

«ربيع في الرماد» لذكريا تامر: تحليل نصي

سوسن إسماعيل⁽¹⁾

“ذكريا تامر هو شاعر الرعب والجمال”

صبري حافظ

توطئة

يصنف ذكريا تامر قاصًا متمردًا على كثير من القيم الاجتماعية والسياسية وحتى الدينية والمعتقدات، ويكتب دائمًا خارج التأطير العام، ومن الصعوبة بمكان تصنيف قصصه ضمن إطار محدد من التيارات الأدبية، وهذا ما يزيد من صعوبات القراءة النقدية من وجهة نظري.

إلى ذلك واعتمادًا على المنهج السيميائي، ستروم الدراسة تحليل قصة «ربيع في الرماد»⁽²⁾، والكشف عن حركة العلامات السردية، بفك ألغازها وشيفراتها المضمرّة، سبيلًا للوصول إلى منجز عميق ضمن جملة من الجماليات الفنية في النص القصصي قيد القراءة. وقد استقرت الدراسة على مقارنة النص القصصي عبر قراءة المستويات الآتية: القوى السردية الفاعلة في النص، والزمكان في النص القصصي، والصورة السردية، واللغة في النص القصصي، والعتبات النصية.

(1) باحثة مهتمة بالأدب ونقده.

(2) ذكريا تامر، ربيع في الرماد، ط3، (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1994)، ص 87-79.

إضاءة على المتن الحكائي

يدور الحدث السردى في مدينة هادئة وصغيرة وسط حقول غناء وخضراء، ناسها من طبقات اجتماعية متفاوتة ومختلفة، أغنياء وفقراء، ولهم عادات وطقوس اجتماعية في ما بينهم، ولهم قيمهم الخاصة، تجري الحياة في هذه المدينة ككل المدن ببطء شديد، وبمزيد من البؤس والفراغ إلى أن تتعرض المدينة لهجوم من الأعداء، وتتأزم فيها الحوادث، ليحترق كل ما عليها من البيوت وساكنيها، المدينة التي دافع عنها شهريار/ البطل إلى اللحظة الأخيرة، قبل أن تتحول إلى كتلة من الرماد، ويطلق الموت المدينة وأهلها، شهريار البطل الذي كان رجلاً. قبل الحرب. لا اسم له، يعيش بين جدر بيت موحش ووحيد، بشهواته التي لا تفارقه، بأن يتحول إلى عصفور، زهرة، أو غمامة تحب السفر، ولكيلا يدوم في وحدته اشترى امرأة لعلها تبدد هذه الوحشة والفراغ، وتعيد إلى روحه بعض الفرح، ليكتشف بعد ذلك بأن المرأة التي اشتراها من سوق الجوارى، هي نفسها شهرزاد، إذ كانت أسيرة بعد انهيار مملكته، وقد تعرضت للإهانة، كما تعرض هو الآخر للجوع والسجن، فيلتقي العاشقان المفترقان، ولكن الزمن يعود ليفصلهما مرة أخرى، فثمة مهمة أكثر قيمة، ومعركة يجب على شهريار أن يخوضها قبل أن يخوض الحب أو ليعود إليه برفقة امرأة أخرى.

أولاً: القوى السردية الفاعلة في النص

إحدى ميزات زكريا تامر اهتمامه بالفرد المسحوق ذي المعالم التائهة، فلا هوية ولا اسم يمتاز به بطل زكريا⁽³⁾، ما الدافع وراء أن يترك الراوي بطله الرئيسي من دون اسم يعبر عنه ويصفه، سوى ما جاء به في السرد عنه، «ثمة رجل له اسم يحيا في هذه المدينة، وجهه جمجمة التصق بعظمها جلد شاحب جاف»⁽⁴⁾، ولكنه في ما بعد يستعير له اسم شخصية من التراث القديم (شهريار)، فهل تقصد الراوي عدم الإفشاء بهوية الشخصية الاسمية خوفاً على بطله مما هو مخيف؟

تشكل الشخصية مكوناً بنائياً لا يقل أهمية عن بقية العناصر السردية للقصة، فهذه العلاقات

(3) صلاح عبيدي، فن القصة القصيرة في أعمال زكريا تامر، 2009، نقلاً عن بشير عقاب الحجاججة، «جماليات التحول في الشخصية السردية، زكريا تامر أنموذجاً»، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 14، العدد 2، 2017، ص 398.

(4) زكريا تامر، ربيع في الرماد، مصدر سابق، ص 82.

القائمة بين مجموعة القوى الفاعلة في النص، من الشخصيات، والقيم، والموضوعات، والهموم، والفراغ الروحي، والسلطة، والبحث عن الحب، كلها تساهم في بلورة الحوادث، حيث لا يمكن الفصل بينها جميعاً وبين الحوادث، والراوي يقدم شخصياته من جوانب عدة اجتماعية، واقتصادية، ومكوناتها الداخلية، فالمدينة فيها الأغنياء والفقراء، كل له تصرفاته وطباعه التي تخصه وتميزه من الآخر: «الأغنياء مهذبون لطفاء، يجيدون الرقص والتحدث بنعومة، ويتقنون تقبيل أيدي النساء، والفقراء يقهقهون بخشونة، ويكثرون البصق، وينادون أمهاتهم بصوت فظ»⁽⁵⁾، ولكن في الوقت نفسه ثمة ما يجمع ناس هذه المدينة على طقوس اجتماعية، ودينية، وعادات وتقاليد كثيرة، هي مثل كل المدن يتبادلون التحية في ما بينهم، ولهم قيم سلبية وإيجابية، وبخاصة في ما يتعلق بوضع المرأة، فمنهم من يجدها إثماً، ويجب فصل رأسها عن جسدها، ومنهم من يبحث عنها، حباً، شغفاً، حضوراً، وأهمية في وجودها، فتراهم يتبادلون العناق في عتمة دور السينما، خوفاً ورهبة من الأعين التي تلاحقهم. وحضور هذه القوى، حضور متنوع، بين ساكن ومتحرك، مهمتها الكشف وإبراز الرؤى والأفكار التي هي جزء من النسيج الحكائي، ووظيفتها لا تقتصر فقط على تحفيز مهارة الاسترجاع والاستذكار؛ لأن الشخصيات الملحقة «تسهم في التنامي السردي، وفي ترابط المتواليات السردية من أجل بناء حبكة محكمة، وقدرة على الإقناع والإبداع»⁽⁶⁾. وستلتزم القراءة هنا بمجموعة من القوى الفاعلة في "ربيع في الرماد" خلال عملية السرد، بدءاً من الشخصية المحورية (شهريار)، وعلاقته بقوى فاعلة أخرى (ندا/ شهرزاد. فتاة الحقل)، فهما اللتان تشكلان محور علاقة الشخصية/ شهريار بالمكان/ المدينة، وبالمرأة، ودورهما في عملية البناء عبر مجموعة من التقاطعات والمتواليات السردية، ويمكن أن يعتمد التحليل على خطاطة غريماس كما في النموذج العاملي على النحو الآتي:

المرسل إليه: قتل السأم	المرسل: الوحدة
الموضوع: المرأة/ الحب	الذات: شهريار
المعيق: هجوم الأعداء	المساعد: المال

ولأن الشخصية في النص القصصي «لا تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية، بل بالأعمال التي

(5) المصدر نفسه، ص 81.

(6) محمد معتمد، بنية السرد العربي: من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، ط1، (بيروت: الناشر الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010)، ص 123.

