

تقانات التعبير السردية - قراءة في قصص ((أوان الرحيل)) لعلي القاسمي -

أ.د. محمد صابر عبيد
كلية التربية الأساسية – جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث : 2010/6/15 ؛ تاريخ قبول النشر : 2010/10/7

ملخص البحث :

تجتهد قصص ((أوان الرحيل)) في طرح وعرض ومقاربة وتكريس رؤية فكرية وفلسفية (إنسانية) تمثل ما نصطلح عليه إجرائياً هنا بـ ((المقولة القصصية))، التي تتكشف عن الرؤية السردية التي ينقص القاص بوعي وظيفي جمالي واضح إنشاءها وتشبيد معالمها في كونه القصصي.

وهي تمثل رؤيته الفكرية والوجدانية والانفعالية والشعورية للعالم والأشياء والتفاصيل والجزئيات من منظور إنساني وعصري ومتقف، قائم على حرارة التجربة وتدفعها وعنفوانها وثرائها وحساسيتها وديناميتها وفضائها. يكشف هذا المنظور الإنساني النوعي عن نظر مركب ومكثف للعمل القصصي لا يتوقف عند حدود صناعة نصّ (لذوي)، يتعاطى معه المتلقي من خلال هذه الوظيفة الجمالية المجردة حصراً، بل ينطوي على وظيفة مرافقة وموازية ومتصافرة تشتغل على تمثيل موقف القاص من طبيعة الفكرة القصصية التي يتناولها، ودرجة حساسيتها في صعودها إلى الموقف الإنساني العام الذي يهتم مجتمع التلقي عموماً .

Narrative techniques of expression Read the stories ((departure time)) to Ali Al Qassimi

Prof. Dr. Mohamed Saber Ebeid
College of Basic Education– University of Mosul

Abstract:

The vision statement anecdotal narrative:

Strive Stories ((time to leave)) to initiate, view and approach and dedication to see an intellectual and philosophical (humanity), representing Nstalh it procedurally here b ((argument anecdotal)), which unfold the vision narrative deliberately storyteller consciously and

functional and esthetic clear establishment and construction of the landmarks in the fact that Fiction.

It represents his vision of intellectual, emotional, and emotional and emotional world and the things and details and particulars from a humanitarian perspective, modern and cultured, based on the temperature of the experiment and the flow and vigor and richness, sensitivity and dynamism and its space. reveals a humanitarian perspective, the qualitative from the view of a complex and intensive work of fiction does not stop at the borders of industry text (for people), it works With the recipient through this function exclusively abstract aesthetic, but also involves the function accompany and parallel and concerted works on the representation of the position of narrator of the nature of the idea of short stories that dealt with, and degree of sensitivity in their ascent to the humanitarian situation public concern Receive society in general.

المقولة القصصية والرؤية السردية:

تجتهد قصص ((أوان الرحيل)) في طرح وعرض ومقاربة وتكريس رؤية فكرية وفلسفية (إنسانية) تمثل ما نصطلح عليه إجرائياً هنا بـ ((المقولة القصصية))، التي تتكشف عن الرؤية السردية التي يتقصد القاص بوعي وظيفي جمالي واضح إنشاءها وتشبيد معالمها في كونه القصصي.

وهي تمثل رؤيته الفكرية والوجدانية والانفعالية والشعورية للعالم والأشياء والتفاصيل والجزئيات من منظور إنساني وعصري ومتقف، قائم على حرارة التجربة وتدفقها وعنفوانها وثرائها وحساسيتها وديناميتها وفضائها. يكشف هذا المنظور الإنساني النوعي عن نظر مركب ومكثف للعمل القصصي لا يتوقف عند حدود صناعة نصّ (لذوي)، يتعاطى معه المتلقي من خلال هذه الوظيفة الجمالية المجردة حصراً، بل ينطوي على وظيفة مرافقة وموازية ومتضافرة تشتغل على تمثيل موقف القاص من طبيعة الفكرة القصصية التي يتناولها، ودرجة حساسيتها في صعودها إلى الموقف الإنساني العام الذي يهتم مجتمع التلقي عموماً .

غير أن هذه الرؤية الفلسفية المنبثقة من جوهر فكر القاص لا تحمّل النص القصصي ثقلها وصلابتها الفكرية والرؤية والأسلوبية، على النحو الذي يخلّ بطبيعة الفضاء القصصي

وعناصره وتقاناته الفنية ومناخاته السردية، بل تتسلل تشظيات وتموجات وحالات وتظاهرات وصفات هذه الرؤية برفق وفنية ودينامية إلى عالم القصص، عبر فعاليات وإشارات وعلامات ورموز وإيحاءات غير مباشرة، تخلص لفنية القص مثلما تخلص لعظمة الفكرة وإنسانيتها .

ففي هذا الإطار ((ليست القصص الجيدة كلها ذوات فلسفة عميقة، ولكنها إما أن تزيد في معرفتنا للحياة، أو أنها تمنحنا فكرة طريفة أو مهياة بمهارة ودهاء أو معبراً عنها تعبيراً درامياً حياً))⁽¹⁾، على النحو الذي تتبدى فيه القيم الفلسفية نابعة من صميم الفضاء الإنساني العام، ومن حساسية النزعة العاطفية الصميمية التي تتكشف عنها حيوات القصص . وهي تلتقط من الظهير الفكري والفلسفي ما يلائم حساسيتها وأسلوبيتها وجوهاً فني، وهو ينتصر لتقاليد الجنس الأدبي على حساب المرجعيات دائماً، من أجل أن تحظى الكتابة بهويتها الأجنبية وتتجلى برؤيتها الإبداعية .

بمعنى أن القصة تبقى مخرصة لطبيعتها وكيفية ومنطقها وفضائها السردى أبداً، ولا تسمح للمكونات الخارجية . على أهميتها وضرورة وحاجة القصة إليها . أن تهيمن على فضاء القص فيها وتخرب نظامها التشكيلي الأصل .

إذ تحيل القصة في سردها ووصفها وحوارها وعناصر تشكيلها المتنوعة الأخرى على القول القصصي قبل أي شيء آخر، بكل ما ينطوي عليه ذلك من خصوصية واستقلالية أجناسية وفضاء فني ومحتوى سردي، على النحو الذي ينتهي فيه النص أخيراً إلى نص قصصي إبداعي خلّاق .

لذا فإن القصة كلها على وفق هذا التوصيف واستناداً إلى معايير وأسس هذه الرؤية ((إنما هي كائن حي له حياته الخاصة به التي لا يمكن تفسيرها تماماً وكأنها مجموع أجزائها، فالقصة لا يمكن، في حقيقة الأمر، أن تحلل (إلى أجزاء) ثم تبقى كما كانت من قبل، وليس من قول (أو نظرية) مساوٍ للقصة كلها، مع قلبها الذي ينبض بالحياة نبضاً شديداً، أو مثيل لها))⁽²⁾، فهي كتلة مضيئة ومتجوهرة من فن خالص تشعّ جمالاً وقيماً وعلامات ورموز، تمثل مقولة الكاتب ورؤيته الجمالية والفكرية في سياق موحد . إن قضية الكشف عن جوهر المقولة القصصية التي تنطوي عليها التجربة القصصية، وتجتهد في صوغ فضاء نوعي لتشغيل هذه المقولة وتفعيل رؤياتها، من شأنه أن يعكس حقيقة التصور الفلسفي والفكري والإنساني للتجربة، وينقل فضاء التجربة الإنسانية (الفلسفية والفكرية والثقافية) بكامل ثقلها وحيويتها وزخمها إلى فضاء التجربة الأدبية، لتقول كلمتها التي يضمنها خطاب جمالي موجّه يسعى إلى التنوير والإمتاع والتثقيف في آن معاً .

فحين نعاين تجربة مجموعة ((أوان الرحيل)) القصصية في ظلّ فحص المقولة الثقافية/الرؤية (الفكرية والفلسفية والإنسانية) التي اشتغلت عليها، ومن خلال عمق التجربة

وحساسيتها وحيويتها وخصب معطياتها وقدرتها على التمثّل، نجد أن قصصها جميعاً ((تدور حول موضوعة (تيمة) واحدة هي الموت. وإذا كان الفيلسوف الفرنسي بليز باسكال قد جعل الفكر الفلسفي ينشغل بمسألة الموت وكأنها أهم مسائل الحياة، فإن القاسمي جعل موضوعة الموت في هذه المجموعة أهم موضوعات الأدب. وانتقل بمعالجة الموت من التحليل العقلاني والفلسفي إلى المقاربة العاطفية النفسية؛ إذ تتجذّر قصص هذه المجموعة في مناخ وجداني ملتهب تشتعل فيه حرائق القلق من المجهول، ويتلظى فيه توتر إبداعي يتغيّا اكتشاف ما وراء الموت. لا يرى القاسمي في الموت مشكلة يجب حلّها، بل يعدّه واقعة موضوعية كامنة في ذات الكائن الحي، وفي صلب القوام المادي الذي يتألف منه الكون بمختلف مكوّناته وبنياته. ولهذا فإن قصص المجموعة لا تتناول موت الإنسان فحسب، بل تدور كذلك حول موت الحيوان، وموت المدينة، وموت الحضارة، وموت القيم وغيرها من الموجودات. وما دام الموت حتمياً، وجب علينا أن نتعلم، في حياتنا، كيف نموت بكرامة، ونستعدّ لاستقبال الموت بجديّة تتناسب ومكانته ورهبته وصرامته))⁽³⁾.

تكشف هذه القصص عن معاناة قاسية وعميقة معبّرة عن حقيقة الوضع النفسي الذاتي والموضوعي للتجربة، ومستجيبة في السياق ذاته للحال الإنسانية المعذّبة التي تشغل على مهمة إنجاز هذه الرؤية وتوكيد هذه المقولة في جوهر التعبير السردى داخل محتوى هذه القصص الإنساني. تميل نظريات تفسير السلوك الإنساني في معطياته النفسية الداخلية وبحسب القاسمي نفسه ((إلى القول بأن الخبرات المكبوتة في اللاشعور، والمشاعر والآمال المدفونة فيه، تتسرّب إلى الشعور أثناء النوم فتظهر في الأحلام، والكتابة نوع من الحلم. إن الإنسان في مسيرته الحياتية يصاب بخيبات وإخفاقات تترك جراحها في روحه وقلبه، ما يسبّب الاضطراب في تفكيره وسلوكه، ولكي يستطيع أن يعيش حياة مستقرّة، يسعى إلى التكيف مع واقعه، والتصالح مع نفسه، سأبوح بمكنون نفسي لعلّ ذلك يخفف من ألمي ...، أنا مصاب بخيبات كبيرة وجراح بليغة، بعضها وطني، وبعضها شخصي، وبعضها الآخر نفسي))⁽⁴⁾.

ولا ريب في أنّ الخيبات الكبيرة والجراح البليغة على الصعيد الوطني والشخصي والنفسي التي كوّنّت شخصية الكاتب على هذا النحو، يمكنها أن تعثر في المجال الإبداعي الأدبي على مساحة حرّة وحيوية منتجة لها، للتمثّل والانعكاس والحضور والتجسّد والتميز والتمظهر والتحوّل والتتصيص، بحيث تنتشظى هذه التجربة المرّة في متن النص بطبقاته وجيوبه وتفاصيله وظلاله وتخومه، وتعبّر عن روحها وخلفياتها ومرجعياتها بشكل أدبي مميّز وثرّ بوسعه بلورة المقولة القصصية المتمخضة عن التجربة والرؤية السردية المتجوهرة في المخيلة.

من هنا بوسعنا استنتاج أفاق الفضاء العام الممكن والمتاح للمقولة القصصية الجوهرية، التي تسعى قصص ((أوان الرحيل)) والقصص الأخرى للقاسمي إلى إنجازها، والرؤية السردية

التي يمكن أن تتجلى من خلالها، لتكوّن المسرح الفني (التشكيلي والتعبيري) الذي تشتغل عليه عناصر القص ومكوّناته لتقول القصة (كلمتها) وتؤسس لخطابها في النهاية .

ترتكز قصة ((أصابع جدّي)) في أنموذجها التعبيري على فكرة التلاؤم والتجانس والوحدة العضوية والتراسل الحيّ والإيقاع المتناغم بين الأصابع، على النحو الذي يجعل من رمزية الأصابع علامة على وجود الحياة واستمرارها وقوّتها . تمثّل الأصابع العضو الإشاري والعلامي للجسد لذا فإن الجّد وضع نظريته فيها على هذا الأساس، إذ حين يموت أصبع يفقد الجسد آلية مركزية من آليات تعبيره الرمزي والعلامي، ولا يمكن تعويضه أبداً فضلاً على أنه يُنقص من قوّة وحدة الأصابع الشاملة، ويسهّل بعد ذلك عملية فقدان إصبع آخر . لاشك في أن هذا الاعتقاد الرمزي الغريب عند الجّد في أن استمرار فقد الأصابع إنما يعني استمرار خسارة الحياة والاقتراب من الموت، يعكس رؤية فلسفية معينة في التعبير عن فكرة الوحدة والتجانس والإيقاع والتضافر، التي ما أن تتهدد بفقدان أيّ إصبع منها حتى تعلن عن حضور الموت في ساحة العمل .

إن هذه الرؤية ليست مجرد رؤية فانتازية هدفها ضخّ العمل القصصي بحساسية غرائبية لتسويغ تشكيلها السردية، بل قدّمت مساحة جديدة للنظر والتفكير الرمزي والعلامي :

العجيب في الأمر أن جدّي كان يولي أهمية قصوى لأصابع

اليدين والقدمين، أكثر من أيّ عضو آخر من أعضاء الجسد.

