جامعة بنها

كلية الآداب

مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

سيميائية النص القصصى

مقاربة فى مجموعة "ذئاب مارقة" لسمير الفيل

إعداد

د/ وليد أحمد سمير السيد

أستاذ الأدب العربى المساعد

قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة بنها

المجلد ٦٢ أكتوبر ٢٠٢٤

https://jfab.journals.ekb.eg/

سيميائية النص القصصى
مقاربة فى مجموعة "ذئاب مارقة" لسمير الفيل

- الملخص:

تأتى هذه الدراسة متناولة بالتحليل السيميائى نصوص المجموعة القصصية (ذئاب مارقة) لسمير الفيل، بهدف التأويل السيميائى للعلامات، وكشف ما يتوارى خلفها من دلالات مضمرة، ودلائلية جمالية تتجاوز المعنى إلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر الجرجانىّ، وذلك من خلال مساءلة المعنى، واستنباط آليات إنتاجه، وطرائق تشكُّله، وسيرورته السيميائية بمعطياتها النسقية والعلائقية واللسانية والثقافية، وكيف يمكن أن تكون هذه الدلالات أداة لفهم أعمق للنص، وبيان المسكوت عنه، ووسيلة للكشف عن مدى تفاعل الكاتب مع ثقافة مجتمعه وأنساقها الخاصة.

وتستند الدراسة إلى مبرِّرات عدّة، منها: أهمية سمير الفيل فى حقل القصة القصيرة المعاصرة فى مصر، وغياب الدراسات التى تناولت سيميائية نصوصه، ونزعته الواقعية التى لا تخلو من دلالات مضمرة تعبر عن قضايا إنسانية عميقة ومعقدة، وثراء مجموعته (ذئاب مارقة) بعلامات ذات أبعاد تفوق ظاهر النص عمقًا وتأثيرًا، وتتماز فى أغلبها بالمراوغة والتحوّل والسيرورة الدلالية.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تأتى فى مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة، فتناولت المقدمة مبررات الدراسة، وأهميتها، وأهدافها، ومنهجها، ومحتوياتها، وعرَّف التمهيد بمصطلح السيميائية، والكاتب سمير الفيل، ومجموعته القصصية (ذئاب مارقة)، أما عن المبحثين فجاء الأول بعنوان: (سيميائية البنى السردية)، ويتناول سيميائية العتبات، سيميائية الأحداث، سيميائية الشخصيات، سيميائية الفضاء الكُرونوتوبى، أما المبحث الثانى فعنوانه: (آليات التشكيل السيميائى)، ويعنى بدراسة سيميائية التناص، سيميائية التخييل السردى، سيميائية اللغة، سيميائية الأساليب، وذُيِّلت الدراسة بخاتمة أجملت أبرز النتائج، ثم قائمة المصادر والمراجع.

- الكلمات المفتاحية: (السيميائية- القصة القصيرة- ذئاب مارقة- سمير الفيل).

Semiotics of the Narrative Text
An Approach to the Collection "Rogue Wolves" by Samir El-Feel

- Abstract:

This study deals with the semiotic analysis of the texts of the collection of narratives (Rogue Wolves) by Samir El-Feel, with the aim of the semiotic interpretation of the signs, and revealing the hidden meanings behind them, and the aesthetic connotations that go beyond the meaning to the meaning of the meaning in the expression of Abdul Qaher Al-Jurjani, through questioning the meaning, and deducing the mechanisms of its production, and the methods of its formation, and its semiotic process with its systematic, relational, linguistic and cultural data, and how these connotations can be a tool for a deeper understanding of the text, and clarifying what is unspoken, and a means of revealing the extent of the writer's interaction with the culture of his society and its special systems.

The study is based on several justifications, including: the importance of Samir al-Feel in the field of contemporary short stories in Egypt, the absence of studies that dealt with the semiotics of his texts, his realistic tendency that is not without implicit connotations that express deep and complex human issues, and the richness of his collection (Rogue Wolves) with signs with dimensions that exceed the apparent depth and influence of the text, and are mostly characterized by evasion, transformation, and semantic process.

The nature of the study required that it be composed of an introduction, a preface, two chapters, and a conclusion. The introduction dealt with the justifications for the study, its importance, objectives, methodology, and contents. The preface defined the term semiotics, the writer Samir Al-Feel, and his collection of short stories (Rogue Wolves). As for the two chapters, the first was entitled: (Semiotics of Narrative Structures), and it deals with the semiotics of thresholds, semiotics of events, semiotics of characters, and semiotics of chronotopic space. As for the second chapter, it was entitled: (Mechanisms of Semiotic Formation), and it deals with the study of the semiotics of intertextuality, semiotics of narrative imagination, semiotics of language, and semiotics of styles. The study was concluded with a conclusion that summarized the most prominent results, then a list of sources and references.

- Keywords: (Semiotics- Short Story- Rogue Wolves- Samir Al-Feel).

▪ المقدمة:

عرفت القصة القصيرة المعاصرة تطورًا لافتًا فى بنائها وأساليبها وتقنياتها السردية، وتعددت أشكال التعبير فيها؛ للخروج بالنص من المقيِّدات التى تسمه بالتقليدية والمباشرة والسطحية إلى عالم من الإيحاء والتلميح والغموض والتخييل، وتعدُّ العلامات والإشارات والرموز من أبرز التقنيات الفنية التى "تتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص"(١)، ويتخذها الكُتَّاب وسيلة للبوح عن مشاعرهم وانفعالاتهم وأفكارهم ورؤيتهم للواقع المحيط بهم، ويعبرون من خلالها عن قضايا إنسانية واجتماعية وسياسية ووجودية معقدة، لا تستطيع معها اللغة المألوفة بكلماتها المعجمية أن تعبر عنها.

وتحظى العلامات والإشارات والرموز بحضور كثيف فى غالب نصوص المجموعة القصصية (ذئاب مارقة) لسمير الفيل، وتأتى عادة محمَّلة بدلالات تنبع عن رؤية عميقة للواقع، تتناول أزمات الإنسان الوجودية، وما يجتاحه من تساؤلات وصراعات وهواجس خلال مواجهته لتحديات الحياة، ولا تخلو مضمرات النص عند الكاتب من علامات تعيينية وإيحائية، وتلميحات ضمنية، وشيفرات ثقافية، وغموض شفيف، يكسر أفق التوقع لدى المتلقى، ويجذبه نحو النص، فالقصة عادة تقول شيئًا وفى الوقت نفسه تعنى أشياءً أخرى غائبة، لا تناقض الظاهر بقدر ما تفتح بعلاماتها السيميائية آفاقًا للتأويل أكثر رحابةً وعمقًا، فحاضر المعنى فى القصة ليس سوى إثارة ذهنية للوصول إلى هذه المعانى الغائبة التى يتوقف حضورها على وعى القارئ وثقافته فى كشف تشكُّلات العلامة وأبعادها الدلالية.

- مبرِّرات الدراسة وأهميتها:

دفعت الباحث عدّة أسباب إلى اختيار هذا الموضوع، منها:

– أهمية الكاتب "سمير الفيل" فى حقل القصة القصيرة المعاصرة فى مصر، وتنوع روافده الثقافية، ومخزونه من التجارب والأفكار والنماذج الإنسانية، ونزعته الواقعية التى لا تخلو من دلالات مضمرة تعبر عن قضايا إنسانية عميقة ومعقدة.

– محاولة تسليط الضوء على العلامات والإشارات والرموز بوصفها ظواهر فنية لها حضورها وتأثيرها الدلالى والجمالى فى المجموعة القصصية (ذئاب مارقة) لسمير الفيل، إذ تحمل كثير من نصوصها دلالات عميقة ومتعددة، تتسم فى أغلبها بالمراوغة

(١) أدونيس (على أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٧٨م، ص١٦٠.

والتحوُّل والحيوية، والقدرة على الإنتاج والتدليل والتداول، وجمالية التشكيل الفنى والبناء الدلالى، وتستند فى اشتغالها إلى مزيج غنى من مرجعيات ثقافية متنوعة، لها تأثيرها فى توليد العلامات، مما يُضفى عليها أبعادًا دلالية جديدة تفوق ظاهر النص عمقًا وتأثيرًا، وهو ما يجعل هذه النصوص جديرة بالدرس والتحليل.

– ليست ثمة دراسة –فى حدود اطلاعى– اختصت بالحديث عن سيميائية النص القصصى لدى سمير الفيل عامة، أو فى مجموعته القصصية عينة الدراسة خاصة، رغم غزارة إنتاجه القصصى ورصانته، وهو ما يمنح هذه الدراسة نوعًا من الجدة.

- أهداف الدراسة :

تسعى هذه الدراسة المعنونة بـ"سيميائية النص القصصى: مقاربة فى مجموعة (ذئاب مارقة) لسمير الفيل" إلى التأويل السيميائى للعلامات فى تجليها الظاهرىّ وتخفِّيها الباطنىّ، وكشف ما يتوارى خلفها من دلالات مضمرة لا متناهية، ودلائلية جمالية تتجاوز المعنى إلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر الجرجانىّ، وذلك من خلال مساءلة المعنى، واستنباط آليات إنتاجه، وطرائق تشكُّله، ودلالاته المفتوحة أو سيرورته السيميائية بمعطياتها النسقية والعلائقية واللسانية والثقافية، وكيف يمكن أن تكون هذه الدلالات أداة لفهم أعمق للنص، وبيان المسكوت عنه، ووسيلة للكشف عن مدى تفاعل الكاتب مع ثقافة مجتمعه وأنساقها الخاصة، ولا يتأتى ذلك إلا باستبطان العناصر والقوانين الداخلية التى تنتظم البنية الكلية للنص، وتتبع شبكة العلاقات السيميائية التى تشير إلى دلالات أبعد من تلك الدلالات السطحية الواضحة فى قصدية الكاتب، وتناول جماليات التشكيل السيميائى بصنوفه ومستوياته من تناص، وتخييل سردى، ولغة، وأساليب.

والسعى وراء الدلالة والدلائلية، والتأويلات المحتملة للنص فى ضوء ما يقدمه دون تحميله ما لا يطيق من تأويلات، وكشف مرجعيات النسق العلاماتى، كل هذا –لا شك– رهين قدرة المؤول على كشف الحُجُب عن مخبوءات العلامات، واستنطاق معطياتها، والإمساك بدلالاتها المستترة، "إذ إن الجوهر الأهم فى السيميائية يتعلق بالسميوزيس –حسب تصور بورس–؛ من حيث هى سيرورة الدلالة وحيويتها فى التوالد، والتنامى، والتداول، والاستهلاك. فالمؤول الديناميكى يفتح مدار المعنى على فضاء إمكان لا نهاية له؛ لأن كل دلالة تتولد عنها دلالة أخرى بلا انتهاء"(١).

(١) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: التأويل السيميائى للشعر، أمل دنقل من العلامة إلى التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٢١م، ص١٣.

