة بين اللغة السردية وزاوية النظر. لغة الشخصيات التي يمكن أن تتحول إلى أداة بالغة الأثر في رسم الجو الانفعالي في القصة كما هو الحال في الشعر.

(تليباثي) مجموعة قصصية للقاص العراقي هيثم بهنام صدرت عام 2008 غن دار ناجي نعمان بعد أن حصلت على جائزتها التكريمية. تمثل نموذجا حيا للعلاقة بين زاوية النظر واللغة.

تتألف المجموعة من أربع قصص هي على التوالي (نليباثي) و(الملحمة) و(الصورة الأخيرة) و(الأقاصي)، وتشترك جميعها بالموضوع واللغة حتى لتبدو كأنها أربعة صور لقصة واحدة، ففي القصص الأربع تجد الشخصيات الرئيسة نفسها في نقطة صفرية في عالمها، فهي على حافة عالم لم يعد من الممكن لها مواصلة الحياة فيه، ولا مناص لها من مغادرته. وهذا ما تعبر عنه لغتها التي تروي بها حكاياتها، تلك اللغة التي جاءت بشكل لغة بوح شعري أكثر مما هي لغة سرد. على أن تشكيل الوحدات السردية هو المظهر الذي تتمايز فيه القصص الأربع، لأن هيثم بهنام يمارس لعبة التشكيل في كل قصة بصورة مختلفة مثلما يفعل طفل يلعب بلعبة المكعبات الملونة.

تحكي القصة الأولى (تليباثي) حكاية نحات عشق ذاته، فنحت تمثالا من الشمع لفتاة تشبهه، لكنه وقع في عشقها بما يشبه حكاية النحات اليوناني بجماليون وصنيعته الحسناء جالاتيا، في حوار داخلي مشحون بالتوتر، يظهر خلاله بجماليون ليعلم النحات

كيف يصلي لفينوس لتمنح الحياة لمعشوقته الشمعية، غير أنه بعد أن ييأس من ذلك يلقي تمثاله في الموقد ليكتشف عندها أنه تعجل وأن الروح كانت تنمو داخله.

تمثل اللغة في القصة بتراكيبها الفريدة أهم مفتاح لفهمها كأخواتها في المجموعة:

((نهض من كرسيه، وقف كالتمثال، تحت المصباح تماما، صار ظله أمامه، تأمله بإمعان، وجده ملموما مضغوطا، تخيل نفسه بجسده المفتول الفارع وقد استجاب إلى تكوين لا أبعاد محددة له، أراد أن يلعب قليلا ليطرد الملل من نفسه، مد يديه إلى الأمام، فخرجت من الظل أسطوانتان قميئتان، ثم تلاقتا استجابة لفعل الجسد الأصيل.....))

يبني القاص الانطباع غن توتر النحات الشديد عبر لغة السرد، فالجمل القصيرة تعبر عن تسارع الأفكار واختلاطها، والتشبيهات والصفات توفر الشحنة الانفعالية التي ترسم مزاج الشخصية، ففي المقطع السبق يمكن ملاحظة الدور الذي قامت به الكلمات (كالتمثال، ملموما، مضغوطا، لا أبعاد مجددة، الملل، قميئتان.....) ففي كل النص رسمت مثل هذه المفردات توتر النحات وإحساسه بالغربة عن عالمه الذي لم يعد بإمكانه المكوث فيه.

اللغة وحدها هي التي تجعلنا نفهم أن كل ما حدث في القصة ليس سوى هلوسة، وأن التمثال الشمعي ليس إلاّ النحات نفسه:

((..... ويتجول في الغرفة راسما في ذاكرته السرمدية صورة فريدة في ليل فريد، تحتفل برجل ممد على ظهره وقد تفحم جسده بفعل حريق غريب، الشيء الوحيد الذي يحتفظ به عينان مفتوحتان على سعتيهما.....))

فهذه النهاية المبنية على الهلوسة ذاتها، تذكرنا بصورة تمثال الحسناء وهو يصارع نار الموقد التي تصهره:

((ولشدة دهشته وجد الوجه، وجه ساحرته يتغضن ويتحزز من الألم وبقايا آهة واهنة تخرج مثل نسمة ربيعية فوق الشفتين المنفرجتين.))

أما القصة الثانية (الملحمة) فقد بنيت بطريقة تفسح المجال للغة البوح بحيث تكون المظهر الفني الأبرز فيها، فهي تروي حكاية مطر وملحن وشاعر عملوا معا حتى حققوا

المجد في بغداد حتى فرقتهم الحرب فهاجر المطرب ومات في منفاه وأبعدت العسكرية الشاعر وظل الملحن الذي يعاني من قصر نظره وحيدا تائها.

تروى الحكاية، أثناء إقامة حفل تأبين للمطرب، بطريقة غير تقليدية فهي أربعة عشر مقطعا يتناوب فيها الملحن والشاعر زمام السرد، حيث كان يضع كلمة (هو) في صدر مقاطع الملحن، و(الآخر) في صدر مقاطع الشاعر، إلاّ المقطع الأخير الذي يسرده (أحد الحضور).

ولم تكن اللغة في هذه المقاطع لغة السرد المعتادة التي تتمحور حول الوصف والحدث، بل كما في القصص الأخرى كانت لغة بوح شعري:

((هو:

من مكمني الراسف بالليل السرمدي لا أبصر سوى داخلي المغتسل بشمس سرمدية، وأما ما وراء السور الشاهق الذي يعتقل عيني ويضع حاجزا ناصع البياض بيني وبين ما يحيط بي، فهو عالم غامض، مدهش، سري، بكر... يترامى ويتصادى خلف الحاجز الأسود للنظارات الثقيلة الجاثمة على أرنبة انفي... أنا لاأبصرهم بعيني، بل أستشف أبعاد كلماتهم التي تتبعثر في الفضاء كفقاعات الصابون)).

الدور الرئيسي الذي تلعبه اللغة هنا هو بناء الجو الانفعالي، فالقاص يتصرف مثل الرسام التجريدي، يهمه الشعور أكثر من الحدث، وهو لذلك يركز جهده على اختيار المفردات والتشبيهات. فلا يمكن أن يقول إنسان عن نفسه إنه محبط وانطوائي، لكن القاص أشعرنا بهذا عبر لغة شخصيته، التي ترى داخلها عالما أبيضا مغتسلا بالشمس، وترى العالم حاجزا أسودا يرسف بليل سرمدي، وجاء تشبيه كلام الآخرين بفقاعات الصابون لإظهار عدم مبالاته بكل ما هو خارج ذاته.

وفي (الصورة الأخيرة) صياد أطاحت به مطاردة غزالة في الصحراء ليسقط فريسة للجوع والعطش والنسور الجارحة، ولغته، مرة أخرى، هي التي كانت ترسم حالة الاستسلام للموت واليأس:

((يرفع سبابته ويحك أنفه، يتحسس شفتيه المتيبستين كشقوق مفتوحة لأرض ممحلة خنقها الظمأ فتحولت أخاديد موات تنتظر القطر أو الغيث أو السيل لتروي ظمأها لفترة وجيزة، ومن ثم فليحل التصحر أو الطوفان...))

قفي ثلاثة أسطر ليس هناك من حركة سوى رفع السبابة، لكن اللغة كانت هنا الحاضر الأبرز الذي يرسم الشعور بالعطش، تشبيه الشفاه العطشى المسهب بالأرض الممحلة في مقابل القطر والغيث والسيل، التي صارت كل ما يريد من الحياة التي لا يهمه أن تنتهي بعد ذلك.

أما القصة الأخيرة (الأقاصي) فالشخصية الرئيسة فيها شاب اعتزل الحياة في قريته وآثر معاشرة الطير على معاشرة البشر، الطيور التي تعلم التحدث معها وأقلع عن التحدث بلغة البشر، غير أن صورته ترسم من خلال عين الراوي وهو صديق بعمره:

((والشفق يتهيأ للمغادرة ليسلم أمره ليوم صاح، كنت أقف على سطح دارنا أتأمل قرص الشمس الناهض من مضجعه في الأفق الشرقي المفروش بالرباب، وروحي الغضة المحلقة نحو ربيعها الخامس عشر تتنسم الإشراقات الأولى لليوم القادم بكل ما يختزنه من دفء نابض من السماء العالية))

ثمة لغة هنا تولي الانفعال والشعور المرتبة الأولى من الاهتمام ليتراجع الحدث السردي خلفه، تعلق هذا الشاب بالحياة هو الذي أرادت اللغة رسمه، وليس فعل الوقوف على سطح الدار.

الشخصيات الرئيسة في القصص الأربعة تعيش حالة انفصال أبدي عن محيطها وتحلم بفناء العالم واستبداله بعالم آخر أكثر طيبة. غير أن القصص تنطوي على مفارقة ذات مغزى كبير، فهي تركز على استبطان الشخصيات لرسم مشاعرها الداخلية ورؤيتها للعالم، تلك الرؤية اليائسة التي تظهر تميزها وتفردها، وفي الوقت نفسه هي شخصيات بلا أسماء، إذ خلت المجموعة من أي اسم لأية شخصية من شخصياتها.

فإذا نظرنا إلى المجموعة على أنها صورة مصغرة للعالم، سنصل إلى المفارقة التي بنيت عليها، فهو عالم ينظر إلى الأفراد كما لو كانوا وحدات بنائية متناظرة من غير أن

يكون هناك ما يميز أحدهم عن الآخر، وفي الوقت ذاته يرى كل منهم نفسه مركزا للعالم يعيش الإحباط لأنه يعجز عن حمل محيطه على الانصياع لرغباته. إنها مشكلة إنسان العصر، فقدان الهوية وانفصام الكينونة المتفردة.

التشاكل في مجموعة [تليباثي] القصصية: قراءة سيميائية

أ.م.د. فرح أدور حنا

1. مدخل نظري:

يُنظر إلى المنهج السيميائي، كونه منهجاً يتوخى الدقة والمنطقية التحليلية في مقاربة النصوص الإبداعية، أدبية كانت أم غير أدبية، فهو يستند إلى نسق التحليل المحايث للنص ويسعى إلى هندسة المعنىداخله والكشف عن بنياته العميقة، فالرصد السيميائي يتعامل مع النص الأدبي بوصفه دالاً متحولاً يعيد انتاج نفسه بفعل القراءة إلى مدلولات متعددة ومتنوعة وفق مقولات الترادف/ التماثل/ التضاد/ الاختلاف، والتي تتراءى في مديات تأويلية متفاوتة حسب فعل الاستجابة.

قبل الولوج إلى عالم النص المنتخب هنا بوصفه عينّة إجرائية مطاوعة للتحليل السيميائي، لا بد من إضاءة سريعة موجزة لمفهوم (التشاكل) من أجل توضيح أبعاده وماهيته.

إن الترجيع اللغوي للجذر (ش. ك. ل)، يؤكد على معنى التشابه والتماثل والتوافق، يقال: تشاكل الشيئان أو الشخصان، أي تشابها وتماثلا وتوافقا، كما يشير الفعل الخماسي (تَشَاكَل) إلى معنى المغايرة والتباين والاختلاف أيضاً، يقال تشاكل الرجلان، أي تعاركا وتخاصما[1].

أما تأصيل الاسم تشاكل (isotopic) فإنه ((منحدر من كلمتين يونانيتين (iso) التي تعني التساوي، و(topos) بمعنى المكان، ليصبح المصطلح يدل على المكان المتساوي أو تساوي المكان))[2]، ولقد أستعير هذا المصطلح من حقول علمية بحتة كالفيزياء والكيمياء أولاً، ثم ما لبث أن اقترب بلفظ آخر هو (isomorphisme) الذي يعني التشاكل والتماثل في الشكل، في حين أن (isotopic) هو تكرار أو معاودة لفئات دلالية[3]. بعد ذلك انتقل المصطلح إلى حقل العلوم اللسانية، فجاءت قراءة إيزوتوبيا،

(isotopic) عند بعض الألسنيين بوصفها ((الميزة الخصوصية لوحدة دلالية ما، التي تسمح بضبط خطاب ما على اعتبار دلالة كلية، وبذلك تتعدد التشاكلات في الخطاب الواحد))[4].

كما يشير مفهوم التشاكل لسانياً والوارد في معجم (جان ديبوا الألسني) إلى ضرورة احتوائه على((بنيتين من مستويين مختلفين بينهما تشاكل حينما تبديان نمطاً واحداً من العلاقات التركيبية))[5].

ما يعطي الكتاب في المقام الأول، هو التصّور السيميائي لمفهوم التشاكل، إذ يمثل هذا المصطلح فرعية من الفرعيات السيميائية المركزية، غايته تتلخص في الدلالة عبر الجملة وصولاً إلى النص، أي عبر الخطاب، فهو يستخدم الاجراءات التحليلية في الكشف عن العلاقة الدلالية عبر تآلف وتشاكل عدد من التكرارات في سلسلة تراكبية توصف بالتجانس والتناسق والتناظر والتشابه والتماثل لتحليل الخطاب وبناء المعنى، كما يتخذ التشاكل مستويات عدة عند التطبيق، فقد يكون على ((مستوى الجملة كما يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضاً على مستوى المضمون والدلالة، كما يكون على مستوى الشكل التعبيري، ويتحقق كذلك على المستوى التداولي والمقاصدي))[6].

يضم مصطلح التشاكل، تصورات سيميائية متدرجة من حيث التوسع والامتداد بالمفهوم، ويأتي (غريماس) في مقدمة السيميائيين الذين تناولوا هذا المصطلح في كتابه (علم الدلالة البنيوي)، فقد حدده بأنه ((مجموعة متراكمة من المقولات المعنمية، أي المقولات التي تتيح وتسمح بقراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ غموضها، هذا الحل بنفسه موجه بالكتاب عن القراءة المنسجمة))[7].

