العتبات النصية في مجموعة «مدينة الغيوم» للقاصّة شريفة الشملان

أ.مشارك.د. أماني بنت محمد بن عبدالعزيز الشيبان

كلية اللغة العربية / جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

الخلاصة

سعى هذا البحث إلى دراسة العتبات النصية في المجموعة القصصية «مدينة الغيوم» للقاصّة شريفة الشملان، وهي قاصّة سعودية تكتب القصة القصيرة بتنوع واقتدار.وقد تكوّن البحث من مقدمة، فتمهيد عَرّفتُ فيه بالقاصّة، وبحدود العتبات النصية، ومن فصلين جاء الأول منهما بعنوان بنية العتبات النصية، وتحته أربعة مباحث هي: عتبة الغلاف والمدخل والإهداء، وعتبة العنونة، وعتبة الافتتاح، وعتبة الاختتام، أمّا الفصل الثاني فكان بعنوان: تفاعلات العتبات وأفق التأويل، وتحته مبحثان هما: الوظائف، والدلالات، ثم انغلق البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج والتوصيات، وتلا الخاتمةَ ثَبَتٌ بالمصادر والمراجع.

وقد اعتمدت في بحثي المنهج الإنشائي؛ لكونه يسهم في استنطاق خصائص الخطاب الأدبي، وتوليد المعنى، مع استعانتي ببعض أدوات المنهج السيميائي.

Abstract

This research sought to study the textual thresholds in the short story collection "City of Clouds" by the short story writer Sharifah Al-Shamlan, a Saudi short story writer who wrote short stories with diversity and capability.

The research consisted of an introduction, a preface in which I introduced the short story writer and the limits of textual thresholds, and two chapters, the first of which was entitled The Structure of Textual Thresholds, and under it were four topics: The Threshold of the Cover, the Introduction and the Regards, the Threshold of the Title, the Threshold of the Opening, and the Threshold of the Conclusion. As for the second chapter, it was entitled: Interactions of Thresholds and the Horizon of Interpretation, and under it were two topics: Functions and Connotations. Then the research closed with a conclusion that included the most prominent results and recommendations, and the conclusion was followed by a list of sources and references.

I relied on the constructive approach in my research; Because it contributes to the exploration of the characteristics of literary discourse and the generation of meaning, with my use of some tools of the sematic approach.

المقدمة

تحظى القصة القصيرة بمكانة عالية بين الفنون السردية في العصر الحديث؛ فهي جنس أدبي يمتاز بالتكثيف والإيجاز، ويتسع للكثير من الجماليات، وهذا مما ضاعف من حضورها وتأثيرها، كما تحفل الدراسات النقدية الحديث بدراسة عتباتها لكونها مفاتيح أولية تسهم في الدخول إلى النص، واستجلاء المزيد من الدلالات.

وسبق لي أن قرأت بعض المجموعات القصصية للقاصّة السعودية شريفة الشملان، ولمست في إبداعها اقتداراً فنيّاً، هذا إلى حفاوتها بالعتبات، واكتناز عتباتها بما يؤهلها للدراسة، واخترت للدراسة أكبر مجموعاتها القصصية «مدينة الغيوم» التي اشتملت على سبع وعشرين قصة، وأرى مجموعتها هذه أنضج مجموعاتها، وأجدرها بالاهتمام والدراسة.

وبعد فرز وبحث تحققت من أن مجموعة «مدينة الغيوم» لم يسبق إلى دراستها دارس، لا في دراسة العتبات، ولا غير العتبات، ومن الجدير بالذكر أن أذكر ما وجدته من دراسات عن إبداعها القصصي:

١. الرؤية والأداة في قصص شريفة الشملان، فاطمة موافي، قراءة نقدية منشورة في ملف الثقافة والفنون الصادر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، العدد: ٤، عام ١٤٠٢هـ.

٢. قراءة ثقافية في مجموعة شريفة الشملان القصصية «وغداً يأتي»، تيسير حامد، دراسة منشورة في صحيفة دنيا الوطن في ٣/ ٢/ ١٤٢٦هـ- ١٣/ ٣/ ٢٠٠٥م.

٣. العتبات النصية في المجموعة القصصية «وغداً يأتي» للقاصّة شريفة الشملان، د. فواز اللعبون، بحث علمي مُحَكَّم منشور في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبدالعزيز، المجلد: ٢٨ العدد: ٣ الصادر في ١٤٤١هـ- ٢٠٢٠م.

وثمة دراسات عامة عن القصة القصيرة تناول فيها الدارسون نماذج من إبداعها، وسأشير إليها عند التعريف بالقاصّة.

أما الدراسات التي تناولت العتبات فوافرة، ولم أجد من بينها إلا دراسة واحدة تخص القصة القصيرة السعودية، وهي:

البدايات والنهايات في القصة القصيرة السعودية للدكتورة منى بنت عبدالله المفلح، مطبوعات كرسي الأدب السعودي، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ط: ١٤٣٥هـ- ٢٠١٤م، وهي دراسة شمولية تناولَتْ فيها الباحثة عدداً وافراً من المجموعات القصصية لشريحة كبيرة من القاصّات السعوديات، ومن بينهن القاصّة شريفة الشملان التي تناولت فيها الباحثة قصة واحدة من قصص المجموعة، وهي قصة «الحاج عمر».

ولعلي أوجز أسباب اختيار الموضوع في الآتي:

١. السعي إلى إنصاف إبداع قاصّة قديرة بدراسة إحدى مجموعاتها القصصية.
٢. إثراء فن القصة القصيرة بالدراسات أسوة بفن الشعر والرواية.
٣. إبراز فنية بناء العتبات النصية، وما تنطوي عليه من تقنيات ودلالات.

أما أهداف الموضوع فهي:

١. استجلاء بنية العتبات النصية في المجموعة القصصية «مدينة الغيوم» لشريفة الشملان.
٢. تحليل خصائص عتبات المجموعة القصصية من خلال وظائفها التشويقية والتخييلية.
٣. استجلاء آفاق عتبات المجموعة القصصية من خلال دلالاتها الاجتماعية والرمزية.
٤. الإسهام في تقديم نتائج جديدة تختص بالعتبات، والقصة القصيرة النسائية السعودية.

واعتمدت في دراستي المنهج الإنشائي الذي يُعنَى باستنطاق خصائص الخطاب الأدبي، وتوليد المعنى،[١] واستعنتُ في الوقت نفسه ببعض أدوات المنهج السيميائي، ولا سيما في دراسة بنية العتبات.

وقد تكون البحث من مقدمة، فتمهيد عرّفتُ فيه بالقاصّة، وبحدود العتبات النصية، ومن فصلين، وكان الفصل الأول بعنوان: بنية العتبات النصية، وتحته أربعة مباحث هي: عتبة الغلاف والمدخل والإهداء،

وعتبة العنونة، وعتبة الافتتاح، وعتبة الاختتام، وجاء الفصل الثاني بعنوان: تفاعلات العتبات وأفق التأويل، وتحته مبحثان هما: الوظائف، والدلالات، وأنهيتُ البحث بخاتمة، وثَبَتٍ بالمصادر والمراجع.
هذا وآمل أن أكون قدمتُ مفيداً جديداً، وحسبي أني بذلتُ جهدي في استقراء المجموعة وتحليلها مستثمرةً ما أفدتُه من قراءات نقدية أكّدَتْ لي أن العتبات في نصوص المبدعين إبداع مضاعَف.

التمهيد:

أ. لمحة عن القاصّة:
شريفة بنت إبراهيم بن عبدالمحسن الشملان، قاصّة سعودية الأصل، وُلِدَتْ في الزُّبَيْر جنوب العراق عام ١٣٦٨هـ- ١٩٤٨م، وتلقَّتْ تعليمها الأوليّ في مسقط رأسها، وحازت البكالوريوس من قسم الصحافة بكلية الآداب في جامعة بغداد عام ١٣٨٨هـ- ١٩٦٨م.
بعد حصولها على البكالوريوس عادت إلى المملكة العربية السعودية، واستقرت في المنطقة الشرقية، وعملت في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية منذ عام ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م، ثم ترأست القسم النسائي، وظلت كذلك حتى تقاعَدَتْ.
وانعكس مجال عملها على كتاباتها، وغلب عليها الاتجاه الاجتماعي، وبخاصة قضايا المرأة، وكتبت في هذه الشؤون الكثير من القصص والمقالات.
وهي قاصّة قديرة تكتب القصة القصيرة، وتمتلك فيها مَلَكَة عالية، ولها نشاط مقالي واظبت عليه في عدد من الصحف والمجلات محليّاً وعربيّاً، وحازت عدداً من الجوائز الإبداعية، والشهادات التقديرية، وتُرجِمَتْ بعض قصصها إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية.
وظلت حاضرة في المشهدين الإبداعي والإعلامي حتى وافاها الأجل متأثرة بفيروس كورونا عام ١٤٤٢هـ- ٢٠٢١م رحمها الله.
وأصدرت ست مجموعات قصصية هي:
١. منتهى الهدوء، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط: ١، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.
٢. مقاطع من حياة، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط: ١، ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م.
٣. وغداً يأتي، مطبعة الوفاء، الدمّام، ط: ١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
٤. الليلة الأخيرة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط: ١، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.
٥. مدينة الغيوم، دار إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: ١، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.
٦. طفلة تسبح في النهر، دار أثر، الدمّام، ط: ١، ١٤٣٧هـ- ٢٠١٦م.
ومن الدراسات المستقلة التي تناولت إبداعها:
١. الرؤية والأداة في قصص شريفة الشملان، فاطمة موافي، قراءة نقدية منشورة في ملف الثقافة والفنون الصادر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، العدد: ٤، عام ١٤٠٢هـ.
٢. قراءة ثقافية في مجموعة شريفة الشملان القصصية «وغداً يأتي»، تيسير حامد، دراسة منشورة في صحيفة دنيا الوطن في ٣/ ٢/ ١٤٢٦هـ- ١٣/ ٣/ ٢٠٠٥م.
٣. العتبات النصية في المجموعة القصصية «وغداً يأتي» للقاصّة شريفة الشملان، د. فواز اللعبون، بحث علمي مُحَكَّم منشور في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبدالعزيز، المجلد: ٢٨ العدد: ٣ الصادر في ١٤٤١هـ- ٢٠٢٠م.
كما درس باحثون أكاديميون شيئاً من إبداعها في بعض أطاريحهم العلمية التي درسوا فيها القصة السعودية، ومنها:
١. صورة المرأة في القصة السعودية، د. محمد العوين، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، ط: ١، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.
٢. تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، د. هيفاء الفريح، نادي الرياض الأدبي، الرياض، ط: ١، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.

٣. شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، د. كوثر القاضي، نشر وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، الرياض، ط: ١، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.
ولها رحمها الله مخطوط مقالي وقصصي ينتظر النشر.[٢]
ب. حدود العتبات النصية:
في اللغة تُعَدّ العتبة أُسْكُفَّة الباب، وهي عتبات الدَّرجة وما يشبهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض، وكل مرقاة من الدَّرج عتبة، [٣]وسميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل، وعتبات الدرجة مراقيها، وكل شيء جسا وجفا فهو يُشتَقّ له هذا اللفظ، [٤]وجمعها عَتَب وعَتَبَات والعتب الدَّرج، وعتب الجبال والحزون مراقيه.[٥]
والعتبات في الدراسات النقدية تعني «البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص وتأويله»،[٦] ولها «بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون، وتعقبها؛ لتنتج خطابات واصفة لها تُعرِّف بمضامينها وأشكالها وأجناسها»،[٧] وتتضمن «كل العناصر النصية أو العلاميّة أو الشكلية التي تحيط بالنص السردي»،[٨] وهي أيضاً «مجموع النصوص التي تخفر المتن، وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر»،[٩] وهي في الوقت نفسه «كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه، والبهو الذي يسمح لكل منا بدخوله، أو الرجوع منه»[١٠].
وتأتي أهمية العتبات من كونها مدخلا لفهم النص، فهي البوابة الرئيسة التي ينفذ القارئ من خلالها لقراءة النص وتأويله، كما أنها تسهم في إشراع أبواب النص أمام المتلقي والولوج إلى أعماقه، وفي كونها «نصوصاً انتقالية نحو الأهم، ألا وهو النص المركزي». [١١]
وفي الوقت ذاته فإن هذه العتبات تستثير القارئ وتشوقه لمقاربة النص بالقراءة والتأويل فالنص «قلما يظهر عارياً من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكتاب والعناوين والإهداء»،[١٢] وهي بهذا «مكان مميز عملياً وإستراتيجياً للتأثير في الجمهور، سعياً وراء استقبال أفضل للنص، وفهم يوافق مقصدية الكاتب».[١٣]
وعلى هذا فالعلاقة بين النص القصصي والعتبات النصية «علاقة جدلية قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب».[١٤]
وغير خافٍ الدور البارز لها في الكشف عن محتوى النص، فهي الجسر الرابط بين المؤلف والنص والقارئ، ولم تكن العتبات النصية مثار اهتمام النقاد إلا عقب التوسع في مفهوم النص، «ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تمّ الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله».[١٥]
وتشكل العتبات النصية وعلاقتها الجدلية بالمتن القصصي أهمية قد تتفوق على النص ذاته؛ «فثمة عتبات قصدية، وأخرى تتقصد العفوية، وثمة عتبات شارحة وأخرى محرّضة أو تنبيهية أو مراوغة أو مموهة، وثمة عتبات ديكورية وأخرى جمالية».[١٦]
والجدير بالذكر أن العتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، أو بمعزل عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية.[١٧]
ومهما يكن من أمر فإن العتبات «مواقع إستراتيجية حيث يتمركز المعنى، وحيث يبتدئ ويتم الأثر المتوقَّع»، [١٨]وهي أيضاً خطابات قائمة بذاتها، لها قوانينها التي تحكمها، فهي إمّا أن تكون نصوصاً موازية للنص القصصي، أو جزءاً من النصوص السردية، وكلاهما يكمل الآخر، كما أن لها دوراً في التشكيل الجمالي والدلالي والتأثير على القراء.

الفصل الأول: بنية العتبات النصية

المبحث الأول: عتبة الغلاف والمدخل والإهداء:

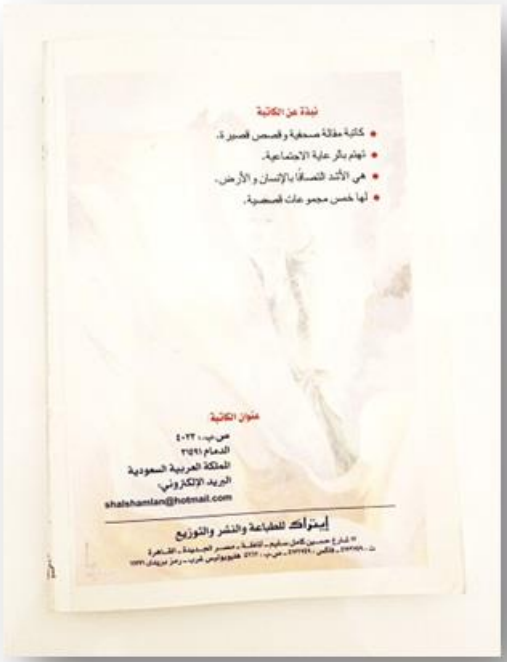
(الغلاف) وهو أول العتبات التي يقع عليها بصر المتلقي، وأول ما يلفت انتباهه ويجذبه في تأويل النص واستكشاف أبعاده وفهم مضامينه، وفيه تتجلى التشكيلات اللغوية والبصرية بما فيها من صور وألوان وعنوان واسم للمؤلف ونوع للخط ومستويات الخط.