- منهج الدراسة:

تتوسل هذه الدراسة فى اشتغالها من داخل النص أو ما يسمى بالقراءة المحايثة/ الملازمة للنص، بالمنهج السيميائى/ الدلائلى؛ الذى يسمح بسبر المستويات الدلائلية والجمالية للنص الأدبى، والكشف عن مخبوءات المعنى، والتعرف عليه من الداخل والخارج، واستثمار كل ما يحمله من علامات، وإشارات معرفية، وطاقات رمزية، وغموض وإيحاء، كما يتتبع شبكة العلاقات بين البنية النصية والأصول الأبستمُولُوجية، ويمكِّن الباحث من البُعد عن المقولات المُقولبة، والسعى نحو كل تأويل محتمل للخطاب الأدبى(١)، إذ تعنى السيميائية بمقاربة النص الأدبى وفك شيفراته اللغوية، بوصف اللغة نظامًا إشاريًّا يحرر المعنى من القيود المعجمية، ويتجاوز ذلك إلى البحث عن مضمرات النص المخبوءة خلف العلامات والرموز(٢).

وتنطلق هذه الدراسة من استنطاق العلامات المتلبثة فى بواطن البنى الداخلية للنص، وتنتهى بدلالات رمزية كلية تكشف عن الرؤية الإبداعية للكاتب، مما يعنى أن الدراسة لا تكتفى بفحص سيميائية الكلمات وتحليل نظامها العلاماتى وما تعكسه فى السياق –غير المباشر أو المجازى– من أفكار وتصورات جزئية فحسب، بل تسعى أيضًا إلى تحليل علاقات الكلمات المنتظمة فى السياق –أى المعنى السياقى– والبنى الداخلية للنص بعضها ببعض، وكيفية تشكيل دلالات كلية، ليست بالضرورة نهائية، بل هى مجرد دلالات ممكنة من بين دلالات افتراضية قد تنتجها قراءات أخرى للنص نفسه.

- أقسام الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة أن تأتى فى مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة، فتناولت المقدمة مبررات الدراسة، وأهميتها، وأهدافها، ومنهجها، ومحتوياتها، وعرَّف التمهيد بمصطلح السيميائية، والكاتب سمير الفيل، ومجموعته القصصية –عينة الدراسة– (ذئاب مارقة)، أما عن المبحثين فجاء الأول بعنوان: (سيميائية البنى السردية)، ويتناول سيميائية العتبات، سيميائية الأحداث، سيميائية الشخصيات، سيميائية الفضاء الكُرونوتوبى، أما المبحث الثانى فعنوانه: (آليات التشكيل السيميائى)، ويعنى بدراسة سيميائية التناص، سيميائية التخييل السردى، سيميائية اللغة، سيميائية الأساليب، وذُيِّلت الدراسة بخاتمة أجملت أبرز النتائج، ثم قائمة المصادر والمراجع.

(١) ينظر، أ.ج .غريماص/ ج. كورتيس/ ف. راستيي د. باط: النظرية السيميائية (مسار التوليد الدلالى)، ترجمة وتقديم: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م، ص٨، ٩.

(٢) ينظر، د. سوسن محمد عبد الجواد بلتاجى: القصة القصيرة السعودية المعاصرة (دراسة سيميائية)، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٥، ع٣، ٢٠١٧م، ص١٠١٧.

▪ التمهيد (مدخل مفاهيمى) :

١- فى المصطلح السيميائى :

- الدلالة اللغوية :

السيميائية: مصدر صناعى مأخوذ من السيمياء، وتعنى العلامة، وقد ورد فى المعاجم اللغوية العربية: السُّومة، بالضم، والسِّيمَة والسِّيماء والسِّيمياء، بكسرهِنَّ: العلامة(١)، وورد هذا المعنى فى القرآن الكريم فى عدة مواضع، منها قوله تعالى: ﴿تَعۡرِفُهُم بِسِيمَٰهُمۡ لَا يَسۡـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلۡحَافٗاۗ﴾(٢)، وقوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم مِّنۡ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ﴾(٣)، كما تكررت بالمعنى نفسه مصطلحات "السيما، والسيماء، والسيمياء" فى كتب التراث على نحو نسقى مئات المرات مقرونة بمئات الاستشهادات(٤).

- الدلالة الاصطلاحية :

السيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلّة...، كلها ترجمات وتعريبات تطول لعلم واحد بمصطلحين شائعين، هما: السيميولوجيا sémiologie حسب تسمية السويسرى "فرديناند دى سوسير F.De saussure" –الذى يعدُّ أول مَن بشَّر بهذا العلم– التى يفضلها الأوربيون وسيميائيو مدرسة باريس، أو السيميوطيقا sémiotiques حسب التسمية التى جاء بها الأمريكىّ "شارل سندرس بيرس GH.S.Pierce" ويفضلها الناطقون بالإنجليزية والأمريكيون وتشيع فى أوربا الشرقية وإيطاليا(٥)،أما السيميائية فهى تسمية جاء بها بعض النقاد والباحثين العرب –خاصة المغاربة– الذين بحثوا فى التراث العربى عن كلمات مناظرة ووقعوا على السيمياء واشتقوا منها السيميائية(٦)، ويرى بعض الباحثين "أن المصطلح العربى يصلح

(١) ينظر، ابن منظور: لسان العرب، حققه/ عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م، مج٣، مادة (سوم)، ص٢١٥٨، والفيروزآبادى: القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث فى مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسُوسى، مؤسسة الرسالة، ط٨، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، مادة (سوم)، باب الميم فصل السين، ص١١٢٤.

(٢) سورة البقرة، من الآية/ ٢٧٣.

(٣) سورة الفتح، من الآية/ ٢٩.

(٤) ينظر، د. زياد الزعبى: من الصفر إلى الشيفرة: المثاقفة وتحولات المصطلح النقدى، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٣٦، ع١، يوليو/ سبتمبر ٢٠٠٧م، ص٢٧٠.

(٥) ينظر، د. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافى العربى، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٩٦م، ص٧٣، ود.عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجى ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا/ القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٥، ود. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط١، ١٤١٣هـ/ ٢٠١٠م، ص١٣، ود. بسام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة- مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص ١٦٠.

(٦) ينظر، د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٢١.

أساسًا متينًا لقراءة نشوء هذا العلم وتطوره، كما يصلح ليكون مقابلًا عربيًّا واضحًا ودقيقًا للمصطلح الأوروبى"[١].

والسيميائية هى "العلم الذى يدرس العلامات، وبهذا عرَّفها كل من "تودوروف"، و"كريماس"، و"جوليا كريستيفا"، و"جون دوبوا"، و"جوزيف راى- دوبوف"[٢]، أو هى "علم العلامات أو الإشارات أو الدلالات اللغوية أو الرمزية، سواء أكانت طبيعية أم صناعية"[٣]، وترتبط السيميائية ارتباطًا وثيقًا بالنموذج اللسانى البنيوى الذى أرسى دعائمه السويسرى "فرديناند دوسوسير F.De saussure"[٤]، إذ يرى أن اللسانيات جزء من السيميائية؛ لأن الأخيرة تبحث فى العلامات اللغوية وغير اللغوية، بينما تقتصر اللسانيات على دراسة كل ما هو لغوى ولفظى، كما حصر علم السيميائية فى دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعى، إذ يرى أنها تدرس حياة العلامات داخل المجتمع، والقوانين التى تتحكم فيها[٥]، فى حين عدَّها "رولان بارت Roland Barthes" جزءًا من اللسانيات انطلاقًا من الثنائيات المنهجية اللسانية الأربعة الكبرى: الدال والمدلول، واللغة والكلام، والمركَّب والنظام، والإيحاء والتقرير[٦].

وعرَّفها محمد السرغينى بأنها "ذلك العلم الذى يبحث فى أنظمة العلامات أيًّا كان مصدرها لغويًّا أو سننيًّا أو مؤشريًّا"[٧]، وأشار جميل حمداوى إلى أن "السيميائيات هى دراسة وصفية موضوعية وعلمية لمقاربة شكل الخطاب قصد معرفة طرائق انبثاق المعنى وتوليده"[٨]، وعرَّفها بأنها "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"[٩]، وقال سعيد بنكَراد: "السيميائيات كشف واستكشاف

(١) ينظر، زياد الزعبى: من الصفر إلى الشيفرة: المثاقفة وتحولات المصطلح النقدى، مرجع سابق، ص٢٧١.
(٢) د. محمد إقبال عروى: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف فى اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، مج٢٤، ع٣، يناير/ مارس ١٩٩٦م، ص١٨٩، ١٩٠.
(٣) حسن مجيدى: التحليل السيميائى لقصيدة (الناس فى بلادى) لصلاح عبد الصبور، مجلة دراسات الأدب المعاصر، جامعة الحكيم السبزوارىّ، ع١٦، ١٩٩١م، ص٢.
(٤) ينظر، د. جميل حمداوى: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الريف للطبع والنشر الإلكترونى، الناظور- تطوان، المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠م، ص٤٠.
(٥) ينظر، بيير غيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبى زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط١، ١٩٨٤م، ص٦، ود. جميل حمداوى: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٦، ٧.
(٦) ينظر، رولان بارت: مبادئ فى علم الدلالة، ترجمة: محمد البكرى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، ط٢، ١٩٨٧م، ص٣١، وجميل حمداوى: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٠، ٤٨، ٤٩.
(٧) د. محمد السرغينى: محاضرات فى السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ص٥، ٦.
(٨) د. جميل حمداوى: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٢٨٥.
(٩) د. جميل حمداوى: السيميولوجيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٣، يناير/ مارس، ١٩٩٧م، ص٧٩.

لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلى المباشر للواقعة. إنها تدريب للعين على التقاط الضمنى والمتوارى والممتنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصية أو التعبير عن مكونات المتن"(١).

وتعدُّ السيميائية من أكثر المناهج الإجرائية المعاصرة رواجًا ومرونة وقابلية لدراسة كل ما يتضمنه النص الأدبى من علامات لسانية أو غير لسانية، فهى توفر للنص سبل قراءة جديدة ومغايرة، مراهنة على كثافته، وعمق طبقاته، وغنى عتباته، وثراء معناه(٢).

والسيميائيات متعددة –فى الفكر الغربى– وليست تيارًا واحدًا(٣)، ولسنا بصدد التفصيل فيها، وإنما يجدر الإشارة إلى أنها شكَّلت روافد أصيلة لبناء قراءة سيميائية لا تلغى المناهج أو القراءات السابقة عليها، بل تفيد منها وتحتويها من جهة(٤)، وتخرج عن نمطية تصوراتها النقدية من جهة أخرى.

