فيلخّص ما جرى بقوله المختزل والعميق: «قرننا هذا بدأ بداية بطوليّة وانتهى نهاية سافلة»(٢٧). ومن وراء هذا الكلام يظهر حنّا مينة «روائي الكفاح» ذو الوعي الاشتراكي الّذي يرى أنّ هذا القرن بدأ بطلاً بثورة ١٩١٧ البلشفيّة وانتهى في هذه العشريّة الأخيرة منه بتدمير المعسكر الاشتراكي السابق وثورته وإقامة نظام عالمي جديد هو النّهاية السافلة لهذا القرن.

هذه الخلفيّة التاريخيّة التي تظهر معلنة عن نفسها بشكل صريح ودون ترميز على ألسنة الشخصيات هي التي كانت السّبب والدافع الرّئيسي لهذا المنعرج في كتابة حنّا مينة، فكأنّه شعر بنفسه وحيداً والأصوات ترتفع داخل روايته صدى لما يقع خارجها: «هذا هو زمن الأسئلة، فالمسلّمات فات أوانها والحقائق المطلقة مضى زمانها... وهذا ما لم تفهمه أو الأصحّ رفضتَ أن تفهمه»(٢٨).

IV ـ الخاتمة

وتحت كثافة الأسئلة وارتجاج الحقائق والمسلّمات جاءت رواية **النجوم تحاكم القمر** سؤالاً يخلخل عالم حنّا مينة الرّوائي الذي بناه على امتداد عشرين رواية، سؤالاً يعيد طرح القضايا من أصولها: ماذا سنكتب؟ ولمن سنكتب؟ وكيف سنكتب؟

وفي انتظار ما ستسفر عنه هذه المحاكمة الاستثنائية في الجزء الثاني منها **القمر في المحاق** ـ التي لم تصدر بعد(**) ـ نستطيع أن نقول إنّ المتّهم حتى وإنْ خرج بعد المحاكمة بريئاً، فإنّه لن يعود إلى سالف حياته كما كان، وحنّا مينة بعد هذه الرواية من المرجّح أنّه لن يعود إلى عالمه الرّوائي القديم ببحره وغابته وشرائحه الشّعبية.

تونس

(٢٧) **النجوم** ... ص ١٦٨.

(٢٨) **النجوم** ... ص ١١٨.

(**) كُتِبتْ هذه الدراسة قبل صدور الرواية الأخيرة لحنا مينة (**الآداب**).

جمالية العالم القصصي في «المسافات الظامئة»(*)

محمد بو عزة

يأخذ البحثُ النقدي في القصة القصيرة طابعاً إشكالياً، وهذا راجعٌ إلى طبيعة القصة القصيرة ذاتها، باعتبارها جنساً يتعذر معه القبضُ على هويّتها. وإشكاليةُ القصة القصيرة تكمن في تجددها المستمر، وعدم استقرارها في أقانيم وقوانين ثابتة.

ويزداد هذا الطابع الإشكالي تعقيداً عندما نغامر بقراءة المجاميع القصصية تبعاً لخصيصات كل مجموعة قصصية ومواثيقها الأسلوبية والسردية. على أن أهم اعتبار لذلك الطابع الإشكالي تجسدها مغايراتُ النصوص القصصية واختلاف برامجها السردية والتخييليّة داخل المجموعة القصصية الواحدة.

هذه بعض التساؤلات والإشكالات التي راودتنا، ونحن نحاول قراءة سنن وشفرات مجموعة **المسافات الظامئة** للقاص «نايف النوايسة».

تتميز مجموعة **المسافات الظامئة** بالعديد من الملامح والسمات قصة وبناء. ويحتوي فضاؤها النصي على ثلاث عشرة قصة قصيرة موقعة بتاريخ كتابتها. هذا التوقيع، الذي هو بمثابة تأشيرة نصية، يشير من البداية إلى أن المجموعة القصصية لم تحترم التسلسل الكرنولوجي المنطقي لكتابة القصص.. بل راهنت على التداخل والتقاطع في تقديم النصوص، التي اعتُنِيَ بتوظيف توقيع يبرز زمان كتابتها الذي امتد من سنة ١٩٨٤ إلى ١٩٩٢، باستثناء قصة «**الممر**» التي انتهت بتوقيع يبرز زمان الكتابة ومكانها.

