الصورة الفنية في المقالة الصحفية الساخرة

The Artistic Image in the Ironical Journalistic Essay

راشد عيسى

Rashed Essa

كلية الأميرة عالية الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، عمان، الأردن

عنوان الإلكتروني: rashed1951@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2015/9/22)، تاريخ القبول: (2016/7/31)

ملخص

تسعى الدراسة إلى كشف تجليات الصورة الفنية في المقالة الصحفية الساخرة في كتاب "شاهد عيان" لمحمد طُمّليه من خلال تحليل نماذج مختلفة من العبارات المكتظة بالتصوير الفني. وتوضيح أشكال هذا التصوير وانعكاساته الجمالية والدلالية. استنتج الدارس أن المقالة عند الكاتب لم تتقيد بهدفها النقدي مباشرة، إنما ارتقت بأسلوبها الإيحائي والكنائي والمجازي إلى مستوى فني عالٍ، أكسب المقالة وهجاً أدبياً ملحوظاً بسبب تجاوزها للسائد من أنماط التعبير الصحفي. لقد وفرت المقالة عنصر الإمتاع والدهشة، ومسَّتْ هدفها النقدي الأول مسّاً احترازياً غلبت عليه براعة التخييل الاستعاري والمزاح اللغوي الذي حقق نوعاً جديداً من الفكاهة المؤلمة في فن الكتابة الساخرة، ويتوقع الدارس أن الكاتب أنجز فرادة إبداعية وريادة إعلامية في هذا المجال، فالمقالات غنية بالصور المبتكرة، والخيال الكنائي اليقظ.

الكلمة المفتاحية: الصورة الفنية.

Abstract

This study aims at revealing the features of the artistic image in the ironical journalistic essay in "Shahed Ayan" by Mohammad Tomaleah .The study analyzes many examples of the phrases which are full of technical imaginations, and explains several styles of these imaginations simultaneously with the semantic and aesthetical reflections. The researcher concludes that Tomaleah doesn't comply with the critical goal of the essay, but rather he goes up with its inspiration, antonomasia, and a metaphorical style to a higher technical level which gives the essay a

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

literary flaming, as it oversteps the norms of the journalistic composition. The essay gives also a high pleasure and touches the first aim precautionary within proficiency of a metaphorical imagination, and lingual joking which carried out a modern style of Ironical Writing. The researcher expects that Tomaleah has actualized an individual creation and an informative exploration, because his essays are full of creative images and antonomasia of a clever imagination.

Keywords: Artistic image.

التمهيد

أحسب أن الصورة الفنية على اختلاف منابتها البلاغية في التشبيه وحقول المجاز الاستعاري وأنماط البديع، إنما هي هيئة من التخييل الخلّاق الذي يأخذ المعنى المروم إلى أعالي التعبير الجمالي، ويمنح اللغة ثقة رحبة بقدرتها الفذة على الإيماء والتكنية والتلميح، ويضع الشعور في أراجيح اللذة ومتعة الكذب الفني.

ولعل الصورة الفنية هي العنصر الجمالي الأبرز في الفنون الأدبية المختلفة، إنها "أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامّة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"(1). فإذا كانت الصورة في الشعر ترشح الشاعر للمجد(2)، فهي في النثر الأدبي ترشح النص للتوهج دلالياً وجمالياً، لكأنها السمة الفنية العذبة التي تَهَبُ بنية النص امتيازها الأدبي؛ حتى إن المنجز الروائي كشف عن تمظهرات شعرية لطيفة في الرواية المعاصرة، سواء على صعيد البث اللغوي أو براعة التصوير السينمائي فيها بأحاييل درامية ممتعة(3).

والمعلوم أن الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب كانت معياراً نقدياً مرموقاً على الرغم من اختلافات الباحثين في تحديد مفهومها، والصورة شريك قوي في المعرفة الشعورية "فالإدراك الحسي يتم بفضل جهد الانتباه أو توتر الشعور الذي فيه تستخرج النفس من الذاكرة البحتة ذكريات خالصة تستحيل إلى صور فتعين النفس على تأويل الإدراك المحض"(4) وللصورة تعالق جذري بالفانتازيا (Phantasia) التي يتجاذبها مفهوما التخيّل والتوهم، فهي " إحدى قوى النفس الباطنة، أي تلك القوة التي تتوسط في التصور السيكلوجي القديم ما بين الحس والعقل وتمارس نشاطها في مادة الصور التي تنطبع في الذهن مع عملية الإدراك الحسي"(5).

(1) عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص14.
(2) بدوي، عبد الرحمن. في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965م، ص72.
(3) مثل: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، أحمد شعث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، 2005م.
(4) إبراهيم، زكريا. برجسون، مصر، دار المعارف، 1956م، ص116.
(5) عصفور، الصورة الفنية، ص17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والصورة الفنية مثير جمالي ومنبّه دلالي ولا سيّما إذا بُنيت بالاستعارة الساخرة التي تحمل شقَّيّ التهكم والتلميح "وهما ما نزل فيهما التضاد أو التناقض منزلة التناسب واستعمل اللفظ في ضد معناه أو في نقيضه"(1). وتقدّم بعض الصور الفنية ولا سيّما التشخيصية محاكاة تهكمية (Parody) "تظهر واقع الأسلوب بحيث يحل محل المضمون كمركز للانتباه ويصبح وسيلة للأفكار، وتُظهر المحاكاة التهكمية الفكرة بدلاً من بثّها، وهي ليست وسيلة مساعدة للمعنى بل تجويد للمعنى ذاته"(2). وربما يحق أن نشبه الصور الخيالية التي تكسب البيان سحراً بتلك الوسائل العفوية للمعرفة التي أخذ بها أفلاطون مثل الحماس والأحلام المهمة والأسطوري والشعري والتذكر"(3).

أما المقالة فتتقبل حمولة الصورة الفنية إذا كانت أدبية إبداعية، في حين إذا كانت صحفية أو علمية أو اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو سياسية، فإن الصورة فيها تشحُّ بسبب الحرص على التماس الوضوح في تجلية لباب الفكرة.

والمقالة معروفة عند العرب بأنها نص يعبر به الكاتب عن خاطر أو تجربة أو موقف بأسلوب معين "والمقال عند الغربيين قطعة من النثر تعالج موضوعاً خاصاً بالكاتب مما مارسه أو خطر له أو توهمه أو ابتدعه، فالعنصر الشخصي إذن ركن أساسي في المقال"(4).

وتعدّ المقالة الصحفية الساخرة ضرباً من التعبير الإعلامي الناقد في موضوع يتعالق بنبض المرحلة أو حراك الشارع أو أية قضة بارزة، وهي تعتمد على فن السخرية، وبراعة التهكم في عرض الفكرة بأساليب جذابة تبدو مزاحاً لغوياً ولعباً مهاريّاً بالتراكيب، وتلميحاً ذكياً ومواربةً وروّاغاً، الأمر الذي يجعلها مقبولة مستساغة منشودة من لدن العامة والخاصة. وأتصور أن المقالة الساخرة في بُعْدها العميق تنحو منحى الجدّ والمسئولية، فهي لا تنقد لتشمت أو تعبث أو تشهِّر بالآخرين، وإنما تشير إلى مواطن الخلل والفساد بطرائق متعددة من الإشارات اللغوية والمفاكهة التعبيرية المرمّزة بضروب المجاز والكناية والتورية والتلميح.