تقوم بها ونوعية هذه الأعمال»⁽⁷⁾، كان على البطل/ الذات أن ينجز فاعليته ويستجيب لنداء المرسل، والدفاع عن مشروعية هذا الموضوع (المرأة)، فالذات .البطل/ شهريار بعدما كان في رحلة بحثه الأولى عن المرأة/ الحب، ليقتل المملل والسأم الذي دفعته إليه حالة الوحدة والعيش في منزل صامت موحش، تدفعه الرغبات إلى شراء امرأة من سوق الجوّاري، فهو يملك المال الذي يمكنه من تحقيق رغبته، وقد شكل المال العامل المساعد القوي في ذلك، ولعل المرأة «تبدد بصوتها الصدا المتشبهت بأيامه»⁽⁸⁾، وتخفف أيضاً من محنته مع ذاته، فيحقق البطل/ الذات مبتغاه، وتحضر المرأة/ ندى إلى بيته، وتبدأ أحلام اليقظة مفعولها، وتبدأ أحلامه التي طالما تمنّاها، تتحقق، ويشتمها كما هي شهوته، بأن يكون يوماً ما عصفوراً، أو زهرة، أو غمامة تحب السفر، هذه الاشتاءات المتكررة للبطل/ الذات، تدفعه دائماً أن يمزق شرنقته، ليجول في عوالم تأملية وروحية، ولكنها لا تبعده عن مدينته، ف «ندى» الجميلة ستكون خلاصه، وستنقذ روحه من المملل، ولكن المفاجأة والتحول في مسار القصة تبدأ عندما تكشف «ندى» عن اسمها الحقيقي، فهي «شهرزاد» نفسها، شهرزاد (ألف ليلة وليلة)، وحضور شخصية «شهرزاد» بوصفها شخصية فاعلة في الحبكة القصصية، يثير جملة من الحقائق عن حضورها، وغياب «شهريار»، وإحياء الراوي لهذه القصة، والحوار الذي دار بين «شهرزاد وشهريار»، كنموذج وظف لرسم صورة الفرد/ البطل/ الذات المهزومة حتى في أحلامها، والخذلان الذي أصاب الفرد المقهور أمام محنه الداخلية/ النفسية ومحن المدينة/ الخارجية، فخلق لدى القارئ إحساساً عميقاً بالزمن الذي تمكن فيه الراوي، بقولبة الحوادث وتغيير في المشاهد على غير المعتاد، وكأن القارئ أمام مشاهد درامية متحركة، تثير الدفء والشفقة عليهما، وتعيد صراعات قديمة/ متجددة، وبأسلوب شيق. هذا الربط بين الواقع والحكاية، والتداخل بينهما، يشكل لدى القارئ فضاء متخيلاً يستند إليه لقراءة الحوادث بأبعادها الاجتماعية والنفسية والسياسية للبطل، فالمملكة أصحابها الانهيار، والملك سجن، وشهرزاد تعرضت للإهانة، فالحوار يكشف قصص الخراب وعوالم الحياة وتناقضاتها، ويشير إلى المفارقات والاختلافات التي طالت كثيراً من المعايير الأخلاقية، والاجتماعية، وحتى السلطة وتوابعها، وكشف الحوار الأبعاد النفسية والفكرية للقوى كلها الفاعلة واللافاعلة، وكذلك المونولوج الداخلي للبطل/ الذات كان كشفاً وتعرياً للمسكوت عنه، ولجملة من الإحباطات التي يعيشها الآخرون حولهم، فمأساة «شهريار وشهرزاد»، وانهيار مملكتهم، هو انهيار

(7) حميد لحمداني، بنية النص السردى: من منظور النقد الأدبي، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،

1991)، ص21.

(8) زكريا تامر: ربيع في الرماد، مصدر سابق، ص83.

وسقوط للدولة/ للسلطة والقوانين، ولكثير من القيم، ولأن الفرد ابن بيئته، وثقافته، وموروثاته الاجتماعية، ينشد البطل/ الذات لصوت أعلى من صوت الشهوة طبول الحرب فيغيب عنها، وتغيب معه شهرزاد، وليحضر ما يعوق وللمرة الثانية، البطل عن شهرزاد في المتن الحكائي، وليكون النموذج السردى الثاني، بحسب خطاطة غريماس هي كالآتي:

المرسل: هجوم الأعداء	المرسل إليه: أزقة المدينة
الذات: شهريار	الموضوع: دفاع عن المدينة
المعيق: شهرزاد	المساعد: السيف

هنا؛ تحضر شخصية شهريار، البطل/ الذات، ولكن بطولية مختلفة، فثمة نداء يتناهى إلى مسامع «هجم الأعداء.. اقتلوا.. اقتلوا.. إلى الحرب»⁽⁹⁾، وتستشهد القراءة هنا، بما أشار إليه سعيد يقطين بخصوص تقديمه للشخصية في السيرة الشعبية شارحاً بأن «حضور الشخصية، ومدى تواترها في الحكاية، وانطلاقاً من مبدأ التواتر، يمكننا التمييز بين شخصيات رئيسية، هي التي تتواتر على طول النص، وتضطلع فيه بدور مركزي في الحكاية، ولكنها تختفي في لحظة من اللحظات»⁽¹⁰⁾، كغياب شهرزاد عن مشهد الحكاية، ولكي لا تكتمل حكاية الحب واللقاء، ينبري البطل/ الذات لدوافع خارجية (هجوم الأعداء)، إذ يشكل العائق بين شهرزاد وشهريار، فيغيب عن شهرزاد مرة أخرى، وتتلاشى محاولات سعيه الأول في الخلاص من الوحدة، فالشخصية المحورية/ الذات/ شهريار تطرأ عليها تحولات وتغيرات في رؤاها وأحلامها وأفكارها تبعاً لتغيرات الحوادث، يشغله الهم الوطني عن همه الاجتماعي والعاطفي، وبتصاعد قرع الطبول ذي الإيقاع المهيب الغاضب، لم يستطع البطل/ الذات التنكر للنداء وللواجب الوطني، ليثبت البطل/ الذات بأن هناك ما هو أعلى من رغبات النفس وشهواتها، فما انهار في الماضي لن يشارك هو به في الحاضر، وأمام رغبة «شهرزاد» في البقاء، ومحاولاتها الفاشلة في أن تعوق ذهابه، أو تثنيه عن المشاركة، تناول سيفه المعلق على الحائط، واندفع إلى معركة الوجود، ليعود «شهريار» بعد احتراق المدينة، وتحولها إلى كتلة سوداء، وحيداً في حقل أخضر، ونهار جديد مشمس. وأمام هذا التعدد في الرغبات للبطل/ الذات الشخصية الإشكالية. في الحب والحياة،

(9) زكريا تامر، ربيع في الرماد»، ص85.

(10) سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997)، ص93.

والخلاص من الخوف، ورغباته المتكررة في التحول إلى كائن يتشارك مع الطبيعة، والصراع الذي أدى به إلى الوحدة مرة أخرى، وافتقاده شهرزاد، والصراعات النفسية والأزمات التي وقف في مواجهتها، مرة أمام شهرزاد، ومرة أمام مدينته، وصراعه الداخلي، كفرد غريب في مدينته، لا يمكن للقراءة الحكم على الشخصية، إلا من خلال جملة علاقاته القائمة مع بقية المكونات، بعيداً عن صفاته ومرجعياته، لينظر إليها بوصفها علامة وبنية لها وظيفتها خلال النص⁽¹¹⁾، وعليه يعد البطل/ الذات، الشخصية المحورية في ربط الحوادث والتفاعل معها، وكقيمة موضوعية هي الفاعل والعامل معاً في الخطاب السردي، ومع أن السرد تعرض لجملة من التحولات تثير الدهشة، فالبرنامج السرد في نسق متتابع مستمر، ف«شهريار/ الذات» يتحرك في برنامجين سرديين، مع (شهرزاد وفتاة الحقل)، لذلك «فالشخصية لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته»⁽¹²⁾.

