شعرية عتبة الاستهلال
في قصص((قطارات تصعد نحو السماء)) لفاتح عبد السلام

الكلمات المفتاحيّة: شعريّة، الاستهلال ، القطار، المنلوج، التصويري

أ.م.د. فيصل صالح القصيري
معهد الفنون الجميلة/نينوى
faisal.alqusairi@outlook.com

الملخّص

تبحث هذه الدراسة النقدية الجمالية في موضوعة العتبات النصية وتنتخب "عتبة الاستهلال" ميداناً نقدياً لها، وتشتغل على مجموعة قصصية جديدة عنوانها "قطارات تصعد نحو السماء" للقاص فاتح عبد السلام، إذ تنوعت عتبات الاستهلال في قصصها بحسب طبيعة تجربة كل قصة من قصصها، على الرغم من أنّ القصص جميعاً تعزف على وتر واحد أصيل هو وتر الغربة، وتتخذ من "القطار" ثيمة أساسية مركزية تشتغل عليها، لكنّ التنوّع النصيّ في كلّ نصّ منها أتاح فرصة لتنوّع الاستهلالات التي يمكن أن نتناولها بالترتيب على النحو الآتي: الاستهلال الرمزي، الاستهلال الحواري، الاستهلال التصويري، الاستهلال المونولوجي.

مدخل نظريّ:

أشار عدد كبير من النقاد الغربيين المعاصرين ومن خلفهم النقاد العرب المحدثين إلى قضية العتبات النصية ومستوى شعريتها في الأداء النصيّ، إذ يتّجه درس الشعرية نحو البحث عن القيم والخصائص التي تميز الخطاب الأدبي، بما يعني أنّ الشعرية علم يسعى إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل فني وأدبي، وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته(١) ، وحين نتداول أيّة قضية لها علاقة بالخطاب الأدبي لا بدّ أولا أن نفكر في مستوى شعريتها بوصفها نظاماً أدبياً لا يمكن لهذا الخطاب أن يكون أدبياً من دون حضور هذه الشعرية.

لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي كأنه هو في حدّ ذاته موضوع الشعرية، وإنما موضوع الشعرية هو في المقام الأول الوقوف على خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب

الأدبي(٢)، الذي يجعل منه أديباً من خلال فحص المكونات والخصائص والأدوات والفاعليات الخاصة بالتشكيل الأدبي الداخلي لهذا الخطاب.

العتبات النصية صارت اليوم محوراً نقدياً مهماً لا بدّ من توجّه الدرس النقدي نحوه بقوّة من أجل فهم تشكيلية النص الأدبي وحدود خطابه، وتأتي "عتبة الاستهلال" في مقدمة هذه العتبات ذات الأهمية الكبرى في حقل العتبات النصية لأنّ النص عادة يبدأ بها، فهي على هذا النحو ((تقنية الجملة الأولى في النص))(٣)، وتشغل الكتّاب جميعاً لما لها من دور حاسم في نجاح النص أو إخفاقه، حيث لا بدّ من بداية صحيحة كي تكون النهاية صحيحة أيضاً.

تعدّ عتبة الاستهلال على أساس دورها في البناء العام للنص الأدبي تشكيلاً جوهريا من تشكيلاته، يتطابق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي على نحو متماسك وحيوي ونشيط، فاللغة في هذا السياق ليست كائناً معزولاً وخاصاً بفهم من دون آخر، وإنما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع وما يترتب عليهما من مفردات وعلاقات(٤). وقد وردت إشارات كثيرة في التراث العربي تنبه إلى أهمية البدايات الكلامية ووظائفها الكثيرة في منهج الكلام ومقولته ومقاصده، فهي عندهم ((ضرب من ضروب الصنعة التي يقدّمها أمراء البيان ونقّاد الشعر وجهابذة الألفاظ بأن يبدأ المتكلّم بمعنى ما يريد تكميله وإن وقع في أثناء الكلام))(٥)، فالبداية مهمة لتقديم رؤية أولى وللإيحاء بما هو قادم كي تكتمل صورة الكلام الكلية.

ينبغي بالتأكيد –نظراً للأهمية التي تنطوي عليها هذه العتبة الاستهلالية– أن يكون الاستهلال قوياً وبارعاً ومؤثراً على نحو واضح بليغ، حيث تتكون هذه البراعة الاستهلالية من لحظة الشروع بما فيه إلماح إلى الهدف المركزي في النص الأدبي، وبطريقة إبداعية تجذب الانتباه، وتدهش المتلقي سامعاً أو قارئاً، فضلا عن حسن السبك وعذوبة اللفظ وصحة المعنى، ومن البديع ذكر مجمل الموضوع أو مجمل القصة قبل التفصيل(٦)، غير أنّ لكل فن من فنون القول طبيعته النصية المختلفة التي تستدعي عتبةَ استهلالٍ مختلفةٍ، وحتى كل نص داخل فن أدبي واحد له خصوصيته في انتخابِ عتبةِ استهلال تلائمُ التجربةَ وتستجيب لمعطياتها.

ولا شكّ في أنّ الجانب البلاغي له دور في العناية الكلامية بهذه العتبة الكتابية، ولاسيما فيما يتعلق بحساسية المعنى والدلالة والقيمة التعبيرية إذ ((إنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطيّة النجاح، وتزداد براعة المطلع حسناً إذا دلّت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمّى براعة الاستهلال إذا أتى الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدلّ على مقصوده منه بالإشارة لا بالتصريح))(٧)، فالوظيفة البلاغية للاستهلال هي وظيفة أدبية وجمالية مركزية لا غنى عنها في هذا السبيل لأنها تسهم في إثراء الجانب الفني الجمالي في النص.

إن العلاقة بين عتبة الاستهلال والفضاء الشعري للنص هي علاقة وثيقة لا بدّ منها تعكس ((شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتدّ إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي. إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصيّة، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة، من شأنه أن ينشيء علاقة توتّر مثالية وضرورية بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأُول للمواجهة))(٨).

لا تتوقف عتبة الاستهلال عند حدود البداية النصية التي يشرع النص الأدبي بوضعها في مقدمة بنيته الكلامية، بل يؤّلف فيها ما نسميه "التشكيل الاستهلالي" الذي يعدّ على هذا النحو من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي خارجياً أو داخلياً، وهو أيضاً وفي ذات السياق من أهم عناصر البناء الفني(٩)، التي قد يتوقف عليها المصير الفني والجمالي للنص في نهاية الأمر من حيث النجاح أو الإخفاق.

