

منطق التشكيل وفضاء الرؤيا في رواية مدينة الله لحسن حميد

م.د. محمود عايد عطية

جامعة الموصل - كلية التربية للبنات - قسم اللغة العربية

الملخص

تعدّ الرواية فن العصر بالمقاييس الأدبية والتداولية، ورواية مدينة الله لحسن حميد من الروايات الفريدة التي تستثمر الفكر النقدي في الحس الفني، إذ تتوافر على طريقة تعتمد على إعمال العقل في التقسيم، والسلسلة، والربط، والانتقال من دالة إلى أخرى، بناء على طريقة سببية تثبت قصديّة واختياراً وإرادة في تصميم ديكور الرواية، وهذا ما جعل النص يتكئ على منطقية تتطلب متابعة ذهنية في تفسير قوانين الصياغة الروائية، وتأسيس استراتيجية التواصل .

وتعمل - من جهة ثانية- على استعمال اللغة استعمالاً شعرياً مبهراً يكسر - بالفعل - الاستعمال الاعتيادي للغة ويحقق أدبية عالية، لأن لغة هذه الرواية ليست مباشرة وليست ذات دلالات تقريرية بسيطة، فهي تفتح فضاء الرؤيا أمام المتلقي بنسيجها الحر، وهي لغة ثقافية بدلالاتها، لأنها تخرج القارئ من رؤيته المادية الضيقة لتدخله في كون نصي يحرك الجوامد، ويستنتق الصوامت، ويسند الأفعال للأشياء قبل الأشخاص.

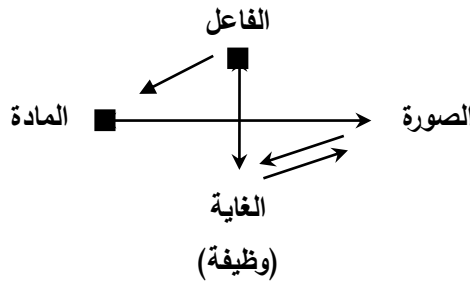
إن الجمع بين العقلي المنطقي، والشعري الرؤيوي، أسلوب متفرد يفصح عن معنى الفن ويبين أدبيات الكتابة الإبداعية، التي تحتاج الى كشف وتقص، وهذا ما يسلط البحث الأضواء عليه. كما يسعى البحث إلى تأسيس وعي نقدي بماهية التشكيل الأدبي، وطريقة توظيفه فنياً في هذه الرواية بخاصة، ويضع توصيفاً لآلية تشكّلها، ويكشف عن معنى الرؤيا الذي يتجلى في الدلالات المفتوحة، التي توسع الرؤيا، وتبدل القناعات، وتفتح أكثر من مجال للمعنى والتأويل، لأن الوصف يهيمن على صياغاتها الأسلوبية، مما يتيح المجال لظهور جماليات اللغة الواصفة، ويغذي آفاقها المعنوية.

إن قضية التشكيل يجب أن تفهم في ظل ارتباطها بالبعد الجمالي للفنون والآداب عامة لأن المراجعة الفكرية للمصطلحات النقدية والأدبية تحتم علينا فهم المنهجيات والمنطلقات التي انبثقت عنها هذه المصطلحات، ومصطلح التشكيل يعود إلى التراث الفكري والمنهجي للجمالية في سياقها المادي؛ فالمكونات الفنية والأدبية هي الأثر الذي يمكن إدراكه وتحليله عملياً، فما ندركه من الموسيقى هو الأصوات، وما ندركه من الرسم هو الألوان والخطوط وغيرها..

إن التراث الذي خلفه أرسطو لا يكمن في ما تضمنه من مصطلحات وآراء بل يكمن في نظام الفهم الذي أنتجه لنا، ففهم أية مسألة معرفية أو نقدية لا يقوم على تعريفاتها فقط، بل يشمل

البنية الفكرية التي يتمخض عنها هذا الفهم أو ذاك، ولعل قدرة أرسطو في مزج المعطى الفيزياوي بالإنساني هي التي أعطت آراءه منطقيتها وفائدتها، ويبدو أن مفهوم التشكيل بلغ عنده درجة عالية من الوضوح والدقة؛ إذ تناول الجوانب الأساسية في عملية التشكيل، وأرجعها إلى مجموعة من العلل الضرورية التي تضع هذا المفهوم في تقريبية قصوى، وتشمل ^(١):

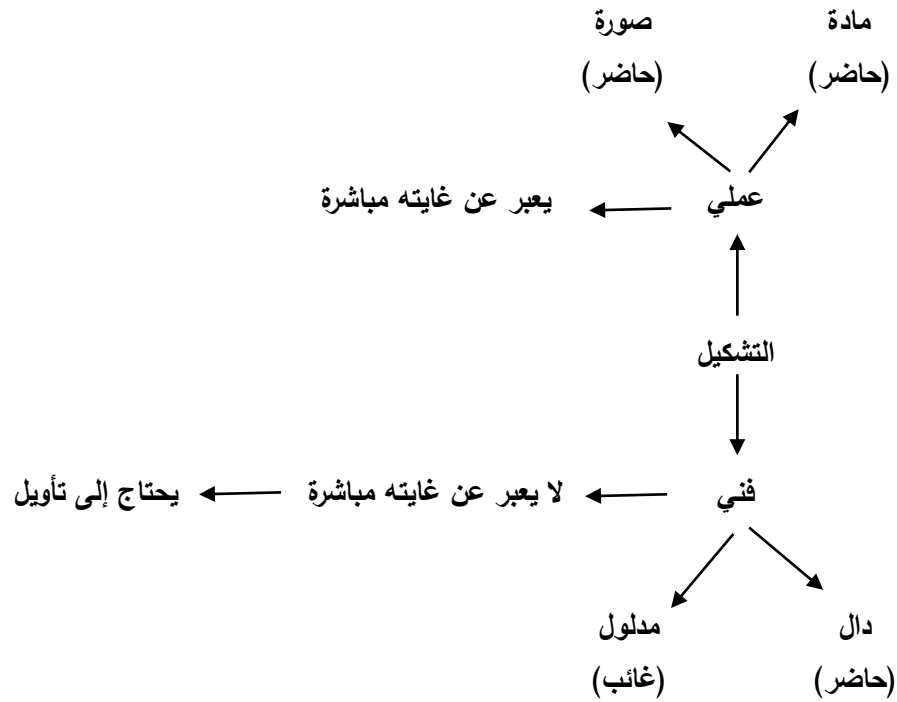
١. العلة المادية: الطين مثلاً ؟
٢. العلة الصورية: إناء فخاري.
٣. العلة الفاعلة: الإنسان. ؟
٤. العلة الغائية: القصد من صناعة الإناء، لماذا؟



وإذا ما حاولنا تحليل هذه العلل أو العناصر فمن الممكن توزيعها على جانبين؛ الأول: ثابت، والثاني: متحرك؛ فأما الأول، فهو (المادة و/الفاعل) بوصفهما أساساً موحداً تقتضيه الضرورة في مختلف التشكيلات أو الهيئات، وأما الثاني، فهو (الغاية و/الصورة) بوصفهما عنصرين متجددين في كل عملية تشكيل، إذ تنهض الغاية أو مقاصد التشكيل، والصورة هي التجسيد المادي والنهائي في كل عملية تشكيل.

إن تأويل التشكيلات المتباينة متوقف على علة الغاية _ على وفق أرسطو بالطبع _ فإذا كانت المقاصد ذات أبعاد نفعية وعملية فمن الممكن جداً إدراكها بسهولة، لكن المسألة تتعقد إذا ما اختلفت الغايات أو المقاصد وانتقلت إلى عالم الفن، فإن الغاية تكون غرضاً لافتاً للنظر، لأن الجوانب النفعية والعملية تتغيب مطلقاً، أو بتعبير آخر لا غاية مباشرة من التشكيل (الفني)، وإذا لم تكن ثمة غاية مباشرة من التشكيل الفني، فإن قضية التعبير تتكمش هي الأخرى، ويصبح من النافل البحث عما يعبر عن غايته في التشكيل الفني مباشرة. إن هذه القضية، أعني (التعبير والتشكيل) هي لازمة منهجية لا يمكن تجاهلها؛ وعلى هذا الأساس تتكون لدينا ثلاثة مصطلحات هي (التعبير _ والتشكيل _ والتأويل)، وقد فسر (بندتو كروتشه) غايات اللغة على نحو أكثر

منهجية، إذ بين أن مقاصد الفن جمالية بالمقام الأول^(٢)، ويمكن إيضاح مسألة الفرق بين التشكيل العملي والفني بالترسيم الآتي:



فالمقصد في الغاية العملية محدد سلفاً، أي أن هدف الفاعل واضح، أما في الغاية الجمالية فليس محدداً سلفاً؛ لذلك فإن مقاصد التشكيل الفني كامنة في ذاته، بمعنى أنها لا تعبر عن غاية الفاعل، ولكنها مرتبطة بما يعنيه الشكل أو ما يوحي به، إذن؛ هي مرتبطة بالمؤول لأن هذا الأخير هو القيم على قراءة المتشكل وهو الذي يجوب فضاء رؤياه.

