

الأستاذ الدكتور
فداء علي السعودي

الجسد والعنونة في عالم ساء شعلان القصصي



المركز الوطني
للحفظ والتوثيق



الجسد والعنونة
في عالم سناء شعلان القصصي

الجسد والعنونة في عالم سناء شعلان القصصي

الأستاذ الدكتور
ضياء غني العبودي



مُقَدِّمَةٌ

قد ركز الكتاب على دراسة ثيمتين في أدب القاصة والروائية الأردنية ذات الأصول الفلسطينية الدكتورة سناء شعلان وهي الجسد والعنونة لما لهما من أهمية كبيرة ، فكل بنية سردية تعتمد الحوار في تشكيلها إلا أن ثمة سردا لا يعتمد الاتصال اللفظي عبر الحوار فقط ، وإنما يعتمد بعضه على الوصف الحركي الذي يتنامى السرد معه ، وبعض المسرودات تعتمد على حركة الجسد الذي يكتسب صفة العجائبية ، ومن هنا شكل الجسد في كتابات سناء الشعلان ثيمة بارزة في بناء النصوص ، حاولت فيه الكاتبة أن تقدم الحلول للمعضلات التي ترافق مجتمعنا ، لتطرح أسئلة مصيرية تتعلق بالموت والسعادة والحب والجنس والدين والحكم والنصر والثورة ، كان الجسد وامتداده الحب طريقها في الخلاص وإيجاد الحل المناسب وكانت أكثر الشخصيات الرئيسية في هذه القصص هي شخصيات ملتزمة بوجهة نظر القاصة ، وهي تمثل رؤيتها التي تحدد بها طبيعة المادة القصصية، فالرؤية هي الطريقة التي اعتبر بها الراوي عند تقديم الأحداث، وقد وزعتها على قصصها المختلفة ، وكانت وجهة النظر هذه تحاول أن تُوَظِر الحب بمفاهيم جديدة بعيداً عن أعين الرقيب الذي يجتهد بإجهاض كل خطوة تحاول أن تقترب من سلطة الخير والجمال ، وقد أخذت القاصة على عاتقها تحقيق وجهة النظر هذه ولو على مستوى الفن الذي يريد أن يكون مغايراً وهو يقوم بفعل التغيير لا التفسير ، من خلال بث ايدولوجيتها الفنية في ذهن أبطالها الذين حققوا حلم القاصة باجتهدهم وهم يحاورون القوى التي تردعهم عن مشروعهم الذي يؤمنون به، فقد عكفت القاصة على إثارة سؤال الهوية وسعت للإجابة عليه عبر رصد الذات وأفعالها وأوصافها، فالمادة التي بين أيدينا حاولت أن تطور مفهوم المرأة بحقله البيولوجي والثقافي، لاسيما أن أغلب الشخصيات الرئيسية في عالمها القصصي هي من الجنس الأنثوي، وإلى جانب الجسد شكلت العنونة بابا مهما من أبواب الدراسات النقدية الحديثة التي طرقها النقاد

بأطراف أقلامهم فتنبه إليها أصحاب النصوص الأدبية، فأصبحت في نصوصهم فنا وصناعة بعد أن كان العنوان لا يعطى تلك الأهمية من قبل منشئ هذه النصوص من جهة ومن النقاد من جهة أخرى، فصار لا يقل أهمية من النص نفسه . ونحن عندما نقرأ عنوانا يتكون من لفظة أو لفظتين فانه بهذه الخاصية والميزة يستطيع أن يصف أو يختصر لنا الطريق إلى ذلك النص ، وتحديداه من الضياع وعدم التحديد في ذهن المتلقي. وفي ضوء أهمية العنوان جاءت هذه الدراسة لتسبر أغوار العنوان في نصوص الكاتبة بعدها معلما بارزا من معالم المنهج السيميائي على خلفية أن العنوان هوية النص التي يمكن أن يختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، بل حتى مرجعياته وإيدولوجيته ومدى قدرة مبدع النص على اختيار العنوان المغربي والمدهش، والممثل لنصه .

**عجائبية الجسد السرديّة
في رواية أَعْشَقُنِي**

تحديدات أولية

قد وضع (لويس فاكس) مجموعة من الوظائف التي تحكم الأدب العجائبي بعد أن اطلع على الآداب الفرنسية والألمانية والإيطالية ، ورأى أنّ كثيراً من المنظرين قد تحدثوا عن الموضوعات التي يتناولها هذا الأدب ، التي تقترب من الخيال الشعبي، إلا أنّ كثيراً من هذه الوظائف قد تغيرت نتيجة لعقلانية هذا العصر مما أفقدها كثيراً من دهشتها ، إلا أنّ هذا العصر قد جاء بما يتناسب مع هذه العقلانية وتدخله في أبوابٍ جديدة ، تتناسب مع ما وصل إليه التطور العلمي ، وما حدث في العالم من خوف نتيجة الحروب المستمرة والحديث عن حياة أخرى في عوالم غريبة عن عالمنا ، فضلا عن الاكتشافات العلمية المتلاحقة⁽¹⁾، ومن بين هذه الوظائف يذكر منها :

1. الإنسان الذئب .
2. مصاص الدماء .
3. الأعضاء المنفصلة عن الإنسان .
4. اضطرابات الشخصية .
5. ألعاب المرئي و اللامرئي .
6. التدهور .
7. اختلال السببية والزمن والفضاء .⁽²⁾

وتدخل الوظيفة السابعة في ما يعرف بأدب الخيال العلمي وهو " ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أم البعيد ، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود الحياة في الأجرام السماوية الأخرى "⁽³⁾ "يخترق أفق المستقبل متخذا العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث "⁽⁴⁾ وبما يثير الدهشة عند المتلقي، فالنتيـبـو العلمي بمستقبل الإنسان غير مبنٍ على أوهام، ولا هو نابع من فراغ، لأن الأساس فيه يرتكز على ما بين أيدينا من بحوث علمية عميقة تشير إلى إحداث تغييرات جوهرية، ليس

في الاختراعات التي تطوّر حياة الإنسان وحسب، وإنما في أمور أكثر خطراً من ذلك كتغيير طبيعة الإنسان البيولوجية" (5) ومثل هكذا روايات تتطلب الموهبة مع المعرفة العلمية بلغة علمية مؤثرة .

إن الخطابات الروائية العجائبية نصوص تخيلية تتراوح بين السحري والغريب، وبين الوهم والواقع، وبين المنطق واللامعقول، وبين الانسجام وللانسجام، وتعتمد أحداثاً غريبة ومدهشة تحدث التردد الذي يطال الشخصية الرئيسة [في القصة أو الرواية] أو أي شخصية أخرى من شخصياتها. كما يشمل القارئ الذي يقف حائراً أمام غموض الأحداث وغرابتها ويحاول أن يجد لها تفسيراً طبيعياً أو غير طبيعي. العجائبية، تغني السرد بإعطاء الدور للتخيل، لتخليص الرواية من جمود الواقع ونصيته، وتخليص الروائي من النقل الحرفي لمشكلات الواقع وتناقضاته، بأسلوب متوهج ومشاهد حوارية ، مبنية على المغايرة والمفارقة المدهشة. والمنقول بواقعيته وشكله دون تحريف أو تزيف كما هو، يعدّ قطعة جامدة لا تحدث أي تطور أو تغيير في البناء الفني الروائي. وهذا ينطبق على الرواية التقليدية أمّا العجائبية فهي تستمد كل ما يثير دهشة المتلقي ليقف حائراً أمام ما يقرأ من أحداث .

ومن المعلوم أنّ لغة الجسد هي لغة اتصالية تقترب من الواقع وتلامسه يعبر الأديب من خلالها عن دلالات مرتبطة بمواقفه من الوجود . ولاسيما جسد المرأة الذي يعد زاخراً بالمعاني التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالخصب والأرض ، ويحمل من الرموز ما يجعله مجالاً مفتوحاً للتعبير عن مكونات النفس .

رواية أعشقتني:

الرواية قائمة على أحداث عجائبية قائمة على استشراف المستقبل في الألفية الثالثة وتحديداً عام 3010م وموضوع الرواية هو عملية نقل دماغ ضابط في المجرة إلى جسد فتاة ، ومن ثم تسير الأمور إلى مفارقة عجيبة عكس ما تتحدث عنه الطبيعة ، مما جعل الرواية تسير نحو العجائبية . فتاة قتلتها سلطة مجرة درب التبانة،

كونها خرجت عن نظامها الحياتي الصارم ، لتعيد العالم إلى إنسانيته التي افتقدتها مع مرور الزمن ، إنَّ سناء شعلان تحمل هنا ناقوس الخطر وتحاول أن تحذر من فقدان العاطفة في عالم تحجرت فيه العواطف أو إنَّها تتجه إلى ذلك ، فكانت رسول سلام أو نبية عصر يبشر برسالة مفادها العودة إلى السلام وأحضان طبيعة التي أصبحت خرابا بجهود البشر فهي " لا تدعي أن الله أرسلها برسالة أو أمانة ، ولكنها تفيض من إيمان نفسها وجلاء ما اكتشفت من حقيقة على كل الناس وتمتطي كلماتها، وموهبتها الكتابية لتعبر بهم جميعا نحو الله ، ولذلك سميت بالنبية " (6) .

قد وضعت سناء القارئ أمام مفارقة عجابية لتخلق حالة من الدهشة للقارئ، حين جعلت الضابط الذي كثيرا ما يطارد الخارجين عن قانون المجرة يكون إلى جانب جسد ضحيته ، وهنا تكمن السخرية حين يلحظ الضابط ابتسامه ضحيته تلك الابتسامه التي لم يفهمها إلا بعد حين" الآن فهم معنى ابتسامتها ، لقد هزمت وهزمت كل دولته ، وبقيت على قيد الحياة على الرغم من أنوف الجميع ، فهي لم تخلق للعدم. " (7) ، إنَّ هذا المشهد يحمل في طياته بعدين: الأول هو الإشارة إلى ذلك الاستغلال البشع من قبل السلطات الحاكمة التي تسخر البشر لخدمتها وتجعل منهم مجرد آلات لخدمتها حتى بعد موتهم ، في إشارة إلى الاستبداد والقمع . والآخر : هو انتصار المظلوم على الظالم ولو بعد حين ، وكما يتضح في مشاهد الرواية ، وما هذه الابتسامه إلا ابتسامه الانتصار . " هي لفظت أنفاسها الأخيرة هذا الصباح في زلزلة قدرة ، وأنا تعرضت لحادث إرهابي في الوقت نفسه ، هي باتت دون روح ودون دماغ ، وأنا بتُّ عقلا ينبض بالحياة دون جسد " (8) لتأتي المفارقة بعدها" كنت أشك بأنها ستفرح بأن تترك جسدها عالقا في عالم المادة مع رجل أخال أنه واحد من ألد أعدائها لاسيما وأنه من فتك بالكثير من أصدقائها الثوار الذين أرادوا للبشرية أن تتراجع في ضوء مطالبتهم بمثاليات سخيصة بالية عتيقة قد تجاوزتها الحضارة الإنسانية منذ قرون " (9) .

إنَّ انتصار إرادة الحياة جاء في الرواية في حالة من تعرية الآخر وإثارة السخرية بطريقة أبدعت فيها الروائية ، حين جعلت ، " القدر يسخر منه بحق ، فيسرق منه جسده الرجولي الوافر الجمال والعنفوان والكمال والبسطة في الطول والصحة والعطاء والحضور والجاذبية، ويهبه جسداً أنثوياً أسمر " (10) " جسداً يجعله ينتمي إلى الجنس الثالث ، ليعيش حالة من العذاب الروحي والجسدي ، ومن ثم الشعور بالهزيمة أمام موت شمس/ النبية . إنَّ التحول الذي أصاب شخصية باسل جعله لا يعرف نفسه ويعيش حالة من الضياع في جسده الجديد ، في تمهيد لإعلان التحول الجذري " بصعوبة يقول برطانة لا يفهمها إلا هو : من أنا ؟ ثم يغرق في الصمت العاجز " (11) في حالة من الخواء الروحي والسكونية و " هوة سحيقة بلا لون أو أبعاد ومفرغة من الزمن ، تطغى عليها رائحة أدوية طبية مجهولة ، وفيها أزيز رتيب متقطع ، يقرع سكونه بوخز مستمر ، ووجود لزج زلق ، بلا حركة أو فعل أو أعضاء ، أو ذاكرة ، أو زمن ، أو شعور " (12) في حالة من توقف الزمن "أدرك بعد عدة محاولات لقراءة الساعة أنها متوقفة لا تعمل " (13) .

قد شكّل الجسد فضاء رئيساً في بنية النص ، و " إنَّ تحويل الجسد إلى موضوع فكري ، وفلسفي وأدبي قد شكّل المنعطف الذي اندمج فيه الجسد في التجربة الوجودية والفكرية والتعبيرية المعاصرة وهنا من اللازم القول بأن تجاوز الثنائيات التي حصرت في الحاقية هامشية . ثانياً لم يكن له أن يتم من غير تحويل الجسد إلى موضوع ممكن للفكر والتفكير " (14) فهو أي الجسد علامة تتكلم وتشير ، وتتخرط في تواصلية ذات دلالات مع العلامات / الأجساد الأخرى (15) .

ومن المعروف أنَّ الجسد غالباً ما يرتبط بالرغبة الجنسية ، وهي تدخل في الإطار العجائبي أيضاً ، استطاعت فيه الكاتبة بما تمتلك من حس فني وخيال مجنح أن تهرب من سلطة المجتمع ، باعتمادها العجائبية منفذاً للتعبير .

إنَّ اختلال الزمن والمكان مضافاً إلى اختلال السببية المنطقية ، تتجسم كلها في حدث غير مفهوم غريب غير متوقع ، مما يحدث الهلع و الخوف أو الفضول

والقلق " (16) إنّ الرواية تتصل بالجانب الصوفي فقد أشار ابن عربي إلى علاقة ثلاثية أساسها الحب ، فيقول : " والصورة أعظم مناسبة وأجلها وأكملها ، فإنها زوج أي شفعت وجود الحق ، كما كانت المرأة شفعت بوجودها الرجل فصيرته زوجا . فظهرت الثلاثة حق ورجل وامرأة ، فحن الرجل إلى ربه الذي هو أصله حنين المرأة إليه . فحبب إليه ربه النساء ، كما أحب الله من هو على صورته " ويرى ابن عربي أن المرأة وسيلة لمعرفة الحق (الله) ، وهو يؤكد قيمتها استنادا إلى الحديث فيقول : (17) فابتدأ بذكر النساء وآخر الصلاة ، وذلك لأن المرأة جزء من الرجل في أصل ظهور عينها . ومعرفة الإنسان بنفسه مقدمة على معرفة ربه ، فإن معرفته بربه نتيجة معرفته بنفسه " (18) وهذا يعني أنه لا بد من أن يعرف المرأة التي هي جزء من نفسه أولا ، ثم يعرف نفسه وبهذا يكون قد عرف الله . (19) وهذا ما نلاحظه في رواية أعشقتني إذ إنّ خالدا كان عاشقا لشمس النبوة كامرأة كانت رمزا للتواصل الجسدي ، فإذ كان الحق في رأي ابن عربي هو عين كل محب ومحبوب ، وكانت غاية كل محب الاتصال بمحبوبه والفناء فيه والتلذذ بقربه ، لزم أن يكون الحق هو المحبوب على الإطلاق ، والتلذذ به على الإطلاق، ولزم ألا يفني محب إلا فيه . (20) إلا إنّ الروائية لم تكتم بهذا التواصل الجسدي فقط وإنما كانت تصل من خلاله للبعد الإنساني للتواصل والحفاظ على جمالية الحياة وقيمها الروحية . " كان الله فكرة ، ثم أصبح فرضية ، وبعد قراءاتي الطويلة في علوم الأسطورة في كل حقولها ، وتوغلي في أسطورة الدين ودينية الأسطورة ، غدا الله حقيقة أكتب عنها بافتتان ، وألح على حاجاتنا إليه كي نكون نحن ، ولكن عندما قابلت خالدا، وأحبيته أطلّ الله على قلبي يقينا ، لا يقبل الجدل " (21).

إنّ الرواية تحاول أن تعيدنا للاتصال مع الله سبحانه وتعالى بعد الغربة التي يعيشها الإنسان في ظل الآلة التي سحقتة إلى أبعد الحدود ، لذا نلاحظ باسل في نهاية النص يجد الحقيقة وكأنه يولد من جديد ويردد بصوت يصل صداه إلى نهاية النص، ليشكل ثيمة الرواية " يشرب رأسه أكثر نحو السماء يشعر بأنه في أقرب

لحظاته منه ، لا يخجل من أن يطلب عونه ، يرفع عقيرته ، ويقول : يا رب ساعدني ، فترد الغابة صوته مجلجلا في المكان : يا رب ساعدني ...ي...ي...ي " (22) " فالعلاقة مع الوجود علاقة جسدية خالصة أولا، وإذا ما صُودرت أداة الإدراك هذه فأى مصير هذا الذي تعيشه الذات ؟ لا بدّ أنها ستعيش حالة اغتراب قاس " (23) .

إنّ الموت في رواية سناء الشعلان فكرة وصورة مجسدة ، خلقتها بعجائية جمعت فيها ، بين جسد امرأة مات عقلها ، وبين عقل رجل مات جسده ، وحاولت من خلال المزوجة بين الجسد والعقل أن تطرح أفكار الشخصيات ، ويمكن لنا أن نتقبل أفكار العقل الذي مثل ضابط المجرة ، أمّا أفكار جسد المرأة شمس الملقبة بالنبية فكيف يمكن أن تصل إلينا ؟ لقد دمجت الروائية الراويان ليصيرا واحدا ، ولا أقصد هنا أن ينتصر الجسد على العقل ، بل أنّ العقل قد استولى على جسد الميت ثم تأثر به من خلال الاطلاع على يومياته التي تركها في ملف ضوئي . استطاعت فيه الروائية أن تقهر الموت سرديا من خلال الامتداد الأمثل للأفكار براوٍ عليم عارف بالماضي والمستقبل .

إنّ موت الشخصية الرئيسية (شمس / النبية) قد حولها إلى راوية لحكايتها ، فالراوي ميت ولكن جسدها أصبح هويتها وناطق باسمها .

قد جسدت الرواية تحول العقل والجسد والمشاعر معا وإنّ قلبت المعادلة التي تسنها طبيعة الحياة إذ إنّ تغير العقل نحو الأفضل يتبعه تغير في الرؤى والأفكار والمشاعر اتجاه المفاهيم ، إلا أنّ ما قدمته الرواية هو إنّ تغير الجسد تبعه تغير العقل ومن ثم تغير النظرة اتجاه المحيط وهنا يبدأ باسل بطرح الأسئلة ويجد نفسه في داخل دوامة من الضياع ليبدأ بالبحث عن الحقيقة " فهل ستهبني كل الحقيقة التي ما أدري أي لبوس عليها أن تلبس لتكون حقيقتي دون كل حقائق المخادعة في هذه الحياة للغز؟" (24) وتتتابه الرغبة وهو في هذا الضياع أن يؤمن بنبوتها شأنه شأن أتباعها بعد أن يعرف لغز ذاته وضياعه . (25) ، وهنا يبدأ بالتفكير بالاحتفاظ

بالجنين الذي كان في جسدها، نتيجة لإحساسه بما تؤمن به شمس / النبية وتبدأ مجموعة من الأسئلة تتقافز إلى ذهنه " كيف يمكن أن يهزأ من مشاعر شمس ومن انتظارها وخوفها وأمومتها ، كيف يمكن أن يبيد إنسانا قادما لسبب أناني؟ أيفعل ذلك؟ ويحرم البشرية من فرصة نجاة؟ لعل هذا الجنين هو نبي الإنسانية المخلص المنتظر للألفية الثالثة ، فكيف له أن يحمل وزر قتل نبي في أحشاء أمه؟" (26) ، وهنا في شيء من الغرائبية يبدأ يشعر بمشاعر الأمومة ، (27) ، ويبدأ باكتشاف ذكوريته من خلال الجسد الأنثوي ، وأصبح يؤمن بضرورة الثورة ، بعد أن كان محاربا لها وهنا تدخل الجوانب الفلسفية لتبين حقيقة الجسد والالتباس الحاصل في معادلة التحويل " " فأنا أعشق امرأة هي أنا في واقع الحقيقة الملموس ، وأنا إياها في السياق المنطقي نفسه ، ولكن الحقيقة أنني رجل يعشق امرأة في ظروف عجيبة ، إذ هو ماديا مفقود، وهي روحيا مفقودة ، ولكن كلانا في هذه اللحظة في ذات واحدة ، هي إياها وإياي ، إذن أنا أعشقتُني ، ولذلك أنا أعشقتُها " (28) ، إذ إنَّ البطل باسل المهري كان يعيش حياة القسوة والجفاف والتعامل الميكانيكي اتجاه الأحداث ، بل اتجاه أسرته ومن ثم ضياع الوجود والإحساس بالحياة أو ملامستها إذا صحَّ التعبير فحين تزوره زوجته في المستشفى يبتعد عنه طفلاه لأنهما " لا يعرفان من أكون ، فأهبهما على قبلة مجملة اقتسمها بينهما بعدل أوتوماتيكي... هذان هما ابنا الطبيعة المشوهة وأبناء حكومة المجرة وأبناء التلقيح والانتقاء ، لا ماء لنا فيهما " (29) ، إنَّ التجربة التي خاضها يشوبها الألم والصراع بسبب النظام الكوني الذي يحكم العالم إنَّ باسل المهري عاش حالة الاغتراب حين لم يعد جسده هو ذاته" أنا أكره هذا الجسد ، أريد أن أخرج منه ، أريد جسدي ، لا أريد غير جسدي . أعيدوا لي جسدي .أخرجوني من هذا الجسد اللعين" (30) قد رفض باسل ضابط المجرة أن يكون في هذا الجسد الأنثوي "في مهزلة كبرى اسمها السيدة باسل المهري ؟ أين أنتم جميعا وأنا وحيد ضعيف وتائه في هذه المعركة العجيبة مع جسدي الذي ليس جسدي؟" (31) ، لأنَّ الذات لا تحقق وجودها إلا في جسدها الخاص. إلا أنَّ هذا الجسد زاخراً بالأنوثة والأمومة وهما

يمثلان الحياة واستمرارها بعد المرأة المعادل الموضوعي للحياة . يقول فرانسوا شيرياز " إن الرغبة تنبثق كقوة ودفق مدهش ، يحيل إلى الطرق الذي يتعرف فيها الكائن على الوجود . إن الرغبة تستيقظ ليست دفقا بسيطا يحيل على ميكانيكية العلاقة بين كائنين إنها بشكل متبادل تجربة جديدة لجسدنا واكتشاف للآخر كجسد "(32) وهنا يقرر أن يتمسك بالجنين " في هذه اللحظة أشعر بأنك جنيني أنا ، لا جنينهما هما الغائبان الحاضران ، لا تجرعني مرارة ثكلك ، وأنت من أذقتني حلاوة أنسك"(33) ، و يدخل في جدل مع المجتمع في أحقية الاحتفاظ بالطفل ، ويحاول أن يوضح أن مسألة الولادة تحتاج إلى الإيمان بالله ، في وقت بدأت الحياة تبتعد عن هذا الإيمان وتتجه نحو الآلة (34) وتتجه الرواية اتجاها دينيا صوفيا ، فينطق باسل المهري بالشهادة ، مدركا ضياع الإنسانية خلف الحضارة والتطور العلمي بكل ما فيه من كفر وعناد .(35) إن باسل المهري قد عاش الضياع ، إلا أن حضور الجسد الأنثوي قد وهبه الحقيقة والسير نحو اكتشاف الحقيقة . حين عرف حقيقة الخواء والخراب الروحي عن طريق الجسد . إن الرواية قدمت صورة مغايرة للواقع ، فالذات استطاعت أن تحقق ذاتها من خلال الاستعانة بجسد الآخر، واكتشاف الحقيقة من خلاله، لأن شمس / النبيّة استطاعت أن تفهم الوجود بعد إن فهمت جسدها وأنوتتها ، مما ساعد باسل على طرح الأسئلة الفكرية والفلسفية حول حقيقة وجوده بعد أن انتقل إلى جسد آخر ، وإن طرح الأسئلة ما هو إلا دليل على فعالية الشخصية وقدرتها على الانفعال والتأثير ومن ثم التغير والخروج من النمطية إلى الحركة والفعل والتأثير في المجتمع " فهو لا يعلم إن كان هو هي ، أم هي هو ، أم كلاهما هما ، أم كلاهما ليسا هما ، يحتاج الأمر إلى طول تفكير وتدبر وتنظيم ليعد سؤالا يتقن اللعب على ضميري هو وهي "(36) و يشعر بعدم الألفة مع جسده الجديد حيث " الغرابة والتطفل ، ولذلك اعتدت منذ أسابيع على أن أجلس في الظلام كي لا أراه ، ولا يراني ، فقد بت أكره طقوس الاستئذان التي ألزم نفسي بها تجاهه ، أحجل كلما حممته ، أنزعج عندما أعريه لراحة أو علاج ..."(37) ، لذا حاول التخلص من هذا الجسد الغريب من خلال

هجرته وتعذيبه ، " فضعف الرقابة الطبية عليّ جعلني أتفرغ تماما لقهرة ولإذلاله " (38) إلا أنّه لم يستطع هزيمة جسدها الجديد فقرر إنّ أفضل طريقة للهروب منه " هو الهروب إليها ، ولو لبعض الزمن ، وقررت أن أهادنها حتى أستطيع أن أصالحها ثم أفاوضها بدهاء ولؤم ، لأخلعها من جسدها في نهاية المطاف " (39). والمقاومة لإثبات الوجود لأنّ " الشرط الإنساني جسدي ، كما أنه تاريخي .. لأن الإنسان يعيش جسديا وتاريخه ، وتاريخه (حكايته) هي أيضا حكاية تجربته الجسدية .. إن الزمن لحمة كينونة الذات بشكل عميق ، حتى أن أيّا من علاقاتي مع الآخرين ، ومع العالم ومع ذاتي أي مُجمل تجربتي ، تدخل في الصيرورة " (40) لقد اتجه عقل باسل المهري إلى التوحد مع جسد شمس للتخلص من فردانيته ، والاتجاه نحو الفعل والحركة لتكوين ذات فاعلة أنثوية ذكورية .

ف" كان يلزم الكثير من الألم إذن ، للانسلاخ عن أجساد الآخرين للقاء الأجساد الحقيقية التي نختبرها بدل التي يمنحها لنا المجتمع . " (41) إذ كان جسدها " هو الجسد الوحيد الملائم جنينيا وأنسجة وخلايا لجسده " (42) .

قد أصبح الجسد في الرواية هو الملجأ والقيمة الوحيدة حين تلاشت كل القيم، واختفت العلاقات الاجتماعية فاستمرار الحياة وديمومتها لم يعد في مستقبل الرواية على وفق ما نعيشه من اتصال جسدي بين الرجل والمرأة " بعدما استحدثت مراكز التنمية الأخلاقية الإلكترونية وسائل تواصل جسدية إلكترونية وأدوات تتأكح مخبرية لا تعرف التواصل الجسدي المحض ، وتكفل توفير الأجنة عبر بنوك الأجنة المخلّقة وفق قوائم محددة ومتنوعة من الأسعار والمواصفات ، ثم تضمن تنمية تلك الأجنة في حاضنات آلية رسمية ومراقبة حكومية إلى حين خروج الأطفال من شراقتهم الهلامية" (43) ، وكل هذا يتم في سلسلة من الأذونات بطريقة آلية بحته توجي لنا بميكانيكية الحياة فهناك "أذونات الزوجية ، و أذونات شراء أجنة ، وأذونات الحضانة، وأذونات صلاحية الحضانة ، وأذونات إثبات النسب ، وأذونات الحصول على مربيات آليات ، وحجز أماكن تربية الأطفال ، وتوزيعهم منذ الصغر على

مدارس تتناسب مع وظائفهم التي تنتظرهم وفق صفاتهم الجينية المخلقين عليها على رغبة الآباء والأمهات وقدراتهم الشرائية " (44) ، إنَّ الحياة الاستشراكية للمستقبل توحى لنا برتابتها ، وخلق نماذج موحدة للبشر لا اختلاف بينهم حتى في أشكالهم الخارجية وصفاتهم الجسدية ، ومن يخرج عن ذلك يتعرض للعقوبات والغرامات المالية ، كما حدث لشمس قبل موتها ودفعتها غرامات كثيرة لمخالفتها القوانين وإطالة شعرها لأنَّ حكومة المجرة تحاول " توحيد الشكل الخارجي للجميع من حيث الأوزان المسموح بها ، وطول الشعر ، ومواصفات الملابس ، وتقنين حدود الاختلاف ، فالإنسان الكوني المعاصر عامل منظم وفق جدول الكتروني مرسوم له منذ أن كان مجرد جينات مختارة بدقة وفق منظومة كروموسومات في بويضة مخصبة ، ولذلك فلا مجال في هذا العالم الجديد للفردية المزعجة " (45) ولا يخفى ما في النص من مسخ للبشرية وجعلها في نمط واحد ، ونسخة واحدة . فالحكومة تحرم الشعر الطويل " وتجرم من يفعل ذلك ، من باب فرض نمط شكلي واحد على كل سكان المجرة لاعتبارات كثيرة يمكن اختزالها في ثقافة القبح والاستبداد وفرض النمط الواحد ومحو خصائص الفردية والاختيار " (46) ، ولعل الشعر أكثر ما يرتبط بأنوثة المرأة ، ويعطيها سمتها الجمالية المميزة عن الرجل ، كما أنَّ من يراه يشعر بـ " الاقتنان الجميل به والنشوة الحلوة التي تسكن في نفس كل من يراه يتطاير بزهو في الهواء ، ويتميل بحركة غنجاة مائعة متهادية مع كل حركة أقوم بها " (47) بل أنَّها . شمس . كتبت رواية هاجمت بها التسلط الحكومي وحاولت من خلالها أن تثير الناس بعنوان (سير أصحاب الشعر القصير) زجت بها كل المشاعر الإنسانية من حب وجمال والجحيم والفردوس وكل ما هو مثير وطريف (48) ولاسيما أنَّ الحياة قد ارتبطت بالأرقام بشكل مسخ اسم الإنسان معه " تتعلق بها شبكة خرافية عابرة للمجرة من أرقام وأنظمة مراقبة وبرمجة وحوسبة وتاريخ وأرشفة ، حتى أنا لي رقم يختزلني ، وعبرة أراجع كل قضاياي الرسمية وغير الرسمية ، لا أحد يذكرني باسمي في عمل أو مراقبة أو خرق

بل يذكروني برقمي ، ووالدك له رقم متسلسل كذلك ، أنت وحدك من ستولدين باسم دون رقم جهنمي يهبط بك إلى منزلة الآلات " (49).

