الصورة السردية*

هشام محمد عبدالله

قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة الموصل، موصل – العراق.

زهراء وليد شيت

قسم القانون، كلية الحدباء الجامعة، موصل – العراق.

المستخلص

تُعد الصورة عنصراً مهماً في الفنون السردية ولاسيما الرواية إذ تمثل البوابة التي تفتح النص على آفاق رحبة، ووسيلة يتوسلها المبدع من أجل استفزاز القارئ، فالصورة هنا وسيلة أسلوبية ترسم الشخوص الإنسانية وتكشف عن المعطيات الجمالية التي تعبر عن شعرية الرواية.

فالصورة تمثل نمطاً من أنماط الأسلوب الشعري الذي وظف في الرواية الجديدة التي مزجت بين الشعري والسردي.

الكلمات المفتاحية: الصورة، السرد شعرية الصورة، الأسلوب.

* بحث مستل من أطروحة الدكتوراه (الأساليب السردية في روايات انعام كجه جي).

تاريخ استلام البحث ٢٠٢١/١٢/٢٧ تاريخ قبول النشر ٢٠٢٢/٢/١٦

The Narrative Image*

Hisham Muhammad Abdullah
Department of Arabic Language, College of Education for Human Sciences, University of Mosul, Mosul - Iraq.
Zahra Walid Sheet
Dept of Law, Al-Hadba University College, Mosul-Iraq.

Abstract

Image is an important element in narrative arts, the novel in particular. It represents the gateway that provides the text with a wide knowledge and at the same time image is a means by which the author provokes the reader. In this sense, the image here is a stylistic means that draws human characters and reveals the beautiful data that expresses the poeticity of the novel. So, the image represents a type of poetic style that is employed in the modern novel, which mixed between poetic and narrative.

Keywords: Image, Narrative Poetic Image, Style.

* Reprint from Ph. Thesis Narrative methods in the novels of Inaam Kajah Ji.

المقدمة

أولاً: اهداف الدراسة

التحقق من الفرضية الأدبية التي ترى إمكانية التداخل بين الأنواع الفنية المختلفة، وتحديداً في رواية إنعام كجه جي التي جاءت متكئة على الأسلوب الشعري واللغة، واللغة المعتمدة على عنصر المفارقة، فضلاً عن الصورة الروائية التي اعتمدتها الكاتبة وهي تؤطر للعواطف والأخيلة المبثوثة في نصوص الرواية.

ثانياً: أهمية الدراسة

تنبع أهمية هذه الدراسة من كونها تحاول أن تتوصل إلى أمكانية التداخل بين السردي والشعري بوصفهما أسلوبين أدبيين مختلفين من حيث الآليات والمضامين وكيفية تحقق هذا التدخل في النص الروائي، وإلى أي مدى حافظ النص السردي على خصوصية وجماليته بعد أن خضع لمبدأ التداخل مع الأسلوب الشعري.

ثالثاً: منهجية الدراسة

المنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج التحليلي القائم على مبادئ الوصف والتحليل في مقاربتها للنص الأدبي.

رابعاً: تقسيم الدراسة

الدراسة قائمةٌ بشكل رئيس على مفهوم الصورة وتشكيلات الصورة داخل روايات إنعام كجة جي من خلال المقاطع التحليلية في مجموع الروايات.

الصورة

تعد الصورة ركيزة أساسية لكل الفنون الابداعية بصورة عامة، وفي الشعر بصورة خاصة.. فالصورة تمثل النافذة التي يطل من خلالها الأديب على العالم فيبث من خلالها رؤيته وفلسفته.. وبعد ذلك انسحبت الصورة إلى الفنون السردية ولاسيما الرواية" إذ اصبحت عنصراً مهما في بنية الرواية، وإن كان توظيفها في الرواية جاء مغايراً لتوظيف الصورة في الشعر، ذلك أنَّ الرواية جنس ادبي سردي بامتياز، ((تعد الصورة أنجح الوسائل الاسلوبية في رسم الشخوص الانسانية" انها علامة تدل على السمات المميزة للشخصيات التي تستعملها))[1]، إذن فالصورة آلية ووسيلة يتوسلها المبدع من أجل استفزاز القارئ وإثارة الدهشة في نفسه، ((ومن الطبيعي أن تكون البنية السردية الصغرى في مشروع القصة مكاناً مهيكلاً مسبقاً يتوفر على مناخ صالح يساعد على نمو الصورة، أي أنه المنطقة الأكثر توفراً على دواعي ولوج الصورة الشعرية الى اجواء القص، فهي- فضلا عن مناخها- تمثل اللبنة الاساسية في بناء القصة))[2]، لذلك تشكل الصورة في البنية السردية عنصراً اساسياً وركيزة مهمة في تلك البنية" كونها تفتح النص على آفاق رحبة، لذلك ((عادة ماننسى قبل التحليل ماهو ممثل في الصورة، أي مايتعلق بالعناصر التي تكونها والعلاقات التي تنتظم وفقها، أن وجود الصورة مرتبط بقدرتها على الحسم، أي قدرتها على اقصاء مايجب أن لايمثل. فلاختيار في الصورة لايمكن فقط في انتقاء مايجب أن يكون مرئيا بل، ايضاً في مايجب ألا يرى))[3].

لقد جاءت روايات انعام كججي متكئة على الأسلوب الشعري، بما في ذلك اللغة الشعرية العالية المعتمدة على عنصر المفارقة، فضلاً عن الصورة الروائية التى اعتمدتها الكاتبة بدرجة كبيرة من أجل تأطير الأحاسيس والمشاعر التي تبثها هنا وهناك وفي ثنايا رواياتها.

