كسر أفق التوقع في قصص علي حسين عبيد القصيرة

أفنان عادل عباس
أ. د إيمان عبد دخيل
art643.a.adel@student.uobabylon.edu.iq

Breaking the Horizon of Expectations in the Short Stories of Ali Hussein Obaid

Afnan Adel Abbas
Eman Abd Dkeel

الملخص:

يستعرض البحث مفهوم كسر أفق التوقع لدى ياوس وتطبيقه؛ لمعرفة آليات كسر أفق توقع المتلقي ودلالتها في قصص الأديب علي حسين عبيد، وتأتي أهمية البحث كونه من البحوث الأولى التي تناولت دراسة نموذج من القصص العراقية وفق نظرية التلقي.

وتجلت آليات كسر أفق توقع القارئ على المستوى الشكلي في قصص الأديب بكسر الجدار الرابع عبر نص يخاطب المتلقي، وتعدد الرواة لفتح المجال لتعددية صوتية، وتوظيف اللهجة العامية لانتهاك أفق المتلقي، إضافة إلى النهايات الصادمة والمفتوحة التي تفسح المجال لوضع نهايات متنوعة تناسب ذوق كل قارئ، واستعمال التقنيات السينمائية الحديثة في السرد المكتوب ما يمنح النص بعدا مرئيا يحرك فضول القارئ ويحفزه للتفاعل الإيجابي، ما يثبت أن القصة ليست انعكاسا للواقع فقط، بل وسيلة لإعادة بنائه، في دخول القارئ إلى رحلة تأويلية أرادها الأديب الذي حاول استيعاب تناقضات الحياة وتعقيداتها عبر مزاوجة الأشكال التعبيرية، والخروج عن المألوف السردي.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، ياوس، كسر أفق التوقع، كسر الجدار الرابع، تعدد الرواة، السرد السينمائي.

Abstract:

This article examines Jauss's concept of breaking the horizon of expectations and applies it to identify the mechanisms through which readers' expectations are broken، as well as their significance in the short stories of the Iraqi writer Ali Hussein Obaid.

The importance of this article lies in its position as one of the pioneering studies to analyze a sample of Iraqi short stories through the lens of Reception Theory.

The findings reveal that the breaking of the reader's horizon of expectations is manifested in the short stories at the formal level through several strategies.

These include breaking the fourth wall by directly addressing the reader، employing multiple narrators to create a polyphonic narrative structure، and incorporating colloquial dialect to challenge readers' conventional expectations.

Furthermore، the stories make use of shocking and open-ended conclusions، allowing readers to envision diverse endings that correspond to their individual interpretive preferences.

The integration of modern cinematic techniques into written narration also endows the text with a visual dimension that stimulates the reader's curiosity and encourages active engagement.

These techniques demonstrate that the short story is not merely a reflection of reality but a means of reconstructing it، inviting readers into an interpretive journey deliberately designed by the author. Through a fusion of diverse expressive forms and a departure from conventional narrative patterns، the author seeks to capture the contradictions and complexities of human life.

Keywords: Reception Theory; Jauss; Horizon of Expectations; Breaking the Fourth Wall; Polyphony; Cinematic Narration

المقدمة:

ظهرت نظرية التلقي بجهود هانس روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر لترمم النقص في المناهج النقدية السابقة لها، وتعيد للقارئ مكانته التي يستحقها في العملية الإبداعية، وتجعله شريكا في بناء المعنى بعد استبعاد طال أمدا بعيدا، فأصبحت الساحة مفتوحة لتعدد القراءات والتأويلات للنص الواحد، بنقل سلطة المؤلف إلى سلطة القارئ، وتحرير النص من المعنى الأوحد.

ومن المفاهيم المهمة التي نادى بها ياوس هو مفهوم "أفق التوقع" الذي يستند على خبرة الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي يندرج تحته العمل، وأشكال وموضوعات أعمال سابقة يفترض معرفتها بهذا العمل، والتعارض بين اللغتين الشعرية والعملية بين العالمين التخييلي والواقعي[1]، والأدب الرفيع لا يطابق أفق توقع المتلقي، بل يقوم بكسره وتخييب انتظاره.

يختلف مفهوم "خيبة الانتظار" عند ياوس عن مفهوم "كسر التوقع" الذي نادى به الشكلانيون، فالأخير رهين الملفوظ اللساني في الأدب، وهو "المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية"[2]، أما خيبة الانتظار فهو "مفهوم يشيده المتلقي لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ"[3]، وتعد التاريخية مرجعية للفهم بالنسبة لياوس، وهي تفترق عن التاريخية التقليدية بالتفكير المنهجي، "وهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفق الماضي وأفق الحاضر"[4].

كما وضع ياوس معيار الذاتية للمفسِّر في هذه العملية، منتقدا ما وضعه الشكلانيون الروس من التغيرات الطارئة على الأبنية أو الأشكال أو الأدوات الفنية، فلا يكفي كل ما سبق لتحديد وظيفة العمل الأدبي، إذ لا بد من أن "يتكئ المفسر على تجربته الخاصة، ما دام الأفق السابق للأشكال القديمة والجديدة، وللمشكلات والحلول، لا يمكن تعرفه في أقصى حالات تحققه إلا من خلال الأفق الراهن للعمل المتلقي"[5] ، وفي رأي هولب فإن هذا المنظور حقق تغيرا ملحوظا بالنسبة للفروض السابقة له؛ لأن استدعاء تجربة المفسر وعدم حياده، وكتابة تاريخ أدبي أحرى بأن يكونا "تداخلا بين الآفاق" بسبب تتابعها الزمني[6]، ولحظات الخيبة تؤسس لأفق جديد، وتنشأ من مفارقة أفق النص لأفق المتلقي المشكّلة من معايير سابقة، "وإن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد"[7].

وفي رأي شكلوفسكي وتيتانوف فإن كل حقبة "تتخللها مدارس أدبية، تمثل إحداها باعتبارها معيارا ذروة الأدب، فيتكرس شكل أدبي سرعان ما يتحول إلى ظاهرة آلية، ويؤدي في المستوى الأدنى إلى ظهور أشكال جديدة تحل محل الأشكال القديمة، وتتطور على نطاق واسع، لتهشمها في النهاية أشكال أخرى"[8]، ومن ثم فإن المعيار الجمالي لا يتحدد بكسر أفق التوقع أو انتهاكه فحسب، لكنه "يكون مجرد حالة في تاريخ أطول وأكثر تعقيدا للممارسة الجمالية"[9]، والنص الأدبي ليس متعلقا بالمؤلف فقط، كما أنه ليس "بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير هو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبي"[10]، وبما أن أفق التوقعات أداة يستعملها القارئ لتسجيل رؤيته القرائية، بوصفه مستقبِلا للعمل، فإن للأعمال القديمة آثارا "سرعان ما يأتي عليها البلى، أما الآثار التي تخيب آفاق انتظار (قرائها)، وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطوّر الجمهور، وتطوّر وسائل التقويم"[11]، وهكذا تكون الأعمال الشعبية أو التقليدية الكلاسيكية بعيدة عن كسر أفق توقع المتلقين، كونهم ألفوا أسلوبها، ومعايير بنائها، لكن الأعمال التي تفاجئ المتلقي ببناء معماري غير متوقع، أو انزياح في لغتها أو موضوعها، مفارقة للتقاليد القديمة، هي من تجعل القارئ في دهشة وحيرة إيجابيتين؛ بسبب كسرها للمألوف والسائد.

