

شعرية الخطاب في مجموعة " في انتظار هرة "

القصصية القصيرة لكرم الأعرجي

**Poetics of Discourse in Karam Al- Araji's
Collection of Short Stories Waiting for a**

Kitty

م. د صالح محمد عبدالله العبيدي

**جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الانسانية / قسم اللغة
العربية**

الاختصاص الدقيق : الأدب العربي الحديث ونقده

**Lect.Dr Saleh Mohammed Abdullah Al-Obaidi
University of Mosul / College of Education for the
Humanities / Department of Arabic Language**

**Exact specialization : Modern Arabic literature and its
criticism**

الملخص:

يرتكز هذا البحث المعنون بـ(شعرية الخطاب في مجموعة " (في انتظار هرة " القصصية القصيرة لكرم الأعرجي) على دراسة المنحى الجمالي للنص القصصي بالكشف عن مظاهره وآلياته الشعرية في الخطاب القصصي. والشعرية عموماً هي منهجية لسانية تُعنى بالكشف عن خصائص وقوانين النص الأدبي. وطبقاً لذلك اشتمل البحث على دراسة محاور أربعة، الأول: مدخل نظري إلى مفهوم الشعرية والخطاب القصصي، والثاني: آليات تشكيل الشعرية في الخطاب القصصي، واشتمل على خمس آليات نصية هي: الترميز، والأسطورة، والمفارقة، والانزياح، والكثافة التدليلية والثالث: وظائف الخطاب القصصي واشتملت على وظائف أربع هي: الوظيفة المرجعية والشعرية، والايهامية، والميتالغوية. وتوصل البحث إلى أن الشعرية كامنة في الخطاب بفاعلية مضاعفة وعملت على إضفاء الطابع الجمالي عليه وتفعيل مكامن التحول والاختلاف والاتساع في بنياته ودلالاته.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الوظيفة، الخطاب، القصة القصيرة، كرم الأعرجي.

Abstract

This research entitled (Poetics of Discourse in Karam Al- Araji's Collection of Short Stories *Waiting for a Kitty*) by Karam Al-Araji " is based on studying the aesthetic approach of the fictionly text by revealing its poetic manifestations and mechanisms in the fictionly discourse. Poetics in general is a linguistic methodology concerned with revealing the characteristics and laws of the literary text. Therefore, the research included a study of four axes, the first: a theoretical introduction to the concept of poetics and narrative discourse, the second: the mechanisms of forming poetics in fictionly discourse, and included four textual mechanisms: encoding, underlining, paradox, Pampering density, and displacement, and the third: the functions of fictionly discourse, and it included four functions: referential, poetic, illusory , and meta-linguistic. The research concluded that poeticity is inherent in the discourse with double efficiency and worked to give it an aesthetic character and activate the potentials of transformation, difference and breadth in its structures and connotations.

Keywords: Poetics, function , discourse , short story , Karam al-Araji

أولاً- مدخل نظري الى مفهوم الشعرية والخطاب القصصي

يجد المتتبع لتاريخ تطور مصطلح الشعرية أنّها قد مرّت بأطور مفاهيمية عدة ضمن علاقاتها المتنوعة بالعلوم الإنسانية، وأنّ الغموض والتعدد المفهومي بسبب اتساع دلالة المصطلح قد جعلها ضمن دائرة الاختلاف في إطارها التداولي المتشعب، وقد جرى تصنيفها علمياً وأدبياً على أنّها نظرية في الأدب، أو هي بعبارة أدق تُعدّ جزءاً من علوم اللسان بالمعنى الواسع لهذا المصطلح (ديكرو وسشايفر، د.ت، ص ١٧٧)، ولكن قبل ذلك كلّه نلاحظ على المستويين اللغوي والاصطلاحي أنّ " الشعرية (Poiesis /Poetics) كلمة يونانية الأصل، تعني (Poetics) الإبداع أو الفن الشعري. ويشير مورفيم (Ic) إلى المدرسة أو الاتجاه العلمي الذي تتخذه هذه اللفظة. بمعنى أنّ الشعرية نظرية علمية ونقدية وأدبية ومعرفية تهتم بقواعد الإبداع الأدبي والفني والجمالي. أما اللاحقة (S) ، فتعني الجمع. أي: هناك شعريات متعددة ومختلفة. ومن هنا، فالشعرية مصدر صناعي يدل على خصائص الكتابة الأدبية والإبداعية ومقوماتها وسماتها المختلفة" (حمداوي، ٢٠١٨، ص ٧).

كذلك فإنّ مصطلح الشعرية مترجم من لغته الأصل poétique إلى اللغة العربيّة (شعرية) وهو مصطلح فرنسي يقابله في الإنجليزية poetics وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية poetica المشتقة من الكلمة الإغريقية poétikos (واغليسي، ٢٠٠٧، ص ٩). وقد اصطلح الشرقيون في أوربا مصطلح الشعرية poetics، وتجنب الغربيون هذا المصطلح لدلالته على الجوانب المعيارية التي فرضتها الكلاسيكية فاستعملوا مصطلح نظرية الأدب أو النظرية الأدبية Theory of literature.

وفي إطار الترجمة العربية لمصطلح الشعرية فقد ارتبطت من جهة مفهومها وتطبيقاتها في حقل الأدب واللغة بمصطلحات عدة نحو: الإبداع، والفن الشعري، والهيكليّة، والإنشائية، والبويتيك، وعلم الأدب، والشاعرية، والأدبية، والشعرية، ونظرية الأدب، والسردية، ونظرية الخطاب... الخ. وهي في مجمل استعمالها الإصطلاحية قد ارتبطت بالفن الشعري من حيث الاشتقاق اللغوي. بيد أن الشعرية، في الصميم، نظرية علمية ومعرفية ونقدية تسعى جادة إلى فهم بنيات العمل الأدبي، وتفسير جمالياته الوظيفية، واستكشاف مكوناته وسماته الحاضرة والغائبة (حمداوي، ٢٠١٨، ص ٧). وهناك من يستعمل مصطلح الأدبية معادلاً للشعرية لتشكيل عنده وصفاً لما هو خالص في الأدب، أي ما هو شاعري منذ بدايته (علوش، ١٩٨٥، ص ٣٢).

وطبقاً لهذا التنوع المفاهيمي والاصطلاحي فإنّه يمكن الحديث عن شعريات عدة بحسب الأبحاث الأدبية واللغوية التي درستها، فهناك شعرية سردية وخطابية وأسلوبية وبلاغية وبنوية وإيقاعية، وصوتية، وشعرية فضائية، وموضوعاتية... وغيرها كثير.

وكذلك اختلف الباحثون والنقاد في موضوع الشعرية، فمنهم من قصرها على الشعر وحده بوصفه الممثل الحقيقي لها والمشتقة من اسمه والمعتمدة على آلياته الفنية والجمالية، ومنهم من جعلها عامة في الشعر وغيره من الفنون الأدبية بوصفها

نظرية لسانية تدرس كل الخطابات والأشكال ذات الطابع الأدبي والجمالي نحو: الأدب والرسم والمسرح والموسيقى والنحت. والى ذلك ذهب الغدامي الذي يجترح مصطلح (الشاعرية) بديلا عن الشعرية لأنها أكثر شمولاً للفنون التعبيرية الأخرى بخلاف الشعرية التي قد توحى صيغتها اللغوية أنها تقتصر عن الشعر دون سواه، فهو يأخذ بمصطلح: "الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر" (الغدامي، ١٩٩٨، ص ٢١).

وأصبحت الشعرية طبقا لهذا التوصيف منهجية تتوافر على آليات عدة ذات طبيعة تركيبية وجمالية ووظيفية ودلالية للدراسة النصية، ونظرا لسعة علاقتها النظرية مع العلوم اللسانية ذات الاهتمام النصي فقد توسعت آفاق البحث لتتخذ منح عدة منها البنيوي والأسلوبي والسميائي والتداولي.

أما تاريخ الشعرية المعرفي فقديم، وقد شخص رولان بارت معالم هذا التاريخ واختصره في ثلاثة معلمين فقال: "إنّ للشعرية ثلاثة معلمين: أرسطو الذي أعطى في كتابه الشعرية التحليل البنيوي الأول لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه. ثم فاليري الذي طلب أن يُصار إلى إنشاء الأدب بوصفه موضوعا للغة. وجاكسون الذي يعطي اسم شعرية على كل رسالة يجعل القصد قائما في دالها الكلامي الخاص" (بارت، ١٩٩٩، ص ٢٥١). ومع هذا التحديد الشخصي فإن تاريخ الشعرية علميا بدأ مع الفلاسفة الإغريق ولا سيما سقراط وأفلاطون، وأرسطو في كتابيه (فن الشعر، وفن الخطابة) فقد جرى الحديث عن نظرية المثل والتقليد والمحاكاة، والأجناس الأدبية نحو (الشعر، الملحمة، الدراما)، وطبيعة الفن الشعري والمسرحي المأساوي والهزلي، والأشكال المحاكاتية التمثيلية والغنائية والتعليمية، فضلا عن التمييز بين الصيغ الحكائية نحو السرد والحوار والخطابة (عباس، ١٩٩٦، ص ١٧)، وتم مع أرسطو وضع القواعد وتحديد المعايير الخاصة بهذه الفنون الأدبية، حتى أن هناك من يرى أنّ أرسطو هو أول من صاغ الشعرية بمفهوم الأدبية التي هي جوهر الأدب وماهيته (المناصرة، ٢٠٠٧، ص ٤٧)، كما حدد أرسطو ثلاث طرائق يسلكها المحاكي، فقال: "لما كان الشاعر محاكيا- شأنه في ذلك شأن المصور، أو أي محاك آخر فأنه يجب عليه - بالضرورة - أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث- : أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون، أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون، أو كما يجب أن تكون (أرسطو، د.ت، ص ٢١٥).

واستمر تناول هذه المباحث الأدبية في العصور الوسطى، وعصر النهضة حتى القرن السابع عشر والثامن عشر مع ظهور المذاهب الأدبية التي تنوعت واختلفت في تصوراتها ضمن علاقتها بالواقع. فمع الرومانسية جرى التأكيد على الفردية المتحررة والذات المبدعة، ومع الرمزية تمّ التركيز على التعبير الغامض والايقاع المؤثر والأشكال الایجابية الغريبة، وكان لكل هذه الموضوعات الأثر البالغ في تطور التاريخ المفهومي لمصطلح الشعرية.

ومع ظهور الأبحاث اللسانية في القرنين التاسع عشر والعشرين جرى الحديث عن ماهية اللغة وتطورها الدلالي، وكانت لأبحاث دي سوسير اللسانية الأثر البالغ في تطور مصطلح الشعرية، إذ تناول بالدراسة العلمية طبيعة اللغة بوصفها نسقا من العلامات في إطارها الاجتماعي، وهذا النسق سيصبح فيما بعد الأداة الشاملة لتحليل لساني موحد (مونان، ٢٠١٥، ص ٨٣-٨٤)، فضلا عن الثنائيات التي أقامها بين اللغة والكلام، والتمييز بين ثنائية العلاقات التأليفية

والاستبدالية، ثم حديثه عن العلامة التي تتوافر على الدال والمدلول وأن العلاقة بينهما اعتباطية، ثم التمييز بين الدراسات التزامنية والترمنية. وأن أي " دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتاً له دلالة المباشرة على شيء أو معنى ما. بل بوصفه في جوهره، مختلفاً عن غيره من الدوال. ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها" (فضل، ١٩٩٢، ص ٢٠).

ومع ظهور المدارس الأدبية واللغوية في القرن العشرين نحو الشكلانية الروسية والشكلية الفرنسية ومدرسة النقد الجديد في أمريكا تعززت التصورات الشعرية وأصبحت أكثر علمية منذ أن أصبح النص الأدبي هو المقصود لذاته في التحليل بعيداً عن أية تصورات خارجة عنه تاريخية أو اجتماعية أو نفسية. وهذا ما أكده جيرار جنييت بخصوص الشكلية الفرنسية بأن غايتها " هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة. ولا تسعى بالتالي إلى تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية. بل تحاول تبيان نسق المحسنات والأعراف التي تمكن الأعمال من أن يكون لها ما لها من الأشكال والمعاني" (جنييت، ١٩٩٦، ص ٢٤). كذلك فقد تبني الشكلانيون الروس قبلهم مفهوم التقابل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية للكشف عن الخصائص البنيوية المميزة للغة الشعرية أي ما يشكل أدبية النصوص الشعرية Literariness (إسكندر، ٢٠٠٨، ص ٣٤)، وبرز في هذه المدارس باحثون لغويون ومفكرون في الأدب أمثال ياكسون وتودوروف وبارت وجيرار جنييت كان لهم الأثر البالغ في تطوير الأفكار النظرية والعملية فيما يتعلق بمفهوم الشعرية.

فمثلاً جاكسون يرى أن الشعرية لا تنحصر في الشعر فحسب بل تشمل الخطابات اللغوية والأدبية الأخرى، وأن الشعرية هي دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص، كما تحدث عن الوظائف اللغوية (الشعرية والمرجعية والفهامية والانفعالية والميتالسانية والانتباهية) والوظيفة المهيمنة وأن موضوع الشعرية وخصائصها يتلخص في الإجابة عن هذا السؤال الآتي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ (ياكسون، ١٩٨٨، ص ٢٤-٧٨). أو بعبارة أخرى ما الذي يضفي على الرسائل اللغوية صفة الأدبية. تلك الرسائل التي تتكون من الرسالة والمرسل والمرسل إليه والسياق والسنتن.

كذلك نطالع تودوروف الذي يوسع الدائرة البحثية للشعرية لتشمل الشعر والنثر على حد سواء فهو يرى أنه " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية" (تودوروف، ١٩٩٠، ص ٢٣). وتودوروف يستلهم هذا الاستعمال العام للشعرية من الشاعر فاليري الذي يرى أنّ الشعرية مرتبطة بالاستعمال العام، فلا يتعلق الأمر هنا، بمجموعة قواعد ولا بفن الشعر (الميلود، ١٩٩٠، ص ١٠).