ثانياً: الزمكان في النص القصصي

يقول أحد الباحثين: «إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفًا، هذه هي وظيفة المكان»⁽¹³⁾، أول عوالم الزمكان عند الراوي، يتأملها القارئ في العنوان «ربيع في الرماد»، حيث المفردة الأولى (ربيع) أولى دلالات الزمن الواضحة والقوية، إنه فصل الربيع، والربيع يأتي في زمنه المعتاد، ثم تأتي مفردة (الرماد) لاحقاً به، والسؤال: من أين هذا الرماد؟ والكل يعرف أن الرماد هو حصيلة أشياء احترقت، والأشياء هنا هي الأمكنة (المدينة بكل ما فيها وعليها) احترقت.

من الصعوبة بمكان الإمساك بالزمكان القصصي في «ربيع في الرماد» صعوبة الإمساك بالماء، أمام تقنيات سردية قائمة على التكثيف والاختصارات اللغوية، فثمة حكاية لمدينة لا اسم لها، ولكنها مدينة في الشرق، ولا حتى سكانها لهم أسماء، الحكاية كانت والآن تسرد «فالزمن يمثل عنصرًا من العناصر

(11) سعيد يقطين، قال الراوي، ص 88.

(12) حميد لحمداني، بنية النص السرد، ص 51.

(13) غاستون باشلار، جماليات المكان، غالب هلسا (مترجمًا)، ط 2، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984).

الأساسية التي يقوم عليها فن القص»⁽¹⁴⁾، القراءة ترى أن الراوي يبدأ القصة باحتفاء زمكاني واضح جداً: «كان في قديم الزمان مدينة صغيرة، بنيت وسط حقول فسيحة خضر»⁽¹⁵⁾، وبإيقاع متناغم بين زمنين نحويين تأتي الحوادث بصورة متوالية، اعتمد الراوي الزمن الماضي، ولازمه الفعل المضارع، ولكن الزمن يجري في نسق مع الماضي الحكائي بعيداً عن الزمن الفيزيائي أي بشكل متداخل، ولا ينحاز فيها الراوي لزمن من دون غيره، فالأهمية تعطى لمجرى الحوادث، لأن مهمة القاص «ليس أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع، وهذا ما يسمى (المبنى الحكائي)»⁽¹⁶⁾، ثم إن القراءة لاحظت جملة من هذه الأفعال المتتابعة (كان في قديم الزمان مدينة... يرويها، كان ناسها... يملكون، كان الفقراء... يقهقهون، فقالت المرأة... وهي تبتسم، كان الرجال... يتقاتلون، كان العمال... يشتغلون)، ثمة تجاوز وانسجام بين الزمنين/ الفاعلين مع أنهما لا يتفقان نحوياً، ولكن القارئ لا يكتشف farkاً زمنياً بينهما، وكأن الراوي يحطم الفروقات الزمنية، زمن الحكاية وزمن الخطاب، والقارئ لا يشعر بأي تشويه للزمن، طالما يسير بنسق واحد، غير متجاوز لقيم المكان الحاضرة، كبؤرة فنية مهمة أيضاً في تشكيل الحوادث القصصية، وبكثافة عالية، وذلك مرده أن القصة قائمة في الأصل على التكتيف الزمكاني، فثمة أمكنة مفتوحة ممتدة، شاسعة (المدينة، الحقول، الطريق، أزقة المدينة) وأخرى مغلقة، ملوثة وموحشة (سوق الجواري، السينما، المنزل، السجن)، فالمدينة مكان تعرض للهجوم، وتغيرت صورته الجغرافية وتحولت إلى كتلة من السواد، والحقول شكلت مكاناً آمناً للخلاص والاحتماء به. فالقارئ أمام مكانين مفتوحين متقابلين ولكنهما لا يتماثلان، فالمدينة محترقة، وسوداء، وميتة، والحقول معشبة، خضراء، وحية، والمكان بوصفه بنية أساسية يؤدي دوراً في تشكيل الحالة النفسية للبطل/ للفرد، كالمنازل الذي كان يقيم فيه، على الرغم من أن المنزل هو مكان آمن وأليف للفرد «ولكنه سئم من العيش وحده في منزل صامت موحش، فصمم في لحظة رمادية على شراء امرأة»⁽¹⁷⁾، إضافة إلى حالات متباينة من الانكسار لما آلت إليه حالة المدينة كمكان فاعل وأساسي في القصة. من دمار وخراب، أو لربما حالة معاكسة كلياً مثل الفرحة أو الأمل؛ لأن البطل/ الفرد قد وجد في احتراق المدينة فرصة لإعادة بنائها من جديد، وعلى أسس أكثر قوة

(14) سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع المرأة، (هيئة الكتاب، د.ت)، ص 37.

(15) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 81.

(16) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 21.

(17) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 83.

اجتماعيًا، وسياسيًا أو حتى في ما يخص القوانين، فعلاقة البطل/ الفرد بالمكان قابلة للمتغيرات تبعًا لحالة المكان. وكأن القراءة أمام منحنيات عدة للزمن، ضمن المتن الحكائي والمبنى الحكائي، من حيث «إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها»⁽¹⁸⁾، وفي المتن الحكائي اعتمد الراوي على تقنية الاسترجاع الخارجي في الحوار الذي دار بين البطل/ شهريار وندی/ شهرزاد، حيث تعاد قصص ألف ليلة وليلة، ولكن الراوي حول وقولب في الحدث بشكل يناقض القصة كما وردت في الحكاية، فالملك سجن، وشهرزاد أخذت سبية، وكذلك استرجاعه لزمان الجواري، ليشتري امرأة له، فهل يهدف الراوي أن يوصل رسالة بعينها، أم هو تشويه للتاريخ؟

ثمة تلميح مضمهر لقصة حواء وأدم والتفاحة، ولكن السؤال الجوهرى، هل ثمة ما لا يبصره القارئ في خيال المبدع؟! ما الذي دفع الراوي إلى إعادة هذا التاريخ/ الزمن؟ أهو إعادة تكريس لبعض القيم، أم لإثارة الغبار حولها أو تمجيدها؟ كذلك اعتمد على تقنية التلخيص في سرد زمني سريع لما تعرضت له شهرزاد وشهريار/ البطل، فالراوي لم يسترسل في الحديث والحوار الذي دار بينهما، ولم يخبرنا بكثير من المجريات ومن دون ذكر الدوافع وراء كل ما حدث، خشية من تفاصيل ربما تثير الغبار عن مشروعية بعض القوانين والمثل التي تتحكم بها قوى متحكمة، وسلطة لها اليد العليا، وكذلك المسافة الزمنية بين السير في الطريق والوصول للبيت، كانت مختصرة جدا وسريعة: «لم يقل للمرأة في أثناء سيرهما أي كلمة، ولكنه عندما وصلا إلى المنزل سألهما»⁽¹⁹⁾، وكى لا يقع الراوي في فخ الاسترسال، يتعمد إلى الحذف كتقنية زمنية ولما تتطلبه الضرورة السردية والقرينة على الحذف في «امضغوا الطعام... ناموا في وقت مبكر... ابتعدوا عن السجائر والخمور... عم الفساد... الابن لا يحترم أباه... هذه هي العلامات المنذرة بانتهاء حياة العالم»⁽²⁰⁾، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى»⁽²¹⁾، وفي سؤال البطل/

(18) حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص 21.

