البحوث والدراسات

الوسم والرسم: شعرية العنوان في قصص سليمان الشطي

مرسل فالح العجمي*
كلية الآداب – جامعة الكويت
دولة الكويت

الملخص:

يتمحور هذا البحث حول شعرية العنوان في قصص سليمان الشطي من خلال ثلاثة مداخل؛ الأول: مدخل نصي يتعامل مع العنوان بوصفه نصاً محاذياً يتعلق بالنص المتن الذي يشكل المحتوى الكلي الذي يأخذ شكل قصة أو مجموعة قصصية. الثاني: مدخل سيميوطيقي يتعامل مع العنوان بوصفه علامة دالة تكتمل دلالتها بفعل القراءة. الثالث: تأويلي يتمحور حول فعل القراءة. وهكذا توقف البحث ثلاث وقفات؛ الأولى أمام النصوص المحاذية، والثانية أمام الوسم والرسم، والثالثة وقفة تطبيقية أمام قصة محددة.

المقدمة:

ينفتح البحث في شعرية العنوان على ثلاث مقاربات متضافرة؛ الأولى: مقاربة نصية تتعامل مع العنوان بوصفه واحداً من النصوص المحاذية[١] التي تمهد وتحاذي نصاً آخر يمكن أن يطلق عليه النص المتن، والثانية: مقاربة سيميوطيقية[٢] تبحث العنوان بوصفه وسماً أو علامة يختارها المؤلف ليسم بها نصاً من نصوصه. والثالثة: مقاربة تأويلية[٣] تبحث في العنوان بوصفه رسماً يتوقف أمامه القارئ بحثاً عن دلالته في أثناء القراءة.

في سبيل البحث عن شعرية العنوان في قصص سليمان الشطي، سيتوقف البحث ثلاث وقفات؛ الوقفة الأولى أمام علاقة النصوص المحاذية بالنص المتن. والوقفة الثانية أمام العلاقة بين الوسم والرسم، وفي الكشف عن هذه العلاقة

سلّم البحث في أكتوبر ٢٠٠٣م، وأجيز للنشر في يناير ٢٠٠٤م.

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة الكويت.

سأبدأ بالوسم وأنتهي بالرسم. والوقفة الثالثة تتمثل في قراءة تطبيقية لقصة من أكثر قصص الشطي إثارة للتساؤل؛ وأقصد قصة "خدر من مساحة وهمية".

١ – النصوص المحاذية:

يقصد بالنصوص المحاذية، تلك النصوص التي تمهد للنص المتن إما عن طريق تأطيره في سياق نوع أدبي محدد مثل كتابة "رواية" أو "ديوان شعر" على غلاف كتاب من الكتب، وإما عن طريق تعريفه وتحديده عن غيره من النصوص المماثلة له في النوع، مثل عنونة الروايات أو القصص القصيرة، وإما عن طريق تخصيص الملكية القانونية، مثل طباعة اسم الناشر والتأكيد على حقوق النشر. إن هذه النصوص المحاذية تؤطر النص المتن، وتضعه في سياق أدبي ومؤسسي خاص. وعند البحث عن هذه النصوص المحاذية في المجموعات القصصية التي أصدرها سليمان الشطي يمكن أن نقابل النصوص التالية:

- نص الناشر المحاذي، وهذا النص يتعلق بصفحة الغلاف؛ لأن إخراج هذه الصفحة وترتيب مفرداتها من مسؤولية الناشر. وفي هذه الحالة سنلاحظ أن ثمة أربعة ناشرين قد قاموا بطباعة المجموعات القصصية ونشرها.

الناشر الأول: هو ناشر مجموعة الصوت الخافت الذي وضع على الصفحة الأولى صورة أو لوحة لمقدمة سفينة شراعية في محاولة منه تأكيد الجانب القديم في هذه المجموعة. جاء عنوان المجموعة في أعلى الصفحة ومكتوباً بخط كبير وموضوعاً في وسط الصفحة تماماً. وجاء اسم المؤلف في أقصى يسار الصفحة من أسفل، وقد كتب بخط أصغر من خط عنوان المجموعة.

في الصفحة الداخلية السادسة نقابل اسم الناشر الذي جاء على هذا النحو:

الناشر: مكتبة الأمل. شارع السالمية الرئيسي.

الناشر الثاني: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع. وتخلو صفحة الغلاف من لوحة مصاحبة، وإن وزعت ألوان هذه الصفحة بطريقة فنية، حيث طغى على ثلثي الصفحة من أعلى اللون البني الغامق، بينما غطى ثلث الصفحة الأسفل

اللون البني الفاتح. وكتب العنوان رجال من الرف العالي بلون أصفر في منتصف الصفحة تماماً، بينما وضع اسم المؤلف في الثلث الأخير من الصفحة، وكتب بلون أسود. وأخيراً كتب اسم الناشر على حافة أسفل الصفحة بلون أبيض. ويمكن، بالطبع، قراءة توزيع هذه الألوان قراءة رمزية تحيل إلى الصحراء أو القدم في اللون البني، وفعل الكتابة في اسم المؤلف والحيادية في اللون الأبيض. في الصفحة السادسة وردت الإشارة إلى حقوق الملكية في العبارة المعروفة:

"جميع الحقوق محفوظة. الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م".

الناشر الثالث: كان مختارات فصول، وقد جاءت صفحة الغلاف الأمامية على النحو التالي:

غطى اللون القرمزي الفاتح أربعة أخماس الصفحة الأمامية وكل الصفحة الخلفية. جاء خمس الصفحة الأمامية مغطى بلون رصاصي مخطط بخطوط سوداء. في هذا الجزء الرصاصي وضعت جملة مختارات فصول متجهة من أسفل الصفحة إلى أعلاها. داخل اللون القرمزي وضع عنوان المجموعة في الثلث الأعلى من الصفحة، ومتجهاً من اليمين إلى اليسار بخط أبيض، وكتب عنوان المجموعة هكذا: "رجل من الرف العالي". وتحته مباشرة وبالحجم نفسه للخط ولكن بلون أسود كتب اسم المؤلف، وفي أسفل الصفحة وفي شكل معين وضع رقم (٦٦) في إشارة إلى العدد الذي تحتله هذه المختارات القصصية. في صفحة الغلاف الأخيرة كتبت فقرة تتحدث عن إبداع المؤلف وقضاياه الفكرية. ويبدو أن تصميم الغلاف غير مرتبط بهذه المجموعة، وإنما هو تصميم سابق على المجموعة، يشتمل على هذه المجموعة كما يشتمل على غيرها من المجموعات السابقة واللاحقة. ومع أن نسخة "مختارات فصول" تعتمد على نسخة دار العروبة ويفترض أن تكون نسخة مطابقة للسابقة، فإن النسخة القاهرية قد ورد فيها بعض الأخطاء التي أعتقد أنها تعود إلى تصرف غير موفق من الذي قام بطباعة نسخة "مختارات فصول"، وأول هذه الأخطاء وأخطرها يتمثل في تغيير العنوان من "رجال من الرف العالي" إلى "رجل من الرف

العالي" اجتهاداً من الطبّاع بأن عنوان المجموعة ينبغي أن يكون عنوان إحدى قصصها[٤]. في كل من الصفحتين (٥٩) و (٦١) عاود الطبّاع اجتهاداته في تغيير الكلمة المطبوعة في القصة، إلى كلمة جديدة خطأ. ففي ص (٥٩) يقول المؤلف: إن بطل القصة قد استدار "موليا وجهه البحر. أحكم إزاره، وقف برهة" لقد غير الطبّاع كلمة "إزاره" إلى كلمة "أزراره". ووقع في الخطأ نفسه في ص (٦١)، حيث غيّر كلمة "الإزار" إلى كلمة "الأزرار".

في ص (٦٧) أثبت المؤلف مقطعاً من أغنية شعبية تقرأ هكذا:

يا هل الشرق مروا بي على القيصرية

عضدوا لي تلقون الأجر والثواب

واطلبوا دختر العشاق يكشف عليه

بس يمسح على قلبي ويبري صوابي

ولأن الطباع لا يعرف أن "دختر" – في اللهجة الخليجية – تعني الطبيب وأنها محرفة من كلمة "دكتور"، فقد غير كلمة "دختر" إلى كلمة "دفتر"، الأمر الذي لم يساعد على فهم البيت، فكيف يكشف/ يفحص "الدفتر" أحد المرضى؟!.

الناشر الرابع: هو دار النهج الجديد الذي اكتفى بأن جعل صفحة الغلاف بيضاء خالية إلا من اسم المؤلف الذي جاء في أعلى الصفحة وفي وسطها تماماً، واسم المجموعة أنا... الآخر. الذي جاء قريباً من وسط الصفحة، وأخيراً اسم الناشر "دار النهج الجديد" على حافة الصفحة متجهاً من أعلى الصفحة إلى أسفلها. وجميع تلك الكتابات جاءت باللون الأسود. ويبدو لي أن اختيار هذا التضاد بين أرضية الصفحة البيضاء والكتابة باللون الأسود، كان اختياراً موفقاً؛ لأنه يسهم في تأكيد التضاد أو المقابلة بين الأنا والآخر.

- **نص المقدمة:** ظهر هذا النص في مجموعة "الصوت الخافت" فقط. وقد جاء في قالبين؛ **القالب الأول:** اتخذ صيغة "تمهيد" يتحدث عن المجموعة، **والقالب الثاني:** قُدّم في صيغة "شي من التقديم" أرّخ فيه

المؤلف لفن القصة القصيرة في الكويت. ويمكن أن ينظر إلى هذا التمهيد بوصفه نصاً مستقلاً يكشف عن نفسية المؤلف في تلك الفترة، كما يمكن أن ينظر إلى ذلك التقديم بوصفه تأسيساً لإطار ثقافي جديد يتمحور حول كتابة القصة القصيرة من جهة، وبوصفه تأسيساً لجماعة أدبية ينتمي إليها المؤلف من جهة أخرى.

- **الإهداء والتوقيع:**

بينما أهدى المؤلف مجموعته القصصية الأولى إلى والدته في الصياغة التالية:

"إلى روح أمي التي في حياتها علمتني معنى الحب وفي رحلتها عودتني على الصبر".

أهدى المؤلف مجموعته القصصية الثانية إلى زوجته في الصياغة التالية:

"إلى سكن النفس حين يعصف بها تيه الزمن.. وساعدي حينما يعز السند. إلى زوجتي.. وتبقى الكلمات دون ما في الأعماق".

ويبدو هذان الإهداءان منفردين، لأنهما الوحيدان اللذان أهداهما المؤلف طوال رحلته الكتابية، سواء الإبداعية أو النقدية. وفي هذه دلالة على المكانة التي تتنزل فيها تانك الشخصيتان عند المؤلف.

التوقيع: عندما صدرت مجموعة المؤلف الثالثة، كنت أزامل المؤلف في جامعة الكويت، فتفضل وأهداني إحدى النسخ مع توقيعه التالي:

"الزميل العزيز

الدكتور...

مع تمنياتي الطيبات"

١٩٩٥/١/١٢م."

