المتخيل السردي في قصص عبد الجليل الحافظ القصيرة مجموعة (عتمة) أنموذجاً

د. محمد بن يحيى آل عجيم

أستاذ الأدب والبلاغة المشارك - قسم اللغة العربية- كلية الآداب

جامعة بيشة

D.Mohammed Yahya Alojaim

The Narrative Imaginary in The Short Stories of Abdul Jalil Al- Hafize (Atma) Group as A model

ملخص البحث:

يقع هذا البحث في مجال العلاقة بين السرد وبين القص متخذًا من المنتوج القصصي للقاص السعودي (عبد الجليل الحافظ) موضوعًا له، بهدف التعرف على تمظهرات المتخيل السردي وتقنياته التي اتبعها الكاتب في مجموعته القصصية (عتمة)، بالارتكاز على منهجية تكاملية لا تفرض على نصوص المجموعة إجراءات منهج بعينه.وتنقسم خطة البحث إلى تمهيد ومبحثين، اختص التمهيد بالجانب النظري، بتحرير مصطلحي: المتخيل والسرد، والتعريف بالقاص (عبد الجليل الحافظ) ومجموعته القصصية (عتمة)، واختص المبحث الأول بدراسة العتبات النصية المتمثلة في: العنونة، ولوحة الغلاف، والإهداء.أما المبحث الثاني، فقد عني بالكشف عن تمظهرات المتخيل السردي في المجموعة التي ارتكزت على ثلاثة أمور: الشخصية، والزمان، والمكان. وبعد دراسة هذه الأمور، توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمهاأن المجموعة القصصية (عتمة)، تضمنت خطابًا سرديًا كشف عن قدرة (عبد الجليل الحافظ) في توظيف المتخيل السردي في بناء المجموعة، وبخاصة في معطيات: الشخصية، والزمان، والمكان التي لم تنفصل عن الواقع الذي يعيشه الكاتب ويتماهى معه، بما يكشف عن هويته.

الكلمات المفتاحية: المتخيل– السرد– العتبات النصية– المجموعة القصصية (عتمة) –الشخصية–الزمان– المكان.

Abstract

This study concerns with the relationship between narration and storytelling. It takes the story productions of Saudi short story writer (Abdelgalil Hafez) as a subject of the study. The study aims to identify the manifestations of the narrative imagination and its technics followed by the writer in his short story collection called "Atma" (the dark) this done through depending on integrative methodology doesn't impose specific methodology procedures on this short story collection.The study was divided into introduction and two themes. The introductory part concerns with the theoretical aspects and inspection of imaginative and narration terms in addition to introduce the short story writer Abdelgalil Hafez and his short story collection "Atma". The first theme concerned with studying the textual restrictions represented in: addressing, cover, and acknowledgement. The second theme concerns with uncover of the representations of the imaginative narration in the collection which depends upon three matters: character, time and place. After study all thes issue the researcher found a group of results includes that:The short story collection "Atma" includes a narrative message uncover the ability of Abdelgalil Alhafez in employing the imaginative narration in constructing the collection especially in matters like; character, time and place which don't separate from the reality where the writer lives and appear parallel to it in a way uncover its identity.**Keywords:** imaginative, narration, textual restrictions, Short Story Collection (Atma), character, time, place.

توطئة:

إنّ من نافلة القول أن أقول: إنّ الساحة الأدبية العربية قد شهدت زخمًا كبيرًا على جميع المستويات الإبداعية، ولاسيما في الفن الحكائي الذي كسر من خلاله المبدعون أفق التوقع، وعبروا بإبداعهم الطريقة التقليدية النمطية، دون أن يفقدوا الهوية العربية في كلّ ما أبدعوه: شعرًا، ورواية، وقصة قصيرة، وقصة قصيرة جدًاوتعدُّ القصة القصيرة أحد المنتوجات والمخرجات الأدبية التي شهدت تطورًا كبيرًا في السنوات الأخيرة؛ لاحتوائها على ثيمات شديدة الالتصاق بالسرد الحكائي الذي تموضع في الثقافة العربية مصحوبًا بالمقولات الخاصة به، تزامنًا مع مناهج النقد الحديثة التي أخذت على عاتقها دراسة الأدب العربي: قديمه وحديثه دراسة تطبيقية سردية تعكس الامتزاج بين الأدب وبين الدراسات اللسانية؛ بوصف العمل الأدبي بنية لغوية في الأساس، فقد ظهرت العديد من الدراسات التي اهتمت بمصطلح السرد بالشرح، والتحليل، والتطبيق على الأدب العربي، وبخاصة الحديث منه، في ضوء مقولات السرد الحداثية [١].ويأتي البحث الحالي امتدادًا للدراسات التطبيقية التي تحاول الاستفادة من السرد الحداثي في التعامل مع أحد الأعمال القصصية الحديثة، ممثلاً في المجموعة القصصية (عتمة) للقاص السعودي (عبد الجليل الحافظ) [٢] من خلال دراسة تمظهرات المتخيل السردي فيها، بطريقة تجمع بين حداثة المنهج، وخصوصية العمل القصصي الذي اتكأ فيه القاص على تكنيكات سردية، يجعل المجموعة قريبة من شكل القصة القصيرة جدًا، وهو ما دافع عنه القاص (عبد الجليل حافظ) بقوله: "مشكلتنا أننا نريد أن نحاكم الـ (ق. ق. ج) بأحكام القصة القصيرة أو الرواية، فتسأل: أين العقدة، وأين الحل، والفارجة، مع أن القصة القصيرة الحديثة انتهت من هذه الاشتراطات الكلاسيكية، فهي فنٌّ حديث ليس برواية ولا قصة، بل هو فنٌّ سردي جديد... يعتمد على المفارقة الفنية في كينونة الحدث السردي، وعلى الاختزال اللغوي"[٣]. وفي الحقيقة أن تطور القصة القصيرة في السعودية وصولاً إلى ثوبها الجديد في شكل قصص قصيرة جدًا لم يكن وليد اللحظة، وإنما سبقتها إرهاصات البدايات الأولى بين الحربين العالميتين

الأولى والثانية، ثمّ مرحلة التأصيل والنضج في فترة الخمسينيات والستينيات، ثم في مرحلة الريادة في سبعينيات القرن الماضي، ثم في مرحلة الحداثة الراهنة، التي امتزجت فيها المحلية مع الإقليمية والعالمية [٤]؛ بفعل تأثيرات اجتماعية، ودينية، واقتصادية، وسياسية شكلت الوعي القصصي عند أجيال القصة القصيرة ومبدعيها في المملكة، على اختلاف بينهم في طريقة التناول وفي الاتجاه[٥]، بفعل المؤثرات العربية والغربية التي استقى منها مبدعو المملكة في الفن القصصي تكنيكات كتابة القصة القصيرة، بصورة تلاشت معها الحواجز الثقافية[٦].ومن ثمّ، فإن هؤلاء الكتاب تجاوزوا في كتاباتهم التقوقع حول المحلية، والتمركز حول الذات إلى حقل أوسع يتصل بالهم الجمعي، والقدرة على التعايش مع الآخرين، واستقاء ما يناسب ثقافتهم، انسجامًا مع القيم المعرفية الجديدة، وإيمانًا منهم بأنّ "العلاقات مع الآخر تزيد الذات بدلاً من أن تنقصها"[٧]، لتنداح (الأنا) القاصة في المجتمع، وتتفاعل مع قضاياه، وبخاصة بعد التحولات السريعة والمتلاحقة التي شهدتها الحياة على كافة المستويات: الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية التي ألقت بحمولاتها على الأدب السعودي بصورة عامة، فانتهج طرقًا جديدة للتعبير عن الواقع المعاش كسر فيه قوقعة المحلية، ليرتبط بالحياة الجديدة مصورًا الواقع الإنساني المأزوم كاشفًا لأسراره بعد أن تحولت المملكة وباقي دول الخليج العربي إلى بوتقة مركزية للعولمة، ومركز لوجيستي للتعايش السلمي، والانفتاح على الآخر. وقد واكبت أدبيات القصة القصيرة في السعودية حركة نقدية، حظيت – ولا تزال– بكثير من عناية الباحثين والدارسين الذين عكفوا على دراستها، والنظر فيها نظرة تقويم ودرس؛ للوقوف على ما يمكن الإفادة منه في تقويم المنتوج القصصي وتوجيهه؛ لتكوين ذوق واعٍ قادر على قراءة النص القصصي قراءة واعية. ومن هذا المنطلق، فإن البحث الحالي يقع في مجال العلاقة بين السرد والقص، ونقصد بالسرد هنا مفهومه الحكائي الذي نعوّل عليه في وصف أي نصٍّ قصصي بأنه سردي أو غير سردي على اعتبار أن "أكثر القصص في بلادنا يعتمد في بنائه على السرد... وقد وظف أولئك القصاص السرد لطرح أفكارهم ومبادئهم، والأخذ بتوجيه المجتمع إلى القيم الفاضلة، وإلى الكشف عن الانحناءات والانحرافات التي تداهم الشرائح الاجتماعية، فهو قصص واضح الهدف، يتخذ من الصراحة سبيلاً"[٨].وتأتي مجموعة (عتمة) للقاص (عبد الجليل الحافظ) ضمن المنتوج القصصي الذي يهيمن عليه السرد ومتخيلاته على نحو ما سيتضح؛ فغالبية المجموعة ملتصقة بالبيئة التي عاش فيها الكاتب ونابعة منها بطريقة تضع المتلقي وجهًا لوجه أمام صورة نابضة بالواقع الاجتماعي السعودي، يؤطره إطار مكاني، كشف من خلاله (عبد الجليل الحافظ) عن تفاصيل الحياة فيه، وهو ما نجح القاص في التعبير عنه في قالب فني استوعب تقنيات السرد الحداثي وتكنيكاته استطاع القاص من خلالها التعبير عن المعاني الإنسانية وسجل مواقفه الفكرية والذاتية تجاه المتغيرات التي ضربت شكل الحياة في المملكة، وينقل الخطاب الإنساني من مستواه الفرداني إلى الكينونة الجمعية التي تتصل بالقدرة على إعادة تشكيل خطابها مع الواقع وفق رؤية انفتاحية على المحمولات الثقافية؛ لبناء جسور من التفاهم والالتقاء حول الهم الجمعي بالخروج بخطابه الأدبي من شرنقة الفردية إلى الكلية الجمعية، فتبدو الآنية والغيرية كيانًا واحدًا ينصهر في بوتقة اجتماعية، قادرة على خلخلة التشدد الانغلاقي حول الذات وهمومها فقط، دون أن تفقد هويتها[٩].

ويرتكز المتخيل السردي في المجموعة القصصية (عتمة) على مرتكزين أساسيين أولهما: القصة ذاتها، وهي المضمون أو سلسلة الأحداث، وعلاقتها بفاعليها الذين يقومون بإنجازها، أو يكونون سببًا في ظهورها.ثانيهما: هو الخطاب السردي أو الحكي بوصفه الوسيلة التعبيرية التي يُنقل بواسطتها مضمون القصة للمتلقي، بما يحقق نظرية الاتصال بين القنوات السردية: راو/ سارد ← مروي/ قصة ← مروى عليه/ متلق.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه ليس مقصود البحث الحالي التطبيق الحرفي لنظريات المتخيل السردي الحكائي الحديثة على مجموعة (عتمة) القصصية، وإنما الاستعانة بها في تناول تجربة إنسانية طرحت رؤيتها للواقع عبر تموضعها في شكل نص قصصي سردي استوعب خطابًا اجتماعيًا انطوى على توليفة من الأفكار والمشاعر الخاصة بالقاص بوصفه إنسانًا اجتماعيًا يعيش ضمن إطار اجتماعي، مما يجعل النص القصصي يتعالق مع الواقع؛ لينقله بصورة جمالية يهيمن عليها المتخيل السردي؛ لأن أي نص أدبي ليس "مجرد وثيقة عن التاريخ الثقافي، والمحيط الاجتماعي، أو حياة شخص"[١٠]. بل هو تعبير جمالي تخيلي بلغة سردية تقارب الحياة الواقعية.الأسباب:لم يكن اختيار المجموعة القصصية (عتمة) للقاص السعودي (عبد الجليل الحافظ) مادة للبحث اختيارًا اعتباطيًا، وإنما وُجدتْ أسباب عدة دفعتني لهذا الاختيار منها: انصراف غالبية الباحثين والدارسين عن تناول الإنتاج القصصي لجيل القصاص الحالي، ومنهم عبد الجليل الحافظ، وصبّ جل اهتمامهم على أعلام القصة القصيرة السعودية وروادها.أنّ أعمال (عبد الجليل الحافظ) القصصية لم تنل عناية مستقلة للجانب السردي فيها، ومنها مجموعة (عتمة)، رغم كونها نتاجًا ضم بين دفتيه خطابًا يجعله مادة خصبة لدراسة آليات السرد ومتخيلاته.إيجاد توازن بين ما كُتب من تأصيل نظري للسرد ومقولاته، وبين التطبيق على القص السعودي بصفة عامة، والقص عند الجيل الحالي ومنهم عبد الجليل الحافظ بصفة خاصة؛ لتظهر الرؤية النقدية والتحليلية لهذا المنتوج أكثر عمقًا، وأوسع فكرة. الأهداف: تتبع مركبات المتخيل السردي في المجموعة

القصصية (عتمة). التوصل إلى فهم الدور الذي يؤديه السرد في بنية المجموعة. تحليل تشكلات المتخيل السردي وتمظهراته على نحو يساهم في التعرف على الدلالات التي تتضمنها.التعريف بأحد كتاب القصة القصيرة في السعودية، وإلقاء الضوء على منتوجه القصصي، وإسهاماته في الحركة الأدبية المعاصرة.

الأهمية:

١- تنبع أهمية البحث الحالي من كونه يبحث في آليات وتقنيات أساسية في المنتوج القصصي السعودي المعاصر بهدف الوصول إلى امتلاك القدرة الفنية على صياغة القص الفني وفقًا لمقولات السرد الحديثة.يؤدي البحث دورًا مهمًا في تعميق أُطر النظرة الشاملة للمنتوج القصصي، ومدى التطور الذي لحقه؛ بفضل الأخذ بالمذاهب الحديثة في كتابة القصة القصيرة. كون البحث الحالي يسعى لإعطاء صورة واضحة المعالم عن طبيعة تقنيات المتخيل السردي، والدور الذي يقوم به في بناء القصة القصيرة.

التساؤلات:لقد استدعى البحث الحالي مجموعة من التساؤلات منها:ما الدور الذي يؤديه المتخيل السردي في بنية النص القصصي بصفة عامة؟ما تقنيات المتخيل السردي التي اعتمد عليها (عبد الجليل الحافظ) في بناء مجموعته القصصية (عتمة)؟كيف اضطلع المتخيل السردي بالدور الفعال في الكشف عن تجربة القاص (عبد الجليل الحافظ) في المجموعة؟الدراسات السابقة:لم أجد، في حدود بحثي واستقصائي على قاعدة بيانات الجامعات، والشبكة العنكبوتية، وقاعدة بيانات الرسائل العلمية والبحثية، دراسة أو بحثًا تناول المتخيل السردي في المجموعة القصصية (عتمة)، وإن وُجدتْ دراسات وأبحاث عدة تناولت المنتوج القصصي على اختلاف الرؤية وطريقة التناول، بل والمنهج المتبع فيها، فإذا بنا أمام كم كبير من هذه الدراسات والبحوث يصعب حصرها، فمنها ما تناول الجانب التاريخي بالحديث عن نشأتها وتطورها، ومنها ما اهتم بالاتجاهات الفنية فيها، وبالمضامين الاجتماعية والسياسية والفكرية التي تضمنتها، وبالتقنيات المتبعة في كتابتها، والتعريف بأحد أعلامها وإلقاء الضوء على نتاجه القصصي وهكذا. المنهجية:لم يتبن البحث الحالي إجراءات منهج بعينه من مناهج دراسة القص، بل أفاد من إنجازات المناهج المختلفة في مجال دراسة السرد؛ وذلك حتى لا يفرض الباحث على النص القصصي نموذجًا منهجيًا جاهزًا، قد تتنافى إجراءاته كليًا أو جزئيًا مع روح هذا النص، مما قد يؤدي إلى آراء متعسفة وتفسيرات خاطئة.وقد استفاد هذا البحث – بشكل خاص – من الدراسات الشكلية حول السرد التي بدأت جذورها لدى الشكلانيين الروس(١١)، ثم أتت أكلها وتبلورت نظرية متكاملة على يد البنيويين على اختلاف اتجاهاتهم الذين يُعدُّ تحليلهم للحكي المنطلق التأسيسي لكل الدراسات السردية في هذا المجال(١٢)، وذلك في ضوء الفهم النقدي والتحليلي الذي لا يشترط تبني النص قصة أو حكاية مستوفية لعناصر المتخيل السردي بأكملها، حتى يعدُّ نصًا سرديًا، بل يكفي حضور بعض تلك العناصر لتحليل ما جاء في قصص المجموعة من تقنيات المتخيل السردي وآلياته، مع تقييم ما جاء في هذه القصص من مقتضيات المتخيل السردي لبيان مدى اتباع (عبد الجليل الحافظ) للأسس السردية في بناء قصصه في المجموعة من عدمه.

خطة البحث

لقد اقتضت طبيعة البحث ومنهجيته تقسيمه إلى الآتي:توطئة:تتضمن التعريف بموضوع البحث، وأسباب اختياره، وأهدافه، وأهميته، وتساؤلاته، ومنهجيته، والخطة التي سار عليها. تمهيد: ويتضمن محورين: الأول: تحديد المصطلحات (المتخيل السرد)الثاني: التعريف بالمجموعة القصصية (عتمة). المبحث الأول: متخيل العتبات النصية: المطلب الأول: متخيل العنونة. المطلب الثاني: متخيل لوجه الغلاف. المطلب الثالث: متخيل الإهداء. المبحث الثاني: تمظهرات المتخيل السردي: المطلب الأول: الشخصية المتخيلة. المطلب الثاني: الزمان المتخيل. المطلب الثالث: المكان المتخيل. المطلب الرابع: الرؤية المتخيلة. خاتمة: تتضمن أهم النتائج التي أمكن التوصل إليها. قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد

وسوف أتناوله من خلال محورين :

المحور الأول: تحرير المصطلحات

يُعدُّ تحديد المصطلحات والمفاهيم – في أي دراسة – أمرًا ضروريًا؛ لأنها تحدد مسار الدراسة والبحث، وذلك من خلال توضيح معنى اللفظ وتحديده، وكلما اتسم المفهوم بالتحديد والدقة سهل على المتلقي والقارئ إدراك المعاني التي يريد الباحث التعبير عنها دون الاختلاف حولها(١٣).وعنوان البحث الحالي هو (المتخيل السردي في قصص عبد الجليل الحافظ القصيرة، مجموعة (عتمة) (أنموذجًا)، وهو عنوان مكون من عشر كلمات تحمل طابعًا أدبيًا ونقديًا يدفع إلى التساؤل: ما العلاقة التي تربط بين القصة القصيرة، ومنها مجموعة (عتمة)، وبين المتخيل السردي؟ وما دور تقنيات هذا المتخيل في بناء تلك المجموعة؟ وهو تساؤل يكشف عن دور العنوان الفاعل في إعطاء البحث اسمه

الذي يُعرف به، وبفضله يتداول، ومن خلاله يتم التواصل بين المبدع/ المُرسل، وبين المُرسَل إليه/ المتلقي[١٤]؛ باعتبار عنوان البحث هو العلاقة أو الإشارة أو الأيقونة التي تشكل الواجهة المرئية الأولى للبحث والجزء الدال على محتواه، بالإضافة إلى وظيفة إغراء المتلقي وتشويقه لمعرفة محتوى المتن ومضمونه التي لن تتأتى إلا بفكِّ شفرات العنوان الرامزة[١٥]وينطوي عنوان البحث الحالي على مصطلحين محوريين هما: المتخيل، والسرد، وهما ليسا جديدين على الاستخدام النقدي، فقد أكثرت الدراسات النقدية الحديثة من استخدامهما، وتناول الجوانب النظرية المتعلقة بهما، ومن ثمّ سأكتفي – هنا– ببيان معنييهما المعجمي والاصطلاحي مع تلافي الخوض في التعريفات الكثيرة لكل منهما، والآراء المتعددة التي دارت حولهما.

(أ) مصطلح: المتخيل:يُعدُّ مفهوم المتخيل من المفاهيم الحداثية التي تتقاطع مع مجموعة من المفاهيم مثل: الخيال، والتخيل، والتخييل. ومن ثم كان من الضروري التوقف أمام هذه المفاهيم بشيء من الإيجاز غير المخل؛ لجلاء مفهومها وتقريبها إلى المتلقي.