لذا كانت العودة إلى الجسد إذ بواسطة الجسد يمكن للإنسان أن يرتبط بالآخر ، " قد اختلط اليقين بعدم اليقين واختلط الوهم بالحقيقة ، ولم تبق إلا حقيقة الجسد المتجذر في العالم " (50) وبذلك أخذ الجسد بعدا جديدا مهما اكتشفت من خلاله حقائق الوجود ، فالنص وإن بدأ جسديا إلا أنه انتهى صوفيا عرفانيا ، فالمرأة التي كانت تحارب من أجل إثبات أنوثتها ، بلغة العاطفة المتوهجة مع خالد أصبح جسدها حاضنة لعقل رجل كان من أشد الضباط في المجرة الكونية محاربة لها ، ولكنها بما تمتلك من حس أنثوي طافح استطاعت مع موتها أن تغير الجبروت الشهرياري ، من خلال جسدها المكتنز بالأنوثة / الحمل ومذكراتها التي شكلت أفكارها اتجاه الآخر. ومن ثم تغير العالم بأسره لتكون نبيّة الكون بحق . على أن تحمل ابنتها ورد " للعالم رسالة الحب الجديدة " (51) لأنها امتداد لخالد وللنبيّة والبعد الخامس للوجود / الحب (52) و تحمل من الصفات ما لا يحملها غيرها من البشر ، فهي " أول ابن حقيقي لوالديه بالمعنى البيولوجي الحقيقي ، ولذلك ستحضين بولادة من نوع خاص، وستحضين بحمل طويل يبلغ تسعة أشهر ، وقد تضطلعين بخصائص أخرى وظروف طارئة وصفات وملكات غير متوقعة ، فأنت قد تعرضت لمجال طاقة البعد الخامس يوم زرعك خالد في رحمي (53) .

الدراسة المتأنية لتحولات الشخصية المركزية داخل الرواية تظهر مدى تركيز الروائي على خلق شخصية يسند إليها وظائف بأبعاد عجائبية، لكنها تنطوي على رمزية هادفة، وهذا ما يثري العمل ويحسب للروائية، يتبين هذا عندما نجد المكونات الجسدية والروحية الذائبة في جسد الضابط باسل تتحول وتتغير بمرور العمل الروائي ومن ثم إثارة دهشة المتلقي . لقد انطلقت الروائية من عالم واقعي إذ اتجه الإنسان إلى التكنولوجيا لتدمير ذاته ، متوسلة بالخيال والعجائبية لتلفت النظر إلى مواطن الخلل في مجتمعنا بلغة إبداعية ولهذا تستثمر ما يسمى بالقصة الإطار، التي تتفتح على قصة

أخرى، وتتوالد منها وبذلك يبدو نصها أكثر كثافة عندما تتعامل مع القصص ذات الأبعاد الإنسانية . " إنَّ التجربة العجائبية في الجسد وفي المحيط عبر الخيال والتخييل،تكشف الطابع الملتبس للوجود البشري " (54) .

إذ إنَّ تجربة الجسد ألتي جاءت بها المبدعة سناء شعلان لم تكن ولن تكون مجانية زخرافية ، وإنما حاولت من خلالها الروائية أن تخترق المألوف بجرأة شفافة،موجهة أصابع الاتهام إلى ذكورية المجتمع وتحجره . فكانت سناء المبدعة تقف على مسافات مختلفة ، تارة تبتعد لتترك الفضاء لشخصياتها ، وتارة تتخذ من شمس/النبية قناعا لها ، لتعبر بشيء من الجرأة عن موضوعات تدخل في المحرم في المجتمع العربي ، ولا سيما الحديث عن الجنس وتبادل القبله ووصف الممارسة بلغة شفافة لا تخدش الحياء ،إنَّ هذا العري يهدف إلى التدمير تمهيدا إلى التكوين ، عن طريق " تجاوز الطبقات الرسوبية الزائفة وبلوغ الجوهر العميق وتسكينه في الوعي تمهيدا لتفجيرهِ والخلاص منه "(55).

وفي كثير من الأحيان تلقي تبعات الحكي على لسان شمس ، أو أنَّها تنسب الكلام إلى شخصيات يمكن لي أن اجزم بواقعيته ، كما فعلت في الفصل الثامن الذي كانت فيه أكثر صراحة في الحديث عن الجنس ولاسيما أنَّها وضعت له عنوانا يوحي من طرف خفي إلى ذلك (انطلاق الطاقة) طاقة الحب مع الجنس ، ولكنها نسبت بعض حديثها إلى شخصيات كما في هامش الصفحة (188) إذ إنَّها ضمنت نصا شعريا زاخرا بالعاطفة للدكتورة سهى فتحي من الجامعة الأردنية ،أو الحديث عن الجنس والقبله الذي نسبته للدكتورة نفسها(56) وهذه الشخصية أقول عن واقعيته من خلال حديث سناء عن الدكتورة سهى في إحدى الندوات وكأنها وجدت فيها ضالتها نستمتع إليها وهي تقدمها قبل البدء في تلك الندوة الحوارية على أرض الواقع " سأنير دريكم نحو روحها المتعالية على التعاضم فهو أقلّ منها؛ لأقول لكم إنكم أمام إنسانة تجيد أن ترسم الحياة أو أن تتقيأ ظلال الأمل أو أن تمتد أياداً تهدي السعادة والمحبة لكلّ من تعرف ولا تعرف، هي امرأة منارة وهذا قدرها أن تكون سارية وهادية وبغية

وسبب سفر وارتحال مقدّس نحوها، تتقن الحياة والمحبة والفضل والعون، ولذلك هي جديرة بالحياة والامتداد والتفرّع والتجذّر والإثمار والخلود، هي امرأة امرأة، وسنديانة امرأة، وحلم امرأة، ولذلك تحمل كلّ الأسرار بعذوبة البوح". (57).

تنسب الحكى لغيرها وكأن سناء شعلان تحاول أن تقف خلف ستار رقيق كي لا تخدش حياتها . فهي تتحدث بلسان شمس / النبىة ولا يخفى على القارئ أن يتنبه إلى ذلك " أنا نبىة هذا العصر الإلكتروني المقيت فهل من مؤمنين ؟ لأكونَ وخالداً وجنيننا القادم المؤمنين الشجعان في هذا البُعد الجميل . خالد أنا أحبُّك وأحب جنيننا كما ينبغي لنبىة عاشقة أن تُحب " (58) وتقول " يقترب مني في عينيه عريّ امرأة وجسدها المشتهي ، وفي عينيّ رغبته وأجمل تفاصيل عشق عشتها معه " (59) . ليدخل الجسد واقعاً مغايراً جديداً قادراً على الخلق . وهنا تكتشف " فاعلية الذات عن طريق الجسد ، حيث تخرج المرأة بوصفه إدراكا للوجود إلى الاحتكاك الجسدي بوصفه تكويناً وصيرورة " (60).

لتكون أكثر وضوحاً " هاهو الشبق يجتاحني أيها الشوكة التي وخزنتي بحكمة الشهوة ، ها هي الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني ، وتسري في عروقي ، مع كل قطرة دم ، وهي تزرع الورد في مفاصلي ، ما هذا أيها الواخز سطح أرضي ؟ أنا الجسد الذي يشتهي الحرث الآن كي تتبدل نراتي ، وتبعث خلاياي وتتنفس رائحة الجسد بأنفاس الرغبة القاتلة في المضاجعة في ظلام لا تقلق عتمته غير تأوهاتى وكلماته المخلوطة بهمساته لجسدي " (61) وتكرر هذه المعاني متحدثة على لسان خالد (62) لتكون ممارسة الشبق والارتواء طريقاً لطاقة البعد الخامس ومن ثم مجيء (ورد) (63) ، وهي في موقفها هذا تقف على خطين متوازيين ، مرة تنتقل إلى خط التنفير من الممارسة " أخاف الجنس ، وأراه سكيناً مرعبة قد تقسم المرأة قسمين ، خالد يقول إن الجنس وحده من يللم المرأة ، وأنا أقول إنه يقسمها ، عليه أن يرضى بحبي دون جسدي " (64) ولعل حديثها مع خالد / عشيقها يوضح هذا التردد بين الرغبة والخوف " لكنني أخشى من هذه الخطوة الجريئة ! . هي ليست جريئة ، بل طبيعية ، علينا أن

نتحدث طويلا في معادلة طاقة الحب ... أنا لن أحضر أبدا ، أنا أخشى الجنس" (65) ، ومرة أخرى إلى خط الرغبة الجسدية التي تعدها معادلا للحياة على أن تمتزج بالحب ". لقد استطاع خالد أن يقنع شمس / النبية الراضة الراغبة في وقت واحد يقنعها بقدرة الجسد الأنثوي على الخلق ، ولاسيما أنّ خالدا قد امتلك جسدا يقودها إلى الخلق والتكوين" رأيت قسماته السمرء أو قده الفارع يتهادى أمامي عبر شاشة الرائي في بنطال كتاني ضيق يرسم بجلاء كل عضلاته الثابتة والمتحركة" (66) ولم يكن هذا الجسد هدفا شبقيا لدى خالد على الرغم من شهوانيته إلا أنه كان طريقا للعشق والحب لأنّ " ما يبحث عنه العاشق في المرأة التي يهيم بها ليس هو المرأة في حد ذاتها ، لأن العاطفة المتأججة تكون غامضة مشوبة بالقلق ، وتقع تحت سيطرة نوع من الخلاص الروحي ، ولم تعد المرأة ذلك الشيء الذي يريد عناقه ، بل هي الواقع الغامض غير المرئي الذي يلتصق في داخله ، فالرغبة هنا ليست مواجهة الجسد بقدر ماهي مواجهة نحو شيء آخر وراء الجسد حيث يجد العاشق فيه الخلاص والنجاة " (67)

إننا نعيش في مكان ذو ثلاثة أبعاد مكانية وهذا ما أدركته الطبيعة الإنسانية وتلك الأبعاد هي ((الطول والعرض و الارتفاع)) وقد أدركها الإنسان منذ بدء تعامله مع الأطوال والسطوح و الأحجام، وما يميز تلك الأبعاد أنها تصف المكان وجميعها متعامدة فيما بينها. أما البعد الرابع فهو مختلف عما سبق ألا وهو الزمن الذي طرح فكرته ألبرت أينشتاين في نظريته النسبية، وإن كانت الأبعاد المكانية تصف المكان وتحدده فالبعد الرابع يصف زمن تواجد ذلك المكان .

تلك الأبعاد الأربعة التي نتعامل معها، ثلاثة للفراغ وواحد للوقت، ولا يزال موضوع البعد الخامس يشغل ذهن الكثير من العلماء والمهتمين الذين يسعون لإضافة بعد خامس على نظرية اينشتاين منذ عام 1920 ، وإن كان هناك من يقول إنّ بعض العلماء قد توصلوا إلى البعد السادس عشر ، إلا أنّ ما يهمنا ما أوجدته المبدعة سناء ، واكتشافها البعد الخامس المغاير لما يبحث عنه العلماء ، ليجده الأديباء، ويكون

هو الأمثل لحل ما يحدث من كوارث اجتاحت عالمنا المعاصر وعالمها الافتراضي الذي وإن اتسم بالدقة إلا أنها دقة خاوية فهو وإن كان " على أعلى درجات التنسيق والحساب والضبط ، ثانية واحدة خارج الحساب الصحيح كفيلة بإحداث حوادث وكوارث مدمرة... هكذا علمنا معلمونا الآليون الذين حولوا العالم إلى دائرة كهربائية لا تعرف التوقف عن العمل ما دامت مغلقة " (68).

تبدأ من أمها بعدها النبوة الأولى لهذا البعد في إهداء الرواية " إلى نبية البعد الخامس في عالمي ، إلى صاحبة أكبر قلب وأجمل حب إلى أمي ومن غيرها يحترف العطاء والحب ، ويحمل راية الحب الخالد " هذا الحب وهذه الراية تنتقل إلى بطلة الرواية شمس / النبوة ثم إلى ابنتها/ ابنها (ورد) انظر إليها كيف تنظر إلى الحب وطاقته " وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بُعد خامس ينتظم هذا الكون العملاق .. وحده الحب هو الكفيل بإحياء هذا الموات وبعث الجمال في هذا الخراب الإلكتروني البشع، وحده القادر على خلق عالم جديد يعرف معنى نبض قلب وفلسفة انطلاق لحظة ، أنا كافرة بكل الأبعاد خلا هذا البعد الخامس الجميل، أنا نبيّة هذا العصر الإلكتروني المقيت " (69) .

الزمن

كما ذكرت أنّ الروائية قد استبقت الأحداث وانتقلت بنا عبر الزمن إلى عام 3010 ميلادية ، بل أنها كثيرا ما ذكرت أسماء شهور غريبة عن شهورنا الأرضية، مثل (اليوم (3 شهر النور) (70) ، وتتطلق سناء في ذكر شهور أخرى ، مثل (شهر مسقط القمر) (71) ، وشهر الرعد ، وشهر الكوكب العظيم وشهر المسرات الأولى وشهر المسرات الثانية ولكنها تعود إلى ما بدأت روايتها شهر النور ، لتطلق لنا حكاية توحى بعبثية القدر والحياة ، وتشير إلى رمزية اعتقد أنّ الروائية أبدعت فيها ووجهت سهامها إلى أرياب السلطة ، ونحن نعرف أنّ اللجوء إلى العجائبية هو هروب للفنان من رقابة السلطة فيلجأ للترميز والسخرية نقدا للواقع ، فتحكي قصة غريبة

لامرأة مع طفلها اللذين لا يبصران النور فتقول: " الأم الطيبة كانت أكثر نساء الدنيا حزناً وألماً، فقد وُلِدَ لها توأماها الجميلان بزوجي عيون دون نور، كانت عندهما عيون جميلة ولكن مُعْتَمَةً لا ترى. لم يستطيعا أن يريا السنونو في السماء وجري الخيول في الوديان ورقصة السنابل التي تداعبها الرياح في الحقول ونظرة العشق في العيون، ونظرة الحنان في عميق عيني أمهما. تضرعت الأم طويلاً للآلهة كي تهبهما نوراً لعينيهما بأي شكل من الأشكال. الآلهة كانت ثَمَلَةً في تلك الليلة وراغبة في تسليّة جهنمية، استجابت لضراعة الأم الطيبة، وفي لحظة إرادة جبارة أشاعت النور في عينيها وأطفأته في عيني الأم . توقعت الآلهة أن تضحك كثيراً من هذه المهزلة الإنسانية المُبْكِيّة ولكنها خجلت من نزوتها وحماقتها عندما غدت الأم ترى عَبْرَ عيون أولادها المسكونة بنور عينيها أسراب السنونو في السماء وجري الخيول في الوديان ورقصة السنابل التي تداعبها الرياح في الحقول ونظرة العشق في العيون" (73) أي أرباب في الكون يمكن أن تكون ثملة لتتحكم بمصائر الناس وتقتل في تحديد مصائرها نتيجة لسياسة حمقاء ، إلا أن الأم والطفلين رمز الشعب ظلت تضحي وردت على ظلم السلطة بأنّها كانت ترى الأشياء من خلال امتدادها واستمرارها في الحياة المتمثل بعيون الأطفال رمز المستقبل المشرق . لقد كانت المرأة في رواية سناء شعلان رمزاً للتحويل والانتصار ورمز التضحية المستمر لتصل إلى مصاف الأنبياء في نقل الرسالة إلى الشعوب وإنقاذها مما هي فيه من ضياع وغربة . معتمدة على العواطف الإنسانية ولاسيما الحب ، فضلا عن التضحية والثبات لأنّ المبادئ تبقى بتضحية أصحابها ، وإنّ القلة من هؤلاء من يستطيع أن يضحي في سبيل المبادئ وبقائها . إن رواية الخيال العلمي تهيأنا للعيش في عالم المستقبل، وإنها تتحدث عن شيء موجود ألا وهو المستقبل، وهو حتماً مختلف عن الماضي والحاضر، وما تفكر به هو مدى إمكانية الاستعداد له، بل وحتى السعي للتدخل في صياغته وفق إرادتنا ومصالحنا .

إنَّ يوميات شمس / النبوة كانت عبارة عن رسائل من حبيبها خالد ، تعود إلى أكثر من ثلاث سنوات ، من دون ترتيب لهذه الرسائل التي اتسمت بلغتها الشعرية والعاطفية لأنَّ السمة الرئيسية التي تميّز اللغة الأدبية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له فتحلّ بالتالي لقد تجاوزت الشعرية التعري المزري الذي يجعل الأعضاء صامتة ، محنطة ، مقززة تجلب الغثيان لأنها معزولة عن الحالة / التصوف" (74).

لغة مشحونة بالرغبة والمتعة المبدعة لخيال الجسد واشتهائه، لغة جديدة عبوريّة تحمل معجم العري والتّجلي. لغة فوق خطابية تمرّ من "هسهسة اللغة إلى هسهسة الجسد...وهو ما يتطلّب كتابة جديدة بعيدة عن السلطة والمراقبة" (75)، وهذه اليوميات تنتهي بقفلة لازمة هي كلمة أشتهيك ثم يتبعها الحديث مع ابنتها المفترضة (ورد) ثم قصة قصيرة ، وهي امتداد لهذه اليوميات ، بمعنى أنّ كل قصة تتسجم دلاليا مع مضمون رسالة خالد. (76) ، خالد الذي قالت عنه الروائية في هامش الصفحة الأولى من الفصل السادس بأنّه رجل حقيقي ينتمي إلى زمن مفترض ولا تعود إلى المؤلفة ، في محاولة منها لتلقي تبعات الحكي على شخصياتها .

الرواية قائمة على تناسل الحكائي ، فإذا كانت حكاية نقل عقل باسل المهري إلى جسد شمس / النبوة هي الحكاية الإطار ، فان حكاية أخرى تدخل في نسجها قائمة على حكاية حب شمس / النبوة مع خالد ، ومن ثمّ ترفعت حكايات أخرى في يوميات شمس تلك الحكايات القصيرة التي تكون أشبه بالومضة لإضاءة وتأکید الحكاية الأم ،وهي حكايات تدخل في مضمون الحكاية الأولى .ففي أول يومياتها حديث عن تحجر الحياة وانتهاء وجود النبات والتناسل الإنساني ، لتأتي بعدها حكاية النوم التي تقصها على ابنتها الجنين ، وتحكي خلالها جمال الحياة في بداية الخلق ، إلا أنّ البشر بشروهم وحروبهم وتطاحنهم ، أفسدت كل الألوان ،حتى ضاقت الآلهة ذرعا بهم ، وعاقبتهم بإنزال المطر المستمر ، ولم ينقذهم من هذه

العقوبة إلا قبلة عاشقين ، كانت قبلة وداع قبل الموت غرقا ، ولكنها كانت جميلة
وصادقة وخيرة ، فتوقفت السماء إكراما للقبلة التي أنقذت البشرية من الهلاك (77) .

وتعتمد سناء هنا على ما يعرف بديستوبيا أو نقيض اليوتوبيا؛ الذي يتحدث
عن مدن وتجمعات كابوسية تسودها الفوضى الأخلاقية والرعب.. تلك النماذج غير
المرغوب بها من المجتمعات التي تصل الشؤون الاجتماعية فيها إلى مراحل فضيعة
في شائكية العلاقات ومرارتها ، مستخدمة ما هو علمي في خدمة الشر والقسوة، وهو
بالطبع نوع من التحذير وعادة ما تتخذ هذه الأعمال مراحل زمنية مستقبلية وشبكة
استناداً على بعض مظاهر المجتمعات الحالية (78).

وهنا يكمن جوهر الخيال العلمي في تحديد هوية الإنسان المعاصر ، والبدء
بإثارة الأسئلة لتحقيق هويته ، هل الحياة العلمية تحقق إنسانيته ؟ من أنا في العالم
التكنولوجي ؟ وكيف سأكون في المستقبل ؟ وهنا تكمن أهداف سناء شعلان في دق
ناقوس الخطر لتحقيق الموازنة بين ما هو علمي آلي وبين ما هو إنساني روحي .

خاتمة

تعد رواية أعشقتني من الروايات التي تعتمد على تقانات حديثة ، وتعد
العجائبية واحدة من أهم تلك التقانات التي استطاعت الدكتورة سناء توظيفها بشكل
ناجح . ومن المعروف أنّ هذه العجائبية تقوم في بنيتها على أحداث تفوق
الطبيعي، وتعمل على إثارة دهشة المتلقي، في إطار صوفي فلسفي عجائبي.

لغة الجسد كانت مقتصرة على بعض الأدباء الذين استطاعوا أن يخترقوا
تابوت الحياة ، وتحدثوا عن أشياء ربما هي في مجال المكبوت ، وربما تعالت
صيحات الاحتجاج بوجوههم ، ولكن نلاحظ أنّ سناء شعلان استطاعت أن توظف
الجنس من أجل غايات إنسانية تعري زيف الواقع الإنساني ، ويكون عصيرا فنيا
ممتزجا مع بنية النص ، فقد شكّل الجسد فضاء لكشف الذات وطرح والتأمل ، ورصد

مكوناتها الداخلية من قبل الضابط باسل ، فبعد أن كان يحتقر هذا الجسد ويعذبه ، إلى العناية به والخوف عليه والهروب معه إلى عالم آخر من أجل استمرار النسل من خلال الجنين ورد .

إنَّ الاتجاه الصوفي ربما تحقق في النص من خلال الحلول في الآخر ، فالمحبة بين العقل والجسد لم تتحقق إلا بعد أن تحقق الحلول ، فلم يستطع الضابط أن يكشف حقيقتها إلا بعد أن توغل فيها وتعايش معها لذا عشقها إلى مرحلة الفناء فيها .

تكمن المفارقة في التقاء جسد الثورة متمثلاً بشمس / النبوة وعقل السلطة متمثلاً بالضابط باسل ، على الرغم من كل الظروف التي كانت تمنع هذا اللقاء ، وهنا تظهر قوة الجسد التي تغير العقل وتكبح جماح المجتمع الذكوري ولم يكن من بد لتحطيم هذا المجتمع إلا من خلال أقوى ركائزه التي تعتمد عليها السلطة المتمثلة بالضابط باسل المهري، ومن ثم القضاء على المجتمع الذكوري الذي يحاول دائماً وضع الجسد في موضع التحريم ، أو يدخله في ثنائية الدنس / الطهارة . حاولت الروائية أن تقدّم تجربة حب بعيدة عن عالم مادي ميكانيكي استشرافي في ضوء الخيال العلمي، لتقدّم تجربة خيالية للعشق والخلود والامتداد البشري.

ولعلي أشير هنا إلى أن سناء قد اقتربت كثيراً من الفكر المسيحي الذي يرى في الجسد رمزا إلى كينونة الإنسان بكليته، وإلى كامل شخصه ومصيره ، فالجسد هو الذات والنفس والشخص كلها مجموعة مرة واحدة ، وهذا يعني أنها قد رفعت الجسد إلى مرتبة الخلود والخلاص ، انطلاقاً من صورة جسد المسيح المصلوب التي تصور الآم المسيح والتي يعتقد المسيحيون أنها طريق الخلاص البشري . فالمسيحية لم تحتقر البدن في ذاته ولم تزدر الحياة الجسمية ، بل كانت تدعو إلى وضع الجسد تحت إمرة الإرادة⁽⁷⁹⁾.

الهوامش

1. ينظر العجائبي في الأدب : 199.
2. ينظر : المصدر نفسه : 199.
3. معجم مصطلحات الأدب : 53 .
4. شعرية الرواية الفانتاستيكية:33 .
5. ينظر : التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان:10. .
6. الرواية : 163.
7. نفسه : 35
8. نفسه :16
9. نفسه :20.19 .
10. نفسه :22.21
11. نفسه :.29
12. نفسه :.29
13. نفسه :.30
14. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: 7.
15. العجائبي في الأدب : 204
- 16.المصدر نفسه : 209
17. فصوص الحكم ، ابن عربي : 216
18. نفسه : 214.
19. ينظر: الجسد في الرواية العربية المعاصرة قراءة استطلاعية:39
20. ينظر: فصوص الحكم :327
21. الرواية : 173.
22. نفسه : 217 .

23. العجائبي في الأدب : 212
24. الرواية : 76
25. ينظر : نفسه: 77
26. نفسه : 108
27. ينظر :نفسه :109
28. نفسه : 120
29. نفسه : 167.166
30. نفسه :. 37
31. نفسه:44 .
32. العجائبي في الأدب . 214.
33. الرواية : . 157.
34. ينظر : نفسه :160.195 .
35. ينظر :نفسه : . 162.
36. نفسه : . 49.
37. نفسه :. 53.
38. نفسه :. 56.
39. نفسه : . 62.
40. العجائبي في الأدب 217..218
41. نفسه : 220 .
42. الرواية :22 .
43. نفسه :34.
44. نفسه : 35.34
45. نفسه: . 48.
46. نفسه: 127 .

47. نفسه: 127.
48. ينظر : نفسه : 128.
49. نفسه : 93.
50. العجائبي في الأدب : 221.
51. الرواية : 87
52. ينظر : نفسه : 87
53. نفسه : 105
54. العجائبي في الأدب : 222.
55. هكذا تكلم النص: 19.
56. ينظر : الرواية : 192.
57. محاضرة لسهى فتحي في الجمعية الثقافية للشباب قدمتها الدكتورة سناء شعلان.
- شبكة المعلومات الدولية مجلس الأدباء والمنتقنين.
58. الرواية : 85.
59. نفسه : 210.
60. خطاب الجسد في شعر الحداثة قراءة في شعر السبعينيات،: 200
61. الرواية: 211.
62. نفسه: 214.
63. ينظر : نفسه: 214.
64. نفسه : 206
65. نفسه: 208.
66. نفسه : 203.
67. الإبداع والحرية : 261.
68. الرواية: 27.

69. نفسه : 9.
71. ينظر : نفسه : 83.
72. نفسه: 143.
73. نفسه : 106 .
74. خطاب الجسد في شعر الحداثة :210
75. رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد قراءة في رواية "سيدة البيت العالي" لمجد الخالدي ، نويهة الخليلي، شبكة المعلومات الدولية ، ديوان العرب.
76. ينظر : الرواية :78. 79.
77. ينظر: نفسه : 88.89
78. ينظر. رواية الخيال العلمي ، د. محسن الرملي ، موقع Muhsin Al-Ramli: شبكة المعلومات الدولية .
79. ينظر : تفاصيل الموضوع في :الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام :10.

متتالية الجسد السردية
دراسة في مجموعة (تراتيل الماء)
قصة (س ص ع لعبة الأقدام) اختيارا

تحديدات أولية:

إن أي لغة في العالم تهدف إلى تحقيق (التواصل والتفاعل) إذ إن وظيفة اللغة الأساسية هي (التعبير عن الأحاسيس وتبليغ الأفكار من المتكلم إلى المخاطب، فاللغة بهذا الاعتبار وسيلة للتفاهم بين البشر وأداة لا غنى عنها للتعامل بها في حياتهم) (1).

وهناك لغات غير لفظية يستطيع أن يتواصل بها الإنسان ويتفاعل مع العالم بأسره بل وتكون لغات عالمية تسمو على اللغات اللفظية التي تختلف حسب الأقوام ... كلغة التشكيل والموسيقى ولغة العطر ولغة الإشارة ولغة الجسد ..