- **نص العنوان:** سأتحدث بالتفصيل عن هذا النص في الفقرة القادمة، ولكن هنا سأتوقف أمام عنونة داخلية أضافها المؤلف على قصة "**وجهان في عتمة**" في طبعتها الثانية في مختارات فصول. ولكي نتابع

هذه الإضافات سأتحدث بإيجاز عن المتن الموضوعاتي لهذه القصة تمهيداً للحديث عن التقديم الفني لهذا المتن في الصياغة القصصية النهائية. تتمحور حكاية "وجهان في عتمة" حول شخصيتين متناقضتين؛ الأولى: شخصية رجل يمارس مهنة بيع الدهن ويعيش حياة هادئة رتيبة، والثانية: شخصية رجل يمارس التجارة وتتملكه روح المغامرة. وتبدأ القصة في زمن السرد الحاضر، بوقوف التاجر/المغامر على دكان بائع الدهن، حيث عرض عليه مبلغ ربع مليون دينار لكي يبدأ به نشاطاً تجارياً يختلف عن بيع الدهن، كأن يشتغل في الأسهم، أو العقارات أو الشركات أو غيرها من أنماط التجارة "الثقيلة". لماذا هذا العرض؟ تتعلق الإجابة بموقف اتخذه بائع الدهن من هذا التاجر عندما كان الأخير صبياً صغيراً في زمن الكويت القديمة. في تلك الفترة، كان التاجر صبياً صغيراً، أعطاه والده مبلغاً قليلاً من النقود ليشتري برسيماً لماشيتهم، في الطريق قابل الصغير صبية يلعبون قماراً طفولياً، فلاعبهم حتى خسر ما كان يحمله من نقود. خائفاً من العقاب، ومتعلقاً بالأمل، اقترب الصبي الصغير من بائع الدهن متوسلاً وطالباً منه أن يعطيه ربطة برسيم، فجاءه الجواب المفاجئ والمفرح عندما رمى أمامه بتلك الربطة دون أن يطالبه بالثمن. علق التاجر الكبير على فرحة الصبي الصغير في فترة لاحقة قائلاً: "هالني ذكاء الفهم والاستجابة، وعاد كل شيء كما كان، وحملت غنيمتي، وحين عدت إلى والدي وهو ممدد في آخر الشارع أحسست بروح التحدي" (مختارات فصول ١٠٢).

وكبر الصغير، وأصبح تاجراً كبيراً، وتذكر بائع الدهن، فجاء يرد له الجميل. هذا هو مضمون القصة، ولكن تقديمها جاء في صياغتين؛ صياغة في الطبعة الأولى، وصياغة معدلة في طبعة مختارات فصول. في الطبعة الأولى للمجموعة جاءت القصة دفعة واحدة؛ وأقصد دفعة واحدة أي خالية من العناوين الفرعية أو

الأرقام التوضيحية، وإنما اعتمد المؤلف فقط على بعض النقاط التي تعلن نهاية مشهد وبداية مشهد. ويلاحظ أن هذه المشاهد تعتمد على حدث سردي آني، ولكن هذا الحدث سريعاً ما يفضي إلى استعادات زمنية يتناوب في استحضارها التاجر مرة، وبائع الدهن مرة أخرى. في الطبعة الثانية، مختارات فصول، أضاف المؤلف عناوين فرعية تشير إلى أربعة مشاهد رئيسية. وهكذا أعاد المؤلف صياغة القصة على النحو التالي:

١ – جعل الحكاية الاستهلالية التي كان يسمعها بائع الدهن من صديق والده في جزء مستقل وقائم بذاته، ويشكل تمهيداً للقصة، وأطلق على هذا القسم عنوان "حكاية من الذاكرة" (ص٧٥).

٢ – عنون القسم الثاني بهذا العنوان الفرعي: "القادم من الزمن الراحل" (ص٨٥).

٣ – جعل القسم الثالث تحت هذا العنوان الفرعي: "القادم وبائع الدهن يستعيدان الماضي" (ص٩٧).

٤ – وسم القسم الرابع بالعنوان الفرعي: "بائع الدهن يتزحلق" (ص١١٤).

٥ – أضاف أربعة أسطر ختامية ألقت ضوءاً جديداً على نهاية القصة، وجاءت تلك الإضافة كما يلي:

"بعد انهيار سوق المناخ:

شوهد الرجل القادم يتزحلق على الجليد.

وقالوا: بائع الدهن في المستشفى النفسي يروي حكاية" (١١٩).

إن هذه الإضافة أزالت الغموض الذي كان يلف نهاية القصة في طبعتها الأولى.

٦ – أضاف المؤلف بعض الجمل الشارحة إلى القصة في بعض المفاصل المهمة مثل:

"قال بائع الدهن لنفسه" (ص٩٣). "ويعود القادم إلى لحظته" (ص١٠٣).

"والآن هذا القادم يريد أن يعيدني إلى محاولة الكلام مرة ثانية" (ص١٠٨).

"وفي الصباح بدأ بائع الدهن رحلته إلى سوق المناخ" (ص١١٦).

"أين يختفي محل القادم الكبير الذي جاءه بالأمس" (ص١١٧).

"وقف أمام مكتب، أحس أن سائلاً بدأ ينزلق من أنفه، فرفع يديه ليمسحه. انتصب صاحب المكتب مرحباً:

أخيراً. نقول مبروك متى نكتب العقد؟" (ص١١٨).

يبدو لي أن المؤلف قد أضاف تلك الإضافات - العناوين الفرعية، الجمل التوضيحية، النهاية الجديدة - كي يقرب هذه القصة لقرَّائه الجدد في طبعتها الثانية. وفي هذا السياق لاشك أنها أسهمت في إزالة الغموض الذي كان يلف تلك القصة في طبعتها الأولى، وساعدت القارئ في متابعة أبطال القصة وعناصر الحكاية.

٢ – الوسم والرسم:

كيف وسم المؤلف عوالمه القصصية؟ وكيف تأول القارئ ذلك الرسم؟

للإجابة عن هذا السؤال ينبغي أن نقسم العناوين إلى قسمين؛ قسم يرتبط بعناوين المجموعات القصصية، وقسم يتعلق بعناوين القصص المنفردة.

أ – **عناوين المجموعات القصصية:** أصدر الشطي ثلاث مجموعات عنونها على النحو التالي:

١ – الصوت الخافت. مكتبة الأمل. الكويت، ١٩٧٠.

٢ – رجال من الرف العالي. مكتبة دار العروبة. الكويت. الطبعة الأولى، ١٩٨٠. مختارات فصول. القاهرة. الطبعة الثانية، ١٩٨٩.

٣ – أنا... الآخر. دار النهج الجديد. الكويت.

إن هذا الوسم من جانب المؤلف يستدعي البحث في دلالة العنوان، أو تأول رسمه، من جانب القارئ. وهذا البحث من قبل القارئ في دلالة العنوان محكوم من جهتين؛ جهة لغوية تتمثل بالمعنى المعجمي المباشر الذي يتفق عليه جميع القراء. وجهة سردية ترتبط بعلاقة عناوين المجموعات بما يأتي بعدها لاحقاً من قصص.

وعند التوقف أمام المعنى المعجمي المباشر لعناوين المجموعات

القصصية الثلاث، نجد أن عنوان المجموعة الأولى - الصوت الخافت - لا يثير إشكالاً لوضوحه على مستوى اللغة والدلالة؛ فالصوت الخافت هو الصوت الذي لا يكاد يسمع إلا من قبل شخص يصغي إليه باهتمام. وعلى الرغم من وضوح معنى عنوان المجموعة الثانية – رجال من الرف العالي – المعجمي، فإن دلالته النهائية تثير إشكالاً يتمثل في الكيفية التي تربط بين الرجال والرف العالي. فما العلاقة بين هؤلاء الرجال والرف العالي؟ هل وضع هؤلاء الرجال في الرف العالي لأهميتهم أو لهامشيتهم؟ إن إجابة هذه الأسئلة ترتبط، بالضرورة، بقراءة تأويلية شاملة لمجموعة قصص هذه المجموعة. عند الوصول إلى عنوان المجموعة الثالثة: "أنا... الآخر" نصادف إشكالاً أعمق وأكثر تعقيداً. إن المؤلف باستخدامه في هذا العنوان تقنية كتابية بحتة، تتمثل في هذه النقط الثلاث التي تفصل "أنا" عن "الآخر" يدفع القارئ بصورة مباشرة لأن يملأ هذا الفراغ الكتابي. وفي هذه الحالة قد يضيف القارئ كلمات من قبيل: أنا (مع/ضد) الآخر، أو أنا (أختلف مع/أتفق مع) الآخر.

وتبقى الدلالة مرهونة بملاءمة الكلمة المختارة لمنطوق النص القصصي في شموليته، الذي يرتبط بالجهة الثانية: الجهة السردية وعلاقة عناوين المجموعات بالقصص التالية.

عند النظر في علاقة عناوين المجموعات القصصية بعناوين قصص تلك المجموعات يمكن أن نلاحظ أن هناك ثلاثة أنماط تحدد هذه العلاقة:

١ – نمط شائع ورائج يطلق فيه عنوان إحدى القصص على المجموعة القصصية، مثال: "مناخ الأيام" لحمد الحمد، و"دنيا الله" لنجيب محفوظ.

٢ – في نمط آخر أقل شيوعاً، يطلق المؤلف على مجموعته عنواناً مفارقاً – وإن كان عاماً – لا يرتبط بقصة من قصص المجموعة، مثال: "المجموعة الثانية" لسليمان الخليفي، و"أقاصيص أولى" لسهيل إدريس.

٣ – في نمط ثالث يختار المؤلف لمجموعته عنواناً لا يتطابق تطابقاً تاماً مع

عنوان إحدى القصص اللاحقة، وإن كان هذا العنوان يتقاطع مع أحد عناوين قصص المجموعة. وقد استخدم سليمان الشطي هذا النمط في عنونة مجموعاته القصصية، وفي ما يلي التفصيل:

* **عنوان المجموعة الأولى "الصوت الخافت"** يتقاطع مع عنوان إحدى قصص المجموعة، الذي جاء في هذه الصيغة: (الصوت الخافت "كان عنواناً لهذه القصة")، إن القراءة العجلى ستطابق بين العنوانين [عنوان المجموعة وعنوان القصة] ولكن هذه الجملة "كان عنواناً لهذه القصة" تحول دون تلك المطابقة لسببين؛ الأول: يتمثل في أن تلك الإضافة في عنوان القصة تعلن بوضوح أن هذا "الصوت الخافت" لم يعد خافتاً بعد أن كتبت قصته؛ لأنه أصبح مسموعاً عن طريق الكتابة ابتداءً وعن طريق القراءة فعلاً. السبب الثاني: أن الشطر الأول من العنوان "الصوت الخافت" عندما وضع عنواناً للمجموعة لم يعد مرتبطاً بطريقة حصرية بالقصة، وإنما أصبح يشير إلى جميع (أصوات) القصص الواردة في المجموعة. إن "الصوت الخافت" هو صوت جميع أبطال قصص المجموعة وليس صوت بطل قصة (الصوت الخافت "كان عنواناً لهذه القصة"). وهكذا لم يعد عنوان المجموعة مرتبطاً بقصة محددة في المجموعة، بل أصبح يشير إلى جميع القصص بطريقة غير مباشرة.