أما جان كوهن فيرى أن دائرة الشعرية تنحصر بالشعر فحسب لأنها مشتقة منه وهو أولى بها من غيره إذا تمثل الشعر ومعه قصيدة النثر الأسلوب السامي والمتعالي في التعبير الأدبي بلغته المجازية وأساليب العدول والأنزياح عن المعيار التي

تحكم صياغاته وتراكيبه ومستوياته الصوتية والدلالية مما يؤدي الى الادهاش وتحقيق عنصر المفاجأة في المتلقي. فالأسلوب بحسب كوهن " كلام ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا، للمعيار العام المؤلف... إنه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنه خطأ، ولكنه كما يرى برونو أيضا (خطأ مقصود" (كوهن، ١٩٨٦، ص ١٥). وهو يرى في الوظيفة الشعرية خرقا منتظما للمعايير، وطبقا لذلك لا يغدو الكلام العادي هو الكلام المثالي، بل على العكس تماما، إذ على أنقاضه يقوم ما كان يسميه مالا ريميه " الكلام السامي" (كوهن، ٢٠١٣، ص ٧٠).

أما رولان بارت فهو الآخر يتجنب حصر الشعرية بالشعر وحده ويؤكد حقيقة مفادها " أن ما تهتم به خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع أشكال الأدب شعراً ونثراً" (الغامي، ١٩٩٣، ص ٥٤).

وضمن إطار سيميولوجي تحليلي يرى كريمانس أن السيميولوجية الشعرية تستطيع أن تقيم تصنيفا للتعالقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى، انطلاقا من تحليل مستويات الخطاب اللغوية ومظاهر تعالقتها (فضل، ١٩٩٥، ص ١٧). وهناك من الباحثين من يربط بين تقانات التخيل القصصي وأنساقه وبين الشعرية التي تُعنى بجماليات التشكيل السردى للمحتوى القصصي، فالشعرية بهذا المعنى وبحسب تعريف هرشوفسكي هي: الدراسة النسقية للأدب كأدب. ومن ثمّ يصبح التخيل القصصي عنده " السرد المترابط للأحداث التخيلية" (كنعان، ١٩٩٥، ص ١٠)، وهذا الترابط السردى ينتج عنه أنساق بنائية عدة تحدد لنا الشكل العام للخطاب القصصي.

أما في النقد العربي القديم فلم ورد مصطلح الشعرية عند القرطاجني والفارابي وابن سينا، وفيما عداها فقد تحدث النقاد والفلاسفة عن الآليات والقوانين الجمالية في ثنايا دراساتهم للشعر العربي القديم التي تندرج ضمن مصطلح الشعرية، نحو الفحولة، والتشخيص، والمحاكاة والانشاد والغناء، والتقاليد الشعرية في انشاء القصيدة، والاعجاز والموازنة بين الشعراء والألهام الشعري والصناعة والطبع والدربة وطبقات الشعراء، والأغراض الشعرية والايقاع الشعري، والموهبة والنظم والتخيل والأقاويل الشعرية، وغيرها كثير من المؤثرات اللغوية والأسلوبية والبلاغية. وقد أشار ابن سلام الى الصناعة الشعرية والأدوات الناقلة للمعارف والثقافات في قوله: " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان" (الجمحي، د.ت، ٥/١). وكذلك قول الفارابي: " فالتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ... وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطيبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا" (الفارابي، ١٩٩٠، ص ١٤١-١٤٢)، وقول الجرجاني في نظريته للنظم: " «أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه -علم النحو - وتعمل على قوانينه و أصوله، وتعرف مناهجه التي نجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها" (الجرجاني، ٢٠٠٤، ص ٨١). أو قول القرطاجني في تحديده لماهية القول الشعري " إنَّ هناك من يظن أنَّ الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمنه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتد عنده اجراء الكلام على الوزن والنفاد الى القافية" (القرطاجني، ١٩٨٦، ص ٢٨).

وعموما فإن الفلاسفة العرب قد نظروا في النص من منظار بياني، فنظروا لقول الشعر وانشغلوا به، فجاءت مباحثهم نظيرا للشعريات بعدّها صفة للشعر لا ماهية أي نظروا في النص القديم من حيث وظيفته التي تفي بحاجاتهم ووجودهم وانتمائهم (اليوسفي، ١٩٩٢، ص ٦٤).

وفي نقدنا الحديث والمعاصر نطالع مثلا كمال أبو ديب الذي تعادل الشعرية عنده التضاد والفجوة والتواتر، وهي خصيصة علائقية تنشأ من تواسج العلاقات سياقيا مع المكونات الذاتية للتركيب اللغوي لتتحول في النهاية الى فاعلية بنوية تؤشر على وجود الشعرية (أبو ديب، ١٩٨٧، ص ١٤).

كذلك درس أدونيس الشعرية في إطارها التراثي والحداثي في مرحلتها الشفوية الجاهلية والكتابية، إذ يرى أن الصناعة الشعرية في المجتمع الإسلامي-العربي، أملت الشفوية الجاهلية بكل ما تتوافر عليه القصيدة العربية من انشاد واستجابة وتقاليدها شعرية. أما الكتابية المرتبطة بالقرآن الكريم ونظرية النظم عند الجرجاني فيرى فيها شكلا نقديا متكاملًا في الكشف عن شعرية الكتابة والنص. كذلك تناول علاقة الشعرية بالفكر ومثّل لها بالخطاب الصوفي الذي يجده نصا فكريا- تخييليا لا سيما عند أبي نواس والمعري والنفري، إذ تم مع هؤلاء تأسيس شعرية جديدة ذات حساسية شعرية وجمالية تجمع بين الفكر ومتعة التلقي للتخييل الشعري، إذ تصبح اللغة مغامرة لقول ما لا يقال مع النفري (أدونيس، ١٩٨٩، ص ٢٧-٤٤-٦٤).

ومن الباحثين من يستوحي مفهوم ياكبسون وتودوروف فيرى في الشعرية " محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي" (ناظم، ١٩٩٤، ص ٩).

أما فيما يتعلق بالخطاب **discourse** فهو متنوع بحسب طبيعة النوع الأدبي، فهناك الخطاب الشعري، والنثري سواء أكان روائيا أم قصصيا أم مسرحيا، وهو يتعدى مستوى الجملة في إطاره التحليلي ليطال النص والبني الكبرى. وهو مبني على التخاطب الشفوي والحوار في أصوله التاريخية، وحتى القرن العشرين صار الخطاب يفهم على أنه تبادل الدلائل بين مستمع ومتكلم بنية التواصل بينهما. وقد عرفه كلٌّ من جيوفري ليشش ومايل شورت على أنه: "تواصل لغوي يُنظر إليه باعتباره عملية تجري بين متكلم ومستمع، أو تفاعل شخصي يحدد شكله غرضه الاجتماعي. والنص تواصل لغوي(سواء شفاهي أو مكتوب) ينظر إليه باعتباره رسالة مشفرة في أداها السمعية أو البصرية" (ميلز، ٢٠١٦، ص ١٥-١٦). وضمن التفسير الاجتماعي الذي يقترحه غردينار يغدو الخطاب هو: "الاستعمال بين الناس لعلامات صوتية مركبة لتبليغ رغباتهم أو آرائهم في الأشياء (شاردو ومنغنو، ٢٠٠٨، ص ١٨٠-١٨١).

وفي إطار هذا البحث سيجري التأكيد على الخطاب السرد القصصي الذي يكون محوره السرد بشكل خاص والمكونات الحكائية الأخرى التي تتوافر عليها القصة نحو الحوار والوصف والزمان والمكان وغيرها. وسوف نتلمس جمالية السرد بتحليل الخطاب قصد تشخيص مكان من شعريته والقوانين التي أسهمت في نبوغه وابداعه. ومن ثم تغدو جمالية السرد ممتعة من زمنيته وأمكنته الشعرية والمفارقات السردية التي يتمظهر من خلالها في الخطاب القصصي تلك المفارقات التي

تجعل السرود والمرويات تتأرجح بين الاستذكار والاستشراق (عميش، ٢٠١١، ص ١٥). فضلا عن دراسة الأليات المنتجة للشعرية نحو: الترميز والأسطورة والمفارقة والانزياح والكثافة التدليلية والوظائف المهيمنة في الخطاب القصصي الموصوف بأنه قصير. والقصة القصيرة ذات منحنى تعبيرى موجز، يجمل فيها القاص رؤيته وشيئا من تجاربه الحياتية فضلا عن رؤيته للحياة والعالم، محاولا التعبير عن لحظات ذات قيمة وجودية ومصيرية ومعان جوهريّة تكمن في الصور والمشاهد المنتقاة من الحياة عبر أزمنتها المتداخلة وأمكنتها المتضادة وصراع الكائنات فيها من أجل تحقيق معنى لوجودها. وبكيفية خاصة فإن البنية السردية للقصة القصيرة نسق تعبيرى يجمع بين مادتي الصورة والخبر، أي بين التشكيل والفعل، وهما ينتميان الى جهتين مختلفتين، فالتشكيل عنصر مكاني سكوبي والفعل عنصر زمني حركي، الأول يتطلب في القصة القصيرة أدوات اللغة الوصفية والإيحائية والتصويرية والرمزية والاختزال في الخطوط والألوان والشخصيات التي ينبغي أن تكون مجرد صور، والثاني يتطلب اللغة السردية التاريخية (الكردي، ٢٠٠٥، ص ١٢١)، فهي أي القصة تجمع بين نسقية البنية وحرية الإبداع القائمة على الخرق والعدول عن الأعراف التاريخية للكتابة القصصية.

كل ذلك ستم دراسته في إطار هذه المجموعة القصصية المسماة (في انتظار هرة) التي صدرت عام ٢٠١٨ عن دار نون، للشاعر والقاص والمسرحي الموصلي كرم الأعرجي، وهو من مواليد مدينة الموصل ١٩٦٠م. كتب الشعر بعد منتصف السبعينات، وهو عضو نقابة الفنانين العراقيين، وعضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، وعضو نقابة الصحفيين العراقيين، وعضو اتحاد الأدباء والكتاب العرب، وعضو الجمعية العراقية للتصوير، وعضو اتحاد الدراميين العراقيين / نينوى. ونشر في الصحف والمجلات العراقية والعربية في مجال (الشعر، والقصة؛ والمسرح والنقد) وحاز على جوائز عدة، وهناك رسائل وأطاريح جامعية تناولت منجزه الشعري والقصصي فضلا عما كتب عنه في الصحف والمجلات العراقية والعربية.

ثانياً- أليات تشكيل الشعرية في الخطاب القصصي

في هذه المجموعة المعنونة (في انتظار هرة) المؤلفة من إثنتي عشرة قصة نطالع بوضوح الخطاب الرمزي المحاط بغطاء صوفي تتسرب من ثغوره الأسرار التي أودعها القاص في ثنايا حكاياته الممتدة في مسار التأريخ الشعبي لمدينة (نينوى/الموصل) وصولا الى الواقع المعاش الممتد على عقدين من الزمن الذي شهد وقائع وأحداثا غزيرة المعنى والدلالة استثمرها القاص في صياغة خطاب المفارقة والأسطورة والانزياح عن المعيار والمألوف. إنها الممازجة بين التراث الشعبي والحضارة والواقع عبر الرمز والاشارة والفتنازيا حيناً ونمذجة الواقع حيناً آخر من خلال حكايتين تسكنهما الرغبة وفطرة الامتلاك. الحكاية الاولى رويت والثانية لم ترو بعد لكنها اكتملت بغياها وإشاريتها فباتت الهرة قرين الانثى، والهرة قرين الذكر والشخصية تعابن الشوق للتماهي فيهما فيما الراوي يتقنع بالبراءة والألم. ومنهما استيقظ الحلم ليقرأ نشيد الفرع بعد يباس وحسرة وانتظار.

١- الترميز

يمثل الترميز فاعلية نصية ودلالية تعمل على إثراء الخطاب الأدبي، وتوسيع آفاق المعنى للعلامات اللغوية لتتضح من خلاله العلامة عن رمزها المعهود المتداول الى رموز ودلالات أكثر جدة وتأثيراً وعمقا. وإن الحافز الأساس لتوليد الترميز هو المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو، تقصر (ماكوين، ١٩٩٨، ص ٨٧). وعن طريق الاستعمال الرمزي نستطيع دمج المتضادات لتوليد الصراع بين الذات والواقع المعاش فالرمز، منتج، لازم، تحكمي؛ يحقق انصهار المتضادين: الكينونة والدلالة في آن؛ ينفلت محتواه من العقل: يُعبّر عما لا يمكن قوله" (تودوروف، ٢٠١٢، ص ٣٣٣). وقديما رأى أرسطو أن الرمز الشعري أو الجمالي هو الذي يعني حالة باطنية معقدة من النفس وموقفا، عاطفيا أو وجدانيا (نصر، ١٩٧٨، ص ٣٣). وبعبارة أخرى فالترميز تفعيل للدلالة الرمزية ومضاعفة معناها الإيحائي لتتجاوز الممكن الى اللاممكن أو اللامقول.

ويتمظهر الترميز في مجمل الخطاب القصصي في مجموعة (في انتظار هرة) لا سيما في قصة " المجذوب " الذي يمثل عنوان القصة دالا رمزيا يحيل على الشخص المتشبع بالتقاليد الصوفية والأعراف الاجتماعية والفطرة الانسانية البريئة والنقية، وكما يسرده لنا الراوي العليم بضمير الغائب، فيقول:

" عند ساحل التلال قرب مدينة الملك (أسر حدون) رجل مجذوب ينتظر حبيبة بحجم فراشة ليسكنها تحت ظلها .. يحتمي بنافورة النور حيث الاشعاع البلوري المستقيم متصل بقبة السماء ليدور حول خيمته ذات الألوان المنسوجة من خرق منها المربع والمثلث .. الذي يمتلك السطوة والتأثير على النفس البشرية مما يؤمن به الفلكيون والمنجمون .. بغضب يغلفه الفرح راح يطوف بأحلامه منزعجا يهيم في فلاة المكان .. تارة يركض وأخرى بكسل ينهكه يحاول تبرير ما يجري .. يصمت طويلا كطالب علم يستنار به، يصرخ كما جندي عاد منتصرا يحمل سيف عمورية " (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٥).

إذ يشير الراوي العليم عبر شعرية خطابه الفلسفي والرمزي المنقل بالرواية الصوفية والمرجعيات التاريخية والشعبية، والروحية والنفسية الى رعية الذات الانسانية المهمشة في الواقع الانساني من خلال تمظهرها السردية، ومحاولتها احتواء صوت (الأخر / المرأة) المفقود والمغيب في التخيل الذاكري لشخصية القصة / المجذوب الذي يتمظهر رمزاً للبساطة والتواضع والنقاء والانتظار والأمل بامتلاك أنثى؛ لأنّ المرأة تشكل بؤرة نفسية لتوازن العقل البشري، فهو ينتظرها في سياق الاستهلال القصصي؛ بوصفها منطلقا دلاليا ورؤيويًا يقارب ويتداخل مع دلالة العنونة الكبرى (في انتظار هرة)، وكما سنلاحظ ذلك عند قراءتنا لها. وهو ما يؤكد أنّ الشخصية غير مستقرة نفسيا في سياق القصة المتطلعة الى ما هو غائب ومنتظر في آن واحد، فهي شخصية متبصرة وقلقة وحاملة، تحاول اللوج الى عمق الواقع الاجتماعي وتفسير ما يجري من حولها من أحداث تثير رؤياها . وهذا ما أشار إليه الراوي في المشهد القصصي المفارقي في نهاية المقطع السردية المقدم بالحوية وزهو الجندي المنتصر.