فالغلاف الأمامي للمجموعة القصصية «مدينة الغيوم» يتكون من وحدات مشحونة دلالياً، منها:
(العنوان الرئيس)، وهو »مدينة الغيوم«، ويقع في أعلى الغلاف، وكُتب بخط بارز بلون أزرق غامق ليكون أكثر بروزاً لعين القارئ، ونجد العنوان يتكرر كذلك في الصفحة التي تلي صفحة الغلاف، وهي صفحة بيضاء، ويظهر في منتصفها تعبيراً عن أهميته؛ لكونه العتبة الأولى.
(اسم المؤلفة) ويظهر أسفل صفحة الغلاف بخط أبيض ناصع باسمها الصريح (شريفة الشملان)، وغير خافٍ أن ظهور اسم المؤلفة يثبت ملكية العمل الأدبي لها، ويمنح الإنتاج الأدبي قيمة لدى المتلقين، بالإضافة إلى كونه وسيلة لجذبهم، ودفعهم نحو النص بحسب شهرة الأديب.
(الجنس الأدبي)، وظهر في أعلى صفحة الغلاف جهة اليمين، وأسفل العنوان الرئيس بخط أصغر منه، ولون أزرق غامق، فالمؤشر الأجناسي للنص »مجموعة قصصية«؛ ليكون المتلقي على دراية بنوعية النص، فهو نص نثري قصصي، وهذا التجنيس يعبر عن »مقصدية الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص«[١٩].
(صورة الغلاف الأمامي)، هي لوحة فنية عنوانها »نشر الغسيل« للرسام التشكيلي ضياء عزيز ضياء، ورسمت بألوان زيتية على قماش، وقد أكدت القاصّة في الصفحة التي تلي صفحة الغلاف على أخذ الإذن من صاحب اللوحة، وقد جاءت اللوحة متسقة مع عنوان المجموعة القصصية، منسجمة مع محتوى النصوص الأدبية، ولا شك أن لوحة الغلاف تحمل في طياتها أبعاداً دلالية.

فاللوحة لفتاة تقوم بنشر الغسيل وتعليقه على الحبل بيدين عاريتين وهي ترتدي زِياً زيتيّاً، واللون الزيتي (مزيج بين اللون الأخضر واللون الأحمر واللون الأصفر بنسب متفاوتة)، ولون الغسيل يتدرج بين الألوان الدافئة (الأصفر والبرتقالي الغامق والأحمر الغامق) التي تثير المشاعر الإيجابية، وتُشعر بالتفاؤل والنشاط، والفضاء غائم بألوان بيضاء وبنفسجية ورمادية تثير مشاعر الهدوء والاتزان والطموح والقوة، واللون الأحمر يشير إلى السعادة والنشاط والإثارة، واللون البرتقالي يشير إلى الإحساس بالسعادة والحرارة والتوتر والدفء، واللون الأصفر يشير إلى الإثارة والدهشة، واللون الأبيض يرمز إلى النقاء والهدوء والسلام، واللون الأخضر القاتم يوحي بالغموض وتوقع المفاجآت[٢٠].
وعلى أية حال، فإن انتقاء الألوان في لوحة الغلاف دالّ على الأمل والضياء في انكشاف هموم القاصّة وهواجسها الفكرية المتعلقة بقضايا المرأة، وبقضايا الصراعات العالمية، وما فيها من حروب ونزاعات

وتخريب ودمار وتشريد وقتل، فالألوان تتصف بدلالات خاصة بها، وهي مجتمعة تقوم بدورها في إثارة المتلقي وتحفيزه للغوص في أغوار النص القصصي، وذلك أن الألوان يمكن أن تكون وسيلة »للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعاتها ودوافعها«[٢١].

(الغلاف الخلفي)، ويشكّل فضاءً نصيّاً، ونجد فيه نبذة مختصرة عن القاصّة في أعلى الصفحة جهة اليمين، وعنوان التواصل مع القاصّة في أسفل الصفحة، إضافة إلى ذلك بيانات دار النشر، وقد كُتِبت بخطوط متباينة، وألوان تتراوح بين الأحمر والأسود والكحلي، وتكررت صورة لوحة الغلاف »نشر الغسيل« بشكل باهت، ويغلب اللون الأبيض عليها.



(دار النشر)، تضمنت الصفحة الثانية بيانات حقوق النشر، ورقم الطبعة وتاريخها (الطبعة الأولى ٢٠٠٥م)، ورقم الإيداع والترقيم الدولي، وبيانات دار النشر (إيتراك للنشر والتوزيع)، ومقر دار النشر (القاهرة مصر)، وتكرر ذكر دار النشر في الغلاف الخلفي للمجموعة بخط أسود صغير.

(المدخل) وقد تضمن الآتي:

»عليّ أن أشكر الفنان ضياء عزيز ضياء على لوحته الرائعة نشر الغسيل التي أذهلتني.. وقفت عندها، ولم تفارق عيني، حتى كلّمته؛ ليأذن لي فتُشرف غلاف مجموعتي هذه، ومن أجلها احترت في اختيار اسم المجموعة، أخيراً وقفت عند مدينة الغيوم، رغم عدم تطابقها مع ما توحي به اللوحة المشرقة للفنان ضياء، لكني أعطي لقتامة الغيوم قبساً من الضياء«[٢٢].

لقد جاء المدخل في مستهل المجموعة القصصية مفسراً انتقاء عنوان المجموعة، ومسهماً في توجيه أفق انتظار المتلقي وتهيئته من أجل الانخراط في النص الأدبي؛ إذ تفصح فيه القاصّة عن سبب اختيار تلك اللوحة الفنية لغلاف مجموعتها القصصية، فاللوحة ضياء لقتامة مضامين المجموعة المريرة، وأمل وتفاؤل بالقادم.

(الإهداء)، ولم يَرِدْ في صدر المجموعة القصصية، وإنما وَرَدَ في صدر قصة واحدة فقط بعنوان قصة »ليل وكرسي وماء«، وورد بهذه الصيغة: »إلى الحبيبة منيرة التي احمرّتْ عيناها بكاءً عندما يبست شجرة اللوز في بيتنا«[٢٣].

يقوم الإهداء على ميثاق التداولية؛ فالطرف الأول المهدي، والثاني المهدَى إليه، والثالث خطاب الإهداء وما يحمله من دلالات، وجاء الإهداء خاصّاً إلى شخصية تربطها بها صلة متينة (اختارت القاصّة المهدَى

إليه منيرة ابنتها)، وبدا الإهداء مختصراً، مما جعل الذهن ينشغل بمتن المجموعة القصصية مباشرة مع محاولة ربط بين أبعاد الإهداء، وأبعاد مضامين المجموعة، فالإهداء يمثل بوابة للولوج إلى هموم القاصّة وهواجسها، وله خلفيته الخاصة، فهو يربط بين شجرة اللوز ومحتوى النص، والفرق واضح بين من يبكي لأجل شجرة لوز يبست، وبين من يبيد العالم من أجل كرسي.

وبناء على ما سبق يتضح أن عتبة الغلاف تعد العتبة الأولى بين المتلقي والنص الإبداعي، وظهر اهتمام القاصّة بانتقاء غلاف مجموعتها القصصية، فهو يحيل إلى الأمل والإشراق والتفاؤل، وكأنه يضيء سواد الرؤى القاتمة لقضايا المرأة وقضايا الصراعات العالمية التي تطرحها في مجموعتها القصصية.

المبحث الثاني: عتبة العنونة:

اكتسبت عنونة النصوص احترافية عالية لدى كثير من المبدعين في العقود الأخيرة، وهي »مجموعة الدلائل اللسانية من كلمات وجمل ونصوص قد تظهر على رأس النص؛ لتدل عليه وتُعَيّنه، وتشير لمحتواه الكلي»،[٢٤] وهو قبل ذلك وبعده »علامة سيميائية تمارس التدليل، وتتموقع على الحدّ الفاصل بين النص والعالم»،[٢٥] ويراه بعض النقاد بمنزلة »الرأس من الجسد»[٢٦].

ويعد العنوان البوابة الأولى للدخول إلى عوالم النص، وحل شفراته، وهو نص نوعي له بنيته وإنتاجيته الدلالية،[٢٧] ويشكل «أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي»،[٢٨] كما أنه يفتح مسارات لتأويل النص، هذا إلى أنه يثير أسئلة القارئ، فيضطر إلى ولوج عالم النص بحثاً عن إجابات لا تتضح إلا بالقراءة.

وقد تضمنت المجموعة القصصية «مدينة الغيوم» سبعة وعشرين عنواناً، وسأحاول جاهدة تتبع تلك العناوين ودراستها وفق المستويين: التركيبي، والدلالي.

المستوى التركيبي:

جاءت بعض عناوين المجموعة القصصية مفردة مُعَرَّفة، مما يجعلها أشد تخصيصاً، وهي: «الطوفان، كوبتشينو»، [٢٩]ولا تتضح رؤاها الدلالية إلا من خلال قراءة المحتوى الذي يفصح عن بعض الدلالات.

وجاءت بعض عناوين المجموعة جملاً اسمية، والجمل الاسمية توحي بالثبات والاستقرار، ومن نماذجها عنوان «البحث عن الظلام»،[٣٠] فهو مكون من (خبر، وجار ومجرور، والمبتدأ محذوف هنا).

وعنوان «أحمد اشلونه»،[٣١] والقصة تدور حول أربع صديقات تخرجن معاً من معهد المعلمات، وتوظفن وتزوجن، وأنجبن أطفالاً متقاربين في السن، وتمر بهن أحداث شتى حتى مرحلة التقاعد من العمل التي يكتشفن فيها خيانة الصديقة نوال لهن، ونلحظ أن العنوان جاء بتركيب عامي مكون من (مبتدأ [أي+ شيء+ لونه] اسم استفهام مبتدأ، ومضاف إليه، وخبر، والجملة الاسمية في محل رفع خبر المبتدأ أحمد).

وعنوان «إعلان موت شاعرة»،[٣٢] ويتألف من (مبتدأ محذوف، خبر، مضاف إليه، صفة)، وعنوان «قصيدة جدي الأخيرة»،[٣٣] ويتكون من (مبتدأ محذوف، خبر، مضاف إليه، صفة)، وجاء عنوان »الله يستر على الولايا»[٣٤] مكوَّناً من (مبتدأ، جملة فعلية في محل رفع خبر، جار ومجرور).

وفي المجموعة أربعة عناوين مركبة تركيباً إضافياً، وهي: «حبة قمح»،[٣٥] ويتكون من (مبتدأ محذوف، خبر، مضاف إليه)، ونجد أيضاً عنوان «مدينة الغيوم»،[٣٦] ويتألف من (مبتدأ محذوف، خبر، مضاف إليه)، وهو يحيل على مدينة متخيلة، ويبدو العنوان متوافقاً مع رؤى القاصّة الرمزية التي تظهر خلف السطور، ومثله عنوان «رائحة أمي»،[٣٧] ويتكون من (مبتدأ محذوف، خبر، مضاف إليه)، وكذلك عنوان «أُمُّنا»،[٣٨] ويتكون من (مبتدأ محذوف، خبر، مضاف إليه).

أمّا العنونة بالعطف فجاء منها عنوانان في المجموعة، الأول «البحر والموج وضائعة في بحور الله»،[٣٩] والثاني «ليل وكرسي وماء»،[٤٠] ونلحظ أن العنوانين من ثلاث كلمات معطوفة على بعضها باستخدام حرف العطف (الواو) الذي يفيد المشاركة بين المعطوف والمعطوف عليه، فالمعطوف عليه في العنوان الأول «البحر والموج وضائعة في بحور الله» هو (البحر) يتبعه (الموج، ضائعة في بحور الله) فالبحر والموج يرمزان إلى الهدوء والثورة، وهما يماثلان الحالة النفسية للشخصية الرئيسة في القصة، وجاء العنوان الثاني «ليل وكرسي وماء» معبراً عن الألم النفسي للشخصية المحورية القلقة، وجاءت كلمة (ليل) نكرة تحيل إلى الوحشة والصمت، وذلك لإبراز دلالات غائرة في النص تربط بين الليل والكرسي والماء، والقصة تتكون من ثلاثة مقاطع مستقلة بعنوان جانبي.

ومن العنونة بالجار والمجرور في المجموعة عنوان «بانتظار إبراهيم»،[٤١] وهو هنا مكون من (مبتدأ محذوف، جار ومجرور، مضاف إليه)، وقد جسد حالة الشخصية الرئيسة في صبرها وانتظارها للأمل بعودة الغائب إبراهيم.

ومن العنونة بجملة ظرفية عنوان «عندما صرت حماراً»،[٤٢] وتكوّن من (ظرف مقرون بـ ما الكافة والمكفوفة، فعل ناسخ، اسمه وخبره)، وحاولت القاصّة من خلال غرابة العنوان خلخلة أفق توقع المتلقي الذي وجد العنوان بتركيبه بعيداً عن المعقول المألوف من عناوين المجموعة، وحين يقرأ القصة يعي أن بطلها تحول إلى حمار.

وفي المجموعة أربعة عناوين مركبة من جمل فعلية، وهذا التركيب يوحي بالتجدد والحدوث، ومنها: «أُسقِطَ فرحي»،[٤٣] وهو مكوّن من (فعل ماض مبني لما لم يسم فاعله، نائب فاعل، مضاف إليه)، وهنا أُسقِطَ الفاعل رغبة في إخفاء الأنا المتكلمة، وعنوان «تشرب المطر»،[٤٤] ويتكون من (فعل، فاعل مقدر، مفعول به)، وعنوان «ليته لا يعلم أني أعلم»،[٤٥] ويتألف من (حرف ناسخ، ضمير الغائب في محل نصب اسم ليت، لا النافية، فعل مضارع، فاعل مستتر، والجملة الفعلية في محل رفع خبر ليت)، وهو عنوان إنشائي يعمل على تصعيد حساسية القارئ تجاه النص.

المستوى الدلالي:

اكتنزت عناوين المجموعة القصصية «مدينة الغيوم» بدلالات متنوعة، وبما أن العنوان «مرسلة كاملة ومستقلة في إنتاجها الدلالي»[٤٦] فإن معظم عناوين المجموعة لم تَبْدُ دالّة بذاتها عن مضامينها، بل بدت الحاجة ماسّة إلى استجلاء دلالتها من خلال ما تحتها من متون.

وبدا العنوان الدال على الشخصية من أبرز عناوين المجموعة القصصية، ومجيء اسم الشخصية في العنوان يؤكد محوريتها، واستئثارها باهتمام السارد الذي خصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز،[٤٧] ومن هذه العناوين في المجموعة عنوان «الحاج عمر»،[٤٨] وعمر شخصية سلبية تخاف الموت، وتتميز بغرابة الأطوار، وتؤجل أداء فريضة الحج مرات عديدة، وتنتقل من مدينة الهفوف إلى القصيم خوفاً من آثار السموم بعد حرب الخليج، وتموت هناك، وعنوان «ولد اسمه أحمد»،[٤٩] وأحمد شاب يحب الطيران من صغره، لكنه لم يتمكن من الالتحاق بكلية الطيران العسكرية، ولا الخطوط السعودية، فأصبح مهموماً حزيناً، إلا أن والده ووالدته باعا منزلهما، وبعض مقتنياتهما؛ ليدرس الطيران في الخارج، ثم يتعلق قلبه بفتاة أجنبية، ويكمل دراسته، وفي طريق عودته إلى وطنه تُختطف الطائرة، وتنفجر ويموت، ويُتهم أحمد بالاختطاف والتفجير، وقريب من هذا النحو عنوان «مها»،[٥٠] وعنوان «عادل وأدييه»[٥١].

وفي المجموعة عناوين دالّة على المكان، ومنها عنوان «بوابة الدريهمية»،[٥٢] والدريهمية حي قديم من أحياء الزُّبَيْر في العراق، وقد جاء المكان لخدمة تطور الأحداث التي تحكي عن إعجاب ابن كبير القوم بأثلة بنت حميد الصفار، ورغبته فيها جارية، غير أن والداها يرفض، فيُصدر كبير القوم قراراً بترحيلهم خارج البلدة، فيرحلون قبيل الفجر، وأثناء رحيلهم تباغتهم أيادٍ غادرة تَقتُل جميع أفراد الأسرة، وبعد المذبحة بوقت يسير يموت ابن كبير القوم بعد إصابته بالعمى والشلل الرعاشي إثر سقوطه في عين من عيون الدريهمية، وقد قَدَّم المكان توطئة أثارت فضول المتلقي ليعرف هُوِيَّة المكان وتاريخه ودلالاته، وأحياناً تكون هُوِيّة مكان النص نموذجاً عن هُوِيَّة العالم في منظور القاص،[٥٣] ويبدو لي أن القاصّة ترى في الدريهمية وما دار فيها من أحداث نموذجاً مصغَّراً من العالم الأكبر الذي تحيا فيه.

