

جماليات القص وإستراتيجية الكتابة

قراءة في مجموعة (صهيل الخيرة) لعز الدين جلاوجي

د/ هداية مرزق جامعة سطيف

تحاول هذه القراءة تحسس مواطن الجمال في العمل الفني/القصّة القصيرة، باعتبارها خطاب ((يتخطى حدود الأجناس ويفتح على الفنون كلها متفاعلا معها، موظفا إياها التوظيف الذي يضمن له خلق تركيب جديد ذي هوية أصيلة قادرة على الوجود والاستمرار))¹. وقد اهتمت الدراسات الحديثة بالمؤثرات الفكرية والجمالية التي تجعل من النص عامل جاذبية لا تخطئه بديهية القارئ الذي يبحث في ماهية النص، ويجاول الغوص في أعماقه للكشف عن خباياه والوقوف عند علاماته المتميزة من حيث هو بنية فنية متعددة الزوايا، وعالم متخيل يعبر عن رؤية خاصة، يمتلك من جماليات الفكر والتعبير ما يجعله قادرا على التواصل مع القارئ المتتبع للخطوط المرئية واللامرئية التي تنطوي عليها جماليات هذا النص، والذي ((لا يغدو واقعا جماليا إلا حينما يبعث آثاره عميقا في أذواق الناس ومشاعرهم، أي حينما يكون موضوع تجربة جمالية متكاملة))²، هذا لأن الذوق والملكة أو الحاسة المركزية لتذوق الجمال وإنتاجه تتفاعل في تكوينها عوامل متعددة لغوية وفكرية ونفسية واجتماعية. وبما أن القصّة القصيرة تحيل على ((مستوى لتمظهر الوعي ورصد العلائق، واستنطاق اللغات، واقتناص المعرفة أثناء تشكلها))³، وهي كلون أدبي تعالج تحولات وتفاعلات اجتماعية وإيديولوجية مختلفة، تبحث لنفسها عن أسلوب كتابي يحقق لها تميزها، الأمر الذي يسعى إليه القاص في عملية بنائه الإبداعية.

ومما لا شك فيه أن القارئ لمجموعة (صهيل الحيرة) للقاص عز الدين جلاوجي يلاحظ حرص الكاتب على خلق عالم فني له خصوصياته، فقد عزز الوعي بصعوبة الوضع رؤى الكتّاب الجزائريين الذين راحوا يعبرون عن رفضهم للواقع، موظفين تقنيات متنوعة في فن الكتابة القصصية تميل أكثر إلى الاختزال في التعبير والتكثيف اللغوي، وتداخل الأزمنة إذ ((بالتوغل في طبقات الذهن اللاشعورية العميقة تزداد تلك العمليات فيضانا وتشوشا وتعقيدا واعتمادا على الصور والرموز... وهو ما ينعكس بدوره على الأسلوب ويعكس تشظي الوعي وتفتته))⁴.

جمالية العنوان:

إن العلاقة بين النص والعنوان علاقة جدلية يحيل كل منهما على الآخر، فالعنوان نقطة ارتكاز أساسية تسمح بفهم الخطاب وتقود إلى تأويله، كما أن اختيار المبدع للعنوان لا يتم بطريقة اعتباطية؛ فهو جزء من العملية الإبداعية يعيش الكاتب لحظات مخاض عسيرة قبل أن يحسم الأمر في انتقائه وضبط عناصره، حرصا منه على أن يخرج صورة تعكس رؤى ومواقف الكاتب، وهذا ((لاكتنازه بعلاقات إحالة(مقصديه) حرة إلى العالم، وإلى النص، وإلى المرسل))⁵ في الآن نفسه. وهذا ما جعل الدراسات الحدائثية تهتم به كمواز نصي يحتل مكانا استراتيجيا يجعل منه ((موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية..))⁶، فهو أول ما يستوقف القارئ ويستنفر الأجواء المحيطة به.

إن الوقوف على عتبة عنوان (صهيل الحيرة) يبعث الدهشة في نفس القارئ ويستفز فضوله لما يقوم عليه من غرابة، تتمثل في تركيبته اللغوية القائمة على كسر الألفة الناتج عن جمع ما لا يجتمع (الصهيل، والحيرة)، وإذا كان العنوان من المصاحبات النصية الأكثر إثارة بما يحمله من شحنات دلالية، فهو يؤدي وظيفة ويرمي إلى غاية تجعله ((يطالب بقراءة بعيدة كل البعد عن العقلنة الجاهزة..))⁷، فبعد أن كان هامشا لا قيمة له، تحول إلى ركيزة أساسية تسهم في بلورة الوعي القرائي، كيف لا وهو

أولى المحطات التي يتوقف عندها القارئ ((لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنيتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية))⁸.