وعندما نعاين أنموذجا آخر كقصة (في انتظار هرة) التي تمثل العنوان الرئيس للمجموعة القصصية قيد المقاربة والكشف، نجد أن العنوان يحيل دلاليا وإشاريا الى دالة المرأة بوصفها رمزاً بكل تجلياتها الأثوية والسيمائية، وحساسيتها الفكرية والفلسفية والاجتماعية والنفسية، فهي تشكل محور الحياة والوجود، ويتكشف السياق الدلالي للعنوان عند محاولة الاختراق القرائي الى عتبة الاستهلال للمتن النصي ؛ لكشف الأبعاد الرمزية والدلالية لدال الهرة/ المرأة. فالسارد في هذه القصة يفتق ذاكرته الواسعة، ويقلب خياله المنفتح عبر المشهد السردى الذي يفصح به عن مكامن الشخصية وتدايعياتها الرؤيوية للفضاء الحكائي، إذ يقول :

" في اللحظة التي حاور فيها هرة ذات الأظافر الجميلة المحدوية بلونها العاجي، متأملا عينيها وأناقته عندما كانت تمشي بين قطط المحلة اختارها لنظافتها وسكينتها وحينما يمرر أنامله فوق رأسها منتهيا بذيلها الذي يتحجر من قوة ما ينتابها من الشعور بالشبق، إنما قطعة مميزة لا ترسل أحداقها نحو الحرارة، سوى حبيبها صاحب الشعر الأصفر، الواقف على حائط الجيران، تدافع باستماتة عن عذريتها ومن يحاول الدخول عبر الجدران المحيطة للبيت، يلهذا الحب المطلق الذي يولد الطاقات في كل لحظة جمال تطلقها الطبيعة الحيوانية، باعث غريب يحتفل بنشوى الوجود، والإنسان الكائن الوحيد الذي يفهم العلاقات ويعبر عنها.. " (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٦٣).

فالراوي يثير في المشهد الوصفي الرمزي متعلقات الدال السردى (الهرة = المرأة / الآخر) إذ تغدو الهرة ترميزا لسلسلة من الدوال العلامية مركزها المرأة وما تشير إليه من تشكيل جمالي للمظهر الخارجي لها، من توازن حركتها ونظافتها وسكينتها ونقاها ووفائها وفطنتها، وحساسية عواطفها ومشاعرها وتدفعها تجاه الآخر/ الحبيب صاحب الشعر الأصفر الذي يديم عرى التواصل عبر الدالة المكانية(حائط الجيران)، هذه الهرة / الحبيبة لا تسمح لأحد بالاقتراب وانتهاك أنوثتها التي كرستها لحبيبها القابع قرب الجدران ينتظر الأمل المفقود. وهذه كلها علامات سيمائية تكشف عن التشكيل الرمزي- الأثوي في سياق الخطاب السردى، ومحاولة اقحام المتلقي في قراءة المعطيات النصية وتأويلها . إن استخدام الأسلوب الرمزي في هذا المشهد الوصفي القصصي يكشف عن تمثل الراوي العليم للشخصية الرمزية، والغوص في دواخلها، وقراءة أحلامها المصيرية، ومكاشفتها للأحداث، وبيان رؤيتها للحياة والوجود، وما تعبره من آراء وتطلعات تسهم في تطور الزمن الداخلي للقصة، فالفطرة الإنسانية قائمة على تشابك وتداخل العلاقات الاجتماعية وتعقدتها، مهما تفاقمت الهوة بينها وبين الآخر.

٢- الأسطورة

إن الأسطورة هي بمعنى من المعاني تفعيل لدلالات الأسطورة بعد استلهاها في العمل الأدبي بصرف النظر عن ما يكتنف معنى الأسطورة من مفاهيم تتعلق بمعناها المتعلق بالخرافات والآلهة والأبطال الخرافيين. فما يهم في الاستعمال الأسطوري هو تحريك هذه الدلالات من خلال انسجامها مع الأنموذج الدال على المعنى الأسطوري الذي يستمر صيغ التفعيل الدلالي كالرمز والمبالغة واللامعقول والسخرية والانزياح، والتعدد الدلالي والفتنازية والإيحاء والغموض، وغيرها من

الصيغ في صياغة الحدث أو المشهد القصصي لتظهره في مظهر أسطوري. وهناك من يوسع دائرة الاستعمال الأسطوري فيرى الأدب " أسطورة منزاح عن الأسطورة الأولية التي هي الأساس، وهي البنية، وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدوا كونها تكرارا لصورة مركزية، مع بعض الانزياح أحيانا، مع مطابقة كاملة أحيانا أخرى" (فراي، ١٩٨٧، ص ١٧). وقد تغدو الأسطورة خياراً إنسانياً لحل متناقضات الواقع كما يرى ليفي شتراوس بأن الأسطورة هي حلول يصنعها الخيال لتسوية التناقضات الاجتماعية الواقعية (شاهين، ١٩٩٦، ص ١٠) .

وتتجلى ظاهرة الأسطورة في الخطاب القصصي في قصة " الخلط المرموز" عبر تقديم الراوي الذاتي لقصته، وهو يروي لنا عبر الحوار الداخلي ما يحدث في أعماق ذاته الدفينة من صراع فكري، وتطلعات قابعة في الروح، وهو اجس تائهة، وفضاء مخيف مشحون بالقلق والوحدة والمجهول، إذ يقول :

" أحس أنني مغلق المشاعر، مفتون بهوس الوحدة، أفتح فنجان قهوتي وأسكن الخيال مشحوناً بالفوضى، ترتعد من حولي المفاجأة، تشبهني سفينة تائهة تحاصرهما الرياح والأمواج، لا نافذة من البحر تطل على هذا المدار الخامل المكتظ بخلل مزمن يرافق ارتعاشي من مبهم، ثمة أمر يسجل بصماته على هيكل الخاسر، كل شيء يصرخ في وجهي من داخل هذا القبو المريض بالعفونة والسعال وأوجاع المفاصل كل شيء حتى الذاكرة التي تفتح بعضاً من شبائبيكها كي تسليني، غمست روحها العتم.. دوران يهيمن على غيبتي الراحشة، تلك الاحافير المكتوبة على جدران الفنجان القاحل تتنبأ بجرافات ستأتي من سبايا الألم القادم" (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٣١).

في هذا المقطع السردى يتماهى الراوي مع الشخصية القصصية التي تسكن مناخ الغربة النفسية والوجودية المصاحبة لتطلعاتها

الرؤيوية وتحولاتها الفكرية والجمالية في سياق النص القصصي، فالفضاء النصي مشحون بدلالات تثير المفاجأة والدهشة والغموض والغرائبي في تشكيل الحدث السردى، إذ تشتغل آليات الانزياح والتكثيف والاقتصاد اللغوي على تكوين وتدليل المشهد المأساوي المؤسطر في جميع مفاصل النص السردى، فالراوي/الشخصية بضمير المتكلم يحاول بكل طاقاته الفنية والاسلوبية والفكرية أن يقدم هذا الفضاء المثقل بالرؤى الصوفية (الماورائية)، ويعمل على تفعيل الخيال المطلق النافذ لمعطيات الواقع البسيط بأعلى حساسية دلالية وطاقات ذاكراتية ممكنة؛ لأن الخطاب القصصي المؤسطر للواقع يصدر من خبايا رؤى الكاتب الحر المتقنع خلف الشخصية القصصية، وهو يتجرد من أية توصيات مرجعية أو لمحات تاريخية، فالرؤية السردية في هذا السياق نابعة من اليومي والمتغير الثقافي للأحداث المتزامنة فضلاً عن الفضاء النصي المثقل بالألم والوحدة والضياع، والمبهم الذي يبشر باللامعقول كي يتجسد في يوم ما ما دامت الحوافز النفسية والوجودية قد اكتملت والآفات الواقعية قد تواردت في فضاء الخيبة والقلق والخوف . فكل شيء في هذا النص القصصي - من وجهة نظر السارد- يغمره الفناء والمجهول والضياع والعممة الدائمة والقدر المحتوم.

ونلاحظ في سياق آخر من القصة نفسها قول الراوي:

" وخدر الانكماش المتأصل بجذري الحزين، سكون، وفوضى تتلاطم بهذا العماء الساخر من وجهي طرق تتلوى وأخرى معبدة بأحلامنا المرعبة، لا شيء يندس الآن في الظلمة لأنني أرقب فقط ما يخلق من أبخرة تؤجل الشروخ لتتسع الدهاليز عبر يؤبؤي البعيد والخاسر مع (زرقاء اليمامة) تلك الفوازير غابات من الشروخ، أسمع نايًا يخرج عزفه من داخلي كي ترقص الأفاعي أمام هذا التحديق المزمز بالصراخ الذي يتحلى بالصمت خوفاً من أن يسرق السمع جيراننا وأقمم بالجنون، لأنهم علقوا يوماً على حائط منزلنا صورة فيضان ١٩٧٢ ثقاب الحريق . وقد عجبوا من نجاة عائلتنا من الغرق، هذا لأننا بلا سقف ونام بجدوء القطيع في زريبة حيث التنفس الخائق والمعجون بالصرع الذي أصاب أمواتنا.. " (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٣٢).

يسعى الخطاب القصصي بكل طاقته الفنية والأسلوبية والرؤيوية في هذا الفضاء النصي الى أسطرة الواقع الذي تسكن فيه الشخصية القصصية - المتماهية مع الراوي الذاتي - بكل تداعياتها المصيرية، ومحاولة اضاء المدلول الفانتازي- الغرائبي في بنيتها السردية ؛ وذلك لتقديم معطى فكري وفلسفي وثقافي يثير ويستفز ذهن القارئ أو المتلقي بالطريقة التي تستطيع بها الظاهرة أن تدهش وتشوش على نفسها وعلى غيرها، محدثة إشكالية تأويلية تستدعي الكشف والمعينة للنسق السردية. فالمكان السردية ملوث بالرؤيا السوداوية المعتمة للواقع والحياة، فهي لا تحيل إلى شيء تراثي - ثقافي (زرقاء اليمامة) ليلائم تصوراتها البعيدة، بل تستدعي الكوارث والأحزان والعواقب الوخيمة التي تملحها عليها الظروف المتغيرة والمتجدرة من الفراغ والفرع، اللذين يؤججان الصراع النفسي والوجودي والحضاري والتاريخي، لتجعل الخطاب القصصي المؤسطر، والمشحون بالإشارات الرمزية والوجودية يطرح قضية الهوية الثقافية المهمشة أو المستلبة من الآخر/ الغائب، في محاولة جعل الزمن السردية يحدد آلية الرؤية المتضادة (البقاء/ الفناء) في تحوم اللعبة السردية المشحونة بالخطاب المفارقة (بالصراخ الذي يتحلى بالصمت .. ، وقد عجبوا من نجاة عائلتنا من الغرق، هذا لأننا بلا سقف ونام بجدوء القطيع في زريبة حيث التنفس الخائق والمعجون بالصرع الذي أصاب أمواتنا)، والتي يثرها ويغذيها القدر المحتوم في نهاية تدفق الخطاب السردية في فضاء الأسطورة فضاء الاختناق والنجاة في آن واحد.

٣- المفارقة

تعد المفارقة تقانة أدبية لشحن النصوص الأدبية بمزيد من التعارضات الدلالية كي تستثير مخيلة القارئ وتدفعه الى التأمل والتأويل. وهي كما عرفها ميويك " قولك الشيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة من التفسيرات المتغايرة" (ميويك، ١٩٩٣، ص ١٦١). فهي بهذا المعنى أداة أسلوبية ودالة علامانية على التعدد الدلالي الذي يتجلى في بنية تحمل في طياتها مستويين من المعنى أحدهما ظاهري غير مقصود دلاليا، والآخر باطني مقصود من لدن صاحب المفارقة التي يغدو المتلقي لها أو الملاحظ ضحية للعب العلامية والدلالي. وهي بهذا المعنى تقترب من معنى التورية التي تحدث نوعا من الإدهاش والمفاجئة على مستوى التلقي. والمفارقة نوعان: لفظية، لغوية تقوم على التلاعب بدلالات

الألفاظ واعطائها أبعاداً غير متوقعة (متولي، ٢٠١٤، ص ٢٣)، وسياقية حالية تتمظهر بمشاهدة ومراقبة الواقع الفعلي وما يحدث فيه من تناقضات يوحي بها سياق الحال الملاحظ، ومقام الملاحظ المفارقة.

وتتجلى شعرية المفارقة في الخطاب السردي عبر قصة (في انتظار السيناريو)، عندما يشرع الراوي العليم في المشهد السردي بطرح إشكاليته الوجودية التي تتبناها الشخصية وهي تروم محاوره الصوت الآخر في المتن السردي، إذ يقول: "أخي لقد سئمتنا الانتظار، إلى متى وانت تسرد القصص تلو القصص (فضنا). سحب نظارته بهدوء وقال بصوت فيه من المرارة ما يذكره بزوجته، خذ واذهب وهو يدرك أنه سيصدم إنساناً، أنت بلا شهادة علمية، نعتذر لأنك غير مشمول في هذه الدائرة بالتعيين، كان قصده أن يغذيه ببصيص من الأمل، سحب اضبارته ونثرها في الهواء وهو يضحك، ثم نظر عميقاً بعينين مفتوحتين نحو البهاء الواسع وكأن ضوءهما يشكلان فجوة في الفضاء، وأخذ يجوب شوارع المدينة وبهلوس بلغة لا نفهمها نحن البشر" (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٨٢-٨٣).