وفي المجموعة عناوين استدعائية، ومن خلالها استدعت القاصّة التراث بصفته من «أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية، وأكثرها قدرة على تجسيد التجربة، وترجمتها، ونقلها إلى المتلقي»،[٥٤] ومن هذه العناوين عنوان «بيدبا الفيلسوف يكتب قصة جديدة»،[٥٥] فالرمز التراثي (بيدبا) يحيل إلى الفيلسوف الحكيم راوي الحكايات في كتاب كليلة ودمنة، وتستحضره القاصّة، ويتناوبان الحكي في ممالك الحيوانات، وتتوالى الأحداث، وتنتهي بتحول لغة الفيلسوف والقاصّة إلى لغة النعاج، وعنوان «محمد بن عبدون»،[٥٦] وهو يحيل إلى شخصية أندلسية غير محددة بذاتها، غير أن صيغة الاسم أندلسية (عبدون، زيدون، خلدون)، وتلتصق أكثر بشخصية ذي الوزارتين أبي محمد ابن عبدون (توفي: ٥٢٩هـ- ١١٣٥م)، وكأن

القاصّة تُسقِط العنوان على ابنه محمد الذي عايش جيلُه أحداثاً تشبه مضمون قصتها الذي يحكي عن حياة الشاب محمد بن عبدون الأندلسي، وتصور مشاهد سقوط الأندلس، وبداية محاكم التفتيش، وتصفيتها للمسلمين، أو إجبارهم على التنصُّر.

وفي المجموعة عناوين مجازية، ولها دلالات رحبة تثير فضول القارئ، وتستثير حسه التذوقي والتحليلي، ومنها «البَرْحِيَّة لَمّا بَكَتْ»،[٥٧] والبَرْحِيَّة نوع من النخيل، وتصويرها باكية يكشف عن عدة أبعاد يبدو بعضها في القراءة الأولية للعنوان، ويتكشف بعضها الآخر أثناء قراءة تضاعيف القصة، وعنوان «البحث عن الظلام»،[٥٨] والمثير هنا أن البحث لا يكون إلا في النور لا الظلام، وحدوث العكس يعني -ضمن ما يعني- التِّيه والحَيْرة، وعنوان «مدينة الغيوم»،[٥٩] ولكلمة (المدينة) دلالة مادية توحي بقسوة إنسانها وكدحه وتوتره، ولكلمة (الغيوم) دلالة شاعرية توحي برهافة الإنسان وتعلقه بالطبيعة والجمال، وبين الكلمتين تضاد لطيف يكشف عن تناقض الإنسان، وعنوان «الوجع الضائع»،[٦٠] ودلالته توحي بأن الوجع الذي عايشه بطل القصة لم يترك أثره الإيجابي المتوقع، فالقاصّة وآخرون يفترضون أن الوجع -رغم كره الناس له- يخلق في الإنسان الإيجابي قوة وإرادة وتحدياً ووعياً وخبرة، ومتى خرج الإنسانُ من وجعه بالعافية فقط فوجعه مضاعَف، وما عافيته إلا وجع أَشَدّ.

وثمة عناوين رمزية حفلت بها المجموعة، ومنها عنوان «عندما صرت حماراً»،[٦١] والقصة تحكي عن رجل يتهيأ للنوم بعد مشاهدته نشرة الأخبار وما فيها من صراعات دامية كَدَّرَتْه، وفي منامه يرى نفسه في هيئة حمار، وتحوله إلى حمار يكشف عن رغبته في أن يكون مثله بليد إحساس في هذا العالم الصعب، وعنوان «الطوفان»،[٦٢] ويوحي بجملة من الدلالات الواسعة أول الأمر، وبعد قراءة القصة تتضح دلالته من خلال مأساة أم فلسطينية مع أطفالها تجرفهم الأهوال، وتترامى بهم أمواجها، وعنوان «حبة قمح»[٦٣] الذي يحكي مأساة حبة قمح في حقل دمرته الحروب، والدلالة تعني أن الحياة قد تستمر رغم كل شيء متى كان هناك بصيص أمل، فمن حبة قمح واحدة قد تخرج آلاف الحبوب، ثم تَدُبّ الحياة في الحقول والناس.

لقد بدا جليّاً أن عناوين المجموعة لم تكن مرتجَلة، بل حرصت القاصّة على انتقائها بإبداع لا يقل عن إبداعها المتن، وراعت صياغاتها ودلالاتها بما ينسجم مع المضامين، وهذا يؤكد أن علاقة النص بالعنوان لدى المبدعين البارعين لم تعد علاقة اسمية فقط، بل غدت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص برمته، كما لم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدد النص، بل صار النص يسهم في خلق مرايا ومعانٍ متعددة للعنوان[٦٤].

المبحث الثالث: الافتتاح:

وهو الوحدة الأولى التي يتكون منها الابتداء،[٦٥] والذي يقابل النهاية،[٦٦] وهو أيضاً «موضع العبور من فضاء خطابي واسع إلى فضاء خطابي محدد»[٦٧].

وقد تعددت أنماط افتتاحيات النصوص القصصية لدى القاصّة شريفة الشملان في مجموعتها القصصية «مدينة الغيوم» وتنوعت آلياتها الجمالية.

ومن أنماط الافتتاح لديها البداية الوصفية، ومن نماذجها افتتاحية قصة «قصيدة جدي الأخيرة»، تقول:

«جدي طيب الله ثراه كان إنساناً جميلاً بمعنى كل كلمة الجمال ومفرداتها، كان ذا خلق رائع، يملأ بيتنا بهجة وسروراً، صوته الغجري يحفزنا للنهوض، ندفع بأغطيتنا ونقوم ركضاً، نتسابق كي نأخذ الإبريق من أمنا، ونصب عليه ليغتسل، ولنا شرف قيادته للمسجد حين يغيب أبونا، وجدي راوٍ جيد للأشعار يترنم بالأشعار الشعبية صباح مساء، وما إن تحدث حادثة أمامه إلا ويذكر بيت شعر أو بيتين، ومن كثرة ترداده للشعر حفظنا أغلبه، وعرفنا شعراء نجد كلهم تقريبا»[٦٨].

لقد بدأت القاصّة نصها بافتتاح يركز على وصف الأبعاد الجسدية والاجتماعية للشخصية المحورية في القصة (طيب، جميلا، خلق رائع، بهجة وسرور، صوته الغجري، راوٍ للأشعار)، ويمتد هذا الوصف لتجسيد حركة هذه الشخصية لإقناع المتلقي بواقعية تلك الشخصية (يملأ، يترنم، يذكر)، ويُلحَظ استخدام الفعل (كان) مرتين، مما يربط المتلقي بصيغة السرد الشفهي القديم «كان يا ما كان».

وقد يأتي الافتتاح سردياً كما في قصة «مها»، تقول:«هلت كل أمطاري.. صبت مزاريب حبي.. التهبت عروقي.. رقصت كل أوتاري.. سكرتُ وانتشيتُ وأنا الذي لم أعرف الخمرة في حياتي، هي.. هي مها

بنظرتها التي تذيب القلوب، بضحكتها، بجمالها الوحشي وشعرها المهمل على كتفيها، ونظارتها الشمسية تمسك غرتها.. يا كل أفراح العالم طبلي وارقصي لي.. بعد هذا العمر..
مها أخيراً أمام ناظري.. يا دقائق وثواني.. اكسري العقارب، وانفلتي منها، لتكوني لحظة العمر الجديد.. ها هي أيام صباي وشبابي تعود..»[٦٩].

تضمن المقطع أفعالاً متتالية في الزمن الماضي (هلت، صبت، التهبت، رقصت)، وأفعال أمر متوالية (طبلي، ارقصي، اكسري، انفلتي)، ويُلحَظ هيمنة ضمير المتكلم بنوعيه ياء المتكلم، وتاء الفاعل (أمطاري، حبي، عروقي، أوتاري، لي، ناظري، صباي وشبابي، سكرتُ، انتشيتُ)، وتكرار الاسم (مها) مرتين، والضمير (هي) مرتين، وتكرار ضمير الغائب (نظرتها، ضحكتها، جمالها، شعرها، كتفيها، نظارتها، غرتها)، وهذا التكرار من شأنه أن يعمق أحاسيس المتلقي بالخلجات النفسية للبطل الذي سافر مع أسرته إلى لبنان، فرأى فتاة ظنها خطيبته السابقة، فاشتعلت لواعج الحب والحنين في نفسه.

وقد يكون الافتتاح بالراوي بضمير المتكلم للإيهام بواقعية الحدث كما في قصة «رائحة أمي»، تقول:

«لم يكن خبز أمي الأجمل رائحة فجرية، ولا حليب الصباح، ولا طبخ أمي وحده الذي كان أروع الأكلات، لكن رائحتها التي تَغشَى أنفي في أغلب اللحظات. أنتشي بها وتأخذني لعالم بعيد، ولدنيا قديمة، وتفرش الدروب العتيقة، فأعود طفلة الزقاق القديم التي تنتشر أمامها ساحات حب رحبة»[٧٠].

في هذا الافتتاح حضور وافر لياء المتكلم (أمي، أنفي، تأخذني)، ويلحظ تكرار كلمة (أمي) مرتين، وتكرار النفي (لم يكن، ولا حليب، ولا طبخ)، والاستدراك بـ (لكن) لتأكيد المعنى، والإلحاح على ذكرى الماضي من خلال الجمل الفعلية (وتأخذني لعالم بعيد ولدنيا قديمة وتفرش الدروب العتيقة، فأعود طفلة الزقاق القديم)، وبروز الصفة (ساحات حب رحبة).

وقد يأتي الافتتاح بضمير المتكلم ليعرض الأحداث مثلما وقعت كما في قصة «ليته لا يعلم أني أعلم»، تقول:

«ليس من عادتي أن أتدخل في عمله، عمله عالم خاص وواسع، مليء بالأرقام والأسماء الرنانة. وأنا امرأة تركض، خلف خبر أو تحقيق، أو تحقق حلمها بنشر قصيدة لها، هذا الشعر الذي أعشقه منذ وعيت فك الحرف، وعرفت كيف يمكن أن تمتزج الكلمات لتخرج لنا سحراً اسمه القصيدة.. أكره الرد على الهاتف، رغم أن الهاتف يأخذ جزءاً كبيراً من عملي، لكن لا أحب أن أسأل عنه، أو أسمع الأسماء التي تطلبه، له عالمه، ولي عالمي، لكننا نلتقي كثيراً كما تلتقي أقطاب المغناطيس، تتعانق أفكارنا في أحيان كثيرة، مع (زهرة المدائن) لفيروز.. أو (أراك عصي الدمع) لأم كلثوم..[٧١].»

جاء الافتتاح هنا على لسان الراوية بضمير المتكلم (أنا، أكره، لا أحب)، وتكرار ياء المتكلم (عادتي، عملي)، فكأن الراوية تخاطب المتلقي وحده بحكايتها، وتخصه بالبوح عن أفكارها، وبث مشاعرها الذاتية؛ إذ تفصح عن تجربتها النفسية في إطار تيار الوعي، هذا غير المزاوجة بين الأفعال الماضية والمضارعة (ليس، وعيت، عرفت، أتدخل، تركض، تحقق، أكره)، ويأتي التقابل الثنائي (عمله، عملي، له عالمه، ولي عالمي) لتأكيد انشغال الزوجين كلاهما بعالمه، وجاء التشبيه (نلتقي كثيراً كما تلتقي أقطاب المغناطيس) للتقرير والإيضاح، واستحضرت القاصّة أغنيتين لفيروز وأم كلثوم (زهرة المدائن، أراك عصي الدمع) للتعبير عن هواجس الشخصية المحورية، ومشاغلها الذاتية.

وقد يأتي الافتتاح بضمير الغائب كما في قصة «محمد بن عبدون»، تقول:

«رأيته شابّاً في حوالي العشرين عاماً يعالج نایاً، ويعزف لحناً جميلاً، كانت ليلة قمرية، يقوم مستمتعاً ما بين وقت وآخر بالمرور بين الشجر والزهور، وقد يلتقط من الأرض ما سقط، يلمح أشباحاً من طرف خفي، ويظهر لا مبالاة بما يسير في الحدائق الخلفية للقصر، ولكنه يسجلها بنوع خاص من متعة رؤية العشاق، كان له أن دخل مرات اللعبة، فالسيدة التي هي آنسة وأميرة جميلة محبة تواعد الحبيب عند إشراقة القمر في الحدائق الخلفية، تجهز الوصيفة بملابس مماثلة تماماً لملابسها لتكون بديلة عند الخطر، وكم حلت الوصيفة ضيفة على السجن الصغير في القصر، وكم بادر محمد بن عبدون يمد يد المساعدة بأكل أو بفتح الذراعين المربوطين ثم ربطهما قبيل زيارة السجان»[٧٢].

اختارت القاصّة الافتتاح بضمير الغائب رغبة منها في تفسير الأحداث، وتقديم الشخصيات، فالراوي العليم يقدم المعلومات وفق رؤاه، ويكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات في القصة، وقد ظهرت الأفعال المضارعة (يعالج، يعزف، يقوم، يلتقط، يلمح(واستثمرت الوصف للإيحاء بأجواء الزمان والمكان للقارئ (ليلة قمرية، الشجر والزهور، أشباحاً، الحدائق الخلفية للقصر السجن الصغير في القصر).

وقد يأتي الافتتاح ارتدادياً كما في قصة «بانتظار إبراهيم»، تقول:

«كان جميلاً، كنتُ أراه أروع الرجال، لم يكن ينشغل بغيري، عندما أسمع دندنات جرس رقبة حماره الحساوي الجميل، أطير أسابق الريح له، أتعلق برقبته، يرفعني إلى فوق وكأنني أصل إلى أعلى نقطة يفكر بها خيالي الصغير»[٧٣].

اعتمد الافتتاح على تقنية الارتداد بالزمن إلى الماضي من خلال ذاكرة الشخصية المحورية التي تكشف عن صورة من الماضي وما مرت به من أحوال نفسية واجتماعية (كان، كنت، لم يكن)، ويلحظ توالي الأفعال الماضية (أسمع، أطير، أسابق، أتعلق)، وبروز النعوت (جميلاً، أروع الرجال، دندنات جرس رقبة حماره الحساوي الجميل، خيالي الصغير)، وتكرار ياء المتكلم (بغيري، يرفعني، كأنني، خيالي)، وما سبق جعل الافتتاح يصور الشخصية المحورية وهي تعود بذاكرتها إلى الوراء إلى سنوات الطفولة وهي تنتظر مجيء الحَمّار إبراهيم وهو يحمل ألواناً من الرطب لها.

وقد يأتي الافتتاح استباقيا كما في «قصة الله يستر على الولايا»، تقول:

«مددت يدي مشيرة، وقلت مُعَرِّفة: زوجي، التفتَ، كان (أسامة) قد ذاب، لا، يجدر بي أن أتكلم عن البدايات أولاً.

خططنا للزواج على شرط ألا يعرف أحد، شرطه الذي ظل يلاحقني به، كان مستقراً في بيته، وكنت مستقرة في عملي، الزواج يعني لي متعة التجربة وطي سنوات عجاف بدون رائحة رجل، وصوت رجل، وبيت يدفئه رجل، كما كان يرى أنه عصمة إضافية بالحلال ولها طعم المغامرة والخشية، لأنها الزواج الثاني»[٧٤].

جاء الافتتاح هنا حاملاً إشارة استباقية لأحداث النص من خلال حوار الشخصية المحورية مع ذاتها التي تتكشف مع تقدم السرد، ويلحظ هيمنة تاء الفاعل (مددت، قلت، التفت)، وياء المتكلم (يدي، زوجي، بي، يلاحقني، عملي، لي)، وتكرار كلمة شرط مرتين (شرط، شرطه) لتأكيد المعنى، وكلمة رجل ثلاث مرات (رائحة رجل، وصوت رجل، وبيت يدفئه رجل)، وتوظيف التصوير (وطي سنوات عجاف) لتجسيد المعاناة والألم، وظهور التقابل (مستقراً في بيته، وكنت مستقرة في عملي)، وهذا كله يثير القرّاء لمتابعة سبب اختفاء زوجها أسامة؛ لأنه يومئ بحدث قد يقع، وهو طلاقها منه بسبب إفصاحها عن الزواج الذي اشترط عليها أن يكون سراً، وهي بهذا تجاوزت حاضر السرد إلى المستقبل، وهو ما حدث بالفعل.