(19) زكريا تامر، ربيع في الرماد، مصدر مذکور، ص 83.

(20) المصدر السابق نفسه، ص 82.

(21) سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 37.

الفرد لندي/ شهرزاد: «من أي بلد أنت؟»⁽²²⁾، في سؤاله يكمن جوهر أهمية المكان، فالمدن أسماء لسكانها، وأن تتحول مدينة مأهولة بناسها وعاداتها وتاريخها، إلى كتلة رماد، هو شعور فقدان للذات وللهوية، فالمدينة أم للبطل/ الفرد، وإلا ما السبب وراء دفاعه المستميت عنها عندما تعالت الأصوات بهجوم الأعداء عليها «اسكتي... أزقة المدينة... أمي تناديني»⁽²³⁾، والمكان كجزء من العمل الفني يشكل «بوصفه نصًا مفتوحًا، هو المرتع الخصب لحضور الأيديولوجيا ويقظتها المفاجأة، شغها، وفوضاها»⁽²⁴⁾، فالمكان يحوز على فنائه وتفرد من خلال اللغة التي تحيط به، وتوهم القارئ بعوالم مكانية واقعية، ربما تختلف عن عوالم النص/ الخيال السرديية وأمكتها التي أكسبها الراوي أو القارئ بمخيلته أبعادًا دلالية ورمزية، «المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب»⁽²⁵⁾.

ثالثًا: الصورة السردية

وكمكون بنائي لا يقل أهمية عن المكون اللغوي، تشكل الصورة السردية دورًا في إجلاء كثير من الحقائق، وتتجلى وظيفتها في تحديد مفهومات العلامات التي تطرحها والإسقاطات التي أراد منها الراوي، والغاية من هذه العلامات، «فالصورة هي عملية تحويل وتغيير وتعويض واستبدال لما هو مألوف»⁽²⁶⁾، وضمن الحدث القصصي، تستشف القراءة، بأن الراوي نوع في الأنماط السردية، وذلك من خلال مجموعة من الصور السردية التي استعان بها في تلوين حبكتة القصصية، بدءًا من صورة التضاد التي تجلت بصورة واضحة جدًا في العنوان، العنوان القائم على جدلية من التضاد والاحتواء بين عنصرين من الطبيعة، الربيع كعنصر مماثل للماء، فبحضوره يحضر النماء والاختضار، في

(22) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 83.

(23) المصدر نفسه، ص 85.

(24) خالد حسين، شؤون العلامات: من التفسير إلى التأويل، ط 1، (دمشق: دار التكوين للنشر والتأليف والترجمة، 2008)، ص 171.

(25) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

(26) جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية: المشروع النقدي العربي الجديد، ط 1 (دن، 2014)، ص 12.

مواجهة عنصر النار الذي تمثل في الرماد، فبحضور النار، يحضر الرماد كنتيجة أزلية له. وهذا الجمع بين صورة النماء والموت، تستحضر كثيراً من العلامات الرمزية والصور في صيرورة الحدث القصصي، فتشكل بذلك لوحات فنية قريبة للتشكيل الفني، كما تستحضر مشاعر الأمل، ثم إن الراوي يقابل بين طبقتين من المجتمع، الفقراء والأغنياء، وكذلك صور من الفئات الاجتماعية لمدينته، وإظهار الاختلاف الذي تحضره هذه الفئات، وما يجمعها من الرؤى الفكرية، والسياسية، والاجتماعية في مواجهة قصص الحياة، فهذه الصور المقابلة، هي إشارات إلى الواقع وترسباته، والحوادث القصصية قائمة على جملة من الأبواب المفتوحة على الترميز والتصوير الكلي، والوصف طال الشخصية/ البطل، شهرزاد، وندی، فتاة الحقل، وحتى الطبيعة، فكانت الصورة الاسترجاعية، بإعادة الماضي، في رمزية استفزازية التي تجلت في صورة الحوار الذي دار بين شهرزاد وشهريار، صورة تعبر عن النزاعات العاطفية، وتوظيف الحوار لخدمة الصورة، كما وظف المونولوج الداخلي أيضاً في ترسيخ صورته، ليزيح الستار عن كثير من القضايا والإشكاليات الراهنة، فالراوي ومن خلال مجموعة من الصور السردية التي تنوعت وتماهت مع الحوادث، استطاع أن يتجاوز شيئاً من رتابة السرد، فكلما تنوعت الصور واختلفت كانت اللوحة السردية أعمق في تصوراتها. وصورة المتخيل في شهوة البطل أن يتحول إلى عصفور، زهرة، أو غيمة تحب السفر، ومع تكرارها مرتين ضمن الحدث القصصي، كشفت للقارئ الواقع الرديء الذي يتمنى أن يهرب منه البطل إلى عوالم الطبيعة، فالطيور والغيوم طالما كانت رسل الحب، وتحقيق الرغبات⁽²⁷⁾، وتعبر عن مشاعر وحالات إنسانية تعيشها الشخصية، ولينسج في مخيلته عوالم ربما تختلف عن الواقع، فهذه الصور تمثل جملة من الدلالات التي تختلف بحسب الأيديولوجيا أو الأوضاع الاجتماعية، لأن السياقات المختلفة، تعطي دلالات مختلفة. وفي تصويره للمرأة ندى/ شهرزاد مثلاً يلجأ إلى الرمز فيقول الراوي: «كان فمها حيواناً غامضاً صغيراً، قرمزي اللون، بدا لعيني الرجل أنه فم وحيد بطريقة ما. وتقلصت أصابعه، وسرت فيها رعدة قاسية وهو يقول بتؤدة: اسمك جميل أيضاً»⁽²⁸⁾، الصورة السردية هنا غرائبية، وإيحائية، وحسية، فالراوي يركز على التفاصيل الصغيرة جداً، فالفم رمز للحياة، والولادة، والاحتواء، والمتعة الجسدية، وهذا الوصف الغامض للفم كحيوان صغير، وقرمزي اللون، يفتح شهية الشخصية/ البطل، طالما كان اعتماد الكتاب منذ القديم، على إيراد أسماء الحيوانات كرموز في نتاجاتهم الأدبية،

(27) فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، عبد الهادي عباس (مترجمًا)، ط1، (دمشق: دار دمشق للنشر والترجمة والطبع، 1992)، ص349.

(28) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 84.

ولكن ما يثير الغموض والدهشة، هذا الحيوان الصغير، الذي يتراءى للشخصية بأنه وحيد وغريب، صورة شاعرية، وحسية، وكأن الراوي يكسر الصورة النمطية لوصف المرأة، تاركاً كل جسدها، وراح يتأمل فمها؛ لأن الصور «تسهم في إحداث حالة من الحنين الحالم وخلق جو من السرية والسحر والغرابة»⁽²⁹⁾.