فلغة الألوان تحدث التواصل والتفاعل بين اللوحة والمتلقي أو لغة الألحان بين الموسيقي والمتلقي فاللون والنوتة لغتان تحققان التواصل والتفاعل ، (ويتوقف فهم عملية الاتصال على فهم مادتها أي على فهم الرسالة من حيث محتواها وأهدافها وهي تتكون من فكرة أو أفكار، أو صورة.. وهي تتأثر بطريقة صوغها. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد فالمرسل هو إنسان أو آلة أو برنامج أو مبرمج ومن حيث هو كذلك فإن طبيعته تؤثر في الرسالة ذاتها فإن كان إنساناً محدداً أو قائماً على برنامج ما فإن لبنيته الشخصية (العقلية والنفسية والجسدية، حالة النطق مثلاً) أثرها في الرسالة وبالتالي بالعملية ذاتها.. وكذلك الأمر بالنسبة للمتلقي أو المرسل إليه). (2)

أما الجسد وهو (كائن قائم على متعلق كوني، له خاصية تجسيد جمالي ذات معان دالة) (3) فأشاراته منظومة لغوية (صامتة) ، يقف فيها اللسان ويجمد ويبدأ الجسد في حركات تعبر عن معنى ، ووظيفتها التواصل مع الآخرين والتفاعل .. إذ إن (التناقل بواسطة الإشارات والأوضاع أو الحركات لغة قائمة بذاتها ، لها مواصفاتها ومعانيها ومدلولاتها الخاصة وقد تمارس هذه اللغة . لغة الجسد . إما بالتلازم أو بالتراشق مع لغة اللسان أو بالاستقلال عنها ، ولعل لغة الجسد اصدق وأدق تعبيراً عن بواطن المعاني من لغة اللسان) (4)

أولاً : لغة الجسد والسرد

إن كل بنية سردية تعتمد الحوار في تشكيلها إلا أن ثمة سردا لا يعتمد الاتصال اللفظي عبر الحوار ، ويكتفي بالاعتماد على الوصف الحركي الذي يتنامى السرد معه ، وبعض المسرودات تعتمد على حركة الجسد ، لأن الجسد (خطاب معرفي فضلا عن انه دال ثقافي ومرتمس جمالي يخضع إلى تحليل أو تفكيك لوحاته النسقية) (5) .

إذا فنحن (نعيش عبر جسدنا ونعبر عن وجودنا من خلاله . ونظهر للغير الذي نتواصل معه : جسدنا ، ونشهد على حقيقة ما ، وفي وضع معين بجسدنا فيحق لنا أن نقول هنا : إننا نتواصل جسدياً) . (6) بل (إن كل القيم ، كل أشكال الحب والكراهية والحقد والمحبة والنبيل والانحطاط ، يبرزها الجسد أو يبرز لها) (7) .

هذا ما وجدناه في تحليلنا لقصة (س ص ع لعبة الأقدام) للقاصة الأردنية سناء شعلان . إذ تنمو القصة بسردها متوسلة بالجسد كأداة للتواصل غير اللفظي ، حتى إن لعبة الأقدام هي لعبة جسدية بامتياز ، تعتمد على اللعب ، اللعب الطفولي ، فالطفل (هو العمق الحركي للمشاهد : يكوئه ويكوئه ، فهو الاستثناء حيث يتحول العالم ليس بين يديه فقط لعبة طافحة بالبراءة .) (8) .

إذ تقول في هامش القصة : (هي لعبة للفتيات في الأردن وفلسطين ، تمسك الفتيات فيها بأكف بعضهن ، ويدرن في حلقات بشكل دائري ، ومن يداس على قدمها تخرج من اللعبة ، ويكون الفوز لآخر من تبقى للعبة دون ان تداس قدمها) (9) .

ونحن لو تتبعنا الأفعال الجسدية للشخصيات لرأينا أن حدث القصة ينمو سرداً جسدياً ، إذ عدم اعتماد القاصة على الحوار (أي الاتصال اللفظي) جعلها بالضرورة تعتمد على الاتصال غير اللفظي كآلية لنمو الحركة السردية وإلا فانعدام الحركة يعني موت القصة فالقصة تحيي بأحداثها والأحداث تنمو بتعاقد السرد مع الحوار ولأنها لم تعتمد الحوار بل إنها اعتمدت الجسد بالتواصل فأصبح لدينا سرد بلغة الجسد أو قصة تنمو بتعاقد السرد والجسد .

كما إننا لا ننسى أن الفني (المبدع هو الذي يوفق إلى استبطان خوافي النفس الإنسانية ... وإبرازها والتعبير عنها بقوة وصدق)⁽¹⁰⁾ وهذا ما سنراه في تحليلنا لهذه القصة ، إذ وفقت القاصة بإبراز الخوافي الإنسانية والتعبير عنها بصدق وقوة لكن ليست بلغة اللسان بل بلغة الجسد .

ثانياً : تحليل السرد بالجسد

توطئة القصة

ثمة صمت يبني عليه السرد في قصة (س ص ع لعبة الأقدام) إذ إن القصة في كل مستوياتها تنمو أفعالها وأحداثها دون حوار ، ويكون الاتصال بين شخصياتها عبر الصمت وبين الباث والمتلقي القارئ تتحقق اتصالات صامتة عبر علامات وإشارات تحققها الحركات والأفعال التي تصوغها القاصة . كذلك حركات اللعبة بحد ذاتها فضلاً عن عدها إشارة للطفولة تحولها القاصة إلى لعبة للمنكسرين للأطفال (الكبار) .

تبدأ القصة ب (مسموح) اسم مفعول يدل على المجهول إذ يسمح بكل شيء في هذه اللعبة : (مسموح بكل شيء في لعبة الأقدام ، مسموح بتعالى الضحكات ، مسموح بتهادي الأجساد وبتعرق الأبدان وبشهوة الغناء والسخرية حتى إنه مسموح بالارتداد إلى زمن الطفولة أما فرحة لقاء الأقدام فممنوعة وملعوننة وأثم من يقتنصها ..)⁽¹¹⁾ .

فتعالى الضحكات يعني ذلك الفرح الطفولي الذي لا يبالي بأحزان الكبار ..وتهادي الأجساد يرمز للأجساد الطفولية التي تتهادى دون حياء ، فالطفولة شيء ينافي الحياء ..وتعرق الأبدان يرمز للفرح الكبير الذي يصل حد العرق فالعرق علامة التعب والإعياء لكنه التعب في اللعب والعرق في اللعب يعني الانغماس الكبير بالبهجة .

إذ إن (الضحك يؤدي دوراً كمؤشر للعب وأنه أمر أساسي للنشاط الاجتماعي الذي يضمن وجود رفيق في اللعب) (12)

كما أن للطفولة شهوة لكنها غير مدنسة في الغناء والسخرية ، سخرية بحجم أجسادهم فلا هي تستغرق أبعاداً أخرى ولا هي ترتد إلى التجهم فهم ساخرون بحجم أجسادهم .

أما الارتداد إلى زمن الطفولة فهذا من حق الكبار لا الصغار وكأن القاصة تريد أن تقول أن للكبار علاقة وطيدة مع لعب الطفولة ولاسيما إذا كانت تلك الألعاب ترتبط بحالة خاصة معهم كما سوف نرى في المستويات الأخرى للقصة ..
أما الشيء الممنوع فهو اللقاء .. لقاء الأقدام ! هل نحن بصدد لعبة يلعبها الأطفال في الشام أم شيء آخر ؟

المستوى الأول :

(س / القدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام أيضاً) (13)

ومن العنوان تدخلنا القاصة في مفارقة فالقدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام تلك اللعبة التي ليس للقدم العرجاء أي حظ في ممارستها مما تشعرنا بسيطرة أجواء الحزن في النص القصصي .

• الضحكات والأصوات .

تبدأ القصة بفعل (اللا معرفة) إذ (لم تعرف يوماً معنى (س ص ع) التي كانت تلوكها ضحكات أترابها) (14) ، ثمة ضحكات تدل على فرح حرمت منه تلك العرجاء ، فرح تلوكه أترابها وهن يلعبن لعبة (س . ص . ع) هذه الأصوات التي لا تعرف لها معنى إلا إنها ترتبط بحزن يقابله فرح أترابها أصوات (متحررة من رداء الجمل والمعاني المدركة) (15) وكأن الساردة تريد أن تقول إن أصوات اللعبة

(س ص ع) هي لعبة الدال والمدلول تجمعها اعتبارية الاسم فما علاقة س ص ع بلعبة الأقدام .

لكن صاحبة القدم العرجاء (تدرك) أن هذه الحروف دون غيرها من حروف كلام البشر قد ارتبطت عندها بالحرمان والعجز وبقدمها العرجاء على غير استحياء .

• الجذب الذليل والانحناء

إنها منكسرة ، ثمة عجز واستسلام في جسدها ، يتضح ذلك من حركات جسدها (...الجذب الذليل .. الانحناء) : (إذ كانت قدمها عرجاء بتبجح تعجز عن ان تداريه ، فتجذبها بذل نحو الأرض وتحني عمودها الفقري) (16).

لكنها تظل تحلم باللعب ، لا تحلم بأن تكون لديها قدم كقدمها الأخرى سليمة بل تحلم باللعب ، وهذا الحلم في اللعب يؤثث انكسارات وأحزان لا فكاك منها تظل تصاحبها حتى لو تجاوزت مرحلة الطفولة ... إنها تحلم باللعب لا تحلم بشيء آخر .

• إسناد الظهر على الحائط والتلصص

ثم ترسم لنا الساردة فعلاً جسدياً درامياً حزيناً يحقق اتصالاً غير لفظي بين الطفلة ذات القدم العرجاء وبين تلك اللعبة . الحلم وبين الساردة والقراء .

(لطالما أسندت ظهرها المقوس على الحائط) (17) صورة الإسناد الذي أفرزه الجسد فعل يبتنى عليه المستوى الأول كما إنه مدعوم بحركة جسدية سردية أخرى .. إذ وهي مسندة ظهرها على الحائط (تتلصص طويلاً على الأيدي الصغيرة التي تمتد بعشوائية لتمتص بتعرق ثر أكفاً أخرى وترمي بأجسادها الغضة الصغيرة المكسوة بأثواب الطفولة البريئة في دوائر الريح التي تشكلها حركاتهن البهيجة وتعلوها ضحكاتهن التي تحجب قرع وجيب قلوبهن المشتعلة بحرارة اللهب والنقاز والمتوقدة بضربات أقدامهن بالأرض) (18).

إن فعل التلصص يعبر عن حالة من الانسحاق النفسي الذي لم تعبر عنه القاصة إلا عن طريق أفعال وحركات جسدية تدلنا وتتحول إلى علامات وإشارات نتلقاها نتواصل معها ونتفاعل ففعل الإسناد يعبر عن انكسار في قلب الفتاة العرجاء وفعل التلصص الطويل المغطي لمشهد اللعب كله يعبر عن (سرقة) طفولية وكأنها تستحي النظر مباشرة ، تخشى أن يراها أحد وهي تنتظر لتلك اللعبة ، تخشى أن يعطف عليها أحد أو تخشى أن تستدر عطف أحد لهذا فهي لا تنتظر لمشهد اللعب لكي لا تُرى وهي تنتظر بل هي تتلصص والتلصص في المعاجم العربية يعني السرقة يقول ابن منظور في لسان العرب (والتلصصُ ولصُّ بَيْنَ اللُّصُوصِيَّةِ وهو يتلصصُ)⁽¹⁹⁾ إلا أن الساردة هنا تشير إلى إن التلصص سرقة أو اختلاس النظر .

• مشية العرجاء

ثم بعد هذه الحركات يأتي فعل (التتابع في السير) ومن هذا التتابع الشاذ بوصفها عرجاء يوِّلد أمنية فيها أن تكون قدمها العرجاء طيبة طائعة لا لشيء سوى لتظفر بفرصة لعب واحدة مع الصغيرات ...

ما أشد أساها، لو أن الطفلة ملكت قدماً سليمة فقط لتلعب .. لتلعب ولها الحق في اللعب، تريد اللعب وفك أبجدية (س ص ع) لكن بعد قدمها عن قلبها جعله يجهر بكل الأمنيات المؤجلة إلا أمنية قدمها العرجاء فقد ظلت بكفاء.⁽²⁰⁾ كانت تحكي عن كل أمنياتها المؤجلة ولا تتكلم عن تلك الأمنية في اللعب، إنها في المكبوت وهذا ما يعزز ويفسر فعل (التلصص) الذي مارسته وهي ترى الصغيرات يلعبن في الحارة .

وبتقنية تسريع السرد قفزت الساردة عشرين عاما عاشتها العرجاء بحزن وانكسارات ثم ينمو السرد (وتاريخ .. يعلوه صوت خطواتها غير الرتيبة التي تملك تتابعها شاذاً ليس كسائر تتابع الخطوات السوية حتى يكاد يكون بصمة مميزاً لشقائها)⁽²¹⁾ .

هنا تكون المشية علامة للشقاء و آيقون لحياتها لأن الآيقون أو المثل تقوم العلاقة فيه على التشبيه فالرسم هو شبه المرسوم والتمثال هو شبه للمنحوت .⁽²²⁾ فالمشية (حركة جسدية) غير الرتيبة ذات الصوت المتناشر تدخل في علاقة تشابه مع حياتها غير الرتيبة الشقية . وصوت الخطوات الذي يتتابع بشذوذ يعبر عن اتصال غير لفظي بين البطلة والآخرين وبين الساردة والقارئ.

• الضحكات والأصوات

بعد عشرين عاما لم تنس العرجاء لعبة (س ص ع) التي توارثتها طفلات الحي الشعبي ، لم تنسها لأنها حرمت منها . لذا فكل الأصوات تنسى وتتلاشى إلا صوت ضحكات الصغيرات المتوجة ب (س ص ع) ، إن صوت ضحكات الصغيرات هو المعادل لحرمانها وحلمها المفقود ولو أنها كانت سليمة القدمين للعبت ولانتهت هذه المشاعر المؤلمة ، لكنه حلم طفل وأحلام الطفل إذا لم تتحقق ستبقى في خلدته حتى لو كبر ...

فهذه الأصوات لم ترحل مع ذلك الزمن الراحل دون استئذان (سنوات الطفولة وبواكير الصبا) كبرت وصار لها زوج تخشاه وصار لها أطفال (تتفقد) أقدامهم وفعل التفقد فعل حركي جسدي بنت عليه إحساس داخلي فهي تتفقد أقدام أطفال في لحظات ولادتهم إذ ترعبها فكرة الأقدام والخطوات العرجاء ... تقطع الحارة يوميا ذهاباً وإياباً (تتمنى وتسب وتنسى ما تتمنى وما تسب ... إلا لعبة الأقدام فهي لم تنسها)⁽²³⁾.

ثم تستخدم القاصة مونولوجاً : (كم ستكون الحياة أجمل لو أنني حظيت ولو مرة واحدة بلعبة (س ص ع)) .⁽²⁴⁾

• الابتسامة

تشفع ذلك المونولوج بابتسامة ممطوطة في صفحة وجهها ، إذ (يجد الناس أنفسهم في حالة اجتماعية مربكة أو غير ملائمة ولا يدرون كيف يخلصون أنفسهم بتظاهرهم بالابتسام إنما يبتاعون الوقت)⁽²⁵⁾.

• زفير وعيون زائغة

ثم تسحق أمنيتها القلقة بالزفير الشديد المعبر عن فقدان الأمل أو خروج الحلم مع الزفير .. وآخر مشهد في المستوى هو مشهد التتابع بعينين زائغتين دلالة على الصراع بين اختلاس النظر إلى مشهد اللعب وبين غض النظر وعدم الاكتراث لكن العيون الزائغة دلالة الاضطراب والحيرة كما إن التتابع الشاذ يوحي بالقلق ويدل على اضطراب روح العرجاء وعدم هدوئها وقلقها الدائم ، إنها تتابع وستبقى إلى الأبد تتابع إلى أن يتحقق حلمها بفرصة لعب لمرة واحدة حسب .

المستوى الثاني :

((ص) الضفائر السوداء تتقن لعبة الأقدام⁽²⁶⁾)

ثمة تباين بين عتبة المستوى الأول (العرجاء تهوى لعبة الأقدام) المعبر عن حلم عاجز وبين عتبة المستوى الثاني (تتقن لعبة الأقدام) فالإتقان والعجز فعلاجان جسديان .

يبدأ المستوى الثاني بوصف فوتوغرافي (صببية ضفيرتها سوداوان تداعبان وجهها القمري الملبد بغيوم حمرة وجنتيها وتنزلقان بشبق خرافي على رديها الصغيرين ..)⁽²⁷⁾ .

وهذه الصورة الفوتوغرافية يتلقاها (رجل . صبي) إذ يتوقف ذلك الصبي تماماً عندما تبدأ لعبتها مع طفلات الحي .

• الوقوف

فوقوف الصبي علامة على رفيف قلبه وحبه الطفولي لتلك الطفلة التي تمارس لعبة (س ص ع) فبين الوقوف والممارسة يتحقق اتصال من طرف واحد ، يتفاعل طرف دون أن يعرف الطرف الآخر بالأمر .

• اتساع حدقتي العين

(تتسع حدقتا عينيه حتى تكادان تبتلعان رذاذ ضحكاتها)⁽²⁸⁾ واتساع الحدقتين يدل على الحب والعاطفة الطافحة ، ويبقى صامتا والصمت يوحي بالكثير من الحب والحزن إذ إنه لا يعرف الكثير من كلمات العشق وتخونه الكلمات ... كما (تذله ملابسه القديمة المنكودة بطلاء السيارات وسخام العودام ..)⁽²⁹⁾ فهو يحلم أن تكون لديه يدان نظيفتان لا تجلدهما قاذورات المحركات ، فقط ليمسك يد من يحب في لعبة الأقدام ، كما إن حلمه اصطدم بعائق آخر أكبر من اليدين ألا وهي العنصرية فهذه اللعبة حكر على النساء ولا يجوز لأي ذكر أن يمارسها .. لكنه يحلم كما العرجاء ... وإن اختلفت طبيعة العوائق أن يلعب تلك اللعبة ، (أن يغزو حلقات اللعب ويحتل كف إحدى يديها ويلاحق بقدمه قدمها ..)⁽³⁰⁾ والملاحظ أن الكاتبة تسند فعل (الغزو والاحتلال والملاحقة) إلى الصبي وهذه إشارة على أن هذه الأفعال ذكورية ، إذ يحلم أن يمارسها الصبي وهي لعبة خاصة بالإناث .

• المراقبة

فالصبي كالعرجاء كلاهما يراقب ويتابع اللعبة متمنياً لو يلعبها لكنهما يعجزان فالعرجاء بسبب عاهة خلقية وهو بسبب جنسه ، إلاّ إنهما ظلا يحلمان باللعب وكلاهما يتبعانها صامتين ... وكما مرت السنون على العرجاء دون أن يتسنى لها اللعب وبتتابع شاذ كمشيتها ، مرت السنون على الرجل ذي اليدين القذرتين وهو يراقب ... صامتاً .

• التحسر والفك والإسدال والإنجاب

لا يزال الصبي . الرجل يراقب ، وهنا تستعويض الساردة لمرور السنوات حركات جسدية ... التحسر على الفك والإسدال والإنجاب ، ففعل التحسر اختصرت به الساردة أعواماً من حركة الفك في ليلة الدخلة إلى الإنجاب ، تقول : (إذن فليصمت ويراقبها ليل نهار دون كلام وليتحسر ما شاء على ضفيريتهما المزهوتين بثوب الزفاف ويبيدي رجل ببذلة أنيقة تفكهما وتسدلهاما باشتهاء قرم على ثوبها الأبيض وجسدها العاري لتتجب له بعد أشهر قليلة فتاة بوجه كوجه والدها ، حيث رحل القمر ولكن بضميرتين سوداوين تعشقان أيضاً لعبة (س ص ع) (31) .

• المراقبة مرة أخرى

إن استمرارية المراقبة تشي بثمة حلم في قلب الصبي لم يذو حتى وإن طالت السنون ، فهل يتحقق ذلك الحلم الذي ولد معه صبيماً وكبر معه ؟
إنه يراقب ابنة تلك المرأة التي أحبها من دون أن تعرف ، وقد صمت كل تلك السنين يراها تقهقه ببراءة تلعب لعبة تتقنها ولا تسمح لأي صغيرة أن تدوس قدمها لتخرجها خارج اللعبة فهي في داخل اللعبة دائماً كما إنه بقي خارج اللعبة دائماً
ثم ينتهي المستوى الثاني بفعل جسدي تقاربه الساردة ب (التحليق) ذلك فعل التسامي نحو الأعلى .. فوق المشاكل فوق الأحزان والآلام .. بصورة شبيهة بالصورة الأولى إذ إن الصبية مشرعة ضفيريتهما دون قصد لطفل لا يجيد اقتناص الكلمات ، تصفه بالطفل رغم كبره وبعد أن أصبح أباً لأربع لكنها كانت واعية للصفة إذ إنه بقي ذلك الطفل الذي تمنى لو لعب مع من يحب لعبة (س ص ع) ..
فالصبي والعرجاء كلاهما يحلمان بالارتداد إلى زمن الطفولة .

المستوى الثالث

(ع) عليك أن تحضر جسدك معك كي تلعب لعبة الأقدام (32)

ثمة أمر في هذه العتبة أمر بحضور الجسد لكي يلعب لعبة تعتمد على جزء من الجسد ، لكن الأمر بالحضور ألا يعني أن هناك غيابا يستدعي الأمر بالحضور.. هناك غياب فجائي سيكون مدار المستوى الثالث بل مدار القصة كلها ألا وهو (موت الطفلة) ابنة تلك المرأة التي أحبها ذلك الصبي .. التي تدهسها سيارة وهي تلعب تلك اللعبة .

فالأم تراقب أيضاً ، تراقب ابنتها وهي تلعب من الشرفة وفعل المراقبة هنا يكتسب بعدا امتاعياً، فهي تستمتع بمراقبة ابنتها وهي تلعب ، وكم حاولت الأم ان تتقل اللعبة إلى داخل المنزل لكنها لعبة لا يمكن تدجينها في البيوت .. وهذه إشارة إلى ان الأطفال لا يمكن ان يسجنوا في البيوت بدعوى المحافظة عليهم ، لكن الموت يقفات جسد طفلتها ...ويبدأ الجنون متجلباً بمداعبة الأم لطيف ابنتها الميتة ، تلعب مع ذلك الطيف ، تقتحم حلقات اللعب ، تحادث الطيف بانكسار ، فالمحادثة فعل لساني دون أن نعرف بماذا تحدثت فقط سرد بلغة الجسد ، فترهب الطفلات ثم يهربن ليدعنها وحدها تلاعب طيف ابنتها ، لتغيب بعد ذلك الطفلات واللعبه والضحكات والأجساد ويحل بدلها أم مجنونة تلاعب طيف ابنتها الميتة.

لنتحول تلك اللعبة إلى رمز للانكسار والجنون ، رغم تصميم أجساد الطفلات في ممارسة اللعبة .

والملاحظ أن هذا المستوى كان مكثفاً ومعتمداً على الجسد في بث إشاراته ، فالدهس يسحق الجسد والطيف جسد متخيل والأم جسد واقعي والواقعي والخيالي يلعبان لعبة الأقدام لكن أهل الحي أطلقوا على هذا اللقاء الجسدي بين جسد خيالي كما قلنا وجسد واقعي ، تسمية الجنون .

المستوى الرابع :

(من حق الأقدام أن تنمرّد على الأعراف والعادات والأحزان)⁽³³⁾
من حق العرجاء أن تسحق عرف اللعبة التي لا تستقبل إلا سليّمات الأقدام، ومن حق الصبي . الرجل أن يسحق عادات اللعبة التي تحتكرها الفتيات ومن حق الأم أن تسحق أحزانها وهي تلاعب طيف ابنتها وإن سمي ما تفعل جنوناً .
عودة العرجاء (نتخيلها منكسرة غير رتيبة) بالاعتماد على المستوى الأول، تراقب، تتلصص على الأقدام الراقصة وهي تلعب (س ص ع) ، وانظر إلى متتالية الفعل الجسدي في المستوى الرابع :

- مراقبة العرجاء إلى اللعبة ، تلصصها عليها ...
- ملاحقة جسد الأم لطيف ابنتها ... لتدخل حلقة الأيدي الناعمة
- مراقبة الرجل الذي استمر بالمراقبة ... مراقبة مجنونته . حبيبته .
- فعل الدلف والمداهمة والاحتضان ... مشهد رائع تصوغه الساردة فهما اجتماعاً حول الأيدي الصغيرة ، وكأنها دائرة كبرى لتلك الدائرة الصغيرة ..
- الطيف يدلف ، تدخل خلفه الأم ، تحتضنه .
- همهمة وزمجرة وتهرب الطفلات .
- الوقوف بانكسار ومد اليدين ... وحيدة كسيرة تمد يدها للعدم .
- الاقتراب ... يقترب منها ، تتصل معه اتصالاً غير لفظي بالعيون : (أكان يحتاج إلى جنونها حتى تسمع حنينه وتقرأ أشواقه ،) يحدث دهشة عينيها بصمت)
- تلمح كلام عينيّه (تواصل غير لفظي) حب صامت ...
- مد كفه بانكسار ... اللقم ... التعانق ... يمد كفه بانكسار شحاذ
- تلقمه كفه برضا كليم ..)⁽³⁴⁾ .

يحدث الاتصال بالأيدي بعد الأعين لكنه اتصال المنكسرين ، المهزومين ،
الاتصال الذي تمناه عندما كان طفلاً لكنه لم يدر أن أمنيته ستتحقق لكن بحالة
انكسار ، مريعة ومحزنة وقاسية جداً . لكنه حتى وإن حدث الاتصال كان يجب أن
يكون هناك ثالث لتبدأ اللعبة ، لكن من يتورط في الدخول في حلقة لعب مع مجنونة
ورجل صامت ك (حمار بشري) سيدخل من يتمنى أن يتسنى له ولو لمرة واحدة تلك
اللعبة فكانت العرجاء .. فكانت اللعبة النشاز . وكان الرقص !! الرقص المتمرد على
الأعراف (العرجاء لا تلعب لعبة الأقدام) ، المتمرد على العادات (في العادة لا
تلعب اللعبة من قبل الرجال والصبيان فهي لعبة عنصرية نسوية) على الأحران
(رقص يتمرد على حزن أم فقدت ابنتها التي ارتبطت بهذه اللعبة وعشقتها حد
الدهس).

وها هي اللعبة . الحلم تتحقق ... ويكون التأويل :

- س : السيدة المجنونة
- ص : الصبي . الرجل
- ع : العرجاء .

في لحظة تساهل نادرة تعانقت الأكف الست ، رقصة هي أيقون لأحلام
المنكسرين ، ترمز للمرسى الأخير لحلم الطفولة الذي لم يتحقق . تبدأ الرقصة .

وتنتهي القصة بمتتالية جسدية أيضاً :

- العيون كانت مشرقة كنوافذ قمرية .
- الرقاب مشرئبة .
- وفي لحظة انكسار تتحقق اللعبة . الحلم .، يرددون بفرح مستحيل
مداهم .. س ص ع ،تجتمع الطفولة بالأحلام والنور والطيف مع
الأقدام المنكودة .

- ثنائية الفرح والحزن (هم فرحوا ... وبكى الحي) .. يفرح الثلاثة ويبكي كثير من سكان الحي من لعنة الجنون التي أصابت ثلاثة أشخاص طبيين من خيار أهل الحي .

وفي النهاية تنتهي القصة بفعل التحريم ، إذ حرمت الأمهات هذه اللعبة اللعنة وبتن يتشاءمن من هذه اللعبة التي تسكن الأقدام وتأكل القلوب ، إذ بدأت بالمسموح وانتهت بالمحرم .

إضاءة

- إن البحث محاولة لتحليل النص القصصي بلغة الجسد .
- إن القصة بلا حوار مما جعل السرد ينمو بتواصل آخر غير لفظي وهو تواصل الجسد .
- إن القصة بدأت بالمسموح وانتهت بالمحرم .
- إن كل مستوى من المستويات عبارة عن أفعال جسدية تتوالى .
- إن القصة تتمركز حول التمرد على الحزن والعادات والأعراف .
- إن لغة الجسد يمكن أن تكون بديلاً ناجحاً ومؤثراً للحوار الذي يعتمد على اللغة المنطوقة لاسيما أن لغة الجسد تنبثق دلالاتها من الإيماءات والإيماءات التي تضيف على النص جمالاً .
- يحدث التباين بين المستوى الأول الذي يعجز بانكسار أن يلعب لعبة الأقدام وتبقى حلما يراود مخيلة العرجاء والمستوى الثاني الذي يتقن لعبة الأقدام فبين العجز والإتقان ثمة مسافة شاسعة كان هم الكاتبة بيانها في سردها ثم في المستوى الرابع تختصر المسافات الشاسعة تلك ويختفي التباين .

الهوامش :

1. علم اللغة ، حاتم صالح الضامن : 132 . المبحث بالاشتراك مع الباحث ميثم طاهر الموسوي .
2. التجربة الإبداعية ، دراسة في سايكولوجية الاتصال والإبداع، إسماعيل الملحم :11
3. الجسد في السرد والدراما ، منير الحافظ ، مجلة الموقف الأدبي :.25
4. لغة الجسد ، فؤاد إسحاق الخوري : 5
5. الوعي الجسدي الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي ، منير الحافظ :
67
6. وإنما أجسادنا .. الخ ، إبراهيم محمود : 206
7. المصدر نفسه : 206
8. وإنما أجسادنا ... الخ ، إبراهيم محمود : 151
9. تراتيل الماء ، مجموعة قصصية للكاتبة سناء شعلان : 37
10. فن القصة ، الدكتور محمد يوسف نجم ، الطبعة الأولى ، دار صادر ، بيروت ،
1996 : 36.
11. تراتيل الماء : 37
12. نقلاً عن سايكولوجية اللعب ، سوزانا ميلر : 19
13. المصدر السابق : 37
14. م ن : 37
- 15 م ن : 37
16. م ن : 38

17. م ن : 38
18. م ن : 38
19. لسان العرب لابن منظور : مادة (ل ص ص)
20. ينظر : تراثيل الماء : 38
21. م ن : 38
22. ينظر : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، عبد الله الغدامي:46
23. تراثيل الماء : 39
24. م ن : 39
25. موسوعة الفراسة في معرفة لغة الجسد ، محسن عقيل : 34
26. تراثيل الماء : 39
27. م ن : 39
28. م ن : 40
29. م ن : 40
30. م.ن : 40
31. م ن : 40
32. م.ن : 41
33. م.ن : 42
34. م ن : 43

سيمياء العنوان
في (قافلة العطش)

المقدمة

تعد دراسة العنوان - سواء في الشعر أم في السرد - معلماً بارزاً من معالم المنهج السيميائي على خلفية أن العنوان هوية النص التي يمكن أن يختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، بل حتى مرجعيته وأيدولوجيته ومدى قدرة مبدع النص على اختيار العنوان المغربي والمدهش، والممثل لنصه (1) . لهذا السبب عد العنوان من أهم عناصر النص الموازي التي تسيج النص، وكذا المدخل الذي يلج خلاله القارئ إلى حظيرة النص ، إذ يحتل العنوان الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي فيتمتع بأولوية المتلقي (2).

