Available online at http://jgu.garmian.edu.krd

Journal of University of Garmian

https://doi.org/10.24271/garmian.24.11C41

تموُّجات تشكيل الصورة في رواية (قفل قلبي)

مسعود سليم حمد امين، آزاد عبدالله محمد، علي گشاد عبدالله

قسم اللغة العربية، كلية كويه، جامعة التربية، إقليم كوردستان – عيراق

Article Info

Received:	September, 2023
Revised:	February, 2024
Accepted:	March, 2024

Keywords

مفهوم الصورة، حياة تحسين كرمياني، الصورة الثابتة، الصورة اللونية

Corresponding Author

masud.salim@koyauniversity.org
azad.abdullah@koyauniversity.org
Ali.gashad@koyauniversity.org

الملخص:

هذا البحث المعنون بـ (تموجات تشكيل الصورة في رواية "قفل قلبي" لتحسين كرمياني)، يتحدث عن الصورة وماهيتها وعن آراء القدامى والمحدثين من النقاد والدارسين حول هذا المصطلح، وكذلك نبذة عن الرواية المدروسة والروائي، وقد فصلنا القول عن الروائي والقاص والمسرحي والمقالي (تحسين كرمياني)، حيث ولد في مدينة (جلولاء) التابعة لقضاء (خانقين)، سنة (1959م)، وهو عضو اتحاد الادباء والكتاب في العراق منذ عام (1995م)، صدرت له مجموعة من الروايات والمجاميع القصصية والمسرحيات والمقالات الأدبية والنقدية، حاصل على جوائز كثيرة في العراق وخارج العراق، وينقسم البحث على خمسة مباحث، المبحث الأول: الصورة الثابتة: وهي الصورة المباشرة المحدودة الابعاد التي استقرت خطوطها، ووقف نموها. ويليه المبحث الثاني، إذ يتناول الصورة المتحركة: حيث انها حركة في الخارج، ورصد لحركة الجسم المتحرك، وتعقد -غالبا- في صور الاستعارة المكنية. وأما المبحث الثالث فقد خصصناه للصورة المتجاوبة (المتراسلة): وهي الصور التي تصف مدركات حاسة من أخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتهب الألوان أنغاما، وتصير المرئيات عاطرة، وتجعل للمشمومات ألحانا. واحتلت الصورة اللونية المبحث الرابع: إذ كان للروائي أنماطا مختلفة ومتنوعة من الصورة اللونية حيث تتعانق الأضواء مع الصور المتجاوبة، اذ يجعل الروائي أحيانا للعاطفة ضوءا. والمبحث الخامس يهتم بالصورة الرمزية: هنا يصبح للرمز شكلا صوريا ايحائيا معتمدا على التشابه بين الصورة والرمز.

المقدمة:

الحمد الله الذي علَّم الإنسان ما لم يعلم، وميّزه على سائر مخلوقاته بالبيان، والصلاة والسلام على رسول الله -ﷺ- أفصح العرب قاطبة وأبلغهم بيانًا والذي آتاه الله جوامع الكلم، أمّا بعد:

فإنَّ الصورة الفنية تتطلب من القاريء قراءتها وتأويلها على وفق المعطيات الثقافية والنقدية التي يمتلكها، ومستخدما المعايير التي تنسجم مع طبيعة النص، إذ لكل جنس أدبي خصوصيته التي تفرض عليه لونًا من التعامل وضربًا من الرؤية للتحليل والمعاينة المعرفية، وتمثل الرواية في الأدب العربي جنسًا أدبيًا له حضوره القوي، خصوصا في الأدب العربي المعاصر.

وبما أن دراسات الحديثة اتجهت وبصورة جاد إلى دراسة الرواية، لذ ارتأينا دراسة رواية من روايات الروائي العراقي (تحسين كرمياني) الذي يحفل بالآوينة الأخيرة بالإهتمام والدراسة والنقد من قبل الدارسين، علما أن رواية "قفل قلبي" تتحلى بالعمق الدلالي والتصوير للحياة، وتملىء بالصور المتنوعة والرائعة- لذلك وقع الاختيار على دراسة الصورة الفنية، وبعد ان توافرت للموضوع مقوماته البحثية، عقدنا العزم على دراسة تموُّجات تشكيل الصورة في رواية (قفل قلبي) لتحسين كرمياني.

لقد فرضت طبيعة البحث العلمي تقسيمه على خمسة مباحث يسبقها تمهيد وتتلوها نتائج البحث وقائمة المصادر والمراجع التي استعننا بها، وتناولنا في التمهيد نُبذة عن حياة الروائي وعرضنا مفهوما للصورة، وبينا أهميتها وقيمتها الفنية والأدبية، فضلا عن ذلك تناول مضمون الرواية المدروسة، وجاء المبحث الأول بعنوان: الصورة الثابتة: وهي الصورة المباشرة المحدودة الابعاد التي استقرت خطوطها، ووقف نموها. ويليه المبحث الثاني، إذ تناول الصورة المتحركة: وانها حركة في الخارج، ورصد لحركة الجسم المتحرك، وتعقد -غالبا- في صور الاستعارة المكنية. وأما المبحث الثالث فقد خصصناه للصورة المتجاوبة (المتراسلة): وهي الصور التي تصف مدركات حاسة من أخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتهب الألوان أنغاما، وتصير المرئيات عاطرة، وتجعل للمشمومات ألحانا. واحتلت الصورة اللونية مبحث الرابع: إذ كان للروائي أنماطا مختلفة ومتنوعة من الصورة اللونية حيث تتعانق

الأضواء مع الصور المتجاوبة، اذ يجعل الروائي -أحيانا- للعاطفة ضوءا. والمبحث الخامس يهتم بالصورة الرمزية: هنا يصبح للرمز شكلا صوريا ايحائيا معتمدا على التشابه بين الصورة والرمز.