بوسعنا في هذا السبيل أن نعدّ عتبة الاستهلال –في سياق أهمية الموقع الذي تتحلّى به– من أخطر العتبات النصيّة ذات الطبيعة (الجمالية والبنائية والسيميائية) من عتبات الكتابة الأدبية، فهي التي تفتح شهية القراءة وتحرّض على استمرارها حتى نهاية النص المقروء، وعليه يمكن عدّها فاتحة اللذّة القرائية، ويمكنها أن تقرّر على هذا الصعيد مصير النصّ في درجة تفوقه أو درجة انحداره، إذ هي المفتاح الأهم والأبرز والأكثر حيوية وسيميائية الذي يضاعف تأهيل القراءة، ويشحذ أدواتها، ويخصّبها، ويسهّل مرور أدواتها الاستكشافيّة الحرّة من عتبة العنوان المعلّقة في أعلى النصّ إلى ميادين المتن النصيّ

ومساحاته وطبقاته وتخومه وظلاله(١٠)، ويحقق التأثير البالغ في الكيان النصي عموماً لتكون عتبة الاستهلال أيقونة العتبات وقائدتها الرئيسة.

نتناول في هذه الدراسة النقدية الجمالية مجموعة قصصية جديدة عنوانها "قطارات تصعد نحو السماء" للقاص فاتح عبد السلام(١١)، وقد تنوعت عتبات الاستهلال في قصصها بحسب طبيعة تجربة كل قصة من قصصها، على الرغم من أنّ القصص جميعاً تعزف على وتر واحد أصيل هو وتر الغربة، وتتخذ من "القطار" ثيمة أساسية مركزية تشتغل عليها، لكنّ التنوّع النصيّ في كلّ نصّ منها أتاح فرصة لتنوّع الاستهلالات التي يمكن أن تناولها بالترتيب على النحو الآتي:

الاستهلال الرمزيّ:

يُعنى هذا النوع من الاستهلال بالقيمة التعبيرية الإنشائية للغة في قدرتها على اللعب بالدوال ضمن مساحة محدودة ومركزة، ويذهب بعيداً في تشغيل البعد الرمزي على شكل علامات أو إشارات تبرز في نص الاستهلال، يمكن أن تشير إلى بؤرة رمزية معينة لا يظهر معناها الدلالي إلا بعد قراءة المتن النصي كاملاً، ويتعمّد الكاتب أحياناً في تركيز القول السردي في منطقة الاستهلال لبعث إيحاء مركزي بأنّ الرمز الظاهر فيها هو جوهر العملية السردية في القصة.

قصة "تحت سماء القبّعات" واحدة من قصص هذه المجموعة التي تنفتح على فضاء رمزي منذ عتبة عنوانها وتستمرّ في تشكيلها الرمزي عابرة من العنوان إلى الاستهلال، بما تؤلّف شعرية خاصة تحيل على رمزية "القبّعات" فتأتي عتبة الاستهلال في حساسيتها السردية كي تعمل على مساحة سردية رمزية على هذا النحو:

((حين قفزتُ إلى القطار مع انفتاح باب عربته لمحتُ قبّعة سوداء معلّقة على عمود متدلٍّ من السقف كسائر أعمدة القطارات.

قلت: ما أغبى ذلك الرجل الذي نسي قبّعته ونزل.

لم يخطر في بالي أنّ العمود ليس شمّاعة ولا تثبّت فوقه قبّعة.))(١٢)

تنطوي عتبة الاستهلال هنا على مفارقة واجهت الراوي وهو يعاين المشهد بعد دخوله عربة القطار، حين تركّز بصره على "قبّعة سوداء" وجدها في غير مكانها المناسب بحيث أثار

الأمر فضوله فوجّه نقداً مباشراً للقطة التي شاهدها " ما أغبى ذلك الرجل الذي نسي قبّعته ونزل."، لكنه سرعان ما استدرك الحال التي لا تسمح بهذا النوع من الظنّ " لم يخطر في بالي أنّ العمود ليس شمّاعة ولا تثبّت فوقه قبّعة"، حيث تحوّلت الفكرة مباشرة من فكرة طبيعية يمكن أن تعلّق القبعة فوق شمّاعة إلى سؤال محيّر يتضمّن تعليق القبعة على عمود متدلّ من السقف كسائر أعمدة القطارات، على نحو يولّد استفهاماً يؤسّس لحالة رمزية لا يمكن فهمها مباشرة، استثمرها الراوي في عتبة الاستهلال من أجل مزيد من تفعيل الحماس نحو افتتاح قرائي متعدد للقصة ، ولا يمكن بالتأكيد بلوغ منطقة فكّ لغز القبعة إلا بعد قراءة المتن النصي كاملاً للوقوف على عتبة اللقطة التي تعلّق القبعة السوداء فيها على عمود القطار المتدلّي من الأعلى، ولاسيما حين تمتلئ أعمدة القطار بقبعات كثيرة تنتشر على مساحة واسعة، فهي قبعات بلا رؤوس يمكن النظر إليها بوصفها شاهدات قبور لأصحابها الذين قضوا في مناسبات حربية سابقة، ويمكن إحالة هذا التفسير على مرجعيات لا حصر لها كانت الحرب الطاحنة فيها لا تبقي من البشر سوى قبعاتهم، كناية عن أنّ ما تحتها ذهب في طيّ النسيان وبقيت هي شاهدات قبور لحيوات أعدمتها الحروب، وما هذا القطار السائر بهذه القبعات سوى الحياة التي لا تعرف التوقف مهما كثر عدد الضحايا.

تحاول القصص التي تنحو هذا النحو في صياغة عتبة استهلالها على استثمار الطاقة التعبيرية للدوال وحشدها في سياق تشكيلي واحد، حتى يمكن التعبير رمزياً بأعلى درجات التكثيف والتركيز عن جوهر الفكرة السردية التي يريد الراوي بثّها في هذه العتبة، ففي قصّة "من بغداد إلى ديفالي" يقدّم الراوي شخصيتين أنثويتين صديقتين تلتقيان دائماً في عيد "ديفالي" في لندن، إحداهما عراقية تمثلت شخصيتها في الإشارة الواردة في عتبة عنوان القصة، وتسعى عتبة الاستهلال إلى تصوير الشخصية المركزية في القصة من زاوية معيّنة تحاول فيها ترميز الصورة القصصية على نحو ما، وتكشف هذه الرؤية السردية الترميزية عن حالة الشخصية وهي تجتهد في تكثيف الزمن والمكان السرديين داخل بؤرة قصصية واحدة في عتبة الاستهلال:

((فزّت من الصوت المفزع، ورفعت رأسها نحو السّماء، كما فعل الرّكاب معها في القطار. كانت الألعاب الناريّة تفتح ورداً وتعلّق قلائد متناثرة من الألوان البرّاقة.

