شعرية القصّ

-دراسة في القصص العراقي الحديث-

د. محمد صابر عبيد

كلية التربية للبنات / جامعة تكريت

ينبغي النظر الى العمل القصصي على انه كيان ينطوي على شعرية خاصّة ، تكشف تفرّده واستثنائية عمل أدواته ، وهو يعمل بشمول وكلية بوصفه نظاماً نقياً وخالصاً لاينطوي على وحدة ضائعة أبداً[1] ، فكل وحدة لها وظيفة ، مهما كانت فعالية هذه الوظيفة ودرجة خطورتها في العملية السردية ، إذ ان بعضها يشكّل مفاصل حقيقية للقصة ، ولايعمل البعض الآخر إلاّ على ملء الفسح التي تفصل الوحدات السردية المفصلية[2] ، الاّ ان العمل لايستقيم إلاّ بها معاً .

وينعكس هذا على لغة القص المؤلّفة للضمير السردي ، «فهي لغة إشارية في اعلى مستوياتها وهي لغة ممثلة وتخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات . وليس هناك كلمة في هذا القص – ونعني بطبيعة الحال القص الذي يتقن استخدام أدواته – تأتي اعتباطاً ، لأن الكلام إنما يتعلّق بمجال له خصوصيته العلامية»[3] .

إنّ لغة القص وهي تشكّل الوحدات السردية ، وتموّل الضمير السردي بطاقة كبيرة على القول والفعل بأساليب مختلفة ، لاتبلغ خطورتها القصوى إلاّ في ظلّ فضاء عالٍ من التخيّل ، يدفع الحكاية الى الايغال في الايهام ، ويخلّصها من التزاماتها الأرضية والقوانين التي تتحكم بصياغة خطابها وفقاً لاعراف الزمان والمكان ودلالاتهما التقليدية المعروفة ، وبذلك يتحرر الضمير السردي ويتمظهر بانطلاق كامل للعمل على الجوهر ، فنفي الحكاية خارج الزمان والمكان الممكنين – حسب بورخيس – يتيح للخيال فرصة اللعب بحريّة[4] ، بالطريقة التي يتمكن فيها من خلق نصّ سردي لابدّ – بحكم طبيعته البنائية – «أن يتألف نسيجه من مستويين : مستوى الأقوال وهو نظام الكلمات المكتوبة التي تؤلف سطح النص أو ظاهره . ومستوى الافعال وهو نظام العالم المترشح عن مستوى الأقوال»[5] ، وعلى مجهر التأويل القيام بفحص المنظومات المكوّنة للمستوى الأوّل ، لأدراك وتحديد قيمة «المنتج» وثرائه في المستوى الثاني .

النص القصصي العراقي الحديث أسّس بعده الجمالي بانتمائه الحاسم الى قصّ الحداثة ، وقد قاربت هذه الدراسة نصوصاً معيّنة تمتاز بقابليات مهمة على استثمار معطيات السرد ، وتمظهرات ضميره في إنتاج شعرية القص ، وحلم القص ، وكيمياء القص .

شعريّة القصّ: بنية التضّاد وبنية التوافق

تنطوي قصة «حالة خاصّة» للقاص محمود جنداري على خصوصية معينة في الاشتغال القصصي، وعلى كيفية متفردة تتشكل فيها «شعرية القص».

تتأسّس بنية العنوان «حالة خاصة» على التصرف بافتتاح مناخ متمركز للسرد، يلّوح بطبيعة الخطاب وسياسته، دافعاً إيّاه في طريق اكتساب خصوصية ما تشي ببعض من نيّات الخطاب. تدعم هذا المقترح الافتتاحية التي يشرع السرد باقتراحها «في الغرفة المطلّة على البحر»، إذ يسهم حرف الجر «في» في الاتجاه نحو التمركز/ البؤرة، على أساس ان المكان «الغرفة المطلّة على البحر» مسرح أوّل للحادثة القصصية «معلّق»، مكشوف من الخارج، مغلق على نفسه من الداخل، إرتفاعه عن الأرض يفقده قدراً كبيراً من الحرارة والجاذبية، مما يجعل منه مكاناً طارئاً «طارداً» لا إلفة فيه.