فالأصابع، في رأيه، هي عنوان الصّحة والعافية، لأنّ نبضها

يتّصل مباشرة بالقلب، وعصبها يمتدّ رأساً إلى الدماغ، "ألا

ترون أنّ الطبيب يجسّ الرسغ، قاعدة الكف التي تحمل

الأصابع؟" وجمال المرأة، في نظره، يكمن في شكل أصابعها

وتناسقها ونعومتها ونظافة أظافرها. ويؤكد ذلك قائلاً : "حتّى

الأعمى يستطيع التعرّف على المرأة الجميلة من مجرد

مصافحتها."

على النحو الذي بدت فيه وكأنها نظرية كاملة الملامح والتشكيل لدى الجّد، وهو يدافع عنها بقناعة أكيدة، فضلاً على أنها صدقت في الواقع القصصي وأكّدت حصولها حينما بدأ الجّد يفقد حياته شيئاً فشيئاً كلما فقد إصبعاً من أصابعه .

تتطوي قصة ((الوصية)) . التي يروي فيها الابن الراوي (الطفل) قصة الأب الذي يشرف على الموت، ويتلقّى نصائحه الإشارية وهي تجسّد العلاقة بين إحساس الطفولة ومسؤولية الرجولة المبكرة .، على مقولة مركبة ذات أهمية تربوية وحيوية وجمالية بالغة الأهمية، تتحدّد بقيمة وحساسية العلاقة بين الطفل وأبيه في سياق بلوغ وعي الطفل إلى مرحلة عالية من التلقّي .

إن الحوار الصامت والخصب وهو يجري دينامياً ورحباً بين الابن الطفل الراوي والأب الذي يترجم الابن لغته الإشارية، يعكس رؤية يصعد فيها الطفل واقعه الطفولي إلى مرتبة يكون بوسعه فيها الارتقاء إلى مقام تحمّل المسؤولية المبكرة، في خضمّ حال أسرية تقتضي ذلك حين لا يجد الطفل حلاً آخر . يتجسّد المكان بطاقة لغة معبّرة أخرى داخل النظام السيميائي المحرّك لأدوات القص، ويتمثّل بالوحدات السردية الآتية :

((جدار غرفتنا الوحيدة)) ((رف وضعت عليه كتبك العتيقة)) ((سيف جدي القديم))

ولعلّ في حضور الكتب والسيف ما يحيل على بيت المتنبي الشهير، ويأخذ جزءاً من معناه في سياق التعبير السردى عن بروز قوّة غير عادية في وعي الطفل الراوي .

أما الوحدات السردية التي تشير إلى استجابة الطفل الأخلاقية والقيمية والرؤيوية، فإنها تسهم في رد المقولة القصصية في القصة بمزيد من التحدّي والوعد بإتقان تطبيق الوصية كما يجب :

((سأواضب على قراءة القرآن كلّ صباح)) ((أدرت مقلتيك تجاه أُمّي وأخواتي الصغيرات))

((شعرت بجسامة وعدي))

إذ يتصاعد الحلم بتحقيق الوعد عند الطفل وهو يتصدّى بحماسة عالية للموقف السردى، ويمضي في سبيل هو أكبر منه لكنه يعبر عن تشكيل مقولة قصصية ذات علامة سيميائية، تنهج نهجاً أخلاقياً وقيماً يخرق العادي والمألوف ويحقق رؤية سردية تنجح في تمثّل الحال الإنسانية في سياق معيّن .

وفي الوقت الذي يستعيد فيه الطفل الراوي قصة أبيه عن الاسكندر المقدوني الذي أخرج يده ولم يأخذ من الدنيا شيئاً، ويجد أن المقارنة غير موفّقة تماماً بين راحل يترك الكثير لمن بعده ولراحل مثل أبيه لا يترك شيئاً، بالرغم من أن الراحلين كليهما لا يأخذان معهما شيئاً، فإنه يقارن ذلك على صعيد توكيد المقولة القصصية في هذه القصة مع المقولة التي تجيب على سؤاله ونصّها :

إنني قد لا أخلف لك مالاً، ولكنني وهبتك علماً وأدباً، والعلم

خير من المال، فالعلم يحرسك وأنت تحرس المال .

مع العلم أن اللازمة التي يكررها الراوي الطفل ((وأنا لم أتعد العاشرة))، تظلّ تؤكّد على قيمة الحال الاعتبارية وهي تضخّ معنى سردياً معمقاً في هذا السياق، وتتكشّف عن شبكة من الإشارات المغذية للرؤية السردية، مثل الإشارة اللافتة إلى ((بندقية الصيد)) بوصفها رمزاً للعيش داخل حكاية الأب القديمة وقناعاته الريفية الرعوية في تمثّل حساسية المقولة القصصية.

وتقارب قصة ((جزيرة الرشاقة)) على صعيد مقولتها القصصية موضوعاً طريفاً، يستقرىء الواقع الحضاري لبعض الشعوب التي تخضع بعماء ثقافي واضح لثقافة الأكل، على النحو الذي يتحوّل فيه أبنائها إلى حيوانات مجترّة، لتنتفح الرؤية السردية على مخيلة خصبة تعانينهم بعد أن

يتخلّوا عن كلّ شيء في الحياة سوى الأكل، على النحو الذي يوصلهم إلى درجة العجز عن الحركة :

وبتضخّم أحجام الناس طويلاً وعرضاً وثخناً، تغيّرت مقاسات الأشياء في الجزيرة . فأصبحت شركات الأثاث تصنع أسرة أكبر حجماً وأصلب عوداً، ومقاعد أوسع وأقدر على الاحتمال. وبعد أن كانت في الجزيرة بضعة محلات متخصصة بالملابس الكبيرة الأحجام، أصبحت هذه المحلات هي المعتادة . وأخذ البناءون يوسعون الأبواب ومساحات الغرف والممرّات والأدراج في العمارات.

وتصل الحكاية إلى مرحلة الخمود التام الذي ينبئ بموتهم أحياء، وقد حبسوا داخل أجسادهم الهائلة التي لم تعد تحسن سوى اجترار مزيد من الأكل . ولا بدّ أن مثل هذه المقولة تعكس واقعاً حضارياً مفارقاً ينهض على توجيه المقولة والرؤية، لكي ترصد حركة ثقافة المجتمع في مناخ عصري تحوّل فيه الأكل إلى مهنة، وإلغاء مفردة ((الرشاقة)) من عتبة العنوان ونفيها إلى سجن التاريخ .

وتطرح قصة ((الكومة)) قضية مركزية في جوهر المقولة القصصية، بوصفها دالاً سيميائياً على مصير الأشياء في الحياة، إذ إن الحركة الإنسانية الدؤوبة وهي تأخذ الأرض مشرقاً ومغرباً، ما تلبث حين تتوقف حركتها أن تتحوّل إلى ((كومة)) تشغل أقلّ حيّز ممكن في المكان . هذه الكومة قد لا تلفت انتباه أحد إلا إذا ركّز عليها تمام التركيز أو تكرّر مشهدها أمامه أكثر من مرّة، على النحو الذي تبدو فيه منسية لا يكثرث بها أحد ولا تشغل أحد، وفي ذلك علامة على أن الحياة حين تتدفق بالعطاء تشغل كلّ شيء، وحين تغيب يغيب عنها كلّ شيء، في جدل مثير تسعى الرؤية السردية على تشديد الانتباه إليه وتفعيله في المقولة القصصية .

قصة ((الحمامة)) تجسّد طبيعة العلاقة وحساسيتها بين السلام الداخلي عند الشخصيات ((الأب/الابنة/الحمامة))، والعنف الخارجي الذي يهدد البشرية ومستقبلها في جميع مناحيها، إذ تسعى استراتيجية القصة من خلال ذلك طرح مقولة الحرية بإزاء مقولة القهر والاضطهاد والقمع والترويع .

فعلى صعيد مقولة الحرية والسلام في الأرض تقدّم القصة علاقة الإنسان بالآخر، حين يحسن الأب وطفلته التعامل مع الحمامة وأفراخها لتنعم وإياهم بالطمأنينة والحرية، ويقابل ذلك علاقة الإنسان بالإنسان في الوطن العربي على نحو مخصوص، إذ تتجسّد كل أنواع البشاعة والموت والصراع بفقدان الحرية والديمقراطية والحياة الحرّة الكريمة :

وفي المساء كنتُ أتابع نشرة الأخبار التي يبثّها التلفزيون،

في حين وقفت ابنتي قرب نافذتها الأثيرة. وتوالت الأنباء
من جميع أقطار الوطن العربي : فيضانات مروعة تجتاح
بلاد الصومال التي أنهكتها المجاعة والحرب الأهلية ،
وتقتل المئات من الأطفال والنساء والعجزة.....

في فضاء صراعي بين مشهدين يحكيان في جوهرهما منطق المقولة القصصية التي تحفرها
القصة في ذهن المتلقي، مشهد الإنسان المقترن بالطفولة وهو يحتفي بالحمامة رمز السلام
والوئام والحرية والجمال، ومشهد الموت التي تجلبها نشرة الأخبار في كل مكان في الوطن
العربي .

في مقابلة مثيرة تترشح منها علامة ثقافية مركزية تطرح علاقة الشرق العربي بالغرب
الإمبريالي، تعيد إلى الأذهان عودة الاستعمار بشكل أكثر وحشية ورعونة عبر هذه الأساليب
الجديدة في قهر العرب واستغلال خيراتهم .

وتطرح قصة ((الكلب ليبر يموت)) هذه الإشكالية الثقافية بين الشرق والغرب في سياق آخر،
إذ تنظر المرأة الفرنسية إلى الكلب ليبر المشرف على الموت بحماسة منقطعة النظير، وتتهم من
يطالبها بقتله بإبرة الرحمة لإنقاذه من العذاب بالوحشية، وتشكو إلى الشاب العربي الذي تنادية بـ
((سميغ))، الذي يجاملها ولا يأخذ الأمر على محمل الجد . لاشك في أن هذه الثنائية تتدخل
في صميم العلاقة بين الشرق والغرب، وتعكس المقولة القصصية التي يجتهد القاص في تكريسها
عبر رؤية سردية يتمخض فكر القص، لكنها تسري في المدونة القصصية بسلاسة ورحابة ويسر

قصة ((الساعة)) يمكن أن تكون قصة مفصلية على صعيد مقولتها القصصية ورؤيتها
السردية، إذ تتمركز المقولة والرؤية منذ عتبة العنوان ((الساعة)) في توجيه اهتمام مجتمع القراءة
نحو القيمة الاستثنائية للوقت، ودور هذه القيمة في تشكيل مفهوم صحيح وعميق للحضارة في
مجتمعنا العربي الذي يفتقر إلى هذه القيمة، ولا ينظر إلى الوقت بالأهمية المطلوبة .

شخصية ((سيدي محمد)) المعنية بالوقت إلى حدّ الهوس ذات دلالة رمزية سيميائية كثيفة
على نقص قيمة الوقت في مجتمعنا، وكأن سيدي محمد يسعى في ذلك إلى التعويض بمفرده عن
ضياع الوقت وهدره في المجتمع العربي . تتجلى رؤية سيدي محمد الفلسفية والواقعية والجمالية
للوقت من خلال ولعه بجمع الساعات في منزله، على النحو الذي تساوي فيه حياته مجموع
الساعات الغريبة والنادرة التي يمتلكها، وينظم شؤون حياته وانشغالاته ورؤاه على أساسها وعلى
وفق تمثله لمعانيها ودلالاتها ورموزها :

فالوقت، بالنسبة للأستاذ سيدي محمد، مقدّس ذو قيمة سامية
تكاد تعادل قيمة الدرس أو تسمو إلى مرتبة الأستاذ نفسه ،

وكأنه يؤمن بمقولة : " لولا الوقت لما صار الإنسان إنساناً ".
ولهذا لم استغرب حمله ثلاث ساعات في آن واحد : ساعتان
يدويتان : واحدة على كلٍ معصم من معصميه، وثالثة ساعة
جبيّة في جيب قميصه القريب من قلبه، وأحياناً يحمل بضعة
ساعات أخرى في بقية جيوب بذلته. ولعلّ سلوكه هذا هو الذي
دعا زملاءه إلى وصفه بتهمة الغرابة.

إنّ الشخصية هنا لا تعنى بالوقت بوصفه عصب الحياة وجوهرها فحسب، بل إنها تفلسف
القضية وتنقلها من سياق منطقي وواقعي إلى سياق فلسفي جمالي، تتوقف على أساسه خطورة
وجود الإنسان في الحياة، ومعنى وقيمة هذا الوجود ودوره الفاعل في تأكيد حضور لائق بالتاريخ
والجغرافيا والإنسان .

في قصة ((النداء)) تتكرر شخصية ((سيدي محمد)) على نحو حكاوي وشخصي آخر غير
بعيد تماماً عن فضاء الشخصية السابقة في قصة ((الساعة))، إذ تظهر الشخصية في هذه
القصة بوصفها شخصية ثقافية ومعرفية يحزن الراوي الذاتي على رحيلها، فسيدي محمد هو
الصديق الوحيد للراوي، وسبب له رحيله ألماً كبيراً جداً على نحو يقدّم درساً نوعياً في فكرة
الصداقة .

المقولة القصصية والرؤية السردية التي تسعى القصة إلى إنجازها تتمثل في تلبّث هاجس
الوفاء عند الراوي بعد رحيل صديقه، إذ إن الحلم الذي زاره فيه سيدي محمد وطلب منه جمع
مقالاته عن المغرب ونشرها في كتاب، ما هو في الحقيقة سوى العثور على وسيلة للتعبير عن
هذا الهاجس، وحين وجد الراوي فيما بعد صعوبة المهمة التي تتكبّها، يدخل على الخط
((الخرشاف)) أحد طلبة سيدي محمد المخلصين حيث يخبره بقيامه وثلة من طلبة الراحل بمهمة
جمع المقالات ونشرها .