ومن المعلوم أن السخرية في الأدب ظاهرة منتشرة في الثقافات العالمية كلها، فقد عرفناها في شعر ابن الرومي وصوره الكاريكاتورية، ومقامات الهمذاني ولا سيّما المقامة القردية والبغدادية، والخمرية(5) وكتابات الجاحظ وغيره من الأدباء، وقد درس هذه الظاهرة قديماً

(1) عوني، حامد. مذكرة في البلاغة، دار الكتاب العربي، مصر، 1954م، ص47-48.
(2) كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989م، ص248.
(3) ستاروبنسكي، جان. النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976م، ص171، 172.
(4) حداد، نبيل. في الكتابة الصحفية، دار جرير للنشر، الأردن، 2011م، ص214.
(5) ينظر على سبيل المثال المقامة القردية، ص113-114، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح الشيخ محمد عبده، طبعة وزارة الثقافة الأردنية، 2010م، المصوّرة عن طبعة دار المشرق، 1889م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحديثاً باحثون كثر[1]. أما عالمياً فقد عرف الأدب الساخر عند طائفة من المشاهير كجورج برنارد شو، وغوغول وتشيخوف وعزيز نيسين[2] وغيرهم الكثير.

وانطلاقاً من أن السخرية قد تكون في الكتابة الأدبية كالشعر والقصة والخاطرة والرواية والمسرحية وقد تكون في الكتابة غير الأدبية في الأصل، كالمقالة الصحفية أو الرسائل الشخصية، فإن الدراسة تستبصر تجليات الصور الأدبية التي ارتقت بالعديد من المقالات الصحفية إلى صفة الأدب، وذلك بفضل جماليات التصوير والمزاج اللغوي عبر الفكاهة المؤلمة والاستهزاء الهادف، والمضحك المبكي، وشرّ البلية ما يضحك " ولا ريب في أن الكتابة الساخرة تقوم على اللعب بالألفاظ اللغوية في أحد مستوياتها، وعلى اللعب في المعاني في مستوى آخر، وعلى رصد التناقض في الواقع أو في الشخصية المتندَّر بها في مستوى ثالث، أو على الدعابة رابعاً، والحذلقة خامساً، وحسْن التخلص سادساً، والردّ بالمثل سابعاً، والقلب والعكس ثامناً وهكذا ..." [3].

فالكتابة الساخرة "ثورة على قواعد اللغة والكليشيهات التقليدية الجوفاء خارج منطق التحفظات والحسابات" [4]، كما أن "لها قدرة أن تضع الشوك في عين الورد، وأن تشعل بركاناً في قلب المحيط"[5].

ويقول شوقي بغدادي "السخرية بالنسبة لي هي صمام الأمان الذي يمنع طنجرة الضغط التي أحملها فوق كتفي من الانفجار، هي فن الخيمياء الذي يحوّل معادن الحياة اليومية الخسيسة إلى معادن نفيسة؛ بالسخرية يتحول الألم إلى ضوء والعجز إلى أفكار"[6].

ويبدو جلياً أن علاقة المقالة الصحفية الساخرة بالأدب تبرز من خلال توظيف الخيال الأدبي فيها، عبر الصور الفنية ولا سيّما الكاريكاتورية منها تلك التي تولّد المفارقة وتشع بالتناقضات التي تأخذ المتلقي إلى ضحك أليم ومتعة جريحة، فبعض المواقف المطروحة في الكتابة الساخرة تنطوي على غرائبية في التصوير وعجائبية في إدارة أخلاق اللغة التهكمية واستفزاز دلالاتها. فإذا كانت الصورة الفنية في الأدب العنصر الجمالي الأبرز، فهي في الكتابة الساخرة الناجحة أهم عناصر الجذب الانفعالي والذهني والجمالي – كما أتوقع -، وهي التي تأخذ المعنى الظاهر إلى كمائن دلالية مفتوحة على التأويل، وتسمح للمتلقي الذكي المشاركة في إنتاج مقاصد الكاتب بتخمين ممتع.

---

(1) ينظر للتمثيل والاستـــــــزادة نعمان محمد: السخرية في الأدب العربي، ط2، دار التوفيقية، القاهرة، 1979م. السطوحي سها. والسخرية في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007م.

(2) أبو نضال نزيه: الساخرون، دار أزمنة، الأردن، 2013م، ص135-214.

(3) مقابلة، جمال. الأدب الساخر، مقالة في مجلة أفكار، العدد 297، الأردن، 2011م، ص133-134.

(4) ياسين، روزا. الساخرون، ص20.

(5) تامر، زكريا. الساخرون، ص19.

(6) بغدادي، شوقي. الساخرون، ص19.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد شهدت الصحافة الأردنية منذ خمسة وعشرين عاماً تقريباً حضوراً كثيفاً للأعمدة الصحفية الساخرة، وبعض الصحف الصغيرة المختصة[1].

كما عاش الأردن منعطفات سياسية مهمة، وازدهرت الحياة البرلمانية والديمقراطية في ظل تحولات اجتماعية فسحت المجال أمام الرأي الشعبي لانتقاد الحكومات التي كانت تتغير بتعاقب سريع. فانتشرت الكتابة الساخرة عبر الأعمدة الصحفية[2].

لمع نجم الكاتب محمد طمليه (1957-2008م) وهو في الأصل قاص أصدر أربع مجموعات قصصية[3]، فأسّس لانتشار الكتابة الساخرة في زاويته اليومية "شاهد عيان" في جريدة الدستور وترأس تحرير صحيفتي (الرصيف، وقف) وهما صحيفتان صغيرتان مختصتان بالكتابة الساخرة، فكتب قرابة ألف مقالة نقدية ساخرة أصدرها في ثلاثة كتب[4]. حقق طمّليه نجومية واسعة، و"لم تقتصر ريادته على مجرد أولوية زمنية سبق بها الآخرين، بل بامتلاكه أسلوباً فنياً متميزاً يُدخل كتابته على الفور إلى عوالم الإبداع، حيث تجّليات الشعر أو قصيدة النثر أو القصة القصيرة جداً شديدة الإدهاش"[5]. كما ابتكر – بحسب غيشان – أسلوباً عبقرياً في التلاعب بالكلمات والجمل[6].

دراسات سابقة

قليلة هي الدراسات العلمية في الكتابة الساخرة المعاصرة، ذلك لأنها كتابة إشكالية منها ما يتسم بالطابع الصحفي المحض، ومنها ما يتداخل مع طبيعة الأدب. ونجد أن معظم الإسهامات النقدية إنما هي مقالات خفيفة محفوفة بالانطباعات والآراء الشخصية، ولا تستند إلى التحليل الفني والمقاربة الجمالية العميقة. ولعل أهم كتاب وقف على تجربة الكتابة الساخرة في الأردن هو " الساخرون "[7]، فقدّم إضاءات تاريخية تشمل خمسة عشر كاتباً وكاتبة اشتهروا بكتاباتهم الساخرة في الصحافة الأردنية، وأضاف الكتاب كذلك إلماعات مهمة عن تجارب أدباء عالميين من مثل عزيز نيسين وغوغول وتشيخوف. غير أن الكاتب قدّم الرأي الجوهري الأهم في فن الكتابة الساخرة عند (طمّليه) عندما قال:

"كتابة طمليه الساخرة تنتمي إلى عالم الإبداع الأدبي بامتياز، فهي نسيج وحدها حيث وجد صاحبها سرّ الخلطة العجيبة التي تحيل تعليقاً يومياً صغيراً في صفحة جريدة إلى نص إبداعي مدهش يشتمل على شروط الإبداع الأدبي، ذلك أن كتابة (طمليه) نص إبداعي قد استوفى شروط

---

(1) مثل الرصيف، عبد ربّه.
(2) في صحف الرأي والدستور والعرب اليوم وشيحان.
(3) منها المتحمسون الأوغاد، دار ابن رشد، عمان، 1984م.
(4) يحدث لي دون سائر الناس، منشورات شركة أبو محجوب، عمان، 2004م، وإليها بطبيعة الحال، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2007م، شاهد عيان، طمليه للدراسات والأبحاث، عمان، 2013م.
(5) أبو نضال نزيه ، شاهد عيان، ص61.
(6) غيشان، يوسف. شاهد عيان، ص50.
(7) ينظر الهامش رقم 12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأدب العظيم، بانزياحاته اللغوية، وكمائنه الفنية المدهشة وصياغته الأسلوبية، وبكثافته الشعرية المحتشدة بالإيحاءات والصور والترميزات"(1).