يجمع عنوان (صهيل الحيرة) بين لفظتين لا رابط بينهما ، تدل الأولى على الصوت/الترديد، وتحيل على علاقة الدال بمدلوله "الحصان"، أو هذا ما يوهم به القارئ للوهلة الأولى، لكن القاص في ربطه الصهيل بالحيرة يكسر أفق توقع القارئ، ويحيل على تركيبة لغوية تميل إلى الغرابة، فتحتفظ اللفظة الأولى بخاصية صوتية قريبة من ذهنه، بينما تحيل اللفظة الثانية على الجواني/النفسي ، وهي تركيبة جمالية تحيل نص العنوان على احتمالات تتعلق الأولى منها بلفظة "صهيل"، والثانية بلفظة "حيرة" في محاولة إيجاد العلاقة بين اللفظتين، هذه الوقفة هي أول طاقة لتفعيل القراءة، وأول إحالة على البعد السيميائي والدلالي للعنوان. فقد انتقى الكاتب من بين عناوين قصصه عنوان القصة الرابعة ليكون عنوانا رئيسا لمجموعته، جملة اسمية تحيل على حالة نفسية تفرزها حالة الحيرة التي ترافق الشخصية عبر مسيرتها حتى لكأنها تشكل حشرجة نفسية تنزو إلى التحرر من الألم، فالكاتب إذ يربط الحيرة بالصهيل يجمع بين النقيضين على أساس أن الصهيل يحيل على الصوت/الصدى/الترديد، بينما تحمل الحيرة في داخلها إحالة على العالم الداخلي/النفسي/الصمت، مما يضيف على نص العنوان جمالية خاصة تنبعث من اللامألوف في توظيف اللغة، ف((يتقابل الصوت والصمت تقابلا أساسيا بفضل العلاقة الخلافية بين فونيمي أل (ميم) والـ (واو..))⁹ وهذا ما يميّزه ويحمله طاقة تعبيرية خاصة.

إنّ انكسارا على مستوى التركيبة الدلالية للعنوان يتأتى من هذا التناقض بين الصوت والصمت، الواقع واللاواقع، ((وهذه اللامعقولية أو (اللامقبولية بتعبير شومسكي) تكمن في استحالة إسناد المسند إلى المسند إليه))¹⁰، فما علاقة "صهيل" بـ "حيرة" إن لم تكن علاقة الأسطوري بالواقعي الذي يربط بين عناوين قصص المجموعة، ويستدعي شخصيات تاريخية وأسطورية كشخصية "يوبا" أو "ندريف" أو "شهريار" شخصيات تنصدر النص في عنوانه (الأمير شهريار) أو استهلاله:

((وحدك تجلس يوبا...))

وحدك، وهذا الأفق عديم اللون ، يدغدغ فيك شهوة الحيرة.¹¹

فتتفجر القصة بلغة شاعرية وتراكيب جمالية بدءا بالعنوان وانتهاء بالشكل. فالمجموعة مثلما جاء على ظهر الغلاف ((نمط جديد في كتابة القصة القصيرة... يتعد عن عالم النثر الثقيل ليحلق في عوالم الشعر...))¹²، وهو يتخذ من الأسطر القصيرة(على شاكلة الشعر الحر) نمطا للكتابة، فتتحول القصة إلى القصة القصيدة إن صح التعبير، وتتلاقى قصص مجموعته الأربع (احتراق المدينة)، (ندريف ودب الجليد)، (الأمير شهريار) و(سهيل الحيرة) مع هذا النمط الجديد من الكتابة/ الأسطر الشعرية، واللغة الشاعرية والصور والتراكيب والرموز والغموض والإيقاع وغيرها من خصوصيات الشعر الحر معلنا بذلك عن تشكيل جديد. فقد جاءت مجموعته متميزة تجمع بين الخطابين: القصصي والشعري، وبهذا التجريب يستفيد القاص من أساليب الفنون البصرية في توزيع نصه على الورقة، ليكثر البياض على الجانب الأيسر من النص وهو ما يتلاءم وتشكيل النص الشعري، وهي أول خطوة لإهمار القارئ وإثارة دهشته. ما يجعل قراءة العنوان لا تتم بمعزل عن النص الذي يشير إليه، فهو العلامة المميزة للنص، يقوم على وظائف يمكن تلخيصها في ثلاث، هي الأكثر أهمية عند "جيرار جنيت" والتي تتمثل في كونه "يحدد النص، ويلخص محتواه، ويمارس سلطة الإغراء على القارئ".

