ISSN: 2581-3455

العدد السابع - المجلد الرابع

يوليو - ديسمبر 2020

الجيل الجديد

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

www.aljeelaljadeed.in

شعرية الأشياء في مدونة القاصة السعودية سهام العبودي السردية

أ.د. مصطفى الضبع*
Email: eldab3@gmail.com

ملخص البحث:

تقف الدراسة على المدونة السردية للقاصة السعودية سهام العبودي القصصية، وتشكل لوحة سردية تشبه الحياة في جوانبها الحيوية.

عبر مجموعة من المحاور تعالج الدراسة موضوعها: سردية الشمس، المعادل الموضوعي، التناص، بلاغة الاتصال/الاستعارة، ويختتم البحث أعماله بدراسة نص سردي واحد من أعمال الكاتبة تطبيقًا لمنظورها وتأكيدًا لفرضياتها الفنية والجمالية للأشياء في حضورها السردي.

كلمات مفتاحية: الأشياء، التناص، السرد، سهام العبودي، القصة.

Abstract:

This study examines the blog of the writer Siham Al-Aboudi. It looks like an artwork depicting the vivid images of life. The study focuses on many aspects: the narrative of the sun, objective correlative, intertextuality, and rhetorical communication.

The study concludes with a selected model of Al-Aboudi's story, to ensure her perspective and confirmation of her artistic and aesthetic assumptions of objects in her stories.

إذا كانت الحكايات لا تحقق وجودها إلا مرتبطة بالإنسان وحضوره في سياقها، فإنه (الإنسان) لا يستأثر بذلك الحضور ولا يستطيع وحده منح الحكاية قيمتها أو تحقيق رسالتها الإنسانية دون مساعدة من عناصر متعددة في مقدمتها الأشياء تلك التي تملأ الكون، وتفرض حضورها على الإنسان، وتحقق وجودها عبر وجوده، وتعمل على تطوير نظرته للحياة حين تتطور في ذاتها مستهدفة تطوير حياة الإنسان نفسه، فالأشياء في جانبها التكنولوجي مثلاً، نموذج مثالي على تطور فكر الإنسان وإنجازه، كما أنها تدعم سعي الإنسان لتطوير حياته، واجتهاده في نقل أفكاره من منطقة الجهل الضيقة إلى مساحات المعرفة المنفتحة.

* أستاذ البلاغة والنقد، كلية الآداب، جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، المملكة العربية السعودية.

قريبا من سؤال الفلسفة الأقدم عن الأشياء تقف الأشياء شريكًا فاعلاً للوجود الإنساني، حيث لا وجود للإنسان دون الأشياء أو بعيدًا عنها، ولا يمكننا تصور حياة الإنسان دون أشياء يعتمد عليها في كل تفاصيل حياته، فالسيارة، والقطار، والقلم، والهاتف، والأوراق، والصور، والبندقية، والسكين، والمقعد، والباب، والنافذة، جميعها أشياء لا يتوقف دورها على مجرد شغل حيز من الفراغ: "والأقرب إلى المعقول أن نسِّمي كل ما تجرد عن الحياة -سواء في الطبيعة أو في محيط الاستعمال- باسم الشيء، كأن يكون كتلة من الصخر، أو قطعة من الخشب، أو كومة من التراب، وهكذا نكون قد خرجنا من المملكة الواسعة التي سمينا فيها كل موجود باسم الشيء، كما تركنا ما سميناه بالأشياء في ذاتها وأردنا به أسمى الموجودات وأبعدها في الخفاء، لنعود إلى أفق ضيق كل موجود فيه لا يزيد عن كونه "مجرد شيء"، وكلمة "مجرد" هنا قد يُراد بها الشيء المحض"[1].

عندما يحكي النص أي نص فإنه يحكي عن الإنسان في محيطه الحيوي، ذلك المحيط المتضمن الإنسان وأشياءه ويرصد العلاقة القائمة هناك بين البشر وأشيائهم، وبين الأشياء ووظائفها وقدرتها على تصوير راهن الحياة، وتشكيل ثقافة الإنسان، وجغرافية الفضاء الحكائي ومن قبله الفضاء الإنساني.

كثيرة هي النصوص السردية التي رصدت الأشياء متحركة بين مفهومين:

- أشياء الحكاية.
- حكاية الأشياء.

في الأولى تستمد الأشياء منطقيتها من وجودها في سياق الإنسان، ومن تحققها في سياق الحدث، ومن منطقية شغلها حيزًا من الفراغ، فمادام هناك بشر وأحداث وحياة فهناك أشياء ت، وفي الثانية تستقل الأشياء في وجودها لينشغل الحكي بطرح حكاياتها الأكثر فاعلية، ويمنحها بعض المساحات التي تنازع فيها الإنسان سلطتها لتكون موضوعا للحكايات، وتدشن نفسها بوصفها سلطة سردية تجعل من البشر عناصر تدور في فلكها، وهي تحقق وجودها الزمني دون ارتباطها بزمن الإنسان.

[1] مكاوي، عبد الغفار. **مدرسة الحكمة**. لندن: مؤسسة هنداوي سي أي سي، د.ت، ص:266.

خلافا لما قد يبدو من عنف البشر تلتزم الأشياء حالة من الصمت، وقدرا من المسالمة، وجانبا من الهدوء الداعي لاستشعار الجمال، مانحة الفرصة للمتلقي لاكتشافها وإدراك مساحات العمق لصناعة دلالتها.

في نعومة تليق بنص يقترب من الشعر، تنحت القاصة سهام العبودي[2] نصوصها القصصية، وتشكل لوحة سردية تشبه الحياة في جوانبها الحيوية، وتقارب الحياة في فهمها لها، وتقاوم القهر بكشفه والوقوف على أسبابه محاولة لتطوير الإنسان المؤمن بوجوده في عالم يحد من هذا الوجود.

إنه وعي الأنثى بالتفاصيل، فالأنثى تستشعر الجمال في تشكيل الأشياء وانتظامها، والساردة تفسح المجال للمتلقي لاستشعار الجمال، الأنثى قد تصنع الجمال إرضاءً للذات، والساردة تصنع الجمال تنبيهًا للمتلقي بأهمية وجوده أولاً، وقيمته ثانيًا وما بينهما ينشأ كيان نصي جدير بأن نتابع نتائج عمله ومخرجات مخططاته وما يقيمه أمامنا من عالم له طبيعته الجمالية وله دلالاته الإنسانية فليس غير المرأة لديها الوعي للتعامل مع التفاصيل الدقيقة وليس سواه الحس الأنثوي يكون قادرًا على الوقوف عندما لا يدركه الرجل أو يكون قادرًا على اكتشافه[3].

وحتى النصوص التي يكون فيها السارد رجلاً يرى الأشياء من منظور الأنثى، الأنثى (الكاتبة) تضع الرجل في موضع السارد الذي يعتنق منظورها، فيرى الأشياء بوعي الأنثى أو هي ممررة على وعيها مانحة إياها لمستها الأنثوية التي تبث فيها قدرًا من جمالها أو تحيلها على عنصر يصلح للتعبير عن قضيتها أو طرح أفكارها على نحو يليق بها.

---

[2] هي كاتبة سعودية صدرت لها ثلاث مجموعات قصصية: خيط ضوء يستدق (دار المفردات للنشر، الرياض 2005م)، وظل الفراغ (دار المفردات للنشر، الرياض، 2009م)، والهجرة السرية للأشياء (دار المفردات للنشر، الرياض، 2015م). كما صدرت لها: انتباهات الألفة، تأملات رحلية (دار المفردات للنشر، الرياض، 2018م)، وبلاغة الشاشة، قراءات سينمائية (دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام، 2019م).

[3] يمكن أن يقف وعي المرأة على كثير من الأمور، قد لا ينتبه الرجل لدبوس صغير ملقى في جانب الغرفة أو زرار قميص مقطوع أو ذرة تراب على مقعد قديم، وهو ما يعد واحدة من سمات وعي المرأة إذ تدخل كل هذه الأمور وغيرها بجدارة في نطاق عمل وعيها.

في مجموعتها القصصية الثالثة "الهجرة السرية للأشياء" تشكل الكاتبة نصوصها وفق مجموعة من المشاهد الشيئية إن صح التعبير، مجموعة من اللقطات الفوتوغرافية المتناثرة التي تجمع بينها اللغة عبر خيوط شفيفة تتضام لتشكل جامع النص، ليس ثمة حدث يتنامى أو خط درامي يتصاعد بالمعنى التقليدي للقصة، وإنما هي مجموعة من المشاهد ذات التركيب الخاص، تركيب جاء بعناية ليعرب عن نفسه بطريقته الخاصة، وبنظامه اللغوي المميز، وبقدرات سردية تشي برؤيتها للكتابة بوصفها فعلا تعبيريا صالحا لرصد الإنسان في حالات بوحه، وحالات إدانته للعالم: "(الكتابة) هذا الرغيف الذي ننضجه في حرائق الروح كي يغمسه الناس في مرارة العيش، لتغدو مرارة مستساغة، وقابلة للابتلاع"[4].

من فهم له طبيعته الخاصة تنطرح الأشياء بوصفها شخصيات لها حضورها ليست لكونها مجرد أشياء تشغل وقت الفراغ، أو تشكل جغرافية الفضاء وإنما بوصفها نظاما سرديا يعمل على توظيفها بقدر يسمح لها بالمشاركة في إنتاج جماليات السرد، وإنتاج دواله الخاصة وتقنياته المتعددة.