تعمل بنية «الغلق» على احتلال مساحة كبيرة من واقع الخطاب السردي، بادئة منذ وحدة الاستهلاك السردية الاولى «يعالج اغلاق النوافذ المفتوحة» إيذاناً بافتتاح هذه البنية التي ستشتغل في فضاء النص على مستويين، مستوى الفعل الخارجي ومستوى الفعل الداخلي، إذ يجتمع المستويان أولاً في بنية العنوان «حالة خاصّة»، وهي تمثل بنية تمركز وغلق، ثمة إطار سردي يحيط بالحكاية ويدفعها شيئاً فشيئاً نحو «البؤرة» وينهض بهذه المهمة سارد موضوعي يمارس فعله السردي عبر نمطين من أنماط «السارد الذاتي»، يتمثل الأول باستظهارات الشخصية الرئيسة «الرجل» في:

١- خمّن ←| أن حرارة الرمل على الشاطىء لاتطاق.
٢- خمّن ←| أن الرمل على الشاطىء أصبح لايحتمل.
٣- خمّن ←| أن الشاطىء مسكون باللذين لايطيق محادثتهم أو الاقتراب منهم.

أما الثاني فيتمثل باستظهارات الشخصية الرئيسة الثانية «امرأة شابّة» في:

١- خمّنت ←| أن الجو فيها الآن رطب خانق.
٢- خمّنت ←| أن اسدال الستائر في مثل هذا الوقت ينمّ عن مرض في النفس.
٣- خمّنت ←| ان الوقت الآن تجاوز الموعد بأكثر من ثلاث ساعات.

لذا فأن المتن الحكائي يتشكّل من خلال بنية محتوى وبؤرة إشعاع رمزية مركزية، يوفّر لها المكان غطاءً سردياً كافياً لتفريغ طاقة الرمز وتشغيلها في لغة الخطاب «كان الرجل عارياً إلاّ من لباس البحر الأزرق الغامق، حين ألقىٰ جسده المترهل على سرير معدني مؤطر باطار من حديد الزاوية، مستطيل يلتمّ على مشبك معدني، طليا معاً بدهان أبيض، وهمد فوقها فراش

وثير أزرق فاتح اللون بلون البحر، أو بلون السماء. قائمتا السرير الأماميتان حيث صنعت بعض الوسائد تنهضان الى الاعلى قليلاً، تمتد بينها قطعة صفيح مطلية بلون بنّي فاتح ترتفع معها حتى تلتحم بالاطار الخارجي من الأعلى. على الواجهة الخلفية لقطعة الصفيح البنية بمواجهة الحائط رسم أسد غاضب او مبتسم، تركزت قائمتاه الخلفيتان بقائمة السرير على يمين قطعة الصفيح، بينما طرحت قائمتاه الأماميتان في الهواء... الخ»، الى أن ينتهي المقطع بـ «لم يكن الرجل يبصر الأسد من الجهة الثانية، ولم يكن الأسد يبصر الرجل».

إنّ نقل الرمز من الفضاء الاستعاري الى فضاء آخر اكثر عمقاً وخصوبة وفاعلية، يقدّم اسلوبية جديدة للاستخدام الرمزي، لاسيّما عندما يكون الرمز في القصّة «مرتكز العلاقة وبؤرتها»[٧]، بحيث يشتغل على كلّ الوحدات السردية بمختلف أشكالها، بالصورة التي يهيمن فيها على مصير السرد، ويتحكم بتوجهاته ومصيره. فالعائد الرمزي «أسد غاضب أو مبتسم» يرتبط بشكل دائم بالانتظار والتوقّع، يتنوّع بتنوّع الحال الحكائية، وهو رمز سردي للرغبة المتسيّدة، المتسلطة، المتطلعة، المتحفزة للتنفيذ.