من خلال هذه الصورة تتجلى خلفية البطل/ الشخصية المحورية نفسيًا، فثمة غموض ورؤية ضبابية في هذه الصورة، وكأن المرأة ما زالت تشكل المكون الذي يثير الأسئلة، كمكون معقد في الطبيعة ورحم للوجود البشري، ويواجه الراوي هذه الصورة السردية القائمة على التخيل، بصورة واقعية في وصف البطل الذي تنتابه حالة من الخجل والخوف، فتتقلص أصابعه وترتعد، فتتكشف البنى العميقة للشخصية نفسيًا وجسديًا، فتأتي الصور مشحونة بالمشاعر والانفعالات المخفية لعوالم البطل، وأمام هذه الصور السردية المكثفة جدًّا، فإن عملية السرد الحكائي لم يصحها أي تباطؤ، إنما تجري ضمن سياق وانسجام وانسيابية حرة، فالصور ستائر للعشق، للشهوات، للخيبات، ولتعرية الواقع بنظمه السياسية كلها، فتلغي الزمن من حيزه، لتكون الصورة الأخرى، صورة الحاضر ورمزًا يخاطب خيال القارئ، فالصور لا تحتاج إلى لغة، إنما تحتاج إلى بصيرة وذهن متقد: «وسمعا بغتة عصفورًا يغرد، فتوقفا عن السير، وتلاقت أعينهما في نظرة طويلة، وخيل إلى الرجل أنه يسمع ضجيج أطفال ممتزجًا بعويل ناء»⁽³⁰⁾، هنا التركيب السردى غارق بالتخيل، يميظ اللثام عن البعد التصويري لحالة حسية عالية، بصرية، وسمعية، وبثنائية (الحب، الحياة/ التغريد، نظرات العين، والموت، الدمار/ الضجيج، العويل)، فالصورة تؤدي دورًا مهمًا في نقل العالم الموضوعي، بشكل كلي، اختصارًا وإيجازًا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية⁽³¹⁾، كما صورة الحركة والسكون، وبهذه الصورة، نستحضر صورة العنوان المكثف الذي تنطوي على هذه الصورة السردية، حيث تشكل من مجموعة علاقات بين المختلف واللامختلف، صورًا مستنبطة من الواقع المرئي، كما لا يغفل دور الراوي والقارئ معًا، حيث تقع على عاتقهما عملية التخيل، فتجعل من الصور الواقعية مشحونة بظواهر حسية مختلفة عن إدراكها الطبيعي المؤلف، ولكنها تبقى ملغومة أو غامضة،

(29) ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، رضوان العيادي، محمد مشبال (مترجمان)، ط1، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2016)، ص178.

(30) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص87.

(31) جميل حمدوي، بلاغة الصورة الروائية، ص14.

فالصور السردية توظف كصور إيحائية، تخرق السواتر الغامضة، وتفجر الأسرار، وتخلف صوراً تحفيزية، تعزز المعاني ودلالات السياق القصصي، وتترك للقارئ أفقاً واسعاً غير مسدود، ويزيد من متعة التأويل؛ لأن الصورة «هي نتاج ثري لفعالية الخيال الذي لا يعني نقل العالم أو نسخه، وإنما إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكافية بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة»⁽³²⁾. هذا التنوع في الصور السردية والأنماط التعبيرية يغني البنية الفنية للقصة، وملاحمها، ومقاصدها الدلالية والبلاغية ضمن توسيع لآلياتها ومفهوماتها، وتحقيق غاياتها الجمالية، فالقصة لا تأتي إلا عبر دفعات مكثفة ومتوالية من الصور المتماسكة، وهذا ما أكده البنيويون، فتودوروف يقول إن «الوصف لا يمكنه أن يخلق قصة (حكاية)، ومع ذلك لا يخلو سرد من وصف»⁽³³⁾.

رابعاً: اللغة النصية

أمام كتابة تتأسس على لغة شعرية وإيحائية تنأى عن النمطية والتقليد اللغوي، بلغة سائلة كالماء، يعبر الراوي عن جملة من المفهومات لحقب زمنية ربما. متفاوتة، يقول فلوبيير في إشارة إلى الاقتصاد اللغوي: «الجم نفاذ صبرك، ابحث تجد، وعندما تجد الكلمة الملائمة، اقبض عليها، ضعها في مكانها الذي وجد لها وحدها، ووجدت له وحده»، بلغة متموجة وتقريرية شبه إخبارية وبدلالات غامضة مخيفة، تأخذ بذهن القارئ إلى مساحات مفتوحة على مسارات رمزية عدة، ربما تتجاوز إنسانية الفرد إلى أيديولوجيته، وبإيقاع لغوي سريع تمثل في البداية النصية: "كان في قديم الزمان مدينة صغيرة، كان ناسها يحملون في جيوبهم قطعاً من الورق السميك"⁽³⁴⁾، من هنا يمكن للقراءة أن تطلق عليها لغة الحياة، حيث الحب، الألم، الفرح، الحلم، لغة تتجاوز الاستطراد بمهارة تحصنه من التكرار، وإن اعتمد الراوي على زمن الفعل الماضي المهيم (كان)، والسير به في البنية السردية، فهي أفعال في خدمة العملية السردية (كان، أجابت، تصاعد، يقهقهون، تهدر، يببل، تأمل، تناول...)، أفعال مرنة في تنقلها بين زمنين، الماضي والحاضر، وبرشاقة من دون أن يشعر القارئ بخلل في

(32) جميل حمداوي، بلاغة الصورة، ص16.

(33) محمد معتصم، بنية السرد العربي: من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، ص30.

(34) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص81.

النسق النحوي وحتى السردي، سواء في المفردة الواحدة أم في تركيب الجملة: «كان الناس يحملون في جيوبهم»، فالفعل المضارع يلاحق الماضي، من دون أن يعطي شعوراً أو خللاً في التركيب، والراوي لم يغفل عن مستوى اللغة كتقنية بنائية، فمستوى اللغة في القصة في تناسق تام مع لغة الشريحة الاجتماعية التي هو في صدد الحديث عنها، وتقديمها للقارئ/ للمتلقي بلغة تلائمه، لغة تومئ إلى الفجوات ونقاط الخلل بإيجابية: «الأغنياء يملكون أحذية لامعة، ويجيدون الرقص، أما الفقراء يكثر من البصق، وينادون أمهاتهم بصوت فظ»⁽³⁵⁾، فلغة الأغنياء تختلف كلياً عن لغة الفقراء، بما يتناولونه من ملفوظات تدل عليهم، وذلك ضمن اقتصاد وتكثيف لغوي، ويتشاركون في الملفوظ الديني والاجتماعي «الحمد لله رب العالمين، صباح الخير»⁽³⁶⁾، وكأن اللغة هنا منقذهم، فدلالة الملفوظات السابقة دينياً واجتماعياً، دلالات لها مدلولاتها، والخروج عنها خروج عن القيم والعادات، فاللغة تتبنى قيمهم وعاداتهم، تقوم بدور الكناية عنهم، اللغة هنا صورة الحكاية، الحوادث هي التي تستدعي لغتها، وتستحضرها، فلغة الحب/ اللقاء/ الفرح، تختلف عن لغة الحرب/ الدمار/ الحزن (أحبك، اسمك جميل، احتضن جسدها بلهفة، ينتحب الأسي، تناول السيف، حركة شرسة ضارية، عصفور يغرد، المدينة الميتة السوداء)، هي لغة حسية، استعارية، مجازية «امرأة تبدد بصوتها الصدا المتشبهت بأيامه، امرأة تقتل القنفذ الباكي في دمي»⁽³⁷⁾، أنسنة القنفذ وهو يبكي كالإنسان، واستعارة الصوت وهي صفة بشرية، ليزيح بعيداً صدى الروح عنه، فليس للقارئ منفذ سوى اللغة، كمفتاح أولي للمكبوت ولفهم غشاوة الغموض وإزالتها، وبخاصة أن القصة كفن أدبي قائم على التكثيف والوحدة «القصة القصيرة، نص مكثف إلى أقصى درجة، لا حشو فيه ولا تأكيد ولا تكرار، ربما يسمح بالتشبيه في أضيق الحدود، وليس فيه مجال لاستعراض ثروة الكاتب اللغوية»⁽³⁸⁾، لذلك فلغة القصة محكومة بالابتعاد عن الاسترسال والتطويل، في ما لا يخدم موضوع القصة وحوادثها، ولطالما كانت اللغة الوسيلة التي يعبر بها الكائن عن كينونته، ومشاعره، وحاجاته، جاءت اللغة القصصية لغة دقيقة مشحونة، لتعبر عن المحن، ما خفي منها وما ظهر؛ لأن سطوة اللغة لا تنتهي بقيمها الجمالية، إنما بما تكشف من رموز أيديولوجية، واجتماعية، وسياسية، من خلال اللغة يتضح مستوى الصراعات

(35) المصدر نفسه، ص 81.