الأشياء ما دون البشر من المحسوس أو غير المحسوس فقد يكون الشيء سيارة تربطنا بها علاقة زمنية، وقد يكون شجرة تربطنا بها علاقة مكانية، وقد يكون معنى يفرض نفسه ويطرح سياقه الحضاري، مفسحة لنفسها مساحة حضور تتناسب وجمالياتها، وتحقق لها وجودها الجمالي والدلالي، فالأشياء لا تزاحم البشر لأنها تبحث عن فضاء للوجود وإنما هي تبحث عن معنى في الوجود، وتمنح الإنسان فرصة لاكتشاف معان يبحث عنها.

الأشياء تشارك السارد، وتشارك في الجهاز اللغوي للنص شأنها شأن أي مفردة أو علامة لغوية تؤدي دورها في سياق النص دلاليًا وجماليًا، بحيث لا يكتمل النص جماليًا دون وجودها تقوم بدورها الفعال في تشكيل النص سرديًا وتدشين مقوماته جماليًا والكاتبة تقترب من الأشياء لا لتحكي عن الأشياء وإنما تحكي بها، تسرد قصتها، مدركة ومؤكدة أن للأشياء قصصها وسردها بل وخصوصيتها، ومقررة

[4] العبودي، سهام. **الهجرة السرية إلى الأشياء**. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2015م، ص:54.

أن الإنسان يفكر بالأشياء، ومصرحة بما تعتقده في العلاقة القائمة بين الإنسان والأشياء: "أعتقد أن أعظم أفكار الإنسان قد مررت من خلال أشيائه، بالأشياء عبر الإنسان عن مشاعره، وخواطر وجدانه"[5]، وهو ما يفهم منه طبيعة العلاقة حيث يقف الإنسان وراء الأشياء معيدا تنظيمها لإنتاج الجمال، ومعيدا تنسيقها في سياقات مختلفة لإنتاج الوضع الحضاري لوجودها عبر هذه العلاقة.

تحدد الساردة مفهومها للأشياء، بأنها تلك الأشياء الجوامد التي تملأ فراغ العالم ومن ثم فراغ الحياة من حولنا: "عندما قصصت هدب كلِّ سجاجيد المنزل أيقنت بأنَّني قد بلغت من الأمر الحضيض!

كان الأمر -في البدء- ينتهي بي منحنيًا فوق طرف السجادة: أهذِّب هدبها المتطاير الشعِث، أمدُّ يدي وأسحب الخيوط المنطوية إلى الداخل، أو تلك النافرة إلى الأعلى بسبب حركة الأقدام فوقها، أتأكَّد من استوائها فوق البلاط، ثمَّ أنظر نظرة أخيرة، أتنفَّس عميقًا، ويخيَّل إليَّ -حينئذٍ- أنَّني أجسُّ بعينيَّ نفسًا صاعدًا من بين نقوش السجَّادة، تزهو الألوان أكثر، وتتمدَّد بتلات الورد"[6].

تحيلنا الساردة إلى الأشياء عبر بوابة السجادة التي تأخذ مكانها في سياق السرد لتكون نموذجا يكشف عن المفهوم في نطاق علمية الكتابة أولاً والتلقي ثانيًا، وما تقوم به الساردة يطرح عددًا من التأويلات:

- إعادة تنظيم العالم تخلصا من زوائده، وتهذيبا لمساحة الحركة، حركة الذين يحيون في المكان.

- المكان يبدو في بعده الرمزي مشيرًا إلى العالم الذي تسعى الساردة إلى إعادة ترتيبه، وما القص إلا فعل إشكالي يتجانس فيه لفظان يفضيان إلى معنيين: القص بمعنى السرد، والقص بمعنى القطع، والمعنيان لا يتباعدان فالإحكام من مقتضيات القص، لا يصح إلا به، ولا يحقق جمالياته إلا بتحققه، وفي كل قطع لما هو زائد إحكام شديد الأهمية في وظيفته.

---

[5] العبودي، سهام. **شرفات ورقية، قراءات في كتب.** الرياض: المفردات للنشر والتوزيع، 2018م، ص:87.

[6] العبودي. **الهجرة السرية إلى الأشياء**. ص:5.

في نصوص الكاتبة تتكرر مفردة الأشياء ثمان وعشرين مرة (تسع عشرة مرة في "الهجرة السرية للأشياء" وتسع مرات في "خيط ضوء يستدق")، باسطة نفوذها على عالم النصوص، معلنة حضورها وتحققها بوصفها علامة لغوية أولا، علامة لها حقوق غيرها من العلامات الداخلة في نسيج النص، والمشاركة في إنتاج نصيته، والمتلقي يعبر المفردة مرتين وصولا إلى عالم المجموعة الثانية، في عنوان المجموعة في المرة الأولى، ثم في عنوان القصة الأولى في المرة الثانية مما يؤسس لمساحة من التجانس بين العلامات الأولية التي يتشكل منها عالم النصوص يترتب عليها بالضرورة نوع من التجانس بين كثير من التفاصيل من ناحية والدلالات من ناحية أخرى .

نهاية القصة تنتهي بالساردة إلى حقيقة تبدو كونية في سياقها الإنساني: "لا أعرف أسبابك، لكنَّك مرتاحٌ إلى فكرة أن يوجد ما يصرخ ويئن نيابة عنك، شيء يدفعه ما تظنُّ أنَّه وحشةٌ إلى عناق ليست يداك طرفًا فيه، أنت تعوِّل على شعور مستعار، تنفي آلامك إلى مدائن الأشياء، لكن الأشياء ستبقى منفى! المنفى ليس وطنًا أصيلاً، ولذا أنت لم تشف، آلامك تطاردك كما يطارد منفيٌّ وطنه، ستوجعك المطاردة، ولن يمنحك الشيء سبيل النجاء، بل سيوجعك أكثر، سينتقم من هذا الذي تلبسه إياه، سيستميت في استعادة شعور البلادة، وموت الحسِّ المريح!

لن تشفى من ألم الأشياء حتى تشفى أنت من ألمك!"[7].

وتقف الجملة الأخيرة صيغة سردية لها نظامها الشعري الذي يجعل منها نصًا قائمًا بذاته، يمكن قراءته عبر الاتصال بالسابق ليكون حقيقة يفضي إليها النص، وعبر الانفصال ليكون نصًا منفلتًا من سياقه السابق ليخلق كونه المستقل عبر بنيته الفريدة:

- أداة نفي للمستقبل رهانا على الربط بين فعل الشفاء الأول بوصفه سببا لفعل الشفاء الثاني + فعل الشفاء المكرر مرتين مؤكدا الارتباط بين السبب والمسبب + شبه جملة + مضاف إليه + حتى الغائية التي يتوقف تحقيق غايتها على قدر ما يقوم به المخاطب فالأمر يتوقف على قدرتك أنت وعلى مقدار سيطرتك على غايتك +

[7] المصدر نفسه، ص:16.

ومدى تحكمك في مجريات الأمور، ولن تكون طبيعيًا مالم ترى الأشياء في حقيقتها + ضمير المخاطب المنفصل الواضع ذلك المكلف في موضع المسؤولية، فأنت مستقل تلك الاستقلالية التي تمنحك القدرة على أن تكون إنسانًا قادرًا على أن تحافظ على استقلاليتك أولاً مستثمرا مقدراتها لأداء دورك الإنساني + شبه الجملة المتضمن فصلا للألم تخصيصا له، ذلك التخصيص الذي يفصله عن ألم الأشياء في عموميته جاعلا منه ألمك الخاص الذي يكون عليك أن تتخلص منه قبل التفكير في ألم الآخرين (هنا يتدخل عامل نفسي شديد الأهمية فلا يفكر الإنسان في الآخرين قبل تفكيره في نفسه ولا يكون قادرًا على العطاء دونما صناعة كيانه المستقل الناضج القادر على الإنجاز).

للوهلة الأولى ومن منظور الوعي السطحي قد تبدو الأشياء غير مألوفة، وقد يبدو فعل الذات في تعاملها مع الأشياء غير مألوف أيضًا، لكن تبني المنظور الأعمق يكشف عن عالم ليس غريبا بالقدر المتوقع فالساردة توظف ذلك كله لخدمة الصورة المرسومة بعناية للعالم في تشكيله من الأشياء في سياق البشر، ومن البشر في سياق الأشياء، مؤكدة أنه كلما ارتفع مستوى تجاوز المألوف اتسعت مساحة الرمز، إذ تتجاوز الدلالة مجرد المعنى السطحي أو تتجاوز مجرد نظام اللغة في تقريريتها.

متى ابتدأت هذه التخيلات؟

إنه السؤال الأول المباشر والصريح الذي يطرحه النص الأول من المجموعة، سؤال يمثل صوت السارد المسبوق بسؤال المتلقي منذ بداية إدراكه للتفاصيل المسرودة، وعلى الرغم من إجابة السارد على السؤال أو تقديمه ما يوحي بالإجابة فإن السؤال يحيل إلى ما هو خارج النص أو في دائرته الحيوية، حيث التخيلات تحيل على عملية السرد نفسها ربطا بكاتب له رؤيته يوجه مندوبه (السارد) إلى الوقوف على التفاصيل والوعي بالأشياء وهو ما يجعل من مسألة التخيل نظاما يخص الكتابة أولاً والتلقي ثانيًا فليس بمقدور المتلقي أن يتخلى عن قدر من التخييل وصولاً إلى ما يطرحه النص من أسئلة وما يشير إليه من أحداث، وما يتضمنه من رؤى .