وقد وصفت السيميائيات بأنها العلم العام لكل أنساق التواصل اللسانية وغير اللسانية ، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية ، له علاقة بمجموعة من الحقول المعرفية مثل : اللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا ، كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه ، وإنما السيميائيات أداة لقراءة السلوك الإنساني في مظاهره المختلفة بدءاً بالانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيدولوجية الكبرى (3). وقد أصبحت السيميائية مدينة لبيرس الذي يعرفها بأنها النظرية الصورية للعلامات ، ويمكن القول بصورة تبسيطية مع جون كلود مينجور بأن مشروع بيرس قد تمثل في الوصف الصوري للآليات إنتاج الدلالة وإقامة تصنيف للعلامات ، وقد ربط بيرس العلامة بالمنطق بحيث يمكن تعريفها من هذا المنظور بأنها النظرية العامة للعلامات وتم فصلها في الذهن ، وقد كان يقصد بالعلامة كل ما يقوم بتبليغ مفهوم محدد عن موضوع بأي شكل كان (4) ، إذ كانت رؤية الفلسفة السيميائية للنصوص رؤية ذات خيار معرفي جديد ثوري وماندفع ؛ لأنها انتبهت إلى المتغيرات التي طرأت على أنساب المعرفة وأنساقها ((فالمعرفة فيما مضى ركزت على السماع وثقافة الإذن، أما في عصرنا فقد أضافت عنصراً جديداً يتكامل مع الأول ويعينه ، وهو عالم

الصورة وثقافة العين ، لاسيما ما نشهده من عملاقة تكنولوجياية في الميادين المختلفة،حتى أصبحت سلاحًا استراتيجيًا قد يتحكم في مصيره في هذا الزمن الموصوف بالعمولة التي تعمل على إعادة تشكيل العالم وصياغته فكريًا واقتصاديًا وإعلاميًا وثقافيًا (5) .

العنوان لغة وأسلوباً :

إذا قمنا باستتطاق المدونة اللغوية العربية القديمة ، لاسيما ببعدها المعجمي والدلالي وجدنا ثلاث ثيمات لغوية في المعجم العربي لها ارتباط وثيق بدلالة العنوان ، ولعل قراءة المنتج العربي القديم قراءة متأنية فاحصة تثبت أن الثقافة العربية القديمة بما أنتجت من معارف كانت إفرارًا للواقع المجتمعي ببعده المعرفي ، وذلك أن النصوص الأدبية بجميع أنواعها إنما تشكلت في ثقافة الواقع وواقع الثقافة (6) ؛ لأن العلاقة بين النص والثقافة علاقة جدلية تتجاوز كل الأطروحات الأيدولوجية في ثقافتنا المعاصرة عن النص (7) ، وهذه المواد المعجمية هي كالاتي :

1- عنن: ((عن الشيء يعنُّ ويعنُّ عننًا وعنُونًا : ظهر أمامك ، وعنَّ يعنُّ عننًا وعنُونًا واعتنَّ، اعترض وعَرَضَ، ومنه قول امرئ القيس:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَن نَعَايَهُ

والاعتنان : الاعتراض، وكذلك العنن من عن الشيء أي اعترض - وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرَّضته له و صرَّفته إليه - ويقال للرجل الذي يُعَرِّض ولا يصرِّح : قد جعل كذا وكذا عنوانًا لحاجته ، وأنشد:

وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهي

قال ابن بَرِّي: والعنوان : الأثر ، قال سَوَّار بن المضَرَّب :

وحاجةٍ دون أخرى قد أستحق بها جعلتها للتي أخفيت عنوانا (8)

2 - عنا: عَنَّت الأرضُ تعنو عُنُوًّا وتعني أيضًا. وأعننته : أظهرته، وعنوت الشيء : أخرجته، قال ذو الرُّمة:

ولم يبق بالخلصاء مما عَنَّتْ به من الرُّطْبِ إلَّا يبسها وهجيرها

ويقال: عَنَيْتُ فلانًا عنياً أي قصدته ، ومَنْ تعني بقولك أي من تقصد، وعنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى ، وفيه لغات : عنونت ، وعَنَيْت ، وعَنَنْت ، قال الأخفش: عَنَوْتُ الكتابَ واعْنُهُ، وأنشد يونس :

فَطِنَ الكِتَابَ إذا أردتَ جوابه واعْنُ الكِتَابَ لكي يُسَرَّ ويكتما

قال ابن سيده: العُنْوَانُ والعِنْوَانُ : سِمَةُ الكِتَابِ، وعنونه عنونة وعنوانًا وعَنَاه ، كلاهما : وَسَمَهُ بالعنوان (9) .

3 - عِلْنُ: عُلْوَانُ الكِتَابِ ، يجوز أن يكون فعله فَعَوَّلْتُ من العلانية ، يقال : عُلُوْنْتُ الكِتَابَ إذا عنونته ، وعُلْوَانُ الكِتَابِ: عنوانه (10) .

إن المتمعن في البيانات المعجمية سوف يعزز لنا النوى الدلالية المحركة للنشاط الدلالي للعنوان ، أو العلوان ، أو العنان ، وذلك في اتساق تنتظم فيها الدلالات الأساسية ، وكما رسخها محمد فكري الجزار، على النحو التالي :

1- الظهور ، العلانية (عن ، علن) .

2- الإرادة ، القصد، المعنى (عن ، عنا) .

3- الأثر ، السمة (عن ، عنا) (11) .

4- الاعتراض ، العرض ، التعريض ، وعدم التصريح .

5- الاستدلال (12) .

العنوان في المصطلح النقدي :

لعل نظام العولمة وفلسفتها التواصلية أخرجت المصطلح النقدي من قمم القومية المحلية إلى كرنفال العالمية ، فالمصطلح النقدي الذي ينشأ في بيئة نقدية معينة ، تسهم كل الثقافات العالمية في إنتاجه ، ولهذا أصبح المصطلح النقدي نتاج مشاركة عالمية تحتضنها نظرية الأدب العالمية . ولم يخرج مصطلح العنوان من هذا السياق ، بوصفه مصطلحاً إشكالياً من حيث الاصطلاح والتعريف ، ولم يكن اهتمام السيميائين بالعنوان اعتباطياً ، ولا من قبيل الصدفة ، بل لكون العنوان ضرورة كتابية، جعلت منه مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقارنة النص الأدبي ، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويله (13) .

وقد تعددت التعاريف التي توضح مفهوم العنوان ، وكان لكل تعريف مرجعيته الفلسفية ورؤيته النقدية الخاصة به ، ومن هذه التعاريف التي نتبنى وجهة نظرها التي حملها النقاد تلك النصوص التعريفية ، ومن أهمها : العنوان مجموع العلامات اللسانية - كلمات مفردة ، جمل - التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحده ، وتدل على محتواه العام ، وتغري الجمهور المقصود ، فالعنوان عند ليو هوك يحظى باهتمام بالغ ، نظراً لكونه أكبر ما في القصيدة ، إذ له الصدارة ويبرز متميزاً بشكله وحجمه (14) ، والعنوان هو رسالة لغوية تعرف بهوية النص ، وتحدد موضوعه ، وتجذب القارئ إليه ، وتغريه به ، وهي بعد ذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ، ومستواه العميق مثله مثل النص تماماً (15) ، وهو حمولة مكثفة من الإشارات والشفرات التي إن اكتشفها القارئ وجدها تغطي على النص كله ، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصاً موازياً ونوعاً من أنواع التعالي النصي ، الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب ، انطلاقاً من العنوان ولوحة الغلاف وشكل الكتاب (16) ، في حين يرى سعيد علوش في العنوان مقطعاً لغوياً أقل من الجملة ، نصاً أو عملاً فنياً (17) ، والملاحظ على التعريف أنه يضع العنوان في اللغة على

الإطلاق، سواء أكانت هذه اللغة بوصفها نظامًا من العلامات ملفوظة أم غير ملفوظة، ليدخل كل أنواع العنوانات في التعريف بما فيها علامات الاستفهام والتعجب والبيان واللوحات وغيرها ، إلا أن قوله ((أقل من جملة)) تحديد لا دليل عليه (18) ، أما بارت فيعرفه بأنه ((عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيمًا أخلاقية واجتماعية أيولوجية)) (19) ، وبعده شعيب خليفي عد العنوان شبكة دلالية بدلاً من أنظمة دلالية عند بارت ، فيقول خليفي: العنوان شبكة دلالية يفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه (20) ، ويعرفه خالد حسين ((بأنه تسمية للنص وتعريف به وكشف له وعلامة سيميائية تمارس فعل التدلil و يتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم)) (21) .

العنوان والسرد:

السرد فعل قار في الكينونة الإنسانية ، بل إن السرد في لعبة مزدوجة من المطاردة ، عالمان لا يؤولان إلا ويكون كل منهما تأويلًا للآخر ، ولذلك كان السرد عنوان الكينونة في القبض على الوضعيات المتعلقة بهذه الكينونة من حال إلى حال ، ومن صيرورة إلى أخرى ؛ ذلك لأن ((قصص العالم لا حصر له ، وأن القصص على اختلاف أشكاله التي لا حد لها تقريبًا ماثل في كل زمان وفي كل مكان وفي كل مجتمع ، والقصص يبدأ مع تاريخ البشرية بالذات ، ولا نجد ولم نجد شعبًا في أي مكان لا قصص لديه ، ولكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية قصصها ، والقصص أممي عبر التاريخ والثقافات ، وهو موجود منذ وجدت الحياة)) (22) ، ومن هنا تعددت اختلافات السرد خطابيًا ، ففي مجال السرد اللفظي وحده ، نجد روايات وقصصًا خيالية ، وروايات قصيرة ، وقصصًا قصيرة ، وتاريخًا وسيرًا ، وسيرة ذاتية ، وملاحم وأساطير ، وقصصًا شعبيًا ، وأغانى شعبية ، وقصصًا خرافية ، وتقارير إخبارية (23) ، ولعل السرد العربي يستمد قوته وديمومته من عراقية العنوان فيه ، فالمرويات الكبرى - القرآن ، كلية ودمنة ، ألف ليلية وليلة ، المقامات ، رسالة

الغفران ، رسالة التوابع والزوابع - تجعل السرود المعاصرة تتمتع بإرث ثري في مجال التسمية ، حتى وإن كانت الأنواع السردية المعاصرة - القصة القصيرة ، السيرة الذاتية ، الرواية - انتقلت إلى الفضاء العربي نتيجة التثاقف والترجمة ، فإن العنونة في مجال المرويات السردية التراثية غدت رأس مال للسردية المعاصرة ، يتناص معها السارد المعاصر ويتقاطع ، فالعنونة في السرد تقليد وسمة وقانون ، حتى أصبحت مقارنة العنوان أمرًا حيويًا للإمساك بمكايد السرد ومراوغاته ، والكشف عن أسرار عنونته يعني كشفًا لطرائقه في البنية والأسلوب وكيفيات التدليل لعلاماته (24) .

**سيمياء العنوان
في مجموعة قافلة العطش :**

يمكن وصف العنوان بالاقتصاد اللغوي أو التكتيف المعنوي ، فأول ما يستقبل القارئ العنوان ، وهذه الصفة على قدر كبير من الأهمية ؛ إذ إنها في المقابل ستفترض أعلى فعالية تلقى ممكنة ، حيث حركة الذات أكثر انطلاقاً وأشد حرية في انتقالها من العنوان إلى العالم ، والعنوان للكتاب كالاسم للشيء ، أو هو أشبه بالبيضة المخصبة التي ستلد فيما بعد جنينها الذي لا ينسلخ عنها - أعني النص - والذي يرتبط بمصدره العنوان بعلاقات لغوية بايولوجية وتناصية ، وكأن النص في تكوينه ينطوي ويبرز فيه أنطولوجية العنوان ، ولكل أديب وهو يضع عنواناً لمتته الأدبي يمارس مجموعة من الوظائف الفكرية والجمالية والإيصالية ، فهو يحاور نصه ، يؤول مقاصده الكلية ، ثم يحولها إلى بنية مختزلة ومختصرة ، عبر التركيب وإعادة التركيب من منظور ثيماتي وجمالي ، لصياغة عنوان مطابق أو شبه مطابق للمحتوى النصي، أو مراوغ لدى الباحثين عن جمالية التنافر والتمويه (25) .

جعلت القاصة سناء شعلان عنوان القصة الأولى من مجموعتها عنواناً رئيساً لمجموعتها القصصية - قافلة العطش - وهذا الأسلوب يستخدمه كثير من الأدباء ، لكنه لا يخلو من قصد وغرضية تكشف عنها سردية المتن الحكائي ، فالمتن يرتبط بالعنوان الرئيس بخيوط تواصل وتعاقد لا تنفك بل تزداد وتتضح كلما تقدمت في قراءة النص ، حتى تصبح كل قصة من قصص المجموعة رقماً مهماً في قافلة العطش ، ولعل انتخاب القاصة عنوان - قافلة العطش - عنواناً لمجموعتها ((يعكس تصوراً لقيمة هذا العنوان وخصبه ومرونته التشكيلية والتعبيرية ، وقدرته على تمثيل العنوانات الأخرى ، واستيعاب معطياتها السيميائية على نحو ما ، إذ يطرح هنا إشكالية مركزية في الفلسفة التعبيرية والبنائية داخل)) (26) ، سردية سناء شعلان في جدل العلاقة بين نداء السير ورغبة الوصول - القافلة - وبين حلم الارتواء من العطش لبث الحياة في متن النص القصصي . تدخل في غلاف المجموعة رزمة من الثيمات اللغوية سواء أكانت لسانية - عنوان المجموعة ، اسم الكاتبة ، دار النشر ،

والمؤسسة الداعمة ، فضلاً عن عنوان المتن في الواجهة الخلفية ، والنص المحكي الذي دونته القاصة تحت عينيها ، وكأنها ترصد حركاته وتشكيله البصري على الغلاف الأحمر ، وقد كتب بلون أبيض ، ما عدا القافلة التي كتبت بلون أصفر ، أما اللغة الأخرى فهي متمثلة باللوحة التشكيلية التي تنطوي تحت هيمنة العنوان الرئيس قد تكونت من جملين يقودهما راع لا يبين منه سوى ظاهر إنسان ، فضلاً عن ذلك آثار القافلة التي تتحول أثناء سيرها الى قلوب تنبض بالحب وتجعل الكون الذي تسير عليه تلك القافلة كوناً أحمر اللون ، ولا ننسى العين الخضراء الجميلة التي ترقب العنوان وحركة القافلة ، وهي تتطرق بمسيرتها الطويلة التي لا تخلو من طول مسافة ؛ لأن الفنان جعل لوحته التشكيلية خالية من الحدود التي تقطع صيرورة الزمن وجدله مع المكان ، وقد اجتمعت كل اللغات على لوحة الغلاف اللسانية السيميائية في تحقيق ثيمة مركزية كانت القاصة تعنيها وترنو إليها وتهدف إلى تثويرها وشيوعها ، وهذه القيمة أو البؤرة هو شيوع الحب والرغبة بالبوح وبالتالي تحقيق فلسفة للحرية التي يبغيها كل إنسان لا سيما العاشق منه .

ولنبداً بتحليل مكونات اللوحة باللون الأحمر الذي احتضن كل تفاصيل اللوحة ، واللون بصورة عامة عامل فسيولوجي ذو إثارة نفسية ، ونعني ذلك التأثير الفسيولوجي أي الخاص بوظائف أعضاء العين الناتج على شبكية العين سواء أكان ناتجاً من المادة الصباغية أم من الضوء الملون ، وهنا يأتي دوره بوصفه مثيراً أساسياً في عملية الخلق بوصفه مظهرًا من مظاهر الحيلة الجمالية المعنوية والحسية التي لها أثرها في مشاعر الإنسان وحياته النفسية وإحساسه باللذة في الحياة حيث ينعش فيها العاطفة ويوقظ المشاعر ويثير الخيال⁽²⁸⁾ ، أما في الحقل الأنثروبولوجي فاللون الأحمر هو لون النار ولون الدم ، الأحمر هو لون العشق الإلهي والحب البشري المعدّ لإعطاء دمه وحياته من أجل المحبوب ، إنه لون الشهيد ، والأحمر ذو رمزية قربانية ، ترتبط بشعائر دينية قداسية⁽²⁹⁾ ، ومن ناحية أخرى فاللون الأحمر له دلالتان ، الأولى : تتعلق بالجانب الروحي ؛ والأخرى بالجانب المادي ، كما أنه يغري

باتجاه تبني العنف في الداليتين الروحية والمادية ، ففي الروحية فإن النور الأحمر هو نور مستوى مرتبة النفس الملهمة ، كذلك يشي بشهوة جامحة لا يطفئها إلا الافتراس والنهم والعجالة⁽³⁰⁾ ، من خلال شبكة الدوال التي يعبر عنها اللون الأحمر سواء أكانت الأنثروبولوجية أو العقلية أو الحسية أو الوجدانية ببعدها النفسي السيكلوجي نستطيع القول إن اختيار القاصة لهذا اللون في متن عنوانها أسهم في الناحية الفنية بوصفها مقترناً جمالياً خالصاً يتأسس من الخبرة السيكلوجية وفقاً لأساس فلسفي يؤثر تأثيراً عملياً ومهماً في توجيه شكل الخطاب ويعزز المشهد النصي بقيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية ، ذلك بوصفه طاقة تنتشر على الصفحة الفنية وهو قوام العمل الفني وروحه فالتصوير - وأدواته الألوان - في تحديد براون هو الفن الذي يلهو باللون لهو الموسيقى بالنغم⁽³¹⁾ .

أما اللغة اللسانية - قافلة العطش - ، وقد كتبت بصورة تثير الانتباه وتدعو المتلقي إلى المزيد من التأمل في النص ، فقد صيغت الجملة كلها بخط مائل ، وقد رسمت مفردة (قافلة) باللون الأصفر ، أما مفردة (العطش) فقد رسمت باللون الأبيض ، وكلا اللونين الأصفر والأبيض لا يخلوان من دوال إيحائية جمالية ، تضي على عنوان المجموعة نزعة فنية فضلاً عن صياغتها البلاغية ، فجملة - قافلة العطش - من الناحية اللغوية جملة اسمية ، إذ القافلة خبر لمبتدأ محذوف - والعطش مضاف إليه ، يبدأ العنوان في بنيته السطحية باسم نكرة - قافلة - كما في غيره من العناوين الداخلية (سبيل الحوريات ، قطار منتصف الليل ، بئر الأرواح ، زاجر المطر) وهي ظاهرة لغوية يمكن إطلاقها على معظم عناوين شعلان ، المركبة تركيب الجمل الاسمية ، ولا شك أن ظاهرة مثل هذه كثيرة الوقوع في لغة العرب ، ذلك أن الاسم إذا كان سمة شيء ما فإنه إلى التكرير أقرب ، إذ يدلنا الاسم على شيء يكتنفه نوع من الإيهام ، ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات ، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة⁽³²⁾ ، ثم إن النكرة أصل والمعرفة فرع ، والأصل أشد تمكناً من الفرع ، يقول سيبويه : ((واعلم

أن النكرة أخف عليهم من المعرفة وهي أشد تمكناً ؛ لأن النكرة أول ثم يدخل عليها ما تعرف به ، فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة)) (33) ، وقد نجحت القاصة بإضافة القافلة إلى العطش ، أكسبت القافلة النكرة وظيفة العطش ، ولذلك أصبحت النصوص في المجموعة هي سير حثيث نحو الرواء والارتواء ، مع وجود دالة لا تخلو من جمالية أدائية ذات رؤية إيحائية هازة ومجدفة ، إذ اجتمع لون القافلة الأصفر المائل إلى البرتقالي ، وهو لون شمسي حار سيكون رمز قوة ذكية وحكمة وحب إلهي ، مع العطش الأبيض ، رمز الطهارة ، منتشرًا جدًا في الزمان والمكان ، وقد سبق للفيثاغورين العائشين في وسواس الطهارة أن أوجبوا على أنفسهم ارتداء الأبيض ، فهو علامة الاستقامة والعدالة وإشعاع الخير (34) ، وكان اجتماع الأصفر مع الأبيض (القافلة مع العطش) يحيل إلى رؤية وجودية ذات موقف حازم وأصيل تتبناه القاصة ، وهي تحمل شخصياتها القصصية حمولات وجدانية مغايرة تعمل على خلاف قيم المجتمع القامعة ، لكنها تقرر أن حراك هذه الشخصيات وهي تحقق أهدافها تتسم بالسطوع والوضوح والظهور والخير ؛ لذلك كانت أغلب شخصياتها الرئيسية تفكر بصوت مرتفع ، إذ لا وجود لأي تلوّن أو انطواء أو انحسار ، هذا يحصل والعين الخضراء ترقب هذا المتن النص ومكوناته الأيقونية الأخرى ، إذ العين بتربقها وقلقها تتابع نمو هذا الجنين الجديد . أعني الفكر المغاير - للمنظومة الأخلاقية، فالأخضر هو علامة البعث ، ومن هنا جاء بأنه علامة القيامة عند المصريين ، إنه لون أوزيريس ، الذي عاد إلى الحياة ، ولون الخيبيات الجنائزية ، ولون الموت في طريق إعادة الولادة للحياة على الرسوم القبرية المصرية (35) ، ولا يغفل أن العنوان قد صيغ بأسلوب شعري اعتمد الانزياح اللغوي بواسطة الاستعارة ، وقد جمعت القاصة بين عالم المادة القافلة . الحركة - والمعنى . العطش . الرغبة والوصول ، النهم والحب ، فهي تبحث عن خلق جو أدبي تسمح به اللغة الشعرية وهي تبتعد عن المألوف لتخلق عالمًا مغايرًا للمعتاد من أجل أن يتطابق العنوان بوظيفته الجمالية مع باقي الثيمات الجمالية المكونة للوحة الغلاف .

وقد تشكلت لوحة الغلاف الأمامية من مجموعة من الثيمات خلقت منها صورة مرئية كونت بها مفاهيم وولدت منظومة من الإرساليات لتقدم إمكانيات للتخاطب عبر متواليات مرئية لها القدرة على تشكيل إدراكات جديدة حول ظاهرة معينة، وقد حملت الصورة المرئية على عاتقها كسر الحواجز الثقافية ، وتمثيل المسكوت عنه في أبجديات العالم الإنساني ، إنه عصر الصورة بلا منازع ، فهي سلطة تواصلية يعكف على صياغة مشهدها لقيف من آليات الخطاب ، ولهذه الصورة المرئية المكونة قدرة إيحائية وإنتاجية في الوقت نفسه ، إيحائية لأنها تمتلك مهارات فنية تتعلق بخصائص التحرك والانتقال والتقطيع ، ومن مميزات الصورة المرئية أنها منظومة مشاعر وأحاسيس متحركة تستبطن الغريزة وتبني عالماً من التحولات المختلفة بمستويات شتى. وإذا لاحظنا العين في واجهة الكتاب وجدناها عيناً لا منتمية وهي عين حادسة ، أما العين في الخلفية فهي عين لوجه الكاتبة وهي عين منضبطة بأيدولوجية إسلامية ، وكان ذكاء منها أن توظف رؤيتها الذاتية إلى الخلف ، وبالرغم من ذلك لا زالت العيون متربصة وباحثة ومتأملة ، وتشخص النص الشعري أسفلها:

العيون العطشى

هي فقط من ترى آثار قافلة العطش

على رمال الحرمان

هذا النص وضع بين صورة القاصة والأقدام التي تتحول إلى قلوب ، إذ تقترب العيون - في بداية النص - في بعدها الأنطولوجي من عين القاصة التي ترقب الحدث الذي يقترب منه وجودياً ونفسياً لرمال العطش ، يستبطن النص الشعري علاقة جدلية وظيفتها المماثلة والمطابقة بين العيون العطشى إلى الحب والحرية والحياة ، ورمال الحرمان التي تبتلع قافلة العطش ، ولعل صورة رمال الحرمان صورة شعرية قوامها الحركة الرؤوية التي تتناسب مع سير قافلة العطش ، فالرمل كمكون طبيعي له القدرة العالية على امتصاص الماء والحرمان ، لا يتخلص منه إلا بعد زمن طويل ،

حتى تصبح خطوات قافلة العطش قلبًا تنبض بالحب في أعماق رحلة الإنسان الوجودية بوصفه كائنًا ويمتلك مشروعًا لم ينجز بعد .

أما العتبة النصية الداخلية وقد وضعتها بين قوسي تنصيص، لعلها تريد أن تحيلنا إلى أن هذا النص مقتطع من نص أكبر هو - قافلة العطش - ولا يخلو هذا النص المدون من خيوط تربطه برحم الأم - العنوان الرئيس - قافلة العطش ، تبدأ القاصة عنوانها الداخلي بسؤال استفهامي إنكاري وهي تعيب على العطشى جهلهم بعدم معرفتهم أنهم عطشى، وقد هيمن العطش على هذا المقتطع النصي ، إذ ذكرت العطش في البداية وفي النهاية ، لأنها أرادت أن تتجز حياة الإنسان العملية بين مساحتين ينزاح الإنسان بينهما وهما (الحب في البداية - والحب في النهاية) وقد جمعت القاصة أسلوبين في النص : أسلوب الخبر (كم هم عطشى) ، وأسلوب الطلب المنفي (لا يعرفون أنهم عطشى) ، ولكن النفي بالمعنى من دون اللفظ ، وقد ركزت على فلسفة الحب من دون أن تلغي وجوده ، وقد جمعت خطابها بين جملتين : الجملة الأولى خبر بالاستفهام ، والثانية خبر بالنفي ، ولهذا فهي تقع بين عالمين : عالم التيه والتشتت والضياع ، وعالم المصادرة والنفي والإقصاء .

قصص المجموعة :

ارتبطت أغلب القصص في المجموعة القصصية بالعنوان الرئيس للمجموعة . قافلة العطش - وكانت أكثر الشخصيات الرئيسية في هذه القصص هي شخصيات ملتزمة بوجهة نظر القاصة ، وهي تمثل رؤيتها التي تحدد بها طبيعة المادة القصصية، فالرؤية هي الطريقة التي اعتبر بها الراوي عند تقديم الأحداث⁽³⁶⁾ ، وقد وزعتها على قصصها المختلفة ، وكانت وجهة النظر هذه تحاول أن توطر الحب بمفاهيم جديدة بعيدًا عن أعين الرقيب الذي يجتهد بإجهاض كل خطوة تحاول أن تقترب من سلطة الخير والجمال ، وقد أخذت القاصة على عاتقها تحقيق وجهة النظر هذه ولو على مستوى الفن الذي يريد أن يكون مغايرًا وهو يقوم بفعل التغيير لا التفسير ، من خلال بث أيديولوجيتها الفنية في ذهن أبطالها الذين حققوا حلم القاصة

باجتهادهم وهم يحاورون القوى التي تردعهم عن مشروعهم الذي يؤمنون به ، فقد عكفت القاصة على إثارة سؤال الهوية وسعت للإجابة عليه عبر رصد الذات وأفعالها وأوصافها ، فالمجموعة التي بين أيدينا حاولت أن تطور مفهوم المرأة بحقله البيولوجي والثقافي ، لاسيما أن أغلب الشخصيات الرئيسية في المجموعة هي من الجنس الأنثوي ، كما في قصة - قافلة العطش ، الفزاعة ، امرأة استثنائية ، تحقيق صحفي ، النافذة العاشقة .

جاء اختيار المرأة بطلا في القص بصورة مكثفة لتحقيق وجهة النظر التي تشغل عليها القاصة سناء شعلان ، وهي تحاول أن تخرق ما هو معتاد في مجتمعها وإعطاء المرأة دورًا رياديًا في صنع هوية جديدة لاسيما في المستوى الإجرائي. وكانت الشخصيات الرئيسية في النصوص غير معرفة ولا تحمل اسمًا معينًا، والتتكير للأسماء وحده إستراتيجية لسانية توظفها القاصة لتخرج شخصياتها من عالم ضيق ومحدد إلى عالم يسع ما تنادي به ؛ لأنها أرادت أن تخرج من عالم الفردانية البسيطة إلى عالم الجماعة ، لاسيما أن التتكير للشخصيات يعطي دلالة الكثرة والإجمال دون دلالة النوع ، فضلاً عن ذلك فالتتكير ينوع المصاديق ويجعل الشخصية أو الشخصيات عبارة عن أفكار مشخصة ، إذ السرد لا يشغل دون أن تكون هناك شخصية أو ملامح شخصية تؤدي الأحداث وتشغل الزمان والمكان.

وسنحاول أن نستقري بعض هذه القصص كاشفين عن نقاط الاشتراك بينها وبين العنوان.