ثمة دروس أخلاقية وجمالية وفكرية وفلسفية عميقة تحضر في طبقات المتن النصّي وشيفرته
السردية، تشير سيميائياً إلى جدل وجود القيم وغيابها، على النحو الذي يكرّس في مسارات
التعبير نوعاً من التقاليد الأخلاقية، التي لا بدّ لها من قوّة خلاقة لضمان استمرارها داخل فضاء
يعمل جاهداً على إقصائها كلما وجد إلى ذلك سبيلاً أو فرصة .

وتطرح قصة ((الندوة)) درساً أخلاقياً يقارب القيم الأخلاقية العربية القديمة في نجدة المحتاج،
وغالباً ما تحيل قصص القاسمي في الكثير من علاماتها وإشاراتنا إلى جوهر هذه القضية، لما
تمثّله من حساسية ثقافية وفكرية وفلسفية ورؤيوية، تؤلّف على نحو ما المقولة القصصية والرؤية
السردية التي يشتغل عليها ليس في مدوّنته القصصية حسب، بل في كلّ اشتغالاته المعرفية
والثقافية والعلمية والأكاديمية. إنّ الحدث السردى في القصة يركّز في هذا السياق على المفارقة

الأخلاقية في تحوّل المنقذ إلى لص، وهي علامة سيميائية بوسعها أن تجيب على الكثير من أسئلة الحياة والسياسة والثقافة، في مجتمع تنقصه الرؤية الأخلاقية للنظر إلى الأشياء، ومازال يخضع في الكثير من سلوكياته إلى أنماط بدائية، ووحشية أحياناً، تتحدّى في ذلك قيم الحضارة والإنسانية ومعانيها الخصبية.

تشتغل قصة ((القارب)) على مقولة قصصية حاشدة بالدلالات والأفكار والقيم، سواءً على صعيد علاقة الراوي الذاتي بالقارب الجاثم على الشاطئ، أم علاقة شخصية خالد الرسام صديق الراوي بالقارب أيضاً، أم العلاقة النوعية بين الراوي وخالد في الإطار السردى والإطار السيرداتى، إذ إنّ شخصية خالد هي شخصية واقعية هي شخصية الرسام العراقي خالد الجادر، الذي سيهديه قصة ((الظمأ)) توكيداً لسيرداتية الحكاية. إن نسيج هذه العلاقات تعكس درساً رؤيويّاً وأخلاقياً يتيح فرصة لتجليّ المقولة القصصية ورؤيتها السردية في مضمار القصّ، فالعلامية التي تترشّح من طبقات المناخ والجوّ السردى في القصة هي التي تولّف المقولة وتجسّد الرؤية، وتجيب على أسئلة التشكيل الرمزي في رمزية القارب، والمسافة الروحية والوجدانية والانفعالية بين القارب وكل من الراوي وخالد، على النحو الذي تمتلئ فيه هذه المسافة بالمعنى والقيمة والدلالة :

كان خالد كثيراً ما يجلس في الشرفة ويطيل التأمل أكثر مما
يرسم أو يقرأ. ظننته أوّل الأمر يتأمل البحر أو يسرح نظره
في أمواجه أو يتطلّع إلى غروب الشمس أو يتابع حركة
الغيوم في السماء، ولكن بدا لي فيما بعد كما لو كان يحدّق
في القارب كأن عينيه شدّت إلى أسلاك غير مرئية، أو كما
لو كان يفكر في أمر يقلقه ويملاً نفسه بالخوف. وقلت في
نفسي لعله يتوجس الموت بسبب عمره المتقدّم وحالته
الصحية الصعبة. وسخرت من تخوفاته في نفسي، لأنني
أعتقد تماماً بالقضاء والقدر فالموت لا يرتبط بحالة الإنسان
الصحيّة، فكم من شاب وافته المنية وهو في كامل قواه
الجسديّة! لم يحدثني خالد عن القارب كثيراً، ما عدا إشارته
إلى نيته في رسمه، لذا لم أسأله عن سبب تحديقه فيه، فقد
أكون واهماً. إضافة إلى أنّه كان قليل الكلام كثير التفكير،
وكنْتُ أخشى أن أقطع عليه سلسلة أفكاره.

إنّ المثلث الشخصي الذي يجسّده (الراوي/القارب/خالد) يتحرّك في فضاء القصّ تحركاً متموّجاً، يناسب حساسية الحراك الروحي والنفسي والمكاني لها عبر الثبات والتحوّل، الحضور والغياب،

القرب والبعد، المعقول والغرائبي، من أجل إعادة الاعتبار للحواس الإنسانية الإضافية، وهي تجيب على الكثير من الأسئلة الملغزة التي لا تتمكّن الحواس التقليدية من الإجابة عليها .

تطرح قصة ((الغزالة)) مثلثاً شخصياً مختلفاً وغريباً عن المثلث الشخصي لقصة ((القارب))، على النحو الذي تختلف فيه المقولة القصصية التي تختفي في ظلّ مساحة هذا المثلث، وتؤدي دورها استناداً إلى طبيعة هذه المساحة وكيفيةها . يتألف المثلث الشخصي في قصة ((الغزالة)) من شخصية الراوي الذاتي، والغزالة، والذئب، وتعيش الشخصيات الثلاث في أزمة واحدة هي أزمة الجوع والعطش وسط صحراء قاسية، وكلّ منها يسعى إلى حلّ أزمته بالطريقة التي يراها مناسبة وممكنة ويكون هو قادراً على إتمامها . الراوي الذاتي وهو يعاين الغزالة يضعها هدفاً لحلّ أزمته، وهي في الوقت ذاته تنظر إليه في السياق ذاته، والذئب ينظر من طرف خفيّ إلى الراوي للسبب ذاته، وحين يهجم عليه أخيراً ينجح الراوي في القضاء عليه وسدّ حاجته منه .

إنّ هذه الإشكالية المتداخلة والمتناظرة تطرح مقولة عودة الإنسان إلى حيوانته حين يبلغ جوعه وعطشه أوجهما، فيتجرّد من عقله ويبدأ بالتفكير الحيواني بالطريقة ذاتها التي يشغل بها الحيوان، ولاشك في أن طرح هذين الأنموذجين في القصة ((الغزالة/الذئب)) يعكسان رؤية سردية معينة، إذ تمثل ((الغزالة)) علامة الوداعة والجمال والألفة وتتعرّض كل هذه المعاني السامية للاستباحة من طرف (الإنسان) حامل الجوع والعطش، ويمثل ((الذئب)) علامة تجلّي الروح الذئبية التي لا تفرّق بين الأشياء وكلّ شيء لديها صالح لسدّ رمق الجوع والعطش .

فضلاً على طرح فكرة امتحان إنسانية الإنسان أمام بروز حيوانته في هذا المقام، ومقابلة ذلك مع نوعين متمايزين من حيوانة الحيوان، على النحو الذي تتشكّل فيه معادلة تحكي هذه المقولة القصصية وتتجز هذه الرؤية السردية .

قصة ((المدينة الشبح)) تشغل في مقولاتها القصصية ورؤيتها السردية على نبوءة نفاذ النفط من دولنا النفطية، وتحول مدنها التي كانت تعجّ بالحياة والثراء والرخاء إلى مدن أشباح يهجرها أهلها، بعد أن تفقد كل صلة للحياة فيها، وهو ما يكشفه الراوي الذاتي وهو يستطلع مدينته الشبحية قادماً من محل إقامته في الغرب، في زيارة رمزية لها لينقل صورة خرابها :

واخترقنا وسط المدينة متّجهين إلى أحيائها الغربية حيث

انتشرت الإقامات السكنية الفاخرة المهجورة . أوقفنا

سيارتنا وسط الشارع الرئيس وهبطنا راجلين وسرنا على

الرصيف المُدثّر بالرمل، بمحاذاة الأبواب . كان بعضها

موصداً وبعضها الآخر مغلقاً وبعضها مفتوحاً على

مصراعيه . وكلّها تحمل قطعاً نحاسية أو خشبية كُتب عليها

اسم الإقامة، وأغلب الأسماء مؤنثة على غرار (فيلا حصّة)

و (فيلا جوهرة 2) . ندلف إلى بعض المنازل فنلقي على
جنباتها نظرة بلون الحزن. وفي كل منعطف شهقة دهشة،
وراء كل باب يتلفع سرّ لا يخلع رداءه للتاريخ ، وعلى
كل قطعة أثاث فاخرة غفت برودة أسي.

المقولة القصصية والرؤية السردية تتمركز في بؤرة النبوءة المتوقعة، لأن النفط مادة قابلة للنفاذ في يوم ما، وحين لا تجد المدن النفطية العربية حلاً مستقبلياً لهذا المصير المظلم، إذ إنها تعتمد اعتماداً كبيراً وحاسماً على الثروة النفطية، فإنها ستواجه المصير المفجع الذي ترسمه القصة . وعلى الرغم من حساسية الجوّ الحكائي الذي تتمظهر القصة فيه، إلا أن المقولة التي يجسدها الجوّ الحكائي هنا تتحاز إلى مرجعية فكرية وثقافية وقومية، تؤدي وظيفة انتباهية لا تخلو من تحفيز ونقد وإثارة وتوجيه ودرس أخلاقي قاسٍ .

أما قصة ((الظمأ)) التي يهديها القاص إلى روح الفنان الكبير خالد الجادر، فإن درسها الأخلاقي والقيمي يدخل في جوهر قضية الغربة والحنين إلى الوطن، إذ بعد موت صديقه الرسام الجادر في مستوى سيرذاتي (واقعي) من مستويات السرد القصصي، وإرسال الجثة إلى أرض الوطن بعد معاناة، ينبثق عند الراوي كلي العلم شعوراً نوستاليجياً عارماً لا يمكن السيطرة عليه . إذ حين يصف الطائرة وهي تقلّ جثمان الراحل إلى أرض الوطن يغرق في متاهة شعرية وعاطفية، تنظر إلى كل الأشياء وقد تحولت إلى حزن عميم يلقها ويغطيها :

في المطار، شيعت عيناه النعش حتّى ابتلغته بطن الطائرة،
دون أن يلاحظ تحية الوداع التي لوّح بها أخو الرسّام وهو
يجتاز حاجز إجراءات المغادرة. ولم يطلّ به الانتظار فقد
أقلعت الطائرة بعد لحظات، وسرعان ما اختفت في غياهب

الغيوم القاتمة التي كانت أشبه بخيمة كبيرة سوداء على فضاء المطار.

إن هذه اللحظة الوصفية المركزة تحقق على نحو ما فضاء المقولة القصصية التي أراد القاص تفعيلها في مناخ الرؤية السردية، وتنقل صورة المسكوت عنه في قلب المشاعر التي تركها النعش وهو يغادر ليترك نفوساً مجروحة بلا حياة في الغربة .

قصة ((الكهف والحلم)) تتحو في إنتاج مقولتها القصصية نحواً تناظرياً جدلياً، على النحو الذي تشكّل فيه معادلة إشكالية أزلية ذات طرفين متصارعين . الأول تمثله علامة ((الكهف)) في أنموذجها السيميائي العائد تاريخياً وأسطورياً وطبيعياً إلى معاني البدائية، التي تقود إلى التوقع والتموضع والسجن في المكان الضيق والمهجور . والثاني يمثله ((الحلم)) في أنموذجه النفسي والفلسفي، وهو ينفّث على فضاء شاسع لا محدود وغير متناهٍ، تتحرّك فيه الأشياء والنيّات بحرية وطلاقة منقطعة النظير، وتتحرّك داخل المعادلة التي يقترحها عنوان القصة على

مسار تعادلي، يمكن أن يكون فيه الخلاص الوحيد لسجن الكهف . إذ إن شخصية الطفلة التي تسقط في فضاء الحلم المخلص ويقودها في نهاية الأمر نحو الخارج الطبيعي، تتعلّق بالحلم بعد أن يصبح لديها هاجساً للإنقاذ من ظلمة الكهف واعتقاله وهيمنة معنى الموت فيه .

تعكس قصة ((الخوف)) صراعاً ذاتياً مونولوجياً عنيفاً ومروّعاً يتجسّد عبره فضاء المقولة القصصية، إذ يسقط الراوي الذاتي وهو يروي حكاية لا تخلو من غرابة في صراع نفسي وروحي مثير وطاغ، حين يجد أمامه فجأة رجلاً أسيراً مقيداً يقوده رجال ثلاثة وقد تأكد من أنه يعرفه تمام المعرفة . وبعد أن بدأوا أمامه بحفل تعذيب الأسير الذي لا حول له ولا قوّة وهو يسير إلى موته الأكيد، يبدأ صراع الشخصية مع ذاتها بين الإقدام الانتحاري على إنقاذه، أو التخاذل والسكوت طلباً للسلامة وخوفاً من موت محقق :

إنّ سأغضّ طرفي، سأشّيح بوجهي عن البحر، سأتظاهر
بأنني لم أر شيئاً ، سأقنع نفسي بأنّ ما شاهدته لا يعدو أن
يكون ضرباً من الهلوسة أو نوعاً من زوغان البصر. ولكن
ماذا سأروي لأبنائي بعد اليوم؟ هل أقول لهم إنني فضّلتُ
سلامة العودة إليهم على المغامرة بحياتي من أجل إنقاذ من
أحببته وأحبّوه ، وما زلت أحبّه ويحبّونه ؟ هل أستطيع أن
أسوّغ أمامهم تخاذلي وجبني؟ وحتى إن أخفيتُ الحادث عنهم
وغلّفته بالصمت والكتمان، فهل يعني ذلك أن ما وقع لم يقع؟
ليس في مقدورنا مسح الحقائق بأفواهنا أو تحويلها بأقلامنا.
حتى وإن لم يطلع امرؤ على خسّتي وهزيمتي، فإنني سأعيش
رجلاً منكسراً في داخلي مثل نخلة أصابت جذعها طعنة فأس
قاصمة. سيلاحقني مشهد ذلك الرجل الأسير كظلي حيثما حللتُ
وأنتى توجّهتُ. سيؤرّقني ضعفي وجبني، ولن أنسجم بعد اليوم
مع ذاتي التي ستتآكل من الداخل وتنهار. إنني بهزيمتي هذه
سأنسف ما بقي من قناطر تصلني بنفسي، وسأدمر ما ظلّ من
جسور تربطني مع أبناء بلدتي ممّن يثقون بي ويشاركونني حبّ ذلك الرجل.