تحيل التخيلات إلى النص فتقدم قشرة سردية تخص الشخصية المروي عنها بداية وتحيل على نموذج إنساني يهتم بتفاصيل العالم ويمتلك إحساسًا من نوع خاص، إحساس بالعلاقة القائمة بين الإنسان والأشياء، وإحساس بألم الأشياء الكاشف عن ألم الإنسان.

القصة التي تستهلها الساردة بحكاية تبدو بسيطة هادئة، تنتهي نهاية شعرية تأخذ متلقيها إلى منطقة التأمل:

"لا تخطئ اليدان طريقهما نحو خضرة الذاكرة حيث لا ينطفئ الجريد منذ عقود، وحين تمده – ويحيرني – تمد سماءها الواسعة، تفتح المدى الذي انغلق بظلمة قديمة، اليوم لا أعود أبدا لسؤالها، أرقب جدتي تجلس في صدر مجلسنا، تمد الجريد، وتسرح في أفق أخضر لا نراه!"[8]. تحمل النهاية ما يربطها بالقصة تمهيدًا لأن تكون خاتمتها غير أنها تنفتح على أفق أوسع، ذلك الأفق القائم هناك خارجها، حيث النص يأخذنا لمنطقة الشعر، منطقة الغموض الذي لا نراه، يبقى بالنسبة للجدة تاريخا تستمد منه خبراتها وتعتمده وسيلة لتجاوز اللحظة.

تحقق حركتان متوازيتان تحكمان المشهد المسرود نتائج من شأنها أن تنتج حركة العالم: حركة اليدين تتبعها حركة الذاكرة، وحركة المدى في انفتاحه متخلصا من الظلمة القديمة، فإذا كان علينا الوقوف على العلامة اللغوية في دلالتها الأعمق فإن حركة اليدين تفتح العالم المغلق وتخلص الكون من ظلمة قديمة، تلك الظلمة التي ليس من الإمكان فهمها أو اكتشاف دلالتها وما تحققه من نتائج في موضعها دون أن نكتشف ما تحمله من رمز وما تشعه من أضواء على الماضي ليس ماضي الشخصية بقدر ما هو ماضي المتلقي الذي ينتقل من خانة المشاهد إلى خانة المتحسس لما يدور حوله، الظلمة القديمة بالنسبة للمروي عنها هي كف البصر، غير أن ظلمة المتلقي أوسع من ذلك، والساردة حين تدخل نفسها في المشهد تقف على الأعراف بين المسرود عنها وبين المتلقي، فالسارد طوال الوقت يقوم بأدوار ذات طابع اتصالي إذ هو

[8] العبودي، سهام. **خيط ضوء يستدق**. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2015م، ص:9.

سفير المتلقي في النص والمتلقي ليس بإمكانه رؤية الأشياء بدونه وهو المتحكم فيما يخفي وما يعلن وما يصوغ بطريقة لها فاعليتها في تشكيل مساحات المقروء.

فإذا كانت التخيلات حركة فالتلقي حركة، والربط بين الأشياء والمشاهد حركة وهو ما يمنح النصوص حيويتها ويشكل مساحة من إنتاج جماليات النصوص في حركتها الهادئة والهادفة، والسارد يمنح العالم حرية الحركة فلا يتدخل إلا لتحديد موضعه، ذلك التحديد الذي يسمح لنا برؤية العالم معه، ولنكون على يقين من كونه موجودًا هناك مدعاة للاقتناع بما يقول، وهو ما يحققه الفعل "أرقب" في هذا المشهد الختامي للنص حيث هو الفعل الوحيد الذي يحمل خطاب السارد بضمير المتكلم.

تمثل الأفعال نقاطا للحركة في القصة التي تتضمن قرابة السبعين فعلا (67 فعلا) منها أحد عشر فعلا (11) مسندة إلى السارد في موقعه المؤكد على وجوده هناك في المساحة الواقعة بين السارد وعالم النص، مما يعني تراجع فعله في مقابل فعل قوى أخرى في سياق السرد منها قوة حضور الشخصية المروي عنها، وهو ما يعني أيضًا ديمقراطية السارد الذي يمنح الآخرين حرية الفعل السردي، دون أن يستأثر بتصدر الحضور السردي، والاستئثار بالفعل، حيث تكتفي السارد بإنتاج سردية دالة على حركتها الانسيابية الدالة المبدوءة بالتساؤل بغية الاستكشاف: "كنت فقط أتساءل" معتمدًا ثلاث علامات تحقق ما يستهدفه: فعل الكينونة + فعل التساؤل، وهي سبيكة لغوية تدل على تأصل التساؤل بغية المعرفة والاستكشاف وبينهما (فقط) في دلالتها على القصر، ويكون فعل التساؤل فاتحة لحركة السارد المستكشف والراصد للعالم المسرود وفق جمالياته: كنت أتعمد أن أنحشر (تعمد المعرفة والسعي إليها بوصفها هدفا) + أنقب (فعل الفحص الخادم للمعرفة) + لا أفلح (مساحة من التراجع تجاه فعل الحياة + أنا أرقب الدوائر (مواصلة الاستكشاف للعالم عبر الأشياء في متابعتها الحياة).

سردية الشمس:

"أين يضع العالم أجوبته عن أسئلتك؟

كانت أجوبتي معلَّقة بالشمس، تلك التي كان لا ينفكُّ يحدِّق إلى شعاعها، اليوم وهو يفيض بالمعنى من شاشة التلفاز عرفت الكلام الكثير الذي كانت تقول: الشمس تقوم بما ينبغي لها بدقة ووفق الموعد، لا تفسد عادتها الوهَّابة بالتغيرات الطارئة، ولا بالجحود البشري، الشمس معلِّمتنا الكونيَّة!"[9].

في قصة "من يقرأ الشمس" يتكرر حضور الشمس تسع مرات من جملة سبع عشرة مرة تتكرر فيها في قصص الكاتبة في مجموعاتها كلها، حضور موزع منتشر متناثر كأشعة الشمس حين تفرد حضورها على كل الأشياء، وحين يكون لوجودها القدرة على رؤية الأشياء واكتشاف الكون، وحين تنظم مواقيت الإنسان مخلصة خلافا للجحود البشري على حد تعبير الكاتبة.

الشمس بوصفها علامة سردية تحقق عددًا من الأدوار الكاشفة عن عمق النص في مستوياته المتعددة وفق حضورها في هذه المستويات المتدرجة من الظاهر للباطن ومن السطحي للعميق:

- في مستواه الأول يكون حضور الشمس دالاً زمنيًا على وقت حركة السرد وتمام فعله، بحيث تكون الشمس مساحة ذهنية في مخيلة المتلقي وهو يشكل الحدث تخييليا.

- في مستواه الثاني يكون حضورها عاملاً مساعدًا يوسع من أفق رؤية الشخصية للتفاصيل، فالمتحرك نهارًا ليس كمن يتحرك في المكان ليلاً حيث الأول تتسع مساحة إدراكه للأشياء، خلافًا للمتحرك ليلاً تكون رؤيته أضيق وحركته أقل، وهو ما يترتب عليه اتساع أفق المتلقي تبعًا لحركة السارد المتسعة.

- في مستواه الثالث يكون لحضورها بعد رمزي كونها دالة على الحقيقة الواضحة اعتمادًا على مخزون الوعي الجمعي وبوصفها نسقًا ثقافيًا حاضرًا في مرجعية السارد والمتلقي معًا (يعضد ذلك التعبيرات الدارجة والشائعة الكاشفة عن ذلك من مثل: شمس الحرية، شمس الحقيقة، ومنها مقولة المنفلوطي: الحرية شمس يجب أن تشرق

[9] العبودي. **الهجرة السرية للأشياء**. ص:59.

في كل نفس، ومنها المثل الإيطالي القائل: "المغرور ديك يعتقد أن الشمس تشرق كل صباح لكي تستمتع بمهارته في الصياح".

- في مستواه الرابع تمثل الشمس عنصرًا مكانيًا عبر حضورها الفيزيائي، ذلك الحضور الذي يحدد أفق الشخصية في رؤيتها للشمس وتفكيرها في حضورها وإحساسها بهذا الحضور، وهي النقطة التي تكون فيها الشخصيات المروي عنها بمثابة حلقة الوصل بين شعور الشخصيات داخل السرد بالمكان وشعور المتلقي به.

- في مستواه الخامس لا تكتفي العلامة بدورها السردي وإنما تتجاوزه إلى دورها الشعري بوصفها علامة لغوية لها حضورها اللغوي الداخل في النسيج اللغوي للنص، حيث يتكرر حضور المفردة وملحقاتها على نحو واضح: الشمس سبع عشرة مرة – الضوء ثلاث عشرة مرة – النهار ست مرات -النور خمس مرات –، في مقابل خفوت الحضور الليلي عبر مفرداته: الليل إحدى عشرة مرة – الظلام ثلاث مرات – المساء ثلاث مرات، مما يجعل من مفردة الشمس وحقلها الدلالي شريكًا لغويًا وتصويريًا عبر المفردة التي تأخذ مواضعها في سياق النص بدءًا من الجملة النحوية مرورًا إلى الجملة السردية وانتهاء بالجملة النصية، عبر نظامين أساسيين للتعبير:

1- **نظام المجاز الخالص**: حيث السياق يميل تمامًا إلى المجاز، والعلامة اللغوية تؤسس للمعنى في مجازيته التي يغلب عليها التصوير الاستعاري: من يقرأ الشمس -الشمس تقول كلامًا كثيرًا قلَّما يتنبَّه له أحد- كانت أجوبتي معلَّقة بالشمس- الشمس تقوم بما ينبغي لها بدقة ووفق الموعد، الشمس معلِّمتنا الكونيَّة!