استراتيجية التناص:

تمارس الكتابة الجلاوجية تأثيرها على القارئ عبر مجموعة من المسالك اللغوية والعجائبية، لتدخل قصص مجموعته عوالم شاسعة من النصوص الغائبة، مقيمة معها تعالقات نصية، وبما أن من خصوصيات التناص الارتداد إلى الماضي واستحضاره ، فقد استثمر الكاتب (عز الدين جلاوجي) النصوص التراثية والدينية، فتجاوزت قصص من مجموعته مع القرآن الكريم، وتعالقت أخرى مع الأسطورة والتراث. وبما أن التناص يوسّع من فضاء النص ويشحنه بطاقة إيجابية ودلالية جديدة فإن مجموعته(سهيل الحيرة)

((حقل مزحوم حتى حافظته، بعلاقات التناسل المختلفة))¹³، من دينية وأسطورية وشعبية وغيرها، مما يخلق عنده ازدحاما نصيا على مستوى النص الواحد، بل كأنه يعتمد أن يقيم نسيجاً نصياً يشبه اللوحة الفسيفسائية التي أحالت عليها "جوليا كرسيفا" في تعريفها للتناسل، فتحولت القصة عنده إلى نسيج نصي متشابك، متعدد المشارب والحضارات. وبقدر ما يكون هذا ميزة تتميز بها نصوصه، فإنها تأخذ القارئ في متاهات وتوهمات لا حدود لها، ترهقه في البحث عن جذورها وربط علاقاتها، ليحتل النص الديني عنده المكانة الأولى ولتنعكس حيرته على القارئ الذي يجد نفسه محاصراً بمختلف النصوص، وليتحول النص إلى حشد كبير من الدلالات.

إن قصة التكوين/الخلق، أو الخطيئة الأولى قد وجدت عند الأدباء المعاصرين مجالاً رحباً للتعبير عن خلخلة الراهن وتجاوزات الحاضر، فربطها البعض بالأصل (خروج آدم وحواء من الجنة)، إذ يخرجها بدأت متاعب البشرية. كما عمقت الجريمة الأولى (قتل قابيل لهابيل) مأساة البشر، الذين راحوا يتطاحنون ويقتتلون في ظل هاتين الخطيئتين اللتين اتخذهما المبدع ركيزتين عبر من خلالهما عن تردي الواقع، ((وأي ما يكن الجنس الأدبي الذي يمتص المتناسل ليتجاوزته، فإنه لا يدل على أن السارد يستخدمه عابثاً... وإنما هو يستعمل هذا الجنس الأدبي أو ذاك قصد تسريب الفكرة التي يبغى تسريبها))¹⁴. الأمر الذي جعله يستلهم أول تعالق نصي في مجموعته من هذه القصة، فيحاورها عبر لغة رامزة جانحة إلى الخيال، ويتبدى هذا في مطلع قصته الأولى وفي امتصاصه لقصة الخطيئة الأولى في قوله:

((التهمت مدينتي حبيبي تفاحة

لا تقربي هذه الشجرة

كانت النفاحة همراء

كنهد عذراء))¹⁵

فيحتلظ الماضي بالحاضر، الواقع بالخيال، و((تكاثف الرموز وتداخل الأزمنة ... لتشكل نسقا لغويا خاصا يتميز بالحوارية، وتنوع اللهجات، والحضور القوي للتراث))¹⁶ الذي يجد فيه القاص ملاذا ومنتفسا ينطلق منه إلى عوالم الذات المتطلعة إلى التغيير، وهو في استهلاله هذا لقصته "احتراق المدينة" يكون قد اتبع سُنَّة مجموعة من المبدعين/شعراء وروائيين في جعل قصة(الخطيئة الأولى) منطلقا للتعبير عن الأزمة، بل أنه باستدعائه للنص الديني في قوله:(التهمت مدينتي حبيبتي تفاحة، لا تقربي هذه الشجرة) الذي يقابل قوله تعالى: ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴾¹⁷؛ يكون قد رأى أن بداية الأزمة في الجزائر ما هي إلا خطيئة انجر عنها تناحر. آلام. وجراح ، فتبدأ القصة بالتهام التفاحة/الطعم، ثم النهي عنه بعد فوات الأوان/لا تقربي هذه الشجرة ، ثم تبرير الوقوع في الخطأ/ الإغراء (كانت التفاحة حمراء) كتبرير الجرم، والاندفاع في أخذ القرارات، وصولا إلى النتيجة الحتمية/المأساة، فتتعدد الأصوات في خطابه القصصي وتنوع، ليكون التناسل (سبيلا لإشباع الموقف الثقافي بالحس التاريخي والرؤية الاجتماعية والإنسانية)¹⁸. فالقاص في استلهامه النص الديني يعمق الأثر ويشحنه بمجموعة من الدلالات، وذلك عن طريق التحوير الجزئي للنص القرآني المستدعي وإدماجه في النص وكأنه جزء لا يتجزأ منه، وهو ما نراه جليا في قوله:

((تلنقي عينك بأعينهم ترى فيها الخوف غسلينا وزقومنا))¹⁹

((تتأمل الإصرار في عينيها ترى العاديات ضيحا))²⁰

((للنخلة رب يحميها، غدت حبات الرطب حجارة من سجل جمعتها طيور أبابيل
حلقت بها في الفضاء ثم رمتها على رؤوس الأغبياء فجعلتهم عصفا مأكولا))²¹

((تخرج نخلة من أعماق الرمال

تنمو ..

تنموا..

تغدو سامقة

تجلس تحتها

تمز جذعها

تساقط عليك..

تصنع من سعفها مروحة تصفع بها الباعوض²²

إن كل نص من هذه النصوص قد ادمج في التركيبة الأصلية، وهو لا يضلل القارئ الذي يهتدي إليه بسهولة، لكن غموضه يكمن في فصله عن سياقه الأصلي وربطه بالسياق الجديد الذي يمتصه لينسج معه نصا جديدا يحمل رؤية جديدة، هذا التغيير تم عن طريق الاختزال أو الحذف مثلما نجده في العبارات الأولى والثانية والثالثة، أو عن طريق التحوير مثلما جاء في النص الأخير المتناس مع سورة الفيل؛ فقد وقع انزياح في العبارة (للنحلة رب يحميها...) تم على مستوى اللفظة الأولى (الكعبة) وهي اللفظة المغيبة التي استبدلت بالنحلة، لتدخل هذه التغييرات فيما يطلق عليه ((التحويل المحفز transformation motivée، وهو الانطلاق من بنية نصية لتوليد بنية نصية أخرى، على أن توجد عناصر معللة لهذا التوليد الجديد من داخل السياق النصي العام))²³، في إطار التفاعل النصي، وذلك بنقل النص من سياقه الأول/ الديني المرتبط بلحظة تاريخية ماضية، إلى سياقه الجديد/ التخيلي المعبر عن اللحظة الراهنة، فقد شحذت الأزمة القاص. مكونات جديدة، كان من نتائجها تمرده على الأشكال الفنية التقليدية، وكتابة نص ينجح إلى الانفلات من القواعد الكتابية الصارمة.

إن النص الجلاوي نص مفتوح يدمر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، يتوفر على كل جماليات النص الشعري المعاصر، يستعير منه شكله وإطاره، ويجاور النص القرآني في أكثر من موضع، مما يخلق فاعلية في تشكيل بني النص، كانت آخرها في تعلق (تجلس