وبما أنَّ الصورة هي النصر الأساس في الاسلوب الشعري سواء أكان في بنية النص الشعري أم في بنية النص السردي، فإننا سنقف على مقاطع في الصورة في روايات انعام كچجي لنكشف عن القيمة الجمالية للصورة الروائية التي تحدد في مجملها معطيات الاسلوب الشعري في النص السردي.. فتأتي الصورة معبرة عن شعرية الرواية، ((مدَّ لها

البابا كفًّا نحيلة كأنها من الخزف الأبيض، دمية من تلك الدمى الصغيرة التي ترتدي الدانتيل وتقف على علب الحلوى القديمة، ينصبونها بمفتاح ذهبي فتروح تدور على نغمات موسيقى عيد الميلاد، تيد الميلاد. تمعّنت في كفة وخمنت أنَّ جلده لم يَرَ الشمس ولم يغتسِل إلا بالكريما. خافت عليه من ترقق العظام وتمنّت لو كان دفتر الوصفات الطبية معها لتكتب له علبتين من فيتامين دي، وترمم هيكله الهش. شعرت بالحنو عليه وكأنها البابا وهو المشعرات بالحنو عليه وكأنها البابا وهو المرآة اللاجئة. لم تقبّل اليد الخزفية بل اكتفت بابتسامة ومصافحة واهية وبدون كلمات، وهي تنظر في عيني من زجاج ازرق مصفّح))[4].

تتحد الصورة الروائية في هذا المقطع السردي عبر أسلوب شعري كرنفالي اعتمدته الكاتبة لتثبت روح السخرية من واقع مؤلم مليء بالتناقضات، فبدأت بتصوير شخصية البابا الذي مدَّ يداً نحيلة، وهذه اليد مصنوعة من الخزف من شدة رقتها وشفافيتها، وراحت الروائية تكثف ابعاد الصورة الروائية وهي تشبه البابا بالدمية الصغيرة التي ترتدي الدانتيل وهو قماش خفيف شفاف، وتستمر الروائية برسم كرنفاليتها الساخرة من خلال البابا الروائية برسم كرنفاليتها الساخرة من خلال جعل البابا مثل الدمية التي توضع فوق علب الحلوى القديمة، وتنصب هذه الدمية بمفتاح ذهبي فتروح تدور حول نفسها، إنَّ هذه الصورة ساخرة تؤطر ماعليه من نعيم(البابا) وهي امرأة لاجئة فرّرت من ويلات الحروب الطائفية التي غزت وطنها، إنها من خلال تصويرها هذا تضع القارئ أمام حقيقة واحدة وهي أن من يمثلنا لايعلم بحالنا إنه يعيش في قصر من عاج لاحول له ولا قوة إنه مسيّر تحركه ايادي خفية وراء الكواليس.

تستمر الروائية في رسم صورة البابا فهي حين رأت جلدة الناعم خمَّنت أنه لم يرى الشمس، ولم يغتسل الا بالكريما، إن الاسلوب الساخر واضح في هذه الصورة ان الكاتبة ترصد لنا الوضع بطريقة كرنفالية ساخرة، وحتى انها راحت تهزاء في قولها: (خافت عليه من ترقق العظام وتمنت لو ان دفتر الوصفات الطبية معها لتكتب له علبتين من فيتامين دي، ترمم هيكله الهش) إن هذه الصورة مستفزة للقارئ الى درجة أنه يضحك ضحكة صفراء من هذه الحال التي رصدتها الروائية إن الطبيبة ليست بحاجة الى دفتر

الوصفات الطبيبة ليست بحاجة الى دفتر الوصفات الطبية، فهي تستطيع أنْ تصف الدواء على وفق الحال التي ترصدها، ولكن الغاية من ذلك كله تعزيز السخرية وتأطيرها، إنها تريد ان تقول: الحياة كذبة كبيرة، وانتم يامَنْ تدعون أنكم حماتتدعون أنكم حماتنا، أنتم في واد ونحن في واد، وراحت تستمر في رسم الصورة الساخرة حتى إنها عمدت من شدة اشفاقها عليه أنها هي البابا، والبابا هو المرأة اللاجئة الهاربة إليه لعلها تجد فيه ما يبهجها، لكنها صارت تشفق على البابا في الوقت الذي هي تحتاج الى الشفقة والرحمة، حتى إنها لم تقبِّل يد البابا خوفاً عليها من التمزق وراحت تتطلع في عينيه التين وضعتا في زجاج أزرق مصفح.. إن القارئ وهو يقرأ هذا المقطع لايحتاج الى وقت طويل من أجل استشارة الضحك لديه، بل إنه من الوهلة الاولى يقف على الصورة الساخرة المرسومة بحبكة متينة، وبعلاقات قائمة على المفارقة.. فيأخذه الضحك من أول المقطع حتى آخره.. فجاءت الصورة الرواية محبوكة متينة السبك.. فالصورة الشعرية ((هي ماترسمهُ على نحو ما، لذهن المتلقي، كلمات اللغة، شعراً أو نثراً، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد، والاحاسيس والأخيلة، بعد أن كانت في منطلق متمثلة في ذهن الكاتب وتجسدت من ثم بفعل اللغة وصياغتها والتعبيرية، وأساليبها التقنية التي يضمنها علم الجمال الأدبي، ويبسطها فصول البلاغة))[5].