١– الخيال:يُعدُّ مفهوم الخيال من المفاهيم المراوغة والمتمردة على أن يحدها تعريف أو تعبير؛ لارتباطه بالصورة الفنية، وعلى الرغم من ذلك فـ "الذي لا ريب فيه هو أن الخيال أساس الصورة وعلتها التي تدور معها وجودًا أو عدمًا، وأي غنى في الخيال يصحبه غنى في التصوير، وأية خصوبة في فهم الخيال تعني بالضرورة خصوبة في فهم الصورة"[١٦]. الخيال لغة: لفظ الخيال كثير الدوران في المعاجم العربية التي احتفت بجلاء لفظه، وتقديم تعريفات عدة تختلف لفظًا وتتحد في المضمون، ففي المعاجم اللغوية نجد هذا المصطلح يراد به: الشكل، والهيئة، والظل، وما يتخيله الإنسان في يقظته ومنامه من صور وطيف، كما تعني الوهم والظن[١٧].ويلاحظ من هذه المعاني أن أصحاب المعاجم لم يفطنوا إلى طبيعة هذه القوة الخالقة في الإنسان، وقدرتها على استعادة المدركات الحسية التي غابت عن مجال الإدراك الذهني وفاعليتها في تشكيل معطيات الواقع الحسي وصياغته وفق المخيلة الإبداعية التي تتمتع بقوة التأثير الناتج عن استخدام الصورة المجازية عندما يتجاوز المبدع "مرحلة تصوير الواقع العيني بصورة موضوعية، أو استعراض الأفكار والصور، وإعادة تنظيمها وتركيبها؛ لتكون نماذج أو بنيات جديدة"[١٨].ولعل مرجع تمحور لفظ (الخيال) حول هذه المعاني إلى استقراء المعجميين العرب لهذا اللفظ على أساس لغوي محض ارتبط في المخيلة الجمعية المعجمية بالبيئة العربية الجاهلية التي قارنت الخيال في قوته وتأثيره بالشيطان، وجعلوه نوعًا من الإلهام في اتهامهم للنبي ﷺ بأنه شاعر؛ لفهمهم لماهية الشعر، وعجزهم عن فهم ماهية الوحي[١٩].الخيال اصطلاحًايشير مصطلح (الخيال) إلى الشيء المدرك، وبخاصة في المقاطع الغزلية عندما يشير إلى طيف المحبوب، مما يجعل لفظ الخيال "يُحيل على فعل تذكري ناتج عن حال الرغبة في المحبوب، وهو شائع في معجم الشعر الغزلي العربي"[٢٠]وتجدر الإشارة إلى أن لفظ (الخيال) في الاصطلاح العربي دار معناه ضمن أُطر بلاغية، كالتشبيه، والمجاز، والاستعارة[٢١] لارتباطه بالصورة الفنية التي لا يمكن أن تقوم إلا على أساس مكين من الخيال، ولذا عرفه الجرجاني بأنه: "قوة تحفظ ما يدركه الحسُّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك"[٢٢].وتأتي خطورة وقوة الخيال في العملية الإبداعية، من خلال مزجه بين الخصائص المتنافرة والمتناقضة، وجعله ما هو مألوف جديدًا، وهو ما ذهب إليه (كولردج) في تعريفه للخيال بأنه: "تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة والمتناقضة، وإظهار الجدة فيما هو مألوف، ومن أروع ما يحققه الخيال معنى المتعة الموسيقية، وهو ما يمكن أن يعبر عنه اليوم بخلق الملاءمة في الدوافع التي تبدو غير مترابطة وسبكها في نظام واحد، أي في خلق التوازن والاعتدال"[٢٣].ولعل تعريف (كولردج) السابق يُعدُّ من أفضل التعريفات الاصطلاحية للخيال؛ لأنه يحيل إلى فاعلية الخيال في عملية الإبداع التي لا يمكن تحققها بعيدًا عن حركية الخيال التي تعمل على تحريك قوة النص لدى المبدع، وإثارة دافعية القراءة لدى القارئ.وعلى الرغم من أن مصطلح (الخيال) مفهوم متقلب وشائك، استقطب عشرات التعريفات، فإن أثره وفاعليته في التحفيز الإبداعي ودافعية القراءة للفن القصصي، وغيره من فنون الأدب لا يمكن تهميشها؛ لأن الكتابة القصصية كتابة فنية لا ترتهن إلى الواقعي بكل شرائطه الصارمة، فهي الفعل الذي ينتج عالماً مغايرًا للواقع/ العالم الأول، بفضل طاقة الخيال وقوته السحرية؛ فمن المسلم به أن كتابة القصة وتقديمها إلى القارئ نصًا مكتملاً هو فعل يبتغي القراءة وملء فجوات هذا النص الذي لا يمتلك محتواه إلا إذا استمد وجوده من الخيال، كأن الخيال هو المرآة التي يرى فيها القاص والقارئ ذاتهما، فالأول يكتب ويبدع ويعبر عن ما يريده الثاني، فهو "يكتب بخياله هو... فهو يقول في الكتابة أشياء الكتابة، وهي غير الأشياء العينية المقولة أو المكتوبة"[٢٤].

٢– التخيل والتخييل:يرتبط هذان المصطلحان ارتباطًا وثيقًا بمصطلح (الخيال)، وقد استقطبا الكثير من التعريفات من قبل الفلاسفة، والمتصوفة، والبلاغيين، والنقاد كلٌّ في مجاله، وإن كانت المعاني الاصطلاحية عندهم وثيقة الصلة بمعنى الخيال السابق.

ويعدُّ التخيل والتخييل أكثر تأثيرًا في نفس المتلقي؛ لما يثيرانه من صور مجازية في النص الأدبي، تجعل المتلقي يتخذ موقفًا سلوكيًا منها؛ لتأثيرها النفسي عليه عن طريق الإيحاء في وجدانه، فتدفع به إلى وقفة سلوكية خاصة يتجاوب فيها مع موضوعي: التخيل والتخييل. وعلى هذا، فالتخيل والتخييل معناهما الخلق والابتكار لعوالم غير واقعية، أي متخيلة، تثير بدورها، أو تستدعي صورًا مشابهة إلى ذهن المتلقي فينفعل لها، ويتأثر بها، ويتجاوب معها. ومن ثمَّ، فلم يكن بمستغرب أن يقترب كلا المصطلحين في التعريف ويتداخلان بشكل لا يمكن الفصل بينهما، فقيل في تعريف الأول هو: "قدرة الإنسان على رؤية وتشكيل الصور والرموز العقلية للموضوعات والأشياء، والإحساس بها بعد اختفاء المثير الخارجي"[٢٥]في حين، قيل في تعريف الثاني/ التخييل هو: "انفعال ذهني لا واع تستجيب به النفس لمقتضى الصور الفنية، فتقوم بطلب موضوعها، أو تنفر منه وتتفاداه، فهو نتاج تفاعل جمالي... يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء"[٢٦].هذان التعريفان لخصا كل الآراء الفلسفية والبلاغية والنقدية التي قيلت في تعريف هذين المصطلحين[٢٧]؛ لأنهما أكدا على اقتران التخيل والتخييل باختراع الصور، وهذا يعني وجود ارتباط بين هذين المصطلحين بوصفهما فعلاً يوجه عملية الإبداع، وبين الصور التي هي من خصائص اللغة المجازية.

كما أن هذين التعريفين يحفلان بالدلالات العديدة، فهما يتحدثان عن تأثير التخيل والتخييل الساحر في نفس المتلقي، ويربطه بنوعية التأثير الذي يحدث نتيجة مشاهدة الفن الأدبي أو سماعه أو قراءته، وهو تأثير يؤدي إلى إيقاع العجب والدهشة بالنفس، بل يذهب تأثير التخيل والتخييل إلى أبعد من ذلك، من خلال إحداث هزة نفسية تتولد نتيجة الانفعال بالجمال الفنيوبذلك تتضح قوة الصلة بين الخيال وهذين المصطلحين الأمر الذي أدى إلى انتقالها إلى حقل الأعمال القصصية؛ لأنها تكون بمثابة الملهم للإبداع؛ ذلك أن هذه المصطلحات الثلاثة تتحول عبرها الحكاية من واقعها الحقيقي إلى صور سردية غنية بالدلالات الضمنية التي يسعى المبدع إلى نقلها إلى المتلقي عبر وسائل لفظية مكثفة[٢٨].

٣- مصطلح المتخيل:يقتضي البحث الحالي ضرورة التوقف أمام مصطلح (المتخيل)؛ لأنه المصطلح الرئيسي من ناحية؛ ولأنه يتموضع في نقطة يتقاطع فيها مع المفاهيم والمصطلحات الثلاثة السابقة: الخيال، والتخيل، والتخييل.وتجدر الإشارة – هنا – إلى أن مصطلح (المتخيل) هو مصطلح حداثي، استخدمته الدراسات العربية المعاصرة منذ ثمانينيات القرن الماضي، وقد استعير لفظ (متخيل) من الكلمة اللاتينية (imaginaries)؛ للدلالة على "المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع معطيات الواقع المادي"[٢٩]وعلى الرغم من حداثة مصطلح (المتخيل)، فإن امتزاج معاني مادة [خيل] في المعاجم العربية بمعاني، الوهم، والظن، على نحو ما أشرت، كان كافيًا بأن نجد ظلالاً إشارات لهذا المصطلح عند القدماء، على نحو ما جاء عند صاحب (معجم التعريفات) بأن المتخيلة هي:"القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها، وتصرفها فيها بالتركيب تارة، والتفصيل أخرى"[٣٠]وقد شهد المصطلح تطورًا كبيرًا في القرن التاسع عشر؛ ليدل على مجال الخيال، ويصير قاسمًا مشتركًا في المعارف والعلوم، والأعمال الأدبية، ومن بينها القص[٣١]، ليضحي تجاوزًا للواقع المعاش، أوإعادة صياغة هذا الواقع وفقًا لمتخيل الإبداع، الذي يهدف إلى خلخلة الواقع، وإعادة تشكيله خطيًالذلك، فالمتخيل هو العالم الموازي في النص القصصي وغيره من النصوص الأدبية لعالم الواقع في صورة أدبية يتجلى فيها المتخيل من خلال "تقديم أو عرض خيالي، ليشمل الكيانات والأحداث، وحالات الوقائع، أي مجموع الأفعال والأشياء التي يرتكز حولها انتباهنا في أثناء العملية الخيالية في ظل إطار زماني ومكاني/ إطار العالم المتخيل"[٣٢]هذه المقاربات للمتخيل تجعله يتقاطع مع مصطلحات: الخيال، والتخيل، والتخييل، وتجعل منها مادة واحدة مع اختلاف صيغها، تشترك في المادة أو الجذر الواحد [خيل]، الأمر الذي يجعلها متداخلة ومتواضعة كل منها في الآخر بشكل يكاد ينتفي معه وجود اصطراع ومغالبة لأي منها في بنية الأعمال القصصية والأدبية بصورة عامة؛ لتحقق المردود الإيجابي لتوظيفها في المجموعة القصصية موضع البحث، فكلها تجتمع في بنيتها بشكل تتمازج وتتلاقح؛ لتتلاءم والبناء السردي للمجموعة الذي استوعبها بوصفها مصطلحات تنطوي على توليفة تمارس التحويل على الواقعي بنقله من المعاينة والحسية إلى براح التشكيل السردي الفني الجمالي، تمارس فيه هذه المصطلحات هيمنتها التأثيرية في العملية التخييلية في أثناء عملية الإبداع، وهو ما يمكن إيضاحه في الخطاطة الآتية[٣٣]: التخيلفعل التأثيرالمُخيل الفاعل للتأثير. الخيال موضوع التأثير. التخييل حركة التأثر والانفعال النفسي. وبذلك، تتمحور معاني هذه المفاهيم حول تصور يؤسس لهيمنة فعل التأثير الذي تمارسه على القاص والمتلقي معًا، بحيث تظهر في سياقات علائقية داخل المنتوج القصصي الذي "تكتنه شعرية المتخيل السردي في تجليات الأحداث المستجدة، وتتغلغل في باطن الوجود الجاري، وتسعى إلى التغير والتبدل في مجريات الواقع المشبع بأشكال الضياع والتيه، كما تسير سردياتنا اليومية في رؤيتنا للراهن، أو لتضعنا في ظل أوضاع قائمة، وأفضت بنا إلى نفق مظلم،

والحال هذه أن تشكل المتخيل السردي هو صورة لفيض من لسان حال المجتمع، ومعطى ثقافي مُفرّغ من مساءلة ما قدمه وعينا لهذا الواقع، ومن ثم، فإن المتخيل السردي هو الخصيصة التي تميز الكيفية التي تجرى بها أحداث الواقع"[٣٤].

(ب) مصطلح السرد:شاع مصطلح (السرد) في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، وأثار جدلاً حول مفهومه؛ لأن هذه اللفظة أدت إلى أطروحات ازدواجية ناشئة عن أسئلة الاختلاف تمخضت عنها إجابات مختلفة ومتعددة "هل المقصود (الطريقة)، أي فعل السرد ذاته مرتبطًا بسارد؟ أم أنّ المقصود (النص) المسرود الملفوظ بوصفه قولاً مستقلاً؟ هل دراسة السرد تختص بالقول أم بالمقول؟ بالخطاب أم بالنص: هل المقصود بالسرد لإخبار (Telling) المقابل للغرض؟ أم أنّ المقصود بالسرد الخطاب (Discoures) أي القول الذي يستحضر عالماً خياليًا مكونًا من أشخاص، وأفعال وأزمنة وأمكنة، وحينئذ يشملها جميعًا؟ وهل يكون السرد بذلك مقابلاً للحكاية؟ أم يكون مقابلاً للحكي؟"[٣٥].

(السرد) لم يكن وليد الدراسات الحديثة، وإنما هو اختلاف سابق، تبنته المعاجم العربية.السرد لغة:لقد وردت لفظة (السرد) في القرآن الكريم في موضع واحد في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (١٠) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾[سبأ: ١٠-١١] أي يقدره حُلقًا، ويصنعه حلقات، ويدخل بعضها ببعض[٣٦]وقد عمل المعجميون العرب على تعريف لفظة (السرد)، فدلت عندهم على معان متعددة منها: التتابع، والاتساق، والانسجام، وإجادة السياق، والاتصال، والإحكام[٣٧]. ومن خلال الاستخدام اللغوي للفظة (السرد)، يتضح تموضعها حول دلالة سبك الحديث وإحكامه، والطريقة التي يبنى بها. السرد في الاصطلاح:شهد تحديد مصطلح (السرد) أزمة حقيقية في ضبط مفهومه، وحصر مجالاته، الأمر الذي خلف الركام المتداخل والمختلط والملتبس من المصطلحات في الدرس السردي الحديث؛ لاسيما وأنه تموضع باعتباره مرادفاً لجملة من المفاهيم منها: القص والحكي والنص والخطاب وما نتج عن ذلك من مقاربات تعريفية وتحليلية عديدة لهذا المصطلح[٣٨]وبعيدًا عن تلك المقاربات التعريفية العديدة والمختلفة فإن (السرد) في الاصطلاح قريب الصلة بمعناه المعجمي في اللغة العربية، إذ يعني في الاصطلاح الطريقة المتبعة داخل النص، سواء أكان خبرًا، أم حدثًا، أم حكاية، أم قصة، وسواء أكان كل ذلك حقيقة أم خيالاً[٣٩].وما يهمنا هنا هو علاقة السرد بالخطاب القصصي، فإذا كان الاستخدام التراثي والتاريخي قد حدد مجال القص في الإخبار عن الوقائع التاريخية، وحدد مجال السرد في المهارة البشرية في تزويق الكلام[٤٠]؛ بوصف النص القصصي لغة اتصالية تستوعب الموروثات الشعبية بوصفها ثقافة سالفة تنطوي على توليفة من الأفكار والمشاعر الخاصة بالإنسان الاجتماعي المعبرة عن الإرث المتوارث القائم على التراكم والابتكار[٤١]، فإن الدراسات الحديثة قد أكدت على أن النص ليس "مجرد وثيقة عن التاريخ الثقافي، والمحيط الاجتماعي، أو حياة شخص"[٤٢] بل يتوفر النص – أيضًا- على الوظائف الجمالية المهيمنة التي تتضمن تلازمية بين القصصية والسرد، فلا سرد بلا قصة؛ فكلاهما لا يوجد إلا عبر الحكاية كما يرى (جيرار جينيت) [٤٣]وبذلك، ندرك أن القصة تحتفي بفعل السرد، وتتسع اتساعًا دلاليًا؛ ليشمل كل الإشارات السردية المتخيلة بتنوعاتها وتبادلاتها، وتتحد جميعها في بنية مركزية؛ لتكون وحدات نصية تتفاعل جميعها وتتداخل فيما بينها لإنتاج النص القصصي في صورته النهائية، بوصف هذه المتخيلات السردية المحرك أو قوة الدفع الرباعي المتدفق في الوعي الإبداعي القادر على التوفيق بين ثنائية الواقع والمتخيل؛ لأن النص القصصي ليس كيانًا مستقلاً، بل يتعالق مع الواقع ويقترن بمحيطه، وهو على صلة وشيجة بمساراته الخارجية بما يمكّن القاص من مواجهة الواقع، فيتماهى فيه بما يكشف عن المزاوجة بين الواقع والمتخيل في القصة، ويدلل على الاتصال بين النص والمجتمع بفعل اللغة القصصية التواصلية التي يمارسها "الخطاب السردي الذي يقترح بدلاً من أن يفرض العثور من جديد في داخل النص الواحد على تكاملية الخطاب السردي"[٤٤]المحور الثاني:التعريف بالمجموعة القصصية (عتمة)يُعدُّ القاص (عبد الجليل الحافظ) واحدًا من جيل الشباب الذين اجتذبهم عالم القصة القصيرة بكل سحره وتجلياته، كما افتتن به غيره من المبدعين، فشكّل من متونها عالمه القصصي الخاص، واستلهم من مدوناتها إبداعات واقعه ومتخيل طبيعته بعيدًا عن غواية الفن الروائي "والافتتان بهذا الفن الحكائي النابع من المتخيل الإنساني وتجلياته السردية، فقد افتتن به كل مَنْ قرأه واطلع على نصوصه قديمًا وحديثًا، كما افتتن به كلُّ مَنْ كتب في ساحته أعمالاً إبداعية حقق من خلالها رؤيته للحياة.... فمنذ (سرفانتس) ومدونته الروائية (دون كيخوته) التي مر على صدورها أكثر من أربعمائة عام وحتى الآن، لا تزال الرواية هي النبع الذي يستقي منه الإنسان جاذبية الحياة ومتناقضاتها"[٤٥]. ولعل نظرة سريعة على ترجمة حياة (عبد الجليل الحافظ) ونتاجه الأدبي يتضح منها أنه جمع بين الاثنين: عين القاص المبدع، وعين الناقد الواعية، فجمع بين موهبة القاص والناقد معًا، وهو ما يظهر من عنوان كتابه (حركة الأصابع) وهي قراءة لنصوص أدبية بطريقة نقدية، جعلت من كل نص أدبي عملاً نقديًا مستقلاً بذاته حاول فيها أن يجمع بعضًا من آرائه النقدية الشخصية حول النصوص الأدبية موضع دراسته. كما تجلى ذلك في نقده للمجموعة القصصية (في المنعطف) للقاص عبد الله نصر التي ناقشتها جماعة السرد بنادي