وتزداد فعالية الرمز وتتسع دائرة اشتغاله، حين يهيمن على فضاء السرد الخالي تماماً من اي نشاط لشخصية الرجل «السلبية»، وقد توقّفت عن أداء أيّة فعالية بامكانها انتاج وحدات سردية.

محتوى الصراع بين قطبي السرد «الرجل/ المرأة الشابة» هو المسؤول عن إنتاج شعرية القص في الخطاب، إذ ان «الرجل» الشخصية السلبية المعطّلة تتحرك في داخل مسرح الحكاية بايقاع سردي بطيئ جداً على حين تتحرك «المرأة الشابة» الشخصية الايجابية الفاعلة بايقاع سردي متحرك ونشيط.

فالرجل مسرحه «الغرفة/ السجن»، تقوم فاعليته المتموضعة بخلق بنية توافق «انكفاء على الرغبة» تنتج موتاً، والمرأة الشابة مسرحها «البحر/ الحرية»، تسهم فاعليتها المفتوحة في خلق بنية تضاد تنتج جدلاً.

إن جسر التواصل بينها بصري مجرد، يقدّم إنقطاعاً لا إتصالاً، فالاصرار على تطلّع المرأة الشابة نحو النافذة المغلقة، إنما هو توكيد الاحساس بالانتماء الى الخارج المنفتح، وغسل الذاكرة من فكرة الالتحاق بهذا القبر المعلّق، والاتجاه بدلا عنه الى البحر لتصفية ما تبقى من فلول الرغبة او النيّة، لأن الماء يقلّل جموح الرغبة ويميتها أحياناً.

الهيكل العام للنص يتأسّس على لعبة الصناديق، فـ «المبنى ذي الطوابق الأربعة» يمثل الصندوق الأكبر، وهو ينطوي على صندوق أصغر «الطابق»، الذي ينتهي يميناً بصندوق آخر «غرفة على اليمين»، يضمّ في جزء محدّد من مساحته صندوقاً أصغر «سرير معدني

مؤطر باطار من حديد الزاوية»، يرفع بدوره صندوقاً آخر أصغر «فراش وثير أزرق فاتح»، لتنتهي اللعبة الصندوقية بـ «أغمض عينيه»، في محاولة ملحاحة لتصغير عالم الحكاية، إذ انّه كلّما تمكنت من تصغير «العالم بمهارة اكثر امتلكته بشكل أكثر كفاءة»[٨] حسب باشلار.

وفي الطرف الثاني من مسرح الحكاية يشتغل صندوق آخر، يعمل بقوانين أخرى قد تكون مناقضة لقوانين لعبة التصغير الصندوقية، ذلك هو «البحر» صندوق مغلق ومفتوح في آن معاً، وطبيعة التفاهم مع ثنائيته هي التي تحدّد بنية اشتغاله في الخطاب.

ومن المنظومات الأخرى التي تشتغل في المتن الحكائي بوصفها وحدات سردية ثانوية «محفزة» هي منظومة «الالوان»، إذ يعمل أفقها التشكيلي على تأمين اتصال الوحدات السردية الأصلية «النوى»، ويكسب محتواها دلالات إضافية تكرّس القيم الحكائية.

فكثافة الأزرق حلم بالانفتاح والانطلاق، لون يعمل في الخارج، كما هو الحال بالنسبة للأحمر والأبيض اللذين يعملان في الخارج أيضاً على انها شكل الخلاص، على حين يعمل البنّي مولداً لكل دلالات الثقل والتمركز والانتظار في الداخل، وبهذا فانّ لغة اللون تشارك في لعبة الصراع.