كذلك توسع (فرانسوا راتسي) في مفهوم التشاكل ليشمل عنده مستوى الشكل أيضاً بعد أن كان مقتصراً على مستوى المضمون عند غريماس، فالتشاكل لديه يعني ((كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت))[8]، كما أشار راتسي أيضاً إلى أنه يمكن أن يندرج التشاكل ((ضمن متتالية لغوية لبعد أدنى هو أكبر من الجملة أو يساويها، كما يمكن أن يظهر على أي مستوى من مستويات النص))[9]، بمعنى أن التشاكل في منظوره يمكن أن

يتسع ليشمل مستويات عدة للنص، دلالياً وتعبيرياً وصوتياً وايقاعياً وبلاغياً وتركيبياً. ومن الذين أغنوا مفهوم التشاكل (جوزيف كورتيس) الذي حدده بقوله: ((تحدد السمات السياقية أو الكلاسيمات في نص ما، التشاكل أو التشاكلات التي تضمن انسجامه، فيقال أن مقطعاً خطابياً ما، متشاكل، إذا كان له كلاسيم أو عدة كلاسيمات متكررة))[10].

كذلك قدمت جماعة (مو) (Groupe M)، تصوراً مشابهاً للتشاكل بقولها: ((أنه تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها ظاهرة أو غير ظاهرة))، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البينات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد القول))[11]، وكذلك تذهب جماعة (أنتروفيرن) إلى أن التشاكل يحقق ((وحدة الرسالة أو الخطاب، ويتحدد أيضاً بأنه المستوى المشترك الذي يمكن أن يحقق انسجام المعطى ويحيل المستوى المشترك على وجود بعض السمات الصغرى الدائمة والثابتة))[12].

ويبدو من خلال هذه التحديدات، أن التوسع في مفهوم التشاكل، يعلي من شأن فعل القراءة ودور القارئ في انتاج المعنى، لأن الأمر مناط باكتشاف القارئ للمقولات المتكررة أو المتراكمة والعناصر المترادفة أو المتشابهة، والعثور على انسجامات سياقية تدليلية للمعنى المركزي ومحاولة الكشف عنه وإزالة غموضه، وذلك بقدر ما يسمح به النص من تنامي وتطور وحدات قرائية تجميعية يحكمها نظام التكرار والتقابل والتوازي والترادف والتعاكس أحياناً، وعلى مستويات متنوعة (تعبيري/ دلالي/ تركيبي/ تداولي).

تقتضي المقاربة السيمائية للنص، الكتاب في بنيته، السطحية والعميقة عبر فعلي القراءة، القراءة الأولى الاستكشافية والقراءة اللاحقة التحليلية للنص.

2. العّينة الإجرائية:

إن الاطلالة القرائية الأولى لمجموعة [تليباثي] لهيثم بهنام بردى، تكشف وتوّثق وجود أربع بنيات دلالية مستقلة عن بعضها البعض، تتمحور كل منها في بنية سردية مستقلة، تتخذ لنفسها عنواناً منفرداً خاصاً بها، بحيث تشكل مع عنواناتها نصوصاً- قد

تبدو للوهلة الأولى- أنها مكتفية بذاتها ومستقلة عن بعضها، وذلك حسب آلية توزيع المجموعة القصصية في أربع قصصٍ قصيرةٍ ووفق الفضاء الطباعي للنص، تشكل مع بعضها المجمل العام للعمل، وهي (تليباثي- الملحمة- الصورة الأخيرة- الأقاصي)، ومن ثم فإن أفق توقع القارئ سيتبنى آلية قرائية تعتمد الفصل وإقامة الحدود بين النصوص الأربعة، وهذا أمر طبيعي وبديهي في الوقت نفسه، وذلك انسجاماً مع طبيعة التجنيس العنواني المقدم في صفحة الغلاف والذي سيأتي مطابقاً للمتون الداخلية للمجموعة القصصية.

هذا ما سيتمظهر أولاً، لكن مع امتداد فعل القراءة والوصول إلى عتبات القراءة التأويلية للنص، سيكتشف القارئ أنه إزاء نص متشاكل يتأسس عبر أربعة أبعادٍ أو صورٍ أو تجلياتٍ لدلالة مركزية محورية واحدة، تدور النصوص جميعها في فلكها، فالنصوص الأربعة تتظافر دلالياً لتشكل علامة كبرى واحدة، يتم انتاجها عبر دوالٍ متعددة ومتناسلة ومتشاكلة ومتوافقة، بحيث أن كل نص منها، يرتسم دالاً يتظافر ويتراص مع غيره من النصوص في تركيب هذه العلامة الكبرى والتي بدورها تنتج تدليلاً مركزياً واحداً ضمن منظومة مدلولات متشاكلة ومتماثلة، يمكن تحديدها في ثلاثة أنساق دلالية هي العزلة والانفعال ومدلول الوهم والتعويض ومدلول الخيبة والانكسار.

إن الذي يدفع باتجاه هذا التأويل التراكمي للمجموعة القصصية [تليباثي] هو الهيمنة المطلقة لآلية (التشاكل) التي تبدو حاضرة وبقوة في نصوص هذه المجموعة، فالنصوص الأربعة، متشاكلة فيما بينها إلى حدٍ بعيد، بحيث تحيل إدراك القارئ إلى مقاربة تجميعية/ تراكمية لمجموعة نصوص تبدو متشاكلة ومتواشجة في نصٍ واحد تقوده شخصية محورية واحدة، تحمل الأبعاد نفسها وتُستظهر داخلياً بجميع تناقضاتها وصراعاتها وأحلامها، وتتحرك في فضاء واحد مشترك من الانفصال والانزواء والاحتماء والاختفاء، كذلك يتراءى للقارئ أنه يقارب فعلاً سردياً متشاكلاً هو الآخر، يقوم على تقديم الأحداث والأفعال بصيغة فنتازية مشتركة واضحة وجميلة تخلق للنص دهشته الآسرة وتمنحه ميزته الابداعية المبتكرة.

يحمل نص (تليباثي) لهيثم بردى، تشاكلاً وتوافقاً يتجلى ويتمظهر في أكثر من مستوى وصورة، لا سيما مستوى التشخيص، والمستوى الفعلاني للنص.

فعلى صعيد الرسم التشخيصي للنص، فإن النصوص الأربعة تتشاكل في الإشتراك باشتمالها على شخصية واحدة منفردة، تشكل محور الحدث والفعل داخل النص، فضلاً عن بعض الأصوات الناطقة التي تعمل بوصفها فواعل مساندة ثانوية تكون داعمة للشخصية المحورية المركزية، وتحديداً في قصص (تليباثي- الصورة الأخيرة- الأقاصي)، أما قصة (الملحمة) فبالرغم من احتوائها على ثلاث شخصيات/ فواعل أساسية (العازف- المطرب- المؤلف)، والتي يتم استحضارها في النص بطريقتين، الحضور المباشر والحضور غير المباشر/ الغائب، إلاّ أنها- وفق التصور السيميائي للشخصية- لا تمثل سوى علامة تضم خصائص مشتركة تقود للتدليل على نمط مجازي من التشخيص يمكن اختزاله في نموذج (الفنان) أو المبدع، لذلك فهذه الشخصيات الثلاثة لا تمثل إلاّ انعكاساً متعدداً لتجسيد واحد أو فاعل واحد في النص.

هذا على المستوى التوزيعي للشخصيات، كذلك يتجلى التشاكل أيضاً في بعد آخر للشخصية الواحدة، وهو البعد أو الجانب الاجتماعي للشخصية، إذ تتشاكل شخصيات القصص الأربع في هذا البعد، فالشخصية في قصة تليباثي تحمل صفة (النحات)، وفي قصة الملحمة (الشاعر/ المطرب/ العازف)، وفي قصة الصورة الأخيرة (المصور الفوتوغرافي)، وفي قصة الأقاصي (الفتى العجيب الذي يمتلك قابلية ابداعية خارقة للعادة "كلام الطير")، لذلك تبدو هذه الشخصياتمتشاكلة ومترادفة، المهني- الابداعي- الفني.

كذلك يظهر التشاكل التشخيصي في صورة أخرى، هي أن جميع الشخصيات في القصص الأربع لا تحمل (اسماً) خاصاً بها، فالمؤلف تقصّد رسمها دون اسم أو صفة أو هيئة أو هوية محددة، بل اكتفى بالإشارة أو التلميح إلى دال/ الاسم، ففي (تليباثي والصورة الأخيرة) لا نجد سوى توصيف النحات/ المصور، وفي (الأقاصي) نجد توصيفاً إجتماعياً/ فئة عمرية/ فتى، وفي (الملحمة) لا نجد سوى الإشارة بـ(الهو- الآخر).

كما يتجلى التشاكل التشخيصي أيضاً في طبيعة تصوير ورسم الشخصية في هذه المجموعة، فقد حرص هيثم بردى على تقديم شخصيات مجموعته وتصويرها في حالة من العزلة والانقطاع عن العالم والانفصام عن الواقع، وربما تكون واحدية الشخصية وانفرادها بالفعل بالسردي، أولى علامات هذه العزلة والقطيعة عن التواصل مع المجتمع، كذلك وفرّ الكاتب لشخصياته فضاءاتٍ وبيئاتٍ وعوالم مغلقة تدفع باتجاه تأكيد العزلة والانفصال، ففي قصة (تليباثي) نجد أن الشخصية المحورية (النحات) محاصرة ومعزولة بشكل كامل عن العالم الخارجي من خلال ثلاث وسائل للعزل، الأولى هي الزمان- الليل، الذي يتشكل دالاً بطبيعته الفيزياوية لينتج مدلول الانقطاع والسكون والعزلة، والثانية هي المكان، البيت الخالي من الناس، الغرفة الموصدة على النحات مع منحوتته، الثالثة في نمطية العيش- الوحدة، فالبعد الاجتماعي للشخصية غائب تماماً ولا أثر له تأكيد على حالة العزلة وفقدان التواصل.

أما قصة الصورة الأخيرة، فإن تشاكل العزلة كتحقق أيضاً لكن بوسائل مغايرة، فبالرغم من تحرك الشخصية في فضاء مفتوح وممتد وواسع (العراء- الواحة)، إلاّ أن هذه العناصر المكانية الطبيعية، شكلت حواجز وموانع، فصلت وقطعت الشخصية عن تواصلها مع العوالم الأخرى، فالمصور الفوتوغرافي وجد نفسه ومن دون معرفة السبب، وحيداً معزولاً محاطاً بالعراء والواحة، لذلك لجأ إلى التخيل الذاكراتي بوصفه آلية للتعويض عن حالة العزلة والانفصال.

أما قصة الأقاصي، فإن الشخصية المحورية (الفتى المجنون) هي الأخرى محاصرة ومعزولة عن واقعها الاجتماعي على الرغم من التواصل الظاهري من خلال فعل (اللعب) (لعب الأطفال مع الفتى)، إلاّ أن (الفتى المجنون) معزول ومنقطع من خلال الحيثيات التي وضعها المؤلف لهذه الشخصية، وهي عدم قدرته من الكلام مع البشر (الخرس)، وكذلك النظرة الاجتماعية من الفاعل الجمعي (القرية) لهذه الشخصية ووسمه بالجنون والخبل، الذي شكّل دافعاً نفسياً حاداً للانزواء والانكفاء عن الذات

وفقدان التواصل، فضلاً عن تصويره الحياتي اليومي كونه عاش وحيداً دون عائلة أو أقارب.

أما قصة الملحمة، فإن تشاكل مدلول العزلة والانقطاع، أقامه المؤلف بوسائل وطرائق أخرى، فقد تولّد هذا المدلول بطريقة مركبة، وذلك من خلال تشظي دال/ الشخصية، عن ثلاثة فواعل (الشاعر والمطرب والعازف) واقتران كل فاعل منها بفعل استرجاعي، قام الراوي العليم بتنفيذه عبر ذاكرة مصاحبة للفواعل الثلاثة وفق علاقة (الصداقة- الإبداع)، ذلك الفعل المسترجع سردياًهو الذي أنتج مدلول العزلة والانقطاع عن التواصل، فالفاعل/ المطرب، تحققت عزلته عبر فعل الموت، أما الفاعل/ الشاعر فقد استحضرت عزلته عبر فعل وحدث (الهجرة)، أما الفاعل/ العازف، فقد جاءت العزلة عبر فعل الاسقاط على الماضي لتعويضه الحاضر المأزوم.

كذلك يمكن استجلاء مظهر آخر من مظاهر التشاكل الشخصي من خلال إصرار المؤلف وتأكيده على التصوير الداخلي للشخصية، إذ حرص على استبطان دواخل شخصياته وقراءاتها نفسياً، قراءة عميقة فاحصة متأنية، بحيث يشعر القارئ معها أنه إزاء نص من نصوص التحليل النفسي للشخصية، وقد أجاد هيثم بردى إجادة واضحة وجلية، بحيث أعطى لنصه السردي مسوغات وأسباب منطقية لاعتماد هذه الآلية، فالنصوص الاربعة تديرها شخصية واحدة مهيمنة لا تتواصل مع غيرها، بل مع ذاتها في محاورات داخلية كاشفة، لذلك فقد دعّم هذه التقنية باعتماد آليتين ساندتين، الأولى اعتماده السليم للراوي العليم في أغلب مفاصل السرد، والثانية اعتماده تقنية الحوار الداخلي، أو مناجاة النفس. وهاتان الآليتان تعملان بشكل فعال عن الرصد الداخلي للشخصية.