من خلال ما استعرضتُه من أنماط افتتاحية يمكنني القول بأنها افتتاحيات متنوعة ما بين الوصف والسرد والراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب، وكان الافتتاح الارتدادي أكثر من الافتتاح الاستباقي الذي جاء على استحياء، هذا إلى أن الرواية بضمير المتكلم مالت إلى الكشف عن بواطن الشخصيات وشواغلها وهمومها، في حين جاءت الرواية بضمير الغائب لتجسيد شعور الشخصيات القصصية مع الإفادة من عناصر المكان والزمن والأحداث.

ومثل هذا التنوع «يسوق إلى تعددية بداياتها خاصة وأن البداية من أعقد مكونات النص، فعنها يُزَجُّ بالقارئ إلى المختلف، وعنها يمكن إحكام الدخول إلى رحابة المتخيل»[٧٥].

المبحث الرابع: شعرية الاختتام:

وهي عتبة الخروج من النص التي تُوَلِّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية،[٧٦] وهي أيضاً «موضع يبني فيه المؤلف اكتمال الخطاب وانفتاحه في آن، ويسعى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ»،[٧٧] وقبل ذلك وبعده فإنها «تلعب دوراً أساسياً في مقروئية أو عدم مقروئية النص»[٧٨].

بدت الأنماط الاختتامية في المجموعة متنوعة مستجيبة للرؤية الفنية، والتجربة الشعورية، فجاء الاختتام المفتوح أو المغلق أو المقلوب أو المبهم، وجاء الاختتام معبراً عن المشاعر بحزنها وفرحها.

ومن هذه الأنماط الاختتام المفتوح الذي يجعل القارئ منشغل الذهن بالنص القصصي، ومن نماذجه قصة «بانتظار إبراهيم»، تقول:«نظرت للسماء لعلي أراه.. لم أر إلا شمس تموز تحرق عيني، في الليل رأيت القمر قلت لعله ينام الآن فوقه وسيراني، بل كنت أحياناً أنشد أناشيد المدرسة فوق السطح عله يسمعني.. مضى زمن وجاءت أزمان، لكن كلما عاد موسم الرطب تذكرت إبراهيم، قرأت الفاتحة وجعلت ثواب مأكله له.

قد ننسى أحداثا كثيرة لكن أحداث الطفولة دائما تبقى الأمتع نغرف منها لنستزيد بذكرى من أحبونا وأحببناهم»[٧٩].

الخاتمة صوّرت الشخصية المحورية وهي تنتظر الغائب إبراهيم من خلال نهاية مفتوحة، وفي هذه النهاية ظهر أثر النص الممتد من خلال اختزال الفراغ النقطي الذي يثير فضول القارئ، ويوحي إليه بمعانٍ متعددة، ويلحظ توالي الأفعال الماضية (نظرت، قلت، كنت، تذكرت، قرأت، جعلت)، وهيمنة ضمير المتكلم تاء الفاعل وياء المتكلم وتكرار ضمير الغائب (لعلّي، عيني، سيراني، يسمعني، أراه، لعله، فوقه، عله، له)، وتَلوّن المكان والزمان بألوان مشاعر الشخصية «السطح، السماء، شمس تموز، القمر»، وجاء التقابل «أحبونا وأحببناهم» للتأكيد والإلحاح على المعنى.

وقد يكون الاختتام مغلقاً كما في قصة «كوبتشينو»، تقول:«هي: سعيدة أنا اليوم قصيدتي اكتملت ونشرت، سأمزق الأردية التي ألبستها إياه.

هو، يبادرها فرحاً، بروعة القصيدة يناقشها بالصور الشعرية والخيالات، ينتفخ كأنه سيف دولة المتنبي، ينتشي أكثر ويجمع شجاعته ليطلب القرب.

هي تفاجأ بالطلب تهب واقفة تقول: آسفة لا أعيد قصائدي مرتين، تمضي ويمضي وتبرد الكوبتشينو»[٨٠].

ختمت القاصّة أحداث القصة بنهاية غير متوقعة معلنة انسحاب الشاعرة من المقهى، ورفضها طلب الزواج من البطل، ويلحظ التشبيه «ينتفخ كأنه سيف دولة المتنبي» لتجسيد حالة الزهو والاختيال، وكذلك التضاد «هي، هو، تمضي ويمضي»، وقد تميزت الخاتمة هنا بإثارتها ومفاجأتها للقارئ، ولا سيما أن النص «كلما كان مغلقا كان أيسر في التكوين والتلقي أو في التشفير وفك الشفرة»[٨١].

وقد يجيء الاختتام مقلوباً كما في قصة «إعلان موت شاعرة»، تقول:

«أشعر أنني أتساقط، جزءاً جزءاً، أفكر أنشر إعلانا بالصحف يوما ما أعلن موت شاعرة، لم تشعر يوما بالطفولة.

رغم ذلك تعترينى صفوة ذهن فأشعر أني لم أحب شيئا كالطفولة، ومن حبي للأطفال خفت عليهم هَمّ الفراق، وهَمّ المرض والفقر، وزادت الهموم هموما فكان هَمّ الحروب وهي تسرق الدفتر والقلم، تسرق الحب والنور من أعينهم والصحة من أجسادهم.

أحاول أن أنسى أن حربا على الأبواب، وأن أطفالا سيكونون بلا مأوى، لكن قد أنسى اسمي ولا أنسى»[٨٢].

جاء الاختتام هنا حزيناً كاشفاً عن باطن الشخصية المحورية وشواغلها النفسية، ففي افتتاح النص يبدو كره الشخصية المحورية للأطفال، إلا أنه في الاختتام يظهر الانقلاب في رقة مشاعرها، وفي حبها للأطفال، فالحكاية تدور حول فتاة يمرض والدها، ويموت، ثم يتزوجها ابن عمها، لكن حياتها لا تستقيم معه، فيطلقها، وتتزوج رجلاً متزوجاً مرتين لا يستطيع الإنجاب يكبرها بأكثر من عشرين عاماً، وتمضي حياتها معه بين هواياتها في القراءة وكتابة الشعر والسفر، حتى بلغت الخمسين عاما، فأصبحت تحن للأطفال، وتتمنى وجودهم في حياتها.

وفي الاختتام السابق يلحظ هيمنة الأفعال المضارعة (أشعر، أفكر أنشر، أعلن، تعترينى، أحب، أحاول، أنسى)، وتكرار «أشعر مرتين، شاعرة، لم تشعر» للإفصاح عن دواخلها، وتكرار (بالطفولة، كالطفولة، للأطفال، أطفالا) لكونها محط اهتمامها وشاغلها الأساسي، وتكرار كلمة (هَمّ) في (هَمّ الفراق، هَمّ المرض والفقر، هَمّ الحروب)، وكلمة تسرق (تسرق الدفتر والقلم، تسرق الحب والنور من أعينهم والصحة من أجسادهم) لتعميق إحساس المتلقي بمعاناتها والتحسر والتوجع، وكذلك الاستدراك والنفي (أحاول أن أنسى، لكن قد أنسى اسمي ولا أنسى) لتوليد إحساس الألم والخوف من الحرب ونتائجها.

وقد جاء الاختتام مبهماً في قصة «الوجع الضائع»، تقول:
«أكاد أشهق ضحكاً.. وأنا أمسك بحنجرتي.. فعلاقتي بالأغاني لا تتعدى سماعها بين آونة وأخرى..
وكل ما في الأمر أنني لم أرغب الكلام.. وكل ما يؤلمني نغزة خفيفة على كتفي الأيسر.. تخدر كل ذراعي..
وأحالتني طبيبة القلب للفحص بالرنين المغناطيسي، مع كَمّ من الأدوية أنا بانتظارها!»(٨٣).
لا يبدو لي هذا الاختتام مقْنِعاً؛ إذ لم يتناسب مع تسلسل أحداث القصة التي تحكي عن مريضة في ردهة المستشفى تنتظر دورها للدخول على الطبيبة، وتتطفل إحدى النساء بالحديث معها، إلا أنها لا ترغب في الرد عليها، وإنما تومئ لها بالإشارة، وتسألها المرأة عن وظيفتها هل تعمل في التعليم أم في الصحة، فتومئ لها إيماءة توحي بالتجاهل، حتى تتدخل امرأة مجاورة، وتُسِر لها همساً: طَقّاقَة، فتظن المتطفلة أنها عرفت السبب الحقيقي لاختفاء صوتها، فالبارحة ليلة الخميس ليلة الأعراس، فتضحك (الطَّقَّاقَة) وهي تنتظر صرف الدواء، وتنتهي القصة.
إن أوصاف (الطَّقَّاقَة) الشكلية المذكورة في القصة جعلت القارئ يتوقع رد فعل أكثر قسوة، إلا أن القاصّة أغلقت النص دون أن تكون الخاتمة إضاءة للحدث والشخصيات، ودون أن تجيب عن أسئلة القارئ، ومن المعلوم أن الاختتام الأمثل «يكون إضاءة لكل ما سبقه»(٨٤).
وقد يجيء الاختتام سعيداً كما في قصة «الله يستر على الولايا»، تقول:
«وعندما سألتُ أمي الحقيقة ناولتني صك الطلاق، وبلعتُ همي وقدمتُ الورقة لصديقتي كي تقرأها، فهل يمكن أن يكون هناك طلاق بلا زواج؟
قد أكون صدقت أمام صديقتي، ولكن أمام كل الناس ماذا أفعل، لن أنشر إعلاناً بذلك كي أبيض صفحتي، ليستر الله على الولايا، كل الولايا..
نعم يستر الله على الولايا، كان حاتم ابن خالتي الذي ترمل منذ سنتين يدق الباب، يفهم الوضع ويسأل أمّاً لأطفاله الثلاثة الذين لم أر أجمل منهم، والذين وعدهم الله بأخ جديد»(٨٥).
كان هذا الاختتام سعيداً بعد أن حكت أحداث القصة عن فتاة تتزوج رجلاً متزوجاً يشترط عليها سرية الزواج، وتسافر معه في رحلة استجمام، إلا أنها تصادف صديقتها هناك، فتضطر إلى التعريف بزوجها، فما كان منه إلا أن تركها وحيدة، وغادر الفندق، ثم طلقها، وفي لحظاتها العصيبة يطلب الزواج منها ابن خالتها الأرمل ذو الثلاثة أبناء، فتتزوجه وتنجب منه طفلا.
وفي هذا الاختتام اعتمدت القاصّة على الحوار الباطني في إبراز أحزان الشخصية المحورية، وتحولها إلى أفراح، وهيمنة ياء المتكلم (أمي، ناولتني، همي، لصديقتي، صفحتي)، وتكرار عبارة (ليستر الله على الولايا) مرتين، وبروز عبارات تدل على الأمل والتفاؤل (يدق الباب، لأطفاله الثلاثة الذين لم أر أجمل منهم، وعدهم الله بأخ جديد).
وقد يجيء الاختتام حزيناً كما في قصة «تشرب المطر»، تقول:
«في اليوم السابع.. كانت حرارتها ترتفع.. أمها تقرأ عليها وتبللها كما بللها المطر.. روحها تفيض، كما يفيض المطر..
تبقى بالصحراء.. وحيدة مع شواهد القبور.. تصب مزنة سوداء على قبرها.. تسف حصيصة التراب وتشرب المطر..»(٨٦).
خاتمة النص هنا كانت حزينة، وأحداث القصة تدور حول عشر فتيات يجتمعن فوق سطح المنزل الكبير في وقت الإجازة الصيفية، ويتبادلن أحاديث الفتيات، ويقمن بصنع قرص خبز، ويتقاسمنه بينهن مع أن ملوحته زائدة، إلا أنهن لم يشربن الماء وينمن، وكل واحدة منهن تحلم بشرب الماء، وحصيصة حلمت أنها في أرض خضراء والغيمة السوداء تصب عليها المطر فتشرب، وتنتهي أحداث القصة نهاية مأساوية بمرض حصيصة وموتها، ويلحظ تعاضد الوصف والسرد لإيهام القارئ بواقعية الحدث مما يؤدي إلى التأثير في مشاعره، ويلحظ أيضاً تكرار كلمة المطر ثلاث مرات، وظهور الجمل مشحونة بإيحاءات الحزن (روحها تفيض، تبقى وحيدة).

يمكن القول، بأن أنماط الاختتام في هذه المجموعة القصصية جاءت متنوعة ما بين الاختتام المفتوح والمغلق والمقلوب، وبدا أن الاختتام الحزين هو الأكثر حضوراً من الاختتام السعيد المتفائل.

الفصل الثاني: تفاعلات العتبات وأفق التأويل

المبحث الأول: الوظائف:

تظهر وظائف العتبات النصية من خلال سياقاتها محفزةً القارئ على إنتاج المعنى، وتشكيل الدلالة، فالقصة القصيرة تمتاز بالتكثيف والإيحاء، وهي تقتنص المعاني عبر عناصر السرد من أزمنة وأمكنة وشخصيات وأحداث، وفيها تنتقل اللغة من البنية الشكلية إلى البنية الدلالية، وتشرك لغة التعبير الإبداعي المتلقي في التفاعل مع الإنتاج الأدبي، وخاصة أن «القراءة بما هي تفاعل بين القارئ والنص، شرط ضروري لسيرورة إنتاج المعنى»،[٨٧] مع الاهتمام بالسياق الداخلي الذي يقوم السياق الداخلي بتحديد نوعية التفاعل مع النص وتوليد الدلالات المتباينة، والسياق الخارجي الذي يقوم بدور أساسي في كيفية تأويل النصوص[٨٨].

وفي هذا المبحث سأحاول رصد أبرز الوظائف في المجموعة القصصية «مدينة الغيوم«، والمتمثلة في الوظيفتين التشويقية والتخييلية.

أ. الوظيفة التشويقية:

تعمل الوظيفة التشويقية على تقييد المتلقي، وجذب انتباهه للعمل الإبداعي المقدم له، وشده لمتابعة مجريات السرد إلى نهايته وهو في «حال انتظار أو قلق متولدة من الخوف أو الخطر أو الشك» [٨٩].

في المجموعة «مدينة الغيوم» تبدو شريفة الشملان قادرة على تطويع آلياتها الفنية في تشويق المتلقي، وإثارة فضوله.

ومن وسائلها في تشويق المتلقي إخفاء بعض التفاصيل كما في قصة «الله يستر على الولايا»، تقول في عتبتها الاستهلالية:

«مددت يدي مشيرة، وقلت مُعَرِّفة: زوجي، الْتفت، كان (أسامة) قد ذاب، لا، يجدر بي أن أتكلم عن البدايات أولاً.

خططنا للزواج، على شرط ألا يعرف أحد، شرطه الذي ظل يلاحقني به، كان مستقراً في بيته، وكنت مستقرة في عملي، الزواج يعني لي متعة التجربة وطي سنوات عجاف بدون رائحة رجل، وصوت رجل، وبيت يدفئه رجل، كما كان يرى أنه عصمة إضافية بالحلال ولها طعم المغامرة والخشية، لأنها الزواج الثاني»[٩٠].

في هذه الافتتاحية سينشغل فضول القارئ بمثل هذه الأسئلة: ما قصة هذه المرأة؟ لماذا اختفى زوجها فجأة؟ ما المصير الذي واجهته؟ ومن ثم يجد نفسه مشدوداً إلى متابعة القراءة ليجد إجابات.

وفي عتبة الاختتام تقول:

«وعندما سألت أمي الحقيقة ناولتني صك الطلاق، وبلعت همي وقدمت الورقة لصديقتي كي تقرأها، فهل يمكن أن يكون هناك طلاق بلا زواج؟؟

قد أكون صدقت أمام صديقتي ولكن أمام كل الناس ماذا أفعل، لن أنشر إعلاناً بذلك كي أبيض صفحتي، ليستر الله على الولايا، كل الولايا..

نعم يستر الله على الولايا. كان حاتم ابن خالتي والذي ترمل منذ سنتين يدق الباب، يفهم الوضع ويسأل أما لأطفاله الثلاثة الذين لم أر أجمل منهم، والذين وعدهم الله بأخ جديد»[٩١].

وقد اتضح للقارئ مصيرها مع الاختتام، فالقارئ يتوقع أمراً سيئاً للشخصية المحورية عقب طلاقها من زوجها الأول، إلا أن الإثارة تبدو في التغير الإيجابي لها بعد زواجها من ابن خالتها، وإنجابها منه، ويبدو التكامل التشويقي ظاهراً بين الافتتاح والاختتام في النص.