طاقة الاستعارة في "يقرأ الشمس" حيث تكون الشمس كتابًا يقرأ فيمنح الآخرين المعرفة، هي طاقة كافية لبث قدر من الخيال يكون كفيلاً بتشكيل صورة دالة للعالم تحت ضوء الشمس، فالقراءة ما هي إلا معرفة تتشكل بالقراءة، قراءة الكلام الكثير الذي تقوله الشمس ولا ينتبه له أحد على حد تعبير الساردة، مما يجعل منها معلمة كونية لا تكتفي بمنحنا الضوء وإنما تمنحنا الحياة عبر المعرفة[10]،

[10] يقول جلال الدين الرومي: "الكلام مثل الشمس، والناس جميعًا يستمدون الدفء والحياة من الشمس، ودائمًا هناك شمس، وهي موجودة وحاضرة، والناس جميعًا يستمدون منها الحرارة دائمًا، لكن الشمس لا

وهو ما يجعل الشمس تصعد من صورتها الحقيقية التي تعود عليها الناس إلى صورتها الأسطورية بوصفها مساحة من التخييل تخرجها من نظامها الروتيني إلى نظامها الأكثر حيوية مستعيدة جانبا من وجوهها المتعددة عبر طاقة الاستعارة المفضية إلى طاقة الرمز.

2- **نظام يجمع بين الحقيقة والمجاز**: حيث السياق يحتمل الوجهين: وجه الحقيقة في مستواها السطحي ووجه المجاز في مستواه العميق: وينصرف عنِّي إلى الشمس يحدِّق إلى شعاعها الفاتر -تغيب الشمس- يحدِّق إلى الشمس مرَّة أخيرة -تعبرني الشمس قبله-، هنا تأخذ الشمس موضع العلامة الزمنية بوصفها محددا للحركة، ومطلقا لها ومؤطرا لنشاط الإنسان اليومي يتحرك بظهورك ويسكن بغيابها، والعلامة هنا تتأسس على معرفة الإنسان بها وتعوده عليها بوصفها نسقا ثقافيا اكتسبه بالتكرار تماما كما يتعود الإنسان على كل ما هو فطري في حياته، وهو ما يكشف بشكل أقوى عن طاقة الرمز المشار إليها حين تصبح الشمس رمزًا للوضوح أو رمزًا لسطوع الحق وغيرها مما يأخذنا على المعنى المضاد، معنى يتأسس على أن منكر الشمس ليس شخصا سويا، وهو ما يرفع من درجة فاعليتها في الكشف عما هو سليم وعما هو خلاف ذلك مما يدخل في دائرة إدراك الإنسان للعالم ومفرداته أو للحياة وعلاقتها بالموجودات.

المعادل الموضوعي:

في إشارة صريحة تكشف مضمون النص وتطرح رؤيته بوضوح تحدد الساردة عنوان قصتها "المعادل الموضوعي" والمعنى يتعدد وفق عدد من الرؤى المحيلة إلى المعادل الموضوعي في احتمالاته المختلفة القائمة على توظيف الشيء والمؤسسة على حضوره:

ترى، ولا يعرف الناس أنهم يستمدون منها الحياة والدفء، ولكن عندما يعبر عن الفكرة بوساطة اللفظ والعبارة، سواء أكان ذلك على سبيل الشكر أم الشكوى أم الخير أم الشر، تغدو الشمس مرئية، مثل الشمس الفلكية التي تشع دائمًا (...) وهكذا أيضًا شعاع شمس الكلام، فإنه لا يظهر إلا بوساطة الحرف والصوت، برغم أنه موجود دائمًا، لأن الشمس لطيفة، وهو اللطيف لا بد من قدر من الكثافة، يمكن بوساطته أن يُنظر ويَظهر"، كتاب فيه ما فيه، أحاديث مولانا جلال الدين الرومي شاعر الصوفية الأكبر، ترجمة: عيسى العاكوب. دمشق: دار الفكر، 2002م، ص: 180-181.

الكرة التي يتأسس عليها قيام المعادل الموضوعي: "في ساعة معينة من العصر تخرج الجارة الشابة، يسبقها صغيرها، تقفل الباب المؤدي إلى بطن البيت بهدوء وتستند إليه، وبعدها يبدأ لهو الصغير اليومي بالكرة"[11] ذلك المعادل الذي يقيم مستوى أعمق للنص يتجاوز مستواه السطحي الأكثر بروزًا.

فيما ينشغل المتلقي بالكرة وحكايتها وعلاقة الطفل بها ويحاول التوصل لما بينها وبين العنوان من طرح سردي، فيروح يطرح أسئلته عن العلاقة بين الأشياء والبشر، تأخذه الساردة إلى منطقة الهداية فتضع في يده مفتاحين:

- "يمتد خط وهمي في الفضاء بين الكرة وبينها، خيط هو مركز المشهد يمر فوقه بصري مترددًا بين كرة لعب، وكرة بشرية يبدو لي أنها تتكور أكثر، وأكثر كلما أوشكت ساعة اللعب على الانتهاء"[12]، والمفتاح يضعنا أمام أولى نقاط الالتقاء بين طرفي المعادل الموضوعي: الكرة والجارة، والمعادل الموضوعي لا يتحرك داخل النص فقط، وإنما يمتد من النص إلى خارجه، من دائرته الضيقة (عالم النص وشخوصه ورموزه) إلى دائرته الأوسع مما يجعله قادرًا على توسيع مجال عمله منتقلاً في دوائر متداخلة، وأخرى متماسة تعمل على زيادة إنتاجيته للدلالة أولاً ولجماليات النص/النصوص ثانيًا ويمكن لقراءة متأنية أن تقف عند تسلسل المفردات في شحنتها الدالة، حيث ترى الساردة نفسها موزعة بين الكرة والمرأة الأخرى راسمة خطًا وهميًا ممتدًا يبدأ من الكرة ويمر بالمرأة وينتهي عند مساحة الوعي التي تكاشف بها الساردة المشهد بكامله وبكل إسقاطاته وبما يفرضه وجود الكرة بوصفها شيئا شديد الدلالة أو هي العنصر الأكثر طاقة في مجموعة الدوال، مما يجعلها (الكرة) تتجاوز كونها الشيئي إلى كونها الحيوي الدال:

"لم تكن كرة الطفل مجرد لعبة غير مثالية، كانت حياة مشابهة، ورفيقة مؤنسة"[13]، لا تحمل الجملة مجرد إقرار من الساردة برؤيتها لكرة الطفل بوصفها

[11] العبودي. **الهجرة السرية للأشياء**. ص:85.

[12] المصدر نفسه، ص:89.

[13] المصدر نفسه، ص:91.

حياة مشابهة لحياتها، وإنما هي تأكيد على وجود حياة أخرى تعيشها عبر أفكارها، قد تشبه ما نعرفه في الحياة لكنها ليست هي، هي نموذج لعالمين: عالم الواقع وعالم المثال يتبادلان المواقع، ويتكاملان، ويتشاركان في رسم العالم كما يراه الناس وتراه الشخصية المسرودة.

وكما يحدث في تشكيل الكرة دلالتها، يتكرر مع أشياء أخرى تتنوع بين أشياء تعرف طريقها وأشياء ضالة، أشياء تعبر بين البشر، وأشياء يعبر بينها البشر، وأشياء تقوم بدور الرابط بين البشر عبر روابط لا حياة لهم بدونها:

"اعتاد منذ ابتسمتْ له أوَّل مرَّة أوصل فيها فاتورة الكهرباء إلى منزلها أن يترك لها وردةً عند عتبة الباب قبل أن يغادر، ومنذ ابتسمتْ أوَّل مرَّة لموزِّع فاتورة الماء اعتاد أن يخطف الوردةَ ذاتَها من عند عتبة الباب، وهكذا مرَّ الأمر: لم تستلمْ وردتَها قط، ولم ينتبه أحدُهما إلى أنَّهما يتبادلان بوردةٍ ضالَّة أكبرَ قدرٍ من سعادةٍ تسبَّب بها سوءُ فهمٍ.. على الإطلاق..!"[14].

الأشياء هنا تتحرك بشكل حيوي منتجة مجموعة من الدوال حسب مجموعة الدوائر التي تتحرك فيها: دائرة العلاقة بين الناس، دائرة العلاقة بين الإنسان والأشياء، دائرة الأشياء في رمزيتها، دائرة المعادل الموضوعي المتضمن في الوردة، دائرة الماء والكهرباء، وغيرها من الدوائر محتملة الدلالة.

والدوائر تتحرك مرتكزة على مجموعة الأشياء التي تعمل على استدعائها أولاً، وعلى تحقق وظيفتها ثانيًا: فاتورة الكهرباء – الوردة – فاتورة الماء، بوصفها ثلاثة أشياء تمثل مستويات التلقي: مستوى الظاهر حيث الساردة تقوم بدور المراقب، مجرد المراقب لتشكل السعادة أو تكوّنها، السعادة التي تسببت فيها دون قصد منها، ثم مستوى الفواتير نفسها بوصفها أوراقا حركت أصحابها أو القائمين عليها للوقوف على عتبة واحدة كأنها تذكرة عبور من، إلى، وقد انتقلت من كونها عملا إلى كونها وسيلة إنسانية للسعادة المتوهّمة، ثم مستوى ما تشير إليه الأشياء في العمق: الوردة – الماء – الكهرباء، ربطا بين ثلاثة عناصر تكتمل بها الحياة: الوردة بوصفها

[14] العبودي، سهام. **ظل الفراغ**. الرياض: دار المفردات للنشر، 2009م، ص:7.