أما على المستوى الفعلاني للنص، فهو الآخر يرتكز على دعامة التشاكل، إذ تشترك النصوص الأربعة بمستوى فعلاني واحد، يتشاكل ويتماثل في جوهره وطبيعته واستحضاره، فنصوص المجموعة تلجأ إلى استحضار فعل سردي يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل، والحقيقة بالوهم، من خلال تقديم فعل يتوقع حدوثه وحصوله، ولكنه مُمرر

عبر منظومة أسطورية- فنتازية، تجعلّه يحلّق في فضاءات من التفعيل المُسّطر، إذ نجد الكاتب قد استعار وعمل على مزجها بأفعال شخصياتها المستوردة من الواقع، فقد وظّف أسطورة بجماليون في قصة (تليباثي) إذ نجد شخصية (النحات) الذي يحاول خلق وبعث روح الحياة في منحوتته التي تشبهه كثيراً، بعد تلاوة الصلوات للآلهة (فينوس) والتي يفاجأ بها القارئ بها، إذ يتكشف في نهاية القصة ولادة بؤرة الحياة في أحشاء المنحوتة، وكذلك نجد هذا الفعل المؤسطر في قصة (الصورة الأخيرة)، وتحديداً حكاية النسور الأربعة التي وظفها الكاتب والتي حملت (المصور الفوتوغرافي) وحلّقت به بعيداً وحطت به على سطح الماء، وكذلك ما يماثل ويشاكل هذا الفعل الفنتازي في قصة (الأقاصي) ولا سيما في فعل (التكلم مع الطير)، إذ قدّم الكاتب شخصية (الفتى المجنون) في مقدرة خارقة ومفارقة للغير، عندما كشف راويه العليم عن هذا السر.

هوامش

1. المنجد المعاصر في اللغة العربية/ مادة (ش ك ل)/ عن الأنترنيت.
2. مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الاشكال والأصول والامتداد)/ مولاي علي بو خاتم/ 168.
3. المصدر نفسه/ 168.
4. نفسه/ 168- 169.
5. نفسه/ 169.
6. سيميائية التشاكل في المسرحية الأمازيغية (ثوافيت)/ د. جميل حمداوي، بحث عن الأنترنيت.
7. الاستعادة في ظل النظرية التفاعلية (لماذا تركت الحصان وحيداً) محمود دريشأنموذجاً/ جميلة كرتوس/ رسالة ماجستير/ كلية الآداب والعلوم الانسانية/ جامعة مولود معمري تيزي وزو/ الجزائر/ 2011/ 63.
8. مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية المعاصرة/ وغليسي يوسف/ ضمن كتاب (السيمياء والنص الأدبي) جامعة بسكرة/ الجزائر. بحث على الانترنيت.
9. المصدر نفسه.
10. سيميائية التشاكل في المسرحية الامازيغية (ثوافيت).
11. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)/ محمد مفتاح.
12. سيميائية التشاكل في المسرحية الامازيغية (ثوافيت).

تليباثي التشكيل النصي وإقتناص الذات الضائعة

د. مثنى كاظم صادق

عن دار نعمان للثقافة في لبنان صدرت عام 2008م مجموعة قصصية بعنوان (تليباثي) للقاص العراقي هيثم بهنام بردى، وضمت هذه المجموعة أربع قصص قصيرة وتصدرت قصة تليباثي عليها والتي حملت المجموعة اسمها، وبعد فلا تدعي هذه القراءة الكمال كما لا تدعي أنها أضاءت جميع خبايا هذه القصص، بل هي قد تكون فاتحة وخطوة أولى لكشف الكثير من الشفرات المرمزة القابلة للتأويل وتعدد القراءات، ويجب أن نقول هنا أن القاص له تعامله الخاص مع اللغة، فاللغة عنده سائغة مطواعة، يضفي عليها إيحائية من خلال التأثيث الجيد لها مما جعلها متلألئة، وبالرغم من هذه اللغة السامية فأن القاص قد جعلها في حالة توازن مع بقية عناصر القصة ولم يطغ عنصر على آخر مما جعلها ذات أوصال متناسبة فالمبدع (هيثم بهنام بردى، الصامد في العراق، يأسرنا، في مجموعته القصصية الحاضرة) كما أشار الناشر الأستاذ ناجي نعمان على الغلاف الأخير من هذه المجموعة، هذه المجموعة (تليباثي) مجموعة قصصية عمل القاص على رسمها بخيوط تخاطرية تخاطبية ملونة تفرض على القاريء التوقف عندها وتأملها من خلال لغتها الاشراقية الجميلة الملتمة على نفسها المكتسية بالعزلة، بحثا عن اقتناص الذات الضائعة، مستفيداً- أي القاص- من ثقافة صوفية روحانية يجيد إسكانها في أحضان نصه؛ لأن لغة الأدب لغة ثانية وهي التي تبقى.... ومن المعروف أن لكل متلق قراءته الخاصة للنص الأدبي ضمن مرجعيات معروفة في مضانها؛ ووفق هذا أقدم قراءتي المتواضعة لـ (تليباثي):

بنية العنوان القصصي

يعد العنوان بالنسبة للمتلقي، ثريا النص ومفتاحه الأساس الذي يتجاذب مع النص الذي تحته والذي يعين-بلا شك- على فك شفرات النص؛ وعليه فلا يمكن قراءة نص

قصصي ما لم نقف على رأسه أي عنوانه، فالعنوان- إذن- لازمة نصية في فن القص وأن (أي عنوان يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطراف)[1] إذ يقترح العنوان (تليباثي) قراءة أولية لمرجعية ميتافيزيقية مرتبطة بظاهرة التخاطر (Telepathy) وهي الأتصال الروحي مع الآخر والتناغم معه والتخاطب من دون إتصال شفاهي، بيد أن عنوان المجموعة وفق هذا المفهوم النفساني شكل (موقعا ستراتيجيا خاصا، يشرف على النص ويحرسه، ويضمن وحدته وعدم تفككه وذوبانه في نصوص أخرى)[2] فالعنوان قد هندس للنص وللفضاء السردي؛ فهو بوابة (تلباثية) تخاطرية مع النصوص القصصية التي تلتها، ولعل الغموض في العنوان إنما هو الصعوبة في الدخول إلى الذات الإنسانية المعقدة ومعرفة هذه الذات أمكاناتها الكينونية، بتحولاتها وتركيبها الغامض، جاء العنوان للمجموعة القصصية (تليباثي) وهو عنوان القصة الأولى في هذه المجموعة، معلناً التأكيد على هذا الإتصال التخاطري والذي يربط بوشائج نصية اتصالية القصص الأخرى وكما سنفصل في مبحث آخر، فقد أعلن العنوان عن تخاطره عن طريق التقدير اللغوي النحوي والمقدر بـ(أنت تليباثي) أو (انا تليباثي) أو (هو تليباثي) وتعضيداً له جاءت لوحة الغلاف تحت العنوان بريشة المتألق (لوثر أيشو آدم) مؤكدة لهذه التلبثة وكأن اللوحة تفسر العنوان والعنوان يفسر اللوحة وربما يصح أن نقول: أن العنوان (تليباثي) جواب عن سؤال ورد في القصة نفسها (هل أنا تليباثي؟!)[3].

يكاد يجمع المشتغلون في فن القص أن عنوان القصة قد يأتي أحيانا لا يمت بصلة إلى القصة، وقد يأتي مما له صلة بالمضمون، وقد يأتي مما ورد في النص الحكائي بصورة مباشرة، وبصورة عامة (لا يأتي العنوان متأخرا عن كتابة القصة فهو يولد معها وينمو مع عناصرها من الأحداث والشخصيات والفكرة المركزية)[4] ولذلك يمكن القول: إن القاص المبدع (هيثم بهنام بردى) قد اختار عنوانات قصصه القصيرة الأربعة (التليباثية) من النوع الملفوظ في النص السردي فالقصة الأولى (تليباثي) والتي حملت اسم المجموعة قد اختار عنوانها من جملتين وردتا في القصة وهما (هل أنا تليباثي؟!)[5] و(الإله التليباثي)[6]، وأما القصة الثانية (الملحمة) فقد وردت هذه الكلمة عينها أو اشتقاقها خمس عشرة مرة [7] ستة منها في صفحة واحدة والباقي

توزعت على صفحات متقاربة ومتكررة أيضا في هذه الصفحات نفسها، فـ(التكرار للمفردة خاصية لغوية لغرض خلق معان ودلالات جديدة)[8] حيث (يعمل التكرار على إعطائنا تصورا عن هيمنة المكرر وقيمته في النص)[9] فقد عمق هذا التكرار حركية الملحمة وتجذيرها عند المتلقي، وكمنت في ذاته ورسخت في خلاياه، وللمتلقي دور فعال في إنتاج المعنى المكرر(وذلك من خلال توافق المكررات مع بعضها وبيان قيمة الشخصيات)[10]، تطالعنا القصة الثالثة بعنوان (الصورة الأخيرة) والعنوان أيضا مقتبس من عبارات ثلاث وضعت في المتن الحكائي (هيا... سأريك صورتك الأخيرة)[11] و(أرني الصورة الأخيرة)[12] و(منحه الصورة الأخيرة)[13] وجاء هذا العنوان وحيداً بصورة مختلفة عن عنوانات بقية القصص، فانماز هذا العنوان بتركيبه الوصفي، فقد أقفلت الصفة (الأخيرة) دلالة الموصوف (الصورة)؛ وذلك لتخصيص ما هو عام (الصورة) بما هو خاص (الأخيرة)..... وأخيرا تأتي القصة الرابعة (ألأقاصي) لتختتم بها المجموعة القصصية (تليباثي) معلنة أيضاً أن عنوانها مأخوذ من النص الحكائي (قررت أن أذهب إلى الأقاصي)[14] و(إلى الأقاصي)[15] و(تيقنت أنه ذهب إلى الأقاصي)[16] إن تكرار حرف الجر (إلى) يفضي إلى حقيقة تؤكد الابتعاد الفعلي بوروده ثـلاث مرات فضلاً عـن ذلك لأن (حرف الجر إلى هو للمنتهى)[17] أي لانتهاء غاية، ولابد من الإشارة إلى أن الوعي باختيار العنوانات بهذه المهارة قد حقق وظيفة إفهامية مباشرة مجتنبة- هذه الوظيفة- العنوانات غير الموصلة للمتلقي كالمجازات، والاستعارت البعيدة وغرابة الألفاظ فضلاً عن نجاحه في سلب مصطلح جاف علمي وجعله ذو قيمة فنية أدبية وهذا مكمن الإبداع، بانزياح الألفاظ من دلالتها المعجمية العلمية، باتجاه التأويلات الفنية المتعددة.

دلالات التناص

يشير الناقد الدكتور فاضل عبود التميمي إلى أن التناص في الشكل الأدبي يقوم على كسر حدود الملكية الأدبية الفردية[18] فهو تفاعل المنتج مع النصوص الأخرى بغية استعادتها ومحاكاتها وإعادة إنتاجها من جديد؛ ولذلك قيل لا يوجد نص بريء!! بيد أن التناص ذو جدلية تفاعلية مع النصوص التي يتعالق معها. في هذه المجموعة القصصية ثمة

نصوص متناصة متنافذة مع نصوص أخرى وأن هذا التنافذ (أعطى النص الجديد سمة التحول والمغايرة لا في الشكل والمضمون فحسب وإنما في التلقي والتحليل والتقويم)[19] رصد كاتب السطور تناصات عدة ولعل من أهمها:

أولاً: التناص الديني: ونعني به استخدام الميثولوجيا الدينية للشعوب، وهنا نشير إلى بطل قصة (الأقاصي) ففيه تناص واضح ومقاربة مع النبي سليمان (ع) الذي يجيد لغة الطير (فقد كان الفتى يتحدث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً)[20] وكأن القاص أراد الإشارة إلى وجود لغات أخرى للخطاب وعوالم ربما تكون أنقى وأجمل (وهربت نحو عالم الطير- إنه عالم نقي ونظيف، على العكس من عالم البشر)[21].

ثانياً: التناص الأسطوري: ويقع فضاؤه ضمن المرجعيات التاريخية بمعالجة تقنية تعطيه بعداً دلالياً آخر في حالة التماس معه وأن هذا النوع من التناص (هدفه عند الكاتب إيجاد تقارب فكري ونفسي بين الماضي والحاضر)[22] أي بين ما حدث سابقا وما سيحدث لاحقا؛ وذلك لتنمية هذا الحدث وتحقيقه والنهوض بالنسيج السردي للقصة (هل يمكن أن تتكرر أعجوبة المثال الإغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالاتيا؟)[23] إن استحضار وحضور بجماليون وتلاوة صلاته عينها أغنت العملية الإبداعية، وكان القاص موفقاً فيها وأميناً في نقل نصوصها المقتبسة، بل أن هذه النصوص المقتبسة قد انمازت بتباين في الطباعة بخط مائل. إن توظيف الأساطير اليونانية والإغريقية (بوصفها عالم يغري الأديب الباحث بتوسيع فضائه- عموماً- والقاص- خصوصاً- باللجوء إلى عوالمها الغنية للإغتراف من معينها وتمثيلها على نحو ما في عمله الإبداعي)[24] وقصص المبدع هذه قد تأثرت بهذه المرجعيات الأسطورية وأن الأسطورة عموماً (سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظرية الكونية كما تبدو للإنسانية، أما من الناحية الأخلاقية أو من الناحية الميتافيزيقية، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها، علماً بأن السرد الذي تبتكره قد يضفي

عليه الإنسان قيمة دينية واضحة)[25] فإن (على القاص إجراء التحويرات اللازمة لكي تلائم الأسطورة منطق البناء القصصي الموائم للعصر)[26] فبجماليون ينصح بطل القصة بأنه يستطيع بث الروح في التمثال الشمعي إن كان مؤمنا بذلك فعندما فشل بطل القصة في بث الحياة للتمثال قال له بجماليون (لم تكن مؤمنا-بم؟- بمصداقية ما تفعل ((...)) كنت في تلك البقعة التي تفصل بين الشك واليقين، فاخترت الأول ((...)) هذا هو خطؤكم... ضيق الخيال...)[27].