وقد أكسب هذا الامتداد في الزمان **المسافات الظامئة** أنظمةً دلالية خصبة تطلعت من خلالها إلى كشف حالات شخصيات قصصية معقدة في علائقها مع ذواتها أو مع الآخرين، أو مع الأمكنة والأزمنة التي تؤطر حياتها وقضاياها. وهي علائق متوترة وملغومة بالقلق والبحث المضني، الأمر الذي يجعل من شخصيات **المسافات الظامئة** شخصيات فاعلة ومنفعلة. لذلك تأخذ مغامرات الشخصيات وحوافزها شكل البحث عن شيء ما للاستمرار في الحياة: البحث عن قطرة ماء للعجوز في قصة «المسافات الظامئة»، البحث عن عمل في قصة «حبة التفاح»، البحث عن الجماعة في قصة «عناق الكتبية»، إلى غيرها من الأمثلة التي

(*) نايف النوايسة: **المسافات الظامئة**، دار الينابيع، الأردن ١٩٩٣.

تبرز أن شخوص **المسافات الظامئة** مهووسة ومهجوسة بحافز البحث. وأمام هذا الحافز تجد نفسها مضطرة للخروج إلى معترك الحياة كي تحقق وجودها وكينونتها. وفي فعل الخروج، تصطدم بعوائق العالم الخارجي. ويرتبط هذا البحث المرير بمناخات نفسية ملتبسة وسياقات حدثية معقدة، تلقي بظلالها القاتمة على مصائر شخصيات مغمورة، تستمد شرعيتها من رغبتها في الارتواء من ماء الحياة الزلال، والعيش ضمن حدود تضمن لها كرامتها وإنسانيتها. وما بين الظمأ والارتواء تتحرك شخوص **المسافات الظامئة**.. تحلم.. وتتذكّر لصيانة الذات ومقاومة كل أشكال الجفاف والموت والضياع، وغيرها من الموتيفات التي تمنح المجموعة القصصية مادة حكائية خصبة ومتنوعة.

تبعاً لطرفي هذه المعادلة المصيرية: «الظمأ/ الارتواء» يحتدم الصراع القصصي في **المسافات الظامئة** على مستويين: أولهما الصراع بين البطل وذاته، وثانيهما الصراع بينه وبين العالم الخارجي. وتتداخل خيوط هذين المستويين وأنسجتهما في معظم القصص، بحيث يساهم كل واحد منهما في بلورة الآخر وإضاءة خلفياته وأبعاده.

وبقراءتنا لنصوص المجموعة، يتبين لنا أن القاص «نايف النوايسة» يقع «مجهرُهُ القصصي» على النماذج الإنسانية المغمورة، المنتمية إلى القاع الشعبي والدرك الأسفل في سلم المجتمع. وهذا ينطبق مع فكرة الباحث «فرانك أوكنور» الذي يرى أن القصة القصيرة تعلو حين يحين الوقت لظهور ما يسميه «**الجماعات السكانية المغمورة**»[1]. لهذا السبب كان المجال الحيوي للقصة القصيرة هو مجال الطبقات الدنيا، بما يحفل به من صراع وتوتّر وتناقض.

من هذه الزاوية، فإن أغلب شخوص **المسافات الظامئة** وأبطالها ذوو أصل اجتماعي فقير بعيد ومعزول عن مجال التأثير والنفوذ. ويرتبط هذا الرصد للشخوص والنماذج المغمورة، بالوعي القصصي للبطل الذي يعلن في قصة «عناق الكتبية» التحامه بفقراء العالم وأحراره.

على مستوى بناء الشخصية، فإن هذه الإضاءة للخلفية الاجتماعية للشخوص، تواكبها تغطية لمعطياتها المورفولجية من حيث أنماط اللباس وأثر الزمان في ملامحها، وغيرها من المعلومات التي تحدد هوية الشخصية القصصية وتميزها عن غيرها من الشخوص.

لنتأمل هذا المثال: يقول الراوي، راسماً صورة العازف في قصة «عناق الكتبية»: «كان العازف شيخاً أعمى تميزه عن جماعته لحيةٌ بيضاء مرسومة على ورقة سوداء، وفي وجهه غضون متشابكة بتوزيع هندسي ملفت [لافتٍ] للنظر».

يبدو الراوي، إذن، من خلال هذا المثال وغيره، مهتماً بتتبع أدق الملامح والسمات في تقديم الشخصيات. وإذا شئنا استعمال مفاهيم «غريماس» الخاصة بنظرية «العوامل» فإن العامل الذات L'actant Sujet المهيمن في **المسافات الظامئة** هو الفئات الدنيا من المجتمع بهمومها ومعاناتها اليومية المريرة. لذلك نصادف ضمن شخصياتها: العاطل والمفلس، والمعلم، وراعي الإبل...