يختتم النص «اتجهتْ الى الشاطىء يساورها هاجس بحرارة الحياة، هناك على الشاطىء وحينما نهضت من الماء كان جسدها يلمع كتمثال من البرونز الصقيل، تخترق حزم الشعاع كل منحنياته الخصبة، وهي تستلقي على الرمل بفرح غامر»، بانفتاح سردي تنتصر فيه الحياة، القوانين، التحضّر، وتتعطل أسلحة الغابة. وبذلك فان الخطاب يقدّم هنا مستوى آخر من الحكاية، تقترب على مستوى الفعل الحكائي الاجرائي من «اللاحكاية»، عبر بنيتين متناقضتين تتصلان ببعضهما من حيث لاتتصلان.

حلم القصّ أو العمل من فوق الذاكرة

يتدخل عنوان قصّة أحمد خلف «فانتازيا اليد»[٩] في المضمار السردي، بأسلوب قائم على جدل التجرد والاكتساب، اذ ان «فانتازيا» تقصي المقومات الذاتية الأرضية لـ «اليد»، وتجردها تماماً من شكلها المائل الخاضع للبصريّة، وفي الوقت عينه تكسبه خصائص جديدة «مجهولة»، تصبح بها كائناً آخر يعمل بطاقة الوهم. خلق الفضاء الفانتازي منذ اللحظة الأولىٰ التي تبدأ فيها حياة السرد يعني فيما يعنيه إقصاء الوعي وتغييبه، واستخدام الحلم في الكشف عن مساحات القص بعد إهمال الذاكرة او العمل من فوقها.

إنّ فكرة «تعقيل» اليد أو تجسيدها في أعلى مستوى ممكن من احتمال فعالية الأداء، يمثل قناعاً حامياً يستبدل منه الجهد الذهني بالجهد العضلي.

فالبنية السردية العامة في القصّة بنية مقطعية ، يفتتح الراوي المتكلم مقطعها الأوّل بسياق سردي تقليدي ، وللدلالة على ثقل السرد في هذا المقطع ، فان مساحته الكتابية تكاد تغطي نصف الواقع الكتابي للقصة ، أي بقدر المقطعين الثاني والثالث تقريباً .

الاستهلال في المقطع الأوّل «في الطريق الى العمل» استهلال سردي بريْ وطبيعي ومتّسق ، وكلّ ما يعقبه يعدّ ظلاً لهذا الاستهلال . ظل الاستهلال يقوم بأكثر من وظيفة ، فهو ديكور يؤسّس لدراما الحدث القصصي «Back ground» يضيء منطقة الحدث الخفية ، أو كولاج يزيد في شعرية الحدث ودلالاته :

«منديل / قصاصات ورق / عناوين / اسماء خصوم / ورق تالف / بطاقات دعوة / صور ملونة لنساء نصف عاريات / صور أشرطة / علبة كبريت / سجائر ثري فايف / مدية صغيرة / خواتم ذهب مزيف» هذه الصورة الكولاجية المؤلفة من مجموعة ملصقات «خليط غير متجانس من الحاجات الضرورية ، وأخرى عديمة الفائدة فقدت بريقها بفعل الزمن وتقادم الايّام» ، التي احتلّت مساحة ظل الاستهلال السردي ، كانت تتمركز وتختفي في الذاكرة السردية «أخرجت هذا كلّه من جيب سترتي وأدركت أن جيبي يكاد يستحيل الى خرج او كيس من مطّاط منتفخ» .

يبقى المونولوج الداخلي – لسان الراوي المتكلم – مهيمناً على النسق الأليف للقصّ ، الى ان يتحقق الانحراف السردي في «انتبهت الى قدمين تنتعلان حذاءً كبيراً» ، وهو انحراف بصري مكبّر ، يقود الواقعة من التمحور حول الذات الساردة «المنكفئة» ، الى الانفتاح على الذات المستنسخة المقنّعة بحلم من أحلام الشخصية ، وينقل السرد في الوقت نفسه من مرحلة رسم الكولاج الى حركية الفعل .