- خصائص المنهج السيميائى:

تعنى السيميائية بتحليل ما يحمله النص من علامات وإشارات ورموز محاولة استنطاقها وفتح مغاليقها(٥)، ولذلك لا تهتم بمضمون النص، ولا بمَن قاله، وإنما تحاول الإجابة عن تساؤل وحيد، هو: كيف قال النصُّ ما قاله؟، أى شكل النص(٦)، إذ ترتكز "على قراءة أعماق الدال، بحثًا عن الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاج المعنى، لتفتح المجال واسعًا لفعالية القراءة، وحفز الطاقة التخييلية لدى القارئ، ليشارك بفكره وثقافته فى إبداع النص من خلال كشف مخبوئه، وتفتيق دلالاته"(٧)، ويعنى هذا أنها تنطلق من قراءة داخلية لبنية النص، من خلال تفكيكه والوقوف على علاماته المتناثرة فى فضائه النصى؛ بغرض لملمة شتاتها وتنظيمها فى قانون يضعها فى دائرة

(١) د. سعيد بنكَراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، ط٣، ٢٠١٢م، ص١٥.
(٢) ينظر، د. محمد صابر عبيد: سيمياء الخطاب الشعرى من التشكيل إلى التأويل، قراءات فى قصائد من بلاد النرجس، إصدارات اتحاد الأدباء الكرد، دهوك- العراق، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢.
(٣) "ثمة سيميولوجيا سوسير، بخلفياتها اللسانية، وسيميوطيقا بيرس بمرجعياتها المنطقية والرياضية والظاهراتية، وثمة سيمياء التواصل لدى بريتو (Prieto)، ومونان (Mounin)، وبويسنس (Buyssens)، وثمة سيمياء الدلالة كما عند بارت ولاكان، وهناك سيمياء الثقافة كما بشر بها الروسى يورى لوتمان (Y.Lotman)، والإيطالى أمبرتو إيكو (U.Eco)، وغيرهما ممن عدّوا الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقًا ثقافية". د. بسام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة- مناهج وتيارات، مرجع سابق، ص١٦١.
(٤) ينظر، السابق نفسه، ص١٦٩.
(٥) ينظر، عاطف خلف سليمان العيايدة: الرموز المحورية فى شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، رسالة دكتوراه، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١٥م، ص١٩، ٢٠.
(٦) ينظر، د. جميل حمداوى: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤١.
(٧) د. بسام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة- مناهج وتيارات، مرجع سابق، ص١٦٩.

علائقية تعطى قراءات متقاربة للنص[١]، وهى فى ذلك لا تخرج عن منطلقات القراءة التفسيرية التأويلية للنصوص، من حيث تأسيس علاقة تفاعلية بين النص والقارئ[٢]، فالسيميائية تعطى دورًا رئيسًا للقارئ/ الناقد بوصفه شريكًا فى التلقى والتأويل/ إنتاج الدلالة؛ لامتلاكه القدرة على تفسير العلامات والرموز التى يتلقاها فى ضوء تجاربه ومخزونه الثقافىّ[٣]، وبذلك فإن الدلالة تتشكل وفق رؤى متعددة بتعدد القراءات التأويلية.

ومهما تعددت جوانب المنهج السيميائى أو اتسعت أصوله وفصوله، فإنه يظل محتفظًا بخصائص تميزه، وتطبع سائر أدواته الإجرائية، إذ ينتقل من الشكل إلى المضمون (الدال ← المدلول) وفق ثلاثة مبادئ ضرورية حددتها جماعة أنتروفيرن Groupe D'Entrevernes، هى(٤):

١- التحليل المحايث (Immanente): فهو منهج داخلى محايث، أى يرتكز على داخل النص، فيدرس وظائفه أو شروطه الداخلية المولدة للدلالة، ولا ينشغل هذا الاستقراء الداخلى للوظائف النصية بالعلاقات الخارجية، ولا الحيثيات السوسيو- تاريخية والاقتصادية التى أفرزت عمل المبدع، وإنما يبحث عن شكل المضمون، من خلال رصد العلاقات التشاكلية أو التضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفنى.

٢- التحليل البنيوى: تهتم السيميائية بالبنية، ولا تستخلص المعنى -حسب دوسوسير F.De Saussure وهلمسليف Hyelmslev- إلا عبر الاختلاف، وبالاختلاف وحده، وإذا كان إدراك معنى النصوص يفترض وجود نظام مبنى على مجموعة من العلاقات الداخلية المثبتة القائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال، فإن ذلك يستوجب التحليل البنيوى لما يمتلكه من أدوات إجرائية لمقاربة شكل المضمون وبناه الهيكلية، وتحديد الاختلافات على مستوى العلاقات الداخلية للنص، ومن المعلوم أن الاهتمام بداخليات النص ما هو إلا توجه بنيوى، والسيميائية تتضمن فى طياتها المنهج البنيوى القائم على مجموعة من المفاهيم الاصطلاحية التى يعتمد عليها تفكيكًا وتركيبًا، مثل: النسقية، والبنية، وشبكة العلاقات، والسانكرونية، والوصف المحايث.

(١) ينظر، عاطف خلف سليمان العيايدة: الرموز المحورية فى شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص١٤.
(٢) ينظر، السابق نفسه، ص١٩، ٢٠.
(٣) ينظر، يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية فى قراءة النص الأدبى، مقال ضمن محاضرات الملتقى الوطنى الأول (السيمياء والنص الأدبى)، قسم الأدب العربى، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، منشورات الجامعة، ٧-٨ نوفمبر ٢٠٠٠م، ص١٤٨.
(٤) ينظر، د. جميل حمداوى: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص١٠، ١١، والمؤلف نفسه: السيميولوجيا والعنونة، مرجع سابق، ص٨٠، ود. محمد إقبال عروى: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف فى اللغة والتفسير، مرجع سابق، ص١٩٥، ١٩٦.

٣- تحليل الخطاب: تتجاوز السيميائية حدود الاهتمام بالجملة بوصفها أكبر وحدة وحدة لسانية كما تفعل اللسانيات إلى تحليل الخطاب فى بعده السردى، أو البحث عن كيفية توليد النصوص، ورصد اختلافها سطحًا، واتفاقها عمقًا.

وتنتمى السيميائية إلى البنيوية فى أصولها ومنهجيتها، لكنها تقتصر التركيز على دراسة الأنظمة العلاماتية الموجودة أصلًا فى الثقافة، والتى عرفت على أنها أنظمة قائمة فى بيئة محددة(١)، وإذا كانت البنيوية قد تسللت إلى المنهج السيميائى فى جانبه التأويلى؛ بوصف البنيوية وفروعها المتنوعة آليات مساعدة، امتدت بصفة جلية وفاعلة إلى الآليات الإجرائية للمنهج السيميائى، إلا أن الاختلاف الجلى بين المنهجين يتبدى فى نظرتهما للنص(٢)، فالبنيوية قد دعت إلى تقديم قراءات منغلقة وتأصيل نماذج بنائية محددة بمعزل عن القارئ(٣)، إذ ارتأت أن النظام مؤطر لمعنى ما(٤)، أما السيميائية فترى أن النظام يظل مهدَّدًا بسبب اتساعه وتعذر احتوائه إلى الأبد(٥)، فالنص بالمفهوم السيميائى هو فضاء مفتوح لسلسلة لا متناهية من الانبثاقات الدلالية، ويستمد معانيه من أفق توقعات القارئ(٦)، يقول موسى ربابعة: "إن السيميائية تسعى إلى الإمساك بالمعنى، والوصول إليه عبر مسارات تأويلية متعرجة، والتأويل السيميائى يحاول أن يتجاوز المعنى الأحادى لينفتح على المعنى المتعدد"(٧)، ومن ثمَّ ترفض السيميائية فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وتقدِّم تصورها على أن الإشارات تعوم سابحة لتغرى المدلولات إليها، وبذلك حرَّرت الكلمة وأطلقت عتاقها لتكون (إشارة حرة)؛ وهى تمثل (حالة حضور)، فى حين يمثل المدلول (حالة غياب) معتمدًا على ذهن المتلقى لإحضاره إلى دنيا الإشارة، وهذه العلاقة بين الدال والمدلول لا تتأسس إلا بفعل المتلقى العارف، ومن ثمّ تحرر القراءة السيميائية الدوالَ من قيد المعجم، وتحول العلاقة بين القارئ والنص إلى فعالية إبداعية تعتمد أساسًا على كفاءة القارئ فى إنتاج نص قرائى يساوى أو يفوق النص المقروء، فهى

(١) ينظر، د. سوسن محمد عبد الجواد بلتاجى: القصة القصيرة السعودية المعاصرة (دراسة سيميائية)، مرجع سابق، ص١٠٣٤.
(٢) ينظر، د. ليلى شعبان شيخ محمد رضوان، ود. سهام سلامة عباس: المنهج السيميائى فى تحليل النص الأدبى، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج١، ع٣٣، ٢٠١٧م، ص٧٨٦، ٧٨٧.
(٣) ينظر، د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر، النادى الأدبى، جدة، د.ط، ١٩٨٥م، ص٤٦.
(٤) ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص٣٠.
(٥) ينظر، السابق نفسه، الصفحة نفسها.
(٦) ينظر، يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية فى قراءة النص الأدبى، سابق، ص١٤٥.
(٧) د. موسى ربابعة: آليات التأويل السيميائى، مكتبة آفاق، الكويت، ط١، ٢٠١١م، ص٧.

قراءة إنتاجية، تعيد إنتاج النص مع كل قراءة[١]، وتكشف عن ديمومة أو استمرارية إنتاج الدلالة، بحيث لا يقف النص عند ما يسميه البنيويون بعملية الغلق البنيوى للبنية النصية[٢]، ولا ينحصر أيضًا فى حيز معنى واحد يحدده المؤلف، بل ينفتح على أكثر من معنى حسب استجابة القارئ للنص، وإمكانية النص فى تحقيق هذا الانفتاح[٣].

٢- سمير الفيل[٤] وذئابه المارقة:

يعدُّ سمير الفيل واحدًا من أبرز كُتَّاب القصة القصيرة المعاصرين فى مصر، ورغم تنوُّع إنتاجه بين شعر العامية[٥]، والرواية[٦]، وأدب الأطفال[٧]، والدراسات الأدبية[٨]، إلا أن القصة القصيرة تظل هى فنه الأثير المتوهِّج الذى يضعه فى قلب صُنَّاع السرد القصصى المعاصر، حتى لقب بـ"كاتب الحارة الشعبية ومؤرِّخ الفقراء"[٩]، إذ صدر له ما يربو عن ثمان وعشرين مجموعة قصصية[١٠] رصينة ماتعة، تحمل رؤيته للإنسان والمجتمع معًا، وتستوعب آليات السرد القصصى تاريخيًّا وواقعيًّا وتعبيريًّا ورمزيًّا، بدءًا من مجموعته (خوذة

(١) ينظر، د. ليلى شعبان شيخ محمد رضوان، ود. سهام سلامة عباس: المنهج السيميائى فى تحليل النص الأدبى، مرجع سابق، ص٨٠٩.

(٢) ينظر، وليم راى: المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د. يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٧م، ص٤٥.