وإلى مثل هذا الرأي يشير حميد سعيد فيقول "بعيداً عن الاستعمال الاستهلاكي لمفردة (النص)، فإن مكونات كتابة (طمليه) تجعل منها حالة تتوحد فيها خصائص عدد من أجناس الكتابة، فإذ يتمسك بتقاليد العمود الصحفي ويوظف موهبته القصصية فيه، تكون القصة القصيرة في خدمة العمود الصحفي والعكس صحيح أيضاً، أما الحالة الشعرية وما يتمخض عنها من أبنية شعرية فهي الأخرى واضحة الأثر في كتاباته"(2). غير أن نضال الشمالي كتب مقالة مهمة في توصيف البناء الفني في مقالة طمليه مشيراً إلى أساليب جمالية متعددة أكسبت المقالة فرادة ناجحة(3).

لكنَّ أحداً من الباحثين لم يقدّم بحثاً علمياً في مسألة الوهج الأدبي في مقالات طمليه. من هنا تطمح هذه الدراسة إلى الاشتباك مع ما تعتقد أنه أهم ملمح أدبي فني في كتابات طمليه وهو الصورة الفنية بتجلياتها المختلفة.

حدود الدراسة

اختار الدارس كتاب "شاهد عيان" الذي يضم (199) مقالة كان نشرها في الصحف الأردنية.

أسئلة الدراسة

تنطلق الدراسة من سؤالين:

- ما تجليات الصورة الفنية في شاهد عيان؟
- هل لهذه التجليات انعكاسات جمالية على موضوع المقالة وقارئها وعلى فن التعبير الساخر؟

هدف الدراسة

تطمح الدراسة إلى:

- كشف أنماط التصوير الفني في كتاب شاهد عيان، وذلك من استعارات وكنايات وتشابيه ومفارقة وتنويعات مجاز وأشكال بديع.
- تحليل الآثار الجمالية للتصوير الفني في الكتاب.

---

(1) أبو نضال نزيه، الساخرون، ص53.
(2) سعيد، حميد. مقدمة شاهد عيان، ص6-7.
(3) الشمالي، نضال. بنية المقال عند محمد طمليه، مجلة أفكار، العدد 245، وزارة الثقافة، الأردن، 2009م، ص71-76.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منهج الدراسة

ستستند الدراسة إلى التحليل الفني الجمالي الذي يفيد بالضرورة من المنهج الأسلوبي.

الصورة الفنية في شاهد عيان

1. توصيف بنية المقالة

يشتمل "شاهد عيان" على (199) مقالة صحفية ساخرة نشرت في الأصل في عمود يومي في جريدة الدستور منذ عام 1983م. تتخذ المقالات جميعها أسلوب السخرية في عرض المواقف المنقودة، وهي مواقف موزعة على معظم ملامح المشهد الحياتي (السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والرياضي) ومواقف أخرى، ويتجه النقد فيها إلى طرائق متعددة من الإيماء والإشارة والتلميح، وتظهر فيها شخصية الكاتب محتشدة بالضجر وظلال التشاؤم وجلد الذات والقلق بحيث يقع المتلقي في فخاخ مشاعرية متعددة كالإعجاب بالأسلوب التهكمي والصور الغريبة، ومشاركة الكاتب في مصداقية ما يرى، والتألم الوجداني تجاه الموقف المعروض. وتمتاز المقالة بالرشاقة في حجمها، فعدد كلماتها يتراوح ما بين (100-200) كلمة، وهي ذات فكرة واحدة، تسترفد بأسلوب التناص الدال: الموروث والمعاصر من مثل أو شخصية أو موقف، كما أن جملها قصيرة مخدومة بأنواع عدة من علامات الترقيم التي تعاضد المغزى. أما عنواناتها فوردت في كلمة أو اثنتين أو ثلاثة توحي بالفكرة المراد إبرازها، ونجد في بعض العنوانات تضاداً لطيفاً مثل [حليب أسود] أو تبدّلا في الحروف مثل [أفواه ورواتب] والأصل أفواه وأرانب، واستخداماً للشفاهية المحكية مثل [يسعد مساك]. كما تبدو بعض العنوانات أسماء قصص قصيرة مثل [الحاوية، الحافلة، النهر]. يزاد على ذلك أن مجموعة من المقالات تبدو قصصاً قصيرة جداً ذات بنى فنية متجاوزة للسائد.

أما لغة المقالة فعفوية الانثيال، فصيحة لكنها مدعومة بالصيغ المحكية السائرة على ألسنة العامة. إن معظم المقالات تبدو مواقف شخصية للكاتب تجاه قضية ما وكأنه يفكر بصوت مسموع، وتلك ظاهرة أكسبت المقالة حضوراً رشيقاً بعيداً عن الكتابة المقالية الإجرائية المباشرة، بحيث يظن المتلقي أن ما يقرأه نوع من الدعابة أو الأخاييل المضحكة أو الهذيان أو اللعب بأمزجة الكلمات، من خلال ما يلتقطه من حبور حزين أو ضحكة مبتلة بالأسف. ويختم الكاتب مقالته في العادة بجملة قصيرة أو كلمة توجز الفكرة وتبدو كالتعليق الأخير.

ويلمح المتلقي بوضوح أثر الحسّ الأدبي عند الكاتب – وهو قاص في الأصل – في جعل المقالة قطعة أدبية، كما لو أنها قصة قصيرة، أو مونولوجا داخلياً أو تمثيلية على غرار حلقات (أفواه ورواتب) أو سيناريو لمشهد سينمائي. على أن أبرز المظاهر الأدبية في شاهد عيان هو بلاغة التصوير الفني الذي منح المقالة فتنة التخييل ولذة الانفعال الوجداني.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2. تجليات الصورة الفنية

لا تكاد تخلو مقالة في شاهد عيان من حضور (أنا) الكاتب في المقالة بصيغ تعبيرية مختلفة اعتداداً بالنفس أو هجاءً لها عبر نماذج من الرسم الشعري بالكلمات، فها هو في المقالتين الأولى والثانية من الكتاب يقدّم شخصيته الأدبية بلوحات فنية متعددة، ففي المقالة الأولى (الورق) يقول:

[أنا مجرد ورقة، اعرف، ولكني أنتسب لشجرة بلوط أو برتقال أو نخيل أو أرْز ... أنا الغابة، وينمو في ظلّ ورطوبة أشجاري فطر سام .. أنا التربة ولي كل البذور .. أنا الماء في جدول ولا أقبل أن أكون قالب ثلج يسيح رويداً رويداً ثم يذوب تماماً على البلاط مثل جثة تتحلل .. أنا المطر، ولست رشاشاً ينقذف من تحت عجلات سيارة عبرت مستنقعاً .. أنا الهواء الطلق عندما تقتصر وظيفة الرئة على استنشاق الأدخنة والغبائر .. أنا الشروق الذي يتخفى في زيّ غروب][(1)].