الباحثون

التمهيد

أولا: مفهوم الصورة:

ورد ذكر الصورة وبعض مرادفاتها مثل (التصوير، الوصف، الصورة الذهنية) على لسان بعض النقاد القدامى مثل (الجاحظ ت 255) وأبو هلال العسكري (ت 395)، وعبد القاهر الجرجاني (ت 471) وغيرهم من النقاد والدارسين، والصورة عندهم لاتتعدى مداليل لغوية أرادوا بها الشكل الشعري، وبعض المتأخرين أعطوا للصورة رؤية جديدة تصلح أن تكون نواة لما استقر عليه المصطلح النقدي الأصيل للصورة لدى المحدثين من النقاد والدارسين *(الصغير، 1981م، 25-29)*. وفي النقد اليوناني القديم ميّز أرسطو الصورة عن باقي الأساليب بالتشريف والتعظيم *(محمد، 1990م، 7)*.

إنّ مفهوم الصورة عند النقاد المحدثين بدأ متأرجحا بين مداليل لا التقاء بين أكثرها، لذلك اتسمت الصورة بالغموض وعدم التحديد، ثمّ بدأ هذا الغموض يتلاشى في الدراسات الحديثة على يد مجموعة من الدارسين الغربيين المحدثين، فقد ذكروا أنّ الصورة ((رسم قوامه الكلمات)) *(لويس، 1982م، 148)*، أي أنّ الصورة حسية في الكلمات، وإلى حد ما مجازية مع خط من العاطفة الانسانية في سياقها، لا بل أنّها من أكثر الصور اثارة للعواطف لأنّها تفسح مجالا أوسع للتفسير *(لويس، 1982م، 67)*.

ونلحظ ذلك في الدراسات العربية، فقد عرفت الصورة بأنها ((اللقطة التي تسجل وضعا معينا لشيء)) *(سلطان، 2002م، 148)*، أي أنّها اللقطة التي يسجلها المبدع في وضع معين للشيء تضفي الحياة على ما تصور ولا تثبته وتمنحه من الحركة واللون والايقاع، ما يجعله أجمل من واقعه، إذاً الصورة عبارة عن تجميع عناصر مختلفة في وضع متحرك موح نابض بالحياة *(سلطان، 2002م، 148-149)*.

ويشترك في تكوين الصورة الفنية خيال المبدع، وهذا الخيال بطبيعته يعتمد على التذكر الاسترجاعي، واستعادة صور المدركات الحسية السابقة، وكذلك استرجاع المدركات المجردة، والانفعالية ، ولا تنفكان عن بعضهما لتنشيط الخيال، وإذا اشترك الخيال في تكوين هذه الصورة كان أبعث على المتعة والاحساس بالجمال، وأبعد تأثيراً في النفس وأكثر تعلقا في القلب، ومن ثم تكون الصورة موحية *(مصطفى، علي، 2015م، 44)*، إذاً بإمكاننا أن نقول أنّ الصورة تنحصر في جانبين، أولهما الجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة، وثانيهما الجانب الايحائي الذي يضفي على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري *(الصغير، 1981م، 30)*، والصورة الفنية المتميزة هي التي بوساطتها يتحقق التواصل بين القارئ والأعمال الأدبية والابداعية، وقيل أنّ التفاضل في الصورة قائم على المشابهة سواء أكانت تشبيها أم استعارة أم رمزا أم تمثيلا *(محمد، 1990م، 208)*، بالتالي نسبة حضور الصورة في الخطاب أو غيابها هي التي تحدد درجة شعرية هذا الخطاب *(الجار الله، 2013م، 288)*.

ولايمكن لأي باحث أن يجهل أهمية الصورة في النصوص القصصية عموماً والرواية على وجه الخصوص، إذ أنّ الصورة مصدر مهم لثراء التعبير، بما تحمله من وفرة دلالية كبيرة، فلا يمكن لأي نصّ قصصي الارتقاء إلى مستوى من الحيوية من دون أن يكون للصورة فيه تأثير في إذكاء قوة الأداء اللغوي، والتصعيد من تأثيره وسحره *(الجار الله، 2013م، 299)*.

والمتأمل في الصور الواردة في رواية (قفل قلبي) يشعر بهذا الحضور، لا بل الحضور على درجة عالية من التأثير والايحاء والحيوية والأداء، والصور الواردة في الرواية تستوقف الباحث لتشكل ملمحا أسلوبيا بارزا ، وذلك بوسائل متعددة مثل التشبيه والاستعارة والتراسل والرمز.

ثانيا: نبذة عن حياة الروائي:

اسمه تحسين كرمياني، ولد في مدينة جلولاء التابعة لقضاء خانقين في محافظة ديالى سنة 1959م، قاص وروائي وكاتب مسرحي ومقالي أيضاً، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق منذ عام 1995م، صدرت له مجموعة كبيرة من الروايات والمجاميع القصصية والمسرحيات والمقالات الأدبية والنقدية وفي موضوعات متنوعة، حاصل على جوائز كثيرة في العراق وخارج العراق *(كرمياني، 2011م، 103)*، *(https://kataranovels.com/novelist/)*.

ثالثا: مضمون الرواية:

يتلخص مضمون رواية (قفل قلبي) للروائي تحسين كرمياني، بقصة شاب يلتقي بفتاة من عائلة فقيرة، كانت قد تزوجت من رجل فاحش الثراء، لكنه عاجز عن تلبية رغباتها الجنسية منذ بداية زواجهما، ثمّ تكتشف أنّ ذلك الزوج لا يمتلك ما يمتلكه الرجال نتيجة حقنة كان قد حقن بها عندما كان في الخدمة العسكرية، وخان آمره مع زوجته، فدبّر له الأخير ما أفقده فحولته إلى الأبد، ثمّ تتقرب الفتاة من الشاب (حامد) وتتحرش به وتقوم بإغوائه ليعوضها النقص الذي تعانيه، فيقع بينهما عشق عارم، وهوس كبير بالجنس، فتحبل منه الفتاة لكنها تموت في ظروف غامضة تتكشف فيما بعد، وذلك يحدث بعد وفاة والده بمدة قصيرة، فيترك على اثرها الدراسة وتتأزم حالته النفسية. وسط ضغوطات أسرته التي يكتشف أنها مفككة هي الأخرى، إذ تعترف له (الأم) بأنّها ليست أمّه الحقيقية، بل هي غجرية غررت بوالده فترك أمه لأجلها، وبعد وفاة الوالد تتزوج من زوج الفتاة التي كان يعشقها وتراود الشاب عن نفسه وتغويه، فيمارس الجنس معها، كما مارس الجنس مع ابنة أخيها التي تنتحر بسبب حملها منه، ومع (الحفافة)، ومع فتاة أخرى تجلبها له الحفافة، وكل هؤلاء النسوة يحبلن منه إلا الحفافة لكبر سنها، بعدها يمرض الشاب وتسوء حالته من جراء الممارسات الجنسية الشاذة فيفقد فحولته من دون أن يعلم في المستشفى، لكنه يتزوج من فتاة فقيرة تعمل عند زوج أمه، فلا يستطيع أخذها ويدرك أنه لا يمتلك ما يمتلكه الرجال فينتكس وتسوء حالته من جديد ويقوم بالانتحار، بعد أن يترك حزمة أوراق اعترافية يسرد من خلالها كل شيء عن حياته للطبيب الذي يعالجه، والذي يتناوب الروي مع شخصية الشاب (حامد) في الرواية *(الحمد، 2012م، 174)*.