(36) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 82.

(37) المصدر نفسه، ص 83.

(38) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002)، 49.

الدائرة ضمن الحدث القصصي: «هجم الأعداء... اقتلوا... اقتلوا... إلى الحرب، لا تتركني... لا تحارب... ابق بجانبى، اسكتي... أزقة المدينة... أمي تناديني»⁽³⁹⁾، فبلغة سردية مفعمة بالدراما، وبخاصة خلال المونولوج والحوار، يحسر الراوي النقاب عن جملة من المتناقضات:

”شهريار مات

.لم يمت شهريار... ما زال حيًا

.بحثت عنك في كل مكان

.سجنت في غرفة موصدة الأبواب

.عشت امرأة وحيدة في مدن يسكنها الرجال»⁽⁴⁰⁾

هي لغة تتفوق على نفسها بالقدرة والبراعة في التحول اللغوي خلال الحوادث، لتتحول إلى لغة تأملية وشاعرية، يشتهي أن يكون لصيق الطبيعة، كعصفور وزهرة وغيمة، يقطف الوردية ويقدمها لفتاة الحقل، فيستيقظ الفرح في شرايينه ويردد أجمل أغانيه، وبتوليفة لغوية رمزية اعتمدها الراوي في القصة، وبنكهة تراثية، وبلغة وضاءة ومتجددة، يختم مسيرة الشخصية/ البطل، بعد أن استعار له الغناء واليقظة لروحه، لغة قدمت وصفًا متقنًا، لتكوين صور جمالية، تسبح فيها خيالات القارئ في فضاءات بعيدة عن بؤس الواقع، الغاية منها التأثير وخلق فضاء متخيل، فالقاموس اللغوي لدى زكريا تامر، عبر القراءة، يمكنه أن يفرض قاموسًا بعيدًا عن أي تعقيد لغوي، في مهمة تمثلت في إيصال رسائل الحب، والحياة، والموت، والخراب.

(39) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 85.

(40) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 84.

خامسًا: العتبات النصية

1. العنوان

السؤال المشروع الذي يدفع أي قارئ هو: ما هي مفاتيح أي نص أو أي عمل أدبي؟ وكما للقارئ سؤاله، للمبدع/ الكاتب سؤاله أيضًا، فهو لا يرمي بنسيج عمله/ قصته عبثًا، إنما يفتح بأسئلته شهية القارئ عما هو عالق بالنص، وعما هو عالق بالحياة والواقع، ولا سيما أن زكريا تامر عرف بعناوينه الإيحائية، والغامضة، والرمزية، ولا يمكن الولوج في أي نص من دون اجتياز العتبة الأولى/ العنوان، ولا يمكن قراءة العنوان من دون الغوص في كائناته ودلالاته، «يعتبر المعجم لحمة أي نص كان»⁽⁴¹⁾، والإمام أيضًا بأهمية ما يقوم به من وظائف تخدم النص السردي، «فالعنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به»⁽⁴²⁾، فمن خلال العنوان يمكن أن نمسك بهوية النص، وبقدر ما العنوان كاشف لخيوط القصة وبنيتها الدلالية، ينشر حوله ضبابًا من الغرائبية، عنوان قائم على تكسير المألوف، ف«ربيع في الرماد» تركيب اسمي مجرور، قائم على ثلاثة كائنات هي:

- أ. ربيع: فصل من الفصول السنوية الأربع، حيث الطبيعة الجميلة، الأشجار مخضرة، الينابيع متفجرة، والحياة قد دبّت في أوصال الناس بعد فصل من البرد والسكينة.
- ب. في: حرف من حروف الجر التي تربط الأسماء ببعضها.
- ت. الرماد: ما تخلف من احتراق المواد، والرماد: بمعنى تنفخ في الرماد، أي تنفخ في شيء لا فائدة منه، هو كثير الرماد: كريم، وتأتي بمعنى الهلاك⁽⁴³⁾، فالرماد كناية عن الكرم، فالقدماء إذا ما كانت الرماد كثيرة أمام خيمهم، فهي دالة على كثرة الضيوف.

(41) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط3، (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص61.

(42) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2015)، ص46.

(43) معجم المعاني الجامع، مادة «رماد»، معجم ألكتروني.

ثمة شحنات مكثفة لسلطة العنوان، حيث يطرح دالتين متضاربتين في مدلولاتها معجمياً وسياقياً بين عناصر الطبيعة، حيث الارتباك والاشتباك حاصل بينهما، فالربيع عنصر/ كائن من عناصر الطبيعة، يحيلنا إلى الحياة، الحب، الاخضرار، التجديد، والنمو، والرماد يحيلنا إلى الموت، النار، الحروب، المجازر، الفناء والعدم وهكذا: «فالعنوان له دور المحفز لإثارة التوقعات الدلالية لدى القارئ بخصوص ما يخبئه النص من أسرار ومضامين»⁽⁴⁴⁾، إذ ثمة مقابلة بين الأمل والحياة واليأس والموت، فالعنوان يحمل في طياته بعض الاضطراب، فالربيع/ الحياة تكمن في الرماد، وهذه المفارقة يقوم بها حرف الجر (في)، فهو يقوم بدور مصيدة للشرك بين الربيع والرماد، فثمة تغيير وتحول، ما الذي يدفع بربيع أن ينهض ويهوي بنفسه في الحريق حتى يصير رماداً، «تلج علامات العنوان في علاقة تضاد قوية في ما بينها للوهلة الأولى أكثر من كونها علاقة ائتلاف»⁽⁴⁵⁾.

والعنوان من حيث البنية النحوية، يتسم بعنوان تركيبى/ مركب من اسم نكرة وحرف جر واسم معرفة، والمعرفة هنا ضمنت للاسم النكرة تعريفاً معنوياً، فـ «ربيع» لا يحتاج إلى من يعرف به، فأحوال قدومه واضحة وبارزة، لأن الربيع هو الطاغي في الرماد، وليس ثمة رماد في الربيع، إنما هناك حضور خفي بينهما بمثل حرف الجر المجازي (في)، كحرف له وظيفته ودلالته في التماسك في جزئي العنوان، الذي ربما. قصد منه الراوي دلالات ومعاني أخرى، فقد تكون بمعنى (بعد أو مع)⁽⁴⁶⁾، أي «ربيع بعد الرماد» أو «ربيع مع الرماد»، فالربيع والرماد مترافقان أو متتابعان معا كعلاقة قائمة على التضمنين، العنوان التركيبي الاسمي المجرور، المبتدأ فيه محذوف/ المسند إليه، فالمبتدأ غائب عن البنية السطحية، على تقدير البنية العميقة: «هذا ربيع في الرماد». أما بلاغياً فالقراءة بصدد ملاحظة كائنين هما: ربيع (على فرض أنه كائن زمني متغير وغير ساكن)، والرماد (بسكونه وعدمه)، الربيع/ الدال القابل لجملة من المتغيرات/ المدلولات بصور متعددة للحياة، الرغبات، والولادة، أمام صور الرماد/ الدال ومدلولاته على صور للجحيم، الهلاك، والموت، وكأن الراوي قد شكل شبكة من العلاقات في العنوان بين كائنيه (ربيع.رماد)، فيتترك فسحة واسعة للتأويل، فربما هي استعارة لطائر الفينيق/ الطائر الأسطوري السحري الذي ينافس الموت ليخرج حيا من رماد الحريق، فهل هي دعوة

(44) خالد حسين، شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، ص58.