وتتوسل الكاتبة بالصورة الروائية لتعزيز رؤيتها وكل ماتريد الافصاح عنه للقارئ، فتقول: ((حلَّ الخريف بكل غواياته واللونية واختفت الأرصفة تحت أوراق الشجر. وتواطأ كناسوا الشوارع مع تجليات الطبيعة فتركو ذلك البساط الملوَّن يغطي أرضية باريس وكأنَّ الواحد منهم فنان انطباعي بالفطرة. هكذا هي الفصول هنا، تهجم بدون مقدمات، ثعلباً مكَّاراً يلعب لعبته مرة بعد مرة فتنطلي علينا الحيلة كلَّ مرة، ونسكر من فرط الانبهار بالمشهد المفتوح على سعته لكلَّ ذي عينين))[6].

تأخذنا الصورة المبهرة إلى عالم اللوحات التعبيرية الجميلة التي تحرك في نفوسنا الإحساس بالدهشة والرغبة في الاندماج والتماهي مع ماصورته الروائية، فتبدأ رسم صورتها منطلقة من فصل الخريف الذي حلَّ بكل غواياته، حتى إن الارصفة اختفت تحت أوراق الشجر، وتتوالى عملية التصوير برسم المشهد مع اضفاء الأحاسيس عليه، فتلجأ

إلى مسألة التواطؤ، وكلنا يعلم مالهذه الكلمة من دلالات سلبية إلا أنها جاءت في معرض رصد الجمال، فالتواطؤ جاء من كناسي الشوارع الذين تواطؤوا فلم ينظفوا الأرصفة من تراكم أوراق الشجر المتساقطة، فتشكلت هذه اللوحة الجمالية.

وهي–أي الروائية– تذكر ذلك فتقول: (كأن الواحد منهم فنان انطباعي بالفطرة)، والفن الانطباعي هو الفن الذي يحرك المشاعر والاحاسيس في نفس المتلقي وهو أكثر الفنون التصاقاً بالذهب الرومانتيكي، إنها دعوة ضمنية للعودة إلى الطبيعة والفطرة السليمة.. ثم تستمر في وضع الحدود الجمالية لهذه الصورة الروائية، من خلال ثم تستمر في وضع الحدود الجمالية لهذه الصورة الروائية، من خلال تشبيه الفصول التي تهجم من دون أية مقدمات بالثعلب المكار الذي يمارس لعبته مرة بعد مرة ونحن تنطلي علينا الحيلة في كل مرة، إنَّ هذا التشبيه بحد ذاته هو مفارقة جمالية. إذ إنَّ الفصول بطبيعتها مباغتة لاتعطي تمهيداً لحضورها ولا مقدمات، هي حال الثعلب الذي يخدعنا في كل مرة ونصدقه في كل مرة يخدعنا فيها.. ومن شدة الاندماج بين هذا المشهد وبين الرأي، فإن الشكر هو النتيجة الحتمية من فرط الانبهار بالمشهد المفتوع على سمعته لكل ذي عينين، أي لكل كائن يرى وليس الأمر مقتصرا على الانسان فحسب.. ومن خلال ذلك صوَّرت لنا الكاتبة هذا الجمال بطريقة تجعل القارئ يتماهى مع المشهد المرئي وكأنه في داخله على الرغم من أنه مرسوم بالكلمات بالألوان.

تتخذ الكاتبة انعام كججي من الصورة الروائية وسيلة للبوح عما في نفس شخصيات روايتها، لتكشف عن شيء من المستور الذي غطته أغشية من غبار السنوات الراحلة، إنَّ تشكيل الصورة الروائية في روايات إنعام كججي تتكيء على الذاكرة و تلك الذاكرة المشحونة بالألم والامل، فالحزن والفرح، إنَّ الذاكرة في النص تتحول إلى نمط حياتي، كما هي نمط سردي في الوقت نفسه.. ((كانت جالسة في القطار، بقرب النافذة. ثم رأت ماضيها يأتي ويرمي نفسه في المقعد المقابل. نظر، شامتاً، في عينيها وانتشلها من الرتابة ووهن السنين. هل تتجاهله أم تغيرَّ مكانها؟ حدَّثت نفسها أنْ تقوم وتتجه صوب جرس الطوارئ وتسحب لسانه الأحمر. ستسمع صرخات العجلات وهي تحتكّ

بحديد السكة وتطلق شراراً. تفتح وتنزل وتجري على الرصيف، لكنَّ عينيه كانتا تقبضان عليها وتقيِّدان يديها. أرختْ جفنيها وسلَّمت نفسها لنديف قطن أبيض.))[7].

تأخذ الصورة الروائية في هذا المقطع السردي مبلغها من التأثير في القاريء، وسحبه إلى عمق النص، محاول الكشف عن الماضي الذي اقتادته الذاكرة إليها–أي إلى البطلة– حيث قام فعل التجسيد بدور فاعل ومهم في رسم الصورة، إذ صوَّرت الروائية الماضي شخصاً يتحرك حاله حال البشر، فيأتي ويرمي نفسه في المقعد المقابل لمقعد البطلة، وصار ينظر اليها نظرة الشامت، وانتشلها من رتابة الايام ووهن السنين، ي هذه اللحظة وهي ترى ماضيها امامها، يشتغل المونولوج" إذ صارت البطلة تحدّث نفسها وتضع نفسها امام خيارين إما أن تتجاهله وإما أن تغير مكانها، ثم ازداد فعل الحوار الداخلي حيث راحت تحدث نفسها بأنْ تتجه صوب جرس الطوارئ، وتسحب لسانه الأحمر، لتوقف القطار، وجاء تصوير هذا التداعي الداخلي للشخصية عبر الاستعارة التي حققت زخماً دلالياً كبيراً من خلال (لسانه الأحمر) ومن خلال (ستسمع صراخ العجلات وهي تحتك بحديد السكة وتطلق شراراً)، إنَّ هذا التكثيف الاستعاري عزز الصورة الروائية ومنحها بعداً جمالياً من أجل الوصول إلى الغاية التي تبتغيها وهي الهروب من الماضي الذي تمثّل لها شخصاً يزدريها بنظراته الشامتة، فكل ذلك جاء متضافراً من أجل تحقق لحظة الهروب من الماضي (وتنزل وتجري على الرصيف).. وعلى الرغم من كل المحاولات التي أقدمت عليها الشخصية في الهروب من الماضي إلا أنها لم تستطع الفكاك منه البتة، (لكنَّ عينيه كانتا تقبضان عليها وتقيدان يديها)..