وإذا كانت هذه الشخوص تتحدد في المستوى الاجتماعي من خلال فقرها وبؤسها، فإنها تتحدد في مستوى الرؤية للعالم من خلال تطلعها للحياة رغم واقع الإحباط والفقر. وفي المستوى السيكولوجي تبدو الشخوص حائرة ومتذبذبة بين الرغبة في الحياة الكريمة والعجز عن إشباع هذه الرغبة. لذلك تحركها حوافز متباينة، قوامُها التطلُّع إلى حياة أفضل وانسداد الأفق موضوعياً أمام هذا التطلع والرغبة المشروعة.

ولتقوية الطابع الدرامي لوتيرة هذه المعادلة: «الرغبة في حياة أفضل والواقع المعوّق»، يجري تصوير الشخصيات في حياتها المألوفة وتلقائيتها المعهودة. وتبرز أهمية هذا التصوير على مستوى بناء الشخصية؛ فبقدرما تنكشف أبعاد شخصيات **المسافات الظامئة** في أفعالها وكلماتها وردود أفعالها، تنكشف هذه الأبعاد بشكل أعمق ومجازي في تفاصيل حياتها الاعتيادية. وكما يقول «تشيتشرين»: «باستطاعة التفاصيل التعبير عن شيء أكبر وأكثر فردية من هذه الكلمات العامة ذات المعنى المباشر»[2]. ولذلك أيضاً كان «تشيخوف» يردد قولته الشهيرة: «لا تقل إذا شئت وصف فتاة فقيرة: «مرت في الشارع فتاة فقيرة»، [بل] عليك بالتلميح إلى أن ثيابها بالية مائلة إلى الاحمرار»[3].

وكمثال على هذا التشخيص لحالات الشخصيات النفسية، نورد هذا المقطع من قصة «الممر»: «عددت البلاط مرة ومرة، ثلاث وثلاثون بلاطة. ست وثلاثون بلاطة،

---

(١) سيد بحراوي: مقال له ضمن كتاب جماعي، **دراسات في القصة العربية**، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٦ ص: ١٩٦.

(٢) أ.ف. تشيتشرين: **الأفكار والأسلوب** ترجمة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، غير مؤرخ، ص: ٢٩٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٩٢.

سأعد آخر مرة كل بلاطتين مع بعضهما البعض، اثنتان وثلاثون بلاطة».

الحركة الحسية في هذا المقطع تبدو متدفقة، إذ تتعاقب الملفوظات في إيقاع سريع؛ لذلك تبدو بنيتها التركيبية متقطعة على شكل وحدات جملية تفصل بينها علامة «الفاصلة». هذه البنية المتقطعة لا تعبر عن طبيعة هذه الحركة الحسية والمادية، وإنما عن دلالتها في حياة البطل الداخلية.

إلى جانب هذه البنية المتقطعة، نلاحظ ظاهرة أسلوبية أخرى مهمة وهي تكرار لفظ «بلاط» خمس مرات. هذا التكرار مرتبط بحركة عد البلاط، وهي كما يبدو من بنية المقطع النحوية والتركيبية حركة مضطربة ومتوترة. وكلمة «البلاط» إذا نظرنا إليها في ذاتها لا تحمل أي معنى جديد أو إضافة بلاغية، ولكن عندما نربطها بالسياق القصصي تتخذ صفة المؤشر على نفسية البطل، وتكشف بنيتها المتكررة والمتقطعة عن حالة البطل وهي حالة التوتر والقلق.

وقد كان بامكان القاص أن يقول في وصف البطل «كان قلقاً»، ولكنه في هذه الحالة المباشرة، كان سيستعمل أسلوباً جافاً ومطروقاً. غير أنه بهذا التعبير المجازي والتفصيل في رصد حركة عد البلاط، استطاع أن يكشف عن حالة البطل النفسية بشكل عميق وكثيف، بحيث يبدو إيقاع حركة البلاط جزءاً من إيقاع دقات القلب، ومن الإيقاع الداخلي والنفسي للبطل.