(٣) ينظر، على أحمد محمد العبيدى: الحكاية الشعبية الموصلية مقاربة بنيوية دلالية، رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، رجب١٤٢٣هـ/ أيلول ٢٠٠٣م، ص١٩، ٢٠.

(٤) سمير الفيل قاص وروائى وشاعر عامية مصرى معاصر، ولد بدمياط فى السادس عشر من أيام شهر يناير لعام ١٩٥١م، وتنوَّع إنتاجه بين شعر العامية، والقصة القصيرة، وأدب الأطفال، والدراسات الأدبية، وحصل على عدد من الجوائز والتكريمات المحلية والإقليمية، منها فى حقل القصة القصيرة: الجائزة الأولى فى مسابقة القصة القصيرة فى أدب الحرب، صباح الير ومنظمة الشباب ١٩٧٤م، والجائزة الأولى فى مسابقة القصة القصيرة للثقافة الجماهيرية ١٩٧٤م، وجائزة موبل لأدب الطفل ١٩٩٠م عن مجموعته القصصية "رحلة إجبارية لحصان البحر"، وجائزة الدولة التشجيعية ٢٠١٦م، وجائزة يوسف أبو رية للقصة القصيرة "اتحاد الكتاب" ٢٠١٧م، وجائزة ساويرس للقصة القصيرة "فئة كبار الكتاب" ٢٠٢٠م، وجائزة الملتقى للقصة القصيرة العربية فى دورتها السادسة ٢٠٢٣/ ٢٠٢٤، عن مجموعته القصصية "دمى حزينة".

(٥) صدرت له نحو خمسة دواوين شعرية: "الخيول" (١٩٨٢م)، "ندهة من رحة زمان" (١٩٩١م)، "نتهجى الوطن فى النور" (أبريل ٢٠٠٠م)، "سجادة الروح" (مايو ٢٠٠٠م).

(٦) صدرت له ثلاث روايات، هى: "رجال وشظايا" (١٩٩٠م)، "ظل الحجرة" (٢٠٠١م)، "وميض تلك الجبهة" (٢٠٠٨م).

(٧) من مؤلفاته الإبداعية فى أدب الأطفال: "الحكيم وحماره"، وهو تلخيص لكتب مشهورة، (١٩٩٩م)، "بستان فنون"، ديوان شعر، (٢٠٠٦م)، "القرش الضحوك"، مجموعة قصصية، (٢٠١٦م)، "المصوب البارع"، مجموعة قصصية، (٢٠١٧م).

(٨) من دراساته الأدبية: "تأملات فى شعر العامية"، (٢٠١٢م).

(٩) صدر عنه كتاب "سمير الفيل- كاتب الحارة الشعبية ومؤرخ الفقراء"، إعداد وتقديم: فكرى داود، سلسلة الرواد، إقليم شرق الدلتا، ٢٠١٤م.

(١٠) من أبرز أعماله القصصية المنشورة: "خوذة ونورس وحيد" (٢٠٠١م)، "أرجوحة" (٢٠٠١م)، "دفتر أحوال" (٢٠٠٥م)، "شمال.. يمين" (٢٠٠٧م)، "مكابدات الطفولة والصِّبا" (٢٠٠٧م)، "صندل أحمر" (٢٠٠٨م)، "هوا بحرى" (٢٠١٠م)، "جبل النرجس" (٢٠١٣م)، "حمام يطير" (٢٠١٣م)، "الأستاذ مراد" (٢٠١٦م)، "أتوبيس خط ٧٧" (٢٠١٩م)، "حذاء بنفسجى بشرائط ذهبية" (٢٠١٩م)، "فك الضفيرة" (٢٠٢٠م)، "ليمون مر" (٢٠٢١م)، "المعاطف الرمادية" (٢٠٢١م)، "قهوة على الريحة" (٢٠٢٢م)، "شارع التبليطة" (٢٠٢٢م)، "ذئاب مارقة"، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، (٢٠٢٢م)، "هيا إلى المناخوليا" (٢٠٢٤م)، "ملح على المائدة" (٢٠٢٤م).

ونورس وحيد) الصادرة فى عام ٢٠٠١م، وأخيرًا وليس آخرًا مجموعته (ملح على المائدة) الصادرة فى عام ٢٠٢٤م.

والقارئ لأعمال سمير الفيل القصصية يلفته من الوهلة الأولى مخزونه المتنامى من الحكايات وأنماط الشخصيات القصصية التى يستقيها من واقع بيئته الشعبية التى لا يغادرها فى نصوصه إلا قليلًا، والمقهى الذى اعتاد ارتياده –مقهى العيسوى بمدينة دمياط– ذلك الفضاء المزدحم بالتجارب الحياتية اليومية الذى أطل من نافذته على الواقع المصرى، الأمر الذى مكَّنه من استنباط علامات ورموز تتناغم مع تجارب قرائه ومشاعرهم وصراعاتهم، وتعكس الواقع الاجتماعى والثقافى المحيط بهم، فضلًا عن ذاكرته الثقافية الواسعة شديدة الخصوصية، وتعدد روافده الدينية والتاريخية والشعبية..، مما يعنى أن الفيل لم يشكِّله رافد ثقافى واحد، بل مجموعة من الروافد أسهمت فى صقل موهبته، وشحن مخيلته بالأفكار والتجارب والنماذج الإنسانية، وما كانت لهذه الروافد والمؤثرات أن تؤتى أُكُلَهَا دون خبرات حياتية، وخيال مفعم بالحيوية، واستعدادات عقلية ووجدانية يتمتَّع بها الفيل فى تلقيه وإبداعه.

أما عن مجموعته القصصية (ذئاب مارقة) –عينة الدراسة– الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة فى عام ٢٠٢٢م، فتقع فى مائة صفحة، قطع متوسط، وتضم إحدى وعشرين قصة قصيرة، تثير كثيرًا من التأملات والتساؤلات والتأويلات، لما تحمله من دلالات سيميائية متباينة المستويات فى تفسيرها وعمقها، وهو المنحى الذى استرعى اهتمام الباحث، كما تبرز فيها الواقعية بقدرتها على تمثل الواقع المعيش بمتغيراته ومتناقضاته، وألفته وغرائبيته، ولغته البسيطة الطَّيِّعَة، وشخصياته السوية والمركبة، وتتماهى واقعيتها فى تلميحها وتصريحها بالعلامات والإشارات والرموز المليئة بالدلالات والإسقاطات والرؤى، والفانتازيا المشحونة بالمبالغة والإيهام، وتتماز بتركيز حبكتها على حيل فنية وسردية، وأدوات لغوية، تختلف من نص إلى آخر، باختلاف المضمون، وتمظهرات الراوى، ومدى إدراكه للعالم المحيط به، مما يؤكد وعى الكاتب بما يطرأ على فن القص من آليات البناء والدلالة، ومهارته فى تنويع طرائق السرد، مما يجعله فى صدارة مبدعى الفن القصصى بجدارة.

المبحث الأول

سيميائية البنى السردية

١- سيميائية العتبات[١]:

١/١- سيميائية الغِلاف:

ليس الغِلاف مجرد واجهة بصرية، بل هو مجموعة من العلامات –الألوان، العنوان، الصورة المرسومة– المتشابكة والمتفاعلة التى تؤدى وظائف إيصالية وجمالية، وفق ما تقدمه النصوص من دلالات، فمن خلال القراءة البصرية لعناصر الغِلاف وإشاراته الدالة، يظهر العنوان فى أعلى وسط صفحة الغِلاف بخط طباعى رفيع أبيض، أشبه بحفر المخالب، فى فضاء بنى فاتح اللون، ومن تحته نجد المؤشر الجنسىّ فى أقصى اليسار بخط طباعى أسود صغير أقل بروزًا، لكنه يحدد جنس العمل بأنه مجموعة قصصية، مما يهيئ المتلقى ويوجِّهه نفسيًّا وذهنيًّا لتلقى نوع معين من الإبداع[٢]، ويوحى بهيمنة اليأس والاستسلام والقبول بالأمر الواقع على النصوص، ويقع أسفلهما –العنوان والمؤشر– اسم الكاتب فى الوسط بخط طباعى أبيض عريض، بوصفه عتبة ترويجية تفتح أمام المجموعة سبل التداول والاقتناء، وتتوسط الغِلاف صورة مرسومة تجمع بين اللونين الأسود والبنى القاتم لعينى ذئب فى حالة تربص.

و"تعد –الألوان– واحدة من أهم الأيقونات التى اهتمت بها (السيميائيات) من جهتين، الأولى بوصفها تشكيلًا بصريًّا يحمل عددًا من المستويات الدلالية، والثانية بوصفها اقتصادًا لغويًّا يستثمر سمات لسانية لتكوين قنوات تواصلية جامعة بين المتلقى

(١) ميَّز بعض الباحثين بين قسمين من العتبات: النَّص المُوازى الداخلى، وهو نص يتصل مباشرة بالنَّص الأصلى، ويحيط به، نحو: الغلاف، والمؤلَّف، والعُنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، والتذييلات، والفهرس. والنَّص المُوازى الخارجى، وهو الذى بينه وبين النص الأصلى بعد فضائى أو زمانى، ويحمل صبغة إعلامية، ويكون مكتوبًا، أو مسموعًا، أو مرئيًّا، يصدر عن الأديب نفسه، أو عن كُتَّاب آخرين، نحو: الاستجوابات، والمراسلات، والمذكرات، والتعليقات الذاتية، والشهادات، والإعلانات، والندوات، واللقاءات صحفية كانت أو إذاعية أو تليفزيونية. ينظر، د. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٦٣، ص١٣٥، ود. يوسف الإدريسى: عتبات النص فى التراث العربى والخطاب النقدى المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، ص٥٦، ود.عزوز على إسماعيل: المعجم المُفسِّر لعتبات النصوص، موسوعة فكرية في الفنون والآداب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م، ص٤٠٥، ص٤١٢، ٤١٣، وعبد الفتاح الجحمرى: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الدار البيضاء، المغرب، ط٨، ١٩٩٦م، ص١٨٥- ١٨٧، ود. جميل حمداوى: شعرية النص الموازى (عتبات النص الأدبى)، دار الريف للطبع والنشر الإلكترونى، الناظور- تطوان/ المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠م، ص١٥.

(٢) من أهم خصائص العنوان المُجنِّس أنه "يحيل القارئ إلى مجموعة من القواعد التى تواضع النقاد على أنها تميّز هذا النوع عن غيره. فيثير هذا عند القارئ توقعًا معينًا. ويجعله فى حالة (نفسيّة خاصة)". د. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٦٤.

والباث للرسالة"[١]، ولكل لون خصائصه الانفعالية التى يتسجيب لها البصر، ويذكيها الخيال، وتثير فى المتلقى دلالات مرتبطة بمرجعياته البيئية والثقافية[٢].