تحتها تمزج (جذعها) مع قوله تعالى: ﴿وَهَزِيْ بِإِيْنِكَ بِجَذْعِ النَّخْلَةِ تَسَاقُطُ عَلَيْكَ رُطْبًا جَنِيًّا﴾²⁴ وهو إذ يلجأ لهذه التقنية لا يعتمد الاجترار لأن نصه الجديد يقوم على التفاعل والتغيير، وهذا التفاعل النصي قامت عليه معظم التعالقات النصية التي تقوم على القلب الذي يخدم الموقف، ويوضح الفكرة، فالتساقط لا يعطي الرطب بل السعف/الأداة، والتي يستعيد القارئ من خلالها التاريخ في (حادثة المروحة) وقضية الكرامة وما انجر عنها من آلام طويلة، وبهذا ((شكل التناس في خروجه عن النص الأصلي جزءاً أساسياً من رؤية [القاص] وموقفه))²⁵، واستطاع أن ينسج خيوطه عن طريق الالتحام بمواقفه ورؤاه، لينتج إستراتيجية نصية تربط الماضي بالحاضر، ليكون حافزاً للتحرك نحو التغيير. والكتاب في نسيجه اللغوي المتزاح يصنع تميزه النصي، في ((لغة تتجاوز نفسها وتزاح على مألوفها))²⁶، بدأ بعنوان المجموعة والذي يمثل الانحراف اللغوي الأول، وهو يقوم على التكثيف والحركة السريعة والتغير المستمر، يكون فيه ((البعد الجمالي والبعد التعبيري صنوان، خصوصاً بعدما انتاب لغة القصة من تطورات أفضت إلى احتشادها بشعرية مركزة في سياق جماليات لا تعدد بالوظيفي قدر اعتدادها بالتقني))²⁷، وسواء تعلق الأمر بالتركيب الصوتي على مستوى الكلمة، أو المستوى التركيبي للجملة، فقد كان الإصرار على توظيف تراكيب ومفردات بعيداً عن العرف اللغوي.. ما جعل العمل فنا متميزاً يقدم للقارئ المتعة، ويوفر له نطاقاً أوسع لممارسة قدراته التأويلية. فالقصة اليوم تعبر عن طفرة حديثة، في تحرر لغتها من الأساليب المألوفة واتجاهها إلى التعبير الجمالي، والتشكيل اللغوي القائم على السحري والعجائي، وهي بذلك ((تبنى وعيها بالمجتمع والكون عبر نزوع تفجيري انتقادي يؤسب اللغة وينسرب بالواقع عبر التخيل))²⁸، ما يعطيها ديناميتها واستيعابها لشتى الرؤى والأفكار بطريقة جذابة تأسر القارئ، وتحول بينه وبين القراءة السطحية.

الشخصية بين الواقع والتخيل:

لا يزال النص الأدبي يستمد من التاريخ قدرته على التعبير المراوغ، لتحتل الشخصية التاريخية الصدارة عند عز الدين جلاوجي، فمن شخصية "يوبال" التي تصدر النص معبرة

عن الألم والغربة والشعور بالعدم، صوتا من الأصوات المشاركة في توصيف الواقع، تعانق الأصوات الأخرى في حملها لهموم الإنسان، إلى "ندرييف" الشاعر الشيشاني المناضل، إلى "الأمير شهريار"، و"هولاكو" التتار.. وغيرها من الشخصيات التي وردت في نصوص المجموعة. وكلها أصوات لعبت أدوارا مختلفة، في أزمنة متباعدة من تاريخ البشرية، فما يوبا إلا رمز من رموز المقاومة الصلبة التي تحدث الرومان، وهو في القصة يحمل الألم والعذاب ويرنو إلى المستقبل، وبهذا يمثل صوت الشخصية المتحدية، يمارس الراوي من خلالها أسطورة الصمود والتصدي، فيضحي ارتداد القاص إلى التاريخ للاغتناء من فيضه، نقلا للواقع المحدود من مستواه الأول إلى مستوى إنساني، معبرا عن شعوره القوي بالغربة، وحاجته إلى التوحد مع الشخصية/ رمز الألم وهذا في قوله:

((وحدك تجلس يوبا..))

وحدك وهذا الأفق عديم اللون، يدغدغ فيك شهوة الحيرة.

... تسند ظهرك العاري إلى شوك الصبار

... يسيل دمك ساخنا فوارا

... تصهل الحيرة في داخلك

... تحفر .. تبحث عن جوهرك

... لا شيء يتكشف لك

غير ظلمة مطبقة ، وثنانة حادة.))²⁹

حيث الشعور بتهوي الوطن يفقد الشخصية توازنها، فتبحث عن تجاوز الواقع إلى غيره، ما يجعل الشخصية المستدعاة تقوم بوظيفتين في الآن نفسه: الأولى جمالية تخدم النص في جانبه الفني، والثانية دلالية يستعوض بها الكاتب عن التصريح بثورته وكفره بما يجري في الوطن، فتبدو قدرة الكاتب الإبداعية وامتلاكه لخاصية الكتابة واضحة من خلال ربطه

بين الماضي/ يوبا، والحاضر/ الراهن، وهكذا فإن القصة القصيرة تعمق دلالاتها باستحضارها لشخصيات تاريخية "أصبحت في حكم المنسي" على حد تعبير "شعيب حليفي" لتستند إليها في التعبير عن الواقع.