إذا ما أخذنا التشكيل بمفهومه الفني فإننا سنجد أنه يظهر في الفنون البصرية على نحو أكثر وضوحاً من الفنون الأخرى، لسببين، فأما الأول: فهو متأثراً من طبيعتها المادية، فخاصتها تؤخذ من المواد التي يمكن استعمالها في الغايات العملية، مثل الحجر والطين والأصباغ والخشب وغيرها...، وأما الثاني: فهو كون الفنون التشكيلية كالنحت والرسم والعمارة فنوناً مكانية، فحضورها المادي الثابت يسهم في إمكانية إدراكها بطريقة أقل عناء من سواها، لأن ثبوت الصورة يساعد على تحديد معالمها بموضوعية أكبر^(٣)، ومن هنا يمكننا إدراك العلاقة الضدية أو علاقة الاختلاف التي تقوم بين الفنون التشكيلية والأدب، لأن هذا الأخير من الفنون الزمانية بناء على مادته (اللغة) التي تعد "حقاً أداة زمانية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها"^(٤) ولا يتوقف البعد الزمني للأدب على زمانية (اللغة) بل يتعدى ذلك إلى أن

الصور والتشكيلات الأدبية لا تتمتع بثبوتية واستقرار، لأنها في حالة صيرورة مستمرة؛ لذلك فهي رهينة عملية القراءة، لأن القارئ هو الذي يتبنى وضع اللمسات الأخيرة للتشكيلات الأدبية، بناء على زاوية النظر التي يبصر من خلالها.

إذن، ما علاقة التشكيل بالأدب؟

يمكن القول أن فهم هذه العلاقة يأتي على مستويين، الأول: ارتباط مصطلح التشكيل تاريخياً ودلالياً بالفنون المكانية. والثاني: تطور مفهوم التشكيل في مستواه النقدي الأدبي، والصلات المتبادلة بينهما هي التي تبين حقيقة التشكيل الأدبي.

إن النقد الأدبي يمتلك منظومة من المناهج والمفاهيم والمصطلحات، تولدت من مرجعياته الفكرية المتعددة، التي تمثل روافد أولية للنقد الأدبي، فضلاً عن وجود بنية ذهنية نقدية مستقلة تهتم ببناء نموذج النقد الذي يتسم بالتحديد والصرامة؛ ولهذا نجد أن الأدوات التي اقترضاها النقد من الحقول الأخرى لم تكن نسخاً حرفياً، بل تعرضت للتطويع والتذويب تبعاً للبنية الذهنية النقدية، من هنا يمكننا أن ندرك تماماً أن المصطلحات المقترضة يجب أن تفهم فهماً مغايراً ينبني على جانبين أيضاً، الأول: هو احتفاظ المصطلح بهويته الأصلية من حيث التسمية والمرجعية والدلالة العامة، والثاني: عندما يؤخذ هذا المصطلح إلى حقل آخر فإنه يحافظ على إطاره العام، ويفقد خصوصيته أو الميزة التفصيلية، لتضاف إليه ميزة تفصيلية تحمل جين الحقل الجديد، وبهذه الطريقة يمكن أن يتم تقارض المفاهيم بين النقد الأدبي والفروع الأخرى. ومصطلح التشكيل بمفهومه الفني ليس أدبياً بالمقام الأول، ولكنه عندما يدخل إلى النقد الأدبي فإنه يشير إلى وجود مادة أو مجموعة مواد يؤدي بناؤها إلى تكوين شكل جديد ليس هو المادة التي تشكل منها، دون الالتفات إلى الطريقة التي شكّل بها، اعتبارية كانت أم غير ذلك. وبالإمكان بيان ماهية التشكيل بين الفنون التشكيلية والأدب بالمخطط الآتي:

المادة (اللغة) ← نص أدبي (زمني) ← صورة متحركة

المادة (خطوط، ألوان، مادة صلبة،...) ← فن تشكيلي (مكاني) ← صورة ثابتة

إن كل مصطلح أو أداة مفهومية لابد أن تكون لها وظيفة، وإذا اقترضت فإنها يجب أن تؤدي وظيفة في الحقل الذي أضيفت إليه ولا شك أن البعد البصري في مفهوم (التشكيل) يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح، وحين يرحل المصطلح هنا إلى فضاء النص الأدبي فإنه يسهم في تحرير النص المكتوب والمقيد من خطيته ونقله إلى موقع التناول البصري

بوصفه مستوى جديداً مرشحاً للقراءة يضاف إلى المستوى الأولي الذهني المتداول، ويحرض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب^(٥) ولا يقتصر هذا البعد في النصوص الأدبية على اللوحات الفنية التي يحفل بها النص، بل ينسحب على انسجام النص من حيث هو بنية فريدة لا يمكن البحث في ما ينبغي أن تكون عليه سلفاً؛ لأن التبصر بتشكيل النصوص يأتي لاحقاً لتشكلها لا سابقاً لها، لأن النص الروائي - بداهة - عصي على اليقينيّات فهو يمثل خرقاً مستمراً للتقعيد وهناك صعوبة أكيدة عند محاولة تحديد عناصر الشكل الروائي، وهي آتية دون شك من كون هذا الأخير أكثر جوانب الرواية سعة وأقلها امتثالاً للقواعد والقيود^(٦)، ولا يستثنى من ذلك الأنظمة التي استقرأها (بروب) من الحكاية الشعبية الروسية وعممها على بنية النصوص السردية، لأنها في الحقيقة عناصر تكوينية للتشكيل الحكائي، وتوافرها في نص ما لا يعني أنها توجد بالطريقة نفسها أو بالأسلوب نفسه، في الموقع أو الوظيفة، وهذا يعني أن القواعد الثابتة هي قوالب تروم احتواء أية كتابة وبالتالي تفقدها تميزها النوعي، فلكل نص آلية تشكيل خاصة تحتضن أسرار جماليته وأسلوبيته، وتميز كل نص عن غيره " ويكون التشكيل على هذا الأساس مصطلحاً فوق نصي أو ما بعد نصي أي انه يمثل النص في حالة تشعبه الفني وامتلائه الجمالي، الغائرة في فضاء القراءة المتفتحة بين يدي التأويل^(٧) ومن هنا يفهم التشكيل في سياق تطوره عن الفنون الأخرى، في دخوله البنية التكوينية للنقد. وبهذا فإن نمو مصطلح التشكيل ضمن الأعراف الأدبية متولد عن قضية الانهمام بـ (الشكل) في معادلة الشكل والمضمون (العلة المادية/العلة الصورية) إذ تحول الشكل بمعناه المجرد والبسيط والأحادي إلى (التشكيل) بمعناه المركب والمعقد المتعدد، وتحول (المضمون) بمعناه المباشر والكمي إلى (الرؤيا) بمعناها الحلمي والنوعي واللاقصدي^(٨) ويأتي ذلك استجابة للمعطيات العلمية التي أنتجها علم اللغة الحديث، إذ يمكن فهم التشكيل والرؤيا بناء على ثنائية الحضور والغياب؛ فيعد التشكيل والتشكّل تجلياً لحضور الدال في سياقه الكلي أو نسيجه النصي، فمما لا شك فيه أن النص هو الوحدة المادية التي تحتفل بنسيج متعدد الأشكال أو التشكلات، أما الرؤيا فهي ظل التشكيل الكامن أو المحايث (الغائب) في فضاءات المعنى، أو بتعبير آخر؛ فإن التشكيل يرتبط بالنص والرؤيا ترتبط بالخطاب وهذا يعني أن مسألة الشكل ليست مسألة شكلية، بل هي مسألة معرفة موضوعها الشكل، أي بنية القول^(٩) وبنية القول هي الميراث الوحيد الذي يخلفه الكاتب، وما يمكن إدراكه من الأدب هو النسيج اللغوي بوصفه الأثر الذي يكون مادة التلقي، وهذا يعني أن التفاعلات التي تصنع النص تجري في الذهن، بينما يمكن أن تطفو الرؤى والأخيلة والأحاسيس على سطح الورقة، بوصف المدونة حاملاً لما تبقى من التجربة، ودليلاً حياً على ما اندثر من تاريخها، وما يمكن تحديده على نحو منهجي هو ضرورة التركيز على الأشكال الأدبية بوصفها بنيات قابلة للتحليل أولاً، وبوصفها الخيط الذي