التمتعت شفتاها بابتسامة تلقائية تزامنت في التوٍّ مع غصّة قديمة تشقّقت في قلبها الذي شعرت به يتجعّد كورقة. كانت قد ظنّت أنّ تلك الغصّة غادرتها من دون رجعة منذ سنوات بعيدة حتى هاجرت، غير أنّها الآن تجدها وخزةً متربّصةً مختبئةً في قلبها تتصدّر نبضاته المتسارعة.

فرقعت الأصوات مجدّداً بتباعد زمني قصير، يلاحق بعضها بعضاً. وأصبحت في ثوانٍ قليلة أليفةً.

تطلّعت المرأة للسماء، تلاحق عيناها جماليّة اللؤلؤ الضوئي المنثور والمتسرّب كماء في غربال خلال لحظات.

أخرجت هاتفها لتصوّر لقطة، تستوقف فيها هذا الجمال الوامض الهارب. شعرت أنّها تلاحق سراباً، وهي تدور على نفسها نصف دورة يميناً فشمالاً، لكنّها كانت عندها ملاحقة مليئة باللذة.))(١٣)

يتوجّه التركيز التصويري السرديّ نحو الجانب الداخلي الباطني من الشخصية فضلاً عما يرتبط به من مفردات في الجانب الخارجي، وتحتشد الأفعال السردية المتعلقة بالشخصية والمكان احتشاداً غير طبيعي على النحو الذي يجعل اللعبة السردية الفعلية هي المهيمنة على حركية الأحداث ورمزيتها، كما تتميّز البنية السردية لعتبة الاستهلال بلغة إنشائية تستعير الطبقة الشعرية فيها لبلوغ مقام تعبيري وتشكيلي رمزي، يجعل من الشخصية المركزية وهي تقوم بسلسلة أفعالها السردية حين تفزّ من الصوت المفزع، وترفع رأسها نحو السماء، وحين تلتمع شفتاها، وغير ذلك من سلسلة هذه الأفعال، إنّما يحاول الراوي الراصد في ذلك الوصول إلى ترميز الأفعال والحالات والصور التي تحيط بشخصية المرأة بقوّة، ومن ثمّ الانتهاء إلى نتيجة لا تخلو من فضاء تشكيلي رمزي "أخرجت هاتفها لتصوّر لقطة، تستوقف فيها هذا الجمال الوامض الهارب. شعرت أنّها تلاحق سراباً، وهي تدور على نفسها نصف دورة يميناً فشمالاً، لكنّها كانت عندها ملاحقة مليئة باللذة."، فهذه الصورة التي انتهت إليها عتبة الاستهلال القصصي كرّست نوعاً من الفضاء الرمزيّ الذي يؤهّلها للانتقال إلى المتن القصصي ومواصلة الحفر السردي داخل عالم القصة.

يتجلّى الإيقاع بوصفه معطى رمزياً يحيط بالحدث السرديّ الاستهلاليّ في قصة "لولايكا" كي يكون جوهر عتبة الاستهلال، وكي يقدّم رؤية حول طبيعة العلاقة بين الجسد والصوت بما يعكس قيمة رمزية تعمل على تنوير الفضاء السردي للقصة:

((ظلّ الصوتُ يأتيه مثلَ موجة متقطّعة. ضربات كأنّها تولد منطفئة على ترس من نحاس. كلمة تعلو وحرف ينخفض، ثم ينطفىء الصوت. ساوره الظنّ أنّ الريح التي يقوى عواؤها مثل ذئب في الشوارع الخلفية تجلبُ معها ما يشبه شهقة بكاء مكتومة أو بقية نحيب أو مناداة مبهمة من فنار على غريق.

الأصوات مثل أخيلة الأشباح، تنسفح بصور لا تدركها أيّ من الحواس لكنّها صور تمرّ سريعاً مثل البرق، تترك أثراً في الفراغ. ذلك الأثر غير مرئي مثل الأنفاس الثقيلة التي يتناثر منها ذلك الشعور بعدم الارتياح الذي يفيض في صدر الإنسان فجأة، حين يمرّ من مكان ما، من دون أن يكون لديه سبب مرئي لذلك الضيق.)) (١٤)

لو تفحّصنا ملياً هذه القطعة السردية التي تمثّل عتبة الاستهلال لوجدنا أنّها تشتغل في محورها السردي وكأنّها مستقلّة عما سواها، وذلك لفرط تجوهرها حول بؤرة سردية تنويرية بالغة الخصوصية في اعتمادها على مفرداتها وتجلياتها الدلالية والرمزية، وكأنّها قصة قصيرة جداً كاملة المواصفات وذات طبيعة رمزية شفافة تبدأ برصد العلاقة بين إيقاع الصوت والشخصية "ظلّ الصوتُ يأتيه مثلَ موجة متقطّعة."، في ظلّ تصوير سردي تشبيهي دقيق لحركة الصوت وصورته "ضربات كأنّها تولد منطفأة على ترس من نحاس. كلمة تعلو وحرف ينخفض، ثم ينطفئ الصوت."، وكأنّ هذا التصوير السردي يحاول تقديم سيرة لهذا الصوت.

من ثمّ تنحرف كاميرا التصوير في عتبة الاستهلال الرمزي نحو الشخصية التي تحاول تفسير رمزية هذا الصوت وتحليل معطياته على النحو الآتي: "ساوره الظنّ أنّ الريح التي يقوى عواؤها مثل ذئب في الشوارع الخلفية تجلبُ معها ما يشبه شهقة بكاء مكتومة أو بقية نحيب أو مناداة مبهمة من فنار على غريق."، وهو تفسير لا يخلو من طبقة رمزية جديدة تضاف إلى رمزية الصوت أصلاً في هذه العتبة الاستهلالية في القصة.