علامة على الأنوثة أولاً، وعلى الحياة ثانيًا، وعلى الطبيعة ثالثًا، والماء بوصفه الأصل في الحياة وضامن بقائها، وبوصفها مادة لا غنى عنها للوردة بكل ما تعنيه، والكهرباء بوصفها طاقة لا تستغني عنها الوردة، وعندما نتعمق أكثر يتكشف أن الوردة (الأنثى)[15] لم تعد تستغني عن مصدري الحياة، الماء والطاقة، أي أنها نفسها في حاجة لهذين اللذين يسعيان إليها تحقيقًا للسعادة الذاتية غير أنهما يشاركان في تحقيق السعادة نفسها لصاحبة الابتسامة التي تعد بوابة صنعت النص أو شاركت في صنع السعادة.

التعالق النصي:

عبر الأشياء يتواصل الناس، وعبر الأشياء تتعالق النصوص وتتواصل معلنة أن الأشياء ليست مجرد عناصر مسرودة، يسرد عنها أو لها، تشكل قصتها أو قصة البشر من حولها، وإنما هي تتجاوز كل ذلك لتضيف أيضا كونها أداة تشكيل النص/ النصوص في علاقتها بمحيطها النصي وبمجالها السردي والفكري.

من بين ثلاث مجموعات قصصية للكاتبة ينفرد نص "شراك" بتصديره ببيت يمثل نصا خارج النص وداخله في آن، نص شعري مستعار من قديم الحياة العربية، ولئن كان تعبيرا حياة عن حياة صاحبه في مرحلة فاصلة بين الإسلام وما قبله (ينتمي الشاعر إلى فئة الشعراء المخضرمين)[16]، فإن النص السردي الحديث في المقابل يكون تعبيرًا عن حديث الحياة العربية كاشفا عن واحدة من وضعياتها، محتفظا أو مؤكدا على حفاظ الإنسان بشكل العلاقة في طبيعتها الصراعية بين البشر عامة وبين الرجل والمرأة خاصة، منتجا صورة ذات وجهين: صورة قديمة وأخرى حديثة، والقراءة تقف بنا عند زاويتين: زاوية الامتداد والاتصال (الصورة الحديثة امتداد

[15] يؤكد هذا التصور نصوصًا أخرى للكاتبة من أبرزها نص "جنازتان" من مجموعة "ظل الفراغ": "على النعش المهيب ترقد الوردة، مدقوقة العنق، سائلة الروح، لا أحد في زحام البكاء يترحَّم على حياتها القصيرة، أو يمتدح ثرثرتها السخيَّة بالعبير، ورقتَّها الفادحة، أو حتى يفترض أنَّها ربما تكون قد أنَّت بشكلٍ طفيفٍ لحظة طيَّرت ساقَها السكِّين؛ كي تُحمل جثَّتها زينةً للجنائز..!"، ص:2.

[16] ينظر: اليشكري، سويد بن أبي كاهل. **ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري،** جمع وتحقيق: شاكر العاشور. بغداد: وزارة الإعلام، 1972م، ص:5 وما بعدها.

للقديمة واستكمال لنظامها)، وزاوية الاستقلال والانفصال (الصورة الحديثة تعبر عن زمن يخصها دون الربط بزمن قديم له نظامه الخاص المنقطع عن نظام الصورة الأخرى):

النص: (بسطتْ رابعـــــــة الحبل لنـَا فوَصَلْنا الحبلَ منها ما اتسع)[17]

"كثيرة كانت حبالها الممتدَّة دون اصطفاء، ممتدَّة أكثر ممَّا يمكن لروحٍ أن تتوزع، ولقلبٍ أن يفيض، حين اتسعت رقعة التخلِّي، وغادر الواصلون حبالها.. اختنقت في شِراكِها...!"[18].

يبدأ التعالق بالحبل ذلك الرابط بين حالتين، الحامل دلالة التشابه بين مشهدين يفصل بينهما زمان طويل ويتضمنان مجموعة من العناصر الدالة على التشابه حينا والمخالفة حينا آخر ويمكننا بسطها في عدد من النقاط:

- **السارد**: الشاعر القديم (الرجل)، وهو البطل في الآن نفسه (المبسوط له الحبل)، في مقابل الساردة حديثا (المرأة) التي تتعدد مستويات عملها ففي المستوى الأول هي ساردة تطرح المشهد عبر وعيها ورؤيتها للمسرود عنها (الباسطة)، وفي المستوى الثاني (الأعمق) تكون هي الساردة عن نفسها مجسدة ذاتها بوصفها داخلة في حالة من البوح أو نوع منه.

- **الروابط**: مجموعة العناصر الرابطة بين النصين، والمؤكدة للتعالق بينهما: الحبل – الإنسان – الوصل – الاتساع، وهي علامات لغوية في المقام الأول يتأسس المعنى على لغويتها، وما تبثه من تصور ذهني يجمع بين العلامات في رحلتها التاريخية من الماضي إلى الحاضر بوصفها نسقا ثقافيا له حضوره في الثقافة العربية[19].

---

[17] ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري. ص:23.

[18] العبودي، سهام. **ظل الفراغ**. ص:9.

[19] تمثل العلامات: الحبل (إفرادا)، حبل الوصل، حبل الوصال (تركيبا)، مادة لها حضورها في سياق الشعر العربي، وتتجاوز تكراراتهما أربعمائة موضع غير أن أهم ما يلاحظ تكرار العلامة في حالة التركيب عند أربعة شعراء: الأحوص الأنصاري، وجميل بثينة، وعمر بن أبي ربيعة، ومجنون ليلى، وجميعهم من شعراء الغزل أو ممن كان الغزل بوصفه شكلاً من أشكال الوصل يمثل جانبًا كبيرًا من تجربتهم الشعرية.

بلاغة الاتصال/الاستعارة:

تعتمد الساردة عددًا من طرائق التوصيل تكون بمثابة أدوات لإنتاج بلاغة الاتصال، تلك البلاغة المفضية بدورها لتحقق الدلالة في صورتها الأقوى (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) أو (إفهام المتلقي كما يورد الجاحظ في عرضه مفهوم البلاغة)[20]، ومن هذه الطرائق الاستعارة بوصفها مجالا لتوسيع عمل المخيلة، وتوسيعا لمعنى التركيب اللغوي أولاً، والصورة السردية ثانيًا، والفضاء السردي، ويكفي أن نرصد حركة الاستعارة بوصفها نموذجًا من هذه النماذج لندرك وظيفتها السردية المؤسسة على تركيب استعاري يؤكد فاعلية اللغة من ناحية، ويؤكد العلاقة بين لغة المجاز ولغة السرد من جهة أخرى، حيث يكون لظهور الأشياء في سياق الاستعارة دوره في الإشارة إلى سردية خاصة للشيء انتقل منها إلى سردية النص، كأن الشيء قد حقق وجوده سابقًا، ويعود ليحقق وجوده مرةً أخرى عبر الزمن وعبر وعي إنساني آخر، ويمكننا التمثيل عبر عدد من الاستعارات المبثوثة عبر النصوص:

1- كانت تكنس ضجرَها إلى النافذة[21].

2- تنزلق الكلمات من شفاه أصابعه[22].

3- أسقط نظرته إلى القاع[23].

4- عندما سلَّمته الكلمات نفسها كانت فكرته العبقريَّة قد فقدت صلاحيتها..![24]

5- كان البحر يضحكُ منها.. أم عليه[25].

---

[20] "كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ"، ينظر: الجاحظ. **البيان والتبيين**، ط7، تح: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1998م، ص:113.

[21] العبودي، سهام. **ظل الفراغ**. ص:8.

[22] المصدر نفسه، ص:10.

[23] المصدر نفسه، ص:11.

[24] المصدر نفسه، ص:18.

[25] المصدر نفسه، ص:25.

في سياق النصوص تتعدد وظائف الاستعارة ملقية بظلالها على النص، ومحددة موقع السارد من الأشياء وزاوية رؤيته لها، ويمكننا حصر الوظائف في عدد منها، من أبرزها:

- **الوظيفة اللغوية:** حيث الاستعارة بناء لغوي يحقق وجوده عبر النسيج اللغوي للنص مما يجعله نسيجًا متناغمًا، متماهيًا مع لغة النص دون أية مساحات من التنافر بينه وبين لغة النص، حتى ليبدو مفردة في سياق جملة سردية، ومن قبلها مفردة في سياق جملة نحوية تنمو تدريجيا لتشكل نحو النص.

- **الوظيفة الدلالية:** عبر توظيف الطاقة التخييلية للاستعارة في سياق نص صغير الحجم، متسع الآفاق التي يفتتحها موسعا من مجال رؤية المتلقي تبعا لما يعمل السارد على توسيعه، والوظيفة الدلالية تتأسس على الطاقة الكنائية للاستعارة.

- **الوظيفة التشخيصية**: حيث تعمل الاستعارة على تشخيص الأشياء المجردة (تشبيهها بالإنسان) أو تجسيدها (تشبيهها بالجماد) أو تجسيمها (تشبيهها بكائن حي)، وهو ما يعمل على إظهار الشيء وإبرازه في ذهن متلقيه مانحه فاعليته ورابطه بوظيفته الجمالية.