وعند استنطاق مدلولات ألوان الغِلاف، نجدها تعكس مضامين النصوص، ظاهرة وباطنة، فاللون الأسود[٣] يعمق الإحساس بالتوتر والغموض والخطر، ويتناسب وموضوعات مثل الغواية كما فى قصتى (مرابض الطير)، و(ذئاب مارقة)، والشر والإجرام وإثارة الفزع كما فى قصة (رضوض)، والحزن والألم، والخوف من المجهول، والعدمية والفناء، والعثرات والاختبارات المصيرية كما فى قصص (انسحاب منظم)، و(العودة إلى القبو)، و(ذئاب مارقة).

وعلى النقيض يشير اللون الأبيض[٤] فى الغِلاف إلى مجموعة من الصفات التى جسدتها بعض الشخصيات، مثل الصفاء والنقاء فى شخصية (المريد) فى قصة (ذئاب مارقة)، و(أمينة) فى قصة (شجرة ليمون)، والطهر والبراءة فى شخصية (الطفل) فى قصة (لكل حفرة ضحكة!)، والتفاؤل فى شخصية الشاب ذى العزيمة فى قصة (انسحاب منظم)، والرضا والمهادنة والمسالمة للأمر الواقع مثلما فى شخصيات عمال القبو فى قصة (العودة إلى القبو)، واجتماع اللونين الأبيض والأسود يشير إلى ما فى النصوص من مفارقات وصراعات وثنائيات ضدية.

أما الفضاء البنى الفاتح، فيشكل خلفية دافئة؛ لاقترابه من لونى النار والدم، وكلاهما مصدر للحرارة والدفء، كما يحمل معنى القوة[٥]، مما يتناسب وصورة الذئب، كما أنه يعكس مع صورة الذئب طبيعة الحياة البرية، ويقوى الإحساس بوحشية الصراعات.

وتعكس صورة الذئب التى تصدرت قلب الغِلاف بنظرته المتربصة الحذرة طبيعة القصص التى قد تكون مليئة بالتوترات والصراعات والمفاجآت والعنف، مما يثير فضول القارئ حول محتوى النصوص، كما يمثل الذئب رمزًا تقليديًّا يحظى بتجليات متعددة فى

(١) د. عباس فاضل عبد الله الموسوى: سيمياء اللون فى قصص فؤاد التكرلى: قصة "الهواتف الملونة" أنموذجًا، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، الجامعة الإسلامية، ع٥٣، ج٢، آب ٢٠١٩م، ص٤٩٧.
(٢) ينظر، السابق نفسه، ص٤٩٦.
(٣) ينظر، د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م، ط٢، ١٩٩٧م، ص١٨٦، ٢٠٢.
(٤) ينظر، السابق نفسه، ص١٨٥، ١٨٦، ٢٠٥.
(٥) ينظر، د. مدحت محمد أبو النصر: لغة الجسم: دراسة فى نظرية الاتصال غير اللفظى، مجموعة النيل العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٢٦.

الثقافة العربية، منها رمزية الشر والتمرد والانفلات من القيود الاجتماعية، وهى صفات مثلتها بعض الشخصيات القصصية، مثل (السائق) فى قصة (عجوز الميكروباص)، و(الشاب) فى (صائد الفراشات)، و(فريدة) فى قصة (ذئاب مارقة)، و(فريد العربى) فى قصة (الصحفى عريضة)، و(الواشى) فى قصة (الواشى)، و(العريس) فى قصة (المروحة)، و(الزوج التَّعِيس) فى قصة (رجل بلا كهرباء)، و(حمدى) فى قصة (حمدى بسبس)، كما تدل الصورة على المخاطر والتهديدات والتحديات التى تواجه الشخصيات القصصية، كما هو الحال فى قصة (ذئاب مارقة) التى اختار الكاتب عنوانها ليكون عنوانًا للمجموعة، كذلك تشير الصورة إلى الصيد والترقب كما فى قصة (مرابض الطير).

١/٢- سيميائية العنونة:

كان "ليو هويك Leo Hoek" من أوائل النقاد الذين أخضعوا العنوان إلى القراءة السيميوطيقية، وعرَّفه -كما يقول جميل حمداوى- بأنه "مجموعة من الدلائل اللسانية، يمكنها أن تثبت فى بداية النص من أجل تعيينه، والإشارة إلى مضمونه الجمالى، من أجل جذب الجمهور المقصود"(١)، أما "رولان بارت" -كما يؤكد حمداوى- فيرى أن "العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل فى طياتها قيمًا أخلاقية، واجتماعية، وإيديولوجية/ وهى رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائى"(٢).

تكتنز عناوين قصص المجموعة بدلالات تفوق -أحيانًا- توقعات القارئ وتأويلاته، فغالبها لا يبوح بمقاصده صراحة، وإنما يحتاج إلى جهد فى التفسير والتأويل لفك شفرات علاماته ورسائله الرمزية، وأحسب أن اختيار القاص لهذه العناوين وتشكيلها على هذا النحو الإيثارى الذى يغرى فضول القارئ لم يكن أمرًا بريئًا، فغالب العناوين محملة برموز وإشارات وإيحاءات قد تدفع القارئ إلى التخبط فى متاهات التأويل والنوايا الدلالية، فيتعذَّر عليه تفسير العنوان أو ضبط تأويله دون قراءة النص المعنون، والبحث فيما وراء الألفاظ والمعانى، وبذلك يكون العنوان قد حقَّق وظيفته التحفيزية وأثار فى القارئ شهية القراءة باعتباره دالًا (سؤالًا) يفتش عن مدلول (إجابة) عبر النص المعنون(٣).

(١) د. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص٢٢٦.
(٢) السابق نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) ينظر، د. وليد أحمد سمير: "رحلة الأندلس" لحسين مؤنس: التقنيات التشكيلية والأنساق الدلالية، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، مج٦١، ع١، أبريل ٢٠٢٤م، ص٣٧٤.

ونبدأ بالعنوان الرئيس للمجموعة (ذئاب مارقة)، وهو عنوان موحٍ وغامض، ويحمل دلالات متعددة، ويمثل نقطة انطلاق لفهم التيمات الرئيسة فى المجموعة، خاصة أن كل قصة تحمل شيئًا من دلالات العنوان الرئيس، مما يقوى وحدة المجموعة وتماسكها(١)، لكن الكاتب على غير عادته اقتبسه من عنوان القصة الأخيرة فى المجموعة، فى حين استمد عناوين غالب مجموعاته من القصة الأولى، مثل: (حذاء بنفسجى بشرائط ذهبية، ٢٠١٩م)، و(ليمون مر، ٢٠٢١م)، و(قهوة على الريحة، ٢٠٢٢م)، وهو اختيار قائم على استراتيجية فنية، وتوجهات فكرية ونفسية، تعمق من دلالات النصوص، إذ يعكس –من ناحية– فكرة الدائرة المغلقة فى السرد، إذ يبدأ النص وينتهى بالفكرة نفسها، بحيث تتطابق البدايات مع النهايات(٢)، ومن ناحية أخرى قد يكون دعوة للقارئ للتأمل فيما تقدم خلال القراءة، وكيف أن النهاية تعيد صياغة الفكرة العامة للمجموعة التى تقوم على الصراعات والتحديات، ويجسد من ناحية ثالثة مشاعر الكاتب وأفكاره ورؤيته للواقع.

ومن أعمق العناوين الرمزية حضورًا، عنوان قصة (العودة إلى القبو)، فهو من العناوين التى لا تتكشف دلالتها المضمرة إلا بقراءة النص، إذ يوحى من الخارج بقشور دلالية ظاهرية، ثم يتفاجأ القارئ بعد سبر أغوار النص بدلالات أخرى أكثر عمقًا وانفتاحًا على قضايا إنسانية، إذ يكتشف القارئ دلالات متوارية تبرز استمرارية دوران عجلة الحياة القاسية وعجز الإنسان عن إيقافها، وحالة الاستسلام للعزلة، والرضا بالواقع المؤلم، فلفظة (القبو) تشير إلى المجتمعات المنغلقة المقيِّدة للطموحات، وحالة الاغتراب وفقدان الهوية، بينما تجسد لفظة (العودة) فكرة العجز عن الاندماج مع العالم الخارجى، مما يُظهر صعوبة هروب الإنسان مما ألفه من واقع مأساوى.

ومن العناوين أيضًا التى تستدعى إذابتها فى النص للوقوف على عمق رمزيتها، عنوان قصة (انسحاب منظم)، وهى من قصص تجارب الحرب التى استعاد فيها القاص من جديد هواجس الحرب التى خاضها بالفعل، وتتجلى فى هذه القصة رمزية الحرب بما تحمله من دلالات الدمار ومشاعر اليأس من ناحية، ورمزية السلام أو الأمل من خلال دعوة الشاب للاتجاه شمالًا وبناء سفينة للنجاة من ناحية أخرى، لكن هذه الدعوة قوبلت برفض الرجال المنهكين مما يعزز دلالة العنوان على الانسحاب من الحياة، خاصة أن

(١) ينظر، د. مدحت محمد أبو النصر: لغة الجسم: دراسة فى نظرية الاتصال غير اللفظى، مرجع سابق، ص١٢٦.
(٢) ينظر، د. شجاع مسلم العانى: البناء الفنى فى الرواية العربية فى العراق، جـ١ بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٩٤م، ص٤٣.

الأمر لم يكن مجرد فرار جسدى عابر كما يبدو من الوهلة الأولى عند قراءة العنوان، بل كان هزائم تاريخية متراكمة.

وإذا كان العنوان يتناغم مع انتظام حالة الهزيمة وتكرارها وامتدادها من الماضى إلى الحاضر، فهو يحمل –من ناحية أخرى– تناقضًا واضحًا بين النظام والفوضى، فالانسحاب الذى قدَّمه العنوان بأنه منظم، يتناقض مع حالة الفوضى الخارجية والتمزق النفسى للشخصيات كما يتبدى على مدار القصة.

كما يتجاوز عنوان قصة (مرابض الطير) مجرد الإشارة إلى مكان انتظار الشخصيات لقدوم طير الصيد، ليصبح رمزًا للانتظار والترقب، مما يعكس حالة الترقب والتشوق التى يعيشها الإنسان أملًا فى مستقبل أفضل، وهو ما يتجلى فى انتظار البطل لقدوم السمان برمزيته للأمل فى حياة جديدة، فالبطل محكوم بذكرياته وقدره فى الفقد والحرمان، كما أن الطير محكوم بمرابضه، ولا يخفى التناقض بين لفظتى (مرابض) بدلالتها على التقيد والإقامة، و(الطير) بدلالتها على التحرر والانطلاق.

ومن العناوين البعيدة عن التصريح والمكاشفة، المشحونة بالدلالات المخبوءة، عنوان قصة (الكنبة الجلد)، إذ تمثل الكنبة رمزًا للراحة والاستمتاع وسط حياة مليئة بالقمع والصراعات يعيشها الإنسان، كما تجسد رمزًا للإرادة والحرية الشخصية والحق فى اتخاذ القرارات دون تدخلات الآخرين، مهما كانت العواقب.