وقد عنى ياوس ب"المسافة الجمالية" المسافة الفاصلة بين أفق الانتظارات المعطى وبين ظهور العمل الجديد، حينها ستكون جمالية النص مرهونة على كسر العمل لأفق توقعات وانتظارات القارئ، أي خرق وخيانة الأفق[12]، وهو بذلك جعل من هذه المسافة بين أفق التوقع وكسره مقياسا للحكم على القيمة الجمالية للنص، وإن "تحول الأفق الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما، كلما تقلصت هذه المسافة وتحرر الوعي المتلقي من إرغام إعادة توجهه نحو أفق تجربة بعد مجهولة، كان العمل أقرب من مجال كتب فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال كتب فن الأدب"[13]، فالمسافة الجمالية مهمة لبيان قيمة العمل الأدبي، بقياس مقدار الفارق بين أفق النص وأفق القارئ، فتكون المسافة ضيقة في العمل الرديء الذي يوافق أفق التوقع، بينما تكون المسافة واسعة في العمل الفني الجيد الذي يخيّب ذلك الأفق.

وأشار ياوس إلى استفادته من مفهوم "خيبة الانتظار" عند كارل بوبر الذي رأي أننا "حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي.. لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعة ومن أحكامها المسبقة"[14]، وقد ميّز المسافة الجمالية عند الجمهور الأول وجمهور الغد، فما يعدّه الجمهور الأول مدهشا ومثيرا قد يتحول إلى أمر بديهي للجمهور اللاحق، ولا يشكل له أي إثارة، ذلك أن جمال النصوص الشكلي الذي صار مكرسا وبديهيا لم يعد يثير أية عناصر تجذب الجمهور اللاحق[15]، كما أشار إلى أهمية مراعاة تحولات الأفق، فعلى النقيض مما سبق، ثمة نصوص لا ترتبط بجمهور معين لحظة صدورها لكنها تقلب أفق التوقع الجديد فيتكوّن جمهورها تدريجيا، "وحين يفرض أفق التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار

الجمالي المعدل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغير الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حينئذ برضاه معتبرا إياها لاغية بالية فكيف عن ارتضائها"[16]، وكل ما أسّس له ياوس ينصبّ في تأسيس قراءة تاريخية فعّالة للأدب، وكتابة تاريخ تلقيّات ينطلق من فهم واستجابة الجمهور الأول له.

ومن خلال تطبيق مفاهيم ياوس على قصص علي حسين عبيد، نجد أن كسر أفق المتلقي وتخييب انتظاره تجلى على المستوى الشكلي في مواضع متعددة منها:

أ- كسر الجدار الرابع:

تجاوزت تقنية كسر الجدار الرابع في المسرح الحدود الفاصلة بينها وبين الفنون النثرية الأخرى، بانتقالها إلى الرواية والقصة، ووصفت بأنها أداة تكشف الحدود بين الواقع والمتخّيل، لخلق تجربة جديدة بين النص والمتلقي، و "كانت استعارة مفهوم الجدار الرابع من المسرح منذ واضع نظرية المسرح الأولى أرسطو، حيث يعني المستوى الضمني الذي يشير إلى الجهة المواجهة للجمهور، أو الجدار الافتراضي بين الجمهور والممثل، وكسره يعني اعترافا واضحا بوجود الجمهور كجزء مشارك ومهم في سرد الحدث، وأحيانا التفاعل معه"[17]، وأكد بريخت على المعادلة في العلاقة التواصلية بين العارض والمُشاهد، فهي "مستندة إلى وعي ودراية، لا التلقي السلبي المعتمد على الاكتفاء بالمراقبة والتقبل فقط، بل دعا إلى عدم ايهام المشاهد بأن ما يراه حقيقة واقعة يمثل الحياة بشكل دقيق وفوتوغرافي، فعمد إلى طرق تلقٍ جديدة تخرج المُشاهد من عالم الاندماج والتقمص إلى عالمٍ واعٍ بما يجري، والتحوّل من البديهي والمعقول إلى المدهش والمثير للتفكير"[18]، وهذا الأمر يدفعه إلى كسر الإيهام، للخروج من دائرة السيطرة المعرفية، والوصول إلى تحليل ما يراه من أفعال الشخصيات، من أجل إدراك القيمة الفنية بالنقد الفعّال، وهذا ما سمّاه بالتغريب.

وتعد هذه التقنية قرارا صعبا في القصة القصيرة، وتتطلب قدرا عاليا من الوعي؛ لتحديد المدى الذي يُكسر به الجدار للمدى الذي يستقطب المتلقي دون تشتت أو ضياع[19]، فالجدار الفاصل بين القصة والعالم الواقعي وهمي، وكسره دقيق كي لا يحدث انفلات في متابعة المتلقي للقصة، فيمكن لهذه التقنية أن تنفره بفوضويتها، ويمكن لها أن تجذبه باعتدالها، و" قد سبق طه حسين إلى فكرة (كسر الإطار) عندما يعمد إلى الخروج من سرده الفني، وإيهامه الفني إلى كسر الإطار ومخاطبة المتلقي"[20]، وهذا ما فعله في كتابيه " حديث الأربعاء"، و "ما وراء النهر" حين قال: "أما أنا فلا أحب هذا اللون من الطهي الأدبي، لأني أكبر نفسي وأكره أن أكون خادماً للقراء من جهة، ولأني أكبر القراء وأكره أن تكون آذانهم أفواها، وعقولهم بطوناً يُلقي إليها الكلام، فيسمعون ثم يسيغون، لا أحب شيئا من هذا، إنما أحب أن أنشئ بيني وبين القراء نوعاً من الزمالة، بحيث نبدأ القصة معاً، ونمضي فيها معاً، وننتهي منها معاً، نتفق أحيانا، ونختلف أحيانا أخرى، ويشجر بيننا الخصام من حين إلى حين"[21]، وقام بتوجيه الكلام مباشرة للقرّاء، وإرغامهم على المشاركة الفاعلة في العمل، ودفعهم للتعاون معه في عملية الإبداع سواء بالتوافق أو الاختلاف معه.