تبدو الصور السابقة تعريفاً فنياً لشخصية الكاتب أو هي [بورتريهات] للنفس المتشظية والمتوترة والمحترقة بكينونتها المثالية. فالمشبه في جميع الصور هو (الأنا) والمشبه به جزء من الطبيعة: الغابة، المطر، التربة، الماء، الهواء، الشروق؛ إذ يمتلك كل مشبه به امتيازاً ينعكس إيجابياً على شخصية الكاتب. وقد ورد كل تشبيه في ملمحه الأول من نوع مؤكد مجمل أو تشبيه بليغ خالٍ من أدوات التشبيه وأوجه الشبه. أما في الملمح الثاني فقد ورد كل مشبه به مشفوعاً بالنقيض السلبي، فكانت العبارة تقريراً ونفياً في آن معاً في جدلية من تجاور الأضداد والطباق السلبي. [أنا المطر ولست رشاشاً ينقذف تحت عجلات سيارة عبرت مستنقعاً] فالمرجعية الاجتماعية والعلمية للمطر هي النقاء والأصالة والأهمية، وهي مرجعية مناقضة لماء المستنقع. أما الملمح البلاغي الثالث فإن تضايف الصور السابقة إنما ورد كناية عن أصالة الكاتب وتميزه الذي يشبه أصالات الكائنات لطبيعية، لكأن الكاتب يقدّم بهذه الصور الحركية النفسية واللونية سيرة ذاتية للأديب فيه.

غير أن هذه السيرة الذاتية تكتمل في المقالة الثانية [الأبله] وهو عنوان لإحدى روايات دوستويفسكي، وهذا الأبله صورة موازية بشكل ما لشخصيات أخرى ذكرها الكاتب في المقالة [بتشورين في رواية بطل من هذا الزمان للروسي ليرمنتوف، وميرسو في الغريب، وإيفان في الإخوة كرامازوف][(2)]، وجميعها شخصيات تعاني اغتراباً اجتماعياً وروحانياً واضطراباً نفسياً، وتتمتع في الوقت نفسه بحساسية بالغة من الوعي والآلام المعرفية والشفافية الجارحة، وهي غير منسجمة مع الواقع. في هذه المقالة يعمد الكاتب إلى رسم خريطة شخصية عن طريق ضمير الغائب. ثم يفصح عن صاحب ذاك الضمير في نهاية المقالة ،وهو الكاتب نفسه [رجل يحب أن يتردى، أن يتوغل في التيه. والأعصاب أربطة أحذية مدلاة في الجسد .. والروح دعّاسة لأرجل

(1) شاهد عيان، ص9-10.
(2) شاهد عيان، ص11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمشي حافية .. إنه أحمق وأبله يجاري زوبعة وينشر غيمة على حبل الغسيل .. أنا أشفق عليه فهو صديقي وشاءت المقادير أن أسميه محمد طمليه][1].

يشير هذا الحشد الكبير لضمير المتكلم في الكتاب إلى أن الكاتب إنما يصدر في كتابته عن لحظة تأزم الذات بوجودها، فلم تخلُ أية مقالة من ضمير المتكلم (أنا) أو تاء المتكلم أو ياء المتكلم أو الفعل المضارع للمتكلم، وهذا الحشد يقابله حشود من الصور الفنية التي ساندت (الأنا) في التعبير عن موقفها النفسي الملتبس مع الوجود، وظهر هدف النقد الاجتماعي الساخر وسيلة هامشية، فيما كاد تجلّي الصور الفنية الخلاّقة يصبح الهدف الأول والأبقى أو هو كذلك – فيما أرى -.

ولذا ربما يصحُّ القول "إن الصور الفنية لا تكون نقلاً للواقع الخارجي، بل هي شحنات عاطفية متولدة من انصهار الوجود في مخيلة الكاتب ثم انصهاره على المادة الأدبية أو الفنية التي تشكل توأمة روحية مع انعكاسات الأنا في ذاته الدفينة في عوالم اللاشعور الدفين لا جزءاً من الواقع الموضوعي المحيط به"[2].

وعند تأمل الصور الفنية السابقة فإن جملة [الأعصاب أربطة أحذية مدلاّة في الجسد]، تبدو للقراءة الأولى تشبيهاً تمثيلياً، وللقراءة الثانية لوحة تشكيلية شديدة السخرية، وللقراءة الثالثة دفقة كنائية مؤلمة تكّني عن ألم تحوّل الأعصاب الواعية النفيسة إلى ما هو رخيص مرذول القيمة، فالتشابه الشكلاني بين الأعصاب وأربطة الأحذية إنما هو تصوير بيولوجي ساخر؛ لإحساس الكاتب بهوان الجسد. أما صورة (الروح دعاسة لأرجل تمشي حافية] فهي تفارق التشبيه التمثيلي الظاهري إلى صورة حركية من الهزل الأليم الذي يهجو الذات ويكنّي عن غربة الكاتب مع نفسه ومجتمعه معاً، وهي غربة روحانية لها ما يؤكدها في المقالة [ماذا يريد؟ لا يريد شيئاً. يريد كل شيء] إثبات ونفي، وصراع مشاعري باهظ يوازي طبيعة المبدع الفنان في جوهره السيكولوجي الغامض "فاللاشعور يستخدم الوسائل البلاغية الصحيحة، ويستعمل الصور والتشابيه المعروفة في الإنشاء. كذلك يشترك هذان اللونان من التعبير في الاستعارة وفي جميع أسباب التعويض التي يسببها الحرمان مثل التلميح والتورية والتعريض والتلطيف، كما أن تحليل المضمون اللاشعوري يوقفنا على شتى ضروب الكناية والمجاز لأن رموز الشعور تستمد معناها وصعوبتها أيضاً من تحولات مجازية"[3]. ذلك أن المجاز "يضفي رونقاً وإيحاء على الصورة، ويكمل الوظيفة المرجعية الطبيعية للكلام، فهو يستعمل للتعبير عن طريقة في الرؤية، وفي الشعور"[4].

(1) شاهد عيان، ص11-12.
(2) جبر، سعاد. ماهية الحياة في الرؤية السيكولوجية للأدب، موقع ديوان العرب، 1 تموز 2005م، تم الاطلاع عليه في 11 تموز 2015م.
(3) ستاروبنسكي، النقد والأدب، ص180.
(4) فضل، صلاح. علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م، ص320.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما صورة "يجاري زوبعة وينشر غيمة على حبل الغسيل" فهي لوحة سوريالية منبثة من خيال ذاهل يناغم بين أخلاق الطبيعة (الزوبعة والغيمة) ومزاج الكاتب وصفات الجماد (حبل الغسيل) ويوفّق بين حركة الزوبعة وجري الشاعر في أثناء نشر الغيمة، وهدوء حبل الغسيل. فالجري يعيقه عن نشر الغيمة، ومن الاستحالة الإمساك بغيمة كما يُمسك القميص، فمخيلة الكاتب ترى الغيمة قميصاً يسهل نشره على حبل الغسيل، وفي اللحظة عينها يعرف أنه يتهكم هازلاً من كينونته المتوترة ومن واقعه الذي يستحيل تغييره مثل استحالة نشر غيمة على حبل الغسيل. إنه التعبير المبتكر عن لذة اليأس عبر فتنة التخييل التي تشوش الحواس؛ لتمتعها تعويضاً عن الأمل القانط، ولتنحرف المقالة عن هدفها الموضوعي الناقد إلى نمط بديل من النصوص الأدبية، "فربما كان التصوير الأدبي تخلصاً ممتعاً من المبادئ الاجتماعية والاقتصادية التي تسيطر علينا فترهقنا"[(1)].

يحتشد الكتاب بنماذج غنية من التشخيص الاستعاري (Personification) وأحسب أن التشخيص ضرب من الرسم الخيالي يمنح فيه الأديب ما هو غير بشري ولا سيّما الجماد صفة بشرية ما تؤازر عمق الدفقة الشعورية، وتشير إلى كمين دلالي معيّن، كما يُسمَّى أحياناً التجسيد أو التجسيم[(2)]. أو أنسنة الجماد (Humanizaition) وهو مفهوم أحدث ربما يكون أدقّ دلالة من المفهومين السابقين، ذلك لأنه يعني ضمنياً خلع سمة من سمات الإنسان جسدياً أو معنوياً على نوع ما من الجماد، ومثل هذا المظهر البلاغي يضيف على الأغلب وحدة ساحرة إلى العلاقات المشتركة بين الأدب والأخلاق والمجتمع والحياة بعامة، فهو بالضرورة " فعل جمالي لا يمكنه أن يكون في جوهره إلا علائقياً"[(3)].