وفى قصة (صائد الفراشات)، يتناغم العنوان وفكرة القصة المحورية، وتظهر رمزيته بشكل واضح من خلال الأحداث، إذ يجسد العنوان الصراع الوجودى الذى يعانيه الإنسان بين أسر الأفكار والهواجس وقيود المجتمع من ناحية ومحاولات الانطلاق وتحقيق الطموحات من ناحية أخرى، وهو صراع فى حقيقته بين التملُّك والحرية، كما يحمل العنوان أيضًا دعوة للتأمل فى كيفية استغلال الفرص، فالفراشات تشير إلى الفرص التى يجب استغلالها قبل فوات الأوان.

ويمثل العنوان (ذئاب مارقة) عتبة مهمة لتفسير الصراعات الداخلية والخارجية التى تواجهها الشخصية الرئيسة (المريد)، وفهم الرسائل التى تقدمها القصة عبر الشخصية المنامية/ العجائبية (الولى الصوفى)، إذ ترمز لفظة (ذئاب) للعدوانية والخطر وقوى الشر التى تهدد الإنسان، كما تعكس لفظة (مارقة) التمرد على النظم والقوانين

والأعراف الاجتماعية، وحالة الفوضى والتهديد التى يواجهها الفرد والجماعة، وهو ما تمثله رحلة الشخصية الرئيسة نحو البحث عن الهوية فى عالم ملىء بالفتن والمغريات.

ومن العناوين التى جسدت رؤية القاص، عنوان قصة (عجوز الميكروباص)، الذى زَاوَج فيه القاص بين العجز والوسيلة، واتخذ من الميكروباص –كما تدل أحداث القصة– بمساحته الضيقة وازدحامه رمزًا للمجتمع بتعقيداته وصراعاته وتحدياته، وما يسوده من استسلام وخوف وتردد، فهو يجمع فئات اجتماعية متباينة تكافح لمواجهة الجشع والاستغلال وضغوطات الحياة، أما العجوز برمزيته للحكمة والخبرة، والعجز والضعف فى الآن نفسه، فيعكس حالة الركاب الذين افتقدوا حكمة التصرف وامتثلوا فى أغلبهم لجشع السائق ورفعه لتعريفة الأجرة.

بينما يعكس عنوان قصة (لكل حفرة ضحكة!) معاناة الإنسان وتطلعاته نحو الأمل، وتباين مشاعره وصراعه الداخلى، فـ(الحفرة) فى الثقافة السائدة علامة للأزمات والمحن التى تواجه الإنسان، وعنوان القصة نفسه أقرب إلى هذه الأمثال، إذ يعنى أن كل محنة تحمل فى طياتها جانبًا مشرقًا من الأمل والتفاؤل بانفراجها، وهو المراد بالضحكة، ولعل الابتسامة فى نهاية القصة تبرز مقدرة الإنسان على تجاوز أزمات حياته، لذا قد يُفهم العنوان (لكل حفرة ضحكة) على أنه دعوة للتفاؤل حتى فى أحلك الأوقات.

١/٣- سيميائية عتبة بداية النص/ الاستهلال بوصفه علامة:

الاستهلال فى القصة القصيرة ليس منفصلًا عن بنية النص، كما أنه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كانت بنية منغلقة على ذاتها، بل هو بدايات متولدة، تتجاوز نفسها، فتُهيِّئ لعالم النص، وتتداخل مع عناصره فى علاقة بنائية جدلية، لذا يرى بعض الباحثين أن العمل الفنى هو الذى يولد استهلاله بمجرد اختمار فكرته فى ذهن الكاتب حتى قبل شروعه فى الكتابة، ويعنى هذا أنه ما من جزء ينمو فى النص بمعزل عن تأثير الجملة الاستهلالية فيه[١]، ومن ثَمَّ يعدُّ الاستهلال عتبة لاستبطان العناصر والقوانين الداخلية التى تنتظم البنية الكلية للنص، وتمهيدًا للأدوار والأحداث والمتتاليات السردية[٢]، ويرى السيميائيون أن الجملة الاستهلالية تتحول داخل النص إلى

(١) ينظر، د. ياسين النصير: فن البدايات فى النص الأدبى، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، ص١٦- ١٨، ١٨٥.

(٢) ينظر، خولة محمد عبد المجيد الوادى: المقاربات النصية لقصص غسان كنفانى القصيرة- قراءة سوسيو سيميولوجية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٩م، ص٢٢٨.

علامة تلازم كل مفرداته من خلال الفعل التوليدى التكرارى لها داخل البنية الكلية للنص، وما النص فى حقيقته إلا توليد تكرارى متحول لهذه الجملة(١).

وتفتتح نصوص المجموعة باستهلالات متنوعة الصيغ والأفكار والمشاهد والانطباعات والوظائف والمنطلقات الزمنية، فمنها ما يبدأ بمشهد وصفى كاشف لحال الشخصيات، مثل قصة (لكل حفرة ضحكة!)، يقول السارد: "**اختفى فى ظلام الحفرة، وظل مصوبًا نظره نحو الأشياء التى تتحرك فى ضوء شحيح**.."/١٦، فهذا المشهد الاستهلالى التشويقى التساؤلى ينطوى على علامات دلالية تتمثل فى (الاختفاء، الظلام، الحفرة، تصويب النظر، الأشياء المتحركة، الضوء الشحيح)، مما يعطى إيحاءً بعزلة الشخصية ومعاناتها وتوترها وترقبها، ويدفع القارئ –فى الآن نفسه– للتساؤل عن سبب قبوع هذه الشخصية فى الحفرة، وما مصيرها، وما ستؤول إليه الأحداث لاحقًا، الأمر الذى يغرى بقراءة النص، ويمهد لفهم دواعى الصراع الداخلى للشخصية، خاصة أن الكاتب اتخذ من عتبة البداية مبرِّرًا لاستعادة ماضى الشخصية، وإن جاء ذلك فى إشارة خاطفة، لكنها أماطت اللثام عن سبب رئيس لمعاناة هذه الشخصية، يقول السارد: "... **لا يريد من الدنيا أى شىء سوى أن يتركه معارفُه وأهله وأولاده فى حاله**"/١٧.

ومن الاستهلالات المباشرة التى يدخل فيها الكاتب إلى موضوعه دون ترددٍ أو مواربةٍ، فيحدد ما يريد معالجته منذ البَدء(٢)، ما ورد فى قصة (شجرة ليمون)، يقول السارد: "**حين هبط من سريره العالى كانت تلملم قميصها مخفية ما ظهر من جسدها خلال فعل الاشتجار الليلى مع زوجها. لم يفلح فى حرث أرضه، ولم تكن المرة الأولى التى يتعرض فيها لتلك المحنة غير أنه كان يتناسى ذلك، ويقضى وقتًا طويلًا فى عمله قبل العودة الجبرية**"/٣٥. فالاستهلال هنا جاء صريحًا ومهيِّئًا لفهم الصراعات الداخلية وتطوراتها اليومية بين الزوجين خلال سير الأحداث، وهو ما يثير فضول القارئ حول معرفة مصير هذه العلاقة المتوترة بين الشخصيتين، ولم يخل الاستهلال من علامات لفظية دالة على أجواء التوتر والفشل والإحباط، منها (لم يفلح، المحنة، يتناسى..).

١/٤- سيميائية النهايات المفتوحة:

تنوعت النهايات فى نصوص المجموعة ما بين نهايات مكتملة الغلق والحلقات الدلالية، دون ترك فراغات أو ثغرات تقتضى إكمالها، كما هو الحال فى قصة (عجوز

(١) ينظر، د. ياسين النصير: فن البدايات فى النص الأدبى، مرجع سابق، ص٣٤.
(٢) ينظر، د. عزوز على إسماعيل: المعجم المُفسِّر لعتبات النصوص، مرجع سابق، ص٣٢.

الميكروباص)، ونهايات تعليقية تحمل سؤالًا يتطلب الإجابة عنه، لوضع حد لها وإسكاتها[١]، مثل سؤال البطل فى نهاية قصة (الصحفى عريضة)، يقول السارد: "**وحتى انتهاء فترة عضويته بالمجلس المحلى ظلَّ يسأل نفسه: ما الذى ينقصنى كى أصبح شاعرًا شهيرًا؟**"/٧٧، ومثل أيضًا سؤال البطل فى نهاية قصة (هل هو أنت يا نعيم؟)، يقول السارد/ البطل: "**أتراجع خطوتين، أدقق النظر، وكلى خوف: هل هو أنت يا نعيم فعلًا؟**"/٨٨.

وهناك ضرب من النهايات شكَّل ظاهرة استرعت اهتمام الباحث فى نصوص المجموعة، تلك هى النهايات المفتوحة، وهى نهايات "غير مكتملة الإقفال، بسبب دعوتها إلى طرح مواقف بديلة وأفعال مغايرة، بدافع التغيير القائم على الرفض المستمر للواقع السلبى"[٢]، مثل نهاية قصة (العودة إلى القبو)، يقول السارد/ البطل: "**ونحن الآن فى انتظار المسئول الكبير الذى عليه أن ينظر فى التماسنا بالعودة الميمونة، فيأمر بفتح باب القبو ويزيل عنه الأقفال الغليظة**"/٦٤، فإغلاق القبو فى نهاية القصة بأقفال غليظة علامة دالة على استحالة تحرر ذلك المجتمع من قيود عزلته ومخاوفه.

وقد تثير النهايات المفتوحة تساؤلات القارئ حول مصائر الشخصيات، كما هو الحال فى نهاية قصة (صائد الفراشات) التى تترك الباب مفتوحًا أمام مصير الشاب والفتاة، مما يدعو القارئ للتفكير فى الخيارات المتاحة أمامهما، فالفتاة فى بداية الأحداث أبدت رغبتها فى الارتباط، بينما أبدى الشاب عدم أهليته للزواج، وفى المرة الثانية أبدى الشاب رغبته فى الزواج، بينما رفضت الفتاة طلبه لتغيّر مشاعرها، مما يُظهر التقلُّبات المفاجئة للنفس البشرية، ويعكس عمق الصراع الداخلى للشخصيتين، وحالة الارتباك التى تعيشها كل شخصية.

ومن أمثلة ذلك أيضًا اختفاء شخصية (عوض) فى نهاية قصة (شجرة ليمون)، يقول السارد: "**قال لنفسه وهو ينظر إلى السماء داكنة الزرقة: سوف أبحث عن شجرة تفك كربى، فحمل بقجة فيها ملابسه، واختفى من القرية نهائيًّا، ولم يُعثر له على أثر.**

قيل فى أسباب اختفائه إنه قد خاوى جنِّيَّة سحبته إلى كهف فى قاع البحر، وربما يرجع يومًا بثروة طائلة يعوض بها سنوات الغياب"/٤٠، فهذه النهاية تترك القارئ فى حيرة وتساؤل حول مصير الشخصية.

(١) ينظر أنواع النهايات، خولة محمد عبد المجيد الوادى: المقاربات النصية لقصص غسان كنفانى القصيرة- قراءة سوسيو سيميولوجية، مرجع سابق، ص٢٣٨، ٢٤٠.
(٢) السابق نفسه، ص٢٣٩.

