العتبات ودورها في التشكيل القصصي عند إبراهيم الناصر الحميدان ميدان

تأليف

د/ زكرياكوينه

أستاذ الأدب والنقد بكلية الألسن – جامعة عين شمس

أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك خالد

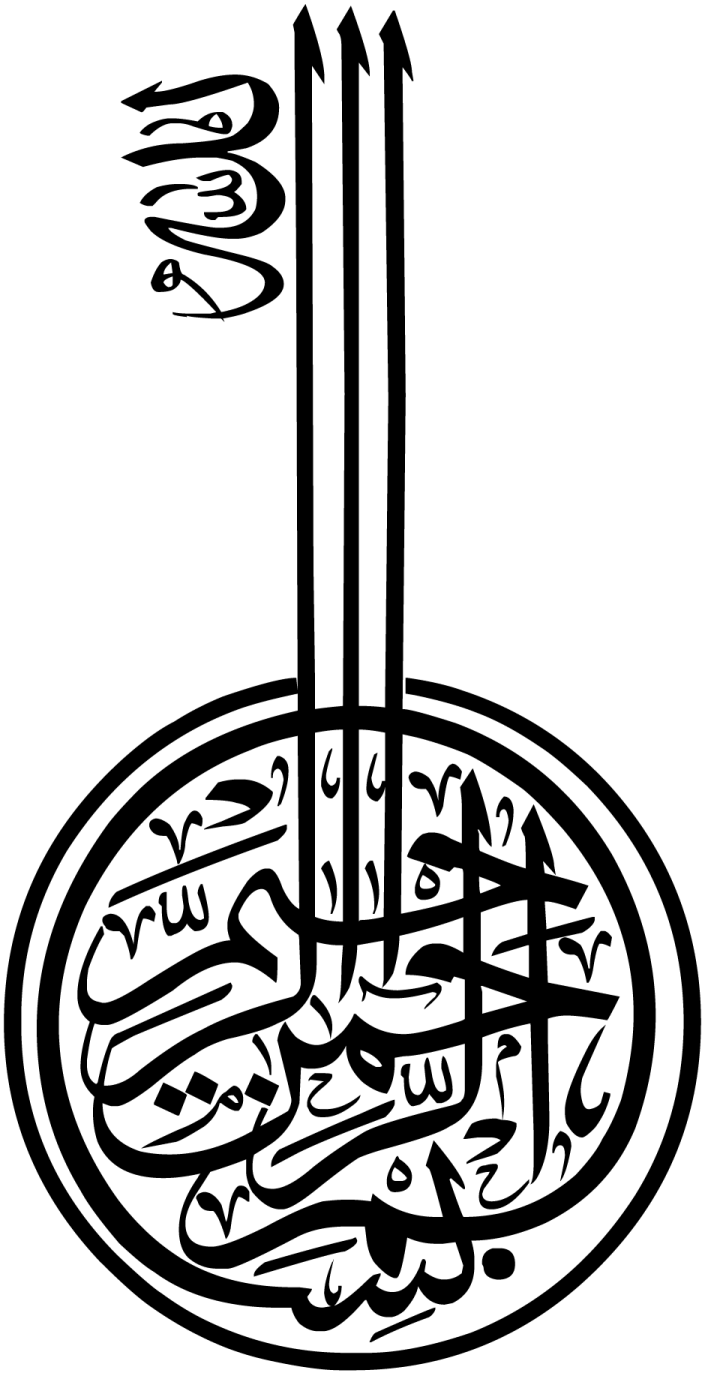
شكر وتقدير: هذا البحث تم دعمه من خلال

البرنامج البحثي العام بعمادة البحث العلمي،

جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية،

رقم البحث(٥٦)

G . R.P-171-38



المقدمة

لا شك أن العتبات المحلقة حول النص القصصي تشكل نقاط التماس الأولى التي تجسر وتجذر لعلاقة من نوع رفيع بين المبدع والمتلقي ، من منطلق عزف المبدع على الحدس الفني للذوق الإبداعي لدى المتلقي ، ومن منطلق توقع المبدع لمستويات القراءة لعمله الفني من خلال لعبة تبادل الأدوار بينه وبين المتلقي ، فالمبدع الحصيف هو الذي يجلس على مقعد المتلقي فيشعر شعوره ، ويدرك احتياجاته، ويومض تساؤلاته ، فيتماهى مع مواطن الذوق والجمال عنده ، فيستثيرها كي يوقعها في أسر نصه الإبداعي فلا تملك الفكاك منه .

فقد أسهم الوعي النقدي في إثارة علاقة العتبات بالنص المركزي، فأضحى مفهوم العتبة نتيجة لذلك مكوناً نصياً جوهرياً له خصائصه الشكلية ، ووظائفه الدلالية التي تؤهله للانخراط في مساءلة ومحاورة بنيات دالة لها نفس الدرجة من الغموض من قبيل : بنية النص وأفق التوقع .

ويعد جيرار جينت من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات ، وذلك في معرض مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية عندما حاول تطوير آلياته النقدية الإجرائية ؛ وذلك بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل .

ورغم وجود دعوات نقدية معارضة لمسألة الاهتمام بخطاب العتبات النصية بوصفها مجرد إضافات تدخل في نطاق كماليات النص كما يرى أنصار هذا الفريق الكلاسيكي ، إلا أن أنصار السيميائية يعتبرون العتبة

عنصراً أدبياً لا يمكن الاستغناء عنه ؛ لعدة أمور أهمها الحفاظ على هوية النص ، وضمان حسن تلقي النص المركزي ، وتوجيه المتلقي نحو أفق محدد من القراءة .

لهذا اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان والغلاف والصور والإهداء والتقديم والجملة المفتاحية أو الاستهلال ...إلخ ، وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها (النصوص الموازية) ، والتي تقوم عليها بنيات النص ، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مراكز التلقي من النص إلى النص الموازي ، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة ؛ حيث تجترح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقي ، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص .

من أجل هذا كان اختيارنا لموضوع : (العتبات ودورها في التشكيل القصصي عند إبراهيم الناصر الحميدان) ، وذلك لمحاولة تتبع دور العتبات عند أحد رواد فن السرد السعودي ، وهل كان للعتبات أهميتها الاسترتيجية عند المبدعين الأوائل ؟، وهل كان لها دورها الفاعل الحيوي في العملية الإبداعية؟ أم أنها كانت من قبيل الترف الفكري والزخرفة اللفظية ؟ وهل أدرك الناصر مدى خطورتها ، ومدى إسهامها في التشكيل القصصي عند ه ؟.

هذا وقد جاء هذا البحث في مقدمة وتمهيد وفصلين و خاتمة :

في التمهيد تناولنا تعريف العتبات في اللغة والاصطلاح ، ثم عرجنا في رحلة سريعة خاطفة حول نشأة القص السعودي ، ومحطاته الفنية حتى وصل إلى مرحلة النضج الفني .

الفصل الأول : وينقسم إلى ثلاثة مباحث وتمهيد ، في التمهيد تكلمنا عن استراتيجية العنونة عند الناصر .

المبحث الأول : يعالج العناوين ذات البنية الثنائية ومنها : البنية الوصفية للعنونة ، وبنية المركب الإضافي ،وبنية العطف بالإضافة إلى البنية التقابلية للعنونة .

المبحث الثاني : ويعرض للبنية الأحادية للعنونة عند الناصر ، وعنونة القصة باسم البطل .

المبحث الثالث : ويتناول البنية الثلاثية للعنونة عند الناصر .

الفصل الثاني : ويدرس مجموعة من العتبات عند الناصر وهي الأغلفة والصور ، والإهداء والتقديم، والاستهلال .

المبحث الأول : ويتناول الوقوف على أغلفة الناصر ، الغلاف الخارجي للمجلد (مجلد الأعمال القصصية الكاملة) ، وغلاف المجموعات القصصية الداخلية ، للتعرف على وظائفها الفنية ، ومقصدية الفنان التشكيلي من وراء اختيار هذا الغلاف أو ذاك .

المبحث الثاني : ويدرس الإهداء والتقديم ، ومدى إسهام هذه العتبة في فك بعض شفرات النص القصصي الناصري .

المبحث الثالث : ويتناول الجملة المفتاحية وأنواع الاستهلال عند الناصر .

ثم تأتي الخاتمة وفيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث ، وأهم الأفكار التي نوقشت في هذا البحث .

وهذه محاولة مني لتقديم دراسة جادة في حقل القـــص الســـعودي ، أتمنى أن ينتفع بها طلابي من الدارسات العليا ، ولابد أن نعتـــرف أننـــا بصدد البحث في العلوم الإنسانية ، وباب الاجتهاد فيها علـــى مصـــرعيه لمن أراد أن يضيف أو يجتهد ، ربما أصبت الهدف في بعض المواضـــع، وربما طاشت سهامي ، لذا أعتذر عن التقصير ، فالكمـــال لله وحـــده لا شريك له .

وسنحاول في هذه الصفحات التماس مع بعض العتبات عند الناصر ، والكشف عن مدى إسهامها في التشكيل القصصي عند الناصر من خلال تطبيق المنهج الوصفي التحليلي ، وعلى الله قصد السبيل .

ولكن قبل الشروع في دراسة عتبات الناصر علينا التحليق الســـريع في سماء القص السعودي للتعرف على المحطات الفنية التي مر بها هذا الفن حتى وصل إلى هذا الطور الفني .

تمهيد :

العتبة في اللغة :

العتبة في لسان العرب من مادة (عتب) هي : أسكفة البـــاب التـــي توطأ ؛ وقيل العتبة العليا . والخشبة التي فـــوق الأعلـــى : الحاجـــب ؛ والأسكفة : السفلى ، والجمع عتب وعتبات .

والعتب : الدرج ، وعتب الدرج : مراقيها إذا كانت من خشب وكـــل مرقاة منها عتبة .

نخلص من وراء هذه الدلالات المعجمية إلى أن العتبة هـــي بوابـــة البيت التي نعبرها للولوج إلى داخله ؛ للتعرف عليه واستكشاف معالمه ، فالعتبة ليست الهدف ، ولكنها الممهدة لهذا الهدف فتخطي العتبة ليســـت الغاية والمقصدية ؛ ولكنها تدشن وتعبد الطريق للوصول إليهما .

وقد جاءت العتبة في الحديث الشريف بمعنى المرأة على لسان سيدنا إبراهيم حينما ذهب يتفقد أحوال ابنه إسماعيل ، وشكت له زوجته ضيق العيش ، فترك معها رسالة مؤداها :(غير عتبـــة بابـــك) ، أي تـــزوج بامرأة أخرى ، وطلق هذه المتذمرة ؛ وذلك لأن المـــرأة هـــي الحافظـــة والراعية لبيت زوجها ، والمحافظة على أسراره .

العتبة في الاصطلاح :

هي الإطلالة الأولى للمبدع على المتلقي ، أو هي السراج الذي يحمله المبدع ويهديه إلى المتلقي ؛ كي يضيء به نصه الفني ، ويساعده على تلمس مواطن الحس الجمالي فيه ؛ لذا فهذه الإطلالة ليست اعتباطية أو

من قبيل الصدفة ؛ ولكنها مرتبة مدروسة من قبل المبدع وذلك للأسباب الآتية :

١- العتبات تعكس الوعاء المعرفي والثقافي والخبرات المختزلة ورؤية المبدع للعالم والآخر .

٢- العتبات تدشن ميثاق الشرف الفني بين المبدع والمتلقي ، وتومض العتمة معلنة بداية الإيهام الفني .

٣- العتبات توطد علاقة التواصل بين المبدع والمتلقي من ناحية ، والمتلقي والنص من ناحية أخرى .

٤- العتبات تعين المتلقي على فهم خصوصية النص الفني ، والوصول إلى مقصديته .

ويقصد بالعتبات النص الموازي أو النص المصاحب للعمل الفني ويتضمن ذلك العنوان ، والأغلفة والصور ، والإهداء والتقديم ، والجملة المفتاحية أو الاستهلال ...إلخ .

وهذه النصوص الموازية تمكن المتلقي من الإمساك بالخطوط الأولية التي تساعده في قراءة النص الفني وفهمه ، فربما تومض بعض أسراره ، وتكشف عنها ؛ فهي المدخل الطبيعي إليه، فالعتبة مفتاح إجرائي أولي للتوغل التدريجي في عوالم النص القصصي الناصري ، والنص فرصة تعويضية بعدية لتعديل ثغرات القراءة الأفقية القبلية ، ما دام النص يستحضر بشكل ما هذه النصوص المحاذية ، مما يكرس الارتباط العضوي العميق بين الطرفين النص الموازي والنص القصصي ، مع الوضع في الاعتبار أن بعض هذه النصوص الموازية قد تكون مخادعة

وزئبقية بشكل يصعب على المتلقي القبض على دلالتها الهاربة ، هذا إذا عرفنا أن المبدع غير مطالب بالكشف عن استرتيجياته الفنية بداية .

ولكن قبل الشروع في دراسة عتبات الناصر علينا التحليق السريع في سماء القص السعودي للتعرف على المحطات الفنية التي مر بها هذا الفن حتى وصل إلى هذا الطور الفني .

إشكالية التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل القص السعودي :

لو سلمنا بأن مع كل عملية تحول اجتماعي لابد وأن تظهر أشكال فنية جديدة توائم هذا التحول ، فكل بحث موضوعي لابد وأن يتركز حول القوانين التي تقود إلى هذه التحولات ، وما أن يصبح الواقع الموضوعي هو هذه العلاقة بين التكوين الاجتماعي ، والوعي الخلاق ، فإن التغيرات التي تطرأ على هذه العلاقة هي وحدها التي تحدد طبيعة مجال الواقع التاريخي ، الذي يعمل الناس على النفاذ إليه ، وفهم أشكاله من خلال صياغة نماذج تشكل رؤيتهم للعالم،

ذلك أن بين أبنية الواقع الاجتماعي ، والأبنية التي تشكل رؤية العالم ، وبين أبنية الفكر الإنساني في الوعي الجمعي مجموع من الصلات والروابط الثقافية التي تبلور الخلفية والمرجعية الثقافية لهذا العمل الإبداعي الذي صاحب مخاضه حتميات معينة ، وما أن ينتهي من أداء وظيفته حتى يصبح من الضروري أن تتجاوز شكله الفني ، طالما أن الظروف التي تولد خلالها قد تطورت ، وطرأ عليها تحول أدى إلى ظهور ظروف جديدة .

هذه المقولة تعكس مخاض القص السعودي بعد ولادة قيصرية صاحبها الكثير من الأوجاع والآلام ، ومولود بدأ يحبوا بعيداً عن سيطرة والديه على الساحة الثقافية السعودية : فالشعر هو الأب الروحي ، وهو الملك المتوج على عرش أدب هذه المنطقة منذ فجر التاريخ ، أما المقالة فهي الأم الحانية ، وإن شئت فقل إنها بما تملك من إمكانيات خاصة أهلتها لأن ترتدي عباءة الوصيفة ، في وقت كان المجتمع السعودي في حاجة ماسة إليها ؛ وذلك لمحاربة الآفات الاجتماعية التي كانت تنخر في عظام هذا المجتمع الفتي ، ولاسيما قضايا الجهل والفقر والمرض ، ومن هنا ارتقت المقالة بما لها من تكنيك فني يتيح لها القدرة والفرصة على ارتياد الميادين الاجتماعية بما تحمل من حماسة وطنية ، وعاطفة جياشة ، وغيرة على المجتمع ، وقدرة على النصح والإرشاد والوعظ ، كل هذه الإمكانات أهلت المقالة لارتقاء هذه المكانة السامية في المجتمع السعودي ، فلقد أخذت على عاتقها من بين فنون السرد الأخرى مهمة الدفاع عن قضايا الوطن ، والتصدي لدعاوي الجهل والتخلف ، والدعوة إلى إصلاح المجتمع ، وأولى خطوات الإصلاح تشخيص الأدران التي كانت تثقل كاهل هذا المجتمع الفتي.

ولما كانت المقالة هي القالب الفني الملائم للتعبير عن هموم المجتمع السعودي ؛ لذا خرج من تحت عباءتها ما يعرف بالمقالة القصصية ، ومن أقدم المقالات القصصية ما كتبه : (محمد حسن عواد في كتابه : خواطر مصرحة) تحت عنوان : الزواج الإجباري ، و (عبد الوهاب آشي في كتاب : أدب الحجاز) تحت عنوان : على ملعب الحوادث ، وما

كان ينشره :(أحمد السباعي في جريدة صوت الحجاز) تحت عنوان : ملاحظات حرة ، وما كتبه : (حمزة شحاته على لسان حماره (١).

المراحل الفنية التي مر بها القص السعودي :

المرحلة الأولى : مرحلة الريادة :

شكلت القصص المقالية أو المقالة القصصية باكورة الإبداع القصصي السعودي ، أو ما يسمى بمرحلة الريادة ، وهذه المرحلة من عمر القص السعودي لم ترتكز على أسس فنية للقصة القصيرة من وحدة وتكثيف وإحكام فني ولحظة تنوير ، أو بمعنى آخر لم يكن التكنيك الفني للقصة قد رسخ في أذهان هؤلاء الكتاب بعد ، فالقصة عندهم عبارة عن مزيج من المقالة والحكاية ، وربما لم يعر هؤلاء الكتاب اهتمامهم للمعالجة الفنية ؛ لأنها ليست غايتهم ، وإنما صبوا جل اهتمامهم على قضايا المضمون بما تحمل من توعية وتثقيف وصقل لهذا المجتمع ،

أي أنهم وظفوا كتاباتهم توظيفاً اجتماعياً إصلاحياً للارتقاء بهذا المجتمع ، ونفض غبار الجهل والخرافات.

وقد سلك هؤلاء الكتاب الذين حملوا على عاتقهم الدفاع عن قضايا مجتمعهم ، وضرورة تحريره من ربقة الجهل والفقر والتخلف أحد دربين:

الأول : طرح القضية ومناقشتها بطريقة مباشرة مثلما فعل محمد حسن العواد في :الزواج الإجباري ، حيث لفت الأنظار إلى ضرورة اختيار الزوج المناسب لابنتك ، والتأكيد على التحري ، والسؤال عنه

لمعرفة أخلاقياته ، قبل أن يعقد على الفتاة ، أضف إلى ذلك الزواج غير المتكافئ من الناحية العمرية والمادية والثقافية .

وقد يعرض للقضية ساخراً من تلك التقاليد البالية كما فعل السباعي في ملاحظات حرة ، وأوراق العيد ، حيث روى فيها مقتطفات من يومياته ومشاهداته في القاهرة – على طريقة رفاعة الطهطاوي في كتابه تلخيص الإبريز في تلخيص باريز – يسخر فيها من العادات السيئة الشائعة في المجتمع السعودي ، ويعلن فيها إعجابه بما كان يراه في القاهرة في ذلك الوقت ، فقد كان لها بريق عند السباعي ربما يعادل بريق باريس في عين الطهطاوي (٢).

الثاني : توظيف الرمز وإسقاطه على هموم وأوجاع المجتمع ، فنرى عبد الوهاب آشي في : عل ملعب الحوادث يصور وطنه فتاة جميلة تحاور والدها الشيخ العجوز الذي يرمز به إلى الماضي في صوره الزاهية ، وتشكوا إليه بؤسها وذلها ، وتتذكر ما اندثر من أمجاد فتصرخ قائلة : يا أبتاه ! هرمت فهرمت جيوش نصرتي ، ووهت قوى أبطالي ورجالي ، تهدم عزمك فتهدمت هياكل تقديسي ... يا أبتاه! رددت عني في نضارة حياتك ، وعنفوان شبابك كيد الخائنين ، وقمعت أيدي العابثين ، ونابذت خصومي ، وقهرت أعدائي ...أين رجالي ؟

أين أبطالي ؟ هي لا ترى حولها إلا رجالاً كل ما ورثوه من الماضي العريق : (عصاة وسبحة وعمامة وجبة)، فتصرخ في وجوههم : (عليكم الخزي والعار أيها الأخلاف الأشرار) (٣).

ويأتي حمزة شحاتة مدافعاً عن الحمير محملاً حماره أفكاره وهمومه تجاه المجتمع الذي يعيش فيه ، فحمار شحاتة يشبه حمار الحكيم ، حيث

يملك من رجاحة العقل القدر الذي يؤهله أن يكون مسرحاً لحمل رسالة المبدع تجاه مجتمعه ، وهو يثني عليه بقوله : أما حماري فهو بدع بين الحمير ، وأقسم بالله أنه لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء (٤).

فتحولات النسق والطراز الأدبي والتعبيري يعتمد ويشترط ذاتية المبدع ؛ لأنه رغم أنه صوت وضمير شعبه وأمته ، وحامل تراثه وقيمه وأساطيره وعاداته وتقاليده ومثله ومعتقداته

(مخزونه الثقافي) ، إلا أنه في تعبيره الإبداعي والفني يتجاوز الإمكانات المحددة للواقع التي تدرسها العلوم الطبيعية والإنسانية ، يتجاوزها إلى الإمكان والمحتمل ، فالأدب والفن

هو الواقع في حركته وصيرورته، وهو في ذات الوقت قراءة وإبحار في أفق المستقبل اللامتناهي ، وبالتالي تتم عملية السيطرة على الضرورة الاجتماعية التي كان يمر بها المجتمع السعودي ، ومن ثم القدرة على تغيير الواقع إلى الأرقى والأسمى .

المرحلة الثانية :

يمثل هذه المرحلة من الكتاب السعوديين غالب حمزة أبو الفرج في مجموعتيه القصصيتين :

(من بلادي ، والبيت الكبير) ، وإبراهيم الناصر الحميدان في مجموعتيه : (أمهاتنا والنضال وأرض بلا مطر) ، وعبد الله جفري في (حياة جائعة ، والجدار الآخر).

هذا الجيل الذي حاول عن عمد أن يحقق في قصصه الكثير من المقومات الفنية للقصة من البناء الفني للحدث ، إلى تنويع الأسلوب بين السرد بوصفيته ، والحوار بأحاديته

(المونولوج) ، وثنائيته (الديالوج) ، لكشف أبعاد شخصياتهم الفنية ، جاء ذلك كله في لغة لها خصوصيتها وجمالها ورونقها ، لتسهم في تشكيل هذه الشخصيات ، وترتفع بالأسلوب إلى رحاب الفن الأدبي .

تميز هذا الجيل بقدرته على توظيف الماضي والتاريخ وإسقاط بعض أحداثه على قضايا معاصرة ، ولا غضاضة في ذلك فهناك علاقة وثيقة بين الفن والتاريخ ، فالإنسان هو الموضوع المشترك لكل منهما ، والذات الإنسانية هي التي تنتج كليهما ، التاريخ هو التجربة الحية التي مارسها الإنسان بالفعل ، ثم رواها مسجلاً أحداثها وصراعاتها ودراميتها بوصفه مؤرخاً ، والفن هو التجربة الخاصة التي عايشها الإنسان ، وجعل منها معادلاً للتجربة التاريخية العامة ، وشكل بالكلمة عالمه الموازي أو المعادل للعالم الواقعي الذي يسجله المؤرخ .

بل إن الفنان كثيراً ما يلجأ إلى التاريخ يستلهم منه تجربته الفنية ، ملتقطاً من زاوية خاصة الشخصية والحدث والصراع الإنساني مضيفاً رؤيته لمعنى الموضوع المتجسد في شكل أدبي.

فالفن يجد لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التاريخ ، وهنا نجد المبدع الذي يستلهم التاريخ في إبداعه الفني يتخذ من الأحداث أو الحقائق التاريخية المجردة نواة ينطلق منها خياله الإبداعي ، وينسج حولها من رؤيته ورؤاه (٥).

فالفنان الروائي في السرد القصصي يقيم عالمه من مفـــردات عـــالم الواقع ، وينظم صراعاته ، ويتم تصفياته كما يـــرى – هـــو – العـــالم ، وسواء استمد مادته من واقعه الإنســـاني والاجتمـــاعي والنفســـي ، أم استمدها كلية من الواقع التاريخي ، فإنه يتحرك بأبعـــاد التجربـــة مـــن إطارها

الإرجاعي (على مستوى الزمان والمكان والشخصيات) ، لتنطلـــق في دائرة عصره ، بما في ذلك إسقاطات مختلفة أو تظل منبعاً للمتلقـــي الباحث عن أصداء تجربته الإنسانية في مرآة الفن.

ومن هذا المنطلق أثار هؤلاء الكتاب العديد من القضايا في أعمـــالهم الفنية مثل : قضية البعثات العلمية ، ومعاناة الطلاب وتأثرهم ، ومـــدى فاعليتهم بعد عودتهم ، وكذلك قضية الزواج من الخارج وما يعقبه مـــن مشكلات .

وخلاصة القول : إنك تستطيع بالفعل أن تلمس فـــي هـــذه المرحلـــة المقومات الفنية للقصة القصيرة ، من حدث وشخصيات وزمان ومكـــان وحوار ، أي أن هذا الجيل هو المؤسس الحقيقي للقص السعودي ،وفـــق الأسس الفنية المتعارف عليها ، غير أنه لم يصل بعد إلى درجة النضـــج الفني ، وإن شئت فقل إنه في طور الهواية ، وإن لم يصل بعد إلى طور الحرفية والتميز .

المرحلة الثالثة :

في هذه المرحلة تبلور الإبداع القصصي السعودي ، ووصل إلى درجة مرضية من ناحية النضج الفني والتكنيكي ، لاسيما بعد ارتقاء الوعي القصصي عند كتاب الجيل الثاني ، وغزارة إنتاجهم أمثال : حمزة أبو فرج ، وإبراهيم الناصر ، وعبد الله الجفري ، وبروز نجم جيل جديد من الأدباء أمثال : عبد الله السالمي ، وسباعي عثمان ، وعبدالله باخشوين ، وجارالله الحميد وحسين علي حسين ، ونجوى هاشم ، وخيرية السقاف ، ولطيفة السالم ، ونجاة خياط ...إلخ.

وقد اختلفت معالجات الجيل المعاصر من المبدعين والمبدعات من حيث التكنيك الفني ، فإذا كان بعضهم قد التزم الطرق التقليدية في السرد والتصوير والحوار ، فإن الكثير منهم نجحوافي توظيف طرق المعالجة المتطورة لفن القص : مثل طرق المعالجة النفسية

وتيار الوعي ، والتحليل النفسي ، والتصوير الرمزي لطرح الفكرة لطرح الفكرة ، وتحديد هوية الشخصية القصصية ، ولعل ذلك مرجعه طبيعة التوتر النفسي الذي يعانيه الإنسان من تمزق وخوف وقلق وترقب ، لذلك فهو يكتب من منطلق هذه المعاناة الإنسانية ، وقد أدى ذلك إلى اختمار التجربة والشعور بها شعوراً عظيماً (٦).

ومن أهم القضايا التي طرحها القص السعودي المعاصر قضية الازدهار الاقتصادي والسياسي والعمراني الذي انعكست أثاره على مظاهر الحياة ، فقد نقل المجتمع عنوة من طور البداوة إلى طور التحضر والمعاصرة ، وربما لم يصحب هذه النقلة التطور المطلوب على

الصعيد الإنساني والبشري ، فلم يستطع العقل البدوي في بعض الأحيان استيعاب هذه القفزة الحضارية ، وبدأ الصراع بين القديم والجديد ، وتمخضت القفزة الحضارية عن سلوكيات استهلاكية ، طالت كل شيء في المجتمع حتى المرأة التي تحولت إلى بضاعة من مستهلكات هذا العصر ، أضف إلى ذلك الصراع بين مجتمع القرية والمدينة ، وما أفرزته المدينة من سلوكيات وقيم غريبة على هذا المجتمع ، مثل اختفاء المشاعر الإنسانية ، وعدم الإحساس بالآخر ، هذا علاوة على الشعور بالغربة الروحية داخل هذه القلاع الخرسانية الشاهقة .