وقال أيضا: "القرّاء بالطبع ينتظرون أن أرقى، وأن يرقوا معي في صحبة الشاعر إلى القصر، لنرى صاحبه العظيم في مكتبه ذاك الذي اتخذه لنفسه سجناً منذ آخر الليل، ولكني لن أفعل ولن يفعلوا، فهم لا يستطيعون أن يدخلوا القصر، ولا أن ينظروا إلى أبهائه الفخمة، وأثاثه المترف الجميل إلا إذا أتحت أنا لهم ذلك"[22]، وفي ذلك استفزاز للقراء بسحب السلطة التي منحها لهم الكاتب في النص، وإعادة تنصيب نفسه الحاكم على مجريات الأحداث، ومن يقرّر التحركات وزوايا النظر، وهذا الاستفزاز يقود لنتيجة عكسية أرادها الكاتب، فالقارئ لا يقبل الابتزاز بل يعمل خياله لتخيل القصر، وفخامة أثاثه، فيأخذ حقه في المشاركة بقوة خياله، وقدرته على ملء فراغ النص بما يحلو له.

واستثمر علي حسين عبيد تقنية الجدار الرابع في قصة "النصف الضائع" حين خاطب المتلقين بشكل مباشر، **"ليس عيبا أن أكون صريحا معكم أيها الأصدقاء.. بل من العيب أن أخفي عليكم ما حدث.. وليس هناك ما هو جديد في قولي أو ما هو مدهش، ولكن من الأفضل لي أن أعلنه لكم كي أتخلص من ثقله بمساعدتكم أنتم"**[23]، فأضفى على القرّاء صفة الصداقة، وهي مرتبة عالية من التلاحم النفسي والثقافي بين الأفراد، وأقر أن من المعيب أن يخفي الصديق عن صديقه صغائر الأمور وكبائرها، وطلب منهم الاستماع له ليعود السلام إلى نفسه، بعد ثقلٍ أجهدها في طول التفكير، وانعدام الإجابة الشافية.

ويذكّر القاص المتلقي بالسؤال والمخاطبة المتكررة، مما يثري التجربة بمشاركته الواعية الإنتاجية، ويعطيه مهمة الإجابة، ويتجاوزها إلى تخيّل إجابته المتوافقة مع قناعة القاص الخاصة، **"آه أيها الأصدقاء.. كيف أبدأ وماذا أقول؟ الأمر غاية في الصعوبة والتفاهة في آن، ولكن من الأفضل لي أن أبدأ هكذا: هل رأيتم جسدا فاعلا من غير روحه، أو روحا تحقق حضورها المادي من دون جسد، هل يمكن أن يكون ثمة دور للأموات؟ أنا أعرف أنكم ستجيبون بالنفي،**

وهذا ما سيفرحني كثيرا، لأنه يتوافق مع إجابتي التي غالبا ما أرددها بصوت عال كي أقتنع بأنني لست مخطئا"[24]، حيث كشف القاص عن هويته السردية، وتساءل عن حيرة الكتابة، وكيفية البدء، مما يشكل مسافة تمنع القارئ من الاندماج التام مع النص إلى حد الذوبان والتحليق الخيالي، فيدرك أنه أمام خرق للنصوص التقليدية، بتوجيه الكلام والسؤال له بطريقة مباشرة، فيضطر إلى ترك دور المتفرج في زج القاص له بشكل متعمّد داخل العملية السردية، بسؤال بديهي لا يحتمل إجابة ثانية، فيوجهه برفق إلى نتيجة محسومة في وهم ديمقراطي، ويصبح الاستفهام هنا أداة إلزام، لكنها أداة ناعمة غير قاسية؛ ذلك لبديهية السؤال المطروح.

وتأخذ هذه التقنية مكانتها غير الشكلية، وفعاليتها في تحقيق المشاركة الوجدانية العميقة للمتلقي، إذ تعيد له مكانته التي يستحقها، فلا أدب بلا متلقي، ولا حياة لنص دون قرّاء، ولا قيمة لأي إبداع لولا وجود من يستقبله، فيرفضه أو يتقبله، وكسر الجدار الرابع إقرار بالوجود الفعلي للمتلقي، وتأكيد على قوة حضوره في النص الإبداعي.

ب-تعدد الرواة:

استعمل القاص وسائل فنية أثّرت على قناعات المتلقي، وحرّكت مخيلته، وجذبت اهتمامه، فلم يتعامل مع الموضوعات بطريقة تقليدية مكررة، بل استطاع إيجاد تفاعلات تقنية أمدت القصة بمديات وحيوات رحبة، على الرغم من أن القصص مستمدة من التجارب الحياتية الصادقة، واقتناص لحظات التأزم، ففي قصة "سيرة ذاتية لعربة الأسكيمو" يستبطن دواخل البطل صاحب عربة المثلجات، ويصور أفعاله ومخاوفه بطريقة عميقة، وانتظاره لحبيبته كل صباح لتشتري منه، باحثا عن فسحة فرح يعيشها في حياة مجدبة، وعائلة فقيرة تقاسي شظف الأيام، وتوالي الصدمات على الشاب من موت أمه بالمرض، وغياب الفتاة التي أحبها بزواجها من رجل غني، فحبه الصادق يدفعه لانتظارها لآخر أيام حياته.

في هذه القصة جاء ضمير الراوي بصيغة المخاطب في خمس مقاطع من القصة، وكأن شخصا خارجيا يسرد على بطل القصة مجريات حكايته، في دلالة لغياب ذهن البطل عن الأحداث الواقعية التي عاناها، باستغراقه بالتفكير المتواصل بالحبيبة المنتظرة، وهي تقنية نفسية لا واعية للهرب من الواقع المؤلم، مع وجود احتمال أن تكون الشخصية تتحدث مع نفسها، وتذكّرها بما حصل في حياتها الماضية، فتستفزها باستحضار الذكريات المفرحة والمحزنة منها، **"لم تكن مثلما كانت عليه.. كانت مطيعة أمام يديك.. تركض حيثما تريد.. لماذا يحدث هذا الآن؟ .. العربة لماذا تتثاقل، وتشاكس بهذه الطريقة اللعينة؟.. هل هي نهايات العمر؟ أم انسحاق الأماني كاملةً؟ ولكن عليك أن لا تيأس.. فهناك الآن شيء من ظلها.. ربما ستخرج إليك من باب بيتها الأزرق مثلما تفعل سابقاً.. تأتي وتقترب منك.. وجهها فرح لا ينتهي وبشائر لا تموت"**[25]، ويظل أمل الرجل معلّقا بمجيء الفتاة كحمامة سلام تحط على حياته الضاجة بالأزمات، وتظل عينه ترنو إلى باب بيتها لتتلون أيامه بالابتهاج والسرور، وتطل عليه بوجهها الملائكي لتنسيه آلام موت أبيه، ومرض أمه، ويحتل حلم زواجه منها عرش أمانيه، وفي بقية المقاطع يستمر ضمير الروي المخاطب، ثم يعود الضمير إلى المتكلم، فيتحدث الرجل عن نفسه في المقطع الخامس، وفي هذا المقطع يصطدم البطل بزوج وابن المحبوبة وعدم اكتراثهم جميعا به، **"كان يتحدث إليها رجل سمين ويضحك وبينهما طفل ممتلئ له كرش مكور.. يرتدي بدلة رمادية جديدة.. تشبث بها فلم تعره اهتماماً، وارتقت صدر السيارة الحمراء إلى جانب الرجل السمين، وطفلهما في المقعد الخلفي لا يهدأ لحظة.. تحركت السيارة باتجاهي وانغلق الباب الأزرق، وإذ لاصقت السيارة عربتي تمنيت لو أن حبيبتي تنظر إليّ فقط لأرى وجهها عن قرب، وأرى عينيها وذلك البريق الخاطف.. كنت أسمع لهاث العربة وهي تمر إلى جانبها.. لكنها لم تنظر إلى العربة التي أعطتها الكثير"**[26].