إنْ الماضي يمد أصابعه ليطوق الانسان بقوة، ومهما حاول الفكاك منه فإنه سيعود إلى الوقوع في مصيدته، وبما أنَّ المتخيل السردي هو بالأساس متكيء على الذاكرة، فإنَّ الماضي–لابد أن يكون حاضراً بقوة– سواء أكان ذلك الماضي جميلا أم قبيحا.. واستطاعت الروائية أن تنقل لنا الاحساس بالماضي من خلال رسم الصورة الروائية عبر تجسيد الماضي وتأطيره في حدود وأبعاد كائن بشري..

وتتمدد الصورة الروائية في كتابات إنعام كججي لتتجاوز حدود الاتكاء على الماضي، وتستقر في ادق التفصيلات المستمدة من البيئة الحاضنة، تلك البيئة الأم التي

طبعت معطياتها على الشخصيات، على الرغم من البعد المكاني والزماني الذي فصل بين البيئة الأم والبيئة الجديدة، فغالباً ما يقتات السرد الروائي على الذاكرة، فيجتر منها مايريد ليبني سرداً صورياً عائماً بين الواقع والمتخيل، لكنه في الوقت نفسه هو من رحم الواقع، فإذا بالذكريات تتداعى امام الشخصيات مثل رحم الواقع، فإذا بالذكريات تتداعى امام الشخصيات مثل طبق فاكهة كبيرة ف طبق فاكهة كبيرة فيه ما لذَّ وطاب..

((لكنَّ وديان لاتجد في نفسها الرغبة لمضاهاة تاجي. تعيش كلٌّ منها شخصيتها قانعة بيها. والدنيا صينية بقلاوة بالدهن الحر. أقبلت إحداهما عليها بشهية واكتفت الأخرى بأن تكشَّ عنها الذباب. صديقتان تفصل بينهما عقود من التفاوت. عمر الاولى ضعف الثانية. تتعايشان على الحافة مابين التفاهم والتنافر. كأنهما ضَّرتان لشحٍ واحد، جمعها مصير أخرق نبتتان من تربتين مختلفتين وطقسين ومتعاكسين. فإذا هطلت الامطار تقارب الرأسان تحت مظلة واحدة.))[8].

إنَّ العلاقات الضدية القائمة على مبدأ الثنائيات هي عنصر مهم من عناصر تشكيل الصورة في النص الأدبي بصورة عامة، وفي النص السردي- في المعرض حديثنا هنا-، فالصورة التي نبتغي إظهارها للقارئ يجب أنْ تكون متكئة على شيء من الضدية، لكن أية ضدية؟ إنها ضدية العلاقات الجمالية التي من خلالها يتضح القيمة الجمالية، ففي هذا المقطع السردي نقف أما شخصيتين (وديان) و(تاجي) هما امرأتان كل واحدة لها نمط حياتها تعيشه قانعة به، لكنَّ الروائية بذكائها تلجأ إلى شيء من البيئة العراقية كي تعزز الروح الجمالية في هذه الصورة، فتصوّر الدنيا على أنها (صينية بقلاوة بادهن الحر)، وهذه الصينية في متناول يد البطلتين (وديان) و(تاجي) لكن الفرق أن (تاجي) اقبلت على الدنيا (صينية البقلاوة) بشهية فتلذذت واستمتعت، في حين إنَّ (وديان) حالها حال الذي يُبعد الذباب عن هذه الصينية، إنها صورة غاية الروعة مستمدة من الإرث البيئي لهاتين الشخصيتين.. غنَّ الفارق الكبير في العمر بينهما لم يكن حاجزاً في أنْ تكونا صديقتين تفتح احداهما أساريرها للأخرى، يتوافقان تارة، ويتخاصمان تارات، فياتي التشبيه ليعبر عن هذه الحال التي كانتا عليها (كأنهما ضرتان لشحٍ واحد)، فأدى هذا التشبيه فعله في تعزيز فاعلية الصورة الروائية.. وتتوالى الدلالات التي تشكلها الصورة

الروائية في هذا المقطع السردي (نبتتان من تربتين مختلفتين وطقسين تعاكسين) هي اشارة إلى الانتماء الديني لكل من تاجي ووديان فالأولى مسيحية والثانية مسلمة (فإذا هطلت الأمطار تتقارب الرأسان تحت مظلة واحدة)..

إنها أمطار الحروب التي فرقَّت أبناء الوطن الواحد، فجمعتهم المنافي البعيدة..

تمتلك الروائية انعام كججي المقدرة السردية العالية في رسم الصورة الروائية المغموسة بالأحاسيس والانفعالات، كي تحقق الفعالية الكبيرة التي تثير القاريء وتستفزه، فمن فعالية الصورة أنْ تكون مؤثرة في القاريء، فأية صورة إذا ((لم ترتبط بالعواطف، وإذا لم تقترن بالأشياء التي نحس بيها، فإنها تبقى بعيدة عن التأثير فتي نحس بيها، فإنها تبقى بعيدة عن التأثير فينا، فكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بالشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً))[9]، وبذلك تحقق الصورة الروائية فاعلاً فتصبح هذه العملية ذات أبعاد تفاعلية بين عملية السرد المؤطرة بالصور الروائية وبين القاريء الذي يعد الركيزة الاساسية في إماطة اللثام عن القيمة الجمالية..