ننتقل الآن، إلى التشكيل الأدبي واللغوي للمكان. وأول ملاحظة تطالعنا بصدد هذا التشكيل، تتمثل في توزع المكان في **المسافات الظامئة** إلى مكان خارجي منفتح ويقترن بالصمت والعزلة (المقبرة في قصة «الصمت») والموت (الصحراء في قصة «المسافات الظامئة») والمطاردة (الطريق الشمالي في قصة «المسخ»)؛ ومكان داخلي منغلق وهو يقترن بأشكال المعاناة اليومية، وبأنه مكان للنفي الداخلي؛ (يقول «عواد» بطل قصة «المسخ»: «الدار قبر كبير فيه إضاءة وخدمات تركض وأفواه تفتح وعيون تلاحق بعضها البعض.. ليس فيها ما يغريك بالحياة»).

أمام هذاالضغط النفسي والظلال القاتمة للمكان الداخلي، يجد البطل نفسه مضطراً للخروج، بحثاً عن مكان للراحة يسمح له باستعادة انسجامه وهدوئه، فيكون «الخارج» هو الملاذ والملجأ؛ يقول الراوي معبراً عن رغبة «سالم» بطل قصة «الشيخ» في الخروج من مكان الدار المغلق: «المهم أن يخرج من الحوش».

مبدئياً، يمكن أن نغامر بالقول: بأنّ البطل في مجموعة **المسافات الظامئة** يقيم فيما نصطلح على تسميته بـ«المكان التُّخومي»، وهو مفهوم قريب مما سماه «باختين» «بمكان العتبة»[٤]. ونقصد «بمكان التخوم»، ذلك المكان الذي ينهض في مفترق طرق بين المكان الخارجي والمكان الداخلي؛ ومن تجلياته في **المسافات الظامئة**: الممر، الشارع، السوق القروي، الجبل، الجسر، الصخور، جامع القنا.

ومن خلال السياق القصصي، ندرك أن تعلق البطل بالمكان التُّخومي بعيد وضاربٌ بجذوره في لاشعوره، وفي طفولته البعيدة: «إنني حر الآن؛ فمنذ الصبا وأنا أحاول الانفراد بنفسي لأتجول في زنقات المدينة دون ارتباط بجماعة».

ورغم إحساس البطل بالتناغم والانسجام في مكان العتبة، فإن هذا الإحساس يبقى مبطناً بالقلق والتوتر، إذ سرعان ما يتيه هذا البطل في هذا المكان التخومي، فتنتابه مشاعر الخوف والضياع. لذلك نجده في مكان «الممر» باعتباره أحد تجليات أمكنة العتبة، يقول: «الممر المستقيم يحشرني في نفسي كريهاً مهملاً في زاوية، ضئيلاً كرأس دبوس، ضعيفاً كخيط عنكبوت متدل من سقف».

وقد سبق لـ«باختين» أن أكد على طابع «الأزمة» الذي يميز مكان العتبة عن غيره من الأمكنة. ففي مثل هذا المكان التخومي يتعذر على الشخصية أن تعيش حياة مستقرة وهادئة، بل بامكانها فقط أن تعيش التوتر والأزمة. وانسجاماً مع هذا الطابع المتوتر، يأخذ المكان التخومي في **المسافات الظامئة** معنى «الذروة» التي تفجّر الأزمة، لا معنى الانعطاف المفاجئ في مسار الشخصية والحدث. في هذا الإطار يبدو القاصّ غير شغوف بتوظيف المكان الداخليّ في مشاهد الصراع والأزمة إلا نادراً، نظراً لارتباط هذا المكان المغلق برتابة الحياة وانسيابها في شكل روتيني وزمن اعتيادي كرونولوجي خالٍ من الانعطافات والمفارقات والأزمات. وعلى خلاف ذلك في مكان العتبة لا يصبح ممكناً إلا الزمنُ المتأزم والمخترق بالمفارقات (الموت في قصة «المسافات الظامئة» و«البرقع والتحدي»، الخروج عن المألوف في قصة «الشيخ»، المزج بين الهزلي والمأساوي في قصة «الصمت»، المطاردة في قصة «المسخ»).

إلى جانب طابع الأزمة، يتميّز هذا المكان التخومي بكونه مكاناً رحباً ومجرّداً من كافة القيود التي تفرضها التقاليد والمؤسسات، وباعتباره أيضاً مزيجاً رائعاً

(٤) ميخائيل باختين: **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة، د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص: ٢٥٠.