* **عنوان المجموعة الثانية هو "رجال من الرف العالي"**. مرة أخرى يتقاطع هذا العنوان مع عنوان إحدى قصص المجموعة، وأقصد "رجل من الرف العالي". إن مجيء عنوان المجموعة بصيغة الجمع – فيما أظن – محاولة من المؤلف في تعميم الحكم على أبطال هذه المجموعة وعلى كونهم كلهم "من الرف العالي". إن بطل "رجل من الرف العالي"، شخصية أحضرت في وعي السارد* بفعل واعٍ ومتعمد، والسارد في هذا الفعل والإحضار يقترب كثيراً من فعل أحدنا عندما يحضر شيئاً موضوعاً على "رف عال". وإذا كان الشيء المادي يحضر من رف مادي

عالٍ، فإن رجال تلك المجموعة يُحضرون من رف ذاكرة السارد. ويبقى السؤال عما إن كان للرف العالي دلالة على الأهمية أو الهامشية سؤالاً ملغزاً، مع أنه بالإمكان الاستعانة ببعض معطيات القصص لتأكيد هامشية أولئك الرجال. فعبد الحميد بطل "خدر من مساحة وهمية" انتهى به المطاف في الخارج بعد نوبة جنون. وعبدالله الداير بطل "رجل من الرف العالي" انتهى به المطاف فاشلاً في الانتخابات. والدهان بطل "وجهان في عتمة" انتهت حياته في المستشفى النفسي. أما بطل "صوت الليل" فعلى الرغم من حرارة مقولاته في نصرة الإنسان، وفي ضرورة الترابط والتواصل الإنساني فإنه، أمام الامتحان الذي تمثل في صرخات إنسان يطلب المساعدة، سقط سقوطاً مريعاً، ولم ينقذ ذاك المتألم إلا زوجته وخادمه. يبدو أن هذه المعطيات القصصية تؤكد هامشية أولئك الرجال.

* **عنوان المجموعة الثالثة جاء على هذا النحو: "أنا... الآخر"**. مرة ثالثة يتقاطع هذا العنوان من حيث الحروف مع عنوان إحدى قصص المجموعة، الذي كتب هكذا: "أنا الآخر..!" ولكن ينبغي ملاحظة التغيير الذي أدخله المؤلف على شكل الكتابة وعلامات الترقيم؛ ففي عنوان المجموعة أضيفت ثلاث نقاط لتفصل بين كلمة "أنا" وكلمة "الآخر"، وانتهى العنوان بنقطة النهاية. في عنوان القصة حذف المؤلف النقط الفاصلة بين "أنا" و "الآخر" وأضاف نقطتين قبل علامة التعجب التي جاءت في نهاية العنوان.

والسؤال هنا: ما الفرق بين هاتين الصيغتين للعنوان؟ أظن أن صيغة عنوان المجموعة تجعل فارقاً، وتضع مسافة بين "أنا" و "الآخر". وهكذا يمكن أن يتناقض الأنا والآخر أو يختلفا، بينما يتطابق الأنا مع الآخر في القصة "أنا الآخر..!" إلى درجة تثير التعجب. والتعجب مرده هنا إلى أحد طرفي العلاقة (الأنا أو الآخر)، وليس مرتبطاً بطرف خارجي. وهكذا يبدو لي الفرق بين عنوان المجموعة وعنوان القصة مرتبطاً بقائل هذا العنوان/ الجملة، الذي يظهر في

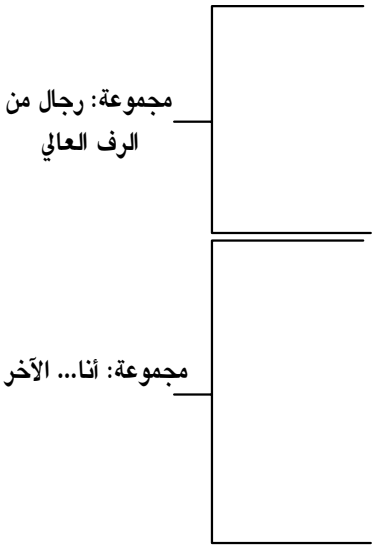
عنوان المجموعة "أنا... الآخر"، بوصفه المؤلف الضمني* الذي يقدم لنا في هذه المجموعة قصصاً تتأسس على ثنائية الأنا والآخر. بينما يظهر في القصة "أنا الآخر..!" بوصفه السارد الذي يقدم لنا قصته مع الآخر. لقد اكتشف هذا السارد، أنه بطريقة أو بأخرى، بوعي أو دون وعي، كان متفقاً مع الآخر في الباطن وإن كان يرفضه في الظاهر. فكأن هذا العنوان للقصة يثير إشكالاً نفسياً على المستوى الشخصي للسارد، وإشكالاً فلسفياً على المستوى المعرفي والأخلاقي، وذلك عندما يصل البحث إلى الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر، الخير والشر. فالسارد الصريح* الذي يقدم لنا موقفه من الآخر المتطرف الإرهابي، لم يبادر بفعل إيجابي يصحح به ممارسات الآخر أو "آخره" على الرغم من ملاحظاته وشكوكه المتكررة. وتبدو نهاية القصة شديدة الغموض والدلالة في آن واحد. يقول السارد مشيراً إلى الآخر، في السطر الأخير من القصة:

"عندما أقبل. كان كل شيء في المكان كما هو إلا أنا!!" (أنا ... الآخر. ص٤٥). إذا كان السارد يقصد أنه لن يسكت متجاهلاً ممارسات زميله، (الآخر) بل سيفضحه وسيقطع علاقته معه، ألا يعني هذا أنه كان الآخر طوال الفترة السابقة؟!.

ب – **عناوين القصص المنفردة:** وسم المؤلف قصصه المنفردة بالعناوين التالية:

مجموعة: الصوت الخافت

١ – حكاية للآخرين ١٩٦٩.
٢ – الصوت الخافت "كان عنواناً لهذه القصة" ١٩٦٧.
٣ – قصة حب عادية عادية جداً ١٩٦٩.
٤ – عبور النهر إلى ضفة واحدة ١٩٧٠.
٥ – الهاجس والحطام.
٦ – الشيء الجديد.
٧ – الأصابع المقطوعة ١٩٦٤.
٨ – الدفة ١٩٦٢.



٩ – خدر من مساحة وهمية.
١٠– رجل من الرف العالي.
١١– وجهان في عتمة.
١٢– صوت الليل.
١٣– جسد.
١٤– أنا الآخر..!.
١٥– جمل.
١٦– كتابة على حائط مقروء.
١٧– بقعة زيت.
١٨– خناجر نادمة.

١ – **حكاية للآخرين:** يبدو هذا العنوان واضحاً في علاميته التي تحدد الآخر بوصفه القارئ المحتمل وتعده بحكاية معينة. وعندما يدلف القارئ إلى عوالم هذه القصة، يكتشف أن العنوان يرتبط بسارد صريح يقدم له "حكايته" مع النوخذة والمحبوبة والسرقة التي قادته إلى السجن في قاع السفينة. وفي هذه الحكاية التي يسردها بطل القصة "أحمد" يقدم لنا المؤلف الضمني كويت الغوص بما فيها من علاقات اجتماعية معقدة وممارسات اقتصادية قاسية.

٢ – **الصوت الخافت** (كان عنواناً لهذه القصة): يثير هذا العنوان إشكالاً يتعلق بصاحب هذا الصوت. فالجملة التي وضعت بين قوسين "كان عنواناً لهذه القصة" تقرر أن عنوان "الصوت الخافت" لم يعد ملائماً لهذه القصة؛ لأن هذا الصوت – كما ذكرت سابقاً – أصبح مسموعاً بالكتابة والقراءة. ويظهر أن صاحب هذا الحكم هو المؤلف الضمني الذي أراد أن يستدرك على عنوانه بهذه الإضافة. ولكن القسم الأول من العنوان "الصوت الخافت" يبدو منبثقاً من فضاء حكاية القصة؛ لأنه جاء على لسان إحدى الشخصيات في هذه الجملة "إنهم لن يسمعوك ... صوتك

خافت.. خافت. من فوق تصرخين من يسمعك" (ص٥٤). وفي هذه الحالة يبدو العنوان كأنه كتب من جهتين: جهة المؤلف الضمني الذي يقع خارج القصة، وجهة السارد المتخفي* الذي يقع داخل القصة.

٣ – **قصة حب عادية عادية جداً:** لاشك أن اختيار هذا العنوان مرتبط كل الارتباط بالمؤلف الضمني، الذي يريد أن يعارض أو يعترض على النزعة الرومانسية السائدة بين مجايليه، التي تجعل من قصص الحب قصصاً متفرداً. وتظهر هذه المعارضة في اختيار موضوع الحب الذي يتعلق بحب مقموع يكنه أحدهم لابنة عمه، وتظهر مرة أخرى في صياغة العنوان الذي جاء في قالب تقريري شديد الوضوح، من خلال تكرار كلمة "عادية" وإضافة كلمة "جداً".

٤ – **عبور النهر إلى ضفة واحدة:** يبدو عنوان هذه القصة غامضاً على مستوى المعنى المعجمي، وسبب الغموض يكمن في أن عبور النهر - أو البحر- يتضمن، بالضرورة، الانتقال من ضفة إلى ضفة أخرى، بينما جُعل العبور في هذه القصة إلى "ضفة واحدة". ولكن هذا الغموض قد يزول عندما يعرف القارئ أن المحور الموضوعاتي لهذه القصة يتمثل في الشتات الفلسطيني بعد حربي ١٩٤٨ و ١٩٦٧. إن موضوع القصة يتعلق باستجابة شاب فلسطيني يقرر العودة إلى فلسطين بعد حرب الأيام الستة وسقوط الضفة الغربية. إن هذه الرحلة المعاكسة والمتجهة إلى فلسطين، توضح علامية "ضفة واحدة"، فكأن العودة الحاضرة تلغي الخروج السابق من فلسطين، الذي رافق فيه البطل والده قبل عشرين سنة. إن هذه العودة تلغي الضفة الأخرى، ولا تبقى إلا ضفة واحدة هي الضفة الفلسطينية. ويبدو العنوان من صياغة المؤلف الضمني ومرتبطاً بمعطى خارجي هو جغرافية فلسطين.

٥ – **الهاجس والحطام:** ما الهاجس؟ وما الحطام؟ يقدم لنا سارد القصة المتخفي إجابة غير مباشرة عن هذين السؤالين. إن "الهاجس" هو هذا

الإحساس الذي يراود "أبا ماضي" بطل القصة و "الأستاد" - البنّاء- الذي شيد أكثر مساكن منطقته التي كان يعيش فيها في الكويت القديمة؛ كويت الغوص، والذي يؤكد له أن دوره في الحياة أصبح مهمشاً إلى حد بعيد. أما "الحطام" فيرتبط ببقايا وشظايا تلك البيوت التي شيدها أبو ماضي، والتي بدأت الحكومة بإزالتها لتبني عوضاً عنها بيوتاً جديدة بعد تدفق النفط على الكويت. وهكذا يتوزع العنوان فيما يتعلق بأبي ماضي على ثنائيات متضادة:

الكويت القديمة، كويت الغوص تمثل الفعل والحضور والإيجابية/ الكويت الحديثة، كويت النفط تمثل العجز والغياب والهامشية. إن "الهاجس" الذي يستبد بأبي ماضي يتمثل في إحساسه بأنه لا ينتمي إلى هذا العالم الجديد. وأنه قد عاش حياته في الكويت القديمة التي رآها "حطاماً" تدكه الجرارات الضخمة. لقد كان أبو ماضي يعيش "لحظاته الأخيرة التي ليس له بعدها إلا التحفظ والبقاء في انتظار نهاية النهاية" (ص٩٩).

٦ – **الشيء الجديد:** يتعلق المحور الموضوعاتي لهذه القصة، برغبة المؤلف الضمني في وصف معاناة الكويتيين قديماً في الحصول على الماء. وذلك عن طريق رصده لخروج السكان للحصول على الماء الذي أحضرته إحدى السفن، ولكن المؤلم أن السفينة غرقت وهي على وشك الوصول إلى الميناء. وعلى الرغم من هذا الغرق فإن الأمل لا يزال قائماً في الأفق، رمز له المؤلف "بالشيء الجديد" الذي تمثل في أمرين؛ الأول ظهور شراع أبيض لسفينة جديدة محملة بالماء. والثاني تحرك الحب بين أم سالم وأبي علي مرة أخرى. إن "الشيء الجديد" يرمز للأمل الإنساني الذي يجعل الحياة البشرية ممكنة.