وتتوالى الصور الروائية التي تحمل دلالة عميقة، لتعبر عن واقع عاشه الانسان أو يعيشه في الآن، أو ربما سيعيشه في المستقبل، الصورة تعبر عن ما يخالج نفوسنا، فهي التي تحمل معها مشاعرنا وأحاسيسنا، وتحمل معها أوجاعنا وأفراحنا، فهي بصورة أوضح تعبر عن تناقضاتنا في عالم متناقض..

((لو كان الشجن رجلا لما قتلته بل لدعوت له بطول العمر. كيف تمكَّن هذا الإحساس المخاتل أن يصقلني ويشذب نزقي الذي كان طبعاً فيَّ؟ كيف صرتُ أرى الدنيا ومن فيها بلون آخر لاخبرة لي به، أجهل درجاته وتتلعثم في تفسيره كلماتي، بل تتعثر في الاقرار به عيناي؟ هل كنتُ مصابة بعمى الألوان؟ أم إنني كنت سليمة ستة على ستة، وإن ما أراه الآن على شاشة رؤيتي، هو اللون الغلط؟ حتى ضحكتي تغيرت. لم أعد أقهقه من قلبي كالسابق، كاشفة، بلاخجل، عن اسناني السفلية المعوجة التي وصفها كالفن بأنها تشبه مقهىً شعبياً تشاجر روّاده بالكراسي. كان كالفن، يومذاك، يقصد أن يغازلني. لكن الغزل ماعاد، اليوم، يناسبني. من يغازل امرأةً تحمل مقبرة بين الضلوع؟))[10]

تتشكل الصورة في هذا المقطع عبر منظومة الحزن العميق الذي يحيط بالشخصية، فتفتح الروائية الصورة بتناص مع مقولة: (لوكان الفقر رجلاً لقتلته)، لكنه تناص أنبنى على المفارقة والمغايرة (لوكان الشجن رجلا لما قتلته، بل لدعوت له بطول العمر). إنَّ العيش في دائرة الحزن التي لايمكن الخلاص من محيطها هو الذي خلق الفة مع الحزن إلى درجة لايمكن العيش من دونه، هذا حال العراقي الذي داهمته لا أحزان من كل جانب ولفته كما تلف العنكبوت فريستها بخيوطها، لذا لم يعد من الطبيعي أن يعيش العراقي حياته من دون الشجن، فهذا غدا ملح الايام، تتوالى الشخصية في رصد الصورة الروائية، فهي ترى الدنيا بلون واحد لاخبرة لها به، فتنهال التساؤلات على شكل استفهامات انكارية مكثفة، وتعمل هذه الاستفهامات على مبدأ تعزيز المقصود من خلال النفي، كل شيء فيها–أي الشخصية– تغير الى الحزن، (حتى ضحكتي تغيرت. لم أعد أقهقه من قلبي كالسابق)..

وفي هذه الصورة تستدعي الشخصية تشبيها لأحد الفلاسفة الاهوتيين وهو (جون كالفن)وهي في معرض حديها عن أسنانها المعوجة والتي شبهها (كالفن) بمقهى شعبي تشاجر رواده بالكراسي، إن استحضار كالفن لم يأتِ اعتباطاً، بل هو مرتبط بمنظومة تشكل الصورة الروائية في هذا المقطع" إذ كان (كالفن) دكتاتوراً قاسياً، فقد منع جميع انواع الفن، بأستثناء الموسيقى.. فإنَّ ذلك انعكس على تشبيهاته المنبنية على العنف، وتذهب الشخصية إلى أن (كالفن) حين جاء بهذه الصورة كان يقصد مغازلتها، إنَّ هذا الاستدعاء مرجعة الاسقاط، فالشخصية تحاول اسقاط ماقيل عل ألسنة الفلاسفة (كالفن) على ذاتها، بوصفه نوعاً من التعويض، فضلا عن استشارة القاريء ولفت انتباهه.. لكن كل ذلك لم يجد نفعاً فما لبثت حتى تعود إلى بوتقة الشجن ثانية، لأنها أصلا لم تغادرها (مَنْ يغازل امرأةً تحمل مقبرة بين الضلوع؟)، فتأتي هذه الصورة مثل الضربة القاضية التي تنهي كل احساس مبهج مفرح، فهي تحمل في صدرها مقبرة هي مكان الاحزان، لأن فيها يرقد كل حبيب وعزيز على القلب، فهي منبع الأحزان.

((وضعتُ بدلتي الخاكية في كيس ورميتها في برميل المطبخ. لن أزرع في الخوذة ريحاناً. العطر لايعيش في الحديد. هكذا كتبت لمهيمن. لم يرد على الإيميل. البيوت هناك تقصف ومقاهي الانترنت لن تتحمل الشظايا. عدتُ وحيدة. لم يأت معي حيدر ولا

مهيمن. سأرفَّعة الى مرتبة أمين سر الشجن. لم أجلب معي هدايا ولاتذكارات. لا أحتاج لما يذكرني بها. أقول مثل أبي: شُلَّت يميني إذا نسيتكِ يا بغداد.))[11].