المبحث الأول: الصورة الثابتة:

يشكل التغيير الحاصل في بنية الأشياء بؤرة أساسية في التفكير الفلسفي الموجه إلى أصل الوجود، وتحتل ثنائية (الساكن والمتحرك) لب التفكير الفلسفي، ويرتبط مفهوم التغيير ارتباطاً وثيقا بمفهوم الزمن الذي بدوره يرتبط بمفهوم المكان، كون المكان فضاء لجريان الزمان فيه *(حسن، 2011م،*

117)، ويطلق مصطلح (الثابت) على تلك الصور المباشرة المحدودة الأبعاد التي استقرت خطوطها، ووقف نموها، وربما يكون هذا اللون من الصور أصلح ما يكون للأدب الوصفي أو التقريري البحث. كما تتجسد في هذه الصورة التشبيهية، يقول الروائي على لسان الطبيب:

((أمّك تكاد أن تجن، قل أي شئ ولا تخف، أنا هنا كي أساعدك، لا تخف لن يتطلع على أسرارك غيري. صمت، وظلّ واجما كمن أخذ على حين غرّة، ناولته كوبا كان مليئا بالعصير)) *(كرمياني، 2011م، 12)*.

الصورة جاءت لتتحدث عن وضع ثابت مباشر، أقرب ما يكون إلى وصف حالة معينة، وتحمل الصورة على عاتقها وظيفة الشرح والتوضيح لما آل إليه وجه الولد الموصوف بالوجوم، الساكت عن الكلام غيظاً وما يكنّ في قلبه من حزن.

وفي موضع آخر يقول الروائي:

((كانت "هي" تطل من على ربوة، ترسل ضوء عواطفها كي تنير دربي، خطوة وراء خطوة، يتناثر خوفي، ينحدر مؤشر عصف قلبي، أخذ عالم يسترد الوضوح، وقفت كمجرم بين يدي جلاّد)) *(كرمياني، 2011م، 47)*.

هنا يجب أن لا ننخدع بذلك الاحساس لحركة الفتاة "هي" التي تطل وترسل وتنير، فهي حركة ناتجة عن الصور التجسيدية المزينة لهيأة "هي" وحالتها، وإلاّ فإنّ صورة الوقوف هنا كصورة الليالي الجاثمة الطويلة على أرواح المهمومين. إنّ المتعة التي توفرها الصورة الثابتة في هذا النص تكمن في المدلول المباشر لهيأة وقوف الولد أمام الفتاة مشبها بوقوف المجرم أمام الجلاد لحظة اعدامه أو قطع رأسه، والصورة تجسد حالة نفسية متدهورة للانسان وقاسية عليه عندما ينتابه الشعور بالاستسلام والخنوع والذنب أمام من يحاسبه. إذا نحن ازاء استقلال تام للطرفين ووضوح العلاقة بينهما، يمكث بنا في نطاق التقريرية التي تحترم أبعاد الوجود الخارجي للأشياء، وتقف عند حدود الرؤية الظاهرة لها من دون أن نضطر إلى دخول دوائر الاحتمال التي تحوجنا إلى كثير من التأويل *(أبو شوارب، 2016م، 96)*.

وفي صورة أخرى من الصور الثابتة يصف الروائي البطل ويقول:

((كان فتى خجولا، في عينيه سعة آمال يمتاز بهدوء يندر أن يتصف به شاب تحيط به درامات الحروب والملذات، رغم تواجده وسط عالم كله بساتين وحقول، عالم لم يتلوث بالمدينة المتشرنقة)) *(كرمياني، 2011م، 10)*.

تختلف هذه الصورة عن بقية الصور السابقة بأنها صورة استعارية، فيها يصف الروائي المدينة بأنها متشرنقة أي قابعة على نفسها، حيث تحد فيها الحريات بسبب القوانين والقيود والأنظمة والعادات والتقاليد السائدة فيها والانسان هو الذي يقوم بتأطير نفسه وتحديدها كما تقوم بعض الحشرات بصنع شرنقة حول نفسها علّها تجد الحياة فيها وتحتمي بها في طور من أطوار حياتها. لاشك أنّ الصورة في هذا النص الاستعاري ثابتة كبقية الصور السابقة وأنها تشارك مشاركة فعالة في خلق الفكر وتنشيطه في أثناء تشكلها، إذ أنها تتجاوز الاشارة إلى الايحاء وتنزع إلى الاتحاد، وينفر من قبضة الوضوح والتقريرية والشرح إلى مناطق جديدة تثير حفيظة المتلقي نحو التأويل والتفسير لها.