وحدة التلبثة في القصص

ونقصد بها أن القصص الأربعة ذات وشيجة تخاطرية تليباثية مع بعضها البعض، بل يمكن القول إن القصة الأولى قد تخاطرت مع القصص الأخرى وانطلقت (من خلال تصور العلاقة بين اللغة والتوصيل)[28] وأسلفنا الكلام بأن ثيمة القصة الأولى تقوم على توظيف ظاهرة التليباثي مع الآخر والتناغم معه وتحريكه وربما إحيائه!! وقد امتدت هذه الظاهرة وتخاطرت و(تتلبثت) ولعل القاص أراد أن يلفت النظر إلى أهمية ونقاوة هذا النوع من الاتصال الشفاف، وإن لجوء القاص إلى هذه التقنية لربما (محاولة تعويضية لما يصعب تحقيقه في الواقع ولتحقيق تناول رمزي يهدف إلى تحفيز وعي الناس وتفكيرهم بالحاجة لأهمية التغيير الاجتماعي)[29] ففي قصة (الملحمة) ترد بعض النصوص مما له ارتباط بالقصة الأولى (تليباثي) والتي أشارت إلى التخاطر ولو تأملنا هذه النصوص لوجدنا أنها ذات وشائج قريبة والنصوص هي (ارتقائه إلى مرتبة المتصوفة والتخاطريين)[30] و(انه يحاول أن يبعث رسالة، استلم وشوشة غامضة بها شفرات وصل ومحبة ((...)) انه يمارس معي لعبة التخاطر)[31] و(إن الإشارة التي يرسلها احد الحضور....)[32] و(يلتقط كياني الإشارة من جديد)[33] و(إنني استلم إشارته بوضوح)[34] و(إن إشارته أو قابليته على التخاطر ستتطور)[35] وفي قصة (الصورة الأخيرة) إشارات خفيفة وردت ضمنيا للتخاطر والتأمل الداخلي لـ(تستنبط غموض النفس الإنسانية وشطحات الروح)[36] وتأتي القصة الأخيرة (الأقاصي) لتعلن هيمنة التخاطر على متنها (صار جسدي كله لاقطة كبيرة حساسة ((...)) لم اخطيء الإشارة

التي التقطتها مجساتي)[37] و(لغة التخاطب بيني وبين الطير)[38] ومما لاشك فيه أن هذه المهيمنات الملتقطة تخاطريا للآخر ماهي إلا اقتناص للذات الضائعة وترجمة للأغتراب الإنساني، إن توظيف الإشارات حول التخاطر واستلام الإشارات وبثها لم يكن اعتباطياً بل جاء مقصوداً ذا دلالة، فالقصة القصيرة اليوم (أقصت الواقع اليومي متكئة على قناعتها بقدرة الذهن على توليد حالات قصصية من خلال الهواجس والمخاوف وأحلام اليقظة والكوابيس)[39].

كان للأصابع حضور اتصالي واضح تمظهر في هذه القصص (مد أصابعه يتلمس التفاصيل بانتشاء غامر)[40] فالأصابع في بدايتها ولاسيما في قصة تليباثي عادية لامسة متحسسة بيد أنها تتحول إلى أداة اتصال تخاطري فاعل مع الآخر (مد سبابته المرتعشة نحو الحلمتين)[41] و(بالسبابة والوسطى فرك الشفتين المكتنزتين)[42] و(ثم مد سبابته نحو التمثال...)[43] بعد ذلك أصبحت السبابة اتصال شفيف مع التمثال (وتلامست السبابتان)[44] و(مد الآخر سبابته وإبهامه)[45] وغيرها من النصوص في هذه القصة[46] بغية توثيق الاتصال وشحن الطقوس التخاطرية عن طريق الإشارة واللمس بالأصابع، كما اتخذت الأصابع حضوراً في بقية القصص (الملحمة، والصورة الأخيرة، والأقاصي)[47] حيث امتدت الأنامل على فضاءات هذه القصص معلنة الاتصال بالآخر والإحساس بوجوده وتحسسه، بعدها رمزاً موحداً للمعنى المطروح ومثلت (دلالة ما فوق الرمز ((...)) لتوصله إلى خلق نظام داخلي معين في عمله الأدبي)[48] إن اعتماد حاسة اللمس والإشارة كأداة اتصال وتحسس لا تعتمد على اللغة يمنحنا الحق في إعادة السؤال الذي طرحه القاص على لسان بطله (هل أنا تليباثي؟!).

السرد والحوار

من المعروف أن السرد في القصة القصيرة ذو تباينمع السرد في بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وعادة ما يكون في القصة القصيرة مكثفاً ومركزاً وذو طاقة إيحائية عالية، فجاء السرد في تليباثي- اعتماداً على ما ذكرنا- من النوع الموضوعي أي أن الكاتب يتحدث بضمير الغائب (هو/الآخر) ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن (ضمير الغائب هو علامة

على ميثاق واضح بين الكاتب والمجتمع، إلاّ انه أيضاً، بالنسبة للقاص الوسيلة الأولى للاستيلاء على القاريء بالطريقة التي يريدها، ضمير الغائب إذن، أكثر من تجربة أدبية، وهو فعل بشري، يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود)[49] فقد منح ضمير الغائب في القصص الثلاث الأولى حرية في طرح الرؤى والخيالات، أما القصة الأخيرة (الأقاصي) فجاء السرد فيها من النوع الذاتي بحضور واضح وقوي للـ(أنا) ضمير المتكلم السارد وان القاص باستخدامه (ضمير المتكلم- أنا- في خطابه يعمد إلى إبراز الذات الساردة للرواي، بل وتضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائي الذي يحكيه)[50] وعليه فالقصص الثلاث الأولى (تليباثي/ الملحمة/ الصورة الأخيرة) خطوط لتأصيل أفكار إنسانية في تأمل الأشياء بتجارب صوفية شفافة وعميقة لإيجاد افياء جديدة للذات البشرية أما القصة الأخيرة (الأقاصي) فمثلت الذات الحساسة المؤثرة للصمت إزاء تهكم الغير وعدم فهمهم لها. إن طرح الأفكار في هذه القصة جاء عن طريق ضمير المتكلم (أنا) الذي أماط اللثام عن الذات عن طريق الحديث النفسي و(ضمير المتكلم يجعل صيغة القص تقترب من المنلوج)[51] وان نسيج القصة السردي اتجه نحو الداخل في القصة وسبر أغوار بطله وهذا النمط يركز على هموم الفرد المتوحد المعزول الذي اتخذ عالما يوتوبيا له كبطل قصة الأقاصي الصامت المنعزل.

شكل الحوار في المجموعة علاقة للتواصل مع الآخر وهو تبادلات منطوقة مع متلق آخر بغية تجاذبات فكرية وشعورية ورؤيوية و(للحوار في ميدان السرد القصصي وظائف متنوعة عدة من أبرزها انه يرينا الشخصيات أي انه يعبر عن بنيتها السردية وينم عنها)[52] فقد شرعت الشخصيات في التعبير عن نفسها دون وصاية من القاص، وكان استخدام القاص للحوار استخداماً خاصاً إذ جعله محاطاً بالسرد والوصف فضلاً عن توظيف جميل للأساليب الكثيرة في الحوارات للكشف عن الذات الحيرى والتي تبحث عن الإجابات من الآخر، وقد تحول القاص فيها إلى مراقب فقط للمتحاورين وكأنه مصور يحمل كاميرته وينقل لنا ما حدث ويحدث وسيحدث، فقد جاءت الحوارات خارجية (إذ يوجه المتكلم كلامه مباشرة إلى متكلم آخر مباشر ويتبادلان الكلام دون تدخل الرواي)[53] لتبرز لنا وجهات النظر للشخصيات المتحاورة دون أن ينحاز إلى إحداها.

الهوامش

1. تحليل الخطاب السردي، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995م ص 277.
2. شعرية الدال في بينة الأستهلال، الطاهر رولبينة، جامعة باجي مختار، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، عنابة الجزائر 1995م ص 141.
3. تليباثي، مجموعة قصصية، القاص هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة، جونية، لبنان ط1 2008م ص 11.
4. العنوان في النص القصصي، الاكتشاف والأختيار، محمود عبد الوهاب، مجلة آفاق عربية العدد 10 سنة 1993م ص 65.
5. تليباثي ص 11.
6. نفسه ص 19.
7. ينظر: تليباثي الصفحات 31، 32، 37، 38، 39، 41.
8. ينظر: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، د صلاح فضل، مجلة فصول العدد الأول 1948م ص 57.
9. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948م حتى 1975م دراسة نقدية، د. صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1979م ص70.
10. نظريات السرد الحديثة، تأليف دالاس مارتن - ترجمة حياة جاسم محمد - المجلس الأعلى للثقافة 1998م ص 167.
11. تليباثي ص 44.
12. نفسه ص49.
13. نفسه ص 51.
14. نفسه ص 58.

15. نفسه ص 58.
16. نفسه 58.
17. المقتضب، لأبي العباس المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة 1386هـ- ج 4/ 139.
18. رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب، دراسة أسلوبية، د فاضل عبود التميمي ط1 مكتبة الثقافة واسط، العراق 2009م ص 62.
19. نفسه ص 62.
20. تليباثي ص 56.
21.نفسه ص 57.
22. رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب ص 64.
23. تليباثي ص 11.
24. مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د محمد صابر عبيد ود سوسن البياتي، دار العين للنشر ط1 القاهرة 2008م ص 135.
25. البطل في الادب والاساطير، شكري محمد عياد، ط2، دار المعرفة، القاهرة 1971م ص77.
26. مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي ص 136.
27. تليباثي ص 13.
28. علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، د محمد كريم كواز، ط1 منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا ص 139.
29. مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي ص 179.
30. تليباثي ص 24.
31. نفسه ص 30.
32. نفسه ص 30.
33. نفسه 32.

34.نفسه 33.

35. نفسه 33.

36. نفسه 34.

37.نفسه 55.

38. نفسه 56.

39. أفق التحولات في القصة القصيرة، مجموعة شهادات، تقديم إبراهيم نصرالله ص9.

40. تليباثي ص 9.

41. نفسه ص 9.

42. نفسه ص 11.

43. نفسه 14.

44. نفسه ص 14.

45. نفسه 15.

46. ينظر: نفسه ص 16 ـ 18.

47. ينظر: نفسه ص 36ـ 40 ـ 44ـ 49ـ 52.

48. علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 95.

49. درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة ط3 الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1985م ص 53.

50. الرواي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ط1 مكتبة الآداب، القاهرة 2006م ص 134.

51. وجوه ومرايا، إعداد سامر أنور الشمالي ط1، مكتبة الشمالي، سوريا 2005م ص20.

52. كتابة الرواية، جون برين، ترجمة مجيد ياسين ط1 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1993م ص 77.

53. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت 1989م ص67.

جماليات الإيقاع السردي مقاربة في [ثلبياثي]

د. محمد يونس صالح

• في الإيقاع السردي:

يحاول هذا الكتاب أن يميط اللثام عن حقل مهم وخصب في بنية الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والسرد على نحو عام- كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه- بوصفه إطاراً يمنح هذه الأنواع محيطها الخاص ومساحتها المفترضة لتجول عناصرها على سياقها الخاص الذي يفرض الحركة أو السكون أو يفرض البطء أو السرعة، فيرصد تحولات المكان عبر سير أحداثه مرّة، ويسلط كاميراته على حركة الشخصية وأزمنتها بوساطة افتراضات الزمن أخرى، وفاعلية اللون والظل ومفارقتهما ومتوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً وتراكماتها الفونيمية ونظام الجمل وتوزيعها على سطح الورقة ثالثة.

الإيقاع... ذلك الكائن العجيب، المتحول تحولات الذات الساردة وفاعليتها وخصوصيتها وحساسيتها في داخل العمل الإبداعي، يتلاقح معها مرّة، ويتغلغل في ثنايا حركتها بوعي وقدرة العداء المتمكن من ساقيه مرّة أخرى.

يسعى الإيقاع إلى استيعاب حركة أحداثها القصة واحتوائها وتنقل شخصياتها وتغير مناخها المكاني وسلطتها الزمانية أنى شاءت ومتى سنحت لها حدودها الخاصة بالتجول خارج منطقة السرد، لتبلور من ثمّ علاقات من شأنها تقليص الهوة بينها وبين كل ما من شأنه أن يفرض أعرافاً وتقاناتاً تحتفظ بالإطار الخارجي للسرد وتنفتح بالقدر ذاته على الفنون المجاورة لما تمتع به السرديات من مائية تهدم الحواجز بين الفنون والأجناس الأدبية والأنواع الأخرى إلاّ أنها لا تهدم الحدود التي حدّها كل جنس لنفسه.

ويرمي توظيف الإيقاع في العمل القصصي لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إيطار المكان المفترض وخارجه، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح

القصة إيحاءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرّة، ويجسد الانطباع الأول عن كل لوحة قصصية بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصة والخفي الداخلي النفسي، في حين يرصد مناطق التحامهما، في الوقت الذي يفضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي.[1]

ويؤدي الإيقاع السردي أحد وظائفه الدلالية والاتصالية، فهو طاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل بقوة وتورية في عوالم النص القصصي، في قضاياه الكبيرة وتفاصيله الدقيقة من ثريا النص إلى عتبة الإقفال على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحاجب المتخفية خلفه تلك السلطة- السمع بصرية- الدالة لأن جماليات النص "القصصي في سبيلها إلى سردنة الفنون ذهبت إلى محاولة استثمار الطاقة الباطنية للفن المستدعي إلى ميدان السرد وتفعيله قصصياً، ولعل فضاء الموسيقى أحد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي أجتهد القص الحديث في ولوجه والاستثارة بقيمه العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده وفتحها على آفاق جمالية جديدة"[2].