إن حساسية الصراع الدامي في قلب الشخصية وعقلها هي التي تمثّل الرؤية السردية المتعالية في القصة، وتكشف عن حقيقة الذات البشرية حين تواجه نفسها في رهان قاسٍ لا يمكن الوصول من خلاله إلى نتيجة حاسمة ومرضية، تسعى القصة بحساسيتها الغائرة في جوف النفسية الإنسانية إلى صوغ معادلة صعبة، طالما عاناها الإنسان على مرّ العصور وفي مختلف الشعوب والثقافات، إنها المشكلة الأكثر تعقيداً في الحكاية البشرية .

لقصة ((القادم المجهول)) مقولة قصصية مميّزة تعكس رؤية سردية تنطوي على قدر من الغرابة في تشكيلها، فالراوي الذاتي وهو يروي قصته مع صديقه ((سيدي محمد)) المريض بالسرطان الذي يتشابه معه في أشياء كثيرة، يقدّم حكاية تنهض على فكرة الصراع النفسي بين الإرادات والقوى الخفية . ففي ردهة المستشفى حيث يرقد سيدي محمد . كما يبدو . رقدته الأخيرة قبل رحيله، حيث لم تتجح كل زيارته الاستشفائية إلى فرنسا للعلاج، ينشغل الراوي بمراقبة حالة صديقه ليقع في حيرة تشعره بالعجز أمام لغز مثير :

ما حيرني وأقلقني وأشعّرنِي بعجزي وأثار غيرتي في آنٍ
واحدٍ، أنّ عينه اليمنى كانت تتّجه إلى مدخل ذلك الجناح
بين الوهلة والأخرى في انتظارٍ قادمٍ ما، بيد أنّ عينه
اليسرى تخشى وصول ذلك القادم المرتقب ولا تريد
حضوره. إحدى مُقلّتيه تستدعي ذلك المجهول والأخرى
تحذّره من المجيء وتصرفه.

إن هذه الحساسية الغريبة في انتظار قادم مجهول لا رغبة في حضوره، تعكس صراعاً نفسياً يكشفه الراوي في أعماق شخصية سيدي محمد، وهو ينتظر قادماً مجهولاً يتراءى من خلال مثل العين اليمنى لاستقباله أنه قادم لا محالة، وعين يسرى تخشى هذا الحضور المرتقب وتخافه . فضلاً على الصراع الذي يفرضه الراوي على نفسه لخوض تجربة الصراع من أجل معرفة القادم، وحلّ اللغز الذي حوّل النظر والاهتمام من مرض سيدي محمد المميت إلى رهان شخصي يسعى فيه الراوي إلى تحقيق النصر على صديقه المريض، وإدراك السرّ الذي يعتقد أن صديقه يخفيه لغرض ما . وإذ ينتهي الصراع إلى هزيمة مشتركة يقع فيها الاثنان صرعى الرهان النفسي من أجل المعرفة وكشف السرّ، فإن المقولة القصصية تقدّم أنموذجها في هذا السياق استناداً إلى رؤية سردية، تدافع فيها الذات الإنسانية عن أنموذجها في الحدس والتفكير والتقدير والسعي إلى كسب المعركة الرهانية في أحلك الظروف .

قصة ((النهاية)) تحمل المقولة القصصية الأخيرة التي ينفرد فيها الراوي بمصيره بعيداً عن الآخرين، إذ بعد إحساسه بفشل حياته في كل مراحلها وعلى كل المستويات، يقرّر إدارة دقّة عملية موته بنفسه كي لا يحتاج إلى الآخر مطلقاً . ويرسل في ذلك رسالة إلى ثقافة جديدة في عزل الآخر وتحتيته حتى في ظروف الموت، بعد أن لاحظ أن أمر الموت هو الآخر تحوّل إلى عمل سلعي مثل أي عمل سواه، ولا بدّ من التعامل معه على أساس هذا الوصف، في رؤية سردية مظلمة للواقع الإنساني المعاصر وهو يتصرّح ويتحجّر :

قررتُ أن أتولّى دفن نفسي بنفسي، لأنني وحيدٌ لا أسرة لي
ولا أقارب، من قريب أو بعيد . مقطوعٌ من شجرة ، كما

يقولون. لم أتزوج قط. لم أريد أن أكون مسؤولاً عن شقاء امرأة أو عذاب طفل في هذه الدنيا. يكفيني ما أنا فيه من سأم وتعاسة. ترمّلت أُمِّي أثناء حملها بي، فربّنتي يتيماً. وقبل أن ألتحق بالمدرسة الابتدائية التحقت أُمِّي بأبي في عالم الأموات. فتحمل جيرانها مشقة دفنها وإرسالها إلى مدرسة للأيتام. ولهذا فأنا لا أريد أن يتحمل جيرانى عبء دفني. سأسوي أمر جنازتي بنفسى.

لم يكن هذا القرار المأساوي للراوي الذاتي ليصل إلى هذا المستوى من نفاذ الزيت الإنساني في جسد الوجود، لولا التجربة المرة والقاسية التي قادته إلى هذا المصير، عبر شعور دفين يؤسس لفكرة الانعزال والوحدة في مجتمع يسير بهذا الاتجاه، ويدفع بالإنسان إلى غربة في المكان والزمن والأشياء لا تتيح له التفاهم مع الآخر القريب.

وهو ما يزيد إحساسه بـ ((النهاية)) التي لم تأت خاتمة للمجموعة القصصية عبثاً، بل بفعل تخطيط استراتيجي تشكيلي يعزّز المقولة القصصية العامة التي اشتغلت عليها ((أوان الرحيل))، وأنجبت رؤية سردية خاصة بتصوير الجزء السلبي من الحياة بكل ما ينطوي عليه من معطيات وإشكالات. لا شك في أنّ الأنموذج الإبداعي الذي يشتغل عليه القاسمي في مجال كتابة القصة، لا ينجز بمعزل عن المشروع المعرفي الخصب والثري. بأرضيته الفكرية والفلسفية الإنسانية. الذي يعمل عليه في مجال علم المصطلح وثقافة الحرية والفكر الحرّ، إذ تستجيب الرؤية السردية في قصصه كلّها لطبيعة الخطاب الفكري والمعرفي وتجسّده وتمثّل طريقته في التشكيل والتعبير والتدليل، وتشير إليه علامياً وجمالياً ضمن منظور إبداعي متجوهر.

إن هيمنة الجانب الأخلاقي في مستواه الإنساني على المدونة القصصية الإبداعية وتمثيل مقولاتها عند القاسمي، لا يتنازل عن الشروط الجمالية التي لا يمكن للرؤية السردية أن تنجح في التعبير عن خطابها من دونها، ولهذا المستوى من التفكير الإبداعي مرجعيته الاجتماعية في بناء الخطاب العام والرؤية العامة. إذ يقول القاسمي في هذا السياق ((علّمني والذي في صغري أن الأدب الجيد هو الذي يتناول قضايا الإنسان الجوهرية: الحياة، الحب، الموت. كان الإنسان في الأصل جزء من الطبيعة. ثم استطاع أن ينفصل عنها بوساطة الثقافة، ومنذ ذلك اليوم وهو يبذل قصارى جهده في استخدام ثقافته للتحكّم في الطبيعة وتسخيرها لترفيه حياته ورفاهيته، فأفرزت الثقافة التي هي طريقة تفكير وسلوك، المنتجات الحضارية من مساكن، وملابس ومأكولات ومصنوعات لخدمة الإنسان، كما استخدم الإنسان ثقافته وخبراته التي اكتسبها بالانتخاب الطبيعي عبر ملايين السنين، للتمييز بين ما هو مفيد له وبين ما يعود عليه بالضرر، وسمّى الأول بالخير والثاني بالشرّ، وعندما يعمّ الخير في المجتمع فيضمن حقوق الإنسان وحياته،

نستطيع أن نصف ذلك المجتمع بالتمدّن (وهذا هو فهمي لمصطلحات: الثقافة والحضارة والمدنية، وهي مصطلحات متجاوزة متناسقة في منظومة مفهومية واحدة)، والأدب، وبضمنه اللغة التي هي وسيلته، هو جزء من الثقافة، ولا بدّ له أن ينتصر للخير الذي هو غاية الثقافة⁽⁵⁾. ومن هنا بوسعنا تفهّم طبيعة وكيفية تشكّل المقولة الفكرية والفلسفية والثقافية التي ترشّحت عنها المقولة القصصية، وكيف أفرزت هذه المقولة الرؤية السردية التي ما انفكّ القاسمي يشدّد عليها ويضغط على معطياتها، كي يحقق بذلك أعلى استجابة ممكنة للتعبير عن تجربته في خطابه القصصي.

جماليات الخطاب القصصي:

يندرج الخطاب القصصي في مقدمة الخطابات السردية المثيرة التي حققت رواجاً منقطع النظير في بدايات انتشار الفن القصصي في العالم، قبل أن يتكشف حديثاً فن الرواية . الخارج أساساً من معطف القصة . عن حساسية تداولية عالية في السنوات الأخيرة، ليطغى خطابه على الخطاب القصصي وينحّي هذا الخطاب الأصل جانباً ليتسّد الفضاء كاملاً . غير أن الخطاب القصصي وبالرغم من انحساره لصالح فن الرواية الطاعى، يبقى هو الأصل النوعي والجزر الأجناسي لهذه الخطابات السردية وهو منبعها وفضاؤها الممول، على الرغم من عدم الاكتراث النقدي بمنجز القصة القصيرة في المدونة النقدية الحديثة، التي انصرفت نحو جنون الرواية انصرافاً يكاد يكون كلياً استجابة لسوق القراءة، وسخرت كلّ طاقاتها المعرفية لخدمة هذا النوع الساحق الانتشار .

يعتمد الخطاب القصصي في بنائه الفني على طبيعة اللغة السردية بوصفها الأداة البنيوية الإجرائية الأولى لتشكيل الخطاب، ومرت اللغة القصصية في هذا السياق بسلسلة من المراحل والتجارب والتيارات والمدارس، حيث تتناسب كيفية التعبير اللغوي القصصي وكفاءته وإجراءاته مع كل مرحلة أو تجربة أو تيار أو مدرسة، وتأخذ أنموذجها التشكيلي والتعبيري والجمالي منها، وتحقق من خلال ذلك رؤيتها أيضاً .

إنّ اللغة الشعرية المشتغلة بعمق وكفاءة وإثارة وحيوية ونشاط ومرونة في المجال السردى القصصي، والمتمرسنة بخبرتها الكثيفة، وتجربتها الثرة، ووعيتها الخصب والمتجدد، في حدود هذا التصوّر النوعي لآلية العمل وتقانة التشكيل السردى ((هي الوسيلة الوحيدة التي يعبر بها الأدب عن نفسه، فكل وجه من وجوه القصص، مما جرى بحثه من قبل، يعتمد على ألفاظ المؤلف وطريقته في نظمها في جمل وفقرات وبينما لا نكون في العادة ملتفتين إلى ما تتضمنه اللغة في القصص كما في الشعر، لكننا لا نستطيع أن نتجاهل ما تؤديه اللغة لعمل الفن كله، فانتخاب المؤلف للألفاظ (سواء كان جارياً على العرف أم غير جارٍ، وحرفياً أم مجازاً) وجهرية صيغة الجملة أو انخفاضها، وما يومية به أسلوبه، هذه كلها عناصر اللغة التي تعين على صوغ أهمية القصة))⁽⁶⁾ . إذ تتبري عناصر التشكيل اللغوي القصصي لتؤلف منهج القصة ورؤيتها وحساسيتها عبر أنموذج خطابها وشكله ونوعيته، استناداً إلى حساسية الفعالية الشعرية المثالية التي تتمتع بها لغة السرد القصصي في التشكيل والتعبير .

لا شك في أنّ عملية الكشف عن جماليات الخطاب تقع أساساً على عاتق القارئ، إذ هو المتدخل الأول الذي ينقل النص من منطقة الكتابة الجاثمة بسوادها على بياض الورق، إلى منطقة التداول والحوار والمعاينة والمقاربة والسجال والكشف بكل ما تتمتع به من حيوية ونشاط وقدرة على التأثير، على النحو الذي يعاد فيه إنتاج الخطاب بآليات القراءة الجمالية التي تتيح

للخطاب أن يتمظهر على نحو معين وصورة معينة . يحقق القارئ نوعاً من الاندماج الفاعل والحرّ مع مكوّنات الخطاب الأدبي بجمالياته القارّة، وتنهض قراءته العميقة على مهمة التواصل بينه وبين صانع الخطاب ومنجزه، إذ إن القارئ عندما يتوغل في قراءة النص ((إنما ينخرط في عملية تواصل بينه وبين صاحب النص، بوساطة الرسالة اللغوية الواقعة بينهما . وهذه العملية تقوم في جوهرها على تكامل تحوّلين يقعان على مضمون الرسالة، أولها خروج المضمون أو التجربة المعنية إلى بناء صوري بعملية تركيب الرموز أو "تشفيرها"، ثم "ترجمة" ذلك البناء إلى المضمون المحيل عليه بعملية فك الارتباط، وتحليل التركيب، وردّ البناء إلى المكوّنات الأولى))⁽⁷⁾ .