في قصة النافذة العاشقة ، جاء عنوان القصة جملة خبرية معرفة مبتدؤها محذوف وهذه النافذة موصوفة بالعاشقة ، وكان اختيار القاصة لهذا العنوان موفقاً جداً؛ لأن سير الأحداث والتغيرات التي طرأت على الشخصية كلها جرت في المطبخ قرب هذه النافذة ((تلك النافذة المتصدية بشجاعة لحديقة الجيران ، هي نافذتها الوحيدة على أنوثتها المنسية ، كانت نافذة زجاجية عادية ، قد قتلها تنظيفاً وتلميعاً ، ثم كستها بالقماش الشفاف ذي التخريجات الزخرفية))⁽³⁷⁾ ، إذ تحولت هذه

النافذة إلى منظومة قيم - تتمسك بها البطلة - المنزوية في وجودها المعرفي كامرأة لم تحصل على نصيبها من الحب الجامح ، فعبر النافذة استطاعت تلك المرأة أن تجد لها مخلصاً تستطيع بواسطته أن تبوح بما لم تقدر أن تبوح به ، حتى تحولت تلك النافذة إلى أهم مكان في وجودها بعد تفكير مضطرب في إغلاقها : ((فكرت طويلاً في أن تغلق هذه النافذة إلى الأبد ، لكنها لم تستطع ، بل لقد حولت ما أمكنها من أعمالها اليومية إلى المطبخ ، حتى الكي ، واستقبال الصديقات المقربات وإجراء المكالمات الهاتفية))⁽³⁸⁾.

أصبح المطبخ مكاناً أليفاً في القصة بسبب النافذة التي تحولت إلى شخصية ثانوية تحاكيها البطلة وتحاورها ، ومن خلال حديثها مع النافذة اللاعقلانية كشف لنا الحوار الداخلي أسرار الشخصية ، ذلك لأن النافذة صارت حلقة الوصل بين العالم الداخلي (البيت = المطبخ ، والعالم الخارجي = الحديقة) ، إذ صارت النافذة ساعي البريد الذي ينقل رسائل البطلة إلى ركاب قافلة العطش ، من خلال بوحها الشفيف لمشاعرها المغلقة ((لأشهر عدة كانت نذراً للنافذة ، وللأسمر الذي سكنها ، كثيراً ما جالست زوجها لتناول إفطار أو غداء أو عشاء في المطبخ))⁽³⁹⁾.

فالبطلة في القصة انتفت بأن تعيش الحب وحدها مع شخص آخر . قرين . خلقته من مخيلتها وفرضته في وجودها من أجل الخلاص من الوحدة الموحشة التي تعيشها .

أما قصة الفزاعة فتدور أحداثها حول امرأة تمتلك مزرعة صغيرة ، وتعيش وحيدة ((وهي تعيش في كوخ كبير قديم ، ومن الواضح أنها تعيش فيه وحدها ، فهو لم يلمح عندها أحداً من أشهر))⁽⁴⁰⁾ ، وفي المزرعة فزاعة صنعتها المرأة بيديها لتحمي المزرعة من الطيور . وهي ((قليلاً ما تغادر البيت أو المزرعة ، لتعود سريعاً محملة بالفاكهة والخضار واللحوم وبعض مستلزمات الأرض))⁽⁴¹⁾ ، وهي من ناحية أخرى امرأة تحب الفن لاسيما الموسيقي بوصفها فناً يدفع الإنسان إلى التأمل ، وهو - أي فن الموسيقى - يقطع اللحظات الزمنية الهاربة من ذهن الإنسان ويجسدها في عالم حسي

تجريبى ((أخذت بعزف البيانو الذي قلما تعزف عليه ، وأخذت تصدح بأغنية شجية ، كانت مستغرقة في غنائها الملائكي ، وكان يذوب في مسك كلماتها ، إلى أن دخل ذلك الوسيم الذي أقلته دراجة هوائية قبل دقائق))⁽⁴²⁾، دلالة النص الرئيسية تتحدث عن النفس الإنسانية وتجربتها التاريخية ، وكيف استطاع عالم العولمة والحداثة أن يجرد الإنسان من أهم شيء يميزه عن الكائنات الأخرى ، وهو قيمة الحب التي بها يرتقي الإنسان إلى أعلى درجات الكمال والسمو الأخلاقي .

والقصة هي الرابعة في المجموعة ، وعنوان القصة يثير كثيراً من التساؤلات عند المتلقي ، لماذا اختارت القاصة هذا الاسم عنواناً لقصتها ؟ وكيف استطاعت أن تنتقل بالفزاعة الكائن المحايد إلى كائن يحس ويشعر ويريد ويقرر ؟ ولعل القاصة أرادت أن توصل رسالة إلى القراء فحوها : أن الوجود بكل تفاصيله بحاجة إلى الحب ، وعلينا - بني الإنسان - ألا نبخس الأشياء حقها ، لاسيما بعد أن أصبح الإنسان سيداً للوجود ومتربحاً على هرم المخلوقات والجمادات ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اختيار عنوان الفزاعة وجعلها الشخصية الرئيسية في القصة يحقق ((إثارة المتلقي ، أو كسر أفق انتظاره ، أو مغاليق عقله وذهنه وذكائه ، ليتقبل علائم الشخصية، ويتعرف أدوارها السردية داخل النص))⁽⁴³⁾ .

ولا يخلو الأمر من أسلوب القناع ؛ لأن اختيار القاصة للفزاعة دون غيرها من الأشياء هو إشارة إلى أن المسكوت عنه وصل إلى حد لا يمكن معه الركون إلى الصمت والاكتفاء بالموافقة على ما تقول السلطة الحاكمة .

تبدأ القصة بمقطع وصفى طويل نسبياً ، يرسم فيه الراوي شخصية الفزاعة بصورة دقيقة ومركزاً به على تفاصيل دقيقة ، وقد حقق بوصفه وظيفتين : الأولى : الوظيفة الجمالية ، والثانية : الوظيفة الإيهامية ، من أجل أن يقنعنا أن الأحداث الدائرة هي أحداث تقترب من الحقيقة وإن كانت لا ترتبط بمرجعيات سياقية واقعية ، ذلك أن ((المتخيل الأدبي كما حده أرسطو يتجسد خلال العملية السردية ، ويستمد معناه من تناسق الأحداث المسرودة وترابطها على ما بينها من اختلافات ، فوظيفة

السرد الأساسية تنشأ عن قدرته على المؤلفه بين الأحداث المفردة المختلفة ، والربط بينها ربطاً متيناً ، بحيث تكون نسقاً أو أحمه موحده لها بداية ووسط ونهاية ، وعلى ذلك فإن النشاط السردى هو نشاط منتج للمعنى ، فإذا انفرد خيط معنوي واحد عن سائر المعاني المتاخمة له ولم يلتحم بها ؛ فسد المعنى الكلي للسرد))⁽⁴⁴⁾ . وجاء في وصف الفزاعة ((ملابسه رثة ، قبعته قديمة ، فيها خرق كبير ، قدماه خشبيتان ، عيناه زران مختلفا اللون ، وفمه مخاط على عجل ، ولا أذنين له ، وقلبه من القش ، وخصره نحيل ، وجسده مصلوب ليل نهار ، ولكنه يحبها ، لا يحبها فقط لأنها هي من خاطته وزرعته في هذا المكان ، يحبها لأنها رقيقة ولطيفة ، ويعشق صوتها ذا الرنين العذب كلما غنت))⁽⁴⁵⁾ .

الشخصية الفزاعة هو صنيعه المرأة الدافئة الجميلة ، وقد حملته الكثير من صفاتها الجمالية وآرائها في الحب والحياة ، كانت هذه الفزاعة تقوم بدورها على أتم وجه ، وهو فزاعة بامتياز يقوم بدوره ((لأنه فزاعة ، وقد خلق ليفزع الطيور ، ولأنه يحبها ، ويريد أن يحافظ على محصولها المتواضع))⁽⁴⁶⁾ . الفزاعة قناع المرأة لتمرر من خلاله رغباتها وطموحها وأشياءها غير المعلنة بسبب السلطة القامعة - أعني المجتمع - ومجموعة القوانين الكابحة للحريات ، وقد جسدت القاصة في الفزاعة عدداً من العواطف الإنسانية البريئة التي تقترب من الفن وتذوقه فهو ((لا يتذكر كيف بدأ قلبه القشي بالعزف ، ولكن صوتها كان أول من حرك الحياة في ذاته ، كان كسير الرقبة ، متدلي الرأس ، متراخي الأعضاء ، منذ أن نصب في مكانه ، لكن قلبه بدأ بالخفقان ، عندما سمع صوتها الشجي))⁽⁴⁷⁾ .

أخذت الشخصية الفزاعة تنمو شيئاً ما ، فأصبح لديه أذن يسمع بها وقلب يخفق لصوت صاحبه ، ولا تخلو القصة من علاقة ولو كانت غير واضحة مع العنوان قافلة العطش ، إذ المرأة المتجسدة أو المختفية خلف شخصية الفزاعة تريد أن تصل إلى أعلى مراتب الحب التي تمثلها قافلة العطش في مسيرها نحو الخلاص .

أما قصة (امرأة استثنائية) ، فالبطلة امرأة استثنائية خارقة ، وتملك مفاتيح غريبة تمكنها من تحويل أي شيء يقابلها ((أنا امرأة تملك موهبة نادرة ، اقتربوا لأخبركم عن موهبتي ، اقتربوا أكثر ، لا ، هذا أكثر مما يجب))⁽⁴⁸⁾، وموهبتها تتحدد بأنها تملك طاقة سحرية تجعل البشر يقومون من موتهم أو رقاهم ، فهي إذن على علاقة ماسة مع قوى فيزيقية غير محددة منحتها هذه القدرة على ((أن تحرر المأسورين من أسرهم ، قادرة على أن تبعث الحياة في القلوب الميتة ، قادرة على أن ترسم الارتعاش على الشفاه الميتة))⁽⁴⁹⁾ ، فهي بهذه القدرات تستطيع أن تخرج من عالمها القبيح الذي وضعها القدر به ، وتمنح نفسها الحياة التي ترغب ، وقد كشفت أمنياتها عن عقد تهيمن على هذه المرأة فتجعلها تهرب من مصيرها في عالمها المادي إلى عالم الخيال والأحلام الذي لا يهمله شكلها المقرز ، وقصر قامتها ، فهي ((امرأة ذات قامة قصيرة حد التقزم ، والملامح الشوهاء ، والعينيين اللامعتين))⁽⁵⁰⁾ ، ولم تكن تجد عالمها في أي مكان ، لذا تخلقه من بنات أفكارها ((يقترب التمثال الصخري الذي قد لتوه من جدارية صخرية كبيرة ، تضم تماثيل كثيرة لشباب رومان صغار السن مطوقين بالغار))⁽⁵¹⁾ ، تبين أن حلمها الوحيد أن تشعر بأنوثتها المفقودة التي خسرتها في خضم عالم لا يعبأ بالمرأة غير الجميلة ، فلجأت البطلة إلى مخيلتها لتصنع لها رجلاً يحبها وتتعمم معه بالحياة ((ابتسم التمثال المطوق بالغار ، وطبع على جبينها الضيق الأشوه قبلة دافئة ، ومدّ يده ، وحضن كفّ يدها ، وانطلقا بجوبان المدينة))⁽⁵²⁾ ، الحث في القصة يخبر عن أحلام يقظة تعيشها البطلة لتحقيق أحلامها من جهة ، وهو من ناحية أخرى ثورة على نفسها ((العاجزة عن أن تتحرر من جسدها المخيف ، حتى عندما أشعلت النار فيه لتهرب منه ، لم تستطع أن تنقذ روحها منه))⁽⁵³⁾ ، الجسد الأنثوي بوصفه علامة جمالية حسية في مجتمعاتنا العربية وظفته القاصة لتبين من خلاله بشاعة المجتمع الذي يصادر الذات من أجل الجسد ، إنه مجتمع لا يضع للقيمة والإنسانية أي اعتبار ، إن ما يهيمه رغباته فقط ولا شيء آخر يمكن أن يهز كيانه أو يدفعه إلى إعادة التفكير بمنظومته القيمية ، امرأة

من هذا النوع تعيش حياتها وهي تعلم أنها غريبة توحشها الوحدة ، فعالم بهذا الوسع لا يوجد فيه إنسان يحفل بهذه المرأة ((في البداية كانت تشعر بوحدة قاتمة ، كانت تنتحى في الزقاق المظلمة ، والشوارع غير المطروقة ، لكن عندما اكتشفت موهبتها العجيبة عادت الحياة إليها ، أو هي عادت إلى الحياة)) (54) ، النتيجة أن الحلم يسهم في رفع الألم والمعاناة عن كاهل الإنسان ، لا سيما ذلك الإنسان الذي يدان لقبه حتى من أقرب الناس له ((اندست كدودة مستنقع رخوة في فراش حقير أعدته عائلتها لها ، بعد أن ضاقت ذرعاً بمظهرها القبيح)) (55) ، امرأة من هذا النوع لا يطيقها أحد لقبها الجسدي تبحث في مخيلتها عن مشروع خلاص من هذا الوجع الذي شخصته القاصة المبدعة بأسلوب فني بينت فيه جزئية من جزئيات الحياة التي نغفلها ولا نحس بوجودها ، لذلك كانت البطلة تخلق رجلاً ((تعيش معه أحلى اللحظات ، تقبله في الشوارع ، تطارحه الغرام في الجبال ، تأكل معه في الحوانيت الشعبية ، تراقصه على ضوء الشموع في مقصورة بلورية في القمر)) (56) .

الهوامش

- 1- دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، أحمد قشوبة ، الملتقى الوطني الثاني ، السيمياء والنص الأدبي ، 81.
2. دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي ، 108.
3. السيميائيات ومقصدها ، سعيد بنكراد ، مجلة بحوث سيميائية ، ع4.3 ، 179.
4. قضايا النقد الأدبي ، إشراف وتحليل: د. محمد القاسمي ، الصورة في الخطاب الإعلامي ، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والايقونية ، د. بشير ابرير ، 55.
5. المصدر نفسه، 47.
6. العنوان في الشعر العراقي الحديث ، حميد الشيخ جعفر ، 28.
7. مفهوم النص ، نصر حامد أبو زيد ، 25.
8. لسان العرب ، ابن منظور ، (عنن).
9. المصدر نفسه ، (عنا).
10. المصدر نفسه ، (علن).
11. سيموطيقا الاتصال الأدبي ، محمد الجزار ، 21- 22.
12. علم العنونة ، عبد القادر رحيم ، 34.
13. السيموطيقا والعنونة ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، 96.
14. الخطيئة والتكفير ، عبد الله الغدامي ، 263.
15. سيمياء العنوان ، بسام قطوس ، 37.
16. علامات في الإبداع الجزائري ، عبد الحميد هيمه ، 564.
17. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، 155.
18. العنوان في الشعر العراقي المعاصر ، 40.
19. السيموطيقا والعنونة ، 96.

20. هوية العلامات ، شعيب حليفي ، 11.
21. الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع (1070) ، 2007.
22. دليل الدراسات الأدبية ، د. جوزيف ميشال شريم ، 9.
23. قاموس السرديات، جيرالد برنس ، 123.
24. في نظرية العنوان ، د. خالد حسين ، 303.
25. العنوان في الثقافة العربية ، محمد بازي ، 7.
26. العلامة الشعرية ، محمد صابر عبيد ، 45.
27. نظرية اللون ، يحيى حمودة ، 7.
28. الصورة اللونية في شعر السياب ، شاعر هادي التميمي ، 112.
29. الرموز في الفن - الأديان - الحياة ، فيليب سيرنج ، تر: عبد الهادي عباس ، 425.
30. دالة اللون في زمن أهل التحقيق ، د. ضاري مظهر صالح ، 208-209.
31. جماليات اللون في شعر بشار بن برد ، صالح الشتيوي ، 83.
32. العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور ، د. محمد عويس ، 25 - 26.
33. الكتاب ، سيبويه ، ج1/ 22.
34. الرموز في الفن ، 412.
35. المصدر نفسه، 433.
36. ينظر : المتخيل السردى ، عبد الله إبراهيم ، 61-62.
37. قصة النافذة العاشقة ، 16.
38. المصدر نفسه ، 17.
39. المصدر نفسه ، 18.
40. المصدر نفسه ، 28.
41. المصدر نفسه ، 28.

42. المصدر نفسه ، 29.
43. شواغل سردية ، د. ضياء غني ، 114.
44. مقومات السيرة الذاتية ، جلييلة الطريطر ، 146.
45. قصة الفزاعة ، 25.
46. المصدر نفسه ، 27.
47. المصدر نفسه ، 26.
48. امرأة استثنائية ، 49.
49. المصدر نفسه ، 49.
50. المصدر نفسه ، 50.
51. المصدر نفسه ، 49.
52. المصدر نفسه ، 50.
53. المصدر نفسه ، 51.
54. المصدر نفسه ، 51.
55. المصدر نفسه ، 53.
56. المصدر نفسه ، 52.

**عتبة العنوان في مجموعة
(أرض الحكايا)**

التمهيد:

تشكل العنونة بابا مهما من أبواب الدراسات النقدية الحديثة التي طرقها النقاد بأطراف أعلامهم فتنبه إليها أصحاب النصوص الأدبية، فأصبحت في نصوصهم فنا وصناعة بعد ان كان العنوان لا يعطى تلك الأهمية من قبل منشئ هذه النصوص من جهة ومن النقاد من جهة أخرى، فصار لا يقل أهمية من النص نفسه ((بوصفه المدخل أو العتبة التي يجري التفاوض عليها لكشف مخبوءات النص الذي يتقدمه ذلك العنوان))⁽¹⁾.

وقد أصبح نتيجة لذلك بمثابة البوابة الأولى التي تضيء للنقاد طريقه في سبيل الدخول إلى عالم النص والتعرف على زواياه الغامضة، فهو مفتاح تقني يجس به نبض النص وتجاعيده، وترسباته البنوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي.⁽²⁾

وإذا يمارس العنوان فعله السابق في إضاءة النص والكشف عن روحه كعتبة أولية ومفتاحا ناجحا في فهم أولي للنصوص التي يتبوأ عليها، فهو من جانب آخر يمارس فعل الإغواء والتعيين والوصف⁽³⁾، واختصار النص الذي يتقدمه عن طريق الاقتصاد اللغوي الذي يتمتع به، فنحن عندما نقرأ عنوانا يتكون من لفظة أو لفظتين فإنه بهذه الخاصية والميزة يستطيع أن يصف أو يختصر لنا الطريق إلى ذلك النص ، وتحديده من الضياع وعدم التحديد في ذهن المتلقي.

ونظرا لأهمية العنوان في النصوص الأدبية ودلالاته ومقاصده التي يمارسها على تلك النصوص فقد عرّف بتعاريف كثيرة تكاد تأخذ عملية فهم كل ناقد له إلا ان هناك قواسما مشتركة لا تخرج عنها هذه التعريفات.

فمن أبرز هؤلاء (لوي هوك) الذي يعد أكبر المؤسسين للعنوانات في كتابه (سمة العنوان) الذي قدم فيه تعريفا أكثر دقة وشمولا، جاعلا إياه ((مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، وتجذب جمهوره المستهدف)).⁽⁴⁾

أما رولان بارت فقد عرفه بأنه ((عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية))⁽⁵⁾.

ويرى جون كوهين أن ((العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، ومن ثم فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا فإن العنوان مسندا إليه فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي))⁽⁶⁾.

إلا ان الحديث عن العنوان ارتبط بالناقد الكبير جيرار جينت الذي يعد صاحب الجهد الكبير لهذا المصطلح وقد عرفه بقوله ((هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويفرض ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية))⁽⁷⁾.

وحول وظائف العنوان يحدد جيرار جينت أربع وظائف له ((وظيفة تعينه تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتب، ووظيفة تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا ، ووظيفة تضمينية أو ذات قيمة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به الكتاب، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو قراءته))⁽⁸⁾، ويجد القارئ أن ((هذه الوظائف قد تضمنتها الاستعمالات الدلالية المختلفة لكلمة العنوان في الثقافة العربية ،في سياقات شعرية وتداولية عديدة. قد تتحقق هذه الوظائف كلها في عنوان واحد، بحيث يصف المحتوى، ويوحى بأشياء أخرى، ويغري المتلقين بالقراءة، وأكثر من ذلك فهو اسم محدد للكتاب يميزه عن غيره وبعض العناوين تحضر فيها وظيفة أكثر من غيرها بسبب اختيار موضوعي، أو جمالي فني مقصود من طرف المنتج))⁽⁹⁾.

وتمثل عتبة العنوان في القصة القصيرة علامة كتابية أدق وأعمق من بقية الفنون الأدبية الأخرى؛ وذلك لصغر حجم الفضاء الكتابي للقصة القصيرة بما يجعلها تتصدر النصوص السردية في منطقة القراءة والتلقي⁽¹⁰⁾ ، فالعنوان في القصة القصيرة

يشتغل كدليل استراتيجي إذ يتوافر على طاقة فائضة على النص الذي يسميه، ليغدو العنوان النواة النووية التي يتشكل منها النص⁽¹¹⁾.

بنية عنوان القصة أرض الحكايا:

جاء في لسان العرب لابن منظور ((الأرض: التي عليها الناس، أنثى وهي اسم جنس. وكل ما سفل، فهو أرض. ويقال: أرضت الكلام إذا هيأته وسويته.)) وفي مادة (حكي) جاء أيضا ((حكي: الحكاية: كقولك حكيت فلانا وحكيتته فعلت مثل فعلها وقلت مثل قوله سواء لما جاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية. وحكوت عنه حديثا في معنى حكيت. وحكيت عنه الكلام حكاية))، ومن خلال الجمع بين المعنيين نجد أن الحكايا من الأعمال الشعبية التي عرفتها الأمم منذ القدم وكانت غايتها الأساسية تحقيق المتعة في النفوس والتسلية يتم تناقلها بطريقة سهلة بين الأجيال من جيل إلى جيل، وتبعا لذلك تتغير طريقة سرد هذا العمل إلا ان مضمون العمل يبقى ثابتا لا يتغير، وتمثل الحكايا الرافد الأساس لنشوء الأعمال السردية الحديثة كالقصة والرواية وغيرها.

ومجموعة سناء الشعلان القصصية (أرض الحكايا) على الرغم من حداثتها وميلها إلى تقنيات السرد الحديثة إلا انها لا تخلو من عنصر الحكاية والمتعة والتشويق.

أما عن البنية التركيبية للعنوان فقد جاء مسندا لمسند إليه محذوف، وهو - المسند - جملة اسمية، وتقدير المسند إليه (تلك أرض الحكايا، أو هذه أرض الحكايا)، وأرض مؤنثة وهي مضافة وحكايا مضاف إليه.

عنوان الغلاف وتشكيلاته الصورية:

لم ينشأ عنوان أي نص أدبي من فراغ أو مجرد رسم يوضع على الكتاب أو النص الذي يتقدمه، فالقاص أو الشاعر عندما يضع عنوانا لعمله لا بد أن تكون

هناك خيوط تربطه بهذا العمل ،فيكون هذا العنوان مفتاحا للعمل الذي يسمح لنا بالدخول إلى عالم النص وبواطنه، فإن فهمنا لبعض النصوص أصبح يتوقف بشكل كبير على فهم عنوانها أو العكس، فقد ((شاع استخدام العناونات البليغة شيوعا يوشك ان يؤسس ثقافة نصوصية تخص العناونات دون النصوص، وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي له حدوده ومراميه وبلاغيته الخاصة))⁽¹²⁾، وفي إطار هذه العلاقة المتبادلة أو الحوار بين العنوان - النص نجد أن غلاف مجموعة (أرض الحكايا) يشكل فضاء جاذبا للمتلقي من خلال تشكيله من عناصر وأجزاء تتضافر لتولد الدلالة التي يتأسس عليها النص القصصي من جهة ولتكون عنصر إغراء يدعو إلى الاقتناء والتعرف⁽¹³⁾، فالغلاف يتكون من مجموعة من الصور والرسوم والألوان فضلا عن الغلاف الخلفي للمجموعة التي تضمنت صورة الكاتبة التي بدورها قد تتناغمت مع هذه الصور.

أما عن عنوان المجموعة القصصية (أرض الحكايا) فهو عنوان مرتد من داخل نصوص المجموعة- بوصفه عنوانا لأحدى قصص المجموعة - إلى خارجها متخذا غلاف المجموعة مكانا له ليضيء بطاقاته الدلالية والاشهارية النصوص التي انتخبته عنوانا. فإذا كان عنوان القصة الخارجي يعنونها ككل ليرسم الخطوط الأولية في فهم النص، فان العناونات الداخلية تسم الأجزاء الصغرى الداخلية وتحدد مضامينها، وتوحي بها، وترتبط بها ارتباطا وثيقا ليتأزرا معا -العنوان الخارجي مع العناونات الداخلية - في فك رموز النص وتحديد دلاليها وحصره لدى المتلقي⁽¹⁴⁾.

ونجد في تفسير هذا الارتداد للعنوان وجعله عنوانا رئيسا لقصص المجموعة بعدما كان عنوانا لإحد نصوص القصة هو الارتباط القوي بين هذه النصوص ،مما جعلها ترتبط بخيط واحد هو (أرض الحكايا)، ليكون عنوان المجموعة ككل.

ويأتي مكان هذا العنوان في لوحة غلاف المجموعة في وسط الغلاف إلى الأعلى، وقد كتب بلون ذهبي وجاءت لفظة أرض بخط صغير تحتها حكايا (الحد

أرض - كايا) فلفظة حكايا احتضنت لفظة الأرض فكأن الحكايا قد أصبحت أمّا لهذه الأرض.

وقد حددت القاصة جنس عملها مجموعة قصصية رسمت بخط صغير جدا بالنسبة إلى عنوان المجموعة وضع في أعلى الصفحة من جهة اليمين، فافرض الحكايا عملا قصصيا استغنى من لفظة الحكايا التي ارتبطت بالسرد منذ اللحظة الأولى له وحتى الآن وهي لا تتفصل عنه، أي أن عنوان (أرض الحكايا) كان كافيا في تحديد جنس العمل بدلالة الحكايا، فهو عمل قصصي حتى ولو لم تحدد القاصة جنس العمل، فعنوان المجموعة عيّن العمل الكتابي حتى في صيغته التركيبية، فهناك فضاء تعيني ودلالي قد وضعه العنوان في ذهن المتلقي منذ اللحظة الأولى لعملية القراءة. أما عن لوحة الغلاف وألوانها فقد جاء هذا الغلاف بلون رمادي وهو لون يوحي بالحذر وله طاقة باهتة ومظلمة، وفي دالة أخرى لهذا اللون انه اللون في عالم اللالون ، هو الحياد بعينه فالرمادي لا حول له ولا قوة ، وإذا أردنا أن نكون أكثر واقعية هو أيضا اللاشكل، مبهم الملامح غير محدد الهوية فهو يحمل هوية الأسود والأبيض، وفضلا عن دلالاته السابقة فهناك دالة أخرى جاءت متوافقة مع نصوص المجموعة وهي ان اللون الرمادي حقيقته تتضح من خلال طبيعة تكوينه فهو خلاصة الأشياء التي أحرقتها النيران تتبخر نتيجة لذلك الماء والمكونات الأخرى في تلك الأشياء، وهذا يعني أنّ حقيقة الرمادي تعني العودة إلى أصل الوجود⁽¹⁵⁾، هذه الدالة للون الرمادي ناسبت الحكايا التي ارتبط بالماضي وما يحمل من ذكريات أصبحت لا لون لها.

و أن هناك مجموعة صور في لوحة غلاف المجموعة جاءت متناسبة مع هذا العنوان ((فقد كان هناك موجه دلالي يسبق الشروع بقراءة النصوص ... هو تلك اللوحة التي تختزل القراءة في بؤرة معينة؛ لأنها تمثل بحد ذاتها قراءة ما للنص))، عن طريق هذه الرسوم والألوان التي أصبحت من أساسيات الفهم في العصر الحديث، إذ بلاغة الصور ((التشكيلية قد تطغى على البلاغة الكتابية في أحيان كثيرة، نتيجة

تفاعل المتلقي مع الصورة بوصفها حدثًا ماثلاً أمامه يحفز بالتخطيطات إلى مراكز الإدراك لديه إلى شيء ما))⁽¹⁶⁾.

فهناك قطار قديم في ملامحه وشكله يدل على السير والاستمرار، وهناك زورق في وسط نهر، وهناك فتاة تجلس على مصطبة قديمة تشير ملامحها وسيمائها بحالة الانتظار والصبر، وسماء ملبدة بالغيوم في طريقها إلى روي حكايا جديدة، فجميع الرسوم في اللوحة للمجموعة استطاعت أن ترسم أبعاد النص الأولية في فهم النص. هي لوحة الانتظار والترقب بامتياز، ذلك ما أوحى به وكانت مصداقيته إحدى قصص المجموعة التي حملت العنوان نفسه، فهناك رجل عجوز يحن إلى ابنته المسافرة، تلك الشابة الصغيرة تخيلتها تنتظر حبيبًا سافر ولم يعد، امرأة فقدت ابنها في الجهاد، لعله يسبغ عليها بعضًا من طهره ورحمته، رسام يرسم إلى حبيبته المسجونة خلف أسوار غنى والدها، هي لوحة الفقد والانتظار وترقب الأمل.

وفي ظهر لوحة الغلاف قد وضعت القاصة صورتها شغلت جميع لوحة الغلاف، وقد وضعت نصًا من نصوص المجموعة نفسها وبالتحديد من القصة نفسها التي اختارت عنوانها للغلاف تقول فيه ((عندما كنت صغيرة كنت أحسب أن هناك أرضًا للحكايا نستطيع أن نحصد الحكايات منها متى شئنا، ولكن عندما كبرت أدركت أن لا أرضًا للحكايا. وعندما احترفت فن كتابة القصة جازمت بعناد أن هناك أرضًا للحكايا، ولكن طوبى لمن يستطيع أن يدلف إلى تخومها، ويعرف السبيل إليها)).