ولا ننسى في هذا الصدد أن نشير إلى أن قضية التحول الاجتماعي هذه ، علاوة على انتشار التعليم ، وخروج المرأة السعودية لخوض معترك الحياة العلمية والعملية ، وازدهار الصحافة،

كل ذلك كان له أثره الواضح على المناخ الفكري والأدبي والإبداعي عامة ، وعلى الفن القصصي خاصة ، ولم يكن ذيوع الفن القصصي بين أدباء السعودية وحده دليلاً على ما طرأ

على المجتمع من تحولات جذرية ، بل سجل الظهور والحضور النسائي المشرف في المبدعات : نجوى هاشم ، وخيرية السقاف ، ومريم الغامدي ، وبهية بوسبيت ، ولطيفة سالم ونجاة الخياط وغيرهن ، سجل هذا الحضور الآية الدامغة على هذا التحول الاجتماعي .

فمع القص السعودي بدأت أبجدية أخرى للمرأة السعودية ، تسد فراغ أبجديتها الأولى التي لم تتح لها الفرصة لتعلمها ، وتترجم ما يعتمل في دواخلها من رؤى وآلام ، وكان هذا الركام من القصص سجلاً من

الشجون تمارس من خلاله المخيلة الطليقة نميمة جارحة على الواقع المأسور ، هاتكة الحجب الصفيقة عن المغيب المستور .

فالمبدعة السعودية حملت على عاتقها الدفاع عن بنات جنسها المقهورات ، فهي الأجدر على طرح مدى معاناة المرأة السعودية ، وهي الأولى بتصوير انعكاسات التحول الاجتماعي على وضع المرأة ، فهي إما ضحية للتخلف الاجتماعي في مرحلة ما قبل النفط ، أو ضحية الخلل الاجتماعي ، وفقدان التوازن الطبقي ، وشيوع الأنماط الاستهلاكية في مرحلة ما بعد النفط .

معنى ذلك أن المبدعة السعودية تلجأ للكتابة وهي مشحونة إلى حد الانفجار أو الذوبان ...ففعل الكتابة لديها يكفل الولادة مزيج من الألم والانتظار ، وتحقيق دورها الطبيعي والطليعي ، ومن هنا كان صدقها فهي لا تكتب قصة ، وإنما تترجم أحاسيسها بكل بساطة وتعقيد في آن واحد .

تلجأ للكلمة لتخلصها من عذاب أليم ، وساعة تأزم نفسي عارم ، وكلما تجاوزت مرحلة إثبات الذات ، والتعبير عن الخاص ، والخروج بفعل الكتابة عن كونه فضفضة للآخر للعلاج النفسي اقتربت من الاحتراف ، وأصبح لديها القدرة على مواجهة الواقع بكل تحدياته .

نخلص من وراء ذلك كله إلى اختلاف القص السعودي على أيدي هؤلاء الشباب اختلافاً كبيراً

عما كان عليه عند أسلافهم من الواقعيين ، فلم يعد يتوقف فقط عند البيئة المادية ، والواقع الحسي، بل ركز اهتمامه على اللحظات

الشعورية، والمواقف النفسية المتوترة ، فقد اقتربت لغته من الشاعرية ، وأصبح يرى العالم الخارجي من خلال تأملاته وأحلامه وأفكاره ، التي لا تنتظم منطقياً في اتجاه محدد ، وإن كانت تتجمع آخر الأمر حول بـــؤرة شعورية واحدة (٧).

وسنحاول التعرف على ملامح وأبعاد هذه النصوص الموازية عنـــد الناصر من خلال الفصول الآتية:

الفصل الأول : العنوان :

استراتيجية العنونة :

ففي فعل الحكي تولد الذات ، تولد في صوت الراوي ، تولد في فعل الشخصيات ، تولد في العالم المتخيل الذي يوازي عالمنا ويقاطعه ، يدانيه ويفارقه ، يحاكيه فيحرره حينما يضعه في مدى الرؤية العينية والذهنية .

واختيار العنوان بصفة خاصة يرجع إلى الخطورة الفنية للعنوان في مخاطبة مواطن الحس والذوق والجمال والعقل عند المتلقي ، وبالتالي السيطرة عليه ، وتأهيله للانخراط في فتنة النص القصصي هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لفت الانتباه إلى جانب من تحليل النص القصصي لا يزال في الظل ، فلم يظفر بعد بما يستحقه من الاهتمام ، فقد جرت العادة في الدراسات النقدية الحديثة أن تركز الدراسة جل اهتمامها على العمل القصصي نفسه ، وإذا تعرض الدارس للعنوان فإنه يأتي في ذيل اهتمامه بالعمل ككل ، أو بمعنى آخر تأتي دراسة العنوان في رحاب دراسة النص الأدبي ، وإن كنا لا نعدم أن نجد بعض الدراسات التي أفردت للعنوان مباحثه الخاصة ، مثل :(العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي / لمحمد فكري الجزار)،

وبحث في العنوان في القصة القصيرة :(سمات الصياغة وجدلية الظهور والخفاء / لطارق شلبي) ، ويرتكز على الجانب اللغوي ، و(دراسات في العنوان / لسيد عويس) ، هذا إلى جانب بعض الدراسات التي تناولت العنوان في ثنايا دراساتها .

وأهمية العنوان تتطلب أن تفرد له الدراسات الخاصة ، التي تكشف وتحلل العلاقة بين العنوان والعمل الفني ، على الرغم من كونهما طرفين في معزوفة سيمفونية واحدة ، ويتجلى ذلك في عملية التلقي ؛ إذ يبدأ التلقي من العنوان مستقلاً عن العمل على نحو من الأنحاء ، ويحظى العنوان بقدر متفرد من التأمل العميق للوقوف على أبعاد مدلوله من ناحية ، والمضي على طريق التماس الصلات التي تجمعه بالعمل من ناحية أخرى .

ففي العنوان يحتاج المبدع إلى شفرة خاصة ، تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين العالم الفني من جهة ، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى ، هذا الباب الفاصل بين الواقع والفن ، وخلف هذا الباب يتشكل العمل القصصي من تقاطع وتداخل وتلاقي وتماس مستويات بنائية متعددة :

(أشخاص / أحداث / أيدلوجيا ....) ، لكل منها عناصره التي تحكم بناءه ، وتحدد علاقته بغيره من مستويات هذا العالم ؛ كي تتشكل صورة ذهنية من التجربة الإنسانية عبر تكوين لغوي خاص تضيف إلى رصيد الصور الذهنية لدى المتلقي والمستقبل لهذه الصور برغبة حميمة وفضول لا ينتهي .

وقد حاولت من خلال تطبيق المنهج التحليلي الوصفي الكشف عن صلة العناوين عند الناصر بالمتن القصصي ، وعلاقة هذه العناوين بأيدلوجية المبدع ، فالنص الفني يتفاوت في التواصل مع المتلقي تفاوتاً يعتمد على المرجعية الإبداعية ، والمطمح الأدبي ، والمعين الذي يمتح منه المبدع ، وكذلك يعتمد بشكل خاص على خصوصية المبدع النفسية ، وقدراته اللغوية والتخيلية التصورية ، التي يصوغ وفقها عالمه الفني .

العنوان يعلن تدشين النص من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص ، يجري التوقيع عليه بين الكاتب والمتلقي ، هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي ، والتعامل معه في مستوى القراءة والتأويل ؛ ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للنص ، والذي يشكل العنوان أحد مداخله الأساسية ، وإن شئت فقل البوابة الرئيسة لفهم النص .

فلاشك أن العلاقة بين العنوان والنص هي علاقة الرأس بالجسد ، والعتبة بالدار ، والمسند إليه بالمسند ، إذ يغري العنوان بولوج النص ، ويعين جنسه ، ويوحي ببعض غاياته ،ويصف بعض محتواه، والعنوان – على قصره وإيجازه بالمقارنة بالنص – يعكس الخلفية الثقافية والسياق التاريخي الذي يصدر عنه .

وثمة زاويتان نرصد عبرهما علاقة العنوان بالمتلقي ؛ هما التأثير الجمالي الذي يحدثه العنوان ، ومدى قدرته على الإثارة والجذب والتشويق من ناحية ، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى ، أو بمعنى آخر دوره في إضاءة النص .

فالعنوان ذو تأثير فعال على المتلقي ... كل نص له مفتتحه الذي يتسلط على المتلقي تسلطاً لا يستطيع الفكاك منه ... فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ .

وطبيعة العلاقة بين الطرفين – العنوان والمتلقي – تحيل العنوان مفتاحاً للنص ، تأتي المشابهة بين العنوان والمفتاح في الوظيفة ، فكما أن المفتاح تلك الأداة الصغيرة التي تمكنك من معالجة الباب الضخم، وفتحه والولوج داخل البيت ، ولولاه لتعذر ذلك ، وأصبح البيت حصناً

منيعاً يصعب اقتحامه ، كذلك العنوان يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولاً شرعياً .

والمنطلق الذي يحكم تحرك المتلقي صوب الدلالة اعتماداً على العنوان ، هو قدرة العنوان على أن يثير في المتلقي كماً هائلاً من التحفز الاستطلاعي ، يتبلور في أبسط صورة في تساؤلات : ماذا يقصد المبدع بهذا العنوان ؟ لماذا اختار هذا العنوان بالتحديد ؟ وما صلته بالنص ؟

هذه التساؤلات تمثل أولى مراحل النظر المتأمل للنص ، الذي لا يكتفي منه القارئ بالوقوف على ظاهر ما يهبه النص ، بل يطمح إلى التفكير في أعماقه وأبعاده .

إن استراتجية العنونة لدى أي مبدع تعتمد على رؤاه الفكرية ، وعلى مرجعيته الأيديولوجية ، فالعنوان هو الوعاء المعرفي والأيديولوجي الذي يختزن ويختزل رؤية المبدع ، وموقفه تجاه الآخر ، وتجاه المجتمع الذي يعيش فيه .

" وصدور العنوان عن قصدية المبدع أمر يحيلنا إلى ارتباط هذه القصدية بدورها برؤية المبدع للواقع المحيط به ، إن العنوان بوصفه قصداً للمرسل يؤسس

أولاً : لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعاً اجتماعياً عاما أو سيكولوجياً .

وثانياً : لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب ، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضاً ، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل على ضوئها كاستجابة مفترضة تشكل العنوان لا كلغة ولكن كخطاب"(٨).

والناصر بوصفه أحد المبدعين السعوديين الذين تمرسوا بالإبداع القصصي فترة ليست بالقصيرة ، لا يبتعد عن واقعه وبيئته ، فإنتاجه الإبداعي عامة والقصصي بصفة خاصة ، صورة واقعية ، ومرآة صادقة لهذه البيئة طالما أنها هي المكون للمخزون الثقافي لهذا

المبدع ؛ لذلك فهو يعول في إبداعه على ما اختزنه وجدانه من قيم ومفاهيم وأعراف شكلتها البيئة ، فالبيئة شاخصة واضحة جلية في إبداعه القصصي من خلال عناوينه القصصية :

(عروس القرية – شبح المدينة – أرض بلا مطر ....إلخ) ، فمنظومة : (البادية – القرية – المدينة بضواحيها القديمة والجديدة) هذه المنظومة أصيلة متغلغلة في أعماق الناصر ،

ومن خلال القضايا التي عالجها في إبداعه القصصي .

وإذا كان للعنوان هذه الأهمية في الخطاب الأدبي عامة ، فإنه أكثر أهمية وخطورة في الخطاب القصصي خاصة ، فهو البنية المركزية المكثفة ، والخيط الذي ينساب فيشكل الخطاب القصصي ، والتشكيل المستقر في الذهن أثناء استقبال الخطاب ، وبعد عملية التلقي ، وبالتالي فهو الذي يجعل للخطاب القصصي حضوراً مستمراً في وعي المتلقي ، وفي السياق الثقافي .

وعنوان القصص هو عتبة الدخول إليها ، أو الشفرة الخاصة التي تنقل المتلقي في رفق من عالم الواقع إلى رحاب التجارب الفنية ، وبالتالي فهو لا يمثل حلقة منفصلة عن النص ، بل يعد جزءاً من استراتجية النص ، ونسيجاً من أنسجته الإبداعية والفكرية والتكنيكية ،

فالعنوان يحمل الدلالة الكلية للنص ، فهو يشكل الرؤية العامة التي يسعى المبدع إلى بثها لدى المتلقي،

وهو سلطة النص ، وواجهته الإعلامية ، يكشف عن طبيعته ، ويسهم في فك غموضه ، ويعين مجموعه ، ويكثف محتواه ، فالعنوان هو فاتحة الفاتحة النصية ، واختصار الاختصار،

فطبيعة التلقي للنص القصصي تضاعف أهمية العنوان في دراسة هذا النص ؛ فهو نص مكتوب ، وثمة غياب كامل لسياق الموقف ، بل لا وجود له أساساً في الاتصال الكتابي ، حيث تنكسر الدائرة الاتصالية لنصبح بإزاء جزئين يقوم كل منهما تقريباً بذاته ؛ وهما المرسل – الرسالة/والرسالة–المستقبل،وتخلق هذه الدائرة المكسورة الشروط اللازمة لمسافة فضائية و زمانية و ثقافية...إلخ بين المرسل ومتلقيه(٩) .

وإذا تجاوزنا عمليات التبئير للعنوان القصصي وصولاً إلى رصد عناوين الناصر موضوع دراستنا ، فهي علاوة على كثافتها الدلالية ، تتمحور حول ثلاثة أنواع أساسية هي ما يأتي :

بنية الإفراد ، والبنية الثنائية ، والبنية الثلاثية .

وقد تنوعت هذه البنى بين العناوين المباشرة مثل : (الزوجة الثانية)، والمجازية مثل :

(الحذاء السعيد ، والظلام المر) ، أو بنية التناص مثل : (نسيج العنكبوت) ، أو المقابلة مثل : (شروق ... وغروب) ، أو المفارقة مثل : (خيبة أمل) ...إلخ .

وقد جاءت عناوين الناصر في مجموعتيه القصصيتين الأولى والثانية على النحو الآتي :

أولاً : المجموعة الأولى :

صدرت حوالي ١٣٨٠هـ ، وهي بعنوان : (أمهاتنا والنضال) ،وهذا العنوان الذي صدربه مجموعته هو عنوان القصة الأولى منها ، وقد جاءت باقي عناوين قصصها على النحو الآتي :

- الوجه الأبنوسي .
- منزلق الوهم . (سألته .. لم تصور حياتنا في قصصك ؟)

(أجابها .. لكي أجنب نفسي متاعبي معك) .

- ابتسامة .
- الزائفون . (إلى أولئك الذين لطخوا نبالة المسئولية الإنسانية بجشعهم) .
- العذاب .
- الصديقة .
- الحذاء السعيد .
- أمينة .
- تجربة الموت ... والسفاحون .
- مخاض دمعة .
- عقم .
- شبح المدينة .

ـ الهينة . (ما الذي يمنع أن تكون الفتاة سلعة قابلة المساومة مادامت البضاعة معروضة في سوق الرقيق) .

ثانياً : المجموعة الثانية :

صدرت حوالي ١٣٨٥هـ ، وهي تحمل عنوان : (أرض بلا مطر)، وهو عنوان القصة الأولى من هذه المجموعة أيضاً ، وقد جاءت باقي عناوين القصص في هذه المجموعة على النحو الآتي :

ـ نسيج العنكبوت .

ـ عروس القرية .

ـ شقاوة ... !.

ـ خيبة أمل .

ـ خيانة .

ـ لعنة الأبد .

ـ شروق ... وغروب .

ـ خلود .

ـ الظلام المر .

ـ الأشقياء .

ـ قدر ...

ـ الزوجة الثانية .

ـ ضحية الثأر .

كل مجموعة من المجموعتين تتكون من أربع عشـــرة قصـــة ، أي تكون المحصلة لدينا حوالي ثمانية وعشرين عنواناً ، وقد جاءت الغلبـــة للعناوين ذات البنية الثنائية ، أي التي تتكون من كلمتين ، وتأتي بعـــدها العناوين الأحادية البنية ، ثم تأتي العناوين ثلاثية البنية وهي قليلة

المبحث الأول : العناوين ذات البنية الثنائية :

وهي البنية الغالبة على استراتجية العنونة عند الناصر ، فقد شكلت هذه البنية الثنائية حوالي أربعة عشر عنواناً ، وقد تراوحت هذه العناوين بين البنية الوصفية ، وبنية المركب الإضافي،

والبنية التقابلية ، وبنية العطف .

البنية الوصفية :

على الرغم من ذيوع الوصف عند العرب ، وتنوع موضوعاته ـــــ من وصف المحبوبة ، إلى وصف الرحلة والناقة والخيل ، ووصف أيام العرب ، والبطولات التي سجلت فيها ، ووصف الخمر ومجالسها وكؤوسها ...إلخ ــ فإن النقاد العرب لم يقفوا طويلاً أمام هذه الظاهرة

الفنية ، فلم تأخذ حظها من الدراسة .

ولعل قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ أول من لفت الانتباه إليها فقال في تعريفه للوصف : هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني ، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التصاقاً ، وقرباً من الموصوف ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه بشعره ، ويمثله بنعته (١٠).

وأجمل الوصف عند صاحب العمدة هو : " ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله بنعته عياناً للسامع"(١١).

فالوصف عند قدامة وابن رشيق القيرواني لا يعدو كونه نوعاً من التقليد والمحاكاة والتمثيل ، أو رسم صورة للموصوف ، أي أنه ينصرف عندهما إلى نعت اللفظ وحده ، ولم يتعد ذلك إلى الغاية والمقصدية ، وهي تجسيد أسمى مفاتن الموصوف ، وتحويله عبر الكلمة من عالم الوجود الحيوي إلى عالم الوجود الفني ، فيحوله من صورته المادية الفعلية في العالم الخارجي ، إلى صورة أدبية قوامها نسيج اللغة ، وجماليات تشكيل الأسلوب .

أضف إلى ذلك " أن المهمة الدلالية للنعت هي التخصيص أو التوضيح لبعض صفات

المنعوت "(١٢).

وقد ارتبط استخدام الصفات عند العرب بالثقافة الشفاهية التي ازدهرت في البيئة العربية ، وهي الثقافة الأساسية لهذه الأمة لفترة طويلة من الزمان ، وحتى بعد التدوين ظل لها رونقها الخاص ، فالجماعة الشفاهية تميل إلى استخدام الصفات ؛ لأن الوصف يشكل لحظة التقاط الأنفاس تحت وطأة ضربات السرد المتسارعة ، أو هو التولج اللطيف في الموقف الملائم للحد من غلواء جريان الحدث وسرعته ، وتسليط الضوء على مشاهد معينة ؛ لجعل المتلقي يلتفت إليها ، أي أن وظيفته جمالية تزينية ، وتوضيحية تفسيرية في آن واحد .

والناصر بوصفه أحد أبناء هذه البيئة العاشقة للوصف ، عكست إبداعاته القصصية حالة التماهي والانسجام بين عناوينه وقصصه، التي تفيض باللوحات التشكيلية ، فتحقق هذا الهارموني الدقيق بين القصص

ومفاتيحها ، فهو الرسام الذي يمزج بريشته بين الوصف الحسي والابتكاري ، حين يغوص في أعماق شخصياته الإنسانية في قصة :

(الوجه الأبنوسي) في قوله :

" ونزلت من القطار، وطنين ما شحنتي المشكلة به من أفكار مازال يثقل رأسي حتى بدت قدماي ثقيلتين ، وكأنهما مقيدتان بأصفاد من فولاذ، كنت أسير على مهل ، أشعر بالضياع والسخط والنقمة على كل ما حولي ، حينما اندفع نحوي – وأنا أنوء بثقل الكتب التي أحملها

وأسير بين حشود العمال الزاخرة بسيقانها الكليلة – رجل ضخم الجثة ، عملاق القامة ، ووجه الأبنوسي الأملس تلمع في وسطه خرزتان عقيقيتان كالدم ، كان حافي القدمين ، يرتدي معطفاً أسوداً ، ويمسك بيده ورقة سميكة الحواشي " (١٣).

وفي قصة : (الحذاء السعيد) يصور مدى شقاء بطله بقوله : " في غمرة اللجة التي أثارها مرأى البناء ، رقص قلب سعيد الصغير فرحاً ، وأخذ يتلصص بنظراته الطروب بين السيقان الخشبية العارية ، المحشور في زحمتها لعله يبصر ما تشير إليه الأكف المرتعشة المهزوزة ، وهي تسقط على رأسه بين الفينة والأخرى ، كلما حركها صاحبها بانفعال الثائر الهضيم المنزل .

ولكنه لم يستطع رغم مجازفته أن يرى شيئاً ، وخشي إن هو عاد إلى محاولته ، وانحنى مرة أخرى – أن تطأ الأقدام الثقيلة – التي تندك الأرض تحت وقعها المضطرب .. وتنهار معها رقعة كبيرة من الشمس ، يحتمي هو في مخبئه بظلها .. فعاد من جديد يمسك أحشاءه التي تتلوى

من الجوع والخواء .. وبدأ يحس ثقل الحذاء الكبير المثقوب ، وهو يحتك بمؤخرة قدمه ، ويلتحم بسيقانه باستمرار ، وأخذ يلوم نفسه على احتذائه إياه بعد أن بلاه القدم ، ونحت إزميل الزمن تجاويف عميقة في قعره المهترئ"(١٤).

وفي قصة : (الظلام المر) يصور بشاعة و قسوة الفقر ، وتبلد المشاعر تجاه الآخر بقوله :

" وأجلست ابنتي على كرسي بالقرب مني ، وقد قبضت بكلتا يديها على حزمة الملابس التي ابتعتها لها ، وكان لتخففي من حملي الثقيل أثر كبير في انتعاش نفسي ، ضاعفه العصير المنعش الذي شرعت في ارتشافه على جرعات صغيرة ، وشردت بذهني بعض الوقت ، وأنا أتبلع المرطب ، ولم أشعر إلا ومتسولاً يقف بذلة أمامي ، تتعلق بثوبه صبية صغيرة ، تدمع عيناها وهي تنظر نحوي باستجداء ، ولويت عنقي وأنا أحس بالحزن يطبق على صدري ؛ لأنني لا أملك ما أستطيع به مساعدة ذلك الرجل ، على أن ابنتي سرعان ما قرصتني من ذراعي ، فلما التفت إليها أشارت وهي تبتسم إلى الحزمة التي انتقلت من حجرها إلى الطفلة الأخرى .. وصعقتني المفاجأة .. وقد أصبت بعدوى البلاهة ، وإن كنت في سري ألعن الطفولة والإنسانية التي لم يشعر بوشيجتها سوى ابنتي البلهاء ، على أنني حين أبصرت الطفلة الأخرى تبتسم لابنتي سكن غضبي ، وزالت عصبيتي التي احتدمت في أعماقي ، فلم أشعر إلا ولساني يردد : دع ابنتك تحتفظ بالملابس فهي لها " (١٥).

وفي قصة : (الزوجة الثانية) يركز عدسة الكاميرا على ما آل إليه حال الزوجة الأولى في هذا المشهد المأساوي : و" انكمشت أم حسان

على نفسها في زاوية من حجرتها المعتمة ، تذرف الدموع في صمت ، لم تشك لأحد خيانة زوجها ، وغدره بها رغم مظاهر الأسى والحزن التي استقرت منذ ذلك الحين على صفحة وجهها المتغضن ، ونظراتها الكابية التي أطفأتها الصدمة فذهب بريقها "(١٦).

(الوجه الأبنوسي / الحذاء السعيد / الظلام المر / والزوجة الثانية)، فهذه العناوين الوصفية تنتمي إلى البنية المجازية باستثناء الزوجة الثانية الذي يتسم بالمباشرة ، وهناك علاقة ما تربط بين هذه العناوين والعنوان الرئيس الذي تعنون به المجموعة القصصية ، والذي هو عنوان القصة الأولى في كل مجموعة منهما : ففي مجموعة (أرض بلا مطر) نلحظ الترابط الدلالي بين هذا العنوان وقصتي: (الظلام المر / والزوجة الثانية) ، فإذا كان الماء مصدر الحياة للإنسان والنبات والكائنات الحية مصداقاً لقوله تعالى : " وجعلنا من الماء كل شيء حي " (١٧)، فإنه أيضاً يمثل عنصر الحياة بالنسبة للوجدان ، فالجسد يحيا بالماء ، والنفس تحيا بالحب الذي يعد ماء الحياة ، وهذا ما افتقدته الزوجة الأولى في زوجها الذي تنكر لعشرتها ، ولم يرو وجدانها هي وأولادها ، وبالتالي كانت الكارثة.

فقصة (الزوجة الثانية) تعكس التلاحم بين العنوان والمتن القصصي، بمعنى أن المتن يكون الإطار الموسع للعنوان ، وإدراك العنوان على هذا الأساس يؤدي بالضرورة إلى إدراك المتن ومن الممكن هنا أن ننظر إلى العنوان بوصفه إشارة محدودة ، لكنها إشارة تمتلك القدرة على استحضار المتن كدلالة الاسم على المسمى ، والدال على المدلول .

أما قصة (الظلام المر) فعلى الرغم من مجازية العنوان إلا أنها تعكس بالفعل ظلام النفس الإنسانية التي تعمى عن رؤية معاناة الآخر ، فالعنوان يعطي إضاءة للمضمون ، ولكن لابد للمتلقي من تتبع خيوط هذا الضوء حتى يصل إلى اليقين .

أما (أرض بلا مطر) أي جدباء بلا حياة ، وهذا يعني الفقر الشديد والجوع ، بل الموت جوعاً وهذا يعني تبلد الأحاسيس ، وعدم الشعور أو الاهتمام بالآخر ، أو حتى الاكتراث به ، وهذا ما نلقاه في (الظلام المر) فهو ظلام الفقر المادي ، والعوز الوجداني والإنساني ؛ نتيجة لعدم الإحساس بالآخر ، وإن كنا لانعدم ذلك في نبتة نقية طاهرة تواصلت مع أخرى مثلها ، فما كان منها إلا أن جادت بملابسها الجديدة لها ، هنا يتجلى الإيثار في أسمى وأرقى صوره.

وفي مجموعة (أمهاتنا والنضال) ، نجد العلاقة الوطيدة بين كفاح أم مع زوج يتسم بالقسوة والوحشية حتى نالت حريتها بوفاته ، وعلى التوازي تماماً كفاح أمة من أجل حرية ترابها الوطني ، وبين كفاح أحد الرجال من أجل شراء حريته ، والتحررمن ربقة العبودية في

(الوجه الأبنوسي) ، هذه القضية التي لازالت تلقي بظلالها على المجتمع السعودي ، ومعاناة أحد العمال ، وتمرده على كبير المستخدمين في المستشفى ؛ من أجل الحصول على حقوقه .

فهناك خطوط متشابكة متواصلة بين هذه القصص ، لا يستطيع أن ينفذ إليها القارئ إلا عبر التواصل الواعي الحميم مع القصص ، والمعايشة الصادقة العميقة لشخوصها وأحداثها ومشاهدها ، فهي تدور حول مجموعة قيم يئن منها المجتمع السعودي .

والعنوان في هذا النمط ركيزة يعتمد عليها المتلقي في النفاذ إلى غاية القصة ومقصديتها الدلالية ، إذ تكون القراءة موجهة لغاية بعينها ، وهي التماس التجليات المبلورة لمدلول العنوان .

فإذا كان عنوان المجموعة القصصية (أمهاتنا والنضال) يتسم بالمباشرة والوضوح ــ حتى تستطيع أن تقول : إنه نقل المتلقي في رفق من عالم الوجود الحيوي الحياتي إلى رحاب عالم الفن حيث تجري الأحداث ، فالعنوان يلخص القصة ، ويميط اللثام عن مضمونها ، ويبلور أحداثها ــ فإن عنوان قصتي (الوجه الأبنوسي / والحذاء السعيد) من العنوانات المجازية التي تكاد تشعر أنه لا علاقة بين العنوان والمضمون القصصي ؛ وذلك لأن المبدع هنا يكاد يحصر همه في تقديم شخصية نمطية ، هي شخصية الباحث عن الحرية في الوجه الأبنوسي ، والباحث عن حقه في الحياة في الحذاء السعيد ، فهذه الشخصية النمطية تأخذ الأحداث في تفصيل سماتها ، وفي هذه النوعية من القصص يكون العنوان كشفاً عن هذه الشخصية النمط بما يجعل رحلة المتلقي عبر أحداث القصة تجميعاً وتركيزاً لهذه الأبعاد أو السمات الشخصية .