الإحساء الأدبي في ١٤٠٣/٩/٥هـ، وعلى نحو ما ظهر – أيضًا – في دفاعه عن القصة القصيرة جدًا التي سبق الإشارة إليها. أما الموهبة القصصية، فقد تمخضت عن مجموعتين: الأولى بعنوان (ناي)، والثانية هي مجموعة (عتمة) موضع الدراسة تقع المجموعة القصصية (عتمة) في نحو (٦٦) صفحة، وتحتوي على (٢٣) قصة قصيرة، تنوعت من حيث الطول والقصر، وإن غلب عليها القصر، فبلغ طول قصة (قرية الذئاب) ست صفحات، في حين لم تتجاوز غالبية باقي قصص المجموعة صفحة واحدة. كما أن غالبيتها تراوح بين سطر واحد وأربعة، بل إن قصة (بلل) اختزلها في عبارة واحدة في نصف سطر [٤٦]كما أن (عبد الجليل الحافظ) سار في كتابة مجموعته تلك وفقًا لترتيب زمني تسلسلي، كشف عن ذلك التاريخ في أعلى كل قصة بداية من قصة (ميناء) بتاريخ ٢٠٠٩/٨/٩، وانتهاءً بقصة (أنثى) في ٢٠١٠/٥/١٦، بما يدل على أنه استغرق في كتابتها نحو تسعة أشهر، هذا بالنسبة للقراءة الظاهرة لتواريخ كل قصة، أما القراءة العميقة والمضمرة لنسقية التاريخ فيكشف عن مدى انزعاجه من التطورات التي ضربت المجتمع في هذه الفترة القصيرة، بحيث تحيل نسقية المضمر إلى عملية الاستلاب التي مارسها الزمن على المجتمع في هذه الفترة الوجيزةوقد يكون القاص قد استعاض بهذه التواريخ الزمنية عن المقدمة التصديرية لكل قصة؛ رغبة في الإيجاز والتكثيف الذي غلب على معظم قصص مجموعة (عتمة)، بطريقة فنية فيها الكثير من الدقة والبراعة، كما هو واضح في أقصوصة (أنثى) التي جاء في أعلاها التاريخ: ٢٠٠١/٥/١٦، وجاء فيها:"أخرجت من جوفها ريحًاقال الأول: هو عطرها الجديدقال الثاني: بل هي تتدرب على لحن كلثومي"[٤٧]هي جمل قصيرة تختزل واقعًا اجتماعيًا، وتحيلنا إلى واقع اجتماعي جديد، يحاول صنع التوازن الوجودي في حركية الحياة بين المرأة والرجل، عبر تمرير أنساق سردية متوسلة عبر جماليات الخطاب الحسي الذي ارتسمت معالمه في الصوت والعطر، بما يؤكد مدى الحرص على استثمار الحضور الأنثوي ضمن واقع المتخيل السردي الذي يحتوي على طقوسية الوصل ضمن طقوس الولوج السردي الحسي في النص وبالتمعن في عناوين قصص المجموعة، نجدها تحمل أسماء (ميناء – بنوة – انسكاب – قرية الذئاب – فيس بوك – نظرة – عويل – نحيب – روح خلف النافذة – ستر – شباك – مشط الأبنوس – قلق الانتظار – عصا – دوي – ابتسامة – بسمة – بيان – بلل – حبو – جنازة – معراج – أنثى) استقاها القاص (عبد الجليل الحافظ) من البيئة الصحراوية والقروية. وهذا يعني أنها ملتصقة بالواقع المعاش، ونابعة منه بطريقة تضع أمام المتلقي صورة نابضة للواقع الاجتماعي في بعض بيئة المملكة، يؤطرها إطار مكاني في بعضها (ميناء – قرية الذئاب – روح خلف النافذة) كشف القاص من خلاله تفاصيل الحياة فيها، بما يكشف عن تعالق النص القصصي مع الواقع عبر توظيف محاور النصب القصصي ودرجة حضور الواقع أو المجتمع فيه[٤٨]وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على أن (عبد الجليل الحافظ) أحد هؤلاء الكتاب الذين حملوا مسئولية مجتمعهم وقضاياه، بتسليط الضوء على اصطراعاته الاجتماعية، وجعلها محور الارتكاز والدلالة في تأسيس عالمه القصصي الخاص الذي يفرض نفسه بتميزه وسحره، وليس أدل على ذلك من أن عناوين قصص المجموعة قد خلت من العنوان الرئيس للمجموعة (عتمة)، وكأنه أراد توصيل رسالة للمتلقي مضمونها: كل قصة من قصة المجموعة هي في مضمونها (عتمة) وإن لم تحمل اللفظ. ومن ثمَّ، فإن القارئ لا يجد صعوبة في التعرف إلى العالم الذي كون تجربة (عبد الجليل الحافظ) القصصية، بشكل يحيل إلى قصدية اختيار أسماء المجموعة التي باتت تحمل شحنات هجائية ونقدية لأفكار المجتمع وبعض فئاته بلغة ساخرة وساحرة على نحو ما جاء في قصة (ستر): "كان يسير وراءهن صارخًا: الستر الستر يا إماء الله، الستر الستر. التفتت إليه إحداهن قائلة: ?What do you wantفأعرض بوجهه هاربًا[٤٩].هي أقصوصة في أربعة سطور، مفعمة بالمفارقة والسخرية والاستغراب عبر صورة تشبه الومضة السريعة لحال النساء اليوم والحرية التي أصبحت هي سمة الحياة الجديدة، حتى أصبح باللغة الأصلية تخلفًا، والتشدق باللغة الغربية تقدمًا، عبر عنها (عبد الجليل الحافظ) في صورة كاريكاتورية؛ لخلق عوالم تخييلية مستمدة من الواقع قوامها "السخرية والاستهزاء بما هو كائن، والتنديد بالواقع السائد، مع استشراف ما هو ممكن ومحال"[٥٠] لتعرية مكامن وخبايا هذا الواقع الذي صار يمس شريحة كبيرة من المجتمع والواقع.وقد استطاع (عبد الجليل الحافظ) رسم هذه الصورة الومضة الساخرة والناقدة، من خلال هيمنة حضور الجملة الفعلية الماضية (كان – التفت – أعرض) بطريقة خاطفة وسريعة، تتلاءم مع الصورة السردية التي تجسد الواقع الحالي، وتستشرف المزيد من التغيرات المستقبلية، يتوافق مع ذلك الشعور تكرار الاسم (الستر الستر) لتسليط الضوء على هذا الأمر الحساس، بما يؤكد حالة التحول التي تكفل بها التغيير المتسارع. فضلاً عن تناول المجموعة برؤية عصرية لموضوعات موغلة في المحلية، وتحفر في تضاريس الحياة اليومية، وتنبش الواقع ومفصلية الحياة الاجتماعية الجديدة التي انبثقت عنها مرحلة التقليد الحداثي للمظاهر الغربية، على نحو ما يشير عنوان قصة (فيس بوك) [٥١].كل ذلك، وغيره، قدمه (عبد الجليل الحافظ) في رصد سردي فاتن، يكشف عن دهشة القاص الإنسان بما طرأ على الحياة من حوله، ليكشف ركامًا من المتغيرات، يشتمل على تحديث الهوية بطريقة سردية، تكشف عن قدرة هائلة على

التقاط أدق تفاصيل الحياة اليومية، ورصد إيقاع أحداثها، في بيئة يعاني أهلها قسوة الحياة وتسلط الزمن، على نحو ما جاء في قصة (ميناء)، حيث التقط تفاصيل الحياة اليومية على الرصيف؛ ليؤطر المكان/ الميناء بمأساة جمعية، بطلتها بائعة مناديل بائسة مأزومة[٥٢].هكذا جاءت قصص المجموعة، تشبه المذكرات اليومية أو البرقيات التلغرافية التي تكشف عن تميز القصة القصيرة عند (عبد الجليل الحافظ) الذي أراد أن يغرد خارج السرب بمعايشة اجتماعية ونفسية عكستها حالة الرصد الدقيق لحالة التفسخ الذي أصاب المجتمع، وانعكست على موضوعات قصصه وعوالمه، فجاءت أطروحاته القصصية في صورة صرخة جريئة لافتة للنظر، لتصبح بلاغات سردية إشارية يصعب حصرها تكشف عن خوفه وهلعه من المساس بتابوهات الحياة وتفريغها، بفعل التقليد الأعمى وليس التطوير، الأمر الذي يؤكد أنه ابن المكان، الذي تشرب عاداته، وثقف تقاليده. ومن ثم، فإن (عبد الجليل الحافظ) لم يخلق مجموعته (عتمة) من عدم، بل استشفها من الواقع بإضافات إبداعية يسورها حزن ووجع جمعت بين الأثر التخييلي السردي وبين الأثر الواقعي في إطار علاقات تفاعلية تتجاوز مفهوم الانعكاس الواقعي، لتصير عملية تشبه السحر المتخيل دون أن يهرب من الحياة أو ينسحب منها، وهكذا هو المتخيل مرآة تساعد على الانفتاح اللانهائي الذي يتعدى محدودية الزمان والمكان التي ترتهن الواقع، بحيث "لا يتوقف الخيال حتى يبتلع كل شيء"[٥٣]. غير أن هذا المتخيل لا يمكن إعماله إلا من خلال بناء قصصي ينتمي إلى الواقع، ألا يقاس التخييل بوصفه نصًا بالمقارنة مع الواقعي المعاش بوصفه فعلاً؟!

المبحث الأول: متخيل العتبات النصية

احتلت العتبات النصية مكانة كبيرة بارزة في الدراسات النقدية المقاربة المعاصرة؛ بوصفها مفاتيح لفهم مغاليق النص، وأول تعارف حقيقي بين المتلقي/ القارئ وبين العمل الإبداعي؛ باعتبارها نصًا موازيًا لا يقل أهمية عن المتن الذي لا يزال متاهات مغلقة. ومن ثمَّ، فإن الرسالة الخطابية للعتبات النصية (العنوان/ الغلاف/ اسم المؤلف وغيرها) [٥٤] هي الرابط الأول بين القارئ وبين المنتوج الإبداعي وأول لقاء بينهما. وليس ثمة شك في أن سردية النص الموازي، لأي عمل إبداعي، تمنح النص هويته وكينونته التعريفية، من جهة، وتمنح القارئ القدرة على التعرف على جغرافيته، وتمنحه مفاتيح استكشافه واستكناه محتواه من جهة أخرى، بما يجعلها مطلبًا للقراءة ومحرضًا عليها، بما يجعل "عتبة المناص لا للعبور فقط، ولكن للتجاوز والاجتياز"[٥٥] إلى عوالم النص الخطية والمنغلقة، قبل أن يتغلغل في دهاليزه. وقد أدرك الكتاب المعاصرون أهمية العتبات النصية الموازية، ذات الجاذبية الخاصة للقراءة والتأويل بوصفها جاءت بنية قصدية متأسسة في وعي الكاتب عبر مصاحبات لفظية أيقونية تمدَّ القارئ بإشارات الولوج داخل متاهات النص، وتساعده على فهمه واقتحام فضاءاته، مما يجعل هذه العتبات محفزًا أو محبطًا أوليًا لاستمرار القراءة من عدمها. ومن ثمَّ، فإن هذه العتبات ذات قيمة جمالية ودلالية لإضاءة البؤر النصية "المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي. كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها"[٥٦]. وبذلك، تتأسس العتبات النصية بوصفها نصوصًا موازية تكميلية تمكن القارئ من حل شفرات النص، وتساعده على الانفتاح على فضاءاته قبل الولوج داخله، وتنقله من سلبية التلقي إلى إيجابياته عبر سؤال العتبات: ما مقصدية الكاتب من العنونة، والغلاف، والإهداء، وغيرها من النصوص الموازية؟ فتتعدد دلالات الإجابات باختلاف المتلقين. وبذلك، يتمكن المتلقي من تحديد المغزى من المتن؛ بوصفها "نظامًا معرفيًا وإشاريًا، لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل إنها تلعب دورًا هامًا في توعية القراءة وتوجيهها"[٥٧]، أي أنها تمارس دافعية وهيمنة وسلطوية، تلقى بجاذبيتها على القارئ، وتمارس عليه فعل القراءة، وما يصاحبه من تساؤلات، تساهم في إضاءة المناطق المعتمة في النص، واستنطاق دلالاته. ولعل مجموعة (عتمة) موضع الدراسة والبحث قد تمخضت عن نصوص موازية لمتنها الحكائي مارست فعل الجاذبية وإثارة القارئ بتساؤل تحفيزي عن علاقة هذه المحفزات العتبية الشكلية بالمضمون، وبالعناوين الفرعية لقصص المجموعة.

المطلب الأول: متخيل العنونة

يشكل العنوان العتبة الأخطر من بين العتبات النصية الموازية؛ لأنه أداة تواصل فاعلة بين القارئ والكاتب من جهة، ويمنح للنص كينونة وهوية تخرجه من فضاء المجهول إلى فضاء المعلوم من جهة أخرى، ليخلق للنص حضورًا بعد أن كان في عالم العدم، أي إن العنونة بمثابة المصيدة، أو الشرك المفخخ المنصوب من قبل المبدع لاصطياد القارئ عبر تزويقات جمالية وإغرائية تمارس هيمنتها على القارئ؛ للدخول إلى بهو النص على حد تعبير (كريفل) [٥٨].وتبرز أهمية العنونة في التأطير لبناء السرد الحكائي، ولبعض طرائق تنظيمه، وتحققها التخييلي؛ لما يحمله من حمولات دلالية شديدة الثراء، وقاعدة تواصلية تمكن القارئ من الانفتاح على أبعاد المنتوج الإبداعي الدلالية[٥٩].ومن ثمّ، فإن العنونة لا تعدُّ زخرفة أو بهرجة كتابية، وإنما هو واجهة إعلامية[٦٠]، تلقى بحمولاتها الدلالية ذات التأثيرات الاستفهامية الشبقية، التي تمارس

غوايتها على القارئ، وبخاصة إذا صيغ بطريقة "أكثر شعرية من عملها... الأمر الذي يجعل العنوان أقرب المداخل وأيسرها؛ لمقارنة شعرية العمل، وإعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلاليته"(٦١). ولعل كل هذه الأمور كانت في مخيلة (عبد الجليل الحافظ) عند البناء التخطيطي لمجموعة (عتمة) القصصية الذي جاء اختياره لعنوانها الرئيسي وعناوينها الفرعية عن قصدية أدبية؛ إدراكًا منه لطاقته اللامحدودة على إنتاج دلالات عدة، تختلف باختلاف المتلقين، مما يُحدث تفاعلاً مزدوجاً قائماً على تبادل التأثيرات بين العنوان وبين المتخيل السردي الحكائي في المتن؛ بوصف العنوان الرئيسي وعناوين المجموعة الفرعية تمثل "رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات كبيرة مشبعة برؤية للعالم يغلب عليها الطابع الإيحائي"(٦٢). وقد جاء عنوان المجموعة يحمل اسم (عتمة)، وهي مفردة نكرة مؤنثة توالدية ليصور من خلالها حالة الضبابية الحاضرة، بكل ما يحمله العنوان من فضفاضية وفضائية لا محددة، ألقت بتنكيرها ظلالاً غنية بمعاني الشمول والإطلاق(٦٣)، وهو ما يسمح بانطلاق التساؤلات القرائية عن الهدف من تنكيرها، بما يضفي إحساسًا عميقًا بالعموم وعدم التحديد التي تتمخض عنه تساؤلات عدة حول نوعية العتمة ومقصديتها: هل هي عتمة حقيقية أم عتمة بعمق دلالاتها الرمزية؟ مما يفتح المتخيل النصي السردي على دلالات عدة تكسر أفق التوقع الذي يختلف من قارئ لآخر، فتحتشد رمزية العنوان الرئيس بعتمات تتجاوز حدود المفردة (عتمة) إلى مرموزات: ثقافية، وأخلاقية، وسياسية، ودينية أثارها القاص (عبد الجليل الحافظ)، عبر استنطاق الآفات الاجتماعية للمتن القصصي في العنونة الكبرى (عتمة) التي تمثل تشويقًا بانوراميًا لمضمون المتن المتخيل؛ لإثبات رؤيته الفجائية للواقع. ولا تتأتى المعمارية الدلالية والرمزية للعنوان الرئيس (عتمة) إلا من خلال علائقيته بالعناوين الفرعية للمتن السردي الذي تمثل في ظلال التنكير التي هيمنت على عناوين المتن القصصي التي بلغت تسعة عشر عنوانًا تنكيريًا من أصل ثلاثة وعشرين عنونة فرعية، وكأن العنونة الكبرى تمسك بتلابيب العنونة الصغرى الفرعية في مشهد تخييلي سردي، في دلالة تبعية ترابطية مقصودة تشكل المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكّن من الولوج إلى دهاليز المتخيل السردي في قصص المجموعة، ويكشف أسرارها. وقد استثمر القاص (عبد الجليل الحافظ) هذا التعالق بين العنونتين: الكبرى والصغرى، وتقاطع فهومهما في تحريك ذائقة القارئ، وتحريك وعيه وإيغاله في عالم الكاتب؛ ليصنع معبرًا يكسر من خلاله حالة التقوقع حول الذاتية إلى الاندماج في الهم الجمعي؛ لتنداح الأنا والنحن في بوتقة الهم الاجتماعي في معايشة حياتية. ولعل هذا الأمر هو ما جعل (عبد الجليل الحافظ) يبتعد في الغالب عن استخدام العناوين البليغة، التي شاع استخدامها شيوعًا "يوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية تخص العناوين دون النصوص"(٦٤).

وتأتي عنونة (فيس بوك) لتلقي بحمولات الانبطاح أمام وحشية التكنولوجيا، وسلطوية وسائل التواصل الاجتماعي، وليميط اللثام عن أزمة حياتية، وعن سر العنوان والنص معًا، لنقرأ: "كانت تعجبه دائمًا كلماتها المصفوفة بمهارة شاعر في حالاتها العديدة على صفحة فيس بوك، الأصدقاء تنهمر تعليقاتهم عليها، غزلاً يتعفف أحيانًا، ويتفاحش كثيرًا، إلا هو كانت علاقته معها رسمية لأبعد حدٍّ، كان رقمًا مضافًا إلى قائمة الأصدقاء بالنسبة إليها. أخيرًا تجرأ أن يعلق على إحدى كلماتها بعيدًا عن كل ما يفعله من حولها، فكان تعليقًا على رأيهاضغطت على خانة الإعجاب بتعليقه، مما جعله يتجرأ ويرسل لها رسالة يخبرها فيها بأنه يود أن يلتقي بها؛ ليكونوا أصدقاء أكثر جاءه الرد: كنتُ أحسبك غير هؤلاء الحثالة!!" (٦٥).أقام (عبد الجليل الحافظ) عالمه السردي في هذه القصة في مناخات عصرية تتميز بالانفتاحية والسرعنة، بحيث يطل القاص بقدرته الهائلة على الوصف الاختزالي السردي الذي يناسب الواقع.وقد حضر عنوان القصة في المتن؛ ليعزز العلائقية بين الاثنين، وليكشف عن هجائية لاذعة للتردي الأخلاقي المتشكل في سلبية استخدام مواقع التواصل الاجتماعي التي صارت كالغول يخترق الخصوصيات، ويحطم سياج القيم، عبر الحضور العنيف للعنوان في المتن بصورة سلبية "غزلاً يتعفف أحيانًا ويتفاحش كثيرًا"؛ ليؤكد أن العنونة الفرعية للقصة ليست من قبيل تحصيل الحاصل، فثمة قصدية في اختيار العنوان؛ ليتلاءم مع العنونة الكبرى للمجموعة؛ ليعكس على نحو استعاري عتمة أخلاقية وثقافية تمثل صراعًا بين افعل ولا تفعل، وهو ما حطمته الفتاة بعبارتها العقابية "كنتُ أحسبك غير هؤلاء الحثالة" لتعكس سلبية استخدام (فيس بوك).وقد جاءت الخاتمة النصية في صورة سردية مضغوطة قوامها الصورة الاستعارية (حثالة) متلائمة مع غاية القاص، اتخذ فيه الضمير (هو) موقع المشبه، والضمير هم/ الحثالة موقع المشبه به، دون أن يفصح القاص في الخاتمة عن باقي المعلومات اللازمة عن عنوان القصة، بحيث ينتقل العنوان، وبالتبعية مستخدموه من العالم الإنساني إلى الإيحاء بواقع آخر: الحثالة، عبر آلية الاستعارة دون أن يكشف عن الأفعال بصورة كاملة، وإنما اعتمد على قدرة القارئ التخييلية في استكمال باقي الفجوات الفعلية والوصفية التي ترتب عليها الوصف/ الحثالة، وكأن القاص أراد الإسقاط الهجائي على الواقع المأزوم الذي يعيشه الجيل الحالي مع التكنولوجيا، وهو ما كشف عنه دلالة العنوان والنص، وإن كان قد بخل بمعلومات كافية عن العنوان؛ لحسم المقصود من وراء دلالة استخدامه، وهذه سمة العنوان الناجح المراوغة والاحتيال والتدليل "إذ عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه"(٦٦).وعلى الرغم من الارتباط بين

العناوين الفرعية للمجموعة وبين العنوان الرئيس (عتمة) من حيث التنكير والدلالة، في محاولة للإمساك بالمعنى الكلي للمجموعة، فإن المتأمل للعنونة الفرعية الصغرى سيتضح له غياب العنونة الكبرى/ عتمة، وقد يرجع ذلك إلى أن العنونة الرئيسة هي معادل موازٍ لعنونة النص في المتن استمرارًا في تعرية الواقع، وتحطيمًا للقيود التي تحكم المعادلات الفنية للقصة، كحضور العنونة الكبرى في العنونة الصغرى، واكتفى بتطابق المضمون لا التطابق اللفظي و"هي من أهم الوظائف التي يمكنها أن تتجاوز تقنية الوظائف؛ لأنها تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها"[٦٧]عبر ضخ أكبر حزمة قصدية، ومجموعة صور وأحداث واقعية يعيشها القاص، وتلازمه ملازمة حياتية، حتى باتت تضرب حصارها النفسي والمادي عليه.

