# بلاغة القصة القصيرة، مجموعة (حلم البلبل) لأنور عبد العزيز مثالا.

م.د عدنان رحمن حسان

قسم اللغة العربية / كلية الآداب / جامعة القادسية

# The rhetoric of the short story, the collection ‘Dream of the Bulbul’ by Anwar Abdel Aziz as an example.

Dr. Adnan Rahman Hassan

Department of Arabic / College of Arts / University of Al-Qadisiyah

## ملخص البحث

حاول البحث الوقوف على بلاغة النص السردي، بالنظر إلى مجموعة قصصية للقاص أنور عبد العزيز، تتحقّق فيها كثير من مصاديق بلاغة القص، من دون حصرها على ما تجلّى في تلك المجموعة، بل إن الظواهر البلاغية كثيرة، لكن قصرت البحث على البارز منها والهام الذي يتلاءم مع مساحة البحث.

مع الأخذ بالحسبان أن بلاغة القصة تصدر من خصوصية القصة القصيرة نفسها، بوصّفها نوعا سرديا مستقلا، له حدود يمكن الوقوف عندها، لكن لا يمنع أن تتداخل وتتشارك مع أجناس سردية أخرى، ولأجل ذلك ستوظف القصة ما ينسجم مع نوعها من التقانات البلاغية،وما يحقّق لها الركن الابداعي والجمالي، من دون اغفال لميزة التجدّد البلاغي، ما دام لكل عصر بلاغة.

لذا برز في مجموعة (حلم البلبل) ما نراه مهيمنات بلاغية نستطيع كشفها والوقوف على تجليّاتها، لا سيما عندما تتداخل أو تتركّب على قواعد السرد وأركانه، مشكِّلة ميزة خاصة له، فكانت هناك بلاغة عنوان وإشارة وتشخيص ورمز وخاتمة، وهي بلاغات تتعاضد لتحقيق البنية العامة للقصة القصيرة.


الكلمات المفتاحية: بلاغة ، القصة القصيرة، حلم البلبل

Abstract

The research tried to stand on the rhetoric of the narrative text by looking at a collection of stories by the narrator Anwar Abdel Aziz in which many of the evidence for the eloquence of storytelling are realized, without limiting it to what was manifested in that group. There are many rhetorical phenomena, but the search is limited to the prominent and important ones that fit the scope of the research.

Bearing in mind that the rhetoric of the story emanates from the specificity of the short story itself, as an independent narrative genre, which has limits that can be stopped, but it does not prevent it from overlapping and sharing with other narrative genres. For this reason, the story will employ what is consistent with its kind of rhetorical techniques, and what achieves its creative and aesthetic pillar, without neglecting the advantage of rhetorical renewal, as long as every era has rhetoric.

Therefore, in the collection (Dream of the Nightingale), what we observe are rhetorical dominants that we can detect and find out about their manifestations, especially when they overlap or are superimposed on the rules and elements of the narration, forming a special feature for it. Thus, there was a rhetoric of a title, a reference, a diagnosis, a symbol, and a conclusion, which are rhetoric that cooperate to achieve the general structure of the short story.

Keywords: rhetoric, short story, Bulbul's dream

التمهيد: علاقة البلاغة بالسرد

إذا كانت البلاغة العربية القديمة قد توقّفت عند الجملة، فذلك يجعل دراسة السرد الحديث على وفق تلك الحدود غير مجدية وقاصرة، ما دام السرد لا سيما الرواية والقصة بنية متآزرة لا يمكن استقطاع جزء منها من دون أن تختلّ الأجزاء الأخرى ويضطرب المعنى الشامل للنص السردي، لذا يجب توسيع المصطلح البلاغي ليتلاءم مع هذا الابداع الأدبي الجديد بالنسبة للبيئة العربية، والنظر أيضا إلى قوانين هذا الابداع وأصول الكتابة فيه؛لكي تنسجم دلالة المصطلح المستحدثة مع قاعدة الفن السردي، ما دام وضع المصطلح وتطويره خاضعا للمصاديق التي تلحظ في المتون، سردية كانت أم غير سردية.

إن مكمن الاختلاف البلاغي بين الأجناس الأدبية، -مثلا بين الشعر والرواية - لا يقع في كونهما ممارسة لغوية، بل يتجلّى في التقنيات، وليس غريبا أن يلجأ الكاتب إلى لغة الشعر فيدخلها نصه الروائي، أو يلجأ الشاعر إلى طريقة السرد فيدخلها إلى قصيدته، حتى إن عُدّ ذاك من قبيل التحديث أو التجريب والمزاوجة بين الأجناس الأدبية أو البلاغة الجديدة، إلا أن هذا الملمح لا يُبعد الأصول القارة ولا ينفيها، بل يمكن عده إضافة عليها ومحاولة تطوير وسائلها.

لذلك ينبغي الوقوف على بلاغة الجنس أو النوع حتى تُكشف الخصوصية، ويُركن إلى قاعدة أولية تسمح برصد مظاهر التطوير،فإذا كانت الجملة -مثلا -في قصيدة ما تشكل بؤرة بلاغية مهيمنة على القصيدة بأكملها، فهي في موضع سردي لا تشكّل إلا

نُويّة صغيرة ترتبط بأخريات لتشكّل النص الذي قد يفيد معنى مجازيا، رغم أن الجملة كلها أو أن النص كله مؤلف من جمل تقريرية خالية من أي انحراف في استعمال اللغة.

ومن هنا يبرز الاختلاف في منطقة الاشتغال المصطلحي، لذا لابد من تغيير الحدود المصطلحية لتتناسب مع أشكال الإبداع، كل هذا بالنظر إلى جنبة بلاغية واحدة وهي زاوية المجازات، لكون أن هناك (بلاغات) أخرى يؤسسها الجنس أو النوع تالية لبلاغة القول، كبلاغة المرئي مثلا وبلاغة الدوال الأخرى غير اللغوية (الفضاءات).

ومثل المجازات قضية التقديم والتأخير، التي قد تأخذ في النص السردي حيزا لغويا كبيرا معبرا عن حدث أو أحداث كثيرة، وهو ما يعرف بالمفارقة السردية،فالفرق كبير بين التقديم والتأخير في علم المعاني الذي هو باب من أبواب البلاغة العربية القديمة وبين التقديم والتأخير السردي، فالأخير ينظمه الحدث وتتابعه حسب أولوية الوقوع، في حين أن الأول ترتبه القاعدة النحوية المنطقية، سواء اشتمل على (حدث) أو (فعل) تام أم لم يشتمل، وهذا ما يفرق به عن نظيره السردي، فضلا عن فرق الفائدة المرجوة منه.

وما دام البحث الحالي يحاول فحص بلاغة القصة القصيرة بالخصوص، فذلك يدعو إلى الوقوف على مفهوم القصة لكشف صيغها وطرائقها الجمالية، رغم ما يواجهنا من مرونة في الحدود وتعدّد وجهات النظر، لذا يلحظ أن معايير القصة القصيرة (غير يقينية)[1].

بداية يمكن أن يشكّل القِصر (خصيصة فارقة بين القصة القصيرة والرواية)[٢]،لأجل هذا يدخل القصر بوصفه جزءا من حدود المفهوم، وهو في ذاته ضرب من البلاغة، لا سيما إذا لم يُخل بشروط الايجاز ولا يفسد المعنى أو يعصف بالقارئ ويضيّعه، وهنا يرد تساؤل عن إمكان عدّ القصة القصيرة بلاغة للرواية بالنظر إلى ميزة القصر؟

لا يستبعد ذلك على الرغم من الرؤية التي تنسب الرواية إلى أصول أسطورية، والقصة إلى حكايات وخرافات، وعلى الرغم من نقاط الاختلاف الأخرى أيضا، فالإيجاز أو التكثيف بوصفه بلاغة لابد أن يعمد إلى وسائل أدبية تجعل من متلقي النص متحفزا لسد فجوات المعنى وإتمامه وتقصي إحالته، لذلك يُرى أن الاختصار يجعل للقارئ مساحة نشطة للتفاعل والمشاركة،ومن تلك الوسائل: الحذف والترميز والإشارة (بالمعنى البارتي) وغير ذلك.

إن اقتران القصة بـ (القصيرة) هو توجيه مباشر إلى ركن بلاغي قيّم،يساوي الايجاز بالمصطلح البلاغي العربي القديم، وفيه يدرك المتلقي المحذوف ويعيه من دون حاجة إلى ذكره، حدثا كان أم قولا،بل يتعدى ذاك إلى الأزمنة والأمكنة والمشاهد الوصفية.

ومن حدود مفهوم القصة القصيرة أيضا وحدة الأثر أو الحدث، فموضوع القصة حادث مفرد (مركز اهتمام وحيد) ينتظم حوله الحكي[٣]، هذه (الوحدة) تدعم فكرة التكثيف والإيجاز، على الضدّ من التعدّد الذي يفقدها، وتفرض الوحدة إثر ذلك تماسكا وانسجاما يمتدّ إلى نهاية القصة،

مستحوذة في ذلك على اهتمام القارئ واستمرار تركيزه ومتابعته، في حين يؤدي تعدّد مراكز الاهتمام إلى فقد هذه الميزة البلاغية التي تمثّل جوهر القصة القصيرة، وتكاد تكون ميزة وحدة الأثر في القصة من أجلى الميزات التي اتّفق عليها النقاد بوصفها معلما محدّدا لمصطلح القصة القصيرة.

فإذا كان استعمال اللغة استعمالا مخصوصا صوتا ودلالة وتركيبا يمثّل بلاغة الشعر على سبيل المثال، فإن تركيز القصة على حادث واحد مشروط بكشف حقيقة مستترة[٤]،تمثيل لجزء هام من بلاغتها لا يمكن أن تتخلّى عنه أو تعتمد على بلاغة غيره، ولو كان كذلك لخرجت القصة من تصنيفها الأجناسي.

إذن يشتغل مركز الاهتمام اشتغالا محوريا،تأتي وسائل التكثيف الأخرى بوصفها بلاغات -داعمة وساندة لتحقيق أقصى ما يمكن من البنية الجمالية الكلية، وهنا يُطرح تساؤل مفاده هل أن(وحدة الأثر) كافية لتشكيل بلاغة القصة القصيرة؟

لئن اتّفق أغلب النقاد على شرط وحدة الأثر فيها، فذاك لا يعني طمس التقنيات الأخرى وإقصاء مواطن الفن، إذ ينبغي أن توازر الوحدة جماليات أشرت إلى بعضها سابقا، وأخرى تتعلّق بالتشكيل والرؤية والموضوع وغيرها، لذا لابد أن تتوفر شروط الفن في النص المبدَع، والقواعد التي يتطلبّها الجنس السردي، فلا يُكتفى بوحدة الأثر ما دام النص غير محقق لشرطه الابداعي وسماته النوعية، ومن هنا نفرق بين قصة لتشيخوف -مثلا- وخبر في أحد كتب التاريخ.

تتضمّن مجموعة (حلم البلبل) إحدى وعشرين قصة،سنحاول الوقوف على الظواهر البارزة التي تنمّ عن معلم بلاغي يمكن رصده، مع الأخذ الحسبان أن من قصص المجموعة ما يفتقر إلى وحدة الأثر، إذ يصيّرها الكاتب مشاهد متفرّقة متعدّدة، تمضي إلى نهاية متوقّعة من خلال الإبانة عن مصائر شخصياتها تدريجيا،فهي تتجه إلى الحلّ لا إلى الذروة، مثل قصة (حكاية رجل الزيتون، الهولندي الآخر،ليلة السلطنة، ترانيم أخيرة).

١- بلاغة العنوان

ليست هناك ميزة بلاغية أجناسية بين عنونة القصة القصيرة وغيرها من أجناس السرد لاسيما التخيّلي منه، وسواءٌ تسميتنا رواية بـ(آنا كارنينا،أو زينب)وتسميتنا (انكريزية) لقصة قصيرة على سبيل المثال، بوصف هذه العنوانات أسماء علم مؤنثة.

إن العلاقة بين العنوان والنص تأخذ شكلا دائريا، إذ لا دلالة قادرة ومحدّدة في عنوان من دون نص يليه، كما أن النص يحتاج إلى هوية ليُتداول،ونظرا لهذا العلاقة يوصف العنوان بأنه (بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها، فالعنوان بهذه الكينونة بنية افتقار يغتني بما يتّصل به من قصة، رواية، قصيدة،ويؤلف معها وحدة سردية على المستوى الدلالي)[٥].

وبالنظر إلى عنوانات النصوص الأدبية الحديثة نجد أنها لا تتجاوز الجملة، وقد تُختزل لتصبح مفردة واحدة، فإذا كان العنوان وحدة مستقلة متصدرة المتن السردي، تمتاز بالقِصر والاختزال، والتفرّد والتجرّد من السياق النصي والسياقات الأخرى أيضا مؤقتا،فذلك يقتضي البحث في

بلاغة لها ارتباط بين مباحث بلاغة الكلام أو اللغة ومباحث بلاغة السرد، أي بلاغة تجمع بين خصوصية الفنون القولية الأدبية.

وبمعنى أوضح بالإمكان أن تترشّح بلاغة من العنوان قبل الولوج لداخل النص بالوقوف على مثيرات ذلك العنوان، لكن ذلك يبقى محتاجا إلى سياق قد يؤكد أو ينفي ما صدّرته الدلالة الأولى للعنوان، ولمنع الاحتمال الدلالي ينبغي الرجوع إلى معطيات المتن الذي انبثق منه، وهنا تُصبح مفردة العنوان أو جملته منتمية لسياق لغوي قد يمتد على طول النص، ممّا يجعلها تنوء بثقل دلالي وتتوزع على مساحة حدثية كبيرة.

ومن هنا تظهر العلاقة بين جملة العنوان التي قد لا تشير إلى حدث ما، وبين جملة العنوان نفسها وهي في محور أو سياق سردي يوجهّها أو يمنحها المعنى أو يدمجها بأحداث أو يجعلها مركز تلك الأحداث.

وسنرى ذلك في عنوانات مجموعتنا القصصية،إذ نجد الكاتب قد استعان بالمعارف في بعضها، لا سيما قصة (تلك المرأة)، إذ استعمل (تلك) الدال على البعيد، رغم أنه يسرد عن امرأة جلس قربها في حافلة، فكان حريّ به أن يستعمل إشارة للقريب، ويبدو أن في ذلك غايتين يريد أن ينبه عليهما، أولها: إن السارد المشارك يريد أن يعمق المسافة بينه وبين تلك الشخصية البشعة، فالسرد كله يشي بنفور بيّن صدر عنه السارد، وأنسب صيغة لذلك الإبعاد والإقصاء النفسي أن يستعمل اسم إشارة للبعيد، ثانيها: إن السرد يشير إلى انقضاء أو ابتعاد زمن لقيا تلك الشخصية القبيحة،إذ

تحوّلت إشارات السرد إلى ذكريات يستدعيها السارد وينفعل بها، ولا ريب أن الذكرى تحيل إلى زمن انقضى وحدث ابتعد، ولأجل ذلك تناسبه (تلك).

إن الكاتب جاء بعد اسم الاشارة باسم معرف بأل،وهذا التعريف يفيد التخصيص والعهد، ومن الواضح من بنية العنوان على عكس بقية العنوانات أن محذوفها يقع في موضع الخبر، في حين أن ما تبقى منها محذوفها المبتدأ،كما هو متعارف في تقدير محذوف العنوان، ليكون التقدير (تلك المرأة قبيحة أو المؤذية)، والكاتب بطبيعة الحال ليس بحاجة إلى ذكر المحذوف؛ كونه وسيلة للاختزال والتكثيف ومحاولة دفع المتلقي لاستكشاف وتوقع ذلك المحذوف وإثارة فضوله وتشويقه، ولقد عمل السرد على توجيه القارئ وجعله يدرك المحذوف، وبذلك يتعاضد العنوان والمتن السردي الذي يوجّه دلالته ويحدّد المعاني المحتملة فيه.

ويبدو أن قاعدة الحذف النحوية في العنوانات تحاول فرض سياق لغوي مقدّر، إذ تُدخل العنوان في جملة يعمل المتلقي أو المؤول على ابتكارها أو تقدير جزئياتها،ومن هنا تنبثق مساحة مرنة قد تتعدّد فيها صيغ بناء الجملة، وتختلف فيها الآراء، ثم أن ما يفرضه التوجيه النحوي من تقدير يواجهه ما يفرضه المتن السردي وما يحتمله من سياق قار في القصة التي يحملها، وهو بدوره يدلّ على المقدّر أيضا، وما مرّ من عنوان (تلك المرأة) شاهد على ذلك، إذ يمكن أن نقدر خبر الجملة بوصّفه محذوفا أو نقدر مبتدأ الجملة بـ(هذه) المشير إلى قصة (تلك المرأة).

وعلى الرغم من تعدّد وجهات النظر حول جملة العنوان، إلا أن ما يُتفّق عليه هو ذلك الحذف والاختصار، وما يضمّنه الكاتب من دلالات ومفارقات ومحفزات تستفز القارئ وتشجعه على تقصي المقاصد.

ومثل عنوان (تلك المرأة) من جهة المعارف عنوان (انكريزية)،لكن الأخير مثقل بمحمول ثقافي وتداول شعبي، وهو أكثر تخصيصا وتعيينا كونه اسم علم، ويظهر أن الكاتب باتخاذ اسم علم صريح عنوانا لقصته بدلا من غيره –كما في العنوان الأول– يريد أن يؤشر على الحيّز الاجتماعي الذي تحظّى به الشخصية.

هذا من جانب ومن آخر إن تسمية (انكريزية) استعمال عامي للفظة غير عربية دخيلة، وهذا الاستعمال العامي أيضا يحيل إلى بيئة القصة وطريقة استعمالها اللغة (أسلوبها)، فضلا عن إحالته للحقبة الزمنية التي شاع فيها التحوير الصوتي -إن صح التعبير– للفظة الأجنبية (إنجليز)، فإذا انتقلنا من العنوان إلى متن القصة وجدنا أن (انكريزية) امرأة غاية في الجمال والروعة والسحر، وهي لذلك – ومن دون تصريح من السارد– تشبه بجمالها جمال الشخصية الإنجليزية المتّصفة بزرقة العيون وشقرة الشعر وجمال البشرة.

إن تسمية (انكريزية) وإن كانت من الناحية الصرفية تعني المنسوبة إلى الإنجليز، إلا أنها في القصة تخالف هذا المعنى، لكونها منسوبة إلى الإنجليز تلطفا ومشابهة وتملحا، وهذا المعنى الأخير هو الذي دفع المعاني الأخرى وأزاحها وأدخل التسمية ميدان المجاز.

إن بلاغة العنوانين المذكورين

أعلاه لم تنفصل عن موجّهات الدلالة الصادرة عن النص كله، وهي بلاغة – كما ذكرت– تسهم في بنائها المفردة والجملة والنص، ولا ريب أن العنوان وحده يعطي معنى ما، يعمل المتن الذي يليه على تحديده أو زيادة دلالته.

أما من ناحية استعمال التنكير في العنوان، فقد شغل حيّزا كبيرا من عنوانات المجموعة القصصية المدروسة،ونسبته تناهز النصف، وذا يشير إلى ملمح أسلوبي وتقنية قصصية، كون النكرة تفتح أفق الدلالة وتوسّع الاحتمالات، وهذا بدوره ينشط المتلقي ويدعوه إلى أن يأخذ دوره في استكشاف المعنى.

لقد وردت أربع قصص على صيغة نكرة وهي:(سهرة، إضاءة، وجوه، فزع)، وجاءت خمس أخر على صيغة نكرة موصوفة، وهن: (ترانيم أخيرة، مقاعد حجرية، غيوم عالية، زيارة غريبة، رجل عابر)، ثم أن هناك نكرة مضافة إلى معرفة في سبع قصص وهي:(زهرة نوفمبر، حلم البلبل، حكاية رجل الزيتون، امرأة الكلام، وادي الذئاب،شجرة الظهيرة، ليلة السلطنة).

ومن البيّن أن الاتيان بمفردة نكرة -بوصفها عنوانا- آخر مرحلة من الحذف والتجريد الذي يصيب بنية الجملة أو الكلمة، إذ لا حذف بعده إلا بدلائل ووسائل كالاشتغال الفضائي،وعلى كل حال فإن تعرية المفردة من الزيادات والإضافات والعلاقات،يقابلها تحرّر من السياقات والمعاني المحدّدة المسبقة، وهذا ضرب من الاختصار غير المخل ما دام هادفا وموجّها إلى متلق مدعو لتتبع امتداد المعنى ونسقه الذي تجد فيه المفردة

استقرارها وانسجامها وبيانها.

لا يخفى على القارئ ما تصنعه صيغة النكرة من تشويق، وما تحمله من معان يريدها المتكلم ويؤشر عليها السياق القولي، فمثلا سمى الكاتب قصته بـ (سهرة)، وهي تحكي عن شخصية رجل كبير ينام في المقهى كل يوم هربا من وضع بيتي -وإن كان غير مصرَّح به- بل تشير له بعض معطيات القصة.

في هذه القصة نجد العنوان مفردا نكرة، وفي ذاك مغزى وتوظيف لطاقات اللغة،وهو على نقطتين، الأولى: إن الكاتب نقل المفردة من معناها اللغوي إلى المجازي، فالسهر ضد النوم، والكاتب في القصة يسرد عن شخصية ترد المقهى لتنام لا لتسهر، وهنا تكمن المفارقة بين معنى ظاهر يصف ذلك الرجل بأنه يسهر باللعب أو غيره، ومعنى باطن يتّصل بحقيقة كون الشخصية تبحث عن مكان لراحة جسدية ونفسية، وهذا ما أدته مفردة (سهرة) مجردة من التعريف.

أما النقطة الأخرى، فيبدو أن القصد من إفراد وتنكير (سهرة) ناجم عن تواطؤ السارد المشارك ومن ورائه الكاتب وتعاطفهما مع تلك الشخصية المضطهدة في بيتها والهاربة من أذاه، لذا حاول مبدع العنوان التقليل من تكرار سهر الشخصية -على الرغم من كثرته -باعتماد التنكير، وليحمل بين طيّاته وجها من المسامحة والتسويغ والتصالح يقدّمه المبدع كرؤية جديدة وواسطة بين المجتمع والفرد، مادام هناك تضاد كبير توحي به القصة بين الظاهر الاجتماعي والباطن الفردي، وهو منشأ المفارقة.

وعندما نقف على عنوان (وجوه)،نجد المؤلف قد عمد إلى عدم التعيين، كونه

يرصد مجموعة بشرية تستقل سيارة (باص)، فينقل معاناة الشخصيات التي تشغل ذلك الحيّز، لذا ستكون معرفة السارد المشارك في حدود ظاهر الشخصيات وما تلحظه عينه الراصدة لحركتها، ومن هنا ينسجم التنكير مع قلة التواصل وغياب العلائق.

لكن على الرغم من معرفته شخصية واحدة (الجار)، إلا أنه غلّب التنكير وأجّل تلك المعرفة إلى ختام القصة ليجعلها لحظة تنوير، وليس مراد السارد من هذا العنوان الإشارة إلى راكبي الباص من خلال وجوههم، بل أراد ما يتركه الوجه من انطباع حول صاحبه، ما دام هو أشرف جزء من جسم الإنسان ودالّ على طبعه، لذا كان اهتمام السارد منصبا ومتوجها إلى قراءة تلك الوجوه وما توحي به، وطريقة تأثيرها فيه من دون أدنى تلفّظ، وليس همه معرفة اسم صاحبها، لذلك برز في القصة وجه عبوس،وآخر ودود مرح،وثالث لا مبال وآخر متعب..، لذا سيناسب غاية رصد سيمياء الأوجه التنكير، فضلا عن مناسبته للمقام السردي.

وحين نصل إلى صيغة التنكير الموصوفة يُمنح العنوان مغزى بلاغيا كائنا في التخصيص،إذ بدلا من المعنى العائم الذي تنتجه النكرة، يُلجأ إلى صفة متعلّقة بها توجّه المعنى وتحدّد المتبوع، وقد يدعم هذه النكتة البلاغية الاستعمال المجازي لبعض العنوانات، مثل عنوان (غيوم عالية)، إذ ينطوي تحت جنح الاستعمال الكنائي،فالقصة تحكي عجز شيخ عن الظفر بصبية جميلة، لذا نلحظ أن العنوان برز ببلاغتين، الأولى ظهرت وهو متجرّد عن متنه وكانت متعلّقة بوظيفة

التخصيص، والثانية نتجت من انتمائه للمتن، فكانت متمثلة بالاستعمال الكنائي وقصد المعنى المجاور، وهو ما أفرزته القصة كلها.

ومثل ذاك قصة (رجل عابر)، إذ إن تخصيص الرجل بالعابر تستدعيه حبكة القصة، فذلك الحدث المؤقت الذي أثاره الرجل ببكائه في المقهى، ثم مغادرته مسرعا من دون أن يعرف أحد سببه،هو مركز وحافز عرض وجهات النظر التي صدرت عن رواد المقهى في تعليل سبب البكاء،ولو لم يكن ذلك الرجل عابرا لأعطى إمكانية كشف السبب الحقيقي للبكاء ولحُلَّ لغزه، بل بقي كذلك ليحدث ضربا من التشويق، كما أنه عابر في ذاكرة مجتمع القصة التي سرعان ما نسته وضيّعت ملامحه وبكاءه.

ولست بصدد تقصي كل عنوانات المجموعة، فذلك ما لا تسعه وريقات البحث، بل أردت أن أتوقف عند ضروب البلاغة التي يحملها العنوان منفردا ومتعالقا مع المتن السردي.

أما بقية الصيغ لا سيما ما ورد منها بصيغة (المعرّف بالإضافة)، أي ما كان جزؤه الأول نكرة والآخر معرفة، من قبيل (امرأة الكلام، شجرة الظهيرة، حلم البلبل)، وغير ذلك ممّا ذكرته سابقا، فالملاحظ أن الكاتب فيها خلخل الإسناد من خلال إضافة الجزء الأخير (المضاف إليه) إلى ما لا يمكن الإضافة له، أي أنه سار بهذا التركيب البسيط بين المفردتين من منطقة الحقيقة اللغوية إلى ميدان المجاز، ويبدو أن هذه الصياغة صادرة عن بنية عميقة،يمكن تقديرها بـ (المرأة المتكلمة والحلم المتعلّق بالبلبل والشجرة المستظل بها

ظهرا).

يمكن تقصي غايات العدول هذا، ففي البدء أن عنوان (امرأة الكلام) يثير فضول القارئ ويستدرجه إلى عالم السرد وفتنته، فإذا دخل في معترك الأحداث عاد للعنوان مندهشا مفاجَأ بعد أن فكّ شفرته وتبيّن مغزاه ودلالته والمقاصد المرجوّة منه، ثم أن هذه الصيغة تتناسب مع هذا النوع السردي الذي لا يهتم كثيرا بالتشخيص وتسمية فواعل السرد، ما دامت شخصيات القصة توصف بأنها مغمورة من عامة الشعب، فضلا عن أن الاهتمام يقع على فعلها، فيتحقّق بذلك جزء من الايجاز والاختصار والتكثيف، فذلك الفعل (فعل الكلام) أصبح معرِّفا لتلك المرأة، وما قيام الكاتب بنسبة المرأة للكلام إلا للأثر الذي يؤديه في مجمل القصة، فهو محورها الرئيس ومركزها الذي تنبثق منه الرؤية التي تريد القصة إيصالها.

أما عنوان (شجرة الظهيرة) فهو -فضلا عن مجازية الإسناد- رمز للمكان، إذ تتجه الدلالة من الشجرة إلى المكان المتّصف بالجمال والحياة النابضة الحافظة لكيان الإنسان والراعية لكرامته من الإهانة والإذلال.

فإذا كانت الشجرة دالّة على المكان المأنوس والحافظ، فالظهيرة تمثّل زمن الأذى والقسوة، وهي على الضدّ من الدلالة المستحصلة من الشجرة، والكاتب جعلهما متلازمين ليجمع بين حالتين (الفة معاداة، كرامة ذلة).

إن حلم القروي والسارد المشارك بالشجرة تمثيل لعدم انتمائهم للمدينة وغربتهم فيها، لذلك حاولا الهروب منها ولو بالأحلام، وسعيا إلى مكان يتّصف بالسلام والسكينة، مكان

يجد فيه الإنسان ذاته وحبّه وروابطه.

لقد اختار القروي (النوم تحت ظل الشجرة) سببا للنزول من السيارة التي خنقه حرها، لأن مظاهر البيئة التي ينتمي اليها مغروسة في بواطن تفكيره ولغته، فالقصة تشير أن لا وجود للشجرة في ذلك المكان من المدينة، بل كان تعبير القروي عذرا للنزول، وهو في الوقت نفسه نفور من المكان وقصد للبحث في مكان آخر، لكنه بحث في غير موضعه الصحيح.

إن بلاغة العنوان في المتن المدروس تصدر عن تعالق العتبة الأولى التي صدرها الكاتب قصته وما يتضمّنه السرد من أقوال وأفعال، تلك البلاغة -في أجلى صورها -يشكّلها النص كله ويخضعها لقواعد الفن السردي وآليات إبداعه، فتنتج بلاغة جزء يمثّلها العنوان من بلاغة كل تمثّلها القصة.

٢- بلاغة الإشارة:-

إذا كان السرد عموما يُبنى على قاعدة التوالي الحدثي أو التتابع بوصفها قاعدة أولية (أصل)، أي وفق المحور الأفقي، فالمحور العمودي يمثّل خرقا له، أو بالأحرى بلاغة تشكّلها الوحدات غير التوزيعية، ما دام لا وجود لفائض في السرد، وقد سمى بارت تلك الوحدات بالوظائف (الاندماجية) الإشارية، الغاية منها دعم معنى القصة[٦] ،هذا يعني أن ما يمكن عده زيادة في موضع سردي ما يشكّل بلاغة تتكئ عليها البنية الدلالية الكلية للنصوص السردية.

إن الإشارة قد تتجلّى في مفردة واحدة، وقد يدلّ عليها مقطع سردي، كما أن حلولها في المحور العمودي يدلّ على أن حذفها لا يخلخل الترابط

السببي وتوالي الوحدات الوظيفية التوزيعية، لكن وجودها ضروري وبلاغي لما فيه من دعم لمسار الدلالة وروعة الفن.

لذا (تفرض الإشارات العلاقات الاستعارية)[٧]، وهو ما ينسجم مع مقتضيات القصة القصيرة التي تلقي على القارئ دور كشف تلك العلاقات والوقوف على روابط المعاني المثارة في مختلف تضاريس النص.

وهنا يرد تساؤل فيما لو كانت القصة القصيرة تعتمد على الايجاز والتكثيف، فلماذا يُؤتى بتلك المؤشرات؟

بداية لا يمكن تجريد السرد تجريدا تاما من محطات الوصف أو الأحداث الساندة للمعنى العام، لما تؤديه من وظائف كثيرة، تكاد تشكّل مع وظائف السرد الأخرى الملامح الأجناسية للنصوص، لذا ليس منكرا على القصة أن تستعملها من دون إطالة أو إسهاب،منبئة أو داعمة الحدث الرئيس الذي تقوم عليه القصة، فضلا عن أن القصة لا تستغني تماما عن الوصف الموظف للزخرف والتأثيث فحسب، رغم أن هذا يُستقبح فيها ويشتّت أثرها الرئيس، الذي لا بد بحسب رأي (بو) أن (تسهم فيه كل التفاصيل)[٨]، فتخرج القصة بمنتهى صفائها.

وما دامت الوظائف الإشارية -رغم المنطقة الحرة التي تشتغل عليها- تحيل إلى معنى ما، وتعمل على توجيه القارئ وهديه وجعله يستشرف المقصد، فذلك ما يعطيها أهمية كبيرة في خلق بلاغة الفنون في مختلف أنواع السرود، إذ تؤدي- إن صح التعبير- فكرة الزيادة لفائدة.

وسنلاحظ بعض تلك الإشارات في أكثر من موضع من قصص المجموعة، مثلا في قصة (الإبر النارية) يذكر السارد هذه العبارات واصفا الشخصية التي تدور حولها القصة: (لم تكن الريح الوحشية تمنحكَ فرصة الثبات في هذا المكان الموحش، وأنت ترى الشجرة المعمرة المعزولة تصارع الريح لتبقي على فروعها وأغصانها من أن تنكسر، وهي تتمايل وتهتز بحركة عنيفة بعد أن انقصف منها ذلك الفرع الجانبي الضعيف..)[٩].

فالقصة تدور حول شخصية رجل تقدّم به العمر، فازدادت آلامه وضعفت قواه وعزلته أسرته ومجتمعه، فتضاعف أذاه وغربته وازداد أساه، لاسيما ما ناله من أسرته وبيته، ليفارق ما يُتوقع من البيت من كونه محل سكينة وسلام وعناية.

ومن هنا تكون وظيفة رصد الشجرة المعمرة المعزولة متكسرة الأغصان التأشير على ما تعانيه الشخصية وتمرّ به، أي أن تلك الإشارة استعملها السارد لدعم المعنى الشامل المرتبط بشخصية الرجل الهرم الذي يمثّل الحدث الرئيس من القصة، فهناك تكافؤ في الحالة بين كفاح الشجرة المعمرة وكفاح الرجل الهرم، لذا تتأسس العلاقة الاستعارية التي أشار لها بارت بين ركن مصرّح به في النص مرتبط بالرجل، وركن آخر (مستعار) ظهر بصفة شجرة، وفق المفهوم البلاغي القديم، الأمر الذي يحقّق جزءا من جماليات السرد ومظاهر الابداع.

ومثل ما سبق ما تنقله قصة (سهرة)، وأنا أنقل موجزها ليتضّح موضع الوظيفة ودورها، إذ تدور

أيضا حول رجل كبير اعتاد النوم في المقهى بدلا من بيته اضطرارا وهروبا من وضع فيه، إذ وجد في المقهى هدوءا وسلاما، وفي منتصف القصة يذكر السارد حادثة فراخ الدجاج، فيقول: (كانت فراخ جديدة جلبها صاحب المقهى حائرة مضطربة قلقة، تبحث عن مكان لنومها، وكان قد هيأ لها مكانا أرضيا للنوم، لكنها كانت تحوم وتركض وتناور خارجة هاربة من الفسحة الدائرية المتربة،متجهة تتطلّع إلى الفروع الواطئة لشجرة التوت الهرمة المعمرة، وتحاول القفز إليها بمحاولات كثيرة فاشلة عنيدة ومضحكة..)[١٠].

وبعد انقضاء مدة من الزمن يعود السارد فيقول: (لم يعدّ لفراخ الدجاج أي دبيب أو حركة، أسكت النوم وأخرس ضجيجها بعد أن يئست من تسلق أي غصن في شجرة التوت، وعادت مدحورة مقهورة مدفوعة لمهجعها الأرضي..)[١١].

إن حادثة فراخ الدجاج لم يكن ايرادها اعتباطا، بل نجد فيه دلائل ومؤشرات تمنح المتلقي سبل كشف ما غمض أو خفي من تفاصيل القصة، فمثلا لم تظهر القصة بشكل صريح سبب ترك الرجل النوم في بيته وقصد المقهى لذلك، لكن الحادثة تلك أحالت بشكل بيّن إلى سببه.

فإذا كانت أغصان الشجر هي المكان المناسب لنوم الأفراخ، فالبيت هو أيضا مكان مناسب لنوم الرجل الكبير، لكن في كلتا الحالتين لم يتحقّق ذلك، إذ هجعت الطيور على الأرض ونام الرجل في المقهى.

وما حال الطيور الموصوفة باليأس والقهر والاندحار إلا إحالة

إلى حال الرجل غير المصرّح بها،بعد فشل في نيل أي سلام وهدوء وراحة في بيته، لذا يضطر إلى النوم خارجه، فالحال الأولى تؤرّخ وتشير إلى ما قبل السرد وتحدّد المحذوف منه، ومتوقّع من القارئ أن يقف عليه ويكتشفه.

ونجد في قصة (فزع) الأمر نفسه في محاولة من السارد تعميق الأسى الذي تشعر به الشخصية المرصودة، إذ تنقل القصة صورة تلك المرأة التي تعاني من الفقر والفاقة، وهي تنتظر مرتبها التقاعدي، وعندما تذهب صباحا لاستلامه من المصرف تتأجج في ذهنها الآمال والأحلام وصور الفرح والسرور، فيتحقّق ذلك لكن سرعان ما يتغيّر ويتحوّل إلى شقاء وضياع وبؤس وحزن عميق قاتل بسبب سرقة المرتب، وهنا تقع الدهشة والصدمة للقارئ وتلك المرأة على حدّ سواء، يقول السارد راصدا إياها بعد تلك الخيبة والانكسار وهي تعود خالية الوفاض: (ما صاحبها في عودتها على الجسر غير نعيق النوارس البيض الشرهة، وهي تترصّد حتى أصغر السمك، رغم انشغال المرأة بحالها فإن آخر ما انغرز في عينيها الكابيتين المضببتين مشهد الأسماك المقلوبة الملتمعة بحراشفها، معلّقة مهتزة لابطة راجفة وقد أطبقت على رؤوسها أو أذنابها مناقير حادة لم تترك لها غير حركتها اليائسة)[١٢].

إن مشهد صغار السمك في أفواه النوارس وارتجافها وحركتها اليائسة يتّصل بالدلالة العامة إلى نقلها حدث سرقة نقود المرأة، فالحركة اليائسة والتعلّق بين الحياة والموت وذاك الخوف والألم هو نفسه عند المرأة حتى استولى عليها الانكسار والخيبة

والهزيمة والموت المعنوي، فالسارد جاء بهذا المشهد ليؤكد الشعور بالانسحاق والضعف، من خلال خلق مشابهة (إشارية) بين حالة السمك في أفواه النوارس وحالة المرأة وقد سُرق مرتبها، وما النوارس إلا مكافئ للصوص، والسمك مكافئ للمرأة.

هذه الأمثلة على الرغم من أن حذفها لا يخلخل البنية الوظيفية التوزيعية للقصة ولا يؤثر في حبكتها، إلا أن تزيين السرد بها لا يخلو من فائدة ومزية بلاغية ودلالية كانت الأمثلة المذكورة مصداقا لبعض مظاهرها، ومن البيّن أيضا أن الوظائف الإشارية في القصص المذكورة تأخذ حيّزا لغويا يفوق المفردة ليصل إلى التراكيب.

٣- بلاغة التشخيص:-

يعرّف التشخيص بأنه (مجموعة التقانات التي تفضي إلى تولّد الشخصية)[١٣]، لذا ذهبت الدراسات السردية الحديثة إلى أن الشخصية تتكوّن تدريجيا على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة وتطوّر السرد[١٤]، فإذا (عُدّ خلق الشخصية أو البطل علامة مميّزة في نشوء الرواية وتطوّرها)[١٥]، فالشخصية في القصة القصيرة لا تشغل ذلك الحيّز لاقتضاء تقني ونوعي، وهذا ما يجعلها تحمل خصوصية بلاغية منسجمة مع هذا الفن الحديث.

إن الشخصية القصصية تفتقر إلى التطوّر والنموّ[١٦]،بداعي ضيق الفضاء النصي مرة، واعتماد القصة عموما على حدث رئيس واحد تسعى إلى إيصاله إلى الذروة مرات أخرى، لذا سينصب الاهتمام على هذا الحدث ما دام مركز القصة وقوام بنائها، فتهمّش الشخصية ويصبح وجودها وبعض

مشخصاتها ممّا يستلزمه الحدث، فهي لاحقة به تابعة لظروفه.

يتّخذ التقديم (التشخيص) طريقتين: الأولى تعتمد الوصف والتقرير وتسمى التقديم بالإخبار، في حين تلجأ الثانية إلى أقوال الشخصية وأفعالها ويطلق عليها التقديم بالإظهار، وقد تسمى الطريقتان بالتقديم الصريح والضمني[١٧].

وسواء أكان التشخيص صريحا أم ضمنيا، فالبادي من الوجهة البلاغية أن الضمني منه محل اهتمام بلاغي، كون الجملة أو التركيب فيه ينتقل بالمتلقي من المعنى السطحي إلى آخر مجاور يفهم من السياق، لكن استعمال التقديم المباشر الصريح لا يعني أنه مجرد من بلاغة السرد، ما دام السرد التخيّلي الحديث عموما قائما على استعمال اللغة بطريقة مباشرة تستهدف الايصال.

وبالنظر إلى المجموعة نلاحظ أن الكاتب كثيرا ما يستعمل طريقة التشخيص بالإخبار الصادر عن السارد أو الشخصيات، إخبار يوزّع النص القصصي،لكن بشيء من الايجاز الذي يتلاءم مع قيمة القصة وأثرها الوحيد، ويعيّن على فهم الشخصية ودوافع أفعالها وخصائصها الذاتية.

أما النوع الآخر من التقديم (الضمني)، فقد ورد في المجموعة بمواضع معدودة، فعندما يقول السارد متحدثا عن (بوم) حطت على شجرة حديقته: (تقبلت وجودها، وأنا أتذكر اعترض تلميذ علي قبل ثلاثين سنة عندما كنت أتحدث لهم عن شؤم البوم وعقائد الناس)[١٨]، فالقول يحيل بدلالة غير صريحة إلى أن الشخصية الساردة تمارس مهنة التعليم وأن

عمرها الآن يناهز الستين وهو عمر الشيخوخة.

ومثل ذلك قول السارد عن (المرأة القروية): (ملامح وجوه بعض الرجال أزهرت في روحها وجه زوجها الراحل، فلولا حرصه وكدحه ووظيفته لخلت يدي من الهوية، طمأنته أنها تحفظ وديعة أولاده بدم القلب وضوء العيون)[١٩].

فالسارد هنا يريد أن يضاعف الشعور بالأسى بذكر عرضي يشير إلى كون المرأة تلك أرملة،مات معيلها وحاميها ولم تتزوج غيره، ليشكّل بعد ذلك الصورة الكاملة للمفارقة المؤلمة التي تزيد من شقاء المرأة وأساها، كما يُفهم من قول الابن الأكبر في قصة (إضاءة) لأمه:(أصحيح أن أبي كان نزيلا في ذلك الطابق المعزول للأمراض العقلية؟)[٢٠]، أن الأب كان مجنونا.

أما من ناحية التسمية فقد ظهرت الشخصية في السرد المعاصر بوصفها علامة، إذ تخلّت عن الاسم الصريح وظهرت حاملة صفة أو نعتا ملازما، دلالة على فقدان الهوية[٢١]،لذا يُلحظ أن القصة القصيرة لا يوجد فيها بطل، بل فيها مجموعة من الناس المغمورين[٢٢]، فغياب البطولة والاندماج في السواد الاجتماعي -إن صح التعبير- بهمومه ومشكلاته وطبيعة حياته يجعل الشخصية منتمية إلى ذلك الكمّ الاجتماعي أكثر من تفردها باسم يحاول الكاتب من خلالها صياغة أسلوب حياة ورؤية خاصة به، ما دام الواحد يعبر عن الجميع وينقل صورته والعكس يصح،فضلا عن ذلك أن الكاتب ملزم إذا أعطى للشخصية اسما صريحا،أن يتبع التسمية بقدر آخر من التشخيص، وهو بدوره

يؤدي إلى زيادة الفضاء النصي الذي تسعى القصة إلى تقليصه.

إن استعمال الصفة بدلا من الاسم الصريح للشخصية في السرد، لا سيما القصة القصيرة لا يجعل الأخير خاليا من بلاغة؛ لأن الكاتب حرّ في توظيف الاسم أو العدول عنه بالصفة في عملية التشخيص، لكن الصفة تقرّب المسافة الدلالية والمسافة السردية أيضا من المتلقي؛ كونها تعطي معنى منجزا مباشرا عن صاحبها، فضلا عن كون بعضها من جنبة بلاغية يحيل إلى المعنى المجاور، أي أنها تحظّى بتشكيل علاقات مجاورة، تحفّز المتلقي وتدعوه إلى التعرّف عليها واستحصالها، وهي هنا أيضا تعمل على توخي الاختصار والتكثيف وهو ما تحتاجه القصة القصيرة.

وثمة غاية أخرى من ترك التسمية تكمن في السياق النصي الذي يخلقه متن القصة، فقد تُبنى القصة على حادث عرضي وموقف عابر، وفيه غير ممكن معرفة اسم الشخصية، فيُلجأ إلى الصفة، لا سيما إن كان سارد القصة من النوع المشارك في أحداثها وهو يتصّف(بمحدودية المعارف)، كون هذه التقنية السردية تتطلّب ذلك وتشترطه، كما هي الحال في قصة (تلك المرأة) وقصة (فزع)، وقصة (رجل عابر) و(شجرة الظهيرة)، إذ أُستعمِل في القصة الأولى تسمية (امرأة خمسينية)، والقصة تنقل حادث رؤية هذه المرأة ذات العين القبيحة في الحافلة وردّة فعل السارد ومشاعره إزاء ذلك القبح الشنيع، أما القصة الثانية فيستعمل السارد -وهو مشارك شاهد أيضا -تسمية (المرأة القروية)، إذ رصدها السارد وهو في إحدى زوايا المكان القريب من المصرف، في

حين وظف السارد في قصة (رجل عابر) الاسماء:(الرجل الكهل، الشاب مقطوع اليدين،صاحب المقهى، الرجال)، يدعوه إلى ذلك الموقف وتقنية السرد التي تقتضي ذكر ما يمكن مشاهدته وسماعه، فالسارد خاضع إلى هذا الترهين وملزم به.

ومثل ما سبق قصة (شجرة الظهيرة) التي استعمل كاتبها تسمية (الرجل القروي، القريب)، وهي تنقل موقفا عابرا في حافلة، لذا نلاحظ أن بيئة القصة والترهين السردي،هما اللذان اقتضيا استعمال الصفة بدلا من الاسم، وذا يحقق بلاغة القول بمراعاة المقام.

وقد تُبنى القصة على ما تؤديه الشخصية من وظيفة،وهذه الوظيفة أولى ذكرا من الاسم،وأكثر فعالية في دعم الحدث الرئيس، كما هي حال قصة (امرأة الكلام)، فشخصياتها هي: (المدير، الكاتبة، السائق، الفراشة، المرأة المجنونة)، والقصة تحكي عن امرأة مجنونة تغيّر نظاما إداريا بناه المدير، فتتدخل الكاتبة وتعيده،وعلى كل حال فإن القصة بسياقات شخصياتها تلك تسعى إلى بيان ما تؤديه كل شخصية وما تتطلبه المراكز منها، لذلك استُغني عن اسمها الصريح ونابت الوظيفة منابه.

وتبنى القصة على انتماءات المكان، فيصبح الأخير هو الموجّه للدلالة والمختزل لصفات الشخصية الأخرى (مشخّصاتها)، كما في قصة (سهرة) التي تروي عن شيخ ينام بانتظام في المقهى بدلا من بيته.

وتبنى القصة أيضا على التأريخ الشخصي للكاتب والمحيط القريب منه، فيلجأ إلى تغييب أسماء الشخصيات، فلا يبعد أن تكون قصة (انكريزية) متضمّنة شيئا من الواقع بعدما نُقل عن

الكاتب أن أباه كان مفوضا في الشرطة في مركز مدينة (بدرة)، وليس بعيدا أن تكون قصة(زهرة نوفمبر) تتضمّن بعض تجارب الكاتب العاطفية التي انتهت بالفشل، أو قصة (الإبر النارية) التي ترصد شيخا غريبا في بيته يعاني من مرض (الطنين)، ومعروف عن الكاتب عزلته وإصابته بذلك المرض[٢٣].

وقد تصاغ القصة بالنظر إلى رابط اجتماعي، كما في قصة (وادي الذئاب)، التي صيغّت شخصياتها تحت مسميات: (الزوج، الزوجة، الابناء، صاحب السيارة الحمراء)،فكلها صادرة عن تقديم العلاقة الأسرية ودور كل فرد فيها، عدا شخصية صاحب السيارة الحمراء (العشيق) الدالّة على الثراء والإغراء، فكأنها عنصر دخيل على تلك البنية يسعى إلى تغييرها وقلب نظامها.

ولا يبعد أن يجتمع أكثر من سبب في ترك الاسم الصريح واللجوء إلى الصفة في قصة واحدة، أو يؤطر ذلك كله بغاية الإيجاز والحذف والتكثيف، وكل هذه الطرائق تمثّل ضروبا من بلاغة الفن القصصي، علما أن الشخصية في المجموعة كلها لم تردّ حاملة اسما صريحا إلا في مواضع نادرة، كما هي حال تسمية (انكريزية) وشخصية (موسى) كاتب التحقيق في القصة نفسها المعنونة بـ (انكريزية).

٤- بلاغة الرمز:-

يعدّ الرمز تقنية بلاغية تعضد التقنيات الأخرى التي تعمل عليها القصة القصيرة، ما دام (أساس الرمز الإيحاء،والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف)[٢٤]، بل هو إيجاز واقتصاد في التعبير، يعمد إلى المشابهة والتعبير بالصورة[٢٥].

لذا يحقّق الرمز نكتتين بلاغيتين، الأولى ينتفّع منها المبدع وتتلخّص بما يمنحّه الرمز من تشذيب لفضاء المكتوب وما يسمح به من تمرير للرؤى والأفكار، أما الثانية فتقع في ساحة التلقي، إذ يوسع الرمز الدلالات ويمدّ من ظلال المعنى على الرغم من ما يتصّف به من إيجاز وتكثيف، وهو يلائم النوع القصصي أكثر من غيره من المسرودات.

بالنظر إلى مجموعة (حلم البلبل) نجدّ بعضها قد اعتمدت على توظيف الرمز، ومن قبل يقول كاتبها في إحدى اللقاءات وقد سئل عن استعمال الرمز في قصصه: إن بعض النصوص والنتاجات لن تكون قصة إذا جردناها من الرمز[٢٦].

أي أن الرمز يشكّل جزءا هاما من هويتها، لما له من امكانات ومرونة في استيعاب التجارب، فإذا كانت قيمة الرمز على المستوى النفسي تتعلّق بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور، نتيجة الرقابة الاجتماعية والاخلاقية[٢٧]،فقيمته على المستوى الأدبي تبرز فيما يثيره من معان، وما يحيل إليه من دلالات بالنظر إلى السياق الذي خلقه له المبدع ليشتغل فيه، فضلا عن أنه مظهر من مظاهر التجديد والإبداع والابتعاد عن اللغة المباشرة إلى الأخرى المجازية ذات الأفق الواسع.

أول ما يطالعنا في المجموعة المدروسة التي استعانت بالرمز قصة (زهرة نوفمبر)،إذ عمل الكاتب على خلق عدة رموز يمكن الوقوف عليها وتشخيصها من خلال تتبع الدلالة العامة لكل رمز،تلك الدلالة تُخرج المعنى اللغوي الذي سنتناوله من

كونه علامة إلى ميدان الرمز الرحب، ويلاحظ في القصة أيضا عدد من الرموز التي يديرها السياق السردي ويشهد تحوّلها ونماءها.

تتلخّص القصة بوجود شخصية رجل في أواخر عمره، يعاني الألم والوحدة ويستذكر التجارب الفاشلة مع امرأة أحبها، لكن فرّقت بينهما وشاية، وأول رمز استعمله الكاتب هو رمز الشتاء، يقول السارد وقد ذكر- بداية- (الشتاء) بوصفه زمنا ذا خصوصية :(شتاء آخر مقيم لا يريد أن يرحل، أسود ثقيل كريه مغروس في الروح ببؤسه وبرده وقسوته، أي خراب وأي جنون يخلفه هذا البرد القارس المدمر للنفس الغارقة في الوجع الدفين، الصقيع الوحشي المتبلّد يكتسّح أعماقك بصلابته ولا إنسانيته..)[٢٨] .

إن اللغة تميل بشكل واضح إلى جعل لفظة (الشتاء) تتحرّر من دلالتها الوضعية إلى دلالة أخرى يعزّزها السياق ويوحي بها، على الرغم من التنازع الحاصل بين الحقيقة اللغوية التي يتّصف بها (الشتاء/ الزمن) والحقل الدلالي الذي ينضوي تحته، وبين الاستعمال الموحي والمجازي الذي هو أيضا يطلب حقلا دلاليا خاصا به، ما دام الشتاء يحيل إلى ذبول مظاهر الحياة وتوقفها (موتها المؤقت).

ولذلك وصفه السارد بأنه مقيم ومغروس ومخرب يتغلغل إلى أعماق النفس، فالشتاء في ضوء هذه المعطيات رمز للجدب الروحي والافتقار إلى دفء الحياة واكتنازها، هذا الجدب والافتقار الزمني سيفكّ شفرته النمو السردي للقصة،ويُبيّن دوره وموقعه من الرموز الأخرى التي توزعت متن القصة؛ لأنه نتاج تجربة مؤلمة مع امرأة، صرّح بها السرد في موضع قريب من

نهاية القصة.

هذا الفشل مع العزلة والاغتراب وتقدّم العمر والمرض شكّل جزئيات البنية الشاملة لرمز الشتاء الذي -كما ذكرت- سيقيم علائق مع سياقات رموز أخرى وردت في القصة، لاسيما رمز (الجوع) و(النبت الشيطاني)، بوصف هذا المجموع من الرموز يعطي معنى سلبيا.

فإذا كان رمز (الشتاء) دالّ على افتقار، فالجوع أيضا ضرب من افتقار واحتياج، يقول السارد: (فهل يمنحك هذا الجوع الأزلي والمخرب فسحة لتأمل أي شيء مهما حلا وتراقص واغتنى واهتز وتنفس بعبق التراب وجنون رائحة القداح، تقول إنك لست فقط الجائع الوحيد، فخارطة الجوع تكبر وتمتد، وهي تكسب يوما بعد آخر أرضا جديدة، وأفواها جف فيها اللعاب، فرياح الجوع الوحشية الشرسة لم تعدّ رياحا موسمية،بل صارت قدرا ملعونا)[٢٩] .

فأي جوع هذا الذي يوصّف بالقدم (الأزل) والقدر المحتوم؟ إنه احتياج وفقد لتلك المرأة المحبوبة، وضياع لشطر من الوجود والحياة والسعادة، وهكذا ينسجم الرمزان (الشتاء والجوع) مع بعضهما البعض في خلق قطب ثنائية (حياة/ موت) التي يجسّدها الإطار الخارجي المكاني والموقف النفسي الداخلي للسارد.

وعلى الرغم من رصد السارد لد (طائر الأخضر) وتوظيفه لتشكيل الوقفات الوصفية المتعلّقة بالمكان، إلا أنه حوّله في خاتمة القصة إلى رمز، ففي البداية كان الطائر حقيقيا بالمعنى السردي، إذ يقول عنه: (الطائر الأخضر يغيّر شجرته، ينقر شجرة الورد..)[٣٠]، ويقول في موضع آخر (أما هذا الطائر الأخضر فما عرفت له اسما وما

عاد وجوده يهمني في شيء..)[٣١]، الأمر الذي يجعلنا إلى هذا الموضع من القصة نبعده عن كونه رمزا، لكن السارد في المقطع الأخير بعد التيقّن من ضياع علاقته بالمرأة التي أحبّها وانتهائها، صيّر الطائر رمزا لتلك المحبوبة، كما أن صفة (الأخضر) تؤشر إلى الحياة والخصب والسعادة التي نعما بها قبل الافتراق، يقول مختتما: (الطائر الأخضر يلملم جناحه وحيدا مقهورا،وقد أحس أن الحديقة خاوية من الطيور متيبسة مهجورة رغم فورة الربيع.. ولم يعدّ يجدّ في الحديقة أي أثر لجنس طائر أو قطة أو حشرة أو فراشة، فقط هذا النبت الشيطاني الهمجي المسموم، هرب الطائر وكأنه أخطأ فاستعجل في زيارة البيت والحديقة)[٣٢].

إن هذه الجزئية من القصة أثارت بوضوح العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، على العكس ممّا تراءى لنا (الطائر) في ثنايا القصة في المواضع الأخرى، إذ كان في تلك المواطن يشغل حيّزا من الصورة التشبيهية التي بناها السارد عن المرأة بصورة صريحة لا تساوي الايحاء الذي ينهض به الرمز ويثيره كما هي الحال في المقطع أعلاه.

وما (الوحدة والقهر) وافتقاد مظاهر الحياة إلا تمثيل لحالة الخيبة واليأس التي مرّت بها تلك المرأة قبل أن تغادر الرجل، ولا يمكن لتلك السمات أن تتبع الطائر (الحقيقي)،كما أن (الحديقة الخاوية) وعلى الرغم من ما يحيط بها من سياق لغوي يحملها على المعنى المباشر التقريري، إلا أنها هنا رمز للسارد الذي أفقدته الأوهام والشكوك القدرة على العودة للحياة الهانئة السعيدة بالحبيبة، بدلالة ذكره في أكثر من موضع من القصة بأنه (جامد متوّتر حائر وحزين ومرعوب..)[٣٣].

ولكي يكتمل سياق رمز

(الحديقة الخاوية) يأتي السارد بآخر، وهو(النبت الشيطاني) المخيّل إلى الأفكار والتقوّلات التي انغرست في ذهن الرجل (السارد)، وأفضى ترديدها الأعمى إلى إفساد حياته ومسرته وفراق حبيبته.

لقد انتفع المبدع من الرمز بصورة كبيرة في خاتمة القصة، واستطاع من خلالها أن يختزل معاني كثيرة، وأن يشرك متلقيه في إثارتها وتقديرها،هذا وقد يصدر الرمز من المحيط الثقافي والاجتماعي الذي يحيط بالكاتب، فيستعمله على وفق معناه القار في البيئتين، لكن مع تغيير في الرؤية للمرموز إليه، وذا نلاحظه في قصة (وادي الذئاب)،فقد أُستعمِل رمز الذئب الدالّ على المكر والخداع لشخصيتين (الزوج والعشيق)، فالزوج متصّف بالقبح والضعف الجنسي والتكاسل، والعشيق متسّم بالجمال والثراء والفحولة والشباب، هذا القطبان المتضادان يدوران حول محور واحد وهو المرأة الشابة الجميلة، بوصفها زوجة للأول وعشيقة للثاني.

ومن الملاحظ في قصة (زهرة نوفمبر ووادي الذئاب) أن الكاتب يهيئ بيئة السرد لإدخال الرمز، إذ تبدأ الشخصيات بالحدث وتخلق سياقا دلاليا، ثم يركّب بعد ذلك الرمز فيشظي المعاني إلى قريبة وبعيدة، مع وجود بعض الإشارات الموحية المخبأة بين طيات السرد، تهدي المتلقي إلى ميدان الرمز وجماليات التعبير، فما يبيح حمل الألفاظ على الرمز هو تلك المعطيات المستحصلة من الأوصاف والأفعال.

فبعد أن قرّ في السرد أن هناك زوجا عاجزا قبيحا لامرأة شابة غاية

في الجمال، وعشيقا ثريا يضاهيها جمالا، وهما يتبادلان لعبة الرجل والمرأة برضى ووئام، يدخل السارد حدث (ذئاب الوادي) وكيف قتلها الرعاة إلا واحدا عجوزا نجا،وهو الآن حرّ[٣٤]، وهنا يحيل رمز الذئب العجوز إلى الزوج العاجز الذي صدره الكاتب القصة بقوله: (وهج الشعلة المتوهّجة المتأججة المستعرة بدأ يخفت..هذا ما أحسّ به وتوقعه)[٣٥] ،وحين يُذكر الذئب تتشاكّل الدلالة بينهما وتتوافق، إذ يقول السارد عن الذئب الناجي: (إن هذا الذئب الماكر العجوز قد خبر تجارب هجوم قطعان الذئاب وتصدي الرعاة لها، صار يحسّ بغريزته أن الزمن قد تغيّر، وأن مجرد استمرار إطلاق الرعاة الواعدين المتشددين الرصاص يجعله يأخذ حذره،مكتفيا للبقاء على قيد الحياة..)[٣٦] .

لذا يتكشّف الرمز بشكل واضح بوجود نقاط تشابه بين الزوج والذئب، فهناك توافق في مسألة الاحساس بتخلخل الموقع والمركز الأسري للزوج،يعزّزه العامل الزمني، والأمر نفسه عند الذئب، وبفعل الزمن أيضا تصبح المواجهة مع (العشيق المساوي للرعاة في القصة) خاسرة غير متكافئة من جميع الجوانب، ما دام يمتلك القوة كونه شابا قويا ثريا،ولأجل ذلك ستتغير استراتيجية الدفاع لدى الزوج (الذئب) واللجوء إلى المكر والذكاء والخداع واستثمار الظروف المناسبة التي تجنب الصدام المباشر.

فعند ابتعاد الزوجة وعشيقها عن المدينة،والنزول في بيت بعيد معزول في وادي الذئاب تهيأت الفرصة (للزوج أ الذئب) لقتل (الزوجة-

النعجة) انتقاما وتعزيزا لطبع، وعند هذه النقطة يتوقف ذكر الذئب وتنتهي وظيفته بعد أن تلبّس بالزوج، وصار الاخير مكافئا له، واطمأن السارد أن متلقيه أمسك بحبل الدلالة العامة وسار على أثر السياق الرمزي، فما كثرة بكاء الزوج إلا استمرارا لممارسة الخداع والتمويه والمكر (كان يبكي ويحثو التراب على رأسه)[٣٧] .

لنلخص إلى أن الرمز يمثّل في القصتين السابقتين استثمارا لطاقات اللغة وإمكاناتها،واختزالا لجزء كبير منها،وقفنا على بعضه فيما ذكرناه في تحليلهما، وجعل المستثمَر منها ذو سمة موحية،تنفتح على دلالات أخرى فتحقّق بلاغة القص، ونظرا لضيق مساحة البحث نشير إلى أن قصصا أخرى استعملت الرمز، لا سيما رمز البلبل في قصة (حلم البلبل)،ورمز الشجرة في قصة (شجرة الظهيرة).

٥- بلاغة الخاتمة:-

من مميزات القصة القصيرة الخاتمة غير المنتظرة، إذ تصل القصة فيها إلى نقطة الأوج (الذروة)، على عكس الرواية، إذ تتوجّه نحو الانحدار[٣٨]، وتلك صفة أُتفِق عليها[٣٩].

أي أن الخاتمة بهذه الصيغة تمثّل فرقا أجناسيا أو نوعيا، يمكن الركون اليه في التمييز بين القصة القصيرة من غيرها، إذ يحظّى هذا الركن منها بالثبات والاستقرار، لذا هو معيار يمنح القصة جزءا من استقلاليتها وبلاغتها أيضا.

فمن النقاد من يرى أن القصة القصيرة إذا خلّت من النهاية المفاجئة (لحظة التنوير)، فذاك دليل على أن الكاتب لا يكتب قصة بل يختصر رواية، ما دامت الرواية يمكن أن

تنتهي بأي شكل من الأشكال[٤٠]، لذا تعمل النهاية أو خاتمة القصة على إضاءة الأبعاد، ويكتسب الحدث معناه من خلالها[٤١] ، فهي نقطة الاشراق التي يتضّح فيها الماضي والمستقبل على حدّ سواء[٤٢] .

إن البلاغة التي تؤسسها الخاتمة لا سيما في خلق المفاجأة والمفارقة والدهشة، تنصهر مع كونها معيارا نوعيا وخصيصة تقنية لهذا الفن، وبالنظر إلى مجموعتنا القصصية وعلى وفق مبدأ صياغة الخاتمة وشرط المفاجأة نلحظ خلوّ بعضها من خاتمة تحقّق هذا المطلب، لكن بنسبة قليلة، مثل قصة (ترانيم أخيرة، وحكاية رجل الزيتون، ورجل عابر،والغابة، والهولندي الاخر، وليلة السلطنة).

وفي بعض الأحيان يرغب السارد -بعد أن أشعر قارئه بحدث مفاجئ يمكن أن يختّتم به- في إطالة السرد واستقصاء حال الشخصية وانفعالاتها أو موقف السارد ورؤيته، وهذا يشكّل نسبة قليلة أيضا، كما هي الحال في قصة (فزع، وإضاءة، وسهرة، وغيوم عالية).

وسأقف هنا على بعض خواتيم القصص لتجنب الإطالة، ففي قصة (الإبر النارية)، مثلا خلق السارد في ختام القصة مفارقة بأن فاجأ متلقيه بكون مكان الراحة والأمن (البيت) -كما يفترض أن يكون -أصبح مكانا للأذى ورفض الذات الحالّة به، مكانا منفِّرا طاردا، سببا للكآبة والضجر والمرض، وتحوّلت الزوجة والأبناء من مصدر سعادة ورعاية إلى مصدر نفور واشمئزاز وإهمال يلقي بثقله على شيخوخة الشخصية وبؤسها.

لقد سعى السارد إلى جعل حوادث القصة تسير وتتآزر للوصول إلى غاية، وهي تحوّل المكان الأليف إلى

موحش مؤذ، لسبب يكمن في بلوغ الشخصية سن الشيخوخة وما تفرضه السياقات الاجتماعية من قواعد ومسلمات، تعزّزها الأسرة ويرسّخها المجتمع، رغم أن الروح لا تشيخ والرغبات تبقى مستترة قابعة في زوايا النفس الإنسانية.

وممّا يدعم فكرة القصة ذلك التحوّل في المكان، فقد وردت إشارات تدلّ على كون المكان الأول مكانا ريفيا،ففي حديث الشخصية عن ذكريات الزوجة، يقول عنها: (تستحيل شوقا عارما وهي ترى الطيور المحلقة في بؤر الشمس، وعندما تتأمل قطعان الخراف وصغارها وأسراب البط والديكة وأفراخ الدجاج في الطرق الريفية لحقول تضطرب فرحا وإثارة..)[٤٣].

لكن زمن الأحداث يشير إلى أن المكان الحالي في وسط المدينة، هذا التحوّل في المكان خلق ثنائية ضدية عزّزت ما تعانيه شخصية الرجل العجوز، فهي لم تنتم إلى المدينة، ما دامت مكانا خاويا باردا يزخر بمظاهر خادعة وخلف أضوائه البراقة قبح وقذارة مستترة بحسب رؤية الشخصية.

ولقد عمل الزمن (الليل) على زيادة غربة الشخصية، يقول عنه:(عندما حلّ الليل أحس بغربة وجوده..)[٤٤]، تعزّز تلك الغربة معطيات المكان الذي تلوح مظاهر عدائيته، بدءا من صخب الشارع وهدير المستنقع المختنق الضاج،وانتهاء بالنتوء الحجري الواخز لموضع جلوسه، فضلا عن الطريق الترابي المزروع بالشوك.

ولاريب أن بحث الشخصية عن ظلمة أثناء مغادرة المكان دالّ على استسلام لاغتراب داخلي، كان سببا في اختباء الشخصية خلف الجدار

الاسمنتي، ثم تمارس اختباء ثانيا عند المغادرة، إذ تتبعت الظلمة وتحاشت الأضواء.

ويبدو أن الإسراع إلى (البيت) ضرب من قبول الألم والخيبة، فعلى الرغم من كون المكان أصبح عنصرا يمارس سلطته ويشهر عدائيته، إلا أن السارد يضع القارئ أمام فكرة أن ليس لدى الشخصية مكان آخر يتقبّل وجودها سواه، وإن كان قبولا اضطراريا (يعرّف بأن الدار بدأت ترفض وجوده)[٤٥]، فالأمكنة الأخرى رفضته أيضا.

إن المفارقة التي صنعتها خاتمة القصة صادرة عن كسر أفق توقع القارئ، إذ تواضع على بنية قيمية اجتماعية، تلك البنية مرة يفترضها القارئ ويقدرها، وأخرى يخلقها النص ويوجهها.

وقريب من هذه القصة قصة (سهرة)، فهما يلتقيان ويتقاسمان الفكرة نفسها،لا سيما الموضوع الاجتماعي والمكان المشترك (البيت)، مع شيء من فوارق المسار الدلالي، وكلاهما يرصد مشكلات الإنسان ووجهات نظره إزاء محيطه ومجتمعه.

أما قصة (إضاءة)،فالمفارقة فيها ناشئة من تلاقي قطبين متضادين (قوي / ضعيف)، ولا شك أن تغيّر الموقع وإحلال كل طرف مكان الآخر،هو الذي يخلق الدهشة عند المتلقي، ويبدو أن القصة تعالج مشكلتين: الأولى محاولة الشخصية التعريف عن نفسها بطريقة الكتابة والتأليف (كتابة القصص)، لكنها محاولة فاشلة؛ لأنها ضرب من الهذيان والجنون، أما المشكلة الأخرى فهي أن الشخصية تتصّف بالعنف والغضب والقوة والسطوة، فتمارس هذه الصفات على البيئة الاجتماعية التي تحيط بها،

ولا تلجأ إلا لها في مختلف قضاياها، ثم تأتي الخاتمة غير متوقعة، كائنة في ممارسة الزوجة والابن - اللذين تصفهّما القصة بالضعف -هيمنة وتقييدا (حجْرا في المنزل)[٤٦]،وكبتا على الأب ذي السيرة العنيفة المفرطة، فيقر باستسلامه وضعفه ووهنه وخيبته أيضا.

وقد تأخذ الخاتمة شكل لغز خلقته القصة ونمته وصولا إلى نقطة الذروة، سعيا من الكاتب إلى زيادة المفاجأة والإدهاش، نجدّ ذلك في قصة (وجوه)، إذ عملت على خلق علاقة أوحى بها المكان بين مظهرين أو سلوكين، تتبيّن في نهاية السرد أنها علاقة غير حقيقية أو خدّاعة مفترَضَة من السارد المشارك الراصد لها، إذ قد توحي المظاهر بدلالات تمنع التواصل وتقف عائقا أمام العلاقات الاجتماعية.

لقد شاكس الكاتب قارئه واستدرجه إلى منطقته،ثم صدمه بمعرفته وإحاطته بما خفي عنه وصولا إلى نهاية القصة، إذ يُخبر السارد أن ذلك الوجه العبوس الملاحظ منذ بداية القصة هو (جار) السارد، وأن الطفل الجميل الذي رغب السارد بشدة أن يتواصل معه ليس ابنه أو يتصل به[٤٧]، وقد أجل السارد كشف ذلك إلى خاتمة القصة، عمل هذا التأجيل على رفع القيمة البلاغية والسردية للنص، فلو قدّم السارد تلك المعرفة بشخصية (العبوس) لفقدت القصة أهم عنصر فيها، ولأصبحت سردا عاديا غير مدهش، مفتقرا إلى العناصر الفنية.

أما قصة (امرأة الكلام) فتحكي عن امرأة يتضّح فيما بعد أنها مجنونة، تدخل على مدير دائرة فتخلّق القلق والاضطراب والفوضى في النظام الذي بناه وألزم موظفيه السير على هديه، فيعجز المدير عن دفع ذلك

الضرّر حتى تقوم الكاتبة بطرد المرأة، بعد ذلك يتأكد جنونها، ويتضّح مدى فداحة الفوضى التي سببتها[٤٨].

لقد كان الفعل الصادر من (الكاتبة)غير متوقع،وهو ما رفع الأداء البلاغي للخاتمة، وبطبيعة الحال تحيل دلالة الكاتبة بوصفها شخصية إلى موظف صغير ورتبة متدنية في الهرم الوظيفي، إذ تكتب ما يُملى عليها وليس لها دور في اتخاذ القرارات والمشاركة فيها.

هذه الشخصية المتموقعة في بداية سُلم الادارة،تتخّذ قرارا وتنجز عملا عجز عنه أعلى موقع (المدير)، الذي يُنتظر منه اصدار القرارات وإلزام الآخرين بالتنفيذ، كما تكشف تلك الخاتمة عن الحاجة إلى التشارك بغض النظر عن المراتب وبعيدا عن الهيّمنة والتسلّط، فتلك الصرامة والنظام قد يزعزعهما موقف غير واقعي، ويخلخل ثوابتهما ويبيّن مدى هشاشتهما، والمفاجئ في ذلك قيام عضو بسيط ممّن يطبق عليه النظام بإعادته إلى وضعه الطبيعي عندما عبث به عنصر غير متوقع يقع خارجه.

وقريب من هذه القصة في حدثها المفاجئ الواقع خاتمة، قصة (فزع)[٤٩]، إذ ترصد القصة حركة الشخصية وآمالها وطموحاتها البسيطة ووضعها الاجتماعي والمادي المتصّف بالفاقة والحاجة، كل ذلك تهيئة لحدث مرتقب يتمثّل باستلام مرتب تقاعدي تركه لها زوجها الراحل، فتحصل عليه لكن سرعان ما يُسرق -كما سُرق معطف أكاكي- فيترك فيها هذا الفعل أثرا بالغا وألما وعذابا نفسيا كبيرا وقتلا معنويا.

لنلخص إلى أن بلاغة الخاتمة يحقّقها الحدث المفاجئ الذي يحمل بين طياته الإبداع والجمال

والإدهاش،وخلوّ القصة من هذا العنصر النوعي يجعلها تفقد ركنا أساسا في بنائها وبلاغة تقتضيها.

الخاتمة:-

١- نهض مفهوم القصة القصيرة – من وجهة نظر نوعية – على قاعدة بلاغية أولية، هي الإيجاز ووحدة الأثر،هذان الركنان يشكّلان بؤرة الاستقطاب البلاغي، إذ ترد أغلب الأشكال البلاغية داعمة لهما ساندة لمركزيتهما.

٢- ظهرت العنوانات تحمل بلاغة يبنيها المتن ويوجّه دلالتها، لكنها على الرغم من ذلك تحمل في ذاتها مثيرات،تغري القارئ وتستفزه لتقصي ما وراء تلك العتبة الأولى.

٣- وظف القاص (الفائض السردي) لخدمة المعنى الذي تحيل إليه القصة، إذ نلحظ أنه يستعمل الزيادات بوصفها مؤشرات لتوجيه مسار القص، وتوضيح ما لم يعلّله السرد وما لم يذكره،أو تقوية الدلالة الشاملة للقصة.

٤- برزت الشخصية في قصص المجموعة متخلية عن الاسم الصريح لداع بلاغي، منه ما يرتبط بالإيجاز والتكثيف، ومنه ما يراعي مقتضى الحال الذي عليه السارد أو الكاتب.

٥- استعمل القاص الرمز ليختزل كثيرا من المعاني، وليجعله موحيّا بها دالاً عليها وفق سياق سردي تصنعه القصة، ليكون اشتغال الرمز فيه فعالا مؤثرا.

٦- حظيت بعض قصص المجموعة بخواتيم تحمل المفاجأة والمفارقة والإدهاش، بكسر أفق توقع القارئ، وتلك غاية جوهرية تشتغل عليها البلاغة في كل عصر.

الهوامش:

١- الأجناس الأدبية:١٤٥.

٢- القصة القصيرة النظرية والتقنية:٢٦.

٣- ينظر: الاجناس الادبية: ١٤١.
وينظر: معجم السرديات:٣٣ ونظرية المنهج الشكلي:١١٦-١١٧.

٤- ينظر:اسلوبية كتابة الفن القصصي: ١٦.

٥- ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي:٩.

٦- ينظر:من البنيوية إلى الشعرية:٢٥.

٧- نفسه:٢٦.

٨- نظرية المنهج الشكلي:١١٦.

٩- حلم البلبل:١٢.

١٠- نفسه:٢٨-٢٩.

١١- نفسه:٢٩-٣٠.

١٢- حلم البلبل:٢١٢-٢١٣.

١٣- أنماط الشخصية المؤسطرة:١١٣.

١٤- ينظر: نظريات السرد الحديثة: ١٥٢.

١٥- في النص الروائي العربي: ١٧٢.

١٦- ينظر:القصة الرواية المؤلف: ٧٩.

١٧- ينظر:علم السرد مدخل إلى نظريات السرد: ١٣٥.

١٨- حلم البلبل: ٩.

١٩- حلم البلبل:٢٠٧-٢٠٨.

٢٠- نفسه:٣٧.

٢١- ينظر: القصة العربية الجديدة: ١٣١

٢٢ ينظر: الصوت المنفرد: ٢٨.

٢٣- ينظر: جريدة المدى:١٠، ع ٤٣٨ لسنة ٢٠٠٥م، لقاء صحفي مع الكاتب.

٢٤- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٠٤.

٢٥- ينظر:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:١٩٥.

٢٦- ينظر:جريدة المدى:١٠، ع ٤٣٨ لسنة ٢٠٠٥م، لقاء صحفي مع الكاتب.

٢٧- ينظر:الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٦.

٢٨- حلم البلبل: ٥.

٢٩- حلم البلبل: ٥-٦.

٣٠- نفسه:٦.

٣١- نفسه: ١٠.

٣٢- نفسه: ١١.

٣٣- حلم البلبل: ٥.

٣٤- ينظر: نفسه: ١٤٠.

٣٥- نفسه: ١٣٢.

٣٦- حلم البلبل: ١٤٠.

٣٧- نفسه: ١٤٥.

٣٨- ينظر:نظرية المنهج الشكلي: ١١٣.

٣٩- ينظر:معجم السرديات:٣٣، وينظر: الاجناس الادبية: ١٤٢-١٤٣.

٤٠- ينظر:فن كتابة القصة: ١١٣.

٤١- ينظر:فن كتابة القصة: ٢٧٤، وانظر: نظرية المنج الشكلي: ١٣٣.

٤٢- ينظر:الصوت المنفرد: ١١٣.

٤٣- حلم البلبل: ١٤.

٤٤- نفسه: ١٨.

٤٥- حلم البلبل: ٢٠.

٤٦- نفسه: ٣٨.

٤٧- ينظر: نفسه: ٥٨.

٤٨- ينظر:حلم البلبل: ١٠١-١٠٩.

٤٩- ينظر:نفسه: ١٠٦-١١٣.

المصادر والمراجع:


١. الأجناس الأدبية: إيف ستالوني، ت: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

٢. أسلوبية كتابة الفن القصصي: ليون سرمليون، ت: ميادة نور الدين، الثقافة الاجنبية، العدد١، لسنة ٢٠٠٣، دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد.

٣. أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد -العراق، ط١، ٢٠١٠م.

٤. ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي: محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، ١٩٩٥م.

٥. جريدة المدى: العدد ٤٣٨، لسنة ٢٠٠٥، لقاء صحفي.

٦. حلم البلبل (مجموعة قصصية): أنور عبد العزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.

٧. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د.محمود فتوح، دار المعارف -مصر ط٣ ١٩٨٤ م.

٨. الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة: فرانك اوكونور، ت: محمود الربيعي، الهيأة المصرية للكتاب، د.ط، ١٩٩٣ م.

٩. علم السرد مدخل إلى نظرية السرد: يان مانفريد، ت: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق سوريا، ط١، ٢٠١١م.

١٠. فن كتابة القصة: فؤاد قنديل، الهيأة العامة لقصور الثقافة، د.ط، ٢٠٠٢م.

١١. في النص الروائي العربي: ابراهيم جنداري، دار تموز، ط١، ٢٠١٢م.

١٢. القصة الرواية المؤلف دراسة في نظرية الأنواع الادبية المعاصرة: مجموعة مؤلفين، ت: خيري دومة، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٧م.

١٣. القصة القصيرة النظرية والتقنية:

إنريكي أندرسون إمبرت، ت: علي إبراهيم المشروع القومي للترجمة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية القاهرة د.ط ٢٠٠٠ م.

١٤. معجم السرديات: مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي، تونس،ط١، ٢٠١٠م.

١٥. من البنيوية إلى الشعرية: رولان بارت، جيرار جينيت، ت: غسان السيد، دار نينوى، سوريا - دمشق، ط١، ٢٠٠١م.

١٦. نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن: ت: حياة جاسم المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، د.ط، ١٩٩٨م.

١٧. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب،نشر مؤسسة الابحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين، بيروت، ط١،١٩٨٢م.