(الوجه الأبنوسي / الحذاء السعيد / الظلام المر / الزوجة الثانية) ، الملاحظ أن البنية الثنائية لهذه العناوين تتكون من موصوف + صفة .

لا شك أن العناوين الوصفية هنا لها خصوصية في تشكيل النص القصصي الناصري ، فهو العتبة الأولى ، أو المدخل الذي يعبر من خلاله المتلقي إلى بنية العمل الإبداعي ، فهو يعطي الانطباع الأول في نفسه (القبول) قبل القراءة ، ولا نبالغ إذا قلنا هو الذي يدفع المتلقي دفعاً ويجذبه جذباً للتواصل مع العمل القصصي ؛ لذلك عمد الناصر إلى شحذ

أدواته ، وتركيز رسالته في بنية العنوان ، ذلك أنه يتضمن المعنى الكلي للنص القصصي ، ويتضمن المطابقة أيضاً بين التشكيل الوصفي للنص ، والشفرة الوصفية للعنوان ، والتي بمقتضاها ينفتح النص على العنوان ، ويسهل التواصل معه ، وبمقدار ما يكون الوصف نافعاً للعنوان ، ملقياً عليه شيئاً من الضياء ، ممكناً للعنوان من الارتشاش بمسحات من الجمال الفني ، بحيث يستحيل إلى لوحات جميلة من الوصف القائم على اصطناع لغة غالباً وبحكم الطبيعة والوظيفة معاً، ما تكون جميلة أنيقة .

فبنية العنوان الوصفية هنا تنتمي إلى البنية الاسمية ، وتعد الاسمية خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته ، حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة ، لثبات دلالة الاسمية على المسمى ، وهذا ما يوفر المقصدية من العنوان ، فالبنية الاسمية تبرز قيمة المعنى وهي أشد تمكناً .

لاشك أن الإبداع القصصي عند الناصر يحمل مسارات متعددة تقود إلى مجاهل أكثر تعقيداً ، وهو إذ يشبه البناء الواسع المتشابك الذي تتعدد ممراته ، ولن تستطيع التمكن منه دون وطئ عتباته الأولى ، وذلك يستدعي معرفة تامة بجزئيات مدخله قبل الولوج إليه ، ولاسيما إن كان هذا المدخل يتصل أولاً بمكون مهم من مكونات النص القصصي .

وهذا التوجه الوصفي في استراتجية العنونة عند الناصر عبارة عن :

" إجراء أسلوبي يسعى إلى تبيان صفات الموصوف عبر نص أدبي كيما يغتدي بديعاً يشبه اللوحة الزيتية الجميلة ، تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية ، يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية " (١٨).

إن رسم الشخصية بالألوان والخطوط في لوحة تشكيلية لا يكتفي بالتكوين الجمالي فقط ، وإنما يعكس تنوعاً من الأيديولوجيا التي تقود الحركة الذهنية للمتلقي تجاه رؤية الناصر للشخصية موضوع الصورة ؛ لذلك يتعانق التشكيل الجمالي مع العمق الأيديولوجي الذي يسعى الناصر لكي يمثله ، ويأتي ذلك من خلال الأداء المتناسق في اختيار الخطوط وحركتها وظلالها ، والألوان وتجاورها ، ولاسيما أن لكل لون دلالة ثقافية قد تكون إنسانية عامة ، وقد تكون نابعة من البيئة المحلية التي يبدع الناصر في إطارها ، وعندما تتناسق هذه الألوان ذات الدلالة تصبح نصاً مرئياً يحقق شعرية الفن التشكيلي .

ونخلص من وراء ذلك إلى أن التوجه الوصفي في بعض عناوين الناصر ليس مقصوداً لذاته ، وإنما بما تحمل هذه العناوين الوصفية من دلالات خاصة وشفرات وإسقاطات جوهرية على مجتمعه ، فالوصف مجرد أداة أو تقنية ، انتقاه المبدع بعناية كي يكون المسرح الخصب الذي يصلح للتعبير والترويج لأفكاره وقيمه التي يود بثها إلى المتلقي ، وليس الوصف هو الغاية في حد ذاته بل هو أحد وسائل المبدع الفنية ، وإن شئت فقل أحد استراتجيات الناصر الجمالية والفنية .

ولغة القص عند الناصر تتسم بالأناقة ، والأناقة هنا هي وصف تجميلي بالضرورة ، فليس الوصف في نهاية الأمر إلا صورة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ ، فالسرد من حيث هو لا يكون إلا باللغة ، وليس معنى كون العناوين وصفية خالصة ، أن القص أيضاً يصب في هذا الاتجاه الوصفي الخالص ، ولكنه مزج في قصه بين الوصف والسرد ، فلا ينبغي طغيان الدفق السردي على الوصف لمحوه من النص

القصصي ، كما لا ينبغي أن يطغى الوصف على الدفق السردي ، فيحول بينه وبين ا لتدفق السردي ، والمضي نحو الأمـــام لتطـــوير الحـــدث ، وبلورة ملامح الشخصيات ، وما تضطرب فيه من حيز وزمان .

بنية المركب الإضافي :

تعد بنية المركب الإضافي المكون من : (مضاف + مضاف إليـــه) البنية الغالبة على العناوين الثنائية البنية عند الناصر ، فقد شكلت ثمانية من مجموع أربعة عشر عنواناً ، وهي ما يأتي :

(عروس القرية / شبح المدينة / نسيج العنكبوت / منزلق الـــوهم / ضحية الثأر / مخاض دمعة خيبة أمل / لعنة الأبد) .

وقد جاءت التركيبات الإضافية على شكل عناقيد ، وهي سمة شفاهية ، أي أن المبدع لا يريد أن يجعل المتلقي ينصرف عنه ، وهذه التركيبات تحمل في طياتها البنية التصويرية ، فهو يصور واقـــع مجتمعـــه بهـــذه الصيغ البسيطة المكونة من وحدتين :(مضـــاف + مضـــاف إليـــه) ، فالتصوير أداة تشكل صورة المكان ، فكأن عناوينه بنكهتها التجســـيدية التصويرية تمثل نقطة الصمت ، أو لحظة التأمل التي تفجر بعدها أصوات الشخصيات ، ويرتفع ضجيج القرى والمدن والبيت ، فالتصـــوير يجســـد الشخصيات والأماكن ، فتصبح قريبة منا ، وكأننا نعايشها ونتعايش معها وفيها ، بعدما كانت خيالاً ، فجمالية العناوين القصصية عامة ، والعناوين المصورة للحيز والمكان خاصة تتمثل فـــي الإيحـــاء والتكثيـــف ، دون الإطناب فكأنها تتكفل بالتصريح بنصف ما تريد بثه ، وتتـــرك النصـــف

الآخر للمتلقي فيكتمل العمل ، وتتشك الجمالية ، ويتم التضافر والشراكة والتماهي بين المبدع والمتلقي .

وقد جمعت هذه العناوين بين بنى متعددة ومتنوعة : فمنها المباشر مثل : (عروس القرية)، ومنها المجازية مثل : (منزلق الوهم / ومخاض دمعة / وشبح المدينة)،

ومنها القائمة على بنية التناص مثل : (نسيج العنكبوت) ، ومنها القائمة على بنية المفارقة مثل : (خيبة أمل) ، ومنها ما يستدعي مقولة شائعة مثل : (لعنة الأبد) ، وبهذا يشرك المتلقي في التجربة الإبداعية ، هذه البنى المركزية المكثفة بخيوطها التي تنساب منها ، ومدى قدرتها على الإضاءة أو التعتيم للنص القصصي ، تكشف عن التشكيل المستقر في العقل الجمعي أثناء استقبال العنوان ، وبعد عملية التلقي له ، وبالتالي فهو الذي يجعل للعنوان حضوراً مستمراً في وعي المتلقي ، وفي السياق الثقافي .

وإمعاناً في المحافظة على البقاء في وعي المتلقي تخير العناوين سهلة التردد على الألسنة ، سهلة التذكر ، وبالتالي يضمن لها الشيوع والشهرة ، وتجد الرواج والقبول لدى المتلقي ، لاسيما أن بعضها أكثر ارتباطاً بالمكان " فبين العتبات والمكان تبادل تأثير كبير تحقق للنص العربي قديماً وحديثاً ، شعراً ونثراً ؛ إذ كان للشعر والسرد دور تفعيل مباشر لمفهومي العنوان / المكان ، الأمر الذي انعكس على ما أنتج حديثاً من أعمال روائية .

والعنوان بوصفه تلك العتبة المباشرة التي تحقق تلك الغاية ،اتخذ صفة تجسيد مختلفة في النص الروائي العربي ، إذ ارتدى العنوان لبوس

المكان ، الأمر الذي افترض عقد مفهوم الازدواج توسلاً إلى عقد ثنائية نقدية فاعلة . ويتمثل ذلك في مفهوم العتبة / المكان ، وهو المفهوم الذي حمل أبعاداً للتناول النقدي "(١٩).

من هنا تتجلى عناوين الناصر بوصفها العتبات أو تلك العلامات التي تحيل إلى واقع ، إذ تخطو عليها من الخارج إلى الداخل ، وهي أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج ، وتوطأ عند الدخول، فهي المكان الذي لا غنى من المرور عليه عند الدخول للمنزل .

ويتميز العنوان / المكان عند الناصر بخصوصيته ، وشكله المتفرد ، كما يعكس التوجه الواقعي عنده ، إذ يشكل مرآة للنص تبدو لنا بوجهين : داخلي / خارجي ، وذلك من خلال الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثفة (عروس القرية / شبح المدينة / نسيج العنكبوت / منزلق الوهم) ، فحين تزداد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي ، فإنه يحمل درجة إشكاليتة ،

ونجاحه في المباشرة ، أما الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي ، بل يضفي مزيداً ، من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً ، وتعلق ذلك بتأويل القارئ للنص ، إلى جانب تلك الملامح النفسية التي تظهر للمكان عبر حضوره النصي والإنتاجي .

من هنا يمكن أن نتأمل – جزئياً – حرص الناصر الشديد على جعل المكان بؤرة لتلك الشعرية بتكثيف الانطلاق من المكان بوصفه عتبة نصية مزدوجة .

والمتتبع لعناوين القصص يجدها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعنواني المجموعتين القصصيتين (أرض بلا مطر ، أمهاتنا والنضال) ، ومعظمها تسبح في فلك القضايا الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع السعودي ، وعلى رأسها قضايا الفقر والمرض وسيطرة العادات والتقاليد البالية .

فالناصر من المبدعين الذين تحملوا على عاتقهم الهبوط بالأدب من برجه العاجي ، وتوظيفه توظيفاً اجتماعياً من أجل الارتقاء بهذا المجتمع السعودي الفتي ، لاسيما وأن التغييرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية كانت جذرية وسريعة الإيقاع ، تهدم مجتمعاً قديماً ، ونظاماً متهرئاً بمؤسساته وعاداته وتقاليده ، وتشيد أسس المجتمع السعودي الحديث بتوجهاته وشعاراته وقيمه الأصيلة ومثله ، وكانت القصة القصيرة أقرب الأشكال الأدبية لرصد إيقاع التغيرات والتحولات ، فهي نقطة على منحنى الطريق ترصد كل الاتجاهات ،

وهي بخصائصها الفنية التي تنفرد بها من وحدة وتكثيف وتركيز قادرة على التقاط وتحليل مواطن الأدران ، والتعبير عن هموم المجتمع السعودي على كل مستوياته البيئية في القرية والبادية والمدينة .

فالأمانة الذاتية عند الناصر لا تستطيع وحدها أن تولد تلك الواقعية الصادقة إلا إذا كانت تعبيراً أدبياً عن حركة اجتماعية عريضة بحيث تدفع مشكلات هذه الحركة وقضاياها الكاتب إلى أن يلاحظ ويضيف مظاهرها الأكثر أهمية بحيث تقوي من عوده وتدعمه ، وتمنحه الشجاعة الكافية لإثراء هذه التجربة الفنية .

والحق أن الواقع الاجتماعي المكتنف النص من ناحية ، والنص نفسه من ناحية أخرى ، ليسا قطبين متقابلين متعارضين ؛ فثمة بدهية تتمثل في " الوجود الاجتماعي اللصيق داخل النص اللغوي ذاته ، بحيث تتحول الدراسة التي تتجاهل هذا الوجود أو تفصله عن البنية الكامنة للنص إلى دراسة فاقدة لأهميتها ؛ لأنها تتجاهل العنصر الأساسي الفاعل في هذا النص "(٢٠).

وكما أن للواقع الاجتماعي هذا الوجود داخل النص ، نجد النص بوصفه النتاج الإبداعي والفني للمجتمع الذي يحيا الفن في رحابه ، على نحو ما يقول باختين : " إن الفن أيضاً اجتماعي بشكل كامن ، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي الذي هو خارج الفن ، فإنه يجد فيه صدى داخلياً مباشراً ، فليس هناك إذن عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض ، بل تكوين اجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي"(٢١).

وهذه الحقائق تتأكد بداهتها في فن ذي طابع اجتماعي كالقص إذ " تداولية القص والتي تشتغل في أبسط صور الاجتماع حتى أعقدها تطبع النص بالطابع الاجتماعي ، ووسمه إياها حتى وهو ينتقل من الواقع المجتمعي ، إلى المتخيل الأدبي ، وهذا وسم لا مناص من وضعه غي الاعتبار، إذ تختلف أشكاله، وتتنوع تقنياته ، بينما يقع هو خلف متغيرات ذلك الاختلاف، وهذا التنوع واصلاً بين المجتمع والقص الأدبي ، وكأن هذه الصلة من خصائص أدبيته "(٢٢).

لذلك جاءت عناوين بعض القصص مباشرة صريحة تكشف دون مواربة عن متنها القصصي الاجتماعي ، مثل :(عروس القرية / وضحية الثأر): فعروس القرية تعكس مدى معاناة الأبناء حينما تتزوج

أمهم للمرة الثانية ، تبلور هذه الصورة الموجعة شخصية سليمان ، ذلك الصبي الذي أحس بغصة في حلقه ، وطعنة أصابته في صميم فـؤاده ، وبدأ يعاني من شعور مرير بانكسار قلبه ، بعد أن رحلـت عنـه مـلاذه الأمن ، والنبع العذب للحب والحنان ، إلى رجل آخر فنراه يتراجع حتـى عن توديعها والسلام عليها : والذي جعله يتراجع جاحظ العينين ، حائـل السحنة ، هو أن أمه وصدرها الدافق بالحنان نحوه ، لم تخف كعادتهـا إلى احتوائه ، أو حتى لتخليصه من الأيدي التي منعته عنها ، إنما اكتفت بأن ألقت عليه نظرة عابرة ،

وضحية الثأر تستدعي على الفور تلك الجرائم البشعة التي ترتكب في حق الأبرياء الذين لم يقترفوا أي ذنب يحاسبون عليه اللهم إلا قـرابتهم من هذا القاتل أو القتيل (٢٣)، هذه الجريمة التـي تعـود بمجتمعاتنـا العربية القهقري إلى الجاهلية ، حيث البقاء للأقوى ، بلا وازع من ديـن أو قانون ، فقد نشبت مشادة كلامية بين تاجرين في سوق المواشـي ، وتوعد كل منهما الآخر ، ويتمادى أحدهما في غيه فيقتل الشـيخ حـازم أثناء عودته ليلاً ، وتجمدت الدموع في مقلتي زوجته :

" ولم تستطع أن تذرف دمعة واحدة على فقيدها ، فلقد كان التمـزق الذي أصاب قلبها أكبر من أن يلحم جرحه الدمع ، إنما اتجهت إلى بندقية مطروحة في جانب الخيمة ، فتناولتها وأطلقت في الفضاء عـدة أعيـرة نارية ، تحية لزوجها الراحل ، وعهداً بأخذ ثأره "(٢٤).

ومرت ست سنوات و(مزنة) تهيئ ابنها الأكبر ليثأر لأبيه ، وحانـت ساعة الصفر ، حيث رصد القاتل في السوق ، وصوبت تجاهـه طلقـة أصابت الهدف ، فخر يتسربل في دمه في وضح النهار ، وسيق القاتـل

إلى الشرطة حيث تبين من التحقيقات أن القتيل لم يكن الرجل المقصود وإنما آخر يشبهه .

فالعنوان هنا يدشن ختام القصة في إسدال الستار على حياة إنسان طالته يد الردى دون إثم اقترفه ، وعلى الرغم من مكاشفة العنوان للمضمون القصصي ، فإن امتلاك المبدع لناصية أدواته الفنية تجعل المعالجة تتسم بالإغراء والجاذبية ؛ وذلك لأنه يدخل القصة وهو في كامل وعيه الفني ، ولياقته السردية ، يعرف ملامح شخصياته ، ومواطن القوة والضعف فيهم ، وتكوينهم الاجتماعي ، ولذا يدخل عالمه السردي واثقاً غير عابئاً بالسر الذي باح به في العنوان .

أما باقي عناوين بنية المركب الإضافي فقد اتشحت بوشاح المجاز مثل : (نسيج العنكبوت / وخيبة أمل / ولعنة الأبد / ومنزلق الوهم / ومخاض دمعة / وشبح المدينة).

فمعظم عناوين هذه القصص تحمل نفس الهموم الاجتماعية المؤرقة للمبدع باستثناء قصة مخاض دمعة) التي تطرح قضية فلسفية .)

فقصة (نسيج العنكبوت) تصور مدى معاناة الموظف الحكومي (عمران) مع الراتب الضئيل الذي لا يكاد يفي بالحاجات الأساسية :" كيف يتسنى له حشو الأشداق الفاغرة بشراهة الذئاب الوحشية المتزايدة مع مرور الأيام حتى غدت أحد عشر " (٢٥).

من هنا كان صراعه الداخلي بين الفضيلة والشرف من ناحية ، وضغوط الفقر والعوز من ناحية أخرى ، صحيح أنه انتصر للأخلاق هذه المرة ، ولكنه ربما لا يكررها بداعي أن غيره عصف بها :" يعنيني فقط

تحكيم العقل وتسهيل مصالح الناس ، وصمت عمران وهو يدفع الورقة التي تحمل القرار من أمامه ليغوص في التفكير الأزلي ، مشاكله والآخرين ، ليتمتم

قائلاً : الإغواء تمتد جذوره من الواقع ... من نسيج العنكبوت"(٢٦).

وهذا العنوان المجازي (نسيج العنكبوت) ، يتناص مع الآية الكريمة – في قوله تعالى :"وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت " (٢٧) – لفظاً ودلالة ، وربما كانت مقصدية المبدع تركيز الكاميرا على هذه الطبقة الكادحة من الموظفين الذين يرزحون تحت وطأة الفقر الذي ربما يجعلهم يقعون ضحية إغراء المال ، هذا الإغراء الذي يبدأ ضعيفاً واهناً كنسيج العنكبوت ، مع اعتصام الإنسان بأخلاقه ، ثم سرعان ما يحاول التمكن من النفس تحت ضغوط الحاجة لتبرير هذه الأفعال .

فالعنوان يشي بدلالة خفية لا يكشف عنها الناصر صراحة ، بل يجعلها تنبث بين الأحداث ، وقد أنبأت عنها دلالة الأحداث ومغزاها ، فالتركيب الإضافي نسيج العنكبوت يكشف عن الضعف الواضح لهذا النسيج ، ومع ازدياد كثافته يتحول إلى بيت تسكن إليه النفس .

وقصة (خيبة أمل) تبرز مأساة المفارقة لدى أحد الشباب الفقراء ، فقد خرج (أحمد) من قريته المعدمة باحثاً عن سعة الرزق في المنطقة الشرقية ، حيث العمل في حقول البترول ،

حتى يتسنى له تحقيق حلمه ، وهو الزواج من بنت الجيران التي أحبها في صمت ، وهناك يستمر في العمل والكفاح لثمانية أعوام ،

استطاع أن يقتصد فيها من قوته مبلغ خمسة آلاف ريال ، أرسلهم إلى والده ؛ كي يجهز لإتمام مشروعه الذي خرج من أجله ، وعند عودته إلى القرية يحدوه الأمل في قرب تحقق الحلم ، وجد محبوبته زوجة لوالده ، فعاد أدراجه تعتصره الحسرة والألم لوقع المفارقة .

ربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة من أبرز مظاهر شعرية السرد، تعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدور الذي يقوم به المجاز في شعرية القص ؛ وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهي أنها : تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر (٢٨).

فالمفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيها صانعها النص بطريقة تستثير القارئ ، وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي ، وذلك لصالح المعنى الخفي (٢٩) .

وفي تصوري أن المفارقة هنا تكمن في تراجيديا الموقف ، فخروج الشاب وغربته ، كانت من أجل تحقيق مشروع والده ، وهو الزواج من محبوبة ابنه ، والابن المسكين هو الذي أمن له نفقات هذا الزواج .

أما قصة (لعنة الأبد) فتصور مدى معاناة أسرة (سيد عبد التواب) تحت وطأة حياة الفقر فوق أسطح المنازل ، تلك الحياة القاسية التي ألقت بظلالها على وجه هذا الرجل ، ولكن يبدو أن الحياة أرادت أن تقبل عليه وتعوضه الحرمان ، فتزوجت ابنته الكبرى من أحد الشباب الأثرياء من خارج القرية : " فتبدلت حاله من الفقر المدقع الذي قضى حياته في أعطافه ، إلى الثراء الطافح الذي أخذ يتمرغ في أكنافه "(٣٠).

فالعنوان يستدعي بعض محفوظات العقل الجمعي ، عن لعنة الفراعنة، ولعنة الزمان ، ولعنة القدر ، ولعنة الأيام ... إلخ ، تلك التركيبات (الاكليشيهات) الجاهزة والشائعة ، وبهذه الشراكة بين المبدع والمتلقي يتم استدعاء القارئ كشريك في عملية الإبداع ، فالعنوان لابد أن ينطوي على لون من ألوان النشاط الإيجابي ، فلا ينحصر دوره في مفتاحية القص فقط ، ولا يجب أن يخضع للقصة خضوعاً مطلقاً ، وكأنه المطية المستسلمة الهادئة التي يعبر عليها القارئ إلى رحاب العمل الفني ، بل ينبغي أن يظفر بقدر من الاستقلالية والغموض ؛ وذلك لقدرته على محاورة المتلقي محاورة تستدعي من مخزونه التراثي والثقافي والفلكلوري .

فإذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه العنوان ، فإن في المقابل نجد المستقبل ينطلق من معرفته الخلفية في تقبله له ، إذ إن معرفة المستقبل الخلفية معرفة أكثر سعة من موضوع المرسلة عملاً وعنواناً ، ومن ثم فإن التفاعل بين تلك المعرفة والعنوان يتم بشكل قريب من التداعي الحر بين دوال العنوان ، وموضوعات تلك المعرفة ، الأمر الذي يقيم تنظيماً أولياً لها، وبه تمتلك الدوال القدرة على إنتاج دلالتها (٣١).

وتتضح مزية هذا العنوان في قدرته على بعث تساؤلات ملازمة لهذا الاستدعاء ، تدور حول القصة بعنوانها والمستدعى ، إذ ينفتح الخيال أمام عدة احتمالات ، فقد ترد القصة امتداداً للمستدعى ، وقد تأتي مغايرة له ، وربما تتسع حدة هذه المغايرة لتستحيل تقابلاً .

فالعنوان (لعنة الأبد) بهذا التركيب الإضافي الغامض يكشف عن علاقة ملازمة بين المضاف والمضاف إليه ، ويطرح العديد من

التساؤلات ، لماذا حلت اللعنة على هذا الرجل ؟ هل يستحقها ؟ ما الـذي اقترفه من آثام لكي تحل عليه اللعنة ؟ وأي نوعية من اللعنات ؟ هل هي كارثة ألمت به ؟

واللعنة هنا هي لعنة الفقر ، وما أشدها من لعنة ، تلك التي جعلـت الرسول صلى الله عليه وسلم يستعيذ بالله من الكفر والفقر وعذاب القبر، أي أن وطأة منزلة الفقر تداني الكفر وعذاب القبر ، ومـا أرداهـا مـن منزلة !

فالاستدعاء لا يقع في نطاق الألفاظ ، بـل يشـمل آفـاق الـدلالات السياقية الكبرى المكتنفة هذه الألفاظ ، وهو ما يعكس المدى الرحب من التفاعل الإيجابي الحافز بين المبدع والمتلقي بمخزونه الثقافي المكتنـز في العقل الجمعي .

ثم تأتي قصة (شبح المدينة) لتطرح أوهام وتصورات البدوي عـن المدينة وأهلها ، فهي بكتلها الخرسانية المتراصة ، وأنوارها تعكس مدى الخوف المسيطر على أهلها ، أضف إلى ذلك سلوكهم وتقاليدهم الحضرية التي لا تعجب أهل البادية ، حتى توافيه حظوظه على الرغم منه لهبوط المدينة ، فينبهر بمغرياتها ، ويضطر إلى ارتداء الحذاء لأول مـرة مـذ ولدته أمه ، وحينما عاد إلى خيمته ، استقبلته زوجته بعبـارات الـتهكم والتقريع على الحذاء الذي يتعثر في السير به ، فينظر إليها نظرة ازدراء للرائحة العفنة التي تفوح من ثوبها ، وكانت قبل ذلـك مـن ناموسـه اليومي، ولم يوقظه من تمرده إلا صوت الذئب يعوي ، فهرع إلى أطفاله ليطمئن عليهم ، وأفاق من شبح المدينة الذي لم يتلاشى من خاطره .

وأخيراً تأتي قصة (منزلق الوهم) لتلقي بالضوء على جانب من حياة أحد المبدعين مع زوجته وملهمته التي تحبه إلى درجة الفناء فيه ، فهي تتمنى " أن تصبح قطعة منه .. جزءاً لا ينفصم عن جسده في أي لحظة من حياته "(٣٢).

وفي العادة تنتاب الرجال بعد الإشباع والارتواء العاطفي والجنسي فترات من الركود ، أو الفتور العاطفي ، فتصبح نظرته للأمور أكثر عملية بحكم إحساسه بالمسئولية ، وتظن الزوجة الغيور ظلماً أنه لم يعد يحبها ، ويشطح بها خيالها المريض سريعاً إلى وجود أخرى في حياته فهي تغار عليه من كتبه إذا شغلته عنها ، وتنتابها الهواجس الشيطانية ، حتى تستيقظ على الحقيقة : " أمن المعقول أن يكون زوجها على علاقة بامرأة أخرى في حين يهب من نومه فزعاً حين سماعه صوت ابنتهما بعد منتصف الليل .. وطوقت سميرة زوجها ، ودفنت رأسها في صدره ؛ لكي تخفي الدموع التي انفجرت في عينيها كالينابيع ، وأخذت تتمتم وهي تشرق بدمعها متوسلة : أغفر لي " (٣٣).

لاشك أن العنوان (منزلق الوهم) يعكس وجهة نظر المبدع تجاه هذه القضية ، والذي يؤكد مكاشفة العنوان لوجهة نظر المبدع ، أنه لم يكتف بإعلان وجهة نظره فقط ، وإنما الحق العنوان بتعليق يعكس مقصديته من هذا العمل الفني من خلال البنية الإنشائية : سؤال ، وجواب : (سألته .. لم تصور حياتنا في قصصك ؟) (أجابها .. لكي أجنب الناس متاعبي معك) .

وهذه البنية الحوارية تطرح مسألة في غاية الأهمية ؛ ألا وهي استحضار المتلقي أثناء العملية الإبداعية ، وإشراكه معه من ناحية ،

ومن ناحية أخرى علاقة المبدع بعنوانه ، وذلك عندما يحاول المبدع أن ينقل نفسه إلى مقاعد الجمهور ، ويجلس بينهم لتلقي هذا العمل الفني ومن ثم عنونته .

إن المرسل غالباً يضع عنوان قصته أو رسالته بعد انتهائه منها ، وتشكلها عملاً مكتملاً ، بمعنى أنه يضع أو يبدع العنوان وهو واقع تحت تأثير العمل نفسه بشكل من الأشكال ، وكأن المرسل يتلقى عمله ليتمكن من عنونته ، غير أن هذا التلقي لا يستهدف إنتاج معنى العمل ، أو قواعد إنتاج هذا المعنى كما هو الأمر في تلقي المتلقي ، إذ إن المرسل لا يتحرر مطلقاً من وظيفته كمرسل في مواجهة عمله ، بل يضاف إليه العمل مؤثراً ومحفزاً لإنتاج العنوان ، وهكذا يمتلك العنوان استقلاله الإبداعي من سيرورة مؤثرات البث ومحفزاتها ، ويمتلك كذلك علاقته بعمله ، بدخول هذا الأخير ضمن تلك المؤثرات والمحفزات (٣٤).