وغرياً من عناصر ذات تكوينات متباينة. يقول بطل قصة «عناق الكتبية» عن «سوق السمارين» كمكان تخومي يحفل بهذه الكثافة الدلالية: «فيه يلتقي كل الأغراب وكل الألوان والسحن واللغات والأجناس يشدهم إليه غرابةُ ما فيه وسعة نواحيه والماضي الكامن في أعطافه».

ولعل هذا التعدد والتنوع، مما يمنح مكان العتبة أبعاداً رمزية باذخة، ويضفي عليه سمة «الغرابة» التي تسقط معها كلُّ أنواع التراتبيات الاجتماعية من تفاوت طبقي وتفاوت في مراكز السلطة.. مع ما يستتبع ذلك من اهتزاز واختلال في القيم، بحيث تعود الخيوط الفاصلة بين الهزل والجد، والملهاة والمأساة جدّ واهية. ففي قصة «الصمت» نجد البطل في «المقبرة» كمكان مقدس، يمزج بين الهزلي والمأساوي. وعبر فعل المزج هذا، يحطم ذلك الغلاف السميك من القتامة والجدية والرهبة الذي يجعل من المقبرة مكاناً صارماً؛ يقول البطل: «**تتفجر في داخلي قهقهة**». إلى جانب الضحك كرؤية للعالم، نعثر على السخرية في تصوير الشخصيات داخل المقبرة (ثلاثة رجال يقفون بعيداً عن الوسط الصامت، أحدهم يكشف العرق «لمعان صلعته» و«يبتسم بلا انقطاع»). ولنتأمل أيضاً هذا المقطع التالي، وما يلقي به من ظل ساخر يكسر صرامة طقس المقبرة: (الرجل قصير و«مؤخرته عريضة» وحين يهم بالتقبيل «ينفجر مشهد ساخر»، تساورني رغبة في «الضحك»، كلما وقف الرجل على أصابع قدميه واهتزت «مؤخرته العريضة»).

هكذا يبدو خطاب الرجل الهزلي والساخر والضاحك داخل المقبرة، وهي مكانٌ مقدس ورهيب، غير مقبول من وجهة نظر «القيم الاجتماعية» وغير لائق «بآداب اللياقة والسلوك العام»، لأنه يكسر ما يتميز به هذا المكان من قيود صارمة، ويعمل أيضاً على خلخلة وتحطيم ما سماه «باختين» بطابع الكلفة الصارمة.

ويرتبط هذا التشخيص الازدواجي (الجمع بين الهزلي والمأساوي) في بناء معالم المكان بخاصية أخرى تدعمه وتوسّع أفقه الدلالي. وهي ما يسميه «باختين» بالكرنفال «وهو ذلك الاتصال الحر البعيد عن الكلفة الذي يقوم بين الناس»(٥). هذا الاتصال الحر، الشبيه بالطقوس البدائية والشعائر القديمة، يسمح للناس بأن يعيشوا حياة «كرنفالية» متحررة من زمن الحياة الاعتيادية. «فالقوانين والمحظورات، والقيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية، أي الحياة خارج الكرنفال، كل ذلك يلغى في أمن الكرنفال»(٦).

لكن ينبغي أن نؤكد بأننا نستخدم مصطلح «الكرنفال» هنا بكثير من التحفظ، على اعتبار أن **المسافات الظامئة** لا تقدم تشخيصاً جوهرياً لمفهوم الكرنفال، بقدرما تقدم أشكالاً من الطقوس ذات الطابع الاحتفالي القريبة من مفهوم الكرنفال؛ لذلك نستخدم مفهوم «الحس الكرنفالي» في مقاربتها. لنتأمل هذا المقطع وما يحفل به من أجواء احتفالية «الشارع يفور بأصناف الناس، نساء يُزغردن، أطفال يتراكضون ويزعقون، وشيخ مسن يركب حماراً ويبتسم بلا انقطاع، الطلاب الخارجون من القاعة يختلطون بالجوقة المارة ويبتلعهم الزقاق الشعبي».

فهذا المشهد يتميز «بطابعه الكرنفالي» الرائع، حيث نلاحظ اختلاط الغناء بالضحك والصراخ، واختلاط الأطفال بالشيوخ والنساء. وهذا يعني أن فارق السن لم يعد مهماً. كما يعني التحرر، ولو نسبياً من تقاليد القبيلة التي تفرض عدم اختلاط النساء بالرجال، كما تفرض على الشيوخ طابعاً صارماً يضمن هيبتهم وجديتهم. غير أن كل هذه المحظورات والقيود انهارت في هذه «اللحظة الكرنفالية»، ليكوّن هذا الجمع والخليط جوقةً رائعة من الفرح والغبطة والانفلات نسبياً من قيود الصرامة والانغماس في شعرية اللحظة المرحة.