- **الوظيفة السردية:** تحويل السرد إلى طاقة شعرية تعتمد على تكثيف الحدث وحصر مساحة التعبير أو مجموعة الأحداث في حدث استعاري واحد، جملة "تكنس ضجرَها إلى النافذة" تختزل مجموعة من الأحداث: وجود الضجر، أسبابه، ما تقوم به دفعا له.

- **الوظيفة النفسية:** تتجلى في فعل الشخصية تجاه العالم بوصفها رد فعل لما يردها من أحداث الحياة: كانت تجمع ضجرها، جمع نكاته وحيله...، حيث تكون الاستعارة شاهدا على حركة الذات في تجاوز أزمتها أو الخروج من كبواتها عبر تحريك الأشياء من حولها، وحيث الشيء يكون تمثيلاً رمزيًا أو بمثابة المعادل الموضوعي لما تعانيه الذات في لحظاتها.

- **الوظيفة الفيزيائية:** تكشف عن المساحة التي تشغلها الأشياء في فضاء النص، وهو ما يمكن التأكيد عليه عبر إحصاء الأشياء بوصفها علامات لغوية بشكل عام

مقارنة بغيرها من العلامات، وإحصاء العلامات المنتجة للاستعارة بشكل خاص، ففي الأولى تكون العلامات بمثابة نظام الأشياء في الظهور عبر شغلها حيزًا من فضاء النص مفسحة لنفسها مساحة كينونة تجرب فيها عملها وقدراتها على إنتاج الدلالة النصية أو المشاركة فيها، وفي الثانية تكون الأشياء بمثابة العنصر الفعال في إنتاج الاستعارة بما لها من وظائف جمالية ودلالية في سياق النص. والوظائف جميعها تصب في وظيفة واحدة، وظيفة سردية، أقرب لطبيعة الأشياء وأكثر دلالة على مستهدفاتها النصية.

الأشياء في نص واحد:

في هذا الجانب نرصد فاعلية الشيء تطبيقا على نص سردي واحد من نصوص الكاتبة، نص يعد تمثيلا، النص الأخير من مجموعة "ظل الفراغ":

"كانت المسرحيَّة تحتاج إلى ظلٍّ يلازم البطل...، بعد بحثٍ وقياس لكلِّ الظلال التي تقدَّمت إلى الاختبار، أمكن إيجاد الظلِّ الملائم، بقي هذا الظلُّ مطيعًا في العروض الأولى، كان دقيقًا في متابعة جسده، وكان يُبهر الحضور بسرعة بديهته، وخفَّة حركته، ومرونته التي كانت – دومًا – محطَّ الإعجاب.

لم يعد الظلُّ مطيعًا كما كان؛ بدا له – بعد عدَّة عروضٍ ناجحة – أن يلعب دورًا خاصًّا، ومستقلاً طالما يشيد الجميع ببراعته.

أصبح البطل ينشغل عن دوره بملاحقة ظلِّه المتمرِّد، وأصبح المشاهدون شديدي الانبهار بالأحداث الغريبة المشوِّقة، فيما أشاد النقَّاد ببلوغ المسرحيَّة حدًّا لا نظير له في التجريب..! "[26]

التجريب تأسس على تمرد الظل وما استتبعه من انشغال البطل عن دوره بملاحقة الظل المتمرد.

تتعدد مستويات القراءة، تنطلق كل منها تأسيسا على علامة يتضمنها النص، ويمكننا الوقوف على أهم العلامات المنتجة لعدد من القراءات:

[26] المصدر نفسه، ص:61.

- **صراع**: العلامة في موقعها (العتبة النصية) استباقية تمهد لما سيكون عليه النص ولما ستطرحه الحكاية من مواجهة بين القوى، وهو ما يقرب النص/المسرحية من الحياة بصورتها المعهودة، كما يحمل جانبًا من التشويق لما سيكون عليه الصراع وما سيؤول إليه.

- **المسرحية**: علامة تحتمل عددًا من التأويلات، المسرحية بمعناها الفني تعني نقص مقتضيات الفن حتى يكتمل، والمسرحية بمعناها الرمزي تحيل إلى الواقع الإنساني ويجعل منها معادلا موضوعيا لهذا الواقع وأطروحاته.

- **تحتاج**: فعل يشير إلى معنى النقص، والنقص يشير إلى أهمية الاكتمال لتحقيق الهدف، أو للوصول إلى غاية محددة، وهو ما يلقي بظلاله على المسرحية في نقصها وفي رمزيتها.

- **الإيجاد:** يعني حركة فاعلة للبحث عما يستكمل النقص، وتحقق نتائج البحث مما يعني مواصلة الفعل لتحققه، والحياة في دوراتها، حيث عدم الإيجاد يعني التوقف والقطع.

- **الظل**: يمثل علامة مفصلية في سياق القص ونسيج الحكاية، يمكن لتتبع حركة العلامة أن يكشف عن دورها في تشكيل النص عبر خمس نقلات/حركات سردية:

1- الحركة الأولى: (ظل) نكرة موصوفة تحدد وظيفة الظل (ملازمة البطل)، أي يكون تابعا للبطل، يمنحه بعض الوجاهة، وقدرا من التأمين (عبر تأويلات الحاجة للظل).

2- الحركة الثانية: (الظلّ الملائم) فحص الظلال لاكتشاف المناسب منها.

3- الحركة الثالثة: (بقي هذا الظلُّ مطيعًا) إيجاد الظل والإخبار عنه بالطاعة.

4- الحركة الرابعة: كسر التوازن، تحول الظل عبر نفي التعود (لم يعد)، ذلك النفي المستمر من زمن الماضي القريب خروجا من حالة الملازمة وتمردا على حالة تشبه العبودية مرسومة منذ البداية مما يعني أن الظل لم يكن مقصودا للحياة الحرة منذورا لها وإنما هو مرصود للعبودية مخطط له أن يبقى فيها لصالح البطل (لم يقدم

النص مايفيد دليلا على بطولة البطل، وإنما هو مجرد تصنيف للبشر: أبطال وعبيد)، مما يوحي للحظة ما بالقدرية المتوهمة أو التي يحصر القوي فيها الضعيف.

5- الحركة الخامسة: التوازن الجديد (ظلّه المتمرِّد)، إقرار حالة التمرد، تأكيد فاعلية الشيء (الظل)، وقد اعتمدت الحركة على الفعل المتكرر (أصبح) في دلالته على الوضوح والاكتشاف (الاكتشاف بانجلاء الليل بوصفه رمزا للضد/الغموض والعمى وغياب الرؤية)، وهو ما يؤكد خروج الظل من طور الشيئية إلى طور الأنسنة، وظهور شخصيته القادرة على ممارسة الاستقلال، والمشاركة لإنتاج الدلالة الكلية للنص.

- "**التمرد – الإعجاب – النجاح**": ثلاثة مصادر تمثل ثلاثة أشياء تتدرج من فعل التمرد الذي يترتب عليه فعل الإعجاب بوصفه الفعل الإيجابي الأول في القصة، ويتولد عنه فعل النجاح بوصفه غاية كل عمل وهدف كل مجتهد، وهو ما يجعل من مجموعة الأشياء أعمدة في بناء الحكي، ينبني عليها إنتاج جماليات السرد.

يطرح التدرج نسقين للقراءة، يعتمد أولهما على القراءة التقليدية عبر تنامي الحدث، وتدرجه من نقطة الصفر (العرض) إلى العقدة محدثا كسرا للتوازن قبل عرض توازن جديد هو ما يستقر عليه الأمر في النهاية، حتى إذا ما اكتمل للنص تفاصيله السردية أصبح أمام المتلقي مشهد واضح الدلالة، وقراءة غير تقليدية تعتمد على اختزال النص في حدث التمرد مكتفيا به بوصفه الدلالة الأهم المستهدفة من النص دون ربطه بالأحداث الأخرى التقليدية أو دون الاعتماد على التدرج من بداية النص حتى آخره، والنص هنا يكون بمثابة الأمثولة التي تحقق نوعًا من القراءة العليا للمشهد في اختزاله فكرته.

الأشياء في ألفتها وبلاغتها:

من عنصرين أساسيين تقيم الكاتبة سهام العبودي مدونتها السردية:

- نصوص السردية الصريحة، نصوص القصص القصيرة والقصيرة جدًا التي تتضمنها ثلاث مجموعات قصصية للكاتبة (ظل الفراغ 2009م، خيط ضوء يستدق 2015م، الهجرة السرية للأشياء 2015م).

- نصوص سردية غير صريحة في سرديتها، تقارب السرد وتعتمده طريقة لا غاية، وسيلة وليس هدفا في حد ذاته، تتخلص من قيوده لتؤسس لسردية من نوع مختلف لا يبتعد كثيرًا عنه وإنما يستعين به، منتجا سردية موازية للنصوص السابقة، وتتمثل في كتابين يشكلان هذه المدونة، أولهما: انتباهات الألفة، تأملات رحلية (2018م)، ثانيهما: بلاغة الشاشة، قراءات سينمائية (2019م)، الأول: كتاب يضم ثلاثة نصوص محددة المكان والزمان تقدم وجوها أخرى للأشياء:

1- مدينة وكتاب: "مساء الثاني والعشرين من أكتوبر عام 2013م، شمس خريفية تسطع على ميادين بوخارست المزدحمة بالعائدين من أعمالهم، وزحام المبنى رقم (7) يدفعنا إلى الانتظار وقوفا على السلم الدائري الضيق الذي يؤدي إلى العيادة"[27]، يختزل العنوان العالم في مدينة وكتاب، جاعلا من الكتاب علامة على ثقافة مؤثرة في تجربة الساردة الزائرة التي تنصت مستكشفة العالم عبر الآخر (السيدة الرومانية التي تلتقيها في عيادة الطبيب، ويأخذهما الحوار إلى الأدب)، مما يجعل من ثقافة السيدة مؤثرا في ثقافة الساردة أو مخططاتها لاستكشاف عالم الأشياء :"إن الذي يحدثك عن كتاب لم تقرأه يتدخل -عفوا – في تاريخك القرائي"[28].