إن المرسل دائماً يسعى إلى إتمام التواصل بينه وبين المتلقي ، ويلجأ إلى كل الطرق لتحقيق ذلك : ينفعل ، يسأل ، يجيب ، يفهم ، يفسر ، يصف ، فالمبدع يبذل قصارى جهده ؛ كي يتأكد من أن رسالته وصل محتواها إلى المتلقي ، وأنهما يقفان على أرض واحدة من المعرفة والتواصل ، فإن العمليات (الميتالسانية) التي يقوم بها المرسل وهي وظيفة الشرح بوصفه (الراوي المنقح المفسر) ، وتفسيره لموضوعه ليكون واضحاً جلياً في ذهن المتلقي ، لتتم به الفائدة ، وتتحقق المقصدية .

فالمبدع الفطن اللماح هو الذي يجيب عن تساؤلات المتلقي قبل أن تصدر عنه ، إذ يقدم مادته كاملة غير منقوصة ؛ وذلك لأنه يمارس

مهمته ووظيفته تجاه المجتمع ، وهي نقل خبراتـــه وإبداعـــه وتجاربـــه لمجتمعه ، وهذا يشعر المبدع بأن لرسالته دوراً فـــي مجتمعـــه ، وفـــي الوجود

أي أنه لا يكتب لتظل تجاربه حبيسة السطور ، بل يكتب ليتفاعل مع مجتمعه .

بعد هذا التحليق في بنية المركب الإضافي نقف عند نقطة في غايـــة الأهمية ألا وهي بنية الحذف الواضحة في هذه العنـــاوين : (عـــروس القرية / شبح المدينة / نسيج العنكبوت / منزلق الوهم / ضحية الثـــأر / مخاض دمعة / خيبة أمل / لعنة الأبد) .

مهما كانت الكلمة تحمل ذاتياً من خصائص ، فإن التركيب هو الـــذي يزيد من تلك الخصائص أو يقلل منها ، ويسعى المبدع هنا وفقاً لمضمون الرسالة إلى الكلمات يركب بعضها إلى بعضها الآخر ، ويربط بينها فـــي وحدة كبرى هي التركيب .

وبالنسبة للتركيب النحوي فالقواعد النحوية التي تستخدم في اللغـــة المعيارية استخداماً عفوياً، تتحول في الإبداع ، وعلى يد المبدع إلى بنية ذات مغزى ، تعبر عن دلالات سياقية ، كما تفضي بدرجة ملحوظة إلـــى إبداع الرؤية الشعرية .

والحذف سمة من سمات شاعرية اللغة ، وإذا كان البلاغيون يقرون الحذف للعلم به ، أو لتقرير معنى ، أو لضيق المقام عن إطالة الكـــلام ، فليس خفياً علينا القيمة الجمالية له ، وما يضيفه على القول من روعـــة وجمال ، فالحذف لا يكون جميلاً إلا إذا زادت دلالات الكلام قوة وتأثيراً .

فهذه العناوين كلها إخبارية فهي خبر لمبتدأ محذوف وتقديره هذه عروس القرية ، وهذا شبح المدينة ، وهذا منزلق الوهم ... إلخ .

وهذا الحذف يكسب العناوين الغموض وعدم التحديد ، وهو ما يسم العنوان بعداً مطلقاً عاماً ، تشرع القصص في تحديد ، وبلورة مظاهره التي يتجسد فيها ، ويتأكد ثراء هذا النمط في القصص التي تتصل عناوينها بدلالات مجردة مثل : منزلق الوهم .

وربما كانت مقصدية المبدع تقوم على شمولية فكرة الإسناد بين العنوان والمتن القصصي ، بمعنى أن كنه العلاقة بين الطرفين يكاد يؤول إلى الإسناد : حين يكون العنوان هو المبتدأ ، وتنهض القصة بكاملها بمهمة الخبر الذي يكشف عن المقصود بهذا العنوان ، لا في نطاق فكرة الإسناد المحدودة في دائرة الجملة وقوالبها النحوية المعروفة ، بل في آفاق الانشغال ببيان المظاهر ، والكشف عن الأبعاد .

فبنية الحذف في العنونة هنا تدشن أحد مستويات الفهم والتلقي الإبداعي ، وهو مستوى لا يصح إهماله ، أو الاستهانة به ، على اعتبار أن المتلقي له حق الشراكة الكاملة في العملية الإبداعية ، فهو يقدر المحذوف المسكوت عنه الذي تنعقد به فائدة التركيب .

" فمراوغة العنوان تجعله يتحرك دلالياً حركة مزدوجة بين الإضاءة والعتمة ، على معنى أنه أحياناً يكشف عن ناتجه الدلالي من القراءة الأولى ، وأحياناً أخرى ينغلق على ذاته ، ولا يكاد يفصح عن هذا الناتج إلا بعد مجاهدة ، وبرغم المجاهدة فإنه قد يحجب ناتجه ، وعلى القارئ أن يستقبل العنوان في هذا الأفق المزدوج ، ويحتمل هذه المراوغة الإنتاجية ، حيث إن العنوان يسمح بكشف دلالة بعينها ، لكنه سرعان ما

ينفيها ، وذلك راجع إلى الاختزال البالغ الذي يسيطر عليه ، وكأنه خارج من مقولة النفري : كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة ، وقديماً قال ابن فارس : إن من أهم أسباب الغموض والإلباس وجازة اللفظ "(٣٥).

"والعنوان يكاد يعتمد الغياب الصياغي لبعض مكوناته ، أي أنه يتعمد حذف بعض دواله ، فهو يأتي ناقصاً صياغياً على الأغلب ، واستحضار هذا المحذوف أو الغائب يحتاج إلى استحضار بنية العمق ، ثم ربط هذه البنية بالفضاء النصي المحيط بالعنوان ، سواء في ذلك أكان الغائب يحتل صدارة العنوان أم مؤخرته "(٣٦).

نخلص من وراء ذلك إلى أن الناصر قد سلك كل السبل الفنية الكفيلة بجعل عناوينه تتسم بإعمال العقل ، وانتقاء الألفاظ ، وإيقاعية التركيب ، وإثارة الخيال ، والقدرة على الحياة في ذاكرة المتلقي ، بتشكيلها الجمالي الذي يخاطب الوجدان والعقل معاً ، فالعنوان عند الناصر يحقق أكثر من وظيفة ، ويثير أكثر من دلالة ، ويظل محلقاً في أفق القارئ يجادل ذهنه ومقدرته التأويلية ، بل قد يصبح بالنسبة للقارئ في قوة تكاد تقترب من قوة العبارات الحكيمة التي يحتفظ بها في وعيه ؛ لكي يرى بها العالم ، ويجعلها مقياساً جمالياً للحكم على الأشياء ، والذي يستوقفنا هو وثوق صلتها بمضامين القصص ، مما جعلها منطلقاً ناجحاً قادراً على جعل صحبة المتلقي لهذه القصة أو تلك محكومة بهدف بعينه ؛ هوالربط بين القصة وعنوانها، واستحضار هذا الهدف على الدوام لضمان استيعاب الأحداث ، والفطنة إلى مقولة القصة في مجموعها ، ذلك أن مضي المتلقي في قراءة العمل يعني مزيداً من جلاء أبعاد العلاقة بين العنوان من ناحية ، والقصة ذاتها من ناحية أخرى .

بنية العطف :

وتتجلى بنية العطف في العنوان الذي صدر به الناصر مجموعته القصصية(أمهاتنا والنضال) حيث عطف النضال على الأمهات ، وأداة العطف هنا هي الواو فلها " وظيفة دلالية إضافة إلى وظيفتها النحوية التي تفيد العطف ، ومعناها مطلق الجمع ، فتعطف الشيء على

مصاحبه " (٣٧) ، وربما يرجع استخدام حروف العطف عند الناصر إلى الموروث الثقافي الشفهي ، الذي عاشته هذه المنطقة العربية ، فالثقافة الشفوية تعتمد على استعمال حروف العطف ، فقد كان يعتمد عليها بديلاً عن التجاور المكاني في الثقافة العربية الكتابية .

والعنوان يبلور تضحيات الأم في كل مكان ، صبرها على الزوج الذي لا يطاق ، وتقديمها الأبناء للجهاد من أجل تحرير تراب الوطن ، فالأم هي المعادل الموضوعي للنضال بكافة صوره ، فاستخدام الجملة الاسمية (أمهاتنا والنضال) تعني أن المبدع يريد التركيز على الفاعل دون الفعل، فالتركيز يكون على الاسم دون الحاجة إلى تحديد زمان ، هذه البنية الاسمية يستعين بها العلماء والمناطقة في تحديد تعريفاتهم ؛ لأنها لا تتغير بتغير الزمان والمكان ، وقد استخدمها الناصر هنا أيضاً لإثبات كفاح الأم ، ونضالها في كل زمان ومكان .

بنية التضاد أو التقابل :

وقد وظفها الناصر في عنوان قصة (شروق ... وغـــروب) ، وإن كان المضمون القصصي يكشف عن أفول نجم الابنة الوحيدة (لصالح) بعد صراع مع المرض مع المرض اللعين ، الـــذي فتـــك بهـــذه الـــروح الطاهرة ، وكان من الطبيعي من خلال هذه المرجعية المأساوية أن يكون العنوان : غروب ... وشروق ، أو غروب فقـــط ، إلا أن الناصـــر بـــدا متفائلاً بتقديمه للشروق بما فيه من أمل ، ثم فصل بينه وبين الغـــروب بثلاث نقاط ، وهنا نلاحظ ارتباط النظام الخطي الكتابي بالوصل والفصل ، بين الثنائية التقابلية للعنوان ، فبين هذه الثنائية يستخدم المبدع فاصـــلاً خطياً محدداً هو النقطة ، فعلامات الترقيم لها قيمة تعبيريـــة ذات صـــلة وثيقة بالبنية التقابلية للعنوان ، فإذا كانت الفاصلة تسمح بالفصـــل فـــي إطار محدد ، وتسمح بالوصل بمساحة أكبر ، فإن النقطة أكثـــر ارتباطـــاً بالفصل ، فمع وجود النقطة يختفي حرف العطف ، فكيف يتم العطف بين الإشراق والبهجة ، وبين الغروب وما به من يأس وظلمة ، بل الطبيعي الفصل بهذه النقاط الثلاث .

فالبنية الثنائية التقابلية للعنوان بنية متكاملة على المستوى الدلالي ، بتقابل (شروق) من حيث هو اسم يمتلك صيغة صرفية ، بالاسم المقابل (غروب) ، لتعلن الدلالة عن الوجه والوجه الآخر ، فبنية التقابل تسير في خطين متوازيين ، لكن الصيغة الصرفية لا تعمل منفردة كـــي تؤكـــد التقاء المتناقضات ، ولكنها تستمد من المادة المعجمية قناعاً آخر يعكس الخداع اللغوي الذي به يكشف الوجه الآخر لحقيقة متكاملة في تعارضها،

فكما أن هناك الإشراق والضياء والبهجة ، هناك الغروب حيث الظلمة والسواد والشقاء .

بهذا التقاطع بين الوزن الصرفي ، والمادة المعجمية بعرفها الدلالي ، أو غلافها المجازي ، يضمن الناصر حسن استقبال المتلقي لعنوانه القصصي ؛ لأن الدال يستحضر مدلوله المعروف المتفق عليه ، فتبرز بنية التقابل ؛ لتجعل من لعبة التبادل والتقابل الدلالي مقبولة ، وكأنها نوعاً من الرياضة الذهنية التي يمارسها العقل الجمعي.

المبحث الثاني : البنية الأحادية :

تحتل البنية الأحادية المرتبة الثانية في استراتجية العنونة عند الناصر ، فقد بلغ عدد القصص التي عنونت بكلمة واحدة اثنتا عشرة قصة ، وجاءت عناوينها على النحو الآتي :

(ابتسامة / الزائفون / العذاب / الصديقة / أمينة / عقم / الهينة / شقاوة / خيانة / خلود / قدر/ الأشقياء).

تعرف الكلمة بأنها " وحدة لغوية بسيطة ، تتميز باستقلال تام ، وتقبل الإضافات ، وتتمتع بوجود في المعجم ، أي أنها تفيد معنى "(٣٨).

وهي التي تحمل رسالة المبدع إلى المتلقي ، ولها دورها الكبير في إنتاج الدلالة ؛ لأنها تحوي أنماطاً من التفكير ، وطبقات من تصور الإنسان للأشياء ، " وليست دلالة الكلمات على شيء كدلالة الدخان على النار ، أو السحاب على المطر ، فهذه خارجية ينفصل فيها الدال عن المدلول ، أما دلالة الكلمة على الشيء فكامنة فيها ، مبناها على تصور الإنسان للأشياء ، فالدوال الطبيعية تقتصر على محض الإشارة ، والدلالة اللغوية مثقلة بالفكر الذي ينقله القائل على المخاطبين عن الشيء"(٣٩).

فالكلمة من أهم وسائل المبدع في إبداعاته ، بوصفها المجسد المادي لكل المعاني التي تختلج في صدره ، وهي الصورة التي تتمتع بمرونة فائقة ، وتكون منطوقة ومقروءة ومسموعة ، ويتغير موقعها ، وليس أدل على أهميتها من أننا عندما نقرأ أي معنى نفسره بالكلمة ، أي أن كل لغة تعتمد على العلاقات اللغوية سواء في التواصل ، أو عندما تنحرف

وتخرج عن المعيارية ، لتؤدي الوظيفة الشعرية ، كما نراها هنا عند الناصر في إبداعه لعناوينه الأحادية .

تنوعت العناوين ذات البنية الأحادية عند الناصر بين الأسماء النكرة والمعرفة مثل : (أمينة / وقدر / والصديقة / والعذاب) ، وأسماء الجموع مثل جمع المذكر السالم في : (الزائفون) ،

وجمع التكسير في :(الأشقياء) ، والمفعول المطلق في : (ابتسامة / وشقاوة) ، والمصادر في : (عقم / وخيانة / وخلود) ؛ وذلك لدلالة المصدر على الحدث المجرد والزمن المطلق ، والصفات في : (الهينة).

اسم البطل عنوان القصة : أمينة :

لا يقتصر اسم البطل في العمل القصصي على كونه دالاً يحمل مدلولاً ما ، أو مجموعة مدلولات ينوب عنها ، أو يختزل مرجعيتها المرتبطة بالبيئة المحيطة ؛ ليفجر مرجعية جديدة يعمل النص القصصي كله على تشكيلها ، وإنما يرتبط اسم البطل ارتباطاً وثيقاً بالبنية الكلية للنص القصصي .

لا غرو في جعل اسم البطل عنواناً للنص القصصي ، فقد بدأت الرواية العربية الحديثة بهذه البنية الدالة على أهمية اسم البطل ، بوصفه وحدة معنى دالة على المقصود السردي ، وباعتبار المهمة الدلالية للنص السردي تتمثل في تشكيل نماذج معادلة للنماذج البشرية التي تشغل مرجعية الواقع ؛ لأن الغرض من القصة هو إبراز قيمة الإنسان الاجتماعية والنفسية والوجدانية ، وهذا التوجه يتفق تماماً مع الاتجاه الواقعي الذي تزعمه الناصر على ساحة القص السعودي ، ولعل (رواية زينب لهيكل) تلك الرواية التي خطت المسيرة الروائية في الثقافة العربية المعاصرة ، تمثل الدليل الواضح على أهمية اسم البطل حال كونه اسماً كلياً للعمل القصصي ، وهي بداية كان لها أثرها ، إذ توالت الأعمال القصصية التي تجعل من اسم البطل مفتاحاً لقراءة النص القصصي ، بوصف هذا الاسم علامة كلية تعتصر التشكيل الفني ، ومضمونه الدلالي في كلمة واحدة هي اسم البطل .

ولا يرتبط هذا التوجه في العنونة باسم البطل بالناحية الواقعية فحسب ، بل يرتبط بالاتجاه الرومانسي الذي كان يعلي من شأن الفرد ، ويجعله محوراً للعالم ، ويضع الذات الإنسانية

موضع الراصد المؤثر والمتأثر بالتجربة الكونية والطبيعية والاجتماعية ، فهي الغاية والمذهب ، كما يرتبط أيضاً بالتوجه النفسي الذي يفسر أبعاد الشخصية ويرجعها إلى ثلاثة أبعاد رئيسة هي ما يأتي :

١-البعد الخارجي الشكلي الحسي (البراني) .

٢- البعد الداخلي النفسي الوجداني (الجواني).

٣- البعد الاجتماعي .

و(أمينة) الناصر قد لا تختلف كثيراً عن (أمينة) نجيب محفوظ في الثلاثية ، تلك الزوجة المنكسرة ، التي ذابت شخصيتها في شخصية (أحمد عبد الجواد) القوية ، كذلك أمينة الناصر

فهي تلك الزوجة المكافحة التي شاطرت زوجها العامل البسيط رحلة الحياة ، وتحملت حياة الفقر إثر خروج زوجها من العمل بعاهة مستديمة، فيضطر إلى بيع كل ما يملك حتى أثاث منزله لكي ينفق على أولاده .

وأمينة من الصفات التي يجب أن تتحلى بها المرأة ، وهي من مادة (أ- م- ن) تلك المادة التي تتوزع دلالاتها في لسان العرب على النحو الآتي :

-الأمن : ضد الخوف .

- والأمانة : ضد الخيانة ، والأمانة تقع على الطاعة والعبادة والوديعة والثقة والأمان .

- وأمنته على كذا واتمنته بمعنى ، واستأمن إليه : أي دخل في أمانه .

- ورجل أمين وأمان ، وامرأة أمينة : أي ثقة .

فالأمن هو ما عبر عنه المعجم بأنه ضد الخوف ، بما تحمل هذه الدلالة المركزية من دلالات تحيط بها ، وتتماشى معها ، وتكملها إيحائياً ، فالأمن والاطمئنان والأمان والاستقرار النفسي الخالي من الخوف ، دلالات تتماشى مع الإيمان ، بوصفه حالة استقرار نفس لا تخشى الغد ، وهذا ما كانت تفتقده أمينة الناصر ، أي أن الاسم يحمل هذه المفارقة ، أضف إلى ذلك تحول زوج أمينة بفعل الفقر إلى السرقة ، فالعنوان هنا يحمل علاقة جدلية مع أحداث القصة ودلالتها ؛ ليوجه العنوان المتلقي في واد ، وإذ بأحداث القصة تنقله إلى واد آخر ، لتصبح العلاقة بين الأمرين علاقة تضاد وتقابل ، فوجود العنوان يستحيل إلى " مجرد لحظة بانتظار قراءة تكشف العلاقات المتناقضة بين العنوان وما تتعالق به دلائله وتتفاعل معه من نصوص وخطابات " (٤٠).

فالدال في تعبيره عن اسم العلم ، وحمله لجماع القيم الدلالية التي تمثلها مرجعية الاسم ، وهي مرجعية تنعكس في تصور ذهني عند المتلقي ، وتتميز بنوع من الثبات ، فعلى مستوى اختيار الاسم ذاته يتعامل المبدع معه هذا التعامل التاريخي ، بمعنى أنه يعي تماماً القيم الدلالية للاسم ، وفلسفة العقل الجمعي في اختياره لهذا الاسم الإنساني ، وبماذا يرتبط ؟وما أثره على مسرة صاحبه ؟

أما باقي عناوين البنية الاسمية وهي (قدر / الصديقة / والعذاب) ، فهي أقرب إلى العناوين المفتاحية المباشرة التي تأخذ بيد القارئ لتنير له

عتمة المتن القصصي ، وإن شئت فقل : إنها تضع الخيط الأول للنسيج الفني في يد المتلقي كي يهتدي به قراءة النص .

فقصة (قدر) تفجر قضية الزواج في المجتمع السعودي ، فالفتاة لا حول ولا قوة لها ، وليس لها من أمرها أي شيء ، فإذا جاء الخاطب فهو القدر المحتوم ، وتساق إليه دون أن تنبس ببنت شفة ، فليس لها إلا قبول ما ارتضاه وليها .

كما تبلور قصة (الصديقة) افتقاد هذا البيئة لقيم الصداقة ، فالصديقة الصدوقة غدت من المستحيلات كالغول والعنقاء ، ولاسيما في ظل مجتمع تسيطر عليه أوهام العنوسة .

وتأتي قصة (العذاب) لتفضح بقايا ردة جاهلية لا تزال تلقي بظلالها على المجتمع السعودي حيث الفقر الذي دفع زوجة أحد السعاة إلى التخلص من جنينها ؛ لأن لديها خمسة أولاد ، ولا تملك سد رمقهم ، فالعذاب هو عذاب الفقر ، ثم عذاب الشك في تلك الزوجة من قبل زوجها، ولاسيما بعد أن أخبره أحد معارفه ، بأنه لا يقدم على هذه الجريمة إلا المرأة الخائنة .

إذا كانت مواجهة العنوان للمتلقي تبدأ مبكرة من لدن الشروع في القراءة ؛ فإن ثمة صحبة ملازمة تجمع العنوان مع القارئ وتستمر هذه الصحبة حتى الفراغ من القراءة ، لتكون القراءة كلها مسوقة من بعض الوجوه للإجابة على ما يبعثه العنوان من تساؤلات ، وما يثيره من قضايا : أي قدر ؟ وما القضية التي يثيرها هذا العنوان ؟ وأي عذاب ؟ وما الموضوع الذي يطرحه هذا العنوان ؟ وأين نجد الصداقة الحقة في هذا الزمن ؟

" العنوان ليس مؤشراً بسيطاً بل هو بنية معقدة غاية التعقيد ، وتمثل أداة ضغط هائل على المتلقي أو القارئ فتحاصره في نطاق منطوقها تارة، ومفهومها تارة أخرى ، وفي إطار الجمع بين المنطوق والمفهوم تارة ثالثة ، ويظل هذا الحصار محكماً حتى يفرغ من

القراءة ، وعندما يمكن أن يتحقق للعنوان بعده المرجعي من كونه إشارة ظاهرة إلى مستوى كامن ، ومهمة القراءة العمل على أن يطابق الظاهر الباطن مطابقة إجمالية دون أن ينفي ذلك إمكانية المطابقة التفصيلية في بعض الإجراءات القرائية الواعية " (٤١).

فعناوين هذه القصص أقرب إلى العناوين المفتاحية ، فالعنوان في هذا النمط ركيزة يعتمد عليها المتلقي في النفاذ إلى غاية القصة ومقولتها الدلالية ، إذ تكون القراءة موجهة لغاية بعينها ، وهي التماس التجليات المبلورة لمدلول العنوان .

فعملية القراءة الواعية " تشكل بناء يقابل بناء النص ويجاوره من خلال عملية تفكيكية ، تستهدف التعرف على وحدات النص الصغرى ، ممثلة في الجمل ، والكشف عن العلاقات الجامعة بينها ، من خلال عملية التفاعل بينها ، مما يؤدي إلى إبراز خصوصية النص ، وتفرده عن سواه من النصوص ، وبهذا تكون القراءة عملية تفكيك لوحدات النص ، وإعادة البناء لها مما يجعلنا بإزاء ما أسماه إيزر بالقطب الجمالي ، الذي هو الجهد المبذول من طرف القارئ ، متمثلاً في الكشف عن خصائص القطب الفني الذي هو النص المنتج من قبل المؤلف(٤٢).

فالقارئ الناقد لا يقل أهمية عن المبدع نفسه ، فالناقد الذي اكتشف شكسبير مثلاً لا يقل مكانة عن شكسبير ، كما يقول ميخائيل نعيمة ولولاه لما استمتعنا بالرقي الإبداعي لهذا المبدع الكبير .

وإذا تقدمنا خطوة إلى أسماء الجموع تواجهنا قصتي :(الزائفون / والأشقياء) ، الأولى تبرز إحدى الشخصيات النمطية ، وهي شخصية الطبيب الذي ضرب بشرف واحدة من أرقى المهن الإنسانية عرض الحائط ، فبدلاً من تخفيف آلام المرضى ، راح يستغل ظروفهم لتحقيق حلمه في الربح السريع ، فتحول من طبيب إلى جزار ميت الإحساس يبتز المرضى تحت وطأة أوجاعهم .

أما الثانية : (الأشقياء) فتصور مدى بساطة حياة البدو وسذاجتها في آن ، فهم يفضلون الجمل على السيارة ؛ لأن الجمل من صنع الله بينما السيارة من صنع الشيطان ، يرفضون سلوك أهل المدن ، يرفضون التغيير حتى ولو كان إلى الأفضل ، فالأفضل عندهم عدم الخروج على أعراف البادية .

من الواضح أن صيغتي جمع المذكر السالم في الزائفون ، وجمع التكسير في الأشقياء ، تعكسان سلوكيات فئات اجتماعية مختلفة ، سواء منهم من لوثته المدنية الحديثة بسلوكيات انتهازية مرفوضة على الصعيد الإنساني ، أو من آثر الحياة الأولية البسيطة بعيداً عن المدنية بسلوكياتها المعقدة ، فالعنوان هنا يميط اللثام عن هذه الشخصية النمطية، مما يجعل رحلة المتلقي عبر أحداث القصة عبارة عن حشد لطاقات هذه الشخصية موزعة على ثلاثة أبعاد رئيسة هي : البعد الخارجي ، والداخلي ، والاجتماعي .

أما بالنسبة للبنية التأكيدية أو التوكيدية ، فتتجلى هنا في بنية المفعول المطلق المتمثلة في قصتي : (ابتسامة / وشقاوة) ، فالقصة الأولى تطرح تلك العلاقة الجدلية بين العنوان وأحداث القصة ودلالتها ، فالقارئ لهذا العنوان لأول وهلة قد يستفز فيه الجوانب الوجدانية العاطفية ، ويؤهله للانخراط في فتنة إحدى قصص الحب الرومانسية الملتهبة التي بدأت بين العاشقين بهذه الابتسامة ، ولكن المضمون القصصي يطرح قضية مغايرة تماماً لهذا المتوقع

فالمضمون يعالج قضية أخلاقية غاية في الأهمية تمس المجتمع السعودي وشبابه ، ولاسيما هؤلاء الشباب الذين يمضون أوقاتهم في ملاحقة الفتيات في الأسواق والمتاجر ، معرضين عن الزواج ؛ لأنه سيحملهم مسئولية هم في غنى عنها ؛ ولذا فالابتسامة هنا ما هي إلا ابتسامة حزن وأسى على الأفق المحدود لهؤلاء الشباب من ناحية ، وعلى الضياع الأخلاقي من ناحية أخرى .

فالعنوان هنا يحمل المتلقي في رفق إلى واد بينما الأحداث تنقله إلى واد آخر ، فالوجود الذي يطرحه العنوان هنا يستحيل إلى " مجرد لحظة بانتظار قراءة تكشف العلاقات المتناقضة بين العنوان ، وما تتعالق به دلائله وتتفاعل معه من نصوص وخطابات وليتسع العنوان عن تركيبه (النحوي – دلالي) ممتلكاً نصيته " (٤٣).

وإذا كان عنوان ابتسامة يطرح هذه العلاقة الجدلية بينه وبين متنه القصصي ، فإن عنوان قصة شقاوة يكاد يكون ملخصاً لأحداثها ، ومباشراً في الكشف عن تلك الأوهام والخرافات التي يزرعها الكبار البسطاء في نفوس أطفالهم ، من حكايات وهمية لا سند لها من الواقع ،

ربما بدعوى ردعهم وإرهابهم ، وردة فعل هؤلاء الأطفال في التعامل مع هذه الحكايات التي لم تجد رواجاً عندهم ؛ لأنها لم تحترم عقولهم الغضة الواعية .

وإذا انتقلنا إلى بنية المصدر تطالعنا هذه العناوين الثلاثة : (خيانة / خلود / وعقم) ، العنوان الأول يفجر قضية في غاية الخطورة ألا وهي زواج الرجل المسن من أجنبية صغيرة ، هذه الزيجة غير المتكافئة ينتج عنها كوارث كثيرة في المجتمع أبشعها الخيانة .