تنطلق حركة التصوير الاستهلالي لمعطيات العتبة بعد ذلك نحو توسيع العلاقة بين الصوت القادم والمحيط الزمني والمكاني للحدث المنبثق من عتبة الاستهلال القصصي "الأصوات مثل أخيلة الأشباح، تنسفح بصور لا تدركها أيّ من الحواس لكنّها صور تمرّ سريعاً مثل البرق،"، ولعلّ هذا التصوير للأصوات وقد تحوّلت من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع إنّما يسهم في إنتاج رؤية قصصية داخل حركية سردية منتِجة "تترك أثراً في الفراغ. ذلك الأثر غير مرئي مثل الأنفاس الثقيلة التي يتناثر منها ذلك الشعور بعدم الارتياح الذي يفيض في صدر الإنسان فجأة،"، بما يعمّق علاقة الشخصية التي بدت وكأنّها ذات صورة شبحية في عتبة الاستهلال، لكن حركة التصوير الاستهلالي للصوت تستمر في إنتاج رؤيتها السردية في تأثيرها على المكان والشخصية معاً "حين يمرّ من مكان ما، من دون أن يكون لديه سبب مرئي لذلك الضيق."، على النحو الذي يجعل من عتبة الاستهلال الرمزية في هذه القصة مظلّة كثيفة تطرح شبكة من الأسئلة لا يمكن الإجابة عليها إلا بعد التوغل في مجاهيل المتن القصصي، وبما يمنح عتبة الاستهلال الرمزية على هذا النحو قيمة سردية عميقة في قدرتها على إثارة الأسئلة منذ البداية.

الاستهلال الحواريّ:

تبدأ القصص ذات الاستهلال الحواري بمفتتح حواري بين شخصيات القصة وذلك للإيحاء بدرامية الحدث السردي في القصة، بمعنى أنّ حضور البنية الاستهلالية القصصية على رأس القصة يؤكّد أهمية الحوار وقيمته في التشكيل الفني للقصة، بما يجعل منه دلالة فنية تحيل على مسرحة القصّ لتوكيد فعالية معينة تنبع من جوهر الفعل القصصي في القصة، وقد تكررت هذه الحالة الاستهلالية في أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة، وأولها قصة "العراقي الذي حرّر لندن" إذ هي تبدأ مباشرة بالحوار بين شخصيتين تدلفان إلى مساحة السرد القصصي مباشرة:

((-"أين كنتَ، بحثنا عنك في كلّ مكان ولم نجدك؟"

-"أين يكون عامل سكّة الحديد عادة؟"

-"أعرف، لكننا أردنا أن تحضر معنا اجتماع العمّال اليوم".

-"لماذا أحضر الاجتماع.. ماذا حصل؟"

-"غداً الإضراب الذي حدّثتك عنه الأسبوع الماضي. أعددنا كلّ شيء في العاشرة مساء الغد ستتوقّف القطارات في معظم مناطق لندن. سنجبرهم على الالتفات إلى واقعنا المزري".

-"هل قلت الموعد غداً في العاشرة مساءً؟"

-"أجل، ستكون ساعة الحقيقة كما يقول مايكل"

-"ولماذا لا تكون في العاشرة صباحاً لكي يسمعوا صوتنا في وضح النهار؟"

نظر العامل الصربي في وجهي نظرة المتفاجىء قليل الحيلة. كادت شفتاه اليابستان تقولان شيئاً، غير أنّه أدار ظهره، وغادر باب محطّة القطار رايسلب، حيث نعمل معاً منذ سنين)) (١٥)

الاستهلال الحواري هنا يلخّص فكرة القصة وجوهرها السردي بين شخصية الراوي الذاتي وهو مهاجر عراقي في لندن، صحبة مهاجر صربي آخر، يعملان معاً في محطات قطارات لندن تحت إمرة قائد مهني ميداني لهم هو "مايكل" الذي يهمّ بقيادة إضراب يوقف حياة القطارات والناس في لندن، حتى تستجيب الحكومة لطلباتهم في تحسين مستوى معيشتهم، وتكون شخصية الراوي الذاتي في القصة هي محور الاستهلال الحواري وبؤرة القصة كلها عندما يكون مكلّفاً بإطلاق إشارة الإضراب، ولعل العلاقة الزمنية بين "العاشرة مساءً" و "العاشرة صباحاً" في الحوار الافتتاحي بين الشخصيتين لها تأثير بالغ في تدمير حركة الناس داخل مدينة لندن بتأثير الإضراب.

إذ تسعى عتبة الاستهلال السردي هنا إلى بثّ أغلب الإشارات وأهمّها بصورة موجزة ومختصرة يختزلها الحوار بين الشخصيتين، فضلاً عن دخول الشخصية الثالثة القائدة "مايكل" لتكوين حلقة شخصانية ثلاثية ترسم مستقبل القصة في عتبة الاستهلال، وهذه العتبة الاستهلالية الحوارية يمكن أن تختصر كثيراً من الأحداث المحتملة وتختزلها في علامات تظهر في أكثر من بقعة تنويرية ظاهرة، تجعل العلاقات بين الوحدات السردية متماسكة وتؤدي إلى نتيجة مؤجّلة للقارىء يتحرّى العثور عليها في قابل السرد داخل التمن السردي

للقصة، ولعل هذا الأمر يعدّ من أبرز وظائف عتبة الاستهلال الحوارية في هذا السياق.

تأخذ قصة "الرغبات المتكسّرة" مساراً آخر في تشكيل عتبتها الاستهلالية الحوارية إذ يمهّد الراوي كلي العلم الطريق للمشهد الاستهلالي الحواري بمفتتح وصفي شخصي ومكاني وزمني، ومن ثمّ ينتقل المشهد الاستهلالي نحو فضاء الحوار:

((كانت عيناه الملفوحتان بالغبار والشمس تلتقطان بشغف اللوحات الحديدية، التي تشير على الطريق، إلى ما بقي من مسافة ليصل إلى المدينة. يا له من طريق طويل يسرق يومين من إجازته الثمينة. ترك خلفه البصرة وهي تتلقّى أرتالاً من حاملات الدبابات والمدفعية الثقيلة، كأن الحرب ستبدأ بعد ساعة وليس لها أربع سنوات ثقيلة سدّت منافذ الوصول إلى أمل لنهايتها. حين صعد مع جنود الإعاشة والبريد إلى سيارة عسكرية نقلته من وحدته إلى ساحة سعد في البصرة، قال له السائق:

-"أستغرب حصولك على إجازة في هذا اليوم الأغبر"

ثمّ نظر إليه بطرف عينه، وسحب نفساً من سكارته التي تبدو مجرد عُقب شارف على الانتهاء، وقال مازحاً:

-"قد تكون هارباً ولا أدري، أنقلك بسيارتي حتى يعدموننا معاً"

-"انتزعت إجازتي من حلق السبع. مضى عليّ شهران ولم أنزل مجازاً. هذه المرة قررت في نفسي، أنّهم إذا لم يمنحوني الإجازة فسوف أهرب"

-"تهرب؟"

-"مجرد تفكير")) (١٦)

تنقل هذه الحوارية الاستهلالية في القصة مشكلة الحرب وهي تفرض على الجنود تقاليد ومفردات جديدة تتوقف عليها مصائر حياتهم، ومنها مفردة "الإجازة" ومفردة "الهرب من الخدمة العسكرية" ومفردات أخرى تظهر وتبرز بمعيتها، ولعل عنوان القصة "الرغبات المتكسرة" تحيل على دلالات هذه المفردات بقسوة دلالية كبيرة حين تنسحق كثير من

الشخصيات بين عنف هذه المفردات، التي تهيمن على حركة البشر وتجعلهم أسرى الحرب بأشكال متعددة.