٧ – **الأصابع المقطوعة:** تظهر هذه الأصابع المقطوعة في القصة عن طريق أحلام يقظة جامحة لصبي صغير. والذي يطلق العنان لهذه الأحلام في ذهن الصبي رؤيته لمجموعة من العساكر بجوار سور المدينة. وهكذا

تكون هذه القصة هواجس طفولية ضد العسكر، وعنوانها مستمد من هواجس ذلك الصبي الصغير.

٨ – **الدفة:** تتمحور هذه القصة حول تضحية صاحب دفة السفينة بحياته فداءً لزملائه. ومن هنا جاء عنوان هذه القصة. ففي إحدى الليالي العاصفة، جاهد البحارة في إخراج الماء من السفينة. وجاهد صاحب "الدفة" في توجيه السفينة في خط سيرها المحدد. وبعد انقشاع العاصفة، سقط الجميع من التعب، وواصل صاحب "الدفة" قيادة السفينة طوال الليل. في الصباح اكتشفوا موته بعد أن ترك لأصحابه "ذكرى اعتراف بالجميل وحكاية: كنا في سنة، وكانت عاصفة... وكان رجل" (ص١٢٦).

٩ – **خدر من مساحة وهمية:** سوف أفصل الحديث عن هذه القصة في فقرة لاحقة.

١٠– **رجل من الرف العالي:** يبدو المسند في هذا العنوان غامضاً يحتاج إلى تفسير، وسبب هذا الغموض يكمن في العلاقة بين المسند إليه والمسند في هذا العنوان. فالرجل لا يلتقط من الرف العالي، وإنما الذي يلتقط من الرف العالي هو؛ إما الأشياء الثمينة التي نرفعها في مكان عالٍ حرصاً عليها، وإما الأشياء الهامشية التي نضعها في مكان مرتفع لأننا لا نحتاج إليها بصورة دائمة. وعليه – إذا نظرنا إلى الرجل في العنوان من خلال هذين الاحتمالين- فإن هذا الرجل إما سيكون مهماً يحتل مكانة عالية في المجتمع، وإما سيكون هامشياً لا يذكر ولا يحضر إلا في فترات متباعدة ولأسباب عرضية. عند الرجوع إلى القصة، أو بعد الفراغ من قراءتها نجد أن عبدالله الداير – بطل القصة – يقع ضمن الفئة الثانية، وذلك لأنه يحضر في وعي سارد القصة عبر فترات متباعدة ولأسباب عرضية؛ أولها ما كان في فترة مراهقة البطل والسارد عندما فضح عبدالله الداير أمه أمام الناس بتعلقه على حافة جدار المنزل صارخاً على أمه أن تعطيه

"عشر روبيات". وأوسطها قصة فضيحته مع مريم، وآخرها فشله في انتخابات مجلس الأمة في زمن القص الحاضر.

١١- **وجهان في عتمة:** والوجهان لشخصيتين مختلفتين كل الاختلاف؛ الأولى: رجل يبيع الدهن، والأخرى: رجل يمارس المغامرة. أما العتمة فقد تكون عتمة مادية تضيع فيها ملامح الأشياء والناس، وقد تكون عتمة زمنية ترتبط بالمدى الزمني الذي فصل بين لقاءين لهذين الرجلين. اللقاء الأول تم في أول صبا المغامر. واللقاء الثاني جاء في آخر حياة الدهان. ويلاحظ أن المؤلف تعمد تنكير هاتين الشخصيتين سواء على مستوى العنوان حيث غيّب أداة التعريف، أو داخل القصة حيث غيّب الاسمين عن هاتين الشخصيتين، فقدمهما دون أن يسميهما.

١٢- **صوت الليل:** في صمت "الليل" تناهى إلى سمع أحد المثقفين "صوت" استغاثة تطلب المساعدة. وعلى الرغم من أن هذا "المثقف" قد أسس شهرته استناداً إلى دعوته في نصرة الإنسان والأخوة البشرية، فإن هذا الرجل لم يبادر بالخروج لمساعدة هذا المتألم، وإنما راح ينظر إلى هذه الصرخة على أنها فخّ يستدرجه للخروج تمهيداً للهجوم عليه. وفي الأثناء التي غرق فيها هذا المثقف بتلك الهواجس الخائفة، بادرت زوجته بالخروج لمساعدة صاحب الصوت. بين استجابة الزوجة العفوية، وتهرب المثقف من الخروج يبدو العنوان واضحاً وفاضحاً لانتهازية هذا المثقف الزائف.

١٣- **جسد..!:** "ربما أوحى عنوان القصة، أن محور القصة سيكون حديثاً عن الجنس بصورة أو بأخرى، فهذه الكلمة [جسد] ارتبطت في سياق الكتابة الأدبية في العصر الحديث بإيحاءات الجنس والإغراء. ولكن القصة تفاجئ القارئ -بعد قراءته- أنها لا تدور حول هذه النواحي، وأن كلمة "جسد" هنا تأتي بدلالتها الحرفية بصورة تتسع لتشمل كل ما يتصل بالجسد.

فالقصة تجعل من آثار الإصابات المنتشرة في مناطق مختلفة من جسد امرأة مسنة سجلاً ملموساً نقشت عليه وقائع حياة هذه المرأة»[٥].

إضافة إلى هذه الدلالة الحرفية للعنوان والقصة، يمكن أن يؤول العنوان تأويلاً رمزياً، وتقرأ القصة – على ضوء هذا التأويل – قراءة سياسية، فجسد الأم قد يعد رمزاً يشير إلى واقع الأمة العربية السياسي، المثخن بالجراح والإصابات، ومن الشواهد القصصية التي تدعم هذا التأويل توقيت وفاة الأم في أثناء الاحتلال العراقي للكويت. في الحالة الأولى، يمكن أن تقرأ القصة، قراءة حرفية تتمحور حول ما تقدمه ساردة القصة من تفاصيل تشرح إصابات ذلك الجسد، وهي في هذا السرد تعتمد على ما روته لها صاحبة الجسد، التي هي والدتها، عن حكاية كل إصابة. في هذه القراءة الحرفية، قد تؤول تلك الإصابات تأويلاً أنوثياً يرتبط بوضعية المرأة في المجتمع[٦]، بينما قد تؤول الإصابات نفسها – في القراءة السياسية – تأويلاً سياسياً يرتبط بوضع الأم/ الأمة العربية[٧]. و من المدهش أن علامة التعجب التي ختم بها العنوان قد تصدق على وضعية الأم/ المرأة العربية (القراءة الأنوثية) ووضعية الأم/ الأمة العربية (القراءة السياسية) في آن واحد.

١٤- **أنا الآخر..!:** مع أني تحدثت عن هذا العنوان في فقرة سابقة، فإني أود أن أضيف هنا الملاحظة التالية، التي تؤكد تماهي "الأنا" مع "الآخر"في هذه القصة. إن هذه القصة، منذ السطر الأول تتوزع بين ثنائيات متضادة مثل: الظلام/ النور، الخير/ الشر، التطرف/ التروي، الإيجابية/ السلبية، أنا/ الآخر. وعند البحث في العلاقة بين سارد القصة الصريح* الذي يتكلم بضمير المتكلم "الأنا"، و "الآخر" أو "الهو" الذي يحيل عليه السارد ويتحدث عنه بضمير الغائب، نلاحظ أن كلاً منهما يكمل الآخر بطريقة أو بأخرى. ولعل أوضح علامة على هذا التكامل، الرفقة والصداقة التي دامت بينهما على مدى إحدى وعشرين سنة. لقد كونت هذه الرفقة علاقة عميقة بين هاتين الشخصيتين جعلتهما يتكاملان إلى حد التطابق.

وقد ورد في القصة كثير من العبارات التي تؤكد هذا التطابق والتماهي، ففي إحدى المرات يقارن السارد بين نفسه وبين الآخر كما يلي: "الجرأة عندي انكمش حيزها، هذه هي القضية... كان هو جرأتي المفقودة" (ص٣٤). وفي مرة أخرى يخاطب الآخرُ السارِدَ قائلاً: "طول عمرك رومانسي، ساكن. أما أنا فمتحرك. أخذت أنت الحذر، بينما حيويتها [الرومانسية] من نصيبي" (ص٣٥). في مرة ثالثة يصف السارد نفسه بإزاء الآخر بالعبارة التالية: "أنا الطرف السالب" (ص٣٩). في إحدى اللحظات عرض الآخر على السارد بعض الصور التي وثقت بعض الأعمال الخيرية التي كان يقوم بها الآخر. يقول السارد مستحضراً تلك اللحظة ما يلي: "أكد لي أنه: لو لم نكن، هو وأنا، شطرين نمثل واحداً لما عرض هذه الصور علي" (ص٤١). إن كل هذه الإشارات تؤكد التماهي بين الأنا والآخر في هذه القصة.

١٥- **جمل:** لأن المؤلف وضع تحت هذا العنوان مباشرة نصاً شعرياً مقتبساً من شعر أحمد العدواني، فإن القارئ سيجد نفسه مدفوعاً إلى النظر إلى هذا العنوان بوصفه دالاً رمزياً تكتمل دلالته الرمزية في القصة. بعد أن يفرغ القارئ من قراءة القصة، يجد أنه قابل جملين مختلفين في زمنين متباعدين. وبينما يبعث الزمن القديم في حوار يدور بين والد وولده تستعاد فيه قصة الجمل الأول الذي انتهى به المطاف مقتولاً في المدينة، يقدم لنا الزمن المعاصر من خلال سارد كلي المعرفة* يتكفل بتقديم حكاية الجمل الثاني، الذي أصبح محل اهتمام المرشحين بعد تفشي ظاهرة تزيين المقار الانتخابية في الكويت، بعدد من الجمال. في الزمن القديم يظهر الجمل أساسياً في الحياة بينما يظهر الجمل في الزمن المعاصر هامشياً يؤتى به ليكون جزءاً من "ديكور" الحملات الانتخابية. في نهاية القصة يلتقي الزمنان أو الجملان عندما يشتري الابن جمل الانتخابات لوالده الذي كان يبحث عن بديل لجمله القديم. في هذه القصة

يبدو الوالد والجمل رمزين يشيران إلى الجذور والعمق الحقيقي في مقابل السطحية والضحالة والزيف. ولهذا أخرج المؤلف جمله من "ديكور" الانتخابات، وأعاده إلى الصحراء ليتولى رعايته رجل يعرف قيمته كثيراً، ويعرف طباعه جيداً. لقد عاد الاثنان – الوالد والجمل – إلى زمنهما الخاص في الصحراء بعيداً عن زمن المدينة الحاضر. ومما له دلالته، أن المؤلف ختم القصة بهذه النهاية الغامضة بالنسبة لأهل المدينة والواضحة بالنسبة للوالد في الصحراء:

"كانا وحيدين. توهمت مجيء الموت فجفلت من الاقتراب، أتردد بين الاقتراب أو العودة. أرى من بعيد رأس الجمل الصغير يتحرك على الرقبة، وخلفهما غبار قادم من الأفق يكاد يفصل بيني وبينهما" (ص٦٥).