فالعنوان هنا هو الشفرة والمفتاح ، بل يكاد يفتح ويكشف للمتلقي عن المضمون القصصي دون مواربة .

كذلك الحال بالنسبة لعنوان قصة : (عقم) الذي يفضح مكابرة الرجل ، فهو لا يريد أن يذهب إلى الطبيب للتأكد من حالته الصحية والجنسية ، بل الأهون عليه أن يغير الزوجة ، ويضطر أخيراً وبعد ثلاث زيجات للذهاب للطبيب ، ويتم علاجه إلا أنه لم ينجب إلا الإناث .

أما عنوان قصة :(خلود) ، فيصور (محسن) ابن الخامسة عشر بأعماله البطولية التي قام بها لمكافحة مرض الجدري الذي اجتاح حارتهم ، فقد تحمل على عاتقه نشر الطمأنينة والوعي بين أفراد حارته، ورفع روحهم المعنوية دون تهيب من انتقال الوباء إليه ، حتى شفي أكثرهم ، ولكن يبدو أن الوباء قد قرر الانتقام منه ؛ لمقاومته إياه ، فأطاح بنور عينيه .

فختام القصة – " أبى .. إننا نعيش في وهم .. وهم كبير اسمه الخلود "(٤٤)– يكشف عن دلالة العنوان ، وهذه العلاقة بين العنوان

والختام ، مرتبطة بدورها بمظهرين ؛ الأول : أنها ترد مصحوبة بتغييرات في طبيعة التركيب وسمات الصياغة ، وتكون هذه التغييرات تنبيهاً للمتلقي ، ودعوة له للتأمل في كنه الارتباط بين الطرفين ، والثاني: أنها مكثفة لمضمون القصة ومقولتها وسمتها ، ونسقها العام الذي يصب في هذه المقصدية ، وقد جاء العنوان بلفظه في ختام القصة دون أن يطرأ عليه أي تغيير ، وهو ما يدعم إحالة الختام إلى العنوان .

وأخيراً نصل إلى العنوان الأخير في هذه البنية الأحادية ، ألا وهو : (الهينة) والذي زيله المبدع بهذا التعليق الذي يقطر سخرية : " ما الذي يمنع أن تكون الفتاة سلعة قابلة المساومة ما دامت البضاعة معروضة في سوق الرقيق ؟" (٤٥).

فالعنوان يكشف مقصدية المبدع الذي ينعي على المجتمع الذي حول الفتاة إلى بضاعة استهلاكية شأنها شأن السيارة ، فزواج فاطمة من هذا الشيخ المسن الثري هو أقرب إلى النخاسة منه إلى الزواج ، وإن شئت فقل أقرب إلى الصفقات ومضاربات (البورصة) ؛ لأن الأب يراهن على حياة الشيخ المسن التي لن تصمد طويلاً ، أمام شباب وجمال هذه الفتاة الصغيرة ، وبالتالي ثراء ابنته التي ستفيض عليه بالضرورة .

فالعنوان بهذه الصفة يكشف بجلاء فحوى المضمون القصصي ، ومقصدية المبدع في أن يكون العنوان رجع الصدى لوجهة نظره .

المبحث الثالث : البنية الثلاثية :

تكاد تنحصر هذه البنية عند الناصر في عنوان : (تجربة الموت ... والسفاحون) ، والعنوان يعتمد على بنية الحذف بوصف تجربة الموت مضاف + مضاف إليه وهي مبتدأ ، والخبر محذوف وتقديره التي عايشتها أو خبرتها ، ثم الفصل بعلامات الترقيم ، ثم العطف بالواو للسفاحين على تجربة الموت .

وإذا كان المسكوت عنه في الحذف الواقع في العنوان ينحصر في مفردة أو مفردات – من زاوية النحو والتركيب – ليتم به الفائدة ويكتمل مستوى من المعنى ، فإنه – أي هذا المسكوت عنه – يبدو ذا أبعاد متشابكة معقدة تتجاوز بساطة التحديد النحوي الذي يصادفه القارئ في العنوان ، وبين المصرح به والمسكوت عنه جدلية ظهور وخفاء ، وتصريح وإيماء .

فنحن نريد أن يكون العنوان البداية الفعلية للقراءة والدرس ، وذلك لوثوق العلاقة بين العنوان والمتن القصصي ، وهي شبيهة بعلاقة المبتدأ والخبر ، فالعنوان يصير مبتدأ ؛ لأنه يتصدر النص دون أن يسبقه شيء، كما أن المبتدأ يأتي في أول الكلام مجرداً عن العوامل اللفظية ، مهيئاً لعملية الإسناد ، أي أن المبتدأ لا يمكن أن يكتفي بنفسه ، بل هو في حاجة إلى ما يتممه ، وهذا المتمم هو الخبر الذي به تكتمل الفائدة مع المبتدأ ، فإذا كان بين المبتدأ وخبره هذا التلاحم الدلالي ، فإن هذا التلاحم ذاته بين العنوان والمتن القصصي ، بمعنى أن يكون المتن الإطار الموسع للعنوان ، وإدراك العنوان على هذا الأساس يؤدي إلى إدراك المتن .

وقد يعتمد العنوان بنية الشراكة بينه وبين القارئ ، بوصف تجربة الموت مبتدأ ، والخبر محذوف وتقديره التي ستقرئها ، وهنا تصبح عملية القراءة والتلقي للمتن هي الخبر المتمم للمبتدأ ، وفي ذلك ما فيه من اهتمام المبدع بالمتلقي ، وجعله في بؤرة شعوره أثناء العملية الإبداعية ، فهو الشريك المتمم للعملية الإبداعية ، ودونه لا يتم الخبر ، ولا تتم الفائدة المرجوة ، ودون التواصل معه لا قيمة للعملية الإبداعية ، فالمبدع لا يكتب لنفسه ، وإنما يكتب لمجتمعه .

الفصل الثاني

المبحث الأول : الأغلفة والصور :

لقد أولى النقد الغربي المعاصر اهتماماً بالغاً بالنص المصاحب ، واعتبر الوقوف عنده عملاً ضرورياً ينبغي القيام به ؛ نظراً لأن النصوص الحافة تمثل بالنسبة إلى المتون عتبات لابد من المرور بها ، لتسهيل الولوج إلى عالم النصوص ولاسيما المعاصرة منها ، بما يحكمها من تداخل ، وما يكتنفها من تعقيدات شتى في طرائق الكتابة ، بوصفها أكثر النصوص استدعاء لكم هائل من المصاحبات النصية الجامعة بين المكتوب والمرسوم ، وبين المقروء والمرئي بكيفية لا تخلو من مقصدية – بمعنى أن هذا الجمع ليس مجرد حلية خارجية ، بل خادم للنص بنية ودلالة – تحدد كيفيات تلقينا لمتن يحكمه التعدد والاختلاف والتضاعف ، تشي بذلك عتباته ، وتفصح عن طبيعته قبل الولوج داخله (٤٦).

لاشك أن الغلاف بشكل ما يومئ إلى رؤية الفنان التشكيلي للعوالم الفنية التي تموج بها المجموعات القصصية للناصر ، فهناك علاقة تواصل وتفاهم وانسجام من نوع رفيع بين المبدع والفنان التشكيلي ؛ كي يعيش ويعايش الحالة الفنية التي وصل إليها المبدع ، وبالتالي يستطيع الفنان انتقاء الخطوط والألوان والظلال الملائمة لهذه التجربة أو تلك .كل هذا يدفعنا إلى الاقتناع التام بل والتسليم بالعلاقة الوطيدة بين اللوحة التشكيلية واللوحة اللغوية يؤكد ذلك نبيل منصر الذي يرى أن " للرسم الحديث وشائج قوية تشده إلى البيان كممارسة خطابية مخصوصة، تروم تفكيك مؤسسة الرسم ، وإعادة بنينة قيمتها

الاستطيقية، وتوسيعها باجتراح قيم أخرى مستمدة من تفاعل إبداعي مع الزمنية الثقافية الكبرى للعصر "(٤٧).

الغلاف في اللغة :

جاءت لفظة غلاف في لسان العرب من الفعل غلف ، والغلاف : الصوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب ، وغلاف السيف ، فقميص القلب هو ما يغلف القلب ، وعليه فإن لفظة الغلاف هي تغليف الشيء ورعايته وصونه (٤٨) .

من الدلالات اللغوية السابقة يتضح لنا أن الغلاف هو الوعاء الذي يحفظ ويصون ما بداخله ، ينطبق هذا على غلاف القلب وهو القفص الصدري الذي يحمي القلب ويصونه من الأذى ، وعلى جراب السيف أو غلاف السيف الذي يحميه من الصدأ ، وحتى يبقى النصل قاطعاً حاداً بشفرته الدقيقة ، وغلاف الكتاب الذي يحمي أوراقه ويصونها من التلف لأطول فترة ممكنة .

الغلاف في الاصطلاح :

يقصد بالغلاف هنا هذه اللوحة التشكيلية المرسومة على الصفحة الأولى للكتاب ، والتي تشي من قريب أو بعيد بالعالم الفني الذي يموج به .

لاشك أن لوحة الغلاف عبارة عن تواصل بصري يترجم واقع العمل الفني الداخلي عند كثير من المدارس الفنية التشكيلية ، ولابد أن نعترف بأن العين تستحوذ على القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية ، ولاسيما في حالة فاعليتها ونشاطها وتركيزها ورصدها ؛ لذا فالصورة أو الغلاف

أقرب للنظر من الخط المكتوب ، فالرسمة أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان، فهي تطبع وتختزل على صفحة العقل ؛ لكي تستدعي في أي وقت ، بينما قد ينسى العنوان ، ويطوى من الذاكرة ، فلا غرو أن نرى البدايات الأولى للكتابة لدى بعض أهل الحضارات القديمة تتمثل في الصور كما هو الحال عند الفراعنة .

فالفنان التشكيلي لديه القدرة على المحافظة على مسافة دقيقة ومحسوبة بينه وبين النص الفني ، دون أن يزيف نفسه أو يتهافت منافقاً النص فيقلل من شأنه ، أو يثقله بما لم يرده المبدع لاسيما وقد " أصبح الإغراء أيضاً من أهم وظائف الغلاف التي تسعى لجذب القراء

لا قتنائه ، وكان الجمال في كل الحالات هو في تحقيق الوظائف بأ بلغ الصور وأيسرها ، وفي الجدة والابتكار والحلول غير المسبوقة"(٤٩).

ونقصد بالإغراء هنا مدى جمال اللوحة أو الرسم ، وحسن تناسق عناصر الغلاف ، مع استخدام الألوان المبهرة والمعبرة والجاذبة للعين .

وقد كان الرسام حتى سنوات قريبة – قبل التقدم المذهل في عالم الكمبيوتر – يقوم برسم الرسمة أو اللوحة على قطعة من الورق ، ثم يأتي الخطاط ليكتب على الورقة نفسها عنوان الكتاب واسم المؤلف ، ثم يأتي دور المصمم الذي يقوم بمراعاة النسب بين الخطوط والألوان والصورة ، وهنا تظهر المعاناة في ولادة الغلاف الذي يشترك فيه الرسام والخطاط والمصمم وفي الوقت الحالي تجلى الكمبيوتر بقدراته الفائقة في حل هذه المشكلات .

وإذا توقفنا عند غلاف مجلد الأعمال القصصية الكاملة لإبراهيم الناصر الحميدان الطبعة الأولى ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م ، نجد الغلاف من تصميم الفنان راضي جوده ، وقد قسم الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي إلى ثلاثة أقسام هي :

١-القسم العلوي للغلاف وهو حوالي أربعة سم ، وقد جاء باللون البني في الوجهين الأمامي والخلفي ، يتوسطه في الوجه الأمامي اسم المبدع باللون الأصفر الذهبي ، ثم يأتي الخط الأصفر الذهبي المستقيم الذي يفصل القسم العلوي للغلاف عن القسم الأوسط ، يحاذيه الخط البني الرفيع الذي يفصل بين القسمين .

٢-القسم الأوسط للغلاف وهو حوالي أربعة عشر سم ، وقد جاء هذا القسم بلون فاتح ينسجم مع البني المتداخل معه في القسم العلوي ، يزين هذا القسم الأوسط صورة رائعة للمبدع ، وهو يرتدي الثوب الأبيض الجميل ، والشماغ الأبيض الراقي ، والعقال الأسود ، وهو يجلس على كرسي أسود وثير ، وفي خلفية الصورة ستارة فاتحة اللون بها بعض الورود ، وأسفل الصورة (بالفنط) العريض (مجلد الأعمال القصصية الكاملة) ، وصورة المبدع تظهر الجزء العلوي الصدر والوجه ، وهو يجلس جلسة مستقيمة تنم عن فخر واعتزاز وثقة بذاته وابتسامة رقيقة تظهر بعض أسنانه تعكس الأمل في مستقبل أكثر إشراقاً ، والصورة يتضح فيها الوجه الحليق بقسماته العربية الأصيلة ، والشارب المهندم ، والنظارة الكلاسيكية الرقيقة ، هذه الصورة فيها الحضور القوي الطاغي للون الأبيض بما يحمله هذا اللون من دلالات النقاء والصفاء والطهر والأمل ، ولا نعدم في الصورة عنصر الحركة متمثلاً في حركة شفاة

المبدع وقسمات وجهه في هذه الابتسامة ، هـذا التـداخل فـي ألـوان الصورة ربما يعكس تعدد الأفكار وتنوعها في نصه الفني .

ثم يأتي الخط العريض الأصفر الذهبي الذي يفصل بين القسم الأوسط والقسم الأسفل من الغلاف ، والذي يلف الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي .

٣- القسم الأسفل للغلاف ، وهو حوالي خمسة سم ، وقد جاء باللون البني ، وبه ستة مربعات صغيرة حمراء اللون ، موزعة على صـفين ، أمام كل مربع اسم إحدى المجموعات القصصية بخط صغير أبيض اللون ، في الصف الأول على يمين الغلاف عناوين المجموعات الآتية :

-أمهاتنا والنضال .

-أرض بلا مطر .

-غدير البنات .

وفي الصف الثاني على يسار الغلاف عناوين المجموعات الآتية :

-عيون القطط .

-نجمتان للمساء .

-العذراء العاشقة .

والواضح أن ترتيب المجموعات القصصية بهـذه الصـورة حسـب أسبقية تاريخ إصدارها ، فكل مجموعة نشرت من قبل بمفردها .

ثم يأتي الغلاف الخلفي ويحمل نفس تقسيمات الغلاف الأمـامي مـن حيث توزيع الألوان ، إلا أن القسم الأوسط من الغـلاف الخلفـي يـزين

بصورة أخرى للمبدع ، بزاوية رؤية أخرى ، و (ببروفيل) يختلف عن صورة الغلاف الأمامي ، ففي هذه الصورة اختفت ابتسامة المبدع ليحل محلها نظرة التأمل العميق للكون للحياة للآخر ، وفي الخلفية مكتبة المبدع بما تحفل من أمهات الكتب في الأدب والتراث العربي ، أضف إلى ذلك النياشين والجوائز التي حصل عليها المبدع طوال رحلته الإبداعية التي أثرت أكثر من نصف قرن ، وفي مقابل صورة المبدع تأتي كلمة الناقد والأديب عبد السمطي ، هذه الكلمة المركزة المكثفة التي ختم بها السمطي تقديمه للمجلد ، والتي يكشف فيها عن شخصية الناصر الفيلسوف والإنسان صاحب القيم العليا ، والتي يسعى من خلال تجاربه الفنية وعبر موهبته السردية إلى بثها في مجتمعه.

وكلمة السمطي تؤكد مدى انفتاح الداخل على الخارج ، أو بمعن آخر مدى تسرب النص الموازي الخارجي وانسيابه في داخل النص القصصي إلى حد التماهي معه في أحيان كثيرة ، وهذا يؤكد أهمية النص الموازي في إضاءة المتن القصصي .

وإذا دلفنا إلى بعض الأغلفة الداخلية للمجموعات القصصية يستوقفنا غلاف المجموعة الأولى والأخيرة .

أولاً : غلاف المجموعة القصصية الأولى ، فقد جاء هذا الغلاف في معظمه باللون الأخضر ، ويظهر في أسفل الغلاف بعض النباتات الخضراء ، ربما تكون بعض السنابل الخضراء ، وربما تخير المبدع هذا الغلاف تيمناً بباكورة أعماله القصصية ، وتخيره لهذه البراعم الخضراء قد يكون للدلالة على مولد القصة السعودية التي كانت تتحسس دربها الفني ، وقد جاء اسم المبدع أعلى الغلاف على الجانب الأيمن منه باللون

الأبيض ، وبخط صغير ، ربما يعكس تواضع المبدع أمام عنوان : (أمهاتنا والنضال) الذي أخذ الحيز الأكبر من الغلاف ، ولا نبالغ إذا قلنا إنه استحوذ على الجانب الأيمن للغلاف " ويقصد بهذا الاصطلاح سيطرة الخطوط بدلاً من سيطرة الكتلة في تحديد الشكل " (٥٠) ، فاسم المبدع يكاد يتوارى أمام قيمة الأم وتضحياتها وكفاحها ، ويستوقفنا هنا هذا الخط القريب من الخط الكوفي ، ذلك الخط الذي يستدعي لنا تاريخ حضارة باذخة امتدت من المشرق إلى المغرب ، ويذكرنا بتلك المصاحف الجميلة المتشابكة الخطوط ، ويعود بنا إلى الحضارة العربية في أوج ازدهارها ، واللون الأحمر الذي كتب به العنوان دلالة على الحب العميق للأم ، وما قدمته من دماء لفداء تراب هذا الوطن العزيز .

وعلى الغلاف من الجانب الأيسر شعار نادي أبها الأدبي الذي اضطلع بدوره الريادي في دعم المواهب الأدبية من شتى أنحاء المملكة ، وأسفل الشعار زهرة بيضاء جميلة مشرقة ، دلالة على الصفاء والنقاء والأمل من ناحية ، ومن ناحية أخرى كأنها تحمل شعلة تضيء الطريق للمبدعين الشباب من قبل هذا الصرح الأدبي ، وأسفل الغلاف تم تدوين رقم الطبعة بالخط الصغير وباللون الأسود ، وفي ذيل الغلاف من أسفل تم إثبات إصدارات نادي أبها الأدبي ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م ، وفي أقصى يسار الغلاف من أسفل ، وفي شكل خماسي رأسه إلى أسفل كتبت عبارة (مجموعة قصص) ، وهذا يؤكد إشارة الغلاف إلى النص الفني الذي يحمله بين طياته وخصوصيته .

لاشك أن الغلاف في مجموعة : (أمهاتنا والنضال) أيقونة إعلامية، فهو أول ما تقع عليه العين ، وآخر ما يبقى في الذاكرة عند الانتهاء من

قراءة هذه القصص ؛ لذا يحرص الناشر على تحري الدقة في انتقاء واختيار الغلاف ، جاعلاً منه نافذة حقيقية للانفتاح على النص ، بحيث يمكن المتلقي صاحب العين الواعية الناقدة من تكوين حصيلة ثقافية أولية ، قبل أن يغوص في النص الفني ، وهي وظيفة معرفية يضطلع بها الغلاف .

نخلص من وراء ذلك إلى أن الغلاف عند الناصر هو البوابة الرئيسة للأعمال القصصية ، والأيقونة التي تعكس حرارة طاقات النص ، ولن يستطيع المتلقي السباحة في هذا العالم الفني إلا إذا ارتدى طوق النجاة ، والطوق هنا يكمن في فك شفرة النص ، والتي من خلالها يسمح له بالغوص داخل الأعماق الدفينة للعمل ، فالعلاقة بين الغلاف والمتن علاقة مجازية وطيدة .

ثانياً : غلاف المجموعة القصصية الأخيرة : واختيارنا لغلاف المجموعة القصصية الأولى ثم الأخيرة ؛ من أجل متابعة مدى ما وصل إليه الفن التشكيلي من تطور عبر رحلة فنية للمبدع تزيد على أربعة عقود ، فمن الطبيعي أن تحدث طفرة في هذا الفن خلال هذه المدة الطويلة .

يطالعنا الغلاف الأخير بما يأتي :

-جاء الغلاف في معظمه باللون الأخضر بما فيه من نضارة وحيوية وحياة وأمل ، وربما كان هذا اللون من الألوان المحببة عند مبدعنا وفنانه التشكيلي ؛ وذلك لأنه نفس اللون الذي صمم به غلاف المجموعة الأولى ، وربما جاء بهذا اللون تيمناً لما حققته المجموعة الأولى من نجاحات على الساحة الأدبية والثقافية السعودية .

-داخل هذا اللون الأخضر للغلاف شجرة عظيمة وارفة تضرب بجذورها في أعماق هذه الأرض الطيبة ، تتميز بضخامة الجذع والفروع ، يظهر عليها أثر العمر المديد ، هذه الشجرة تحتضن الكبير والصغير ، الكل يستظل بها ، وفي أحضانها أيضاً البدر في ليلة اكتماله ، وهذه الشجرة ربما يرمز بها إلى القصة التي بدأت في المجموعة القصصية الأولى وقد رمز لها بهذه البراعم الصغيرة على الغلاف، ولكنها أضحت شجرة ضخمة كبيرة ، ربما يؤكد ذلك حجم المكانة الفنية والأدبية التي تبوئتها على الساحة الأدبية السعودية .

-هذه الشجرة الضخمة تشرف على حافة شاطئ أحد البحار بمياهه الزرقاء الصافية الجميلة ، وهذا البحر بزرقته المبهرة يحتل الهامش الأسفل للغلاف ، وأسفل هذه الشجرة بعض التضاريس الجبلية التي تشير إلى طبيعة البيئة الساحرة هنا .

-العنوان : (العذراء العاشقة) يشير بداية إلى مكانة إحدى الفتيات الجميلات الفاتنات ، تلك المكانة المختزلة في العقل الجمعي للناصر وأقرانه ، حين كانوا ينصتون لسماع حكايات الجدات بما فيها من خيال واسع ، وتحليق في عالم الواقعية السحرية ؛ ولأن هذه القصة من المخزون الثقافي والفلكلوري الذي أثرى وجدان الناصر في مرحلة الصبا ، ؛ لذا جاء العنوان بخط اليد فهو المناسب للتعبير عن الاعتزاز بالأصالة والجمال في أدب الآباء والأجداد ، والحب الذي يتدفق من المبدع أثناء اجتراره لهذه التجارب الإنسانية والتجارب الحياتية التي تلقاها في مراحله الأولى ، والتي أسهمت في بناء وجدان مبدعنا .

-عنوان المجموعة القصصية الأخيرة (العذراء العاشقة) يستحوذ على معظم مساحة الثلث العلوي للغلاف ، وقد خط العنوان بطريقة عرضية أفقية ، وهذا هو المناسب لهذا المركب الإضافي ، وقد توسط الغلاف ، ثم يأتي اسم المبدع أسفل هذا العنوان في الوسط أيضاً ؛ ولكن بخط طباعي صغير ، وقد جاء العنوان واسم المبدع باللون الأبيض ، وهنا يزاوج الفنان بين الخط الذي كتب به عنوان المجموعة القصصية ، ذلك الذي ينساب ويتمايل في مرونة لاعبات الباليه الراقي ، وخط النسخ الكلاسيكي الذي كتب به اسم المبدع .

-هذا التشكيل الفني لألوان الغلاف ، أو هذا الهارموني البديع يعكس قدرة الفنان التشكيلي على رسم الطبيعة مع ارتباط هذه الطبيعة الساحرة بالعذراء العاشقة ، من هنا يبدأ الإيهام الفني للمتلقي ، فإذا كان المضمون هو جوهر الرؤية الفنية ، فإن فعل الفن ذاته يتجسد في الشكل ، وذلك الشكل ينبني على تنظيم لعلاقات الإيقاع والتناسب والتباين بين العناصر الجمالية المشكلة للوحة .. والمضمون الفني(٥١).

كل هذه الأجواء الفاعلة في الغلاف : الألوان بتداخلها وتدرجها الأخضر مع الأزرق مع الأبيض ، اللون الأخضر بما يعكس من حياة وجمال وأمل ، البحر بغموضه الساحر ذلك الذي يجلس إليه العشاق للشكوى والمناجاة والبوح بالأسرار والأوجاع ، يحاورونه فيرد عليهم بنسيمه العليل الذي يخفف من أوجاعهم ، الطبيعة البكر التي يفر إليها الرومانسي ؛ كي يبتعد عن أعين الناس ، كل هذه الأجواء بالفعل تنسجم مع طبيعة الحب والعشق ، فالغلاف هنا أيقونة تواصلية إشهارية ، يخاطب شريحة معينة في المجتمع ، هؤلاء الذين يغلب عليهم الحس

المرهف ، والرومانسية الحالمة ، فالغلاف يغري هذه الشريحة بشراء هذه المجموعة القصصية بما تحوي من تجارب رومانسية وعاطفية وإنسانية وقيم عليا تسهم في تهذيب النفوس وصقلها ، وتطبيبها من الناحية النفسية والروحية والوجدانية .

ف" الصورة التشكيلية من أهم العتبات غير النصية ؛ حيث إنها لغة ثانية تروم اقتصاد الدلالة وانفتاحها الأقصى حتى تتخلص مما يسميه بارت بفاشية اللغة الأولى ، ذلك أن الفاشية لا تعني قمع التعبير ؛ ولكنها أيضاً الإرغام على التعبير باللغة كسلطة تمارس العنف الرمزي والفلسفي "(٥٢) .

في كثير من الأحيان تكون الصورة أقوى من الكلام ، وأكثر تأثيراً في النفس الإنسانية من الناحية الوجدانية والجمالية ، فالموناليزا مثلاً أقوى في تأثيرها الجمالي والفني من كتاب ، وصورة محمد الدرة أشد وطأة على النفس الإنسانية من مؤلفات ، وربما يؤكد ذلك محمد خاين في بحثه عن الأيقونة والتواصل الإشهاري حين ذكر بأنه : قد يحدث بث صورة على فضائية ما لا يحدثه نشر كتاب بأكمله ،وما صورة محمد الدرة ، ومأساة سجن أبي غريب ببعيدة عنا ، وهو ما يعني أن الإنسانية قد تجاوزت حضارة المكتوب (٥٣).

وهذا الأمر فيه نظر فهناك من يعلي من شأن الصورة من أصحاب النهج السيميائي ، ولهم أدلتهم المنطقية ، وهناك من يؤيد المكتوب (إن من البيان لسحرا) ، إلا أنه في حقيقة الأمر لابد أن نعترف بأن الغلاف في إبداع الناصر القصصي أيقونة تواصلية إشهارية بامتياز تحقق

الوظائف المنوطة بها من إغراء وتواصل وإضاءة للمتلقي للتماهي مع المتن القصصي .

الحقيقة أن الغلاف لدى الناصر علامة فارقة في أعماله القصصية ، فقد استطاع أن يلعب دوره الفني على أكمل وجه ، بداية من الحروف التي كتبت بها عناوين المجموعات (أمهاتنا والنضال – العذراء العاشقة) ، ففي المجموعة الأولى حيث الخط الهندسي الضخم الذي يحتل معظم الجانب الأيمن من الغلاف ، وبطريقة الكتابة الرأسية ، وباللون الأحمر الجذاب بما يحمل من دلالات ، وفي المجموعة الأخيرة حيث الخط المتمايل الذي يعكس حالة النشوى التي يعيشها الفنان وهو يرسم بريشته العذراء العاشقة ؛ لذلك " لم يغفل الشكلانيون عبر التاريخ عن القيم التشكيلية للحروف ، بل إن استلهام الحروف العربية كقيمة تشكيلية ورمزية في التطور الحضاري العربي يعد واحداً من أبرز السمات المميزة لهذا التطور ...بل ورافقت في تطور مراحل حضارة الأمة في مجالات التعبير" (٥٤).

ومن المؤكد أن الخط يساعد على إظهار الحالة المزاجية للرسام أو الخطاط ، والتي تنم عن ارتباط ما يكتب أو يخط بالعمل ؛ ذلك لأن الخط من الفنون الشخصية الفردية التي تظهر براعة الخطاط وقدراته وذوقه وثقافته ، ومدى انسياب أنامله ومرونتها وكأنه يعزف سيمفونية عذبة وهذا يتوقف على مدى استيعابه وهضمه للعمل الفني القصصي ، ومن ثم يكون إفرازه للرحيق بصورة ممتعة شافية على لوحة الغلاف .