المطلب الثاني: متخيل الغلاف

يمثل الغلاف أحد فضاءات الكتابة التي تتحرك فيها عين القارئ، ويشمل كل ما يحيط بالنص من شكل الكتابة، وألوان الغلاف، وتصميم العنونة الرئيسة، واسم المؤلف، ودار النشر، وكلها فضاءات طوبغرافية تولد علامات وإشارات يسعى القارئ لفهم دلالاتها المستترة؛ بوصفها دلالات جمالية، تستفزه عقليًا وذهنيًا؛ لفك شفرتها البصرية والشكلية التي تحمل عددًا من الأيقونات ذات الدلالات المرتبطة بالنص السردي ضمن إطار الغلاف. ولا شك أن الغلاف الأمامي بوصفه عتبة نصية سردية يحمل شفرات ثقافية توازي المتن السردي المتخيل داخل النص، وبالتالي، ينزاح الغلاف عن وظيفته التزيينية إلى وظيفة خطابية، تؤطر بداخلها حضورًا ارتضائيًا لما يريده الكاتب لنصه بوصف الغلاف علامة نصية تالية للعنونة الكبرى الرئيسة تقدم للقارئ كمدخل ذهني ونفسي، وبوصفه دالاً بصريًا مؤثرًا على القارئ، وبوصفه طرفًا رئيسًا مشاركًا في العملية الإبداعية والتواصلية تمثل له لوحة الغلاف مفتاحًا إجرائيًا للخوض في غمار النص ودهاليزه، وأبعاده الدلالية والرمزية الموحية، لكون هذه اللوحة مكونًا من مكونات النص، وواجهة إعلامية لها قيمتها الدلالية[٦٨].وهذا يعني أن للوحة الغلاف دورًا في تأسيس بنية النص السردية؛ لأنها بمثابة الناطق الرسمي عن النص نفسه، وما تتمخض عنه القراءة الجيدة لها من الكشف عن سمات النص وعلاماته وهويته[٦٩].ومن خلال التأمل في المجموعة القصصية (عتمة)، يتكشف لنا مجموعة من الإجابات الناجمة عن التساؤلات المنطقية حول عنونة المجموعة الرئيس (عتمة) تنظيمًا لفعل القراءة ومطلبها، وتمهيدًا لطبيعة المتن السردي المتخيل داخل المجموعة، مما يمكّن القارئ من التماهي المسبق مع عوالم القصص المنتمية إلى المجموعة التي أصبح الغلاف فيها "النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"[٧٠]. وقد صمم غلاف المجموعة ليؤكد معنى العنوان ويمتزج به، فصورة الغلاف تشكل مساحة زجاجية شفافة تتضمن صورة العتمة الليلة التي تهيمن على غالبية لوحة الغلاف، بكل ما يحيله لونها الأسود إلى مرموزات حقيقية ومتخيلة يلون التأطير الموجود على العنوان (عتمة)، بما يجعله أيقونة بصرية لها دلالتها المؤطرة والمقيدة للعنوان بما يحمله من الغموض والرهبة؛ لاتصاله بالعوالم الليلية ذات التأثيرات السلبية في المخيل الجمعي الثقافي، بكل ما يحمله من حصار نفسي وسلطوية زمانية ومكانية دفعت الكاتب إلى محاولة الوقوف أو الثورة أمام ما يمارسه الواقع من استلاب روحي وثقافي أو إن شئت القول عتمة الواقع، دلالة على السوداوية، كأنه يحمل علامة (لا) المضادة لعلامة (نعم) التي تصاحب اللون الأبيض[٧١].ولابد أن يكون لسوداوية الغلاف دلالات تسقط على سطوح النص القصصي فتمتص بعضه وتعكس بعضه في صورة فضاء جمالي يتناغم مع لوحة الغلاف بحيث تعبر الصورة في قصص المجموعة عن عملية نقل الحكاية من واقعيتها وحرفيتها إلى المستوى التخييلي الجمالي من خلال تحاور القارئ مع النص، مما أعطى قصص المجموعة دلالة سيميائية على خصوصية المكان والزمان[٧٢].ففي قصة (معراج)، جاء النص القصصي محملاً بدلالة لوحة الغلاف "وقف بأعلى الكثيب ينظر الشمس وهي تغرب سألها إلى أين تذهبين؟ سقط – وهو يتبعها – متدحرجًا للأسفل، وروحه تعرج خارقة حجب السماء"[٧٣].تشير الصورة القصصية إلى حالة الرهبة وسلطويتها التي ضربت حصارًا نفسيًا، أدى إلى وقوع الشخصية في إشكالية: التجلي والاختفاء، والرغبة في الخلاص من الخوف المصاحب عندما يأتي المساء، ورغباته في التحول إلى كائن يتشارك مع الطبيعة وقت مغيب الشمس، والصراع الذي أدى به إلى الوحدة والعتمة مرة أخرى، وافتقاده للنهار. وقد اقتنص الكاتب لحظة زمنية تتماهى مع العتمة بما أسسه خطابه في قصة (معراج) من فضاءات شعرية جعل الشمس تسبح في فضاء الزمان والمكان، بحيث يضعنا على باب سرد تخييلي يتعدد بتعدد التخييلات التي تتلقاه، عبر حكاية أزلية ويومية: غروب الشمس، وهي صورة استطاعت اللغة أن تشدنا عبرها إلى رؤية الأزلي مجسدًا في اليومي، بحيث يتمحور سحر السرد التخييلي ويتجلى في أنه يغوينا بالمشاركة، رغم قسوة اللحظة. ولا يحتاج القارئ إلى إشارة تضع التخوم الواضحة بين المضارع الذي يدل على تكرار هذا المشهد الأزلي والحياتي وديمومته، وبين الماضي بكل ثبوتيته واجترار ظلاله في بناء هذا المشهد. وعلى الرغم من سوداوية لوحة الغلاف التي تحمل دلالات مكانية وزمانية تشير إلى الفضاء العربي في المخيلة الجمعية من جهة، وإلى عتمة الواقع المعاش من جهة

أخرى، فإنّ الكاتب منح بصيص الأمل عبر تعالق اللون الأبيض– مع قلته– مع اللون الأسود وتموضعه داخل اللوحة دلالة على بزوغ الأمل مصحوبًا بصورة العين التي تترقب في انتظار النور المنبثق من العتمة الحياتية المعاشة بصورة شبه متلازمة بحيث احتل بزوغ الفجر بأشعته البيضاء ما يشبه النقطة في مركز الدائرة. وقد ألقت صورة بزوغ الفجر وانسياب خيوطه البيضاء بظلالها الإيجابية والإيحائية على لوحة الغلاف فعملت على مزاحمة لون العتمة، فأحاط اللون الأبيض باسم الكاتب واسم دار الإصدار، بكل ما يحمله هذا اللون من معاني الوضوح والنقاء والجمال، ومدى شفافية الكاتب وتفاؤله وروحه الإيجابية[٧٤]، رغم عتمة الواقع. وهكذا، تتكون لوحة الغلاف من لونين: اللون الأسود دلالة على العتمة الذي ألقى بحمولاته الرمزية على عناوين قصص المجموعة، فجاءت باللون الأسود. أما اللون الأبيض فجاء خافتًا كأنه يحاول أن يجعل لنفسه مكانًا وسط عتمة الواقع بما يحمله من النور والحياة، ليمحو معالم الرؤية العلمية، وقد شكل تعالقهما عملية بصرية تواصلية، تهدف إلى استنفار طاقات القارئ، وتحريك مخيلته الذهنية وقدراته العقلية إلى تحليل اللونين واستنتاج دلالتيهما ومدى انعكاسهما على المتن السردي المتخيل في قصص المجموعة. يقول المنظرون المهتمون بالألوان: "إن العقل البشري يفسر الألوان باعتبارها تشتمل على سبعة ظلال أو هويات رئيسة هي: الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق، الأبيض، الأسود، البنفسجي، ويعتقد علماء النفس أن الألوان تؤثر في الإنسان بشكل مباشر"[٧٥]. وقد اختزلت صورة لوحة غلاف مجموعة عتمة دلالة الفعل السردي للمجموعة، فصورة السواد والبياض والعين المترقبة كلها أدوات تعبيرية مترجمة لعنوان المجموعة الرئيس وللعناوين الداخلية لقصصها تندرج ضمن الرسم الفوتوغرافي المستوحى من صورة المكان والواقع القروي والصحراوي الذي استوحاه الكاتب، واستسقى منه أحداث قصص المجموعة بتشكيل صوري وبصري عبر تمازج اللونين: الأسود والأبيض، بما يحملان من طاقات هائلة من الدلالات الرمزية والإيحائية يعمل القارئ على تفسيرها في ضوء علاقاتهما بالمتن السردي، وبما يقومان به من وظائف مزدوجة، أو إن شئت القول: ثنائيات ضدية، فهما يمثلان الإيجاب والسلب، والحياة والموت، والتجلي والخفاء في الوقت نفسه[٧٦].وعلى غلاف اللوحة نقرأ بعض العناصر النصية المحيطة، من بينها اسم الكاتب ودار الإصدار بخط كبير نسبيًا، وبلون أبيض أقل حدة من اللون الأسود الذي كُتب به عنوان المجموعة بخط كبير واضح، وذلك في أسفل الصفحة، دلالة على تواضعه، ولإعلان انتساب العمل إليه، وللحفاظ على حقوقه الأدبية، وإن كان من الضروري أن يوضع اسم الكاتب في أعلى لوحة الغلاف، وبخط أكثر بروزًا من عنوان المجموعة؛ ليتعرف عليه القارئ أولاً ودون اكتفاء بحضور اسمه الثنائي فقط (عبد الجليل الحافظ). غير أنّ الذي قلل من إهمال كتابة الاسم بطريقة بارزة على لوحة الغلاف وجود الواجهة الخلفية للمجموعة التي تضمنت على التعريف بالكاتب بشكل مفصل[٧٧].وقد كشفت لوحة الغلاف عن جنسية العمل بأنه (مجموعة قصصية)، يلزم القارئ بقراءتها وتأويلها ضمن حدود هذا الجنس الأدبي، وما يفرضه من تكنيكات، والدوران في فلك تقنياته. ويلاحظ على لوحة الغلاف الحضور القصدي والمتعمد لوجود الأشخاص في اللوحة عبر العين الشخصية، وهي دلالة قصدية، من الممكن أن تشكل إضاءة لمضمون قصص المجموعة تهدف إلى ممارسة عملية الإغراء على القارئ؛ ليتساءل: لمن تكون هذه العين؟ إنّ قوة التعبير اللوني، وسحر الخط العربي الكوفي الذي كُتب به عنوان المجموعة جعل الغلاف لوحة فنية متدرجة من أسود عاتم غالب إلى بصيص أبيض؛ دلالة على طهر المقصد، وصفاء الذات المبدعة، الأمر الذي مكن من حضورها الدلالي، بما يغري المتلقي بالدخول إلى نحو فضاءات المتن القصصي وكشف فحواه بما علّق في ذهنه من إشارات وومضات كشفت عنها لوحة الغلاف بما تضمنته من عنوان وأسماء، تعالقت مع الصورة البصرية التي تمثل موجهًا قرائيًا أساسيًا تمتد تأثيراتها بصورة متشابكة ودقيقة إلى المتن[٧٨].

المطلب الثالث: متخيل الإهداء

يشكل الإهداء عتبة نصية مستقلة في مكان يفصل بين الغلاف والمتن، ولا تنفصل دلالتها عن السياق العام للنص. وإذا ما تأملنا عتبة الإهداء، ولاسيما في الخطابات التخييلية السردية، فسنجد انتقالاً من التمركز حول الذات (الأنا) إلى الانفتاح على الآخر، في إطار ميثاق تواصلي بين المبدع وبين الغير أو الغيرية، بما يحمله من إحالات مرجعية ورمزية.وغالبًا ما يحمل الإهداء حمولات دلالية مشحونة ومكثفة تساهم في إقامة جسر تواصلي بين الكاتب وبين القارئ[٧٩]، باعتباره نصًا موازيًا أو عتبة ثالثة يواجهها القارئ بعد عتبتي: العنوان ولوحة الغلاف، مما يمنحه استعدادًا للتوغل في فعل القراءة عبر المصاحبات اللفظية التي سُطر بها الإهداء. ولعل استحضار الإهداء، وغيره من العتبات النصية، يمثل عملاً قصديًا من قبل الكاتب؛ باعتبار الإهداء "عتبة نصية لا تخلو من قصدية في اختيار المهدى إليه/ إليهم، أو في اختيار عبارات الإهداء"[٨٠] بشكل يمنح المتلقي/ المهدى إليه مساحة حضورية، عبر البوح الأول من قبل الكاتب.وتأتي جملة الإهداء في مجموعة (عتمة) لتخفف معاناة القاص المتجسدة في سوداوية عتبتي العنونة ولوحة الغلاف لتنزاح هذه السوداوية ولتحل مكانها صورة الأمل

الباعث للحياة من خلال الاختيار القصدي لكلمات الإهداء المنبثقة من انبثاق الفجر الذي توج به لوحة الغلاف "إلى ذلك النور النافذ من جبين العتمة[٨١].قذف القاص بهذا الإهداء الملغز الدلالة؛ ليحيل القارئ إلى مجموعة من التساؤلات المربكة حول ماهية ذلك النور، وهل يعني به النور الحقيقي؟ أم يعني به شخصًا معينًا توسم فيه الحلم؟ وبهذا الإهداء يدخل القارئ عالم المجموعة القصصية بأفق تبحث عن هذا النور، بوصف الإهداء بوابة إيحائية لما يتضمنه المتن السردي، وما يريد القاص البوح به دون أن يزيل الإهداء بتوقيعه، وذلك بصيغة جمالية معبرة وملغزة في الوقت نفسه، فما هو النور الذي اختصه القاص بالإهداء؟ مما يدفع القارئ إلى محاولة التوغل في عمق المجموعة؛ لاستكناه معناه، واستشفاف حقيقته وطبيعته التي تفنن الكاتب إخفائها عبر الحذف والإضمار الذي يعتمد على النقاط التي تمنح القارئ فسحة للتخييل. وهذا الإهداء يتعالق مع لوحة الغلاف، ومع المتن القصصي، مع أنه لا يزيد عن سبع كلمات مرتكزة على تصدير الوظيفة النحوية بتقديم الجار والمجرور المتضمن لكاف الخطاب (إلى ذلك)، وكأن الإهداء موجه إلى شخصية حقيقية وليس إلى شخصية اعتبارية هلامية (النور)، مما أوحى بعمق سردي يتداخل فيه متخيل العنوان بكثافة مع السرد وإخباريته، بحيث يحتل الجار والمجرور تلك المساحة التي أراد القاص له من خلال تقديمه. وعلى الرغم من قصر الإهداء، فإنه مزج بين المتضادين أو ثنائية النور والعتمة في محاولة لخلخلة حصار العتمة، وهي غاية قصدية يمكن أن يعدّ الإهداء تبعًا لذلك نصًا مصغرًا يساعد على فهم محتوى قصص المجموعة بشكل يتمظهر في الإجابة عن التساؤلات التي شكلها الإهداء مما يشي بالتعالق بين العتبة الإهدائية وبين المتن القصصي بما يكشف عن الحقول الخلفية الخاصة للإهداء، وترابط لا يخفى بين المكونات البنائية للمجموعة؛ بوصف الإهداء يستحضر قصدية عنوان المجموعة ويعمل على تأكيدها، بالعمل على الانتقال من البعد التخييلي الذي تنطوي عليه عتبة العنوان إلى بعد واقعي مرجعي يتضمنه الإهداء [٨٢].وقد ارتبط الإهداء بالمتن في علاقة دلالية تمثل معاني سردية وفعلية عبر وجود أكثر من دلالة على بؤرة النور، مما يعطي انطباعًا بانسحابها على بقية المتن القصصي، بوصفه بعدًا عامًا. ففي قصة (روح خلف النافذة) نقرأ: "صمتك وحزنك وأنت متترسة خلف نافذتك، تنظرين إلى مطلق الملكوت، والمطر المنهمر يطقطق على الشباك في سيمفونية من جمال، يجعل روحه تهيم فوق غيوم السماء، لكنّ رعودها وبرقها يمنعانه من الوصول إلى النافذة، لكن عينيك هما منارة تهدي سفينة روحه العالقة، فتحلق فوق أعلى منزلكما، وهي ترتقب انقشاع غيمة؛ لتفتح له كوة يتدلى بها من الأعالي ليصل لنافذتك"[٨٣]. تتعالق سياقات المقطع القصصي السردي السابق مع بعض كلمات الإهداء بصورة دلالية، وتحمل دلالاته القصدية، عبر انتشار ألفاظ (منارة – هداية – انقشاع – غيمة – غيوم) وهي مفردات موحية بتعالق الإهداء مع المتن، على الرغم من أنها لا تحمل اللفظ نفسه، ولكنها تحمل دلالة مقصودة، فما إن يشرع القارئ بقراءة هذا النص حتى يجد ارتباطًا علائقيًا بين أفكاره التي شكلها الإهداء وبين مضمون المتن في القصة، فكان المتن متوائمًا مع ما نسجه القارئ من تخييلات وإرهاصات زوده بها الإهداء.وقد انصهر الإهداء بالمتن السردي، كاشفًا عن غيمة أو عتمة تقف متربصة بحقل الوجدان، مثلت فيه المرأة المحور الرئيس في مشهد حياتي استحضره الكاتب في لغة سردية سهلة ومتوازنة، تكشف عن قطار الأمل/ الحياة الزوجية الهانئة التي تنتظره الفتاة ليمر بالقرب من نافذتها.

المبحث الثاني: تمظهرات المتخيل السردي

تتميز القناة السردية بأنها قائمة على علاقة متبادلة بين ثلاثية قوامها: السارد، والمروي، والمروي عليه[٨٤] من خلال جدل أطرافها الدائم، مما ينتج حركية سردية متخيلة تؤكد حيوية النص وعمقه، وتفتح أفقًا قرائيًا يتجاوز المستوى الإخباري للنص إلى مستويات قراءة التساؤل التي تقدم آفاقًا متخيلة جديدة للنص تتسع كلما تعدد فعل القراءة، وتتجلى قيمة تمظهراته التخييلية عبر مكوناته الجمالية التي تحقق لذة وسحرًا، يجتهد الطرف الثالث في القناة السردية/ المروي عليه (القارئ) أو المسرود له، أو المرسل إليه في اكتناهها وحل شفراتها، بوصفه المتموضع الذي يتأسس عليه السرد استجابة لدعوة صادرة منه[٨٥].وانطلاقًا من هذا الأفق، يتحول المتخيل السردي في النص الحكائي إلى كائن سحري تذوب فيه ثلاثية القاص مع المتلقي مع السرد القصصي وتتكامل في كينونة النص، لتمنحه الطاقة على اختراق الزمن، ومراوغة القراءة، والهروب منها ومخاتلتها على نحو يمكن تسميته بسحر الواقع[٨٦].والحقيقة أن الواقع الحالي قد شهد ركامًا من السرد المكتوب، ولكن القليل منه يتجاوز العادي، ويتحول إلى مادة خلابة تقدم الواقع بطريقة سحرية تخييلية بسيطة، تكشف عن الاستلاب الذي يعانيه الإنسان العربي، وهو ما تموضع في "علامات دالة على أزمة الذات، ومساءلة وهَن الواقع، بكل ما تحمله تفاصيل صورة العجز من أبعاد ثقافية، واجتماعية، ونفسية، وسياسية، كشفت عن بؤرة التوتر الشنيع لهذا الواقع المبتذل"[٨٧]. والدارس المتمعن للمجموعة القصصية (عتمة) يجدها تحقق لذتها وسحرها عبر تمظهرات تخييلية تقوم عليها البنية السردية لقصص المجموعة، حاول فيها القاص (عبد الجليل الحافظ) اختراق الواقع المغلق، وأن تعلن حضور كينونة النور والأمل بكل الثقل الذي يحيل عليه هذا الحضور، وهو ما حاول البحث الحالي ملامسته في "نصوص سردية

احتوتها فكرة المتخيل المأمول، مقابل التوهم المعمول، والواقع المرتقب، المباين للواقع المرتهن.والسرد في تقديرنا من هذا المنطلق اختراق لمعرفة الواقع السائدرغبة في التغيير نحو الأسمى، وفي هذا الجانب، يلهب المتخيل السردي فعل الوعي"[٨٨].غير أنه يجب أن يوضع في الاعتبار أن نصوص المجموعة ليست كتلاً جامدة أو مواد سائلة يمكن صبها في قوالب معدة سلفًا لمجالات المتخيل السردي وتمظهراته، وإنما يجب دراسة المتخيل السردي فيها حسب طبيعتها التي تأبى أن تبوح بعالمها وأسرارها في دفقة واحدة؛ لأن أي نص، وبصفة عامة، "يفرض على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، على معنى أنّ النص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يختزنه في ذاكرته من إجراءات محفوظة، سواء أكانت وافدة أم غير وافدة"[٨٩].وقد تبنى البحث الحالي مجموعة من الآليات التي كشفت عن تمظهرات المتخيل السردي في مجموعة (عتمة)، التي كشفت عن نفسها داخل نصوص المجموعة، وحققت ما يقترب من الظاهرة أو المنزع الذي يؤكد حضوره، دون أن يعني ذلك الانغلاق عليها وحدها والتقوقع داخلها؛ لأن الخطاب السردي فيها يتأبى على التحديد، فهو خطاب "أسير مخترق بالأفكار العامة والرؤيات، والتقديرات، والتحديدات الصادرة عن الآخرين، موجهًا نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكونة من الكلمات الأجنبية المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرًا مع البعض في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفي تعقيد تعبيره، وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي"[٩٠]. ولقد انفتح النص القصصي في مجموعة (عتمة) على عدد من التمظهرات التخييلية التي أخذت تمارس حضورها وحركتها في بنيتها، ومن بين هذه التمظهرات: الشخصية، والزمان، والمكان، والرؤية، أو ما يطلق عليه اسم الخطاب السردي[٩١].