منطقة السرد منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً- بخطوط متوازية- تسهم على نحو فعّال في منح كل قصة نهجها الخاص الذي يتطلب رصداً خاص يستند في قراءته على الحراك- السرد إيقاعي- داخل مكونات العمل القصصي كونه عنصراً مهماً " من عناصر التصميم القصصي، والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواجٍ تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين، يشعر القارئ معه بأن القصة تسير على وفق قانون مرسوم، هو

(1) ينظر في ذلك، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية: د.احمد الزعبي، دار الأمل، الأردن، الطبعة الأولى، 1986، 8. وينظر فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، 2013، 21.

(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، 2010، 54.

الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تجلت فيه... وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً، وفي البعض الأخر متحفزاً متسارعاً، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد، فيكون حراً أو منضبطاً، متعسراً أو منساباً، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً، في آن واحد، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة "[1].

إن كل ما سبق له علاقة بمفهوم الإيقاع وكيفية فهما لوظيفته ومن ثم ترك البصمة الواضحة في مقاربة النصوص مقاربة إيقاعية شمولية وواضحة، فمازال الإيقاع يواجه إشكالية في مفهومه عند المنظرين له سواء أكانوا من العرب أم من الغربيين، فمنهم من يجده متجسداً في النصوص الأدبية على نحو عام-رينيه ويلك- ومنهم من يقصره على الشعر خاصة، ومنهم من يوسع مجاله إلى أبعد من ذلك فيجده في الطبيعة والظواهر الصناعية مثلاً، شأنه في ذلك شأن التشظيات الدلالية والمفهومية والاصطلاحية قديماً, وقد تعرض الإيقاع "من التضييق والتوسع للمفهوم، ومن التعسّف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة، وبإقصاء ما لا شكَّ في انتمائه إليه مرّة أخرى، ما جعل المصطلح قلقاً والمفهوم سائباً، والخلاف بين الدارسين كبيراً. وهذا الخلاف يدل على تعدد أطراف الاجتهاد ومصادره، ويدل في بعض وجوهه، على تقدم في العلم وتطورٍ في التفكير، لكنَّهُ يدل أيضاً على تفاوتٍ في تقدير الحقائق وخلطٍ في تدبر المسائل أحياناً[2]، ومن ثمّ فان تعدد وجهات النظر في النظرية الإيقاعية تنتج تنوعاً في مقاربة النص – أيّ كان – إيقاعياً، وأحسب أن الحديث هنا- أذا ما أردنا الخوض فيه- يأخذ فيها مجالاً كبيراً حدّ الملل إلاّ أنه في النهاية وبعد إزالة الزبد، يمكن أن يعد هذا التعدد والخلط في المفهوم والإجراء حالة صحية في حقل الدراسات النقدية.

---

(1) فن القصة: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، 1966، 87-88.

(2) في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد (32)، تونس، 1991، 7.

• **إيقاع التشكيل السردي:**

لاشك في أنّ العلاقة بين التشكيلي- ولاسيما اللوني والصوري والكاميراتي الوصفي والتجسيمي- والسردي علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس القاص والتشكيلي ومن ثمّ يكتمل النضج الفني سرداً ورسماً كلٌ حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر.[1]

أفادت المنطقة السردية كثيراً من معطيات التشكيل- وعلى حد تعبير كلود عبيد- ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة، ومن ثمّ فان اللغة تعمل من منطقة الصوت والدلالة على امتصاص الخواص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون والصورة الطبيعية واللغة أساساً، وتحولها إلى خصائص تخيليةترتبط بوظائف السرد ومنح النص إيقاعاً متداخلاً يحمل علامات ثرية ناتجة عن فضاء المكان والزمن والحدث والشخصية والإطار السردي العام وصدى إيقاعه اللوني، والاقتصار على جوهرها التشكيلي الذي يتمثل بإيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور[2].

السرد من الأجناس القولية التي تعتمد على الفنون الأخرى، فهو حاضنة لكثير من هذه الفنون التي توظّف في البناء السردي، إذ تشارك الإشارات الفنية القادمة من هذه الفنون إلى السرد الإشارة اللغوية في فرز المعنى الشعري وتوصيله، بما يسهم في تعزيز التشكيل السردي واستكمال مقوّمات بنائه الفني بحسب طبيعة التجربة ورؤيتها، واستناداً

(1) ينظر جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2011، 9.

(2) ينظر، السكون المتحرك،دراسة في البنية والأسلوب/ تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً:علوي الهاشمي،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات،الطبعة الأولى،1992، 412.

إلى هذه العلاقة يمكن النظر إلى إيقاع الصور المعروفة في القصة على أنها لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة المرسومة بالكلمات تبتعث فينا إيقاع اللون، في حين أنَّ اللوحة المرسومة تضعنا أمام الأشكال والألوان مباشرة[1]. في هذا الغمار يدلو القاص هيثم بهنام بردى بدلوه ويُخضع الفضاء التشكيلي لمختبره السردي ليداخل اللوني والإيقاعي والسردي، فيقول في قصته الموسومة بـ(تِليباثي)[2] وهي القصة الأولى من مجموعته القصصية الموسومة بالاسم ذاته:

- ((بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت، يوصد الأبواب كلها، يقفل درفات النوافذ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء... فقط النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة تفرش ضوءها الساطع من خلل حوافِ الستارة)).

تبدأ فاعلية المناخ الإيقاعي في استهلال القصة زمنياً (بعد الغسق)، إذ يفضي عبر سير لقطاته إلى فرض مناخ يشيء بالاستقرار- إلى حدٍ ما- بوساطة الامتزاج اللون/ الظل، الذي يعمد إلى بلورة إيقاع الصمت والهدوء ومن ثم السكون في مناطق الرصد الكامراتي كلها، إذ تنطوي حساسية الإيقاع السردي على فلسفة تعمد إلى تكثيف الدلالة السكونية (الصامتة)، مرّة والهادئة أخرى (الغسق الذي يغطي الحديقة/ يضفي على

(1) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، 270، واللون في شعر عمر بن أبي ربيعة: د. صالح محمد حسن، (بحث).

(2) تليباثي، مجموعة قصصية: هيثم بهنام بردى، المجموعة القصصية الفائزة بجائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية، عام 2006، والصادرة عن دار ناجي نعمان عام 2008، دار الينابيع، سوريا، الطبعة الثانية 2010، النصوص المنتخبة للمعاينة أرقام صفحاتها على التوالي، وهو منهج ارتأيناه يتناسب مع القصة القصير من جهة وتخفيف الثقل الهامشي من جهة أخرى، 7، 10، 55، 48، 55، 55، 44-54.

أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية/ الشبيهة بالموت/ يوصد الأبواب/ يسدل الستائر/ يعمد إلى إطفاء الأنوار/ فيغرق البيت بالعتمة).

على الرغم من قدرة الأفعال المضارعة وفاعليتها في سيادة الحركية السردية ولاسيما حركة الشخصية وثبات المكان (يوصد/ يقفل/ يسدل/ يعمد) التي تعود إلى الضمير الغائب (هو) خارج منطقتها الإضافية الدلالية لأنها حركة سريعة تضفي إلى فرض أمور نفسية لا حركية، إلاّ أنها تكتسب سكونها أو هدوء حركتها بوعي ما يجعل الإيقاع البصري صامتاً مكتظاً بمشاهد ولقطات قاتمة تكبح طموح الحركة السردية وتقيد تجولها الرحب، وهي نقطة تمثل التقاء السمعي بالبصري واشتغال كلاً منهما في منطقة الآخر على النحو الذي يقلص الهوة بينهما.

تأخذ آلة الوصف دورها اللحمي في فرض الإيقاع المستغرق في تفصل المشاهد وهي تعمد إلى تقديم لقطات تتمظهر في النص على نحو متسلسل يعمق تواصلية العتمة والسكون/ الهدوء الحادين، بمرتكزات رامزة يبدأ فعلها منذ الوهلة الأولى وهي تكثف مفردات يشيع فيها الانحياز نحو التأمل في مساحة تفصيلية خاصة.

المنطقة منذ المفتتح تمركز شديد حول الصمت إلى الحد الذي يتماهى فيه الإيقاعي والسردي، إذ يتجه الرامز التشكيلي (الغسق)، نحو بدء إشعاع فضاءً يسوده الحزن والخمول وهو ينطوي في الوقت على قدرة عالية في اتساع رقة هذا الإيقاع والانتهاء إلى جملة توفي بنهاية الحركة (الموت)، ويبقى هذا الاعتراف قاراً في الجمل الأربعة اللاحقة، ما يلبث هذا الإيقاع في الحركة الخامسة- الجملة- إلى التحرك نحو إيقاع اللون (عرائش العنب) وسيميائها المعنقدة بسلسلة عميقة من الصور المتواصلة ببنية لحمية متقاطرة، إلاّ أن هذه الحركة تبدو خجولة في فرض إيقاعها المفارقاتي مع مناخها السابق لتبقى في حدود ضيقة تعكسها مساحتها المحدودة من خلل حوافِ الستارة.

يشتغل النص برمته على تدمير فاعلية الحراك السرد-إيقاعي وهي تسعى للوصول على ثيمة العتمة بوصفه عنصراً أساساً في إيقاع النص الصامت تارة والبطيء أخرى، عبر

جو مفعم بالكآبة والانحسار والانغلاق على الذات وتفعيل إيقاع الموت بعمده إلى قتل كل ما هو حيوي.

ويعزز ذلك تداخل لازمة الإيقاع البصري المتداخل وتفاعلها على النحو الذي تقدم به منظومة السرد مموسقة بأجزاء يمثل كلٌ منها حيزاً مهماً في فضاء الصورة السردية المفتوحة والمغلقة، فما تفرضه سيميائة الحشد المتواصل للفضاء الخارجي للحديقة والمكان المفتوح عموماً (الغسق)، تناظرها (الستائر الزرقاء الداكنة)، في حين يلتقي موت الحركة (الصبغة البرتقالية)، تناظرها (إطفاء الأنوار)، فالحديقة بوصفها فضاءً نفسياً يمركز في أيّة قراءة إيقاع الحيوية والرحابة بوصفها محفزاً عيانياً يشتغل إلى حدٍ كبير في منطقة البصر جمالياً تؤدي معطيات وملامح الإيقاع الصمتي دورها الدال فيه، التي تبقى فعّالة بسلسلة من الإيقاعات التي تلتقي في نسيجها الباطني والظاهري وتؤسس المقولة المرهونة للنص في الزاوية الأكثر بؤساً وهي ترسم نهاية القصة.

في القصة ذاتها (تليباثي) يبقى إيقاع التأمل والوصف والصورة هو السؤال الأهم الذي يجذر الدلالة ويفتح آفاق الإيقاع والوصف على نحو خاص:

- ((- **لم تؤرقني وتعذبني... كلّمني أرجوك.**

يقطع الغرفة جيئة وذهاباً، يخلع سترته ويلقيها بإهمال على الكرسي، يشعل سيكارة يلتقطها من المنضدة، يمج منها نفساً ثم ينفثه فيتحلق الدخان دوائر تترجم حالتها غير المتوازنة وهو في وضعه الفريد الغريب)).

حركة الإيقاع في هذا المجتزأ الوصفي حركة تمنح نفسها الحرية في فضاء مغلق وحدود ضيقة (حدود الغرفة)، إلا أنها حركة تتداخل في أعماق إيقاع السرد الوصفي وحساسيته المكتظة التي يمكن عدّها ومضة إيقاعية مكتظة الصور مستقلة في إطارها العام والمنفتح بالقدر ذاته على حركية الوصف والشخصية في داخل المنطقة الصورية الواحدة.

تبصر المنظومة الإيقاعية لفعل الاستفهام (لم / ...)، عن تجلّي وخفاء يتجاوزها إلى فعل الترجي ويعكس على رمزيتها المتكررة المتقاطرة (...)، التي تكمن في طياتها الحسرة

والتألم في كفة والحيرة والتعجب في كفة أخرى، ما يمنح الإيقاع تموجاً يمتد أفقياً (لم تؤرقني وتعذبني... كلّمني أرجوك)، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتصاعد على النحو الذي يوسع رقعة الوصف الكامراتي وحركته الإيقاعية إلى فعل السرد (يقطع/ يخلع/ يلقيها/ يشعل/ يمج)، الذي يفيد من هيمنة ثنائيات معطيات الصور الحركية (جيئة/ ذهاباً- يمج/ ينفثه)، وهي حركة يسيطر عليها انشطار وتأمل بين رغبة تحيق المرجو (كلمني أرجوك)، وقلق وتوتر غير متوازن (وهو في وضعه الفريد الغريب)، وهو ما احتوى الإيقاع بين حركة الأفعال وانعكاس الصورة المتأملة عليه.

في قصته الموسومة بـ(الأقاصي) يتمظهر على نحو واضح التداخل الوصفي والإيقاعي في تشكيل طبقة الشيوخ السردية التي لا تتوقف في حدود معينة بل تنفتح على الماحول الإيقاعي برحابة تؤكد حضوره العضوي في اللعبة السردية:

- ((- **انه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.**

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلاّ أنفاسهم وهي تتموسق مع حبات السبح الكهرب المتهاطلة مع الخط الضيق المتشاكل ببين الإبهام والسبابة وأناملهم الحبلية تمسد عثانينهم المدببة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثة المشعرة، تتأسف على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون)).

تخضع الطبقة الإيقاعية الثانية بعد الأولى المتوازية لشحنة عاطفية يتحلّى بها (شيوخ القرية/ المحنكون/ المعجونون بالحياة)، ومن ثم فان هذه الطبقة يهيمن على إيقاعها الوصف الدقيق لحالتي الزمنية والمكانية، فهو يجسد انشغالهم الخصوصي والنوعي في داخل دائرة صمتية يتناظر فيه إيقاع الجسد (الإبهام/ السّبابة/ أناملهم)، مع إيقاع (أنفاسهم)، الذي يضفي إلى حركة صوتية وإيقاع ملموس (تتموسق)،[1] يؤكد التفاعل

(1) فضاء القرية، الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي: د. محمد صابر عبيد، ضمن الدراسات الملحقة بـ(تليباثي)، 72.