2- مرايا: "حيث الاستهلال السردي نص يحمل تقنية البث المباشر: "استيقظت اليوم باكرا، ربما كانت الساعة السابعة، أو قبل السابعة بقليل، لم يكن أمر الوقت مهما، فقد كنت في حل من أي ارتباط، كنت حرة: صنعت شاي الصباح على مهل، تأملت بخار الماء المغلي وهو يلتصق بمربعات البورسلان التي تغطي جدار المطبخ"[29]، ليأخذنا النص إلى وضعية المشاهد المتابع للحدث في لحظته الراهنة، حيث الحرية تمنح الإنسان الفرصة لمتابعة الأشياء حال فعلها، وحال قيامها بدورها في تشكيل جماليات اللحظة التي تتسربل فيها الاكتشافات المتوالية : بخار الماء – الستارة – الهواء النافذة – الجدار – البناية المجاورة – كوب الشاي – التلفاز –

[27] العبودي، سهام. **انتباهات الألفة**. الرياض: المفردات للنشر، 2018م، ص:5.

[28] المرجع نفسه، ص:10.

[29] المرجع نفسه، ص:14.

طاولة الغداء – الشمس، فإذا كانت جميعها اكتشافات بصرية، تبدأ من الإدراك البصري أولا فإنها تفضي في النهاية إلى اكتشاف ذهني عميق: "يمكن للأشياء المادية أن تحررنا، يمكن أن نراجع فكرة أن المادة نقيض الروح، المادة موجودة لمعنى، الكون كله قائم على معنى، وحين يداخلنا المعنى نأخذ الشيء إلى أقصاه، نرى الورد: فنفسر المعنى، ولا نقيس حجم الباقة، نمرر طعم الشاي: فنقدر فكرة اختلاط الشيء بالشيء: أن يسمح الشيء للشيء الآخر أن يحوله كي يخرج أجمل ما فيه"[30]، وهو اكتشاف لا يقف عند حدود الساردة بقدر ما يمثل اكتشافاً للمتلقي يمكن في ضوئه أن يقرأ أشياء النصوص معتمدًا على الاكتشاف السابق في وضعيتين:

- سابقة للقراءة بأن يقرأ الاكتشاف قبل نصوص الكتابة القصصية فيكون الاكتشاف بمثابة الضوء الكاشف لعالم النصوص معتمدا الاكتشاف بمثابة المرجعية.

- لاحقة لقراءة النصوص فيكون الاكتشاف بمثابة الشارح المؤكد وجهة نظر الكاتبة.

1- انتباهات الألفة: يعمل الانتباه على لفت نظر الساردة إلى الأشياء في وضعيتها التاريخية ومكانها الثابت :" في وضع الاستعداد لإصابة النسيج بالإبرة يسكن تمثال الملكة (إليزابيث) ملكة رومانيا – المعروف أدبيا باللقب (كارمن سيلفا) في حديقة بيليش"[31]، لقد كان الشيء (التمثال) دافعا لاستكشاف العالم، ومحركا الساردة للوقوف على ماهو أعمق من مجرد صورة يستكشفها البصر في مدينة تزدحم بالأشياء: "قرأت عن الملكة ما كان متاحا لي، لكن قراءة التمثال – الحقيقة في شكلها الفني – تعيد إنتاج كل ما كان مقولا، ومؤرخا، ثم إن هناك امر الشعور بثبات الفن"[32].

[30] المرجع نفسه، ص:23.

[31] المرجع نفسه، ص:25.

[32] المرجع نفسه، ص:26.

إن عددا من العلامات السردية يجمع بين النصوص الثلاثة:

- **ضمير المتكلم**: كما يمنح الحكاية سرديتها بوصفها إخبارا (بالمعنى التراثي) عن ذات تعرف طريقها، وتمتلك خبرات مكانية تمنحها القدرة على الحكي عن المكان، والحكي عن الأشياء بوصفها ثقافة مكانية لها بعدها التاريخي فإنه يمنحها روائيتها حيث تبدو النصوص الثلاثة بمثابة نص روائي واحد يرتبط بمكان وذات وأحداث تتقاطع توازيا وتواليا.

- **المكان المغاير**: إذا كانت النصوص القصصية في المجموعات الثلاث تطرح أمكنة ذات طابع عربي/محلي ينتمي إلى الثقافة العربية، فإن نصوص الكتاب الرابع تطرح أمكنة مغايرة تفتح دائرة أوسع للعالم.

- **الأشياء في وجهيها**: ثقافتها المكانية المستقلة (الغربية) أو ثقافتها الإنسانية.

وهي علامات تخرج بالكتاب/النص من كونه الإناء الجامع للثقافات أو للأشياء بوصفها علامات ثقافية إلى كونه نصا روائيا يمثل رحلة ذات في ثقافة أخرى يتخذ فيها موقع السارد الزائر إضافة على السارد المقيم، ففي المجموعات القصصية كان السارد مقيمًا، خبيرًا بالمكان وأشيائه، مدركًا طبيعتها وعارفًا بوظائفها في وجودها الفيزيائي، وفي الكتاب كان السارد زائرًا يختبر المكان ويفحص وظائف الأشياء معتمدًا على مخزونها الذي يحمله من منطقة السارد المقيم، حيث الأول سابق يأتي من منطقة الخبرة، والثاني لاحق يأتي من منطقة الاستكشاف[33].

الكتاب الثاني: بلاغة الشاشة، وتصدره الكاتبة بمقولة دالة "لكل شيء معناه، لكل شيء لغته، ولكل شيء بلاغته!"[34]، تأكيدا لرؤية الكاتبة للأشياء ووعيها بدورها ومساحات توظيفها جماليا ودلاليا، والكتاب يضم ثلاثة عناوين دالة:

1- فهرست الأشياء: عن الفيلم الفرنسي القصير إميلي مولر، والكاتبة تصدر الفصل بمقولة خوسيه أورتيجا إي غاسيت: "في الروح لا يوجد أشياء، يوجد

[33] ينظر: الضبع، مصطفى: **استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018م، ص:115.

[34] العبودي، سهام. **بلاغة الشاشة، قراءات سينمائية**. الدمام: دار أثر للنشر والتوزيع، 2019م، ص:5.

حالات"[35]، والكاتبة تؤكد على العلاقة القائمة بين الإنسان والأشياء: "إن الأشياء لا تبدو في دائرة القيمية مالم تتصل بمعنى الوجود الإنساني، وحده الإنسان يعطي الأشياء معناها ؛ليس لأنه باستعماله لها ينجز حياته –فتلك سمة كل الكائنات الحية؛- بل لأنه الكائن الوحيد القادر على الإخبار بها/عنها، على ترقيتها إلى مستوى الموضوع الفني"[36]، وهو ما يجعل من كتابات الكاتبة في هذا النطاق بمثابة التأسيس النظري للنصوص السردية والمرجعية الفكرية لها، ومنصات تأويل لهذه النصوص، يمكن أن يجد المتلقي فيها ما يعينه على تفسير النصوص وفهم منطلقاتها، ورصد مستوياتها الجمالية.

2- أجنحة الخلاص: عن الفيلم الأمريكي "الرجل الطائر" أو (الفضيلة غير المتوقعة للجهل).

3- داخل المكان خارج الحدود: عن الفيلم الأمريكي "المذبحة".

وجميعها قراءات من نوع خاص للأشياء عبر وسيط مختلف، يشارك النص السردي المتضمن في القصص القصيرة مكونا معها ما يمكن تسميته بالمدونة السردية للكاتبة، وبحثها الموسع عن الأشياء وفلسفتها، ومسارات تأويلها وفهمها، وعناية الكاتبة بها بوصفها مشروعا فكريا جدير بالوعي والعناية.

النافذة:

النافذة منطقة عبور من الداخل على الخارج والعكس، الناظر من النافذة للخارج يقف على مساحة كاشفة لداخله بالأساس، نحن نرى الخارج ممررا عبر روحنا، عبر نفوسنا القادرة على التآلف معه أو النفور منه، وفي كل مرة نلقي بنظراتنا إلى الخارج، فنحن نكتشف أنفسنا وكيف نرى العالم.

في مدونة الكاتبة يتكرر حضور "النافذة" عشرين مرة (تسع مرات في القصص + إحدى عشرة مرة في كتاب انتباهات الألفة)، متخذة وضعيتين:

---

[35] وردت العبارة في كتاب: العلوني، جعفر. **تجريد الفن من النزعة الإنسانية**. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013م، ص:117.

[36] العبودي، سهام. **بلاغة الشاشة**. ص:16.