١٦- **كتابة على حائط مقروء:** يثير هذا العنوان علاقة الكتابة بالحائط، وهو في هذه الإثارة يوجه الذهن بصورة أولية إلى أن ثمة مناخاً قمعياً يحول دون الكتابة على الورق ودون القراءة من كتاب من جهة، ويدفع المقموعين إلى الكتابة على الحيطان التي تحولت صفحات للقراءة من جهة ثانية. عندما يفرغ القارئ من قراءة القصة، يكتشف أن توقعاته كانت صادقة. في هذه القصة نقابل مدرسة تحكم بقبضة حديدية ورقابة صارمة من لدن ناظر يرمز إلى كل نظام شمولي. ففي أول اجتماع له مع المدرسين قال هذا الناظر: "هذه المدرسة بحاجة قبل كل شيء إلى الانضباط، ليس هو الانضباط الشكلي لنرضي الآخرين، ولكن الكامل. أريد أن أعرف المعنى الكامن وراء التنفس في كل صدر، وبعد ذلك أضع كل جزئية أعرفها على مدار الفلك الذي أريده. لا أرغب فقط في انسجام شكل الأزياء أو الطوابير... لو كان بيدي لجعلت القامات ذات أطوال واحدة والأجساد بوزن موحد، بل والعيون تتحرك بانتظام فلا تشذ عين إلى اليسار مادامت كل العيون متجهة يميناً، الأصوات تنطق بصوت واحد وتصمت بصمت واحد.

حينئذ أستطيع أن أتنفس براحة. فقد أصبح لهذه المدرسة رأس واحد" (ص٦٨).

في مواجهة هذه السلطة المتحكمة والمستبدة ينهض أحد الطلاب متمرداً، ومعبراً عن تمرده بالكتابة على حائط الحمام. في سبيل " إلقاء القبض" على هذا المتمرد حول الناظر المدرسين إلى مراقبين على دورات المياه، وعلى وجه الخصوص أستاذ الفلسفة الذي ألغى حصصه التدريسية وفرغه للمراقبة لعله يقبض على ذلك الطالب. تنتهي القصة، باكتشاف الطالب، ولكن المفاجأة جاءت عندما انضم مدرس الفلسفة، وهو المكلّف مراقبة الكتابات المتمردة، إلى الطالب، فراح يكتب مع الطالب على الحائط بيت المعري المشهور.

إذا قلت المحال رفعت صوتي وإن قلت اليقين أطلت همسي

١٧- **بقعة زيت:** إذا نظر القارئ إلى هذا العنوان في سياق المعطى البيئي السائد في فترة السبعينيات والثمانينيات، الذي ارتبط بكثرة البقع النفطية في البحر، من جراء غرق ناقلات النفط، فإن هذا العنوان سيبدو واضحاً كل الوضوح؛ لأن القارئ يتوقع قصة تدور حول غرق إحدى ناقلات النفط. إذا أقبل القارئ على قراءة القصة بمثل هذا التوقع، فلا شك أنه سيواجه مفاجأة شديدة، وأول عناصر هذه المفاجأة أن هذه القصة تدور في زمن قديم لم يعرف النفط أو الزيت (بالتحديد في سنة ٤٠٢هـ). وثاني العناصر أن بقعة الزيت ليست بقعة حقيقية، وإنما بقعة متخيلة، الأمر الذي جعل من القصة قصة فانتازية أو عجائبية تصف بقعة يكتشف من يسقط فيها عالماً غريباً مذهلاً يتجاوز العالم الواقعي روعة وبهاء، ويبقى تأويل ماهية هذه البقعة ممارسة مرتبطة بكل قارئ على حدة.

١٨- **خناجر نادمة:** إذا كانت الكلمة الأولى من العنوان – المسند إليه – تشير إلى مدلول ذهني يستحضر آلة حادة، تستخدم – غالباً – أداة قتل، فإن الكلمة الثانية – المسند – تشير إلى مدلول ذهني يستحضر شخصاً عاقلاً يحس الندم. وما بين المدلول المادي والمدلول المعنوي يستمد هذا

العنوان دلالته المجازية التي تهيئ القارئ – بمجرد الوقوف على العنوان – أنه بإزاء متن حكائي يتعلق بقتلة نادمين. وهكذا وفي بداية القصة، يدخل السارد قارئه إلى خزان ذاكرة مملوء بحكايات القتل والدم والندم. من هذه الذاكرة قدم لنا السارد ثلاثة أصوات.

في الصوت الأول، عاد السارد إلى الجريمة الأولى في تاريخ البشرية، عاد إلى جريمة قابيل وقتله لأخيه هابيل. وفي هذه العودة اعتمد السارد، فيما يتعلق بالمضمون الحكائي، على ما ورد في القرآن الكريم وما ذكر في كتب التفسير(٨) أما فيما يتعلق بتقديم ذلك المضمون، فقد اعتمد السارد، على قابيل بوصفه المبئر* الذي تقدم من خلال وعيه وإدراكه وندمه اللاحق كل عناصر الحكاية.

ظهر الصوت الثاني في مدينة حمص خلال الدولة العباسية. فلقد شهدت هذه المدينة جريمة مروعة مهد لها الحقد والخديعة، ونفذها التسرع والطيش، وخلدها الندم والشعر. فالقاتل هو الشاعر المعروف بديك الجن، والمقتولة محبوبته وزوجته "ورد"، والحاقد الواشي ابن عم ديك الجن. وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف كان أميناً إلى حد بعيد في مطابقة ما قدمه في القصة من معلومات تاريخية مع ما هو معروف من هذه الحادثة وأبطالها في كتب التاريخ الأدبي(٩) مع أنه قدمها في رؤية سردية جديدة.

الصوت الثالث قدمه لنا السارد بصفته التعاقبية، أي الثالث من حيث الترتيب، أما موضوع حكايته وندمه فقد ترك المؤلف مسألة ملء فراغها للقارئ الذي قد يحذو حذو المؤلف، فيشير بهذا الصوت إلى شخصية تاريخية سابقة، أو يطابق بينه وبين جريمة معاصرة.

٣ – خدر من مساحة وهمية: النبوءة السوداء:

لأن العنوان وسم من جهة وضعه، ورسم من جهة تفسيره، فإنه ينفتح بالضرورة على آليتين متكاملتين؛ ترتبط الأولى بقصدية العنوان بينما تؤسس الثانية دلالة العنوان. إن قصدية العنوان تؤسس على نية المؤلف التي تهدف إلى تحديد موضوعه من خلال آلية العنونة. فالعنونة في هذه الحالة تشبه الوسم

الذي يخصص ويحدد هوية القصة عن طريق وسمها بالعنوان. إن هذا العنوان "خدر من مساحة وهمية" يحدد النص أو يعرفه، وهكذا يميز هذا العنوان/ التعريف/ التسمية هذه القصة عن غيرها من جهتين، من جهة الوجود الأدبي للنص الذي يكمل هذا العنوان، أي من حيث وجود قصة "خدر من مساحة وهمية" في حيز مكاني محدد، في كتاب مطبوع. ومن جهة تشكيل أفق توقع القارئ الذي يستثار ذهنه بالعنوان، ويبحث نتيجة لهذه الاستثارة عن إمكانية معنى هذا العنوان.

أما دلالة العنوان فترتبط بالعنوان بوصفه رسماً أي أثراً أو علامة، وفي هذه الحالة يتداخل عنصران متضافران؛ أولهما، المعنى الحرفي الذي تقدمه الألفاظ للعنوان، وثانيهما؛ الكيانات القصصية داخل النص. ويعتمد القارئ في بحثه عن دلالة العنوان على المعطيات اللفظية، والكيانات القصصية داخل النص في مرحلة أولى، ويعتمد في مرحلة ثانية على السياق الثقافي العام الذي يؤطر النص، وعلى التأويل العقلي الذي يبحث عن دلالات عامة تتجاوز المعاني الحرفية للألفاظ والتشكيل القصصي.

استناداً إلى ما تقدم يمكن النظر إلى عنوان القصة من خلال مرحلتين متعاقبتين زمناً ومتكاملتين ممارسة، المرحلة الأولى ترتبط بالوسم، أي بالبحث عن قصدية العنوان. والمرحلة الثانية تتعلق بالرسم، أي البحث في دلالة العنوان، أي بالتأويل الذي يمارسه القارئ بعد أن قرأ العنوان واطلع على مجمل القصة اطلاعاً كاملاً.

وسأبدأ بالعنوان، الوسم. وأختم بالعنوان، الرسم.

عند النظر إلى العنوان بوصفه وسماً، ينبغي تأكيد أن العنوان جاء مربكاً ومخادعاً؛ مربكاً لأن الخدر (والخدر لغة هو الضعف والفتور والكسل بفعل التعب أو المخدر)، لا يأتي من مساحة وهمية أو حقيقية، وإنما يحدث نتيجة مسببات مادية. كما أن هذا العنوان محير على المستوى المعنوي، فكيف توصف مساحة (وهي حيز مكاني) بأنها وهمية؟ وكيف تنتج هذه المساحة الوهمية

خدراً (فعلياً أو يفترض أنه فعلي)؟. وقد جاء العنوان مخادعاً؛ لأن المؤلف استخدم حرف الجر (من) ليربط بين "خدر" و "مساحة" ومنشأ الخداع أن ذهن القارئ يتجه في القراءة العجلى إلى استخدام حرف الجر (في) ليجعل الخدر "حالاً" في المساحة الوهمية، بينما المؤلف باستخدامه الحرف (من) يريد أن يؤكد أن الخدر قادم من "مساحة وهمية"، ومما له دلالة أن جميع الباحثين الذين قاموا بدراسة هذه القصة استخدموا (في) عوضاً عن (من)[١٠] عند الإشارة إلى عنوان القصة.

عند تحليل هذا العنوان نجده يتكون من أربع كلمات، كلها جاءت في صيغة التذكير. إن "خدر" وهو التعب أو الكسل أو الفتور يتضمن معنى العجز الذي يتمثل في السلبية و عدم القدرة على القيام بحركة مطلوبة أو تفكير سليم أو ممارسة سوية، ولقد جاءت هذه الكلمة نكرة في بداية العنوان. الحرف (من)[١١] حرف جر يكون في بعض استعمالاته لابتداء الغاية، كأن تقول "سافرت من الكويت إلى مكة المكرمة" فمعنى "من" هنا أن ابتداء السفر من الكويت وانتهاءه بالوصول إلى مكة المكرمة. وهكذا يكون معنى "من" في العنوان الإشارة إلى ابتداء مجيء الخدر. أي أن الخدر جاء "من" مساحة وهمية. "مساحة" هنا بمعنى حيز مكاني محدد ومحدود. و"وهمية" صفة للمساحة، والوهم هو "إدراك حسي كاذب سببه ما يضاف إلى الإدراك من عوالم داخلية"[١٢]. إن السراب مثلا وهم، أي أنه متوهم وغير موجود، وإن كان يراه المسافر في الصحراء من بعيد. فالمساحة في عنوان القصة "وهمية" أي غير حقيقية، غير موجودة وإنما تختلق أو تظهر عند من يراها نتيجة لخداع الحواس (الحسية والعقلية) مثلما يخدع السراب مسافر الصحراء.