٢- سيميائية الأحداث التقابلية:

مَن يتعمق فى دلالات النصوص القصصية عينة الدراسة، فإنه بلا شك سيتبين له ذلك الاختلاف أو التقابل –الدلالى والتعبيرى والتداولى– الذى يقوم عليه الحدث الرئيس فى غالب النصوص، وما ترتكز عليه بنية الحدث من اختزال للواقع فى شكل ثنائيات متضادة ومتناقضة، وهى ثنائيات جدلية تعكس صراعات الإنسان النفسية والاجتماعية، وتثير حركة ديناميكية توالدية فى السياق النصى.

والتقابل Opposition فى التحليل السيميائى "هو التضاد القائم بين المقولات اللفظية والمعنوية، ويمثل التناقص الموجود بين العناصر نظرًا لعلاقة المخالفة القائمة بينها، سواء أكانت هذه المخالفة لفظية أم معنوية، ويكون التقابل المؤلَّف من التضادات المتعالقة، على مستوى المفردة الواحدة، أو الوحدة التركيبية"(١)، ويكشف التضاد Contrariety عن علاقة التضمن المتبادلة والموجودة بين عنصرى المحور الدلالى، فهو ينشأ عندما يتضمن حضور عنصر حضور عنصر آخر والعكس صحيح، وعندما يتضمن غياب عنصر غياب عنصر آخر، ويفهم منه العلاقة المشكلة للمقولة الدلالية(٢).

٢/١- اليأس والأمل:

إذا تتبعنا الحقول الدلالية/ الكلمات المفاتيح التى استخدمها الكاتب فى سياق قصة (انسحاب منظم)، من حيث تداخلها وتناغمها وهيمنتها على النسيج النصى، وأثرها فى تشكيل مقولاته الدلالية، سنجدها تعكس موضوعًا محددًا ينهض على الصراع بين اليأس والأمل.

والمراد بالحقول الدلالية تلك الكلمات التى تدل على معنى محدد لمفردة ما، وهى حقول رمزية مبنية بناءً مزدوجًا، تتجاوز معانيها الإشارية إلى خلق دلالات جديدة فى سياقات وبنيات تركيبية مختلفة وعلاقات مخصوصة، وتستند فى تسييجها إلى ثلاثة مبادئ هى الاشتقاق والترادف والقرابة المعنوية(٣)، وهى حقول تعتمد النصوص عليها فى تحديد مواضيعها، والموضوع "هو مجموعة المفردات التى تنتمى إلى عائلة لغوية

(١) خولة محمد عبد المجيد الوادى: المقاربات النصية لقصص غسان كنفانى القصيرة- قراءة سوسيو سيميولوجية، مرجع سابق، ص٢٢١.

(٢) ينظر، د. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائى للنصوص (عربى- إنجليزى- فرنسى)، دار الحكمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠م، ص٤٥، ٤٦.

(٣) ينظر، د. بوعيشة بوعمارة: خطاب الحياة والموت فى الشعر العربى المعاصر، بنياته الدالة وإبدالاتها (مقاربة بنيوية سيميائية)، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع٢٥، ديسمبر ٢٠١٦م، ص١١، ١٣.

واحدة"[١]، ويُراد بالعائلة اللغوية هنا الحقل الدلالى، ومن المعروف أن لكل مبدع معجمه وحقوله الدلالية التى تميزه عمَّن سواه، فمعجم متون نجيب محفوظ، ليس هو معجم متون توفيق الحكيم، أو متون يوسف إدريس.

ويتحقق بيان المعنى اللغوى للكلمة بدراستها دراسة صوتية ونحوية ودلالية، والجانب الرابع يُقصد به تحديد دلالتها فى السياق تحديدًا دقيقًا، وفهم العلاقة المتبادلة بين الدال والمدلول، فالكلمات ليس لها معان وإنما لها استعمالات هى التى تخرج بها من محيط اللغة الساكن إلى الكلام المتحرك[٢]، وكما يقول الفيلسوف الألمانى "فتجنشتين Wittgenstein": "لا تبحث عن الكلمة بل ابحث عن استعمالها"[٣].

وتجمع ثنائية اليأس والأمل فى هذه القصة بين حقلين دلاليين متضادين، يبرزان مقولات الفشل ومرارة الهزائم وإرهاصات النهاية من ناحية، والبحث عن الخلاص والبدايات الجديدة من ناحية أخرى، وهذه المقولات الدلالية شكلتها شبكات لفظية تلائم التجربة، وتعبر عن الحالات الانفعالية المسيطرة على الشخصيات، ويمكن تقسيم بعض الكلمات المفاتيح إلى حقلين دلاليين يكشفان عن هذه الثنائية على النحو التالى:

الحقل الدلالى لليأس	سياق الكلمة	التحليل السيميائى
غبرة	"وجوه عليها غبرة"/١٣.	تعكس حالة الضياع والفقد، وأثر الزمن والمعاناة.
منهكة	"خطوات منهكة"/١٣.	تشير إلى التعب والإرهاق الشديد.
هياكل	"هياكل متثاقلة"/١٣.	تعكس العجز وفقدان القدرة على الحركة بحرية.
زائغة	"نظرات زائغة"/١٣	توحى بالارتباك والخوف أو القلق.
ممصوصة	"وجوه ممصوصة"/١٣.	تبرز الضعف والانكسار، وفقدان الحيوية والنشاط.
كاد يجف	"النهر الذى كاد يجف"/١٣.	يدل التركيب على قرب الجفاف، مما يعنى شح الموارد، وفقدان الأمل.
لم تثمر	"الأشجار التى لم تثمر منذ عدة أعوام"/١٣.	تعكس الإخفاق المستمر، والفشل فى تحقيق الأهداف.

(١) د. عبد الكريم حسن: الموضوعيّة البنيويّة- دراسة فى شعر السيّاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٣م، ص٣٢، ٣٣.
(٢) ينظر، د. كريم زكى حسام الدين: سيميائية الكلمة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، ص٩٢، ٩٥.
(٣) السابق نفسه، ص٩٥.

كفَّت	"الطيور التى كفَّت عن الصدح"/١٣.	تدل على شيوع اليأس والإحباط.
ممزقة	"أرديتهم المتشابهة ممزقة"/١٣	تشير إلى الانكسار والتشويه، وفقدان الهوية والتشتت الاجتماعى.
– لا يوجد – المتعبة	"لا يوجد صوت غير تلك الخطوات المتعبة"/١٣.	– تشير إلى فقدان الأمل. – تشير إلى التعب النفسى والجسدى، وحالة الاستسلام لمرارة الهزيمة.
لا رغبة	"لا رغبة فى ماء رائق"/١٣.	تدل على فقدان الشغف والأمل فى الحياة.
عكر	"كل الزمزميات قعرها عكر"/١٣.	تظهر تكدر العيش والحياة.
لا أحد	"لا أحد يبكى"/١٣.	تعنى أن الأمر تخطى معنى الانهزام إلى اليأس الشديد، بحيث أصبح البكاء لا يجدى.
لا نجوم	"لا نجوم تومض"/١٤.	تدل على اليأس وسطوة الظلام.
– المنحنية – خضوع – استسلام	"فتظهر الأشجار المنحنية جذوعها فى خضوع واستسلام"/١٤.	يبرز الانحناء الخضوع والاستسلام، وضعف الإرادة والعزيمة، بينما يعكس الخضوع والاستسلام القبول بالهزيمة، وعدم القدرة على المقاومة أو التغيير.
المُظلِم	"فى ذلك الممر المظلم الذى ساروا فيه آلاف السنين"/١٤	يدل على غياب الأمل والنور فى الحياة.
مغرورقتان	"يجلس رجل حكيم على قمة تل صخرى... وعيناه مغرورقتان بدموع مالحة"/١٤.	تعبر عن الألم ومشاعر الحزن واليأس.
مسمطة	"أبنية مسمطة لا ماء فيها ولا خمر"/١٤.	تدل على الركود الاجتماعى، والإحباط والفشل.
مقموعة	"أجساد بضة لفتيات، رغبات مقموعة"/١٤.	تعبر عن القهر والكبت الاجتماعى، وفقدان الرغبة فى التعبير عن الذات.
– أخفق – عجز	"أخفق الأثرى المسنُّ فى فك رموز الكتابة القديمة، وترنح حين تأكد عجزُه التام"/١٤.	تعبر عن الفشل والإحباط.

الحقل الدلالى للأمل	سياق الكلمة	التحليل السيميائى
عود ثقاب	"عود ثقاب أشعله الرجل الوحيد الذى يمتلك عُلبة لها حكاكة"/١٤.	يرمز إلى الأمل والبداية الجديدة وتبديد ظلام اليأس.
– شاب – شمال – سفينة	"أشار شاب وكان ذا عزيمة، لم تكسره الهزائم بعدُ قائلًا: الأصوب أن نتجه شمالًا... نبدأ فى بناء سفينة تمخر العباب"/١٥.	يمثل الشاب الأمل والطاقة، وقوله "تمخر العباب" تعبير مجازى يدل على الشجاعة والمغامرة فى مواجهة التحديات، أما الشمال فيرمز إلى الأمل والتغيير، فى حين تدل السفينة على النجاة والهروب من المعاناة.
– بلاد بعيدة – نجرِّب حظنا	"تتجه –يقصد السفينة– إلى بلاد بعيدة، نجرِّب حظنا"/١٥.	– يشير التركيب إلى الأمل فى مستقبل أفضل. – يدل التركيب على التفاؤل والرغبة فى التجريب واستكشاف الفرص الجديدة.
الحمامة	"طارت الحمامة ذات الجناحين... وعادت دون غصن"/١٥.	ترمز إلى السلام والأمل، وإن كانت عودتها بلا غصن يُظهر حالة الإحباط.

يكشف الجدول السابق عن تضافر الكلمات المرتبطة بحقل اليأس فى بناء دلالات العجز والانكسار وفقدان الأمل التى يعانيها الإنسان المعاصر فى ظل الحروب والأزمات المتلاحقة، وهيمنة فكرة الانسحاب من الواقع، وهو ما انعكس على تصوير الكاتب للشخصيات والأماكن، وعلى الخط الزمنى من خلال تأثير الماضى على الحاضر والمستقبل، وتتمثل آثار الأزمات فى وصف الكاتب لوجوه الشخصيات المذعورة، والأردية الممزقة، والأرجل الحافية، والخطوات المتعبة، والرايات المنكسة، وتصويره لأجواء الطبيعة الميتة التى تعادل حال الشخصيات فى الخضوع والاستسلام، والمجتمع المنهك الذى يعانى من خيبات الماضى والهزائم المتراكمة والمصير المجهول، ثم تأتى النهاية حاملة دعوة للتغيير والعبور من اليأس إلى الأمل، من خلال اقتراح شاب ببناء سفنية للانطلاق نحو آفاق جديدة، لكنها لا تلقى استجابة من المنهكين المستسلمين.