يبقى الآن، بعد أن حللنا بنية الشخوص وبنية المكان ونسق العلاقات الحكائية، أن نقف عند بعض الظواهر النصية التي تشحذ جمالية العالم القصصي في **المسافات الظامئة**:

١ ــ المنظور القصصي: الملاحظ أن القاص جمع في نصوصه بين صيغة الراوي الغائب وصيغة الراوي المتكلم. فالقصص التالية: «حبة التفاح»، «الشيخ»، «الأستاذ صابر والطبل»، «المسافات الظامئة»، «المسخ»، «البرقع والتحدي» تقدَّم على لسان الراوي الغائب؛ بينما تقدَّم القصص التالية: «القرنان»، «قلب أمي»، «الابتسامة والثقب»، «الصمت»، «دمعة أبي طليب»، «عناق الكتبية»، «الممر» من منظور الراوي المتكلم.

هذا التقديم المزدوج ساهم في تعدد المنظورات القصصية، إذ تتأرجح قصص المجموعة بين المنظور الموضوعي (الراوي الغائب) والمنظور الذاتي (الراوي المتكلم). وإذا كان الراوي الغائب يبدو محايداً في تقديم الأحداث والشخوص ويتقلص دوره إلى مجرد «النقل»، فإنّ

(٥) المصدر السابق، ص ١٧٩.

(٦) المصدر السابق.

الراوي المتكلم يبدو مشاركاً في الأحداث ومتورطاً في لعبة الحكي.

هكذا يبدو الوعي القصصي في المجموعة مرهفاً، يعرف كيف يلتقط الأشياء، وينتقي زاوية النظر إليها؛ ويحسن بالتالي توليفها وتأليفها.

٢ ــ السخرية: يعتمد القاص على البناء التصويري الساخر في تقديم الشخوص. ومكون السخرية يوجد في المجموعة من حيث هو المعادل اللفظي والرمزي للمسافة التي تفصل الشخصية عن الواقع، وتفصل بين اليقظة والحلم. هذا المكون يفضي بالشخصية إلى أن تكون عرضةً للسخرية والاستهزاء. وإذا كانت السخرية تأخذ لدى البطل طابعاً هزلياً، فإنّها تأخذ لدى الكاتب طابعاً نقدياً، لأنه يسعى من خلال إبراز المفارقة قصصياً وتخييلياً إلى تعرية الواقع وإدانته، وإلى تشخيص المعاناة المادية والمعنوية التي تترجم غياب العدل والحقوق وسيادة الظلم والقهر.

ويعتمد مكوّنُ السخرية في المجموعة بشكل كبير على عنصر المفارقة الحادة بين وعي الشخصية لنفسها وواقعها وبين الصورة الحقيقية التي تبدو عليها هذه الشخصية في سلوكها مع الواقع ومع الآخرين.

٣ ــ الحوار: يعتمد البناء الساخر للبطل والشخصيات أسلوبياً على الحوار بشكل بارز، بحيث لا يكاد يخلو مقطع قصة ما من الحوار بنوعيه المنولوجي والمباشر. ولغلبة الحوار في مستوى الأسلوب عدة وظائف، نذكر منها:

أ ــ تقوية الطابع الدرامي في صيرورة الحكي.

ب ــ إفساح المجال أمام الشخوص للتعبير عن معاناتها ورؤاها للعالم أصالةً عن نفسها لا بالنيابة عنها.

وفي حالة الحوار يتقلص دور الراوي إلى مجرد تنظيم الحوار، أو الإشارة إلى الأطراف المتحاورة.

٤ ــ تقنية التقطيع: وتتجلى في اعتماد القاص صيغة التقطيع الفقراتي في صوغ الحدث القصصي بالاعتماد على أرقام متسلسلة. وهذا المظهر التركيبي المتقطع نعثر عليه في نصوص «المسافات الظامئة»، و«البرقع والتحدي»، و«الشيخ».

تسمح هذه التقنية بتقديم الحدث القصصي في شكل مشاهد، ينهض كل مشهد منها بالكشف عن بعد من أبعاد الشخصية أو حافز من حوافز الحدث القصصي.