بعد هذا التفصيل للمعاني الحرفية، نلاحظ أننا لم نصل إلى معنى واضح وصريح لهذا العنوان أو في هذا العنوان. فكل ما يمكن الوثوق منه في هذه المرحلة، أن ثمة "خدر" وأن هذا الخدر قادم "من مساحة وهمية" ويبقى السؤال: كيف تحدث المساحة الوهمية خدراً؟ ومن الذي خُدّر بفعل تلك المساحة الوهمية؟

الإجابة عن هذا السؤال قد تقدمها لنا المرحلة الثانية التي تبحث في العنوان بوصفه رسماً أو علامة أو أثراً. وهذه المرحلة الثانية تؤسس على قراءة متأنية للقصة، فماذا تقدم لنا هذه القراءة للقصة بجانبيها: المتن الموضوعي والبنية السردية؟

تبدأ القصة في أول جملة بهذه الكلمات شديدة التركيز والدلالة:

"ها هو اسم قاتلي!"

حدقت فيه أعين مشفقة ضائقة، يده ترتعش، ضلت طريقها مرتين قبل أن تعثر على شيء! ورقة (مكرمشة) تعلق بطرف جيبه المتهدل، ينتزعها بعزم متخاذل.. خطوط متداخلة مضطربة.

– أقول لكم هاهو اسم قاتلي!

وشهقت أخته:

–.. إنه اسمك!

وبعين فاقدة كل بريق نظر إليها وأطرق بصوت متقطع:

– لا.. لا.. شخص آخر.. أقول إنه شخص آخر.. هددوني بالقتل.. الأمر بسيط.. ولكنه مع هذا هددني وتوعدني(١٣).

منذ بداية القصة، يضعنا السارد في قلب المشهد الأخير من المأساة التي تتمحور حول بطل القصة عبد الحميد الذي يعيش لحظات جنون عاصفة. إن الإنسان عندما يشطر نفسه إلى شطرين، شطر قاتل وشطر مقتول، فلا شك أنه يعاني أزمة عقلية حادة، وهكذا كانت حالة عبد الحميد، الذي يتحدث عن نفسه على أنه شخص آخر، وعلى أنه " القاتل المحتمل". إن إحساس القارئ بمأساة إخوة عبد الحميد سيتضاعف أو يتكثف عندما يصل إلى هذه الفقرة التي تصف حياة عبد الحميد قبل انهياره:

"كان مفخرة لهم (لإخوته)، هو الاسم الأبرز والأشهر. كم مرة أطلت صورته من صحيفة أو "تلفزيون"، اسمه الذي يتردد بين الأفواه بفخر. هاهو

جالس، وجه مسود وكل ما فيه يهتز، سجائر متوالية ومعدة خالية. كانوا يلجؤون إليه حين تضيق دنياهم بهم ولكن الآن ماذا يفعلون" (ص١٣).

وبين "كان" و "الآن" تكمن حكاية عبد الحميد ومراحل تحولات حياته النفسية التي اختتمت بلحظة جنون.

في الفقرة الأولى التي بدأت بالاقتباس السابق، قُدّم لنا عبد الحميد عبر لسان سارد غائب من الحكاية حاضر في السرد، وقد تكفل هذا السارد برصد حالة عبد الحميد الحاضرة (في زمن السرد الآني) وردة فعل إخوته تجاه انهياره النفسي ثم قرارهم الأخير بنقله إلى مصحة نفسية. لقد كرس السارد هذه الفقرة التمهيدية للحظة الحاضرة من حياة عبد الحميد توطئة للفقرة الثانية التي انسحب منها السارد بعد أن سلم مهمة السرد إلى الطبيب المعالج، الذي راح يغوص في حياة عبد الحميد الفكرية قبل انهياره العقلي، وذلك عن طريق قراءته لملف ضخم يحتوي أوراقاً كثيرة كتبها عبد الحميد في أشهره الأخيرة قبل الكارثة. من خلال القراءة التي يتشارك فيها الطبيب والقارئ بدأت تتضح مأساة عبد الحميد، فماذا وجد الاثنان، الطبيب والقارئ، في ذلك الملف؟ لقد وجدا ما يلي:

"مقومات في التنظيم الثوري (تخطيط أولي).

- لكي ننجح لابد من الدراسة المتأنية لكل تجربة سابقة، لتكن نظرتنا موزعة بين عناصر النجاح والفشل حتى تثبت أقدامنا على أولى مراحل الطريق.
- واضح أن هناك أسلوبين من العمل؛ أحدهما يسير هادئاً، دعوات سرية، يتعاقب العاملون بها حتى يحين الوقت فيتحقق النجاح جزئياً أو كلياً.

والثاني: الضرب المباشر المؤثر المقلق والمستمر، وهذا قد يوهن الخصم ولكن النجاح بعيد وقد يستفيد منه أصحاب التخطيط الأول في إنجاح مخططاتهم." (ص٢٠).

بعد هذا الجانب النظري توقف عبد الحميد أمام بعض النماذج الثورية في

التراث العربي مثل: الخوارج، الزنج، والعباسيين. مع بعض الإشارات إلى ثورات معاصرة مثل ثورة ١٨٤٨، كمونة باريس ١٨٧٠، والثورة الجزائرية.

لماذا كتب عبد الحميد كل هذا؟ الإجابة تأتي في الفقرة الثالثة التي جاءت في البداية على شكل حوار قصير بين الطبيب وعبد الحميد، ثم تحولت إلى سرد طويل سمعنا فيه مباشرة صوت عبد الحميد لأول مرة وهو يستعيد سبب كتابة تلك الأوراق.

حكى عبد الحميد للطبيب، حكاية لقاء جمعه مع مجموعة من الشباب، صغار السن، في إحدى الليالي في عمق الصحراء، لقد ذهب إلى هناك إجابة لدعوة أولئك الشباب وبغرض التنسيق السياسي بينهم وبين مجموعات سياسية أخرى. في أثناء اللقاء ظهرت الاختلافات عميقة وجذرية بين المجموعة وبين عبد الحميد. يستعيد عبد الحميد حوارات ذلك المساء كما يلي: بدأ الحوار هكذا:

– **عبد الحميد:** لا أدري كيف البداية.

وقاطعني:

– **كبير المجموعة:** نحن ندري طريقنا ونفقه هدفنا.

– **عبد الحميد:** لاشك أن الهدف واضح منذ زمن طويل، تاريخنا الطويل يكشف درايتنا، ولكن الوسائل تحتاج إلى وقت.

– **كبير المجموعة:** تذكروننني بحديث مشايخ السلطة حيث يرفعون أكفهم إلى السماء دون يقين. التذرع بالوسائل حجة الخائف أو العاجز، والوسيلة جزء من العمل. لذلك نفكر بالخطوات العملية.

– **عبد الحميد:** هذا أمر محفوف بالمخاطر. قد. قد لا ينجح.

– **كبير المجموعة:** واضح أن العمل عندك ينبع من الشخص لا الفكرة. أنت تفكر بنجاحك لا بنجاح ما تؤمن به، هل تعتقد أننا من اللاعبين، لقد سلمنا أمرنا لله، لذلك جعلنا المخاطر دبر آذاننا.

– **عبد الحميد:** إن التكتيك الصحيح مرتبط بالاستراتيجية. إن الأفكار ليست مجردة ولكنها مجسدة.

– **كبير المجموعة:** النجاح مرهون بالعمل. يمكن أن نختار أي جزء ونضرب، يجب أن يحسوا بأننا موجودون، ولا كلمة إلا للحق.

– **عبد الحميد:** وإذا لم ننجح؟

– **كبير المجموعة:** سيبقى الحل الآخر والأخير.

– **عبد الحميد:** الأخير؟

– **كبير المجموعة:** نعم الاغتيال (ص ص ٢٨–٣٠)

يبدو واضحاً في هذا الحوار، الاختلاف بين الرجلين، والاستعداد لدى كبير المجموعة للانجراف إلى العنف والاغتيال، ليس لمن يملك السلطة، وإنما توجيه ضربة عنيفة لا يهمه من يذهب ضحيتها. في محاولة التأثير على كبير المجموعة ومن ورائه على "الشباب الصغار" كتب عبد الحميد تلك الأوراق عن الثورات كي يثنيه عن تنفيذ فكرة الاغتيالات ضد الأبرياء. ولكن المفارقة التي يبدو أنها قصمت ظهر بعير عقل عبد الحميد، تمثلت في أنه وفي انشغاله بكتابة هذه الأوراق نفذت المجموعة هجوماً عنيفاً مسلحاً قَتَلت وقُتِلت فيه. بعد ذلك الحدث كف عبد الحميد عن البحث النظري في الثورات، واتجه إلى دراسة الاغتيال في التراث العربي، حيث خلص إلى نتيجة تكاد تصدق على جميع الاغتيالات بدءاً باغتيال عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب وانتهاء "بالاقتحام" الذي قامت به المجموعة. وقد وردت هذه الخلاصة في آخر ملاحظاته عن الاغتيال:

"**ملاحظات مهمة وخطيرة**":

الأمر الذي لابد أن نقف عنده هو أمر غريب يبعث على الشك. لماذا نحن كذلك؟ إن الاغتيالات كشفت عن هذه العورة الجديدة لنا، هاهي الاغتيالات عندنا إما أنها مشبوهة أو متخبطة، وحصيلتها محزنة. إننا نقتل فقط الطيبين والناصحين والمخلصين ويبقى الآخرون لا يمسهم شيء... وهذا أمر حقير" (ص٣٩).

لقد قُدمت لنا أوراق دراسة الاغتيال من خلال قراءة الطبيب الذي طالع في هذه الأوراق إعادة تقديم قصصي لمقتل عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب.

بعد فراغ الطبيب من القراءة (ومعه القارئ)، يعود الحوار موجزاً ليقدم لنا هذه الجملة/ المفتاح، التي قد تلقي بعض الأضواء على أزمة عبد الحميد، يخاطب عبدالحميد معالجه قائلاً:

"أيملك مثلي الآن أن يصنع شيئا؟ السؤال الذي أهرب منه هو: لماذا أصل دائما متأخراً؟ كنت أظن أنني الأول دائماً فكيف أصبحت الآن الأخير؟ (ولعلها هذه هي المشكلة التي لم أرد أن أبحث عنها، ولكن ها أنا ذا أمامك)" (ص٤٢-٤٣).

وتختتم الفقرة الخامسة والقصة بشفاء (أو زعم شفاء) عبد الحميد ثم تعيينه ملحقاً في إحدى السفارات في الخارج!.

في حفلة تكريمه، مُدح عبدالحميد على لسان أحد أصدقائه بالعبارات التالية: "يا نبعة متفجرة... يا كل الكل... يا ليل الفجر الصادق. أنت ذرة التراب الحمراء التي اندست بين الجفن والعين لتكسر تحجر أمتك... يا هذا".

ولكن هذا الصديق المادح قال لعبد الحميد وهو يودعه كلمة القصة الأخيرة المدهشة:

"لقد سقطت كلمات مؤرخ فاشل.. عليك أن تنقذ نفسك يا عبد الحميد...!" من المؤرخ الفاشل؟ وكيف ينقذ عبد الحميد نفسه؟

في سبيل تقديم إجابة محايثة عن هذين السؤالين، ينبغي أن نضع مشكلة عبد الحميد في سياقها القصصي المحدود، ففي قصة " خدر من مساحة وهمية" بدأت مشكلة عبد الحميد بعد مقابلة أولئك الشباب "الصغار"؛ لأنه وجد نفسه في أثناء تلك المقابلة في مواجهة طرف ينافسه ويرفض الاعتراف بأهميته، وإذا كان الغرض المعلن من اللقاء هو تنسيق الجهود لصالح الأمة فإن الغرض الحقيقي غير المعلن يتمثل بالنسبة لكبير المجموعة في إثبات عجز عبد الحميد وفشله أمام شبابه "الصغار" المجتمعين في الصحراء، ويتمثل بالنسبة

لعبدالحميد في كشف تهور كبير الجماعة أمام مجموعته. وقد ظهرت محاولات الرجلين واضحة منذ اللحظات الأولى للقاء، حيث حاول كل منهما إفحام الآخر وهدم مقولاته أمام أفراد المجموعة. وقد كشفت هذه المحاولة والنتائج المترتبة عليها عن فروق جوهرية بين الرجلين (عبد الحميد وكبير المجموعة) تتمثل في الأمور التالية:

– يبدو عبد الحميد رجلاً نظرياً، في حين يبدو كبير المجموعة رجلاً عملياً. من هنا اتجه عبد الحميد إلى التاريخ ومحاولة التنظير عن طريق البحث في الثورات والاغتيالات، بينما اتجه كبير المجموعة إلى العنف و الاقتحام والاغتيال.