البصري- الصوتي وإلفات العين القرائية/ السماعية نحو تلاقح شديد الكثافة والتمركز حول إيقاع الجسد- الوجه الآخر للشخصيّة- وتفعيل انعطاف إيقاعي مهم يلتقي فيه التوازي الصوتي بالصورة الوصفة.

وفي قصته الموسومة بـ(الصورة الأخيرة) يبقى إيقاع الجسد فعّالاً في مساحة ضيّقة يتداخل فيه إيقاع الشخصية وإيقاع اللون إذ يقول:

• ((عيناه بندولان يتراقصان بإيقاع رتيب ويحتويان المدى المترامي الأزرق الصافي كعيني طفل وليد أو عيني الديك، تحاولان أن تبحثان عن غيمة، أيا كان لونها، بيضاء، رصاصية، سوداء، ولكن ليس ثمة غير سماء ذات ازرقاق حاد)).

يقدم القاص هيثم بردى أنموذجاً إيقاعياً يستند في مرجعياته على آليات الصوت والصورة، يتمركز فعله الإيقاعي- استهلالياً- حول حركة رتيبة (عيناه/ بندولان)، توحي بإيقاعي شديد التمركز حول نفسه ينتهي عند نقطة البداية، في الوقت نفسه تعكس الحركة الوصفية الثانية نوعاً من محاولات الاحتشاد الحركي (تحاولان/ تبحثان) للخروج من رتابة الإيقاع/ رتابة الحالة إلى فضاء أكثر رحابة، إلاّ أن حركتها الكتابية (بيضاء/ سوداء/ سوداء)، عبر تدرج لوني تستقر إلى ثبات إيقاعي (ولكن ليس ثمة غير سماء ذات ازرقاق حاد)، على النحو الذي يضاعف ويركز الحساسية الإيقاعية/ دلالية وهي تأخذ مسارها نحو الوضع المأساوي واليأس والاستسلام.

• إيقاع التشابه وإيقاع التطابق:

أفاد إيقاع السرد من تقنيتي التوازي والتكرار – بوصفهما أكثر تجلياً ووضوحاً من تقانات الإيقاع الأخرى- على نحو واضح، وثمّ فقد أسهم الأخيران في تكوين البنية الدلالية للأول لما لهما من وظيفتهما النفسية تؤكد حضور الألفاظ المكررة والمتوازية ودورها التي يمكن أن تعد مفتاحاً من مفاتيح القصة.

تفترق تقنيتا ((التماثل)) و((التطابق)) إلى حدٍ بعد وتلتقيان إلى حدٍ ما لان "التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي، هو ليس "التكرار" بمفهومه الضيق، لان الأخير قائم على

شيء آخر غير التماثل، هو التطابق التام بين وحداته"[1]، وقد أشار إلى هذا رومان باكبسون بقوله أن- التوازي تماثل وليس تطابقا-، وعلى ما يبدو أن علم الرياضيات قد أشار إلى هذه القضية من قبل ولكن بالعلامات إذ رمز للتوازي بعلامة (//) ولم تكن على سبيل المثال (=)، لذا يمكننا القول أنّ العلاقة القائمة بين مكونات التوازي الثنائية فما فوق هي علاقة تشابه في حين تقوم العلاقة بين مكونات التكرار هي علاقة تطابق وتتجلى أهمية التشابه في أن "التوازي" في قدرته على خلق انسجام واضح في حين يكون الانسجام في التكرار متطابق الصوت بدلالة مختلفة أحياناً ومتطابق الصوت والدلالة أحياناً أخرى.

ونلحظ في قصة (الأقاصي) حضوراً رحباً لكثير من تقانات التوازي التي تقوم على المماثلة الدلالية في سياق والمفارقة الدلالية في سياق آخر:

- ((شيوخ القرية المحنكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونهويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة المعزولة والغارقة في مستنقع النسيان))

تشتغل عضوية الإيقاع الصوتي السردي- بوصفها طبقة إيقاعية أولى- على نحو واضح في النص، والتي تتمركز في مستهلها حول بؤرة صوتية تكمن في توزيع التوازي بصورة منتظمة، (المحنكون/ المعجونون/ يجزمون/ يلهجون/ يهجعون)، بوصفها ضاغطاً صوتياً يستفز القراءة ويترك أثره الإيقاعي والدلالي- الواو والنون- بوصفهما لازمة إيقاعية تفرض الانتظام في اكتمال مقومات الوصف، على النحو الذي يؤكد لهذه الطبقة –طبقة شيوخ القرية- حضورها السيادي الذي ينبع من دلالات كل متوازية من هذه المتوازيات على الصعيدين الثقافي والاجتماعي للقروية.

(1) قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 1988، 103.

في القصة ذاتها يعمق القاص بوعي ثنائيات التوازي المتضادة ما يثير إيقاعاً استثارياً وتحفيزياً متوتر ينجم عن توظيف هذه الثنائيات وتقابلاتها:

- ((نساء القرية المتزوجات، اليافعات منهن والعجائز، في غدوهن ورواحهن إلى شاطئ النهر كن يقذفن من وراء سواعدهن المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة والمليئة بالماء، نظراتهن الشفوقة على فتى القرية الغريب)).

يعمد أركام التوازي الذي يقوم على النواة وضدها إلى معاودة الإيقاع الذي يقوم على فكرة تكوين شعورين متنافرين يحفز عملية القراءة ويدهشها، ويتحرك الإيقاع البصري للاشتراك في ثراء هذا الشكل الإيقاعي الرئيس- التوازي المفارقاتي- على النحو الذي يشغله إيقاع الصمت متمثلاً بالفاصلة (،)، الفاصل بوقفته بين كل متناقضين، وهي في سبيلها إلى تقوية وظيفة الإيقاع الدلالية لاسيما وهو تقدم إيقاعاً يقوم على دوران الفكرة في محيط محدد- الواقع القروي والمدونة اليومية للواقع الاجتماعي- برصده الحركة طبقة مهمة من طبقات التشكيل السردي، طبقة نساء القرية بتكثيف الصفات والحركات والتيار الضدي لهذه الصفات والحركات (اليافعات منهن والعجائز/ في غدوهن ورواحهن إلى شاطئ النهر/ الجرار الفارغة والمليئة بالماء)، إذ يتحرك المناخ السردي نحو المناخ اللغوي والدلالي والإيقاعيويمثله على نحو ممتاز مستثمراً دلالاته في تغير إيقاع السرد تغيراً ملحوظاً يتحرك مع الشخصية التي تتمثل بـ(نظراتهن الشفوقة على فتى القرية الغريب)، وأثرها الإيقاعي.

في قصة (الصورة الأخيرة)، يشتغل القاص على انتخاب مفردات تدور حول الماء ومشتقاتها ودوالها، تمنح القصة مرتكزات تكرارية- سواء على مستوى الإيقاع أو الدلالة- يمكنها أن تشكل حركة تتأرجح في تنوعها الإيقاعي خاص، (ماء/ الماء/ ارتواء/ امتلأت/ الفارغة/ سطح الماء/ أنغمر في الماء/ الارتواء من الماء/ الدموع/ الغيث/ القطر/ السيل/ الطوفان/ تمطر... الخ).

يهيمن الماء ومرجعياته على النص بقوة وتورية وبساطة في فضاء الإنسانية ومن ثمّ تكون مهمة الماء صعبة فهو مكاناً سرديا ظاهراً وموهماً وتزييناً لمظاهرهم، وهو صورة

أخرى أعمق وأوعى من الظاهر هو سلسلة عميقة من الصور العنقودية العقدية على النحو الذي تؤكد حميميته وانعكاسه المراوي بطاقاته وصيغه وأساليبه وتجلياته كلها في هذا المناخ، إذ يرتبط الماء ارتباطاً وثيقاً بفلسفة الحياة والخصب والنماء والخير.

ليس الماء- في أول تصور عنه- شكلاً مكانياً يمكن تأطيره بأطر جغرافية خاصة، وإنما هو تحوّل وتفاعل مختبري وإعادة تكوين تتسع معانيه إذ يمنح الأشكال الحاوية خيالاً باذخ التشكيل والتدليل، في حين يصعب الإمساك بسيميائيته العامة في الكون السردي فمنه مادة السفر والاغتراب والمواعيد المؤجلة والموطن والاستقرار والأسرار، يضم الثقافات والأديان ويجسد العلاقة بين الإنسان وبيئته تجسيداً نصيّاً، يستوعب القاص هيثم بردى هذه الدلالات بصيغتها المتقاطرة الماضوية/الحاضرة، التي تزيد من فاعلية التأثير مجسداً شعرية الظمأ بإيقاعات متنوعة، قريبة من إحساسه ومن تلك الإيقاعات، الإيقاع اللفظي الذي يولد إيقاعاً دلالياً في النفس من خلال تكرار الحركة المائية لمفردات النص وتراكيبه، فتولّدُ من ذلك إيقاعاً متميزاً بوساطة الوتر الذي يقوم على إيراد المعنى المائي المتقاطر والمتكرر ضمنياً مرّة وتكراره بالشكل الصريح مرّة أخرى. [1]

(1) منازل الغرق، من فضاء الماء إلى بلاغة العنقدة: محمد يونس صالح، (بحث) ضمن كتاب، تجلّيات القصيدة، من فضاء التجربة إلى مِعمار النص، قراءات في شعر محمد مردان، إعداد وتقديم ومشاركة، د.خليل شكري هيّاس5.

مكتبة الكتاب

الكتب:

1. تليباثي، مجموعة قصصية: هيثم بهنام بردى، المجموعة القصصية الفائزة بجائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية، عام 2006، والصادرة عن دار ناجي نعمان عام 2008، دار الينابيع، سوريا، الطبعة الثانية 2010.
2. جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2011.
3. السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب/ تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً:علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، الطبعة الأولى، 1992.
4. فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، 2013.
5. فن القصة: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، 1966.
6. في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية: د.احمد الزعبي، دار الأمل، الأردن، الطبعة الأولى، 1986.
7. قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 1988، 103.
8. المغامرة الجمالية للنص القصصي، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، 2010.
9. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998.

البحوث:

1. فضاء القرية، الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي: د. محمد صابر عبيد، (بحث) ضمن الدراسات الملحقة بـ(تليباثي).
2. في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي، (بحث) حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد (32)، تونس 1991،.
3. منازل الغرق، من فضاء الماء إلى بلاغة العنقدة: محمد يونس صالح، (بحث) ضمن كتاب، تجلّيات القصيدة، من فضاء التجربة إلى مِعمار النص، قراءات في شعر محمد مردان، إعداد وتقديم ومشاركة، د.خليل شكري هيّاس.

هيثم بردى.... الخواء يفضي إلى آخر أكثر كثافة

بولس آدم/ النمسا

تركيب اللغة الضوئي:

لايتخلى السارد، في قصص القاص والروائي العراقي (هيثم بردى) عن أفعاله المضارعة، تأسيس المعمار البنائي للحكاية جمل يسبقها، يرفع، يقف، يشعر، يرسم، يحلق (يجمع شتات بصيرته ويحاول أن يجلي هذا الساتر الضبابي الذي يسلفن تفكيره ويشّله) إلاّ أن تلك الجمل يعقبها جمل ماضوية اقصر أحياناً ليحل الغائب النوستاليجي، الحنين المجنح الذي أتعبه طيران الخواء والأحلام، أسيرة المرايا المتصدعة، جمل الغائب إلى المخاطب وبالعكس، توظيف أسلوب التفات بلاغي، وسباكة ثنائيات (اندلق القمر، صهوة القمر، الجبل الباسق، الليل الأبيض، الصخرة الفاتكة، الرمل الحار، غيوم الضباب، والرغوة الكثيفة، الغابة والطموح، السماء والأفق) يدعمها خزين من كلمات فصيحة من لغة العرب، المنتقاة بأناة ومما يمكن أن ينسج في السرد الحديث، (لظى، آماد، شعاف، جهراء، هصورة) ثم ينتقل البناء إلى طبقة أعلى حيث تقود الأفعال الماضية تراكيب الخيال التي تنفتح محارته لكي تضع أمام القارئ لآلئ اللغة في عذوبة التنوع السردي، أزمان تتماوج، فقط، لكي تقدم عالم قصة (الصورة الأخيرة)[1] الرمادي!

(... ولكن دون جدوى فالخواء يفضي إلى آخر أكثر كثافة، وحين أعيته الحيلة، أو توقف تفكيره في الكتاب عن الحل، استظل غيمة التشوش التي تمطر فوق وجدانه زخات من الضياع والخوف من الآتي المتمثّل بكائن يحمل جسداً غابت عنه الذاكرة).

---

(1) القصة الثالثة من مجموعة (تليباثي) الصادرة عن دار نعمان للثقافة عام 2008، وهي المجموعة القصصية الفائزة بجائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية "جائزة التكريم" عام 2006.

نسغ الحكاية الصاعد:

(حقيقة هذا الرجل نصف العاري الذي يلتحم بالرمل، هل هو حي أم ميت؟) في المقطع الأول من هذه القصة تأتي جملة على لسان السارد (الخواء يفضي إلى خواء آخر أكثر كثافة)! السارد الذي يتماهى مع الشخصية المحورية، يخترقها، ويستعيرها لنفسه، لتعبر عن كينونته (المدى يترامى أمامه سجادة عسجدية من رمل فائرٍ تعوي في كينونته مثل ذئب عافه القطيع.). (الخواء يفضي إلى خواء آخر أكثر كثافة)!<--- هيكل القصة الفلسفي، تطلب شخص في بقعة نائية من الكون وسط رمل، لا شئ غيره، لا يحده نظر.. السراب يتدافع أمامه، بحر متلاطم، أخيلة، ذكريات، شخص له حضور على مسرح العبث، شخص لايبوح إلاّ مختنقا في صمت (بيكيت)! رمل ثم رمل، الشمس العاصرة يقطع قطرها نوارس العدم والوجود، شخص ما في بقعة نائية من الكون (بحدقتين أرمدهما الرمل الحار اللزج الوخم).