تتشكل المفارقة في هذا النص السردي عبر حدوث التغيرات السياقية والدلالي في بنية تشكيل الحدث القصصي، مشكلاً بذلك تناقضاً وتناقضاً، وإدهاشاً للمتلقى، ولجعل الحدث أكثر دينامية ودرامية عبر تمظهره في الخطاب القصصي، كما أسهم الحوار - لعبته البداية - في تنامي الرؤية التي ضحها الراوي العليم في المشهد النصي، لتحدث المفاجأة والصدمة للشخصية التي تنتظر الخلاص في ظل عقدة الانتظار المقيت في الدائرة، إذ أحدث هذا التصادم والانفصام في السياق المفارقة (نعتذر لأنك غير مشمول في هذه الدائرة بالتعيين، كان قصده أن يغذيه ببصيص من الأمل) فجوة دلالية ورؤيوية وجمالية تغذي البنية النصية وتزيد من إشكاليته الجدلية، فمن غير المعتاد أن يصدر الأمل المنشود، و يتحقق الحلم المنتظر من خسارة الباحث للوظيفة، لذا كان لا بد أن يصدر أسلوب السخرية والعبثية عن هذا الفضاء المفارقة المشحون بالخيب للشخصية القصصية المحبطة جراء النتيجة الحتمية غير المنصفة لفعل (المنجز/ الموظف) الذي بلوره الروتين القانوني، وما سوف يحدث من تداعيات مصيرية غير متوقعة تسهم في تطور الحدث القصصي، وتكشف عن الجانب الغيب للخطاب المتمثل في انحطاط الجانب القيمي الأخلاقي والمهني. لقد غدت الشخصية ضحية الخطاب المهني الذي يتصدره الشعار المثالي المغذي للأمل بوظيفة، في حين يقوض الخطاب الواقعي الأحلام والأمنيات أو أي نافذة مشرعة على الحياة بذريعة غياب المؤهلات التي لا تجد صداها سوى عند الباحثين عن بصيص أمل للعيش في خضم هذا الواقع المبهم.

ونجد العنوان في قصة (دراجة بقدوم واحدة) قد شكل مفارقة درامية متضادة في سياقها التركيبي والدلالي؛ لكونها تناقض الواقع المعهود في قيادة الدراجة، وهو ما يعطي بعداً علامياً للعنوان يشترط الدخول في بنية المتن السردي، للوقوف على تجليات المعنى، وكشف جمالياته في الخطاب القصصي، وكما يقول الراوي:

"أخذ يفكر طويلاً، كيف يكون له قدم أخرى كي يشاركهم لهوهم وركضهم المتواصل الجميل، إنهم يلعبون مرحين يتفافزون محتالين وهو يتأفف وكأنه تمثال يصفن حوله الغموض، ولأنه أراد أن يتخلص من آلامه بفرح يجعله أكثر قدرة على التأمل بما يخالجه من شعور، ذهب إلى سوق الدراجات الهوائية، اقتنى والده دراجة صغيرة لتكون قدمه

الثالثة دون المصابة، وعندما تعلم قيادتها بمهارة، احتفل غيرة منه من ينعم بقدمين؟! حينها ضحك (رعد) وابتل الشارع بالفرح الجميل.. هههه" (الأعرجي، ٢٠١٨، ٤٣-٤٤).

يتمخض عن هذا التشكيل المفارقي في بنية النص القصصي تكوين الرؤية النفسية والعاطفية التي تسعى إلى تعويض النقص المعنوي والوجودي للشخصية التي يسردها لنا الراوي، إذ تتجلى المقولة السردية (الطفولة النقية) في الخطاب السردى، وتجعل الراوي يجتهد في تكريس صوت الحرية، وبث تداعياتها وقيمها الفكرية في النص السردى، ومواجهة صوت الاستسلام والحزن واليأس في أقسى الظروف وسطوتها على الواقع المحيط بالإنسانية؛ وذلك لتشكيل بؤرة دلالية وجمالية تؤجج الصراع الوجودي المتكون في الحدث النصي، جراء الفقد الحرمان الذي أصاب جسد الشخصية في الفضاء الذكري، وتجعله يتحرك إلى منطقة جمالية كثيفة وشديدة الظلال والألوان ومحتشدة بالأمل.

فالحبكة السردية في الخطاب المفارقي تقوم بتطوير وتنامي الأحداث المتضاربة بتشكيل هرموني - إن صح التعبير - من الجزء إلى الكل حتى تتفاقم وتتناقض وتتداخل، ويتكون بذلك الصراع الجدلي للواقع المأزوم لتحقيق بصيص من الأمل المنشود رغم وجود العائق المعنوي والروحي. وقد أسهمت فاعلية التعويض النفسي التي اقترحتها الصوت الآخر (الوالد) المشارك في التحول الدرامي لبناء الحدث في المتخيل القصصي إلى تزايد حدة الفرح والسرور لفعال الحركة، والخلاص من سلطة الفقد العضوي المخيم على ذاكرة وتطلعات الشخصية القصصية في تصور وجود قدم أخرى ثالثة - قد تشكلت إشارياً وعلامياً وجمالياً - لتساند الروح المتأزمة التي حاربت صورة اليأس المتكور في بنية التعبير السردى المفارقي الذي نشأ من هذا الاحتفال غير لمن يملك قدمين، إن هذا الخرق هو بمثابة انحراف عن الدلالة الإيجابية التي تشكلت بداية ثم تلاشت بالنقيض. إذ تصدّر المشهد من لا يحتاج باحتفاله وغيرته وانزوى من هو في عوز واحتياج مندهشاً مما يحدث من مفارقات مشهدية غير متوقعة تثير الضحك على الرغم من سوداوية الموقف.

٤- الانزياح

يعد الانزياح أحد الصيغ البلاغية والاسلوبية التي تعزز شعرية النص وأدبيته بما يثيره من عدول عن المعيار وخرق للأعراف اللغوية والدلالية القارة في ذهن المتلقي. فهو "خروج على المؤلف أو ما يقتضيه الظاهر وهو خروج عن المعيار ولغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة" (العدوس، ٢٠١٦، ص ١٨٠).

وهو يحدث على المستويين التركيبي والاستبدالي أو الدلالي الذي يتمثل بالخروج على "قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المؤلف" (فضل، ١٩٩٢، ص ٢١١-٢١٢).، والانزياح أداة اللغة المجازية في صياغة محتواها النصي بمجاوزة المعنى المعياري المعجمي إلى معانٍ أخرى ذات تأثير فاعل وعميق. وتعد الاستعارة كما يراها البعض "أم الانزياحات الدلالية وأرقها" (ويس، د.ت، ص ٧).

ولقد امتازت اللغة السردية في هذه المجموعة بأنها لغة شعرية مرنة، إنزياحية وجمالية، تثير الإدهاش والتأثير في المتلقي، وتشير إلى براعة التصوير السردية، فهي لغة تمتلك حساسية رؤيوية، وذات مدلول فكري وفلسفي وتواصلية. ومن النماذج على ذلك التوصيف، ما سرده الراوي في قصة (زمن مستقطع) عند تقديمه اللحظة الزمنية السردية التي تتماهى وتتجانس مع إيقاع تطلعاته للحياة والكون، ورؤيته للماضي وسطوته على تفاصيل الحياة والذكريات والهواجس والأحلام، يقول الراوي:

" يقلب بصري فأغوص في مداه، كان وحيدا تسيره الخطى نحو المجهول، ينتطط فوق عقارب ساعته خيالاً كي تنثني له المسافات يمر بطيئا فوق الجسر العتيق يقف ليغازل النوارس بدهشته الغارقة في حلم الاكتشاف يسائل نفسه بمرارة الخوف من فخاخ هذه الحياة المليئة بأخطار الاختبارات القاسية، الوقت حريقاً بين عينيه لذاته الخائفة تنسج له أطيافاً من الحلم الخاسر بأعرافنا، هي اللحظة التي تهمه بأمنية تنحدر من الأعالي كما أدراج هذه الشمس التي تنحني أمام قامته روحه الطافية في شوارع مراهيه اللامعة بالخوف والذهول، النازل من جرار وقته الثابت بمعدن جسده النحيل الذي أذابته غرفات الغربة وصقيع الطبيعة " (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٤٥) .

تشتغل اللغة الشعرية الإنزياحية بكل طاقاتها الاسلوبية والجمالية والتدليلية على تشكيل الصورة السردية بدلالاتها المتعددة في الخطاب القصصي، وكذلك تعمل على تكثيف وتفعيل حضورها التخيلي، وانفتاحها الجمالي والرؤيوي في فضاء المحكي؛ لتزيد من سحرها البلاغي والتداولي على القارئ أو المتلقي . إذ تمثل شعرية الانزياح إحدى المعايير الفنية والجمالية والتقانية للنص الأدبي-على وجه العموم- حيث يقاس بواسطتها كثافة التشكيل الإنزياحي في سياق لغة النص ؛ بوصفه جزءاً أصيلاً من تمثالات الصنعة الأدبية وتقنياتها المعرفية والثقافية في الخطاب الأدبي، التي تحوي التجربة الإنسانية بكل مفاصلها وتداعياتها الفكرية والفلسفية والكونية ؛ لتخرجها إلى النور بثوب جمالي مختلف ومبتكر يثير الدهشة والبراعة والبهجة والابداع عند المتلقي . إذ نلاحظ عبر سياق هذا النص القصصي، كيف استطاعت اللغة الشعرية الإنزياحية أن تحفز لغة السرد، وتزيد من فاعلية فعل المحكي على تصوير وتدليل الحدث السردية ضمن سيرورة إيقاعية ورمزية مميزة تتلاعب بالزمن السردية في الفضاء النصي عبر سلسلة من الجمل الإنزياحية (يقلب بصري فأغوص في مداه.. ينتطط فوق عقارب ساعته خيالاً كي تنثني له المسافات.. الوقت حريقاً بين عينيه.. هي اللحظة التي تهمه بأمنية تنحدر من الأعالي.. جسده النحيل الذي أذابته غرفات الغربة وصقيع الطبيعة) . إنها شعرية المتخيل التي أحدثتها فاعلية التوظيف الإنزياحي التي تدعم رؤية الراوي في التشخيص ومضاعفة الدلالة كي تغدو الدوال مشعة بأكثر طاقة ممكنة من التأويل تجعل القارئ في حيرة ودهشة ولحظات تأمل معمقة في العتمة السميكة التي نسميها البنية العميقة.

وفي قصة (نقر النوارس)، نلاحظ أيضاً، كثافة الحراك الشعري في النص القصصي من خلال لغته الإنزياحية التي تتمظهر في سياق خطابة الجمالي والفني والأسلوبي بشكل حساس وعميق، وكما يقول الراوي:

" انسل خارج الضوء نحو صفناته الهادئة فاغرا فاه باللعنة على ما سيحدث، إنها خديعة أخرى .. طينته المجلوبة من الحياء تدهس روحه الاشف من رائحة الطيب، الشعور يتجه نحو مكامن تدفعه بتسلط في هاوية اللوم، كان منجذبا لخرائق الاكتشافات الروحية من أسرار باطنة المنحوت من الدهشة التي لا تستقر، شعور مجازي مخيف - الحياة بقعة سوداء من الموت" (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٥١) .

فالتشكيل الانزياحي للغة السردية في هذا الخطاب السردى كشف عن تأملات باطنية صوفية مضمرة يسردها الراوي للمرسل / المتلقي، وهي تمثل رؤيته للحياة والوجود، عبر حركة كاميرته الجواله التي يصطحبها في مخيلته للحفر في باطن الأشياء، والتقاط أسرارها الدفينة والجميلة باستمرار . وهو الذي لا تستطيع اللغة التقريرية البسيطة- في هذا السياق- مقارنته، والغوص في مفاصله التشكيلية، والقدرة على صياغة أمودجه الفكري والمعرفي والجمالي . مما يبرر أن اللغة الانزياحية قادرة على احتواء المقولة القصصية، وتمثل مقاصدها الفكرية والمعرفية، وتشكل علاقاتها الدلالية في بنية النص التي توافرات على سلسلة من المحفزات اللغوية المتداولة (انسل خارج الضوء نحو صفناته الهادئة فاغرا فاه باللعنة على ما سيحدث .. الشعور يتجه نحو مكامن تدفعه بتسلط في هاوية اللوم.. شعور مجازي مخيف - الحياة بقعة سوداء من الموت) وهي حوافز ذات طبيعة متنوعة، فيزيائية (الضوء)، روحية نفسية (الخديعة، الحياء، الشعور، الأسرار،) ووجودية حياتية متضادة (الحياة/ الموت) تضافر جميعا في سياق اللغة الشعرية الذاتية لتصوغ فضاء الدهشة، ومشاهد الغرابة. وكذلك يبرز سحر الحكى الفنى، وجمالية اللغة الانزياحية الشعرية في الخطاب القصصي عبر قصة (في انتظار السيناريو)، حيث يقول الراوي:

" كان القيقظ يجلب من الشمس حرارتها فتتوغل الحرت لتنفوز السخونة حتى من الأجداث.. تسحله المراثي بعد وفاة والده الذي خلف له ارثا لائقا يستر ما تبقى من حياته، إلا إنه استباح كل شيء ونأى نحو أوروبا حيث المرح، وفناعات الملذات كانت مفتوحة أمامه، يدري أن عالمهم مختلف وخاسر وهو باتجاه الجحيم...أصبح الندم كان مريضا لذا لم يعضه، حرصا على علاقته بـ(زاهرة) التركية الأصل" (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٧٨) .

ونلاحظ كفاءة الراوي في الأداء التعبيري السردى في تمثّل الحدث القصصي الذي يجترح مسارا جديدا لتحويل رؤية الشخصية السردية، والانتقال من الفضاء التراثي والتقليدي العربي الى الفضاء الغربى الرحب، حيث المرح والملذات والجمال والانفتاح على الآخر، ثم تتوارد الجمل السردية الانزياحية(القيقظ يجلب.. لتنفوز السخونة.. تسحله المراثي.. اصبح الندم مريض) صانعة فضاء التضاد والصراع بين الأعراف والمثل المتعارضة(شرق/ غرب) إذ مالت الشخصية نحو الغرب - على الرغم من يسرها وعدم احتياجها بسبب الإرث الذي تركه الوالد- بحثا عن السعادة المفقودة لكنها لم تحظ سوى بالندم كمحصلة لعبثها ووعيتها الزائف بالحقيقة، فكانت ضحية للخداع لا تجد حتى ما تعظه حرصا على ماء وجهها كي لا يراق على عتبة الحب.

٥- الكثافة التدلالية

تعمل فاعلية الكثافة التدليلية في النص القصصي على اختزال الجملة السردية بكل حملاتها التشكيلية والدلالية، ووضعها في سياق شعري جمالي مغاير مكثف ومضغوط، يجترح خطاباً سردياً يحدد الرؤية والمقولة النصية بأقل عدد من الألفاظ، وباقتصاد لغوي وبياني وأسلوبى موجز، وبكثافة دلالية موسعة تحتمل أكثر من مسار تأويلي وجمالي وتواصل في الخطاب القصصي .