إن الكاتب وهو يرحل عبر العصور المختلفة حاملا جرح وطنه وشمًا، جاعلا من تجربته صورة، باحثا في صفحات التاريخ عمن يتوحد معه ويضمده من خلاله جرحه، لترسو مركبته في فضاء الفن والإبداع، فليس أفضل من الفنان/المبدع، وهو الأقدر على الإحساس بمعاناة فنان مثله، فهو إذ يقدم شخصية "ندرييف" الذي يتعالى على واقعه بالكتابة، فلأنه ((يحاول إعطاء معنى للعالم الخارجي وللتجربة الإنسانية، عن طريق الإرادة الذاتية))³⁰. لقد تخلى ندریيف عن الفن ليقود الثورة مع المجاهدين، وليكون رمزا للشخصية ذات المرجعية الثقافية والتاريخية، رمز الدفاع عن الوطن والتي عبر عنها القاص في حوارها الداخلي، أو في صوت الشاعر المتحد بصوت القاص:

((تصل سمعك طلقات الرصاص

يلتهب سمعك بالقاذفات

تغلق مصراعي النافذة

تجلس إلى مكتبك

تحمل قلمك

تتشج عضلات وجهك

تكسره

المجد للرشاش ليس المجد للقلم))³¹

وقد بدت تجربة الكاتب من خلال قصص المجموعة تشيع فيها تيمة الثورة (المجد للرشاش ليس المجد للقلم)، كما أن حالة الوهن النفسي التي يعيشها الإنسان المعاصر تجعل من الشخصية ذات المرجعية التاريخية رداء يحمل مواصفات الماضي ويبرنس الحاضر، ليمتد رؤية تضيء الدرب للآخرين، فتصبح الكتابة سلاح المثقف في دفاعه عن حقه في الوجود، هذا الحق الذي يعمل "هولاكو" وأحفاده على وأده ومحو آثاره، إيماناً منهم أن قتل المثقف هو قتل لأفكاره بالدرجة الأولى، ولفاعليته وتأثيره على الآخرين بالدرجة الثانية، وما "هولاكو" إلا لفظة/ علامة، تحمل فعلها في داخلها، لتحكي زمناً مغيباً، وعالمنا استدعاه مثيله في الحاضر، وهي ((بإيجاءاتها الرمزية إشارات إلى أزمة الشخصية المحورية حاضراً وماضياً ومستقبلاً))³².

وإذا كانت شهرزاد قد استطاعت أن تضع حدا لتزوات شهريار، ولاوعيه، فكانت العقل المدبر الذي استطاع أن يتغلب على العاطفة الجامحة، فإن وجوده في نص (الأمير شهريار) ما هو إلا رمز للسلطة المتعفنة التي تظن أن قهر الشعب وسيلة للضغط والسيطرة عليه ولكن:

((لم يجد قهر شهريار نفعا

لم يكسبه في قلوب الناس رفعا

أحس بالضيق والاختناق

فانزوى في قصره

يمارس شهوة الاحتراق))³³

حيث يقوم رسم الشخصية على الكثير من السخرية، يقدمها الوصف كصوت رئيسي، يعبر عن الرغبة في التواصل مع الآخر، دون وعي بسلبيات أو إيجابيات هذه العلاقة، علاقة موجهة من الخارج، فتصور شخصية شهريار ((التعامل مع الأمور بالمنطق السريع العابر الموقت الأناني الاستهلاكي، منبهة بالغرب وترغب بالتوحد معه ولكن ذلك

يكون فيما يتعلق بقشور الحضارة الغربية، وليس بجوهرها أو جوانبها المضيئة³⁴، تقابلها شخصية الدرويش/ الإنسان رمز الطيبة وصفاء السريرة والتعفف، وهذا ما يجعلها دائما في مواجهة الشخصيات الشريرة كشخصية مضادة تحمل رؤى مستقبلية.