وبانغلاق الباب الأزرق تنغلق بوابة أحلامه الصافية، وتتناثر أمانيه بتجاهل المحبوبة له، بعد عمر من العطاء والاهتمام المبذول لها، وتؤازر العربة صاحبها في لحظات الألم، كأنها تعبر عن لسان حال مشاعره الدفينة، وأفاد ضمير المتكلم في إيصال دلالة وجود البطل الفعلي جسدا وذهنا بكل أحاسيسه في هذا الموقف الصادم، والمحطم لقلبه، وكأن الموقف هو الحد الفاصل بين حالة اللاوعي التي كانت ترافقه من قبل، وبين غيابه اللاحق، إذ سرعان ما يتغير الضمير في المقطع الأخير من القصة ليسرد الراوي القصة عن غائب، بعد أن أصبح البطل عجوزا يردد للمارة قصة حبه، في محاولة حثيثة غير يائسة للوصول إلى الحبيبة بمساعدة أحد ما، فيقول: **" كان يشعر أن الشيء الوحيد الذي يتعاطف معه بصدق (هذه العربة)، ولذلك كان في أوقات معينة خاصة حين يلقي الغروب بساطه على وجه الأرض يسمع بكاء العربة وأنينها، فيكف عن الكلام، ويربت على ظهرها فتصمت.. كان يتحدث لها عن المرأة الوحيدة.. الفرصة الوحيدة التي ما زال يظن أنها قائمة حتى الآن (إنها ستعود**

إلي.. لا يمكن أن تنسى محبة قلبي.. لا يمكن أن تنسى هذه العربة)"[27].

تفنن القاص في اختيار ضمير الراوي، وعدّد الرؤية إلى "الرؤية من الخلف"، حيث "يكون الراوي عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يُدرك ما يدور بخلد الأبطال"[28]، و"الرؤية مع"، وتكون "معرفة الراوي هنا على قدر معرفته الشخصية الحكائية، فلا يقدّم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلّا بعد أن تكون الشخصية نفسُها قد توصلت إليها"[29]، وقد وظّف ذلك توظيفا دقيقا؛ ليعبّر عن التقلبات النفسية التي مر بها بطل القصة، وتأثير صدمة فقدان حبيبته التي رسم معها في مخيلته مستقبلا واعدا، لكن كل ما خطط له تبخر تحت مطرقة الواقع المرير.

ما يميّز هذه القصة هو إضفاء الحياة على عربة الأسكيمو، وجعلها شريكا لصاحبها في الصراع النفسي، فهي مطيعة تارة، أو مثقلة مشاكسة، وأحيانا مسرعة تلهث، أو متعاطفة بصدق، وأنسنة العربة في مقابل تحجر مشاعر الإنسان، ثنائية أطّرت لجو من الدهشة، دون أن تؤثر على تدفق السرد أو استمراره، فقام القاص بتشويق المتلقي، بالخروج من دائرة المنطق المادي، وأعطى للمادة بعدا نفسيا واجتماعيا عميقا، ليكسر كلاسيكية الموضوعات، وكذلك فعل غابرييل ماركيز في "الواقعية السحرية"، وفي ذلك كسر لأفق توقع القارئ للسرديات الواقعية، وتعدد الرواة من سمات السرد الحداثي وما بعد الحداثي.

ج-اللهجة العاميّة:

إن الاهتمام باللغة أساسي في النقد الأدبي، فاللغة مادة الأدب، وهي عند باختين ذات منبع اجتماعي، تتلوّن باختلاف الطبقات، والطبائع، والمهن، والأفكار، وعلى الأديب أن يوحدها في لغته الخاصة التي تجمع كل هذا التعدد[30]، فالأبطال في الأدب "ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة"[31]، وقد تردد بعض الأدباء في إدخال العامية، وكان الاعتبار الفني أساس ترددهم، فنجد أن محمود تيمور يكتب" بعض قصصه الأخيرة من نسختين إحداهما بالفصحى والأخرى بالعامية"[32]، وتباينت آراء النقاد، فنطالع رفض الدكتور محمد مندور الدعوة للكتابة بالعامية؛ "لأن الواقعية في الأدب ليست واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وحقيقة الحياة الاجتماعية والأخلاقية، التي صورها الأدب، والأديب الكبير لا يستنطق لسان مقال شخصياته، بل يستنطق لسان حالها، ويعبر عن لسان الحال هذا اللغة التي يحس أنها أكثر قدرة على هذا التعبير، مع المحافظة على سلاسة هذه اللغة وقربها من عقول وقلوب الجمهور"[33]، وأيّده أيضا من رأى أن "الهاوية موجودة بين اللغتين، فإذا استعملناهما معاً جنبا إلى جنب، واحدة للأوصاف وأخرى للحوار وجدنا تنافرا في الكتابة، يكاد يكون ملموسا، يصدم القارئ عند انتقاله من لغة إلى لغة.. ولا يوجد هنا إلا واحد من أمرين: وهو إما أن تكتب القصة باللغة العربية، أو كلها باللغة العامية"[34]، وأكّدوا أن "الفصحى السهلة بألفاظها وتراكيبها أكثر قدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر العميقة بحكم ثرائها وضخامة تراثها إذا قيست بالعامية"[35].

أما رشاد رشدي فقد كان من المتحمسين للعامية بدعوى واقعية القصة، "فالكاتب الذي يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بغير اللغة التي تفكّر وتتكلّم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية"[36]، ووقف معه آخرون رأوا أن على اللغة أن تعكس الجو النفسي لشخوص القصة، وهو "لا يرتبط باللغة العامية أو الفصحى، حتى لو كانت هذه جزءاً منه، لأن جانبا كبيراً منه وبخاصة ما كان حوارا يتوقف على نغم الكلمة الموسيقى حين تلقى، وهو ما لا يمكن تصوره واقعاً إلا على المسرح" [37].

ونجد توظيف علي حسين عبيد للهجة العامية في قصة "نتوء الشيطان" إذ نقل أهزوجة شكوري مع الأطفال كما هي:

" شكوري الحلو يلّي تحبونه
ما رايد عشك رايد له صمونه"[38].

وتصدح حناجر الأطفال مع شكوري بأعلى الأصوات، ويرددون ما يقوله، فيصيح بصوت مبحوح عند اقترابه من بيت زكية:

" شكوري الحلو ميريد صمونه
شكوري بجه يريد اليحبونه"[39].