المبحث الثاني: الصورة المتحركة

يمكن أن نعرف الصورة المتحركة بأنها حركة في الخارج، ورصد لحركة الجسم المتحرك، وتختلف عن الصورة الحركية التي هي حركة في الخيال وتحريك للموضوع الذي لا يملك حركة، وتعقد –غالباً- في صور الاستعارة المكنية، ويمت بسبب كبير إلى الدور الذي يلعبه الخيال كطاقة إدراكية *(اليافي، 2018م، 168)*، وتنتشر الصورة المتحركة على صفحات الرواية بشكل كبير وتنتابك الاحساس بأنّ الروائي مولع بهذا النوع من الصور، وذلك ليضفي على عمله الروائي جانب كبير من الشعرية ، فحين يقترض النثر بعضاً من خصائص اللغة الشعرية فإنه لا يفعل ذلك بطريقة حرفية تفضي بها إلى التماثل أو المطابقة، بل يحاول أن يتحرك بهاجس داخلي شعري رؤيوي، يكسر كثير من عادات النثر وثوابته، ويغدو هذا الأسلوب حالة من الرواء المتأجج والتوتر الحميم اللذين يخلقان مناخاً ضاجاً بالوله والغموض والعذوبة *(العلاق، 2002م، 179)*.

يقول الروائي في مجموعة من تشبيهاته مشكلا بذلك صورا متحركة نرصد فيها حركات خارجية متنوعة ومختلفة:

((قامت وغادرتني كما أتت، تركتني كغريق يبحث عن منقذ)) *(كرمياني، 2011م، 25)*.

تتماثل أمامنا في هذه الصورة المتحركة حركة الانسان الغريق عندما يبحث عن منقذ محاولا بكل طاقاته الجسدية والصوتية علّه يجد من ينجده من غرقه، هنا الحركة صاخبة مقرونة بالضوضاء والفوران من شدة ما تعاني هذه المرأة من مرض ابنه المعقد والمؤلم.

وفي موضع آخر تتحدث الشخصية الرئيسة في الرواية عن أبيها وتقول:

((غاية كل أب، يمشّي ابنه على هواه لا كما يرغب هو، كي لا يخرج من قوقعة الحسب والنسب، أريد الوصول إلى تفسير يقنعني ويقنعك، أكاد أعجز هذه اللحظة، كون حياتي كانت مثل طوفان هدّ السدود)) *(كرمياني، 2011م، 52)*.

تمتد الحركة في هذا النص إلى أقصى مدياتها حينما لا تجد أمامها شئ تحده من الجيشان وتوقفه عن الثوران لما به من الشدة والمرض النفسي، ولا ترى أمامها أي حاجز يوقفها مما هو فيه.

إنّ ما توصل إليها حالة الولد كانت نتيجة طبيعية لما آل إليها الحياة، فلم تبق حياة تليق بالانسان كي يشعر بقيمته وانسانيته، فلذلك يبحث هذا الكائن البشري عن الخلاص مهما كانت نتائجها، يقول الروائي:

((صرت أبحث عن دروب الخلاص، وجدت باب الكذب الملاذ الوحيد _قل ماشئت- هكذا وجدت ما يدور حولي، الكذب صار باب النجاة، السبيل الوحيد لتحقيق الأماني، جرّب بنفسك لتعرف في أي عالم وهمي تعيش، عالم لا وسط فيه، كن نمرا ترى الآخرين من حولك حملان مطيعة)) *(كرمياني، 2011م، 37)*.

فالحركة واضحة من خلال السمات التي يحملها النمر مثل الوثبة والاقدام والخديعة، وذلك من أجل الظفر بالفريسة، وفي الطرف الآخر يصبح الناس البسطاء مثل الحملان وهي طائعة ومصغية للأشخاص المفترسين في المجتمع.

وعلى الرغم من أن البطل (الولد) في هذه الرواية يناشد من يخلصه مما هو فيه الا أنّه لم يقف مكتوف اليدين بل كان في محاولات دائبة للخلاص والوصول إلى بر الأمان، يقول الروائي: ((يا صاحبي لكم كنت في تلك اللحظة أنشد منقذا ، كنت طريدة مهيضة الجناحين حط سرب نسور جائعة قربها)) *(كرمياني، 2011م، 57)*.

فضلا عن الصور المتحركة المتشكلة بوساطة التشبيه نلحظ في الرواية وجود صور متحركة أخرى لكنها صور تشكلت بوساطة الاستعارة، ويكتسب المجاز الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، وهذا يتطلب – تبعا لتميز تجربة الفنان وتبلورها – خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثر الفني، وهناك محوران رئسيان يأتلفان في تشكيل الاستعارة، الأول منهما، الأفق النفسي وحيوية التجربة الشعورية، والآخر، الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة *(الداية، 2012م، 114)*.

ومن الصور المتشكلة بوساطة الاستعارة قول الروائي عندما يسرد دخول امرأة إلى عيادة الطبيب في المساء وهي تحاول استرداد أنفاسها ويقول:

((وقفت تحاول استرداد أنفاسها بشيء من هلع متنام يأكل نظراتها)) *(كرمياني، 2011م، 7)*.

في هذه الصورة المتحركة استعار الروائي للهلع صفة الأكل وهي صفة بارزة في الكائنات الحية والكائنات النباتية. يبدو أن الخوف والهلع والذعر لا يريد أن يغادر ذهن الشخصية الروائية ومخيلتها ففي صورة متحركة أخرى المتكئة على فن الاستعارة يقول الروائي:

((ليس ثمة بصيص ضوء، أينما تحط قدمك ظلام يتبعه ظلام، كل شئ متوقع تحت مخالب ظروف تزحف متعرجة خلاف ما ينشده كل انسان، يرغب أن يؤدي ما عليه من واجبات)) *(كرمياني، 2011م، 10)*.

ويقول في صورة أخرى على لسان احدى شخصيات الرواية التي تتحدث عن ظروفها وحالاتها المعيشية:

((قتل والدي في الحرب يوم أخذوه ضمن قواطع الجيش الشعبي، كان المعيل لنا، مات، وبقينا فرائس بين مخالب ظروف تبتلع فقراء أولا بأول)) *(كرمياني، 2011م، 128)*.

إنّ لصورة الحيوان المفترس وهو تزحف متعرجة، تبتلع الفقراء بوساطة مخالبه وقعا خاصا، إذ تحولت هذه الظروف بفعل الاستعارة إلى طبيعة حيوانية مفترسة ومخيفة، تعكس ما يعيشه بطل الرواية من الاحساس بواقع مرير، وشاركت هذه الاستعارات أيضا في استخراج مكنون الشخصية وايقاظ هواجسها.