إن القاص وهو يبدع شخصياته التاريخية يتخير من الصفات والمزايا التي سيلصقها بها لتقوم بوظيفتها، ومن خلالها تتحدد دلالاتها، دون أن يطيل الوقوف عند مظهرها الخارجي، أو التعمق في وجدانها، لأن همه الوحيد أن تتقن لعبة التماهي التي يحرص على أن تكون مقنعة للقارئ، ((فالسماة المظهرية أو النفسية للشخصية سواء كانت دقيقة أو إجمالية تكون دائما متضامنة مع رؤيا العالم التي تميز لحظة من لحظات المجتمع))³⁵، وقد تكون الفرصة متاحة بقدر أكبر لكتاب الرواية لتوظيف الشخصيات التاريخية، فمهما حاول القاص أن يستفيد من التاريخ الممتد طولا وعرضا، يبقى التفاعل مع هذا النوع وغيره محدودا في متون القصة القصيرة، وإن كان استدعاؤها يغوي بعض المبدعين، فتتوحد الذات مع ذوات أخرى تحمل صوتا تاريخيا أو دينيا أو أسطوريا، يستطيع بدلالاته وأبعاده أن يُمثَلَ في الحاضر، وهي مجموعة أصوات إذا أتقن استعمالها تكون ((صالحة للحلول في الخطاب الحاضر، ومشاركته عملية الإبداع ومخاضها المضيئي))³⁶، لتظل أحداث التاريخ وحكايات البطولة تسحر المبدع الذي يلجأ إليها كلما احتاج الأمر ذلك.

هوامش الدراسة:

- ¹ - علي نجيب إبراهيم: ومض الأعماق(مقالات في علم الجمال والنقد) مترجمه عن الفرنسية، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1. 2000، ص 8
- ² - علي نجيب إبراهيم: ومض الأعماق، ص 8
- ³ - محمد برادة: كتابة الفوضى والفعل المغير، دراسات في القصة العربية - وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1. بيروت 1986، ص18

- 4 - أحلام عبد اللطيف حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970-1995)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2004، ص 61
- 5 - اندريه مارتينه: مبادئ السنية عامة، ترجمة: ريمون رزق، ص 213
- 6 - جميل حمداوي: لماذا النص الموازي، www.arabiancreativity.com
- 7 - محمد خير البقاعي: آفاق التناسية المفهوم والمنظور، ص 113
- 8 - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مجلد 25، عدد 3 يناير/مارس 1997، ص 98
- 9 - محمد فكري الجزائر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 88
- 10 - عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1994، ص 105
- 11 - عز الدين جلاوي: صهيل الحيرة، مؤسسة أشغال الطباعة لولاية سطيف، ص 61
- 12 - عز الدين جلاوي: المصدر نفسه، غلاف القصة
- 13 - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسة نقدية، ص 194
- 14 - أحمد السماوي: التطريس في القصص، ص 90
- 15 - عز الدين جلاوي، صهيل الحيرة، ص 5
- 16 - عبد الحميد هيمه: علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية ، مطبعة دار هومة، الطبعة الثانية 2006، ص 87
- 17 - سورة البقرة: الآية 35
- 18 - عبد الله أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي المعاصر، مجلة عالم الفكر العدد 2، المجلد 30 أكتوبر - ديسمبر 2001، ص 219
- 19 - عز الدين جلاوي: صهيل الحيرة، ص 8
- 20 - المصدر نفسه، ص 32
- 21 - المصدر نفسه، ص 60
- 22 - صهيل الحيرة، ص 74
- 23 - توفيق قريرة: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، العدد 2، المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003، ص 195
- 24 - سورة مريم: الآية 25

- 25 - موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي الطبعة الأولى 2003، ص219
- 26 - منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص118
- 27 - محمد صالح الشنطي: آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل www.adabihail.com
- 28 - محمد عز الدين التازي، الحداثة في الرواية المغربية، نقلا عن: عبد الرحيم علام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص63
- 29 - عز الدين جلاوجي: سهيل الخيرة، ص 61-63
- 30 إبراهيم فتحي: الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004، ص75
- 31 - عز الدين جلاوجي: سهيل الخيرة، ص23
- 32 - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص209
- 33 - عز الدين جلاوجي، سهيل الخيرة، ص43
- 34 شاكر عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة، ص320
- 35 - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، 226
- 36 محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، ص213