وهذه الأبيات التي اخترقت نصا قصصيا مكتوبا باللغة الفصحى، تؤكد لنا "إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية"[40]، وقد عكس القاص بهذا التوظيف للهجة العامية البيئة الاجتماعية للشخصيات، والشعر الشعبي (الأهازيج) بحمولاته الثقافية بنى محاكاة واقعية في السرد، وكسر أفق توقع القارئ في تعدد الأصوات، ما ينتج تفاعلية تثري النص، لكن في الوقت نفسه فإن مزج ثنائية الفصحى/العامية تحدٍ للقوالب المتعارف عليها، وقد تشكّل للقارئ غير العراقي حاجزا يحول دون فهم المعنى الدقيق للأبيات الشعرية الشعبية، ويبدو أنّ القاص تنبّه إلى هذا الأمر حين أعاد نشر القصة بحذف الأبيات، وتغيير

اسم القصة إلى "أورام ليست حميدة"، وتغيير اسمي الشخصيتين إلى حمّودي وبدريّة في مجموعة "لغة الأرض" المطبوعة لاحقا.

كما تخللت القصة قولا متداولا في المجتمع نقله القاص كما هو: "لا تبق تندب مثل النسوان"[41]، وهو مثل شعبي لكنّ القاص راعى فيه الكتابة النحوية الصحيحة بجزم الفعل "تبق"، وبلحاظ كون كل الكلمات باللغة الفصحى، تماهى المثل معها، وشكّل توليفة جديدة.

ووضع القاص الكلمات العامية بين قوسين في قصة "سيرة ذاتية لعربة الأسكيمو"؛ لتمييزها عن غيرها من الكلمات الفصيحة، وهي: "(سيصفطها)"[42]، "(بدشداشتك)، (الخطار)"[43]، ومعانيها على الترتيب: (سيرتبها، الثوب الطويل، الضيوف)، ولم يسرف في توظيف غيرها من الكلمات، ولم تؤثّر بدورها على الوحدة الأسلوبية للعمل، ولم تهدّد اللغة الفصحى في القصة، فهي لم تسهم في البنية السردية، ولم توظف في الحوارات الطويلة، أو بناء الشخصيات، بل كانت كلمات متناثرة قليلة، إن لم تضف للنص فهي لم تنقص منه.

وخلاصة القول إن توظيف اللهجة العامية مع الفصحى تقنية أسلوبية ترجع لقناعة الأديب، وتمثّل إثراء إذا حقق التوازن بينهما، في وضع لمسات للتعبير الحياتي الحقيقي، لتحقيق المحاكاة الواقعية، ولتبدو الشخصيات أكثر قربا وصدقا، فالعاميّة علامة الانتماء الجغرافي للشخصية، وتتيح التعبير عن أشعار وأمثال شعبية لا نجد لها مقابلا في اللغة الفصحى، ووظفها بعض القصاص في الحوارات، لكنها تهدّد بتنافر ممجوج بين الأسلوبين إذا لم يحسن القاص التنقل بينهما، أو استعمل كلمات قديمة غير متداولة في عصره بحيث تشكّل حاجزا للقراء الجدد، إضافة إلى صعوبة ترجمتها إلى لغات أخرى بكل محمولاتها، ودلالاتها الاجتماعية واللغوية، وقد كسر توظيفها في نصوص القاص توقع قرّاء تجربته الذين لم يعتادوا سوى الكلمات الفصيحة في قصصه.

د-النهايات الصادمة والنهايات المفتوحة:

لكل نص نهاية يتوقف عندها الكاتب، وهي الخاتمة التي يمكن تعريفها "أنها وسيلة فنية وبلاغية وفكرية توّلد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية"[44]، وهناك مؤشر يدفع القارئ دفعا إلى التوقف عن قراءته، وهو مؤشر البياض بعد الجملة الأخيرة، حينها "يصطدم القارئ بجدار البياض الأخير الذي يعلن بقوة إسدال الستار"[45]، و "الكل نهاية ميثاقا ضمنياً مع قارئ مفترض، كما لها أفق انتظار وتوقع يتراوح بين الاستجابة والتخييل"[46].

وإن كانت النهايات المغلقة ترضي بعض القرّاء لأنّها تجيب عن أسئلتهم، وتدخل الطمأنينة إلى قلوبهم[47]، فإنّ النهاية المفتوحة هي ما تدفع المتلقي للإبداع، بتخيّل صور ذهنية ترسم وتخمّن النهاية التي يميل إليها، وكسر انغلاق النهاية المعتادة يلقي بمهمة إكمال النص المسرود عليه بوصفه الطرف الثالث في العملية الإبداعية، فيترك العمل رهين تجاوبه وتفاعله، فلا تشي القصة بنهاية مكتوبة، لكنها ترسم له مسارات، وتبعث له بإشارات في طياتها، وتترك له حرية التخيّل، وتأخذ بيده في المشروع السردي إلى انفتاح ممزوج بالتشويق والإثارة، ومن المعلوم أن نهاية القصة لا تقل أهمية عن البداية، وعن باقي الأجزاء، بل تفوقها أهمية في بعض الأحيان؛ لأنها ثمرة العمل، وعتبة الخروج منه، وهي ما تترك الانطباع الأخير عنه، إذ تتجمع فيها خيوط القصة كلها، والقصة القصيرة في الأساس "ذات توجه نحو النهاية"[48] بمعنى أن المتلقي يبدأ القصة، وهو يتوقع أن يصل نهايتها بسرعة، والنهاية موقع استراتيجي حيث يتم المعنى، ويتم الأثر[49].

ولم تكن نهاية قصة "فضاءات الوهم" صادمة بأحداثها بقدر ما هي صادمة في شكلها ولغتها، فهي تبدو للوهلة الأولى عصيّة على التجنيس، **"اركض نحو الجرف، اسحب جسدي.. أصل الجرف.. انهض.. انظر نحو القصر.. أركض صوب الشرفة.. أبواب القصر مغلقة، والليل يحاصرني، والألق الفردوسي ينصبُّ على رأسي من شرفة قلب ذهبي.. أرفع رأسي.. هالة ضوء تصدمني.. وجه فردوسي متألق يرمي نحوي من قلب الشرفة حبلا من قنب، فأسحب جسدي نحو الأعلى.. نحو الشرفة.. نحو الضوء الذهبي.. وأتوه بحلم ذهبي.. في حضن امرأة فردوسية ما زالت ترقبني من فوق الشرفة.. والألق المتبارق يتدفق منها.. من عينيها.. من بسمتها.. من نبرة صوت ساحر.. أسحب جسدي.. أسحب.. أسحب.. أسحب روحي نحو الشرفة.. وفتاتي تنظر لحظة أن ألقي جسدي في قلب الشرفة"**[50].