يسحبنا نحو تاريخ هذه الأشكال ثانياً، لأن بنية الحدث بوصفها تجربة لا يمكن تفكيكها إلا عندما تكون بنية نصية، مما يساعد في توسيع أفق القراءة وفضاء الرؤيا، وإذا ما سلمنا جدلاً بـ "أن تكون الحدث يسير وفق لحظات ثلاث: أولى، تمثلُ تصورٍ مسبقٍ للتجربة، وثانية، تشكيلٌ لها في فعلٍ مخصوص، وثالثة في إعادة تشكيلها سردياً وعلى نحو تأويلي"^(١٠) فإن علينا - منهجياً - إهمال اللحظة الأولى، والتركيز على الثانية والثالثة، لأن عملية البحث عن المعنى لا تتمثل بالتكهن بماضي التجربة، ولكنها تتجسد بحاضر النص، بوصفه تعبيراً يتم تأويله، على وفق الشروط الموضوعية والمنطقية التي تعطيه هويته على نحو مخصوص، لذلك يمكننا كشف منطق التشكيل برصد العلاقات اللغوية وتمظهراتها المختلفة، وكشف فضاء الرؤيا بوصفه بحثاً عن المعنى ينبثق من النص^(١١) ويستند إلى فعل القراءة ليعيد تركيب الشكل والصورة من جديد، ويثبت تلاحقاً بين النص وقارئه، مما ينتج عنه جمالية في التلقي ومتعة في التأويل. وفي هذا السياق يمكن القول إن كل فعل قرائي للنص يجب أن يعمل على نكث تشكيلاته وتأمين الطريق أمام التأويل الذي يتجاوز محدودية النص وقصوره وبلج إلى كنه الخطاب وغيبته؛ لأن الحضور هو نسيج النص القولي، والغياب هو الرؤيا التي يمثلها تمام الخطاب؛ لذلك فإن "القراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكلية النص هي إذن قراءة تبغي إعانة القارئ على ممارسة لذة القراءة من موقع المعرفة بفنية الكتابة أي بأسرار لعبها"^(١٢). ولا تتوقف أهمية الشكل الروائي في نصنا قيد الدراسة على وضع إطار فني للكتابة، ولكنها تضخ بكل جزئية طاقة دلالية تنتشر في فضاء الرؤيا ولا تتوقف عند محدودية المعاني المعتادة. "ولقد فهم النقاد الشكل في معظم الأحيان باعتباره (تقنية) فقط، وهذا ما ميّز الشكلانية والنزعة السيكلوجية في تاريخ الفن، أما باختين فقد بحث في الشكل على المستوى الأستطيسي الخالص من حيث هو شكل جمالي ذو دلالة"^(١٣)، مما يجعل للشكل الروائي مشحوناً بالدلالات والرؤى .

إن عمليات التكتيف والتوزيع هي الأساس الذي يشتغل عليه التشكيل، ورواية (مدينة الله/لحسن حميد) من النصوص التي تجسد فنية التشكيل وإبداعية اللغة الروائية لتوافرها على جملة من العناصر الفنية التي تغري القارئ بالسير وراء رائحة اللغة بحثاً عن لذة القراءة بما تقدمه من أنسجة تغذي فقر المعرفة وجمالية اللعبة التشكيلية، لكنها تنطوي على إشكالات كثيرة، إذ يمكن وصفها _ على المستوى الفني _ بأنها (كتابة تفكيكية وتفكيك للكتابة) فهي كتابة تفكيكية لأن (الدال) فيها يتمتع بخاصية سحرية غير متناهية، بحيث لا يمكن إيقافه عند نقطة ما !وهي تفكيك للكتابة لأنها تتبنى على سلسلة سببية سرعان ما تتقطع بالقارئ في وسط المسافة الحرجة التي تقوده نحو التأويل، وتضع القارئ في فضاء رؤيوي يتسع لتأويلات شتى؛ إذ إن بنياتها المادية بوصفها نصاً تعد هماً مطلقاً من هموم القراءة، فهي بهذا تمثل خرقاً مستمراً لفنون الكتابة

وفنون القراءة، فلا يمكن تحديد مسار لغتها، فهو درجة معينة من لعبة الكتابة، أم أنه سحابة كثيفة ارتفع بها سماء اللغة. ف لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة مبسطة إلا نادراً فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد^(١٤)

إن جزءاً من الجانب (الفيلولوجي) للنص بوصفه بنية مادية حاضرة قبل قراءته يتمثل بحجم النص وسمكه، إذ إن اللحظة الأولى لمواجهة هذا (الكتاب/النص) قد تولد تصوراً ينقسم على طرفين؛ فهو يولد نوعاً من التصورات تجاه سمك النص وكثرة عدد أوراقه، وهذه مسألة مهمة لدى جمهور القراء، إذ إنه يحدد أحياناً طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي والحكائي عموماً، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل^(١٥) وهو قد يوحي من ناحية أخرى أن كتابة هذا النص كانت بطريقة أكثر تفصيلاً ووضوحاً؛ فالنص يعمل على وضع قرائه فح الانتظار منذ البداية. واللافت حقاً هو أن التقانة التي وظفت في بناء هذا النص، واللغة التي نسج بها، تحققان شعيرة عالية، فضلاً عن حضور العناصر التي قد تميل بالنص إلى حيز السببية التي تؤدي وظيفة انسجام الخطاب وترابطه. تفتح عتبة العنوان فضاءات النص الأدبية على احتمالات عدة "والعنوان كما نعلم هو مزيج من الحرية والانضباط بالنسبة لموضوعه، أو بتعبير بسيط فإن النص المنطوي تحت لواء العنوان، يمكنه أن يخرج عنه في كثير من النقط، (...) غير أن النص رغم كل ذلك يظل مائلاً للعنوان بصلات، قد تتفاوت في قوة درجتها، ولكنها درجة موجودة و مؤكدة^(١٦) وما يلفت الانتباه هو كون عنوان (مدينة الله) بنية خاصة يمكن تأويلها قبل الشروع بقراءة النص في ظل سياقها الثقافي والمعرفي والروحي؛ لأن التسمية أصل الأشياء وممكن وجودها، فاللغة هي الوسيلة المنفردة التي توجد الأسماء التي تتوب عن الأشياء "بمعنى أن اللغة تشكل البعد الوجودي _ الأنطولوجي للكائن المقذوف إلى لجة العالم (...) فالتسمية وفق تعريف أولي عام هي إمكان انبثاق العالم من عمائه وفوضاه، هي الإمكانية التي تسلطها اللغة على العالم لتقطيع صلابته وتحويلها إلى معرفة^(١٧) إلا أن فعل التسمية ينصب عادة على الوصف الذي يعمل على إزاحة ضبابية الكائن بتحويله إلى مادة لغوية محايدة، أو بمعنى آخر يمكن عدّ الوصف نوعاً من التعقيل بإزالة عوالقه الشعرية، لأن الوصف يتضمن وجهاً إيضاحياً ويزيل إبهام الأشياء، وإذا أردنا تفكيك شفرة (مدينة الله) بوصفها عنواناً فسرعان ما تهتز قناعاتنا وتستفز معرفتنا، لأن الخرق المتحقق من إضافة (الله/ للمدينة) يمثل تحدياً لتأبوت اللغة، ليس على مستوى قواعد النحو، ولكن على مستوى التداول، لأن لحمه الصياغة (مدينة الله) تسمح التأسيس الواقعي للمدن بوصفها علاقة قائمة علاقة الإنسان بالطبيعة، وتفتح أفقاً جديداً لتخيّل علاقة جديدة لا تتشكل إلا على نحو قرائي معين، بمعنى أن هذه (المدينة) ستكون بناءً خيالياً يفترضه إبداع اللغة ويؤثته التأويل ، وفي هذا نجد نمطاً جديداً من الكتابة الأدبية تدفع القارئ، عن إرادة أو غير إرادة، إلى ممارسة فعل إبداعي أيضاً؛ فالعنوان هنا ليس تشكيلاً فنياً وحسب، وإنما هو نقطة إنتاج إبداعات