وبذلك شكّلت هذه الصور وعنوان المجموعة والنص الذي وضعته القاصة في الغلاف الخلفي للمجموعة إبعادًا للنص وعوالمه في ذهن المتلقي، فتصبح عملية اكتناز المعنى والدلالة لهذه العناوين والصور البوابة الأولى التي تفتح أمام المتلقي، ليؤذن له بالدخول إلى بيت النص، فهناك مناسبة واضحة بين نصوص المجموعة ورسوماتها التصويرية، ولكن هذه المناسبة تبدو واضحة للقارئ عندما يقرأ النصوص

جيدا ويربط بين مضامينها ورسالتها التي أردتها القاصة وبين سيمياء الصور ودلالة عنوان المجموعة.

فضلا عن ذلك فان صورة القاصة في الغلاف الخلفي قد حملت وظيفة شهرية واغرائية للقارئ؛ ذلك لجمال القاصة وشفافيتها وكأنها زليخة العصر، فالصورة بحد ذاتها قد مارست هذه الوظيفة الاغرائية والتأثيرية على المتلقي، وقد شغلت هذه الصورة جميع ظهر الغلاف وكان لونها هادئ جدا يتراوح ما بين الأبيض والرمادي الشفاف وفيها دلالة على حالة الانتظار والصبر.

عتبة المقدمة:

تمثل عتبة المقدمة أو التصدير للكتاب عنوانا مهما في مساعدة القارئ على إيضاح النص وبيانه قبل الشروع بعملية القراءة ، فغالبا ما تكون المقدمات التي تصدر الكتب موضحة لاستراتيجية الكتابة ومضمون النص ،أو مشوقة للقارئ أو تتحاور مع النص بكيفية من الكيفيات أو غير ذلك مما يساعد القارئ من الاقتراب إلى النص⁽¹⁷⁾ ومعرفة خفاياه كعتبة أولية يطأها، فهي ((اقتباس أو شذرة مقتبسة من خارج النص ،أضحت من ملكية النص للإيحاء بأطيافه فهو ليس من النص لكنه أصبح من ممتلكاته بحكم الجوار والتشابك الدلالي))⁽¹⁸⁾ فضلا عن قيمتها التداولية والاشهارية التي تمارسها على القارئ نتيجة لكانتها ومكانته الأدبية والنقدية بين الجمهور والقراء فكل ذلك يسهم في رواج الجنس الأدبي،وقد رسمت هذه المقدمة بخط إبراهيم خليل وهو من النقاد المعروفين على مستوى الساحة النقدية كما أنّ المقدمة كانت طريقاً مختصراً وسريعاً لتلخيص المجموعة القصصية ووضعها بين يدي القارئ عن طريق الاقتصاد اللغوي.

عنوانات القصص:

1- قصة أرض الحكايا:

تأتي قصة . أرض الحكايا . من حيث ترتيب قصص المجموعة التي تبلغ ست عشرة قصة في المرتبة الثالثة عشرة أي أنها في آخر المجموعة وتتحدث هذه القصة عن مجموعة من الحكايات المتخيلة ذات المشهد الواحد والرابط فيما بينها هو العنوان أرض الحكايا، وبطل هذه القصة هو ذلك الرجل الذي قضى حياته إلى جانب البحر؛ لأنه يشترك معه بعدم القدرة على السمع والكلام كما هو البحر لا يسمع ولا يتكلم، فيأتي إليه الناس وزوار البحر يبثون أحزانهم ويرحلون، كان الرجل نفسه إحدى هذه الحكايا، بل أن القاصة كانت إحدى هذه الحكايا من حيث لا تدري ((لا بد أنني الآن في أرض الحكايا، هذه غاية ما حلمت به أن أكون حكاية من حكايا أرض الحكايا يا لحمقي !! كيف لم يخطر ببالي أنني حكاية من أرض الحكايا)) وهي كانت الشاهد الوحيد الذي يشاهد تلك الحكايات التي تلقى على البحر من دون أن تسمعها لتبقى سرًا في أعماقه السحيقة ((فمنذ ذلك اليوم اعتدت على مراقبة السلم الحجري من نافذتي القديمة. كثيرا ما حاولت أن أسمع ما يقوله الزوار له، لكن صوت البحر وجلبة المارة وفوضى الحافلات جعلت ذلك مستحيلا ...)).

فالحكايا مختلفة ولكن الرابط الذي يربطها جميعا هو العنوان، والبحر هو مكان الحكايا التي استطاعت القاصة تجميعها ((بعد شهر كان عندي مجموعة قصصية رائعة أسميتها أرض الحكايا))، كل هذه الحكايا تشترك بشيء اسمه الألم، الذي يريد هؤلاء الزوار بثة إلى البحر؛ لأنه الوحيد الذي يستطيع أن يحفظ أسرارهم فالبحر هو أرض الحكايا.

فالقارئ لهذه القصة يستطيع أن يقبض على فكرتها من خلال عنوانها الذي جاء عنوانا ارتداديا ومن صلب القصة ونسيجها الداخلي أي أنه يمثل خلاصة فكرة القصة، وقد جاء هذا العنوان مكتفيا بذاته له استقلاليته ، هو شفيراتها الخاصة التي مكّنت المتلقي من فكّها وتأويلها لتساعده وتكون مفتاحا له لفتح عالم النصّ، فضلا عن الطاقة الدلالية والإيحائية التي نقلته من فضاء القصة الداخلي- بوصفه عنوانا لأحدى القصص-إلى واجهة القصة فيقتنص سلطة العنوان العام لقصته و يمارس نفوذه البصري و الدلالي على المتلقي.

فعنوان القصة يمكن أن ننظر إليه من خلال علاقته بالقصة على أنهما مركب واحد يتخذ فيها العنوان موضع (الابتداء) والنص (الخبر)، والخبر هنا المتمثل بالنص هو الذي يمدّ المتلقي بالاستعلامات عن شؤون (المبتدأ)، وهذه هي طبيعة العلاقة بين النص والعنوان، فأرض الحكايا هي مجموعة من القصص وحدث بينها القاصة وربطتها بخيط واحد هو عنوانها ف (ذلك العجوز الذي زار البحر تخيلته رجلا قد خطف الموت زوجته الرؤوم ،ويحنّ إلى ابنته المسافرة ،تلك المرأة الوحيدة لعلها تحنّ إلى رجل يدلف إلى حياتها ،تلك الشابة الصغيرة تخيلتها تنتظر حبيبا سافر ولم يعد ،تلك المرأة المسنة التي تمسك بطفل صغير تحنو عليه ،قد يكون الصغير ابنها الذي استشهد في ساحة الجهاد المقدس وتتناجي روحه الغارقة في البحر ،تلك الحامل الحسن خلتها تشكو فضيحتها إلى البحر ،لعله يصبغ عليها بعضا من طهره ورحمته ،وذلك الرسام يرسم لوحة للبحر ،لعله يرسلها إلى حبيبته المسجونة خلف أسوار غنى والدها ، ... آلاف الحكايا كانت في أرض الحكايا ،أعني على صخور شاطئ المنارة). فكلّ هذه الحكايا التي نسجتها القاصة قد جمعها العنوان بلفظة أرض الحكايا.

2- سداسية الحرمان:

أما عنوان سداسية الحرمان وهو العنوان الأول في قصص المجموعة، فقد جاء عنوانا لمجموعة عنوانات أو قصص مرقمة بأرقام يجمع بينها خيط الحرمان الذي يتكرر في جميع القصص وهو عبارة عن نغمة حزينة قد اختارتها القاصة لسداسيتها هذه، فلفظة سداسية هي دالة على رقم القصص ولفظ الحرمان هي الجامع بين هذه القصص.

وفيما يخص علاقة العنوان بنصوص المجموعة أو مركزية العنوان من المجموعة، فهو عنوان ارتدادي خرج من رحم هذه القصة ونصوصها، فعنوان (فتى الزهور) إحدى قصص الحرمان الستة يمكن لنا أن نقارنه بنص المجموعة أولا ثم نقارنه بالعنوان الرئيس لتلك- سداسية الحرمان -النصوص لنرى مدى الارتباط والعلاقة بينهما.

في هذا العنوان تخلق القاصة مفارقة بين العنوان ونصه، فالعنوان يكسر أفق توقع المتلقي من خلال هذه المفارقة التي تخلق مسافة جمالية في العنوان، وهي من وظائف الأديب الناجح، فالنصوص التي تحدث مسافة جمالية في ذهن المتلقي تكون أكبر شأنًا وأهمية من تلك التي تكون مألوفة ومتوقعة في الوقت نفسه لدى المتلقي من أحداث أي شيء، وهذه المسافة الجمالية في العنوان هي أن عنوان فتى الزهور يخيل للمتلقي أو يوحي إليه انه كان عاشقا للزهور متمتعا بها وبجمالها وحسنها، أو أنه كان محط أنظار المعجبين والعشاق فتأتيه هذه الزهور وتهدي إليه تعبيراً عن حبهم وعشقتهم له، إلا أن الأمر يختلف تماما عندما نقرأ هذه القصة، فعند قراءة القصة يتغير توقعك أو تختلف لديك الصورة الأولى التي رسمتها، ولعل هذا العنوان يحمل أطروحة مضادة لنصه مثل رواية إميل زولا (بهجة العيش) غير أنها الرواية الأكثر قتامة لزولا الذي يضع بنفسه هذه الجملة المضادة قائلاً ((أردت قبل كل شيء عنوانا مباشرا (حرفيا) مثل ألم العيش لأسخر من بهجة العيش ولكنني هذا الأخير))⁽¹⁹⁾، فعنوان

فتى الزهور لا يساوي حبّ الزهور، بل العكس فتجد أن الفتى ((لا يحب الزهور نظراً لفقره وارتفاع ثمنها فانه مجبر على أن يظل غير محبّ لها)، إلا انه يسمى فتى الزهور؛ لأنه يعمل بها ويجيد لغتها ويعرف اسم كلّ زهرة ويدلك على معنى كل لون فهو لم يحب منها شيئاً، بل أن ((زهور الحبّ بالذات تهزّ قلبه الذي يخفق بشدة عندما يطالع الوجوه وهي تحمر مشحونة بمشاعر الاضطراب والحب عند تلقي الزهور العاشقة، الأنامل التي تداعب الزهور تعزف على أوتار قلبه الدامي، يتنهد عميقاً أو يتمنى لو أن قلباً ما يهديه زهرة حب)).

فتى الزهور يسمى بذلك لأنه يعمل في الزهور من أجل عيشته لا لأنه يعشق الزهور أو يحبها كما يوحي إلينا عنوان القصة في بداية القراءة، فهنا كمفارقة بالعنوان مع نصّه إلا أن الذي جعل هذه القصة تقع في هذا الفصل هو الحرمان، الحرمان من الحب، الحرمان من الراحة والسعادة والفرح، وقد اكتملت كل تلك المعاني من خلال العتبة العنوان و تعاضدها مع النصّ.

كذلك تشكل بقية العناوين في هذا الفصل نسيج عنوانه الرئيس (سداسية الحرمان) الذي أرادته القاصة، فحين نختار قصة (الخصي) الذي كان خادماً في قصر مالكة وعنوان هذه القصة يترجم نصه فهذا الخادم - الخصي - على الرغم من فقدان رجولته إلا انه كان يتمتع بصفات الرجولة التي يفتقدها الكثير لا صفات الفحولة التي يتبجح بها بعضهم ، فحين أحبّ جارية من جواري القصر وهام بها اكتشف أنها تحبّ فتى آخر حالت الأسوار بينها وبينه ، وفي ليلة اكتمال البدر قرّر السلطان أن يفترعها، قرّر الخصي أن يساعدها على الفرار لتكون مع حبيبها ، ويكون رأس الخصي قد علّق على بوابة القصر ، من هنا يأتي العنوان ليكون دالة في فهم النصّ الذي يتقدمه أولاً، ومتوافقاً مع نصوص المجموعة ثانياً، فعبارة (الخصي) لها دلالة تأثيرية وانفعالية إلى جانب اكتنازها اللغوي الذي كان صورة مصغرة لمضمون النص، فهي تدل على عمق الإحساس بالإهانة بقدر ما تترجم حرمان هذه الذات والتضحية من أجل الآخر.

وتستهدف القاصة من خلال مضمون قصة (الخصي) نقدا بطريقة أدبية للعقل البشري العربي ذلك العقل الذي يجعل من شهوته طموحه الأكبر حتى ولو كان ذلك على حساب حريات الآخرين ومضايقاتهم، فالتمتع بجسد المرأة أصبح مقياسا للرجولة العربية على عكس ما هو متوقع أن تكون الأخلاق والنخوة والشرف، فهذا الخصي سمي بذلك ؛ لأنه محروم من رجولته الجنسية ولكنه لم يحرم من رجولته التي تحمل معاني الشهامة التي يفقدها المجتمع بشكل جلي ، بل أنّ القدرة على العطاء لا تأتي من خلال الفحولة العربية التي كثيرا ما يتحدث عنها العربي ويفتخر بها ، وإنما تأتي من خلال المواقف ، التي ربما تصدر عن شخص فقد تلك الفحولة المتمثلة بالقدرة على ممارسة الجنس بحسب وجهة النظر العربية .

3- الجدار الزجاجي؛

وتتخذ القاصة في قصة الجدار الزجاجي قناعا أو رمزا لتمارس حريتها الكتابية في تشخيص عيوب المجتمع، فعنوان القصة الجدار الزجاجي هو المكان الذي تسجن فيه الذات الإنسانية، وهي ترى أحلامها المنكسرة إمامها من دون أن تستطيع فعل شيء، فالذات في الجدار الزجاجي تنظر إلى أحلامها ولكن لا يحق لها أن تفعل شيئا، وهذه الدلالة للجدار الزجاجي كعنوان لا تتضح إلا بعد قراءة القصة وتأملها وفي تلك اللحظة يستطيع القارئ أن يكشف عن رصيد العنوان الدلالي فيجد أن اختيار العنوان قد ضمّ تحت كتفيه دلالة عميقة كما انه قرّب علينا كلّ هذه المسافات في المتن الحكائي، فأحداث قصة الجدار الزجاجي تتحدث عن الحرمان الذي لا يفارق هذه المجموعة بكلّ ألوانها وعنواناتها، كما أنه حكاية اختفت من ورائها القاصة لتوجه نقدا لهذا المجتمع من خلال اشتغالها على نسق مضمّر يعاني منه المجتمع العربي، فأحداثها تدور حول ذلك الفتى الذي بدأ حياته من الجدار الزجاجي وأنهاها في الجدار الزجاجي، وهو ابن تلك المرأة التي تزوجت بعمر الطفولة والبراءة من شخص لا تهمه الإنسانية وإنما همه الوحيد هو اللذة الجسدية وشهوته أينما كانت

،وقد تقاجننا القاصة باستبدال هذه المرأة بأخرى ،وقد تركت ورائها طفلين هما شاهر وعيشه ،ليكون الجدار الزجاجي فاصلا بينها وبين طفليها (كان زجاج نافذة السيارة هو الجدار الزجاجي الذي فصلها عن دنياه ،وعزل صوتها عن مسمعا قالت كلمات لم يسمعا بسبب الجدار الزجاجي الذي لا يقل قسوة عن قسوة أبيه ،وخاله وقال كلمات كثيرة سمعا كل الجيران إلا هي وغادرت ولم تعد ولم يسمع منها أو عنها أبدا ،فقد ابتلعها الجدار الزجاجي) ،ثم أن بطل القصة ابنها شاهر قد وضع في جدار زجاجي وأخذ نصيبه من هذه الحياة وعزل عن أخته (وبقي الجدار الزجاجي فاصلا بينه وبين عيشة كما كان فاصلا بينه وبين أمه) ، فالجدار الزجاجي هي الزنزانة الزجاجية التي حبس بها وقتلت أحلامه و هي بعمر الورود كطفل (كم كره الجدار الزجاجي !! وكم كره الزجاج كان يراقب أخوته من أبيه يشربون في كؤوس زجاجية شفافة كما ظل الصباح ... لكنه لم يجد أبدا أجوبة لأسئلته كما لم يجد طريقة يخترق فيها الجدار الزجاجي ليوصل شكواه لأبيه الذي ما شكى يوما بإهماله له ولأخته ولا في لا مبالاته بمصيرهما ما دام يستمرئ دفاء جسد أمه عايشه) فالجدار أصبح حجراً ذا أطراف مدببة ووقت بوجه حاجزا ،كما ووقت بوجه أمه ،وأخيرا تقف بوجه أخته ليكون وحيدا فريدا (من جديد فصله عنها جدار زجاجي آخر، قال الأطباء إن حالتها خطيرة، وإن عظامها المعرأة دون جلد إلا من مزق معترقة عرضة للجراثيم والبكتيريا، فوضعوها عارية في صندوق زجاجي معقم...) وتنتهي حياته على يد الجدار الزجاجي كما هي حياة أمه وأخته ليكون آخر ضحايا هذا الجدار وذلك في عمله الذي جعله متسولا بين الشوارع والأزقة (حاول أن يطرق الجدار الزجاجي الذي يفصله عن الدفاء ،ولكن قوة ما أذابت عزمه ،وأبرزت خجله تكوّم بالقرب من الجدار الزجاجي ... رأى في حلمه كل جدران الدنيا وقد دكت شظايا وحطاما ... في الصباح كان المكان يزهو بثوب ابيض من الثلج الجميل ،والى جانب الشرفة الزجاجية كتلة متجمدة اسمها شاهر ،الذي كسي وجهه بالثلج ،وبابتسامة عميقة غريبة ... تدلّ على راحة أبدية).

فعنوان القصة نصّ مصغّر، له امتدادات في منظومة ثقافية موسعة تقابله بأي شكل من أشكال التقابل، ومن ثمّ فإن فهمه وتأويله يتمان من هذه المنطلقات، عبر مقابلة مقوماته (الاختزال، التكتيف، الإيحاء، الترميز ...)⁽²⁰⁾، لكشف طاقته الدلالية ورمزيته بوصفه عنواناً يحمل مقصدية القاصة في إظهار الزيف الذي يعاني منه مجتمعنا العربي، وقد تركت القاصة ذلك إلى المتلقي ليكمل المعنى ويتوسع في الدلالات، ف(الجدار الزجاجي) لم يكن تحديد لفضاء النص بمقدار ما هو عنوان يحمل من القدرة التأويلية والسميائية في بيان رسالة القاصة، تلك الرسالة التي لا يمكن معرفتها إلا بعد قراءة واعية تعطي الألفاظ حقها التأويلي، فالقاصة بمنظومتها الثقافية والأدبية ليس بمعزل عن المجتمع ومشاكله فهي قد رسمت الخطوط وأشارت إلى العلامات وتركت الأمر للمتلقي، فالجدار الذي يعرفه القارئ هو الحاجز أو السد المنيع الذي يعجب رؤيتك البصرية والذاتية الشخصية (الحرية)، ولكن المسافة الجمالية التي خلقها العنوان بلعبة بلاغية جمالية هو الجمع بين الجدار وبين الزجاجي الذي لا يحجب الرؤية، ومع كونه لا يعجب الرؤية إلا أنّ الذات الإنسانية لا تستطيع ممارسة حريتها في ظل هذا الجدار الزجاجي، بعبارة أخرى أنّ الذات الإنسانية عندما تكون في ظل الجدار الزجاجي فهي تعيش أسوأ حالاتها وحالات الحرمان فهي ترى ولا ترى في الوقت نفسه، بل كما يقال: إن أفسى أنواع السجون هي التي لا جدران لها، بهذه القراءة للعنوان نستطيع أن نختزل كل المتن الحكائي لهذه القصة، فهي منذ اللحظة الأولى تتحدث عن مجتمع يجد في ممارسة القسوة والحرمان ضد الآخرين لذة ونشوة، فالجدار الزجاجي يبدأ من أمّه التي كسر جدارها الزجاجي زواج السلطة للرجل والقوة، ومصادرة الإرادة والاختيار، ثم غيبت تحت ضربات أبيه (بريش) الذي اعتاد أنّ يعريها من ملابسها، وان يغلق باب البيت ويضربها حتى يدميها ...، ليس (هي) فقط بل أعداد لا تحصى من النساء في ظل مجتمع ذكوري لا يؤمن بحرية المرأة.

ويجد القارئ أنّ العنوان ارتدادي فهو قد ولد من صلب القصة ليكون سفيرها الوحيد لدى المتلقي ليختصر كل هذه المسافات الطويلة بين السطور ويمارس فعله

الدلالي والجمالي والتأثيري من خلال المفارقة بين الجدار كحاجز يمنع الرؤية، والزجاجي كحاجز لا يمنع الرؤية، وأخيرا فعله النقدي - وهو الأهم - من خلال كشف مخبوءات الألفاظ وأبعادها التأويلية.

فضلا عن ذلك هناك قصدية وتعمّد من القاصة في الجمع بين (الجدار، والزجاجي)، ذلك أنّ الجدار يمتاز بالقوة والقسوة والشدة، وهذه قد ناسبت بعض الرجال في معاملتهم للمرأة التي غالبا ما تنماز بالبرقة والصفاء والشفافية التي يمتاز بها الزجاج.

ويبقى عنوان الجدار الزجاجي إحالة تدل الواقع الأليم الذي تعانيه الذات الإنسانية بما يجمعه من امتدادات سواء كان على مستوى الدلالة أو الرمزية، فجاء لصيقا بواقعه الاجتماعي وناقدا له كاشفا عن مضمرات هذا المجتمع⁽²¹⁾

4- صديقي العزيز:

وتخلق القاصة مفارقة عنوانية من خلال كسر التوافق بين عنوان القصة (صديقي العزيز) ومضمون القصة عن طريق التلاعب بتقنيات الكتابة النصية وتوجيهها الوجهة التي رسمتها لها قبل الشروع في كتابة هذه القصة، وقد اعتمدت القصة في ذلك على فراغات النص التي تركتها للمتلقي ليتخذ دوره في استخراج المعنى وباطن النص من خلال ذوبانه مع النص ليساهم في إيضاح الغامض والكشف عن مخبوءات النص في عملية القراءة والتأويل، ومن هنا تنبع الأهمية القصوى للمفارقة والتأويل لكثير من العنوانات بعدّها مرايا معلقة في واجهة النصوص، تتوجه إليها عيون القراء؛ لكن هذه المرايا قد تكون مرايا خادعة لا تكتفي بالصورة الظاهرية لها بل تتطلب الغوص في باطن النص، أي أنها توحى بغير ما هو موجود، فهي مجرد إشارات ضوئية⁽²²⁾ توكل للمتلقي دوره في فتح رموز النصّ وشفراته، وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نعطي قراءة لا تقف عند سطح النص بل تمتد إلى ما وراء النص لتسهل علينا الكشف عن بنية العنوان ومقصديته بوضوح.

تبدأ القصة بفراغ – ((...)) وهذه الفراغات والحركات في النص هي التي تنشط عمل التلقي إذاً هذا الفراغ هو نائب عن اسم صديقها العزيز التي لم ترغب أن تذكره للقارئ، ثم تبنى القصة بعد ذلك عن طريق الفراغات والأسئلة الاستفهامية .

- ولكنك صديقي العزيز... ((

- وسأبقى دائما كذلك ،هاك مفتاح بيتي ثقي دائما أن المكان سيكون بيتك أكنت فيه أم لم أكن ((

- أنا آسفة لأني لست بمثل روعتك ،أنت تستحق قلبي ليبدل تحت قدميك،ولكن... ((

- أنت لا تحبني أليس كذلك؟ ((

- نعم ... أقصد لا... ((

هو قد اتخذها حبيبة وهي قد اتخذته صديقا وكانت متعلقة به بشدة لا تفارقه تحتاج إليه في كل يوم ،غاب عنها ذات مرة واتصلت به ليساعدها ؛لأنها لا تملك النقود،لكن المفاجأة التي تنتهي فيها القصة ،هي أحبته وعشقتة ليس صديقا وإنما حبيبا أو زوجا من دون أن تشعر، ومن دون أن تعلم بقوة عواطفها وأحاسيسها التي جعلتها تعشقه كما أراد هو في بداية الأمر، أن تكون له حبيبة فرفضت ذلك وفضلت الصداقة على الحب.

يكشف لنا المتن الحكائي للقصة عن القيم الاجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان العربي وهي عبارة عن انساق ثقافية مسكوت عنها جعلت من المجتمع العربي مجتمعا ذكوريا ،بل أبعد من ذلك حتى علاقات ذلك المجتمع مع الأنثى محاطة بالحذر الشديد وعدم حسن النية نتيجة لما تلقنه من العادات والتقاليد ، ذلك الأمر أدى إلى فقدان الثقة بالآخر ،فالقاصة تكشف لنا تلك الصداقة التي بدأت بعيدا عن كل ما يلوثها ،فهي علاقة (صديقي العزيز) ،وليس - مثلا - (زميلي العزيز ،أو رفيقي

العزير ...) ؛ ذلك أنّ هذه الأسماء الأخيرة قد لا تكون اقرب والصق من لفظة (صديقي) ، إلا أنّ مثل هذه العلاقة فقدت وجودها في المجتمع ، لذلك عمدت القاصة إلى نقل رسالة إلى القارئ من شأنها أن تسهم في عملية بناء الذات الإنسانية وأن تعيد هذه الثقة بالصدّاقة ، ثم كيف أن هذه الصداقة تحولت نتيجة لصفائها وصدقها إلى علاقة حبّ من دون أن تشعر (هي) .

فقد سألتها الشرطي ((أهو زوجك)) : قالت وهي تنزلق في الكرسي المجاور متعبة جائعة ، ولكن تملك يقينا يقول إنّ الحبيب المنتظر هو صديقها : ((لا ... هو حبيبي ... اقصد ... هو حبيبي العزير ...)) هكذا أصبحت لا تملك عقلا تملك فقط عواطف تتلاعب بها من دون أن تشعر بذلك أو تنتبه لنفسها ، فهي مصرة إلى آخر لحظة أن يكون صديقها ولكن لم ينجح إصرارها فقد أصبح عشيقها وحبيبها .

من هنا يكتسب العنوان أهميته في عملية تشفير النص حيث تصبح عملية فهم العنوان واستيعابه عملية أولية للتسلح في عملية فهم النص إذ لا يمكن فهم العنوان بمعزل عن النص ف (العلاقة بينهما جدلية، فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان أن نفهم النص، والعكس صحيح أحيانا. يشكل العنوان نقطة انطلاق إلى النص وفهمه، فمن خلال العنوان نجس نبض النص وكأننا لا ندخل النص من نقطة الصفر، وفي الوقت نفسه فإن العنوان يفتقر إلى مرجعية يتسلح بها غالبا ما تكون النص نفسه) (23).

وهذا ما دفع دريدا إلى تسميته ب (الثريا) التي تضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة وإزاحة الغموض وإظهار النصّ إلى النور⁽²⁴⁾، فالعنوان هنا (صديقي العزير) قد يكون كافياً بمفرده أن يعكس لنا هذه العلاقة وإيصال رسالة القاصة، ففضلا عن الوظائف الأخرى التي حققها العنوان هنا، فإنه قد أسهم بدور كبير في حصر النصّ في دائرة قريبة من ذهن المتلقي وعدم ضياعه بين أسطر النصّ وألفاظه.

5- اللوحة اليتيمة:

إنَّ عنوان اللوحة اليتيمة فضلا عن طاقته الدلالية وقدرته على اختزال النَّص الذي تقدمه جاء كأنه مرآة مصغرة ، رسمت فيه معالم ذلك النَّص وزواياه ،نقول فضلا عن كلِّ ذلك، فهو عنوان يحمل طاقة جمالية بلاغية، كان لها تأثير مباشر على القارئ في متابعة هذه القصة وقراءتها، وذلك من خلال الاستعارة التي يحملها هذا العنوان، وهي أن اللوحة لا تكون يتيمة وإنما الإنسان هو الذي يكون يتيما ، إلا ان القاصة قد ضمنت عنوانها هذه الجمالية، نسبة إلى من أنشأ هذه اللوحة وجعلها ترى الوجود.

كان الرسام الذي رسم هذه اللوحة فقيرا حتى انه لا يملك الإصباغ والألوان التي يرسم بها أقرانه وزملائه، وقد رسم هذه اللوحة ليشارك فيها بمسابقة على مستوى الدولة وبالفعل فاز بالمرتبة الأولى على الرغم من تواضع لوحته التي كانت لا تملك حتى إطارا يحتويها، إلا أنَّ القدر قد سبق الجائزة التي تقدم لراسمها ،فقد غرق طارق ولم يستطع الحضور إلى حفل تسليم الجوائز ((كل الوجوه حظرت إلا وجه راسم لوحة غوار ،فقد غاب للأبد دون أن تعلم اللوحة المنتظرة أنها قد تتيمت منذ أيام ... لم يطل انتظار اللوحة لطارق ،بل انتهى للأبد عندما أعلن بحضور وزير الثقافة عن موت طارق غرقا ... الشباب الموجودون في الحفل شعروا بخجل خاص من أجسادهم الغضة التي تتمايل تيتها بالبذلات الأنيقة أمام نظري أم طارق الموتورة بابنها)) ، يمثل لنا عنوان القصة علاقة رمزية قائمة على المفارقة أو الضدية بين مفردة اللوحة التي هي رمز للجمال والبقاء وبين اليتيم الذي هو رمز للموت والحزن الشديد،ليكتسب بهذه المفارقة صفة الشعرية التي هي (انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر وآية ذلك أنَّ العنونة على وفق جون كاهين من سمات النَّص النثري لأنَّ النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية)⁽²⁵⁾،ولاسيَّما (أن العنوان أضحي لعبة مثيرة في الكتابة الأدبية فالناصر لم يعد في عنونته للنص مقتنعا بوفاء العنوان للنص والالتزام به فحسب ،وإنَّما عليه أن يقلق القارئ... وهذا لا يحدث إلا بتفخيخ خطاب العنوان

بالإثارة تركيبيا ودلاليا ومجازا)⁽²⁶⁾، ويحدث انزياح في بنية العنوان من خلال الجمع بين المتناقضات.