وربما كان التشويق في النص عائداً إلى ذكر بعض التفاصيل، والتكتم على بعضها كما في قصة «أُمّنا»، تقول في عتبة الافتتاح:

«أمنا أم الكرم والجود..

أُمُّنا، لله درها، امرأة معجونة بالكرم. تفتخر بانتسابها لجدها (حاتم)، تفتح كتاب شيخنا الجليل (الجاسر)، لترينا اتصال نسبها بـ (طي)»[٩٢].

حاولت القاصّة لفت نظر القارئ إلى مزايا هذه الأم التي جعلت لقبها عنواناً لقصتها «أُمّنا»، فهي أم غير عادية، وهذا ما سيفترضه القارئ، ومن ثم سيتابع القراءة ليعرف كيف فازت بهذه الحظوة، وما الذي فيها من مزايا ليست في غيرها.

وفي عتبة النهاية قالت:

«نركض نسابق الزمن لنفي حقوق الدائنين.. حتى فوجئنا بهم يحجزون نظر أمنا»[٩٣].

لقد سلطت الضوء على اللحظات الحاسمة لتعزيز الانفعال الوجداني للقارئ، لوجود المفاجأة الغريبة في حجز نظر الأم، مما يعزز استمرارية الأثر في ذهن المتلقي، فالبداية «هي مكان الانفتاح الذي لا يتحدد معناه إلا مع العتبة الأخرى (النهاية) التي تصرفه إلى العالم، والتي تغلقه وتفتحه في الوقت ذاته»،[٩٤] ويبدو التقابل بين الافتتاح والاختتام ظاهراً.

وأحيانا يأتي التشويق من قدرة القاصّة في تطويع الخيال والجموح بالقارئ في عالم عجائبي كما في قصة «البحث عن الظلام»، تقول في عتبة البدء:

«حان وقت الذهاب.. التفتت الشمس وقالت لأشعتها: هيا يا أشعتي لابد أن نمضي، جرت الأشعة جدائلها.. من فوق جبهات الجبال وهامات النخيل، ومن على سطح البحر.. وأتت تركض تلتف حول أمها، كان لونها أرجوانياً جميلاً، وراحت تغني أنشودة الرحيل»[٩٥].

لقد استدرجت القارئ إلى عالم يشابه عالم الواقع، واستغلت عامل الإدهاش بإضفاء صفات البشر على الشمس وأشعتها، فالقصة تتحدث عن شعاعين قررا الانفصال عن أمهما الشمس، ثم تمر بهما مواقف ومفارقات سيجد القارئ نفسها فيها مشدوداً.

وكانت عتبة النهاية:

«لم تمر ليلة كتلك الليلة، لم يأكل الناس طعام الإفطار كما ينبغي، ولم يعرفوا كيف يتناولون السحور، ولا متى الإمساك.. إلا أن الشعاعين كانا الأتعس، فهما لم يريا الليل، لسبب بسيط جدا، أنهما يحملان النور..»[٩٦].

جاء الاختتام مفصحاً عن فشل الشعاعين في رؤية الظلام، وعن نجاحهما في دحرهما للظلام، ولعل القاصّة اختارت شعاعي الشمس معادلاً رمزيّاً للحق والفضيلة، في حين جاء الليل موحياً بمعاني الضياع والضلال، ويتضح التكامل بين الافتتاح والاختتام في النص.

وربما جاء استخدام القاصّة للوصف في تصوير المكان والشخصية لتعزز من كونها شخصية غامضة كما في قصة «الحاج عمر»، تقول في عتبة الافتتاح:

«البعض يُطلق عليه عمر باشا، تعرفه مدينة الهفوف، أنيق أبيض اللون، يردون أصله أحياناً إلى الأتراك، وأحياناً إلى أم إيرانية تزوجها والده خلسة من أم أبنائه»[٩٧].

بدأ الراوي العليم بالتعريف بالشخصية المحورية (عمر)، وبالمدينة التي يسكنها، وبصفاته الشكلية (أنيق، أبيض اللون)، وبجذوره المختلَف عليها، وهذا ما أحاط البداية ببعض الغموض والغرابة.

وقالت في عتبة الاختتام:

«عمر باشا راح في غيبوبة سكر كبيرة، لدرجة أنه مات وهو لا يشعر بالموت..»[٩٨].

يتضح أن الشخصية المحورية شخصية سلبية من خلال الكشف عن سلوكها وأبعادها المجهولة ورصد علاقاتها مع الآخرين، وهو ما يضفي للحكاية تشويقاً فيما يتوقعه القارئ، ويبدو التكامل بين الافتتاح والاختتام في النص.

لقد سعت الوظيفة التشويقية في النماذج السالفة إلى جذب انتباه القارئ للنص السردي، وجعلت القراءة عملية ممتعة حيوية، كما أنها جاءت بشكل متقن مع بقية العناصر السردية، وانتهت الحكايات بفهم مراميها، وهذا من علامات نضج القصة القصيرة التي تثير وعي القارئ، وتوحي إليه بالأسئلة، وتغريه بالبحث عن إجاباتها.[٩٩]

ب. الوظيفة التخييلية:

التخييل نوع من الإيهام، وإعادة تشكيل الواقع؛ لجذب المتلقي إلى عالم النص، ويكتسب دلالته من خلال مساهمته في بناء العوالم السردية للمحكيات، وتبقى العوالم الممكنة صورة من صور التخييل التي يتضمنها الخطاب الأدبي[١٠٠].

والقاصّة في مجموعتها توهم القارئ بأن الفضاء القصصي للنص واقعي، وذلك لإثارة خياله من جهة، ولجعله يندمج مع أحداث القصة، ويشعر بمجرياتها.

في عتبة افتتاح قصتها «مدينة الغيوم» تقول شريفة الشملان:

«المدينة تغلق أبوابها.
تفتح كي يتوافد الناس عليها، ثم تغلق منافذها...
مدينة يلفها الغمام الكثيف..
هناك دخان المصانع المحيطة بها غرباً، وأبخرة المجاري...
تتعانق كلها بالسماء فتجعل نهارها أحلك من ليلها..
ما إن يلوح بسمائها فتق من زرقة إلا وتتكاثف غيوما كي ترتقه..
أنا أسير في جوفها دخلتها أبحث عن علم، كنت أشكو حروق الشمس وجفاف الحلق..
ها أنا ذا أبحث عن علم جديد.. يخيل لي منذ مصصت إصبعي صغيراً وأنا أبحث عن علم»[١٠١].

تبني القاصّة فضاءً قصصياً عبر المكان والأحداث معتمدة على لغتها؛ لتجعلها أكثر إثارة وتشويقا، ومن ثم يحرص القارئ على تفكيكها وتأويلها، وبدا كيف أن القاصّة مزجت بين متنافرين (المدينة، الغيوم)، وكررت كلمة (الغلق) مرتين لإثارة مشاعر الضيق والقلق (تغلق أبوابها، تغلق منافذها)، وكررت الجملة الفعلية (أبحث عن علم) ثلاث مرات لتحديد الهدف وصعوبته، وإتيانها بمعانٍ تشعر بالخوف والاشمئزاز (يلفها الغمام الكثيف، هناك دخان المصانع المحيطة بها غربا، وأبخرة المجاري، نهارها أحلك من ليلها)، هذا إلى اتكائها على تقنية الحذف والاختزال والفراغ الصامت، وهذا مما يشد القارئ للمشاركة والبحث والتأويل، ومن المقرر أن النص الحيوي «يترك للقارئ المبادرة التأويلية»[١٠٢].

وفي عتبة نهاية القصة قالت:

«هو الصيف قادم ستفتح المدينة أبوابها ليخرج من يخرج.. سأكون أولهم..
هكذا فَكّرتْ.. لكن صيف هذه المدينة غريب كغرابتها، رذاذ مطر.. وغيوم المصانع وأبخرة المجاري تتكاثف..
أركب وسائل المواصلات.. لا نهاية للمدينة تتغير الأشكال والألوان، تختلف اللهجات واللغات، لكن الأبواب مقفلة.. الهواء يثقل ويثقل بفعل العوادم.. أتنفس هواء ثقيلاً.. أسعل وأسعل... أتكوم ككتلة أسمنتية»[١٠٣].

وهذه المدينة باقية كما هي مهما تغير الزمن، ولعلها ترمز إلى الواقع الإنساني في ظل الكوارث العالمية من الحروب والعنف والدمار، كما أنها مغلقة تقيد حرية الإنسان وحركته، وتتصف بالغموض والعزلة، فللمكان «علاقة بالفكرة التي يحاول الكاتب بثها سواء من خلال الشخصيات أو السارد»،[١٠٤] وربما كان المكان بقبحه وصفاً لطغيان العالم الخارجي وتحوله إلى متاهة تحاصر الإنسان بأحلامه وتطلعاته، ويلحظ أسلوب المنولوج الداخلي (هكذا فكَّرَتْ)، وبروز التماثل بين الافتتاح والاختتام؛ إذ إنهما يجسدان التأزم النفسي والاختناق.

وعلى أية حال، فإن أي نص «لا يشتمل على معنى، ولا حتى معاني، ولا يضم بين دفتيه دلالة نهائية كلية أو جزئية، بل هو خزان كبير لسياقات بالغة التنوع والتعدد والتجدد، وهذا ما يمنح الذات المؤولة موقعاً بالغ الأهمية»[١٠٥].

وأحيانا يمنح التخييل الشخصيات حضوراً بارزاً يكسبها أبعاداً مختلفة تستفز القارئ وتجذبه كما في عتبة بداية قصة «حبة قمح»: «تتضاحك حبات القمح وهي تتدحرج على بعضها البعض، وتقوم بعضها

بحركات بهلوانية، كانت الحبات تتماوج والآلات تجمعها بروافع كبيرة، تضعها على سير طويل وعريض ليأخذها نحو المطحنة»[١٠٦].

الشخصية المحورية هنا حبات القمح، وقد بدت شخصية ذات خصائص إنسانية تشعر، وتتفاعل، وتضحك، وتلهو، والشخصية في الأعمال الإبداعية المتفردة قد تكون «محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها... فالشخصيات تمثل الأشخاص فعلاً، ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل»[١٠٧].

وفي عتبة الختام قالت:

«اندمَجْنَ بالطين، وانتظرنَ قادماً أحسن، ويوم سعد جديداً يهبّ، أسرعت القمحات ودخلن، دخلن إلى عمق الأرض، بينما طائرات ملونة بنجوم كثيرة ترمي صواريخها، وتحرق الحقل، وبعد قليل تهوي فوقه، تتفتت النجوم لنجمات متناثرة ومتكسرة، ويسيح دم، دم كثير تصده التربة فلا يدخلها.. لكن عين الشمس تحرقه.. بعد شهر عاد الرسام بلا أرجل على كرسي متحرك، حاول رسم حقل محروق وطائرة تناثرت أجزاؤها.. وقمحات مختبئات بأوجه فتيات، لم يستطع، نزلت دموعه، فكانت شموعاً تنير عتمة الأيام»[١٠٨].

لقد كان للسرد حضور (اندمجن، انتظرن، دخلن، ترمي، تحرق، تهوي تتفتت، يسيح)، وأوحى التكرار (قادماً أحسن، يوم سعد جديداً يهبّ) بالتفاؤل والأمل، وكان في توظيفها المشهد السينمائي (الطائرات التي ترمى بالصواريخ، الدماء التي تسيح، عاد الرسام بلا أرجل على كرسي متحرك)، والصور المؤلمة (قمحات بأوجه فتيات، الدموع التي تنير عتمة الأيام) بكل ما فيه من تنفير يثير خيال القارئ، ويحرك مشاعره في هذا العالم التخييلي الذي يجسد عواقب الصراعات والحروب.

وقد يعتمد التخييل على آلية التذكر، واسترجاع الأحداث السابقة للشخصية المحورية، وما تشعر به من قلق وتأزم نفسي كما في قصة «البحر والموج وضائعة في بحور الله»، تقول في عتبة البداية:

«حافية كنت، الموج كان يسير هادئا، يقبل وجه الشاطئ.. كان الرمل حنونا عطوفا، نديا بماء البحر.. رحت أجمع القواقع.. أنثرها.. أصنع من بعضها بيوتاً، أو أعلاماً.. أُدخِل يدي في عمق الرمل الوردي.. ألملمه فوق قدمي.. أشعره يهبها دفئاً.. ثم أدفن نفسي بالرمل.. أتمدد معه ذرة ذرة، يا رمل، يا بحر، أيتها الشمس المشرقة المحرقة.. أيامك باهتة يا شمس.. اسطعي أكثر.. ابعثي أشعتك أقوى.. انثريها على وجه البحر.. دعيه يعود لنا مطراً.. رذاذا ناعماً يبلل الشعر، وديما يسقي الشجر»[١٠٩].

الافتتاح يحكي عن امرأة حافية القدمين على ضفاف البحر تشتعل الآلام والأحزان في دواخلها، ووظفت في سبيل التعبير عن دواخلها المشهد الوصفي للموج ورمل الشاطئ، والانتقال بين الماضي والمضارع والأمر (كنت، رحت، أجمع، أنثرها، أصنع، أدخل، ألملمه، أشعره، أدفن، أتمدد، اسطعي، ابعثي، انثريها، دعيه)، وتوالي النداء (يا رمل، يا بحر، أيتها الشمس المشرقة المحرقة)، والفراغات النقطية، هذا إلى أنها وظفت الصور الاستعارية، والعبارات المتناغمة، وهذا مع ما سبق يعمل على شد ذهن المتلقي، ويحفزه للدخول في النص، ويغريه بالتعمق فيه، ويرى بعض النقاد أن احتشاد التخييل في السرد نوع من شِعريته، وذلك أن الشعرية «تُجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوَّلية سِمَتها الأساسية أنَّ كلّاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى... يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية»[١١٠].

وفي عتبة النهاية قالت:

«يا الله.. ما زال البحر يتقاذف أجزائي، وكل جزء يردد أسطوانة مشروخة تختلف عن الأخرى.. يا الله كيف تغيرت أجزائي بلحظة.. وكأنها زر كهربائي أفتح وأغلق.. أبحث عن نفسي.. ضائعة في بحور الله»[١١١].

بادٍ أن الشخصية المحورية تفتقد بوصلة النجاة في البحر، وتتحدى الغرق وسط هذا الشتات الداخلي الذي سبّبتْه الصراعات العالمية والحروب والتدمير، وهي بهذا التخييل تسعى إلى كشف الواقع وتعريته، وإعادة تشكيله، وإدخاله حيّز القيم والمثل الإنسانية، وليس من الخافي ما تجلى من دلالات عبر تكرار النداء (يا الله)، وإيحاء العبارات «أجزائي، أبحث عن نفسي، ضائعة»، وأبعاد التصوير (وكل جزء يردد أسطوانة مشروخة، وكأنها زر كهربائي).

وقد يأتي المشهد ليعمق الإيهام بحقيقة ما يُروَى، ومن ثم يُستثار خيال القارئ، فيبحر معه، ومن ذلك ما جاء في قصة «الطوفان»، تقول في عتبة الابتداء:

«الصغار، رغم كل شيء، ذهبوا لمدارسهم، لم يبق إلا ذو الثلاثة أعوام.. لم يعد للبيت رب، لكنها تحل محله.. لم تلبس السواد عليه.. تضاربت الأخبار.. بعضهم يقول: إنه أسير، والبعض يقول مات شهيدا، فهو في نظرها في كلا الحالتين حي يرزق.. تُسَيِّر البيت كأنه لم يغب أبدا.. تفتح المذياع.. شيء يسليها فيما تؤدي أعمالها المنزلية، تكنس هنا، وتمسح هناك، تسقي أصيص ورد وريحان.. التعب ينهكها»[١١٢].

جاء الافتتاح على لسان الراوي العليم الذي يمتاز بقدرته على استبطان الشخصيات والوقائع، وبدأ بكلمة الصغار التي تحمل رمز الطهارة والنقاء، ويلحظ توظيفها النفي (لم يعد للبيت رب، لم تلبس السواد، لم يغب)، والأفعال المضارعة المتوالية (تُسَيِّر، تفتح، تكنس، تمسح، تسقي).