(بين غلاف المجموعة القصصية الأولى والأخيرة) :

يلتقي غلاف المجموعة الأولى والأخيرة في اللون الأخضر الغالب على وجه الغلاف .

-تعددت الأيقونات الكتابية الحرفية على وجه الغلاف الأول ، بين اسم المؤلف والعنوان والطبعة وإصدار نادي أبها الأدبي ومجموعة قصص بينما اقتصرت الأيقونات الكتابية في الغلاف الأخير على العنوان واسم المبدع فقط .

-اقتصرت الأيقونات البصرية في المجموعة الأولى على شعار نادي أبها الأدبي والوردة البيضاء أو الشعلة المضيئة ،والبراعم الخضراء بينما تعددت الأيقونات البصرية في المجموعة الأخيرة بين عناصر الطبيعة من بحر وتضاريس جبلية وبدر وأشجار .

من البدهي أن يكون غلاف المجموعة الأخيرة أكثر نضجاً ، وأكثر قدرة على تحقيق معظم الوظائف المنوطة بالغلاف من إثارة وجذب وجمال وإغراء وتواصل وإضاءة للمتلقي .

لاشك أن كل عتبة من عتبات النص القصصي عند الناصر تسهم بشكل ما ، أو بنسبة ما في رسم ملامح هوية النص ، والغلاف بوصفه أحد أعمدة عتبات النص ، يسهم في بناء وتشكيل العالم التخيلي ، واليوتوبيا الخاصة بالمبدع ، فيمدنا بالومضات الأولية التي تعبد الطريق للمتلقي للولوج إلى هذا العالم السحري بشكل تدريجي ، وله حضوره وإحالته الإيحائية على مستوى اقتصاد النص ، يضاف إلى ذلك مقصده الجمالي والأسلوبي الذي يضفي المشروعية الكافية لحضوره ومكانته

وموقعه ، فالغلاف هو حجر الزاوية بين ترسانة النصوص الموازية والنص المركزي ؛ لأنه " يحتوي على خطاب ذاتي وغير ذاتي ، الذاتي في رؤية الفنان نفسه ، وغير الذاتي فيما إذا تضمن مشاهد للعمل نفسه معبرة عن ذاتية الكاتب ، ويحتوي كذلك على ما هو مجرد وما هو واقعي ، فالمجرد يتميز بأنه تعبيرعن الرسام ورؤيته، بينما الواقعي هو تعبير حي عن العمل ذاته ، ويحوي كذلك العلاقات اللغوية والبصرية "(٥٥).

نخلص من وراء هذه المعطيات إلى نتيجة مؤداها أن عملية الالتفاف والتحليق ، ومن ثم الغوص في أعماق النص القصصي الناصري ، تقتضي منه الاستحضار الذهني لمختلف هذه الوسائل المادية ؛ لأنها تشكل دروباً من أجل الاستكشاف ، ووصلات تثري العالم التخيلي القصصي ، وبالتالي يجب الوقوف أمام الغلاف من خلال موقعه وتمركزه في فضاء النص القصصي ، بوصفه أيقونة كلية دالة ، أو يشكل مجموعة من الأنساق والعلامات الدالة ، ومدى علاقة ذلك بالنص المركزي ومن ثم فمهمة الناقد هنا تكمن في كشف وجلاء مظاهر تحقق هذه العلامات أولاً ، وكيفية اشتغال نسقها ثانياً ، ومظاهر تعددية دلالاتها ثالثاً.

وعليه فالعتبات عند الناصر ليست جزراً معزولة مستقلة ، بل هي شبكة من التقنيات التشكيلية البصرية ، واللغوية الجمالية تساعد المتلقي على وضع قدمه داخل النص ؛ لأنها تحيطه بخيوط سحرية فنية تحفزه وتوجهه ، وترسم له أفق العالم التخيلي بحيث لا يملك الفكاك من أسر هذا العالم السحري .

المبحث الثاني : الإهداء والتقديم :

أولاً : الإهداء :

الإهداء في اللغة : الإهداء من الجذر اللغوي (هدى) ، وتدور دلالاته في اللغة حول المعاني الآتية:

جاء في لسان العرب : الهدية ما أتحفت به ، يقال : أهديت له وإليه، وفي التنزيل : (وإني مرسلة إليهم بهدية) ، والتهادي أن يهدى بعضهم إلى بعض ، وفي الحديث الشريف :

(تهادوا تحابوا) ، والجمع هدايا وهداوى وهي لغة أهل المدينة(٥٦).

وفي المنجد : أهدى قدَّم هدية ، أعطى شيئاً لفلان وأتحفه به تعبيراً عن إكرام وتقدير أو تشجيع ... والإهداء تقديم كتاب أو نحوه من قبل مؤلفه ، وبه كلمات ود وإمضاء بخطه إلى المهدى إليه (٥٧).

من المعجمين السابقين يتضح لنا أن دلالات مادة هدى تمحورت في بداية استخدامها عند العرب حول الهدية المادية الحسية التي تقدم للآخر لإسعاده ، أو للتعبير عن حبك له ، وربما لاستمالة الآخر أو مهادنته ، فالهدية من بلقيس ملكة سبأ لسيدنا سليمان علي السلام ، كان من باب ابتلاء واختبار الآخر ، والهدية من الطالب لأستاذه ، أو من الموظف لرئيسه في العمل ، أو من أحد الرعية للوالي ، معنى هذا أن دلالات الكلمة لا تدور كلها حول عمل الخير، فقد تدخل تحت أبواب أخرى ، وليس ببعيد عنا هذا العامل الذي جاء إلى رسول الله صلى الله عليه

وسلم يقول : هذا لكم وهذا أهدى إلي ، ويأتي رد ه صلى الله عليه وسلم مفحماً لهذا العامل ، ترى لو جلست في بيت أمك ، هل كان يهدى إليك ؟.

ثم ارتقت الدلالة من المعنى الحسي المادي إلى المعنوي الأدبي لتعبر عن خالص التقدير والاحترام والامتنان تجاه الآخر ، الذي ربما سانده في حياته العلمية ، أو شجعه ودعمه ، أو أسدى إليه النصائح المخلصة التي ثبتته على الدرب .

الإهداء في الاصطلاح :

هو أن يعلن المؤلف أو المبدع على الصفحات الأولى لكتابه ، ربما بعض صفحة الغلاف ، أنه يهدي هذا الكتاب إلى صديقه المقرب إليه ، أو إلى زوجته ، أو إلى أولاده ، ففيه معنى التقدير والامتنان والعرفان ، وقد يكون الإهداء إلى كيانات مجتمعية ، وبالتالي تولي الكتاب رعايتها، وقد يخرج الإهداء من الداخل إلى الانفتاح على أبناء وطنه ، وفي هذه الحالة ينتقل إلى الولاء الكبير ، ومن ثم تتضح التأويلات والإشارات وهذا ما فعله الناصر ، فمبدعنا لا يحلق بإبداعه في سماء الأحلام أو عالم المثل ، وإنما ينطلق من واقعه ، ويوظف إبداعه للارتقاء بهموم وقضايا مجتمعه ، وبالتالي تستطيع أن تتوقع من الإهداء المفاهيم والقيم العليا والمثل التي يود بثها فيه عبر سرده القصصي ، لاسيما وقد بدأ مبدعنا مسيرته الفنية والدولة السعودية لا تزال غضة فتية ، فكان على المثقف السعودي أن ينبري لدوره في إرساء القواعد الأخلاقية والقيمية بعيداً عن النصح المباشر أو الوعظ الذي ربما لا يأتي بثماره المرجوة ، ومن هنا ربما كان الإهداء أحد مفاتيح التواصل مع النص ، وفهم بعض أسراره التي ربما يجود بها للمتلقي المستنير الذي يحسن استشراف

السرد ، وبالتالي فإن مساءلة عتبة الإهداء من الأهمية بمكان ؛ لمعرفة مدى تعالقها وتماسكها مع الجوهر السردي من خلال النسق الفكري الرابط بينها .

وفعل الإهداء في حد ذاته أيقونة إعلامية إخبارية تثبت حقوق المؤلف الفكرية والأدبية بوصفه المالك لهذا الكتاب من ناحية ، ومن ناحية أخرى المستهدف من الإهداء وهو المهدى إليه بالتأكيد ، وبالتوازي معه أيضاً المتلقي الحاضر في الاحتفالية بشكل ضمني ، فالقارئ لا يكون شاهداً فقط بل معنياً أيضاً .

إن مقصدية الإهداء لدى الناصر تكمن في لفت انتباه المتلقي وإثارته ، ولا سيما هذه الأجيال المثقفة المعنية برقي المجتمع السعودي ، وصقل ذوقه من خلال الدور الإيجابي الفاعل للفنون الراقية ، ومن بينها فن السرد ، وهو من أحب الفنون لدى هذه البيئة بعد الشعر ؛ لذلك يوجه كلمته إلى أصدقائه من الأدباء ، وإلى هذه الأجيال المبشرة المعنية بالسرد الفني عامة والقصصي خاصة : " ..إلى أصدقائي .. أبنائي وبناتي .. من جيل السرد الواعد أضع بين أيديهم هذه النصوص التي جسدت بعض الطموحات ، والتي واكبت انطلاقتنا الفكرية في واقع معتم تلمسنا من ورائها أن تضيء الدرب الذي اعتصمت به شعارات الوجع والتقليد المزيف لماض يقطر صلفاً وجهلاً .. ولعنايتي بسماحة التاريخ فقد أردت أن أضع كافة إصداراتي القصصية التي ومضت على ذلك الدرب الطويل منذ اكثر من أربعين عاماً بالصمود، وتلمس النبض حتى لا يتهاوى الأمل المشرق في محيا الجيل القادم .

فكان أن ساهمنا في زراعة هذا الوعي الذي ينتج إبداعاً تزخر به مكتباتنا محلياً وإقليمياً في خطوات متتالية تمثل مفخرة لنا في هذا الوطن الصامد في وجه مؤامرات الأعداء الذين يزرعون الموت والدمار خلال مسيرتنا الحضارية .

فإلى كافة العقول المشرقة التي تود أن تقرأ تاريخنا السردي أهدي هذا الجهد ملتمساً تجاوز العثرات.. شاكراً ومقدراً الذين أسهموا في إخراجه .

إبراهيم الناصر الحميدان

ربيع الآخر ١٤٢٥هـ -يونيو ٢٠٠٤م "(٥٨).

والإهداء – بحكم وظائفه المتعددة – يمثل عنصراً مساعداً للولوج إلى داخل النص ، وإن كان لا يحمل صقل ووزن النصوص الموازية الأخرى نحو العنوان والغلاف ، إلا أنه هنا يمثل أهمية قصوى ؛ نظراً لأهمية المهدى إليهم ؛ ونظراً للعلاقة التي تجمع المهدى إليهم والمهدي.

انطلاقاً من إحساس الناصر بذاته بوصفه أحد رواد هذا الفن ، وأستاذيته لهذا الجيل ، ومكانته الأدبية والثقافية على الساحة السعودية ، يطل علينا بهذا الإهداء إلى الصفوة من الأدباء والمثقفين والمبدعين ، فهناك وشائج وعلاقة خاصة من نوع رفيع بين المهدى إليهم والمبدع هذه العلاقة بين المبدع ورفاق الدرب من الأدباء تؤكد على اعتداده بنفسه ، وثقته بما قدم من فن راق يؤسس لمدرسة فنية قصصية لها تلاميذها من المبدعين والمبدعات على الساحة الأدبية السعودية .

(إلى أبنائي وبناتي من جيل السرد الواعد) ، إننا هنا لسنا أمام شخصية مبدعة فحسب ، بل وصلت في درجات الإبداع إلى الحد الذي يسمح لها بالإشراف على غيرها وتعليمه وتوجيهه ودعمه في هذا الميدان ، إننا أمام الأستاذية في الإبداع القصصي ، وهذا التركيب اللغوي (الأستاذية) ، يتصل بنظام مؤسسي عصري هو الجامعة ، أي ينتمي إلى حقل الدراسات الجامعية الأكاديمية ، ويستدعي وظيفة تتسم بالسمو المعرفي ، وكلمة (أبنائي وبناتي) ، تشعرك باحتضان الناصر لهذا الجيل بدفئه وحبه ورعايته ؛ كي يجعل منه جيلاً منتجاً فاعلاً، هذا الاحتواء يؤكد معنى الحب ؛ لذا يقدم لهم خلاصة تجربته الإبداعية القصصية التي ارتقت وصقلت عبر أكثر من أربعة عقود ، والتي صاحبت التحول الحضاري والثقافي والفكري والأدبي للمجتمع السعودي ، من هنا تأتي أهمية تجربة الناصر الإبداعية بوصفه أحد شهود مرحلة التحول الاجتماعي ، من هنا كان إبداع الرجل الأيقونة التي عبدت هذا الطريق الشاق وأذهبت عتمته بتباشير فجر جديد يقتلع ظلمات الجهل والتخلف والخرافات .

من هنا تأتي أهمية مقاربة الإهداء في النقد المعاصر ، فهناك وشائج وطيدة تربط الإهداء بالعمل القصصي ، وتؤكد على مدى الترابط الحميمي بين المبدع والمهدى لهم ، هذا التماهي بين الطرفين يعكس حالة العشق لهذا الوطن ، والسعي الحثيث نحو غد أكثر إشراقاً وجمالاً.

في كل مجتمع من المجتمعات هناك الصفوة من أبناء هذا المجتمع ، هذه الفئة تسعى بما حباها الله من ملكات خاصة إلى القيام بدورها المنوط بها تجاه الذي تعيش فيه ، هذا الدور يتجلى في : (إصلاح /

تبصير / تنوير / توعية / رؤية ثاقبة للأمور)، والناصر بوصفه أحد رموز هذه الفئة بما لديه من بعد نظر وحكمة وذكاء وصدق الانتماء لتراب هذا الوطن ورجاحة الرأي وعمق الرؤية ، يضاف إلى ذلك خبراته الحياتية والعملية ، كل هذا جعله يحمل على عاتقه توظيف موهبته للنهوض والرقي بمجتمعه ، وبث القيم والمثل العليا في نفوس الأجيال الواعدة ، فلا يفتقدون القدوة والسراج الذي يضيء ويمهد لهم الطريق ، في وقت كان المجتمع السعودي في أمس الحاجة له ولأمثاله من المبدعين السعوديين .

ثانيا : المقدمة :

المقدمة في اللغة : المقدمة من الجذر اللغوي قدم ، والمقدمة بكسر الدال وبفتحها أيضاً هي أول الشيء ، فمقدمة الجيش أي الذين يتقدمون الجيش من الجنود والفرسان (٥٩).

من البدهي أن تضم المقدمة في الصفوف الأولى للجيش أبرع وأمهر الجنود وأشجع الفرسان

حيث يتوقف عليها إحداث الرعب أو الصدمة النفسية للجيش المقابل، فتنال من الروح المعنوية لجنوده ، أي أن لهذه المقدمة وظيفة استراتيجية في الخطة العسكرية للمعركة.

المقدمة في الاصطلاح : " هي نص يتصدر الكتاب ، يكتبه المؤلف أو شخص آخر ، ويتوجه الكلام فيه إلى القارئ "(٦٠).

ويرى مجدي وهبه في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن المقدمة هي :" الفصل الأول من كتاب يتناول بشيء من الإجمال

الأسس التي يقوم عليها الكتاب ، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط التأليف " (٦١).

وكما أن مقدمة الجيش تضم أرقى وأعتى الجنود والفرسان في فنون القتال : (فقد أرسل أمير المؤمنين عمر بن الخطاب الدعم لأحد جيوشه في الشام وتجلى الدعم في القعقاع بن عمرو قائلاً : لقد أرسلت لك القعقاع وهو بألف رجل)، هكذا ينتقى رجال المقدمة لإحداث الفارق في المعركة) ، فإن مقدمة الكتاب تومض المتن ، وتوجه المتلقي في رقة إلى مفاتن النص ، وتقف على مفاصل العمل الفني ، وتبلور لمحات من جماليات هذا النص ، وتشير إلى بعض أبعاده برؤية شمولية تحسن تقدير العمل ، وتضعه في ميزانه الصحيح الجدير به بموضوعية ومنطقية بلا محاباة أو مجاملة .

ويجب أن نضع في الاعتبار الفارق بين مقدمات الكتب العلمية والأدبية ، ومقدمة الأعمال الإبداعية ، فمقدمة الكتب فيها : الإجمال الذي يأتي بعده التفصيل ، وفيها المنهج الذي ارتضاه المؤلف لكتابه ، وفيها الهدف من تأليف الكتاب ، ومقصديته من وراء تأليف هذا الكتاب ...إلخ ، أي أن المقدمة خريطة للكتاب تستطيع أن تستشف منها ما يدور في هذا الكتاب ، فالمقدمة هنا مطية للمتلقي للتجوال داخل أروقة الكتاب ؛ للوصول إلى الرواق المطلوب الذي يعن للمتلقي البحث عن مأربه فيه ، بينما المقدمة في الأعمال الإبداعية تختلف في كثير من الأحيان عن مقدمات الكتب ، فمقدمة الأعمال الإبداعية تقوم بفعل الإغراء للمتلقي ، ولا تكشف عن أسرار العمل الفني حتى لا يفقد فعل القراءة المتعة التي هي لب عمله الفني ؛ ولكن عليه التماس مع ما يحمل هذا العمل من

قضايا جوهرية ، والكشف عن رؤية المبدع للعالم الذي يعيش فيه ، وموقفه من الآخر ، ومدى قبوله له ، بل موقفه من الحياة ومدى إقباله عليها أو إدباره عنها ، بطريقة تستثير الجوانب الجمالية والوجدانية لدى المتلقي ، وتهيئه للتواصل مع النص الفني :" إن المقدمة باعتبارها نصاً موازياً للعمل هي أداة أيديولوجية للوصول إلى العمل نفسه ، حيث تسعى لتكون جانباً محملاً بالتأويلات والإشارات على العمل فيصبح نص المقدمة متعالقاً مع النص المؤلف وحاملاً للعديد من القرائن الموجهة للقراءة ، والمساعدة على الفهم والاستيعاب "(٦٢). وهذا يؤكد تماهي المقدم مع المبدع ، ويؤكد هضم واستيعاب المقدم للنص الفني ، وكأني بالسمطي الأديب والناقد (مقدم الأعمال الكاملة للناصر) وقد ارتشف رحيق جماليات نص الناصر الإبداعي ، ثم أعاد إنتاج مقدمته الشهية المثيرة التي تنسج أولى خيوط الإيهام الفني للمتلقي ، فيقع في شباك سحر النص ، ولا يملك الفكاك منه .

يبدأ السمطي مقدمته بعنوان : إبراهيم الناصر الحميدان (عاشق الجمال .. والحرية) ، فالاسم : إبراهيم يحمل مرجعية دينية ، ومكانة خاصة في قلوب المسلمين ، نطلقه تيمناً بخليل الله سيدنا إبراهيم عليه السلام ، ونأمل في حامله القدرة على تقدير حجم التبعة الملقاة على عاتقه ، ومدى استيعابه لهذه الأمانة " فالدال في تعبيره عن اسم العلم وحمله لجماع القيم الدلالية التي تمثلها مرجعية الاسم ، وهي مرجعية تنعكس في تصور ذهني عند المتلقي ، وتتميز بنوع من الثبات ، فعلى مستوى اختيار الاسم ذاته يتعامل المبدع مع الاسم هذا التعامل التاريخي ، بمعنى أنه يعي تماماً القيم الدلالية للاسم ، وما فلسفة العقل الجمعي في

اختياره اسماً إنسانياً ، وبماذا يرتبط ؟ وما أثره على مسيرة صاحبه"(٦٣).

ويلتقي مبدعنا في الاسم الثاني الناصر مع جمال عبد الناصر ذلك الزعيم الذي بدأ نجمه يلمع في سماء العالم العربي ، وكأننا على موعد مع بزوغ فجر نجمين في العالم العربي ، أحدهما في السياسة ، والآخر في الإبداع السردي ، والحميدان من الحمد ، فعبق اسم المبدع يبشر بحمل أمانة الكلمة ، وأمانة إعادة تشكيل ، وإعادة صياغة تلك العقول التي تتلمذت على يديه، بما نفعها ونفع المجتمع بها .

ثم يتبع السمطي اسم المبدع بتعليق : عاشق الجمال .. والحرية ، وكأن إبراهيم الناصر هو المعادل الموضوعي لهذه القيم ، ولفظة العشق تستدعي الحقول الدلالية للصوفية ، كما تستدعي على الفور طوق الحمامة لابن حزم ، حيث مراتب الحب والعشق والصبابة والحنين، أي أن هذا الاسم يذوب وينصهر في هذه القيم الإنسانية العليا الجمال بكل صوره ، الخير ، العدل والحرية فالتنقيط من باب اختزال بعض هذه القيم طالما صرح ببعضها .

أي أن السمطي يعلن من خلال عنوانه رؤيته لهذه الشخصية التي تكثف قيمة إنسانية وجمالية ليصبح وجودها الإرجاعي من جهة ، ووجودها الفني من جهة أخرى ، علامة دالة على هذه القيمة يؤكد على ذلك في استهلال تقديمه بقوله :" ينطوي الفعل الإبداعي السردي عند المبدع الرائد إبراهيم الناصر الحميدان على جملة من القيم الفنية المثلى التي توشح بها نصوصه القصصية "(٦٤).

فالناصر بعينه الراصدة ينتقي تجاربه الفنية وشخصياته من تراب هذا الوطن من البادية والقرية والساحل والمدينة ، يراقب ويسجل تحولها الحضاري ، يحملها قيمه التي يريد بثها في مجتمعه ، من أجل ترسيخ هوية هذا الإنسان الذي يواجه ضغوط الجهل والتخلف والخرافات من ناحية ، ومن ناحية أخرى الغزو الثقافي الغربي ، الذي يريد أن يقتلع المنطقة برمتها من جذورها العربية الأصيلة ، فكان لزاماً على مبدعنا أن يعتلي بموهبته فرسي الرهان على الساحة العالمية في الإبداع السردي ،الرواية تلك الوافدة الجديدة من الغرب ، والتي سحبت البساط من الشعر حتى أطلق عليها ديوان العصر الحديث ، والقصة القصيرة تلك الخدعة المتفق عليها بين المبدع والمتلقي بتكثيفها الفني ومقصديتها .

وقد أشار السمطي في مقدمته إلى أن هذا المجلد يضم بين جنباته ست مجموعات قصصية ، بها مائة وست قصص ، كل مجموعة منها تمثل مرحلة تاريخية واجتماعية ووطنية وفنية في حياة الناصر الإبداعية، فالمجموعة الأولى مثلاً والتي صدرت سنة ١٩٦٠م ، والتي تحمل عنوان : (أمهاتنا والنضال) ، تعكس الهموم والقضايا الكبرى للوطن على الصعيد السياسي والاجتماعي ، فقد كان العالم العربي يموج بحركات التحرر ، ومن الناحية الفنية كل مجموعة من هذه المجموعات علاوة على كونها تمثل مرحلة تاريخية من تاريخ الدولة السعودية الحديثة ، فهي تمثل وثبة فنية غنية من ناحية تكنيك وتقنيات القصة الحديثة ، فقصص الناصر تواكب المذاهب والاتجاهات الأدبية الحديثة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الاجتماعية .

ولقد كان الناصر من الشجاعة والجرأة التي جعلته يحمل على عاتقه قضية الحرية بكل صورها سواء حرية الأوطان في بحثها عن الخلاص من المستعمر ، أو حرية الفرد داخل مجتمعه ، فهو يرى أن جوهر الجمال الإنساني يكمن في بحثه عن الحرية ؛ لذا تجأر شخصياته الفنية بالحرية ، فواحدة منها تهتف بلا مواربة قائلة : (الأعمال متوافرة يا أماه ..ولكن الحرية هي الأزمة) .

عالج الناصر في إبداعه القصصي الكثير من القضايا الاجتماعية مثل هموم القرى وكيفية تطويرها وتحضرها ، واستقبال أهل القرى للمخترعات الحديثة مثل الكهرباء والسيارات والتلفاز والراديو والهاتف ومظاهر الحضارة الحديثة ، وكيف كانت نظرة الإنسان البدوي أوالقروي البسيط على أنها مخترعات شيطانية ، كما عالج قضايا الزواج وارتفاع المهور والطلاق والعنوسة والبحث عن فرص العمل برؤية تنطلق من الواقع الحياتي ، ثم تحلق في رحاب الفن ؛ لذلك تعددت وتنوعت التيمات القصصية التي قدمها الناصر من شخصيات القرويين ، والصحراويين ، والعمال البسطاء ، والنسوة المتشحات بالأمل ، والأطفال ، وقد شكل حضور تيمة المرأة بصفة خاصة مساحة كبيرة ، المرأة بكل صورها الأم والزوجة والأخت والحبيبة والابنة والجدة ، وببيئاتها المختلفة والمتنوعة البدوية والغجرية والقروية المكافحة ، والمدنية المتحضرة ، وتناول قضايا وهموم كل شريحة منهن ، محتفياً بالجانب الرومانسي العاطفي ، وهذا يعكس ولع المبدع بالجمال الإنساني في كل صوره .

وهنا يؤكد السمطي في مقدمته على أن أهمية الإبداع الناصري لا تكمن في رقيه الفني فحسب وإنما تكمن في رصده لتحولات المجتمع

السعودي بكل أشكاله وبيئاته : (قرية / بادية / مدينة / وساحل) ، هذا التحول يحمل في كل مرحلة ملامحه الخاصة الفارقة عن أي مجتمع آخر، وكأن الناصر يؤرخ في قصصه للتاريخ الاجتماعي للمجتمع السعودي ووثباته المتلاحقة نحو التحضر والمدنية ، وكيف تلاشت في المدينة بأبراجها المرتفعة وكتلها الإسمنتية الكثير من قيم الإنسانية ، وكيف تحول الإنسان إلى آلة استهلاكية ، فعظمة القص الناصري أنه مرآة صادقة عكست البنية التحتية للمجتمع السعودي ، وانحيازه للمهمشين في هذا المجتمع .

ويبرز السمطي في مقدمته مقدرة الذاكرة الناصرية على استيعاب وهضم الكثير من حكايات القرية ، وسمر الجدات وخيالهم الواسع الخصب ، وكل ما يتعلق بالفلكلور الشعبي الذي عايشه المبدع في مراحل الطفولة والصبا ، ثم إعادة اجتراره مرة أخرى ، بعد إضفاء النكهة الناصرية بعبقها الخاص .

ولا يفوت السمطي التنويه على أسلوب الناصر ولغته ، فأسلوبه كما يقول أحمد الشايب يأتي نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته ، ومدى قدرته على تطويع أساليب اللغة لخدمة طريقة تفكيره ، وكيفية نظره إلى الأشياء ، وتفسيره لها ، وحكمه عليها ، وطبيعة انفعالاته ، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب (٦٥).

فالناصر صاحب لغة بسيطة واضحة ، تصل إلى عقول وقلوب العامة والخاصة ، فهو لا يميل إلى التقعر أو التعقيد في التركيب ، يجمع في هذا بين اللغة الفصحى السهلة الواضحة والعامية لاسيما حين ينوع من السرد إلى الحوار بشقيه : (الديالوج والمونولوج) ، فأسلوب الناصر له سمته الخاص الذي يكشف عن شخصية صاحبة فطرة نقية ، مرتبة

التفكير ، حريصة على رصد الواقع بلا كذب أو رياء أو نفاق ؛ لأنه ببساطة الشاهد الموضوعي على هذا العصر ، فقد قدم في شهادته تلك لوحات فنية تصويرية تتجلى في الوصف الحركي الديناميكي الشبيه بالتصوير السينمائي ، والوصف الساكن الذي يحد من تدفق السرد وكأنه وقفة ترفيهية للمتلقي ، تجعله يلتقط أنفاسه من حرارة وشعرية السرد .