من هنا يأتي دور العنوان ليختصر لنا كل هذه المسافة والفقرات فيكون بمثابة صورة فوتوغرافية تجسد للقارئ كل ذلك الكلام.

وهذا العنوان هو عنوان ارتدادي أي انه خرج من صلب النص ومكوناته الأساسية، فالقارئ يجد فيه تلخيصا عجيبا فهو أكثر عنوانات المجموعة قدرة في الاقتصاد اللغوي فقد اختصر النصّ بكلمتين فقط هو (اللوحة اليتيمة).

الهوامش :

1. العنوان في الشعر العراقي المعاصر، (بحث)، ضياء راضي الثامري، 13.
2. ينظر: السيموطيقيا والعنونة، (بحث)، د-جميل حمداوي، ص96.
3. ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث، حسب الشيخ جعفر، ص 16.
4. عتبات جيران جينت، عبد الحق بلعابد، ص67.
5. السيموطيقيا والعنوان، ص 99.
6. نفس المصدر، ص97.
7. عتبات جيران جينت، ص44.
8. معجم نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص126.
9. العنوان في الثقافة العربية، محمد بازي، ص16.
10. فاعلية العنوان في النص القصصي، (بحث)، د-سعيد احمد يونس، ص5.
11. ينظر: في نظرية العنوان، د-خالد حسين حسين، 359.
12. ثقافة الأسئلة، عبد الله الغدامي، 48.
13. ينظر: اشتغال العتبات في رواية (من أنت أيها الملك)، د-هشام محمد عبد الله، ص 667 .
14. العنوان في الثقافة العربية، ص 18.
15. ينظر: دلالة اللون، ظاري مظهر صالح، ص 379 - 80.
16. العنوان في الشعر العراقي الحديث، حميد الشيخ فرج، ص 101.
17. ينظر: نظرية التأويل التقابلي، محمد بازي، 335.
18. شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د-خالد حسين حسين، ص112.
19. عتبات جيران جينت، ص80.
20. ينظر: العنوان في الثقافة العربية، ص25.
21. ينظر: عتبات النص الروائي، (بحث)، د-نجد عطا الله، ص342.
22. ينظر: العنوان في الثقافة العربية، ص 21.
23. سيمياء العنوان في شعر يحيى السماوي (مقال)، د-جاسم خلف الياس.
24. ينظر: نثرنا النص، محمد عبد الوهاب، ص 10 .
25. سيمياء العنوان، بسام قطوس، ص 58 .
26. في نظرية العنوان 309.

العنونة في مجموعة

(حدث ذات جدار)

حدث ذات جدار

تناول هذا المطلب بالدراسة سيميائية العنونة وذلك بالتركيز على مجموعتها القصصية "حدث ذات جدار" التي أبدعت فيها إبداعا كبيرا، وكأنها تحاول الإيهام في تأسيس أرضية لنمط جديد من القصص، وهذا ما سيستدعي - حتما - الاستعانة بمناهج حديثة لمقاربة هذا النص، ولهذا سنستعمل المنهج السيميائي، الذي كثيرا ما نعت بأنه منهج نصي، وفي ضوءه سنحاول استنطاق عنوانات قصص المجموعة؛ على أساس أن علم السيمياء اهتم بالعنوان، لإسهامه هو الآخر في كشف مفاتيح النص الأدبي.

وعلى هذا الأساس، فقد تناولت الدراسة النقاط الآتية:- تمهيدا نظريا، درسنا فيه مصطلح (العنوان) مقارنة تطبيقية للعنوان الخارجي (الرئيس)، - إحصاء لعدد اللوحات المعنونة مع البحث في الأبعاد الدلالية و الجمالية لبعض تلك العنوانات الفرعية .

تحديدات أولية

تشكل العنوانات أهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، بوصفها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها، والتعامل معها، فهو بمنزلة عتبة على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم. فعنوان الرواية لا يوضع عبثا أو اعتباطا على الغلاف "إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة"⁽¹⁾ فللعنوان مكانته عند المؤلف، وعادة ما يكون الباب الموصد عند المؤلف حين يفكر في اختيار العنوان، لأن الكاتب يفكر في مشروع الكتاب وتفاصيله من فصول وأبواب، ويترك العنوان فيما بعد وهذه البنية هي لغة و خطوط وأشكال وألوان، ومن خلال هذه اللغة يمكن إظهار الواقع أو التعبير عنه أو الإحالة إليه .

وقد نقل ابن منظور تعريف العنونة لغة إذ جاء في اللسان: «قال ابن سيده: العُنُونُ والعِنُونُ سمة الكتاب. وَعُنُونَةٌ وَعُنُونَةٌ وَعُنُونًا وَعِنَانًا، كلاهما: وَسَمَهُ بِالْعُنُونِ. وقال أيضا: والعُنُونُ سمة الكتاب، وقد عَنَاهُ وَأَعْنَاهُ، وَعُنُونْتُ الْكِتَابَ وَعَلُونْتُهُ. قال يعقوب: وَسَمِعْتُ مَنْ يَقُولُ أَطْنُ وَأَعِنُ أَي عُنُونُهُ وَاحْتِمَهُ، قال ابن سيده: وفي جبهته عُنُونٌ من كثرة السجود أي أثر» (2).

أما اصطلاحاً فهو «مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصاً أو عملاً فنياً، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- في سياق، ب- خارج السياق. والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة» (3). ومع أن التعريف يركز على أن العنوان يكون أقل من الجملة هناك هناك عنوانات قد تتجاوز الجملة.

ويعد العنوان الوسيط الأول بين النص والقارئ يأخذك العنوان إلى تأكيدات داخل النص ضمن مجموعة من السياقات أو بعضها ، كسياقات الحدث أو الوصف أو التركيب اللغوي أو الدلالي فكرياً أو حياتياً ، وهذا يعني أن العنوان يدخل بك في عوالم متعددة ومحطات كثيرة في هيكل العمل وجسده .

إن العنوان يعد موضع اهتمام للباحثين ، وهو أمر ليس بالجديد ، فقديمًا اهتم النقاد بافتتاح النص ووضعت الكتب له كما في مؤلف الحاجي خليفة الذي وسمه باسم شفاف الدلالة على مقاصده وهو "كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون"، وإدراج كلمة الظنون في تضاعيف العنوان تفصح عن هاجس في ذهن الرجل بخصوص ما يعتري العناوين من غوامض تتطلب من يميظ عنها لثام الظنّ. فضلا عن اهتمام النقاد القدماء بافتتاح النص الشعري ، ووضعوا الشروط له ليكون مدخلا لذلك النص . وهذا الاهتمام انسحب ليشغل حيز النقد الحديث وبدلا من أن يكون افتتاح النص اهتمامهم ، أصبح العنوان مرتكزا لأبحاثهم بوصفه مفتاحا إجرائيا لا يمكن تجاوزه دون اهتمام فهو " المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي

تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدُخول في أغواره وتشعباته الوعرة" أما دريدا فاعتبره بمثابة الثريا التي "تشرف وتشرق" على النص⁽⁴⁾.

وقد كان اهتمامهم به من حيث كونه " نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بمتابعة دلالاته ومحاولة فك شفرته الرامزة"⁽⁵⁾، فقد عرفه ليوهوك بأنه " مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة ، جمل ، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نصه لتحده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته"⁽⁶⁾ والناظر إلى معظم الدراسات المعتمدة على مقارنة العنوان يدرك بشكل واضح الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان بوصفه " نصا مختزلا ومكثفا ومختصرا " ⁽⁷⁾ له علاقة مباشرة بالنص الذي وسم به ، فالعنوان والنص يشكلان ثنائية والعلاقة بينهما هي علاقة مؤسسة " إذ يعدّ العنوان مرسله لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي"⁽⁸⁾.

البنية الأيقونية - غلاف المجموعة القصصية

أمّا لوحة الغلاف فشكّلت معمارا فضائيا بخلفية إسهامها في تكريس البنية الميكروسيميائية العامة للمجموعة القصصية، وبارتباطها مع قيمتها المركزية . وهكذا، بدءاً من دفقة الغلاف الأولى، ندخل أجواء المجموعة القصصية ، إذ تطالعنا مؤشرات أولى نحو الدلالة من خلال صورة الغلاف.

وأشير هنا إلى تسمية المجموعة " حدث ذات جدار " كانت بمنزلة الرحم التي انبثق منها اسم المجموعة، و أنّ العنوان لا يملك معنى ثابتا، فالكلمة بداية، لها ذاكرتها المقرونة بما في ذاكرة القارئ من دلالات وخبرات معها، ولكن هذه الدلالات تتعدّل ذهابا وإيابا في عملية القراءة، أي أن دلالات العنوان تتغير مع كل نقلة عين

في النص، إلى أن تصل إلى ختام المقروء، هنا تكتمل قراءة واحدة من قراءات العنوان المفتوحة.

إما علاقة العنوان بالمتن الحكائي، فالعنوان يحيلنا مباشرة إلى أهم المكونات الأساسية التي دائماً هي أول ما يواجه المتلقي، وآخر ما يبقى في ذهنه بعد القراءة إنَّ عنوان (حدث ذات جدار) جملة اسمية متكونة من خبر مبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، ومن المعروف عن الجمل الاسمية إنَّها جمل تدل على الثبات، وهو ما يقرره الواقع أيضاً، فالجدار ثابت لا يتحرك جثم في مكان ما لتدور حوله أنواع من الأحداث.

الغلاف عبارة عن صورة لجدارٍ عالٍ لا يبدو واضحاً للوهلة الأولى للقارئ بل ظهر على شكل خطوط تمتد إلى الأعلى بشكل يوحي لا نهاية لها، ليشير إلى الجدار العازل الذي بناه الصهاينة، ويظهر مع الجدار صور جبل للدلالة على صمود وثبات الشعب الفلسطيني، وقد تدخلت معهم مجموعة من الصور، صورة إلام والطفل دلالة واضحة على المعاناة بسبب الجدار العازل وماسببه من مآسي صحية واقتصادية للأطفال والنساء وربما يوحي الطفل باستمرار الثورة والنضال فاستمرار النسل يعني استمرار المقاومة، إما الشخوص الشبحية في الخلفية مكانهم وحركتهم تكون غير مفهومة خصوصاً وإنَّهم الأكبر حجماً من الجميع أكبر حتى من صورة الفدائي الذي كان يجب أن يكون رمزاً للمقاومة بجانب رمز المعاناة المتمثل بالأم والطفل.

وقد جاء أرفاق اسم المؤلف باللقب الأكاديمي في المجموعة وفي رأي الشخصي بأنَّه يؤثر سلباً على المتلقي ولاسيما في المؤلفات الأدبية.

صورة المؤلف على ظهر الغلاف تكاد تكون هي الأكثر حضوراً من البقية، كمتلقي لا يمكن أن تنتبه لشيء من الغلاف سوى صورة وجه المؤلفة التي تحتل صفحة الغلاف بالكامل وحملت وظيفة إشهارية واغرائية للقارئ، فالصورة بحد ذاتها قد

مارست هذه الوظيفة الاغرائية والتأثيرية على المتلقي، وهو أمر اعتادت عليه الكاتبة في جميع مؤلفاتها.

وقد وضعت القاصة عبارة (مجموعة قصصية) في الزاوية العليا للغلاف لتعبر عن جنس المجموعة ، بعد أن وسمتها بالإحداث في العنوان ، والحدث كما هو ملوم يرتبط بالأجناس السردية عموماً .

وقد ساد اللون الأصفر المخضر في المجموعة ، مع اللون الأسود للعنوان والجنس الأدبي واسم الكاتبة ، وهذه الألوان تحمل من الدلالات متعددة ، فاللون الأسود هو ملك الألوان نتيجة لامتناعه كل الألوان ، وهو لا يعطي لونا آخر ، ويعد رمز الحزن في معظم المجتمعات ، وهو يحمل الغموض بداخله والخفاء ، وهي ملامح تتصف بها قضية الجدار العازل ، بكل ما يحمل من صفات الحزن والغموض الذي يقف وراء بنائه . وجاء لون الوسط في اللوحة واقصد الجدار بلون رمادي وهو يشير فوضى العالم، كما يمكنه أن يعبر عن الكبت والهدوء والتحفظ، حيث إنه لا يحفز النشاط أو التجديد والإثارة.

أمّا اللون الأصفر المخضر هو الحد الفاصل ما بين الألوان الباردة والألوان الدافئة ويمكن عد هذا اللون دافئاً إذا ازداد لون الأصفر فيه وبالعكس يمكن اعتباره لوناً بارداً إذا قل اللون الأصفر وزاد اللون الأخضر .

ويعد اللون الأصفر من الألوان الجميلة الموجودة في الطبيعة التي تبعث الطاقة، ويعد لون التفاؤل الذي يتميز بإيجابية بالغة، فهو لون الإبداع والانطلاق إلى الحياة، ويتّصف بأنه لون الاعتزاز بالنفس، إنّه لون الفكر والتفكير، هو حقيقةً لون الذكاء وهو ما أرادت به القاصة التعبير عن التفاؤل بوجود الأمل فهو يبعث على النورانية والإشراق...

- سيميائية العنوانات الداخلية (الفرعية):

تتكون المجموعة القصصية من 128 صفحة من القطع الصغير، تتوزع على ثلاث عشرة قصة شغلت من المجموعة مساحة من صفحة 15 إلى صفحة 100 تقدمتها (إضاءة على ظلام) بصفتين تحدثت فيه القاصة عن الجدار العازل كمقدمة للتعريف به، ثم تلتها القصص، وكل قصة تحمل عنواناً معيناً، على النحو الآتي:

رقم القصة	العنوان	الحيز الذي تشغله من عدد صفحات المجموعة
1	وبكى الجدار	من 15 ← 20 أي 5 صفحات
2	المقبرة	من 21 ← 24 أي 4 صفحات
3	حالة أمومة	من 25 ← 28 أي 4 صفحات
4	الصديق السري	من 29 ← 34 أي 6 صفحات
5	شمس ومطر على جدار واحد	من 35 ← 40 أي 6 صفحات
6	من أطفأ الشمعة الأخيرة	من 41 ← 46 أي 6 صفحات
7	عندما لا يأتي البعيد	من 47 ← 54 أي 7 صفحات
8	وادي الصّراخ	من 55 ← 60 أي 6 صفحات
9	الغروب لا يأتي سراً	من 61 ← 66 أي 6 صفحات
10	سلالة النور	من 67 ← 70 أي 4 صفحات
11	ما قاله الجدار	من 71 ← 80 أي 10 صفحات
12	البوصلة والأظافر وأقول المطر	من 83 ← 90 أي 8 صفحات
13	خرافية أبو عرب	من 90 ← 100 أي 11 صفحة

من ملاحظة الجدول نجد أن كل لوحة لها طول وإيقاع خاص بها، واضحة،
ويكاد الإيقاع الزمني يكون على النحو الآتي:

ق ← ق ← ق ← ق ← ق ← ق ← ق ← ق
← ق ← ق ← ق ← ط ← ق ← ط ← ق ← ط .

نلاحظ أن القصص القصيرة هي المزيّة الغالبة على المجموعة إحدى عشرة
قصة مقابل ثنتان فقط طويلة نوعاً ما ، وربما يعود ذلك إلى أن القاصة تميل إلى بث
مشاعرها المتدفقة وإيصالها إلى القارئ بأقصر الطرق وصولاً إلى إثارته وطلب
المشاركة والانفعال .

ونلاحظ في قصص المجموعة أنّها تدور حول موضعين أساسيين الأول
أعطته عنواناً رئيساً تمثل في "قريباً من الجدار " ويقع تحته إحدى عشرة قصة تدور
معظم القصص فيه على ثيمة أساسية وهي الجدار العازل وصمود الشعب الفلسطيني
في مواجهة هذا الجدار ، هذا الجدار الذي يطلق عليه (جدار الفصل
العنصري) (بحسب الفلسطينيين) أو (الحاجز الأمني) حسب الإسرائيليين) هو عبارة
عن جدار طويل تبنه إسرائيل في الضفة الغربية قرب الخط الأخضر وتقول أنه لمنع
دخول سكان الضفة الغربية الفلسطينيين إلى الأراضي المحتلة أو المستوطنات
الإسرائيلية القريبة من الخط الأخضر بينما يقول الفلسطينيون أنه محاولة إسرائيلية
لإعاقة حياة السكان الفلسطينيين أو ضم أراض من الضفة الغربية إلى إسرائيل.
يتشكل هذا الجدار من سياجات وطرق دوريات، وفي المناطق المأهولة بكثافة مثل
منطقة المثلث أو منطقة القدس تم نصب أسوار بدلا من السياجات. بدأ بناء الجدار
في 2002 في ظل انتفاضة الأقصى وفي نهاية عام 2006 بلغ طوله 402 كم،
ويمر بمسار متعرج حيث يحيط معظم أراضي الضفة الغربية، وفي أماكن معينة،
مثل قلقيلية، يشكل معازل، أي مدينة أو مجموعة بلدات محاطة من كل أطرافها

تقريباً بالجدار. تعارض السلطة الوطنية الفلسطينية والمنظمات الفلسطينية بناء "جدار الضم والتوسع العنصري". فركزت هذه القصص على وحشية الموقف وقسوتها ، التي عبرت عنها في مقدمة القصة وفي غلافها الخلفي بعبارة شكلت مرتكزا للمجموعة بقولها ((من واجب الجدار الفاصل أن يخجل من نفسه، وأن يبكي -ولو سراً- احتجاجاً على طغيانه واشمئزازاً من وجوده!)) أما الجزء الآخر من المجموعة التي أطلقت عليه "بعيدا عن الجدار " فقد تحدثت القاصة فيه عن معاناة الإنسان الفلسطيني الذي يعاني النفي بعيداً عن وطنه ، بعيداً عن الجدار العازل ولكن النفي بسببه ، وما يصاحب ذلك النفي من شعور بالاستلاب والظلم .

بهذا نستطيع القول بأن القاصة متأصلة في ثقافتها وروح زمانها، إذ إنها تستحضر الروح الشعبية بكل بساطتها وعفويتها، وبطريقة إيحائية؛ لتنهل بذلك من كل الثقافات مهما كانت وتبرهن على مدى التصاقها بالطبقة الشعبية التي تمثل قاعدة الهرم، إذ إنها بالأساس واحدة من أبناء هذا الشعب تجذرت فيها الهموم الفلسطينية وعاشتها ، فأفادت بذلك من بعض مضامينها.

تهدف عنوانات القصة القصيرة التي اعتمدها سناء شعلان إلى إيصال رسائل مشفرة طافحة بالواقعية الدرامية المتأزمة إلى الإنسان الفلسطيني ومجتمعه الذي يعج بالمعاناة والقتل والتشريد والعنف والظلم بكل أشكاله والنكبات المتوالية والنكسات المتكررة بمآسيها ونتائجها الخطيرة والوخيمة ، التي تترك آثارها على الإنسان العربي الفلسطيني، فتجعله يواجه العنف الإسرائيلي مفردة بوسائل بسيطة ولكنها تعكس العز والكرامة والشجاعة المنقطعة النظير . وأصبح الإنسان لا يجد إمامه إلا الموت وسيلة للخلاص من حياة التعسف والاستلاب التي فرضت عليه .

ومعظم عنوانات سناء شعلان في مجموعتها (حدث ذات جدار) تتصف بالغرضية المتعلقة بالمضامين والثيمات، والعناوين الصيغية المحيلة إلى جوانب الصياغة ونمط الخطاب ، وهي وإن كانت ثابتة خالية من الحركة بما ينبأ عن تحرك

الأحداث وتجدها وتشعبها ، فإنها جاءت منسجمة مع أحداثها الواقعية التي حدثت
لأناس من هنا وهناك .

قد شكل الجدار العازل - جدار الفصل - بؤرة القصص في المجموعة ، فكان
الصراع واضحاً بين الجدار والإرادة الفلسطينية ، بل شكل الجدار رمزاً للقهر والقمع
الصهيوني ، والعداء الواضح ليس للإنسان العربي فقط - الفلسطيني - بل للطبيعة بكل
معطياتها . هذا الجدار وان حمل هموم الإسرائيليين في الحصول على الأمان
والطمأنينة ، إلا انه كان يشعرهم بالقلق المستمر والكراهية من قبل الطرف الآخر ،
هذه الكراهية التي حملها الفلسطيني لان الجدار عمد إلى شطره إلى نصفين ، الشطر
المادي من مزارع ومقابر ومقدسات ، وشطر معنوي من خلال الابتعاد عن الأحبة
والأصحاب والتواصل الإنساني .

ولنا هنا أن نقف عن بعض هذه العنوانات الفرعية بعد عرض ثيمة هذه
القصص ففي قصة (وبكى الجدار) يحمل العنوان مفارقة قائمة على بكاء الجدار ،
فالجدار يتكون من أشياء صلبة وغالبا ما يضرب به بالمثل في حياتنا العامة للشخص
الذي لا يشعر بالأشياء ولا يتأثر بها أو الأشخاص الذين يتسمون بالقسوة ، فتأتي
المفارقة لتخرج هذا الجدار من حالة القسوة والصلابة إلى مدلول آخر مغاير فينسب
إليه البكاء ، ومن المعروف أنّ البكاء دلالة الحزن والفقدان ، فالجدار العازل الذي
قسم فلسطين إلى أجزاء تخلى عن جبروته وصمته ووحشته ليتحول إلى الإنسانية وقد
أشار القرآن الكريم في قوله إلى هذه الدلالة: { ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ
كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقُّ
فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا
تَعْمَلُونَ } [البقرة:74] فهم الصهاينة - اشد قسوة من هذا الجدار الذي وان كان صلدا
لكنه اكتسب الصفة الإنسانية ليبيكي ، على نقيض قلوب الاحتلال وقسوتها .ولهذا
تحققت أمنية القاصة بان يبكي الجدار حزناً على ما يجري من أحداث قاسية ، لذا

نجدها قد وضعت عبارتها في مقدمة المجموعة وفي غلافها الخلفي لتعبر عن مدى القسوة التي انتابت الآخرين الذين لا يرون ما يجري في الأرض المحتلة ((من واجب الجدار أن يخجل من نفسه ، وأن يبكي - ولو سراً - احتجاجاً على طغيانه واشمئزازاً من وجوده !!)) (9).

قد حملت القصة من الدلالات الكثيرة من خلال أسماء شخصياتها ولد طفلان في اليوم نفسه الذي استشهد به عمها (نور) لذا سمتهما الأم باسم (نور) وشاءت الأقدار أن يفرق بينهم الجدار العازل ولم ينجح الصبي (نور) في الوصول إليها على الرغم من كل محاولاته الفاشلة ليكون المصير الموت لكليهما ((كان الجدار يبكي بحرقه على طفلين صغيرين كل منهما يحمل اسم نور ، وهو يغشاهما بظله اللئيم الأسود القابض وكل منهما ميت مسجى على ناحية مختلفة من جسده الصلد البارد)) (10) ليتهاوى بعد ذلك لندمه على قتل الصغيرين بتجبر وبطش ، انه انتقاد ساخر إلى الصمت العربي والعالمي لما يجري من جرائم قتل وإبادة بحق الشعب الفلسطيني وبحق الطفولة من دون أن يحرك أحدهم ساكناً .

أمّا قصة (المقبرة) فعلى الرغم من فقدان المرأة لأبنائها الثلاثة إلا أنّها لم تبكيهم بل كانت تفخر بأن ينادوها أم الشهداء ، إلا أنّ هذا الصبر لم يدم طويلاً حين وجدت الصهاينة وهم يقتلعون أشجار الزيتون التي كانت عند قبور الأبناء ، واقتلاع الأهل ورميهم خارج المنطقة من أجل بناء الجدار العازل ، فوجدت نفسها ((شعناء غبراء دون غطاء رأسها الأبيض ودون بيتها أو بستانها أو زيتوناتها الوفيرة ، أو دون قريتها كاملة)) (11) فشق الجدار القرية إلى نصفين ليحل الفراق بين الأم وبين المقبرة التي أصبحت خلف الجدار والأسلاك الشائكة والبنادق ، لتقرر المقاومة بفأسها وفي حالة من الغضب لتهوي على الجدار ، ((وخلفها أجساد تجرّ أكفانها ، وتحمل فؤوساً مهددة بها وهي تكاد تنقض على الجدار)) (12) انه الفراق والموت مرة أخرى والسخرية من أشباه الرجال ، الذين يقفون مكتوفي الأيدي مما يجري لتنهض امرأة عجوز والشهداء خلفها للوقوف بوجه جدار العزل الظالم .

وفي قصة (حالة أمومة) فمن المعروف أنّ المرأة - الأم - تعد رمزاً من رموز الوطن والسكن والاحتفاء ، وحين تكون هذه الأم مريضة بمرض السرطان - الموت - البطيء وهي تتلقى العلاج في إحدى العواصم العربية ليزرع الجدار العازل في أرض قريتها، هذا يعني بأنّ الوطن يحتضر ويموت بشكل بطيء ؛ لأنّ الاحتلال لا يقل وحشة ووجعاً عن المرض الخبيث ، هذا الموت والعقم كان الثيمة الأكثر ظهوراً في القصة ، فألام مصابة بالسرطان في ثديها وهو رمز الخصب والنماء ، والأب يقبع في سجون الاحتلال ، والابن الذي حُرّم من الرضاعة ، الذي لجأ إلى حضن عماته الثلاثة العوانس وهي إشارة أيضاً إلى حالة الخواء والحرمان ، تجذّر هذا الحرمان بعد عودتها لتجد الجدار العازل وقد مزق سكنها لتعيش حالة النفي والغربة الداخلية ، وزادت غربتها حين علمت بخروج زوجها من المعتقل ، ولكن الجدار العازل حال بينها وبين عائلتها ، انه الفراق مرة أخرى ، الذي ينتهي بالموت بعد ان حاولت عبور الجدار العازل ((كوموها إلى جانب الجدار وكف يدها متخشبة على ثديها الأيمن الذي كانت تحلم بأن ترضع ابنها منه ولو لمرة واحد في حياتها المهذورة على بوابة الجدار العازل))⁽¹³⁾ وهذا العنوان هو جملة اسمية تتكون من خبر لمبتدأ محذوف مقدّر قد يكون (هذه) أو (هنا) أو (هي) والغاية شد ذهن المتلقي من خلال الحذف لاستقبال الأحداث المتوقعة وغير المتوقعة التي يمكن أن يحملها هذا العنوان المفتوح، وحالة مضاف وأمومة مضاف إليه.

وقد كان الجدار العازل في قصة (الصديق السري) عازلاً بين صبي لا يجد من يرافقه بسبب ما يعانیه من تشوهات خلقية وتحديداً شفته الأرنوبية التي كانت من نتائج العدو الصهيوني وهو يلقي بقتابله المسيلة للدموع⁽¹⁴⁾ ، وبين العالم الآخر الفسيح العالم الصهيوني ، العالم الذي يكمن فيه علاجه ، إنّ هذا الجدار لم يفصله عن عالم الشفاء فقط ((لولا هذا الجدار العازل لتمكن من إجراء العملية المنشودة منذ أشهر طويلة، ولكنّه مصلوب على عذاب يتلخّص في أنّ من يخرج من بيته خلف الجدار الفاصل قد لا يستطيع العودة إليه، إذن عليه أن يظلّ في انتظار أمله المجنّح

المحلّق نحو البعيد))⁽¹⁵⁾ بل اكتسح عالمه الجميل من أشجار الحمضيات ، لتكون المقارنة بين القهر والظلم والموت والسلاح والفقر والحرمان ، وبين الرفاهية والرخاء والسلام والسعادة في الجانب الصهيوني ، وفي هذه الحيرة تجمع القاصة بين العالمين ولكن عن طريق الطفولة لتكون صداقة بين صاحب الشفة الأرنوبية الذي رفض أبناء جلدته صداقته ، وبين صبي صهيوني ، في عالمين متحاربين ، في صداقة سرية أساسها الحب الطفولي ، ليقررا يوماً الإعلان عن هذه الصداقة ، ولكن النتيجة كانت مأساوية ، القتل لكليهما . ((يسقطان أرضاً في مساحة صغيرة، عينا الصّبي الصّهيونيّ تجولان بوهن في عيني صديقه الفلسطينيّ بحثاً عن ابتسامة مسامحة يهبها له تكفيراً عن هذه الرّصاصات التي اغتصبت فرحه وروحه، وعينا الصّبي الفلسطينيّ تهربان نحو الجدار العازل حيث وجه أمّه مسجوناً خلفه في حزن دائم، يبتسم لوجهها ذي الحزن النّيبيل الدائم وهو يبرق في ذاكرة قلبه، ثم يمضي نحو البعيد حيث لا جدران عازلة أو بنادق غادرة أو صديق صهيونيّ اللّعب منه يعني الموت))⁽¹⁶⁾ و الصديق السري تركيب أسمي يتكون من الصديق مبتدأ ، والسري صفة للصديق ، وتُرك المبتدأ من دون خبر إذ لم تتم الفائدة مع المبتدأ ، لعلها عمدت لفتح آفاق ذهن المتلقي لتخيل الأحداث والأحوال، وبدل التعريف ب(أل) على تخصيص الدلالة بمعين.