يختتم المقطع بأعلى مراحل التأزم والتوتر في تطور الواقعة القصصية ، وبمخاطبة غير ملفوظة للمرأة التي في الثلاثين «افرحي أيتها القبّرة الخرقاء ، افرحي أيتها الدجاجة الوسخة» .

أما المقطع الثاني فهو بنية سردية «ممتجة» ، مقحمة على فضاء السرد الخاص بالواقعة القصصية ، يهدف قطعه ليتواصل بعده «في المقطع الأخير» بشكل أقل حماسة وأخف وطأة . ينحرف فضاء السرد في المقطع الأخير من نمو الحادثة ، باتجاه التوتر والتأزم كما قدّمها المقطع الأوّل ، الى محاولة التفلّت من ذلك باتجاه التراخي والحل .

الزمن السردي في القصّة زمن منحرف ، إذ ان المفتتح الاستهلالي «في الطريق الى العمل» ، هو الوحيد الذي ينتمي الى الزمن التقليدي المفترض ، بعدها تنقطع الصلة بينهما ليأخذ السرد حريته في بناء زمنه الخاص ، الذي يعمل فيه الحلم من فوق مكامن الذاكرة .

بنية الصوت هي بنية «إعلان/ تحدّي»، يتطوّر نسقها تطوراً درامياً، من الوصف المجرّد «يشبه حفيف ثياب/ رنّة نحاس صدئ»، إلى منطق سردي «حالي» مؤثر وفاعل «صوتاً نشازاً مزعجاً»، الى إيحاء منتج للدلالة «نذير شؤم».

الصوت يضرب في صميم السرد، فهو «ضميره» وإيقاعه الحرّ المتداخل دائماً، وهو بلاذاكرة:

«انبثق الصوت المجنون من يدي وقطع ضحكتنا المشتركة/ كان الصوت يعزف لحناً حزيناً طيلة الوقت».

أفعال الصوت حركية/ حادّة/ مؤثرة، تعكس دلالة التمرّد الخارجة من الرضوخ والصمت والاستكانة.

كثافة حضور المرأة في القصّة تنبيء عن كونها تمثل أزمة حدث رئيسة، لاسيّما إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة هذا الحضور الحلمي/ الوهمي، وهو يعمل حتى في المستوى الذي يتقدّم فيه شكل من أشكالها على انّه ملتقط بصرياً داخل فضاء الواقعة.

ويمكن أن نرسم تفاصيل هذا الحضور بالشكل الآتي:

شكل الحضور	طبيعته	صفته
(١) إمرأة في الثلاثين	حلم	بصري
إمرأة ———	حلم	سمعي
(٢) زوجته الصغيرة	حلم	قلق
(٣) نساء نصف عاريات	حلم	ورقي
نساء متخيلات	حلم	مزيّف

يكشف هذا المرتسم عن عمق الأزمة ودرجة هيمنتها على الواقع السردي للقصّة، وبان افتقاد الفاعلية «اللمسية» في هذه الاشكال جميعاً هي التي عطلّت نشاط اليد في مستوى أدائها الطبيعي، مما استدعى قتلها والانتقال الى حلم التعويض في الفانتازيا، عن طريق استحضار نموذج سابق تتنوّع عليه الاشكال.

تتعدد الحكايات في القصّة بتعدد مقاطعها، إذ تبدو الواقعة القصصية كأنها مبنية بشكل سردي، ثلاث حكايات لثلاث شخصيات.

الشخصية الأولى هي شخصية الراوي المتكلم/ البطل في صورته المحورية، التي تمتد من شرق الواقعة الى غربها بهوية محبطة لا فرصة فيها للتأويل.