ومثلما أضفى الكاتب على نفسه خصائص من كائنات طبيعية فقال [أنا الغابة .. أنا التربة .. أنا المطر .. إلخ] كما في الصور السابقة، ها هو في المقالات الثالثة والرابعة والخامسة يعكس الأمر فيخلع على كائنات الطبيعة صفات إنسية، كمثل [شجرة الليمون في الحديقة ظلت ساهرة أيضاً[(4)] رأى في الطريق أعشاباً نمت تحت إبط الرصيف[(5)] يصحو عصفور كسول يغسل وجهه على عجل، يأكل زيتاً وزعتراً يخرج إلى الدوام[(6)] قلمي الكسول الذي يتثاءب[(7)] دودة عائدة من من الدوام[(8)]. إنه يُكسب الأحياء والجمادات معاً مظاهر إنسانية كما لو أنها أشخاص حقيقيون، فنحن أمام تشخيص استعاري موفور؛ إذ كل صورة من الصور السابقة استعارة مكنية فشجرة

---

(1) ناصيف، مصطفى. الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص59.
(2) ينظر تفاصيل ذلك في التميمي فاضل ، بحث "التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب"، مجلة الفتح، العدد 29، جامعة ديالي، العراق، 2007م.
(3) جينيت، جيرار. من البنيوية إلى الشعرية، ترجم غسان السيد، دار نينوى، دمشق، 2001م، ص90.
(4) شاهد عيان، ص13.
(5) شاهد عيان، ص13.
(6) شاهد عيان، ص14.
(7) شاهد عيان، ص15.
(8) شاهد عيان، ص17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الليمون تسهر، والرصيف ذو إبط، والعصفور يغسل وجهه ويأكل زيتاً وزعتراً والقلم يتثاءب، والدودة تعود من الدوام، هكذا يظهر كل مشبه من الكائنات حاملاً صفة بشرية كأي شخص. ونجد نماذج عديدة من هذا التشخيص الاستعاري منتشرة على مساحة الكتاب كقوله:

- تلك حبال تمطر دمعاً وأرغفة(1).
- ابني منزوع الفتيل(2).
- منفضة سجائر مليئة بجثث معادية(3).

ويتبدى لي أن هذه الصور دوّال ساخرة مكتظة بالتكنية عن دلالات خاصة بكل موضوع وردت فيه. وأتوقع أن هذا التشارك السلوكي والمعنوي بين الإنسان ومظاهر الطبيعة، إنما يكشف عن شفافية صوفية سامية تؤكد "أن الوجود كله جسد حيّ، إذا جرح عضو منه فكأنما نجرح أنفسنا. الوجود نسيج مرهف إذا اهتزّ منه جانب اهتزّ له سائر الأجزاء(4).

يتراءى لي أن المقالات الخمس الأولى التي تصدرت كتاب شاهد عيان دون لفحات نقدية ربما قصد بها الكاتب أن تكون آرمات فنية تلفت الانتباه إلى أن الكاتب في تلك المقالة تحديداً ليس ناقداً ساخراً لقضايا اجتماعية، كما هو معروف عنه إنّما أديب حاذق يكتب نصاً أدبياً تجريبياً متأبياً عن التجنيس، ليس مقالة صحفية ولا قصة قصيرة ولا قصيدة ولا خاطرة بل نصّ يتعالق فنياً مع أغلب الفنون الأدبية عدا الرواية حجماً، أما شكلاً فتنبئ المقالات العشرون (بعد الخمس الأول) عن حزم سردية رشيقة تُقارب في أسلوب بوحها فن رواية السيرة الذاتية المعاصرة(5). وهذا ملمح فني ملحوظ في أساليب الكتابة الأدبية الجديدة التي تحاول الخروج على أسيجة الأجناس، واقتراح الجنس الأدبي الملوّن بأجناس أخرى "وفنون لا حصر لها مثل الخبر والمشهد المسرحي والنفس الشعري والرسم والمقالة الصحفية"(6). فالكاتب في مقالاته تلك تلك يقدّم مشاهد بالغة الخصوصية من حياته الشخصية دون تخلٍّ عن منهجه الساخر وصوره الفنية النشطة، والتمحور الوصفي حول ذاته المعذّبة الملولة النافرة، ففي مقال [مجرد أحلام] يقدم إلماحات بارقة عن أسرته وجيرانه ومجتمعه ثم يختم المقالة بقوله [أنا جزء من هذا الخراب .. نغمة في نشاز .. دمعة في بكاء جماعي .. صفعة في شجار .. خطوة في مسيرة الوراء، ذرة غبار في زوبعة صحراوية لا يراها أحد .. نوبة من السعال في سياق إنفلونزا حادة](7). إنها

---

(1) شاهد عيان، ص26.
(2) شاهد عيان، ص61.
(3) شاهد عيان، ص92.
(4) ناصيف، الصورة الأدبية، ص6.
(5) تسمى Auotofiction. ينظر المزيد في النابي ممدوح: السيرة الذاتية سؤال الهوية والوجود، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008م.
(6) صبري، حافظ. الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني، العدد 4، 1982م، ص27.
(7) شاهد عيان، ص20.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صور تهكمية تنبئ عن علاقة الجزء (الكاتب) بالكل (الخارج) وهي علاقة متنافية، ليس يعنينا فيها مصداقيتها الحقيقية قدر ما يهمنا بلاغة التعبير عنها بجماليات من الأخيلة الابتكارية، فتصبح (أنا) مركزاً لإشعاعات متباينة من الصور الغريبة التي حققتها التشابيه التمثيلية المحمّلة بالوهج الكنائي، إذ تصبح الصورة هنا كناية عن استحالة الانتماء. ومن نحو آخر فإن كل صورة من الصور السابقة إنما هي معادل نفسي مجازي (لأنا) الكاتب وتشكيل تخييلي حاد لفكرة التيه، وهو تشكيل يهجو الذات المأزومة بمفارقات عجيبة من الصور المبدعة التي تشغل المتلقي عن فكرة الهجاء الشخصي بغبطة اللحظة الجمالية.

ويلاحظ في اللقطات التصويرية التي تستدعي مشاهد من الذاكرة الخاصة، أثر التجربة الذاتية للكاتب في صناعة الصورة؛ وعلاقة هذه الصور بشخصيته الفنية، فبدت شكلاً من أشكال التطهير وتفريغ الأشجان العميقة، وتنشيط للقوة الحدسية الباطنة، إذ الحدس "فكر مرن يساعد في التخلص من أوهام اللغة وجمود التصورات وآلية العقل .. فتأثير اللغة على الإحساس هو أكثر عمقاً وأبعد مدى مما قد نتوهم "[1]. حيث يحفز الشعور اللغوي النشط ملكة الخيال ويقودها إلى مستوى عالٍ من التخييل.

ومن أنماط التصوير الفني في الكتاب العدول (Diviation) الاستعاري، والانزياح أو العدول أو المفارقة أو الانحراف إنما هي مفاهيم متقاربة لمعنى واحد.

وقد انطوت مقالات الكتاب على أمثلة عدة من الانزياح اللغوي الذي حمل معه شحنة استعارية متوهجة فغدا انزياحاً استعارياً ذا دلالة، وذلك من مثل قول الكاتب:

- أتذكر النساء الطاعنات في الترمل[2].
- أمشي حافي الذهن احتراماً للسيارة[3].
- أنا رجل بكامل قيافتي الذهنية[4].
- بنات أفكار محجبات خرجن إلى ضفاف الحبر للاستلقاء[5].
- ورقة تتضور من فرط البياض[6].
- من يقرع بابي في هذا الهزيع من الخوف[7].