تأتي الصورة الروائية في هذا المقطع متشحة بألوان الحرب، بدءاً من (بدلتي الخاكية) امتداداً إلى (الخوذة)، و(البيوت هناك تقصف ومقاهي الانترنت لن تتحمل الشظايا)، إن فعل تكثيف صورة الحرب له أبعاد نفسية واجتماعية مؤثرة في الشخصية التي تتوالى سرد الأحداث في هذا المقطع، واللافت للنظر أن توظيف دلالات الحرب جاء من مبدأ رفض الحرب، فالبدلة الخاكية رمتها الشخصية في برميل المطبخ، إذن هو تغييب للحرب، ولن أزرع في الخوذة ريحاناً. العطر لايعيش في الحديد هو رفض للحرب، البيت هماك تقصف ومقاهي الانترنت لن تتحمل الشظايا، هذا رفض للحرب، حتى تصل الصورة إلى مداها العميق في قولها: (لا أحتاج لما يذكرني بها) أي بغداد عالقة في القلوب والعقول فهي ليست بحاجة إلى تذكير، فتختتم المقطع باستجلاب قول والدها الذي يؤكد رؤيتها وهو يقول: شُلَّتْ يميني إذا نسيتُكِ يابغداد.. وهكذا جاءت الصورة الروائية لتسهم في تأطير أحدات الروائية بالمعطى الجمالي، ألا وهو إثارة المتلقي. فلم تكن الصورة الروائية أقل شأناً من الصورة الشعرية، بل كلاهما يبتغي الجمال ويرصده وينقله..

وفي مقطع سردي آخر تطالعنا اللغة الشعرية المكللة بالصورة الروائية التي تجر القارئ إلى لحظة الاستماع إلى قصيدة سردية، وكأنَّ الروائية عرفت بتوجهات القراء في عصر تزاحمت على أبوابه كل أشكال التطور العلمي والتكنولوجي، الأمر الذي استدعى منها–أي الروائية–إلى اعتماد الاسلوب الشعري ولاسيما تسخير الصورة الروائية، لتحقيق غايات جمالية وفنية، "كل شيء في الحياة ينمو ويزدهر، حتى الموت، حتى عمتي، أنظر إليها فأراها تتراجع في العمر وتقترض شيئاً من ألق الصبا بدل أنْ تتقدم في الشيخوخة. كأنَّ جسمها خفَّ منذ أنْ جاءت إلى باريس ووضعت رأسها على وسادة الطمأنينة. دبّت أطياف حمرة خديها واستقر اللون الرمادي في شعرها، لا يريد أن يتقدم ويجتاح بقية الرأس. اكتفى البياض بما غنم وترك لها الباقي تتباهى به. تمويه لطيف يفيد ولا يضر"[12].

تطالعنا الصورة الروائية في هذا المقطع السردي عبر مجموعة من الوحدات اللغوية التي تنزاح لتشكل لنا صوراً روائية متتابعة تنسجم والمعطيات الشعورية التي تريد الروائية ايصالها إلى المتلقي عبر الصورة الروائية، فكل شيء في الحياة ينمو ويزدهر حتى الموت، إنَّ ازدهار الحياة يقابله ازدهار الموت في الوقت نفسه، إن هذا التقابل الضدي بين الحياة والموت أمر يكاد يخرج إلى منحى عجائبي عبر القاسم المشترك بينهما وهو فعلاً (النمو) و(الازدهار)، الحياة تنمو وتزدهر، ويأتي الموت يقتات على نموها وازدهارها فينمو ويزدهر هو...ثم تأتي الروائية برسم صورة للحياة ومبعث للأمل من بوتقة الموت، فتقول: حتى عمتي...أي حتى عمتها راحت تنمو وتزدهر، إنَّ العمة كبيرة في السن أخذ الشيب يغزو شغرها والتجاعيد راحت ترسم خطوطها فوق ملامحها، ولكن بمجرد وصول العمة إلى باريس خفَّ جسمها، وفي ذلك إشارة إلى إلقاء كل الأحمال التي كانت تجثم على صدرها ولاسيما الهموم، إنها لحظة الخروج من الموت إلى باحة الحياة الواسعة، ثم تسترسل الروائية في رصد الصور الروائية ضمن هذا المقطع السردي "ووضعت رأسها على وسادة الطمأنينة" ففي هذه الصورة الروائية تُفعِّلُ الروائية المفارقة عبر رسم الصورة المفارقة والمغايرة للمألوف، فمعروف أن الوسادة تتخذ للنوم، ولكن الروائية ساقتها إلى مسار مغاير حين جعلتها وسادة الطمأنينة، إن رسم هذه الصورة الروائية جاءت لتقارن بين حالين، الأولى صورة الموت والبؤس في الوطن المنكوب، والثانية صورة الحياة والنضارة والطمأنينة في باريس...تحققت الصورة الروائية المفارقة عبر مبدأ التحول، فالوطن تحول إلى بؤرة الموت، والمنفى تحول إلى بؤرة الحياة.

وتستمر الروائية إنعام كججي وهي تسوق الصور الروائية ذات الطابع الشعري ضمن مدونتها الروائية، فتقول: "واليوم، بعد كل ما حصل من عجائب وانكسارات، فإنني ما زلت أذكر العبارة الأخيرة التي سمعتها من نجوى وصوتها يتلاشى وسط خرخشات الخط الهاتفي البعيد:

– لن أوصيك به، إنه وحيدي بين ثلاث بنيَّات، وأنت لا تحتاج لوصية.

أقول لك إنَّ السكرة طارت من رأسي، لتحلَّ محلَّها خيبات عمري الذي ما انفكَّ يَمُدُّ لي لسانه شامتاً، كلما ظننتُ أنَّ زمن المفاجآت ولّى وانقضى"[13].