إن التديل هو بمعنى من المعاني الاثبات والبرهنة على قوة الدلالة ومضاعفة المعنى في الدليل، فتكون الغاية منه الكشف عن الطاقة الإيحائية التي يحتويها الدليل والتأكيد على أن ما يحيط به من دلائل علامية هو تفعيل للدليل في المجالين التقريبي والايحائي. ذلك أنّ كل نظام دلالي يحتوي على صعيدين، صعيد العبارة، وصعيد المضمون، وأنّ الدلالة تتطابق مع العلاقة الرابطة بين الصعيدين. وسنفترض الآن أن نظاماً يصير بدوره مجرد عنصر في نظام ثانٍ يصبح بهذه الكيفية توسعاً وامتداداً له. هكذا نجد أنفسنا أمام نظامين يتداخل ويتشابك أحدهما مع الآخر، ولكنهما منفصلان عن بعضهما البعض. إنهما الحالة التي يسميها بالمسليف الدلالية الإيحائية، إذ يشكل النظام الأول إذن صعيد التقرير، ويشكل النظام الثاني- وهو توسع للأول- صعيد الإيحاء (بارت، ١٩٨٧، ص ١٣٥).

وتتمظهر الكثافة التدليلية بشكل جليّ ومركز ورمزي في قصة (ربطة عنق)، وكما في قول الراوي:

" فجأة علقت نظرتي بوجه أحد الأصدقاء وهو يبحث بجنون وبحركات مريعة عن الزار الأبيض والمرقط بالسواد، تصاحب بحثه قهقهات المارة .. وقد علا صراخه هوس مُر ومنشغل بإيماءات نجهلها، وحينما حرف بؤبؤ عينيه نحو يمينه شاهد سمر وهو مهنّدم برصانة الشخصيات وتعلو وجهه ابتسامة خفيفة فيها من التأمل ما يبعث الأمل وعندما حسر بإصبعه ربطة عنقه السوداء.. العالم.. منزلقا إلى نهاية شكله الهرمي المعكوس أصبحت يده في الفضاء خارج النقطة البيضاء.. الأمل.. من زاوية الهرم، لذا ابتسم كثيرا وقال عند المغادرة ليس صعبا أن تتبادل الأماكن لطالما نحن ذاكرة.. ثم صفق سمر للمجنون الباحث عن الزار الأبيض والمنقط بالسواد .." (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ١٨) .

نلاحظ في هذا الخطاب القصصي المكثف والقائم على آلية الحذف، وفي أسلوب يقوم على الاقتصاد اللغوي في سرد الأحداث وتنامي مقاصدها الدلالية والرمزية في الفضاء السردى، أنّه قد أعطى مساحة كتابية نصية خالية من الحشو اللغوي الزائد، وأسهم في نمو حركة السرد بشكل درامي في التشكيل المفارقي، مما ساعد على تبلور رؤية الشخصية في سياق الخطاب، لتغدو ملمحا جماليا ورمزيا تحاول من خلاله إشراك القارئ أو المتلقي في ملئ الفجوات التأويلية بالسياق الدلالي المناسب، إذ تجسد في شخصيتي (سمر) و (المجنون الباحث عن الزار) تحول درامي مفارقي وتكتيكي مكثف جلب الأضواء إليهما، وحرك آلية التأويل لشحد خيالها، وتهيئة فضاءها لانفتاح الرؤيا، ولتمثل الدلالات الغائبة، والمسكوت عنها في الخطاب القصصي، فشخصية سمر المجنونة والإشكالية والمتبصرة دخلت في سياق سردي مغاير ومختلف يضم دلالات تحيل- مرجعيا- إلى الرجل الواعي العقلاني المثقف كما كان في الماضي، ولكي تستوي المعادلة الرؤيوية المتخيلة التي اقترحها الراوي لجمهور القراء، يرجع العالم الى وضعه الطبيعي بعد أن ساد الفوضى والفساد والجهل، ويبرز الوجه المظلم له (

أصبح العالم يعود منزلقا إلى نهاية شكله الهرمي المعكوس/ الرجل المجنون الباحث عن الزار)، إذ يصبح معادلا موضوعيا ورمزيا لفضاء اللون الأسود في الزار . ولتتم بعد ذلك عملية التحول الرؤيوي والثقافي، وتنقية وتهيئة العالم للانتقال والتحرر من قضايا مصيرية -عصفت به سابقا- الى واجهة النور، وبروز العصر الجديد (أصبحت يده في الفضاء خارج النقطة البيضاء التي تحمل الأمل بعيدا من زاوية الهرم/ شخصية سمير)، كونه أصبح معادلا موضوعيا وعلاميا لمساحة البياض للزار، ومتجاوزا لها الى مرحلة متقدمة جديدة ومثمرة ونهائية " الزار الأبيض المنقط بالسواد قفز نحو الشارع منتططا بين أقدام المارة، وسمير مازال يترنح مأخوذا بحركات ليس فيها حرية الاختيار، التقط بيده المسوخة بالتلوث ذلك الزار اللعين واكتفى بالبصاق عليه، ثم رماه بلا هدف نحو اللامكان، ربما كان مسحورا بوله حين سافرت حركاته المنثورة في حدقات الناس لا يأبه بأحد كان منشغلا فقط بما يومئ إليه من غيب سري لا يفهمه أحد إلاه " (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ١٤) .

وبهذا تشكلت المعادلة الرؤيوية التي اقترحها الراوي/ الشخصية في تقدير سياق الخطاب السردى، وهو بأن كل الامور والقضايا الحياتية والكونية ممكن أن تعكس في جوهرها، وتلعب بشكل صحيح ودقيق، إذ ما تحقق الرهان الكبير من (لعبة النرد/ لعبة العالم) في تغير الإنسان، والتي جعل الراوي/ الشخصية يفني عمره في اكتناه سر وجوده أم فئانه من لعبة النرد، وهذا ما صرح به أخيرا "هو ملهارة تسوقه حرارة الانتقام من النفس، هكذا خسر عمره في المقهى العتيق " (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ١٣) .

وبذلك حققت الكثافة التدليلية للخطاب القصصي المضمير مقصده الدلالي والرمزي والرؤيوي للحياة والعالم والكون عبر تظاهرات الشخصيات والأصوات السردية في أماكن دلالية وإيقاعية وسير ذاتية، ومستويات تعبيرية وفكرية، أسهمت برفد السرد ومقولته بفاعلية فلسفية وتداولية ثرية أثرت المنطوق السردى، وقلصت من سعة المساحة الكتابية عبر توظيف تقنياتها الفنية والأسلوبية التي أعطت شعورية انزياحية للجملة السردية، وتكوين بناء متداخل ومتشظ للخطاب السردى، وتنوع في صيغته المباشرة وغير المباشرة .

ثالثا- وظائف الخطاب القصصي

ساد الاتجاه الوظيفي في اللسانيات للتأكيد على الغرض أو القيمة والهدف من مقاصد المتكلم في خطابة اللغوي ولتبيين الخصائص الوظيفية التي تتشكل داخل النص لتكشف عن طبيعته وطرائق إحالاته وعلاقاته مع المتلقي، وعن الإشارات والتفسيرات التي يقدمها النص لإدانة عرى التواصل بينه وبين المرسل إليه الذي يترتب عليه فهم هذه العلامات كي يصبح في منزلة تتيح له فهم ما يريده النص منه وما يخفيه في أنساقه المضمرة. وقد أستعملت لفظة " الوظيفة للدلالة على الغاية التي يروم المتكلم تحقيقها من خلال نشاطه اللغوي، وبعبارة أوضح فإن وظيفة اللغة هي الهدف الذي تستعمل من أجله اللغة في مقام تواصلية معين " (غلفان، ٢٠١٠، ص ٨٠). ويعد جاكبسون من اللسانيين البارزين في تصنيف الوظائف ضمن خطاطته الشهيرة التي حددت ماهية الرسالة اللغوية، وعناصره الرئيسية. وقد ذكر جاكبسون وظائف عدة

- ١- مستنداً على تصنيف بوهلر قبله- في معرض حديثه عن الوظائف اللغوية التي توجد في عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه في إطار رسالة وسياق وسنن. وهذه الوظائف نجمله على النحو الآتي (بو مزبر، ٢٠٠٧، ص ٣٥ الى ٥٢).
- ٢- **الوظيفة التعبيرية:** وتسمى أيضا الوظيفة الإنفعالية. وتركز على المرسل لأنها تهدف الى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع الى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو كاذب. ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات تعبيرية تفيد الانفعال كالتأوه، أو التعجب، أو صيحات الاستنكار، والاستغاثة والندبة، وهي تتجلى- على وجه العموم- في ضمير المتكلم أنا.
- ٣- **الوظيفة الإفهامية:** وتسمى عند بعض اللسانيين بالوظيفة التأثيرية. وتتمظهر هذه الوظيفة في الرسالة الموجهة الى المرسل إليه. وتتجلى في النداء والأمر. وتظهر هذه الوظيفة في الأدب الملتزم، والروايات العاطفية؛ لأن هذين الأدبين يعتمدان على مخاطبة الآخر، ومحاولة التأثير عليه وإقناعه، أو إثارته.
- ٤- **الوظيفة الإنتباهية:** وهي وظيفة تقوم بأدوار خارجية للتأكد من سلامة انتباه المتلقي بأنه لم يضعف، ولتزيده بالقيم الإخبارية التي تجعله متنبها لمسيرة التواصل مع فحوى الرسائل اللغوية الموجهة إليه، نحو عبارة "ألو هل تسمعي".
- ٥- **الوظيفة المرجعية:** وتتلون كل رسالة بهذه الوظيفة عندما يكون محتواها مؤيدا للأخبار الواردة فيها. فاللغة تحيلنا على أشياء وموجودات نتحدث عنها وتقوم اللغة فيها بوظيفة الرمز الى تلك الموجودات والأحداث المبلّغة. فالعلامات اللغوية نائبة عن أشياء نتحدث عنها بدل استحضارها داخل السياق الخطابي.
- ٦- **وظيفة ما وراء اللغة:** تستعمل مثل هذه الوظيفة عندما يشعر المتخاطبان أنهما بحاجة الى التأكد من الاستعمال الصحيح للسنن الذي يوظفان رموزه في العملية التخاطبية. فيكون الخطاب مركزا على السنن لأنه يشغل وظيفة ميتالسانية أو وظيفة الشرح والتفسير، نحو قول المستمع: إني لا أفهمك، ما الذي تريد قوله؟. وتسمى هذه الوظيفة بالكلام عن الكلام أو ما وراء اللغة لأنها تتكلم عن الكلام لا عن الأشياء.
- ٧- **الوظيفة الشعرية:** التي تُعنى بالتركيز على الرسالة وطريقة تشكيلها. وهي وظيفة مهيمنة في الشعر ومتفاوتة في غيره. والشعرية بوصفها علما لدراسة الوظيفة الشعرية. تلك الوظيفة التي تركز على دراسة جماليات القول التي أصبح بها النص متوافرا على خصيصته الأدبية. وقد حصرها جاكسون في الإجابة على السؤال الآتي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟. بعبارة أخرى فإن هناك قوانين مجردة تصنع فرادة العمل الأدبي من باطنه وتتحكم في صياغة محتواه الإبداعي. ويعترض ريفاتير على هذه الوظيفة ويرى استبدالها بالوظيفة الأسلوبية المتمركزة في الارسالية بينما تشترك الوظائف الأخرى في كونها موجهة نحو شيء موجود خارج الارسالية (ريفاتير، ١٩٩٣، ص ٧٨).
- وينضاف الى ما ذكر **الوظيفة الإيهامية** المتعلقة بما يقدمه السرد والوصف من معطيات واقعية ذات صفة توثيقية أحيانا للإيهام بواقعية العمل الأدبي، ولاقناع المتلقي بأنه يعاين عملا واقعيًا في حين أن ما يقدمه الأديب هو العمل

التخيلي المحاكي للواقع دون أن يكون هو؛ لأن الواقع قد تمت نمذجته لغويا وأجريت عليه عمليات من الحذف والإضافة أو ما يسمى بالمونتاج فلم يعد واقعا حقيقيا وإنما هو واقع لغوي ذو صفة تخيلية محاكائية.

كذلك فقد ارتبطت الوظيفة بالأدب بوصفه أحد الفنون التعبيرية للإنسان منذ القدم، ووظيفة الأدب ليس التعبير عن الحقيقة مباشرة، وإنما أن يتناول الجانب الحسي وينفحه بالجمال، ويمزجه بحياة الإنسان وعواطفه وأهوائه ومرآبه. والأديب الكبير هو الذي يعبر عن أعمق الحقائق، ويلمس خفايا القلوب، ويطوف بنا في مشارق النفس ومغاربها، ليرشدنا الى آفاق فكرية قيمة... وليس انفعال الفنان واحساسه العميق بالأشياء بمنعزلين عن الإدراك. إنما احساسه يستند الى قدرة على المقارنة والربط والاستقراء والتجريد والتعميم... وهي جميعا ملكات عقلية (يوسف، ٢٠٠٧، ص ٢٢).

ويرى بارت فيما يتصل بمنطق تحليل الحكاية أن " بناء الحكاية يقوم دائما على وظائف: وكل شيء فيها يحمل دلالة، بدرجات مختلفة... إن الوظيفة من وجهة نظر لسانية، هي وحدة من المضمون: هذا يعني أن الملفوظ هو الذي يشكل المضمون ضمن وحدات وظيفية" (بارت و جينيت، ٢٠٠١، ص ٢٣).

من جهة أخرى هناك من يرى أنّ الترابط العضوي بين البنية والوظيفة يدعم افتراضا مفاده أنّ بنية أي خطاب تعكس، الى حد بعيد، بنية التواصل النموذجية المتضمنة لثلاثة مستويات قائمة على ثلاث طبقات، المستوى البلاغي والمستوى العلاقي والمستوى التمثيلي، وأنّ هذه البنية النموذجية تتوزع على ثلاثة قوالب: تداولي ودلالي ونحوي، فالتداولي يتضمن البنية التداولية محل التمثيل للقصد التداولي، والدلالي إذ تؤشر البنية الدلالية للفحوى المقصود إبلاغه، والنحوي الذي يتكفل بصياغة القصد والفحوى (المتوكل، ٢٠٠٣، ص ٦٠-٦١).