جذور الشخصية في قصص أخرى!:

1- يظهر ذلك الشخص للمرة الأولى في قصة للكاتب اسمها (ألفة) وفي زمن آخر!: (شعر بأطرافه تنفصل عن جسده، وانه يطير معلقا بين السماء والأرض، يحلق بين الغيوم الحبلى بالمطر.)..هنا ولدت مع ولادة هذه الشخصية، رغبة الكاتب في نقل عالمه الحكائي تدريجيا إلى عالم غرائبي يعبر فيه الخيال عن الحقيقة.. أصبح ذلك ضرورياً، بعد أن وفرت البيئة المحلية والعالمية هذه الغرابة دون بخل! فمثلا، تتحول محطة قطار إلى سجن! أو يوشم عنوان سكن ورقم هاتف على جسد لكي يستدل عليه، لو اختطف وقطع رأسه! بل أجد أن كاتبا مثل ماركيز عندما قدم من على منصة نوبل غرابات الواقع في أمريكا اللاتينية ستكون ساذجة! فيما لو قورنت بغرائبية ما ينفث لحما ودما ويبلع الآخر في العراق وتبادل الأدوار بين الجلاد والضحية! وهذا لم يفت هيثم بردى ليصرخ في فضاء (الصورة الأخيرة) السوريالي: (في العالم افتراس متبادل)! يضيف السارد تعليقه..(وهو يستنبط

غموض النفس الإنسانية وشطحات الروح، فبوضعه الفريد والمأساوي هذا، كيف يعّن لتفكيره التحليق إلى هذه الآماد، ما يحصل له الآن من ابتكار الأخيّلة).. طبعا، كل قصة لها تقنيتها الخاصة، وإذا كان (هيثم بردى) في مجموعته القصصية (حب مع وقف التنفيذ) قد وضع بصمته المميزة في السرد النمطي اعتماداً على الوصف المتقن وإظهار الفريد الموحي والمغمور في غرف الواقع، فان المهمة هنا ممتعة، ساحرة ولكن عسيرة في نفس الوقت! في كل الأحوال ستكون الحكاية محملة بقدر أعلى من الحياة التي نعيشها، ذلك ليس ممكنا دون استعارة خواص لغات أخرى في تداخل أجناسي في الفن إجمالاً كاللوحة التشكيلية، المشهد السينمائي، التغريب البريشتي، أشكال إيهام اللا تشخيص في مسرح القسوة، معمار (الصورة الأخيرة) دون ذلك كان سيؤول إلى هراء!.. السارد يقطع تذكرة تشوش ويمنحها للشخص المأزوم ليركب قطار الخيال في تناوب وتعاقب محطات تذكر، نسيان، تشوش في كابينة النوستاليجيا، شخص يجلس في الأخيلة على كرسي رملي ينظر تشويش المناظر من خلال النافذة، سيان عنده الزمن، مطمئن إلى نزيف ذاكرته في تعاطف نفساني مع الذات وبذل شفقة ذاتية كتعويض لشفقة توقف الواقع الدامي عن منحها، بل قطع كل الجسور المؤدية إليها! -----> (بيت... بيت يغلفه الغموض على أطراف الغابة، غابة أشجارها باسقة، أهي أشجار الصنوبر أم السنديان أم النخيل، وامرأة... امرأة متلفعة بالضباب والغبار، أهي عجوز أم يافعة، متزوجة أم صبية، تحمل إناءً مملوءاً بالحب، أهو الذرة أم الشعير أم فتات الخبز، تغرف منه بكفها ثم تلقيه إلى أسراب الوز والبط والدجاج والديك الرومي وغيمة متساقطة من الحساسين والقبرات والحمائم غير الداجنة، وطفل تشوشه الذاكرة بحيث لا يعرف إن كان ولداً أم بنتاً يركض خلف كلب سلوقي يتقافز فرحاً وغبطةً ويقعي إزاء حصان مربوط في جذع شجرة يحمحم ويزنخر كلما شمّ أو رأى شاباً يقطع أفنان الأشجار المتيبسة قرب بئر يركن بجانبها دلو قديم.... وتتشوش الرؤية ثم تختفي حين تكوي عينيه حرقة لاسعة جراء تطاير ذرات الرمل الرامضة إلى وجهه،

يتساءل متجاهلا الألم...).. هذا السرد، تداعي خلاق وعذب... ثراء صوري مدروس، عين الكاميرا السينمائية المحمولة في ضبابية شعرية، تجعل القارئ بانتظار شئ غير معلوم، طاقة السرد في، توقف/ عودة/ التقاط/ تقادم.. في كونية مدهشة وذلك مرمى الفانتازيا وأسسها المتينة. في قصة (القر) من (كتاب الرمل) لـ(خ.ل.بورخيس) يقول الحطاب: (- تبادلنا بعض الكلمات التي لا أتذكرها).

2- ظهور آخر للشخص نفسه متهرئاً على بلاطات الفراغ والخواء، في قصة اسمها (الثلج)!: (تغوص قدماه في طيات الثلج المنفرش على امتداد الأرض حوله)، دائما وحدة المرء على أديم المادة الموحشة، بل أن تشكيل الجسد هنا ---> (شخص فوق الثلج يتشكل متخذا وضع المسدس)! يتكرر مع نفس الشخص في قصة (الصورة الأخيرة) -->(يرفع رأسه مشكلا مع جسده الراكن على الرمل كقشة لا معنى لها زاوية قائمة)! شكل المسدس هنا، انطباع اللاوعي في مسدسات/ عنف رمزي/ .. تنطبع في كوريوغرافيا فوق مسرح رملي، لطالما أن الشخص في القصة تحت وطأة خوف وانسحاق! لم يبق له سوى أن يبتكر لنفسه هذيانه الذي سيغذي معمار القصة ---> (تبتكره أخيلته المبتلية في إيجاد تفسير منطقي لوجوده الفريد والرومنطيقي في هذه البقعة النائية من الكون).

3- الأرض التي تكبل الشخص وتحتضن تعبه فيزيائيا ستتفاعل كيميائيا بين ثلج في قصة (ألفة) + تراب في قصة أخرى اسمها (صدى)+ رمل في قصة (حب خرافي)+ رمل في (الصورة الأخيرة).. واضح تفوق الرمل بل سيكون حارقا في قصة (الصورة الأخيرة)، في بقعة نائية من الكون --> بيئة القاص الذي تغرب فيها وبدا في ابتكار أخيلته، بلا شك إذن وبالبداهة أن السارد ليس سوى ذلك الشخص، الذي في ألحكي المتكرر عنه طريق (هيثم بردى) في التجديد! وإذا كان في 1976 قد بدا بقصة واقعية تسجيلية (تل الزعتر) فانه وبعد حوالي 120 قصة، قد تحول أسلوبياً، وبالتدريج إلى الخيال المفتوح المستقي من تداخل الأجناس الإبداعية وتدربه في الأجناس الأدبية، بوعي ودراية، لذا أتت الفانتازيا وليدة

مغامرة طويلة وليست تقليدا أعمى، وإذا كان (ماركيز ويوسا) قد عانا ما عانوه من تأثيرات (فولكنر)، ولم يتحررا إلاّ بتدمير تأثيره، فان كتابا في جيل (هيثم بردى) سقطوا في تكرار ممل لآلهة الخيال، وهو شئ روقب جيدا من قبل (بردى) لينجح في تدمير مخلفات كتاب مثل (تشيخوف+ همنغواي) بل التزم مسار امتنان لهم مبكرا، متحرراً! ولن يقع ضحية كتاب آخرين..مستقبلا.. دراما الحياة، مصباح لغته وشفافية حكاياته.

4- في قصة (صدى) يعلن فهمه للعبة الحياة --->(يأتون ويذهبون هكذا، أغنية الحياة الأزلية، من التراب إلى الثلج)... الذي تغير في العالم بعد (تل الزعتر) هو أن (في العالم افتراس متبادل) وهو ما يبوح به السارد + الشخص (ضمير المتكلم) وسط خواء، رمل، سراب، الحياة، في أنثى يحملها سراب النوستالجيا..في الماضوي برد، برد كوني، أسئلة وحوارات تنثال في لوحة تشكيلية مادتها كلمات الجمل.. (- ما الذي أتى بي إلى هنا...؟..لم أنا متعب لهذا الحد...؟..- من هؤلاء؟..ماذا يفعل النسر في الصحراء..؟).. نسور أربع تحوم فوقه! بل أن نسراً يقف خلف رقبته ويمد منقاره المعقوف نحو عينه (صورة تذكرني بلوحة للفنان علاء بشير)، كان هناك غراب، مالفرق؟!.. الشخص يستغرب ويحمل استغراب السارد نفسه في غرابة البقاء على قيد الحياة ! --> لم لم يقطعّني ويلتهمني...؟.. سؤال مشروع لكائن يتمرغ بين أظلاف الوحوش.. يطلب ماء.. يكرر.. ماء، في قصة أخرى (ألفة) --> (نظر بغضب صوب الشمس التي كانت تلسع الكون بوهجها اللائب ثم صرخ باستجداء..- ماء)! هناك صرخ باستجداء صرخ..- أكاد اغرق.. ماء.. وفي قصة (الصورة الأخيرة) يكرر- ماء ويسأل..-- لم لا تقترض الصحراء من الواحات مياهها..؟.. هنا هذيان..

5- وإذ كان صنو ذلك الشخص في قصة (حب خرافي)، كلب:.. (هما اثنان، رجل وكلب.. يسعيان بخطى متعثرة متعبة في أديم لا متناه من رمال ناعمة تصطلي بنار حامية تنثال من شمس هصورة.

هما اثنان، رجل وكلب.. رجل تعرى من ثيابه وقد التصقت شعيرات صدره وعانته وفخذيه بالجلد الذي دبغته سياط الشمس، ودبق الرمل الرطب بفعل تعرقه الشديد فغدا جسده متيبساً كالحاً.

هما اثنان، رجل وكلب.. كلب يطالع الشمس بعينين أرمدهما الرمل الناعم الحارق، ولسان ينسل من نهاية بوزه الآسيان.

هما اثنان، أكلا الشوك والصبار والعوسج وكل ما لقياه من شيء يؤكل ولا يؤكل وشربا البول والمياه الآسنة الراكدة المليئة بالديدان.

هما اثنان، يجرجران خطاهما نحو المجهول المتربص خلف كثبان تعقب كثبان، يدرجان في كون يتشكل من صحراء خرافية لا متناهية، وسماء زرقاء لا متناهية، وشمس صفراء لا متناهية.

هما اثنان، صنوان، حبيبان، ندان، صديقان منذ الأزل، يرمق أحدهما الآخر مستجلياً في ذاكرته المتعبة الزمن المتبقي لاحتضار صاحبه، بيد إن الانتظار طال واستحال إلى قرون.

هما رجل وكلب، وقفا متقابلين، شهر الرجل أنيابه، شهر الكلب أنيابه، ووثبا... الواحد على الآخر، شاحناً في جسده المدرع بنزعة البقاء، كل الحب الخرافي الذي يكنه للآخر. هما....)

.. وجدت ضم النص الكامل لهذه الحكاية (حب خرافي) التي هي تجسيد مذهل لما سيقال في (الصورة الأخيرة) من أن (في العالم افتراس متبادل) مفيداً.. إشارة قاطعة في تكرار خلاق (هما اثنان..) نعم! المفارقةالإنسانيةالمرة، شريعة الغاب في تحولات الطبيعة البشرية؟! وظهور أخوة كازنتزاكي الأعداء من جديد في زمن موت تفكيكي، يتراوح بين البطئ والصادم !.

6-.. يفضل السارد، تركه وحيداً في قصة قصيرة جداً اسمها (أخيل)...في قصة تقترب من قصيدة نثر، كوريوغرافيا الموت والانبعاث!

الصورة الأخيرة:

في (الصورة الأخيرة) يكون (مصور فوتوغرافي شمسي) صنواً له.. تحضر الصورة.. ينتقل القارئ سينمائيا في بلاغة رائعة إلى مشهد سينمائي شعري خلاق: (تستدعيه جمجمته للولوج إلى صندوق المصور الفوتوغرافي الشائب، يتملى تفاصيله بإمعان، انه يشبهه كثيرا)! مثلما كان الكلب صنوه وشبيها له هناك في (حب خرافي) هنا أيضاً وسط هياكل عظمية وبعير نافق.. أخيلة، جمل الماضي تلد جمل المستقبل، الحاضر-> نسور تبغي الانقضاض.. (ماض طائر مخلفا طحالبه، حاضر مخيف، مستقبل مجهول).. الغرابة في التجاذبات في الظهور الحلمي للمصور، مبنية على اختزال الأزمنة في لحظة واحدة وتوليف الأمكنة هو ظهور واختفاء في فضاء مفرد.. هنا تظهر قدرة الكاتب في الجمع بين النقدي المأساوي في القصة الأولى التي كتبها وقصته الأخيرة، دمج الكل في طاقة الخيال الحلمية، نية الالتصاق العميق بالحياة..

المصور الفوتوغرافي:

(انه يشبهه كثيرا، ولكن السنين قد تركت فيه إبداعها فحصدت شعره الأسود وحولت هامته إلى صحراء مديدة تنتشر في بعض جوانبها شجيرات الصبير تعبث بها الريح أنى ما شاءت، وعيناه سجينتا نظارات طبية سميكة تركتها إحدى ماسكاتها فاستعاض عنها بمطاط أسود يحصر صلمة أذنه المشعرة بشدة، وفي رقبته حبال لحمية تعزف لحن الزمن الذي يجعل كل من يسمعه يشيخ باستثنائه هو فهو دائم الشبوة).