إن اللغة السردية التي هي الأداة الأولى للتعبير الجمالي عن التجربة، إنما تتمكن من تحقيق ذاتها الجمالية التعبيرية عبر انطوائها على شبكة أسرار خاصة تؤلّف خطابها من خلالها، وتشغل هذه الأسرار بوصفها الشيفرة المركزية التي بوسع الخطاب من خلالها التعبير عن شخصيته السردية .

وإذا ما عاينا المجموعة القصصية ((أوان الرحيل)) في هذا السياق سنجد أنها اشتغلت على تأليف وتكريس خطاب نوعي، يعبر عن هويتها الفكرية والجمالية والتواصلية، و ((هكذا تبقى للسرد في أوان الرحيل أسرارته التي تحتفظ بها الشخصيات المتوارية عن الأنظار، فالراوي لا يستطيع أن يلامس الحقائق كلّها، فهو يحوم حولها ويسعى إلى إدراكها))⁽⁸⁾، وذلك جزء من فلسفة الخطاب السردية الذي تشغل عليه القصص .

لم يأت القاسمي إلى ميدان فن القصة القصيرة بخطابه المميّز من فراغ ثقافي أو إبداعي أو معرفي أو فكري، إذ ((إن صلته بالبحث المعجمي والمصطلحي تجعله دائم العلاقة باللغة والمعنى والدلالة . كما أن اشتغاله بالنقد الأدبي والترجمة يضعانه في صلات دائمة بالإبداع قراءة وتحليلاً وتحويلاً . وكلها تسهم في تمتين علاقته باللغة والنص والوجود . وحين اختار " القصة القصيرة " مجالا للكتابة الإبداعية فإنه يستشعر أنها الفضاء الأكثر استيعاباً لتمثلاته ورؤياه للأشياء وتساؤلاته))⁽⁹⁾ . على النحو الذي يقود فيه عمله الإبداعي القصصي إلى استكمال الفضاء العام للمشروع المعرفي، الذي لا يتوقف تشييده على المستوى النظري والفكري والفلسفي، بل يمتدّ إلى المستوى الإبداعي الخلاق في طراز نوعي من طرزه، كي يرتفع إلى أقصى طاقة تعبير ممكنة تستوفي شروط التمكّن والإسهام الحقيقي في رفد المعرفة، وضخّها بإمكانات غزيرة تنطوي على قدرٍ باهرٍ من التطلّع، تنقله إلى ضرورة تمثيل تجربة الإنسان في الحياة بوجوهها وضروبها وأشكالها وطبقاتها كافة. لعلّ من أبرز المسائل التي تشغل على تأسيس جماليات خطاب قصصي متميز في تجربة القاسمي، ما ألمح إليه الناقد سعيد يقطين في مقدمته لهذه المجموعة في التفريق بين مصطلحين مختلفين على صعيد تحديد هوية النوع القصصي .

المصطلح الأول هو ((مجموعة قصص)) ويصف تلك القصص التي يجمعها صاحبها من دون أن تنضوي تحت لواء تجربة واحدة، وهو ما ينطبق على الكثير الأغلب مما نقرأه في المدونة القصصية العربية الحديثة . والمصطلح الثاني هو ((مجموعة قصصية)) ويصف المجموعة التي تشغل على موضوع واحد ورؤية واحدة وخطاب واحد وحساسية واحدة، بقوله: ((أوان الرحيل مجموعة قصصية، وليست مجموعة قصص. وهناك فرق بينهما في تصوري. فالمجموعة القصصية تجربة واحدة وتعبير عن رؤية موحدة تنظمها ضوابط خاصة تسمها جميعا بسامات مشتركة . أما مجموعة القصص فتجارب وأمشاج من مواد حكاية ورؤيات ومواقف متعددة ومختلفة))⁽¹⁰⁾ .

وتدخل ((أوان الرحيل)) على وفق هذا التوصيف الاصطلاحي الدقيق ضمن نطاق المصطلح الثاني ((مجموعة قصصية))، لما وجدناه من اشتغالها على موضوع الموت من زوايا نظر ورؤيات مختلفة، تصب كلها في بؤرة ومحرق هذه الثيمة المركزية التي طالتها قصص المجموعة جميعاً وانتهت إليها . من هنا تتشكل أولى خصائص تشكيل الخطاب الجمالي للمجموعة القصصية ((أوان الرحيل))، وهي تتدرج في لغة خطاب إنشائي يعمل على توطين حساسية تعبيرية ذات نفس مشترك، تأخذ من موضوع الموت الكثير من خصائصها وشيفراتها وصورها وعناصر تشكيلها ونماذج مكوناتها، وتنتهي في السياق ذاته إلى إفراز مقولتها وتشكيل رؤيتها .

تميزت هذه القصص بما يمكن أن نصلح عليه هنا بـ ((اللغة البسيطة المشفرة))، التي تشتغل على إنتاج حساسية تعبير سردية قابلة للتلقي بسهولة ويسر في نسقها الأول، لكنها في الآن ذاته تتطوي على شيفرة علامية يمكن الانتقال بواسطتها من المستوى الأول للتلقي إلى مستوى أعلى، يحتاج من القارئ الشريك إلى قدرة تأويلية تذهب بالمقروء إلى منطقة أبعد من مناطق المعنى داخل إطار النسق الثاني .

في قصة ((أصابع جدّي)) مثلاً تبدو الحكاية للمتلقي المباشر وكأنها نبوءة تقليدية لشيخ خبر الحياة وجربها وخرج منها بهذه النظرية، ورأى أن الأصابع هي جوهر الجسد البشري وبغيابها يغيب الجسد كله . ويمكن تلقي حكاية هذه القصة بناءً على قيمة هذه الرؤية السردية، إذ إن لغتها المعبرة قدمت الفكرة السردية ببساطة ويسر ومرونة تعبيرية عالية، لا تستدعي في ظل القراءة البسيطة الذهاب التأويلي أبعد من ذلك . غير أن علامة ((الأصابع)) تختزن شيفرة سيميائية في طاقتها التعبيرية، تقود القراءة المركبة إلى تحسس طبقات تعبيرية أخرى لا تتوقف عند حدود الحكاية الأولى :

وحتى اللحظة الأخيرة راحت شفتا جدي تجاهدان لتلاوة آيات
من القرآن الكريم الذي كان يحفظه عن ظهر قلب منذ أن كان

صبيّاً في الكُتّاب. وكانت آخر حركة له قبل أن يغمض عينيه
 نظرةً وانيةً إلى كفّه اليمنى وأخرى إلى اليسرى. عندها قال
 معظم أبنائه الواقفين إلى جانبه : " نعم ، نعم ، الأصابع ،"
 وانبجست الدموع من عيونهم ، وعلا عويلُ النساء وضجُّ الأطفال بالصراخ.

اللغة السردية الحكائية في هذا المقطع تفي في صورتها الأولى لفرضية النبوءة التي
 فرضها الشيخ على مجتمع تلقيه (الماحولي) وهو على فراش الموت، وكان تركيزه وتركيز أبنائه
 على الأصابع بوصفها رمزاً للفعل والعمل والإنجاز، فهي أداة الجسد للوصول إلى الآخر بمختلف
 أشكاله ومستوياته وضروبه، والتعبير عن فكر الجسد ولسانه ورغبته وحلمه .
 وهي حامل الفكر والقضية والحسّ والعاطفة على صعيد التعبير في الأحوال كلّها،
 فلأصابع أكثر من لغة في أكثر من مقام، وكلما تعطلت لغة منها بالإمكان تشغيل لغة أخرى،
 وهكذا حتى تتعطل فتسكت لغات الجسد جميعاً على النحو الذي يصبح فيه بلا أهمية تذكر ولا
 حاجة لوجوده .

ومن الخصائص الجمالية للخطاب القصصي في مجموعة ((أوان الرحيل)) أنها تتوجّه
 توجّهاً مباشراً إلى مجتمع التلقي بطبقاته كافة، فالعنصر الحكائي المتجسّد في الخطاب يمكن أن
 يتلقاه القارئ العادي ويتواصل معه استناداً إلى مظهرية الحكاية . وفي الوقت نفسه يتوجه
 الخطاب العلامي الذي تتضمنه القصص في طبقة أخرى من طبقاتها نحو القارئ النوعي
 المتمرس، الذي لا يتوقّف عند حدود الحكاية بمظهريتها المجرّدة المتركّزة في مجال الحكي
 المتعي .

فعلى صعيد القراءة المتعينة البسيطة يتسلّم القارئ المفارقة الحكائية على نحو كوميدي،
 ويتسلّى بما تنتجه الحكاية من تحوّل الرفاهية إلى عجز، في حين تغور القراءة العميقة في باطنية
 جدل حضاري بين البلاد الفقيرة والبلاد الثرية، وما تفرزه من قيم ورؤيات ومناخات ثقافية
 وحضارية بالغة التعقيد والأهمية، تنعكس على صورة وجود الإنسان في الحياة :

وعلمنا ذات يوم أنّ أحد أبناء البلدة سافر إلى جزيرة الرشاقة
 للدراسة في إحدى جامعاتها الراقية. وتهامس بعضنا باستنكار:
 "إنّه قرر الإقامة هناك ولن يعود!" وتساءل بعضنا الآخر :
 وكيف يرضى أهله بذلك؟! وجاء الجواب: "إنّه يبعث إليهم
 بالمال والهدايا، وقد ظهرت عليهم أمارات الثراء . " وقيل لنا
 إنّه ليس الوحيد الذي يهاجر إلى جزيرة الرشاقة، فهناك مثله
 الآلاف من جميع أنحاء العالم، ومنهم من يواتيه الحظّ فيصبح من أصحاب الملايين.

إن قضية هجرة العقول إلى بلاد الغرب حيث تتوافر حياة الرفاهية هناك، تغري كل العقول المتميزة في البلاد الفقيرة للعيش هناك، غير أن القصة تنتبأ بمصير أسود حين تهيم عادة الاستهلاك بكل أنواعه على سگان هذه (الجزيرة)، وتقودهم إلى العجز في الميادين كلها . ولا شك في أن الصورة المكانية لـ ((جزيرة)) تعبّر عن معطى ثقافى وسياسى أيضاً، يمثل حالة الإقبال التي يمارسها المناخ الحضارى العام في هذا العالم بإزاء الآخر، على النحو الذي يفرض المكان فيه شروطاً قاسية لفتح هذه الجزيرة والمكوث والعيش فيها، ضمن طبيعتها وكيفيتها وأخلاقها الثقافية والحضارية، والاستجابة لقواعدها وقوانينها وأعرافها ومواضعاتها . ومن وسائل التشكيل الجمالى للخطاب فيها تميّز سردها بنوع من السرد المقنن والوظيفى، الذي لا يشعر القارئ فيه بوجود زيادات واستطالات سردية لا تؤدي وظائف بنائية وتشكيلية وجمالية، مما يؤدي إلى تماسك أكبر في جسد النص السردى، وفعالية أعلى في أنموذج هيكلية الخطاب .

قصة ((الكومة)) مثلاً على صعيد النوع القصصى تندرج في إطار القصة القصيرة جداً، لأنها على الصعيد الكتابى لا تتجاوز صفحة واحدة، وتشتغل على رؤية سردية مركزية، ذات حيّز مكاني وزمني يبلورها داخل فضاء هذا النوع القصصى . ويمكن التقاط المسارات الحكائية الأساسية في القصة وهي تعمل على تبئير الحكاية في حدودها :

((وبينما هو يجري مسرعاً مكدوداً، لاحت له كومة قاتمة على جانب الممر . ولم يكن لديه متسع من الوقت ليمعن النظر أو يطيله في تلك الكومة))

((في فجر اليوم الثانى، انطلق كعاداته كلّ يوم يمارس رياضة العدو في الحديقة العامة المجاورة

لمنزله . وفي الغلس لمح الكومة ما تزال في مكانها على جانب الممر.))

((في اليوم الثالث وبينما هو يركض مقترباً من الكومة ذاتها في المكان نفسه على جانب الممر، تراءى له ما يشبه اليد ممدودة منها. وبعد بضعة خطوات توقّف عن الجري ليعود القهقري إليها ويحدّق فيها ، فإذا بها امرأة عجوز متلفعة بعباءة سوداء تسند ظهرها إلى شجرة كبيرة))

كل مسار من هذه المسارات يؤلّف يوماً في زمن السرد، ويحصر حركة سردية معينة داخله، إذ يتطوّر الحدث السردى تطوراً درامياً ممسرحاً في إطار تكشف الفعل الحكائى عن إشكالية اللغز السردى، الذي يعود في النهاية إلى فضاء عتبة العنوان ويجب على أسئلته ويحقق فروضه، على نحو مكثّف أدت فيه كل وسائل التعبير والتشكيل أدوارها السردية والعلامية بصورة بالغة الاقتصاد والتركيز والتقنين والوظيفية . أما الوصف الشاعرى الإنشائى الذي اشتغل في بعض قصص المجموعة، فهو مما يعبّر عن رغبة الكاتب في الاستعانة ببعض معطيات التعبير

الأدبي العربي البيانية، ورفع سوية الخطاب الإنشائية إلى مرتبة جمالية تحيل على المرجعية البيانية العربية في تصعيد الحس الشعري في الكلام .