وإذا انتقلنا إلى صورة متحركة أخرى بفعل الاستعارة نلحظ أنّ الروائي أغرم برصد حركة البحر _المعادل الموضوعي – للنفس الانسانية في ثورتها وفي هدوءها، وذلك عندما تلح الشخصية الروائية على اكتشاف مرض أحد مراجعيها فتقول:

((رغبتي في تحقيق النجاح في كل عمل له صلة بتخصصي الباطني، رغبت أيضا الوقوف مع محنة امرأة ألقت مرساة حياتها على عاتقي لإنقاذ وحيدها)) *(كرمياني، 2011م، 16)*.

وتقول في مكان آخر من الرواية وفي معرض حديث الطبيب عن الطبيعة ((كنت أحدق فيها لحظة رفعت عينيها، كرنفال أسئلة وأجوبة تتخذ هيئات أقواس قزح، فوق ثغرها ترسو سفينة تحمل باقات شفيفة من براعم الفرح)) *(كرمياني، 2011م، 20)*.

المبحث الثالث: الصورة المتجاوبة (المتراسلة):

يقصد بتراسل الحواس وجود حاستين أو أكثر، يعمد المنشئ إلى خلع صفة احداهما على الأخرى، فكأنها ترسل ما أدركته بنفسها، وهو ليس من وظيفتها –إلى الأخرى- وهو من وظيفتها، ويجب أن يخرج هذا التراسل بحلة جديدة تمنحها الدهشة ولا تقف بنا عند حدود الحواس، بل تستثمرها من أجل المتعة الذهنية التي تقترب عند حدود الدهشة والحلم والغرائبية *(عبدالله، 2010م، 16)*، وأنّ تراسل الحواس يوصل إلى بناء صورة شعرية قوامها انهيار الحواجز المعنوية والنفسية القائمة بين الحواس *(عبدالله، 2010م، 19)*.

الصور المتجاوبة أو المتراسلة هي ((الصور التي تصف مدركات حاسة من أخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتهب الألوان أنغاما، وتصيّر المرئيات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحانا، أي تقيم صلات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة، وتوجد تشابهات وعلاقات بين الكيفيات التي تختص بكل ضرب واحدة منها، وتكون النتيجة وحدة في الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات ويمتزج بعضها بالآخر)) *(اليافي، 2008م، 158)*.

وطبيعة الصور المتجاوبة (المتراسلة) تتكئ على عاملين أساسيين وهما، وحدة الرؤية والانكفاء على النفس ومدى الآثار التي يخلفها في الموقف الكلي لحياة الانسان وانصهار مشاعره في شعور واحد، وتلقيه المدركات بجميع حواسه معا لا بها منفصلة ...، والعامل الثاني هو إهمال الواقع الخارجي المادي مؤقتا أو عدم الاعتماد عليه اعتمادا كليا والانكفاء على النفس للتعبير عن مكنوناتها وعن أعماقها، وفي هذا الانكفاء تتحول الاحساسات من وضعها القديم كصفات في الاشياء إلى وضعها الجديد كانطباعات وتأثرات، ومع هذا التحول تتبدل العلاقات بينها من ملاحظة التعارض إلى الاحساس بالتداخل *(اليافي، 2008م، 161-162)*.

ومن أمثلة الصورة المتجاوبة في رواية (قفل قلبي) ما جاءت على شكل الصورة التشبيهية، يقول الروائي حين يقرر البطل الذهاب لزيارة الطبيبة التي وقعت في حبه للتو:

((قررت أن أذهب بنفسي، وجدتها مفعمة بالخجل، في عينيها توضيحات لما يعتمل في خلجاتها المشمسة، على شفتيها يتراقص كغزال تحرر من أسره فرح خجول)) *(كرمياني، 2011م، 17)*.

الصورة المتجاوبة هنا تقترن بالحركة للدلالة على النشوة والطرب، فالتراسل الحاصل بين (خلجات مشمسة)، و(تراقص فرح خجول) خلق الأثر المعين والجو المقصود لما تنتاب الطبيعة من الحب تجاه الطبيب.

أما في النص الآتي فجعل الروائي الصبح يتنفس ويقول:

((في الفجر فقط تذكرت أنني بقيت أكثر مما قررته من وقت ، كان الصبح يتنفس، جسدي يغمره موج نعاس)) *(كرمياني، 2011م، 74)*.

المبحث الرابع: الصورة اللونية:

أنّ صور اللون والضوء كأنماط الصور الفنية جميعها تعبر عن تجارب الروائي، وتحمل رؤاه، يقول الروائي على لسان السارد:

((كانت "هي" تطل من على ربوة، ترسل ضوء عواطفها كي تنير دربي)) *(كرمياني، 2011م، 47)*.

في النص تتعانق الصورة الضوئية والصورة المتجاوبة، إذ جعل الروائي للعاطفة ضوء ينير درب حاملها، معتقدا أنّ جسد المرأة عبارة عن كتلة من العواطف تجمع في طياتها الأضواء والأنوار، بالتالي يتناثر الخوف ويأخذ العالم على استرداد الوضوح والأمن والرخاء.

وفي موقف آخر عبر الروائي عن الرغبة في الولوج إلى أعماق الجسد الذي فيه النماء زالحياة وذلك من خلال اللون الأخضر، فاللون الأخضر عنوان للانبثاق والحياة والصحة، ويرمزإلى الكون والطبيعة والمرح والسرور، يقول الروائي وهو يصف حالة المرأة التي ترتجف من الحب وتحاول أن تتلوى بسعادة مغايرة:

((فتحت عينيها، وجدت في الأعماق زورقا بلا قائد، عرفت أنها أعطت الضوء الخضر)) *(كرمياني، 2011م، 105)*.

الصورة اللونية تقترب من حدود الصورة الكنائية عندما تسعى الرواية إلى تنمية متنها الحكائي، وتستعين بالمعنى الايحائي بديلا عن المعنى الصريح، وبهذا تتوارى الدلالة، وتأخذ مستويات وابعادا جديدة، فدلالة (الضوء الأخضر) في هذه الصورة الكنائية لايمكن أن تتوقف عند حدود المعنى الظاهر، وإنما تمتد إلى آفاق دلالية أعمق للتعبير عن افساح المجال أمام الآخر للظفر بحبيبته.