حموضة الواقع!

وجود المصور الفوتوغرافي كان ضروريا لمد خيط السنارة لمدها ابعد فسمكة الخيال الذهبية، حقا كانت هناك! بين الخيال والحلم والواقع، ينظر الشخص إلى صورة مطاردة، صياد يمتطي فرسا وكلب سلوقي في زاوية الصورة. يطاردان غزالة ذات عيون تشبه عيون زوجته! الصورة الفوتوغرافية أدت إلى ظهور السينما، هيثم بردى يحرك الساكن في

الفوتوغراف ويقدم للقارئ مشهد مطاردة!----> (كون الاثنتين، الغزالة والزوجة، تحملان نفس السمات، وثمة في إطار الصورة مقاربة أخرى أقل جنوحاً للخيال ولكنها ليست صعبة التحقّق سيما وأن السعي لتحقيقها جار في الواقع في الاثنين معاً... فالأول الرشيق الرهوان يحلم بعلف من دريس الشعير والتبن، والثاني الرشيق السلوقي يحلم بعظمة هذا الفخذ الشهي الراكض أمامه بتلك السرعة الخارقة التي أنهكته وهو الخبير بفنون المطاردة وجعلته يفكر في الكف عن المطاردة، بيد أن عظمة الفخذ الشهية للغزالة شحنته بقوة مضاعفة للانقضاض...).. الكل له أعذاره وأسبابه في آتون الافتراس..

الماء الحامض في السطل المرافق والضروري للمصور، تحريك السوالب في تلك الحموضة هو تشغيل حسي في لاوعي الكاتب لحاسة التذوق، صورة الافتراس القديمة سبق لها أن حركت في السطل الحامض، ذلك الراسب، هو خلاصة حموضة الواقع!

النسور:

(..... وبوغت بهم يملئون الفضاء بطيرانهم الرشيق، أجساد أربعة يشقّون عباب الفضاء بأجسادهم المغزلية العملاقة الرشيقة وأجنحتهم الممدودة على سعتها، يرسمون في السماء دربا مستقيما مثل موكب جنائزي، وعندما استقروا فوقه انحدروا بأجنحة لا تريم ورؤوس محنية نحو الأسفل وقوادم معقوفة ناصلة حادة وكأنها دواليب طائرات ممدودة تحت الصدور والبطون، فغر فاه وقال لنفسه.

- ما أحّد أظفارهم...؟!!!)

التهديد المستمر، في واقع حلزوني مرعب، تلك الأجساد هي الأخرى تبحث عن فريسة، الكل يبحث عن فريسة في (عالم فيه افتراس متبادل) حتى الماضي المختطف في صور المصور الفوتوغرافي، بل هو نفسه! الذي يعد هامسا في التشوش لمنح الصورة الأخيرة يشبه النسور ! --->(تهيأ له ونظرات النسر الأيمن تعانق روحه، أن العينين... عينا النسر والمصور متشابهتان بل متطابقتان.)

..لو لم يكن اشتراك جزئي أو كلي في اللعنة، لما كان هناك لاجدوى و.. (خواء يفضي إلى آخر أكثر كثافة). تمرس الإنسان اليومي ولسنوات طويلة وحلوله القدري في نقطة تحيط بها دائرة (تهديد، قسوة، افتراس) وآلياته في الدفاع عن حياته والحفاظ ولو على الرمق الأدنى، ستجعله يفكر عوضا عن المتسلط، وتلك أفضع قساوة تعرضنا لها في الواقع..:

(ترى هل ستكون قسمة ضيزي..؟!! أم أنكم ستختلفون كما نحن البشر، وسيستأثر أحدكم بعد صراع دامٍ بي وليمة كاملة غير منقوصة، أم سيتفق اثنان منكما على تحريم الاثنين الآخرين، أم أن أحدكم سيستأسد على الآخرين ويظفر بالغنيمة لوحده.)

البداية!:

(الخواء يفضي إلى آخر أكثر كثافة)

استطيع القول بعد هذه القراءة:

- الخيال يفضي إلى آخر أكثر كثافة!.

.. عربة الخيال أصبحت خلف حصان القص، لابد وان تكون الخطوات واثقة وجامحة، طريق معبد لتسلق تل ينتظر.. هذه الشخصية، لم تترك وحيدة في نهاية (الصورة الأخيرة) فقط، لأنها ستظهر ثانية في قصص أخرى لأنها وببساطة (هيثم بردى- نفسه) فالقصة لم تنته بعد!!/ ...

"الخيال أكثر أهمية من المعرفة، الخيال يحيط العالم"

(البيرت اينشتاين)

سطور تعريفية بأصحاب البحوث والدراسات بحسب ورودها في فصول الكتاب

د. نادية هناوي سعدون

الاسم الثلاثي واللقب: د. نادية هناوي سعدون الكعبي

اللقب العلمي: أستاذ دكتور في النقد الحديث/ الجامعة المستنصرية.

النشاطات الكتابية والأكاديمية/

- مناقشة رسائل الماجستير والدكتوراه.
- التدريس والإشراف في الدراسات العليا.
- المشاركة في الحلقات النقاشية والندوات والإسهام في كتابة المقالات والدراسات في الصحف والمجلات العراقية والعربية.
- من المؤتمرات التي شاركت فيها: مؤتمر كلية التربية السادس عشر الجامعة المستنصرية 2008، ومؤتمر النقد الأدبي الثالث عشر، جامعة اليرموك- الأردن، 24ـ27 تموز/ 2010.
- لي كتاب (القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر) طبعة أولى – 2008

***

د. سوسن البياتي

***

د. سالم نجم

***

حسن السلمان

***

أ. د محمد صابر عبيد

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.

*** صدر له أكثر من ثلاثين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:**

1- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتابالعالمي، عمان، 2007.

2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتابالعالمي، عمان، 2009.

3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتابالعالمي، عمان، 2009.

5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.

6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتابالعالمي، عمان، 2007.
7- تأويل رؤيا الحكاية- في تمظهرات الشكل السردي-، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007.
8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
9- صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.
11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.
12 - شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.
13 - المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
14 - شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009
15 - المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16 - العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة-، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17 - الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
18 - بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

19 – تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

20 – سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح – هذه رسائلي ـ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

21 – هكذا أعبث برمل الكلام – هذه قصائدي ـ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

***

ا.د فاضل عبود التميمي

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي في: كلية التربية جامعة ديالى العراق

حصل على مرتبة الأستاذية في11/ 11/ 2007.

نشر (20) بحثا أكاديميا في المجلات الأكاديمية.

اشترك في(14)مؤتمرا علميا في داخل العراق ومؤتمرين في الخارج.

اشترك في(16) ندوة علمية في داخل العراق.

نشر(133) مقالة في الصحف والمجلات.

أشرف على (16)رسالة ماجستير في النقد والأدب الحديث. و(3) أطاريح الدكتوراه.

- أصدر الكتب الآتية:

1. أحزان صائغ الحكايات: دراسات في أدب القاص الروائي احمد خلف. دار الشؤون الثقافية بغداد 2003.
2. جماليات المقالة عند د.علي جواد الطاهر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 2007.
3. بواكير محيي الدين زنكنة القصصية دراسة ونصوص دار سردم في السليمانية 2007.
4. البناء السردي في شعر شيركو بيكه س دار سردم في السليمانية 2008.
5. قراءات بلاغية دار الضياء النجف الأشراف 2008.

6.رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب- دراسة أسلوبية مكتبة الثقافة –واسط 2009 الطبعة الأولى.

والطبعة الثانية عن دار سردم في السليمانية 2009م

7- إضاءات سردية:قراءات في نصوص عراقية مطبعة جامعة ديالى المركزية2010.

المخطوطات:

1. عبد الأمير الحصيري. دراسة في حياته وشعره. مخطوط
2. الاستعارة الشعرية في التراث البلاغي النقدي عند العرب. مخطوط.

- وله تحت الطبع(حضور النص) قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب دار مجدلاوي في الأردن.

***

جاسم عاصي

قاص وروائي وناقد وباحث.

عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.

عضو اتحاد الكتاب العرب.

شارك في العشرات من المهرجانات والملتقيات والحلقات الدراسية داخل وخارج العراق.

نشر قصصه ودراساته وبحوثه فيمعظم الصحف والمجلات العراقية والعربية.

- أصدر الكتب التالية:

1. الخروج من الدائرة - مجموعة قصصية- مطبعة الغري/ النجف 1974.
2. خطوط بيانية - مجموعة قصصية- دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 1980.
3. الحفيد - مجموعة قصصية- دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 1980.
4. مساقط الضوء - مجموعة قصصية– اتحاد الكتاب العرب1999.

5. لليالي حكايات – مجموعة قصصية– دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2000.
6. نهوض الذاكرة – كتاب المدينة – يوميات– دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد2001.
7. صلاة الظهيرة – مجموعة قصصية– دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2002.
8. المعنى المضمر– دراسات– دار الكرمل/ عمان 2003.
9. مستعمرة المياه– رواية– دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2004.
10. دلالة النهر في النص– دراسات فيالقصة والرواية العراقية– دار الشؤون الثقافية العامة الموسوعة الصغيرة/ بغداد 2003.
11. جوّاب الآفاق– دراسات في القصة العربية– دار الكرمل/ عمان 2004.
12. انزياح الحجاب ما بعد الغياب– رواية– صدرت باللغتين العربية والإنكليزية– دار ناجي نعمان/ بيروت 2006 – فازت بجائزة الإبداع الروائي 2006.
13. آخر الرؤيا– قصص– دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2006.
14. ملكوت البراري– مجموعة قصصية– دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2007.
15. ليالي المنافي البعيدة– دار فيشون/ ميديا السويد 2009.
16. مرايا الشعر– دراسة نقدية– منشورات كلاويش/ السليمانية 2009.

***

ناجح المعموري

قاص وروائي وباحث وناقد.

أصدر الكتب التالية:

1. أغنية في قاع ضيق – مجموعة قصصية 1970.
2. الشمس في الجهة اليسرى – مجموعة قصصية مشتركة 1974.
3. النهر – رواية – 1979.
4. شرق السدة – شرق البصرة – رواية 1985.

5. مدينة البحر – رواية – 1988.
6. موسى وأساطير الشرق – دراسة مقارنة 2000.
7. الأسطورة والتوراة – دراسة 2001.
8. أقنعة التوراة – دراسة 2002.
9. التوراة السياسي – دراسة 2002.
10. ملحمة كلكامش والتوراة – دراسة مقارنة 2003.
11. تأويل النص التوراتي– أسطورة نبات اللفاح 2008.
12. ملحمة كلكامش والتوراة– دراسة 2009.
13. التفاحة والناي/ الأسطورة في (كتاب اليوم... كتاب الساحر)– دراسة نقدية 2009.
14. خطوات المطر– دراسات في نصوص كردية 2009.

***

د.ثائر العذاري

– تأريخ ومحل الولادة 1960 الحلة

*** الشهادات:**

– بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها –جامعة بغداد– كلية التربية 1983.
– ماجستير في اللغة العربية وآدابها –جامعة بغداد– كلية التربية 1989.
– دكتوراه في اللغة العربية وآدابها– جامعة بغداد– كلية التربية 1996.
– اللقب العلمي: أستاذ مساعد.
– الاختصاص الدقيق: الأدب العربي الحديث.
– عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.
– عضو اتحاد الأدباء العرب.
– عضو مؤسس لاتحاد أدباء الإنترنيت العرب.

- نشر العشرات من الدراسات النقدية والبحوث في العشرات من الجرائد والمجلات العراقية والعربية والعديد من مواقع الإنترنيت.

- أصدر الكتب التالية:

1. الإيقاع في الشعر العربي الحديث/ 2004.
2. البناء الفني للقصة القصيرة في العراق/ 2006.

***

أ.م. د. فرح أدور حنا

***

د. مثنى كاظم صادق

- تولد 1976 ديالى– العراق.
- بكالوريوس لغة عربية/ جامعة ديالى1999.
- ماجستير في النقد الأدبي/ الجامعة المستنصرية 2010.
- عضو الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- نشر دراساته النقدية في صحف عديدة منها: الصباح، المدى، الزمان الدولية، طريق الشعب، البيّنة، القبس، الرافد الجديد... وغيرها.

***

د. محمد يونس صالح

***

بولص آدم

- فنان سينمائي، يكتب الشعر والقصة القصيرة والقصيرة جداً والرواية والنقد.
- تولد 1962 الموصل- العراق.

- بقيم حالياً في النمسا.
- ينحدر من عائلة اغلب أفرادها يمتلكون موهبة الفن، فشقيقه الأكبر لوثر ايشو آدم فنان تشكيلي عراقي معروف، وشقيقه الأصغر فارس ايشو مطرب معروف.
- خريج أكاديمية الفنون الجميلة- جامعة بغداد.
- مثل العديد من المسرحيات منها: مسرحية (الخادم والسيد) و(بائع الدبس الفقير).
- له العديد من المشاركات السينمائية منها: كتابة المعالجة السينمائية لفيلم أخرجه الفنان محمد العمر عنوانه (الشيء)...
- قام بإخراج قصته (سبع عيون) إلى فيلم سينمائي ومثله الفنان الدكتور فاضل خليل وحاز على جائزة الشباب الأولى في المهرجان الثاني للأفلام على مسرح الأكاديمية عام 1986، وتم ترشيحه للمشاركة القاهرة وقليبة في تونس.
- أنجز مخطوطته القصصية الأولى (مراوح) عام 1989 " فقدت".
- أنجز روايته الأولى (أقواس في حفرة) في نفس العام "فقدت".
- نشر العشرات من القصص والقصائد والدراسات النقدية في مختلف الصحف والمجلات الورقية، والعديد والمواقع الالكترونية.