مستمرة، وهذا الفهم يمكن أن يتولد من الطاقة السحرية المنبعثة من الشقوق التي تحدثها بنية (مدينة الله) بين الواقعي والتمثيلي، وتتجلى شعرية التوظيف الفني للوصف في أن المكان هو من أكثر الأشياء التصاقاً بالواقع وأشد الدلائل عليه؛ (فالمدينة) هنا مكان وواقع تتوارى خلفه الحقيقة بوصفها النقطة الأبعد التي تروم المعرفة بلوغها، و(الواقع) هو الطريق المألوف للوصول إلى الحقيقة وعادة ما تتطلب الحقيقة طريقاً واحدة لبلوغها؛ فالإشكالية إذن تكمن فيما تحققه مفردة (الله) في بنية العنوان بوصفها بنية واقعية تشعبت طرقها، فمفردة (الله) في هذا السياق تعمل على نقض فكرة الواقع لأنها أحاطت (المدينة) بضبابية كثيفة نتيجة لاتساع الرؤيا بين هذا السياق وما تتطلبه الحقيقة، مما ينشط حاسة الاكتشاف ويضاعف فرص التأويل. فالعمل على كشف الحقيقة الأدبية في هذا الموضع لم يعد مرتكزاً على حضور الواقع (المكان/ المدينة) بل صار مرهوناً بما تفرضه مفردة (الله) على السياق، لأنها تثير مدلولات متعددة توسع فضاء الرؤيا، ومن هنا يمكننا أن ندرك أن كثافة السياق اللغوي (مدينة الله) لا يتوقف على إحدى المفردتين بل يتولد عن علاقة جدلية تنتج عن ترابط الطرفين أو المفردتين دلالياً، لذلك لا يمكننا تأويل هذا العنوان إلا بعد تفكيك الارتباط الشديد لهذا التركيب، ولا يتكون ذلك إلا على مرحلتين من التفسير، الأولى: في ربطه بالواقع عن طريق (الإحالة) إذ يتجه نحو مدينة القدس بوصفها أحد مظاهر الوجود البشري كونها مكاناً يستغل للمكوث ومزاولة أفعال معينة، فما القول (مدينة الله) إلا نسخة معدلة عن مفردة (القدس) مثلما أن ارتباط المقدس بالمعاش يتجسد بمفردة (القدس) إلا أن فك هذا الارتباط بعبارة (مدينة الله) ينقلنا إلى المرحلة الثانية؛ وهي ربطه بالحدث اللساني، إذ نقف أمام تعبير لغوي؛ وإذا ما تحول الواقعي إلى تعبير لساني فإنه سيكتسب قيمة مضافة هي شيفرته، وما التفسير إلا عملية (تحريف) لمسار اللغة من المستوى المباشر إلى المستوى اللامباشر، أي العدول عن الاستعمال اليومي للغة إلى الاستعمال الرمزي في المجال الأدبي، وهذا ما تحقق في عبارة (مدينة الله)، والفرق بين التسميتين (القدس) و (مدينة الله) لا يتبين على مستوى الحضور، لأن كلاً من التعبيرين حاضر بوصفه (دالاً)، ولكن الاختلاف بينهما يتحقق على مستوى الغياب، لأن تعبير (مدينة الله) أكثر قدرة على توليد مدلولات لا نهاية لها فهو دالٌّ مركب، وهذا ما يدعو إلى التنقيب عن هذه المدلولات في محور الاستبدال.

إن محور التجاور يحقق جانباً إحيائياً مباشراً يقترب من الواقع؛ فاللغة هنا تؤدي وظيفة تعبيرية لا تعمل على إعادة تشكيل الواقع، بل تصفه؛ إلا أن محور الاستبدال يسهم في خرق الواقع وإعادة تشكيله فنياً فيعيد ترتيب علاقة الإنسان بالواقع بإضافة بعد جديد تؤديه مفردة (الله) في السياق، إذ إن هذه المفردة تضيف جانباً روحانياً على الأشياء، فتتغير نظرة الإنسان للواقع، ليس على أساس المنفعة والتكيف، ولكن على مستوى البحث عن البعد الغائب، إذ تتعقد هذه العلاقة على تدخل الله في الأشياء، وهو مظهر يعمل على كسر حواجز الذهن التي يفرضها المنطق،

وينسحب على صوت الروح والمعرفة الحدسية القائمة على كشف اللامنظور والاندماج به كلياً، ولا تأتي هذه المعرفة بالأدوات والوسائط التقانية وإنما تنبثق عن طاقة نورانية لا يمكن التعبير عنها لغوياً، لذلك فإن طاقة اللغة ستكون ضئيلة أمام طاقة المشاعر والانسجام الروحي؛ ولهذا يتوارى الخطاب العقلاني المباشر، ويشغل الجانب الرمزي واللامباشر، وهذه الأخير لا يجسد طبيعة العلاقة الروحية ولكنه يكتفي بالإشارة إلى مجاهيل وزوايا خبيئة في الروح، لا يدرك كنهها حسياً، لأنه يدخل في مجال الرؤيا الذي يستعصي على الوصف.

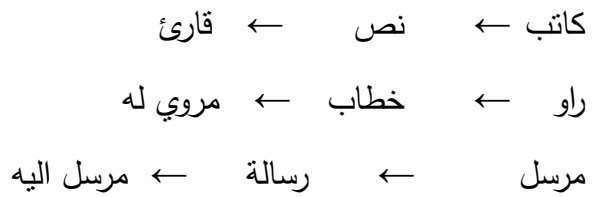
إن عبارة مدينة الله مزجت بين الجانب المادي/ الواقعي، والجانب الروحي/ الإلهي برابط عجيب يلغي الجانب السطحي في الأشياء وينفذ إلى عمقها بتمثل حضور الله فيها، وإذا ما أردنا رصد بعض مظاهر هذه العلاقة، فإننا سنجد تمظهراً لعلاقة البشري بالإلهي، والأرضي بالسمائي، والأعلى بالأدنى، والمرئي باللامرئي. وهذه العلاقات جميعاً تعمل على قذف المعنى في فضاء الرؤيا التي لا توجد إلا في مخيلة القارئ.

إن تشكيل العنوان بهذه الطريقة يتمخض عن بعد عرفاني يحمل في طياته جانباً حليماً نظراً لقصره واتساع دلالاته، فضلاً عن انفتاحه على فضاء التأويل، وهنا تكمن العلاقة بين العنوان والنص إذ تمثل هذه العلاقة بين العنوان والنص أحد السيناريوهات المحتملة لإنتاج الكون النصي، وبموجب هذه العلاقة يغدو العنوان (الذرة البدائية) أو البيضة الكونية المخزنة بقوة دلالية قصوى، سرعان ما تكون برسم الانفجار بفعل عوامل متنوعة، فيتشكل النص ذلك الامتداد اللغوي في الفراغ (...) وهكذا تبدو العلاقة بين العنوان والنص إن صحت المماثلة - هي أشبه بالانفجار الكبير أو الأعظم الذي نجم عنه العالم من نقطة مضغوطة بكثافة لا نهائية، وبناء على ذلك أجرينا المماثلة بين العالمين الكوني والنصي من حيث أن الثاني على غرار الأول كان مكثفاً في ذرة دلالية^(١٨) وما يمكن إضافته فعلاً هو أن نص هذه الرواية لم يكن مجرد تشظٍ للعنوان أو إضاءة للنص، ولكنه يحملنا على تأويل العنوان بالنص، والنص بالعنوان.

إن الدلالات المتوالدة عن مدينة الله بوصفها عنواناً تعيد تأسيس الوعي على نحو إيجابي ينم عن عدم قدرة على انتهاك هذه المدينة لتوافرها على بعد لا مادي يخترق منطقية الأشياء المتحققة من العلاقة السببية بين مكوناتها، فإذا كانت جميع الأحداث تنطوي على علاقة سببية تثبت هيمنة الأقوى على الأضعف لعللة الاقتضاء أو معادلة الوجود، فإن النتيجة المتوخاة من ذلك هي غلبة الأقوى، إلا أن ثمة طاقة سحرية يمكنها خرق النظام المادي للأشياء، وشنح الطرف الأضعف بعلاقة غير منطقية (روحية) مع الأشياء، تستطيع أن ترفد ديمومة الطرف الأضعف، مما يتمخض عنه قلب معادلة الوجود لحساب العامل الروحي، بوصف الأخير حاملاً لطاقة تعبيرية مضاعفة تجعله أكثر جوهرية وحيوية من الوجه المادي..