غير أن هذا التقطيع لا يظل سائباً، وإنما يخضع لمنطق جدل يتأسس بين هذه المشاهد على مستوى بنية الشكل والدلالة.

وبالنسبة للقاص «نايف النوايسة»، ترتبط تقنية التقطيع بالإيقاع التقني لحظة إبداع القصة. فهو يقول: «القصة في حركة مستمرة لا تستقر على حال، لأنها تتعامل مع واقع متغير وشروط تاريخية مختلفة وفضاءات جديدة للكلمة. وقد لا تستوعب الوحدة الفنية في مفهومها التقليدي الضغوط النفسية التي يواجهها المبدع فيتحول من خلال التقطيع إلى فهم الواقع بطريقة هو أعلم بها من نفسه»[٧].

٥ ــ الإحالة التاريخية: وترتبط بتوظيف رمزية أسماء الأعلام التاريخية في بعض النصوص القصصية: (طارق بن زياد، عمر المختار، المعتمد بن عباد، ابن تاشفين، عقبة بن نافع).

وتؤكد «الشعرية الحديثة»[٨] على ارتباط هذه الأسماء الأعلام بأفكار ودلالات وتصورات تتجاوز اعتبار هذه الأسماء مجرد دوالّ لا تحيل على شيء من الأشياء، إلى كونها طبقات دلالية لا تتجزأ من تضاريس الخطاب الذي تندرج ضمنه سواء كان شعرياً أو سردياً.

من هذه الزاوية، تعمل هذه الأعلام المستحضرة في **المسافات الظامئة** على توجيه الدلالة المحورية للنصوص، وتكثيف درجة الرمزية والإيحاء.

وترتبط هذه الأعلام في نص **المسافات الظامئة** بخطاب تمجيدي لهذا «الماضي التليد». ويقصد هذا الخطاب فيما يظهر إلى اتخاذ سيرة هؤلاء الأبطال نموذجاً يُحتذى في الشجاعة والبطولة ونشدان الصمود والمواجهة وغيرها من القيم الأصيلة التي زالت في نظر البطل من الحاضر. وبالتالي فإن الخطاب الأطروحي في النص ينهض على نوع من المقابلة بين «الماضي التليد» والحاضر المنهار. لذلك يبدو الخطاب الأطروحي سجين هذه المعادلة أو المقابلة، وما ينتج عنها من رؤية متأرجحة وموزعة بين «سحر الماضي» و«خراب الحاضر».

غير أن ما يلاحظ أن توظيف هذه الأعلام في مجموعة **المسافات الظامئة** على مستوى صنعة الشكل، لا يتعدى الحقل المرجعي من حيث وظيفة هذه

---

(٧) نايف النوايسة: من حوار أجريته مع الكاتب، مجلة **الكرك** العدد الخامس الأردن ١٩٩٤.

(٨) بخصوص رمزية ووظيفة «أسماء الأعلام» من منظور الشعرية الحديثة، يمكن الرجوع إلى **تحليل الخطاب الشعري** (د. محمد مفتاح)، **وشعرية النص الروائي** لبشير القمري، ص: ١١٠.

الأعلام. إن المؤلف يوظفها في بنية النص القصصي كلحظة «استذكار» فقط («تذكرت قبر المعتمد بن عباد وزوجته»)، لا تنصهر انصهاراً بنيوياً في بنية الخطاب القصصي شكلاً ودلالة وبناء، مع ما يستتبع ذلك من تهجين للشكل القصصي واللغة، و«عصرنة» و«ترهين»[٩] للشخصية التاريخية في الزمن الحاضر.

طنجة

٣ آراء في بُستان الشمس(*)

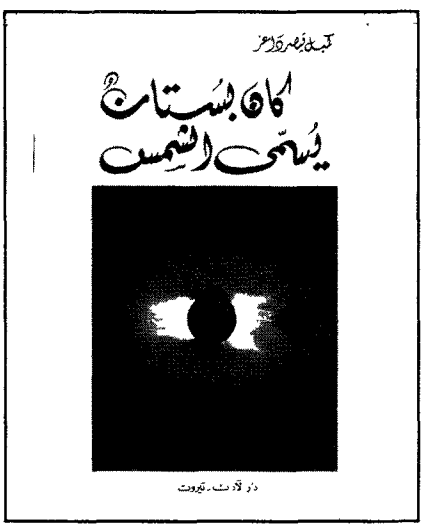
د. سهيل إدريس

١ ـ البساطة العميقة

حين تقرأ كميل قيصر داغر في مجموعته كان **بستان يسمى الشمس** تجده يغني في ذلك السّرب يتميز بتلك الشفافية النادرة، الضاربة في التلقائية والبعيدة عن التكلف.