المبحث الخامس: الصورة الرمزية

الرمز أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الكاتب على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني *(الداية، 2012م، 175)*، وبما انّ الصورة هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي فمن الطبيعي أن يكون الرمز شكلا صوريا، وأنّ كلا من الرمز والصورة يعتمدان على نوع من التشابه بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به *(احمد، 1984م، 140)*، وانّ علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصورة، وتتآزر عناصرها تآزرا ايحائيا بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز خلافا نظريا ينهار عند الممارسة الفنية إذا احسن المنشئ أو المبدع استغلال ما في الصورة من قيم ايحائية *(احمد، 1984م، 141)*.

ففي أثناء التطبيق نلحظ استخدام الروائي أنواع من الرموز على طريقة الأدب الرمزي، ((التي تأتي المباشرة أو الحرفية فيها عن طريق الوضع المعجمي للكلمة أو محاولة الاقتراب منه، حيث يكون الرمز والمرموز أدنى إلى بعضهما)) *(اليافي، 2008م، 235)*، والمثال على ذلك استخدام الروائي الرمز الشخصي، إذ أصبح (جلبلاء) رمزا من الرموز الشخصية لتحسين كرمياني، وذلك بالتحريف عن اسمه الحقيقي (جلولاء)، فتسمية المدية باسم (جلبلاء) تشكل صورة رمزية ايحائية تعاد في مأساتها ومعاناتها مدينة (كربلاء) التي جاءت على وزنها. تقول أم البطل في معرض حوارها مع ابنها الوحيد (الطبيب):

((أليس من حقي أن أفرح بك؟ مات أبوك، كان حلمه أن تتخرج، يراك دكتورا تعالج فقراء بلدتنا العزيزة (جلبلاء)، لعنة الله على من تسبب في اشعال الحرب اللئيمة .. الله ينتقم منهم أخذوه حيا واتوا به (...) ..!!)) *(كرمياني، 2011م، 21)*.

وفي موضع آخر من الرواية يأتي رمز (جلبلاء) على لسان الطبيب (البطل) في الرواية، وهو يحاور زوجته الطبيبة، ويتحدثا عن مدينته والأنهار الجارية فيها والتي ذهب ماؤها لأنهم أغلقوا نوافذ السدود والبساتين الكثيرة، لأن نهر جلولاء كان دفاقا، وكان الماء غاضبا صيف شتاء، وكل ذلك بسبب أيدي الحكومة اللئيمة التي عبثت بكل شئ ولم يترك ركنا سليما في البلاد.

يقول الروائي:

((- كنا نخوض الماء هنا، سبحنا، اصطدنا السمك أيام مراهقتنا الأولى.

- ربما سيعود النهر لسابق عهده طالما الحرب خرست.
- جلست أمامي، كانت تختلسني بنظراتها الطبية، لم تفه بشيء من الكلام، أبعدت فكرة صيد السمك من بالي، لم يعد هناك ماء، فقط خيط متعرج لمجرى تلوثه، مياه مجاري بيوتات تطل على الحافة الشرقية لبلدتنا (جلبلاء) ...)) *(كرمياني، 2011م، 267)*.

يتصاعد في النصين احساس المتلقي بالصورة الرمزية في أثناء التشابه بين المدينتين في بنيات لغوية وتركيبية، حيث الاحساس بالظلم والقهر ومعاناة قاطني المدينة وإشعال الحروب فيها فـ (لم تعد هناك ماء) تشير إلى انعدام الحياة وبسبب تلوث المياه والهواء.

ورمز آخر من الرموز الشخصية في الرواية هو رمزية (الأسماء)، والاسم علامة لغوية بامتياز، وهو الذي يعين الشخصية، ويجعلها معروفة وفردية، وقد يرد الاسم للشخصية مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يميز اللقب في تحديد التراث الاجتماعي للشخص الذي تخبرنا عنه المعلومات *(عزيز، 2014م، 221)*، ولا يسمي(تحسين كرمياني) شخصياته بالاسم، وانما بالألقاب أو الكنية أو الصفة وقد يكون استخدام الكنية واللقب والصفة من أجل أن نشعر بتلك الشعرية النابضة التي تجوس خلال خبايا عالم الجسد، يقول الروائي:

((أنا (الفارس المنتخب) ..من بين صعاليك هذا العالم، لست من يقول هذا الكلام بحق نفسه ، (هي) أسمتني (الفارس المنتخب) ... قالت: يا فارسي المنتخب.. تعال وارتم في فيئي، ارتو من بئري، كلما تثار زوابع روحك)) *(كرمياني، 2011م، 41)*. ويقول: ((كيف ألملم ما جرى لي أنا (الفارس) الذي انتخبه (هي) من بين فرسان الزمن العاق)) *(كرمياني، 2011م، 63)*. ويقول أيضا: ((ابنة (الشرنقة) تتهمني بالكذب، (هي) بالجبان، لاأعرف ما هي كلمتك الجاهزة أنت، ما هي كلمة الطبيبة الوسيمة، بحق كائن ولد شقيا، مع ذلك أنا المرغوب المطلوب، حياتي دليلي عل ما أقول، الكل يحوم حولي، وكل واحد يريد تحقيق نجاحه في أرضي، (الأم) وابنة (القرون) التعيسة، (هي) وأنت وأبي وتلك الفتاة اللطيفة في المستوصف)) *(كرمياني، 2011م، 64)*. ويقول في موضع آخر: ((قمت، خرجت إلى باحة المنزل، (الأم) تنتحب، ابنة(الغم) تحاول تهدئتها، أرجوك تقبل مني هذه المسميات، ابنة/الغم/الهم/الدم/المشاكل/الشجرة/الخ)) *(كرمياني، 2011م، 75)*. ويقول أيضا: ((قمت اندفعت إلى غرفتي، أنا غي أشد حالات الغضب، لم أشعر بخطوات ابنة (الغمعمهم) تقتفي خطاي)) *(كرمياني، 2011م، 78)*. ويقول: ((أتذكر أنّ أباها يوم وصل، العم المزعوم الذي لم يسقط عيني على وجهه، هناك أنواع من كلمة (العم) والد الزوجة يسمى (عما) أخو الوالد يسمى (عما)، رجال معروفون يطلق عليهم (عم)، في الدوائر الحكومة بدأت ظاهرة هذه المفردة (عمي)، وحتى المجهولون ينادونهم (عمي))) *(كرمياني، 2011م، 109)*.