إن محايشة الجانب الروحي للأشخاص والأشياء تعمل على إزاحة النسيج المادي وتؤسس للدخول إلى عوالم النورانية والإشراق، ويتجلى ذلك بإزالة العتبات المادية التي تؤثر في الواقع وتعمل على إدماج الإنسان بالأشياء، بوصف الأشياء مظهراً من مظاهر الحلول، فتتساوى قيمة الأشياء الروحية نتيجة (لتوحد) الإنسان بها، إن هذا التصور يقودنا إلى عالم النص المفتوح، الذي ينبوب عن بنية وعي باطن تحتفظ بالأشياء داخل نسيج لغوي مرصوص يمثل نقطة يتلاقح فيها المادي بالروحي و/الواقع بالنص، أو بمعنى آخر تؤيد امتزاج الحال بالمقال. وهنا سنواجه بنص مرافق يتقدم النص الأساس، لكنه ينتمي إلى سياق النص نفسه^(١٩)، ويتمثل بما سُمي بـ (التمهيد والإشارات) وبذلك فهو يوجه مسار القراءة ويحدد آلية التواصل، ففي هذه الرواية يُفتح النص بـ (إشارة لا بد منها) إذ تؤدي وظيفة تعريفية أولى بمتعلقات النص التشكيلية، فتكشف عن طريقة سردية تُقَطِّع النص على مقاط كتابية تتمثل بالرسائل، فضلاً عن إضاءة هذه الإشارة لأبرز الشخصيات التي تنهض بالأحداث، ومن أمثلتها:

"أعترف، أنه ليس لي يد في هذه الرسائل، فأنا لا أعرف السيد فلاديمير الذي كتبها، كما لا أعرف السيد إيفان الذي كُتِبَتْ إليه.. فقد عرفت الاسمين من الرسائل ومن العنوانين: عنوان المرسل السيد فلاديمير، وعنوان المرسل إليه السيد إيفان"^(٢٠). فعلى مستوى النص (أي بين الكاتب والقارئ) فإن هذه الرواية تمثل سلسلة من الأحداث تقدم بشكل رسائل متعددة يكون العامل المشترك بينها هو الأحداث؛ بتتابعها الزمني وتنوعها المكاني، وعلى مستوى الخطاب (أي بين الراوي والمروي له) فهي عبارة عن رسائل من مرسل إلى مرسل إليه، ويمكن توضيح هذه العلاقة -حسب منطق الرواية وآلية التواصل^(٢١)- بالمخطط الآتي:



إن محاولة تحديد معالم هذه العلاقة في (مدينة الله) يكشف عن كثافة فنية تتبني على إعادة توزيع هذه العناصر، فثمة إسقاط لفاعلية بعض هذه العناصر وتفعيل لرتبتها بإحلال عنصر آخر محل العنصر المحذوف، إذ تبقى آثار العناصر المحذوفة مجرد إشارات إلى ما هو محتمل، وتعطي شرعية لما هو ممكن، فكان للعتبة التمهيدية (إشارة لا بد منها) دور أساس في إعادة تشكيل هذه العناصر وتوزيعها بما تتطوي على إزاحة بعض الأطراف وإقامة غيرها محلها، وإذا ما عايناً هذه العلاقة بناء على مضمون هذه الإشارة، فإمكاننا **إلا** نأخذ بالحسبان ما ورد في نهاية الإشارة:

" لم أتدخل بمادة الرسائل إطلاقاً، لم أغير، أو أحوّر، أو أدور سطرًا واحدًا فيها.. كل ما فعلته هو إنني محوت الأرقام المتسلسلة التي وضعتها السيدة عميخاي للرسائل بالقلم الأحمر لأنها ليست من وضع السيد فلاديمير بودنسكي" ^(٢٢) ومن وجهة نظر نقدية فإننا سنكون أمام عالم افتراضي يتداخل فيه الواقعي بالمتخيل وقد تتماهى فيه عناصر التواصل وربما يكون ذلك أحد أسرار عملية الإبداع.

إن إعادة ترتيب العناصر الواردة في المخطط السابق بناء على معطيات النص يتيح لنا إمكانية توزيعها، فالكاتب، أي كاتب الرسائل (السيد فلاديمير) ليس موجوداً بالفعل الحقيقي لأحداث الرواية، بدلالة الفراغ الذي فصل زمن كتابة الرسائل عن زمن إرسالها، فضلاً عن وجود راوٍ عن راوٍ بوساطة السيدة عميخاي ولسان لراوي، كما أن المرسل إليه (السيد إيفان) ليس موجوداً بالفعل الحقيقي أيضاً، وبهذه الطريقة يمكننا الانتقال من العالم الواقعي، متمثلاً بأطراف صنعة هذه الرواية القائمة على فكرة وجود رسائل بين طرفين يقتصر دورهما على كونهما قنوات للبحث والتلقي، إلى العالم المتخيل (النص والخطاب) متمثلاً بكيفية كتابة الرسائل من حيث التشكيل والمضامين. ويمكن رسم طبيعة تشكيل (مدينة الله) في إطار المحتمل والممكن على النحو الآتي:

مفقود ← نص ← قارئ
البعد
الواقعي

راو ← خطاب ← مروي له
مفقود ← رسالة ← مفقود

وبإحلال العنصر الموجود محل المفقود تتكون لنا طريقة تشكّل (مدينة الله) على المستوى التخيلي والتحليلي الآتي:

راو ← رسالة ← قارئ
البعد المتخيل
(تشكيل رواية مدينة الله
على هذا النحو)

إنّ ستكون العلاقة بين الراوي والقارئ علاقة مباشرة، أو وجهاً لوجه، بصرف النظر عما تحويه الرسالة من أحداث وأفكار، وتشكيل الرواية على هذا النحو يسهم في إلغاء المسافة التي تفصل القارئ عن الحدث، مما يضع القارئ على مشارف الحدث وربما يجعله مشاركاً فيه، والخطاب بهذه الطريقة - من وجهة نظر الراوي - سيكون موضوعياً؛ لأن دور الراوي يتراجع قليلاً، لأنه يشير إلى أنه لم يتدخل في نسيج الرسائل البتة فهو يقدمها بطريقة خبرية بوصفها ملفوظاً مستقلاً عن الراوي "ومن حيث أنه ملفوظ فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ ومن ثم يكون موضوعياً" ^(٢٣) وهذا

ما يتبين في تنبيهه على أنه لم يتدخل بمادة هذه الرسائل، بل إنه عمل على الحفاظ على هذه المادة بمحو الترقيعات التي وضعتها السيدة عميخاي للرسائل حفاظاً على كينونتها، وتعزيزاً لهويتها الروائية، على الرغم من أن طريقة الرسائل ليست غريبة على الفن الروائي^(٢٤)، إذ إن بقاء هذه الأرقام يبتعد بالنص عن كونه رواية ويقترب به من الرسائل، لأن وضع هذه الأرقام يسهم في قطع سيرورة الحدث فالفواصل والفراغات الزمنية (عدا وسائل الإبطاء والتسريع التقانية) تهدد بنية النص الروائي وترابطه، فتسلسل الأرقام وتتابعها يوحى بتتابع الأحداث بينما قد تكون هناك استباقات أو استرجاعات تعمل على خلخلة هذا التتابع الذي يفرض نوعاً محدداً من التلقي، ولكن المفارقة تأتي من استعمال نوعين من الرسائل بطريقتين مختلفتين، والنوع الأول هو للرسائل التي تحمل عنواناً تتمثل بالأمكنة التي استغرقتها الأحداث، والنوع الثاني هو الرسائل الواردة في نهاية الرواية وحملت تسلسلاً رقمياً، تمثلها الرسائل التي بعثها من السجن، فالرسائل المرسلة من خارج السجن كانت تركز على طبيعة الأمكنة التي تجول فيها، لذا فقد اتسمت بالتنوع، أما الرسائل المرسلة من السجن فسميت بـ (الرسالة الأولى والثانية والثالثة... والسادسة) وذلك ينسجم مع طبيعة المكان الذي انبثقت منه. هنا تتجلى أهمية المكان بوصفه مدار الأفعال و الأوصاف، وهذا يدل على الترابط العميق بين عنوان النص - لدلالاته على المكان - وتفاصيل الرواية التي تدور على المكان بدرجة أولى وإذا ما دخلنا إلى كنه الخطاب من حيث السرد والوصف، فترتفع قيمة المكان من مجرد كونه رقعة جغرافية تؤطر الحدث إلى صيرورته فاعلاً للحدث، أو بمعنى آخر؛ فإن الفعل في هذه الرواية لا يؤنث المكان، ولكن المكان هو الذي يؤسس الفعل؛ فسلطة المكان هنا تعيد تركيب النص فتعطي للوصف أهمية كبرى على حساب السرد، بمعنى "أن يكون الوصف خلافاً: وهو وصف يسيطر، في بعض الأشكال الروائية المعاصرة، على مجموع الحكى، وذلك على حساب السرد، فتصبح الروائية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص. وقد سمي خلافاً لأنه يشيد المعنى وحده أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية"^(٢٥) فانتشار الوصف على بقعة الحدث يؤثر تأثيراً مباشراً على اختزال مسافة السرد، وينهض بوظائف شتى، لا تتوقف عند تقديم الأحداث، بل ترسم صوراً للتشكلات الفنية لها، لأن "الوصف الذي يراكم الأشياء والمشاهد واللوحات، بشكل يسمح له إعلان نفسه محوراً مهيمناً يخضع لمشيئته محور السرد"^(٢٦) وهذا ما نظن أنه مبثوث في رواية مدينة الله، فمعاينة العنوانات التي تنصدر الرسائل يمكن تقسيمها على الأمكنة والشخصيات وكل منهما تتأبطه ظاهرة الوصف، ومن أمثلة هيمنة المكان على الفعل ما جاء على لسان الراوي:

"أذكر أنك قلت لي، ستهش، وتصاب بسحر المكان ومغناطيسيته حالما تصل إليه، وهذا ما حدث فعلاً، فأني مكان خرافي هذا الذي أراه، فالبيوت هنا أشبه بالدوالي عناقاً وتآخياً وهمساً

وجمالاً، وهي على الرغم من تطاولها.. دانية مثل العناقيد، وطرية كالثمار، وذات رائحة تشبه رائحة الحناء، عتبات البيوت متشابهة مثل أولاد أسرة واحدة، والشبابيك الوسيعة طوياً وعرضاً مملوءة بندايات الترحيب.. لأول مرة أشعر هنا بأن شبابيك البيوت تشبه المرايا الصقيلة، تشبه وجوه ساكنيها.. يا لطلات النساء المقدسيات من الشبابيك الحانية، ويا للنباتات التي تزينها كبساتين الدروب..^(٢٧)، وهنا يجب الوقوف على أثر وصف المكان في المتن الحكائي للرواية؛ إذ إن تشكيل النص على هذا النحو يسهم في إعطاء قيم جمالية وسيميائية للمبنى الحكائي على حساب المتن، وهذا ما يتحقق عبر شبكة الأوصاف المرتبطة بجماليات المكان وطاقاته الدلالية، إذ تسبب خرقاً لمنطق الرواية الذي يعتمد على سيرورة الحدث والانهمام بالمتن، هنا تتكشف أهمية المبنى في سحب القارئ إلى شعرية النص الكامنة في لذة اكتشاف المكان، إذ تتحول الرؤيا إلى فضاء المكان الذي يسمح بانفتاح الخيال إلى أبعد مدى، إذ تتلاشى الروابط السببية بين الإنسان وهذا المكان تماماً، لأن الروابط السببية عادة ما تكون مبنية على ما هو مألوف أو متشابه ومادي، ولهذا فإن المكان بصيغته السببية لا يشكل سوى إطاراً بيئياً لمدار الأحداث، أما في (مدينة الله) فإن علاقة الإنسان بالمكان ليست قائمة على هذا الترابط السببي، بل تندمج بجانبها المختلف الذي يتجاوز حدود الذاكرة ويصادر تاريخية المكان من حيث هو كون مادي، فالمكان هنا شبكة رمزية تربط الإنسان بالغائب، أو هو، هنا تحديداً، ليس إلا ماثولاً يقف المعنى على تخومه، فتتعد الصلة إلى شفافية المكان ومطاطيته، إذ يتحول كل شيء إلى لا شيء، فيعمل المكان على تطويع الذاكرة لا بإشارته إلى ما هو محدود وواضح، ولكن بتوافره على نمط من العلاقات التي تحتاج إلى كشف حقيقتها الكامنة في غيبوبة الوعي، نتيجة لتماهي أو فناء الإنسان بالأشياء، وفي هذه النقطة يندمج الدال بالمدلول على نحو عجيب "ومن هنا يأتي دور التأويل في فهم ما يشهد ويكشف فقاوم الإنسان أن ينشئ نسبة بينه وبين نفسه، وإن يقيم علاقة وجود بوجوده، وهذه العلاقة الأصلية ليست في نظر هايدغر (سببية) وإنما تأويلية كشفية، ولهذا، لا ينفك الإنسان يخلع الدلالة على رغباته، ويقرأ عالمه، ويهب معنى لأشياءه، أي يتأول وجوده، وبالتأويل تجري عملية ردم الهوية بين الحس والبرهان، بين الذوق والمنطق، بين الحال والخطاب"^(٢٨) هنا علينا رصد المعادلة التي تقتضي التأويل؛ لأن المعنى، في هذه الحال، لا يهب يهب نفسه للعقل، الذي يوصف بأنه بنية تجتمع إليها العوامل المشتركة بين مجموع الناس، ولذلك فثمة خرق جديد ينتهك حدود العقل ولا يستسلم للغة أيضاً، إذ يتمثل بمراوغة الدال - حسب دريدا- من زاوية لأخرى، ولذلك فهو يتمتع بخصوصية تجعله يتسلل إلى ماهية المعنى عبر نافذة تتكشف فيها الحجب وتغيب عنها الوسائط لتفنى في فضاء الرؤيا والمعنى اللا حرفي، وهذا ما يمثل شوق الإنسان إلى غيبته.. إلى العالم الآخر حيث الحقيقة، ولا شيء سوى الحقيقة. وعلى هذا النحو يمكننا نسج معادلة الوجود على نحو تتنازع الأقطاب الثلاثة: العقل، والروح،

واللغة، إذ تتنافس على الحضور، والمعنى، وظاهرة الوجود، فالتأويل هو البعد الرابع وناصية الرؤيا التي تجمع الأشياء على نحو غير مألوف، لأنه يستتطق المضمرة والمحمو والمسكوت عنه؛ فهو يفترض سطوح النصوص ليجول ببصيرته في الفضاء الفسيح في الأفق وفي العمق حيث نوافذ المعنى وتجلي الروح، إذ يغيب العقل وتغيب اللغة، لأن هذه التجربة لا يمكن وصفها على نحو دقيق لطابعها العاطفي الشعري، ولأن صاحب التجربة مسلوب الإرادة - لأن ثمة قوة عليا تشده إليها بحبال نورانية^(٢٩)، فيتحرر من القصدي والمألوف والمعقول إلى اللا قصدي والغريب واللا معقول، ومن أمثلة ذلك:

“أصارك بأني مدهوش، ومسحور، أجلس، وأمشي، وأنا في خدر مشتته أن يطول، أشعر كأنني أرى ولا أرى، وأحس بأن ضباباً أبيض فضياً أو يكاد يغطي المدينة.. فتستدير الهالات هنا وهناك وتتعالى في مرجحة كأنها مشدودة إلى حبال خفية تحجبها الغيوم.

هنا لا تدري من بلل يديك ووجهك بالرداذ النثيث، ومن فتح هذه الوجوه الطالعة من كل الأمكنة نثار الضوء، ومن حباها بالبهجة الحالمة.. ومن أطلق طيور الحمام المتفلتة من أقفاص الهواء.. مثل الفلاحات لتمنح الدروب، والبيوت، والساحات، والحقول والأشجار، والمفارق، والشبابيك.. نعمة النشور.

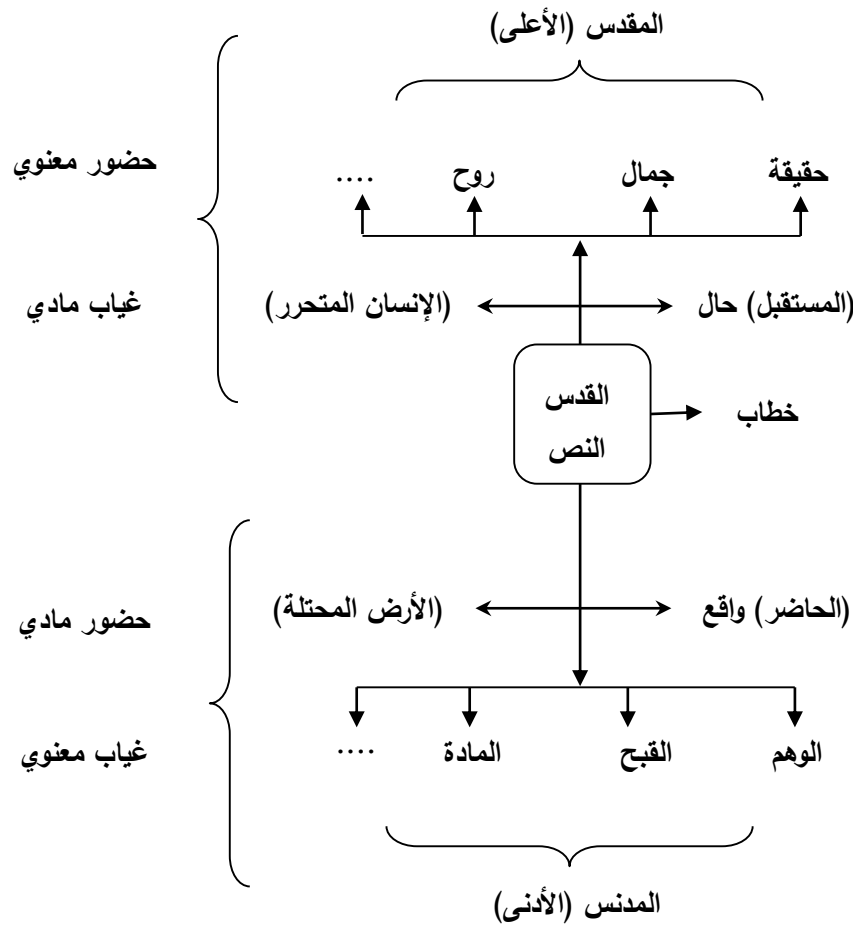
هنا تشعر بأنك كائن أثيري، تمشي وراء حواسك مندفعاً.. تماماً مثلما تمشي النهار في مجاريها هبوطاً نحو مصباتها الدانية..^(٣٠) فإذا ما أردنا أن نضع هذا النص بموازاة المعنى المتمخض عنه، فإننا سندرك أن ثمة بون شاسع لأن اللغة هنا ليست محملة بالمعاني ولكنها ممعنة بالمجاهيل، فليست الدوال سوى علامات سلبية ظلت طريها نحو المعنى، إذ لم يمكن وصفها بالانسجام إلا على مستوى السياق اللفظي الذي يضع نفسه في قبضة الطبيعة، ويسلم روحه للمعنى والحقيقة والجمال، فنشهد اعتاقاً من حدود المادة وأقفاص اللغة، نحو الفضاء الفسيح والملا الأعلى..