والشخصية الثانية هي شخصية «الشرطي»، وتنتشر مساحة أدائها السردي على المقطعين الأوّل والثاني، وهي صورة اخرى حلمية/ تعويضية/ مستنسخة من شخصية الراوي المتكلم بدلالة آخر مقطع في القصة:

«ولما رآني الشرطي أصغي لقصته بانتباه شديد، قال لي من بين عينين دامعتين: إنا لله وإنّا إليه راجعون، أرى انك تعيش في محنة لاشفاء منها، ونصحني أن يكون لي اصدقاء يخففون عليّ همّي، فوعدته بالذهاب الى الحانوت لشراء درزينة كاملة منهم، فبارك خطواتي هذه وغادر المطعم وتركني وحيداً أعالج تركيب يدي وإعادتها الى وضعها السليم».

إنّه يبدو وكأنه مونولوج داخلي محض، لاوجود فيه لأيّ «آخر» خارج إطار التلذّذ باعادة رواية فشله وإحباطه.

أما الشخصية التي استأثرت بالمقطع الثاني «المنتج»، وهي شخصية «الصديق العزيز»، فانها بالقياس نفسه تنويع آخر على شخصية البطل بدلالة المقطع كلّه ربمّا، وبالأخص المقطع الآتي المشابه تماماً للمقطع في حكاية الشرطي:

«شكرني على تضحياتي غير المحدودة، ورجاني التخلّص من حالة عدم الرضا التي تصاحبني عادةً، وأن أمتلك الشجاعة الكافية للقضاء على كآبتي المستمّرة كلما شاهدت امرأة جميلة، أو لاقيت رجلاً ضريراً بمحض المصادفة، وقال صديقي العزيز أيضاً: ان أموراً كثيرة تبقىٰ خارج إرادتنا بل عصية على التغيير، وانك رجل شديد الحزم، الا تعلم أن حالات الصمت والاكتئاب تؤدي الى مرض يفاجئني في منتصف الطريق؟».

فالصديق العزيز لم يكن سوى تنويع حلمي متمنّى على شخصية البطل، وفضاء السرد هنا فضاء ذاتي لا «آخر» فيه، وما يبدو على هذه الشخصية من استقرار فهو وهمي ومهدّد بالفشل «اذا ما قطعت احلام زوجته الوردية».

لايعني انشطار الشخصية المركزية هنا انطلاقها من بؤرة «ذاتوية» متمركزة في محرق السرد، بل قد تكون اكبر من ذلك بحيث تتحول الى «ذات» جيل أو عصر، أو عقيدة.

كيمياء القصّ ولعبة الثنائيّات

تنهض قصة «الدرس»[١٠] للقاص فرج ياسين في تشكيل نموذجها الفني على تقنية المونتاج، وتفتتح مشهدها القصصي باستهلال تشكيلي، يقدّم بانوراما الحدث بلوحة مرسومة بـ «الاسود والأبيض»، مستكملاً كلّ ما تحتاج هذه اللوحة من مفردات وخلفيات ضرورية.

ويظهر الراوي العليم هنا رسّاماً واصفاً. يبدأ هذا الاستهلال من بداية القصّة، حتى «منذ خروجه من البيت بصحبة أبيه الذي كان يحمل رفشاً».

القصة تتكون من ثلاثة مشاهد، يستقل كل مشهد بشخصية من شخصياتها. يهيمن الطفل على المشهد الأول الذي يبدأ بعد الاستهلال التشكيلي مباشرة، وينتهي بـ «دون أن يتبادل مع ابيه أيّة كلمة عدا ما يتلقاه مستسلماً راضياً».

الراوي هنا يتحول الى سارد يستثمر معامل الطبيعة استثماراً حيّاً، في سبيل خلق بنية المكان الذي يحتمل الانفتاح أكثر من الانغلاق، ممّا يسهم في تركيب أرضية الواقعة القصصّية.

يختتم المشهد بالانتهاء من تأثيث الوضع النفسي شبه المستقر للطفل، كي يمكّن القصة من الانتقال الى المشهد الثاني.