– بينما يظهر عبد الحميد رجل سياسة أو رجل فكر يعمل ضمن الأطر الاجتماعية المتاحة والممكنة في سبيل تحقيق مصالح إنسانية دنيوية، ينطلق كبير المجموعة من إيمان ديني يجعل الممارسة السياسية ممارسة دينية مقدسة. لاحظ في الاقتباس السابق هذه الجملة المعبرة "لقد سلمنا أمرنا لله لذلك جعلنا المخاطر دبر آذاننا".

– في حين يؤمن عبد الحميد بحرية الاختلاف والتعدد في الآراء والاجتهادات (أو يزعم ذلك)، يلغي كبير المجموعة حرية الاختلاف ويفرض فكره باعتباره الفكر الوحيد الذي يقدم الحل الصحيح للمشكلات الاجتماعية والسياسية.

إذا كانت هذه هي الفروق بين عبد الحميد وكبير المجموعة، فأين يقع المؤرخ الفاشل بالنسبة لهذين الرجلين؟ إن المؤرخ الفاشل – محدداً في القصة بالصديق الذي مدح عبد الحميد بتلك الكلمات الغامضة والصوفية – قد أطلق على نفسه صفة الفشل لأنه – فيما أظن – فشل مرتين؛ المرة الأولى عندما غالط نفسه وعبد الحميد. فعلى الرغم من معرفة ذلك الصديق بمأساة عبد الحميد – انهياره العقلي – بالإضافة إلى معرفته بتعيينه ملحقاً في سفارة في الخارج – أقول على الرغم من كل هذا، فإن ذلك الصديق لا يزال يمدح عبدالحميد بتلك العبارات الغامضة. المرة الثانية تتمثل في جهل هذا الصديق

بمعطيات الواقع الاجتماعي الجديد، التي غيرت الساحة الثقافية (في القصة بطبيعة الحال) التي تمثلت في الاغتيالات الدموية من ناحية وانهيار عبد الحميد من ناحية أخرى. لقد تغير الواقع الاجتماعي ولم يعد كما كان، ومن يعجز عن إدراك هذه التغيرات فسيكون مؤرخاً فاشلاً بكل تأكيد.

ولكن كيف ينقذ عبد الحميد نفسه؟

على المستوى النظري، يمكن القول إن الخطوة الأولى في الشفاء، ستكون في كف عبد الحميد عن إلقاء اللوم على نفسه بسبب الممارسات الدموية لتلك المجموعة، ولكن السؤال هو: هل يمكن أن يقوم عبد الحميد بهذا الفعل على المستوى العملي؟ استناداً إلى مواقف عبد الحميد ستكون الإجابة بالنفي، وذلك لأنه يحمِّل نفسه مسؤولية الفشل في عدم إقناع تلك المجموعة؛ لأنه يحمل نفسه مسؤولية الوصول متأخراً. إن وصوله المتأخر يعني بالضرورة أنه تهاون في محاولته إقناع أولئك الشباب الصغار حتى سبقه مبكراً كبير المجموعة. إن إحساس عبد الحميد بالذنب تجاه تلك المجموعة ولاسيما أن عناصرها كانوا "صغار السن" وكان "يحيط بهم الغموض" وأن عبد الحميد "فصل نفسه عنهم" (ص٢٢). إن هذا الإهمال والابتعاد قد مهد الطريق لكبير المجموعة ليشكل تلك المجموعة بفكره المدمر. إن إحساس عبد الحميد بالذنب أكثر من المسؤولية، هو الذي دفعه إلى حافة الجنون.

عند هذا الحد تكتمل دائرة العنوان الدلالية. إن "مساحة وهمية" قد تكون تلك الصحراء التي قابل فيها عبد الحميد تلك المجموعة، وهي "وهمية" بحسب الأفكار التي يؤمن بها أفراد تلك المجموعة؛ لأن تلك الأفكار غير صحيحة وغير ممكنة، وإنما تتأسس على قناعاتهم الفكرية المتفلتة من مقاييس المكان والزمان. أما "الخدر" الذي أصاب عبد الحميد (وهل هناك خدر أشد من الجنون؟) فسببه فشله في تغيير قناعات أولئك "الصغار" الذين يعيشون في مساحة وهمية من جراء أفكارهم المتطرفة المغالية.

إن عنوان القصة في كليته "خدر من مساحة وهمية" وبعد قراءة القصة

ينفتح على بابين متناظرين: باب "ثقافة النخبة" التي يمثلها عبد الحميد، وباب "ثقافة العنف" التي يمثلها كبير المجموعة. وإذا كانت "ثقافة النخبة" قد أصيبت بالخدر أو الضعف أو الفتور وانتهت بالجنون أو بالانسحاب إلى الخارج، فإن "ثقافة العنف" قد أصابها السعار والتطرف، واستطاعت استثمار خلو الساحة الفكرية للتغلغل بين الصغار في الداخل.

عند هذا الحد يبدو العنوان رامزاً (وأود أن أنبه إلى أن للدكتور سليمان الشطي كتاباً عن الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ) إلى فضاء ثقافي وسياسي خارج النص. وهذا الفضاء يتمثل في انتشار موجة التفكير المتطرف بين جيل الشباب من جهة، وفشل كثير من "مثقفي النخبة" في مواجهة هذه الموجة وابتعادهم عن هذه المواجهة.

إن هذا الابتعاد أو التجاهل أو المجاملة أو الخوف جعل الطريق ممهداً أمام "المساحة الوهمية" كي تكبر وتتمدد إلى حد سيطرت أو كادت على جيل الشباب.

إن انهيار عبد الحميد ثم تعيينه ملحقاً في الخارج يرمز إلى انهيار دور هذه "النخبة المثقفة" وابتعادها عن الساحة الاجتماعية. وهكذا فتح المجال أمام "ثقافة العنف" لتملأ بخطابها وحضورها الفراغ الموجود. قد تبدو هذه المقولة عنيفة في سنة نشر القصة ١٩٨٢م ولكنها الآن في ٢٠٠٣م تبدو مقبولة إلى حد أن تكون مسلمة.

لقد سبق الدكتور سليمان الشطي بهذه القصة/ النبوءة تياراً عريضاً اتخذ من نقد الثقافة النخبوية العربية المعاصرة محوراً للكتابة والنقد والتحليل. لقد كانت "خدر من مساحة وهمية": نبوءة سوداء. ولسوء الحظ صدقت تلك النبوءة بصورة مذهلة.

الحواشي

(١) **تستخدم كلمة "النصوص المحاذية"** هنا بوصفها ترجمة لما يطلق عليه جيرار جينت "Paratexts" في كتابه المعروف:

Gerard Genette, paratexts: thresholds of interpretation. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge University press, 1997.

ونظراً لجدة هذا المصطلح "النصوص المحاذية" في اللغة العربية، ولأني استثمرت مقاربة جينيت التي قدمها في ذلك الكتاب في هذا البحث؛ سأتوقف قليلاً أمام هذا المصطلح.

- إن النصوص المحاذية تستدعي، بالضرورة، نصاً يحاذي، أو بتعبير آخر يستدعي مدونة نصية أصلية تأتي النصوص المحاذية بمنزلة التمهيد أو الإضاءة لها. وفي هذه الحالة ستكون تلك المدونة النصية أو "النص المتن" نصاً قائماً بذاته ومستقلاً عن النصوص المحاذية التي قد ترتبط به بصورة منفصلة أو متصلة. من هنا يمكن تعريف النص المحاذي بأنه نص "يمكّن نصاً آخر في التحول إلى كتاب محدد يقدم بهذه الصفة (بصفته كتاباً) إلى قرائه المحتملين، أو بعبارة أشمل إلى جمهوره المستهدف" (ص١).
- لعل هذه الوظيفة "التمكينية" التي يمارسها النص المحاذي بإزاء النص المتن، تفسر لنا اعتماد النص المتن على نصه (نصوصه المحاذية) إلى درجة دفعت جينيت إلى القول بأنه "لم يوجد، ولا يمكن أن يوجد نص متن دون نصه المحاذي مع أنه يمكن أن توجد نصوص محاذية دون نصوصها المتون" (ص٣) ولتوضيح هذه المسألة يمكن أن نشير إلى صعوبة قراءة كتب نجهل عناوينها، أو سقطت مقدماتها. فلو تخيلنا أن هذا العنوان "مجالس ثعلب" سقط من الكتاب الذي يحمل هذا العنوان، فلاشك أن القارئ سيجد صعوبة بالغة (إن لم يكن استحالة كاملة) في فهم ومتابعة ما يقوله الكتاب. ومن الأمور الدالة في هذا السياق أن سيبويه عندما "نسي" أن يضع عنواناً لكتابه الذي ألفه في النحو، قامت

المؤسسة النحوية بوضع عنوان لذلك الكتاب عندما وصفته "بالكتاب"، أما النصوص المحاذية فإنها ليست مرتبطة كل الارتباط بنصوصها المتون، ويكفي أن يذكر المرء عناوين كتب الجاحظ المفقودة، فعلى الرغم من ضياع تلك الكتب، فإنا نعرف عناوينها لأنها حاضرة. بعبارة أخرى. لقد وصل إلينا العنوان (بوصفه نصاً محاذياً)، بينما ضاع النص المتن.

في حديثه عن أنواع النصوص المحاذية توقف جينيت أمام نوعين كبيرين يندرج تحت كل منهما أنواع فرعية بحسب المعادلة التالية:

- النص المحاذي = النص المتصل بالنص المتن+النص المنفصل عن النص المتن

$$\text{Epitext} + \text{Peritext} = \text{Paratext}$$

- تحت النصوص المحاذية المتصلة بالنص المتن حُدِّدت النصوص التالية:

أ – نص الناشر:

- ويتعلق هذا النص بصفحة الغلاف، التي يتولى مسؤولية إخراجها وترتيب مفرداتها الناشر. ويمكن أن يظهر في هذا النص الممارسات التالية:
  - مكان اسم المؤلف.
  - مكان عنوان الكتاب.
  - تحديد جنس الكتاب «رواية، ديوان شعر... إلى آخره».
  - شعار دار النشر.

ب – الإهداء والتوقيعات:

- والفرق بين النصين يتمثل في أن الإهداء مطبوع مع الكتاب، ويظهر في الصفحات الأولى، ويوجه إلى شخص أو جماعة حقيقية أو متخيلة، وقد يكون المهدى إليه معروفاً عند المهدي بصفة شخصية وقد لا يكون. أما التوقيع فيقوم به المؤلف بخط يده وعلى نسخ محدودة ولأشخاص معينين.

- سأذكر إهداء رواية "إحداثيات زمن العزلة" للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل الذي طبع مع الرواية على هذا النحو:

("الإهداء..