المطلب الأول: الشخصية المتخيلة

تحتل الشخصية، بين مكونات الخطاب السردي مكانة كبيرة في تكوين العالم السردي؛ لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي وتكوين عالمه، ومنحه الحيوية والتجديد، فهي التي تقوم بصنع الأحداث، وتتحرك في الفضائين: الزماني والمكاني، وتصطنع اللغة، وتنهض بدور تأجيج الصراع الدرامي أو إخماده، أي أنها العمود الفقري[٩٢] الذي لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه لا يمكن أن نتخيل أحداثًا تجرى دون أن تقوم بها الشخصيات، التي تتماهى فيها باقي العناصر السردية، بحيث تكون هي المقود الذي من خلاله تسير الأحداث وغيرها من مرتكزات العمل السردي، الذي تمثل فيه الشخصية البؤرة المركزية والمحورية[٩٣].غير أنه من العبث محاولة الفصل بين الشخصية وبين باقي مكونات الخطاب السردي؛ لأن ذلك يعني تفكيك لحمة هذا الخطاب. وفي المقابل، لا يمكن قبول بعض التصورات الحداثية التي حاولت التقليل من مركزيتها ومحوريتها، والإيحاء بأن هيمنتها على تقنيات السرد قد انتهى، والإعلان عن موتها، بإطلاق رموز وأرقام وعلامات على الشخصيات الحكائية، على نحو ما كان من (كافكا) في روايتيه: القصر، والمحاكمة[٩٤].ولا شك أن هذه التصورات هي ضرب من الخبل والعبثية؛ لأن القص مرتبط بوجودها؛ لأن موضوعه، بشكل عام، هو تصوير العلائق البشرية، والصراعات القائمة، والنوازع الدفينة، والأبعاد النفسية، والفكرية، والاجتماعية. والمتمعن في مجموعة (عتمة) موضع البحث، يجد أن القاص (عبد الجليل الحافظ) قد اهتم بعنصر الشخصية، وشهد حضورًا واسعًا عبر انتخاب فئات معينة، يرصد إيقاع الأحداث اليومية، وأسلوب حياتها باعتبارها منخرطة في واقعه المعاش، وبالتالي فلا تهميش أو غياب لها وفق نسقيات الإقصاء والغياب، وإنما محاولة للحفر في تضاريس أفراد المجتمع، ورسم ملامح شخصياته عبر الاختيار والانتقاء الذي استطاع من خلالهما استنزاف شخوص المجموعة، واستبطان خلجاتها بالغوص في أعماقها، مسجلاً ما يجري في هذه الأعماق من فوران وآمال وإحباطات، وذلك بطريقة فنية ترتبط بخياله الفني وقدرته الإبداعية، وتكتسب سماتها من خلال وعيه ومخزونه الثقافي، ويقدمها للمتلقي وكأنها ماثلة أمامه، فيتفاعل معها في كافة أحوالها؛ ليعبر من خلالها عما يريد توصيله، دون أن تكون صورة حرفية منقولة عن الواقع كما هو، وإنما تتعدى كونها كائنات ورقية، على حدِّ تعبير (بارت) [٩٥]، لتحمل مخزونًا إنسانيًا لنماذج من الشخصيات العادية صارت معادلاً فنيًا للشخصيات الواقعية التي يعج بها المجتمع، بطريقة يمتزج فيها الواقع بالخيال السردي؛ إدراكًا من (عبد الجليل الحافظ) أن خياله تدخل فيها، وقام بتوشيات يقتضيها السياق الفني، دون إهمال أنها شخصيات من لحم ودم موجودة في "الواقع الإنساني المحيط"[٩٦] بوصفها مفتاحًا لقراءة نص قصصي يقدم نفسه بنفسه بتشكيلها الذي يرسم ملامحها وحضورها الإنساني من جهة، ويحركها المسار الدرامي داخل اللوحة السردية المتخيلة من جهة أخرى، دون التدخل المباشر في سلوكها وكلامها، وإنما قدمها بطريقة فنية تعتمد على التكثيف والتركيز الذي امتهنه (عبد الجليل الحافظ) في تقديمها عبر معطيات وتقنيات عدة منها:

أولاً: الوصف:

ثمة علاقة تلازمية بين السرد وبين الوصف، على اعتبار أنه لا يوجد عمل إبداعي تعرف الحكائية طريقه يأتي خاليًا من الوصف الذي يعدُّ آلية فاعلة في عالم السرد لا ينهض ولا يتأسس كيانه بدون الوصف[٩٧]وتتموضع قيمة الوصف في عالم السرد في تحقيق وظيفتين[٩٨]: الأولى: وظيفة تزيينية، ينتهجها الكاتب بوصفه نوعاً من الاستراحة في وسط الأحداث السردية. الثانية: وظيفة تفسيرية، تدل على أحد المعاني التي أرادها الكاتب في إطار السياق الحكائي.وإذا كانت الأجناس الأدبية ترتكز في بنائها على الاسترسال في الوصف، وتميل إلى إبراز الجانب التفسيري التوضيحي للكشف عن الأبعاد الجسمانية، والنفسية، والاجتماعية، وبخاصة الروائية منها، فإن القصة القصيرة على العكس من ذلك، تعتمد على الاقتصاد ما أمكنها، وانتخاب الأوصاف الملائمة والمؤدية للغرض منها، دون استطراد طبقًا لبناء القصة القصيرة التي يعدُّ التكثيف والإيجاز أحد مكوناتها وسماتها المحورية[٩٩].وفي سياق دراستنا للعناصر البنائية للشخصية المتخيلة في مجموعة (عتمة) القصصية تبين أن (عبد الجليل الحافظ) اعتمد على وصف الشخصيات باعتباره تقنية مرتبطة بالقدرة على التخيل في بناء الشخصية، وتصوير مواقفها[١٠٠]، فتتضح وتتبلور من خلال تقديم أبعادها عبر الوصف الذي يقود حتمًا إلى السرد من خلال حركيته وتجليات الشخصية الحركية الفاعلة على مستوى الرؤية والفعل داخل النصوص القصصية. وقد عمد (عبد الجليل الحافظ) في وصف شخصيات المجموعة إلى الانتقاء وليس الاستقصاء بالاقتصار على سمات معينة في الشخصية ذات دلالات اجتماعية، أو نفسية، أو جسمانية، ومن القصص التي حرص الكاتب على وصف الشخصية فيها، القصة التي تحمل عنوان (حبو)، حيث تتجلى فيها الشخصية في كينونة جسمانية خاصة "بجسمه النحيل الذي يعطيه أقل من عمره ذي الاثنى عشر شتاءً قارسًا، أخذ يتخطى فراغات الصفوف حبوًا كرضيع يبحث عن صدر أمه؛ ليلتقم حنانها ودفئها، شيعته نظرات بعض المتهجدين في انتظار الصلاة استغرابًا من حركته. صرخ فيه أحدهم ليعتدل في مشيته كي لا يقطع خشوع المتعبدين... لم يأبه له ولا إلى صرخاته، ولم يبال بقول أحدهم للرجل: إنه مقعد منذ خمس سنين"[١٠١]. ركز (عبد الجليل الحافظ) على معطيات الشخصية السردية المتخيلة، مركزًا على آلية الوصف الخارجي عبر معطيات جسمانية تتموضع في دلالات وإيحاءات عبرت عنها ألفاظ (النحيل – حبوًا – مقعد)، استطاع القاص من خلالها تكوين صورة واضحة عن هذه الشخصية في مظهرها الخارجي، نلمس في تلافيفه وصفًا دقيقًا لها، يجعل القارئ وجهًا لوجه أمام هذه الشخصية المحورية التي اتضحت معالمها، مما مكن القارئ في ربط الحوادث والتفاعل معها، بوصف هذه الشخصية هي الفاعل والعامل معًا في الخطاب السردي مما يمنحها التفرد والخصوصية عن باقي رواد المسجد. ولم يكن الوصف الخارجي السابق مجرد زخرف لغوي، وإنما جاء ليقدم معطيات خاصة عن هذه الشخصية بالتركيز على ملامحها في بداية القصة للتشويق، مما يساعد على التنبؤ بحركاتها المستقبلية؛ لتعميق إحساس القارئ بالانسحاق الذي تعيشه هذه الشخصية ذي المعالم التائهة، فلا هوية ولا اسم يمتاز به هذا البطل شأن باقي غالبية قصص المجموعة[١٠٢]، ليترك المجال أمام القارئ ليتساءل: ما الدافع وراء أن يترك القاص بطله الرئيسي من دون اسم يعبر عنه سوء ما جاء به في السرد الوصفي عنه؟ مما يوسع من المساحة السردية في بنية النص القصصي عبر استحضار الشخصية وعالمها وتجلياتها امتدادًا من معطياتها الجسمانية التي "لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته"[١٠٣]، بحيث يكون حضورها الفيزيقي الجسماني بمثابة المفتاح الذي يرتكز عليه القاص في بنائها وتقديمها للقارئ بصورة تخييلية دون مصادرة، عليه أن يتخيل باقي صفاتها الجسمانية عبر الحذف بالنقاط (...)، ثم يمنحها الحركة المناسبة لإمكانياتها الجسمانية التي حازتها[١٠٤].وقد ساعد وجود بعض الشخصيات الملحقة على بلورة الأحداث، فالمكان/ المسجد فيه المتهجدون، كل له تصرفاته تجاه الشخصية المحورية الموصوفة وطباعه التي تخصه وتميزه عن الآخر، وبخاصة في ما يتعلق بالحركة الحيوية بين صفوف المصلين، فمنهم مَنْ يجدها إثمًا (صرخ فيه أحدهم ليعتدل في مشيته كي لا يقطع خشوع المتعبدين)، ومنهم من التمس العذر (إنه مقعد منذ خمس سنين)، فأدى حضور هذه الشخصيات إلى كشف الرؤى والأفكار تجاه الشخصية المتخيلة/ البطل التي هي جزء من النسيج الحكائي "تسهم في التنامي السردي، وفي ترابط المتواليات السردية، من أجل بناء حبكة محكمة، وقادرة على الإقناع والإبداع"[١٠٥].وقد سيطرت الشخصية المتخيلة على حركة السرد في النص منذ العنوان (حبو)، الذي فتح آفاقه عبر السرد. والقارئ عند مطالعة الشخصية في العنوان تتكون لديه حالة من المعرفة الاستباقية بها، بوصف العنوان "الجزء الدال على النص الذي يؤشر على معنى ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص، والمساهمة في فك غموضه"[١٠٦] من خلال اللغة الوصفية، التي قامت بتغيير مسارات السرد الذي تحول من الوصف والرصد والحكى عن الشخصية المتخيلة عن طريق ضمير الـ (هو) إلى الاحتكاك، وكما هي الشخصيات الملحقة والقاص مع الشخصية عبر ضمير (هم)، الذي يتوقف ليفسح المجال مرة ثانية لضمير الـ(هو) يمارس فعله السردي (لم يبال)، بكل ما يحمله من دلالات القدرة على المعايشة والتكيف والحركة الدائمة، التي تمنح نشوة التلقي، وتبعد النص عن الثرثرة والترهل. وفي الغالب، يأتي الوصف النفسي مهيمنًا على شخصيات

المجموعة، هذا الوصف ينتج من "الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام، فحددت طباعه وميوله، ومزاجه، ومميزاته النفسية والخُلقية"(١٠٧). هذا الوصف النفسي يأتي كنتاج للحياة الاجتماعية التي تحياها الشخصية، والمكان الذي يؤثر في نفسيتها، مما يجعل المسرود له/ القارئ على مسافة قريبة منها، من خلال تجميع المفردات ومعطيات الشخصية، مكونًا نسقًا متخيلاً وواقعيًا في آن واحد، على نحو ما جاء في قصة (ميناء): "اقتربت منه تجر ساقيها النحيلتين. حادثته، لكنه لم يسمع شيئًا مما قالته، فقد أخذته عيناها الغارقتان في أسى بعمق مياه البحر أمامهما. كررت عليه القول: هل تشتري منديلاً بعشرة قروش؟ أحس بعمق المأساة الخارجة من أعماق قلبها، من خلال نبض حروفها الممتزجة مع ذاك الحزن الكامن في تقاسيم وجهها. لم يشعر بنفسه إلا وهو يخرج قطعة نقدية، ليسلمها إياها لتتصرف لآخر تعرض عليه ما بيدها... تشيع عيناه خطواتها وهي تبتعد عن مكانه سائرة على حافة الميناء، لتبعد نفسها عن الزحام بعد أن باعت كل ما بيدها. سقط من على كرسيه المدولب، حينما تعثرت قدماها المرتجفتان فاقدة نقودها في عمق مياه الميناء"(١٠٨). يقوم الوصف في القصة السابقة باستحضار حالة الشخصية/ الفتاة من خلال معطيات معنوية ونفسية، تكشف عم معاناتها شبه اليومية، بوصفها نموذجًا لفئة بسيطة مأزومة ومهمشة، ليشتبك المتلقي مع معطياتها غير المحددة عبر اللغة التي مارست حضورها الفاعل في ظل وعي جمالي يطرحه القاص الذي يملك ناصية الإيجاز والتكثيف في شكل دفقة وصفية الغرض منها استلاب حالة الفتاة والغوص في أعماقها النفسية؛ لاستبطان معاناتها التي جسدها تعالق الوصفين: الجسماني (ساقيها النحيلتين) الذي ذاب في المعطيات النفسية الممتلئة بالأبعاد الإنسانية التي تتسع مساحتها عبر معطيات خاصة يضبطها الوصف الذي يماهي بين الشخصية وبين المعطيات النفسية المشبه بها (عيناها الغارقتان في أسى بعمق البحر – الحزن الكامن في تقاسيم وجهها – المأساة الخارجة من أعماق قلبها). وقد تحرك القاص بوصفه القائم بمعمارية الشخصية، ليتجاوز الخطوط الأولى لحضور الشخصية، ويبدأ في المزاوجة بين أبعادها الجسمانية في مفتتح النص من جهة، والأبعاد المعنوية من جهة أخرى تأكيدًا على الحضور الإنساني الذي يلتحم به القاص لحظة الكشف عن صفاتها المعنوية التي تكشف عن تأزمها عبر تأمل العلاقات الناتجة عن علاقة اللغة بالحركة النفسية والعاطفية للفتاة (أحس بعمق المأساة الخارجة من أعماق قلبها، من خلال نبض حروفها الممتزجة مع ذاك الحزن الكامن في تقاسيم وجهها)، ليجعلها، بذلك، تقع في قلب المتن السردي، فهي موضوع القصة ومدار كل أحداثها، تمارس حضورها خطوة خطوة، وترتبط بكلّ الأحداث، وتدخل في علاقات مع الشخصيات الموجودة في الميناء، لتكشف عن حالة الانكسارات الإنسانية المتوالية، بداية من استجداء العطف، وتكرار عرض الشراء، وانتهاءً بفقد النقود في مياه الميناء، مما حقق إشعاعًا نفسيًا منكسرًا لدى المتلقي نتيجة حرص القاص/ الراوي على جعل مركزية الوصف النفسي ومحوريته هو أساس تقديم الشخصية المتخيلة؛ لما للوصف من حضور وتجل تلذذ به القاص وهو يقدم الوصف الدينامي للشخصية(١٠٩).وعلى الرغم من عناصر التخييل المضافة من قبل الكاتب في الوصف النفسي السابق، فإن شخصية الفتاة تبقى ذات مرجعية اجتماعية تحيل على معانٍ عدة في الواقع يفرضها هم جماعي يشارك المتلقي في تشكيلها عبر الحذف والإضمار بالنقاط (...)، ليجعل منها شخصية حياتية تخفي اسمها وهويتها ولا يختفي حضورها الذي يتناسب طرديًا مع الدور الذي تؤديه، مما يترك للقارئ فرصة الاحتكاك الفعلي بالنص، ويسهم في إنتاج مساحة دلالية جديدة لهذه الشخصية التي لم تمتلك رصيدًا في ذاكرته، وهو ما نجح الكاتب فيه من خلال "مدونة فنية تسهم في تجسيد وتشكيل عالمه الفني الخاص... بحيث ترصد القصة حركة الواقع الاجتماعي والنفسي وسكناته، وتجعل شخوص هذا العمل في حركة دائمة مع نفسها، ومع الحدث الذي تشارك في صنعه... بإتقان وعفوية، تجعل النص ذاته كأنه انعكاس للذات الكاتبة، والمشاركة في صنع وجهة النظر والفكرة، بحيث يظهر جزء منها واضحًا على السطح، ويختفي الجزء الأكبر منها وراء السطور؛ ليعاود الظهور في أثناء عملية القراءة والتلقي والتأويل بمعرفة القارئ المشارك في العملية الإبداعية برمتها"(١١٠).الحوارية:تمثل الحوارية، بنوعيها: الديالوجي والمونولوجي، إحدى مرتكزات تقديم الشخصية المتخيلة في النص، وذلك من خلال الكشف عن سماتها وأفعالها، سواء عن طريق التقديم الذاتي أم التقديم الغيري. ففي الحالة الأولى، تقدم الشخصية نفسها بنفسها، مستغنية عن كل الوسائط، لتعرض نفسها، وتعبر عن ذاتيتها، وتحدد أفكارها، وتبلور موقعها الخاص داخل منظومة السرد، دون تدخل صوت آخر، وبذلك تنعتق من سلطة الكاتب وهيمنته المطلقة. أما التقديم الغيري، فيتم تقديم الشخصية داخل المنظومة السردية بواسطة طرف أو صوت آخر، سواء أكان الكاتب أم شخصية أخرى داخل النص يكون ملمًا بالمعلومات اللازمة عنها، وبكلّ أوضاعها التي تتموضع فيها داخل النص (١١١).وعلى الرغم من أنّ الحوار يُعدُّ تقنية مسرحية فإن الفنون الأدبية الأخرى قد اتخذته وسيلة تعبيرية. ومن ثمّ، فإن الحوار في القصة القصيرة، وإن كان لا يُعدُّ آلية أو شرطًا، له أهميته التي "تخفف من رتابة السرد، ويجعل الشخصيات أكثر تجسيمًا وأكثر حضورًا... ويشارك فيما يعرف بعملية الإيهام بالواقع"(١١٢). والمتأمل في المجموعة القصصية (عتمة)، يجد مزاوجة بين التقديمين: الذاتي والغيري

للشخصيات دون أن يفصلها عن بنيتها ومكانها واللغة التي تتحدثها(١١٣)، وكأنه يجسد أزماتها الجمعية بملامحها المادية والمعنوية. وبعيدًا عما أثارته مسألة كتابة اللغة الحوارية أو ما يسمى بالازدواجية اللغوية أو ثنائية الفصحى والعامية، في لغة الحوار(١١٤)، فإن الذي لا شك فيه أن لكل شخصية لغتها الخاصة، تبعًا لمستواها الثقافي والبيئة التي تعيش فيهاوتجدر الإشارة، إلى أن الكاتب (عبد الجليل الحافظ) لا يميل في مجموعته القصصية هذه إلى الاعتماد على الحوار، باستثناء قصة (قرية الذئاب) حيث جاء الحوار في شكل ومضات سريعة ذات دلالات على الشخصية المتخيلة. ولعلّ ذلك يرجع إلى طبيعة الحوار التي تقتضي الجدلية والتعاركية الكلامية بين وجهتي النظر، وهو ما لا يتحقق لشخصيات المجموعة الذين تقوقعوا داخل شرنقة همومهم.وعلى الرغم من ذلك، فإن الحوار موجود في بعض قصص المجموعة، ففي قصة بنوة التي تحكي قصة مأساة أب فقد أبناءه جميعًا، سواء لأسباب خارجية غير إرادية كفقد أبنائه الذكور، أم لأسباب إرادية كقتل بناته بيديه، يأتي الحوار الداخلي أو المونولوج بوصفه تقنية سردية للكشف عن عالم الشخصية المحورية/ الأب وعن وعيها بحقيقة فعلها المتموضع في القتل العمدي للبنات الذي جاء على لسان البطل: "حتى لو لم يسبهن الغزاة – وتركوهن كي لا ينشغلوا بإطعام أفواه جديدة في هذا الجدب – فهو يجزم أنهن سيقدمن أجسادهن لأول عابر سبيل بيده كسرة خبز يابسة أو قربة ماء، فالنساء لا يعرفن الشرف القابع في صدور الرجال، فهن بلا شرف أو كرامة إن ابتعدت عنهن عين الرقيب، ويدّ الحسيب... قال ذلك في نفسه"(١١٥).يقدم الكاتب المحتوى النفسي لشخصية الأب دون ذكر اسمه أو هويته، متغلغلاً في أغوارها ليوضح مدى معاناتها النفسية والشعورية التي وصلت إليها، وتصوير نوازعها التي كشف عنها الحوار المنولوجي الذي نص فيه الكاتب على أن فعل القول قد تمَّ داخل النفس (قال ذلك في نفسه)، بما يكشف عن أن هذه الشخصية لا تزال تتقوقع داخل جاهليتها، في إشارة إلى عدم انسلاخها عن العادات البالية/ وأد البنات؛ ليرسم مشهدًا سرديًا لعالم الذات ومدى تغلغل التراكمات البالية وتحكمها في الكيان النفسي للذات المتكلمة. وقد قام المنولوج بفاعلية سردية، فالشخصية تستدعي ذاتها وتحاورها في استرسال؛ ليتسع المجال للتدفق النفسي، بما يؤكد الحضور الحركي للشخصية، من خلال ضمير الغائب الـ (هو) الذي تطل الشخصية المتخيلة بملامحها، حيث يأخذ ضمير الغائب دوره في تشكيل بنية النص، وانتشار التفاصيل عن عالم الشخصية المسرود عنها التي يتحرك النص القصصي مع رغباتها عبر تردد الفعل المضارع متجهًا إلى الأمام/ المستقبل، عن طريق استخدام حرف السين (سيقدمن)، ليأخذ السرد المتخيل طابع الديمومة والحركة المتجددة، والحيوية النابضة (١١٦).ولا شك أن تردد ضمير الغائب في مفتتح النص (فهو يجزم) وفي خاتمته (قال ذلك في نفسه) قد ساهم بشكل فعال في التعبير عن الشخصية المسرودة ذات الملامح الإنسانية. وفي الوقت نفسه توارى خلفه الكاتب ليمرر هجائه اللاذع لبعض التقاليد التي لا تزال تهيمن على المخيل الفرداني والجمعي على حدٍّ سواء، وهذا هو "السرّ الذي من أجله كانت الحكاية ودارت عليه، إنه يعني إن شئت: أنا، وإن شئت: أنت، فأنا هو، وهو أنت، إن هو يعني الوجود في جماله ودمامته وسعادته، وبدايته ونهايته... كما أنه يفتح المجال للاحتكاك والصراع والاحتدام بين السارد وشخصيته التي يشير إليها ضمير الغائب، لتبدأ منه وتعود إليه، موهمًا القارئ بالثنائية والأحادية في آن"(١١٧). أما في قصة (قرية الذئاب)، فقد هيمن الحوار الخارجي/ الديالوج على غالبية مقاطع القصة، من خلال التعدد الصوتي؛ ليفتح –إلى جانب تحقق الدرامية– طريقًا للسردية، ويكشف عن وجهتي نظر متعارضة بين الشخصيات المتحاورة، لنقرأ هذا الحوار بين هاتين الشخصيتين من سكان القرية: "وهما يهمان بالخروج من المسجد قال لصاحبه:لا تتأخر في العشاء كي نذهب مع بقية الرفاق لنسقي المزارع الليلة. قال هذه الكلمات ليصاب بالدهشة من ردّ صديقه. سأذهب الليلة لوحدي. والذئاب ألا تخشاها؟! يبدو أنك لا تعيش في البلد يا ابن عمي كيف؟ ماذا تقول؟ أما علمت أن أبا صالح صار صديقًا لها، ولقد طلبها بحكم الصداقة والعشرة ألا تقترب من البلدة"(١١٨).تعالق في المقطع القصصي السابق نسقان حواريان، الأول عبر تردد فعل القول (قال)، والثاني دون اللجوء إلى فعل الحكى (قال – قلت)، ليفرض على بنية النص مساحة سردية، أراد بها الكاتب أن يأخذ المتلقي إلى غمار التجربة بالكشف عن الشخصيتين المتحاورتين دون ذكر اسميهما، وتوضيح ماهية الأصوات المتحاورة، حيث أتى الحوار ليجسد رؤيتين أو شخصيتين تتجاذبان وتتصارعان، كل منها له رؤيته الخاصة لواقع علاقة (أبي صالح) بالذائب، كشف خلالها الراوي/ الكاتب، عبر التقديم الغيري عن قلق إحداها واطمئنان الأخرى بشأن الذئاب الذي ينتج في ظل التساؤل: (والذئاب ألا تخشاها؟! – كيف؟ ماذا تقول؟) ليمنع النص حركية قادرة على الكشف عن سمات الشخصيتين المتحاورتين من جهة، ومشاركة القارئ وشعوره باللذة والنشوة؛ لأنه سينحاز إلى إحدى الرؤيتين من جهة أخرى.وفي الوقت نفسه، يفتح الحوار بين الشخصيتين أفقًا سردية لمشاركة صوت ثالث في صياغة الحوارية السردية، وهو صوت الراوي/ القاص الذي يرصد المشهد الحواري عن كثب، برصد واقعه، وعالمه، ومعطياته، عبر لغة حوارية فصحى تكشف عن عالم هاتين الشخصيتين، مما يشكل حوارًا بين طرفين ينتابهما حضور الطرف الثالث/ الراوي أو القاص العليم بموضوع الحوار السردي القائم على نقله على حوار الشخصيتين(١١٩).وقد

مارست اللغة حضورًا حكائيًا في ظل التماهي والانتقال من صوت المخاطب إلى صوت المتكلم، مما يخلق مساحة سردية معبأة برغبة الذات المتحاورة في اكتشاف كنهها وموقفها من مسألة مصاحبة (أبي صالح) للذئاب. وقد انفتح الحوار في جملته الأخيرة على شكل من أشكال الغرائبية أو العجائبية السردية بما يدل على أن الموروث الحكائي الخرافي لا يزال يعشش في المخيلة الثقافية العربية، وهذا يعني أن عالم (عبد الجليل الحافظ) تتبع واقعيته مما تجسده رؤيته العبثية عبر البحث عن العناصر المختزلة في الذاكرة الجمعية العربية المعاصرة التي تتجسد في قصة (قرية الذئاب) في صورة مصاحبتها، مما يلقي بظلال من "الصورة الغرائبية الموحية التي تسعى إلى خلق عالم متضافر ذي مستويين: واقعي وتخيلي، عن طريق التناظر بين عالم الخيال والعالم الواقعي بأسراره الأكثر غرائبية وفانتازية"(١٢٠).