تتمظهر الصورة الروائية في هذا المقطع السردي في الأسطر الثلاثة الأخيرة، بدءاً من "السكرة طارت من راسي"، إلى قوله: "يمد لي لسانه شامتاً"، فالسكرة هي النشوة التي تغزو رأس الانسان وهو يثمل من شرب الخمرة، وكل النشوة التي كان يسبح بها فجأة تطير من رأسه، إنها لحظة الصحوة المفاجئة، وكأنَّ حدثاً جللاً قد حصل، كيف لا؟ وقد سمع صوت (نجوى) وهي تتصل به من بغداد صوت حبيبته الأولى التي طالما تنعّم بقربها وهي توصيه على ابنها الوحيد الذي سافر إلى باريس ليجري عملية جراحية لتغيير جنسه، فتتراكم الصدمات في رأس البطل حتى تفعل فعلها بإيقاظه من سكرته، وتكتمل الصورة الروائية بأن تحل محل هذه السكرة خيبات عمره، فتأتلق الصورة من خلال التشكيل الجمالي في تجسيد العمر الذي يمد له لسانه شامتاً، إنها صورة روائية رائعة مبنية على رفق الأسس الكاريكاتورية التي تصوّر الواقع تصويراً ساخراً، وهذا الأمر الذي تشكّل عبر هذه الصورة الكاريكاتورية إنما حصل في لحظة كان البطل يظن فيها أنَّ زمن المفاجآت قد ولّى وانقضى، فيعمد عمره بإخراج لسانه له ليشمت منه.

إنَّ رواية (سواقي القلوب) هي المدونة الروائية الأكثر اتكاءً على الأسلوب الشعري من بين الروايات الأخرى لها، لهذا فإنَّ قارئ هذه الرواية يكاد يقع على الأسلوب الشعري في كل سطر وفي كل كلمة منها، لهذا تأخذ الصورة الروائية دورها في هذه الرواية لتؤطر الأسلوب الشعري، "تخلع عنَّا الغربة أهالينا وتكسونا بأهل من غير دمائنا واخوة لم تلدهم أمهاتنا. تحرث الغربة ألسنتنا المزروعة باللغة الأم وتشتل فيها لغات جديدة نجاهد لكي نتفوَّه بها. تأخذ منا الغربة ماضينا وتكسبه، مثلما تُكبس قطع الخيار والجزر وثوم العجم، في خابيات النسيان. وتترك للروائح اللاذعة أنْ تهب علينا، في أحايين غير معروفة، فنتلفَّتُ بحثاً، كأن عن شلوٍ ناقصٍ من أشلائنا"[14].

تتكاثف الصور الروائية في هذا المقطع السردي حتى يغدو كتلة صورية واحدة، إن فعل الغربة يأخذ بُعداً ممتداً لا يقف عند حدود معينة وثابتة، الأمر الذي دفع الروائية إلى تصوير الغربة عبر مؤشرات معرفية وثقافية ممتدة في عمق الذاكرة المستجلية من الوطن

المفقود، بعد هجرته، فالغربة تخلع أهالينا، وتكسونا باهل من غير دمائنا، إن فعل (الخلع) يدل على الانسلاخ والابتعاد القسري عن كل ما يربط الانسان بوطنه، فتظل الذاكرة حدها تشتغل معه في أرض الغربة، فتعمد الروائية إلى استخدام أفعال مفارقة لترسم صورة روائية عابرة للحدود ومعبرة عن الحال الصعبة التي يعيشها الانسان في غربته، فالأفعال (تخلع/تكسونا/تحرث/تشتل/تكبس) كلها أفعال جاءت في غير سياقها المنطقي وهذا الأمر خلق خلخلة تعبيرية، وفي الوقت نفسه أفاضت هذه الخلخلة إلى قيمة جمالية ارتقت بالمنطق السردي المنبني على سبر أغوار الجمال في المدونة الروائية، وتستمر الصور الروائية متتالية لتحقق المعطى الجمالي "تأخذ الغربة ماضينا وتكبسه، مثلما تُكبسُ قطع الخيار والجزر وثوم العجم، في خابيات النسيان".

إن هذه الصورة مرتبطة بمؤثر الحنين إلى الوطن عبر هذا المعطى الثقافي المرتبط بنوع من أنواع المأكولات العراقية التي عُرِفَ بها، ألا وهو المخللات التي تكبس في خابيات، فقامت الروائية بسحب هذا النوع من المأكولات إلى موضوع الغربة التي تقوم بفعل كبس الماضي كما تكبس قطع الخيار والجزر والثوم في خابيات، وقد وسمت الروائيات الخابيات التي يكبس فيها الماضي بالنسيان، لانَّ النسيان هو نوع من التكيف مع وضع الغربة، وإن لم يمتلك الانسان صفة النسيان فإنه لن يستطيع التكيف مع أي وضع جديد يعيشه.

فالغربة كانت هي الحافز الذي أدى إلى رسم هذه الصورة الروائية التي انفتحت على أفق ممتد وواسع، وفتحت أُفقاً رحباً أمام القارئ كي يرصد المعطيات الجمالية للصورة الروائية التي تعبر عن الحال الشعورية المتطابقة مع فعل الغربة.

وفي المقطع السردي الآتي نجد الصورة ترتسم عبر الاتكاء على الموروث الذي تسوقه الروائية لتحدث انتقالة جمالية في أبعاد الصورة الروائية، "تضع أمي الكاسيت في مسجل السيارة ويتشنج جبينها قبل بدء الاغنية (الهجر مو عادة غريبة...لا ولا منك عجيبة). تبكي ويحجب الدمع عينيها حتى أني كنتُ أخاف عليها من حوادث الطريق. أقول لها إنَّ من الخطأ بيع هذا الشريط لوحده. لا بد من إهداء (ماسحات عيون) مثل

ماسحات الزجاج معه. تشيح بوجهها عني وتواصل الغناء مع الكاسيت (كلمن يسوقه حنينه...كلمن يردَّه حلبيه)"[15].