قصة ((الغزالة)) على سبيل المثال حفلت بخواص التعبير الإنشائي للصعود بمناخ التعبير نحو جمالية أرفع للخطاب تعزز بيانية الكلام السردية فيها :

كنث أظن أول الأمر أنني أصدق في سطح مستو مشع، غير
أنني أخذت أتبين رويداً رويداً تضاريس وظلالاً كالوشم في
وجه القمر. ثم تبدى لي في وسط القمر أو قدامه كائن
حيواني يتحرك قليلاً ثم يكف عن الحركة. ولم أدر تماماً ما
إذا كان ذلك الكائن يكمن في القمر نفسه أم إنه يقف على
الأرض في نهاية المسافة الممتدة بيني وبين القمر . وراح
ذلك الحيوان يتجج صوبي فاتضح لي رأس جميل يعطوه قرنان
صغيران وتتوسطه عينان واسعتان، ويتصل به جسم ضامر
له سيقان رقيقة . إنها غزالة تتحرك نحوي ببطء وتردد ،
والقمر يؤطرها من خلف، حتى صارت تغطي معظمه. وأخذت
تدنو مني شيئاً فشيئاً ثم توقفت إزاء خيمتي، وهي تنظر إليّ
فتلتقي عيوننا في صمت.

إن هذا المقطع من القصة التي يصور فيه الراوي الذاتي المشهد المنظور أمامه، يستجيب لحساسية تعبيرية بيانية تنهض على الوصف التشبيهي والاستعاري والكنائي، بحيث تؤلف الصورة الوصفية العامة للمشهد مناخاً شعرياً بصرياً، ينطوي على حساسية سينمائية وصفية إنشائية عالية تدعم جماليات التعبير السردية في الخطاب وتعمق شعريته .

الحوار المقتصد والقصير والمعبر كان أحد أشكال مضاعفة جمالية التعبير السردية في الخطاب القصصي، إذ حفلت الكثير من قصص المجموعة بشبكة من الحوارات المتسمة بهذه الخصائص، على الرغم من قلتها عموماً قياساً بعناصر السرد القصصي الأخرى في القصص.

في قصة ((الساعة)) ذات الرمزية العلامة العالية في طبقاتها التعبيرية الجمالية، يتكشف الحوار بين شخصية الراوي الذاتي وشخصية صاحب الساعات سيدي محمد، عن رؤية جمالية لخطاب ينتجها الحوار المحتشد والمكتظ بالمعنى :

شعرت أنني ينبغي أن أقول شيئاً لأخفي أمارات الاندهاش التي
سيطرت على وجهي، فرسمت ابتسامة على شفتي وقلت:
. هواية جمع الساعات رائعة.

بدت لي عبارتي سخيفة ولا معنى لها في ذلك المقام، فأردفتُ

قائلاً:

. منزلك أشبه ما يكون بمتحفٍ متخصص .

قال دون أن ينظر إليّ:

. الساعة أروع ما اخترعه العقل البشريّ. ويعود

الفضل لأجدادنا العرب القدماء .

وهنا حاولت أن أقول شيئاً ذكياً ينم عن إلمامي بتاريخ

الساعات، فلم يحضرني إلا العبارة التالية:

. أتقصد بذلك الساعة الدقاقة التي أهداها الخليفة

العباسي هارون الرشيد إلى شارلمان، ملك الإفرنج،

فأفزعته حاشيته؟

قال:

. لا أقصد بالساعة الآلة أو الأداة وإنما الوحدة الزمنية،

فالعرب البائدة من السومريين والبابليين والفراعنة هم

الذين توصّلوا إلى تقسيم الزمن إلى سنوات وفصول

وشهور وأسابيع وأيام وساعات ، عن طريق مراقبة

الكواكب والنجوم وتقسيم الزمن الذي تستغرقه في كلّ

دورة من دوراتها.

إذ تظهر المفارقة القصدية في التعبير الحوارى وهي ترسم معالم جمالية الخطاب على نحو عام، بما تتمخض عنه خطوط الحوار ومساراته من بروز الطبيعة المعرفية التي يخترنها سيدي محمد في علم الساعات، وما تؤديه هذه المعرفة من وظيفة سيميائية وسردية لدعم جماليات الخطاب القصصي .

وفي إطار فضاءات لغة السرد وما تشكّله من مجالات تعبيرية حيوية، بما يمكن وصفه هنا تحديداً بـ (السيولة التعبيرية والسلاسة اللغوية)، تذهب لغة السرد في الكثير من قصص المجموعة إلى الانفتاح على حرية التعبير السردى، والبعد عن التكلّف والتعقّر والفضيلة اللغوية والصيغ البيانية المشتغلة على الشكل أكثر من الرؤية، على النحو الذي أضفى هذه السلاسة والسيولة على الكثير من المسارات اللغوية في القصص .

تنحو قصة ((النداء)) على سبيل المثال هذا النحو في تسيير لغة السرد على سكة السلاسة والسيولة والأداء البسيط، وهي تنطلق مباشرة باتجاه أهدافها من دون مطبات لغوية تسعى إلى عرقلة مسار التلقّي المباشر للحكاية :

وعندما كنتُ أزوره في المستشفى في الأيام الأخيرة من حياته

وهو يصارع ذلك المرض الوبيل بشجاعة نادرة، لم أكن أدري ما أقوله له، فقد استنفدت جميع كلمات الأمل وجميع الأخبار السارة. وحينما أجده وحده في غرفته، نأخذ في النظر أحداً إلى الآخر، وتهرب الكلمات من شفتي، وأحس بالدموع تنزّ من أعماقي إلى جفوني، فأسرع خارجاً من الغرفة وأنا أنادي: " أين الممرضة ؟"، لأخفي دموعي عنه لئلا أزيده حزناً على حزن. ولعل حزني ذاك كان من قبيل الأنانية، فقد كنتُ أتوقع ما سيحلّ بي من وحدة وغربة بعد رحيله.

وجدتني ذات مساء أقف عند سريره وشفّاتي تتمتان
بآيات من القرآن وتمجّان ملوحة دموعي. وأسلمتُ أمري
إلى الله. وعزيت نفسي قائلاً لا مفر من الموت وكلّ الناس
وارده. ولكنني بقيت أشعر بالوحدة حتّى عندما أكون محاطاً بعشرات الأشخاص.

إن سلاسة التعبير وسيولته واضحة تمام الوضوح في هذا المقطع وفي مقاطع كثيرة من هذه القصة وسواها، وهي تسهم على صعيد التشكيل العام للقصة في رفق طاقة الجمالية في الخطاب القصصي، وتحقق لها استجابة جيدة في منطقة التلقي. فضلاً على أنّ التشديد على الثيمة المركزية المهيمنة ((موضوع الموت)) بتجلياتها ورؤاها وظلالها وخلفياتها وصورها، يمثل تركيزاً انتباهياً مقصوداً يثير مجتمع التلقي ويحرّضه نحو وضع الموضوع موضع المناقشة الثقافية والحوار والسجال الفكري من داخل معطى الخطاب الجمالي الإبداعي. إذ تعطي هذه الوحدة الموضوعية في المتن النصّي للخطاب القصصي نوعاً من الجمالية الكلية التي تسهم في مضاعفة طاقة التماسك النصّي السردية، وتوثّق الصلات القرائية المشتركة بين موجّهات الخطاب ومستقبلات مجتمع التلقي على النحو الذي يفرض إلى قراءة أوضح وأعمق وأكثر جدوى، في السبيل إلى كشف إمكانات سرد قصصي جمالية ما كان لها أن تتجسّد بهذه الصورة من دون هذه الوحدة الموضوعية.

وتكشّفت البنية العامة للشخصيات القصصية في القصص جميعاً عن بنية محدودة ومقننة ومهندسة ومدرّسة، كما هي الحال في بنية الزمن والمكان والحكاية وكلّ مقومات البناء السردية الأخرى، وذلك لفرط هيمنة الموضوع القصصية على موجّهات الخطاب ومثيراته الأسلوبية، والسير بها قُدماً نحو تعزيز الدور الإقناعي للخطاب في منطقة التلقي، الذي من شأنه الإسهام في تجلّي القيم التعبيرية الجمالية في جوهر الخطاب. أسهمت هيمنة الراوي الذاتي على مقاليد السرد القصصي في أكثر القصص في تقريب أذن المتلقي من لسان الراوي، هذا الراوي الذي يندمج مع المؤلّف كثيراً في سياق مزوجة واضحة وصريحة بين الواقع والخيال، داخل إطار

تكوين خطاب قصصي جمالي يرتكز على مرجعية سيرذاتية مهيمنة أيضاً، لا يتحرّج القاص من سريانها في جوهر خطابه القصصي بكل حرية وسلاسة وقوّة حضور ووضوح وإعلانية. حتى الراوي الموضوعي (البديل للراوي الذاتي) في مفاصل واسعة وكثيرة من اشتغاله الحكائي يحيل على تجربة المؤلّف في سياقات متنوعة، على النحو الذي تبدو فيه تجربة القصص كافة وكأنها نابعة من تجارب ذاتية حيّة مرّ بها المؤلّف، وأخضعها لتحويل جمالي داخل بنية الخطاب جعل منها قصصاً قصيرة لا حكايات واقعية سيرذاتية . إن مفهوم التجربة بمعانيها الشاملة والمتعددة والمتنوعة والكلّية يتماثل للحضور هنا، على نحو يتّسع لاحتواء أنموذج الخطاب القصصي وهو يتردد بين الواقع والخيال، السيرذاتي والغيري، الأنا والآخر، القريب والبعيد، ضمن منظومة جمالية تحرّك مفاصل الخطاب القصصي داخل حراكها الدينامي الحيوي، منعكسة على خطوط التشكيل والتعبير والتدليل .

الصناعة القصصية وسحر الحكى:

إنّ المقياس الأوّل لنجاح تجربة الفن القصصي على مستوى الأداء الكتابي التعبيري والسميائي، وتحقيق درجة تداولية عالية في مجتمع القراءة والتلقي، هو مدى نجاح القصة في استكمال صنعتها القصصية المتكاملة على أفضل ما يكون، إذ إنّ تمكّن القاص من أدواته وصنعتة القصصية التي يستوفي فيها جميع شروط هذه الصناعة يعدّ السبب الأوّل في بلوغ أعلى درجات النجاح في التأثير والإدهاش والتداول . على النحو الذي تتكشف فيه الصناعة عن سحر الحكى وقوّة الإدهاش وهو يجعل من فضاء القصة فضاء فنياً وجمالياً، يستطيع حمل المقولة القصصية وإيصالها بأكثر السبل فنيّة وسحراً إلى مجتمع التلقي، بحيث تصبح متداولة ومُتلقاة بطريقة غير عادية، وتوفّر لذّة غامرة تقارب بين سحر الكتابة وسحر القراءة، وبما يكشف عن صناعة قصصية ماهرة .

الصناعة القصصية تعمل في سياق بناء التشكيل السردى للقصة على صوغ ((جو)) خاص للقصة، تنعم فيه القصة بخصوصية لافتة تشدّد على فعالية التميّز والاختلاف والفرادة، إذ إنّ هذا الجو القصصي الذي يجب أن تتميّز به كلّ قصة هو الميزة الحاسمة التي تختلف بها كل قصة عن قصة أخرى، ومن دونه تبقى القصة نسخة من قصة سابقة .

جو القصة هذا يتألف من خاصية المناخ النوعي الذي أسهمت الصناعة القصصية في تخليقه في فضاء القص، بحيث تمكّن من بعث سحر الحكى في حراك الدوال السردية داخل شبكة القصة، ويتمثّل جو القصة هنا في ((العاطفة السائدة التي تتخلّلها، والمسلّم به أن لكلّ قصة نوعاً من الجو، ولكنه في كثير من القصص ليس شديد الظهور))⁽¹¹⁾، ولعلّ غموض ظهوره النسبي في الفضاء القصصي هو ما يضاعف من سحره، على النحو الذي يستدرج القارئ

في عملية بحث لذيذ عن تجلياته . يُفَتِّح الكتاب بشيء لا يريد أن يكون مقدّمة بالمعنى المتداول، ولا أن يكون قصة بالمعنى المألوف. ويُخَتِّم بشيء لا هو خاتمة بالمعنى السائد، ولا هو قصة بالمعنى الشائع. ينقدم النص، في المقدمة كما في الخاتمة، بهوية غير دقيقة ومضبوطة، مزدوجة هجينة، غير قابلة للتصنيف، غير مقيّدة بالتصنيفات المدرسية، تتحرّر من قيود الأجناس ونظرياتها، من أجل أن تمارس الكلام في كامل الحرية والرحابة .

ولعلّ في ذلك ما يشي بتجريبية واعية يترسّمها القاص علي القاسمي في (هوايته) السردية الحكواتية التي تشغل على هامش مشروعه المعرفي، أو ربما في مركزه ومتمته الأساس، وتتجسّد عنده بوصفها قصة عشق غير احترافية يجسّد فيها الوجه الآخر الممؤل في التجربة كما يقول:

((الكتابة بالنسبة إليّ قصة عشق، فأنا لست كاتباً محترفاً يتحتّم عليّ أن أكتب كلّ يوم، أكتب فقط حينما تتبرعم في روحي رغبة الكتابة مثل زهرة ربيعية كلّها الندى، وتتمسّق في مسمعي كلمات روحي فتصمّ أذنيّ عن جميع ما في حولي من دويّ وضجيج، أكتب عندما يهطل الحزن غزيراً على جزيرة قلبي فتفيض به جنباته، ويغوص إلى أعماق سحيقة مفعمة بالمغارات والأحياء والمرجان، حينذاك أمّدّ قلبي إلى أعلى ما أستطيع لعلّه يتنقّس هواءً جديداً يهيني الحياة، أكتب عندما تحاصرني التجربة وترهقني وتملك عليّ حواسي وتضع على ناظري عصابة لا تجعلني أرى غيرها، فأريد ان أتخلّص منها فأحولها إلى رموز سوداء على صحيفة بيضاء، مثل سرّ لا تستطيع أن تتحمّله وحدك فتبوح به إلى أقرب الناس إليك، ليخفف عنك، أكتب عندما ترمي بي الوحدة في ببداء قاحلة خالية إلا من سراب العواطف الإنسانية فأحاول جاهداً أن أخلق بالكتابة عالماً جديداً أكثر رحمة وشفقة وخضرة، استعيد فيه لحظات الماضي السعيد فأحلق في فضاءات ترفل بالنور والمحبة والهناء))⁽¹²⁾.