ويختم السمطي مقدمته الطويلة بكلمة مركزة مكثفة يكشف فيها عن شخصية الناصر الفيلسوف بقوله : "إن إبراهيم الناصر الحميدان ، القاص والروائي الرائد ، يقدم في قصصه لوحة إنسانية تعمق سؤال الوجود ، وسؤال الإنسان بالأحرى ، وهو حين يقدم ذلك إنما يشير إلى هذه الذات التي تغتبط بفكرتها ، وبإيلافها الشاف لتحولات الحياة ، ومحبة الجمال ، وعشق الحرية التي لا ينقطع فيضها ، بل يتجدد ويتكاثر ويسمو ، نزوعاً إلى عالم أنقى ..وأكثر ثراء في تفاصيله ، وكينونته وأحلامه ، ورؤاه المخايلة "(٦٦).

فقد حققت مقدمة السمطي معظم وظائف التقديم التي حددها جينت من التعليق على النص والالتفاف حوله من كل الوجوه بصورة تؤكد قراءة السمطي العميقة لهذا النص وفهمه ، ومن ثم التعبير عنه دون فك الشفرات الفنية للنص ؛ حتى لا يفقد المتلقي إحساسه بالمتعة وهو يصل إلى ثمرة فعل القراءة ، أضف إلى ذلك مقدرة السمطي على إثارة وتصعيد الجانب الوجداني العاطفي ، والحاسة الذوقية والفنية للمتلقي للانسجام مع النص ، يضاف إلى ذلك كله الكفالة النصية التي تحمل معنى اعتراف هذا الحقل الإبداعي القصصي بقدرات هذا المبدع وموهبته، ولاسيما من قبل النقاد المتخصصين من أمثال السمطي .

المبحث الثالث : الاستهلال:

الاستهلال في اللغة : تدور دلالات الاستهلال في اللغة حول المعاني الآتية :

استهل وجهه فرحاً : أي تلألأ ، استهل هلال الشهر : أي ظهر ، واستهل المولود : رفع صوته بالبكاء ، استهل المطر : هل واشتد انصبابه مع صوت ، استهل المتكلم : أي رفع صوته صائحاً منذ البداية ، استهل الوجه : أي تهلل ،واستهلال الحديث :أي حسن ابتدائه.

من الدلالات السابقة في لسان العرب يتضح لنا أن دلالات الاستهلال تتمحور حول رفع الصوت ولفت الانتباه ، وتهلل الوجه وإشراقه ، وحسن الابتداء في الكلام .

وهذه الدلالات لا تبتعد عن استهلال الأعمال الفنية التي تهدف إلى حسن وجمال الابتداء من أجل جذب انتباه المتلقي لقراءة هذا العمل الفني .

الاستهلال في الاصطلاح :هو بداية التماس بين المبدع والنسيج الأول لعالمه الفني من ناحية، ومن ناحية أخرى بداية اللقاء بين المبدع والمتلقي ؛ لذلك يستجمع المبدع كل ما لدية من سهام فنية ، وترسانته المدججة بأسلحة التشويق والإثارة والإبهار والجذب والغموض ، كل ذلك من أجل إطلاقها دفعة واحدة على المتلقي فتحدث ما يسمى بالصدمة الفنية التي لا يقوى بعدها على الحراك أو الانعتاق من أسر النص .

والحقيقة أن الاستهلال قضية في غاية الصعوبة على المبدع فبعض الكتاب الكبار للقصة أو الرواية يرى في الاهتداء إلى الاستهلال ما يعني

الاقتراب من إتمام الرواية دون مبالغة ، فها هـو ذا غابريـل غارسـيا ماركيز يرى أن المشكلة الرئيسة تكمن في البداية ، الجملة الأولى فـي الرواية أو القصة فهي التي تحدد امتداد النص ، ونطاقـه ، ونبرتـه ، وإيقاعه ، وأسلوبه.

أصعب ما في الرواية أو القصة الفقرة الأولى ، ما أن تتقن ذلك حتى تسير الأمور بانسيابية وسهولة . في الفقرة الأولى أنـت تحـل معظـم المشاكل التي تواجهك تحدد الموضوع والإيقاع : لقد بحثت عن الجملـة الأولى المناسبة لرواية (خريف البطريق) ، طوال ثلاثة شهور ؛ ولكن عندما وجدتها ، أدركت كيف تكون الرواية بأسرها (٦٧).

من هنا يتضح حجم معاناة المبدع في بحثه عن الجملـة الأولـى أو الفقرة الأولى ، فربما تؤرقه وتقلق مضجعه لشهور يقضيها في البحـث عن الكنز المفقود ألا وهو الاستهلال .

والفعل يعني بدأ ، وهو أصل كلمة استهلال في اللاتينيـة القديمـة ، والكلمة كانتincepere

تعني عندهم الكلمات الأولى من المخطوط في العصـور الوسـطى ، فالاستهلال هو الجملة الأولى ، وإن اتفق النقاد على توسـعتها لتشـمل الفقرة الأولى .

والمصطلح في العصر الحديث يعود للعالم والمفكر الروسي فلاديمير بروب في كتابه :

(مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ، ويطلقه علـى مـدخل الحكايـة الخرافية ، ويتناول فيها بنية الحكايات الشعبية ، حيث يرى أن أغلبها في

الأدب العالمي لها نمط بنائي محدد ، وهذا يدل على الطريقة التي يعمل بها العقل الجمعي على الرغم من اختلاف الثقافات واللغات ، فكل حكاية شعبية تبدأ بالجملة الاستهلالية ، ويقصد بالحالة الاستهلالية طريقة تقديم البطل أو البطلة في الحكاية ، وأهم الصفات التي تميز الشخصية المحورية ، وكذلك الحدث مصحوباً بإحداثياته المكانية والزمانية (٦٨).

فالاستهلال هو المسرح الذي يعده المبدع لانطلاق لعبته الفنية ، حيث يلعب المطلع دوراً أساسياً في الولوج إلى آفاق العالم الحكائي ، وهو العتبة المبهرة التي يتخطاها المتلقي إلى قلب النص ، لذلك لا يمكن عزل المطلع عن نسيج السرد ؛ لأنه الجزء المشكل للمدخل ، والذي تتجسد عبره القصة بكاملها ؛ ففي أكثر من نص قصصي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها .

وهنا لزاماً على المبدع أن يستجمع ويحشد أدواته وتقنياته ومؤثراته في بداية الحكاية ؛ لأنها توقع المتلقي في أسرها ، فهي أشبه في وظيفتها التحضيرية هذه بالطقوس الأولية ، أو التهويمات الموجودة في جلسات السحر ، إذ هي مدخل لاحتواء المتلقي ، وإحاطته بدروب من القيود الفنية لا يملك لها فكاكاً ، فروعة هذه الجملة تكمن في كونها أداة لإيجاد حالة فنية ، تستفز في المتلقي حساسيته الجمالية ، وتجعله مهيأً ومؤهلاً للانخراط في فتنة النص ، وما ينشئه من عوالم وأخيلة .

وحين يبدأ المبدع الحالة الاستهلالية فإنه يمسك بمفاتيح الحكاية كلها، يقبض على شخصيته الأساسية ، يعد المسرح ، ينسج الخيوط الأساسية التي سيصنع منها النسيج كله ، ولابد لهذه الخيوط أن تكون محكمة وقوية ومبهرة .

والانتقال من الواقع إلى الفن يحتاج إلى عناصر تسمح بالمرور بين العالمين ، هذه العناصر تشكلها شفرات متعارف عليها بين المبدع وجماعته المستهدفة من الرسالة ، مع الوضع في الاعتبار أن الناصر في قصه الفني يمارس دوره في وجود وحضور الجماعة المتلقية في إطار لعبة تبادل الأدوار ، ولا سيما أن أحد روافده الفنية القص الشعبي والفنون القولية ، وهذه الفنون القولية تحتاج إلى قنوات ذات طبيعة خاصة تحكم عملية التلقي ونظام الاتصال ، أو كما يرى بارت في قوله : إن المؤلف في الآداب الشفوية ليس من يبتدع الحكايات الأجمل ، بل هو من يحسن ضبط الرموز ، فالمستوى الإنشائي في هذه الآداب بارز وقواعده ملزمة ، ولا يرى الباحث حكاية تفتقد علامات رمزية خاصة للسرد (كان ياما كان ....إلخ) ، وفي آدابنا المكتوبة استبدلنا (في مرة...إلخ) ، إلى أشكال الخطاب ، وهي في الواقع علامات للإنشائية(٦٩).

فإذا كانت جملة الاستهلال الشائعة في الحكايات الشعبية : (كان ياما كان) التي تسيطر وتغطي على بقية العلامات ، فإن القص الناصري يتميز بأكثر من علامة للإنشائية التي يتم بها وضع رموز الاتصال السردي ، أي أننا نستطيع أن نميز أنساقاً معينة للاستهلال عند الناصر منها ما يأتي حسب غزارة هذه الانساق :

١-الاستهلال الوظيفي :

يضم مجلد الأعمال القصصية الكاملة للناصر ست مجموعات قصصية، بها مائة وست قصص ، وقد شكل الاستهلال الوظيفي ما يقرب من تسع وستين قصة ، موزعة على النحو الآتي : أمهاتنا والنضال تسع

قصص ، أرض بلا مطر عشرة قصص ، غدير البنات تسع عشرة قصة، عيون القطط اثنتا عشرة قصة ، نجمتان للمساء تسع قصص، والعذراء العاشقة عشرة قصص ، معنى هذا غلبة وسيطرة الاستهلال الوظيفي على قصص الناصر ، وسنحاول البرهنة على ذلك بمثال من كل مجموعة قصصية ، مع العلم أني قمت بالإحصاء الكامل لها ؛ ولكن نظراً لصعوبة تضمين كل العينة هنا حتى لا يطول البحث أكثر من هذا لذا نكتفي بهذه الأمثلة :

١-من المجموعة الأولى: (أمهاتنا والنضال قصة الوجه الأبنوسي):

" انداحت رقعة كبيرة من الأفق فبان من خلالها قرص الشمس اللاهب تحف به هالة نحاسية حمراء وكأنما هو وجه بتول ضرجته حمرة الخجل . وأطلقت آهة من الحسرة وأنا أشيع في ذيول الليل يوماً آخر من حياتي"(٧٠).

٢-من المجموعة الثانية : (أرض بلا مطر قصة لعنة الأبد) :

" مضى السيد عبد التواب ينكش الأرض بحذائه المتصلب بين ساقيه، ويكد عقله الوسنان في شيء من الضيق والضجر .. لم يكن ضيقه وحيرته وليدة الخطاب الذي تلقاه من ابنته البعيدة عنه صباح اليوم وحسب ، وهي تشرح له طرفاً من شقائها ، كما تسميه مع بعلها الأستاذ نافع وتعدد أوجه الاختلاف بينهما ، إنما كان يفكر بأمر آخر أعمق من ذلك بكثير"(٧١).

٣-من المجموعة الثالثة : (غدير البنات قصة حال الدنيا) :

" أطبق الصمت على العم بلال ، وقد انزوى في ركن قصي من غرفته المظلمة ، ترسل حنجرته بين الفينة والأخرى كلمة (لا إله إلا الله)

فيتردد صداها في أرجاء الغرفة السابحة في العتمة والصمت .. لا يؤنس وحدته سوى أصداء الأصوات التي تنطلق عبر الأبواب المشرعة، أصوات أبواق العربات أو صفير القطار ، وضجيج الآلات التي تنطلق دمدمتها عنيفة مزمجرة ثم لا تلبث وأن تخمد مثل موجة البحر لتعاود بعد الصمت الرهيب إرسال الضجيج المزمجر.." (٧٢).

٤-من المجموعة الرابعة : (عيون القطط قصة مجرد حماقة) :

" تمطت سهام في سريرها بتثاؤب .. وطفقت تحرك رأسها وهي تعبث بشعرها الحريري . إنه يوم جديد من عمرها ، بيد أنها على ثقة من أنه سيمضي شأن غيره من الأيام المملة

الثقيلة "(٧٣).

٥-من المجموعة الخامسة : (نجمتان للمساء قصة النجاة من النار):

" ضغط على أصابع قدمه وقد تربع في جلسته حتى يستمع إلى ما يدور بين هؤلاء الأربعة الذين ينظرون في أوراق اللعب بصورة متصلة ، وقد شكت بين أصابعهم بينما اتجاه عيونهم إلى الأرض حيث الأوراق متناثرة "(٧٤).

٦-من المجموعة السادسة : (العذراء العاشقة قصة : الصدمة المفاجئة) :

" أبصرته يجلس في ركن قصي من مكان ملتقانا .. زائغ النظرات..مكتئب المحيا على غير عادته ، بينما عرفناه متفائلاً يستعيد من الأحزان جداول فرح ..يسخر من الذين يتذمرون من مصائب الدنيا ، ويستعيدون من الأمس ملامح الفشل .نعرف أن دخله محدود ، ومع ذلك يتحدث – بثقة وإيمان – عن ثروات مختزنة في رحم الغيب"(٧٥).

الملاحظ في هذه النماذج السابقة أن استهلال هذه القصص بالفعل الماضي أو المضارع ، أي أن البداية فعلية تدل على الأحداث مباشرة دون تقديم أو تهيئة ، أي أن المبدع ينقلك عنوة من الواقع إلى داخل معترك الأحداث مباشرة ، أو بمعن آخر يأخذك من تلابيبك ويقذفك في اليم ، وهذا ما نسميه الاستهلال الوظيفي ، فبهذه البداية تتحقق (الوظائف الدرامية)، فإي حكاية تستمد وجودها المتميز من خلال تراكم أحداث معينة ، لكل حدث بنيته الفعلية المرتبطة ببنية الحدث التالي ، ليتشكل من مجموع الأحداث المترابطة بنية كلية للمضمون القصصي ، يستطيع المحلل من خلالها الكشف عن الطريقة التي يتم بها إنتاج الدلالة في القصة بما أنها وحدة لغوية كلية شاملة ذات نظام خاص في تكوين الدلالة وإنتاج المعنى ، هذا المعنى الذي يحرص المتلقي على متابعة القصة من أجله .

أي إن الوظيفة تمثل الفعل بعد تجريده من الشخص الذي يقوم به ، فإذا كان الفعل في المستوى النحوي علامة دالة على حدث مقترن بزمن، والفاعل هو من أسند إليه الفعل ، فإن العلاقة بين الوظيفة في الحكاية ، والجملة الفعلية في النحو واضحة حيث إن : الجملة الفعلية = فعل + فاعل .

الوظيفة = حدث+ شخصية .

فمن الطبيعي إذن أن تكون الجملة الفعلية هي أكثر الوحدات اللغوية الدالة على الوظائف في العمل القصصي (٧٦).

ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق ، بعد ذكر المسند إليه وهو الفاعل ، وقد تتأخر لتقدم فيما بعد من تطور الأحداث ، وقد تحمل جملة السند بعض القرائن الواصفة للشخصية ، حتى لا يتابع

المتلقي بطله وهو خالي الذهن تماماً تجاهه ، وفي حالات كثيرة يقدم هذا النمط بضمير المتكلم ، نلمح ذلك من خلال رسم المبدع لبعض أبعاد شخصيات أبطاله ، والقرائن الخاصة بها (أبصرته يجلس .....زائغ النظرات .. مكتئب المحيا).

فالقرائن لا تحيل على فعل لاحق ومكمل ، ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية ، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها ، أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية أي القرائن(٧٧).

ويقصد بالقرائن الوسائل اللفظية والبناء التركيبي للأسلوب الذي يصف ملامح الشخصية القصصية ، ويكشف عن علاقاتها المتفرعة ، ودورها الفاعل في تدريم الأحداث في الحكاية لذلك توجد قرائن زمانية ، وقرائن مكانية ، وهي مأخوذة من القرين أي الملازم الذي من واجبه اكتمال سمات من اقترن به ، فتتناول القرائن أبعاد الشخصية : البعد الخارجي الشكلي الحسي ، والبعد الداخلي النفسي ، والبعد الاجتماعي .

٢-الاستهلال الإبلاغي الإعلامي:

في هذا النسق من الاستهلال تبدأ القصة بالإبلاغ والإعلام عن البطل، ومجموعة الصفات التي يتميز بها ، ومكان الحدث وزمانه ، بمعنى آخر كأن المبدع يروج لنصه القصصي عبر تثبيت دعائم المسرح الذي سينطلق فوقه الأحداث ، والحقيقة أن هذا النسق من الاستهلال من الغزارة بمكان عند الناصر ، فمعظم الاستهلالات الوظيفية عند الناصر يكاد يشترك معها الاستهلال الإعلامي لإحداث الإيهام الذي يغري المتلقي

ويجذبه تجاه النص الفني ؛ ومع ذلك فقد رصدنا في هذه الأعمال الكاملة للناصر أربعة عشر استهلالاً إعلامياً صريحاً ، موزعة على النحو الآتي:

– خمسة استهلالات في مجموعة : أمهاتنا والنضال ، وسنكتفي بمثال واحد منها من قصة : أمهاتنا والنضال :

" كان جسدها الناحل يرتعش ، ويهتز بعنف وهيستيرية ، كمن ألمت به نوبة سعال حادة بصورة فجائية ، برغم كلمات ابنها الحانية وتوسلاته الضارعة في تهدئتها والتخفيف عنها .. كانت تبكي بحرقة كالتي فدت وحيدها في ليلة زفافه ..!!"(٧٨).

–خمسة استهلالات في مجموعة : العذراء العاشقة ، وسنكتفي بمثال منها من قصة : الحفيد والحيزبون :

" كان الجميع يحب الخالة سمحة ، بوجهها البشوش وعينيها السوداوين اللتين تنمان عن الطيبة والحنان وتشعان الذكاء ..أنفها القصير الذي استدار ما تحته بفتحة صغيرة يلبد مستكيناً ، وصفحة وجهها القمحية المستديرة استبد بها شلال من التجاعيد الدقيقة والعروق الخضراء النافرة تكسو معظم أنحاء جسدها الضامر الذي تتسلل من رأسه شعيرات قصيرة ناعمة يلتمع بينها لون ثلجي يضفي على محيا المرأة مهابة وجلال بالفم الذي أضاع أكثر أسنانه .وفي أسفل الذقن فلجة قصيرة تلبد في داخلها شعيرات تتلون باستمرار"(٧٩).

–وفي مجموعة أرض بلا مطر نجد الاستهلال الإعلامي في قصتين فقط منها هما : أرض بلا مطر والزوجة الثانية :

"كانت كثبان الرمال تحيط بنا في أقصى الصحراء من كل جانب ، فتغدو في العتمة الحالكة كالمردة والأشباح التي تكثر من زيارتنا في ليالي الشتاء الدهماء "(٨٠).

" منذ كان طفلاً وهو لا يبتعد كثيراً عن دائرة نفوذ أمه ولسبب ما كان أحب إخوته إلى قلبها رغم أنه لا يتميز عن باقي إخوته سوى بشيء واحد هو قبح الشكل ،إن كان القبح مدعاة للمحبة فقد كان حسان هذا نحيل العود شاحب السحنة ، بليد النظرات وشاردها أحياناً ، تعشعش على صفحة وجهه السنجابية أرتال الذباب التي لا تكاد تفارقه أكثر ساعات النهار وكأنما قد حفرت لها وكراً في تجويفي عينيه"(٨١).

-أما مجموعة غدير البنات فقد غلب عليها الاستهلال الوظيفي ، والاستهلال الإعلامي الوحيد كان في قصة : الشتاء :

" كان الناس يدبون مسرعين وقد روعتهم الرياح الباردة التي كانت تفد من جميع أنحاء المدينة ..كانوا متلفعين بمعاطفهم أو مشالحهم الوبرية الثقيلة ، وقد أخفوا وجوههم حتى لا تبين منها سوى حدقة الأعين تتحرك ذات اليمين وذات الشمال بجزع وخوف ..وأجسادهم الملفوفة تتلقى صفعات الرياح فيديرون لها ظهورهم المحشورة بالملابس الثقيلة ظناً منهم بأن لقاء الريح من الأمام فيه ضرب من المجازفة .أما أقدامهم المثقلة بالأحذية الجلدية ، فكانت تتحرك بدون تحفظ فتتعثر أحياناً وقد ترتطم أو تدوس على أقدام الآخرين وثيابهم الطويلة أو مشالحهم الوبرية .."(٨٢).

-وكذلك مجموعة : نجمتان للمساء التي تعدد وتنوع فيها الاستهلال بين الوظيفي والمركب والمزدوج والاتصالي، أما الاستهلال الإعلامي الوحيد فقد جاء في قصة :اليتيم ..والرجولة :

"كان الصبي فرحاً حين وجد نفسه يعمل في محل لبيع الألعاب التي كان يراها معروضة في بعض المحلات ، فلا يملك سوى أن يتنهد ويمضي في طريقه لأن أسرته الفقيرة لا تملك أن تبتاع له مثل هذه

الألعاب المرتفعة الثمن ، وكم حاول أن يقتصد في مصروفه اليومي عدة مرات حتى يجمع ثمن لعبة صغيرة .. بيد أن الإغراء لا يلبث أن يستحوذ عليه ، فينفق ما جمعه دفعة واحدة دون أن يتمكن من تحقيق أمنيته"(٨٣).

-هذا وقد خلت مجموعة : عيون القطط من الاستهلال الإعلامي الصريح وإن كنا لانعدم الاستهلال المزدوج الذي يجمع بين الوظيفي والإعلامي .

الملاحظ في هذا النمط من الاستهلال توالي القرائن ، فالسرد يشكل الحكاية عبر مستويين من الوحدات ، مستوى الوظائف ، ومستوى القرائن ، وإذا كانت الوظائف تتولد من الأفعال ، فالصنف الثاني القرائن ينتمي في غالب الأمر إلى النعوت ، ويعد الفعل الناسخ (كان) علامة إنشائية أساسية في هذا النسق الاستهلالي .

وإذا كان النسق الإعلامي يرتكز في شفرته الفنية على الانتقال الزماني من الواقع إلى الأمس (كان)، فإن النسق الوظيفي يرتكز في تهويمه الفني على الارتحال في المكان ، والزمان والمكان يشكلان الركيزة الأساسية للمسرح الذي يعده المبدع أو الراوي لشخصياته ، ولمتلقيه قبل أن يتحرك الصراع .

٣-الاستهلال الاتصالي:

يستمد هذا النوع من الاستهلال نسقه من بنية الاستفهام التي تقدم بطبيعتها الثنائية: (سؤال / جواب – سائل / مجيب) ، شخصيتين في حالة اتصال يتجه أحدهما إلى الآخر ، ربما لطلب فهم شيء لم يتم العلم به أو طلب الاستفسار عن شيء لا يعرفه السائل .

وهذا النوع من الاستهلال القائم على البنيـــة الاســـتفهامية أو بنيـــة الحوار الخارجي (الديالوج) ، يشكل نسبة محدودة في استهلال الناصر، فقد رصدت ستة استهلالات اتصالية في ثلاث مجموعات قصصية بينمـــا خلت المجموعات الـــثلاث الأولـــى مـــن الاســـتهلال الاتصـــالي وهـــذه الاستهلالات هي :

من المجموعة القصصية الرابعة : (عيون القطط) يطالعنا اســـتهلال قصة :

(الموقف):

" بربك قل ..أخبره بالتغيير !!

فاجأني السؤال ، ارتبكت قليلاً ..فلست أحب هذه التحديات ، وأخشى كثيراً أن أكون طرفاً في نقاش من هذا النوع ..وربما تهرباً من مسؤولية تلوح فيها مغامرة ..كانت العينان مسلطتين نحـــوي بطريقـــة مثيـــرة .. مصلوبتي الإشعاع ، بصورة مباشرة يلتمع فيهما الألق والإصرار "(٨٤).

وكذلك قصة : (مداعبة ثقيلة) ،التي تبدأ بالاستهلال التالي :

" استوقفني في الطريق وهو يبتسم . صافحته وأنا أتطلع إلى ملامحه وذهني يحاول أن يستدعي خبايا الذاكرة .

سألني : ألست فلانا الذي ..

هززت رأسي بالإيجاب ، وما زلت أنبش في تلافيف الذاكرة .

قال : هل تستطيع أن تحدد متى التقينا ؟

حركت رأسي بالنفي وأنا أشعر بالحيرة "(٨٥).

من المجموعة القصصية الخامسة : (نجمتان للمساء) ، نجد قصة: (اللص في قبضة الوهم)، والتي تبدأ بالاستهلال الآتي :

" قالت الطفلة بصورة هامسة لأمها حين رأت والدها يحمل بندقية إلى داخل المنزل :

لماذا أحضر أبي هذا السلاح ؟

لكي يدافع عنا به .

من أي خطر يا أمي ؟

عند الحاجة ، وليس يوجد خطر "(٨٦).

أما المجموعة القصصية السادسة والأخيرة فقد رصدنا فيها ثلاثة استهلالات اتصالية هي ما يأتي :

من قصة : (قطار العمر الذي تعطل) :

"لماذا ترتبك الكلمات في ذهنه عند محاولة انثيالها حبراً ؟، لماذا تتناثر من وعاء العقل فلا يملك لها تركيزا؟ هل لأن الأحلام تتطاول مبتعدة عن ذلك الحيز الضيق الذي يحاصره من كل جانب ؟ لم يشك أحياناً من الفراغ الذي يصبح عقاباً لا يحتمله قلبه الذي يتضاعف نبضه لدفع اليأس .." (٨٧).

من قصة : (أرزاق يا دني) :

" هل عتمة لونه انعكست على سلامة رؤيته ؟ هكذا كنا نتساءل بعفوية وهو يخاطبنا بذلك الاستعلاء والتكبر من خلال صباحاتنا الجميلة التي نبدأ بها يومنا وادعين وقد ارتفعت معنوياتنا بالأحلام التي نتبادل تفاصيلها ونحن نحتسي القهوة أو الشاي على عجل .. وأكثرنا مازال يتطلع إلى الغد ، بروح تفاؤلية تحتمل ذلك الانتظار ، طالما نخطط لتشكيل إطار جديد سوف يواجهنا ابتداء من التفكير بالزواج وتكوين أسرة صغيرة "(٨٨).

من قصة : (الاستغاثة) :

" هل استل عم دخيل سلاحه وكمن قريباً من ذلك المنزل ؟ إن صراخ الطفل يوحي بأن أمراً ما يحدث في منزل سويلم .. و لكن ما هو؟

نظرات عم دخيل تراشقت يمنة ويسرة وعلى سطوح المنازل المحيطة ، هل هو لص أطل من نافذة قريبة من سرير الطفل فأرعبه وجعله يستغيث ؟ أين أبواه ..أتراهما غارقان في حلاوة أحلام آخر الليل"(٨٩).

وهكذا نلحظ بداية إثراء الناصر لأعماله القصصية بإدخال تقنية الاستهلال الاتصالي بداية من المجموعة القصصية الرابعة .

إن السؤال علامة دالة على الفضول ، تمثل سعي السائل لاكتساب المعرفة ، والجواب حينئذ يمثل التجربة الخبرية التي تعد لوناً من ألوان المعرفة يبحث عنها المتلقي ليضيفها إلى رصيده المعرفي ، وهنا يقع المتلقي تحت تأثير هذا الاستهلال وذلك لأن الإنسان بطبيعته يحب الفضول ، وهذا النوع ربما يشبع هذه الرغبة نحو الفضول والمعرفة من قبل المتلقي .

وفي إطار هذه البنية الاتصالية تأتي بنية الحوار الخارجي الديالوج :والحوار هو ظهور صوتين يتبادلان فعل القول فيما بينهما ، وربما تعددت الأصوات المتبادلة لهذا الفعل ، كل ما في الأمر أن الحوار لابد أن يظهر بالصوت المباشر ، وإذا تحول إلى الأسلوب غير المباشر فهو يخرج عن طبيعته الحوارية ، ويعود إلى مستواه السردي مرة أخرى فيما يعرف بالحوار المحكي .

فالبنية الحوارية تضفي الحيوية والحياة على الاستهلال القصصي ؛ ذلك لأن الحوار صفة من الصفات العقلية لا تنفصل عن الشخصية الفنية بل يثري هذه الشخصية ؛ لأنه يشترك في رسمها وإبراز أعماقها الدفينة وأحاسيسها الكامنة ، كما أنه يخلق التفاعل والتلاحم والاندماج بين

الشخصيات الفنية من ناحية ، والتفاعل بينها وبين الأحداث من ناحية أخرى ، كما أنه يعطي الأسلوب التنويع والتلوين الذي يبعث على التشويق والإثارة والمتعة في نفس المتلقي .