تخضع قصة "الضفدع الرمادي" لعتبة استهلال حوارية تجمع بين الموقف الذاتي في الحدث القصصي وما يتصل بهذا الموقف من موقف عام يتكرر دائماً، وشخصية هذا الضفدع الرمادي المتسوّل صاحب القبعة السوداء المجعّدة هو من يقطع حوار الحبيبين الاستهلالي طالباً وضع عملة نقدية فيها على نحو مخيف:

((قال لصديقته وهو يمسّد كفّيها، ثمّ يضمّهما بأصابعه الطويلة، مثل حمامة تأنس لدفء عشّها:

-"هذه أطول مسافة بي محطّتين، سيمضي بنا القطار تسع دقائق ثمّ يتوقّف في المحطّة الأخيرة، بعدها نغيّر القطار."

-"سوف أحسب الوقت الآن لأعرف دقّتك في قياس المسافات"

-"لا ليس الآن، لم ينطلق القطار بعد، بقيت ثوانٍ"

-"حسناً قل لي متى أبدأ؟"

-"لا ليس الآن، انتظري، انتظري، ابدأي الآن"

لم يكد الشاب يكمل جملته حت امتدّت إلى وجهه قبّعة سوداء مجعّدة متّسخة، يمسك بها ذلك الرجل الذي طالما رأى أشباهه على أرصفة المحطات وفي زوايا الشوارع وقرب الحانات في ليالي أيام السبت)) (١٧)

ثمة مفارقة في هذه العتبة الاستهلالية الحوارية بين فضاء السرد الناعم المنطلق من الحوار بين الصديق وصديقته، وانبثاق حساسية النظر إلى الزمن والمراهنة عليه لقياس المسافات بوصفه نوعاً من الحوار الدافىء الذي يوصل فيما بعد إلى الأهداف المرجوّة، لكنّ المفاجأة التي يفرضها الضفدع الرمادي صاحب القبعة السوداء المجعّدة ما يلبث أن يمزّق سلاسة هذا الحوار بين الشخصيتين كي يوجّه الفضاء السردي الاستهلالي وجهة أخرى.

وحين نعلم في أفق المتن السردي أن هذه المداخلة المزعجة لصاحب القبّعة المتّسخة تعكس

صورة غريبة للتسوّل تقترب من عملية الإرغام أو السرقة، لأنّ تقويض الحوار الاستهلالي بين الشخصيتين إنما هو نوع من الإرهاب السلوكي المقزز، الذي لا يجدان إزاءه من بدّ سوى وضع بعض العملة النقدية في جوف القبّعة لتفادي أي إزعاج أكبر قد يتعرّضا له فيما لو أعرضا عن ذلك، ومن هنا سكتسب الحوار المقطع قيمته في هذه المعادلة الأخلاقية والسلوكية التي تفتح المجال واسعاً كي يدلف القارىء إلى أجواء القصة ومتنها السردي.

الاستهلال التصويريّ:

يعتمد الاستهلال التصويري القصصي على آليّة استخدام كاميرا المحكي وتسليطها بقّوة على المشهد الأوّل المنتِج للبداية القصصية، ولفعالية التصوير هنا تأثير بالغ الأهمية في لفت الانتباه بشدّة نحو هذه المنطقة القصصية التي تشرع القصة فيها ببناء هيلكها السردي، وغالباً ما يكون الراوي الذاتيّ هو من يحمل الكاميرا ويصوّب عدستها اللاقطة نحو المشهد السردي الابتدائي في القصة، بما يوحيه هذا المشهد الاستهلالي من قضايا وإلماحات وأسئلة سردية لا بدّ وأن تجد صداها في قابل المتن القصصي بطبقاته المتعددة.

تعمل قصة "لو لم تكن المحطة الأخيرة قريبة" في بنيتها الاستهلالية على هذا النوع من الاستهلال، وذلك لأنّ المشهد القصصي الذي يمثّل بداية السرد القصصي ينطوي على تركيز وتكثيف وحشد لقيم تصويرية تقترح فكرة الحبّ المصوّر:

((لم أشعر بهما متى صعدا إلى العربة. وقفا ملتفّين على العمود المعدنيّ كشجرة اللبلاب قبالتي، حيث كنتُ جالساً في قطار العودة من العمل، ومثقلاً بذلك التعب الذي أدمنت عليه سنوات.

كانت تلفّ ذراعها على ذراعه، حتى لا يكاد يبين العمود المعدنيّ. تتلمّس أصابعها الطويلة يده. تحاذي بلمسات خفيفة أصابعه المتلعثمة كأنّها تعدّها، واحداً بعد الآخر. تبدأ بالأصبع الصغير، تحتويه بباطن كفّها، ثمّ تجتازه برشاقة إلى الذي يليه، تمكث عنده، كأنّها تستظلّ عند نبع، وتمضي تمسّده بإصبعين، تذهب إلى راحة اليد، وتعود تتسلّق ببطء سلالم ذلك الأصبع، وقبل أن تحتويه يدها المفروشة، تعبر إلى إصبعه الوسطى، تدخل بينه والسبابة ثم تقفز للإبهام

وتضمّه.))(١٨)

تتوجّه عدسة كاميرا الراوي الذاتي خارج منطقته الذاتية لتصوّر شخصيتين تؤلّفان مشهداً سردياً يؤلّف البداية القصصية في القصة، وتتحوّل ذات الراوي كليّة بكامل حماسها نحو مركزية الصورة القصصية المنقولة بعدسته اللاقطة لتكوّن مشهداً استهلالياً متكاملاً من حيث التصوير والتكوين والتأليف، ولاسيما حين يقوم الراوي الذاتي بإدخال شخصيته ضمن الحركة السردية الاستهلالية بوصفه جزءاً أساساً من المشهد الاستهلالي "لم أشعر بهما متى صعدا إلى العربة. وقفا ملتفّين على العمود المعدنيّ كشجرة اللبلاب قبالتي، حيث كنتُ جالساً في قطار العودة من العمل، ومثقلاً بذلك التعب الذي أدمنت عليه سنوات."، على نحو يؤلّف فضاء الصورة السردية الاستهلالية بحساسية تصويرية عالية ويرسم المسافة بينه وبين أركان الصورة بشكل دقيق للغاية.