(1) إبراهيم، برجسون، ص55 و244.
(2) شاهد عيان، ص26.
(3) شاهد عيان، ص28.
(4) شاهد عيان، ص28.
(5) شاهد عيان، ص92.
(6) شاهد عيان، ص84.
(7) شاهد عيان، ص78.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فنلاحظ أن الكاتب عدل عن استخدام التركيب اللغوي المعتاد بإبدال كلمة منه فازدادت العبارة وهجاً دلالياً ساخراً:

الطاعنـــات فـــــي الســــن	الطاعنـــات فـــي الترمـل
حافـــــــــي القدميــــــــن	حافـــــــي الذهــــــــن
تتضـــــــور مـــن الجـــوع	تتضـور من فـرط البيـاض
الهزيـــــــع مـــن الليــــل	الهزيـــع مـــن الخــف

أما العبارة الثالثة فزاد على العبارة المألوفة [أنا رجل بكامل قيافتي] كلمة (الذهنية) فحرف الدلالة. وأما العبارة الرابعة فاستثمر الكاتب كلمة (بنت) الدالة على الأنثى أصلاً والمستخدمة مع (أفكار) في العادة ليقدّم تشخيصاً لما هو معنوي (بنات الأفكار) ويكني بها استعارياً عن الصبايا المحجبات اللواتي يستلقين على ضفاف (البحر)، فقلب حروف البحر لتصبح (الحبر) الذي يناسب المعنى الأصلي المعتاد لِـ (بنات الأفكار). فالعبارة مكنوزة باللمع البلاغية المتعددة التي تفضي إلى دعابة لغوية جديدة، وتؤكد أسلوب الكاتب في التفلت اللغوي وفي تجاوز الأنماط التقليدية المكرورة والتراكيب القديمة الجاهزة. فربما تكون هذه الظاهرة ميزة جمالية تزيد من احتمال انتساب المقالة إلى الأدب، وتنشلها من صفتها الصحفية إلى منزلة فنية متقدّمة تؤكد أن "الفن نشاط لهوي، لعبة، والوسط الجمالي مركز التوفيق بين الفكر والطبيعة والمادة والصورة ... فهو يمحو الطبيعة، يوشيها بالصورة"[1].

والطريف أن هذا الانزياح الاستعاري المترتب على الانزياح اللغوي هو في توصيف آخر تناص من النوع التهكمي، فاستعرض الكاتب العبارات الأصلية المتداولة وحذف كلمات، واضعاً بدلاً منها كلمات أخر أنتجت محاكاة تهكمية وهي "محاكاة ساخرة تستخدم ملكة الشكل اللغوي لصياغة طاقات تعبيرية لمطابقة صيغة مألوفة مع محتوى جديد، واستغلال التوترات المتباينة الدقيقة الناتجة عبر المسافة بينهما[2].

ومن المزايا الأسلوبية المتقدمة في الكتاب تأكيد الفكرة الواحدة بحزمة من الصور الفنية المتلاحقة على غرار قوله:

- سواسية كغيمات لا تمطر. سواسية كحبيبات القشعريرة على جسد محموم. سواسية كالحركات التي يؤديها الغريق من أجل النجاة[3].

(1) هويسمان، دني. علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1983م، ص66.
(2) كروك، اللغة في الأدب الحديث، ص249.
(3) شاهد عيان، ص83.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- دموع خشبية تتنكر على هيئة ماء ينساب من الحنفية حين أفتحها بأصابع حطب. زريبة تأوي إليها مفردات مريضة غاب عنها الطبيب البيطري. زوبعة تتجول في غرفتي مثل ذبابة زرقاء(1).
- ها أنا وحدي تماماً مثل طلقة في بيت النار، تماماً مثل شاخصة مرور على الطريق الصحراوي(2).

أتوقع أن تزاحم الصور الفنية في الفكرة الواحدة مردّه الطبع المتوتر عند الكاتب من نحو، وحرصه على توكيد الدلالة الخفية من نحو ثانٍ، واستساغته الدائمة للعب بالمفردات من نحو ثالث. فنجد في هذه الجديلة من الصور تشبيهاً مفرداً وتمثيلياً واستعارات مكنية وأنسنة، في تصوير نفسي عميق وحركي مثير، فالمفردات المريضة (الأغنام) تأوي إلى الزريبة، والزوبعة ذبابة، وقطرات الماء دموع. نحن أمام لقطات من التعبير الملهاتي والمأساتي في آن معاً، سببه انثيال الشحنة الذهنية الساخرة انثيالاً حراً ينمُّ عن عفوية تعبيرية خاصة.

وإلى مثل هذا الحشد التصويري تتجه حزم المتقابلات الضدية الموفورة في الكتاب، ومن الملاحظ أنها تتكاثف حين يحاول الكاتب توصيف ذاته المتشظية أمام واقع متنافر، وذلك على نحو قوله:

- أنا كبسولة أخيرة في سياق مرض عضال مثل شهقة قبل الوفاة، مثل الألم حين تغادرنا الحبيبة(3).
- أتلمس خشونة السماء .. أنا العتمة في عزّ الظهر .. أنا النهار بعد منتصف الليل(4).
- والكحل الأبيض في عيون الطالبات(5).
- من حقي أن يكون لي خيانة مقدّسة(6).
- كهول في غرفة الخداج(7).

ثمة طباق سِرّاني بين الشفاء والمرض والحياة والموت والألم والحب، وطباق علني بين العتمة والظهيرة والليل والنهار والخيانة والقداسة والكهول وأطفال الخداج، والكحل الأبيض والكحل الأسود. فالكاتب هنا يركن إلى ذكاء المتلقي في استبصار أسباب هذا التناقض بين المشبه والمشبه به.

---

(1) شاهد عيان، ص84.
(2) شاهد عيان، ص53.
(3) شاهد عيان، ص32.
(4) شاهد عيان، ص33.
(5) شاهد عيان، ص178.
(6) شاهد عيان، ص206.
(7) شاهد عيان، ص54.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنها أخاتيل فن المفارقة ولعبة إدانة الضد بالضد، والخروج على المتعارف عليه والمأنوس من الحقائق والثوابت والأعراف، حتى لتبدو بعض الصور ولا سيّما عند ازدحامها نوعاً من العبث اللغوي، ذلك الذي يتجاوز المنمّط والقارّ من الأساليب الهرمة في التصوير الفني، فالعبارات السابقة تثير التخمين الدلالي لكنها لا تؤدي معنى جاهزاً، فالجملة التناقضية بمفهوم (هو سيرك) "هي اسم آخر للاستعارة، وتحصل الاستعارة عندما نملأ خانة شكلية في الجملة من غير الالتفات إلى الترابط المعنوي في الجملة، ففي هذه الحالة تكون الوسيلة الوحيدة لتأويل الجملة هي في معاملتها معاملة الاستعارة"(1).

كما نقع في شاهد عيان على لقطات أحالت عدداً من المقالات إلى مشاهد حكائية سينمائية من مثل هذا المقتطف من مقالة العصفور:

قلنا إن عصفوراً مقطوعاً من شجرة حطَّ على غصن شجرة، وما من أبطال في الغابة، فيها وحوش، وحطابون فقط، وهي المرة الأولى التي يرتدي فيها هؤلاء قمصان منشّأة وربطات عنق، وحقائب من جلد التماسيح يحتفظون فيها بفؤوس، وأقلام للإمضاء على قراءات حاسمة ومعلقات كتبها على أغلفتها مكتوم، فيشم العصفور الذي قلنا إنه مقطوع من شجرة، وقد حط على غصن شجرة، يشمّ رائحة بطيخ يُطهى في غرف محكمة الإغلاق، ويأكله الحطابون من دون سواهم، فيما يبقى العصفور على الغصن وحيداً وقابلاً للاشتعال(2).