ثالثًا: الاستبطان:يعتمد الأسلوب الاستبطاني على الكشف عن طيات الشخصية؛ ليكون هالة كبيرة في نسيج النص، يبرز بعض أبعاد الشخصية المسرودة القائمة على "ولوج العالم الداخلي للشخصية، وتصوير ما يدور فيه من أفكار، وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات"(١٢١). وقد استعان (عبد الجليل الحافظ) بكتنيك الأسلوب الاستبطاني في رسم خارطة طريق لبنية الشخصية المتخيلة، وبخاصة رسم بعض الشخصيات التي تهيمن عليها تمثيلات الشخصية النسوية، على نحو ما جاء في قصة (مشط الأبنوس) على لسان البطلة: "لازالت تتذكر أول ملامسة بينهما، وذلك حينما سقط اللوح الخشبي الذي تكتب فيه الحروف التي تعلمتها في الكتاتيب فسبقها إليها ليعطيها إياه، كانت صغيرة في السن لم تعرف ما جرى لها من رعشة، فهي حتى الآن لا تعرف ما الفرق بين الذكر والأنثى. كانت أمها تردد دائمًا أنها له، وتقول: مريم لحسين وحسين لمريم، فهو ابن عمها الوحيد، وأعرافهم تقول: إن البنت لابن عمها مهما حدث، لكنها مع الأيام تعشقته، فهي تختلس النظرات إليه من وراء الحجاب، كلما جاء لزيارة أبيها، فأعرافهم أيضًا كانت تعيب عليهما أن يريا بعضهما قبل احتفالات الزواج. كان النساء يدفعنها إلى عش الزوجية في المنزل العتيق ويصاحبنها ببعض من الكلمات التي تثير خجلها بما سيحدث لها في هذه الليلة. أخذت تكمل تسريح شعرها بالمشط الأبنوسي الذي أعطاه لها في تلك الليلة. لقد وعدته وهو يحتضر بين نحرها وصدرها، أنها ستظل تتزين له كل ليلة، حينما يأتي إليها روحًا دافئة"(١٢٢).ا يقدم الكاتب/ الراوي معلومات مباشرة عن الشخصية النسوية، وإنما استخدم الفلاش باك أو التذكر بوصفه تقنية تكشف عن ماهيتها، عبر استرجاع أحداث ما قبل اللحظة الآنية التي تعيشها الذات البطلة؛ ليستبطن أبعادها المسكوت عنها من علاقة المرأة بالرجل في البيئة المحلية، فيترك الراوي/ القاص مساحة السرد القائمة على الحكى من خلال ضمير (الهو)، الذي يكشف عن حالة الهيام الذي تعيشه هذه الشخصية وهي تستعيد مشاهد تطور علاقتها بالرجل/ ابن عمها، بما يؤكد حضور الآخر رغم رحيله. ومن ثم، فإن المتلقي يتحرك مع حركة الأحداث؛ لأنه أحس أنه أمام عوالم حقيقية شاهدها أو لا يزال يشاهدها في المسيرة الحياتية، فيتجاوب معها، ويستقبل حركتها وأفعالها حيث يصبح فعل الشخصية محور الاهتمام وقد تبلور بناء الشخصية في النص وتجسد في رصد عالمها وعلاقتها بالآخر/ ابن عمها، من خلال التذكر، عبر تكرار الفعل الماضي (كان) الذي يعلن عن اتساع مساحة السرد المتخيل الكاشف عن الشخصية المسرودة والذي يتحول من التذكر والحكي عن الماضي إلى السرد الحركي الذي يشكل مسرح الواقع الحالي وقد تأكد السرد عن الشخصية بالفعل السردي (كان) الذي يميل إلى الحكى المتكرر بين مقاطع النص محافظًا على روح السردية فيها مما يؤكد على رغبة الشخصية في البوح والحكى، وعلى سردية البنية النصية للمقاطع وحركتيها ودراميتها في ظل تناوب الأفعال والضمائر الذي تصدرته الدفقة السردية (كانت) الذي يحيل على زمن سابق على زمن الحكى الآني النابع من رؤية نسوية للوفاء الإنساني.

المطلب الثاني: الزمان المتخيل

يشكل الزمن إحدى القوى البنائية السردية الفاعلة في النص، بل يمكن القول بأنه عصب العملية السردية؛ انطلاقًا من حقيقة مؤداها: أنه لا يوجد نص سردي يمكنه أن يستغنى عن الزمن، بوصفه عنصرًا أساسيًا يقوم عليه القص(١٢٣).والمتأمل في المجموعة القصصية (عتمة) يجد أنها مرتبة ترتيبًا زمانيًا من قبل الكاتب من خلال تسلسل زمني يؤرخ به الكاتب تاريخ كتابة كل قصة في أعلاها، بداية من ٢٠٠٩/٨/٩ وانتهاءً بتاريخ ٢٠١٠/٥/١٦.هذا الزمن المحدد من قبل الكاتب ليس هو زمن كل قصة حقيقة؛ لأن زمن القصة يخضع لمجموعة من العلاقات ذات صلة بالترتيب الزمني للأحداث كالاسترجاع أو الارتداد، والاستباق، أو الاستشراف(١٢٤)، وبالحركة الزمنية المرتبطة بسرعة الأحداث أو إبطائها، والمتمثلة في: الإخماد أو الحذف، والتلخيص أو الإجمال، والمشهد والوقفة(١٢٥).وقد أقام (عبد الجليل الحافظ) الزمن السردي في مجموعته، في الغالب وفق مؤشر تتبع مسار الأحداث القائم على التفكك، أي إن أحداث القصص لم تسر في خط زمني تطوري، بل اعتمدت على نوع من المفارقة الزمنية التي يصنعها الكاتب؛ ليصنع بعض التعريفات الزمنية عبر تقنية الاسترجاع التي تعني "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة"(١٢٦)، أي أن الكاتب يوقف استرسال الحكي المتنامي؛ ليخترق اللحظة الآتية، ويوقف التسلسل

المنطقي في النص لاستذكارات ماضية من أجل تحقيق غايات نفسية وفنية وجمالية تكسر الملل التسلسلي للأحداث[١٢٧].ويرجع اعتماد (عبد الجليل الحافظ) على هذه التقنية في أغلب قصص مجموعته (عتمة) إلى أن هذه المجموعة هي في الأساس تدوين لذكريات ومشاهد حياتية نجح في تحويلها إلى نص جمالي عبر جعل تداعي الذكريات البؤرة المركزية لبطل كل قصة؛ لتأكيد المأساة، أو الوفاء، أو الأسطورية، ولحاجة جمالية هي ملء الفجوات الكثيرة التي تتركها الحكاية في كل قصة. ومن القصص التي اعتمد عليها (عبد الجليل الحافظ) على تقنية الاسترجاع، قصة (قرية الذئاب) على لسان بطل القصة (أبي صالح): "قبل شهر... هوى القدوم على الأرض؛ ليزيل التراب الموضوع على فتحة البركة؛ ليمنع تدفق المياه في (الشرب) فينساب بعدها الماء رقراقًا فيه ساقيًا النخيل وأشجار الليمون، كان العمل مضنيًا، فعليه أولاً أن يجهز أسطح (الشروب) لكي يتدفق فيها الماء بسهولة، ثم عليه فتح مجاري الماء ثانيًا، وفي الأخير لابد من إغلاقها في نهاية الأمر، وعليه أن ينهي الأمر هذه الليلة، وإلا لن يستطيع سقي المزرعة هذا الأسبوع، فهذه الليلة هي المخصصة لمزرعته، وبهذا سيعطش زرعه، وستقل جودة ثماره إن لم تهلك تمامًا. عليّ أن انهي العمل سريعًا قبل آذان الفجر، وإلا لن ألحق برفاقي، وكل ما أخشاه أن يظهر لي أحد الذئاب وأنا وحيد فتكون النهاية أسرع في عمله منهيًا ما تبقى منه، ثم وضع القدوم على كتفه ليهم بالخروج من حقله... ما إن وضع رجله خارجًا إلا ولمح عيونًا تقدح كالنار من وراء (الصّرف)، لتجمد أطرافه بعد رؤيته لصاحب العينين. أخذت عيناه تتأملان هذا العدو تحت ضوء القمر الخافت... دارت الدنيا في عينيه مفكرًا في حيلة تنجيه من الهلاك، فهو إن عاد إلى الحقل جاءه الذئب بعد دقائق بعد أن يعبر هذا الصرف الكبير، ولا مكان في حقله ينجيه من براثنه ومخالبه حتى لو تسلق نخلة، فهي لن تنجيه طويلاً، فالذئب لا يمانع الانتظار حتى تخدر يداه، ويسقط لقمة سائغة بين أنيابه. جاءته فكرة سريعة في أن يطيل عمره لحظات، وهو أن يسير بإزاء الصرف حتى يصل إلى قبره، حينما ينقطع الصرف، فيصطاده الذئب بكل يسر وسهولة... أخذ في السير والذئب يسير معه خطوة خطوة، أخذ يلعن حظه ويندب نفسه التي جعلته يتأخر عن رفاقه، وإلا لكانوا عصبة يستطيعون قتل هذا الذئب اللعين، زمجر الذئب مما جعله يرتبك، وتتحول لهجته إلى استعطاف يطلب فيها من الذئب ان يتركه وهو يقول له: لن يشبعك لحمي، فما أنا إلا جلدة على عظم، وسوف تغص بإحدى عظامي، فاتركني حتى أسمن ثم كلني بعد ذلك أفضل لك ولي[١٢٨].يرتهن الزمن في المقطع السابق على تقنية الاسترجاع التي تكشف عن سر التحول في علاقة البطل/ أبي صالح وأهل القرية مع الذئاب عبر التحديد الزمني الصريح (قبل شهر) للارتداد إلى الخلف؛ ليحكي القصة من بدايتها التي تشكلت عبر أصوات متجاورة متداخلة في آن: صوت الراوي المعلق على الشخصية المركزية التي تتذكر الأحداث منذ شهر/ أبي صالح، والشخصية والحدث المرتبط بأداء الشخصية؛ لكشف الحالة التي يطرحها عنوان القصة القائمة على التلاحق وسرعة الحدث، عبر تعالق المضارع مع المستقبل، غير أن السارد يكسر بناء التلاحق الحدثي الآني، فيتحول إلى زمن الغياب/ الماضي الموازي لضمير الغياب المنصرم (قبل شهر)، عبر افعال (أسرع – لمح – أخذ – دارت – جاءته)، مما ساعد على اتساع مساحة السرد بإيقاع متناغم بين الأزمنة، فتأتي الأحداث بصورة متوالية، اعتمد السارد فيها على الزمن الماضي، ولازمه الفعل المضارع، ولكن الزمن يجري في نسق الاسترجاع والارتداد مع الماضي الحكائي، دون أن ينحاز القاص لزمن دون غيره، فالأهمية تعطى لمجرى الأحداث؛ لأن مهمة القاص "ليس أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع، وهذا ما يسمى المبنى الحكائي"[١٢٩]وقد لاحظ فعل القراءة أن ثمة جملاً من الأفعال المتتابعة (كان العمل مضنيًايجهز أسطح يتدفق فيها الماءينهي الأمرسيعطش زرعه ستقل جودة أسرع في عمله وضع رجله لمح عيونًاتقدح كالنار تجمد أطرافه أخذت عيناه تتأملان دارت الدنياجاءه الذئب يعبرهذا الصرف ينجيه من براثنه.تسلق نخلة.لن تنجيه.لايمانع.تخدر يداه.يسقط لقمة.جاءته فكرة.يطيل عمره يسير بإزاءينقطع الصرف فيصطاده الذئب.أخذ في السير الذئب يسيرمعه.خذ يلعن يندب نفسه.كانوا عصبة.يستطيعون.زمجر الذئب.جعله يرتبك تتحول لهجته يطلب فيهايقول له)، فثمة تجاور وانسجام بين الأزمنة الثلاثة، دون أن يكتشف القارئ فارقًا زمنيًا بينها، وكأن السارد قد حطم الفروقات الزمنية، وجعلها تتماهى وتنصهر في الحدث المتنامي دون تشويه للزمن الذي يسير بنسق واحد. كما أن فعل القراءة يلحظ أن ثمة احتفاء زمكانياً واضحاً جدًا داخل المقطع بين المكان/ الشروب والزمان/ الفجر، مما مكّن السارد أن يفتح لنفسه الحركة السردية، فيحكي ليرصد حركية أو جدلية متناغمة يخلقها التنوع الضميري بين الضمائر الثلاثة: الغائب، والمتكلم، والمخاطب من جهة، والوصف الجزئي لبطلي القصة: أبي صالح والذئب من جهة ثانية، والأحداث المتنامية التي تتشكل عبر تعالق الأفعال الزمنية الثلاثة من جهة ثالثة، عبر مطالعة الحركة الوجدانية لذاكرة (أبي صالح) المحورية المشاركة في أحداث القصة المروية التي عملت على تمطيط الحكاية الإطار إلى الماضي، وباتجاه الحاضر، اعتمادًا على الذاكرة أو فعل التذكر الذي تنهض به ذاكرة السارد عبر "ذات زمنية مضاعفة: الماضي والحاضر، الأول كائن بالفعل؛ لأن الإنسان لا يتذكر إلا ما فات، وهو أشبه بالهباءات أي بكتل صغيرة معزولة؛ لأن الذاكرة لا تستبقي منه

إلا الحاسم المصيري الذي انتقش بصورة إرادية أو غير إرادية، أما الحاضر فكائن قوة وفعلاً؛ قوة لأنه شرط إحياء الماضي، وفعلاً لأن الماضي لا يكون إلا منعكسًا على مرآة الحاضر"[١٣٠]. وقد يرتهن الزمن في المجموعة القصصية (عتمة) بالارتداد القائم على عدم التحديد الزمني على نحو ما جاء في قصة (بنوة) على لسان الأب/ البطل "آخر مطر رآه مضت عليه سنون طوال، لكنه يعرف أنه في هذا الجدب فقد أولاه الثلاثة الذين ادخرهم لشدته، فأخذتهم الدهناء في شدتها ومحنتها... فقد ابنه الأول في بداية المجاعة، كان مريضًا لم يبق كاهن في الصحراء ولا طبيب إلا وذهب إليه؛ ليعالجه ويشفيه مما أصابه، فلم يعرفوا له علاجًا أو دواءً، فجاءت المجاعة لتأخذه كأول قربان للسماء تقدمه قبيلته لها... أما الثاني، فقد فقده بعد أن خرج لرعي ما تبقى من ماعز لهم، قيل بأنه رأى قطاة فذهب وراءها؛ ليصطادها حية، فأخذ يطاردها وهي تبتعد عنه قليلاً قليلاً، وظل يطاردها حتى تاه في الصحراء وكأنها هي من تصطاده طعامًا لذئاب الصحراء التي لم تبق منه إلا قطعًا ممزقة من ثيابه، وتميمته التي ألبسها إياه عراف القبيلة يوم ولد.أما الثالث، فقد مات من أول جولة حينما غزتهم إحدى القبائل، خرج حاملاً سيفه، حاول منعه فهو لا يزال غض العود طريًا، ولم يلتحم حتى في عراك حقيقي بالأيدي إلا مع أقرانه وهم يلهون في المراعي. [١٣١].يأتي الاسترجاع هنا لينير جزءًا من حياة شخصية الأب المأزومة والمكلومة، وليضيء حاضر السرد ويربطه بالزمن الماضي، حيث تنظر الأنا الساردة للزمن بمنظور خاص بها يرتبط بتجربتها الآنية، فيما يشبه التداعي الحر للذكريات عبر فعل السرد (كان) مما يؤكد الرغبة في الحكي من خلال إحالة المسرود له/ القارئ إلى زمن الحكى غير المحدد (سنين طوال – بداية المجاعة)، وهو ما ساعد على انفتاح النص واتساعه، حيث فتح أمام السارد طريقًا واسعًا للتذكر؛ ليمطط بنية المتخيل إلى الوراء بنقل خطاب مشهدي حدث في الزمن الماضي، فقد الأبناء، الذي فرض مفعوله على الذاكرة باعتباره مثيرًا لشجون الماضي، فمعاناة الحاضر/ الجدب التي تمنعه من التلذذ بالحياة أيقظ جرح الماضي عن طريق فعل التذكر بسبب المأساة التي عاشها وعاشها أولاده الثلاثة الذين شاطروه الحدث. هكذا جاء النص القصصي من خلال وحدة زمنية رئيسة/ الاسترجاع؛ ليعبر السارد/ شخصية الأب عن مضمون فعل التذكر، منطلقًا بحركة زمنية احتكرها الزمن الماضي المليء بالحزن، الأمر الذي جعل للزمن عند الشخصية منظورًا خاصًا، فالوقت –في الواقع– محدد/ الماضي، لكن الشعور به لا يزال يتماهى داخل الذات، عزفًا توقيعياً على تنويعات لحن جنائزي واحد "لعب فيه الكاتب على إشكالية الموت الذي جاء عبر نصوص متتالية، جسد فيهم الكاتب بعض الشخوص... عندما يفاجئها الموت، وهي في أوج سطوتها، وقمة عنفوانها"[١٣٢]. وقد انفسح النص أمام المتلقي؛ ليتخيل كيف يمر الزمن على الشخصية/ الأب عبر أزمنة متغايرة: الماضي، والحاضر، والمستقبل "آخر مطر رآه مضت عليه سنون طوال، لكنه يعرف أنه في هذا الجدب فقد أولاده الثلاثة الذين ادخرهم لشدته، فأخذتهم الدهناء في شدتها ومحنتها" فنجد الحاضر يدفع بالشخصية المحورية لاستعادة ما حدث منذ سنين طوال، عمل الكاتب على سد ثغرة معرفية عن طريق استطالة السرد إلى الوراء، فالمواقف الوجدانية التي تعايشها الشخصية في اللحظة الآنية الحاضرة أدت إلى انبعاث مواقف مشابهة حدثت في الزمن الماضي، الأمر الذي يدفع الذاكرة الذاتية للاستجابة التلقائية، وبالتالي يتدفق السرد التذكري لمشاهد الفقد، عبر رؤية واحدة، مع تعدد أسباب الموت والفقد التي كانت بمثابة منغصات حياتية، أراد الكاتب طرحها عبر منظومة التذكر التي تجسد الموت بشتى أشكاله وفقًا لمقولة: تعددت الأسباب والموت واحد.