إنّ هذه المسافة التصويرية في المشهد القصصي الاستهلالي بين الراوي الذاتي والصورة التي تؤلفها الشخصيتان المندمجتان ببعضهما تسمح للراوي المصوّر بالتقاط الصورة بنسبة وضوح عالية، حيث تقترب كاميرا التصوير من الحدث المصوَّر إلى أقرب درجة ممكنة "كانت تلفّ ذراعها على ذراعه، حتى لا يكاد يبين العمود المعدنيّ. تتلمّس أصابعها الطويلة يده. تحاذي بلمسات خفيفة أصابعه المتلعثمة كأنّها تعدّها، واحداً بعد الآخر."، ولا تكتفي كاميرا التصوير بتحديد أطراف الصورة الاستهلالية وعناصرها التشكيلية العامة، بل تدخل إلى التفاصيل التي ترتفع من مستوى التقاط المرئي إلى مستوى التقاط غير المرئي "تبدأ بالأصبع الصغير، تحتويه بباطن كفّها، ثمّ تجتازه برشاقة إلى الذي يليه، تمكث عنده، كأنّها تستظلّ عند نبع، وتمضي تمسّده بإصبعين، تذهب إلى راحة اليد، وتعود تتسلّق ببطء سلالم ذلك الأصبع، وقبل أن تحتويه يدها المفروشة، تعبر إلى إصبعه الوسطى، تدخل بينه والسبابة ثم تقفز للإبهام وتضمّه."، ضمن ستراتيجية تشكيلية لا تكتفي بالتصوير المجرّد بل تتدخل في صلب الفعالية السردية التي تقدمها عتبة الاستهلال، لتكوّن مشهداً استهلالياً يكتفي بذاته السردية في مقام، ويسهّل عملية الانتقال نحو المتن القصصي للقصة في مقام آخر، على نحو سردي بالغ التفاعل والصيرورة السردية.

تنحو العتبة الاستهلالية في قصة "قفزة القرد" نحواً بالغ التركيز ضمن بؤرة صورية تتحفّز

لإنتاج قيمة دلالية مضمرة داخل حدود الاستهلال السردي للقصة، وتعطي لآليات التصوير السردي الداخلي والخارجي فرصة كبيرة على هذا النحو:

((لوّح لي من خلف ظهر مدرّبه، ثم التحقَ بالتلاميذ المستعدّين لقفزة الدوران في الهواء. كان قد علّمني قبل يوم، أين يجب أن أقف حين أجيء مبكراً لأخذه من المدرسة. قال إنّ هناك نافذة مفتوحة على ساحة الانتظار يمكن لي أن أراه منها مع فريق جمناستك المدرسة في آخر ساعة التدريب قبل أن يُقرع جرس انتهاء الدوام.

تحمّسَ ليريني كيف ستكون قفزته، اصطف خلف ثلاثة تلاميذ، صاروا ينطلقون الواحد تلو الآخر، ليقفزوا وهم يضعون أيديهم مثل الحزام المزدوج على بطونهم وبحركة سريعة تقودهم فيها رؤوسهم دفعة إلى أمام يطيرون بشكل دائري وينقلبون وينزلون على قدمين صلبتين. يا له من تمرين صعب وخطير، ماذا لو لم يُتمَّ أحدهم الدورة كاملة في قفزته، ما مصير رقبته؟ شيء مرعب لو فكرت فيه على هذا النحو.)) (١٩)

الراوي الذاتي يسلّط كاميرا التصوير على البداية القصصية وهي تتمركز في صورة قصصية محددة ضمن مسار سردي موجز زمناً ومكاناً، ترسمه مجموعة علاقات سردية بين الراوي الذاتي وشخصية الطفل المقصود بالتصوير والتلاميذ، ويبدأ الراوي الذاتي بتأليف المشهد الاستهلالي من زاوية مكانية قابلة للتصوير بوضوح وبكفاءة تصويرية عالية "لوّح لي من خلف ظهر مدرّبه، ثم التحقَ بالتلاميذ المستعدّين لقفزة الدوران في الهواء.".

إذ يؤدي المكان هنا على نحو عام وعلى نحو خاص أيضاً، ومن خلال التفاصيل الجزئية دوراً مهماً في تشكيل الصورة الاستهلالية القصصية "كان قد علّمني قبل يوم، أين يجب أن أقف حين أجيء مبكراً لأخذه من المدرسة. قال إنّ هناك نافذة مفتوحة على ساحة الانتظار يمكن لي أن أراه منها مع فريق جمناستك المدرسة في آخر ساعة التدريب قبل أن يُقرع جرس انتهاء الدوام."، ويبدو أنّ ما نقله الراوي على لسام الطفل/المعلّم قد رسم له خطة الحركة بدقة كي تكون الصورة صحيحة من دون أي خطأ محتمل.

ومن ثمّ تنتقل فعالية التصوير نحو الطفل التلميذ صحبة زملائه التلاميذ ليكوّن المشهد بحسب رواية الراوي الذاتي لبلوغ أنقى صورة ممكنة لقفزة القرد التي أعلنت عنها عتبة العنونة في القصة "تحمّسَ ليريني كيف ستكون قفزته، اصطف خلف ثلاثة تلاميذ، صاروا ينطلقون الواحد تلو الآخر، ليقفزوا وهم يضعون أيديهم مثل الحزام المزدوج على بطونهم وبحركة سريعة تقودهم فيها رؤوسهم دفعة إلى أمام يطيرون بشكل دائري وينقلبون وينزلون على قدمين صلبتين."، وبعد الانتهاء من رسم الصورة السردية الاستهلالية يغادر الراوي الذاتيّ منطقة التصوير كي يخلو إلى ذاته في منطق استنتاجي متخيّل، يعطي للصورة فكرة مرعبة عن احتمال فشل القفزة "يا له من تمرين صعب وخطير، ماذا لو لم يُتمَّ أحدهم الدورة كاملة في قفزته، ما مصير رقبته؟ شيء مرعب لو فكرت فيه على هذا النحو."، بما يجعل من الراوي شريكاً فاعلاً في تأليف المشهد الاستهلالي التصويري السردي ولا يكتفي بنقل الصورة وتصوير مفرداتها بمعية الشخصيات الأخرى.