وطبقا لما ذكر آنفا فسوف نعاين عمليا سلسلة من النصوص القصصية ضمن الوظائف المهمة التي وجدناها تشتغل بفاعلية كبيرة، وبمساحة واسعة شملت عموم الملفوظات السردية والوصفية والحوارية.

في إطار الوظيفة المرجعية فقد تنوعت وتشعبت مرجعيات الخطاب السردية في قصص (في انتظار هرة) التي تحيل تناصيا إلى مسرحية (في انتظار غودو) لصموئيل بيكيت، لكون غودو الأمل المرجو والمنقذ الوحيد لخلاص الإنسان والطبيعة من الانتظار الأبدي الممل بدون جدوى، والنجاة من فوضى الحياة والكون، إذ تظهر ذلك سرديا ورؤيويًا وعلاميا في شخوص القصة وأحداثها الجدلية، فيما تجلت مرجعيات أخرى على نحو تراثي وديني، وشعبي واجتماعي، وتاريخي وفلسفي في باقي القصص، وهو ما يعطي - بطبيعة الحال - انفتاحا معرفيا وجماليا وتداوليا للنص القصصي على الأخذ والتمثل والتفاعل والتماهي مع تلك النصوص المتنوعة ومقولاتها الفلسفية؛ لأن النص الأدبي -عموما- لا ينشأ من فراغ، بل يستند على مرجعياته المختلفة من علوم شتى، ويعمل بكل حرفة ومهارة وتمائز على احتوائها وهضمها وتشكلها، مما يثري النص الإبداعي جماليا وفنيا ومعرفيا وثقافيا، ويمنحه عمقا دلاليا وبعدا تأويليا؛ ليصبح أكثر فعالية على مستوى القراءة والتلقي. إذ تبرز قدرة القاص وإمكانيته على صياغة المحتوى المعرفي والفلسفي والأدبي والديني لتلك المراجع في نصوص قصصية جمالية ذات مديات سردية معمقة، تسهم في إثارة انتباه القارئ العارف أو المتلقي، وتحفز خياله لمراجعة

مخزونه الثقافي والفني لمقاربة هذه النصوص الابداعية واستنطاقها وتأويلها جماليا . ويمكن أن نعاين في هذا السياق أنموذجا قصصيا من قصص المجموعة، وهي قصة (دراجة بقدم واحدة) إذ يدلّل القاص بخطابه السيميائي لدال (الدراجة) التي تشير إلى عجلة الحياة واستمرارها وديمومتها، لكنها معطلة أو بطيئة بفعل فقدان القدم الثانية التي تدير دفتها الأخرى المفقودة بفعل الحصار النفسي والجسدي، فهي تنتظر الفرج دائما . وكذلك تبرز عتبة الاهداء السير غيرية المصدر (إلى رعد عبد الجبار) وهي عتبة مهمة - بعد عتبة العنوان- تشير وتحيل علاميا إلى الشخصية الرئيسة التي جعلها الراوي محور الحدث السردي، وكما استندت القصة في تشكيلها الفني والجمالي والدلالي على مرجعية أدبية غربية، وتمثلت مقولتها ورؤيتها الفلسفية والاجتماعية والنفسية، وهي رواية (الجحيم) للفرنسي هنري باربوس، إذ تدور أحداثها على أن هذا البطل (كولن ولسن) يلجأ إلى غرفته في الفندق ليغلق بابها ويعيش ليراقب الآخرين من ثقب الباب، وتنطلق أفكاره بصورة غامضة عن حب قديم وما فيه من ملاذ جسدية، إلى الموت وهو أهم الأفكار أطلاقا، إنه يرى أكثر وأعمق مما يجب، وهو لا يرى إلا الفوضى. فالكاتب يريد أن يقنعنا بأن اللامنتهي إنسان لا يستطيع الحياة في عالم البورجوازيين المريح المنعزل أو قبول ما يراه ويلمسه في الواقع . إذ حاول القاص في هذا السياق المرجعي والفني أن يستثمر مقولة الرواية وتداعياتها الفكرية، وتوظيفها بشكل جمالي وسيميائي ودلالي في نصه، ويضفي عليها رؤيته الذاتية الخاصة عبر صياغة أدبية وتقنية محكمة ؛ ليخرج بقصة تحمل هويتها ورؤيتها السردية الجديدة والمبدعة، وكما يقول الراوي العليم في استهلال المتن القصصي " عينان تقدحان عطشة للحياة، أخذ الشارع جيئة وذهابا وهو ينظر من سحف الزمن نحو أقرانه الذين ما انفكوا عن الركض واللهو على اسفلت روحه المنقوعة بالألم والحسرة، ومازال يرتدي معطف السواد منذ نشوب أظفاره على هذه البقعة من الأرض التي تسمى بالأرملة ولأنها هي الأخرى لبست ثوب الحداد، أخذ يفكر طويلا، كيف يكون له قدم أخرى كي يشاركهم لهوهم وركضهم المتواصل الجميل، إنهم يلعبون مرحين يتقافزون مختلفين وهو يتأفف وكأنه تمثال يصفن حوله الغموض، ولأنه أراد أن يتخلص من آلامه بفرح يجعله أكثر قدرة على التأمل بما يخالجه من شعور، ذهب إلى سوق الدراجات الهوائية، اقتنى والده دراجة صغيرة لتكون قدمه الثالثة دون المصابة، وعندما تعلم قيادتها بمهارة، احتفل غيرة منه من ينعم بقدمين!!؟ حينها ضحك (رعد) وابتل الشارع بالفرح الجميل.... ههههه " (الأعرجي، ٢٠١٨، ص ٤٣-٤٤).

تتمظهر في مستهل الخطاب القصصي إشارات لجملة سردية " عينان تقدحان عطشة للحياة " و " هو ينظر من سحف الزمن " بوصفها تحيل إلى دلالة الشخصية المرجعية السردية للرواية المتناصرة مع المتن القصصي، وهي تبعث بإفرازاها الفكرية والنفسية والاجتماعية إلى تخوم الفضاء السردي لأداء وظيفة مرجعية وجمالية، ولتشكل منطلقا رؤيويًا ودلاليًا يشحن خيال القاص بالمنطوق الفلسفي للخطاب عبر تضمين القول السردي في التشكيل النصي، إذ يسهم عنصر الزمن في تهيئة وتطور المناخ النفسي لتتحول الشخصية من الوضع الراهن الطبيعي والعفوي المتطلع للآتي، الى فضاء آخر مشحون بالألم والحزن والجدل والإثارة التي تثيره العلامة اللونية(السواد) في سياق الخطاب، مما يزيد ويفاقم تطلعات

(الراوي/ الشخصية) وهو يحوك فعل الحكيم، إلى تصوره البقعة المصيرية لامتداد حياته على الأرض التي اشبعت بالموتى والغرباء والدخلاء والأثرياء!!، فهي حتما تتجه نحو المجهول والفوضى، وقد لعبت المفارقة الدرامية في بلورة وتشكيل وتحول الرؤية القصصية التي أبدتها الراوي في مستهل المتن السردى، فهو يريد الخلاص من الصراع الوجودي الذي يحتك ذاته ورؤيته وذاكرته المنكسرة، والانتقال إلى فضاء مكاني ونفسي مغاير ينعم بالراحة "أخذ يفكر طويلا، كيف يكون له قدم أخرى كي يشاركهم هومهم وركضهم المتواصل الجميل"، وأدى ذلك التحول المفارقي في مسار السرد بفعل قوة الحكيم، إلى توليد الانعطاف الإنسانية والوجودية والدرامية في استراتيجية الخطاب السردى عند ذهاب والده إلى السوق وشرائه الدراجة المنتظرة وشعوره بالغبطة "ولأنه أراد أن يتخلص من آلامه بفرح يجعله أكثر قدرة على التأمل بما يخالفهم من شعور، ذهب إلى سوق الدراجات الهوائية، اقتنى والده دراجة صغيرة لتكون قدمه الثالثة دون المصابة"؛ وذلك للتخلص من فضاء الانتماء للواقع المقيت الذي بدأ يسري في كيانه وروحه، وصياغة حل للإشكالية المصيرية للصوت الأخرى (المرحين) التي كرسّت جل همها في تفعيل الصراع للإنسان وبعثرة آماله وطموحاته، ليحدث بعد ذلك بروز الفجوة الوجودية والدلالية، وتوسع رقعة المفارقة الساخرة بين فضاء المجتمعين، البسيط المتمثل بالشخصية المرحية (رعد) المهمشة (ذات القدم الواحدة) - كما تظهت في المتخيل السردى- التي تعشق الحياة الهادئة، والمعقد الثري المركب الآخر في الخطاب السردى- الذين ينعمون بقدمين رائعتين دائما وأبدا.

أما فيما يتعلق بالوظيفة الشعرية فقد وجدنا عند مقارنتنا لقصص المجموعة وعناوينها أنها تمتاز ببراعة التشكيل الجمالي وتكثيفها الرمزي، وبراعة الانزياح في أسلوبها الفني، وقدرته على التوهج وتشعير النص من خلال تفعيل الأداء الشعري والتخييلي والتعبيري في الفضاء القصصي. وإذا ما عاينا معظم العناوين واستهلالات المتن القصصي إجرائيا، فسنلاحظ أنها ذات طابع شعري- انزياحي ومفارقي وترميزي يكاد يهيمن على بنيتها التركيبية والدلالية والإحالية، فعنوان المجموعة (في انتظار هرة) يشير إلى مفردة نكرة مفردة مجهولة وهي (هرة)، وهي بذلك تمتلك خاصية إنزياحية ورمزية وجمالية وإيهامية، وقد أراد الكاتب في هذا السياق المعتاد معنى (الأنتى)؛ لكي يتخذها قناعا ييوح من خلالها عما يكمن في ذاته وأعماقه ورؤاه من أحاسيس وأحلام وخوارج وتطلعات، تتمخض عبر تجربته الشخصية مع الواقع والحياة في غالب الأحيان، وليغالط ويوهم القارئ والمتلقي بأن ما يقرأه عن الهرة في سياق القصة هي واقعة حكائية حقيقية ومنطقية لا غبار فيها من ناحية المرجعية والسياق المعمول فيها.

وعند مقارنتنا لقصة (نقر النوارس) نلاحظ ذلك التدفق الشعري والتعبير الجمالي وهو ينضح من مستهل الخطاب القصصي، ليعبر عن قيم ذاتية ورؤيوية، يثري ويُخصّب التجربة الإنسانية، ويعطيها زخما دلاليا، وعمقا تأويليا، يقول الراوي في هذا السياق: "يرزح تحت قبعة صغيرة من أمجاده، لم يكن ثرثارا لكن عقله دائما يثرثر، قلقا من مجهولية ما يستل من حياته باحثا عن جوهر خساراته، يخبئ جين حقيقته وهو ينظر نحو سرب مجند للهتاف، متسترا خلف الحشد المتهور، الحامل ليافظات لا ترسل إلا الشتائم.. يخدشه شعور حاد بسبب هتاف الغائبين في اللحظة الصاخبة

متفائلين بالقرار الذي لا ينفذ، إلا على أساس هذه الصيحة. انسل خارج الضوء نحو صفناته الهادئة فاغرا فاه باللعة على ما يحدث، إنما خديعة أخرى.. طبيئته المجلولة من الحياء تدهس روحه الاشف من رائحة الطيب، الشعور يتجه نحو مكان تدفعه بتسلط في هاوية اللوم، كان منجذبا لحرائق الاكتشافات الروحية من أسرار باطنه المنحوت من الدهشة التي لا تستقر، شعور مجازي مخيف - الحياة بقعة سوداء من الموت " (الأعرجي، ٢٠٠٨، ص ٥١-٥٢).

يسعى الخطاب السردى في استهلال هذا النص الى تأطير المقولة الفلسفية التي ضمنها وصاغها المؤلف الضمني في الرسالة الخطابية، عبر سياق شعري ذي لغة إنزياحية رمزية تأملية تحفر في جوهر الذات وتحدد رؤيتها، وتحكي كينونتها، وتصغي إلى تساؤلاتها وتطلعاتها المصيرية المجهولة، فالراوي / الشخصية - قبل الدخول في المناخ السردى - يحاول إثبات وتحرير ذاته المختنقة في الواقع والحياة، بفعل الخسارات المتكررة لوجوده جزاء ضغط وقوة المنطق المتسلط الذي يفرضه المجتمع المأسور المتكيف مع الطروحات الأيديولوجية المحتشدة في الفضاء النصي " وهو ينظر نحو سرب مجند للهتاف، متسترا خلف الحشد المتهور، الحامل ليافطات لا ترسل إلا الشتائم "، فهو يحاول بكل طاقاته الفكرية والوجدانية، وعبر لغته المشعرة أن يبعث برسائل مشفرة لإيقاظ الشخصية المثقفة من سباتها الطويل لتترجم المشهد الثقافي والحضارى - بوصفها ذات مدركة - ومن أجل عدم اجترارها واستغلالها وخضوعها للمقال الأيديولوجي في القضايا المصيرية للإنسان والكون التي يسيرها ويحتويها المهترجون الغائبون عن مسرح الوعي والوجود، الذين يعتاشون على التهريج والتصفيق ليدرؤا عن أنفسهم ما يجبؤه لهم المجهول. ثم نجد أن الراوي في هذا النص القصصي يسهم بشكل كبير في صياغة وبلورة وجهة النظر للشخصية المتماهية معه في المحتوى السردى، وذلك بتدشين رؤيته الصوفية الخاصة لاجتراح الحلول لتفاصيل القضايا الاجتماعية والفلسفية والنفسية المتضمنة في القول السردى الذي يطرحه سياق الخطاب، فالأزمات النفسية والروحية مازالت متوالدة ومستمرة في كل زمان ومكان، فالوقت يساعد في تفاقم الحن إن لم يستغل، واللعة تخيم على فضاء المجتمع والعالم بسبب الطغيان والظلم والفساد.