وقالت في عتبة الاختتام:

«تنتهي الغارة.. تجرجر الصغار برحلة العودة.. تضيء شمعة ليدخلوا مراقدهم.. فالغارة قطعت النور.. يتأرجح نور الشمعة يمينا وشمالا ثم ينطفي، ويبقى نور كبير يملأ رأسها تردد بتمتمة ضعيفة أهزوجة قديمة كانت تغنيها معه وقت قطاف الزيتون»[١١٣].

يصور الاختتام هموم المرأة الفلسطينية وأوجاعها بعد مشهد انتهاء الغارة الجوية، وعودة المرأة إلى منزلها وهي تجرجر صغارها، وتضيء الشمعة ليدخلوا الفرش، وينتهي المشهد بانطفاء الشمعة وهي تردد أهزوجة قديمة كانت تغنيها مع زوجها وقت قطاف الزيتون، ويلحظ توالي الأفعال المضارعة (تجرجر، تضيء، تردد)، وتوظيف التصوير للإيحاء بحالها المتأرجح المضطرب (يتأرجح نور الشمعة يمينا وشمالا ثم ينطفي)، والإيحاء بالأمل (ويبقى نور كبير يملأ رأسها).

وقد بدا فيما مر أثر التخييل، وكيف أنه يأتي مستمَدّاً من الواقع، ومحمّلاً بدلالات متعددة، وهذا ما يزيد النص تشويقاً بما فيه من عوالم متمايزة،[١١٤] وهذا ما يجعل التخييل «خطاباً منفتحاً قابلاً لاستيعاب عوالم مختلفة وغير متجانسة، وتَظهر قوته في قدرته على منح هذا الكل... انسجاماً نوعيّاً يساعد على مقروئيته وتلقيه»[١١٥].

المبحث الثاني: الدلالات:

يتناول علم الدلالة دراسة المعنى،[١١٦] ويشمل أيضاً «دراسة الظواهر اللغوية من خلال البحث عن القوانين التي تشرف على تغيير المعاني»[١١٧] بعد استيعاب أن «العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز، فهذا الدال يدل على ذاك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذاك الفصل يصور نفسية ما، أمّا العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء»،[١١٨] والنص الإبداعي في هذه المعطَيات ليس إلا «بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[١١٩].

إن رصد الصلات القائمة بين النص والأنساق الحافّة به أدبيّاً وفكريّاً واجتماعيّاً يُمَكِّن المتلقي من الوصول إلى دلالات النص، فالعلاقة تفاعلية قائمة على الهدم والبناء والإثبات والنقض،[١٢٠] ولا سيما أن قارئ النصوص الإبداعية الحديثة لم يعد «مجرد متلق سلبي، إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص»[١٢١].

وفي هذا المبحث سأرصد دلالتين بارزتين في نصوص المجموعة القصصية «مدينة الغيوم»، وهما الدلالتان الاجتماعية، والرمزية.

أ. الدلالة الاجتماعية:

وهي دلالة تكشف عن علاقات جدلية قائمة بين النص والأنساق الاجتماعية المحيطة به، فالعلاقة بينهما علاقة تأثير وتأثر،[١٢٢] وبخاصة أن الإبداع في بعض وجوهه نشاط اجتماعي يؤكد أن «رؤية الأديب الفكرية وفلسفته عن الحياة والكون، إنما تتبلوران بتأثير المجتمع والمحيط... والأديب يؤثر في مجتمعه، فيسهم في تطويره وإصلاحه»[١٢٣].

وقد استطاعت القاصّة شريفة الشملان أن تكشف عن وعي عميق بمجتمعها، وما فيه من قضايا ومشكلات، وسعت جاهدة إلى انتقاد ما فيه من أخطاء، وإصلاح ما يمكن إصلاحه.
وبدت مشكلة العلاقات الزوجية من المشكلات الاجتماعية التي طال وقوف القاصّة عليها، ومن ذلك ما جاء في قصتها «عادل وأديبة»، تقول في عتبة البدء:
«عادل وأديبة صديقان قديمان، لم تزعج صداقتهما أحدا، رغم الجو المتحفظ جدا، رَبَيَا في حارة واحدة، عادل يكبر أديبة بسبعة أشهر، تجمع الأسرتين الجيرة والصداقة العميقة، وحتى بعد ما فاض الخير وغيرت الناس مساكنها، اشترت الأسرتان أرضين متجاورتين، وبنيا معا منزلين جميلين، عندما كانا صغيرين كادت أم أديبة ترضع عادلا، لكنها في آخر لحظة غيرت رأيها قائلة ربما رغب أحدهما بالآخر»[١٢٤].
جاء الافتتاح هنا على لسان الراوي العليم الذي بدأ بوصف الأبعاد الاجتماعية لعادل وأديبة، فهما من أسرتين متجاورتين بينهما صلات متينة لم تتغير على مر الزمن، ثم مَهَّدَ الافتتاح لحدث مستقبلي من قبيل التوقع من والدة أديبة (زواج عادل وأديبة).
وفي عتبة الاختتام قالت:
«لكن عادلاً بدأ نحو أديبة، وأديبة قفزت الحاجز مع عادل، وبعد بضع صباحات، كان عادل قد صمت، ولم تعد الصداقة ولا حكاياتها، لقد طار الصديق وبقي الزوج.
أديبة فكرت كثيرا كيف تعيد الصديق، وتحتفظ بالزوج، لكن تفكيرها لم يطل كثيرا، بعد أربعة أشهر كانت مشغولة بالحدث السعيد، ولم يعد يهمها عاد ينطق عادل، أم لفه صمت الأزواج للأبد»[١٢٥].
إنها تنتقد برود الحب بعد الزواج لدى بعض الأزواج، وكأنها في نهاية المطاف تدعو إلى التأقلم على هذه الوضع، والانسجام مع المتغيرات الناجمة عنه من استقرار، وتكوين أسرة، وتربية أطفال، ويلحظ تكرار كلمة (عادل) أربع مرات، وتكرار كلمة (أديبة) مرتين، وتأكيد المعنى بـ (قد صمت، لفه صمت الأزواج)، وبروز النفي (ولم تعد الصداقة ولا حكاياتها، ولم يعد يهمها)، والتقابل (كان عادل، كانت).
وفي نموذج آخر تكشف القاصّة عن هموم الفتاة غير المتزوجة الراغبة في الزواج والإنجاب كما في قصة «أُسْقِطُ فرحي»، تقول في عتبة الافتتاح:
«فرح يغشى كياني، يزغرد كل شيء بي، لا شأن لي بالأخبار.. لا مَن مات، ولا مَن حُرق، ولا بالقمة قامت أم قعدت.. أنا إنسانة تحمل على كاهلها عناء السنين وشقاءها.
أريد أن يصير لي بيت، وأن يكون هنالك صغير يرقد في أحشائي يشرب دمي تسعة أشهر، كل ليلة قبل أن أنام أناغيه أحكي له أجمل القصص»[١٢٦].
جاء الافتتاح من خلال الراوية بضمير المتكلم للشخصية المحورية للإفصاح عن الخلجات النفسية لها، مما يسهم في إدخال القارئ أجواء النص مباشرة عبر تداعي المشاعر الدفينة في أعماق النفس الكاشفة عن الرغبات والأحاسيس، فالمتحدثة فتاة لم تتزوج، وترغب في الخروج مما هي فيه من عناء السنين بزوج وأطفال، ويلحظ تردد ضمير المتكلم وتنوعه ما بين ياء المتكلم وضمير المتكلم (كياني، بي، لي، أحشائي، دمي، أنا، أريد، أنام، أناغيه)، وتوظيف التصوير (تحمل على كاهلها عناء السنين وشقاءها) الذي يوحي بالحزن والألم والمرارة، والتضاد الثنائي بين الفرح والحزن الذي يشي بالمشاعر المضطربة لتلك الشخصية.
وتقول في عتبة النهاية:
«أعود للبيت وقد غادرني حبوري وسلسلة ذبح الأطفال تملأ كل ما حولي من بحر البقر، إلى حافلات المدارس، إلى جوع وموت ملايين الأطفال، حتى موت الطفل محمد الدرة بحضن أبيه، لا لم أعد أريد أطفالاً لِأَكُنْ عاقراً، فهذا الزمن ضد الأطفال، زمن بلا مستقبل.. زوجة أخي تبتسم بفرح وأنا أعطيها قراري: لن أتزوج، هذا الرحم عليه بالحفاف مادام لا يجد رجالاً يدافعون عن الأطفال فهم حقّاً لا يستحقونهم.. ألملم أفكاري، وأفتح الخزانة، ثم أسقطها كلها مع الأحذية»[١٢٧].
جاء الاختتام هنا مقلوباً؛ إذ تغيّر وانقلب وضع الشخصية المحورية من راغبة في الزواج والإنجاب إلى كارهة للزواج خوفاً على الأطفال من القتل والتشريد، وكان هذا الانقلاب بفعل الصراع النفسي الداخلي لما

تراه من مآسي العالم حولها، ويلحظ تكرار كلمة (الأطفال) ست مرات للإلحاح على معنى تقويض الطفولة وتدميرها، وبروز مفردات تستثير الألم والمعاناة (ذبح، جوع، موت)، وكذلك النفي (لا لم أعد أريد، لن أتزوج)، وتوظيف التصوير الزاخر بالإيحاء والتكثيف (غادرني حبوري، ألملم أفكاري... ثم أسقطها كلها مع الأحذية» الذي يؤكد آلام الشخصية المحورية، وحدة مخاوفها.

وتناولت القاصّة بعض جوانب العلاقات الاجتماعية، وما يسودها من تقارب وتباعد، ومن ذلك ما جاء في قصتها «أحمد اشلونه»، تقول في عتبة البداية:

«كان اصطلاحاً بيننا نردده عندما نَشُكّ في واحدة تدخل علينا فجأة، نغير موضوع حديثنا بأن تقول التي تلمحها أولاً (إيه وأحمد اشلونه).

عشنا خلال سبعة وعشرين عاماً معا، كنا أربع صديقات تخرجنا من معهد المعلمات الثانوي مع بعض، لا يمكن أن ننسى ذلك اليوم، رقصنا حتى تقطعت خواصرنا ألما، وكادت أرجلنا تهرب من أجسادنا»[١٢٨].

يكشف الافتتاح عن علاقة تربط بين أربع صديقات خلال سبعة وعشرين عاماً جمعهن التعليم والعمل والود، ويلحظ افتتاح النص بالفعل الماضي (كان) الذي يحيل على السرد القديم، فالراوية طرف مشارك في أحداثها تستعيد ذكريات سابقة (كان، كنا) سامحة لمشاعرها بالتداعي والانثيال، ويلحظ أيضاً تكرار ناء الفاعلين، وتوالي الأفعال الماضية (عشنا، كنا، تخرجنا، رقصنا)، وتوظيف التصوير (رقصنا حتى تقطعت خواصرنا ألما، وكادت أرجلنا تهرب من أجسادنا) الذي يشي بالبراءة والوئام والاندماج.

ثم قالت في عتبة الختام:

«وتمضي مراكبنا بعيداً حيث ترسو على شاطئ التقاعد، أربعتنا.. تصبح الجرائد والمجلات زادنا، وكلما قرأنا خبراً رحنا نتناقله، حتى فتحت إحدانا الجريدة، فوجدت إعلاناً عن حقوق بعض المتقاعدين، وأخذها الفضول، فراحت تقرأ الأسماء، وبرز لها اسم نوال»[١٢٩].

جاء الاختتام مفاجئاً للقارئ، فالخائنة التي تنقل الكلام، وتسببت بعدد من المآسي للأسر هي نوال صديقتهن التي كانت تحذرهن من الزميلات البريئات.

وفي قصة أخرى ترسم القاصّة صورة سلبية للظلم المجتمعي من خلال الراوي الذي يعرض الأحداث والوقائع كما في قصة «بوابة الدريهمية»، تقول في عتبة البدء:

«أطلقت عليها بوابة، أهلنا كانوا يدعونها باسمها الهندي (دروازة الدريهمية).

كان في سالف الزمان، قرية صغيرة تنام قرب وادي السباع، تتحزم بسور طيني، لها بوابات خشبية، من بين هذه البوابات بوابة الدريهمية. هذه البوابة عندها تتجمع عيون ماء عذب أخذت نفس الاسم.. عندما تكثر الأمطار، تتدفق العيون، فيسيح الماء حواليها، يحسوه الناس حسوا، حيث تشكل الأرض الغرينية حاجزاً يمنع نفاذه لداخل التربة»[١٣٠].

يلحظ هنا الافتتاح السردي القديم (كان في سالف الزمان)، والوصف الدقيق للفضاء المكاني لأحداث القصة، وتقديم القصة بواسطة الراوي العليم العارف بماضي الشخصيات وأفعالها وأحاسيسها، ومن خلال الراوي العليم المُلِمّ بالتفاصيل تتضاعف فاعليته، وتتنامى مصداقية الأحداث.[١٣١]

وجاءت عتبة الختام:

«لا يشك أحد أن حوبة لحقت ابن كبير القوم، إذ أصابه عمى ثم شلل رعاشي.. ومات بعد أن سقط في عين من عيون الدريهمية، ومن يومها لم يعد أحد يرتوي من تلك العيون، إذ صار لها طعم القيح، وفرخت بها ديدان لا حصر لها، فاضطر الأهالي لردمها.. وتطير يمامات ثلاث نحو مشرق الشمس»[١٣٢].

تنتهي أحداث القصة نهاية مأساوية، فالظالم أصيب بالعمى، ثم الشلل الرعاشي، ثم سقط في عين من عيون الدريهمية ومات، وتوظيف التصوير (صار لها طعم القيح، وفرخت بها ديدان) يوحي بمعاني القبح والنفور، والكناية في (وتطير يمامات ثلاث نحو مشرق الشمس) تحيل إلى سعادة أرواح ضحاياه الثلاثة: حميد الصفار، وزوجته، وابنته أثلة.

وعالجت القاصّة قضية تلفيق تهم الإرهاب للمغتربين للدراسة في الخارج كما في قصة «ولد اسمه أحمد»، تقول في عتبة الافتتاح: «ولد اسمه أحمد، كان يحب الطيران منذ صغره، منذ كان ينام فوق سطح منزلهم صغيرا، يصعد للغيمات، يدلي قدميه من فوقها وتطير به، ثم يحلم أن كل شيء يطير، الخراف

والنعام والجمال والخيل، وخاصة الخيل حيث والده متيم بها، ولديه إسطبل صغير. أحيانا يقف أمام شجيرات اللوز يسألها هل ممكن أن تطير؟ ومن هسهسة أوراقها يعرف الرد، إنها ثابتة بالأرض كثبات الجبال حول المدينة، فلا تستطيع أن تطير، لكن كل شيء يتحرك ممكن أن يطير»[١٣٣].

جاء الافتتاح هنا على لسان الراوي العليم مركزاً على الشخصية المحورية (أحمد)، ووصف حبه للطيران منذ صغره، ويلحظ تكرار كلمات (الطيران، تطير، يطير) للإلحاح على تصوير طموح أحمد، وتوالي الأفعال المضارعة (يحب، ينام، يصعد، يدلي، يحلم، يقف، يسألها) للتأكيد على استمرارية تطلعاته، وتجسيد أمنية أحمد في الطيران بالصور الاستعارية (يصعد للغيمات، يدلي قدميه من فوقها، تطير به).

وقالت في عتبة النهاية:

«أحمد لم يكن اسمه (جاكوب)، ولم يكن اسمه (وليام)، لذلك لم يدافع أحد عن اسمه عندما ظهر أنه القاتل وأنه المختطف، وأم أحمد لا زالت تنتظره عند الباب، وتُكَذِّب الروايات، كذلك أبوه وذووه و(عزة) والعائلة الأمريكية غير المصدقة بما تورده وكالات الأخبار.

فأحمد حنون، لطيف المعشر حتى مع الكلاب، وحدها (ليلي) التي وقفت أمام عدسات التلفزة لتقول كم كانت مخدوعة بمظهره»[١٣٤].

التحول الحاصل لحال أحمد بعد موته، واتهامه بالاختطاف والإرهاب موجع ومحزن، وجاء الاختتام مفجعاً حين خَذَلَتْه محبوبته (ليلي)، وأبدت أنها كانت مخدوعة بمظهره رغم أنها أعرف الناس به، وفي هذا إلماح من القاصّة إلى قوة تأثير الإعلام في آراء المجتمع، وقدرة الإعلام الغربي على ترويج ما يشاؤون.