ويعد الجسد هو الأكثر فاعلية في تحريك عصا السرد، وهو المحور الذي تدور حوله الأحداث والشخصيات الروائية، مشكلا الثيمة الأكثر بروزا على مساحة النص المتخيل، وذلك بألفاظ تكون محجبة موارية فيكون الارتحال في الجسد، ومحاولة القبض على مكامن السرد فيه ديدن الكاتب وهمه الشاغل، لذلك نلحظ أنه لا يهتم ببناء الشخصية إلا على وفق هذا المنظور، فالشخصية _ كما يبدو لنا _ أداة لإدارة الصراع وتحريك الأحداث، وهي في معظمها لا تمتلك أسماء معينة، بل ترد بصفتها وألقابها –غالبا- فالشخصية الرئيسة (الشاب حامد) لا يظهر اسمه الحقيقي الا في صفحة (197) من الرواية ،والشخصية (الأم ،الغجرية ، بدرية) لايظهر اسمها الا في الصفحة (210)، وكل من (الحفافة) و (الفتاة الشابة ، ابنة أخي الأم)، و(الفتاة

الفقيرة التي تتكسب بالجنس والتي جلبتها الحفافة)، لا تظهر أسماؤهن مطلقا، وشخصية (هي، ليمونة) الشخصية المحورية في الرواية يظهر أسمها في الصفحة (11) من الرواية، ولا تظهر شخصية (الرجل الثري) زوج (أم (السشاب أحمد)، وزوج ليمونة سابقا، ولاشخصية (الطبيب ووالدته) و (الطبيبة) التي يتزوجها الطبيب ، و(الرجل الوقور– الجراح الذي عقر الرجل الثؤي أيام الجيش) مطلقا على الرغم من أنّ كلا من (الطبيبة والطبيب) قد امتد حضورهما إلة نهاية النص السردي في الرواية *(الحمد، 2012م، 176).*

إنّ آلية الحجب هنا آلية شعرية تعمل بامتياز على فصل الظاهر عن الباطن، والمرئي عن المستتر، والاستئثار بمكونات الباطن وحشوها وتكثيفها وتركيزها واستثمار أسرارها في مساحة محجوبة ومسكوت عنها، تكتسب قيمتها بما تثير شهوة الفضول القرائي لبلوغ فضائها، وكشف مستورها، ونزع حجابها، والتمتع بكنوزها الدفينة الغائرة في الظل والصمت والابهام، وبما تتضمنه من قيم مكتظة بالاحتمال والتوقع والحدس والظن، تتحرك تحركا طيفيا متموجا في منطقة الخفاء، وتلوذ بالصمت بانتظار فرصة حرية جديدة تتمكن فيها من التعبير عن نفسها وكشف حجابها *(عبيد، 2007م، 13)*، إنّ تجاوز الصورة الرمزية لمطق الواقع باستخدام ألفاظ محجبة وموارية لا يعني انفلاتها الكامل من سيطرة الوعي، فالواقع أنها تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفي، تنظيم تنصهر فيه عناصر الصورة ومفرداتها بحيث تؤدي وظيفتها الايحائية *(احمد، 1984م، 341).*

ونلحظ صورة فنية أخرى من رواية (قفل قلبي) وهي الصورة الرمزية الأسطورية، وعند قرائتنا للرواية تصادفنا رموز (شهريار)، و(شهرزاد)، بشكل متكرر، فشهريار و شهرزاد رموز غير واقعية لكنها تكتسب حيويتها من تمثيلها لجوانب من الحياة، ومن نوازع تجيش في النفوس، هنا يتطور الرمز الأسطوري من تلك النقطة التي وردت فيها ضمن حكايات إلى كيان متبلور يجمع دلالات ذات ارتباط بقيم وانفعالات إنسانية مستمرة ومتجددة، لأنها تتداخل وأحداث المعيشة والعلاقات التي لا تتوقف مع حركة اليوم والغد، والناس في تجاورهم وتنافرهم في جنبات الأرض. إنّ ذكاء شهرزاد وثقافتها الشعبية، وجرأتها على تحدي خطر محتّم على سبيل انقاذ بنات جنسها، قد أغنى صورة المرأة الرقيقة التي تتغلب على الغضب العاتي، والغبة الجامحة في الانتقام عند شهريار الملك، تتبين مع الرمز الأسطوري شهرزاد قدرة على اخماد ذلك الغضب، والحد من الأذى المحيط بها، ولكن بالفكر والحيلة المتكزة على ذكاء وذاكرة وعزم لا يلين ولا يضعف *(الداية، 2012م، 180).*

يقول الروائي في معرض حديث البطل عن حبيبته (هي) :

((قرأت الكثير عن غيرة النساء، عن مكرهن عن حبهن، عن جبنهن، عن شراستهن، عن رغباتهن التي تتشظى إلى ما لا نهاية، لكن حكايتي مع (هي) حكاية شهرزادية المضمون، ليالينا الملاح ، نهاراتنا جراح، ننهل، ولا نمل، نسأم ونسعد في تلك اللحظة الأزلية قلت لها:

- حقا بدأت أشعر برغبتي لمن تتمكن من تحطيمي وتعيد بناء تكويني.
- هذا ما يدور بخلدي في هذه اللحظة.
- لنحاول ربما تفلحين.
- أسقطتني، ركبت موج الرغبة.. قالت بعد جولة حب عنفواني:
- أمك كانت اسبب.
- أمي؟
- نعم .. هي من أذكت هذه الحروب اللاأخلاقية.
- أ.. نشكرها أم.
- سأكافئها بطريقة ما.
- تدميرية.
- لست بشهريار.
- وأنا سأخدمها حين تشيخ ..!!)) *(كرمياني، 2011م، 172).*