تلك مشهدية مسرودة بحنكة مخيال بلغ به اللعب التخييلي أوج التوهم، بحيث غدت الصور رمزية تحمل إشعاعات دلالية ضمنية، ترك الكاتب اكتشافها للمتلقي الفائق الذي يمكن أن يحسن تفسير اللامحكي المشفّر في ظل النبض السياسي المعيش أيام كتابة المقالة. فالحكاية تشرق بأحاسيس الكاتب التي تحولت إلى شظايا كنائية ومفرقعات مجازية متتالية.

لقد توافرت في النص السابق المشهدية السينمائية نفسها التي تتألف من عناصر البنية الدرامية والمكان والزمن إذ إن "المشهد يختص بحدث جزئي يتم في المنظر نفسه وبين الشخصيات نفسها"(3). كما ظهر التتابع الحركي الذي يتسم به المشهد السينمائي من خلال متابعة عين العصفور، وهي عين الكاتب نفسه التي تابعت التحرّك الباطني النفسي للشخصيات من خلال لغة تعبيرية أقرب للشعر [يشمُّ رائحة بطيخ يطهى]. ولربما يصحّ أن نعدَّ تلك المشهدية قصة قصيرة جداً من سرديات ما بعد الحداثة إذ إن " أهم وسيلة اعتمدتها سرديات ما بعد الحداثة في القصة القصيرة جداً هي المحاكاة الساخرة للواقع بأسلوب مستعار وغير حقيقي، بطريقة تقترب من اللهو والعبث أكثر مما تقترب من الإبداع المنسجم والمنظم"(4). إنها لغة التخييل "المشتركة بين

(1) لوسيركل، جان جاك. عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2005م، ص282.
(2) شاهد عيان، ص294.
(3) وين، ميشيل. حرفيات السينما، ترجمة حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970م، ص258.
(4) يوب، محمد. القصة القصيرة جداً، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2015م، ص75.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفنون، تقرأها فتشعر أنك تشاهد فيلماً وتجمعها كأنك في حضرة الموسيقى وتتأمل فيها كأنك أمام لوحة، وعندما تقطعها مشاهد لتدخلها في نص آخر تكون مكتفية بالمعنى"[1].

وفي مشاهد أخرى يقف على الصورة (السيناريوية) حيث تؤدي حزمة الصور دور سيناريو لمشهد مسرحي تهكمي منسوج بمفارقات لغوية شجاعة، كقوله في مقالة النوم في العسل:

"زوجتي نائمة، ودورها في المسرحية يقتضي أن تبقى هكذا إلى الأبد. ولهاث الرجل الذي يركض وراء الرغيف مجرد مؤثرات. والعتمة إضاءة تبهر العينين والأوتار الصوتية خيوط عنكبوت في الحنجرة، والأنين عبارة عن نغم في الأوباريت، ورنين الهاتف موسيقى تصويرية"[2].

ومن المتعارف عليه أن السيناريو السينمائي أو المسرحي يتضمن "الوصف الأساسي للديكور والمشاهد وتفصيل الأحداث والحوار وحركة الممثلين والمؤثرات الصوتية"[3]، والتأمل في النص السابق يعبرُ عن ذلك، لكن الاختلاف في أن السيناريو يتحوّل إلى نص مرئي فيما يبقى نص الكاتب مقروءاً ومتروكاً لمخيلة المتلقي، حيث تدور الأحداث والمؤثرات في ذهنه ووجدانه، وليس أمام عينيه كالمسرحية أو الفيلم.

وفي مثل هذه المقالات سيكون المتلقي مُخرجاً مُثار الوجدان منفعلاً بالمعنى الضمني، ومغتبطاً بجماليات التصوير الفني، تلك التي تجعله يبتسم بألم ويتألم بالضحك. على أن التصوير المسرحي في المقالات يصل ذروته في عشر الحلقات المتتابعة تحت عنوان [أفواه ورواتب] إذ تبدت كل مقالة حلقة من تمثيلية أو مسلسل شعبي يلعب فيه الجوع والتمزق النفسي دور البطولة عند الأسر الفقيرة، فيمزج الكاتب بين أسماء لامعة لممثلين عرب وأسماء شعبية افتراضية لشخوص من تلك الأسر.

وفي نقده للحالة الاقتصادية يؤلف الكاتب قصة قصيرة بليغة السخرية عبر تصوير درامي متتابع الأحداث، يجسّد المشاعر التراجيدية تجاه مشكلة الاقتصاد عن طريق الصورة القناع في طفل ينمو، ويكبر في شبكة من المفارقات الاجتماعية وفي بنائية هازلة توظف الإيحاء الدلالي لتَتْرك الحكم للمتلقي. فالأحداث كلها قامت على تلاحق الصور، كما لو أنها لقطات سينمائية أو مشاهد من مسرح الدّمى، يقول الكاتب: "الاقتصاد يترعرع، يحبو دون" بَمْبَرْز "على بلاط أملس، يأخذ الرضعة من ثدي الأم مباشرة، يتناغى إذا دوعب من قبل ضيف ثقيل الظل جاءنا

(1) النصير، ياسين. اللغة الشعرية العليا، مجلة الرافد، العدد 38، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2000م، ص74.
(2) شاهد عيان، ص275.
(3) أبو سيف، صلاح. فن السينما، دار المعارف، القاهرة، 1977م، ص25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دون موعد. يلعب مع أولاد الحارة بعد المدرسة، يدخّن في السر يتلامس مع ابنة الجيران فوق السطوح"[1].

نحن إزاء مشهدية قصصية مؤسسة على تشخيص ما هو معنوي تشخيصاً كنائياً يمكن أن يحقق لذة الاستغراب الحزين.

فالكاتب لم يقدّم قصة إخبارية على غرار ما تنشره الأخبار الصحفية ذات السمة الإعلامية الخالصة إنما قدّم قصة رمزية، فمثل الطفل دور الاقتصاد، فخرجت اللغة الصحفية إلى لغة مشحونة بالترميز الكنائي بالسرد الساخر "فإذا كانت وظيفة اللغة في القصة الصحفية إخبارية فإنها في القصة الفنية فعل تصوير"[2]. ويتراءى لي أن الخصائص الفنية في نماذج والمقالات القصصية عند طمليه متدانية إلى مستوى كبير مع خصائص قصة ما بعد الحداثة ولا سيّما القصة القصيرة جداً، تلك التي لخصّها محمد يوب بـ " تقنية ما وراء القص، وفكر ما بعد الحداثة، وإهمال القواعد السردية، وتداخل الأجناس، والانعكاس الذاتي، والتهكم من الواقع، والتناص، والسخرية، وخلط العوالم الموازية، والبطل الذكي، والإنسان مصنوع من اللغة، والنقد داخل القصة، واللغة المصنوعة"[3]. فيكاد كل عنصر من العناصر السابقة ينطبق على ما ورد في المقالات القصصية عند طمليه بصورة واضحة.

لقد نقل الكاتب حالة الاقتصاد المتردية من واقعها العياني الحقيقي إلى ما يعادلها في فضاء التخيل، فكأنه ينثال في كتابته بمزاج شعريّ خالص يحرج طبائع اللغة ويحف الماء الشعور بحرارة الكناية وبروق المجاز ويعوّض عن الموسيقى الخارجية للشعر بإيقاعات الجمل القصيرة المتجافلة.