- **النافذة السردية**: تنفرد قصة "روتين.." بحضور مميز للنافذة (أربع مرات)، يمكن أن يقف المتلقي على النافذة المتكررة عبر قراءتين: قراءة الانفصال القائمة على قراءة كل مرة منفصلة عن الأخرى بحيث تمثل النافذة حضور أربعة عوالم مختلفة، تختلف في زمنها، وتختلف في شخصياتها بحيث تكون كل منها سلسلة من العلامات المختلفة عن بعضها البعض، وهو ما يعني عود ضمير الغائب كل مرة إلى ذات مختلفة ليكون لدينا في النهاية أربع شخصيات نسائية تمثل عالم المرأة على اتساعه مكونا من أضلاع أربعة تمثل في حد ذاتها أسوارا لعالم خاص يفسره الملل بوصفه علامة دالة على الضيق والرتابة والشعور بهما، وفي هذه القراءة تكون النافذة بمثابة المتنفس الوحيد لأربع شخصيات تكتشف كل منها ذاتها وأحلامها في لحظة اكتشافها العالم مما يجعل من الحياة خارج الذات موازية للحياة داخل الشخصية، وحيث محاولة توافق الإيقاع الداخلي مع إيقاع الحياة الخارجي، وقراءة الاتصال القائمة على قراءة المرات متصلة مترابطة تخص ذاتا واحدة ساردة حالاتها المختلفة، بوصفها رمزا للإنسان في معاناته اليومية وهو ما يعني اتساع مساحة الضجر في نفس الذات فما كانت تتحمله أربع شخصيات تتحمل أعباءه شخصية واحدة:

"كانت تكنس ضجرَها إلى النافذة، فتياتٌ بجدائل يخطِّطن طريق اللعبة، ويقفزن في مربَّعاتها المعوجَّة..

كانت تكنس ضجرَها إلى النافذة، صبيانٌ يرقِّمون المرمى بعلب صودَا فارغة...

كانت تكنس ضجرَها إلى النافذة، يتخاصر الصبيان والفتيات إلى ممرٍّ النضج...

تكنس ضجرها إلى النافذة: محض إسفلت..."[37].

على مستوى الإحساس النفسي بالعالم يتصدر الملل عبر تكرار الحركة في رباعيتها، وعلى مستوى القراءة الجامعة لكل تفاصيل المشهد موظفة التكرار في قراءة مغايرة تجعل من مواصلة التطلع من النافذة ميلادًا جديدًا وإصرارًا على الحياة وعلى التفاعل مع العالم الخارجي أيا ما كانت نتائج هذا التعامل ومهما كانت

[37] العبودي، سهام. **ظل الفراغ**. ص:8.

الآثار المترتبة على اكتشاف الذات في محاولتها بث الأمل أو استنهاض الأمل تأكيدًا على حضور الحياة.

- النافذة الافتراضية:

تمثل سردية "انتباهات الألفة" نافذة على العالم الحقيقي المسرود عبر لغة واصفة تفتح نوافذ على منطقة ما من العالم، النوافذ هنا متداخلة حيث الكتاب نفسه في تأملاته الأليفة يعد نافذة على الحياة، وكل موضوع من موضوعاته نافذة على مساحة ما، وكل حدث داخل كل موضوع هو نافذة تلقي الضوء على مساحة أشد خصوصية، وهكذا تتداخل النوافذ مستكشفة العالم من ناحية، ومستكشفة ذات الساردة في مساحات تفكيرها وما يشغلها من العالم وفق انتقاءاتها الكاشفة عن وعيها بالمكان ومرجعياتها الثقافية عنه وهما نافذتان تتداخلان بعناية، الساردة تصف مدينة بوخاريست، ثم تفتح نوافذ متعددة على عوالم أعمق: نافذة على رواية "مزرعة الحيوانات" لجورج أورويل[38]، ونافذة على رواية "جامع الفراشات" لجون فاولز[39]، ثم تأخذنا إلى نافذتها بوصفها اكتشافا يمثل مرجعية لحضور النافذة في عالمها: "لم أفكر في النافذة من قبل! لو فكرت فيها بشكل مناسب لوجدتها حالة لذيذة من الشعور البين بين: بين الداخل والخارج، الانعزال والمشاركة، الإحجام والتقدم، الاحتجاب والكشف، النافذة هي الحبل السري الذي يصلنا بالخارج أو

[38] جورج أورويل، اسم مستعار للكاتب الإنجليزي إريك آرثر بلير (1903م-1950م) صاحب روايات: متشردا في باريس ولندن (1933م) وأيام بورما (1934م) وابنة القس (1935م) ودع الزنبقة الخرز (1936م) والخروج إلى المتنفس (1939م) ومزرعة الحيوانات (1945م) وألف تسعمائة وأربعة وثمانون (1949م)، والرواية المشار إليها ترجمت إلى العربية أكثر من مرة، منها: ترجمة نبيل صبحي. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1983م، وترجمة محمد الخزاعي. البحرين: أسرة الأدباء والكتاب، 1994م، وترجمة عبد الهادي عبلة. دمشق: دار الأنصار، 1996م، وترجمة شامل أباظة. القاهرة: دار الشروق، 2008م، وترجمة محمود عبد الغني. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2014م.

[39] جون فاولز روائي إنجليزي (1926م-2005م)، صاحب روايات: الساحر، والمجوسي، وعشيقة الضابط الفرنسي، ودانييل مارتن، والرواية المشار إليها كتبت عام 1964م، وترجمها إلى العربية: عبد الحميد فهمي الجمال، وصدرت عن دار طوى للثقافة والنشر والإعلام بلندن، 2015م.

يصل الخارج بنا... كل نافذة هي خريطة محتملة"[40]، محتفظة بفكرة الاكتشاف تؤكد الساردة على تحقيق أكبر قدر من النجاح في الإحاطة بتفاصيل العالم.

تأتي ختام المدونة السردية للكاتبة بمثابة المانفيستو في العلاقة الثلاثية: الإنسان – الأشياء – الفن، هي خلاصة تجربة الكاتبة والساردة معا: "في الفن لا يقف الأمر عندما يفعله الإنسان بالأشياء، بل يمس بحساسية فريدة ما تقوده تلك الأشياء إليه بعد أن تكون، حين أخرج الإنسان أفكاره في شكل فن أراد شيئا أكثر من الإدراك اللحظي العابر للفكرة، أراد انبعاثات غير متناهية لها في الزمن، طمع في فكرة خلوده عبر رسائله المرمزة في الأشياء، في فيوض الاكتشاف المتوقعة حين يقف هذا الفن في دائرة الملاحظة، في كل شكل من أشكال الفن (نسيج) خاص من العلاقات يكمن في ظلالها، وحولها، جوهر الوجود!"[41].

خاتمة البحث:

- تتأسس العلاقة بين الإنسان والأشياء على قدرة الإنسان على حساسيته بالأشياء ووعيه بها.

- الأشياء لديها القدرة على قيادة الإنسان إلى عمقها شريطة تحققها أولاً، وحضورها في حياته لا بوصفها مجرد أدوات لتحقيق الأغراض وإنما بوصفها حالات تشكل العلاقة وتقوم عليها أمور الحياة.

- استهداف الإنسان الخلود عبر الأشياء بوصفها قادرة على حمل رسائله، وقادرة على التعبير عن حالاته أحيانًا.

لقد نجحت سهام العبودي الساردة والناقدة في بث الروح لأشياء جعلتنا نرى قصة الأشياء بديلا عن أو مقاربة ومنافسة لأشياء القصة فلم تعد الأشياء في وعيها مجرد أدوات أو مجرد عناصر تملأ الفراغ وتشارك في تشكيل جغرافية الفضاء السردي، وفضاء وعي الإنسان، وإنما هي مساحات من الوعي بالعالم عبر الأشياء من حيث هي ذوات لها حضورها في العالم تشكيلا لشخصيتها التي يمكن الوعي بها في

[40] العبودي، سهام. **انتباهات الألفة**. ص: 16-17.

[41] المرجع نفسه، ص:39.

ارتباطها بالإنسان بالقدر الذي يحقق لها استقلاليتها وحياتها ومجدها عبر التاريخ الإنساني.

المصادر والمراجع:

- إي غاسيت، خوسيه أورتيجا. **تجريد الفن من النزعة الإنسانية**، تر: جعفر العلوني. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013م.
- الجاحظ. **البيان والتبيين**، ط7، تح: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1998م.
- الضبع، مصطفى. **استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018م.
- العبودي، سهام. **خيط ضوء يستدق**. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2015م.
- العبودي، سهام. **الهجرة السرية إلى الأشياء**. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2015م.
- العبودي، سهام. **انتباهات الألفة**. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2018م.
- العبودي، سهام. **بلاغة الشاشة، قراءات سينمائية**. الدمام: دار أثر للنشر والتوزيع، 2019م.
- العبودي، سهام. **شرفات ورقية، قراءات في كتب**. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2018م.
- العبودي، سهام. **ظل الفراغ**. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2009م.
- مكاوي، عبد الغفار. **مدرسة الحكمة**. لندن: مؤسسة هنداوي سي أي سي، د.ت.
- اليشكري، سويد بن أبي كاهل. **ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري**، جمع وتحقيق: شاكر العاشور. بغداد: وزارة الإعلام، 1972م.

R.N.I No DELARA/2017/74554

ISSN: 2581-3455

AL- JEEL AL- JADEED

International Half-Yearly Refereed Journal

Vol. No. 04 | Issue. No. 07 | July - December 2020 | New Delhi

ISSN 25813455

Printed and Published by Prof. Rizwanur Rahman. Centre of Arabic and African Studies, SLL&CS, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067
Printed at J K Offset Printers, 315, Gali Garahya, Jama Masjid, Delhi-110006

Editor: Prof. Rizwanur Rahman