المطلب الثالث: المكان المتخيل

طرح النقد الحديث مسألة خلافية وجديلة حول ثلاثية: المكان، والفضاء، والحيز التي انبثق عنها أربعة آراء، الأول ذهب إلى أن المكان جزء من الفضاء المتعدد[١٣٣]. في حين، جعل أصحاب الرأي الثاني الحيز بديلاً عن المكان، وأن الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز[١٣٤]. أما الرأي الثالث، فقد ارتأى إطلاق مصطلح المكان وتفضيله على المصطلحين الآخرين[١٣٥].وهناك رأي رابع لا يرى أن ثمة فروقاً بين هذه المسميات الثلاثة[١٣٦]، وهذا التضارب مرجعه إلى إشكاليات الترجمة إلى اللغة العربية، وبعيدًا عن الخلاف الدائر حول هذه المسميات، فقد ارتأيتُ الأخذ بمسمى المكان؛ اتساقًا مع لغة النقد العربي من جهة، ولصعوبة ضبط مصطلح الفضاء الذي يتسم بالمراوغة وعدم التحديد، الأمر الذي حدا إلى جعله يتضمن عناصر كثيرة، كالإطار الزماني والمكاني وغيرهما من عناصر القص من جهة ثانية[١٣٧].والمتأمل في مجموعة (عتمة) موضع البحث يجد أن القاص (عبد الجليل الحافظ) قد عمد في كثير من قصص المجموعة إلى قلة تسمية المكان، حيث أزاح الكاتب مسألة المكان بحيث قلما نعثر على أسماء أماكن محددة؛ رغبة منه في استدراج القارئ نحو فضاء مفتوح. ففي قصة (نظرة) نقرأ: "سمع صوت أنينها في هذا المكان الموحش، رآها ملتجئة أسفل شجرة السرو، وشفتاها متشققتان من شدة العطش، أسرع إليها ليحملها بذراعه ويلقم فمها برفق فم القربة؛ لتشرب من الماء رويدًا رويدًا... أشعل النار لكي تدفأ قبل أن ينطلق صباح الغد؛ ليلحقها بأهلها الذين فيما يبدو أنهم غفلوا عنها في أثناء رحلتهم في هذه الصحراء الموحشة؛ بحثًا عن الماء والكلأ فلا زال المكان يعج بآثارهم مما سيسهل عليه رحلته،

بعد يومين وجد مضاربهم"[١٣٨]. بدأ السارد القصة باحتفاء واضح بالمكان المفتوح/ الصحراء بوصفه مكاناً تخييلياً يعكس صورة الحياة في البداية بكل ما يحتويه من معاناة إنسانية عميقة وحياة اجتماعية خاصة، مما ألقى بظلاله الانتكاسية على تشكيل الحالة النفسية لساكنيه باعتباره مكاناً فاعلاً وأساسياً في القصة، حيث يستنطق الكاتب المكان من خلال تأثيراته على الأشخاص حيث يشكل المكان/ الصحراء بنية موازية لفعل الشخصية السردية في خضم الأحداث المتوالية التي يقطعها الأشخاص وهم يجتازونها "بحثًا عن الماء والكلأ". وقد ظل الفضاء الجغرافي اللامتناهي للصحراء مشاركًا في صنع الأحداث عبر تشكيلات يغلب عليها دلالة الاتساع واللانهائية، حيث تقوم جملة الاستهلال بتحديد مكان الأحداث بلغة تتعالق مع لغة السرد وتتداخل معها؛ لاقتحام الحكاية؛ ليكشف عن علاقة الشخصيات بالمكان الذي وصفه الكاتب بأنه "الموحش" بما يحمله الوصف من علامة واضحة على المخاوف والمخاطر المحيطة بالرحلة في هذا المكان.وقد تداخل شعور السارد مع الفتاة/ المرأة مع المكان اللامتناهي/ الصحراء الموحشة؛ ليقدم صورة بصرية تعتمد على الرؤية، فيتتبع المعاناة من أجل الماء والكلأ.وقد أسهمت التفاصيل المكانية المكثفة للصحراء (شجرة السرو – الماء – العشب – القربة) في رسم صورة ذهنية لدى المتلقي عن المكان الذي وقعت فيه الأحداث، وهي صورة تقع في منطقة وسط بين التخييل من جهة وبين الواقع المألوف في الصحراء من جهة ثانية، بما يرسخ في عقل المتلقي موروثًا أصيلاً لطبيعة الحياة العربية؛ ليجعل للمكان اللامتناهي/ الصحراء هيمنة على الأحداث، وهو ما اعتمد عليه السارد في بيان الحالة النفسية للشخصيات وصراعهم مع الصحراء لأننا "نعلم أن المكان ليس سالبًا خارجيًا تقع فيه الأحداث، ولكنه حامل مادي للوعي الداخلي"[١٣٩].ويحيلنا مطلب القراءة في النص السابق إلى تلميح مضمر لحادث الإفك؛ لإعادة تكريس لبعض القيم المفقودة، فكما أن صفوان بن المعطل (رضي الله عنه) كان شهمًا وغيورًا على السيدة عائشة (رضي الله عنها) حين غُفل عنها في رحلة العودة من غزوة بني المصطلق، وحملها على جمله حتى أوصلها إلى المدنية، فكذلك كان حال البطل مع المرأة التي غفل عنها قومها في رحلة بحثهم عن الماء والكلأ، مع اختلاف مكانة الأشخاص إلي القصتين. على أن السارد في قصة (نظرة) قد اعتمد على تقنية التلخيص في سرد زمني سريع لما تعرضت له المرأة مع البطل، فالسارد اكتفى بوصف تأثير المكان عليها "رآها ملتجئة أسفل شجرة السرو، وشفتاها متشققتان من شدة العطش"، ولم يسترسل في الكشف عن الحديث الذي دار بينهما، ولم يخبرنا بكثير من المجريات عما حدث بينهما قبل أن ينطلق بها "صباح الغد" إلى مضارب أهلها، وذلك بالاعتماد على تقنية الحركة الزمنية المتمثلة في التلخيص التي تؤدي إلى "اختصار الأحداث غير المهمة؛ بالإسراع في القص والتحكم في النسق السردي"[١٤٠]، بالمرور السريع على الأحداث التي استغرقت يومين، فيعبر عنها في سطور قليلة؛ لأنها لا تقدم أحداثًا مفصلية في الأحداث، أو في تأثير المكان على الشخصية، ولا تشكل مغزى يمكن أن يحمل دلالة ما، بل هي سرد يكون هامشيًا في بنية الحكى.وكي لا يقع السارد في فخ الاسترسال اعتمد أيضًا على تقنية زمنية حركية أخرى تهدف إلى تسريع السرد من خلال تقنية الحذف أو القفز عبر إسقاط كثير من الأحداث والأقوال التي تمت بين الشخصيات في المكان المفتوح/ الصحراء لما تتطلبه الضرورة السردية على الحذف، حيث يعمد السارد إلى "إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[١٤١] مقترنة بوصف الحال أو الهيئة التي تتجسد في الانتقال من صورة إلى أخرى؛ لعقد الموازنة بينهما: رآها ملتجئة أسفل شجرة السرو ← قبل أن ينطلق صباح الغد. صباح الغد ← بعد يومين وجد مضاربهم. فالقراءة المتأنية للأحداث التي وقعت في المكان/ الصحراء تستوقف المتلقي عند هذه المحطات؛ لأن انتقال السارد من هيئة أو من معنى إلى آخر، يستوجب حذفًا وقفزًا على التفاصيل التي لا يهم المتلقي سماعها ومعرفتها، بقدر ما يهمه التحام البناء الكلي للنص السردي: الشخصيات والمكان عبر تعاقب الأفعال الدالة على الحركية، مما ساهم في تلاحم النص بين الأحداث والأفعال التي يكمن في جوهرها فاعلية المكان الذي يمثل البطل بوصفه جزءاً من العمل القصصي يشكل نصًا مفتوحًا يحوز على تفرده من خلال اللغة التي تحيط به، وتوهم القارئ بعوالم مكانية واقعية تختلف عن عوالم النص/ الخيال السردية وأمكنتها التي أكسبها السارد بمخيلته أبعادًا دلالية ورمزية فـ "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا، ذا أبعاد هندسية وحسب"[١٤٢].وتحيل عنوانات بعض قصص المجموعة إلى المكان الذي وقعت فيه الأحداث، على نحو ما جاء في قصة (ميناء) [١٤٣]، وقصة (روح خلف النافذة) [١٤٤]، وقصة (قرية الذئاب) [١٤٥] التي يمثل فيها العنوان مفتاحًا دلاليًا على صورة المكان الرمزية التي تحتشد بطبقات من الخوف والهلع مع صورة المكان/ القرية بما يتضمنه من أماكن كالصرف، والعين، الذي يعيش فيه البطل/ أبو صالح الذي تحول إلى أسطورة شعبية؛ بسبب الاعتقاد بمصاحبته للذئاب، والإعلان في المقطع الأول منها عن ثقة أهل القرية فيه (أما علمت أن أبا صالح صار صديقًا لها، ولقد طلبها بحكم الصداقة والعشرة ألا تقترب من البلدة) من خلال ما نسجوه حوله من حكايات (فلقد رأيته يسير مع الذئب وهما يتحدثان – رأيته أنا وأربعة من الجيران وهو يسير بجانب الذئب وهما يتحدثان) مما يسهم في إضفاء صفة الغرائبية

على المكان والبطل في آن، أكدتها النهاية المتوافقة مع افتتاحية السرد في بداية القصة عبر صوت أبي صالح (ماذا فعلت، فلقد أخفت أنت ورفاقك صاحبي الذئب وجعلته يهرب) مما يخلق تماسك العالم السردي ووحدته في القصة التي يشكل فيها المكان/ القرية، والشخصية/ أبو صالح الأيقونة التي صبغت بصبغة أسطورية شعبية خرافية صادرة من فئة معينة، وهي فئة الفلاحين، الذين برعوا في صياغة الحكاية، ونسجها سرديًا وحكايتها، يهيمن فيها البطل المطلق/ أبو صالح؛ تلبية للرغبات الشعورية واللاشعورية؛ لكسر طوق الخوف المعلق حول أعناق أهل القرية من الذئاب، ما دفعها إلى نسج خرافات وأكاذيب حول صداقة أبي صالح للذئاب لتي رددها أهل القرية حتى صارت نتاجًا جمعيًا مثقلاً بالرموز السحرية نتيجة التفاعل مع المكان الذي شهد تلك الأحداث، ولو لم تكن تلك الكذبة أو الخرافة تلبي رغبات أهل القرية لما تردد صداها، ولما تم سردها والاستماع إليها بانتباه وتيقظ(١٤٦).وعلى الرغم من قلة أسماء الأماكن في المجموعة، فإن المكان واضح الهوية، فهو البيئة السعودية التي أمكن كشفها من خلال مصاحبات فنية، يتعمد الكاتب الارتكاز عليها بهدف تقدم بعض المعطيات الوصفية للمكان التي لا يعود مهمًا معها تسميته تسمية صريحة على نحو ما جاء في قصة (فيس بوك) (١٤٧) التي تمثل مكانًا مفتوحًا غير محدد التسمية؛ ليكشف عن معاناة عصرية في صورة تكثيفية وبأقل العبارات التي جاءت في جمل قصيرة تختزل مأساة اجتماعية، وتحيلنا إلى حالة مزرية من العلاقات غير الأخلاقية عبر (فيس بوك)، وغيرها من التفاصيل الجزئية التي لم تذكرها القصة، لكنها تكثفت في تلك العبارات المشحونة بحمولة اجتماعية (غزلاً يتفاحش كثيرًا – رقمًا مضافًا إلى قائمة الأصدقاء – يود أن يلتقي بها – هؤلاء الحثالة) فبدت وكأنها عناوين أو كليات تظل نافذة مفتوحة حول واقع اجتماعي مزرٍ بحيثيات وتفاصيل قد يطول ذكرها، بفعل الاستخدام السلبي والمفرط لوسائل التواصل الاجتماعي الحديثة.ويظهر المكان في المجموعة القصصية (عتمة) في بعض الأحيان من خلال الوصف الذي يعكس حالة خاصة، ويكشف عن رؤية الذات/ الشخصية لنفسها وللمكان على نحو ما جاء في قصة (عويل): "الصوت يزداد قوة في أذنيه مع كل فكرة تراوده، ومع كل ذكرى تأتيه، أخذ يخيل إليه أن أجراس الدنيا تدوي مرة واحدة في غرفته، لتزلزل أركانه قبل أركان هذه الغرفة الكئيبة التي كانت في ما مضى مستقرًا له.. يشعر أن الأرض ترتجف مع كل نبضة من نبضات هذا الصوت، بل مع كل صرخة من عويله المفجوع"(١٤٨).

يتجذر المكان في النص في صورة المكان الجغرافي المتناهي/ المغلق وهو غرفة الشخصية التي قام الوصف فيها على مبدأ الضدية والمفارقة، حيث استحالت الغرفة من مكان رمزي للأمان والطمأنينة، على نحو ما هو معهود في السكن والبيت، لتغير دلالتها الرمزية، فتصير مكانًا رمزيًا يحمل دلالات مفزعة عبر وصفه لها بلفظة (الكئيبة)ولقد شكل الكاتب من خلال هذا الوصف للغرفة بعدًا نفسيًا جديدًا للمكان انعكس بالسلب على نفسية الشخصية، بما يؤكد قراءة السارد للواقع ومعطياته من خلال المكان والشخصية اللذين يشكلان عبر أيقونات نصية علاقات دلالية ورمزية متنوعة بهدف "تمثيل عالم متخيل على وجه الإطلاق"(١٤٩).وتجدر الإشارة هنا إلى أن النظرة المتأنية تكشف عن اختلاف الرؤية نحو المكان بنوعيه: الواسع والمغلق، فما نراه مغلقًا يراه آخرون مفتوحًا محببًا إلى النفس، فالسجن –على سبيل المثال– مكان يحمل دلالات العذاب والظلمة وتقييد الحرية، وكل أنواع العقاب المادي والمعنوي(١٥٠)، غير أن هذه الدلالات السلبية تتغير، فيستحيل السجن مكانًا محببًا، وهو ما أكده القرآن على لسان سيدنا يوسف (عليه السلام): ﴿ قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ﴾ [يوسف: ٣٣]، فالسجن هنا لم يكن ذا دلالة سلبية، وإنما جعل منه يوسف (عليه السلام) ملاذًا يهرب إليه من مرارة الظلم والغواية، وهنا تكمن المفارقة، فالعالم الخارجي اللانهائي هو الذي مثل سجنًا مرعبًا. في حين، صار السجن المغلق راحة نفسية، أي إن اعتبار المكان مفتوحًا أو مغلقًا يتوقف على النظرة إليه، فقد يساوي الإغلاق الانفتاح في معناه السلبي، والعكس (١٥١).

الخاتمة

سار هذا البحث في معالجة المتخيل السردي في المجموعة القصصية (عتمة) للقاص السعودي (عبد الجليل الحافظ)، وذلك عبر خطين متوازيين، أولهما نظري، أوضح فيه أهمية المتخيل ومكانته في بناء السرد الحكائي الحديث بصفة عامة، وثانيهما تطبيقي، كشف فيه عن التقنيات التخييلية التي اتبعها (عبد الجليل الحافظ) في بناء مجموعته القصصية (عتمة)، انطلاقًا من أن النص القصصي فيها يستلهم المكونات المعرفية التي تشكل بنية سردية تنطوي على تنويعات، تشكل منظومة سردية متخيلية تتوحد فيها عدد من التمظهرات التي ساهمت في بناء المتخيل السردي في المجموعة. ومن خلال هذين الخطين المتوازيين، أمكن التوصل إلى عدد من النتائج منها: حرص (عبد الجليل الحافظ) على خلق شخصيات نابعة من الواقع المعاش، تحمل دلالات إنسانية، وتنتمي – في الغالب – إلى بيئة واحدةجاء الوصف الجسماني والمعنوي للشخصيات بصورة موجزة منتقاة بعناية؛ لاعتماد (عبد الجليل الحافظ) على تصوير أفعالها، مما ساعد في إقناع المتلقي بأنه أمام شخصيات واقعية، لعب التخييل دوره في رسمها، فتلقاها القارئ على أنها نماذج حية للشخصيات التي يعج بها المجتمع في إطارها الزماني

والمكاني، وهو ما يعلل عدم إعطاء أسماء أو هوية لها في غالبية قصص المجموعة اشتغال الخطاب الزمني المتخيل على تقنية الاسترجاع في غالبية القصص، من خلال الامتداد والاستطالة جهة الماضي عن طريق شحذ الذاكرة، نتيجة لمثيرات متعددة منها: رفض الحاضر المعاش والهروب إلى الماضي، وتشابه الموقف الآني الحاضر مع الموقف الماضي.ارتهنت صورة المكان في المجموعة بالانفتاح واللانهائية –في الغالب– بما يعكس رغبة الكاتب في الانطلاق، والانسلاخ عن قيود الأماكن المغلقة التي تحد الحركية والانطلاق الجسماني والفكري. لعبت العتبات النصية دورًا مهمًا في إقامة الخطاب السردي المتخيل في المجموعة؛ بوصفها خطابًا موازيًا للمتن، يحمل إشارات وومضات تساهم في فتح مغاليق النصوص.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر: عبد الجليل الحافظ، عتمة، مجموعة قصصية، إصدار نادي الحدود الشمالية الأدبي، ٢٠١٤.

ثانيًا: المراجع:

إبراهيم عوض، نقد القصة في مصر (١٨٨٨–١٩٨٠)، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٨.

إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، القاهرة: مجمع اللغة العربية،ط١، ٢٠١١.

إحسان عباس، فن الشعر، بيروت: دار صادر،ط١، ١٩٩٦.

أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: دار الفكر،ط١، ١٩٧٩.

أحمد مختار عمر، اللغة واللون، القاهرة: عالم الكتب للنشر،ط١، ١٩٩٧.

أرسطوطاليس، الشعر، نقله: متي بن يونس إلى العربية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: دار النهضة المصرية،ط١، ١٩٥٣.

إرنيست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١، ١٩٩٨م.

أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، بيروت: دار الرائد،ط١، ١٩٨١.

آمنة يوسف، تقنيات السرد، دمشق: دار الحوار، ط١، ١٩٨٧.

برونو بتلهايم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ترجمة: طلال حرب، بيروت: دار المروج، ط١، ١٩٨٥.

بسام قطوس، سيمياء العنوان، عمان: وزارة الثقافة، ط١، ٢٠١١.

بول ريكو، الحياة بحثًا عن السرد: الوجود، والزمان، والسرد، ترجمة: سعد الغانمي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩.

تزفتيان تودوروف، الحياة المشتركة، ترجمة: منذر عياش، كلمة، بيروت ; أبو ظبي: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٩.

تزفتيان تودوروف، فتح أمريكا، مسألة الآخر، ترجمة: بشير السباعي، القاهرة: دار سينا للنشر، ط١، ١٩٩٢.

جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، الكويت، مجلة عالم الفكر، ع٣، ج٢٥، يناير – مارس، ١٩٩٧.

جميل حمداوي، القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، الرباط: رباط نيت، ط١، ٢٠١٣.

جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٩١.

جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٤.

جيرار جينيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق التحليل السردي، المغرب: اتحاد الكتاب، ط١ ، ١٩٩٢.

جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ١٩٩٧.

جيرالدبرنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٣.

حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ط١، ١٩٦٦.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.

حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،ط١، ٢٠٠٠.

حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١.

خليل أحمد خليل، علم الاجتماع وفلسفة الخيال، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٦.

الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣.

خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، القاهرة: مكتبة غريب، ط١ ١٩٩٢.

رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق،ط١، ١٩٩٨.
رعد مهدي، وجميلة سهيل، التذكر وأنماطه، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، د.ت.
رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨.
رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، طرائق التحليل السردي، ترجمة: حسن بحراوي، المغرب: اتحاد الكتّاب، ط١، ١٩٩٢.
رولان يارت، التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، دمشق: دار التكوين، ٢٠٠٩.
رومان ياكبسون، القيمة المهيمنة، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٩٢.
ريتشارد دواكنز، سحر الواقع، ترجمة: علي الشهاوي، بيروت: دار التنوير، ط١، ٢٠١٣.
سحمي الهاجري، القصة القصيرة، في المملكة العربية السعودية، الرياض: النادي الأدبي، ط١، ١٩٨٧.
سعيد حيار، من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، الجزائر: منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، بمشاركة الرباط: ودار الأمان، سلسلة معالم نقدية، مج١، ٢٠١٣.
سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩.
سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧.
سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي، القاهرة: دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠١.
سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال، اللاذقية: دار غيداء، ط١، ٢٠١٦.
سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢.
سيزا قاسم، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤.
شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، الكويت: عالم المعرفة، مارس، ٢٠٠١.
شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، الدار البيضاء: دار الثقافة، ط١، ٢٠٠٥.
شوقي بدر، جبل الثلج العائم، دراسات في القصة القصيرة، القاهرة: نادي القصة، ط١، ٢٠٠٧.
شوقي بدر، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، ط١، ٢٠٠٨.
صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، مج٤، ع٤، ١٩٨٤.
صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٨.
طه وادي، دراسات في نقد الرواية، القاهرة: لهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٨٩.
عاطف جودة، الخيال، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٨٤.
عبد الباسط حسن، أصول البحث الاجتماعي، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٨.
عبد الجليل الحافظ، (ق. ق. ج)، فن جديد أم نوع من العبث، جريدة الشرق الأوسط، ٢٤ مارس ٢٠١٣، ١١ جمادى الأولى ١٤٣٤هـ، ع١٢٥٣٥.
عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨.
عبد الحميد شاكر، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، فبراير، ٢٠٠٩.
عبد الرازق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٠.
عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٩٩.
عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية، القاهرة: دار الثقافة للطباعة، ط١، ١٩٩٢.
عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الاختلاف والائتلاف، مجلة فصول، مج١١، ع٤، شتاء، ١٩٩٣.
عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، الدار البيضاء: منشورات شركة الرابطة، ط١، ١٩٩٦.
عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية، دمشق: صفحات للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٩.