ويمكنها في هذا السياق أن تكشف . فنياً وجمالياً وثقافياً . عن وجود رؤية فلسفية ومعرفية أكبر وأوسع وأعمق تحتضن مسار هذا النشاط السردية، وتغذّيه وتموّله وترفده بالكثير من المعطيات والأحداث والأفكار والقيم والمشاهد واللقطات والفعاليات السردية، ((وهذه إحدى أولى الخاصيات اللافتة في كتابات علي القاسمي، فهي لا تعير اهتماماً كبيراً للحدود والقيود التي تحاول المؤسسة الأدبية فرضها بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ربما لأن الكتابة هي في الأصل نشاط فرديّ حرّ قبل أن تكون نشاطاً مؤسّساتياً مقنّناً. ومن هنا نجد القاسمي يمزج بين أجناس مختلفة في كتاباته القصصية: القصة، الأتوبيوغرافيا، البيوغرافيا، التخيل الذاتي، محكي السفر والرحلة... والكاتب نفسه قد يكون راوياً أو شخصية محورية، فهو لا يجد أيّ مانع في أن يجعل نفسه وباسمه الحقيقي شخصية محورية لبعض نصوصه، بل يمكن القول إنّ الشخصية المحورية في هذا الكتاب هي الكاتب نفسه الذي يحكي عن أناس من عائلته وأصدقائه

كان لموتهم وغيابهم أثر كبير على وجدانه وروحه. فالقصص في مجموعها لا تؤلّف في الواقع إلا قصة واحدة، هي ربّما قصة الكاتب نفسه: **قصة الفقدان**.⁽¹³⁾ وبهذا فإن العمل القصصي عند القاسمي في قصصه عموماً وهذه القصص خصوصاً لا يتوقّف عند حدود إنجاز الفعل القصصي بصيغته الفنية المجرّدة ذات التأثير المتعي الخالص، بل يترافق ذلك التأثير الساحر مع إبراز سلسلة وظائف قرائية ثقافية ومعرفية لهذا العمل، تحرّض القارئ المتدبّر على تلقيها وقراءتها وتداولها وتأويلها على النحو الذي يبدو فيه ((أن مجموعة "أوان الرحيل" بدلالاتها التداولية السياسية والاجتماعية والأخلاقية، ودلالاتها التخيلية المفتوحة على التأويل، تدعو قارئها للتأمل في هذه الحياة التي يعيشها، وتعلمه كيف ينبغي أن يمارسها حتى يكون حياً في حياته وبعد موته. وعلى هذا النحو يغدو أوان الرحيل دعوة للتفكير في الحياة وقيمها الإنسانية النبيلة)).⁽¹⁴⁾ .

بحيث تتمرأى هذه الصور السردية في مرايا التلقي لتمنح المتلقي فرصة الاستمتاع المجدي بالقيم الجمالية المتكشفة عن فعل الصنعة القصصية وسحر الحكى السردى، فضلاً على طبيعة الحوار الثقافي والفكري المترشح عن الفضاء السردى العام الذي تتكشف عنه القصص بفضاءاتها المتنوعة .

تشتغل قصص ((أوان الرحيل)) في بعض مفاصل صنعتها القصصية على إشاعة الجوّ الواقعي السيرذاتي المنتمي إلى منطقة المؤلّف، على النحو الذي يجيب هذا الجوّ على أسئلة المقولة القصصية التي تعتمدها ويؤكد قيمة الرؤية السردية فيها، وهو ما يفتح على طبيعة وتفاصيل وجزئيات الصنعة القصصية، التي تضع القارئ في منطقة ملتبسة وإيهامية بين حدود الواقعي السيرذاتي والتخيلي السردى . يضع القاص لقصصه في هيكليّة المجموعة وعمايرتها غطاءً سردياً ضاعطاً من الأعلى والأسفل، ينتمي عموماً إلى الجوّ الواقعي السيرذاتي، ففي منصّة الأعلى يضع ما اصطلح عليه بـ ((ما يُشبه المُقدّمة، ما يُشبه القصة/البحث عن قبر الشاعر البياتي))، وفي الأسفل يضع ما اصطلح عليه بـ ((ما يُشبه الخاتمة، ما يُشبه القصة/هل تداوي الكتابة الطفولة الجريحة))، في محاولة لتوكيد هذا الجوّ على نحو مقصود .

إنّ العبارتين الملتبستين في توصيف المسرود الاستهلاكي ((ما يُشبه المُقدّمة، ما يُشبه القصة)) والمسرود الاختتامي ((ما يُشبه الخاتمة، ما يُشبه القصة))، تتطويان على حيلة سردية في خلط السرد السيرذاتي الواقعي بالتخيلي القصصي، إذ إنّ لفظة ((ما يُشبه)) تضع المتلقي في حيرة بين حدّي السرد، فهي في منطقة مكانية وزمنية قلقة وغير حاسمة بين (المقدمة) المنتمية إلى منطقة القاص و(القصة) المنتمية إلى منطقة الراوي .

لكنّ الحكاية المسجّلة تحت كلّ من العنوانين هي حكاية واقعية صرف لا تحتاج إلى إثبات ميثاقي، لأنّ المؤلّف يسرد ذلك في إطار هذا الجوّ ولا يوحى بغير ذلك، غير أنّ الأسلوبية

السردية التي تكشف عنها المتن الحكائي فيهما اندرجت على نحو ما في نسق قصصي يشبه القصة . فضلاً على سيرذاتية الكثير من القصص الأخرى التي يرد فيها اسم المؤلف ومكانه وزمنه صريحاً ومباشراً، على النحو الذي نجد فيه المؤلف يؤكد على حضور هذا الجو في مستواه الواقعي ولا ينحيه أو يقصيه أبداً . إلا أن أسلوبية الكتابة السردية التي اعتمدها خضعت لصناعة قصصية خاصة، ارتهنت بحضور الجو الواقعي السيرذاتي ضمن إطار سردي يتخلص من هيمنة هذا الجو، وينقل المعادلة السردية إلى مجال القصة القصيرة، مع تلبّث الجو الواقعي السيرذاتي على شكل إشارات أو ألماحات أو علامات تبقى الإشكال قائماً، على طريق ضخّ المتن السردى بسحر حكي يثير أسئلة المتلقي ولا يوقفها عند حدّ معين.

الجوّ التخيلي السردى في القصص يسير بموازاة الجو الواقعي السيرذاتي، ويتداخل ويتمهى ويتفاعل معه، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر مطلقاً، وهو ما يدفع المتلقي إلى تشغيل أفق توقّعه بأعلى طاقة ممكنة، من أجل الكشف عن السيرذاتي الواقعي في القصصي التخيلي أو العكس، مستجيباً للعبة السردية التي اشتغل عليها المؤلف ضمن هذا الإطار . وما يضاعف من فعالية الصناعة القصصية داخل هذا الفضاء ما يمكن أن نصلح عليه هنا بـ ((الجوّ الغرائبي))، الذي ينقل الحكي إلى منطقة أكثر فعالية وسحراً وإثارة لتحريك مناخ التلقي ودفعه نحو مزيد من تشغيل أفق توقّعه .

اشتغلت الكثير من قصص المجموعة على إشاعة هذا الجو الغرائبي أيضاً، وينسب متفاوتة ومتباينة ومختلفة بحسب طبيعة الموضوع القصصي وكيفيته ومناخه وأنموذجه التي تقترحه كلّ قصة من هذه القصص . ويمكن معاينة قصص ((الساعة/الغزاة/القدام المجهول/أصابع جدّي/القارب/الكهف والحلم)) وغيرها بوصفها قصصاً تشتغل على إثارة النزعة الغرائبية في مجالها القصصي، ضمن سياقات ووجهات نظر مختلفة .

في قصة ((الكهف والحلم)) على سبيل المثال تتجلى الصناعة القصصية من خلال صوغ فضاء قصصي غريب في كلّ معطياته وطبقاته، يسعى إلى تشييد موازنة مكانية وزمنية ورؤيوية بين معطى ((الكهف)) ومعطى ((الحلم)) :

ينامون في مغارات صغيرة في الكهف تكفّنها أحجار ثقيلة
بمثابة الأبواب. ويعملون في مغارات أكبر وهي موصدة لا
تتسرب منها نأمة ولا تصدر عنها همسة، وينكبّ فيها كلّ
واحد على عمله دون أن يلتفت إلى الآخر، فينفرد السكون
سيّداً في ممّرات الكهف ومغاراته. وحالما يسمعون "ارجعوا!"
يلقون ما بأيديهم برفق وأناة، ويقفلون راجعين بحذر واجمين
إلى مغاراتهم. وفي طريقهم يتوقفون بصورة آلية أمام مغارة

يُوزَّع منها الغذاء عليهم كما يوزَّع العلف على البهائم في عالمنا .
لا يعرف أحد منهم كم مرَّ عليهم من الزمن وهم يعيشون
ويتناسلون داخل الكهف، فالزمن لا وجود له ؛ لأنَّ الوجود
ظلام متصل لا يقطَّعه شروق شمس أو بزوغ قمر أو دوران
نجم . ولا يدري أحد منهم كيف انغلق الكهف عليهم . ولا يتخيَّل
أحد منهم عالماً آخر غير عالم الكهف . فضاء هائل تحيط به من
كلِّ النواحي صخور سوداء صماء على شكل خيمة كبيرة . تتدلى
من سقفها هنا وهناك سواقي حجريَّة كلسيَّة ، وترتفع أخرى
مثلها من أرضها نحو السقف، وقلمًا تلتقي الصاعدة بالنازلة .
وفيما عدا ذلك يخلو الكهف من النباتات والحيوانات .

الفضاء القصصي المهيمن على مقدَّرات السرد في القصة يتشكَّل عبر حساسية الانغلاق
والظلمة والالتباس التي تشيع في جوِّ القصة ومناخها، إذ يجتهد الراوي في رسم صورة بالغة
القنامة والوحشية والقهر والاضطهاد على المكان، وزجَّه في فضاء زمني لا محدود ولا متناهٍ ولا
معروف .

وعلى الرغم من فضاء الزمن والمكان في القصة يسعى إلى الإفادة من المرجعيات
الأسطورية والدينية والتاريخية والمكانية للكهف، وتشغيل حساسية الحلم في الجهة المقابلة بحثاً
عن خلاص ما، إلا أنَّ أطياف الجوّ الغرائبي تنتشر على مساحات واسعة من المتن السردى في
القصة، وتعمل على إظهار قوَّة صنعة قصصية تنتج سحراً سردياً في منطقة التلقي .

من مظاهر الصنعة القصصية التي بوسعها إنتاج سحر حكي بارز ومميَّز في قصص
هذه المجموعة، ما يمكن أن نصطلح عليه بـ ((سينمائية المشهد وسحر الصورة السردية))، الذي
يعتمد على استثمار واستعارة بعض التقانات السينمائية وتشغيلها في المجال السردى القصصى،
لصوغ صورة سردية ذات سحر حركي خاص يتشبه بسحر الصورة السينمائية .

في قصة ((الخوف)) على سبيل المثال يستعين الراوي الذاتي بعدسة كاميرا تعمل بدقَّة
متناهية، وهي تصوِّر المشهد السردى تصويراً عالي النضاعة والنقاء والوضوح، بحيث بدا المشهد
وكأنه مشهداً سينمائياً يتحرَّك استجابة لعدسة التصوير :

في ذلك الفضاء المتَّسع الخالي، وأنا وحيد على ربوتي العالية،
النائية عن المدينة، المرتفعة عن البحر، الغارقة في سكون
المساء، لا أدري أيَّ إحساس غريب جعلني أفزُّ وأدير رأسي
بتوجُّسٍ إلى الخلف، مثلما يفزع جواد ويصهل وهو على بُعد
عشرات الأميال من هزَّة أرضية داهمة. حدَّقْتُ في الفراغ.

رسوم بنايات المدينة ما زالت قائمة وإن بهتت ألوانها بفعل
تحولات ضوء النهار، وضجيج مصانعها قد أتت عليه المسافةُ
الفاصلة بيني وبينها، وما غُذْتُ أتبين على البعد سوى دُخانها
المتصاعد دوماً . بيد أنني أبصرتُ أربعة رجال قادمين من
المدينة يحثون السير في اتجاه البحر . ظننْتهم أوّل وهلة
خارجين في نزهةٍ على الشاطئ ، فقد كان أولهم يضع يديه
وراءه . وبلا إرادة مني شُدَّت أهدابي إليهم وتعقبهم بصري
بتلقائيةٍ . وكلما اقتربوا لاحت لي هيئتهم متّضحة أكثر فأكثر .
فتبينت أن الرجل الذي يسير في المقدمة يرتدي ملابس مدنية
ويدها مقيدتان إلى الخلف والثلاثة الآخرون يحيطون به وهم
يلبسون زيّاً موحداً خاكي اللون . ولفّت انتباهي أنّ قامة الرجل
المقيد اليدين تميل إلى الخلف وهو يسير بصورة متقطعة وكأنّ
الثلاثة الآخرون يدفعونه دفعاً ويرغمونه على مواصلة السير .