إن هذه النهاية تميل في شكلها إلى قصيدة النثر باتكائها على الإيقاع الداخلي من خلال التكرار، وما فيه من تكثيف دلالي، "أسحب جسدي.. أسحب.. أسحب.. أسحب روحي"، حيث تجاوزت فيه كلمة أسحب وظيفتها التقريرية إلى دلالات شعرية ترسّخ تعليق الجسد والروح بين الأرض والهاوية، وتكرار حرف الجر (من) انزياح تركيبي خارج معيار النحو "يتدفق منها.. من عينيها.. من بسمتها.. من نبرة صوت

ساحر"، والجناس "فردوس، فردوسية"، إضافة إلى الصور المكثفة "الألق الفردوسي ينصبّ على رأسي"، والتقابل في قوله: "الليل يحاصرني" و "الضوء الذهبي"، وكل ما سبق خلق تدفقا شعريا عاليا في التجسيد والانزياح، أي أن المقطع يقترب من قصيدة النثر بتكثيف وامض لحالة شعرية وشعورية في آن واحد ترتكز على تصوير خيالي، لكن نسبة السرد فيه عالية أيضا أخرجته من دائرة قصيدة النثر، بوجود عناصر السرد من راوٍ، وحدث، ومكان، فاقترب من القصة القصيرة جدا، وحال غياب المفاجأة في النهاية من الانتماء لكلا النوعين.

والمقطع يقترب كذلك من فن الخاطرة إذ "كثيراً ما يوجد لون من الإيقاع فيها يقابل الوزن، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغني عن قسط من الإيقاع والتنغيم"[51]، وهي "ليست فكرة ناضجة وليدة زمن بعيد، ولكنها فكرة عارضة طارئة، وليست فكرة تعرض من كل الوجوه، بل هي مجرد لمحة"[52]، فالخاطرة تحمل مشاعر الكاتب، ولا تحتاج إلى براهين وحجج، و وهي نوع أدبي يستند إلى صياغة العبارات صياغة جميلة مشرقة، وتوصف بأنها لمحة ذهنية خاطفة كانثيالات شعورية مركّزة، وهذا التماهي بين الأجناس في المقطع، مع نزعة تمرده على التصنيف المكرّس كسر أفق المتلقي، إضافة إلى النهاية المفتوحة المحرّكة لفضوله، الحاثّة لمخيّلته بإثارة احتمالات افتراضية لا تعد، وهذا النوع من النهايات يأتي دون تكلّف، ليعطي المتلقي حقه في صياغة أحداث لم تُكتب، وإكمال النص، وغلق النهاية المشرعة، وهنا تكمن متعة الأدب في تحقيق أحلام القرّاء ورؤاهم الخاصة، وفي حالة الإثارة نفسها، والتواطؤ مع الكاتب والدخول إلى عالم القص، وهذا الأسلوب أكثرا تأثيرا وإبهارا، وأعمق في النفوس إن وظّف بالطريقة المثلى، ومنح المتلقي شرعية ممارسة دوره في العملية السردية، بما يحقق مطلب نظرية التلقي، فأفضل النهايات ما يحرر القارئ والأحداث والشخوص من قيود النهايات المغلقة، لأنها تهشّم أفق التوقع، وتخرجه من رتابة الإجابات الاعتيادية[53].

ومن أمثلة النهايات المفتوحة نهاية قصة "قيامة جثة"، إذ ظل مصير جثة شاب قُتل في الحرب مجهولا، بعد رحلة بحث مضنية عنه في أزقة وشوارع المدينة قام بها راوي القصة، والوصول إلى بيت الرجل المشلول الذي أودعت الجثة عنده أمانة، وحاول دفنها في حديقة بيته بصعوبة بالغة، وقام بحمايتها من مهاجمة الكلاب الضالة، لكن رجالا لم يعرفهم قرروا مصادرة الجثة، **"نزل رجلان آخران من السيارة الكبيرة، حملا الجثّة بعد أن فكّا عقدةَ الحبل من الذراع، وضعاها في جوف السيارة، في تللك اللحظة راودني هاجسٌ مرعب بأنّهم سوف يصادرون الجُثّة مني، وأنّ السيارة سوف تسرع بها إلى مكان مجهول، تحركت السيارة بسرعة، استدارت نحو الجهة المعاكسة لبيتي، أخذوا الجُثّة معهم وغابوا في لجّة الظلام"**[54].

هذه النهاية المفتوحة في مقابل النهاية المغلقة التي يسطّرها ويقرّها الأديب، تحرّك آليات المتلقي لإنتاج جديد مناسب بلملمة خيوط الأحداث المتشابكة، واستدعاء مرجعياته، وذائقته المتفردة دون إملاء من أي سلطة خارجية، فيتحوّل بدوره إلى كاتب آخر، وطرفا فاعلا يفك ألغاز النص، بما يرضي شغفه القرائي، وهذا يتطلب من الأديب إشباع النص بطاقات إيهامية حيوية تسمح للمتلقي باختراقه بجملة من التوقعات سرعان ما يخيّبها، فتتجلى الدهشة بغياب التطابق، وحضور التضاد بين أفق انتظار المتلقي وأفق النص، ويصبح التلقي عملية منتجة ببناء أفق جديد يشيّده المتلقي لحظة كسر أفقه، واستفزازه لاكتشاف الدلالات الخفيّة، والتوّغل في تجربة قرائية غير مسبوقة بالنسبة له

ه- المشاهد السينمائية:

تربط السينما علاقات بارزة مع الفنون الأدبية، وتتلاقى معها في أسس كبيرة، وكلاهما يمثلان رؤية العالم، ويمزجان الخيال في بنائهما الفني، ويوجهان خطابهما إلى الإنسان بوصفه هدفا لهما، وإن اختلفا في اعتماد الأدب على اللغة المكتوبة، واعتماد السينما على اللغة البصرية الخاضعة للبناء الحركي، وعلى الممثلين، وأدوات التصوير، مع محدودية زمن العرض، وهذا ما تحرّر منه الأدب، مع الإقرار بكون الكلمة هي الوحدة الأساس المتولّد منها الجملة والمشهد في مقابل الصورة، أي الوحدة التي تولّد منها المشهد واللقطة[55]، ويقول الناقد السينمائي السوري سعيد مراد: "الأفلمة ليست نقلا حرفيا للنص الأدبي الأصلي.. فلو كانت كذلك لتحول الفلم السينمائي إلى وسيلة إيضاح بالصور للنص الأدبي.. لكنها عملية خلق لا تبخس الأصل الأدبي، ولا تلوي عنقه أو تتعالى عليه، بل تغنيه وتفتح إمكانياته، مستخدمة رصيد فن آخر هو السينما بكل ما لديها من طاقات ووسائل"[56].

المونتاج في السينما هو الذي يعيد ترتيب اللقطات، بحيث تقدّم دلالة خاصة، "وعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقا للتسلسل الطبيعي للحدث، وإنما وفقا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج"[57]، وتسرّبت تقنية المشاهد السينمائية إلى السرد، أي ترتيب المقاطع القصصية بحيث تعطي من

خلال هذا الترتيب "معنى خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة"[58]، و "في ترتيب الحبكة لا بد من التعامل مع المَشاهد والحدث والعاطفة على نحو فعّال كي يتابع المشاهدون تدفق المعلومات، ويستمروا في الاهتمام، ويفهموا المعنى النهائي للقصة"[59]، وعلى الكاتب أن لا يقفز بالمتلقي من مكان لآخر بلا نظام، فيسبب له الضياع والتشويش، بل ينقل الأحداث بشكل يتمكّن فيه من متابعتها في إطار مفهوم، لتعمّق المشاركة الوجدانية له، فيجمع المقاطع بشكل يحدث صدمات متتالية، فيكون لكل مقطع وقع خاص في نفوس القرّاء.