وفي ظل هذه الكينونة تتدخل يد التعسف لتسيح فضاء الحلم وتضييق دروب الرؤيا، متمثلة بإيقاظ الشعور من نشوته الجمالية، وإدخاله في قفص القبح، من أمثلته:

“هنا لا شيء يفسد المكان، أو الهواء، أو لصفاء سوى هذه البغال السمان التي يغتليها الجنود السمان الثقال.. وقد اعتلتهم خوذ الحديد الشاحبة، يهزون أيديهم بهراواتهم الغليظة، وقد أغلقت وجوههم.. لا شيء حولهم، أو قريبهم سوى الكلاب، وسيارات الجيش وحواجز الحديد ولا شيء يلفهم سوى النظرات الكارهة.. يبدون مثل كتابة بالفحم آيتها السواد.. تمر بلوحة زاهية

الألوان. لا شيء يضيع إيقاع الخطأ، والشوارع، والحارات الحانية والأشجار، ووداعة الطيور سوى نخر البغال السمان، ونهر من اعتلوها.

بلى، يبدو، في هذا المشهد الرائق... مثل نقطة سوداء حائرة^(٣١) فهذه الحال تقف على النقيض من الجانب الأول؛ إذ تنكشف الآفاق الرحبة وتتكرر أجنحة الخيال وتسقط في شرك العدوانية، وتتبدى معادلة المادة/الروح على نحو سيميائي تنهض به (طيور الحمام) إلى أعلى حيث الخلاص والانفتاح، بينما تجذبه سطوة البعالة إلى مستنقعاتها حيث الركود والقسوة، وتتجلي صورة المقدس الذي وطأت أرضه أقدام المندس، فيتحول النص إلى دوال متصدعة يتنازعها طرفان؛ الأعلى والأدنى، والمخطط الآتي يوضح ذلك:



تشير قراءة الواقع إلى أن كل خسارة مادية تتضمن فائضاً معنوياً، أو العكس بالعكس، مما يعني أن علاقة المادي بالمعنوي تتأسس على بنية اختراق لا بنية تلاحم، إلا إن المفارقة - هنا - تكمن في شدة اقتضاء المعنوي للمادي، بوصف الأخير الوجه الذي يشرق عنده المعنى، وهنا، أيضاً تكمن خصوصية النص وفرادته، لأن لعبة الاختلاف لا تكتسب شرعيتها إلا على ساحة

النص، ومحاولة ضبط ايقاع اللغة يرتكب ضد تمردها على مستوى العقل والواقع، ولهذا فإن انفلات اللغة من عقالها يمثل هروباً نحو المعنى اللامحدد الذي تمثله الرؤيا، ومن هنا يمكن وصف العقل بأنه عملية تقودها إرادة تضيق المعنى، وعلى هذا الأساس تتم عملية الهروب بطريقة عكسية من المعنى إلى العقل أو من العمق إلى السطح، وبمقارنة موضوعية بسيطة يمكننا تبين أن (المغتصب - الصهيوني) ينسحب دوماً نحو السطح؛ إلى وضع الحدود والجنود والحشود، لأنه يتمثل وجوده في الواقعي أو الشكلي والمكثور، في حين أن (المغتصب - الفلسطيني) يذهب نحو العمق من العقل إلى المعنى، من الوهم إلى الحقيقة.. لأنه ينتشوف وجوده في المعنى والرؤيا والانفتاح. وإذا ما نظرنا - من زاوية أخرى - نحو الملحق الآخر للنص، فإننا سنعثر على ما يُسمى بـ (الملاحظ) تُذيلُ نهاية كل رسالة بالمفردة (ملحوظة) إذ إنها تعدُّ سمة أسلوبية وقضية تشكيلية تضاف إلى (العنونة، والرسائل، والمبنى الحكائي، ومتمته، والملاحظ..)، لتعطي النص هيكلته النهائية، وتمنحه بعداً دلالياً آخر، إذ ترتبط ببنية النص المتمثلة بالرسائل، وهذا يعني أن هناك (رواية، وإشارات، ورسائل، وملاحظ) ولكل منها متن، فإذا كان فحوى هذه الرسائل رواية، فإن وضع الملاحظ هذه يذكرنا دوماً بأنها صيغت على هيئة رسائل، وعادة ما تُذيلُ الرسائل بملاحظ، إما للاهتمام بقضية معينة، أو لطلب ما، أو لتذكّر بما لم يستطع نص الرسالة تأديته. فورود هذه الملاحظ يؤدي وظيفة تشكيلية، فقد وردت هذه الملاحظ في الرسائل التي بعثت من داخل السجن فقط، مما عزز هوية الرسائل لأنها أعطت هامشاً إيضاحياً يحفظ خصوصية الرسالة، وهذه القيمة الإدماجية، للرواية والرسائل والملاحظ بوصفها (خطاباً)، تتوافر على قدر عالٍ من القابلية الفنية التي تفتح آفاقاً أوسع للتواصل والتأويل. فمن زاوية تأويلية فإن السمة التقريرية التي تطبع أسلوب الملاحظ تعمل على إيقاظ القارئ أو المرسل إليه من متعة التواصل، وتعيده من فضاء الرؤيا إلى واقعية القراءة، فهي تحتفل بقيمة تعبيرية مباشرة تدعو القارئ إلى تذكر (إنك تقرأ) لأنها تعمل على قطع الصلة بعالم الجمال والرؤيا، وتعيده إلى سياق العقل والواقع، مما يحدث إثارة وانفعالاً وحساسية تجاه ما يطرح النص من أفكار. ولا تقف (الملاحظ) عند حدود التعبير التي ذكرت لكنها تدل على منطقية التشكيل التي تقرّب (المؤلف) من (القارئ) فثمة عمل عقلي وكد ذهني يتمخض عن حرفة الكتابة في (مدينة الله) إذ إن الرابط الذي يعمل على إيقاظ غيبوبة الذات ويجسد انعقادها من سحر الشعرية يتمثل بقدرة (الملاحظ) - بوصفها - وسيلة فنية - على إيجاد طبقة جديدة من الكتابة تطفو على سطح الكتابة الأولى تتمثل بمتون الرسائل، والطبقة الثانية هي فحوى (الملاحظ) لأن الأولى تنفذ إلى عمق الأشياء وتختفي خلف الأبعاد الروحية لها، بينما تتجول الثانية في سطح النص وتجسد منطقته ووضوحه، وقد أدت هذه الملاحظ دوراً مهماً في عملها على فك شفرات الطبقة الأولى من الكتابة. فتمثل الطبقة الأولى معطيات الأحداث والطبقة الثانية البحث عن