تحكي قصة "المرأة القطة والرجل القنفذ" حكاية من حكايات الحرب حين تنجح "المرأة القطة" وهي تسافر في القطار في إنقاذ "الرجل القنفذ" الهارب من الخدمة العسكرية، عن طريق قدرتها في إيهام مفارز التفتيش العسكرية داخل القطار بأنه معها وهي مسؤولة عنه بطريقة خادعة، لذا تأتي عتبة الاستهلال موحية جداً حين يصوّر الراوي الموضوعي "الرجل القنفذ" هو جندي هارب لحظة دخوله عربات القطار باحثاً عن ملاذ شبه مستحيل:

((فتح بحذر بوّابة العربة كأنّه يفتح باباً عظيماً لقلعة. كانت البوابة ثقيلة لكنّها ليس بقدر أن تستعصي على شاب في الثالثة والعشرين. حاول إدخال جسمه الرشيق بشكل جانبي بين دفّتي البوابة، دافعاً بيديه يميناً وشمالاً بهدوء شديد.

مسحت عيناه العربة في سرعة. كان المسافرون غاصّين في نومهم، تكاد رؤوس بعضهم تهدل من مساند الكراسي المعدنيّة. وعندما أكمل انسلاله من البوابة، لفحته دفقة هواء ثقيل فاسد محصور في عربة مكتظّة بالناس والحقائب المرصوفة على الرفوف العالية.

اتجه نحو الباب الحديديّ، والصق وجهه بالزجاج، لعلّه يرى علامة في هذا الليل العميق تدلّ على المكان الذي يجتازه اللحظة هذا القطار المرتج على سكّته

الصاعدة نحو بغداد.)) (٢٠)

يتكوّن المشهد التصويري الاستهلالي للقصة من ثلاث لوحات تصويرية ترسم حركة شخصية "الرجل القنفذ" وهو يتكوّم على نفسه حالماً بالخلاص من مصير شبه محتوم، تبدأ اللوحة الأولى بمحاولة الدخول من بوابة العربة بحذر "فتح بحذر بوّابة العربة كأنّه يفتح باباً عظيماً لقلعة. كانت البوابة ثقيلة لكنّها ليس بقدر أن تستعصي على شاب في الثالثة والعشرين. حاول إدخال جسمه الرشيق بشكل جانبي بين دفّتي البوابة، دافعاً بيديه يميناً وشمالاً بهدوء شديد."، وهي لوحة تصويرية تكشف عميقاً عن معاناة الشخصية وما تحمله من معاناة تجعله يغامر بحياته حين لا يكون له من سبيل سوى هذه المغامرة الطائشة.

في اللوحة التصويرية الثانية التي تؤلّف المشهد التصويري الاستهلالي يصوّر الراوي كلي العلم نجاح الشخصية في دخول عربة القطار، كي يدخل في أزمة جديدة تتعلّق بكيفية الحصول على مقعد أولاً، وكيفية إنقاذ نفسه من مفارز التفتيش عن الجنود الهاربين أيضاً "مسحت عيناه العربة في سرعة. كان المسافرون غاصّين في نومهم، تكاد رؤوس بعضهم تهدل من مساند الكراسي المعدنيّة. وعندما أكمل انسلاله من البوابة، لفحته دفقة هواء ثقيل فاسد محصور في عربة مكتظّة بالناس والحقائب المرصوفة على الرفوف العالية."، لتقف اللوحة الثانية عند منطقة حرجة تتضاعف فيها حيرة الشخصية وخوفها من مجهول قريب لا يعرف عنه شيئاً، في حين تسهم هذه اللوحة مع اللوحة الأولى برسم الصورة السردية لاستهلالية القصة.

لا تحمل اللوحة الثالثة من لوحات عتبة الاستهلال التصويري القصصية أي أمل للشخصية في خلاص ما، سوى أنها تصور الحال السردية التي صارت عليها الشخصية على نحو استكملت فيه التشكيل الاستهلالي التصويري "اتجه نحو الباب الحديديّ، والصق وجهه بالزجاج، لعلّه يرى علامة في هذا الليل العميق تدلّ على المكان الذي يجتازه اللحظة هذا القطار المرتج على سكّته الصاعدة نحو بغداد."، وهو ما يشحن مجتمع التلقّي لمواصلة البحث عن مصير الشخصية في قابل المتن السردي، فمن وظائف عتبة الاستهلال على هذا النحو دفع المتلقي نحو متن القصة بشغف لمعرفة مصائر الشخصيات وتطورات الحدث القصصي.

الاستهلال المونولوجيّ:

جاءت قصة واحدة على هذا النوع الاستهلالي الذي سمّيناه "الاستهلال المونولوجي" في قصص فاتح عبد السلام "قطارات تصعد نحو السماء" هي القصة الموسومة "بريّة في قطار"، إذ هي تقوم على نوع من الاسترجاع الذاتيّ للشخصية المركزية في القصة التي يقوم بتقديمها راوٍ موضوعيّ "كلي العلم" يمتلك النوع الأهم من الرؤية وهو الـ "رؤية من الخلف"، وهي رؤية عارفة بما تنطوي عليه الشخصية الرئيسة من قناعات ورؤيات وأحداث ومواقف وذكريات تحب أن تستعيدها وتسترجع بعضاً من تفاصيلها منذ عتبة الاستهلال، كي تكون حاضرة وفاعلة في المتن القصصي على نحو أصيل يعكس عناية القاص بنوعية عتبة الاستهلال وقيمتها التعبيرية والتشكيلية. وقد جاءت عتبة الاستهلال المونولوجيّ على هذا النحو:

((رنّتْ كلمات صديق طفولته في رأسه أكثر من مرّة، هذا اليوم.

وقال في نفسه "أمعقولة.. قصّة في كلّ يوم.. كلّ يوم؟" ثمّ قلبَ الصفحة ما قبل الأخيرة في رواية قلب الظلام، وتوقّف عند سطر لا يغادره. تذكّر أنّه كلّما أعاد قراءة هذه الرواية، يرتبك عند هذا الموضع، كأنّه يريد أن يغيّر مصائر الحدث هنا، لكنّه يشعر بالإحباط لأنّه يعرف أنّ الأوان قد فات. نظر عبر نافذة القطار الكبير محاولاً تغيير مزاجه في اجتياز هذه العتبة الأخيرة نحو النهاية، ثمّ عاد وسكب عينيه على ذلك الموضع في الكتاب وقرأ متحاملاً على نفسه. (كانت تعرف.. كانت واثقة.. وسمعتها تبكي.. كانت قد أخفت وجهها بين كفّيها، بدا لي أنّ البيت سينهار قبل أن تهرب.. إنّ السماء ستسقط على رأسي.. لكن لم يحدث شيء..")) (٢١)

تبدأ العتبة الاستهلالية بجملة سردية راصدة وواصفة تعمل في داخل رأس الشخصية وتكشف عمّا يدور فيه من أشياء "رنّتْ كلمات صديق طفولته في رأسه أكثر من مرّة، هذا اليوم."، وهذا الرنين هو الإيقاع الذي لا بدّ منه كي تستعيد الشخصية ذاتها من موقف معيّن أو رؤية معيّنة أو حالة معيّنة، ومن ثمّ تأتي الجملة السردية التي تتحوّل نحو فضاء السرد الذاتيّ المونولوجيّ "وقال في نفسه"، حيث تتسلّم الشخصيّة مقاليد السرد وتبدأ برواية

مونولوجها الداخليّ على هذا النحو: "أمعقولة.. قصّة في كلّ يوم.. كلّ يوم؟"، بهذا الإلحاح والتركيز على الموضوع المتعلّق بالكتابة القصصية المتواصلة كلّ يوم وكأنّها تحيل على قصص ألف ليلة وليلة.