في المشهد الثاني يبدأ النظام الحركي للواقعة بالتكوّن، بعد دخول الرمز السيميولوجي «الحمامة» الى شريط الحدث الشعري، ويبدأ المشهد من حيث انتهى المشهد الأوّل، وينتهي بانتهاء الحوار المقفل بين الاب والصبي: «لكنّ الصبي ظلّ صامتاً فقال الرجل: هل أنت خائف؟ فأجاب الصبي: لا».

بدخول الرمز الى ميدان الفعل القصصي تبدأ كل منظومات الواقعة بالاشتغال، لما ينطوي عليه الرمز من طاقات إشارية في استثارة خيال النص، من خلال الجدل الحاصل بين الكائنات الطليقة والكائنات المكبّلة، إذ ان موضع الحمامة «القفولة» هو البؤرة المكانية التي تولد إشعاعاً دلالياً باتجاه الأب من جهة، والأبن من جهة أخرى.

فالأب يتوزع مجال الرؤية البصرية لديه على قناتين، الأولى الى الحمامة «بؤرة المكان المركزية»، وهي تتفاوت حدّة بين حركته التوازية في الذهاب والاياب. والثانية محورية الى الصبي لأنه «ماينفك يسدّد الى الصبي نظرات فاحصة». في حين يتمركز مجال الرؤية البصرية لدى الصبي في مجال بصري واحد، يتجه الى الأب في الجزء المغادر منه ويختفي في الجزء المستقبل، مما يشكل لعبة بصرية شبه دائرية دائمة الحركة.

ويختتم المشهد بولادة منطق فعلي للواقعة يمكن ترتيبها بالشكل الآتي:

١ – مرحلة التكفين والاختفاء ← «جذب عباءته من مكانها وغطّى بها الحمامة ثم تنفس الصعداء».

٢ – مرحلة انتقال الفعل القصصي الى مستوى جديد لضعف استجابة الآخر ← «فكّر يجب دفنها».

٣ – مرحلة الاختفاء المطلق ← «زجّ بالحمامة الذبيحة في تلك الحفرة».

مستوى التفاعل بين الشخصيتين الرئيستين للقصة «الأب/ الصبي»، يتحدد بوساطة القدرات التي يقدمها الرمز في الحضور والغياب، بالشكل الذي ينتج في فضاء القصة «تعادل إشارات الدرس». فمستوى التفاعل في الاتجاه الأول يسير بهذا النسق:

الصبي/ الأب/ «حاجز العباءة + الصمت»

ثم ما يلبث هذا الاتجاه ان ينقلب، بعد تدمير هذا الحاجز إثر غياب الرمز «الدفن»:

الصبي/ الأب/ «ابتسامة عريضة + من دون عباءة»

إن الأساس الفلسفي الذي ينطوي عليه العنوان، يحقق مستوى تبادلياً في ثراء دلالة «الدرس» بالشكل الآتي:

١- من الأب ← الى الصبي = درس مشهدي.. فعل + صوت

٢- من الصبي ← الى الأب = درس حسّي.. صمت

بمعنى ان المعادلة الناتجة عن ذلك، هي أن الصمت= الصوت+ الفعل. فالأب بوصفه مرسلاً يقدّم الدرس الميداني الفعلي «الصوت» الى الصبي عن طريق الرسالة- الدرس، ويصبح مستلماً عندما يتقبّل الدرس الشعوري المضاد من الصبي «الصمت»، وهكذا يقوم الصبي بدور معاكس لدور الأب في الارسال والاستلام، إذ يتبادلان الأدوار بطريقة هندسية غاية في الدقة.