ومهما بدت قراءة الدلالات قابلة للتنوع فإن من طبيعة النصوص الإبداعية المتميزة أن تكون كذلك، حتى وهي تفرض على القارئ مجموعة من القواعد العامة المتفق عليها.[١٣٥]

لقد استطاعت القاصّة شريفة الشملان تنويع الدلالات التي تعنى بالواقع الاجتماعي وإشكالياته، وسلطت الضوء على بعض قضايا المرأة وهمومها كالعنوسة والعلاقة بين الزوجين وما يقوضها والطلاق، وتطرقت إلى العلاقات الاجتماعية كعواقب الظلم والتجبر على الآخرين والخيانة وغيرها، وتناولت أيضاً قضايا الإنسان المعاصر المأزوم بسبب الصراعات العالمية والحروب والتدمير كقضية المرأة الفلسطينية، والإنسان في العراق.

ب. الدلالة الرمزية:

يقصد بالرمز «كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر»،[١٣٦] وهو أيضاً «التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنة صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة»[١٣٧].

والرمز بُعْد دلاليّ كثيف مثير يتيح للمبدع قول ما لا يود قوله، ويتيح للقارئ فضاءات من التأويل، وهو «قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح»[١٣٨].

وفي المجموعة القصصية «مدينة الغيوم» تنوع في الدلالات الرمزية، ما بين الدلالات الشفافة الواضحة القريبة التي يتمكن القارئ من فهمها وإدراكها، وما بين الدلالات المكثفة التي تعتمد على الإيحاء.

ومن نماذج الدلالات الشفافة قصة «ليل وكرسي وماء»، تقول في عتبة الافتتاح:

«جاء الليل، وبقي على غير عادته طويلا.. طويلا، العصافير ملّت النوم على الأغصان، تململت.. الشجر جاع كثيرا وهو ينتظر إشراقة الشمس، أوراقه أحضرت أدوات الطبخ.. الشمس كان الظلام يحاربها، أرادت شق غيومه، في المرة الأولى لم تستطع، ولا الثانية، لكنها بالمرة الثالثة بزغت»[١٣٩].

الافتتاح يجسد بناء القاصّة لرمزها عبر مشاهد قصصية تعتمد الوصف، فالليل والعصافير والشجر والشمس تحمل دلالات حسية للبشر مستقاة من الطبيعة، والرمز بدأ من الواقع ليتجاوزه ويصبح أكثر تجريداً، فالليل والظلام يرمزان للغموض والخوف والوحشة، العصافير ترمز للحرية والانطلاق، والشجر والأغصان ترمز للعطاء والنماء، والشمس رمز النور والجمال.

وفي عتبة الاختتام قالت: «لكن شجيرات أخر يبسن أيضا.. أصبح الناس يصنعون منها أسرة وكراسي، والكراسي بعضها جميل مزركش، وبعضها تكاد مساميره تشق وركَي من يجلس عليها، هناك كراسي

للكبير، وكراسي للصغير، وعرف العالم والدول أشياء كثيرة منها أن تقام الحروب ويباد شعوب، وأن يقتل الأخ أخاه بسبب كرسي، خاصة ما كان مزركشا منها»[١٤٠].

تمكنت القاصّة من حشد الصور المحسوسة الواقعية وتنميتها عبر الحكاية حتى نهاية النص المفتوحة التي تثير المتلقي بشفافيتها وسخريتها من الواقع الأليم، وكيف أن صراع ذو الأطماع على الكراسي يُخَلِّف المآسي.

ومن تلك الدلالات الرمزية الواردة ما توارى في أحلام المنام في قصة «عندما صرت حماراً»، تقول في عتبة البدء:

«من عادتي ألا أدخل الفراش إلا وقد تعطرتُ، وقمتُ بتفريش أسناني. أحب أن أنام وأنا أشعر بريح طيب، كذا لابد من أخذ وضوء كامل قبل النوم.

أنهيتُ مشاهدة الأخبار، واستعذتُ بالواحد الأحد من شر ما رأيتُ من دمار وتدمير لديار المسلمين، وذبح أطفالهم، والحقد الأعمى الذي طال كل شيء، ثم استعددتُ للنوم كعادتي، كنتُ مشوش الذهن عندما وضعتُ رأسي على المخدة، ولكي أطرد ما علق بذهني من الأخبار وضعتُ ساقي فوق جذع زوجتي، لكنها تأففتْ كعادتها، جررتُ ساقي، ورحتُ أتخيل لو كنتُ تزوجتُ سارة بنت عمتي هل كانتْ ستتأفف مني؟ انقلبتْ على يمينها وقابلني وجهها.. أجفلتُ وقلتُ ماذا لو أنها تقرأ أفكاري! رددتُ في خاطري: يا ساتر استر، ثم صرختْ أف ما هذه الريح؟»[١٤١].

جاء الافتتاح عن طريق الراوي بضمير المتكلم من خلال الحوار الباطني الذي يمكن القاص من «إبراز الذات الساردة للراوي، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الذي يحكيه»،[١٤٢] ويلحظ توالي الأفعال لتحريك الأحداث، وهيمنة تاء المتكلم (تعطرتُ، قمتُ، أنهيتُ، استعذتُ، رأيتُ، استعددتُ، كنتُ، وضعتُ، جررتُ، تزوجتُ، أجفلتُ، قلتُ، رددتُ)، وتكرار الفعل الماضي (كنت، كانت) لسرد الأحداث الماضية، والإيحاء بالألم والمعاناة في مفردات (دمار وتدمير، ذبح، والحقد الأعمى)، وتوضيح الاضطراب والقلق والعجز في مثل (مشوش الذهن، أطرد ما علق بذهني).

بعد هذه التوطئة المثيرة في عتبة الافتتاح قالت في عتبة الاختتام:

«الله.. شهر كامل وأنا أعيش عيشة الحمير، كم كانت جميلة.. وخاصة السيدة (أم الهبة) عندما كانت زوجتي تمسك يدي وتعود بي للمنزل.. كنت أحلم بـ (أم الهبة)، لو كانت حقيقة أتراها تفتقدني الآن»[١٤٣].

لقد بدا أن هذا الحلم يجسد مشاعر الشخصية المحورية وأحاسيسها المتمثلة بالخوف والرغبة في الانسلاخ من هذا العالم المليء بالصراعات والعنف إلى عالم آمن مستقر خالٍ من القتل والتدمير، وتمكنت القاصّة من إكساب النص دلالات عميقة تتجاوز المستوى الظاهر إلى مستوى كامن، فتحوُّلُ الشخصية المحورية من إنسان راشد إلى حمار هدفه إدانة القتل والتشريد والتدمير، والمسخ في الحلم يمثل بُعداً رمزيّاً يشع بإيحاءات تبين زيف الواقع، فالحمار كائن مهمش مستلب محط سخرية الآخرين، هذا إلى أن بلادة إحساس الحمار نعمة قد يتمناها من تَسْوَدّ الدنيا في عينيه وفي قلبه إذا تأمل قسوة العالم، وظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

وقد يأتي الرمز من الطبيعة كما في قصة «البَرْحِيَّة لما بكت»، تقول في عتبة الافتتاح:

«فردة تمر على قارعة الطريق جالسة، ترقب المارين، حَمّال يجر عربة، طفل يصرخ خلف أمه، بائع متجول ينادي بأنغام على بضاعته، وشحّاذ يلوك خبزاً وبيده صحن ثريد بايت.. جلس شيخ غير بعيد عنها، يتمتم بكلمات لا تسمعها جيداً، ينبش بعصاه التراب، ويمسح بين آن وآخر عينيه المغمضتين من جدري قديم، عطفت فردة التمر عليه، تدحرجت حتى مَسّت قدمه الحافية.. تحسست أصابعه حتى وجدتها، نفخ عليها ومسحها بطرف ثوبه وألقمها فمه، رمى النواة، وجدت النواة نفسها حرة»[١٤٤].

بدأ الراوي العليم بتقديم الشخصية المحورية (تمرة على قارعة الطريق)، ويثير المشهد الوصفي المتتابع لتلك التمرة خيال القارئ، فيولد التوتر والقلق لمتابعة مجريات السرد (حَمّال يجر عربة، طفل يصرخ خلف أمه، بائع متجول ينادي بأنغام على بضاعته، وشحّاذ يلوك خبزاً وبيده صحن ثريد...)، وتوالي الأفعال السردية (ترقب، عطفت، تدحرجت، مست، تحسست، وجدت، وجدت، والتنويع في زمن الأفعال الماضي والمضارع (جلس، نفخ، مسح، رمى، يتمتم، ينبش، ألقمها)، وأسلوب التأكيد المعنوي (وجدت

النواة نفسها حُرّة) وما تنطوي عليه كلمة (حُرّة) من قدرة على التفكير واتخاذ القرار دون قيود، وقد استعانت القاصّة بالتمرة، ومنحتها صفات إنسانية عن طريق التشخيص، واختارت نوعاً من أجود أنواع تمور العراق (البَرْحِيّة) بصفتها رمزاً على الخصب والعطاء والهوية العربية.

وقالت في عتبة الاختتام:

«هناك تكاثرت، وأُسِّسَتْ هيئات للعناية بها، وعُلِّبَ تمرها وراح يطوف العالم، وجدته سيدة في السوق الغربي، نظرت إليه تذكرَتْ بساتين النخيل التي أحرقتها القنابل القادمة من مغرب الشمس، اشترت علبة وراحت تضمها، وتقبلها وتحكي لها عن أيام مضت، لا تدري تلك السيدة هل خُيِّلَ لها أم أن الأمر حقيقة.. سمعت صوت بكاء يصدر عن العلبة، وساح دبس غطى الطاولة الموضوعة عليها، عندما وضعت السيدة نقطة منه في فمها وجدَتْه مُرّاً»[١٤٥].

جاء الاختتام حزيناً مؤلماً، فالبَرْحِيّة انتشرت في العالم، وتناقلتها السفن لبلاد بعيدة، ووجَدَتْها امرأة في أحد الأسواق الغربية، فضمّتْها وقبلتها متذكرة حال الدمار في بساتين النخيل جراء الحروب، ثم سمعت صوت بكائها، وساح دبسها مُرّاً، وفي مرارتها مفارقة للواقع؛ فدبس البَرْحِيّة أحلى ما يكون، والدلالة الرمزية قائمة على التشخيص، فالتمرة معادل رمزي للعراق، وتضفي الإيحاءات (القنابل القادمة من مغرب الشمس، صوت بكاء، ساح الدبس، وجدته مُرّاً) دلالات مشعة بالخوف والرهبة والألم، وضاعف من ذلك الإيحاء توظيفها تقنية الاسترجاع (تذكرت)، وانتقاء الجمل التي تسهم في تكثيف دلالة الحب والشوق والحنين لماضي العراق الجميل (تضمها وتقبلها وتحكي لها عن أيام مضت).

ومن الدلالات المكثفة التي تمنح النص اتساعاً دلاليّاً أن يكون الرمز نابعاً من التراث كما في قصة «بيدبا الفيلسوف يكتب قصة جديدة»، تقول في عتبة البداية:

«حك بيدبا الحكيم رأسه، وخلَّل بأصابعه لحيته، وسأل بصوت عربي بلكنة تختلط بفارسية وهندية: أين ابن المقفع؟

كنت أداوي جرح يدي الذي لم يندمل منذ فترة طويلة، حين التفتُّ إليه وقلت: يا سيدي لقد أتيتَ متأخراً جدّاً، لقد مات ابن المقفع منذ زمن بعيد، صار رماداً، وطار نحو السماء، ولم يشفع له عند الوالي أدبه الصغير ولا الكبير.

قال بهدوء كمن لم يفاجأ: إذَنْ مات.

مط شفتيه قليلا ثم حرك رأسه بهدوء بسيط، ذكرني بحركة بندول ساعة جدتي الحائطية، وأكمل: والقصة.. من يكتبها إذَنْ؟»[١٤٦].

الافتتاح هنا بواسطة الراوي العليم الراصد للأحداث، ونلحظ توالي الأفعال الماضية (حك، خلل، سأل، قال، مط، حرك، أكمل)، وإثارة القارئ بالاستفهام (أين ابن المقفع؟ من يكتبها إذَنْ؟).

وفي عتبة النهاية قالت:

«هنا تثاءب بيدبا الحكيم، وطأطأ رأسه، كنت أستحثه أن يكمل لي الحكاية.. أن يقول لي مثلا إن الحيوانات ثارت، وطالبت بلغتها القومية، وبهويتها الثقافية، وإن معارك عظمى قامت بين جميع الحيوانات من جهة، وبين فريق الأسود والنمور والدببة من جهة أخرى.. لكنه لم يتكلم، عندما هززْتُه مرات عديدة فتح فمه وهو يدير عينيه بنظرات مسلوبة الإرادة فقال: (مأأأأ. مأأأأ)، صرختُ وكنت أجرجر شعري كما أفعل عندما أكون في قمة يأسي، فخرج صوتي: (مأأأأ.. مأأأأ.. مأأأأ)»[١٤٧].

الدلالة ترمز إلى الهيمنة الغربية، وتجبرها وتسلطها على الفئات الأقل منها قوة، وفشل الشخصية المحورية في إثبات ذاتها، وإهدار قيمتها الإنسانية، ورضوخها بتحولها إلى ماعز راضخة للتجبر والتسلط، وهذا يمنحها طاقة تعبيرية تنطلق من خلالها، وتتحرر من قيود الواقع.

وما سبق من تأويل يظل قابلاً لتأويلات أخرى، فكل تأويل يخضع لوعي القارئ المؤوّل، «ولا يمكن فهم النص في اختلافه وغيريته إلا حسب قدرة المؤوّل على التمييز بين الأفق الآخر وأفقه الخاص»[١٤٨].

وتأسيساً على ما سبق فإن المجموعة القصصية «مدينة الغيوم» كانت زاخرة بالدلالات الرمزية التي تعيد صياغة الواقع بطرائق تخييلية إبداعية، وقد جاءت تلك الدلالات متنوعة، ومتباينة المستويات، فهي بين الدلالة الشفافة وبين الدلالة الغائرة التي تحتاج إلى القارئ المتمرس للتأمل والبحث، ولم تبتعد تلك الدلالات

عن هموم الكاتبة ورؤاها التي تمحورت حول ما يدور في العالم من صراع بين الحق والباطل، والخير والشر، وتصوير واقع الإنسان المعاصر وأزماته بسبب الصراع العالمي، وقد تمكنت القاصّة من توظيفها في قوالب قادرة على إثارة المشاعر الإنسانية، واستنهاضها للأفضل.

الخاتمة

وبعد إمعان النظر تحليلاً وتأويلاً في نصوص المجموعة القصصية «مدينة الغيوم» للقاصّة شريفة الشملان لم يبق لي إلا أن أستخلص أبرز ما بدا لي من نتائج، وهي:

١. العتبات النصية مفاتيح أولية لدخول النص تمتاز بقابليتها للتأويل وإعادة التفكيك والبناء.
٢. العتبات النصية على اختلافها تعمل على استجلاء النص وكشف خباياه.
٣. إسهام العتبات النصية في إضفاء أبعاد جمالية للنصوص القصصية.
٤. قدرة القاصّة على انتقاء العتبات النصية الملائمة لنصوصها القصصية.
٥. انعكاس وعي القاصّة على عتباتها ولا سيما في السياقات الاجتماعية والإنسانية.

ويسوغ لي أن أوصي الباحثين بأمرين:

١. دراسة إبداع القاصّة؛ فهي متمكنة فنيّاً، وذات رؤى سامية، ونصوصها بالدراسة جديرة.
٢. جمع إبداعها القصصي المنشور وغير المنشور في مجموعة (أعمال كاملة).

وأسأل الله أن ينفع بهذا البحث، وأصلي وأسلم على كامل الخُلْق والخَلْق، مُعَلِّم الخَلْق، وعلى آله وصحبه أجمعين.

هوامش البحث

[١]() يُنظر: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٨٨م، ص: ٢٦.