إلى من يهمه الأمر. *"

* حقوق الإهداء محفوظة للدكتور سليمان الشطي").

والحقوق محفوظة؛ لأن إهداء الرواية مقتبس من عنوان مقالة رائعة كتبها سليمان الشطي بعيد تحرير الكويت من الاحتلال العراقي، وجاءت تحت هذا العنوان الدال: "إلى من يهمه أمر هذه الأمة".

بعد نشر تلك الرواية أهدى إلي المؤلف نسخة منها، بعد أن كتب عليها التوقيع التالي: "رقيب أم ضمير، لعلك أكثر من قرأني، لكنك ضمير رائع" إسماعيل الكويت ١٩٩٦. إن الفرق بين الإهداء والتوقيع يتمثل في أن الإهداء يوجد على النسخ كلها، بينما يوجد التوقيع على بعض النسخ. ومن هنا تبرز خصوصية التوقيع.

ج – العبارات التصديرية:

تأتي هذه العبارات على شكل اقتباسات يصدر بها المؤلف الكتاب كاملاً، أو الفصول. ولو توقفنا أمام العبارات التصديرية لكتاب "أباطيل وأسمار" لوجدنا مؤلفه يصدّره بهذين البيتين من شعر المعري:

هل صح قول من الحاكي فنقبله أم كل ذاك أباطيل وأسمار؟

أما العقول فقالت إنه كذب والعقل غرس له بالصدق أثمار

مع أن هذا التصدير يقدم لنا مصدر عنوان الكتاب، فإنه يلقي إشارات استباقية تهيئ ذهن القارئ إلى موضوع الكتاب الذي يتمحور حول خصومة عقلية حول أسباب الأباطيل والأسمار.

د – المقدمة:

يهدف الباحث من وراء كتابة المقدمة إلى تحقيق عدة أمور؛ الإشارة إلى الموضوعات المعروضة، توضيح أهمية تلك الموضوعات، الإشارة إلى جدة تلك

الموضوعات أو الجدة في تناول موضوعات قديمة. وفي الكتابات الروائية تنجز المقدمة ما يصفه جينيت بـ "عقود التخييل" (ص٢١٥-٢١٨)، وهي هذه العبارات التحذيرية التي تأتي في بداية الرواية لتؤكد أن كل شخصيات الرواية هي من الخيال وليس لها مقابل في الواقع. فعلى سبيل المثال، وقبل الدخول في رواية "البحث عن وليد مسعود"، يؤكد لنا المؤلف أن:

"هذه الرواية من خلق الخيال، وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها أو أسمائها وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلا من محض الصدفة، وخالياً من كل قصد". بعيداً عن "الخيال" و "الحقيقة" وبعيداً عن المحاولات التي نظرت إلى قسم من هذه الرواية بوصفه سيرة ذاتية، بعيداً عن كل هذا، يبدو أن الهدف الذي يريده المؤلف من وراء هذه المقدمة هو أن يعقد اتفاقاً أو صفقة أدبية مع القارئ المحتمل، وهذا الاتفاق يقيّد الطرفين بالنظر إلى هذا النص بوصفه رواية أدبية وليس "تأريخاً فعلياً" وهذه – فيما أرى – حيلة بارعة من جهة المؤلف؛ إما لاستفزاز القارئ للاحتشاد في القراءة، أو لاستباق تأويلاته التي ستنشأ من عقد مقارنات بين حياة المؤلف الحقيقي خارج النص، وحياة أبطال القصة داخل النص.

هـ – العنوان:

تناول جينيت العنوان من جهة الوظيفة، والمرسل والمستقبل. ويظهر أن أبرز وظيفة للعنوان هي وظيفة التحديد والتعريف أو التسمية. وهذه الوظيفة وإن كانت الوظيفة الوحيدة اللازمة والملازمة للعنوان، فإنه يستحيل فصلها من الوظائف الأخرى للعنوان، وذلك لأنه تحت الضغط الدلالي الذي يكتنف هذه الوظيفة تكتسب كل الحروف والعلامات المتباينة مهما صغرت، معنى يضاف إلى دلالات هذه الوظيفة. الوظيفة الثانية هي وظيفة الوصف التي هي أنماط موضوعاتية أو إجناسية أو مختلطة أو غامضة، بحسب المميزات التي يختارها مرسل العنوان لنقل وصفه وتفصيله. وتكتمل هذه الوظيفة من خلال تأويل مستقبل العنوان، الذي يظهر غالباً بوصفه فرضية تتعلق بحوافز المرسل الذي هو المؤلف. وهكذا

يبرز العنوان بوصفه عملية مزدوجة تتعلق بطرفين؛ الأول: المؤلف الذي يقوم بوضع العنوان ليسم نصه بعلامة محددة، والثاني: القارئ الذي ينطلق من علامية العنوان ليعيد تأسيس الدلالة العنوانية. وما بين الوسم يضعه المؤلف والرسم يتأوله ويؤوله القارئ، يلعب العنوان دوراً بارزاً في تعميق دلالات النص أو في إحباط توقعات القارئ أو في تقديم إعلان مبالغ فيه لجمهور القراء.

النصوص المحاذية المنفصلة عن النص المتن: هناك نوعان لهذه النصوص:

أ - **النصوص العامة:** تتمثل في المقابلات الصحفية أو الإذاعية أو التلفزيونية التي تتعلق بنص من النصوص. ويمكن أن نذكر مثالاً لهذه النصوص كتاب "أتحدث إليكم" عن نجيب محفوظ، من إعداد صبري حافظ.

ب - **النصوص المنفصلة الخاصة:** وتتمثل في الرسائل الشخصية المتبادلة بين المؤلف وبعض معاصريه، بالإضافة إلى اليوميات والمذكرات الذاتية. ويمكن أن يشار لتوضيح هذه النصوص إلى كتاب "سيرة شعرية" من تأليف غازي القصيبي، الذي يشير فيه إلى "سيرة" كل ديوان من دواوينه.

(٢) لتفاصيل هذه المقاربة ينظر:

Thomas A. sebeok, signs: An introduction to Semiotic. Toronto: University of Toronto press. Second edition. 2001.

ولا سيما الفصل الثالث الذي قدم فيه ستة أنواع من العلامات هي:

- العلامة الإشارة. مثل هزة الرأس يُعنى بها الموافقة.
- العلامة الأمارة. مثل التثاؤب يعد أمارة على النعاس.
- العلامة الأيقونة. مثل الصورة الفوتوغرافية لوجه إنسان معين.
- العلامة الدليل. مثل الدخان يدل على النار.
- العلامة الرمز. مثل اللغة المكتوبة ترمز إلى الكلام المنطوق.

– العلامة الاسم. مثل اسم العلم لشخص محدد، يميزه عن غيره من الأشخاص.

وإذا تقرر أن العنونة – سيميوطيقياً – هي تسمية لنص من النصوص بغرض تحديده وتمييزه عن نصوص أخرى، ظهر لنا بوضوح مدى ارتباط المقاربة السيميوطيقية بالعنوان.

(٣) ينظر لهذه المقاربة:

ج. هيو سلفرمان: النصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح. الطبعة الأولى ٢٠٠٢.

في الفصل الأول يقدم المؤلف التفرقة التالية بين العمل والنص، وهي تعتمد على فعالية التأويل:

إن "العمل موضوع تأويل ينتجه فنان، ثم يلقى على الرف، بجوار أعمال سابقة للفنان نفسه، أو بجوار أعمال أخرى لفنانين آخرين. أما النص فليس ذلك الذي يؤول، وإنما هو الميدان الذي يحدث فيه التأويل. إنه فضاء الكتابة والقراءة: شبكة أنظمة العلامة، والشفرات، وأنظمة إنتاج المعرفة، بالإضافة إلى الأطر والهوامش والحافات والحدود والتخوم" (ص٤٤).

(٤) وقد تابع هذا الاجتهاد الدكتور مصطفى الضبع، حيث اعتمد عنوان الطبعة القاهرية، وترك عنوان الطبعة الكويتية معللاً ذلك في أحد الهوامش بما يلي:

"رجال من الرف العالي، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت ط١، ١٩٨٢. ويبدو أن هناك خطأ مطبعياً قد وقع في العنوان، فالقصة ترد في الفهرس وفي موقعها من الكتاب "رجل من الرف العالي" وهي الصيغة نفسها التي ترد في الطبعة الثانية (المنشورة) بالقاهرة" المغيب والمجسد ص(٣٣). وعندما سألت المؤلف عن العنوان الصحيح للمجموعة هل هو "رجال من الرف العالي" أو "رجل من الرف العالي"، ذكر أنه "رجال من الرف العالي". وأنا أذكر هذه المعلومة بصفتها

معلومة تأريخية توثق "صحة" العنوان الذي اختاره المؤلف، وليس بوصفها قرينة ترجيحية تدعم صحة قراءتي لعناوين المجموعات القصصية.

(٥) د. سعاد المانع، المرأة في " الصوت الخافت، وأنا الآخر. ورجل (رجال) من الرف العالي". مجلة الكويت عدد ٢٣٤ أبريل ٢٠٠٣ ص٥٠

(٦) كما في مقالة سعاد المانع المذكورة في الحاشية السابقة.

(٧) د. مصطفى الضبع؛ المغيب والمجسد: دراسة في قصص الدكتور سليمان الشطي. سلسلة كتاب الرابطة (٧). رابطة الأدباء في الكويت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م. ص٦٦.

(٨) اعتمد المؤلف في المتن الحكائي اعتماداً كاملاً على ما جمعه ابن كثير من أقوال المفسرين المتقدمين حول هذه المسألة. تنظر تفاصيل هذا الموضوع في:
عماد الدين إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم. دار الجيل، بيروت، الجزء الثاني (ص ص ٤٠-٤٤).

(٩) لمقارنة ما ورد في القصة بما ذكر في الروايات التاريخية. ينظر أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني. إشراف وتحقيق إبراهيم الأبياري. طبعة خاصة لدار الشعب. عن طبعة دار الكتب. المجلد الرابع عشر (ص ص ٤٩٢٥ - ٤٩٤٢).

(١٠) ينظر:

- د. محمد حسن عبد الله: شرخ في الذات الواعية، مجلة البيان ع ٢٠٥٤، ١٩٨٣م. ص٣٥، ص٣٨.
- د. مصطفى الضبع: المغيب والمجسد. رابطة الأدباء في الكويت. سلسلة كتاب الرابطة (٧، ٢٠٠٠) ص٢١، ص٤٨.
- د. كمال نشأت: سليمان الشطي في أدبه القصصي، مجلة البيان، ع ٢٩٢، ١٩٩٠، وقد غير العنوان بصورة جذرية حيث كتبه كما يلي

"خدر في مساحة يومية"!! ص٧٦ و ص٧٨

- Mursel faleh AlAjmi, A Novelist from Kuwait: A thematic study of Ismail fahd Ismail Novels, Kuwait university press 1996, p 41

(١١) للوقوف على وجوه استخدامات "من" ينظر:
ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق د. عبد اللطيف محمد الخطيب، دولة الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م. الجزء الرابع (ص ص ١٣٦-١٦٦).

(١٢) مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء، القاهرة. ط، ١٩٩٨م، ص٧٤٠.

(١٣) اعتمدت في هذا التحليل على نسخة دار العروبة، (ص ص ١١-١٢).

* لتحديد المصطلحات التالية:
المؤلف الضمني، السارد، السارد المتخفي، السارد الصريح، المبئر، ينظر كتاب:

- Gerald Prince, Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press: 1987. p.42. pp65-66. p.17. p.68. p.32.