من هنا تبدأ لعبة الثنائيات في القصة، تتقدمها لعبة «الصمت والصوت»، فصمت الصبي المفروض بقوة التقاليد، هو فرصة لرحلة في الذاكرة، في حين يتجه صمت الأب الى «الآتي» الميداني. لذلك فان الصمت عند الأب طارىء، ما يلبث أن يخترقه الصوت، أما صمت الصبي فانّه مقدّس «لم يجرؤ قط على اختراق طبيعة أبيه الصامتة».

إنّ «الدرس» هو رسالة من جيل الى جيل، تنقلها الحمامة- الرمز «قناة التوصيل» بالشكل الذي يحقق موازنة في كيمياء القصّ، بين الزمن القصصي الحاضر والزمن القصصي المغيّب، فالفارق الزمني كلّه بين الأب والصبي يُستحضر في نصف نهار مغادر «النصف الثاني من النهار السائر نحو الليل- نحو الخفاء»، اذ ان نظام السير في حركة القصّة يتقدّم عكس اتجاه مغادرة الشمس. أما اللعبة الثانية فهي ثنائية التشكيل اللوني «الأسود- الأبيض»، فالقصة مكتوبة بلغة لونية يهيمن عليها جدل الأسود والأبيض، وينعكس هذا الجدل على الفضاء العام للقصة، بما يجعل منها شريطاً سينمائياً يحيل كلّ المستويات اللونية- بقيمها المباشرة وغير المباشرة- تحديداً الى هذا الجدل.

وتضيف ثنائية الرمز أفقاً فنياً جديداً الى لعبة الثنائيات ، فالحمامة – الرمز السيميولوجي المصمّم لنقل «الرسالة / الدرس» من والى الأب – يستمد بعده الرمزي الاشاري من «الحمام الزاجل» ، التي كانت له مهمة استثنائية في نقل الرسائل بوصفه الواسطة الوحيدة . والعباءة السوداء هي القطب الثاني من هذه الثنائية وتمثل بنية الغلق الكلي ، اذ كانت بالنسبة للصبي سراً من أسرار الأب . ربما ان الانسان بوصفه وجوداً ينقسم على نصفين ، نصف مفتوح وآخر مغلق ، فان العباءة السوداء تغطي نصف الأب المفتوح فينغلق كلياً على الصبي .

تتكرر العباءة في القصة ثماني مرات ، أربع مرات تعمل معلقة ، وأربع مرات تعمل على الأرض ، مما يحقق موازنة في آلية اشتغال الرمز.

إنّ لغة القصّة وطاقاتها السردية تحقق انتظاماً فريداً في موازنة المنظومات ، بما لايتلاءم مع خصوصيات الواقعة القصصية ، وهذا التوازن والتناغم في عمل المنظومات يجعل كيمياء القص والحكي في القصة بعيداً عن أي اختلال أو اضطراب .

الاحالات والهوامش

(١)، (٢) ينظر التحليل البنيوي للقصة القصيرة ، د. نزار صبري ، الموسوعة الصغيرة (٢٥٩) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ بغداد ، ص ٤٣ – ٤٤ ، ٥٢ .

(٣) قصّ الحداثة ، د. نبيلة ابراهيم ، مجلة فصول ، العدد ٤ ، ١٩٨٦ القاهرة ، ص ١٠٠ .

(٤) تقرير برودوي وقصص اخرى ، ترجمة نهاد الحايك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ بغداد ، ص ٩ .

(٥) خطاب السرد القصصي من التدليل الى التأويل ، د. عبدالله ابراهيم ، مجلة الأديب المعاصر، العدد ٣٤ ، ١٩٩٢ بغداد.

(٦) حالات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٤ بغداد ، ص ٢٧ .

(٧) الشعر والتجربة ، ماكليش ، ترجمة سلمى الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، ١٩٦٣ بيروت ، ص ٩٤ :

(٨) جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، منشورات مجلة الاقلام ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٩ .

(٩) خريف البلدة ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٤ بغداد ، ص ٥ .

(١٠) عربة بطيئة ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ بغداد ، ص ٧٥ .