[٢]() يُنظر:
دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، إعداد دار المفردات، نشر الدار، الرياض، ط: ١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ص: ٢١٤.
دليل الكاتب السعودي، إعداد الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، نشر الجمعية، الرياض، ط: ١، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م، ص: ١٠٦.
دليل الكُتّاب والكاتبات، خالد اليوسف، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط: ٣، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م، ص: ١٣٤.
قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، نشر الدارة، الرياض، ط: ١، ١٤٣٥هـ، ٢/ ٨٨٩.
معجم الأدباء والكُتّاب، إعداد الدائرة للإعلام المحدودة، نشر الدائرة، الرياض، ط: ١، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م، ص: ١٨٤.
معجم أسبار للنساء السعوديات، هيئة المعجم، أسبار للدراسات والبحوث، الرياض، ط: ١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م، ص: ٢١٤.
موسوعة الأدب السعودي الحديث (تراجم الكتاب)، أمين سيدو، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط: ١، ١٤٢٢هـ، ٩/ ٧٠.

[٣]() كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهلال، بيروت، ط: ٢، ١٤٠٩هـ، (مادة: ع ت ب) ٢/ ٧٥.

[٤]() معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط: ١، ١٩٧٩م، (مادة: ع ت ب) ٤/ ٢٢٥.

[٥]() لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط:٣، ١٤١٤هـ، (مادة: ع ت ب) ١/ ٥٧٦.

[٦]() التحليل السيميائي والخطاب، نعيمة سعدية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، ط: ١، ٢٠١٦م، ص: ٢٦.

[٧]() عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط: ١، ٢٠١٥م، ص: ٢١.

[٨]() معجم السرديات، د. محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط: ١، ٢٠١٠م، ص: ٤٦١.

[٩]() مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبدالرزاق بلال، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٠م، ص: ٢١.
[١٠]() عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٨م، ص: ٤٤.
[١١]() عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، عبدالمالك أشهبون، دراسة منشورة في مجلة علامات، الجزء: ٥٨، المجلد: ١٥، ديسمبر ٢٠٠٥م، ص: ٢٨٤.
[١٢]() عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، ص: ٢٨.
[١٣]() معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٢م، ص: ١٤٠.
[١٤]() مناهج النقد الحديث والمعاصر، جميل حمداوي، إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط: ١، ٢٠٠٩م، ص: ٩٧.
[١٥]() عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، ص: ١٤.
[١٦]() مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، محمد صابر عبيد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط: ١، ٢٠١٥م، ص: ١٨.
[١٧]() يُنظر: عتبات النص: البنية والدلالة، عبدالفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٦م، ص: ١٦.
[١٨]() المقامات: السرد والأنساق الثقافية، عبدالفتاح كيليطو، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٣م، ص: ١٩٦.
[١٩]() عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، ص: ٨٩.
[٢٠]() يُنظر: الألوان ودلالاتها النفسية والاجتماعية، محمد المحيسي، بحث علمي منشور في مجلة كلية التربية بالوادي الجديد في أسيوط، العدد: ١٨، مايو ٢٠١٥م، ص: ٣٥٣.
[٢١]() الألوان: دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ١، ٢٠١٣م، ص: ٤٠.
[٢٢]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، المقدمة.
[٢٣]() السابق، ص: ١٥١.
[٢٤]() عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، ص: ٦٧.
[٢٥]() في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط: ١، ٢٠٠٧م، ص: ٧٧.
[٢٦]() دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٨٧م، ص: ٧٢.
[٢٧]() يُنظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٨م، ص: ١٥.
[٢٨]() سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة الأردنية، عَمّان، ط: ١، ٢٠٠١م، ص: ٣٦.
[٢٩]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٤٩، ص: ١٦١.
[٣٠]() السابق، ص: ٣٩.
[٣١]() السابق، ص: ٥٥.
[٣٢]() السابق، ص: ٦٧.
[٣٣]() السابق، ص: ٧٥.
[٣٤]() السابق، ص: ٩٥.
[٣٥]() السابق، ص: ١٠٧.
[٣٦]() السابق، ص: ١٤٥.
[٣٧]() السابق، ص: ١٠٣.
[٣٨]() السابق، ص: ١٥.
[٣٩]() السابق، ص: ٣٣.
[٤٠]() السابق، ص: ١٥١.
[٤١]() السابق، ص: ١١.
[٤٢]() السابق، ص: ٨١.
[٤٣]() السابق، ص: ٤٥.
[٤٤]() السابق، ص: ١٣٥.
[٤٥]() السابق، ص: ١٥٥.
[٤٦]() العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد الجزار، ص: ٣٥.
[٤٧]() يُنظر: تحليل النص السردي، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠١٠م، ص: ٥٩.
[٤٨]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٢٧.
[٤٩]() السابق، ص: ١٢٩.
[٥٠]() السابق، ص: ١٣٩.

[٥١]() السابق، ص: ٨٩.
[٥٢]() السابق، ص: ١١٩.
[٥٣]() يُنظر: جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٨٨م، ص: ٦٩.
[٥٤]() استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط: ١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م، ص: ٧٣.
[٥٥]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١١١.
[٥٦]() السابق، ص: ٣.
[٥٧]() السابق، ص: ١٢٥.
[٥٨]() السابق، ص: ٣٩.
[٥٩]() السابق، ص: ١٤٥.
[٦٠]() السابق، ص: ٢١.
[٦١]() السابق، ص: ٨١.
[٦٢]() السابق، ص: ٤٩.
[٦٣]() السابق، ص: ١٠٧.
[٦٤]() يُنظر: العنوان في الرواية العربية، عبدالمالك أشهبون، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، ط: ١، ٢٠١١م، ص: ١٦٨.
[٦٥]() يُنظر: هوية العلامات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٥م، ص: ١٢٧.
[٦٦]() يُنظر: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٧م، ص: ١١٥.
[٦٧]() معجم السرديات، د. محمد القاضي وآخرون، ص: ٣٠٢.
[٦٨]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٧٥.
[٦٩]() السابق، ص: ١٣٩.
[٧٠]() السابق، ص: ١٠٣.
[٧١]() السابق، ص: ١٥٥.
[٧٢]() السابق، ص: ٣.
[٧٣]() السابق، ص: ١١.
[٧٤]() السابق، ص: ٩٥.
[٧٥]() البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ط: ١، ١٩٩٤م، ص: ٥٦.
[٧٦]() معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص: ٨٥.
[٧٧]() معجم السرديات، د. محمد القاضي وآخرون، ص: ١٦٧.
[٧٨]() البداية والنهاية في الرواية العربية، عبدالمالك أشهبون، دار رؤية للنشر، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٣م، ص: ٢٣٤.
[٧٩]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١٢.
[٨٠]() السابق، ص: ١٦٣.
[٨١]() أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، صلاح فضل، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٦م، ص: ١١٠.
[٨٢]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٧١.
[٨٣]() السابق، ص: ٢٣.
[٨٤]() نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانين الروس، بوريس إيخنباوم وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط: ١، ١٩٨٢م، ص: ١١٧.
[٨٥]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٩٩.
[٨٦]() السابق، ص: ١٣٦.
[٨٧]() إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، دار الأمان، الرباط، ط: ١، ٢٠١١م، ص: ٤٣.
[٨٨]() يُنظر: القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٣م، ص: ٨٨.
[٨٩]() معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص: ٥٥.
[٩٠]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٩٥.
[٩١]() السابق، ص: ٩٩.
[٩٢]() السابق، ص: ١٥.
[٩٣]() السابق، ص: ١٨.
[٩٤]() نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، حسين خمري، ص: ١١٥.
[٩٥]() السابق، ص: ٣٩.

[٩٦]() السابق، ص: ٤٢.
[٩٧]() السابق، ص: ٢٧.
[٩٨]() السابق، ص: ٢٩.
[٩٩]() يُنظر: فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط: ٢، ٢٠٠٨م، ص: ٢٤.
[١٠٠]() يُنظر: من السردية إلى التخييلية: بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، سعيد جبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠١٢م، ص: ٥٤.
[١٠١]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١٤٥.
[١٠٢]() القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٦م، ص: ٦٣.
[١٠٣]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١٤٧.
[١٠٤]() بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠١٠م، ص: ١٦٦.
[١٠٥]() السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س. بورس، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٥م، ص: ١٨٥.
[١٠٦]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١٠٧.
[١٠٧]() بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:١، ١٩٩٠م، ص: ٢١٣.
[١٠٨]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١٠٨.
[١٠٩]() السابق، ص: ٣٣.
[١١٠]() في الشعرية، كمال أبو أديب، دار الأدب، بيروت، ط: ١، ١٩٨٧م، ص: ١٤.
[١١١]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٣٦.
[١١٢]() السابق، ص: ٤٩.
[١١٣]() السابق، ص: ٥١.
[١١٤]() يُنظر: مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٥م، ص: ٤٥.
[١١٥]() من السردية إلى التخييلية، سعيد جبار، ص: ٥٩.
[١١٦]() يُنظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط: ٥، ١٩٩٨م، ص: ١١.
[١١٧]() علم اللسانيات الحديثة، عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء، عَمّان، ط: ١، ٢٠٠٢م، ص: ٥١٨.
[١١٨]() الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٨٧م، ص: ٣٠.
[١١٩]() انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ٣، ٢٠٠٦م، ص: ٣٢.
[١٢٠]() يُنظر: المعنى وتشكله، مجموعة باحثين، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط: ١، ٢٠٠٣م، ٢/ ٦٦٥، والإحالة مستفادة من دراسة بعنوان: النص السردي ومسألة الدلالة، د. محمد القاضي.
[١٢١]() القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحمداني، ص: ١٣.
[١٢٢]() يُنظر: المعنى وتشكله، مجموعة باحثين، ٢/ ٦٦٦، والإحالة مستفادة من دراسة بعنوان: النص السردي ومسألة الدلالة، د. محمد القاضي.
[١٢٣]() مناهج النقد الأدبي الحديث، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، ط: ٢، ٢٠٠٩م، ص: ٣٧.
[١٢٤]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٨٩.
[١٢٥]() السابق، ص: ٩١.
[١٢٦]() السابق، ص: ٤٥.
[١٢٧]() السابق، ص: ٤٦.
[١٢٨]() السابق، ص: ٥٥.
[١٢٩]() السابق، ص: ٦٤.
[١٣٠]() السابق، ص: ١١٩.
[١٣١]() يُنظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٠م، ص: ١١٨.
[١٣٢]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١٢٢.
[١٣٣]() السابق، ص: ١٢٩.
[١٣٤]() السابق، ص: ١٣٢.
[١٣٥]() يُنظر: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، حسن مصطفى سحلول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: ١، ٢٠٠١م، ص: ٦٤.

[١٣٦]() المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط: ١، ١٩٧٩م، ص: ١٢٤.
[١٣٧]() الرمزية، تشارلز تشاو ديك، ترجمة: نسيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٢م، ص: ٤٢.
[١٣٨]() الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط: ٣، ١٩٨٤م، ص: ٢٠٣.
[١٣٩]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ١٥١.
[١٤٠]() السابق، ص: ١٥٢.
[١٤١]() السابق، ص: ٨١.
[١٤٢]() الراوي والنص القصصي، د. عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٦م، ص: ١٣٤.
[١٤٣]() مدينة الغيوم، شريفة الشملان، ص: ٨٦.
[١٤٤]() السابق، ص: ١٢٥.
[١٤٥]() السابق، ص: ١٢٦.
[١٤٦]() السابق، ص: ١١١.
[١٤٧]() السابق، ص: ١١٥.
[١٤٨]() القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحمداني، ص: ٢٦٢.

ثبت المصادر والمراجع

أ. المصادر:

١. مدينة الغيوم، دار إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: ١، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

ب. المراجع:

١. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط: ١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م.
٢. إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، دار الأمان، الرباط، ط: ١، ٢٠١١م.
٣. أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، صلاح فضل، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٦م.
٤. الألوان ودلالاتها النفسية والاجتماعية، محمد المحيسي، بحث علمي منشور في مجلة كلية التربية بالوادي الجديد في أسيوط، العدد: ١٨، مايو ٢٠١٥م.
٥. الألوان: دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ١، ٢٠١٣م.
٦. انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ٣، ٢٠٠٦م.
٧. البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ط: ١، ١٩٩٤م.
٨. البداية والنهاية في الرواية العربية، عبدالمالك أشهبون، دار رؤية للنشر، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٣م.
٩. بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:١، ١٩٩٠م.
١٠. بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠١٠م.
١١. التحليل السيميائي والخطاب، نعيمة سعدية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، ط: ١، ٢٠١٦م.
١٢. تحليل النص السردي، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠١٠م.
١٣. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٠م.
١٤. جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٨٨م.
١٥. دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، إعداد دار المفردات، نشر الدار، الرياض، ط: ١، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

١٦. دليل الكاتب السعودي، إعداد الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، نشر الجمعية، الرياض، ط: ١، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م.
١٧. دليل الكُتّاب والكاتبات، خالد اليوسف، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط: ٣، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م.
١٨. دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٨٧م.
١٩. الراوي والنص القصصي، د. عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٦م.
٢٠. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط: ٣، ١٩٨٤م.
٢١. الرمزية، تشارلز تشاو ديك، ترجمة: نسيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٢م.
٢٢. السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س. بورس، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٥م.
٢٣. سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة الأردنية، عَمّان، ط: ١، ٢٠٠١م.
٢٤. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٨٧م.
٢٥. عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، عبدالمالك أشهبون، دراسة منشورة في مجلة علامات، الجزء: ٥٨، المجلد: ١٥، ديسمبر ٢٠٠٥م.
٢٦. عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط: ١، ٢٠١٥م.
٢٧. عتبات النص: البنية والدلالة، عبدالفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٦م.
٢٨. عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٨م.
٢٩. علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط: ٥، ١٩٩٨م.
٣٠. علم اللسانيات الحديثة، عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء، عَمّان، ط: ١، ٢٠٠٢م.
٣١. العنوان في الرواية العربية، عبدالمالك أشهبون، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، ط: ١، ٢٠١١م.
٣٢. العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٨م.
٣٣. فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط: ٢، ٢٠٠٨م.
٣٤. في الشعرية، كمال أبو أديب، دار الأدب، بيروت، ط: ١، ١٩٨٧م.
٣٥. في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط: ١، ٢٠٠٧م.
٣٦. القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٦م.
٣٧. قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، نشر الدارة، الرياض، ط: ١، ١٤٣٥هـ.
٣٨. القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٣م.
٣٩. قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٨٨م.

٤٠. كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهلال، بيروت، ط: ٢، ١٤٠٩هـ.
٤١. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط:٣، ١٤١٤هـ.
٤٢. مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبدالرزاق بلال، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٠م.
٤٣. معجم أسبار للنساء السعوديات، هيئة المعجم، أسبار للدراسات والبحوث، الرياض، ط: ١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
٤٤. معجم الأدباء والكُتّاب، إعداد الدائرة للإعلام المحدودة، نشر الدائرة، الرياض، ط: ١، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م.
٤٥. المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط: ١، ١٩٧٩م.
٤٦. معجم السرديات، د. محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط: ١، ٢٠١٠م.
٤٧. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٢م.
٤٨. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط: ١، ١٩٧٩م.
٤٩. المعنى وتشكله، مجموعة باحثين، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط: ١، ٢٠٠٣م.
٥٠. مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٥م.
٥١. المقامات: السرد والأنساق الثقافية، عبدالفتاح كيليطو، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٣م.
٥٢. مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، محمد صابر عبيد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط: ١، ٢٠١٥م.
٥٣. من السردية إلى التخييلية: بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، سعيد جبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠١٢م.
٥٤. مناهج النقد الأدبي الحديث، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، ط: ٢، ٢٠٠٩م.
٥٥. مناهج النقد الحديث والمعاصر، جميل حمداوي، إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط: ١، ٢٠٠٩م.
٥٦. موسوعة الأدب السعودي الحديث (تراجم الكتاب)، أمين سيدو، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط: ١، ١٤٢٢هـ.
٥٧. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، حسن مصطفى سحلول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: ١، ٢٠٠١م.
٥٨. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانين الروس، بوريس إيخنباوم وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط: ١، ١٩٨٢م.
٥٩. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٧م.
٦٠. هوية العلامات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٥م.