(45) المرجع نفسه، ص65.

(46) علي بن محمد النحوي الهروي، الأهمية في علم الحروف، عبد المعين الملوحى (محققاً)، الناشر مجمع اللغة العربية بدمشق،

ط2، 1993، ص268 – 270.

مبطنة من الراوي لبطله/ للفرد أن ينافس ويتحدى الموت كطائر الفينيق، كرمز للبقاء والاستمرارية، أم هي كناية أراد منها، رسالة مشفرة للفرد/ للإنسانية بأن الحياة مستمرة وتتابع دورة حياتها بكثافة وكرم، أم هو جواب العدم والفناء؟ في الواقع لا أمل لربيع في الرماد، فهو ربيع في الهلاك، لذلك «النص الذي لا يثير أسئلة، لا يفلح في طرحها، يبقى دون قيمته الحقة دون إعلانه لوجوده»⁽⁴⁷⁾. والسؤال الذي يجب أن يمسه به القارئ، سؤال العنوان لإغناء السرد القصصي، فبمواجهة عنوان محدد، منجز له حضوره كتسمية وتعيين عليه، فلولاها لما تمكن أي قارئ أن يبدأ ويستمر في عملية القراءة، «العنوان يعين النص اللاحق ويميزه عن سواه»⁽⁴⁸⁾، فتسمية العنوان وتعيينه يساعد القارئ في اختيار المادة الأدبية للقراءة، ولا شك في أن اختيار العنوان أو تحديده يشكل أهمية قصوى في البحث للقارئ، وكذلك يشكل تعيين العنوان اهتمام الكاتب نفسه، حتى يكون عنواناً مثيراً، يشد وينال الرضا للقراءة، كما أن العنوان يقول دائماً شيئاً عن نصه المقبل، فلا يمكن بأي حال الفصل بين العنوان والنص كلياً، لا بد أن ثمة ارتباطاً عادلاً ووصفياً له، ولأمكنته وأزمته كما في «ربيع في الرماد»، حيث سيكتشف القارئ حضوراً لفظياً غير كلي وحضوراً دلاليًا للعنوان. والقارئ ربما أمام سؤال العنوان الشائك، يثير إشارات عدة، في غيابها يبقى السؤال بعيداً عن سر النص، أيكون العنوان دعوة صريحة للانتماء إلى الطبيعة، والبحث عن الذات، الجمال، والعودة بالحياة إلى حالة الوجود الأول؟ أي دعوة مضمرة للبحث في كينونة الفرد، في تشظيه وغربته حتى عن روحه؟: «من أي بلد أنت؟»... «ليس لي بلد»⁽⁴⁹⁾ وربما يستشف ذلك في رغبة بطل القصة -الذي لا اسم له- في العبارة التي تتكرر ثلاث مرات: «كان يشتهي بضراوة أن يكون زهرة أو عصفورا أو غمامة تحب السفر»⁽⁵⁰⁾، فهو يريد أن يستبق الحريق والخراب، إذا حضور العنوان يتوارد توارداً مكثفاً عبر النص وعباته، ليثير بذلك إيقاعاً جمالياً وفنياً، كل ذلك بحضور عنوان إغرائي وإيحائي اعتماداً على الرمز وعملية انقطاع في التسلسل التاريخي/ الزمني، كلها تثير التأملات وتفتح نوافذ على مفاظات التأويل، فالربيع يغوي الفرد بقدمه، حيث فصل الحب والورود والألوان، تضح الدماء حيوية بجسد الكائنات، ولكن ما قصة الرماد معه، وما هي شيفراته ودلالاته.

(47) صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، الناشر دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية. سوريا، ط1، 1994، ص13.

(48) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، مرجع مذکور، ص68.

(49) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص83.

(50) المصدر نفسه، ص83.

2. البداية النصية

يشير كثير من النقاد إلى أن العناصر الفنية/ العنوان، والبداية، والنهاية/ تشكل جسد القصة القصيرة، ومن دونها يفتقر النص القصصي إلى تعاضد يشد النسيج السردى إلى بعضه، فهي العتبة الثانية لوصف موضوع النص، وكشف أسرار الكتابة ودلالاتها القصصية واللغوية، وقد أشار إدغار آلان بو إلى أهمية البداية الناجحة في تحديد نجاح القصة أو إخفاقها، لذلك وبعد قراءة للعنوان، ستلج القراءة في كشف دلالات البداية النصية للقصة: «كان في قديم الزمان مدينة صغيرة، بنيت وسط حقول فسيحة خضر، يرومها نهر سخي المياه. وكان ناسها جميعاً يحملون في جيوبهم قطعاً من الورق السميك كتب على كل منها اسم من الأسماء»⁽⁵¹⁾، يقول صدوق نور الدين «بين سؤال البداية والختام تفاوت، سؤال البداية يبحث في الغائب، في الذي لم يكتب بعد»⁽⁵²⁾، فالراوي ينهض بالبداية السردية القائمة على الوصف، وقد اتخذت من البعد الحكائي، واستثمار التراث كقصص ألف ليلة وليلة كأكبر وأغنى قصة في القرن الرابع عشر ميلادي متكأً لها في عملية النسج القصصي لإغناء السرد واستخدامه للفعل الماضي (كان) يعيد الذاكرة إلى البداية الحكائية للحكواتي القديم، حين كان يبدأ بالجملة المعروفة والتراثية (كان ياما كان) التي طال الحذف الجزء الثاني منها في القصة، حيث اكتفى فقط بـ (كان) ثم يتوسل المكان ليصفه، مدينة وسط الحقول، يرومها نهر سخي، وصف يسهم برسم مشهد ثري وشيق للمدينة في أبهى حالاتها، ولكن ثمة لبس والتباس في هذه المدينة، ولغز محير مريب، فناسها لا يملكون أسماء تخصهم، طالما كانت الأسماء دلالات وإشارات على الأشياء الخاصة، ولكنهم يحملون في جيوبهم قطعاً من الورق، مكتوب عليها اسم من الأسماء، ربما هي أسماؤهم، وهذا ما يثير الدهشة، ويعطي للحدث بعداً رمزياً، وعلى القارئ أن يمتلك شيفرات هذه الرمزية وإشاراتها، ف«سؤال النص لا يكتمل إلا بسؤال القراءة»⁽⁵³⁾، ويمكن للقراءة أن تستدل من خلال هذه البداية بأنها بداية تضمنت عناصر بنائها القصصي، حيث الزمن، والمكان، والحبكة القصصية، والشخصيات، ولطالما كانت القصة القصيرة قائمة أصلاً على بداية مكثفة، فلا بد أن يكون البناء القصصي قائماً أيضاً على الاقتصاد والتكثيف كعتبة بنائية أولى، كما أن عملية التأويل مستمرة إلى أن يختتم القارئ آخر

(51) المصدر نفسه، ص 81.

(52) صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص 9.

(53) صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص 14.