تفسير هذه المعطيات وتحليلها، ومن أمثلة هذه الوظيفة هو (الإحساس بالنهاية) بوصفه لحظة تكوينية ونواة تشكيلية مهمة كُنّا في مكان ظليل، لا أضواء بهارة فيه، ولا عتمة مطبقة، وكان الحوذي جو، يقول لي بنبرة عالية: هيا، تعال..ومشى أمامي وخطوت نحوه محاولاً الوصول إلى كتفه كي أوقفه..لنرى كيف سيعاد المشهد السحري مرة ثانية، لكن يدي لم تصل إلى كتفه، وإنما وصلت إلى يد أخرى ولم تكن تلك سوى يد سليف. يا الهي، من أين أنبتت هذه الـ سليف. هل أخبرتها العجوز بخروجي؟ فجاءت تبحث عني في محيط القدس، أو أن الأمر مجرد مصادفة..شدتني سليفاً إليها وقبلتني وتمتمت لها: أنت هنا؟! ولم تجب لأنها راحت تنظر إلى الحوذي جو الذي وقف يضحك.قلت: لقد أحسست يا جو أن الأمر ليس طبيعياً، فنبرتك العالية جعلتني أشك بأنك معي، وأنتك ليس جو الذي أعرفه^(٣٣). فمن الجلي أن هذا النص فيه إحساس مختلف كل الاختلاف عن الإحساسات السابقة، إذ إن افق التوقع لا يخضع للمنطق السابق الذي تمثله سيرورة الأحداث، فثمة حدس يغاير كل الحدوس السابقة لأنه ينبئ بحدوث أمر ما: "قلت: رأيت يا سليف؟ إنه سحر المكان، أليس كذلك. قالت: إنه العالم الآخر. قلت: عالم التوبة: قالت لا عالم الاعتراف.قلت:أنت هنا..فرجة أم اعتراف؟! قالت: جئت كصاحبة حاجة، قلت: وما هي؟ قالت: أسرار، والأسرار أسرار. قلت: وإن قضيت حاجتك؟ قالت: سآفي بنذري، قلت: وما هو نذرك؟ قالت: أسرار أيضاً.فالحاجة وتحقيق المراد، والنذر..ثالث سري^(٣٣). إن المسافة التي تفصل المعرفة عن المجهول بدأت تتسع أكثر فأكثر، لا سيما بعد سلوك سليف الأخير وحديثاً عن الأسرار إذ تزداد المخاوف وتتضاعف التنبؤات و"تعتمد الرؤية التنبؤية بين الانسجام بين الماضي المدون تخيلاً والتكهن التخييلي بالمستقبل، كعملية تجري لحسابنا نحن الذين(في الوسط) وعلى الرغم من أن تكهناتنا رمزية فإنها يمكن أن تؤخذ على ظاهرها، وإذ يزحف المستقبل نحونا، نتوقع منه أن يتطابق مع تلك الرموز"^(٣٤).وربما أخذ الإحساس بالخوف من المستقبل يأخذه نحو الماضي بوصف الأخير نقطة ينتمي إليها الاطمئنان، فثمة هاجس يتوسده الترقب والتوتر لا يحتاج إلى تدليل أو براهين لأن وجود (ملحوظة) كفيل بإيضاح بواطن الأحاسيس لأنه ينطوي على بوح بما تتوجس منه الذات أو تخشى حدوثه أو تقف به على حافة المجهول: "أصارك بأن قلبي حدثني وحين مضت سليفاً، أنها تركتني كي تذهب إلى غرفتي..حتى إذا ما عدت إليها وجدتها في فراشي، لكن حديث قلبي ظل أرجوحة للخيال، فحين عدت إليها لم أجدها..لذلك جلست كي أكتب إليك. أرجوك يا صديقي، افعلها هذه المرة، واكتب إليّ، لأنني أفتقدك كثيراً"^(٣٥).

إن بعداً سيميائياً لهذه العلاقة يذهب بنا إلى تخوم النهاية، إذ لا تفسير لما يجري تحديداً، فكل ما هناك ينافي طبائع الأشياء ويدخل نوافذ عكسية تثير تساؤلات قد لا تجد من يجيب عنها، إلا أنها

تعمل على طرح إشكالية الوعي والوعي المضاد بطريقة فنية عالية لا تغادر الواقع، ولكنها تنبني على ترميم الوعي وإعادة تقويض الوعي المضاد على وفق سنن الكتابة وفضاء الرؤيا.

المصادر والمراجع:

- ١- الإحساس بالنهاية، دراسات في نظرية القصة: فرانك كومود، ترجمة: عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، سلسلة الكتب المترجمة (٧٢)، دار الرشيد- بغداد، ط١، ١٩٧٩م.
- ٢- بول ريكور الهوية والسرد: حاتم الورفلي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
- ٣- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- ٤- بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي): حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.
- ٥- تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي - بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- ٦- التشكيل مصطلحاً أدبياً: محمد صابر عبيد، جريدة الأسبوع الأدبي - دمشق، العدد ٢٠٠٨/١٠/٢٥/١١٢٤.
- ٧- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي: يمنى العيد، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي - بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- ٨- جيران جنينيت، نحو شعرية مفتوحة: كريستين مونتاليتي، ترجمة: غسان السيد، دار الرّحاب - ط١، ٢٠٠١م.
- ٩- الحبّ والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود: علي حرب، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- ١٠- الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعاً وممارسة: سفيان زرادقة، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف - بيروت، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
- ١١- الزّمن والأدب: هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل - مؤسسة سجّل العرب - القاهرة، نيويورك، ط١، ١٩٧٢م.
- ١٢- الزّمن والرواية: أ.أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ١٣- طرائق تحليل السرد الأدبي: مجموعة مؤلفين، - منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط١، ١٩٩٢م.
- ١٤- فضاء التشكيل في شعر عبدالله رضوان: إبراهيم مصطفى الحمد، دار اليازوري للنشر والتوزيع - عمان، ط١، ٢٠٠٩م.

- ١٥- في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر - دمشق، ط١، ٢٠٠٧م.
- ١٦- المجمل في فلسفة الفن: بندتو كرونشه، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد - دمشق، ط١.
- ١٧- مدخل إلى الاستمولوجيا ومقالات في الفكر والحياة: لطفي العربي، الدار العربية للكتاب. تونس، ط١، ١٩٨٤م.
- ١٨- مدينة الله: حسن حميد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
- ١٩- مقالات في علم اللغة السيميائي، والأدب المروي: وليم هندرك، ترجمة: نوزاد أحمد حسن، و يوثيل يوسف عزيز، مطبعة هاشم صالح - أربيل، ط١، ٢٠٠٤م.
- ٢٠- مقولات السرد الأدبي: تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي - منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط١، ١٩٩٢م.
- ٢١- وظيفة الوصف في الرواية: عبداللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر والتوزيع - الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

الهوامش

١. مدخل إلى الابستمولوجيا ومقالات في الفكر والحياة: لطفي العربي، ص ٣٦.
٢. يراجع: المجمل في فلسفة الفن: ترجمة وتقديم: سامي الدروبي.
٣. يراجع: الزمن والرواية: أ.أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، الفصل الثالث.
٤. فضاء التشكيل في شعر عبدالله رضوان: إبراهيم مصطفى الحمد، ص ٣٠، ويراجع: الزمن والأدب: هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل.
٥. التشكيل مصطلحاً أدبياً: محمد صابر عبيد، جريدة الأسبوع الأدبي - دمشق، عدد ١١٢٤/٢٥/٢٠٠٨م، ص ١.
٦. بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص ١٧.
٧. التشكيل مصطلحاً أدبياً: محمد صابر عبيد، جريدة الأسبوع الأدبي - دمشق، عدد ١١٢٤/٢٥/٢٠٠٨م، ص ٢.
٨. م.ن، ص ٢.
٩. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي: يمني العيد، ص ١٣.
١٠. بول ريكور الهوية والسرد: حاتم الورفلي، ص ٥٩.
١١. ينظر: مقالات في علم اللغة السيميائي والأدب المروي: وليم هندرك، ترجمة: أحمد حسن ويوثيل يوسف عزيز، ص ٢٨-٢٩.
١٢. تقنيات السرد الروائي، ص ١٢.
١٣. بنية الشكل الروائي، ص ١٠.
١٤. بنية النص السردية: حميد لحمداني (من منظور النقد الأدبي)، ص ٦٠.
١٥. م.ن، ص ٥٦.
١٦. وظيفة الوصف في الرواية: عبداللطيف محفوظ، ص ٣٢-٣٣.
١٧. في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: خالد حسين حسين، ص ٢٠.
١٨. في نظرية العنوان، ص ٤٥-٤٦.
١٩. في نظرية العنوان، ص ٤٥-٤٦، وينظر: جيرار جينيت، نحو شعرية مفتوحة: كريستين مونتاليتي، ترجمة: غسان السيد، ص ١٠٨-١٠٩.
٢٠. مدينة الله، ص ٧.
٢١. ينظر: تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، ص ٣٨٦.

٢٢. مدينة الله، ص ٩-١٠.
٢٣. مقولات السرد الأدبي: تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٣٦.
٢٤. ينظر: م.ن، ص ٦١-٦٢.
٢٥. بنية النص السردي، ص ٨٠.
٢٦. وظيفة الوصف، ص ٣٦.
٢٧. مدينة الله، ص ١١-١٢.
٢٨. الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود: علي حرب، ص ٨٤-٨٥.
٢٩. ينظر: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعاً وممارسة: سفيان زرادقة، ص ٨٧-٨٨.
٣٠. مدينة الله، ص ١٣-١٤.
٣١. مدينة الله، ص ١٤.
٣٢. مدينة الله، ص ٢٨.
٣٣. م.ن، ص ٢٩.
٣٤. الإحساس بالنهاية، دراسات في نظرية القصة: فرانك كومود، ترجمة: عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، ص ٢٨.
٣٥. مدينة الله، ص ٢٩.