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، بيروت: المكتبة العصرية، ، ط١ ١٩٩٩.
عبد الله إبراهيم، السردية العربية في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت: المؤسسة العربية للطباعة، ط١، ٢٠٠٠.
عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص، والرؤى والدلالة، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.
عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، جدة: النادي الاجتماعي، ط١، ١٩٩٢.
عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية الحكاية، بغداد: دار الشئون الثقافية، ط١، ١٩٨٩.
عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت: عالم المعرفة، ط١، ديسمبر، ١٩٨٨.
عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، تونس: دار محمد علي، ط١، ١٩٩٨.
العربي الذهبي، شعريات المتخيل، المغرب: شركة المدارس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.
علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية، القاهرة: مكتبة مصر، ط١، ١٩٨٥.
علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، القاهرة: دار الفضيلة، ط١، د. ت.
غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٤.
فريال سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ، ١٩٩٩.
فوزية عبد الستار، مبادئ علم الإجرام والعقاب، القاهرة: دار النهضة، ط١، ١٩٨٥.
مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.
محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية نقدية، القاهرة: مكتبة وهبة، ط١، ٢٠٠٨.
محمد السيد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، دراسة في الزمان والمكان،: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٤.
محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، باريس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠.
محمد بن طرخان الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان أمين، القاهرة: ار الفكر العربي، ط١، ١٩٤٩.
محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٧٩.
محمد صابر عبيد، التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، سوريا: دار نينوي للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٢.
محمد صالح الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، الرياض: دار المريخ، ط١، ١٩٨٧م.
محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠١.
محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨.
محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨.
محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٥.
محمد معتصم، بنية السرد العربي: من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠.
محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت: دار صادر، ط١، ١٩٩٦.
مراد مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠٠.
مسعد بن عيد العطوي، الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، بريدة: إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٩٩٤.
مصطفى الضبع، رواية الفلاح، فلاح الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨.
منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١.
مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، القاهرة: مكتبة غريب، ط١، ١٩٨٦.
ميجان الرويلي، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٢.
ميخائل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة: دار الفكر، ط١، ١٩٨٧.
نورتروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، دمشق: منشورات وزارة الثقافات السورية، ط١، ١٩٩٥.
والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم، دمشق: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٩٩٨.
يحيى حمودة، نظرية اللون، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٧٩.

يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٢.
يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٥.
يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، مجلة الهلال، القاهرة، ع١٦، أبريل، ١٩٧٧.
يوسف الشاروني، دراسات أدبية، مكتبة النهضة، القاهرة، الألف كتاب، ع٥٠٢، ١٩٦٤.
يوسف حطيني، القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دمشق: مطبعة اليازجي، ط١، ٢٠٠٤.

هوامش البحث

(١) نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- دراسة (سعيد يقطين) حول تحليل الخطاب الروائي، بعنوان: تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩م.
- حديث (حسن بحراوي) عن بنية الشكل الروائي، بعنوان: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م.
- دراسة (عبد الله إبراهيم) حول المتخيل السردي، بعنوان: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص، والرؤى، والدلالة)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م.
- دراسة (حميد لحمداني) حول بنية النص السردي، بعنوان: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت; الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، باريس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠ .

(٢) عبد الجليل عباس صالح الحافظ، ولد في الحليلة – الأحساء – المملكة العربية السعودية، حاصل على بكالوريوس في علوم اللغة العربية وآدابها من جامعة الملك فيصل لعام ١٤٢٢هـ، يعمل معلماً للغة العربية، له نشاط قصصي مميز. شارك في معجم البابطين في القرنين: التاسع عشر والعشرين بمجموعة من المقالات لشعراء أحسائيين. وشارك في الكتاب الثاني لموقع القصة العربية. كما شارك في كتاب (من هنا وهناك)، مجموعة قصص قصيرة إلكترونية غير مطبوعة، إصدار: مركز المختبر الإبداعي، الإمارات. وهو عضو في نادي (الأحساء) الأدبي؛ لجنة السرد، ونائب سكرتير جماعة النادي الأدبي بالأحساء. شارك في فعاليات أدبية محلية وخارجية، وأشرف على عدد من المنتديات الأدبية على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت). أُجريت معه حوارات صحفية عديدة حول كتاباته في صحف ورقية وإلكترونية. وقد تميز عبد الجليل الحافظ بتنوع إصداراته الأدبية، ومن ذلك: كتاب بعنوان (حركة الأصابع)، وهو قراءة لنصوص أدبية، مطبوع، سنة الطبع ٢٠٠٧م، ومجموعة قصصية بعنوان (ناي)، صدرت سنة (٢٠١٠) عن دار الكفاح، السعودية. وكتاب بعنوان (أوراقي المبعثرة) مخطوط في اللغة والأدب.(ينظر : عبد الجليل الحافظ، المجموعة القصصية (عتمة)، نادى الحدود الشمالية الأدبي، الإحساء، ط١، ٢٠١٤-١٤٣٥هـ، ص ٦٢:٦١.

(٣) جريدة الشرق الأوسط، ٢٤ مارس ٢٠١٣، ١١ جمادى الأولى ١٤٣٤هـ،ع ١٢٣٣٥.

(٤) ينظر، منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨١ ، ص ٩٣-٩٥.

(٥) ينظر، مسعد بن عيد العطوي، الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، بريدة: إصدارات نادي القصيم الأدبي، ١٩٩٤.

(٦) ينظر، سحمي الهاجري، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، الرياض: النادي الأدبي، ١٩٨٧ ، ص٣٩٣-٣٩٤، ومحمد صالح الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، الرياض: دار المريخ، ط١، ١٩٨٧ ، ص٣٢٥ وما بعدها.

(٧) تزفتيان تودورف، الحياة المشتركة، ترجمة: منذر عياش، كلمة، بيروت; أبو ظبي: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٩، ص٢٣.

(٨) مسعد بن عيد العطوي، الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص٨٦-٨٧.

(٩) ينظر، إرينست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص١٤-١٥.

(١٠) رومان ياكبسون، القيمة المهيمنة، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، وبيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢، ص٨٣.

(١١) هم شعراء ونقاد أدب لسانيون وعلماء فلكلور، اشتغلوا على أشكال العمل الأدبي. ينظر، رولان بارت، التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، دمشق: دار التكوين، ط١، ٢٠٠٩ ، ص٢٣.

(١٢) يُنظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص١٧٤ وما بعدها.

(١٣) يُنظر، عبد الباسط حسن، أصول البحث الاجتماعي، القاهرة: مكتبة وهبة، ط١، ١٩٩٨ ، ص١٦٤.

(١٤) يُنظر، محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرةالهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨ ، ص٧-٨

(١٥) يُنظر، بسام قطوس، سيمياء العنوان، عمان: وزارة الثقافة، ط١، ٢٠١١ ، ص٣٣.

(١٦) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص١٤٧.

(١٧) يُنظر، محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٧٩، ١٣٠٤/٢ وما بعدها، مادة [خيل]، وأحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: دار الفكر، ط١، ١٩٧٩، ٢٣٥/٢-٢٣٦، مادة [خيل]، وإبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، القاهرة: مجمع اللغة العربية، ط١، ٢٠١١ ، ص٢٧٦، وجميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٩١، ص٥٤

(١٨) سمير سعد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي، القاهرة: دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠١، ص٧٠.

(١٩) يُنظر، إحسان عباس، فن الشعر، بيروت: دار صادر، ط١، ١٩٩٦، ص١٤٢.

(٢٠) العربي الذهبي، شعريات المتخيل، المغرب: شركة المدارس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠، ص١٤.

(٢١) يُنظر: إحسان عباس، فن الشعر، مرجع سابق، ص١٤٤.

(٢٢) علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، القاهرة:دار الفضيلة، ط١، د. ت، ص٩٠.

(٢٣) إحسان عباس، فن الشعر، سابق، ص١٤٧، وأيضًا، عاطف جودة، الخيال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ، ص١٢١.

(٢٤) خليل أحمد خليل، علم الاجتماع وفلسفة الخيال، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٦، ص٢٦.

(٢٥) رعد مهدي، وجميلة سهيل، التذكر وأنماطه، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، د. ت، ص١١٠.

(٢٦) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، الدار البيضاء:مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٩.

(٢٧) يُنظر في هذه الجزئية على سبيل المثال لا الحصر: أرسطوطاليس، فن الشعر، نقله متى بن يونس إلى العربية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: دار النهضة المصرية، ١٩٥٣، ط١، ص٢٤٤.محمد بن طرخان الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان أمين، القاهرة:دار الفكر العربي، ط١، ١٩٤٩، ص٦٧-٧١.عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، بيروت: المكتبة العصرية، ط١، ١٩٩٩، ص٢٠٤-٢٠٥.حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ط١ ، ١٩٦٦، ص٨٩-١١٠.

(٢٨) يُنظر، سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، الجزائر: منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، بالاشتراك مع الرباط: دار الأمان، سلسلة معالم نقدية، مج ١، ٢٠١٣، ص٦٢.

(٢٩) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل، مرجع سابق، ص٢٧.

(٣٠) علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات، مرجع سابق، ص١٦٧.

(٣١) يُنظرعبد الحميد شاكر، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، الكويت سلسلة عالم المعرفة، فبرايرع٣٦٠، ٢٠٠٩، ص٤٦-

(٣٢) العربي الذهبي، شعريات المتخيل، مرجع سابق، ص١٥٩.

(٣٣) يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، الجزائر:منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠١٢، ص٨٩.

(٣٤) عبد القادر قيروح، تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية، دمشق: صفحات للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠١٩، ص١١.

(٣٥) عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية، القاهرة: دار الثقافة للطباعة، ط ١، ١٩٩٢، ص٧٨.

(٣٦) ينظر عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط ١، ١٩٩٩، ص٦٢٣.

(٣٧) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، سابق، مادة [سرد]، والخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣، ص٢٣٥، وأحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مرجع سابق، ٥١٥/٣.

(٣٨) ينظر، محمد صابر عبيد، التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، سوريا: دار نينوي للدراسات والنشر، ٢٠١٢، ص١١.

(٣٩) يُنظر في هذه الجزئية على سبيل المثال لا الحصر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٣، ص١٤٥.جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٤، ص١٢٦. مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط ١، ١٩٨٤، ص١٩٨.سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٤٦.جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ١٩٩٧ ص٣٩

(٤٠) التوسع في هذه الجزئية ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت: المؤسسة العربية للطباعة، ط ١، ٢٠٠٠، ص٦١-٧٩، ورولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، طرائق التحليل السردي، ترجمة: حسن بحراوي، المغرب: اتحاد الكتاب، ط ١، ١٩٩٢، ص٩.

(٤١)يُنظربول ريكو، الحياة بحثًا عن السرد، الوجود، والزمان، والسرد، ترجمة: سعد الغاتميالمركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٩،ص٥٥.

(٤٢) رومان ياكبسون، القيمة المهيمنة، مرجع سابق، ص٨٣.

(٤٣) ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٤٠.

(٤٤) تزفتيان تودروف، فتح أمريكا، مسألة الآخر، ترجمة: بشير السباعي، القاهرة: دار سينا للنشر، ط ١، ١٩٩٢، ص٢٦٥.

(٤٥) شوقي بدر، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، ط ١، ٢٠٠٨، ص٥.

(٤٦) يُنظر، المجموعة، ص٥١.

(٤٧) المجموعة، ص٥٩.

(٤٨) ينظر، صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٧٨، ص٣٦.

(٤٩) المجموعة، ص٣٣.

(٥٠) جميل حمداوي، القصة القصيرة جدًا بين التنظير والتطبيق، الرباط: رباط نيت، ط ١، ٢٠١٣، ص٢٩٩.

(٥١) يُنظر، المجموعة، ص٢٣.

(٥٢) يُنظر، المجموعة، ص٩.

(٥٣) نورتروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، منشورات دمشق:روزارة الثقافة السورية، ط ١، ١٩٩٥م، ص٤٩.

(٥٤) يُنظر، جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، الكويت: مجلة عالم الفكر، ع٣، ج٢٥، يناير – مارس ١٩٩٧، ص١٠٥٠.

(٥٥) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، بيروت: الدار العربية للعلوم، الجزائر:ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ٢٠٠٨، ص١٤٢.

(٥٦) عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، الدار البيضاء: منشورات شركة الرابطة، ١٩٩٦، ص١٦.

(٥٧) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ال البضاء: أفريقيا الشرق،ط٢٠٠٠، ص١٦.

(٥٨) يُنظر، شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المغرب:دار الثقاف، ط١، ٢٠٠٥، ص٣٥.

(٥٩)يُنظرعبد الحق بلعابد،عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص١٣، وعبد الفتاح الحمري، عتبات النص، مرجع سابق، ص١٦-١٧

(٦٠) يُنظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، سابق، ص١٤، وشعيب حليفي، هوية العلاقات، مرجع سابق، ص١٢، ومحمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سابق، ص١٨-١٩.

(٦١) محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سابق، ص٤٥-٤٦.

(٦٢) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٦٣) يُنظر، محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية نقدية، القاهرة:مكتبة وهبة، ط ١، ٢٠٠٨، ص٢١٢.

(٦٤) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، جدة: النادي الاجتماعي، ط ١، ١٩٩٢، ص٤٨.

(٦٥) المجموعة، ص٢٣.

(٦٦) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المتجر النصي، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٨، ص١١٣.

(٦٧) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص٧٨.

(٦٨) يُنظر، شعيب حليفي، هوية العلامات، سابق، ص١١-١٣، وعبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مرجع، ص٢٦-٢٧.

(٦٩) يُنظر، حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠، ص٢٢٠.

(٧٠) شعيب حليفي، هوية العلامات، مرجع سابق، ص١٢.

(٧١) يُنظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧، ص١٩٥.

(٧٢) تهتم السيميائية بدلالات اللغة ورمزيتها وإشاراتها؛ لتحقيق المعرفة الدقيقة للمعاني بصورة منظمة ومنتظمة.

يُنظر، ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٢، ص١٧٧، جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مرجع سابق، ص٧٩.

(٧٣) يُنظر، المجموعة، ص٥٧.

(٧٤) يُنظر، شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، الكويت: عالم المعرفة، ع٢٦٧، مارس ٢٠٠١، ص٢٧٢.

(٧٥) أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، بيروت: دار الرائد، ط ١، ١٩٨١، ص٨٤-٨٥.

(٧٦) يُنظر، محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، القاهرة: دار المعارف، ط ١، ١٩٧٨، ص٢٢٢.

(٧٧) يُنظر، المجموعة، ص٦١-٦٢.

(٧٨) يُنظر، يحيى حمودة، نظرية اللون، القاهرة: دار المعارف، ط ١، ١٩٧٩، ص٣٣.

(٧٩) يُنظر، سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال، عمان: دار غيداء، ط ١، ٢٠١٦، ص١٠٧.

(٨٠) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، مرجع سابق، ص٢٦.

(٨١) المجموعة، الإهداء، ص٣.

(٨٢) يُنظر، عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، مرجع سابق، ص٢٨.

(٨٣) المجموعة، ص٣١-٣٢.

(٨٤) يُنظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٤٥.

(٨٥) يُنظر، عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الاختلاف والائتلاف، مجلة فصول، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣، ص٦٨.

(٨٦) يُنظر، ريتشارد دواكنز، سحر الواقع، ترجمة: علي الشهاوي، بيروت: دار التنوير، ط ١، ٢٠١٣، ص١٨.

(٨٧) عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل، مرجع سابق، ص١٢.

(٨٨) المرجع السابق، ص١٢-١٣.

(٨٩) محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ١، سبتمبر ٢٠٠١، ص٣١.

(٩٠) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة; باريس: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧، ص٥٢.

(٩١) يُنظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٤٧

(٩٢) ينظر، طه وادي، دراسات في نقد الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٩، ص٢٧، ومحمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، سابق، ص٢٧٠.

(٩٣) ينظر في أهمية الشخصية في عالم السرد على سبيل المثال:

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت:عالم المعرفة، ع٢٤٠، ديسمبر، ١٩٨٨، ص١٧٢.
- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ١٩٩٨، ص٥٥.
- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المغرب: المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٧، ص٨٧.

– محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت: دار صادر، ط ١، ١٩٩٦، ص٤٧–٤٨.

([٩٤]) ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص٨٧.

([٩٥]) ينظر، رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص٧٢.

([٩٦]) آمنة يوسف، تقنيات السرد، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٧، ص٢٥.

([٩٧]) ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع، سابق ص٧٨، وجيرار جينيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق التحليل السردي، المغرب: اتحاد الكتاب، ط ١، ١٩٩٢، ص٧٥–٧٦، وعبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية الحكاية، بغداد: دار الشئون الثقافية، ط ١، ١٩٨٩، ص٦٠٨.

([٩٨]) ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٧٩، وجيرار جينيت، حدود السرد، مرجع سابق:ص٧٧.

([٩٩]) ينظر، يوسف حطيني، القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دمشق: مطبعة اليازجي، ط ١، ٢٠٠٤، ص٤١.

([١٠٠]) ينظر، سيزا قاسم، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٤، ص٨٢.

([١٠١]) ينظر، المجموعة، ص٥٣.

([١٠٢]) الغالب على شخصيات المجموعة عدم تسميتها، باستثناء (أبي صالح) بطل قصة (قرية الذئاب)، ينظر المجموعة، ص١٧، وبعض الأسماء الطارئة كمريم وحسين في قصة (مشط الأبنوس)، ص٣٧.

([١٠٣]) حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٥١.

([١٠٤]) ينظر، مصطفى الضبع، رواية الفلاح، فلاح الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٨، ص٥٧.

([١٠٥]) محمد معتصم، بنية السرد العربي: من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، بيروت: الدار العربية للعلوم، ط ١، ٢٠١٠، ص١٢٣.

([١٠٦]) مصطفى الضبع، رواية الفلاح، مرجع سابق، ص٩٩.

([١٠٧]) علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٥، ص٧٤.

([١٠٨]) المجموعة، ص٩.

([١٠٩]) ينظر، مراد مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ١، ٢٠٠٠، ص١٢٤.

([١١٠]) شوقي بدر، جبل الثلج العائم، دراسات في القصة القصيرة، القاهرة: نادي القصة، ط ١، ٢٠٠٧، ص٥.

([١١١]) ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٢٢٣.

([١١٢]) يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، مجلة الهلال، القاهرة، ع.١٦، أبريل، ١٩٧٧، ص٦٥.

([١١٣]) ينظر، صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، مج٤، ع.٤، ١٩٨٤، ص١٧٣.

([١١٤]) ينظر، يوسف الشاروني، دراسات أدبية، القاهرة: مكتبة النهضة، الألف كتاب، ع.٥٠٢، ١٩٦٤، ص١٥٣، وإبراهيم عوض، نقد القصة في مصر (١٨٨٨–١٩٨٠)، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ط ١، ١٩٩٨، ص٢٨٨–٢٨٩.

([١١٥]) المجموعة، ص١٢.

([١١٦]) ينظر، مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، القاهرة: مكتبة غريب، ط ١، ١٩٨٦، ص٢٦٠.

([١١٧]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٨٢.

([١١٨]) المجموعة، ص١٧.

([١١٩]) ينظر، خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، القاهرة: مكتبة غريب، ط ١، ١٩٩٢، ص٢٧٨.

([١٢٠]) شوقي بدر، جبل الثلج العائم، مرجع سابق، ص٦١.

([١٢١]) فريال سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٩، ص٤١.

([١٢٢]) المجموعة، ص٣٧–٣٨.

([١٢٣]) ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٣٧، ومحمد السيد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، دراسة في الزمان والمكان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ٢٠٠٤، ص٧٠.

(١٢٤) ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٤٦.

(١٢٥) ينظر جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص١٦٩.

(١٢٦) السابق، ص٢٥، وجيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٥١.

(١٢٧) ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية،مرجع، ص٦١، وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص١٢١.

(١٢٨) المجموعة، ص١٩-٢٠.

(١٢٩) حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٢١.

(١٣٠) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، تونس: دار محمد علي، ط ١، ١٩٩٨، ص٨٧.

(١٣١) المجموعة، ص١١-١٢.

(١٣٢) شوقي بدر، جبل الثلج العائم، مرجع سابق، ص٨٤.

(١٣٣) ينظر، حسن نجمي، شعرية الفضاء، مرجع سابق، ص٤٢.

(١٣٤) ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٤١.

(١٣٥) ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٧٦.

(١٣٦) ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٣٢.

(١٣٧) ينظر، حميد لحمدانهي، بنية النص السردي، اسبق، ص٢١، وغاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٤، ص٣٩٥.

(١٣٨) المجموعة، ص٢٥.

(١٣٩) سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٢، ص٥٨.

(١٤٠) محمد القاضي، معجم السرديات، مرجع سابق، ص٣٧٣.

(١٤١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،مرجع سابق، ص١٥٦.

(١٤٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص٣١.

(١٤٣) ينظر، المجموعة، ص٩.

(١٤٤) ينظر، المجموعة، ص٣١-٣٢.

(١٤٥) المجموعة، ص١١.

(١٤٦) ينظر، برونو بتلهايم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ترجمة: طلال حرب، بيروت: دار المروج، ط ١، ١٩٨٥، ص٤٦.

(١٤٧) ينظر، المجموعة، ص٢٣.

(١٤٨) المجموعة، ص٢٨.

(١٤٩) محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ١، ١٩٩٥، ص٢٤٤.

(١٥٠) ينظر، فوزية عبد الستار، مبادئ علم الإجرام والعقاب، القاهرة: دار النهضة، ط ١، ١٩٨٥، ص٣٠٧.

(١٥١) ينظر، غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص١٩٧-١٩٩.