٤-الاستهلال الانفعالي :

في هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد الراوي للحكاية بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة محققاً الوظيفة الانفعالية للغة .

وهذا النوع من الاستهلال – الذي يتجلى في صيغ وأساليب التعجب والتفضيل والمدح والذم والنداء والندبة والإغراء والتحذير وأسماء الأفعال – من الندرة بمكان عند كاتبنا وإذا جاء فإنه يأتي في غمار الاستهلال الوظيفي ، ومن ذلك ما ورد في مجموعة : العذراء العاشقة في قصة : (العاشق الصغير) ، وأظنه الناصر الذي يتحدث عن نفسه بقوله :

" التفت إلى الخلف محاولاً أن يقيس مسافة زمنية ..يا لها من هوة عجيبة كيف لهذا الفرد الضعيف أن يواجه كل تلك الظروف ثم يراكمها في أعماقه رغم ما تسببه من آلام !.. النبض يرتفع ثم يهبط ، والحظ يبتسم ثم يتجهم ، والصفعات قد لا تتحول إلى قبلات دائماً .. ونظر إلى الشريط خلفه ..هارباً إلى بدايات تدوين الذاكرة .. عندما كان مجرد صبي يافع ، يتراكض في أزقة متربة في محيط لم تعرف منازله سوى البناء الطيني المتوارث .. وفي بلدة على جرف ركام صحراوي هائل تتقاذفه الرياح من كل جانب " (٩٠).

" تهدف الوظيفة المسماه (تعبيرية أو انفعالية) المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث

عنه ، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو كاذب"(٩١).

الذي لاشك في أن صيغة أفعل التفضيل أو التعجب أو المدح وغيرها تعبر عن انفعال المرسل أو المبدع ، هذا الانفعال الذي يود نقله للمتلقي كي يشاركه وعي اللحظة الفنية التي يعيشها ، أو يجعله يصل إلى حالة من النشوى كتلك الحالة التي وصل إليها المبدع ، وبالتالي ينجح في رمي شبك الإيهام الذي يوقع المتلقي في براثنه .

٥-أنواع أخرى من الاستهلال :

-الاستهلال الوصفي :

يندرج تحت هذه الأنواع الاستهلال الوصفي الديناميكي المتحرك وذلك نراه في قصة : (الرعب) من مجموعة نجمتان للمساء :

" البلدة منبطحة في قعر واد تحفه الجبال من كافة أقطاره ..انهمار الأمطار يأخذ مساراً بين الهضاب والتجاويف ، ثم يتسلل إلى الأزقة التي تكبح جماحه فتبقيه محاصراً حتى يلملم فلوله ، منسرباً إلى المنازل المنطرحة في طريقه ..يربت على أطرافها ، ويلجها على مهل .. قالت المرأة وهي تهز جسد الرجل النائم وقد شمت رائحة الماء تحت فراشها : الماء يهاجمنا !!"(٩٢).

وهذا النوع من الوصف عند الناصر نطلق عليه الوصف المتحرك ، ويشبه التصوير السينمائي ، حيث يتم تدفق المشاهد لتكتسب بعد ذلك طابع التكامل النصي وما يضمه من منظومة حركية .

والهدف من الوصف هنا استحضار الصفات والأماكن والهيئات ، والاستحضار هنا ليس نقلاً وإنما هو صناعة متقنة لصور حية مؤثرة ،

قد تكون مطابقة للصور التي عليها الأشياء الموصوفة ، لكنها تنشئ أشكالاً حية تعبر عنها ، وتشيع من بين جنباتها المعاني المؤثرة القابلة للتفسير والتأويل ، صورة ليس همها نقل الهيئات والألوان ، وإنما همها تجسيم الهيئات والألوان والعمل على إدخالها في حيز الإدراك الحسي والبصري للمتلقي ، ولأن الإدراك البصري يستحوذ على أكبر قدر من التأثير النفسي والوجداني والشعوري ؛ لذا تستطيع هذه الصورة المتحركة السيطرة على المتلقي ، هذه السيطرة التي ربما تصل إلى درجة امتلاك المتلقي بكل جوارحه .

وهناك الوصف الساكن الشبيه بالتصوير الفوتوغرافي ومنه استهلال قصة : (رجل المهمات) من مجموعة العذراء العاشقة :

" عرفته منذ بضع سنوات ، طويل القامة ، أسمر الوجه ، عيناه تشعان طيبة وذكاء ، قصير الشنب ، حليق الذقن ، أنفه قصير ، مستدير الوجه ، يلف رأسه بخرقة غالباً ما تكون ملطخة ، يبتسم لمن يقابله ويعاجله بالتحية ، وربما رفع يده زيادة في الاحترام "(٩٣).

وقصة:(الحفيد والحيزبون) من نفس المجموعة التي يرسم فيها البعد الخارجي الحسي للخالة سمحة ببراعة في قوله :

" كان الجميع يحب الخالة سمحة ، بوجهها البشوش ، وعينيها السوداوين اللتين تنمان عن الطيبة والحنان وتشعان بالذكاء .. أنفها القصير الذي استدار ما تحته بفتحة صغيرة يلبد مستكيناً ، وصفحة وجهها القمحية المستديرة استبد بها شلال من التجاعيد الدقيقة والعروق الخضراء النافرة تكسو معظم أنحاء جسدها الضامر الذي تتسلل من رأسه شعيرات قصيرة ناعمة يلتمع بينها لون ثلجي يضفي على محيا المرأة مهابة وجلال بالفم الذي أضاع أكثر أسنانه " (٩٤).

وكما يوظف الخطاب الوصفي بنية التشبيه في رسم الصورة وتوضيحها فهو يوظف المفردات اللونية ، والألفاظ التي ترسم الخطوط والأشكال ، والمفردات التي تعبر عن النقش والتصوير ، والأفعال التي تصور الحركة ، والألفاظ التي تنقل الصوت ، وكل ما من شأنه أن يساعد المبدع في رسم الصورة بالكلمات .

والوصف عند الناصر يتحلى ويترصع بلغة شعرية جمالية أنيقة ، فاللغة تسهم في إبداع أدب رفيع ، فإذا كانت في إطارها الطبيعي أداة تواصل بين المبدع والمتلقي ، فهي في نصه القصصي منبع الإثارة ومصدر التحريك لأدق المشاعر والانفعالات ، بما تتميز به من مواد صوتية منظمة ، واتساق المفردات وانسجامها في بنيات الجمل والتراكيب ، فاللغة شريك في الإبداع ، فالنص القصصي تشكيل لغوي ، تلك حقيقة واضحة ، كما أن اللوحة تشكيل لوني ، وكل ما يعيشه المبدع من مشاعر وأفكار وعوالم خيالية وتكوينات هلامية ، كل ذلك يقدمه لنا عن طريق اللغة ، فاللغة تشكيل جمالي في حد ذاتها ، مقصود بها تكوين نص جميل ، كيان فيه إيقاعات وألوان وظلال وخلفيات وتقابلات وتوازيات ، كيان جمالي نستمتع به ليخرجنا من سياج الواقع المتكرر الممل .

ووصف الناصر هنا ليس من قبيل الوصف التقليدي الذي يعتمد على الرصد الظاهري بالعين المجردة واستقصاء أهم دقائق وتفصيلات الموصوف كي يتمكن من محاكاتها ، وإنما هو من قبيل الوصف الابتكاري المعني بالجوهر وما يعكسه من دلالات تنعكس على صفحة وجه الموصوف ، ويتوقف هذا النوع من الوصف على قدرة الناصر وتماهيه مع الشخصية الموصوفة .

-الاستهلال المزدوج :

وهذا النوع من الاستهلال يتوفر عند الناصر بكثرة من باب التكثيف الفني والتركيز الشديد ، وتسخير كل الأدوات الفنية المتاحة لدى المبدع لإحاطة المتلقي والالتفاف حوله للسيطرة عليه ومن ذلك ما جاء في قصة: (البيك) من مجموعة نجمتان للمساء :

" نغمس القلم في جراح الأمس ، لنظفر بشذا المعاناة وعميق الصور.. فقد كانت أناقة الرجل ملفتة للنظر ، إلى جانب ابتسامته الهادئة، وشعره المسترسل تحت شماغه النظيف "(٩٥).

هنا يمزج الناصر بين الاستهلال الوظيفي بقدراته الفنية الفائقة على الدفع بالمتلقي إلى خضم الأحداث مباشرة ، والاستهلال الإعلامي بما يحمل من شفرة استدعاء هذه التجربة الإنسانية (كانت) ، من الماضي كي تطل علينا في الحاضر مرة أخرى ، كل ذلك من أجل إحداث الإيهام الفني الذي يشعر المتلقي بمصداقية ومنطقية وواقعية هذا العالم الفني .

-الاستهلال الثلاثي أو المركب :

وفي هذا النمط من الاستهلال يستحضر المبدع ثلاثة أنواع من الاستهلال ويمزج بينها من باب سد أي باب على المتلقي للهروب من سحر نصه القصصي ، وهذا النمط من الاستهلال أثرى العديد من المطالع القصصية ومنها : قصة : (وفاء) من مجموعة العذراء العاشقة :

" تابعتها بنظري فكان الرعب يطل من عينيها .. وما برحت أتساءل أتكون هي

(وفاء الجمل) ، تلك الفاتنة التي عرفتها منذ سنوات بجسدها الممشوق ، ونظراتها الكاسحة ؟ ذات الصدر الناهد ، والعينين

النجلاوين، والفم الصغير ، والأنف المعتدل ، والوجه الآسر الجميل ، يتوجه الشعر الداكن الحريري "(٩٦).

في هذا الاستهلال يمزج المبدع بين ثلاثة أنواع من الاستهلال ، وهو الاستهلال الوظيفي الذي يضعك عنوة في وسط الأحداث ، والاستهلال الإعلامي بما يحمل من شفرته الإيهامية الخاصة ، والاستهلال الاتصالي بما يشبع من فضول المتلقي، هذا علاوة على الوصف بما يحمل من لوحة جميلة تبعث على استمتاع المتلقي ، وتمنحه الفرصة للتأمل والتقاط الأنفاس من حيوية السرد وحرارة تدفقه فالوصف عند الناصر فسحة للنفس الإنسانية .

الخاتمة :

لا غرو أن بنية العنوان عند الناصر لها أنماطها المتعددة والمتنوعة بين المباشرة مثل : عروس المدينة ، والزوجة الثانية ، والمجازية مثل: منزلق الوهم والظلام المر ، أو بنية التناص مثل نسيج العنكبوت ، أو بنية التضاد مثل شروق ...وغروب ، وبنية المفارقة : خيبة أمل ، هذا علاوة على بنية العطف والوصف والبنية الاسمية الغالبة على عناوينه الأحادية .

يحمد للناصر تنوع البنى ، وإعمال العقل فيها ، وحسن انتقاء الألفاظ، وإيقاعية التراكيب ، وإثارة الخيال ، وقدرة هذه العناوين على الحياة في ذاكرة المتلقي بتشكيلها الجمالي الذي يخاطب الوجدان والعقل معاً ، فالعنوان عند الناصر يحقق أكثر من وظيفة ، ويثير أكثر من دلالة، ويظل محلقاً في أفق القارئ يجادل ذهنه ، ومقدرته التأويلية ،

قد يحمل العنوان في مجاورته للنص القصصي نصاً موازياً يتطلب جهداً تحليلياً مضاعفاً قد يفوق كافة النصوص الموازية الأخرى ، ولاسيما العناوين الشكلية التي تعتمد على البعد الشكلي ، ويتمثل ذلك في العنوان الذي نعجب بتركيبه ، وحسن صياغته ، إلا أن المجيء على النص يدفعنا إلى التساؤل عن الصلة المقامة بين المضمون وشكلية العنوان .

يصدق هذا الكلام على بعض عناوين الناصر التي تكاد تشعر بانعدام الصلة بين العنوان والمضمون القصصي مثل قصتي : الوجه الأبنوسي ، وأرض بلا مطر .

وكأني بالناصر وقد أعجب أو انبهر بهـذا العنـوان أو ذاك فاتخـذه لقصته دون أن يدقق النظر

فيه إذا كان يناسب المضمون أم لا ، من هنا يحاول تمحل مناسبة ما، أو موقف ما كي يقحم فيه هذا العنوان في المتن القصصي .

من هنا يبدو أثر العنوان كعتبة تربط الداخلي بالخارجي ، والـواقعي بالمتخيل ، فالعنوان يجب أن يكون مركز الشبكة العنكبوتية ، التي تبـث إشارتها داخل النص ؛ ولذا كانت دراسة العناوين حافلة بالاختلافات التي انبثقت بتفعيل التصنيف لبنية العنوان وتحديدها .

تحمل عناوين الناصر وظيفة إعلانية إعلامية مرسلة إلى المتلقـي ، فالعنوان هو الرسالة الأولى التي يواجهها القارئ ليكون المنظم المركزي لكافة عمليات التلقي التالية ، وإن شئت فقل المرشح والمصفي والمنقي والمفلتر لعمليات التلقي ، كما أنه يتيح ثقافة إمكانيات التأويل التي ينبني عليها ثقافة المتلقي .

إذا كان العنوان / المكان يعكس مدى ارتباط الناصر بالبيئة والمجتمع الذي يعيش فيه ، فإنه يزيد من درجة إمكانية التأويل لانبثاقه من عمـق الثقافة والميثولوجيا والتاريخ .

بعض عناوين الناصر يرفقها بتعليقات تعكس رؤية الكاتب ووجهـة نظره تجاه القضية موضوع القصة ، ومن هذه العناوين ما يأتي :

١-منزلق الوهم :

التعليق يتجلى في هذه البنية الحوارية :

(سألته .. لم تصور حياتنا في قصصك ؟)

(أجابها .. لكي أجنب الناس متاعبي معك)

٢- الزائفون : (إلى أولئك الذين لطخوا نبالة المسئولية الإنسانية بجشعهم).

٣- الهينة : (ما الذي يمنع أن تكون الفتاة سلعة قابلة المساومة ما دامت البضاعة معروضة في سوق الرقيق).

فالناصر يبذل قصارى جهده كي يتأكد من أن رسالته وصل محتواها إلى المتلقي ، وأنهما يقفان على أرض واحدة من المعرفة والتواصل الإنساني ، وأن القيمة التي يسعى المبدع إلى بثها قد وصلت بالفعل إلى ذهن المتلقي ، فالمبدع الأرب هو الذي يستطيع قراءة المتلقي ، والإجابة عن كل تساؤلاته قبل أن تصدر عنه ، إذ يقدم مادته كاملة غير منقوصة كي تتم الفائدة .

معنى ذلك أن المبدع يستحضر المتلقي أمامه أثناء عملية الإبداع ، أو بمعنى آخر يقوم بعملية إعادة توزيع للأدوار الفنية ، فيتخلى بصفة مؤقتة عن مكانه بوصفه المصدر للعملية الإبداعية ويلبس عباءة المتلقي كي يستشعر وقع العنوان عليه بوصفه متلقياً .

فبنية الاستفهام تقيم علاقة بين المبدع منتج الحكاية ، والمجتمع بأفكاره النمطية الثابتة بتمثيل المتلقي الداخلي للجماعة ، في مقابل المبدع المعلن عن تصوره الجديد ،

إن السؤال علامة دالة على الفضول ، تمثل سعي السائل أو السائلة لاكتساب المعرفة ، والجواب حينئذ يمثل التجربة الفنية التي تعد لوناً من ألوان المعرفة يبحث عنها المتلقي ليضيفها إلى رصيده المعرفي ، ومن

ناحية ثانية تصبح التجربة الجديدة تعديلاً لمسار هـذا الرصـيد ، كمـا تصحح المفاهيم السائدة .

إن بنية الاستفهام الثنائية تقدم سؤالاً متحدياً للمعرفة الثابتة ، وجواباً غير متوقع ، هذا التقابل تنتج عنه المفارقة التي تسترعي انتباه المتلقي الخارجي ، فالنص القصصي يحمل نوعاً خاصاً من المعرفة ، يطرح بها داخل المتلقي قيماً جديدة تعيد تشكيل تصوره للأشياء .

إن عناوين الناصر عبارة عن أفكار مختزلة لتجارب سنوات طويلة ، فيها تصور عام لأحداث كثيرة مرتبطة برؤيته الخاصة ، فالعنوان يمثل السلطة المهيمنة على النص القصصي من خلال المساءلة ، وبما هـو عنصر من عناصر تضمين العمل كله؛ لأنه يحمل العمل في جعبته مـن خلال تلك الخصوصية التي يمتلكها ، وبما أن إشاراته تفرض هيمنتهـا على المتن ، وهي إشارات متعددة ومشعبة ، وهو ما نلمسه من خـلال ذلك المد الرابط بين العنوان ، ومدى انفتاحه على العمل القصصي .

-الغلاف عند الناصر هو البوابة الرئيسة والعتبة الأساسية والأيقونة التي تعكس حرارة طاقات النص القصصـي ، ولـن يسـتطيع المتلقـي السباحة في هذا النص إلا بعد ارتداء طوق النجاة ، وطوق النجاة يكمـن في فك شفرة النص عبر الغلاف الذي ينقلك للغوص داخل أعماق الـنص القصصي .

-إن فعل الإهداء لدى الناصر في حد ذاته أيقونة إعلاميـة إخباريـة تثبت حقوق المبدع الفكرية والأدبية من ناحية ، ومـن ناحيـة أخـرى المستهدف من الإهداء وهو المهدى إليه بالتأكيد ، وبالتوازي معه أيضاً المتلقي الحاضر في الاحتفالية بشكل فاعل .

-إن مقصدية الإهداء عند الناصر تكمن في لفت انتباه المتلقي وإثارته ، ولاسيما هذه الأجيال المثقفة المعنية برقي المجتمع السعودي وصقل ذوقه من خلال الدور الفاعل للفنون ، ومن بينها فن السرد .

- حققت مقدمة السمطي معظم وظائف التقديم التي حددها جينت من التعليق على النص ، والالتفاف حوله من كل الجوانب بصورة تؤكد قراءة السمطي العميقة والكاملة لهذا العمل الفني ، ومن ثم فهمه واستيعابه ، ومن ثم القدرة على التعبير عنه ، دون فك شفراته الفنية ، حتى لا يفقد المتلقي المتعة الفنية التي يشعر بها وهو يكشف نتائج هذه العمل الفني ، ويصل إلى مراميه .

-تنوعت أنماط الاستهلال عند الناصر بين الوظيفي والإعلامي والاتصالي والانفعالي، ثم المزاوجة بين أنماط الاستهلال ، علاوة على الاستهلال الوصفي الديناميكي المتحرك والوصف الساكن الفوتوغرافي الذي يقدم لوحة زيتية تشكيلية بالكلمات ، يضاف إلى ذلك الاستهلالات المعبرة عن أصالة الرجل ومدى احترامه لتراثه الشعبي حينما يبدأ قصصه بقوله : تعلمت من جدتي ، هذه الجملة المفتاحية تحمل الكثير حول هذه الرجل المعتز بفلكلوره الشعبي ، وصدق من قال إن الإغراق في المحلية أولى درجات سلم العالمية .

-نخلص من وراء ذلك إلى حقيقة مؤداها أن العتبات لدى الناصر ليست جزراً منعزلة مستقلة عن بعضها البعض ، بل هي شبكة من التقنيات التشكيلية البصرية والفنية ، والفتنة اللغوية الجمالية تساعد المتلقي على وضع قدمه داخل النص القصصي ؛ لأنها تحيطه بخيوط سحرية وفنية تحفزه وتوجهه وترسم له أفق العالم التخيلي الذي يحلق فيه الناصر ، بحيث لا يملك الفكاك من أسر هذا العالم السحري.

هوامش البحث ومراجعه :

١- راجع منصور إبراهيم الحازمي : فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، دار ابن سينا للنشر ، الرياض ، ط٣ ، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م ، ص٧٠، ٧٢.

٢- راجع السابق : ص .٧١

٣- راجع مسعد بن عيد العطوي : الاتجاهات الفنية للقصة القصير في المملكة العربية السعودية ، نادي القصيم الأدبي ، بريدة ، ط١ ، ١٤١٥هـ ، ص١٦ .

٤- منصور إبراهيم الحازمي : فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، ص ٧٢ .

٥- راجع قاسم عبده قاسم ، وأحمد إبراهيم الهواري : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، ص٧ .

٦- راجع نصر محمد عباس : البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م ، ص ١٢، ١٣ .

٧- راجع منصور إبراهيم الحازمي : فن القصة في الأدب السعودي الحديث ،ص٩.

٨- محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ٢١.

٩- راجع خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ص ٩٤ .

١٠- راجع قدامه بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د- ت ، ص١٣٠ .

١١- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط٢ ، ١٩٥٥م ، ص٢٩٤.

١٢- محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) ، القاهرة ، ١٩٩٠م ، ص٢٧٨.

١٣- إبراهيم الناصر الحميدان : مجلد الأعمال القصصية الكاملة ، مطابع الحميضي ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ٣١ .

١٤- السابق : ص.٧٣

١٥- السابق : ص ٢٠٩ .

١٦- السابق : ص ٢٢٧ .

١٧- سورة الأنبياء : آية .٢١

١٨- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ،الكويت ، ١٩٩٨م، ص ٢٨٥ .

١٩- معجب العدواني : تشكيل المكان وظلال العتبات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط١ ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م،ص .٦،٥

٢٠- ميخائيل باختين : القول في الحياة والقول في الشعر ، ترجمة أمينة رشد وسيد البحراوي ،ضمن كتاب مداخل الشعر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦م، ص١٧ .

٢١- السابق : ص.٢٣

٢٢- محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، ص١١٠،١٠٩.

٢٣- إبراهيم الناصر الحميدان : مجلد الأعمال القصصية الكاملة ، ص ١٤٩ ، .٢٣٥

٢٤- السابق : ضحية الثأر ، ص.٢٣٥

٢٥- السابق : نسيج العنكبوت ، ص١٤١ .

٢٧- سورة العنكبوت : آية ٤١ .

٢٨- راجع صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، المقطم، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢م، ص٣٤.

٢٩- راجع نبيلة إبراهيم : فن القصة في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د- ت، ص١٩٨.

٣٠- إبراهيم الناصر الحميدان : لعنة الأبد ، ص .١٨٧

٣١- راجع محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، ص٢٢.

٣٢- إبراهيم الناصر الحميدان : منزلق الوهم ، ص.٣٧

٣٣- السابق : ٣٧ .

٣٤- راجع محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، ص ٦١.

٣٥- محمد عبد المطلب : بلاغة السرد ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ص٢٢، ٢٣.

٣٦- السابق : ٢٣، ٢٤.

٣٧- ابن هشام : مغني اللبيب ، تحقيق الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ،ط١ ، ١٩٩١م ، ج١، ٥٦٩.

٣٨- هويدي شعبان : علم الدلالة بين النظرية والتطبيق ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٣م، ص٥٦.

٣٩- لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، دار المريخ للنشر ، الرياض ، ١٤٠٩هـ ، ص٦٧.

٤٠- محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، ص٥١.

٤١- محمد عبد المطلب : بلاغة السرد ، ص.٢٢

٤٢- محمد المتقن : في مفهوم القراءة والتأويل ، عالم الفكر ، الكويت ، العدد٢ ، المجلد ٣٢، أكتوبر- ديسمبر٢٠٠٤م .

٤٣- محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، ص٥١.

٤٤- إبراهيم الناصر الحميدان : قصة خلود ، ص ٢٠٣ .

٤٥- السابق : الهينة ، ص .١٢٥

٤٦- راجع ضحى المصعبي : الكتابة والتناص في "كتاب الحب " لمحمد بنيس ، الدار التونسية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص٦٩.

٤٧- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، ٢٠٠٧م ، ص٩٢.

٤٨-لسان العرب مادة غلف .

٤٩-محي الديم اللباد : مجلة نظر ، يوميات المجاورة ، الألبوم الرابع ،العربي للنشر والتوزيع

مؤسسة روزاليوسف ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص٤٤.

٥٠-أحمد زكي بدوي : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون ، دار الكتاب المصرية ، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص٢١٠ .

٥١-راجع فاروق بسيوني : قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٥م، ص.٢٩

٥٢-أسامة الملا : من الأزرق إلى الأزرق ، مجلة علامات ، المجلد السابع ، الجزء التاسع والعشرون ، سبتمبر١٩٩٨م، ص.٢١٢

٥٣- راجع محمد خاين : العلامة والأيقونة والتواصل الإشهاري ، الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي ، الجزائر ، ٢٠٠٨م، ص ٢٠٣.

٥٤-عمر صلاح الدين عبده : الحروفية كحركة تشكيلية حديثة من خلال الجرافيك العربي المعاصر ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٩م، ص٧ .

٥٥-عزوز علي إسماعيل : عتبات النص في الرواية العربية من ١٩٩٠-٢٠١٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص.٣٠٦

٥٦-لسان العرب مادة هدى .

٥٧-المنجد مادة هدى .

٥٨- إبراهيم الناصر الحميدان : مجلد الأعمال القصصية الكاملة ، ص.٧

٥٩- لسان العرب مادة قدم .

٦٠- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ،مكتبة لبنان ، دار النهار للنشر ، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٥٦ .

٦١- مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م ، ص٣٨٠ .

٦٢- عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ، المغرب ، ١٩٩٦م ، ص.٤٣

٦٣- راجع سيد محمد السيد قطب : اسم البطل (مفتاح أسلوبي للقراءة والتأويل) ، كليوباترا للطباعة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ١٦،١٧.

٦٤- عبد الله السمطي : مقدمة الأعمال القصصية الكاملة لإبـــراهيم الناصر ، ص.٩

٦٥- أحمد الشايب : الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٧ ، ١٩٧٦، ، ص .١٣٤،١٣٣

٦٦- عبد الله السمطي : مقدمة الأعمال القصصية الكاملة للناصـــر، ص ١٧.

www middle-easT-on lin.com=?id=226692.//67-hTTp:

٦٨-راجع فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر با قادر وأحمد عبد الرحيم ، جدة ، المملكة العربية الســـعودية ، ط١ ، ١٩٨٩م، ص.٨٢

٦٩- راجع رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، دار عويدات ، بيروت لبنان ، ط١ ، ١٩٨٨م، ص١٣٥، .١٢٦

٧٠- إبراهيم الناصر الحميدان : مجلد الأعمال القصصية الكاملـــة ، ص ٣١ .

٧١- السابق : ١٨٧ .

٧٢- السابق : ص ٢٩٧ .

٧٣- السابق : ص ٣٨٧ .

٧٤- السابق : ص ٥٠٩ .

٧٥- السابق : ص ٦١٧ .

٧٦- راجع زكريا كوينه : تجليات الإبداع السردي ، النادي الأدبـــي بالباحة ، المملكة العربية السعودية ، دار الانتشار العربي ، بيروت لبنان ، ط١ ، ٢٠١٧م ، ص ١٥٧ .

٧٧- حميد لحمداني : بنية النص السردي : المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص ٢٩ .

٧٨- إبراهيم الناصر الحميدان : مجلد الأعمال القصصية الكاملـــة ، ص ٢١ .

٧٩-السابق : ص ٥٥٣ .

٨٠- السابق : ص ١٣٣ .

٨١- السابق : ص ٢٢٧ .

٨٢- السابق : ص ٣٠٩ .

٨٣- السابق : ص ٥٢٩ .

٨٤- السابق : ص ٤٤٩ .

٨٥- السابق : ص ٤٠٥ .

٨٦- السابق : ص ٥١٣ .

٨٧- السابق : ص ٥٧١ .

٨٨- السابق : ص ٥٨٧ .

٨٩- السابق : ٦٠٥ .

٩٠- السابق : ٥٦٧ .

٩١- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنوز ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م ، ص ٢٨ .

٩٢- إبراهيم الناصر الحميدان : مجلد الأعمال القصصية الكاملة ، ص ٤٩٥ .

٩٣- السابق : ص ٥٦٣ .

٩٤- السابق : ص ٥٥٣ .

٩٥- السابق : ص ٥٢٧ .

٩٦- السابق : ص ٥٧٩ .