و عنوان (من أطفأ الشمعة الأخيرة) ، جملة استفهامية ، سؤال يحتاج إلى إجابة، سؤال يتعلق بمن أطفأ الشمعة ولاسيما هي الأخيرة ، في دلالة إلى حلول الظلام بعدها ، ونحن نعرف أنّ الشمعة حين تحترق تضيء ما حولها ، فهي تضيئ لمن حولها من دون أن يشعر بها أحد ، تتجه إلى النهاية بهدوء ، وهو ما تعكسه القصة (فأم عبد الرحمن) كانت تقضي حياتها من أجل المعتقلين في السجون الإسرائيلية الذين يقعون خلف (الجدار العازل) فهي لديها ثلاثة من أبنائها ، هذا الاعتقال دفعها إلى أن تحصل على ترخيص من المنظمات الإنسانية لتكون أمّاً لـ 146 معتقلاً ومعتقلة .)) وكانت أمومتها عونها في هذا الأمر ، كانت الشمع الوحيدة في حيا الكثير من المعتقلين ، تحفظهم فرداً فرداً ، وتساءل عن أحوالهم ، وتعرف

ظروفهم ،... فغدت شمعتهم الأخيرة والوحيدة في ظلام معتقلهم القابض على أرواحهم الثائرة ، ونالت باستحقاق لقب أم الأسرى))⁽¹⁷⁾ لقد كانت الشمعة التي تضيء عتمة السجن والمعتقل ، وكانوا ينتظرونها بلهفة بالغة ، وهي قد عوضت أمومتها المسلوقة بفقدانها أولادها خلف الجدار في المعتقلات ، وشاء القدر أن يخرج ابنها الأكبر من المعتقل ، ثم يقصى بعدها إلى بيروت ، ليحصل لها بعد ذلك على تذكرة للحج ليحقق حلمها في حج بيت الله الحرام ، ولكن بدأت تدخل في دوامة صراع بين الذهاب لحلم حياتها وبين مهمتها في إيصال رسائل المعتقلين إلى ذويهم ، فتختار الثاني في حالة من الإيثار المطلق ومصادقا لما تحمل من لقب (أم الأسرى) وحققت أهدافها على أتم وجه ، فطافت ((في أرض وطنها ، دقت الأبواب وفق العناوين التي تحفظها عن ظهر قلب ، حتى أوصلت الرسائل إلى أصحابها))⁽¹⁸⁾ لتكون بعد ذلك عند الجدار العازل وبعد انتظار طويل حلقت روحها الطاهرة نحو ربها في مستقرها الأخير بعيدا عن الجدار العازل ، بعد أن حجت بطريقتها الخاصة⁽¹⁹⁾. ليكون الجواب عن السؤال في العنوان (من أطفأ الشمعة الأخيرة) انه الجدار العازل والذل الذي يسببه للفلسطينيين ، تساؤل عن خاتمة الأمر لحظة انطفاء الشمعة والإبهام الذي ألقى ظلاله على الشخص الذي ختم الحدث.

وقصة(عندما لا يأتي العيد) هو اختيار للعيد وتحديدًا عيد الأضحى واختيار هذا العيد من دون غيره من الأعياد ، دلالة على ولادة جديدة ، وانتهاء الوجود السرمدي بوجود أضحية تقدم ليأتي معها الخلاص . لقد اختارت القاصة شخصية (أبو هادي) وهي شخصية تعاني من صعوبات في النطق والسمع، وكأنها تشير من طرف خفي إلى الحكومات العربية التي تعجز كل العجز عن تقديم المساعدات للشعب الفلسطيني ، وتكتفي بالإشارات والإيماءات كما يكتفي بها (أبو هادي). لكن مع هذا العيب انضم إلى فصائل المقاومة الفلسطينية ((في البداية لم تتحمس الكتاب المسلحة الفلسطينية لفكرة تجنيد رجل أصم شبه عاجز عن التواصل على حدّ تقديرهم،ولكن عندما وضعوه في اختبارات متعدّدة وجدوه مثلاً للشجاعة والإصرار

والعمل والتضحية والتكتم، ولذلك عهدوا إليه المرّة تلو الأخرى بالمهمّات الصّعبة ((⁽²⁰⁾) وقد وجدت هذه الشخصية في ابنها الوحيد (هادي) رمزاً للاستمرار في المقاومة وشكل بعداً آخر للحياة ، فكان ينقل إليه انتصاراته في الجهاد بعد كل عملية فدائية ، وفي أحد الأيام كانت المأساة في يوم العيد وتحديداً في الصلاة سمع الناس صوت انفجار قوي ، وهنا تحدث الصدمة اذ ((لم يطل بحثه عن هادي بين الأشلاء المتناثرة، فقد وجد رأسه المتقّم متدحرجاً قرب الأرجوحة القتيلة، ولم يميّزه إلا من عينيه الزرقاوين))⁽²¹⁾ ولم يصدق بذلك لان رحيله يعني رحيل النضال الفلسطيني ، ولكن النضال يستمر بعد عمليته الاستشهادية الأخيرة ، ليستمر معها تدفق الطعام للجوع ((في المساء تُوزّع الأطعمة المهزّبة على بيوت القرية جميعها، يأكل الأطفال حتى يشبعوا، ويشبع هادي في قبره عندما يأكل أطفال قريته، وفي كلّ مساء يأتي الطّعام المهزّب على ميعاده إلى أطفال القرية، ولا أحد يعرف كيف يصل الطّعام إلى بيوتهم، ولكنهم يؤمنون بحكاية "الرجل الأصمّ حامل الطّعام")⁽²²⁾ القاصة تحاول أن تتقلّ معاناة الشعب الفلسطيني وما سببه (الجدار العازل) من أزمات نفسية وحرمان من أبسط الحقوق ، والعيش في حياة كريمة فحرمته من الغذاء والدواء ، والجملّة هنا ظرفية أسمية ، عند: ظرف زمان ، وما : حرف مصدري ، وتضم حدثاً حدثت أو لم يحدث بعد مرتبباً بعدم قدوم العيد ، فما الذي يمكن أن يحدث عندما لا يأتي العيد ، عنواناً يحمل في طياته حالات متنوعة من المشاعر والأحداث .

إما قصة (وادي الصراخ) فالوداي دائماً ما يرتبط بالصوت وتردد الصدى الذي يبعث على الحزن والألم ، وما يزيد من مأساة المكان هو التحول الذي أصابه فبعد أن كان يحمل اسم (وادي الرمان) تحول إلى (وادي الصراخ) بفعل السياسات التي اتخذها الكيان الصهيوني وتقسيمه البلدة إلى نصفين أو بلدين صغيرتين والفصل التام بينهما . ((فغادرت البلابل الوادي بعد أن خسرت أعشاشها الوارفة في حقول أشجار الرّمان، وحمل الوادي متجعّجاً محسراً اسم "وادي الصّراخ" حين أصبح ملعباً للأصوات المتناجية عبر الجدار العازل حين حرّمت اللّقاء أو المشاهدة أو الحديث

عن قرب))⁽²³⁾ انه الجدار العازل الذي يحول الأرض إلى خواء روحي ويأتي على الأشجار رمز العطاء ليكون الموت معه في كل مرة . ليكسب الوادي اسما آخر ، بفعل الفصل بين الأحبة والتواصل عبر الأصوات فقط . لتكون هناك علاقة حب بين صالح وهدى تلك الممرضة الملائكية التي قدمت له المساعدة يوميا حين كان مصابا فقد كانت ((طيبتها البيضاء، وقلبها الوردي، ونفسها المنسرحة دائماً في عون مذبول دائم لكل من يطلب عونها لاسيما من المرضى والجرحى الذين تعج بهم المستشفى، لذلك يراها صالح حمامة فلسطينية بيضاء خلقت كي تهدل بالتسبيح للرب والوطن والإنسان ليل نهار))⁽²⁴⁾ هذا الحب كان الجدار العازل سببا في نهايته حين عزل بين صالح وهدى ، هو في قرينه وهي في المستشفى ، وكانت الطريقة الوحيدة للتواصل هو الصراخ في واديه الحزين . ((الطريقة الوحيدة للتواصل معها كانت عبر الصراخ في واديه الحزين، تأتي هي كل صباح، ويجر نفسه منذ الفجر حتى يصل إليها في الموعد المضروب كي يقف مهودماً على عكازه بالقرب من الجدار الشائك، ويصرخ بأعلى صوته: "هدى" أنا أحبك...ك...ك...ك))⁽²⁵⁾ ليكون اللحم تعويضا عن الواقع القاسي الذي خلفه جدار لا يرحم .

وفي قصة (الغروب لا يأتي سراً) يرتبط العنوان ارتباطاً مباشراً في العنوان الرئيس فالجدار يحجب أشعة الشمس ويبعث على الوحشة ويزيد المكان عتمة ، وقد ارتبط بالحدث الرئيس الذي يقوم على ارتكاب أحد الجنود الإسرائيليين جريمة قتل في وقت الغروب عند الجدار العازل حين قتل أمراه مع ستة من أطفالها ، ولكن هذا القتل ظل يطارده ويبعث في نفسه كلما حل وقت الغروب ، فالهواجس تلاحقه ((عرضت نفسي على أكثر من طبيب نفسي ، ولكن دون فائدة ، فلا أحد منهم يستطيع مساعدتي ، ولا الشمس تتشبث في مكانها في السماء ، ولا الغروب يأتي سراً، فلا يوقظ الأرواح الشيطانية التي تتقلت من عوالمها تقصد أن تطارني بعذابها المسوم))⁽²⁶⁾ إن صمود المرأة بوجه الجندي وعدم استسلامها لإذلاله عند نقطة التفتيش جعله يصب غضبه عليها فأطلق حشداً من الرصاصات النزقة فجعلهم يغرقون في بركة دم

، ((وغربت الشمس تماماً هروباً من هذا المشهد المروع ، وبقيت عينا تلك المرأة تشخصان نحو السماء ، وترفضان أن تُغلقا ، وتتوعدان بانتقام))⁽²⁷⁾ إِنَّ هذا الانتقام تجسد في مشهد يوحي بانتصار الدم الفلسطيني ، حين أقدم على قتل زوجته وأطفاله خوفاً من أن يقتلوا على يد أخرى .

قد ارتبط العنوان الفرعي بالرئيس عن طريق الوحشة والظلام والتقييد ، فكما أَنَّ الجدار يعزل ويطوق ويضغط على الفلسطينيين ، كذلك الغروب بوحشته يضغط على الإسرائيليين .لذا عمدت القاصة على تقديم الفاعل (الغروب) على (لا يأتي سراً) ربما لأهمية ذكر المقدم ثم بيان هيأته

إذ إِنَّ الحالة (عدم قدومه سراً) لا تُعطي حدثاً مهماً للمتلقي بقدر معرفة صاحب هذه الحالة (الغروب) فقَدِم الأهم على المهم .

وقصة (سلالة النور) فلفظ السلالة يرجعنا إلى الأصل الذي خلق منه الإنسان وتاريخه الطويل ، وحين تضاف هذه السلالة إلى النور لتدل على الإشراق ، وبطل القصة ينتمي إلى هذه السلالة العريقة ((منذ أجيال طويلة رجال أسرته الواحد تلو الآخر يحملون راية الشريعة الإسلامية، ويسمّون الشيوخ في المدينة، أبوه وجدّه ورجال أسرته جابوا بقاع الوطن الفلسطيني، وحملوا لواء الدين والإحسان والخير والبناء))⁽²⁸⁾ كان حلم حياة البطل مع خطيبته الزواج والرحلة إلى الأزهر لإكمال دراسته وهنا يدخل الجدار العازل ليحول دون حلمه ، ليقرر الانتقام ولكن القاصة اختارت الانتحار بدلاً من التصدي أو المواجهة ! ((كان يحمل في كيسه الصغير مسدساً ومجموعة من القنابل، ويستعيد في ذاكرته تفاصيل خطته المرسومة للتسلل إلى المعهد الديني اليهودي الداخلي، والدلوف إلى قاعة التدريس الرئيسية ليوسعهم موتاً، انتقاماً منهم لأصدقائه الذين قتلوهم، ولحلم دراسته الذي أجهضوه في تبرعته، ولأرضه التي قسمها الجدار دون رحمة أو وجه حق، ولخطيبته التي يعشقها، ولن يستطيع أن يصطحبها معه إلى الأزهر الشريف كما وعدّها مراراً وتكراراً))⁽²⁹⁾ ولم تكن هذه السلالة مقتصرة على بطل القصة فخطيبته لا تقل عنه شئنا ((فليس

هناك في أسرتها بيت لم يقدم شهيداً؛ فهي ابنة شهيد، ووالدها كان ابن شهيد، وجدّها ابن شهيد، بل ابنها المنتظر الذي لم تحظّ به من الرجل الذي تحبّه لا بدّ أنّه سيحلم بالاستشهاد، فما عليها إلّا أن تكون شهيدة أيضاً؟⁽³⁰⁾ وهنا تقرر تنفيذ عملية انتحارية بحزام ناسف لتلتحق بسلالتها النورانية الطاهرة .

أمّا قصة (خرافية أبو عرب) فتحكي القصة مأساة الفدائي الفلسطيني الذي يعاقب لمرتين ، فبعد أن كان يمثل رمز البطولة والفداء والحب للوطن ((قبل النكسة ، طوال عمره وهو فدائي يحمل سلاحه ، ويهيم في الجبال ، ويقاوم الصهاينة ، كان رأسه مطلوباً دائماً للجيش الصهيوني ، ولكن أحداً لم يستطع يوماً أن يقبض عليه))⁽³¹⁾ هذا المناضل وقع في الأسر ، وحين خرج منه نفي خارج فلسطين ليعاقب مرة أخرى بهذا النفي ، فلسطين التي ((باعوها بعلبة سردين ووقّعوا))⁽³²⁾

إنّ النهاية المأساوية لأبي عرب حين ((داسته سيّارة مجهولة في ليلة باردة ، وتركته جثة هامدة تهبّ دمها قطعاً متجمدة على قارعة الطّريق))⁽³³⁾ هي إشارة إلى النهاية المأساوية للنضال الفلسطيني ، الذي لم يحقق شيئاً ، واكتفى من جاء بعد هؤلاء الإبطال بان يقتنعوا بفتات الطعام كمساعدات ، لذا لم ترض الروائية لهذه البطولة أن تنتهي بنهاية لا تليق بالإبطال أو بالأحرى لا تليق بالنضال الفلسطيني فلجأت إلى الخرافة إلى الخيال لتعوض الواقع ، ولما كانت الخرافة موغلة في القدم لجأت إلى جدتها لتضع النهاية لأبي عرب فهو ((لم يمت ، ولكنه عاد متسللاً إلى فلسطين ، وأستشهد هناك في عملية فدائية بطوليّة ، ودفن في مكان سريّ في أعالي جبال الشمال الفلسطيني))⁽³⁴⁾ إنّه العلو والارتفاع الذي تستحقه فلسطين ونضالها فالجبل يرمز إلى المكانة والسمو والثبات والارتفاع .

بعد عرض مجموعة من القصص أود أن أشير إلى دلالات عامة تشترك بها هذه القصص:

الموت المادي والمعنوي والفرق (موت أشجار الزيتون والحمضيات) (رمز الحياة) كان الدلالة المشتركة بين القصص وهي السمة المميزة للجدار في تفريق

الأحبة وجلب الموت، فقصة (وبكى الجدار) فراق نور البنت ونور الصبي ثم موتهما معا . وقصة (المقبرة) موت المرأة العجوز وهي تتصدى للصهاينة بفأسها ، وموت أشجار الزيتون ، أما قصة (حالة أمومة) فالموت كان يرافق عبور الجدار ، و (الصديق السري) انتهت بموت الصديقين بمجرد عبور الجدار واللعب تحت ظلال الأشجار ، ولم تكن قصة (شمس ومطر على جدار واحد) إلا نهاية مأساوية للحب فكان الموت عند الجدار أيضا لمجموعة من الفلسطينيين، وهكذا بقية القصص سواء التي كانت قرب الجدار أم البعيدة عنه فهي قائمة على الموت والفرق .

الهوامش :

1. السيميوطيقيا والعنونة :.90
2. لسان العرب : مادة (عنون)
3. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: .89
4. الغائب : 27
5. سيمياء العنوان:33
6. ،p5 dispositifs publishers (شبكة المعلومات الدولية)
7. قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس:52.
8. سيميائية العنوان في "مقام البوح" ل:عبد الله العيش :.271
9. حدث ذات جدار :.9
10. المصدر نفسه :.19
11. المصدر نفسه:..22
12. المصدر نفسه:..23
13. المصدر نفسه:..28
14. ينظر : المصدر نفسه:..29
15. المصدر نفسه:..30
16. المصدر نفسه:..34
17. المصدر نفسه:..43
18. المصدر نفسه:..44
19. ينظر: المصدر نفسه:..45
20. المصدر نفسه:..48
21. المصدر نفسه:..51
22. المصدر نفسه:..53
23. المصدر نفسه:..55

24. المصدر نفسه: 57.
25. المصدر نفسه: 60.
26. المصدر نفسه: 62.
27. المصدر نفسه: 63.
28. المصدر نفسه: 67.
29. المصدر نفسه: 68.
30. المصدر نفسه: 69.
31. المصدر نفسه: 92.
32. المصدر نفسه: 92.
33. المصدر نفسه: 93.
34. المصدر نفسه: 94.

المصادر:

- الإبداع والحرية ، د. رمضان بسطاويصي الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، كتابات نقدية ، العدد 119.
- اعشقني (رواية)، سناء كامل الشعلان ، الوراق للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2012.
- التجربة الإبداعية ، دراسة في سايكولوجية الاتصال والإبداع ، إسماعيل الملحم ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003 .
- تراتيل الماء ، مجموعة قصصية ، د.سناء شعلان ، الوراق للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، عمان،2010.
- التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، د. عبد المحسن صالح، عالم المعرفة 48- الكويت 1981 .
- الجسد في الرواية العربية المعاصرة قراءة استطلاعية د. سعد الوكيل رسالة دكتوراه جامعة عين شمس ، 2001.
- الجسد في السرد والدراما ، منير الحافظ ، مجلة الموقف الأدبي السنة 40 . العدد 479 آذار مارس 2011.
- الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام ،محمد حسين محمود ، رسالة ماجستير،جامعة الموصل ، كلية الآداب2004.
- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، د. فريد الزاهي بيروت الدار البيضاء ،1999.
- جماليات اللون في شعر بشار بن برد ، صالح الشتيوي ، أبحاث اليرموك ، مج 18، ع1، 2000م.(دورية).

- حدث ذات جدار (مجموعة قصصية) سناء شعلان ،أمواج للطباعة والنشر ، الأردن،2016.
- خطاب الجسد في شعر الحداثة قراءة في شعر السبعينيات، عبد الناصر هلال ، مركز الحضارة العربية ، 2005.
- الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشرحية ، د. عبد الله الغدامي ، ط4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.
- دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ، أحمد قشوبة ، جامعة محمد خيضر - بسكرة ، قسم الأدب العربي، الملتقى الوطني الثاني للسينما والنص الأدبي.
- دلالة اللون في القران والفكر الصوفي ،ظاهر مظهر صالح،دار الزمان للطباعة والنشر ،د.ت.
- دالة اللون في زمن أهل التحقيق ، أ.د. ضاري مظهر صالح ، ط1 ، دار تموز - دمشق ، 2011.
- دليل الدراسات الأسلوبية ، د. جوزيف ميشال شريم ، ط1 ، 1984.
- دليل الناقد الأدبي ، سعد البازعي ، ميجان الرويلي ، ط3 ، 2002.
- الرموز في الفن . الأديان . الحياة ، فيليب سيرنج ، تر: عبد الهادي عباس ، ط1 ، دار دمشق . سورية ، 1992.
- رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد قراءة في رواية "سيدة البيت العالي" لمحمد الخالدي ، نويهة الخليفي، شبكة المعلومات الدولية ، ديوان العرب. www.diwanalarab.com
- رواية الخيال العلمي ، د. محسن الرملي ، موقع Muhsin Al-Ramli: alramliarabic.blogspot.com شبكة المعلومات الدولية.
- سيكولوجية اللعب ، تأليف د : سوزانا ميلر ، ترجمة : حسن عيسى ، عالم المعرفة ، 1987.

- سيمياء العنوان ، بسام قطوس، ط1، عمان .الأردن، 2001.
- سيمياء العنوان في روايات محمد جبريل،رحماني علي،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة بسكرة الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي.
- سيميائية العنوان في "مقام البوح" ل:عبد الله العيش شادية شقروش: محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7، نوفمبر، 2000 .
- السيموطيقا والعنونة (دورية) ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، مج 25، ع3، 1997.
- السيميائيات وموضوعها ، سعيد بنكراد ، مجلة بحوث سيميائية ، ع3 و4، 2007.
- سيمياء العنوان ، بسام قطوس ، ط1 ، عمان .الأردن ، 2001.
- شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل-خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، د.ت.
- شعرية الرواية الفانتاستيكية ، حلفي شعيب ،المجلس الأعلى للثقافة ، الرباط ، 1997 .
- شواغل سردية ، دراسات نقدية في القصة والرواية ، أ.د. ضياء غني العبودي ، ط1، دار تموز .سوريا ، 2013.
- الصورة اللونية في شعر السياب ، د. شاكر هادي التميمي ، مجلة القادسية ، مج2، ع2، 2002م. (دورية)
- الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع (1070) ، 2007.
- عتبات جيرار جينت، من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

- عتبات النص الروائي، عنوان رواية خلاصة النزف، لأحمد العرود (أنموذجا)، د-نجد عطا الله، مجلة التربية والعلم، م(19) ، ع (1)، 2012 .
- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، حسين علام، الدار العربية للعلوم والناشرين ،الجزائر ،2010.
- علامات في الإبداع الجزائري ، عبد الحميد هيمة ، ط1 ، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات ، سطيف - الجزائر، 2000.
- العلامة الشعرية ، قراءات في تقنيات القصيدة الحديثة ، د. محمد صابر عبيد ، ط1، عالم الكتب الحديث .الأردن ، 2010.
- علم العنونة ، عبد القادر رحيم ، ط1 ، دار التكوين .سوريا، 2010.
- علم اللغة ، الأستاذ الدكتور حاتم صالح الضامن ، طبع بمطبعة التعليم العالي بالموصل.
- العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور) أ.د. محمد عويس ، ط1 ، المكتبة الأنجلو مصرية . القاهرة ، 1988.
- العنوان في الثقافة العربية ، التشكيل ومسالك التأويل ، محمد بازي ، ط1، منشورات الاختلاف ، الدار البيضاء ، 2012.
- العنوان في الشعر العراقي الحديث ، دراسة سيميائية ، حميد الشيخ فرج ، ط1، دار ومكتبة البصائر .بيروت ، 2013.
- العنوان في الشعر العراقي المعاصر، ضياء الثامري، أنماطه ووظائفه، مجلة جامعة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، م(9)، ع (2)، 2010.
- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، 1998.

- فاعلية العنوان في النص القصصي، دراسة في قصص جمال نوري، د- سعيد احمد يونس، مجلة جامعة القادسية، م (21)، (1) ، 2014.
- فصوص الحكم ، ابن عربي ، تحقيق : أبي العلا عفيفي، دار الفكر العربي (د.ت).
- فن القصة : محمد يوسف نجم ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1979 .
- في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، د. خالد حسين خالد ، دار التكوين . سوريا ، 2007.
- قافلة العطش ، مجموعة قصصية ، د. سناء شعلان ، ط1 ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع . الأردن ، 2006.
- قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، تر: السيد إمام ، ط1 ، ميريت للنشر والمعلومات . القاهرة ، 203.
- قضايا النقد الأدبي ، بيت النظرية والتطبيق ، ندوة الصورة والخطاب ، إشراف وتحرير: د. محمد القاسمي ، د. الحسن السعيد 2009.
- كتاب سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر الملقب بسيبويه ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار التاريخ . لبنان ، د.ت.
- لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق: عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف . مصر ، د.ت.
- المتخيل السردية ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، عبد الله إبراهيم ، ط1 ، المركز الثقافي العربي . بيروت ، 1990.
- محاضرة لسهى فتحي في الجمعية الثقافية للشباب قدمتها الدكتورة سناء شعلان.

- شبكة المعلومات الدولية مجلس الأدباء والمنتقنين. _____
laghtiri1965.arabblogs.com
- مشاكلة بين عتبة العنوان ولوحة الغلاف، د-عشتار داود، مجلة
جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، م (17)، ع(4)، نيسان 2010.
- معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، الدار البيضاء .
المغرب ، 1984.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1، لبنان، د، ت.
- مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن) ، نصر حامد أبو زيد ، ط4 ، المركز
الثقافي العربي - بيروت ، 1998.
- مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، بحث في المرجعيات ، د.
جليلة الطريطر، ط2، مؤسسة سعيدان للنشر - تونس ، 2009.
- موسوعة الفراسة في معرفة لغة الجسد ، ما ذكره العصر الحديث ، محسن
عقيل ، دار المحجة البيضاء ، الطبعة الأولى العلماء القدماء إلى 2010 .
- نظرية التأويل التقابلي، محمد بازي، منشورات الاختلاف ، ط1، 2013.
- نظرية اللون ، د. يحيى حمودة ، دار المعارف - القاهرة ، 1979.
- هكذا تكلم النص ، د. محمد عبد المطلب ، الهيئة العامة للكتاب المصرية ،
القاهرة ، 1997.
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، شعيب حليفي ، ط1 ، دار الثقافة
للنشر والتوزيع - الدار البيضاء ، 2005.
- وإنما أجسادنا ... إلخ ، ديالكتيك الجسد والجليد ، دراسات مقارنة ، إبراهيم
محمود ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2007 .
- الوعي الجسدي ، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي ، منير
الحافظ ، محاكاة للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى 2012 .

المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
5	المقدمة
7	عجائبية الجسد السردية في رواية أعشقتني
9	تحديدات أولية
10	رواية أعشقتني
23	الزمن
28	الهوامش
33	متتالية الجسد السردية
35	تحديدات أولية
36	لغة الجسد والسرد
37	تحليل السرد الجسد
48	إضاءة
49	الهوامش
51	سيمياء العنوان في (قافلة العطش)
53	المقدمة
54	العنوان لغة وأسلوباً
56	العنوان في المصطلح النقدي
57	العنوان والسرد
59	سيمياء العنوان في مجموعة قافلة العطش

66	قصص المجموعة
73	الهوامش
77	عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا
79	التمهيد
81	بنية عنوان القصة أرض الحكايا
81	عنوان الغلاف وتشكيلاته الصورية
85	عتبة المقدمة
86	عنوانات القصص
98	الهوامش
99	العنونة في مجموعة (حدث ذات جدار)
101	تحديدات أولية
103	البنية الأيقونية - لغلاف المجموعة القصصية
106	سيمائية العنونات الداخلية (الفرعية)
119	الهوامش
121	المصادر

المؤلف في سطور



الأستاذ الدكتور : ضياء غني لفته العبودي
من مواليد العراق . ذي قار 1972.

تحصل على شهادة الدبلوم العالي في اللغة العربية عام 1990 معهد إعداد المعلمين.
تحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة البصرة كلية التربية
1995.

تحصل على شهادة الماجستير في الأدب الجاهلي من جامعة البصرة كلية التربية عام
1999.

تحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب الجاهلي والدراسات السردية من جامعة
البصرة كلية التربية عام 2005.
الدرجة العلمية : أستاذ .

عمل في التدريس في جامعة ذي قار لأكثر من 20 سنة.
له أكثر من 40 بحثاً منشوراً في مختلف المجالات المحلية والدولية

لمؤلفات المطبوعة :

1. معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين . دار الحامد للنشر الأردن .2011
2. البنية السردية في شعر الصعاليك . دار الحامد للنشر الأردن. 2008 .
3. لغة العيون قراءة خطاب العين في الشعر القديم. دار الحامد للنشر الأردن 2008
4. سردية النص الأدبي . دار الحامد للنشر الأردن،2010 .
5. الخبر في كتاب الأغاني دراسة سردية . دار الحامد للنشر الاردن2012 ،
6. شواغل شعرية دراسات نقدية في الشعر العربي القديم . دار ناشرون الأردن .2014
7. العجائبية في الرواية العراقية المعاصرة . المنجز الروائي في ذي قار اختيار ادار البصائر للنشر لبنان 2013.
8. واغل سردية دراسات نقدية في القصة والرواية. دار تموز للنشر سوريا 2013..
9. نوافذ نقدية دراسات في الشعر والقصة ، دار البصائر لبنان . دراسات لنصوص شعرية ونثرية 2015.
10. البناء الفني لرواية امرأة القارورة لسليم مطر ، دار تموز للطباعة والنشر ، سوريا 2015.
11. ثريا النص دراسة في العتبات النصية ، دار البصائر ، لبنان .2015
12. معجم الروائيين والقصاصين العراقيين ، دار نيبور ، العراق 2015.
13. شعر الفرسان في العصر الجاهلي الوظائف والدلالات ، دار نيبور ، العراق ،2016،
14. الفضاء الروائي عند خضير فليح الزيدي ، دار الصادق للطباعة والنشر والتوزيع ، العراق ، 2016.