كذلك نجد الراوي ينظر بعين الرائي الذي يكشف مضمون الواقعة الحياتية والكونية وتداعياتها المخيفة والغامضة والمدهشة، فهو منجذب دائما للبحث عن أسرار العالم، ومقاربة صوت الموت بكل أشكاله وألوانه في المبنى الحكائي حيث يقول: " المسافة حكاية مأسورة بين نظرتين، تعارفا عن بعد، ثم حرك أنامله المغسولة من ضياء الأبيض.. لم يكن الخباز ملاكا طينيا كما يفهمه الآخرون من خلال لغته التي سخرها للإصلاح، الجميع يراه مستبشرا برغم الألم، ويقدر هذا الوصف كأنه يحسه آدميا مجبول من طينه الطيب لذا أسرج كل مراسيمه الأنيقة بالتحايا ليقترب منه ناسيا وريقات جده، تعانقا بجمرة الامتثال للماضى المقرون بدعابته للناس حين يصفهم بجملته الأثيرة على قلبه - نحن أرواح متطايرة ارتبطنا بالجسد وقعنا في فخ الحياة - تذكرها والدموع اهتمرت بهدوء زهرة النرجس عندما يبللها الندى، خدشته اللحظة حين فاجأه بخدر الاحساس، أنا مريض جدا وأعيش الآن في أزمة نفسية قاسية، أرجو أن

تنظم حملة دعاء من كل من تحسه قريبا إلى الله بأن يأخذ أمانته ولأني أعرفك بأنك من ورثته اخترتك" ((الأعرجي، ٢٠٠٨، ص ٥٦-٥٧).

من خلال هذه الجملة التقديمية للمنطوق الفلسفي النصي " المسافة حكاية مأسورة بين نظرتين" يفتح الخطاب السردى حساسيته الشعرية لحركة الشخصيات ذات الطابع الرمزي والصوفي والاستشراقي في فضاء الرؤيا، وهي تلقي بظلالها وبراءتها وحركتها وفكرها وصوتها على تخوم السرد؛ لأداء وظيفة جمالية ودلالية تثري فضاء التلقي تأويليا وتداوليا . إذ أسهم التشكيل المفارقة في بلورة مقاصد الخطاب، وكشف عن رؤيته تجاه الآخر؛ لاحتواء (مقولة الموت) المتناثرة في مفاصل النص وسياقه، التي ارتأها صوت الراوي وجها أثريا لحل كل أزمة وجودية تلاحق الأتقياء والبسطاء والطيبيين " أرجو أن تنظم حملة دعاء من كل من تحسه قريبا إلى الله بأن يأخذ أمانته ولأني أعرفك بأنك من ورثته اخترتك " . وما من شك أن اللغة القصصية في هذه المقاطع السردية- الوصفية ذات طابع شعري بامتياز تتوافر على جماليات وآليات انزياحية ومفارقة تتخلل نسيج الخطاب القصصي لتسمه على نحو خاص بأنه مميز ومتمتع ومؤثر تركيبيا ومتسع دلاليا. وهذه هي الخصيصة النوعية لهذه اللغة التي تجعلها منسجمة مع مفهوم الشعرية الذي لا يختص باللغة على وجه العموم بل بشكل خاص من أشكالها (كوين، ٢٠٠٠، ص ٦٤).

أما بخصوص الوظيفة الإيهامية فتنهض معظم قصص المجموعة (في انتظار هرة)، من بينها قصص (حجر الصدمات) و (المجذوب) و(انطفاء) و(في انتظار هرة) على الوظيفة الإيهامية في التشكيل والتدليل للمعنى الواقعي والمرجعي للنص القصصي، إذ تسعى بكل طاقاتها الإيحائية في جعل الكون القصصي مرتكزا بنويا للتمويه والإيهام والمغالطة، ومخادعا لتصورات القارئ في التأويل النصي، وبأن كل ما يتم سرده من شخصيات محورية فهي حقيقية عبر تمظهرها النصي، رغم وجود الأحداث، والمقاطع الوصفية، والمشاهد الحوارية التي تسهم في تشكيلها وتمثلها علاميا وتخيليا ودلاليا في الخطاب السردى، لتضع القارئ أمام اختبار قرائي صعب ومثير يستفز رؤيته وخياله وثقافته في تلقي وتحليل شفرات النص وتفاعله معها . وسوف نلاحظ ذلك عند معاينتنا النقدية لبعض النماذج القصصية قيد الكشف والمقاربة، وكما هو متجلي في قصة (في انتظار هرة)، إذ يقول الراوي : " وحدها التي تفهمه وتربت على رأسه ماحكة إياه بمزاج يمتاز (بشقلياتها) وقفزاتها الأنيقة من وإلى السرير، وتارة تستقر بأسطة ذراعها تحديق في التلفاز الذي كثيرا ما تكرهه لأنه ينشغل به عن مداعبتها " ((الأعرجي، ٢٠٠٨، ص ٦٤) . إذ يحاول القاص في هذا النص بناء قصته وشخصيتها الرئيسية الثانية (الهرة) بعد (الراوي / الشخصية) على فاعلية الإيهام التدليلي والمغالطة والخداع في سياق الخطاب السردى، وجعلها مصدرا للتشويق، والإعجاب والإثارة بشكل سينمائي، واستمتاع القارئ بها في تتبع حركتها وقفزاتها ومداعبتها للراوي / الشخصية الرئيسية في الحدث السردى . مما يزيد فاعلية الإقناع لتمظهر دال (الهرة) بصورتها المرجعية الحقيقية في ذهن المتلقي، ويجعله في حيرة التلقي المتواصل بين لعبة التخيل والتدليل، وتجسيد الشخصية للخطاب المنطقي بواسطة براعة الحكيم وتفعيل الرمز الفني، كلما حاول التوغل في طيات الخطاب القصصي ؛ لأجل فحصه واستكناه خفاياه

وجمالياته، وتتبع أثره الفني والسياقي بشغف وعمق وحذر . إذ يقول أيضا في السياق نفسه: " التفت مبتسما لهرته وهو يخلق ببصره نحو ساعته العتيقة المعلقة على حائط الغرفة المطلي باللون الأزرق، إنه الرمز الوحيد الذي يشده نحو السماء... تحركت هرته بكل حزنها اليومي في هذا الوقت بالذات حيث تعودت ذهابه حتى المساء العميق، ربما لأنها ستبقى منتظرة طلته بلا مرح طوال هذا الزمن .. مشت الهوينى وهي تقود خطاه نحو الباب كي تودعه بمرارة العاشقة . حدق في ساعة يده، كان قد ضرب موعدا في المقهى مع (فارس الغلب) البدوي صاحب القلب المنحج بالنماء عاشقا يجمي صحاريه.. رن جرس النقال، أرسل في الليل رسالة تعبر عن وحدته وما ينتابه من شعور سالك نحو الأحزان... سالت دموعه ثانية، ربما اعتبرها مزحة مسيجة بابتسامات (نوزت شمدين) الضاجة بموسيقى الجبل " (الأعرجي، ٢٠٠٨، ص ٦٤-٦٥-٦٦) .

نلاحظ في استهلال النص السردي - المتقيد بالتمهيد الفلسفي - تمظها للراوي العليم في تقديم رؤيته الذاتية للحياة والطبيعة وتفسيرها للمتلقي، عبر بلاغة التشكيل العلامي والرمزي للون الأزرق، مصدر الصفاء والنقاء والراحة والطمأنينة المتواصلة للنفس البشرية . إذ تتحرك (الشخصية / الهرة) وفق رؤية المؤلف الضمني، وعلاقتها الحميمة العميقة مع (الراوي/ الشخصية) - ضمن نطاقها المرجعي وبعدها الدلالي والجمالي - في فضاءها القصصي بكل يسر و عفوية وقناعة وثقة ومزاجية متوهجة وخلاصة، تثير حساسية الواقع وتداعياته الفكرية في استثارته وتوظيفه نصيا ؛ لتفعيل فعل الحكاية في لعبة التشكيل والتخييل والتدليل في النص. وهيئة المناخ النفسي والإيهامي والإيحائي للحدث السردي على قبول الطرح الحقيقي للصورة المتكونة عن تمظهر إيقاع صوت الهرة العاشقة في القصة، وتمثلها للبعد الجمالي والدلالي في النص السردي بشكل مثالي.

ونلاحظ أيضا في هذا الفضاء القصصي أن الراوي يسوق لنا في بعض المقاطع السردية أسماء لشخصيات إبداعية حقيقية من الواقع العياني (فارس الغلب، نوزت شمدين) ، استدعاها القاص بقصدية فنية وتداولية إلى فضاء النص ؛ لتفعيل حساسية المكان ورؤيته الخاصة، ولتثير الفضول والدهشة والتأمل والتوتر الدلالي والتأويلي للقارئ في نوعية المعطى الفلسفي والمرجعي لها، أهو حقيقي أم متخيل؟

إذ أجرى (الراوي/ الشخصية) معها لقاءات وحوارات ومناجاة روحية، ومقابلات سسيولوجية في المتن الحكائي، وجعلها تخوض المغامرة السردية والجمالية في المبنى الحكائي بكل حملاتها الفكرية والواقعية والدلالية والمعرفية ؛ وذلك ليضع القارئ أمام هذه التصورات المرجعية المتكونة من تفاعل البنية السردية مع الواقع الملموس، وفق رؤية سردية تلتبس براعة التشكيل الفني والتخييلي لدوال الشخصية القصصية في تمظهرها الجمالي والعلامي والتداولي، واحتوائها لفضاء الأحداث المتشكل على مباغثة القارئ ومغالطته وتمويهه واستفرازه ؛ كي يكون ضحية الإيهام أو ينساق بأريحية في تلقي جماليات البناء القصصي للشخصية الرمزية، متأثرا بالصورة المتخيلة المتكونة والمتبلورة من نسقها السردي .

وأخيرا نطالع الوظيفة الميتالغوية التي تعمل على توصيف الخطاب القصصي للمجموعة بشكل عميق وكثيف وسيميائي، إذ تسعى الوظيفة الميتالغوية - بكل طاقاتها الجمالية والإيحائية والتعبيرية- إلى تشفير المعطيات الإنسانية والفلسفية والاجتماعية والنفسية والروحية التي بثها المرسل في رسالته الإبداعية؛ ليعبر عن تجربته الخاصة تجاه الحياة والوجود والكون، مما يجدر بالمرسل إليه أن يستقبل الرسالة ويقوم بتحليلها، وفك نظام تشفيرها المتفق عليه بين المرسل والمرسل إليه لإجراء عملية التواصل، واستخراج مقولتها الفلسفية، و بيان أسرارها الجمالية والدلالية التي احتوتها التجربة الشخصية للمبدع / المرسل بجميع تجلياتها الفنية والرؤيوية والأيدولوجية والسيوثقافية . إذ إننا نجد عند مقارنتنا المحايثة لقصة (أنا.. والمنقل.. والحصان) الذي يشير ويوحى عنوانها على تمظهر ثلاثة دوال، الأولى: (أنا السارد) التي تحيل على الشخصية المحورية (عماد) الإنسان المتزن المخلص، والممتلئ بالإيمان الذي يعيش الخلاص، والفرار إلى العالم الآخر، فضلا عن الدالين (المنقل) و(الحصان) اللذين يحيلان على التراث العربي العريق الغائب والمفقود، فالعنوان متمائل رؤيويًا ودلاليًا ومرجعيا مع مقولة جاك بريفر المتضمنة في المتن القصصي (كلنا سيموت، أنا، والملك والحصان) وهذا ما سنحاول قراءته في معطيات الخطاب السردي . إذ يطلعنا الراوي العليم عبر المتخيل القصصي على تصورات وأبعاد الشخصية القصصية الذاتية والروحية والفلسفية تجاه الواقع الممزوج بالضياح والفوضى كأنه يتجرع الموت، ويجعلنا نتحسس قيمة العلاقة المكانية العميقة للأشياء، وطرح الإشكالية الأزلية بين الإنسان والوجود بكل تناقضاته وخفاياه، وسحره الأسر، وأسراره الدفينة الصادمة لأنها الساردة وعلاقتها مع الآخر " انطلقا بجوبان شوارع المدينة بكل ما فيها من أحياء وهما يصيحان (عتيق للبيع) كلما يتعب أحدهما يصيح الآخر عتيق للبيع وفي غفلة من أمرهما غاب (عماد) في التأمل لما يدور في مخيلته من محبة الإيمان . وهو يردد ما سمعه من رأي في الحياة التي ألفها عن جاك بريفير كما يقولون (كلنا سيموت، أنا، والملك والحصان) غاب في تأمل هذه المتناقضات مبتدئا بالأنا التي جرحته منذ تركه عالم المدرسة بسبب عوز والده، هذا الشرخ الذي ألم بحياته صار نقطة فيها من الوميض الخائف ما يشغله . لم تكن آراءه مختلفة عن باقي البشر، فالوعي الإنساني قادر على الاكتشاف، قالها وكله أمل في تصنيف دوره في الحياة (أنا) بائع عتيق خاسر مع النفس، وحامل لأسية فيها من المذاق المتعب ما هو حلال، ارهاق وقلق توجس من شيء أو لا شيء . معضلة خانقة في انتظار الموت، لكنني أدرك أن خلقي عجيب، تسكنني العبادة من أجل الخلاص، حتى الملك لو خسر العدل وريح العالم فإنه سيموت، لكنه ان ربح العدل وتجلي على البسطاء ستكون له علامة الإيمان وهذا تفصل فيه القيامة، سكن برهة محمدا على عضلات بارزة من أطرافه الأربع، حتى هذا الحصان المسكين الذي يجرنا والعربة سيموت منتظرا محكمة تفضي نحو ما يجلهه . نعم، هي هكذا، الكل سيموت حكمة مطلقة، فضاءات محكمة بأدوار تفتعل التكيف تحت عنوان المسار المجهول، حتى صديقي الختال واللبق في اقناع الآخرين من أجل أن يربح، سينتهي بفعل خلخلة عقله دون تصحيح" ((الأعرجي، ٢٠٠٨، ص ٢٢-٢٣-٢٤) . نلاحظ أن الراوي - عبر هذا المونولوج المؤطر فلسفيا لثيمة الموت - حاول اسقاط رؤيته الذاتية على شخصية القصة (عماد) المتجلية روحيا وصوفيا في لحظات

الغياب عن العالم المحسوس، وهي تتأمل الوجود بكل تفاصيله وحيثياته وتداعياته نحو الإنسان والأشياء . إذ يعاين الخطاب السردي مضمرات النص الثلاثة (الأنا الساردة = الشخصية، الملك = المنقل تراثيا، الحصان) عبر وظيفته الميتا لغوية (الواصفة) للسياق النصي، بحكم كون الدال الأولى (الأنا / الشخصية) تأخذ بعدا دينيا وروحيا يتعد عن الملذات الدنيوية التي تنتهي بالفناء والموت، ومحاولة الفرار إلى الملاذ الآخروي، بالرغم من وجود الانكسارات النفسية المتكررة التي حدثت في ذاكرة السارد، إلا أنه يصير على تقييم نفسه في الحياة والوجود، والافتناع بالقليل في كل شيء (لكنني أدرك أن خلقي عجيب، تسكنني العبادة من أجل الخلاص) . بينما يأخذ الدال الرمزي (الملك) منطلقا رؤيويًا ودلاليًا يتجه باتجاهين، الأول : كونه يميل إلى السلطة، ويفوز بإعجاب الآخرين الذين يمدحونه ويمجدونه على عمله، لكنه حتما سيكون مصيره الموت . في حين يسلك الاتجاه الثاني تصورا مغايرا للأول، إذا استطاع كسب رهان العدل، وأنصف الضعفاء، وهو بذلك سيخسر النفوذ عند البعض، ويضحى بعلاقاته العامة والشخصية، لكنه سينال الغفران والفوز بالآخرة . ويحيلنا هذا المنعطف التأويلي للخطاب النصي على السياق التاريخي أيضا لمعانيه عروش الملوك في السابق، ومعاملاتهم لشعوبهم في الإصلاح لهم أو الحرب عليهم وقمعهم . وسوف تخضع دالة (الحصان) بوصفها علامة تاريخية وحركية تنضح بالقوة والفخامة، وهي تحيل كذلك على الواقع الشعبي المترع بالمفارقات الوجودية، والمغالطات الحياتية، والشخصية العلامة الثانوية (سموري) الدالة على الدهاء والمكر والجدل للرؤية السردية ضمن (مقولة الموت) التي امتصها الراوي من المقولة السابقة لـ(جاك بريفيير) وشكلها دلاليًا وتعبيريًا وتواصلًا في الفضاء السردي، وضمنها سياقات متعددة (الكل سيموت حكمة مطلقة، فضاءات محكمة بأدوار تفنعل التكيف تحت عنوان المسار المجهول) . وهو بذلك يفصح عن شفرته النصية التي توحى بالنهاية الحاسمة (الموت) التي ستطال الجميع مهما تعددت الأدوار، واختلفت المعاني التراتبية للذوات والكائنات الواقعية. لكن مع ذلك يبقى المعنى الإيماني حاضرا بوصفه دالة وجودية على الخلود والنجاة سواء أكان نتاج العدالة (الملك) أم الصدق والإخلاص (الأنا) أم الصبر والسعي المضني لاسعاد الآخرين (الحصان).