إن له حساسيته الشعرية الخاصة المستمدة من ذاتية لا تدين بشيء لأحد من الشعراء، بل تنطلق من عالمٍ تشكل فيه المرأة الحيِّز الأسمى، تعلن نفسها شديدة الخصوصية، ولكن شديدة العمومية أيضاً. ولعل قصيدة «امرأة واحدة» تعبر أفضل تعبير عن هذه الازدواجية الملتبسة:

«أنا عاشقُ امرأتي/امرأتي تتجمَّع مثل الغيوم وتعلن قرب هطول المطرْ/ أنا عاشق امرأتي/امرأتي هي كل اللواتي أحب/ وأحببتُ/عبر الدهور/ لأجتاز بحر الضجرْ/ أنا عاشق امرأتي/ امرأتي الزمن القادم.. امرأتي اللحظة الخالدة/هي امرأة تتغير في كل حين/ولكنها امرأة واحدة».



إن البساطة التجريدية في هذه المقطوعة لا تتناقض مع عمقٍ متميز يحمل إيمان الشاعر بوحدة الكينونة مع تغير الهوية وإمحاء الحدود بين الأزمان المنصهرة في لحظة خالدة.

وبالرغم من أن سماء كميل داغر مطرزة بالشمس والقمر والنجوم والمطر، فهي متسعة الآفاق النفسية والصور/ اللمعات التي تشي بخيال غني وحس عميق بالعلاقة بين الأشياء.

وأود أن أستشهد هنا بثلاث من هذه اللمعات:

الأولى، نهاية قصيدة «جسدان»: «جسدانا حرفان/ متى تولد بالوصل الكلمات؟». فهذه المقولة البسيطة تفجر العلاقة بين الجسد واللغة، وتجسد المتعة العظيمة التي يولِّدها انصهار التعبير وانصهار الأجساد.

والمقطوعة الثانية بعنوان «هدهدة» تجمع بين البساطة واللطافة والطرافة: «أخذتكِ بين ذراعي/ هدهدتُ جسمكِ/ قلتِ أنا سأنامْ/ ومذّاك ما عدتُ أفعل غير احتمالِك بين ذراعيَّ/ هدهدةِ الجسد المستفيق لكيما ينامْ».

وفي هذا السياق من النوم، تأتي المقطوعة الثالثة «أرق»: «ليلَ نهارَ لا أنامْ/ لأتلقى كل لحظة إشاراتِكِ/ أبقى صاحياً على الدوام».

ذلك نموذج آخر للبساطة في الرؤيا والتعبير وما يحدثانه من تأثير.

بقي أن نشير إلى تطور الشاعر كميل قيصر داغر تطوراً كبيراً بين بدايات الديوان ونهاياته. ويكفي أن نقوم بمقارنة سريعة بين تاريخ أول قصيدة، «حب» (عام ١٩٧٠) وتاريخ آخر قصيدة «أفحص كل الوجوه» (عام ١٩٩٣)، لنلمس هذا التطور في المعنى والمبنى. على أن الإيقاع النابع من التفعيلة التي اعتمدها الشاعر يظل متوفراً في قصائده جميعاً، ويضفي على شعره موسيقى ترفع درجة شاعريته المميزة.

هذه تحية صغيرة إلى هذا الشاعر الذي يجعل من البساطة العميقة مَرْكباً يعبر إلى عالمٍ مليء بالحب الهامس والخيال الغني والحساسية الشفافة.

٢ ـ تعالوا نقرأ شعراً

أميلي نصر الله

تعالوا نصغ إلى تغريد البلابل، تعالوا نبحث عن أزهار البنفسج المتفتح في الزوايا

---

(٩) بخصوص «عصرنة» و«ترهين» الشخصية التاريخية في النص القصصي، كمكون بنيوي في الخطاب القصصي، أنظر تحليلنا لشخصية «طارق بن زياد» ضمن دراستنا «تمزق البناء القصصي والرؤيا»، **كتابات معاصرة** بيروت العدد ١٥، ١٩٩٢.

(*) كميل قيصر داغر: **كان بستان يسمى الشمس** (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٤) والآراء الثلاثة أُدليت في ندوة عُقدتْ بدار الندوة في بيروت.