لكنّ الراوي الموضوعيّ ما يلبث أن يعود لمعاينة ما تفكر به الشخصية وهي تسترجع مواقفها وممارساتها السردية داخل القصة "ثمّ قلبَ الصفحة ما قبل الأخيرة في رواية قلب الظلام، وتوقّف عند سطر لا يغادره. تذكّر أنّه كلّما أعاد قراءة هذه الرواية، يرتبك عند هذا الموضع، كأنّه يريد أن يغيّر مصائر الحدث هنا، لكنّه يشعر بالإحباط لأنّه يعرف أنّ الأوان قد فات."، فهذا المقطع المسترجع من علاقة الشخصية برواية "كونراد" الموسومة "قلب الظلام" يمثل جوهر الاسترجاع الذي يعمل فيه الراوي على محاولة تغيير المصير، وهذه المحاولة التي تعتمل في داخل الشخصية بوصفها نوعاً من الاسترجاع الذاتي أو المونولوج الذي يقوم الراوي بوصفه من داخل الشخصية، من أجل دعم موقف الشخصية وموقعها داخل البنيان العام للحدث.

يحاول الراوي الموضوعي من جديد أن يلتقط إحساس الشخصية الداخلي من خلال ترتيب العلاقة بينها وبين الكتاب الذي يحمل المقولة الأساسية في هذا المفصل من القصة "نظر عبر نافذة القطار الكبير محاولاً تغيير مزاجه في اجتياز هذه العتبة الأخيرة نحو النهاية"، فحالة تغيير المزاج من شأنها أن تكشف عن الطبيعة النفسية الداخلية التي تنتاب الشخصية وهي تعيد إنتاج قراءتها لرواية كونراد في مواضع معيّنة ومنتخَبَة منها "ثمّ عاد وسكب عينيه على ذلك الموضع في الكتاب وقرأ متحاملاً على نفسه." بوصفها جملة مركزية ذات تأثير شخصي قرائي فيه.

يندفع هذا الاسترجاع في ذات الشخصية كي تكون هذه الجملة الروائية في رواية "قلب الظلام" هي عنوان الاستعادة الذي تقوم الشخصية بإنتاجه في كل لحظة قادمة: (كانت تعرف.. كانت واثقة.. وسمعتها تبكي.. كانت قد أخفت وجهها بين كفّيها، بدا لي أنّ البيت سينهار قبل أن تهرب.. إنّ السماء ستسقط على رأسي.. لكن لم يحدث شيء..)، على نحو يتفاعل مع موقف الشخصية في علاقتها مع شخصية الابنة ومع المكان اللندني العام والمنزلي الخاص، بما يجعل من هذه العتبة الاستهلالية في جوهرها المونولوجي فرصة كافية

لاستظهار نوع الشخصية وطريقة تفكيرها ووجهة نظرها في الأشياء.

Abstract
The Poetics of Thresholds of the Initial Lines
In Trains Ascending toward Heaven
Dr.Faisl Salih Al-Qasiri
Institute of Fine Arts

This aesthetic critical study deals with the textual thresholds and selects thresholds of initial lines in Fatih Abdul-Salaam's new collection of short stories Trains Ascending toward Heaven. The onsets of these stories were variable according to the experience in every short story though all the stories harp on the single string of alienation and take of the train as a central, essential theme. However, the textual variety in each story offers the chance to a variety of onsets that can be approached as: the symbolic onset, the conversational onset, the visual onset and monological onset.

الإحالات والهوامش:

(١) الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣: ٢٣.

(٢) الشعرية والثقافة، حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣: ٤٤.

(٣) الاستهلال السردي في قصة التسعينات، وديع العبيدي، موقع الحوار المتمدن، العدد ٢٦٦٩، ٢٠٠٩.

(٤) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩: ١٤.

(٥) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي أصيبعة، تحقيق د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الدينية الإسلامية، لجنة إحياء التراث، مصر، ١٣٨٣ هـ :١٦٨.

(٦) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن الميداني، الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧: ١١٠.

(٧) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، ط١، بيروت، ١٩٩٩: ٤١٩.

(٨) التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب

العالمي، عمّان، ط١، ٢٠٠٩: ٤٧.

(٩) عتبات النص الموازي، د. جميل حمداوي، موقع ندوة، شبكة الإنترنت.

(١٠) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٧١: ٩٠-٩١.

(١١) قطارات تصعد نحو السماء، فاتح عبد السلام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٩.

(١٢) قطارات تصعد نحو السماء: ١١.

(١٣) قطارات تصعد نحو السماء: ٢٣.

(١٤) قطارات تصعد نحو السماء: ١١٥.

(١٥) قطارات تصعد نحو السماء: ٣٧.

(١٦) قطارات تصعد نحو السماء: ١٢٩.

(١٧) قطارات تصعد نحو السماء: ١٦٣.

(١٨) قطارات تصعد نحو السماء: ٦٣.

(١٩) قطارات تصعد نحو السماء: ٧٣.

(٢٠) قطارات تصعد نحو السماء: ٩٥.

(٢١) قطارات تصعد نحو السماء: ١٥٣.

المصادر

- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩.
- الاستهلال السردي في قصة التسعينات، وديع العبيدي، موقع الحوار المتمدن، العدد ٢٦٦٩، ٢٠٠٩.
- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن الميداني، الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧: ١١٠.

- التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠٠٩.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي أصيبعة، تحقيق د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الدينية الإسلامية، لجنة إحياء التراث، مصر، ١٣٨٣ هـ .
- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٧١.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، ط١، بيروت، ١٩٩٩.
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.
- الشعرية والثقافة، حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.
- عتبات النص الموازي، د. جميل حمداوي، موقع ندوة، شبكة الإنترنت.
- قطارات تصعد نحو السماء، فاتح عبد السلام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٩.