جملة في النص: «البداية أيضًا مكون بنائي لا يمكن عزله عن السرد»⁽⁵⁴⁾، وكأن الراوي في البداية يرمي بحبكة القصة في بئر عميقة، ويترك للقارئ عملية الإخراج، والبحث عن المؤشرات الدلالية لما بعد البداية، «فالبداية تلعب على التوجيه، وإخضاع القارئ لسلطة المتخيل»⁽⁵⁵⁾.

3. الخاتمة النصية

«عادة ما تكون محطة "النهاية" في النصوص السردية نكهة خاصة، ولذة منفردة، إلا أن هذه المتعة الخاصة لا تخلو من جرثومة القلق التي تنخر كيان القارئ»⁽⁵⁶⁾، وكي لا يبقى القارئ على تخوم القلق، ويهجم بسؤال الإثارة والمعرفة، لا بد من أن يعبر آخر النفق المعتم للحكاية، لربما يبصر شيئاً من النور الذي قد يبهره ويدهشه أو يخيبه، «وعاون الرجل الفتاة على النهوض، ثم سارا بخطى متمهلة نحو المدينة الميتة السوداء.»

«وسمعا بغتة عصفورًا يغرد، فتوقفا عن السير، وتلاقت أعينهما في نظرةٍ طويلةٍ، وخيل إلى الرجل أنه يسمع ضجيج أطفال ممتزجًا بعويل ناء.»

«وتابع الرجل والفتاة مسيرهما وقد تعانقت يداهما بود وألفة.

وأمامهما كانت الشمس فتية وضاءة.»⁽⁵⁷⁾.

القراءة ترى أن الخاتمة النصية تنطوي على خواتيم عدة متنوعة، يمكن تأويلها بالآتي: الخاتمة الصادمة، حيث يتجه البطل مرة أخرى للمدينة المحترقة، بعد أن خرج منها وتركها تحترق حتى باتت رمادًا، ومع ذلك يسير إليها ولكن بخطى متمهلة، ولعلنا نتساءل: ما الذي يدفعه إلى الرجوع إليها؟ ألا يخشى من نتائج عودته؟

(54) المرجع نفسه، ص 17.

(55) المرجع نفسه، ص 34.

(56) عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ط1، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2013)، ص 232.

(57) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص 87.

إنها سطوة المكان التي تعيده إلى آثار مدينته، بيته، ليجدد العلاقة مع فضاء المدينة؛ كما إنه ليس وحيداً، ترافقه «فتاة الحقل» التي نجت هي الأخرى من الموت، لعلها خيط الأمل للحياة، أو -ربما- من زاوية أخرى، أراد الراوي، أن يطرح/ يرسخ لفكرة البقاء والنشوء لـ «آدم وحواء» ونزولهما إلى الأرض، فالخاتمة هنا تأويل مفتوح «الخاتمة تأتي بمنزلة تأويل من الكاتب، لكل ما سبقها من وحدات سردية»⁽⁵⁸⁾، ثم إنها خاتمة سردية، السارد يختم بجملته من الأفعال الماضية التامة والمتتابعة «سمعا، فتوقفا، تلاقت، خيل، وتابع، تعانقت»، وهذا الحضور الكثيف للفعل، يدفع للتفاعل والسير بالعملية السردية إلى الأمام، وإعادة للتفاعل مع المحيط، وتأسيسه وتكوينه. وتجب الإشارة إلى أن الخاتمة تخلو من الملفوظات الدالة على العنوان «ربيع في الرماد»، ولكن القراءة تستشرف كثيراً من المدلولات والمعاني التي تشير إلى الربيع «عصفور يغرد»، وكذلك على الرماد «ضجيج أطفال ممتزجاً بعويل ناء» فالعويل دلالة الاحتراق والوجع، ولكنه في تلايبب العبارة نفسها، نبصر فيه شعاعاً من الأمل، فطالما هناك ضجيج، هناك حركة، وهناك أمل بأن ثمة أحياء غيرهم، ولكن ما يدفعنا إلى اليأس مرة أخرى، هو أن البطل خيل وحده، بأن ثمة أصواتاً، كما أن المشهد الدرامي قائم على ثنائية التضاد، الأطفال دلالة الولادة، والمستقبل، والعويل، صوت البكاء، ولكن الأطفال يولدون وهم يصرخون، فلربما هو صراخ الولادة أو صراخ الموت البعيد؛ لذلك «تتجلى أهمية خطاب النهاية في دورها الحيوي على المستوى الدرامي، ففي هذا الموقع الحاسم تنحل عقدة الأحداث، وتجد المشاكل المبتوثة حلولاً لها، خلالها نعاين لحظات الإخفاق، أو موت البطل، أو يتوج البطل بالانتصار على أعدائه»⁽⁵⁹⁾، فهل أراد الراوي من إحراق المدينة، إنهاء الفراغ والوحشة، إنهاء أزمات الإنسان، وانبعثاً جديداً لها، حيث لا سلطة الغني ولا سلطة الموروثات، أما الخاتمة الواعدة/ الأمل التي تنهي القصة كمشهد سينمائي، وكأن لا أثر للرماد ولا لمدينة سوداء، هناك على مرمى البصر من البطل والفتاة، ف«أمامهما كانت الشمس فتية وضياء»، ترسيخ للمستقبل ولقوة الحياة بعد الدمار وأمام الهزائم والانكسارات، وكأن السرد يحول من وجهته وحتى فكرته، فالنهاية قائمة على الاستشراق، بأن الآتي أكثر جمالاً، وذلك اعتماداً على القرينة الظرفية (أمامهما)، فها هي يداهما تتعانقان بكل الألفة، وكأن القارئ يتابع مشهداً سينمائياً، حيث البطل والبطلة في النهاية يسيران والشمس من أمامهما وضياء.

(58) خالد حسين، شؤون العلامات، ص56.

(59) عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص254.

المصادر والمراجع

1. أشهبون. عبد الملك، البداية والنهاية في الرواية العربية، ط1، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2013).
2. أولمان. ستيفن، الصورة في الرواية، رضوان العيادي. محمد مشبال (مترجمان)، ط1، (القاهرة: الناشر رؤية للنشر والتوزيع، 2016).
3. الإدريسي. يوسف، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2015).
4. باشلار. غاستون، جماليات المكان، غالب هلسا (مترجمًا)، ط2، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984).
5. تامر. زكريا، ربيع في الرماد، ط3، (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1994).
6. حسين. خالد، شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، ط1، (دمشق: دار التكوين للنشر والتأليف والترجمة، 2008).
7. حمداوي. جميل، بلاغة الصورة الروائية: المشروع النقدي العربي الجديد، ط1، (دن، 2014).
8. سيرنج. فيليب، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، عبد الهادي عباس (مترجمًا)، ط1، (دمشق: دار دمشق للنشر والترجمة والطبع، 1992).
9. قاسم. سيزا، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع المرأة، (د.م: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004).
10. قنديل. فؤاد، فن كتابة القصة، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002).
11. لحمداني. حميد، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1991).

12. معتصم. محمد، بنية السرد العربي: من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، ط1، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010).
13. مفتاح. محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناس، ط3، (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992).
14. نور الدين. صدوق، البداية في النص الروائي، ط1، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994).
15. الهراوي. علي بن محمد النحوي، الأزهية في علم الحروف، عبد المعين الملوحي (محققًا)، ط2، (مجمع اللغة العربية بدمشق، 1993).
16. يقطين. سعيد، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، (الدار البيضاء/ بيروت: الناشر المركز الثقافي العربي، 1997).