وخير مثال على ذلك قصة "النافذة"، لأن القاص قسّمها إلى ستة مقاطع مرقّمة، بدت كمشاهد لفلم سينمائي، وابتعد بذلك عن الاسترسال والتواصل السردي المألوف، فكل مقطع له خصوصيته، وله وقعه الخاص وصدمته المؤثّرة، فيشعر القارئ أنه أمام فلم بتعدد زوايا الرؤية، فينقل المشهد الأول على لسان الزوجة التي تنظر لزوجها وهو يتهيّأ للذهاب إلى ساحات الوغى، ويوصيها بأطفالهما: **"يرتدي ملابس القتال، يتزيّن بحزام العتاد، يضع البندقية على كتفه، يفوح منه عطر التراب المفدّى، تراب وطني، ملاذي وملاذ أطفالي، يطلب مني بكلمات كأنها وصيّة المخلصين المتأهبين للرحيل:**

-لا تنسي ذكرياتنا الجميلة، احرسي الأطفال بعيونك"[60].

ابتدأت القصة بهذا المشهد لما فيه من إظهار للبعد الإنساني والعاطفي للمقاتل وعائلته، ومشاعرهم لحظة الوداع، في حالة من خلق توازن بين الشجاعة للدفاع عن الوطن الغالي، والقلق على الأسرة بوعي الزوج لاحتمالية عدم عودته، وتحميل مسؤولية الأطفال للزوجة في غيابه، في مشهد استدعى معانٍ كبيرة من شجاعة، ومسؤولية، ورغبة في الاستمرار عبر الذرية، وصمود الزوجة أمام الخسارة المحتملة.

كما يصوّر المقطع الثاني مشهد الزوج المقاتل خارج البيت، ينتظر أن تدير الزوجة وجهها، وتراه بكامل لهفته وشوقه لها: **"دائما يحصلُ هذا في ليالٍ مشحونة بالشوق، يقف الرجل نفسه مرةً أخرى فوق رصيف الشارع، تحت النافذة، ويحتوي بعينيه وجه المرأة التي أُغرم بها وسعى كي تكون زوجة له، كان وجهها يطلُّ عليه بشكل جانبيّ من خلال الزجاج النظيف، كأنها تنظر إلى شيء ما في جدار غرفتها"**[61].

وهذا المقطع أحدث شرخا واضحا، وكسرا لأفق توقع القارئ بعدم تسلسل أحداث القصة، وبوجود فراغ كبير حول مصير الزوج، فتتناسل الأسئلة حول حقيقة وجوده في الشارع، هل هو حي أم ميت؟ وهل هو جسد أم طيف؟ في تحوّل مفاجئ من فضاء داخلي مثّله البيت، والفضاء الخارجي الذي مثّله الشارع، وكأن النافذة بوّابة الرجل إلى حميمية بيته، ما يعكس اغترابا وشوقا لدفء البيت، حيث تحدّى المشهد خطيّة الزمن، وجعل الزوج معلّقا بانتظار حضوره في وعي الزوجة ونظرها، وعزّز صورة الحرب بكل ضراوتها وقسوتها بالانتقال من الكلام في المقطع الأول إلى الصمت والانتظار في المقطع الثاني.

ثم تعود الزوجة للحديث في المقطع الثالث لتشرح الصورة من زاوية نظرها، إذ تفضّل الجلوس أمام النافذة لاستعادة ذكرياتها مع زوجها، **"ارتقيت سلّم البيت درجةً .. درجةً.. إلى الطابق العلوي من البيت، كان جسدي منهكا مكبّلا بالحزن وألم الفقدان، دخلتُ غرفتي وجلست على مقعد من الخشب المغلّف بالإسفنج وقماش وردي من القطيفة، كان المقعدُ محاذياً للشبّاك المطلّ على الشاعر الرئيس للحي، هذا هو مكاني الثابت والمحبّب إلى قلبي، وكان طفلي يلعبُ مع جدّتهِ بصوته الرقيق الذي يتواصل إليّ بين حين وآخر"**[62].

اعتمد القاص على نقل الأحداث من زوايا رؤية متعددة، مع استغوار نفسيات الشخصيات، وصعود المرأة إلى الطابق العلوي فيه دلالة الانسحاب من الفضاء الأدنى حيث تقام الحروب، إلى فضاء الهدوء والتأمّل، والحاضنة المكانية لذكرياتها في عالمها الجميل، فتصبح النافذة في غرفتها مصدرا لإنعاش الذاكرة، بوصفها فتحة تطلّ على الماضي لا الشارع، واعتيادها الجلوس عندها كطقس يومي لتسكين ألم الفراق، مما يضع القارئ أمام مشهدين متعاكسين لرجل ينتظر المستقبل بأمل رؤية زوجته، ومشهد زوجة تتجه بذاكرتها ووجودها إلى الماضي، فيصبح الزوج غائبا حاضرا، والزوجة حاضرة غائبة، في كسر وخلخلة لوجودهما.

وبالانتقال إلى المقطع الخامس يعود الراوي الخارجي لنقل مشهد اتصال مفاجئ لصديق الزوج، **"رنّت نغمة (الموبايل) الخاص بالزوجة، تحدّث أحدهم إليها، قال:**

-أنا صديق زوجكِ، أعيش معه في ساتر واحد، إنه بخير ولا يشكو من شيء.. طلب أن أخبركم بأنه سيأتي إليكم في الأيام القليلة المقبلة.

ثم أغلقت جهازها، شعرت بفرحٍ آسر، لقد أسعفتها هذه المكالمة المفاجئة، وأنقذتها من وحدتها وذكرياتها، إنها كانت تتوقّع أن زوجها سيبعث لها برسالة طمأنة، لكن ما

يثير الحيرة في نفسها، لماذا لم يتصل هو؟ وبقدر ما أفرحتها مكالمة صديقه، جعلتها تعيش قلقا من نوع آخر"[63].

يصوّر المشهد كيف يتحوّل مصدر الطمأنة إلى مصدر للقلق المضاعف رغم حسن نية الصديق، وإحداثه تأثيرا عكسيا بانفتاح تأويلات الزوجة لاحتمالات أكبر حول غياب زوجها، أو موته، أو جرحه، أو أسره، ويغيب الفضاء البصري، ويحتلّ الفضاء الصوتي المشهد، وتغيب النافذة، ويحضر صوت الصديق وصمت الزوج، في احتدام درامي تلاقت فيه النقائض.