يتحرّك المشهد السردي السينمائي بمعية العدسة التي يسلّطها الراوي على الفضاء
البحري وخلفياته وحدوده وطبيعته وديكوره الطبيعي الممتدّ الواسع، إذ يسلّط الراوي عدسة الكاميرا
على المشهد العام ويلتقط حساسيته، ثم يلتقط على نحو مفاجئ وفي لحظة توتر سينمائية عالية
الرجال الأربعة القادمين .

بعد تسجيل هذه اللقطة المفاجئة على الصورة السردية يبدأ بالتركيز على اللقطة
الاستثنائية، لينقل حركة الشخصيات المريبة والملتبسة داخل المشهد، ويصوّر رؤيته ذات العلاقة
مع الشخصية المقيدة الخاضعة لسلطة المجموعة، وقد بدا أنها تنوي شراً بها، على النحو الذي
أثار عطف الراوي بعد أن تذكر علاقة ما تربطه به، ويخفق حتى النهاية في إيجاد حلّ مرضٍ .
ينطوي المشهد على تشغيل لحظات تصوير من زوايا مختلفة تنم عن رؤية سينمائية
واضحة، عمّقت الصورة السردية وحركت عناصرها باتجاه حساسية أعلى وأشدّ حضوراً في
عمليات التصوير والتشكيل والتدليل . من هنا تتمظهر طبيعة الصنعة القصصية المعتمدة على
آليات الفعل السينمائي وتقاناته، على النحو الذي أسهم في تخصيب سحر الحكى السردى في
الحكاية، وتعميق الرؤية الجمالية المنبثقة من قوّة التحضير والإعداد الفني للصنعة القصصية .
وتتصل بهذه التقانة فاعلية الراوي الذاتي ومستوى حضوره الطاعى في صوغ كرنفالية
الحكواتي في مشاهد الحكاية القصصية، إذ يهيمن الراوي الذاتي هيمنة فضائية على المحكى من
جهة، وعلى جمهور التلقي المفترض (المروي لهم) من جهة أخرى، ليأخذ حريته المطلقة في

الحكى وكأنه يعتلى كرسي الحكواتى التقليدى ويرسل حكاياته إلى متلقين مستمعين أكثر منهم قراء .

وفى الوقت الذى يقدّم فيه الراوى الحكواتى عادة حكاياته على نحو موضوعى لا علاقة له بالذات الراوية، فإن الراوى الذاتى هنا غالباً ما يروى مرويّات ذاتية، يقترب فيها أكثر من جمهوره المتلقى كما يبرز ذلك واضحاً فى قصة ((النهاية)) مثلاً :

تنوح وحدتى فى أعماقى دون أن يسمعها أحد، وتئن جراحى بين ضلوعى من غير أن يدري بها مخلوق، فأنا لا أبوح لأبى شخص بما يعتمل فى داخلى ، ولا أتحدث مع الجيران فى أمر من أموري ولا أمورهم . بل قلّما رأونى ، فنادراً ما أغادر شقتى. وإذا ما حصل أن ذهبتُ إلى السوق لشراء بعض الطعام الضرورى، فإنّ وقت خروجى لا يتزامن مع غدوهم إلى أعمالهم فى الصباح أو عودتهم إلى منازلهم فى المساء ، فلا يلتقون بى ولا ألتقى بهم . وأنا ، فى واقع الأمر، لا أعرف أحداً منهم، وأشكّ فى استطاعة أحد منهم أن يتعرّف على وجهى أو هيتى.

لا أخرج للتمشّى فى الشوارع، ولا أرتاد المقاهى. ليس ثمة ما يشجّعنى على ذلك ، فوجوه الناس قد اغتسلت بنهر العبوس والكدر، وعيونهم تطلّ منها التعاسة بلا استحياء ، ولا أثر لبسمة على شفاههم اليابسة المطبقة. ويسرعون فى سيرهم بطريقة تثير أعصابى، كأن ريحاً عاصفة تدفعهم من خلف أو وحشاً مفترساً يطاردهم. وهم لا يتبادلون الكلام فيما بينهم. كلّ يهرول بمفرده فى وديان الصمت وهو ينوء تحت حمل ثقيل من الهمّ والقلق.

يتدفّق المروى الذاتى على شكل موجات سردية تدفقاً متواصلًا من أجل الوصول إلى صورة حقيقية لشخصية الراوى، وهو يرسم صورته على مراحل ومن خلال مستويات تشكيلية متعددة، وينتقى جزئيات محددة لصوغ نظام شخصيته على وفق مسار يعكس قيمة الحضور الاستثنائى لها فى المشهد القصصى . وتقود هذه الآلية إلى تمثين أواصر الصنعة القصصية على طريق بثّ سحر الحكى فى الكثير من مفاصل السرد الذاتى، وإطلاق العلامة القصصية داخل مناخ الكون السردى فى القصة للتعبير عن التجربة فى أعماق صورها وأشدها إثارة .

من الخصائص النوعية الأخرى التي تُظهر قدرة فنية واضحة على فعالية الصنعة القصصية في ((أوان الرحيل)) بروز آليات التمركز والتبئير السردية، التي تتيح لمنطقة الحكى فرصة لتخصيب المحكي وتكثيفه في حيز سردي مقنن، يسعى إلى ضخ الحزمة السردية المنطلقة من تشكيلية الخطاب القصصي نحو فضاء التلقي بمزيد من الحساسية، التي يحتشد فيها أكبر قدر ممكن من الزخم الحكائي بكل ما ينطوي عليه من سحر وقوة .

في قصة ((النجدة)) على سبيل المثال تشتغل آليات الحكى على فعالية التمركز والتبئير السردية، على نحو كثيف وخصب يضاعف من قوة حضور الحكاية في المشهد :

استجمع شظايا فكره. لملم شتات ذاكرته، وفتح عينيه مرة
أخرى. إلى الأعلى، سماء زرقاء، أغصان خضراء، وعصافير
بيضاء لا تكف عن الزقزقة التي تتناهى إلى أذنيه دويًا متصلاً
كدويٍ منبعث من خلية نحل. إلى الأمام شجرة مكتنزة الجذع،
وإلى جانبها سيارةً محطمة تناثر زجاجها حولها. حوّل نظراته
بسرعة إلى ذراعه... بقعة الدم تتسع وتتسع. الضعف يدب
في أوصاله كقاتل يرتدي طاقية الإخفاء . وبمرور كل ثانية ،
يزداد الوهن قوة، ويمسي سيد الموقف. سيفه المسلول ذلك
الدم الهارب خارج الجسد مع النبض ، قطرة فقطرة . وبقعة
الدم تكبر وتكبر. أيقن أنّ نهايته قريبة ما لم ينقطع تدفق الدم
من جرحه . ولكنه لا يستطيع الحركة . لا يمكنه أن يفعل شيئاً.

ثمة حزم ضوئية سردية ذات أداء حكاوي عالٍ، تتمركز في حيز وجود الشخصية وتمثّل أزمته على نحو غزير، بحيث تبدو الأفعال السردية وكأنها تجري في نسق واحد وتؤول إلى بؤرة سردية واحدة، ضمن فضاء متمركز حول الحيز، يحيط به ويعمل داخل مركزه في آن معاً . ولعلّ في هيمنة الحكاية على تشكيل عناصر السرد ومنح فاعلية الحكى والقصّ الحرّ مساحة واسعة، ما يسهم كثيراً في إنتاج سحر الحكى الذي يثير منطقة القراءة ويغويها ويغريها بالمتابعة وفكّ الشيفرة السردية . إذ إنّ قصص ((أوان الرحيل)) بمجملها تنهض في تشكيل رؤيتها السردية على قوة حضور الحكاية وعملها في القصة، بوصفها عنصراً مركزياً أثيراً من عناصر القصة عند القاص، تبدأ مباشرة وتعلن عن نفسها منذ بداية القصة بما يؤكّد القيمة الاعتبارية والفنية والجمالية لها في مضمار القصة .

في قصة ((الوصية)) مثلاً تعكس أسلوبية القصّ قوة حضور الحكاية في القصة منذ طلائعها السردية الأولى، وتعلن عن جوهرها على لسان الراوي الذاتي وهو يباشر الكشف عن مضمون حكايته فوراً على مجتمع التلقي :

لا بُدَّ أنكَ كُنْتَ تحاول منذ برهة مخاطبتي بعينيك بعد أن ثَقُلَ
لسانُكَ وَخَفَّتْ صوتُكَ. نعم، كُنْتَ تريدني أن أرى ما تريد بلحظ
عينيك، فأنا لم أنسَ حكايتَكَ عن الصديقين الحكيمين اللذين
كانا يتحاوران بأعينهما في مجلس عام بلا صوت ولا إشارة،
فيفهم أحدهما الآخر، في حين لا يعي بقيَّةُ الجلساء شيئاً مما
يجري بحضرتهم على الرغم من إدراكهم بأنَّ أمراً ما يحدث
في الهواء. صَوَّبْتَ نظرك إليّ، فحاولتُ أن أخفي عنكَ دموعي
المتفرقة في المآقي. بذلتُ أقصى جهدي، وتمالكتُ نفسي،
كيلا تتحدر دموعه واحدة على خدي فتلاحظها وأنتَ على ذلك
الحال. فأنا أريدك أن تعرف، يا أبي، أنني أحبك وأطيعك،
وسأفعل كلّ ما أمرتني به حتّى بعد رحيلك عنّا، يا أبي. نعم
علّمتني مراراً، في كلّ مرة بكيتُ فيها، أنني أصبحتُ رجلاً، ولا
يليق بنا البكاء، نحن الرجال. نعم، يا أبي، لن أبكي، لأنني لم
أعد طفلاً، فأنا قد بلغت العاشرة.

إنَّ حساسية السرد الذاتي الطاغية التي تكشف عن حكاية كثيفة وملتهبة واضحة المعالم، تعزّز مستوى حضور فعل الحكاية وصورتها في المشهد السردى، وتحيل في الوقت ذاته على حكاية أخرى تذكّر بحيوية هذه الحكاية، فضلاً على تبني لغة تخاطب علامية إشارية تعوّض عن لغة الكلام .

إذ إنَّ الوضع الشخصي الفاعل للحكاية لا يتيح فرصة كافية لتجلي لغة الكلام، فتظهر لغة الصمت حارّة دافقة تؤدي وظائفها السيميائية بدقة متناهية، على الرغم من كلّ العوائق السائدة في مشهد الحوار (الوصية) بين الراوي الطفل والأب . فضلاً على أن الحوار الموضوعي هو الآخر يؤدي دور الحكواتي عبر استعراض سردي عالي الصوت، مما يقود إلى بروز معالم الصنعة القصصية التي تفضي إلى سحر الحكى في منطقة التلقي، وقيامها بوظيفتها السيميائية والإبلاغية والتشكيلية على نحو مسرح يضاعف من كثافة الحكى وخصبه وعفويته .

إن هذه المظاهر الأسلوبية التي اشتغل عليها السرد القصصي في قصص ((أوان الرحيل))، والآليات والتقانات والرؤيات والأجواء والمناخات والصيغ والفضاءات المتنوعة والمتعددة، أسهمت على نحو كبير في جلاء حيوية الصنعة القصصية، وانتجت طرازاً خاصاً من الحكى تميّز بالسحر والإدهاش والحيوية، على الرغم من الطابع الواقعي السيرداتي المرافق للطابع الفني التخيلي الذي يحيل على التجربة في أكثر من مستوى . على النحو الذي تؤسس فيه التجربة الثرة المتكاملة ركيزة مموّلة للكتابة القصصية (النصيّة)، تنهض في الكثير من سياقاتها وتشكيلاتها على الواقع الموضوعي، لكنها تتأى به على مستوى الإيهام، فتخرج من تصويريته الفوتوغرافية إلى تصويرية سردية تتحوّل فيها الحكاية إلى قصة .

الهوامش والإحالات:

- (1) م . ن . : . الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبيرند وليفلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (137)، بغداد، 1983: 188.
- (2) م . ن . : 63 .
- (3) أوان الرحيل، مجموعة قصصية جديدة لعللي القاسمي، إبراهيم أولحيان، " أوان الرحيل " ، جريدة (العلم)، الرباط، 2007/4/27، وفي جريدة (العرب الأسبوعي) لندن، 2007/5/5، وفي جريدة (يومية الناس) المغربية، 2007/5/12،
- (4) حوار مع علي القاسمي، م . ن . : 31 .
- (5) م . ن . : 32 .
- (6) الوجيز في دراسة القصص : 72 .
- (7) من تجليات الخطاب الأدبي . قضايا تنظيرية .، حمادي صمود، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999 : 115 .
- (8) هوية الفرد والمجتمع في أوان الرحيل للقصص علي القاسمي، د. حسن الغشتول، " هوية الفرد والمجتمع في أوان الرحيل " دراسة قُدمت إلى ندوة " الهجرة والهوية " نوفمبر 2008، الدار البيضاء
- (9) " أوان الرحيل كتابة الأوان"، من المقدمة التي كتبها سعيد يقطين لمجموعة أوان الرحيل .
- (10) م . ن .
- (11) الوجيز في دراسة القصص : 170 .
- (12) حوار مع علي القاسمي، م . ن . : 29 . 30 .
- (13) كتابة الاحتضار في ((أوان الرحيل)) للكاتب العراقي علي القاسمي، د. حسن المودن، موقع كيكاه www.kikah.com
- (14) قراءة في مجموعة "أوان الرحيل" لعللي القاسمي، د. محمد مشبال، - محمد مشبال (الدكتور)، " بلاغة النص القصصي: التوتر بين سمتي الخطابية والقصصية"، دراسة قُدمت في عيد الكتاب بتطوان، مائس 2007. غير منشورة، ويمكن الحصول عليها من الكاتب: أستاذ النقد الأدبي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب.