تعالق العنوان مع النص في مجموعة محمود يعقوب القصصية (أثناء الحمى)

أ.م.د. علي حسين جلود أ.م.د. هيثم عباس سالم أ.م. أزهار فنجان صدام
كلية التربية للعلوم الإنسانية كلية الآداب كلية التربية للعلوم الإنسانية
جامعة ذي قار جامعة ذي قار جامعة ذي قار

مقدمة:

لم يلتفت أغلب الدارسين في الحقل الأدبي إلى العنوان كثيراً، متجاهلين دوره الرئيس في النص الأدبي، سوى أنهم نظروا إليه بوصفه ملفوظاً لغوياً كمالياً، من كماليات ذلك النص، لا يقدم لدلالته شيئاً مذكوراً؛ وبسبب هامشيته — من وجهة نظرهم طبعاً — أهملوه وتجاوزوه إلى متن النص مباشرة، مثلما تجاوزوا غيره من العتبات الأخرى التي تحيط بالنص، من دون الوقوف أمامه بتأمل، ولو قليلاً، لمعرفة التعالق الدلالي الرابط بينه وبين النص. غير إن هذا الإهمال، والتهميش لم يدم طويلاً، فقد تنبه الدارسون الغربيون، مؤخراً، إلى أهمية العنوان، ودوره المساعد في الكشف عن منطوق النص، ودلالته؛ بوصفه مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقارنة النص، ومفتاحاً يحمله دارسو النص الأدبي؛ للولوج إلى أغواره العميقة، بقصد استنطاقها وتأويلها.⁽¹⁾

ولا شك في أن (ليوهوك) هو المؤسس الفعلي لعلم العنونة من خلال التركيز على بناء العنوان، ودلالته، ووظائفه؛ بوصفه مجموعة من الدلالات اللسانية، التي يمكنها أن تثبت في بداية النص؛ من أجل المساعدة على فهمه؛ والإشارة إلى مضمونه الإجمالي، فضلاً عن جذب القراء، واستقطابهم له⁽²⁾. ومن جانب آخر عدّ (إمبرتو إيكو) العنوان ((مفتاحاً تأويلياً يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطاً يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه))⁽³⁾.

ويؤدي العنوان عند (جينيت) وظائف أربع: الإغراء، الوصف، الإيحاء، التعيين⁽⁴⁾. تتفأ أمام مقصدية المؤلف بوصفها مهمة يجب على العنوان النهوض بها، ويورد (جينيت) أنّ ((وظيفة العنوان هي الإعلان عن قصدية المؤلف، وهو لا يفصل عن مكونات النص ومراتبه القولية، واختياره أيضاً لا يخلو من قصدية؛ لأنّه يأتي في إطار سياقات نصية تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان والنص))⁽⁵⁾.

ويقدم الدارسون العرب ممّن اهتموا بالعنوان مجموعة من المفاهيم التي لا تبتعد، في فحواها، كثيراً، عن مفاهيم النقاد الغربيين له، فـ (علي جعفر العلق) يعدّ العنوان ((مدخلاً إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة، وغامضة، لإبهامه، وممراته المتشابكة))⁽⁶⁾. ويراها محمد فكري الجزار ((كالاسم للشيء، به يُعرف، وبفضله يُندأول، ويُشار إليه، ويدلّ عليه))⁽⁷⁾، فهو يمدّ الدارسين بعدّة مكنية لتفكيك النص، ودراسته، كما يقدم لهم معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه⁽⁸⁾.

واستناداً إلى ما تقدّم فإنّ اتجاه القراءة النقدية للنص سيكون، على وفق الاهتمام بالعنوان، من الخارج إلى الداخل، أي (من العنوان إلى النص)، أو بالعكس، مع الأخذ بالنظر إلى أنّ لكلّ من الاتجاهين طرائقه في إنتاج الدلالة والاشتغال عليها.

وفي ضوء ذلك كلّه يمكن لنا أن نوّشر طريقتين يتبعهما كتاب القصة للتعامل مع العنوان :-

الأولى: قد تحمل المجموعة القصصية عنواناً مستقلاً، هو ليس واحداً من العنوانات الفرعية، وإن كان، هذا العنوان، يوحي بكليّة تمثيلية للنص تبعاً لاستقلاله الكياني، وتحوله في إستراتيجية العنونة إلى علاقة دالة، ونواة دلالية كبرى، تشكّل جماع المعنى الدلالي لها.

الثانية: قد تحمل المجموعة القصصية عنواناً رئيساً هو في الأصل عنوان فرعيّ لإحدى قصصها جرى انتخابه ليكون عنواناً رئيساً لتلك المجموعة يسميه، ويمنحه هويته، كما هو الحال في مجموعة (أثناء الحمى).

ومن الجدير بالذكر أنّ الدراسات النقدية التي اختصت بدراسة العنوان توصلت إلى نتائج مهمة على صعيد تحليل البنية العنوانية، عبر النظر إلى أنواعها، وأشكالها، وأساليب بنائها، ومستويات علاقتها بمكوناتها النصية⁽⁹⁾، من ثمّ أصبح للعنوان حقان: حق الاستقلالية، والتفرد المُلْكِي في احتلال سماء النص، وحق امتداد أنساعه داخل جسد النص يضيء ظلماته، ويسفر عن كوامنه⁽¹⁰⁾.

وعلى هذا الأساس تسعى دراستنا إلى الاشتغال على البنية التركيبية للعنوان لمعرفة التعلق الحاصل بينه وبين النصّ السردي؛ لأنّه يشكّل بنية تعادلية تكشف عن المعنى الرمزي للنص السردي.

تمهيد:

يعدُّ فنّ القصة القصيرة من الفنون الدرامية الحديثة التي احتلت مكاناً بارزاً، ومهماً في الساحة الأدبية، وحال الأدب، دائماً، حال كثيرٍ من العلوم الإنسانية التي تتفاعل، باستمرار، مع الأمكنة تفاعلاً يحرك زمانها نحو آفاق مستقبلية جديدة.

ولاشكّ في أنّ عصر الثورة الصناعية في أوروبا، وما آلت إليه الأمور من تطورات مهمة، هناك، أدّى إلى تسارع حركية الحدث وازدياد إمكانية استيعاب الذات الإنسانية للأحداث المتسارعة، الأمر الذي دفع إلى تقويض الفسحة الزمنية، أو الفرصة المتاحة لمتابعة الأعمال الأدبية ذات البعد المتكامل، أو القارّ في المجتمعات الأوربية، كالمرسح، مثلاً، الذي أخذ بالانكماش، شيئاً فشيئاً، وهكذا فيما يتعلّق بظهور الرواية، مبدئياً بالقصة القصيرة التي أخذت بدورها، هي الأخرى، تميل إلى التكتيف رويداً رويداً، حتى أصبحت تتلاءم مع قلة الفسحة الزمنية المخصصة للإنسان، وقتذاك، لقراءة الأعمال الأدبية؛ واستنثار آلة العمل الجديدة بجلّ وقته، وهيمنة الروح العملية على حياته.

وقد لا يختلف حال الأدب في العراق، كثيراً، عن حاله في العالمين الغربي، والعربي، سوى أنّ الرقابة الشديدة المفروضة عليه في العراق، والضوابط الصارمة — لاسيّما في العقدين الأخيرين من القرن العشرين — خنفته خفياً؛ لأنّ الأدب لا ينمو إلّا مع الانفتاح، ولا يزدهر إلّا في أجواء الحرية، وما إن تحرّر العراق في عام 2003م من هيمنة الحزب الواحد، والشخص الواحد، بعد مخاض عسير مع الأحداث التي عصفت بالبلد، حتى قام جيلاً جديداً من الشباب متطلّع إلى الأمام، بتصوير الواقع المرير، والأحداث المروعة التي مرّ بها العراق — بكلّ ما تحمل من تناقضات — بأدبهم الجديد (بكلّ أجناسه) مؤمنين أنّ القصّ هو فنّ اللحظة الأهمّ، والأنسب في معالجة قضايا الواقع، ومدركين أنّ فنّ القصة يقوم على أساسين: اجتماعي، وجمالي، في الوقت نفسه، ولا يمكن الفصل بين الاثنين لارتباطهما ارتباطاً وثيقاً، وفي المجتمعات كافة، فلا يمكن أن تنفرد القصة بالاجتماعي، كما لا يمكن لها أن تنفرد بالجمالي، وتظلّ فناً قائماً بحد ذاته.

أثناء الحمى

من هذا الجيل الواعي، الطامح لحرية التعبير عن واقعه المعيش القاص محمود يعقوب الذي نتناول مجموعته القصصية (أثناء الحمى) بوصفها آخر نتاج سرديّ له قد استوت فيه تجربته القصصية، وأنتجت وعياً جديداً على المستوى النصّي والتقني لديه.

إنّ قراءة متأنية لعنوانات هذه المجموعة يكشف بما لا يقبل الشكّ عمّا تحكيه هذه العناونات عن رؤى منتجها، وعمّا تعكسه على متلقيها، في الوقت نفسه، فتارة تبيّن الحدث، وتجمعه في نقطة واحدة تكون انعكاساً تجاذبياً بين الحدث والعنوان، وأخرى تتشاكل حبكة مع حبات الإحداث.

وإذا عدنا إلى العنوان الرئيس لمجموعة (أثناء الحمى) نجده عنواناً تمّ اختياره من داخل المجموعة لتمثيلها؛ لأنّه أحد عناونات قصصها، وقد اندرجت تحت هذا العنوان الذي يسم المجموعة عشرة عناونات فرعية، وبالنظر إلى بنية هذه العناونات التركيبية، النحوية واللغوية نجد أنّ ثمة تداخلاً في مستوياتها المختلفة، إذ اعتمدت في أكثرها على بنية الجملة كما في (اللوز .. من ذلك الجبل البعيد)، و(ورد الساعة الرابعة)، و(أغنية

عروس الماء) ، و (لو أنّ أمي على قيد الحياة) ، و (هكذا تكلمت خميسه) وهكذا سكتت) ، و (تاريخ منقوع بالخل) ، و (سهيل يشع جنوباً) ، ومنها ما أخذت بنية المفردتين أو الدالين كما في (أثناء الحمى) ، و (ذبابات أيار) ، بينما نجد قصة واحدة اعتمدت عنواناً جاء مفردةً وردت بصيغة الجمع على القلة، كما في (تشابيه) .

غير إنّ ما يلفت الانتباه في البنية الدلالية لعنوانات المجموعة العشرة ، هو اشتغالها على آلية (الحذف النحوي) ، وبالأخص حذف الخبر، وهذا الحذف يترك ثغرةً ما في العنوان لعلها تصدم المتلقي، وتخلق لديه ما يثير تساؤلات متعددة ، مما يحثه على ردم الثغرة، أو الفجوة التي سببها الحذف وهذا ((النقص الدلالي الحاصل من حذف الخبر – أو المبتدأ - من شأنه أن يحقق الوظيفة الإستراتيجية للعنوان ، باستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته ، لذلك يعدّ الحذف خاصية مكونة للعنوان))⁽¹¹⁾ ، كما أنّ الحذف يؤدي وظيفة الإغواء، أو الإغراء التي تجذب المتلقي ((نحو اقتناء الكتاب وقراءته ، وهذا لا يتحقق إلا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة تركيباً أو دلالة ومجازاً))⁽¹²⁾ .

ولعلّ أكثر عنوانات مجموعة (أثناء الحمى) هي ما تجاوز منها الدالّ المفرد والدالّين إلى بنية الجملة، وهي : (اللوز.. من ذلك الجبل البعيد) ، و (ورد الساعة الرابعة) ، و (أغنية عروس الماء) ، و (لو أنّ أمي على قيد الحياة) ، و (هكذا تكلمت خميسه) وهكذا سكتت) ، و (تاريخ منقوع بالخل) ، و (سهيل يشع جنوباً) ، وهذه كلها جملٌ اسمية، تقوم على آلية حذف المسند (المبتدأ) ، أو المسند إليه (الخبر) الذي يخلق فجوة قد تؤدي إلى الغموض، أو تعدّد الاختيارات في قراءة النص، وتقدير معناه، على المستوى التركيبي والدلالي، لكنّ طول هذه الجمل العنوانية النسبي، وبنيتها الشعرية بقدّم للمتلقى دلالاتٍ إيحائية تردم الفجوة التي قد تحصل بين العنوان، ومتن النص. كما في عنوان أول قصة في المجموعة (اللوز .. من ذلك الجبل البعيد) ، فالبناء التركيبي للجملة : اللوز مبتدأ (من ذلك) جار ومجرور، واسم الإشارة مضاف والجبل : بدل من اسم الإشارة ، والبعيد صفة للجبل ، والجار والمجرور متعلق بالخبر المحذوف ، ولعلّ العنوان هنا يريد أن يكثف الدلالة حول مرتكز (البعد) ، غير إنّ التأكيد على هذا المرتكز قد جاء من خلال مفارقة، جميلة وهي استخدام اسم الإشارة (ذلك) الموضوع في اللغة للمكان المتوسط البعد، وفي الوقت ذاته نعت الجبل بـ (البعيد) ، وهذه خلخلة تمويهية منحت المكان حيّزاً متأرجحاً بين التوسط في المسافة، وبعدها ممّا عمل على جذب انتباه المتلقي، وخلق تواترات من التساؤلات المحفزة التي عملت بدورها على عبور القارئ من العنوان إلى النص لمعرفة قصيدة الكاتب.

وفي الواقع إنّ هذا العنوان يحكي قصة رجل يعود إلى أصول كردية، كان يسكن المناطق الجبلية وفجأة وجد نفسه بدويًا يسكن الصحارى في وضع مباحث .

وقد عالج الكاتب في هذه القصة حالة المقابر الجماعية، والدفن العشوائي للناس من دون اكرامات، أمواتاً كانوا أو أحياءً ، وكأنّهُ أراد أن يذكرنا بقسوة الحاكم وظلمه، وجوره في تلك الحقبة المأساوية من تاريخ العراق .

وليس غريباً وجود صوت أنينٍ لحيّ مدفون في مدفنٍ حديثٍ!، لكنّ الغريب أو غير المتوقع، هو دفن إنسانٍ كرديّ — عاش عمره كلّهُ في شمال العراق — في صحراء الجنوب ، أو بالعكس كما في قول السارد : ((تسمرت مرتجفاً في مكاني إذ كان الصوت ينبعث من أمامي مباشرة . هويت على موضعه أنيش الرمل وأزيحه بكلتا يديّ ... أزيحه بهلع ودونما توقّف ، في حين قفز ابني إلى جوارِي وراح يزاحمني بمجرفته، أزحنا قليلاً من الرمل ، فتبيّن لنا طَرفُ غضٍّ ، أبيض ناعمٍ، وكان ساقَ طفلٍ رضيعٍ؟! ... وجدت نفسي أمام ساعدي امرأة تطوّق الرضيع ... وكان يتنفس بصعوبة ... واصلت عملي لانتشال المرأة حتى نجحت في سحبها أخيراً ، طرحتها فوق الرمل جثةً هامدة بلا حراك ، كانت فتاة جميلة بالزى الكرديّ عُدتُ إلى معاينة المكان فراعني مشهدٌ: ساعدُ الرجل تمتدّ إلى الأعلى ، كمن ينشد الخلاص من الغرق ! ... حطمني هذا المنظر بعنف دنوتُ وأجهدتُ نفسي لسحب الرجل من تحت الرمال ... كان رجلاً كردياً كبير السن بكامل أناقته ، وقد فارق الحياة هو الآخر... الأرض قد اضطربت واهترت الجبال حتى تساقطت ورودها ونبتها في هذه الصحراء ! كان ابني قد عاد وجلس يحقّق بي بارتباك ، حتى إذا ما سكنتُ حالتي قليلاً ، همس في أذني بأنّ الطفل حيٌّ!...))⁽¹³⁾ .

مدار القصة، إذن، حول ذلك الصبي الذي تم تبنيّه ، من لدن بطل القصة. من ثَمّ جاء العنوان إشارة رمزية بكلمة (اللوز) التي تحمل دلالات متعددة ، لعلّ من أهمّها دلالة شموخ الجبال وعلوّها، بغلّو حكاية ذلك الصبي،

وشموخه، ومنها ذكريات الصبي الغائمة والمجهولة مثل عطر اللوز الذي يهبُ قادمًا من الشمال ، أما ما جاء في جملة العنوان بعد كلمة (اللوز) من نقاط (..) فهي فضاءات مفتوحة التأويل يمكن للمتلقي أن يشكّلها أنى شاء، بما لا يبتعدُ بها عن الخيط الرئيس الذي ينظم حبات مسبحة القصة مثلما يمكنه تشكيل ماهية، مفقودة أو موجودة، في النصّ لخلق لوحة سرّية متناغمة فيه. القصد إذن هو أنّ العلاقة بين العنوان والنص علاقة امتدادية من العنوان إلى النصّ ومن النصّ إلى العنوان.

أما عنوان القصة الأخرى التي اعتمدت البناء الجملي، أيضًا، وهو (ورد الساعة الرابعة) فقد جاء جملة اسمية ، تتكوّن من مبتدأ لم يتمّ الإخبار عنه، ما أبقى العنوان مفتوح الدلالة، فـ (ورد الساعة الرابعة)، كما هو معروف، نوعٌ من أنواع الورود العظمية التي ألفناها في حدائقنا المنزلية ، إذ يتفتّح هذا الورد عند الأصيل وغروب الشمس على عكس الأنواع الأخرى من الورود التي تتفتّح مع بداية النهار، كورد الصباح مثلاً ، الذي يتفتّح مع شروق الشمس . ولعلّ من جماليات قصيدة العنوان من لدن الكاتب — فضلًا عن جمالية الحذف — اختيار كلمات ذات حروف لها دلالات معيّنة، وعدم الاكتفاء بهذا الاختيار، فحسب!، بل اللجوء الى تكرار بعض هذه الحروف في هذه الكلمات نفسها؛ للتعبير عن دلالات جديدة أخرى، فدلالة التكرير، والتكرير، والإغراء المحتجّة في حرف (راء) المكررة في جملة العنوان (ورد الساعة الرابعة) جاءت مسوّغًا لاختيار مثل هذا العنوان؛ لكثرة هذا الورد!؛ واستمرار عملية تفتّحه؛ وجمالية هذا الاستمرار، وهذه العملية! . فضلًا عمّا في حرف السين، في جملة العنوان نفسها، من دلالة الهمس، والكتّم، والبوح بما يتناسب مع محتوى القصة التي تدور حول صحوة ضمير بطلها (عبيد السطيّطو) الذي عاش حياته في ممارسة (السرقة)، مع تلامذته الذين يتسكّعون في المقاهي، ويجلسون كالحملان الوديعه، وعيونهم الشهوانية تتربّص بفرائسهم، وفي الأيام الأخيرة، وبعد أن تقدّم به العمر، قرّر (السطيّطو) إعادة محفظته، وأوراق، كان قد سرقها في إحدى المرات، إلى صاحبها، ولاسيّما عندما قرأ الأوراق ، فوجد أنّها أوراق سيارة مسروقة ((وقف (السطيّطو) يلعن حظّه العاثر، ويشتم القروي النحس ، ويعثر المحفظة وأوراقها في عرض الغرفة ، وخرج من البيت متعصّبًا على غير عادته...))⁽¹⁴⁾ ، وفي عصر ذلك اليوم، وفي أثناء عودة (السطيّطو) إلى المدينة اقتاده الشرطة من المقهى ، ووضعوه في سيارتهم من دون أن يطرف له جفن، وفي السجن توسّط النزلاء مثل وردة متفتّحة زاهية ... وردة أخذت تملأ المساء بأريجها⁽¹⁵⁾ .

إنّ هذا العنوان استطاع بوساطة الإضافة الزمنية، أي إضافة (الورد) إلى (الساعة الرابعة) أن ينشر رمزيته في مفاصل النصّ السردى بما يعبر عن تفاقم الأزمة لدى بطلها وهو يروم التوبة التي جاءت متأخرة بالنسبة لعمره، كتأخّر الساعة الرابعة بالنسبة لنهار كلّ يوم، أو ليله، ولم يمنعه من هذه التوبة ما تعرّض له، بسببها، من الضرب، والعقاب!، الذي لم يكن ليكثرث له؛ لأنّ نسائم الانتعاش تنبعث من أعماقه كالمسك الذي يغمره بنشوة يفوح عقبها في كلّ جانب!، فثمّة ثقل باهض قد سقط عن كاهله، وإنّه لم يعد خائفًا بعده، ولعلّنا نتلمّس عن كئيب ما أراد الكاتب إيصاله للمتلقي، عبر هذا العنوان، من رسالة وعظية مرتبطة بزمان معيّن، من خلال تأكيد على نهاية يوم قديم، وحياة قديمة، وبزوغ فجر يوم جديد، وحياة جديدة، ممثلاً لذلك بدلالة توقّف ممارسات منحرفة في حياته الماضية ، ودلالة ابتداء ممارسات جديدة وإن جاءت متأخرة .

وفي (أغنية عروس الماء) نجد، أيضًا، أنّ البناء التركيبي للعنوان هو جملة اسمية ، ولعلّ في كلّ لفظة من هذا البناء رمزًا وإيماءً لدلالة مقصودة للكاتب، فـ (الأغنية) تعبیر للحديث الجميل، والمؤثر، في الحياة، وإيماء له، و(العروس) رمز للمرأة اليافعة، والشابة الجميلة، و(الماء) رمز للصفاء، والنقاء، والسهولة، والطهر، فضلًا عن ذلك فإنّ قراءة هذا العنوان، للوهلة الأولى، توحى للمتلقي بالمحاجة إلى خيال أسطوري؛ فـ (عروس الماء) عند البحارة، هي حورية الماء التي تتراءى لهم عبر أسفارهم ، وتلهمهم لحظات النشوة، والسعادة في رحلاتهم الطويلة في أعماق البحار حتى تُسمع أنغامهم الشجية، وتصدح أغانيهم العاطفية، وهو موروث اجتماعي تنقله البحارة عبر أجيالهم المتعاقبة، استطاع الكاتب توظيفه توظيفًا رمزيًا جميلًا، ففي حرف السين دلالة الهمس، وكتّم السر ، في مكان جميل، وبيتٍ صغير على ضفاف نهر الغراف، كما يصفه السارد، وصفًا دقيقًا، مركزًا فيه على بطله القصة وهي (الجدة)، بقوله : ((ليست جدتي سوى المقطع الأخير من معزوفة شجيّة ، أسوة مشحونة بالعذوبة احتفظت بالكثير الذي يبقيها جذابة كالفتيات، ويُذكر الآخرين بأنوثتها ... قوامها الناعم ...

وجهها ببشرته اللامعة الملساء في الحجاب مثل تحفة جميلة ملفوفة بشيء من ورق التعليق فيها الكثير ... الكثير الذي يجعلها تختلف عن النساء القرويات ... ((16)

ولعلّ جمالية تلك الجدة : شكّلت بؤرة دلالية اتّجه السرد إليها، ودار حولها لدرجة أن غدت فيها هذه الجمالية أمرًا مشاعًا، وعندما تطورت الأحداث إلى سوء فهم وقع فيه (الجد) أخذت صفة الجمال منحىً دلاليًا آخر، عندما وقفت تلك الجدة بوجه (الجد)، ومقاطعتها إيّاه لدرجة أدت به إلى الانتحار، من حينها أحرق نفسه، لولا أن تمّ إطفاءه من لدن الآخرين، ما أبقاه سالمًا على قيد الحياة، فلم تصدّق ما حدث، غير إنّها سرعان ما تدبّل لمرضها، فنفارق الحياة ممّا يحزن (الجد) كثيرًا ((فتبدّل نظراته إلى نظرات مذهولة متكسرة ، مسافرة ، تائهة ... بدت سحنته بلون التراب ... لم يبق جدّي وحده في البيت إنّما كانت أطياف مهرته تملأ الأركان)) (17) ، فظلّ ((يغني لها بصوت عذب متحشرج قابعًا في ظلمة مثل ناسك يتلو أدعيته المهموسة وحيّدًا أجمل ما عثر عليه في سرداب حرمانه هو هذا الغناء المأتمّي الذي يحرك الحجر ...)) (18).

وهنا يكمن العنوان في نهاية القصة، ويكمل، بأغنية الجد الصادحة للجدّة، فقد استطاع برمزيتته، واعتماده على التركيب الإضافي أن ينفذ في ثنايا النص السردية، ويتسلط بكلّ طاقته لإضاءة آخر مناطق السرد في القصة (الخاتمة).

وفي قصة (لو أنّ أمّي على قيد الحياة) شكّل وجود (لو) في هذه الجملة تركيبًا شرطياً، والشرط، بطبيعة الحال، يتكوّن من جملة الشرط وجوابها، وقد افتقدت الجملة هنا لجواب الشرط، وهذا أحد أساليب المبدع التي يشدّ بها المتلقي إليه شدًّا يخلّق فيه في تصورات متعددة، وخيالات، وخيارات تتوزّع لتملأ فجوات جملة الشرط بسبل من الأجوبة، منها على سبيل المثال، لا الحصر، هذه الأجوبة المفترضة :

لو أنّ أمّي على قيد الحياة لأحسنت إليها ...
لو أنّ أمّي على قيد الحياة لاستمعت إليها ...
لو أنّ أمّي على قيد الحياة لأبلغتها بأنّي أحبّها ...
لو أنّ أمّي على قيد الحياة لبثنت إليها (همومي) ...
لو أنّ أمّي على قيد الحياة لسهرت معي في أثناء مرّضي ... إلخ .

هكذا يبقى المتلقي مشدودًا إلى هذا العنوان بسبب الطبيعة التركيبية لجملة التي تثيره، وتحفّزه للولوج إلى داخل النص سريعًا لمعرفة الجواب المناسب لشرط العنوان المفترض .

وليس لنا أن ننسى ما في (لو) من إفادة تمثلي حصول الشيء المحبوب، أو ترجّيه، وإن كان هذا الشيء متعذّر التحقّق، من مثل قول الأموات — ممّن لم يؤمنوا في حياتهم — في الآية الكريمة : ((فَلَوْ أنّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونُ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ)) (19).

وفضلاً عن الحذف الموجود في جملة العنوان، والتمثلي غير المرجو حصوله فيها فهي متلقّعة بحزن وشوق عميقين، يكتسي بهما متن القصة؛ ليصف به الكاتب حياة بطله (عبد السادة) الذي كان يمتهن مهنةً غريبةً بعض الشيء في خبرة يجمع فيها ((ما يجهد الأطفال أنفسهم بجمعه من علب البلاستيك ومخلفاته المتنوعة ، كانوا يجمعونها له من المزابل وأكوام القمامة وفي الخبرة كانوا ينفقون ساعات طويلة في تنظيف هذه الأشياء وغسلها، وتصنيفها بعناية وفق أنواعها وبعد ذلك تعبأ بأكياس كبيرة قبل نقلها إلى المعامل)) (20).

وما إن يمرض البطل ويلازم فراشه، ويفارق أصدقاءه ، ويترك عمله، وتتسارع به السنون، ويكبر، ويصبح هرمًا ، حتى يصبح بائسًا يائسًا، لا يستطيع رفع رأسه، عيونه جامدة، ولكنّ ثمة أمل آخر في الحياة، وفرصة جديدة، ينتفس فيها هذا الشيخ الصعداء، ولو لوقت قصير مع صديق آخر له، لاستعادة حياة أصبحت من الماضي، إذ ذهب هذا الشيخ — مع صديقه — في نزهة إلى مكان جميل، انشرح له صدره، وبدت فيه سيمياء الراحة، والاستجمام واضحة على تقاسيم وجهه، فتذكّر أيام الشباب، ولحظات الطفولة معًا بقوله : ((كنت آتي هنا عادةً بصحبة والدتي التي اعتادت زيارة مرقد أحد الأولياء الصالحين القريبين من هنا ...)) (21).

وفي نهاية المطاف ينقل لنا السارد الذاتي حوارًا دار بينهما أفصح فيه البطل عن أمنيته المستحيلة (جملة

(العنوان) بقوله: ((قلت له وأنا ألتفت مثله أيضاً... فأجابني بهمسة لم أسمع رجلاً هراً نطق مثلها من قبل، همسة مغموسة برائحة الذكرى، والحسرة... برائحة البيت القديم، عندما تمايل لسانه خجلاً وهو يقول: (لو أن أمي على قيد الحياة) (...))⁽²²⁾.

ليست المفارقة في أن لا نجد جزء الشرط في نهاية القصة، بل المفارقة في أن يصدر هذا التمني من شيخ هرم، وإن كانت العواطف النبيلة لا تعترف بتقدم العمر، ولا تهرم!، ولا شك في أن أنبل هذه العواطف، على الإطلاق، هي عاطفة الأمومة التي لا يُغني عنها وجود عاطفة أخرى غيرها، مهما كان نوع هذه العاطفة، من ثم يكون العنوان، كما قال رولان بارت: ((عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية...))⁽²³⁾.

وتختلف قصة (هكذا تكلمت (خميسه) وهكذا سكنت) في عنوانها عن بقية القصص كونها تبدأ باسم إشارة (هكذا) تأتي بعده جملة فعلية تُعطف عليها جملة مشابهة لها، ولعل سبب اختيار الكاتب لاسم (خميسه) جاء استناداً على الرجوع إلى معناه، ف (الخميسه) هي العبير، أو الإبل التي تُرسل إلى الماء لتُرد كل خمسة أيام فُسمي (خميسه أو مخمسة)⁽²⁴⁾، أي إنها ترتوي فتعود لحالتها الطبيعية بعد ذهاب الظمأ منها، وشبيه بهذا ذلك الدور الذي مارسته (خميسه) تلك المرأة التي تفمّصت دور الرجولة ثم رجعت إلى حالتها الطبيعية.

ولعل إنعام النظر الأولي في العنوان بجزئيه: (التكلم) و (السكوت) يكشف عن وجود ثنائية ضدية تمثل متنه، وتؤشر، هي الأخرى، نحو ثنائية ضدية يقوم عليها متن النصّ السردي، ف (خميسه) المتكلمة تقمّصت دور الرجال بكل شيء، في لبسها، ومهنتها، وجلسها في المقاهي، تتكلم مع الرجال بصوت مرتفع، حتى إنها لا تقيم علاقة مع بنات جنسها بل تقول لهن: ((أنتن قطعاً منازل، تتلذدن بالخضوع إلى الرجال الوسخين...))⁽²⁵⁾، فهي تحاول أن تتمرد على جنسها على الرغم من أنها أنثى!، ولكنها لا تستطيع المطاولة والصبر إلى نهاية المطاف، إذ تسكت في النهاية وتعود إلى حقيقتها الأولى امرأة تحكمها العواطف، والمشاعر الأنثوية، والأحاسيس الرقيقة التي يصعب التغلب عليها لكونها لا إرادية. وسكوتها في جزء المتن القصصي الثاني بعد ذلك التمرد طغيان للطبع على التطبع، الذي ألجأها إليه ما تعانيه المرأة في مجتمعها من قيود صارمة، واضطهاد مبالغ في قسوته، وسيادة الهيمنة الذكورية في المجتمع!، فضلاً عما بدا لها من أنها تقوم بالتعويض عن قلة الجنس الذكوري في عائلتها!.

من هنا بدا التعالق واضحاً فيما بين الثنائية الضدية العنوانية في (تكلمت) في زمن تمردها، و (سكنت) في زمن صمتها من جانب، وبين ما ينبئ عنه متن القصة من رؤية معبرة عن جوانب — لوضعية المرأة — متعددة، وما تعيشه من تردد غير قليل بين أدوار تؤديها في الحياة، من جانب آخر!، فمتن النص يحيل إلى العنوان والعنوان يحيل إلى متن النص.

وفي عنوان (تاريخ منقوع بالخل) يبرز مركب اسمي آخر يُحيل إلى معنى السكون والثبات، كما إن التعبير باسم المفعول (منقوع) الذي يدل على ما وقع عليه فعل الفاعل له دلالة واضحة على أن التاريخ وقع، في كتابته، تحت تأثير كتابته، وناقليه، معبرين فيه عن أيديولوجياتهم، ورؤاهم الخاصة بهم، بغض النظر عن مدى تحري الدقة، والموضوعية في كتابته، ونقله!، حتى أصبح لا يعبر عن الحقيقة بما هي، وكما هي، بل أصبح مطيةً لأيديولوجية الحكام الأقوياء، يصيغونه بأصباغهم الخاصة، ويحرفونه أتي شاوزاً من أشكال التحريف! (و) منقوع بالخل) هو تشبيه لمن يضع شيئاً في الخل فيسهل مضغاً وابتلاعه، وهذا هو التاريخ، قد سُحن بقبليات كاتبه، وقبلياته؛ ليكون قراباً ينفخ فيه من أهوائه، وعصبياته.

ولا يخفى على متلقي قصة (تاريخ منقوع بالخل) من أنها ثورة قادها ملك (لارسا) كان الكاتب فيها قد نجح، فعلاً، في توظيف أعمدة ثورة هذا القائد توظيفاً موفقاً، فهذا القائد هو من صنع مجد أهل (لارسا)، بتخليصهم من سطوة اللصوص، والمحتالين، وإبراز هذا المجد عن طريق عمل نصب تذكاري يصور جانباً من جوانب ثورته ضد أولئك اللصوص، غير إن اللصوص سرعان ما تسللوا إلى المدينة وسرقوا هذا التمثال الذي يمثل تاريخاً مهماً لهذه المدينة، فأصيب هذا الملك بخيبة أمل كبرى.

لقد وُفق الكاتب في حبكة هذا العمل الدرامي، إذ توج فكرته بتواشج زمكاني اختزل الماضي ليجسد الحاضر، بما وصلت إليها الحال التي آلت إليها البلاد من نهب، وضياع تجسداً بنهب تاريخها، وضياعه، مثلما تنهب آثارنا من لدن اللصوص، وتضيع على مرأى، ومسمع منّا!، وربّما إشار الكاتب إلى أنّ تاريخنا، وحياتنا أصبحت على هذه الشاكلة، فقد تمرّ الأمم بحالات من الضعف، والوهن يمكن لها أن تتناسى بها قيمها، أو تتنازل عنها قليلاً، لكنّ هذه الأمم لها حضارات عريقة موعلة في القدم، لا يُمكن لها أن تتهاون في أن يسرق تاريخها.

أمّا عنوان القصة (سهيل يشع جنوباً) فهو جملة اسمية، خبرها (يشع جنوباً) جملة فعلية أكملت المعنى، بما في دلالة حروف (السين، والهاء، والياء، واللام) في (سهيل) من همس، وكتّم سرّ يتّضح في نهاية القصة.

تحدّث هذه القصة عن شخص عراقيّ يعمل في النجارة اسمه (أبو حميدة) كان قد التحق بالجيش ولكنّه لم يستطع البقاء طويلاً، فنجح في الهروب عبر الصحراء الواسعة ماشياً على قدميه لياليّ متعددة ... وقد عمل عند رجل من أهل البادية كثير الترحال، وكان لهذا الرجل أخٌ مباحث ومريب كان يستغل غياب أخيه ويطعنه في زوجته (بهية) المرأة العربية ذات الأصول الإفريقية، وبعد أن فاتح (أبو حميدة) بهية بالموضوع، كانت خائفة، ومرعوبة في بادئ الأمر، فطلبت منه بحزنها وأدبها المعهود أن يتركها وشأنها، إلا أنّه بعد أن ألحّ عليها، وأعطاهما الأمان انهارت باكياً خائفة، وأخبرته بأنّ هؤلاء البدو إذا سمعوا بما يجري فسوف ينحرونها كما ينحرون شياهم، وإبلهم، كما حدّر (أبو حميدة) هذا الرجل الخائن، ولكن من دون جدوى، إذ سرعان ما عاد يكرّر فعلته، وما إن سمع (أبو حميدة) صوت النواح ... اندفع بكل قوته نحو الباب، وتسمّر في مكانه مفعجاً مشدوهاً ... لما يرى، ولم يتمالك أعصابه فأمسك بحية الرجل الغادر، لتبرز رقبتة السمينة لامعة، ومثلما تمتد يد (أبو حميدة) إلى لوح خشب لتنتشره، امتدت إلى تلك الرقبة وراحت تنتشرها بالمنجل الكبير نشرًا لا يرحم ... (26)

طلب (أبو حميدة) من (بهية) المذعورة أن تهدأ، وتجمع ما لديها من أموال وترزّمها في كيس وأن تخبر قومها بأنّ (أبو حميدة) قتل عمّهم وسرق أموالهم وهرب ... سار وحيداً في البوادي الخالية يتأمل صفاء الليل وجماله، وقد تخلّص من النقود في طريقه لأنّها تذكره بمنظر (بهية) ومأساتها، وربّما تمكّن من نسيان كلّ هذا، ولكنّه لا يستطيع نسيان سيّد المزرعة الرجل البائس البريء، فكان يناجي سهيلاً، ويقول: ليس هناك من حيلة... (27)

لقد تفاعل سهيل العنوان في سهيل الهارب من قدرة السلطات نحو الجنوب في طيات (سهيل يشع جنوباً)، فلعلّ رضاه عن نفسه بهروبه من سطوة الحاكم المتجبر، وقيامه بقتل رجلٍ خائنٍ شكّلا له بما يشبه الإشعاع المتجسّد في ضميره، وكأنّه يشعّ نبلاً وهو يتّجه نحو الجنوب، وكأنّه سهيل في منزلته. وقديماً كان سائداً لدى العرب أنّ (نجم سهيل) الذي يكون واضحاً للرؤية في ليالي ما بعد الحرّ الشديد مؤشّر إلى الاعتدال الخريفي، أي أنّ ظهوره مرتبط بفصل الخريف، وهو ما يبدو منسجماً، دلاليّاً، مع عمر بطل القصة في خريف عمره.

هذا النجّار الذي توج انتفاضته بجريمة قتل، لا يطلب من المظلوم، ولا من ربّ عمله، الذي لم يكلفه بعمل من هذا القبيل، بل بما فوّض هو لنفسه من باب النهي عن المنكر، وعدم السكوت على الظلم، وإن لم يكن الكاتب، واضحاً، هنا، في الإجابة عن السؤال التالي، وهو: هل كان البطل الهارب من الظلم منتفضاً لحاله المزري الذي آل إليه في آخر المطاف؟، أو للنهي عن المنكر؟، أو لكلا الحالين معاً! .

وسهيل النجم المعروف هو (نجمة الصباح) التي خالطت بنورها وظهورها علامات انبلاج اليوم الجديد في مدة الاعتدال الخريفي، فسهيل (النجم) غير مقرون بالجنوب فقط، ولكن سهيل الهارب سما عند الكاتب ليكون نجماً على الجنوب؛ وكأنّه أراد أن يظهر، بتلك المقاربة، معاناة الجنوب من الظلم، وعدم سكوت أهله على الظلم، بتدرّجهم بمجموعة من القيم، والمبادئ التي يمكن أن تشعّ كما يشعّ سهيل (النجم)، وهذا اعتزاز، كثيراً ما، نجده في انجذاب الفرد إلى موطنه، وبيئته، وقيمه، وقومه.

ومن الجدير بالذكر أنّ القسم الثاني من المجموعة احتلته الصيغة الثانية للعنوان المكونة من دالّين أو مفردتين متعلّقتين بمحذوف، ولعلّ أول عنوان نقف عنده في هذا القسم هو (أثناء الحمى) الذي أراح عنوانات قصص

المجموعة كلها وأصبح عنواناً رئيساً لها.

ف (أثناء) منصوب على الظرفية متعلق بمحذوف وهو مضاف ، و (الحمى) مضاف إليه، و (أثناء) متعلق بمحذوف سابق له، من قبيل : هذيان في أثناء الحمى، أو لاحق، من قبيل : (أثناء وجود الحمى)، وقد تأتي دلالة الحذف، هنا، لجلب ذهن المتلقي إلى ما يثير فيه استدعاء النقيض مباشرة .

بطل القصة (خلف الحجية) إنسان فقير، بسيط، يعمل ضابط صف في الجيش العراقي، حاذقاً متمرساً، رقيق الحاشية، يخلق ذهنه، ورأسه على الطريقة العسكرية دائماً ((استطاع أن يحرز لقب والدته الحاجة ليتوّج به اسمه، مثلما أحرز ودّاً كثير من الأصدقاء وكان قد تقبل هذا اللقب كملاذٍ أخير بعد أن فقدت العائلة كل رجالها))(28).

كان (خلف) يقضي أيام إجازته يفتّ الطعام إلى ديكه ، ويطعمه بحرص، ويمضي الساعات في تدريبيه، كان ضابط صف حقيقياً، وقد اشتهر ديكه في حلبات المصارعة وكان الجميع يسمونه (منتصرًا) وكان صديقه يسخر من تسميته لديكه بهذه التسمية، بقوله له : إنّ هذا الاسم يليق بولد من أولاد حي المعلمين في المدينة(29).

إنّ ((أصدقاء خلف أغلبهم من الميسورين، أبناء الذوات، كانوا ممّن ينفقون نفوداً كثيرة على امتلاك أشرس أنواع الديوك (كذا) والمراهنة عليها بلا وجع رأس، وعلى الرغم من كلّ الديوك التي اقتنوها فقد كانت حظوظهم تخبب أمام الضربات الماحقة لديك الحجية)) (30)، وفي ذات يوم عاد أصدقاء (الحجية) لمنزلة ديكه بديك جريء تم انتقاؤه من أغنى السلالات، وفي المباراة كان الاثنان يتقاتلان وكأتهما لا يريدان أن يعيشا، كان منظر اللوحة الوحشية لا يطاق، تراجعت إلى الوراء فتبدى لي منظر الحلبة من الأعلى إلى الأسفل بكل رعونته، وفي الحلبة استقرت غيمة بيضاء شفاقة من دخان السكاكر، وأسفلها كان زغب الريش يتحرّك مضطرباً، صاعداً ونازلاً، وفق خفقات الأجنحة المتلاطمة، وقد تسلّط ضوء ساطع على الكائنين الصغيرين اللذين تسربلا بدمائهما، فكانت لوحة قائمة رسمها إبليس بلا رافة بمدار من سخام الدم، وما إن حلت الجولة العاشرة حتى انقض الخضم الهائج بهمة على (منتصر) وكسر جناحه، ثمّ جثم فوقه وراح يفتك به، وتركه بعد دقائق أكواماً من الريش معجونةً بالدم، وقد تلقى (خلف) وشاية بأن أصدقاءه تحايّلوا عليه، وكانوا يزقون المنشطات في فم ديكهم خلال فترات الاستراحة(31).

كان خلف واقعاً تحت تأثير حمى عالية، والعرق يتفصد على جبينه الأحمر العريض، وكانت نيران الأسف تأكل كل أطرافه... (32).

نجح الكاتب في (أثناء الحمى) في معالجة موضوع الرفض، رفض الواقع السلبي، إذ صوّر في حديث (مونولوجي) له مع بطل الشخصية (خلف الحجية) هيجان الرفض، لتدني القيم العليا في المجتمع، وانتشار ثقافة الغش، والتحايل، والتجرد من امتلاك أدنى معايير الأخلاق التي صارت، هي الأخرى، وكأنها شكلٌ جديدٌ للشرف، والقيم العليا، ... وإنّ (أثناء) في (أثناء الحمى) تعود إلى تخلّل الحدث في مدة محدّدة من الزمن، أو حيز الزمن (المكان) الذي اشتغل فيه... ، فالحمى التي عاشها البطل ما هي إلا أعراض ثورة الغضب، ثورة الرفض على هبوط القيم ... إذ إنّ العنوان يوضّح، بما لا يقبل الشكّ، أنّ ثمة حدثاً حصل في (أثناء) حالة الحمى ، وهذا الحدث هو الذي ولد الحمى، وذلك واضح في العتبة الرئيسية، هنا، (العنوان) الذي غدّ مدخلاً مناسباً لوصف حالة الهيجان التي يعانها أغلب البشر حتى لو كانوا أقلّ، من غيرهم، تعرّضاً للظلم، فضلاً عن ذلك اختار الكاتب (أثناء الحمى) رمزاً للمجموعة كلها، وكأنّ حوادثها انضوت في وقت مرض معيّن ... وانتهت بانتهاء ذلك المرض، ثمّ يجسّد — الكاتب نفسه — على غلاف المجموعة صورة فتاة يوحى بها إلى مجموعته (أثناء الحمى) من خلال توظيف الألوان فيها، ألوان النار يعلو هذه الفتاة رأس كبير خلف رأسها الحقيقي، يدور فيه ما يشبه سحابة من الدخان ... وليس الإيحاء بنارية الصورة، وسخونة العنوان هو الإيحاء النهائي لمقصدية الكاتب، بل يمكن لنا أن نقرأ سيمياء أخرى، ونضع أيدينا على بؤرة جديدة، وهي إنّ الإنسان من دون حرارة يبقى كائناً بارداً جامداً، فاقداً للحبوية، والفاعلية، وإنّ الحرارة فيه شعور آخر بالحياة، والتجديد، والحركة .

وفي قصة (ذبابات آيار) جاء تركيب العنوان، جملة اسمية، متعلق بمحذوف، أيضاً، ف (ذبابات) خبر لمبتدأ محذوف عزّفته الإضافة، وخصّصته .

ولا شك في أنّ سيميائية العنوان يبدأ اشتغالها من هذه الإضافة (إضافة الذبابات إلى شهر آيار)، وهو اشتغال يؤكد، كثيرًا، وجه الملازمة بين الاثنين (الذبابات) و(آيار)، فضلًا عن، اشتغال سيميائية جديدة هي سيميائية صيغة الجمع في هذا العنوان وما فيها من دلالة. ف (ذبابات) صيغة جمع لمؤنث سالم، والمعروف أنّ هذه الصيغة تستعمل للعقلاء، أساسًا، ولعلّ جمع ما ليس عاقلًا بها، هنا، هو قصدٌ، من الكاتب، لإنزال من كان عاقلًا منزلة ما هو ليس عاقلًا، وربّما يكون العكس هو الصحيح، وهو إعطاء غير العاقل منزلةً أخرى، غير منزلته، ورفع لمستوى العقلاء، بإعطائه نحوًا من الحياة، والشعور، والتصرف، بما يحاكي به العقلاء، وهو تهوين للعقلاء أيضًا .

وقد ألفت أهل الجنوب أنّ نهر الغراف، شأنه شأن الأنهار العراقية الأخرى، يمتلئ في أيام محدودة من آيار، بأنواع الذباب الذي يطفح فوق الماء بأعداد هائلة، مناسبًا معه ؛ ولعلّ استخدام المبيدات الحشرية، على نطاق واسع، في السنوات الأخيرة، ساعد على انقراض هذه الحشرة؛ لأنّها تعيش لمدة قصيرة جدًا . إنّ قراءة النص القصصي (ذبابات آيار) يكشف لنا، بوضوح، عن عمل بطله (جبار الحداد) الذي يصنع الأسلحة باستمرار، وبأعداد كبيرة، وعلى الرغم من ملاحظته من قبل رجال الأمن، ومع حذره الشديد، فإنّه وقع بين أيديهم، في النهاية. ما يفصح عن أنّ الكاتب استعمل هذا العنوان (ذبابات آيار) لتشبيهه رجال الأمن، وقوى السلطة الحاكمة إبان اعتقال بطل النصّ (جبار الحداد) ب (ذبابات آيار) في توظيف مشهد من مشاهد الحياة المكتظة بالخوف والرعب، المزحمة بأحداث جسام، تختزنها ذكريات كلّ متلقٍ من متلقّي أحداث ذلك الزمان .

لقد وظّف السارد تلك الأحداث، بجرأة كبيرة، في زمن طال فيه سكوت أهله؛ وابتلع الخوف حتى حناجرهم، فإن كان ثمة أدب، آنذاك، فهو أدب مسالم في كلّ الظروف، والأحوال، أشبه ما نسمّيه ب (أدب الخوف)، أو (أدب الرعب)، أدبٌ بقي فيه الواقع معيّنًا، لا حضور له؛ لأنّه لم يبحث عن فسحة يُعلن فيها عن نفسه، ويعبّر فيها عن الواقع الجديد، من ثمّ ولدّ البؤس، في الأدب، مرارةً وأسى عميقين، لا يسمحان حتى بسرّ مجريات الأحداث، ولو بأقلّ ممّا هي عليه من صورة .

ولألم (جبار) مرارة منعت حتى لذة سردها، وذبابة آيار لا تعيش إلا ليوم واحد فوق مجرى النهر، فتسقط فيه، بمعنى أنّ عمرها قصيرٌ جدًا، وهو استشراف من لدن الكاتب بأنّ عمر الطغاة، مهما تجبروا، وطغوا في الأرض، قصير جدًا كعمر ذبابة آيار! ، أو هو أقصر منه . ثمّ هو إلماحٌ لضعف الحاكم الجائر، وزبانيته، وتشبيهها لضعفهم بضعف الذباب، وليس غريبًا إذا (ضغفت الطالبُ والمطلوب).

ولعلّ العنوان الوحيد الذي جاء بمفرده واحدة في المجموعة هو عنوان قصة (تشابيه)، وقد يبدو لبعض المتلقّين أنّ كلمة (تشابيه) من الاستعمال اللهجي العامي الدارج في الوسط الشعبي؛، في حين هي مفردة فصيحة وردت على صيغة جمع القلة وأصلها : شبه يُشبهه شابه، وهي تشابيه⁽³⁾ ، لعلّ الكاتب جاء بها حرصًا منه على الدقّة في الإيصال، والتعمّق في الوصف، والعمل على تقريب الواقع الأدبي من الواقع الاجتماعي الدارج؛ ولغناها، كذلك، بالعمومية، والتوسّع الكبيرين اللذين قد يغنيان عن أيّ تعبيرٍ آخر .

يبدأ القاص بسرّ وصفه للمكان ، وما يُضفي عليه، في تلك الأيام، من سرّيّة، وتعتيم، مركزًا على وصف أحدى الجنود، من معسكر يزيد، وأحدى عيال الحسين (عليهم السلام)، ومشاركًا البطل الذي لم يُسمّه، في قوله : هل ستحضر لمشهد العرض ؟ .. سألني بهذه الطريقة التي ألهبت الحب في داخلي، وجعلتني ابتسم في وجهه، وأقول له : سأكون حاضرًا... (34).

ويستمر السارد المشارك بوصف تلك (التشابيه) بقوله : ((إنّها ملابس حسّية، تعبّر عن وجدانهم أكثر ممّا تعبّر عن التاريخ نفسه، ألبسوا أصحاب الحسين وأهله الأردية الملائكية البيضاء، والخضراء بكلّ برودتها، ورفقها، ورحمتها، بينما سربلوا معسكر الأعداء بالأحمر، والأصفر، فكانوا على كثرتهم يمرحون كالدم والنار... إنّها عروض حزينة، لا يمكن لكلّ من رآها إلا أن يذرف شيئًا من الدمع، وكنّث في نهاية حزينة بصدق وأنا أرى جموع الذبّاحين يقضقضون أولئك النفر القليل !...)) (35).

اعتاد كلّ فريق من الفرق الإسلامية في الوسط المسلم في ممارسة طقوسه الدينية، وشعائره الإسلامية التي

يحييها انطلاقاً من اعتقاده بأنّها الأسمى، والأصح، مستنداً إلى قوله تعالى : ((وَمَنْ يُعْظَمْ شَعَائِرَ اللَّهِ فَأِنَّهَا مِنْ تَقْوَى الْقُلُوبِ))⁽³⁶⁾.

والتشابه — التي يتكلم عليها الكاتب — تشبه إلى حدّ كبير العمل المسرحي، غير إنّنا لا يُمكن أن نطلق عليها أعمالاً مسرحية؛ صحيح أنّ المسرح اسم مستعرب إلّا أنّ التشابه بمنحها هذا أخذت تشبه، إلى حدّ ما، المسرح الإغريقي في العصور الأولى الذي كان يمسرح الحكم، والمواظ على لسان قساوسته، وحكمائه على مسارح كانت لها قدسيّتها التي لا تقل أهمية عن بقية المقدسات، ولأنّ العصور اللاحقة لملحمة (الطف) لم يكن فيها ما يكفي من الفنون الدرامية، والوسائل الفنيّة الأخرى، وكما هو معهود في أيامنا هذه، أصبحت (التشابه)، في وقتنا الحاضر، إحدى الإيقونات الفاعلة لتذكّر واقعة الطف، في شهر محرّم من كلّ عام.

ولعلّ هذا العمل الممسرح (التشابه) يمثّل صورةً صغرى، ومبسطةً لأحداث الملحمة المجدّدة مسرحياً، بما يرافقها من غنى في التقنيات، والمؤثرات الصوتية، والحركات، والانفعالات، وتقنيات الملبس، وما يصاحب ذلك من تقنيات أخرى، ليس آخرها أن لا يقوم بدور الإمام، في مسرح التشابه، إلّا من هو من الصالحين.

هذا العمل المكرّر سنويّاً يترك، في الذات، مؤثرات إيقاعيّة قائمة على فكرة المظلومية التي لم يجد التاريخ أبغ منها في إيصال صوته عبر زمان ميثولوجي لامتناهي، كما حصل مع ميثولوجيا (صلب المسيح). ولم يخف على أحد ما في هذا العنوان من اختزال كبير لمعنى النص، ومضمونه.

الخاتمة :

ما تقدّم كان قراءة، نحسبها متواضعة، لدلالة العنوان في مجموعة (أثناء الحمى) القصصية لـ (محمود يعقوب)، وتعلقها مع متن النصّ القصصي، كشفت لنا، في أغلبها، عن أنّ عنوان القصة، في هذه المجموعة تحديداً، يكاد يكون مرآةً لمتنها النصّي، وكلّما طال إمعان النظر في هذه المرآة، كلّما تجلّى لنا بعض ممّا هو مخبوء تحت هذا المتن، وفي ثناياه، وزواياه. ويتأكد لنا هذا التجلّي كلّما دلّفنا، نعمن النظر، في خفايا هذا المتن القصصي، باتجاه شاقولي نحو نهايته، وربّما لم يكن هذا الأسلوب (استنطاق النصّ وكشف علاقته ببنية العنوان، أو العكس)، جديداً على دارسي الأدب، وقارئيه المتخصّصين فيه، ومتذوّقيه على سبيل الجمالية، والمتعة. لكنّه، بالتأكيد، كان أسلوباً جديداً يتّبعه دارسو الأدب بكثرة في النظر إلى النصوص الأدبية الحديثة، ومحاورتها، وتوجيه دلالتها الوجهة التي يقتضيه السياق.

وممّا وقفنا عنده في تخوم هذه المجموعة القصصية من تشخيصات، هو بروز عنوانات تتجاوز الدالّ المفرد، والدالّين إلى البناء الجملي الذي اعتمد على الاسمية من الجمل، حتى شكّل سمةً بارزةً في المجموعة القصصية (موضوع الدراسة) كما في قصة (الوز... من ذلك الجبل البعيد)، التي جاءت خيوط عنونها ممتدة من العنوان إلى النصّ وبالعكس، ذهاباً وإياباً. وقصة (ورد الساعة الرابعة) التي استطاع عنونها أن ينتشر في مفاصل النصّ السردي برمزيتته التي تعبر عن تفاهم الأزمة، وقد بدت القصديّة واضحة فيه.

أما في عنوان (أغنية عروس الماء) فقد اعتمد العنوان برمزيتته على التركيب الإضافي في أن ينتشر في ثنايا النصّ، ويتسلطّ بكلّ طاقته لإضاءة آخر مناطق السرد في حين مثّل العنوان علاقته مع النصّ على أنّها علاقة مساءلة وتأويل، كما في قصة (لو أنّ أمّي على قيد الحياة)، وتنفرد قصة (هكذا تكلمت خميسه وهكذا سكنت) بكونها مركّباً اسمياً يمتاز عن بقية العنوانات الأخرى بوصفه يتبنّى إحالةً إشاريةً تختزن كثيراً من دلالة النصّ، ووجهته المطلوبة.

وفي قصة (تاريخ منقوع بالخل) اختزل العنوان محتوى النصّ، عندما تضمّن انزياحاً تعبيرياً في إسناد التاريخ إلى الخل، ومثله، أيضاً، عبّر العنوان عن نصه في قصة (سهيل يشع جنوباً).

وقد مثّل الصيغة الثانية من البنية العنوانية العنوانات المكونة من دالّين، أو مفردتين متعلقتين بمحذوف، من مثل (أثناء الحمى) عنوان إحدى القصص الذي أراح عنوانات قصص المجموعة كلّها وأصبح عنواناً رئيساً للمجموعة القصصية. لكنّ هذا الحضور الطاعي للعنوان ارتبط، عند الكاتب، بـ (فلاش باك) يعود فيه إلى تزمين

الحدث في غضون مدة معيّنة، يشي بها استعماله لكلمة (أثناء) .

وجاءت دلالة عنوان قصة (ذبابات آيار) متعلقةً سايكولوجياً مع تزامنات الحدث النصّي؛ لتعكس رؤى محلّقة في ذات الكاتب، عاليًا، تُلبسه لباسها الذي تريد.

وقد جسّد عنوان (تشابيه) موضوعه بمفردة واحدة، قد أعطت فكرة شمولية لما تحتها من مضمون مالوفٍ أُعتيد تكرار تلقّي حدثه سنويًا من لدن الكاتب، والقارئ، على حدّ سواء .

هوامش البحث:

- (1) ينظر : السيميوطيقا والعنونة ، جميل حمداوي : 96 .
- (2) ينظر : صورة العنوان في الرواية العربية ، جميل حمداوي : 24 .
- (3) دينامية النص ، د.محمد مفتاح : 72 .
- (4) ينظر : العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية ، مفيد نجم : 97 .
- (5) يُنظر: م . ن : 67 .
- (6) شعرية الرواية ، علي جعفر العلق : 10 .
- (7) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار: 15 .
- (8) ينظر : م . ن ، والصفحة .
- (9) تأويل متاهة الحكى ، د.محمد صابر عبيد : 130 .
- (10) ينظر : الخطاب السردي والشعر العربي ، د.عبد الرحيم مرشدة : 22 .
- (11) في نظرية العنوان ، خالد حسين : 30 .
- (12) علم العنونة ، عبد القادر رحيم ، 46 .
- (13) أثناء الحمى : 4 - 5 .
- (14) م . ن : 13 .
- (15) ينظر : م . ن : 15 .
- (16) ينظر : م . ن : 47 .
- (17) م . ن : 60 - 58 .
- (18) م . ن : 61 - 62 .
- (19) سورة الشعراء : 102 .
- (20) أثناء الحمى : 64 - 65 .
- (21) م . ن : 69 .
- (22) م . ن : 69 .
- (23) السيميوطيقا والعنونة : 100 .
- (24) ينظر : لسان العرب ، ابن منظور : 216 .
- (25) أثناء الحمى : 71 .
- (26) ينظر : م . ن : 91 - 103 .
- (27) ينظر : م . ن : 103 - 105 .
- (28) م . ن : 40 .
- (29) ينظر : م . ن : 41 .
- (30) ينظر : م . ن ، والصفحة .
- (31) م . ن : 41 - 44 .
- (32) ينظر : م . ن ، والصفحة .
- (33) ينظر : لسان العرب ، (مادة شابه) : 11 - 12 .
- (34) ينظر : أثناء الحمى : 13 .
- (35) م . ن : 19 .

(36) سورة الحج : 32 .

مصادر البحث ومراجعته :

- القرآن الكريم .
- أثناء الحمى، محمود يعقوب، مجموعة قصص، من منشورات مجلة شرارة ، النجف الأشرف ، ط1 ، 2011 م .
- تأويل متاهة الحكيم، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2011 م .
- دينامية النص تنظير وإجراء ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2006 م .
- الخطاب السردي والشعر العربي ، د. عبد الرحيم مرashedة ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط1 ، 2012 م .
- علم العنونة ، عبد القادر رحيم ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ط1 ، 2010 م.
- العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 م .
- في نظرية العنوان ، خالد حسين ، دار التكوين ، دمشق ، 2007 م .
- لسان العرب ، ابن منظور ، دار إحياء التراث ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت — لبنان ، ط3 ، د . ت.

المجلات والدوريات

- السيميوطيقيا والعنونة ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج 25 ، ع3 ، 1997 م .
- شعرية الرواية ، علي جعفر العلاق ، مجلة علامات في النقد ، جدة ، مج6 ، الجزء 23 ، 1997 م .
- صورة العنوان في الرواية العربية ، جميل حمداوي ، مجلة رقمية الكترونية ، 2007 م .
- العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية ، مفيد نجم ، مجلة نزوى ، عمان ، ع47 ، 2006 م .