وقد وظّف القاص تقنية المشاهد السينمائية في قصص أخرى منها "مشاهد من سيرة الألم"[64] في عشر مشاهد منفصلة ومرّقمة، وكذلك قصة "صراخ لا يثير الانتباه"[65] في خمسة مشاهد، وقصة "فضاءات الوهم"[66] في أربع مشاهد، ما يشير إلى إلحاح هذه التقنية على الكاتب لتحويل السرد إلى مشاهد بصرية حية، وتعزيز الحركية الصورية، بتقديم المشاهد كعرض مرئي باستخدام اللغة التصويرية والمونتاج لتخيّل الأحداث، وزيادة التأثير بدمج الفنون السينمائية، فيشعر القارئ أنه يشاهد فلما، بتركيز الأديب على لقطات وتفاصيل معينة، وكسر خطية السرد، وخلق توازن بين الكلام والصورة، ف"رسم الحبكة هو إبداع تسلسل من الأحداث ينتقل بلا جهد ظاهر من مشهد إلى المشهد التالي"[67]، وهو أسلوب جديد أفرزته السردية لرصد ونقل تشظي الواقع وتأزمه، ولكي يناسب سرعة العصر، وما يقتضيه من رغبة المتلقي بقراءة سريعة، مع تنويع فني وتقني، والربط بين المشاهد المتناثرة بالمفارقات الزمنية، و"كلما كان التجريب الفني مرتبطا بأفق التحولات المعرفية والتكنولوجية كان أكثر استشرافا للمستقبل، وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطور، وتأهيله للإسهام الخلاق فيها"[68]، وما هذه التقنية إلا منحى تجريبي قام به القاص بطريقة حديثة في مزج فنَّي القصة القصيرة والسينما.

وخلاصة البحث أن كسر أفق التوقع يكشف مدى قدرة النص على التجديد، فليس كل الأدب يعكس توقعات وأحلام المتلقين، بل هو يقوضها بالمفارقات الصادمة، والانزياحات والغرابة التي تستفزهم، ولم يكن الهدف من استراتيجية" كسر الأفق" في قصص علي حسين عبيد تشويق القارئ فحسب، بل هو مشروع سردي تضمّن فلسفة الحياة، وزعزع المرتكزات التقليدية للقارئ، تمهيدا لتأسيس مفاهيم جديدة أكثر تعقيدا عن نفسه وعن الواقع، في حالة من التساؤل القلق عن صميم الوجود الإنساني، فكسر الأفق لا يعد نهاية المطاف، بل بداية رحلة تأويلية أكثر عمقا.

المصادر والمراجع:

---

[1] . ينظر: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م: 44.

[2] . نظرية التلقي أصول وتطبيقات، بشرى موسى خليل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001م: 47.

[3] . م.ن: 47.

[4] . م.ن: 47.

[5] . نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م: 111-112.

[6] . ينظر: م.ن: 112.

[7] . الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997م : 142.

[8] . جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس: 37.

[9] . نظرية التلقي، هولب: 122.

[10] . نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1999م: 117.

[11] . في مناهج الدراسات الأدبية، د. حسين الواد، منشورات الجامعة، المغرب، ط2، 1985م: 80.

[12] . ينظر: المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م: 35

[13] . جمالية التلقي، ياوس: 47

[14] . نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، 2002م :17.

[15] . ينظر: جمالية التلقي، ياوس :47.

[16] . م.ن: 49 .

[17] . كسر الايهام والجدار الرابع في الدراما التلفزيونية-دراسة تحليلية-، أ.م.د مصطفى عبيد دفاك، مجلة لارك العلمية المحكمة، جامعة واسط، مجلد 14، عدد5، 2022م: 734.

[18] . م.ن: 737

[19] . ينظر: م.ن: 735.

[20] . تقنيات هدم الجدار الرابع مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجي أنموذجاً تطبيقياً. د. دلال إسماعيل محمد، مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد، مجلة علمية محكمة، العدد الرابع عشر: 420.

[21] . ما وراء النهر، طه حسين، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1 ، 2013م: 11.
[22] . م.ن: 27.
[23] . الأقبية السرية، علي حسين عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2009م: 47.
[24] . م.ن: 47.
[25] . كائن الفردوس، علي حسين عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001م: 13.
[26] . م.ن: 21، 22.
[27] . م.ن: 23.
[28] . بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م: 47.
[29] . م.ن: 47.
[30] . ينظر: الرواية العربية واللغة تأملات في لغة السرد عند نجيب محفوظ، محمد عبيد، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2019م: 41.
[31] . شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، بغداد، الدار البيضاء، ط1، 1986م: 10.
[32] . معارك أدبية، محمد مندور، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت: 151.
[33] . م.ن: 152.
[34] . القصة القصيرة دراسة ومختارات، الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1999م: 105.
[35] . معارك أدبية: 153.
[36] . الرواية العربية واللغة تأملات في لغة السرد عند نجيب محفوظ: 47.
[37] . القصة القصيرة دراسة ومختارات: 101.
[38] . كائن الفردوس: 53.
[39] . كائن الفردوس: 53.
[40] . ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م: 124.
[41] . كائن الفردوس: 52.
[42] . م.ن: 17.
[43] . م.ن: 20.
[44] . معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002م: 85.
[45] . خطاب " النهاية" في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، مجلة قوافل، عدد 23، نوفمبر 2007م: 45.
[46] .م.ن: 42.
[47] . ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 86.
[48] . الفن الروائي، ديفيد لودج، تر: ماهر البطوطى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م: 251.
[49] . ينظر: المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، عبد الفتاح كليطو، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م: 196.
[50] . كائن الفردوس: 108،107.
[51] . النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2003م: 106.
[52] . الأدب وفنونه دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2013م: 168.
[53] . ينظر: النهايات السردية في الرواية العربية المعاصرة بين صمت الحكي وامتداد الحكاية، حسين تروش، مجلة فصل الخطاب، مجلد 13، العدد الأول، مارس 2024م: 337.
[54] . لغة الأرض، علي حسين عبيد، الفؤاد للنشر والتوزيع، ط1، 2021م: 149.
[55] . ينظر: الرواية والفلم تطابق أم خيانة؟، شريف صالح، مجلة الفنون، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، العدد 138، مارس 2013م: 18.
[56] . الخطاب الروائي والخطاب السينمائي جدلية الاتصال والانفصال، محمد فاتي، صحيفة المثقف الالكترونية، شباط 2018م.
[57] . جماليات القصة دراسة نصية، حسين علي محمد، الشركة العربية للنشر، القاهرة، ط1، 1996م: 24.
[58] . م.ن: 24.
[59] . فن رسم الحبكة السينمائية، ليندا ج.كاوغيل، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 2013م: 125.
[60] . لغة الأرض: 51.
[61] . م.ن: 52.
[62] . م.ن: 53.
[63] . م.ن: 56.
[64] . م.ن: 101.
[65] . الأقبية السرية:81.
[66] . كائن الفردوس: 101.
[67] . فن رسم الحبكة: 126.
[68] . لذة التجريب الروائي، صلاح فضل، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 2005م: 12.