لم تعد المقالة الصحفية في شاهد عيان نصّاً إعلامياً قائماً على منطق الكتابة الموضوعية العقلانية، إنما استندت إلى تحفيز التخييل اللغوي والشعوري الذي يصدم الحسّي بالمعنوي، والمعنوي بالمادي في انجدال تعبيري يمزج ذاتانية الكاتب بروحانية الطبيعة، يقول طمليه وهو يتخيل أن شارع الجامعة أصبح نهراً:

- فاض النهر البارحة وأتلف محصول الفاصولياء التي زرعناها في البال[4].

وحين ينتقد منطقة العقبة الاقتصادية يقول:

- البواخر صراصير مقلوبة على ظهرها، والشوارع أوردة وشرايين تحمل فقراء المدينة إلى حاويات رسمية[5].

---

(1) شاهد عيان، ص187.
(2) حداد، في الكتابة الصحفية، ص61.
(3) يوب، القصة القصيرة جداً، ص37-38.
(4) شاهد عيان، ص123.
(5) شاهد عيان، ص139.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهو إذن يجوهر الدلالة الخفية بالتصوير الكاريكاتوري حيناً وبالنسج القصصي الإيهامي حيناً آخر، وبتكثيف المتقابلات المتضادة آنا ثالثاً، وبالتفلت اللغوي الذكي تارة رابعة، لكأنه ينتصر على فكرته، وعلى ذاته، وعلى واقع الحال بهذا الدفق التهكمي وتلك الغبطة المؤلمة، حيث " الخيال الفني يكسر الحاجز الذي يبدو عصياً بين العقل والمادة فيجعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً، يجعل من الطبيعة فكراً ويحيل الفكر إلى طبيعة"[1].

وهكذا ينطوي "شاهد عيان" على جماليات وفيرة من أساليب التصوير الفني الساخر بحيث سجل الكاتب في ذلك فرادة إبداعية في رسم صور أدبية مبتكرة غير مسبوقة في الغالب، ووظف ما هو أدبي في ما هو اجتماعي وسياسي بطريقة فضاؤها الإيحاء والتكنية والترميز والإيحاء، فانتصرت المقالة إلى صيغتها الأدبية بالدرجة الأولى، وإلى مقاصدها الصحفية في الدرجة الثانية، وفي ذلك كما يتراءى لي تجريب أدبي شجاع قدّم إضافة نوعية لفن المقالة الصحفية الساخرة محلياً وعربياً.

الخلاصة

تستنتج الدراسة ما يأتي:

- استخدم الكاتب في مقالاته ضروباً شتى من أساليب التصوير الفني الخلاّق إلى درجة تعدد الأنماط البلاغية في العبارة الواحدة.
- منحت وفرة الصور الفنية وغرابتها معظم المقالات مزية النص الأدبي المتوهج رؤيا وتشكيلاً، بحيث يتوهم المتلقي أن بعض المقالات قصص قصيرة وبعضها الآخر مشاهد سينمائية وبعضها الثالث سيناريوهات مسرحية، وقد كُتبت بمزاج شعري متوثب مدعوم بفاعلية المفارقة وفتنة الاستعارة.
- قدّمت مقالات شاهد عيان كتابة إبداعية تجريبية تفارق ما هو مألوف في المقالة الصحفية من تراتب منطقي وصيغ معيارية.
- أضافت المقالات نمطاً جديداً للكتابة الساخرة المستندة إلى قوى الحدوس الباطنة باستخدام ضيئل للواقع واستخدام باهظ للتعبير الكنائي المرمّز والمجازي الذاهل تحقيقاً لما يمكن أن يُسمى بمتعة الألم.
- على الرغم من أن موضوع المقالة الصحفية بشكل عام تزامني مع مناسبة ما، غير أن الصورة الفنية الجديدة فيها يمكن أن تمنحها صورة الديمومة على ألسنة الناس، وربما تنقلها – بالظن الجازم – إلى حقل الأدب وليس الإعلام.

---

(1) ناصيف، الصورة الأدبية، ص27.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

References (Arabic & English)

- Abu-Nidal. Nazih. (2013). *As-sakhiroon*. Amman. Dar Azmina.
- Abu-Safe. Salah. (1977). *Fan-al-sinema*. Cairo. Dar al-maaref.
- Al-hamthani. Badee. (2010). *Makamat al-hamathani*. Amman. Wizaret al-thakafa al-ordonia.
- Al-nabi. Mamdooh. (2008). *As-seera al-thatia soat al-howia wal-wojood*. Al-Sharika. Daerat ath-thakafa wal-ilam.
- Al-Naseer. Yaseen. (2002). *Al-logha al-sheria al-olya*. Al-rafed magazine. Number (38).
- Al-shamali. Nidal. (2009). *Bonyat al-makal*. Amman. Afkar magazine. Numbor (245).
- Al-Tameemi. Fadel. (2007). *At-tajseed fi al-dars al-balaghi wan-nakde*. Al-fath magazine, number (29).
- Assotouhi. Maha. (2007). *Al-Zukhria fi al-adab al-arabi al-hadeeth*. Cairo. Al-haia al-mesria al-amah lelkitab.
- Awny, Hamid. (1954). *Mothakera'h fi Albalagha*. Eygept. Dar Alkitab al-arabi.
- Badawi. Abdul rahman. (1965). *fi al-she'er al-arabi al-moaser*. Cairo maktabit al-anglo al-mesria.
- Fadel. Salah. (1985). *Elmo al-osloup*. Cairo. Alhaia al-mesris al-ama lil-kitab.
- Haddad. Nabil. (2011). *Fi al-kitaba al-sahafia*. Jordan Dar Jareer le-nashr.
- Hoisman. (Deny. (1983). *Elm-al Jamal*. Bierut. Manshorat owaidat.
- Ibrahim. Zakaria. (1956). *Prigson*. Eygept. Dar al-ma'ared.
- Jabir. Soad. (2015). *Mahiet al-hayat fi al-ro'eya al-sicklogia lil-adab*. Mawfie Deewan al-arab.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- Jinate. Jirar. (2001). *Men al-bonjawia ila al-sheiria*. Damascass. Dar neenawa.
- Kork. Jakop. (1989). *Al-logha fi al-adab al-badeeth*. Baghdad. Dar al-ma'amoon.
- Losirkil. Jan. (2005). *Onf-al-logha*. Bierut. Makaz Dirasot al-wihdeh al-arabia.
- Magabli. Jamal. (2011). *Al-Adab al-sakir*. Jordan. Afkar Magazine. Number 297.
- Mohammad. Noman. (1979). *Al-zukhriga fi al-adab al-arabi*. Caira. Dar al-tawfeekia.
- Nasef. Mostafa. (1983). *Al-Soura al-adabia*. Bierut. Dar al-andalos.
- Osfoor.Jabir. (1992). *Al-sourah al-faneya fi al-torath al-nakdi wal balaghy end-al-arab*. Beirut. Al-markaz al-thakafi al-arabi.
- Sabri. Mafith. (1982). *Al-khasaes al-binaia lil oqsoosa*. Cairo. Foroul Magazin. Number (4).
- Sha'ath. Ahmad. (2005). *She'riyet al-sard fi al-rewaya al-arabia al-moaserah*. Amman. Dar mejdalawi lena'shr.
- Starobinsky. Tan. (1976). *Al-nakd wal-adab*. Damascass. Wizaret al-thakafa.
- Tomaleeh. Mohammad. (1984). *Al-motahamisoon al-awghad*, Aman. Dar Ibn Rushd.
- Tomaleeh. Mohammad. (2004). *Yahdotho lee Doon Sa'er al-Nas*. Amman. Abu-mahjoob company.
- Tomaleeh. Mohammad. (2007). *Shahed Ayan. Amman*. Wizaret. Al-thakfa.
- Win. Meshale. (1970). *Herfiat al-cinema*. Cairo. Al-haia al-mesria al-ama lil kitab.
- Youb. Mohammad. (2015). *Al-Qessa al-Qassera Jidan*. Al-sharika. Daerat al-thakafa wal-ilam.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com