ويقول في موضع آخر:

((أنت لا تعرف أي حبال شدّت وثاقي في تلك الليلتين المتبقيتين من حياتي الشهريارية، جحيم تواصل صلبي، ليل بلا رنين، ليلتان وأنا بلا (هي) على أقل تقدير، كان يمكن أن تزيل قيحي المتراكم)) *(كرمياني، 2011م، 175).*

ويقول أيضا:

(("الأم" باحت لي بما كتمت من سر قد تكذبه، عشقها السيد الوالد الحنون، عطف عليها، ربما هذا ما هو أدق حين توقع أنها ضحكت عليه، بتأوهاتها الشهرزادية، أسقطته، في بئرها العسلي، طبعا كانت هناك ردود أفعال، مشادات كادت كما صرحت تؤدي إلى إقتتال أخوي لكن المياه جرت بما اشتهى والدي، ساقها إلى منطقة سكنية أخرى، حصل على وظيفة كما أشرت لك، أما أنا فكنت الضحية، كون أمي الحقيقية ألقتني في سفينة رحيل أبي "الدونجواني "')) *(كرمياني، 2011م، 176).*

حاول الروائي من خلال توظيفه لهذه الرموز الأسطورية أسقاط هذه الرموز على شخصيات تدير العملية السردية والحكائية في الرواية، وبرز في هذه النصوص صورة الأبطال معبرا بهذه الرموز الأسطورية عن الحياة وعن حقيقة ما يجري من الأحداث.

نتائج البحث

حظيت الصورة الشعرية بشتى أشكالها وأنماطها اهتماما كبيرا من لدن الروائي تحسين كرمياني، وحاول من خلال هذه الصور أن يعكس الواقع بكل تقلباتها وحركاتها المستمرة وتموجاتها الشائكة والمتنوعة، حيث عاش وعايش معظم حياته في وطن لم يهنأ يوما ولم ينعم بالأمن والأمان لكثرة حروبه ومشاكله، وفي بلدة (جلولاء) شهدت أقصى حدود الاضطرابات النفسية والمشاكل العرقية والتغييرات الطوبوغرافية، لذلك حاول الروائي وعيا أم من غير وعي نقل الصورة البانورامية الدامية والحزينة والمتشائكة للوطن والمدينة (جلولاء) إلى عمق رواية (قفل قلبي) خصوصا وأدبه عموما.

من خلال النصوص الروائية المنتقاة من رواية (قفل قلبي) يتضح أن الروائي لجأ إلى الصور المتعارفة سلفا عند القدامى والمعاصرين، ولم يبدع في تشكيل صور شعرية جديدة ذات صبغة خاصة به، وهذا يوحي ومن خلال القراءة المتمعنة لنصوصه الروائية بتمسك الروائي بالأرض والوطن وبالتراث

وبالقديم، وتوحي هذه الحالة وهذا التصور بمدى غور الروائي في عمق الأرض والتمسك بها والذي عاش عليها سنين عمره وكانت موطنا له ولأبائه وأجداده لمئات السنين.

معظم صور كرمياني في الرواية تتجاوز الإشارة إلى الإيحاء، وتتجه نحو الإتحاد، وتنفر من قبضة الموضوع والتقريرية والشرح إلى مناطق جديدة تثير حفيظة، المتلقي نحو التأويل والتفسير لها.

قائمة المصادر والمراجع

1. **أبو شوارب**، محمد مصطفى، **2016م**، شعرية التفاوت "مدخل لقراءة الشعر العباسي"، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية - مصر.
2. **احمد**، محمد فتوح، **1984م**، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعاريف - القاهرة.
3. **الجار الله**، أحمد حسين، **2013م**، اسلوبية القصة – دراسة في القصة القصيرة العراقية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد.
4. **حسن**، لطيف محمد، **2011م**، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، ط1، دار الزمان - عمّان.
5. **الداية**، فايز، **2012م**، جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، ط3، دار الفكر المعاصر - بيروت.
6. **سلطان**، منير، **2002م**، الصورة الفنية في شعر المتنبي –التشبيه - ، ط1، منشأة المعارف-الإسكندرية - مصر.
7. **الصغير**، محمد حسين علي، **1981م**، الصورة الفنية في المثل القرآني – دراسة نقدية وبلاغية، د.ط، دار الرشيد للنشر- بغداد.
8. **عبدالله**، أمجد حميد، **2010م**، نظرية تراسل الحواس (الأصول- المطالبة- الإجراء)، ط1، المركز العلمي العراقي – بغداد.
9. **عبيد**، محمد صابر، **2007م**، شعرية الحجب في خطاب الجسد، ط1، المركز الثقافي العربي - بيروت.
10. **العلاق**، علي جعفر، **2002م**، الشعر والتلقي "دراسة نقدية"، د.ط، دار الشروق - القاهرة.
11. **كرمياني**، تحسين، **2011م**، رواية (قفل قلبي)، ط1، دار الفضاءات للنشر- عمّان- الأردن.
12. **لويس**، سي دي، **1982م**، الصورة الشعرية، ترجمة وتحقيق: احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر – الصفات- الكويت.
13. **محمد**، الولي، **1990م**، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي - بيروت.
14. **مصطفى، علي**، فائق، عبد الرضا، **2015م**، في النقد الأدبي الحديث –منطلقات وتطبيقات، ط1، دار الأيام – عمّان.
15. **اليافي**، نعيم، **2008م**، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ترجمة، تحقيق: صايل الكفيري، ط1، صفحات للدراسات والنشر - دمشق.
16. **الحمد**، ابراهيم مصطفى، **2012م**، الجسد ساردا ومتلقيا قراءة في رواية (قفل قلبي)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد12، العدد1، جامعة الموصل.
17. **عزيز**، ساجدة زرار، **2014م**، التجريب الفنّي في رواية (قفل قلبي)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد13، العدد1، جامعة الموصل.
18. ***https://kataranovels.com/novelist/***