إنَّ الحنين فعل فعله في هذا المقطع السردي من اجل رسم صورة روائية تسحب القارئ إلى لحظة التماهي مع النص، الأمر الذي يخلق نوعاً من الاندماج العقلي والوجداني مع النص عبر منظومة الموروث من خلال سماع اغنية عراقية قديمة تعبر عن الأصالة والحنين، وهذه الأغنية للمطربة العراقية (سليمة مراد) تعبر عن أنَّ الهجر ليس عادة غريبة من الحبيب ولا هي عادة عجيبة، إن هذه الأغنية تهيج لواعج الشوق والحنين الذي تسوقه الصورة الروائية مرتسمة عبر اسلوب كرنفالي حين تحاور ابنة البطلة أنها فتقول: إنَّ من الخطأ بيع هذا الشرط لوحده. بل يجب أن تقدم معه ماسحات عيون مثل ماسحات الزجاج، إنَّ هذه الصورة جاءت عبر اثارة الدموع التي ملأت عيون الأم وهي تقود السيارة...لكن قوة فعل تأثير الأغنية على الأم جعلها لا تستمع إلى ابنتها بل وأشاحت وجهها عنها وهي تواصل الغناء مع الكاسيت فتختم المقطع السردي بجزء آخر من الأغنية "كلمن يسوقه حنينه...كلمن يرده حليبه"...فجاء فعل الموروث حافزاً لرسم الصورة الروائية.

وتطالعنا الصورة الروائية في مقطع سردي آخر، لتكشف عن الأسلوب الشعري الذي سارت عليه الروائية في اغلب رواياتها، "ثمَّ يعبر الشتاء بخطوات لصّ في الظلمة. ويحلُّ ربيع لطيف في بورتسموث. تتفتح أزاهير المارغريت، وتفوح قلوبها الصفر. تُضاء الصالونات ذات النوافذ نصف الدائرية المطلّة على حدائق البيوت. رذاذ ومظلات ومعاطف مطر. والشمس تَصْلِي سطوح بغداد. ترفع من تأجّجها الأخبار الآتية من أرض الضباب"[16].

يتشكّل هذا المقطع السردي من تكثيف الصورة الروائية التي تتلاحم لترصد هذا الجمال الذي كشفت عنه الروائية من خلال هذه التلاحقات الصورية، الشتاء يعبر بخطوات لص، صورة الانسحاب الهادئ لتصل الضجيج والصخب والعواصف، تشبهه الروائية باللص الذي ينسحب من موقع السرقة بكل هدوء من دون أن يشعر به أحد، ثم تتوالى الصور الوصفية الجميلة، يحل ربيع لطيف في مدينة بورتسموث وهي تقع جنوب

شرق انكلترا وهي مدينة تعرف بهدوئها، وتتفتح أزاهير المارغريت، وتفوح قلوبها الصفر، تضاء الصالونات، الرذاذ والمظلات، ومعاطف المطر. هي صورة تركيبية من مجموعة صور، ثم يحصل تحول مفاجئ في رسم الصورة الروائية، حين تنتقل الساردة مباشرة إلى بغداد، فالشمس تصلي سطوحها، ومما يزيد في حرارتها الأخبار التي تأتي من أرض الضباب، إذن الصورة في هذا المقطع السردي انبنت على قطبين متناقضين، بورتسموث المدينة الهادئة الجميلة، وبغداد المدينة الملتهبة بنار الشمس ونار الحرب.

الخاتمة

من خلال ما تقدم يمكن لنا ان نعد الصورة جزءاً أساسياً ومكوناً اصيلاً في المخيل الروائي عند إنعام كجة جي، فهي بوصفها آلية شعرية لم تتشكل في النص السردي على أساس أنها مكون ثانوي، بل جاءت عنصراً فاعلاً متداخلاً مع العناصر الفنية الأخرى ومعبرة عن القضايا الفكرية والجمالية في روايات إنعام كجة جي مما جعل منها استراتيجية كتابية وتقنية فنية لايمكن الاستغناء عنها.

المصادر والهوامش

[1] ستيفن أولمان (٢٠١٦)، الصورة في الرواية، ت: رضوان العبادي ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، ط ١، ص ١٩.

[2] حمد محمود الدوخي (٢٠١٠)، جماليات الشعر، المسرح- السينما في القصة العراقية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ص١٩-٢٠.

[3] غي غويتي (٢٠١٢)، الصورة المكونات التأويل، ت: سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي، د. ط، ص ٤٥.

[4] انعام كجه جي (٢٠١٣)، طشاري، دار الجديد، لبنان، ط ١،ص ١٦.

[5] أميل بديع يعقوب وميشال عاصي (١٩٨٧)، المعجم المفصل في اللغة الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ص ٧٧٤.

[6] انعام كجه جي (٢٠٠٥)، سواقي القلوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ص ٩٣.

[7] انعام كجه جي (٢٠١٨)، النبيذة، دار الجديد، لبنان، ط ٢، ص ٧.

[8] المصدر [7]، ص ١٨.

[9] محمد غنيمي هلال (١٩٨٢)، النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ص ٤٤٣-٤٤٤.

[10] انعام كجه جي (٢٠٠٩)، الحفيدة الامريكية، دار الجديد، لبنان، ط ٢، ص ٩.

[11] المصدر [10]، ص ١٩٥.

[12] المصدر [4]، ص ١٥٦.

[13] المصدر [6]، ص ١٩.

[14] المصدر [6]، ص ٢٧.

[15] المصدر [10]، ص ١٣٢.

[16] المصدر [7]، ص ١٢٨.