وإجمالاً فإن المجموعة القصصية بكل ما احتوته من حكايات ذات طابع قصصي تخييلي إنما تحاكي الثيمة العامة في الأدب القصصي المعاصر، الذي ينطوي في بنياته العميقة وحتى الظاهرية منها أحيانا على معاني الاستلاب والوحدة والشوق والحب والحرية ولكل ما يتمناه ويفتقد إليه. وكما نطالع دائما تلك الشخصية المركزية المتوحدة المستلبة التي تفتقد الحب وهي مرتابة. وتجده هذه الشخصية ذاتها ضحية نظام اجتماعي بارد وقامع لدرجة أنها تشعر بجأتها وكأنها تفتقد الى المعنى. ومثل هذه الشخصية تجده نفسها مضطرة في مواجهة هذا الإحساس الجبار بالعزلة الفردية والانتهاك مما يدفعها الى ابتكار عوالم تخيلية تمنح حياتها أملا بالبقاء والتقبل وتنظيما ومعياراً للجمال (ثامر، ٢٠١٣، ص ٢٧).

نتائج البحث

١- تتوافر الشعرية على مفاهيم عدة وترتبط بموضوعات شتى، وقد اعتمد البحث على مفهوم جماليات القول وآليات تشكيل النصوص القصصية، فضلا عن الوظائف اللغوية بوصفها جميعا تسهم في صياغة شعرية النص القصصي، وتحرك مكان الجمال فيه.

٢- في إطار الآليات المنتجة لشعرية النص القصصي عاينا بوضوح كيف أسهم الترميز في صياغة خطاب ذي طابع رمزاني يوحي أكثر مما يفصح، ويدلل بالإشارة الرمزية على المعاني والدلالات المجاوزة لمرجعياتها المعجمية. وكذلك الحال مع الأسطورة التي أنتجت خطابا ذا طابع مدهش وفعال ومخادع، يعزز معاني المفاجأة والتهويل والمبالغة تلك الدلالات التي تشعرا بالفناء الأسطوري الذي يحتوي الثيمات الحياتية والوجودية والجمالية. أما المفارقة والانزياح فقد أسهما بتوليد الصراع والنفيس المتعدد الدلالات في فضاء النص القصصي.

٣- أما فيما يتعلق بالوظائف، فقد اعتمد البحث على مفهوم الوظائف المهيمنة بمفهوم (ياكسون) التي كان لها الأثر البالغ في توجيه الغايات والأهداف الشعرية، فكانت أربع وظائف هي: المرجعية التي كشفت عن الاحالات بين الناص والنص، وبين النص والواقع النصي. ثم الوظيفة الشعرية التي تظهرت في ذاتية الخطاب وقدرته على انتاج الدلالات الموحية والمؤثرة تركيبيا ودلاليا. ثم الإيهامية التي حاولت خداع القارئ بأن ما يقدم من ذوات وشواخص مكانية واقعية هو مقصود على نحو حربي في حين أنها بخطابها التخيلي الذي يعتمد النمذجة الواقعية يشير بخلاف ذلك. وأخيرا كان للوظيفة الميتالغوية دورا فاعلا على مستوى الشرح والتفسير والتوصيف الفلسفي والصوفي فكانت في مجملها إشارات تحفيزية للقارئ للتواصل والتفاعل مع معطيات شعرية الخطاب السردية.

مصادر البحث ومراجعته

- ١- أبو ديب. كمال. (١٩٨٧م). في الشعرية. ط١. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت.
- ٢- أبو العدوس. يوسف. (٢٠١٦م). الأسلوبية - الرؤيا والتطبيق. ط٤. دار المسيرة للنشر والتوزيع. عمان.
- ٣- أدونيس. (١٩٨٩م). الشعرية العربية. ط٢. دار الآداب. بيروت.
- ٤- أرسطو (د.ت). فن الشعر. (ترجمة، د. إبراهيم حمادة). د.ط. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- ٥- إسكندر. يوسف (٢٠٠٨م) اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات. ط١. دار الكتب العلمية. بيروت.
- ٦- الأعرابي. كرم. (٢٠١٨م). مجموعة في انتظار هرة. ط١. دار نون للطباعة والنشر والتوزيع. الموصل.
- ٧- بارت. رولان
- ٨- (١٩٨٧م). مبادئ في علم الأدلة. (ترجمة، محمد البكري). ط٢. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٦٤).
- ٩- (١٩٩٩م). هسهسة اللغة. (ترجمة منذر عياشي). ط١. مركز الإنماء الحضاري. حلب. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٨٤).
- ١٠- بارت. رولان. وجينيت. جيرار. (٢٠٠١م). من البنيوية الى الشعرية. (ترجمة د. غسان السيد). ط١. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. دمشق. سوريا.
- ١١- بو مزير. الطاهر. (٢٠٠٧م). التواصل اللساني والشعرية. ط١. دار العربية للعلوم- ناشرون. بيروت. لبنان.
- ١٢- تودوروف. ترفيتان

- ١- (١٩٩٠م). الشعرية. (ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة). ط٢. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٦٨).
- ٢- (٢٠١٢م). نظريات في الرمز. (ترجمة، مُجد الزكراوي). ط١. المنظمة العربية للترجمة. بيروت. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٧٧).
- ١١- ثامر فاضل. (٢٠١٣م). المبنى الميتا سردي في الرواية. ط١. دار المدى للثقافة والنشر. بيروت.
- ١٢- الجرجاني. عبد القاهر. (٢٠٠٤). دلائل الإعجاز. ط٥. (تعلیق: مُجد محمود شاكر). مكتبة الخانجي. القاهرة.
- ١٣- الجمحي. ابن سلام. (د.ت). طبقات فحول الشعراء. د. ط (تحقيق: مُجد محمود شاكر). مطبعة المدني. مصر.
- ١٤- جنيت. جبار. (١٩٩٦م). خطاب الحكاية. (ترجمة: مُجد معتصم. عمر حلي. عبد الجليل الأزدي). ط١. مطبعة الجديد الدار البيضاء. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٧٢).
- ١٥- حمداوي. جميل. (٢٠١٨م). الشعرية بين النظرية والممارسة. ط١.
- ١٦- ديكرو. اوزوالد وسشايفر. جان ماري. (د.ت). القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. (ترجمة، منذر عياشي). ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت.
- ١٧- ريفاتير. ميكائيل. (١٩٩٣م). معايير تحليل الأسلوب. (ترجمة، د. حميد حميداني). ط١. منشورات دراسات. سال. باريس. دار النجاح الجديدة. الدار البيضاء. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٧١).
- ١٨- شاردو. باتريك. و. منغونو. دومينيك. (٢٠٠٨م). معجم تحليل الخطاب. (ترجمة. عبد القادر المهيري و حمادي صمود). ط١. دار سيناترا. المركز الوطني للترجمة. تونس. (العمل الأصلي نشر عام ٢٠٠٢).
- ١٩- شاهين. مُجد. (١٩٩٦م). الأدب والأسطورة. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- ٢٠- عباس. إحسان. (١٩٩٦م). فن الشعر. ط١. دار صادر. دار الشروق. عمان. بيروت.
- ٢١- علوش. د. سعيد. (١٩٨٥م). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط١. دار الكتاب اللبناني. بيروت. سوشيرس. الدار البيضاء.
- ٢٢- عميش. د. عبد القادر. (٢٠١١م). شعرية الخطاب السردية - سردية الخبر. ط١. دار الألفية للنشر والتوزيع. الجزائر.
- ٢٣- الغانمي. سعيد. (١٩٩٣م). اللغة والخطاب الأدبي. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت.
- ٢٤- الغدامي. عبد الله مُجد. (١٩٩٨م). الخطبة و التكفير. ط٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- ٢٥- غلفان. د. مصطفى. (٢٠١٠م). في اللسانيات العامة - تاريخها. طبيعتها. موضوعها. مفاهيمها. ط١. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان.
- ٢٦- الفارابي. أبو نصر. (١٩٩٠م). كتاب الحروف. ط٢. (تحقيق: محسن مهدي). دار المشرق. لبنان.
- ٢٧- فراي. نورثروب. (١٩٨٧م). نظرية الأساطير في النقد الأدبي. (ترجمة: حنا عيود) ط١. دار المعارف. القاهرة.
- ٢٨- فضل. د. صلاح
- ١- (١٩٩٥م). أساليب الشعرية المعاصرة. ط١. دار الآداب. بيروت.
- ١- (١٩٩٢م). بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. الكويت.
- ١- (١٩٩٢م). علم الاسلوب - مبادئه واجراءاته. ط١. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. دار عالم المعرفة. القاهرة.
- ٢٩- القرطاجني. أبو الحسن حازم. (١٩٨٦م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط٣. (تحقيق. مُجد الحبيب بن الخواججة). دار الغرب الإسلامي. بيروت.
- ٣٠- الكردي. د. عبد الرحمن. (٢٠٠٥م). البنية السردية للقصة القصيرة. ط٣. مكتبة الآداب. القاهرة.

- ٣١- كنعان. شلوميت ريمون. (١٩٩٥م). التخيل القصصي - الشعرية المعاصرة. ط١. (ترجمة. لحسن أحمامة). دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٨٢).
- ٣٢- كوهن. جان
- (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. (ترجمة: مُجّد الولي، مُجّد العمري). ط١. دار توبقال. المغرب. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٦٦).
- (٢٠١٣م). الكلام السامي - نظرية في الشعرية. (ترجمة. د. مُجّد الولي). ط١. دار الكتاب الجديدة المتحدة. بيروت. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٧٩).
- ٣٣- كوين. جون. (٢٠٠٠م). النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر - اللغة العليا. (ترجمة، أحمد درويش). ط٤. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٦٦).
- ٣٤- ماكويين. جون. (١٩٩٨م) التميز. (ترجمة. عبد الواحد لؤلؤة) ط١. دار المأمون للترجمة والنشر - مطابع دار الحرية. بغداد.
- ٣٥- المتوكل. أحمد. (٢٠٠٣م). الوظيفة بين الكلية والمنطقية. ط١. دار الأمان. الرباط.
- ٣٦- متولي. د. نعمان عبد السميع. (٢٠١٤م). المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم - دراسة تطبيقية. ط١. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع. القاهرة.
- ٣٧- المناصرة. عز الدين. (٢٠٠٧م). علم الشعر. ط١. دار مجدلاوي. الأردن.
- ٣٨- موان. جورج. (٢٠١٦م). سوسير أو أصول البنيوية. (ترجمة. د. جواد بنيس). ط١. مؤسسة الرحاب الحديثة. بيروت. لبنان. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٦٨).
- ٣٩- ميلز. سارة. (٢٠١٦م). الخطاب. (ترجمة. عبد الوهاب علوب). ط١. المركز القومي للترجمة. القاهرة. (العمل الأصلي نشر عام ٢٠٠٤).
- ٤٠- الميلود. عثمان. (١٩٩٠م). شعرية تودوروف. ط١. دار قرطبة. الدار البيضاء.
- ٤١- ميويك. دي سي. (١٩٩٣م). المفارقة وصفاتها. (ترجمة. عبد الواحد لؤلؤة). ط١. دار المأمون للطباعة والنشر. بغداد. موسوعة المصطلح النقدي (١٣).
- ٤٢- ناظم. حسن. (١٩٩٤م). مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء.
- ٤٣- نصر. عاطف جوده. (١٩٧٨م). الرمز الشعري عند الصوفية. ط١. دار الأندلس. دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت.
- ٤٤- واغليسي. يوسف. (٢٠٠٧م). الشعرية والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم. ط١. منشورات مخبر السرد جامعة منتوري. قسنطينة، الجزائر.
- ٤٥- ويس. د. أحمد مُجّد. (د.ت). الانزياح في التراث النقدي والبلاغي العربي. د.ط. مطبعة إتحاد الكتاب العرب.
- ٤٦- ياكوبسن. رومان. (١٩٨٨م). قضايا الشعرية. (ترجمة. مُجّد الولي ومبارك حنون). الدار البيضاء. (العمل الأصلي نشر عام ١٩٦٣).
- ٤٧- يوسف. د. خالد. (٢٠٠٧-٢٠٠٨م). الأدب والوظيفة. ط١. مؤسسة الرحاب الحديثة. بيروت. لبنان.
- ٤٨- اليوسفي. مُجّد لطفى. (١٩٩٢م). الشعر والشعرية. (الفلاسفة والمفكرون العرب). ط١. الدار البيضاء. المغرب.