فالقصة إذًا تقوم على حدثين رئيسين، هما: (الهزيمة والفرار)، و(بناء السفينة)، أما الحدث الأول: فلا يمثل مجرد هزيمة عسكرية، بل يمثل أزمات اجتماعية وتاريخية وثقافية وسياسية تثقل كاهل المجتمع وأبنائه رجالًا ونساءً وأطفالًا، وهو ما يعكس شعورًا عامًا بالانكسار واليأس بين الشخصيات، أما الحدث الثانى: فيمثل محاولة للبحث عن مستقبل أفضل، لكنها تبوء بالفشل؛ لانعدام رغبة الرجال المنهكين فى الصعود إلى سفينة الخلاص، مما يبرز مشاعر الإحباط وفقدان الأمل.

كذلك تتأرجح شخصية البطل فى قصة (لكل حفرة ضحكة!) بين حالتى اليأس والأمل، مما يجعل هذه الثنائية مسيطرة على الحدث الرئيس طوال القصة، ويمكن تصنيف بعض المفردات الدالة على كل منهما على النحو التالى:

الحقل الدلالى لليأس	سياق الكلمة	التحليل السيميائى
– اختفى – ظلام	"اختفى فى ظلام الحفرة"/١٦.	– تعبران عن الشعور بالعزلة والانفصال عن العالم الخارجى.
– دموع/ يبكى/ بكاء – دون انفعال/ فاتر	"طفل يبكى، يمسح دموعه بظهر يده، ثم يواصل البكاء دون انفعال، بكاء فاتر"/١٦.	– تعبر عن الحزن والألم. – تشير إلى البرود، مما يعكس حالة اليأس والاستسلام.
تململ	"كان ما يزال فى الحفرة، وحين شعر برغبة قوية فى حك عنقه تململ، ولم يمد يده.."/١٧.	– تدل على فقدان الشعور بالراحة والاستقرار، واليأس من المحاولة.
– لا يريد – ظلم	"لا يريد أن يصعد ثانية فوق سطح الأرض فقد ناله منها ظلم كبير"/١٧.	– تظهر عدم الرغبة فى التغيير، والاستسلام، واليأس، وتفضيل العزلة. – تشير إلى فقدان العدالة والمعاناة، وتعكس شعورًا بالاستغلال، وهو ما أصاب البطل باليأس، وجعله يتجنب أى شىء قد يتطلب منه جهدًا أو تفاعلًا مع الآخرين.
– عثرات – مؤلمة	"طوته عثراتٌ مؤلمة"/١٧.	– تعبر عن العقبات التى واجهته وأصابته باليأس. – تشير إلى الألم النفسى والجسدى.

صمت	"رأى الرجل مطويًّا فى غلالة صمت"/١٧	يرمز إلى الانسحاب من الحياة والانعزال.
القابع	"سأل الرجل القابع فى حفرته.."/١٨.	يدل على التوحد فى حالة من الركود أو العزلة.

الحقل الدلالى للأمل	سياق الكلمة	التحليل السيميائى
مواساة	" فربَّت على كتف الطفل مواسيًا إياه ثم دخل محله وغاب فترة"/١٦.	تدل على التعاطف والدعم النفسى، مما يبرز قوة العلاقات الإنسانية فى مواجهة الأزمات.
أمان	"كى نمضى فى مشوارنا القسرى بأمان!"/١٦.	تعبر عن حالة الطمأنينة التى يسعى إليها البطل.
طعام	"هل تشترى لى ولك طعامًا"/١٨.	يرمز إلى الزاد العاطفى والإشباع الروحى الذى يحتاجه البطل.
– شبع – نور – ترميم	"قاس مأساته بما يمكن أن يعثر عليه فوق سطح الأرض من شبع ونور وبعض كلام، فوجد أن هناك أشياءَ يمكنه ترميمُها"/١٩.	– تدل على الاكتفاء المادى والمعنوى. – يرمز إلى الأمل، ويعكس التفاؤل. – تشير إلى الأمل فى تخطى الظروف القاسية.
حماسة	"حين غادر الولد المكان ملوِّحًا تركك شيئًا من حماسته.."/١٩.	تعكس شعورًا بالفرح والنشاط والتفاؤل.
ملاك	"سأل الرجل نفسه قائلًا: أهو طفل أرضى أم ملاك هبط من السماء خفية؟"/١٩.	يرمز إلى فكرة الخلاص والدعم الإلهى، ويعكس الأمل فى بقاء الخير فى الحياة.
– يبتسم/ ابتسامة – ضحكة	"لأول مرة منذ زمن بعيد، وجد نفسه يبتسم، ثم تحولت تلك الابتسامة إلى ضحكة سمعها الناس جميعًا فى مشارق الأرض ومغاربها"/١٩.	تعبر عن حالة السعادة والتحول الإيجابى فى المشاعر، والإحساس بالراحة بعد طول المعاناة.

تعكس الحقول الدلالية الصراع الداخلى الذى يعانيه الإنسان، فبينما تسيطر مشاعر اليأس على الشخصيات منذ بدء النص، وخاصة البطل، إلا أن هناك بصيصًا من الأمل يلوح فى الأفق من خلال تفاعل الشخصيات مع بعضهم بعضًا فى نهاية القصة، فالبطل –من ناحية– عزله الإحباط فى حفرة بشارع مظلم، اتخذها ملاذًا من قسوة الحياة وأزماته الاجتماعية مع معارفه وأهله وأولاده، حتى إنه يرفض الصعود إلى سطح الأرض، يقول السارد: "**اختفى فى ظلام الحفرة، وظل مصوبًا نظره نحو الأشياء التى تتحرك فى ضوء شحيح.**

... لا يريد أن يصعد ثانية فوق سطح الأرض فقد ناله منها ظلم كبير، طوته عثراتٌ مؤلمة حتى إنه مرَّ بحالة الزحف كدودة مسكينة لا تدرى سبب وجودها فى هذا المكان بين التراب"/١٦، ١٧.

ومن ناحية أخرى يتبدى فى المشهد شىء من الأمل عندما يسأله طفل عن حاجته، فيطلب منه أن يشترى لهما طعامًا، وهو ما يعكس تمسك البطل بالحياة رغم قسوتها، وعندما يأتيه الطفل بالطعام، يلبى البطل طلبه فيخرج من الحفرة، ويجد نفسه يبتسم لأول مرة منذ زمن بعيد، ثم تتحول الابتسامة إلى ضحكة تعبر عن انتهاء صراعه الداخلى بانتصار الأمل على اليأس، يقول السارد:

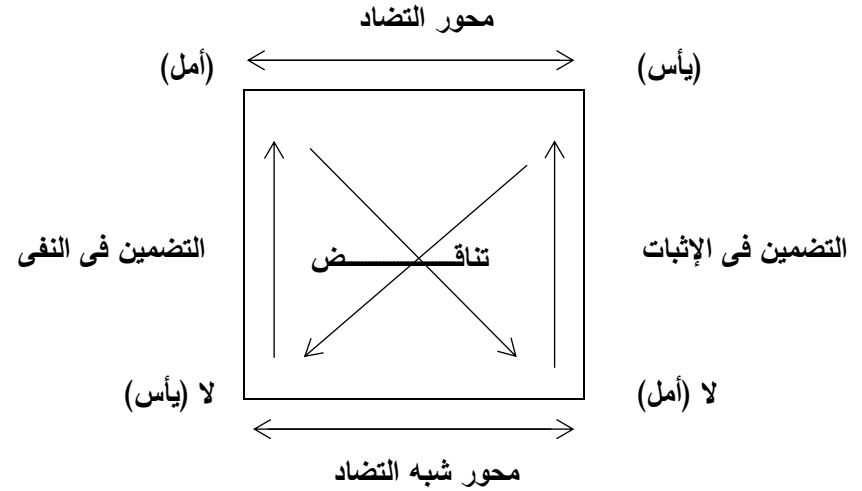
"**لأول مرة منذ زمن بعيد، وجد نفسه يبتسم، ثم تحولت تلك الابتسامة إلى ضحكة سمعها الناس جميعًا فى مشارق الأرض ومغاربها**"/١٩.

ولفهم شكل معنى النص فى القصتين، وطرائق إنتاجه، ونظم اشتغاله من خلال العلامات وتموقعها الجدلى والتوالدى القائم على الاختلاف أو التقابل[١]، يمكن الاستعانة **بالمربع السيميائى**، الذى عرَّفه غريماس Greimas وجوزيف كورتيس Josef Courtès بأنه "التمثيل المرئى للتمفصل المنطقى لآية مقولة دلالية"[٢]، وتتجلى أهميته فى كشف مسارات إنتاج الدلالة العميقة من حيث انبناؤه على التناقض والتعارض بين (التمثيل البصرى) و(التمفصل المنطقى)[٣]، وحتى يتبين التمثيل البصرى لعلاقات التضاد، وشبه التضاد، والتناقض، والاستلزام بصورة أوضح تؤكد التأويل السابق، نرسم المربع الآتى:

(١) ينظر، د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: التأويل السيميائى للشعر، أمل دنقل من العلامة إلى التاريخ، مرجع سابق، ص٤٤.

(٢) د. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائى للنصوص (عربى- إنجليى- فرنسى)، مرجع سابق، ص٢٣.

(٣) ينظر، د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: التأويل السيميائى للشعر، أمل دنقل من العلامة إلى التاريخ، مرجع سابق، ص٤٤.



يكشف المربع الدلالى السابق عن شبكة العلاقات وتمفصل الفوارق التى تخضع لها الوحدات الدلالية فى القصتين لإنتاج الدلالة، وذلك على النحو التالى: العلاقة بين (اليأس) و(الأمل) متضادة، والعلاقة بين (اليأس) و(اللايأس) متناقضة، والعلاقة بين (الأمل) و(اللاأمل) متناقضة، والعلاقة بين (اللاأمل) و(اللايأس) شبه متضادة، والعلاقة بين (اليأس) و(اللأمل) تضمن فى الإثبات، والعلاقة بين (الأمل) و(اللايأس) تضمن فى النفى.

٢/٢- الخير والشَّر:

تتسم الحقول الدلالية فى قصة (ذئاب مارقة) بالتنوع والخصوصية؛ إذ تصور نسقًا فكريًّا ونمطًا أدبيًّا يعرف بالأدب العرفانى، له مرجعياته ومصطلحاته ورموزه وقاموسه اللغوى الخاص الذى يلائم تجارب الصوفية، وقد أجاد الكاتب استثمار هذه الحقول بما تحمله من دلالات رمزية، خاصة أن الرمز كان ملاذًا ضروريًّا لأسلوب الصوفيين ومخرجًا آمنًا لأفكارهم، وطريقة –أيضًا– من طرائق التعبير التى يحاولون بواسطتها محاكاة رُؤَاهُم، ونقل تصوراتهم عن المجهول والكون والإنسان، والتلميح إلى كل ما يريدون قوله، والإشارة إليه(١).

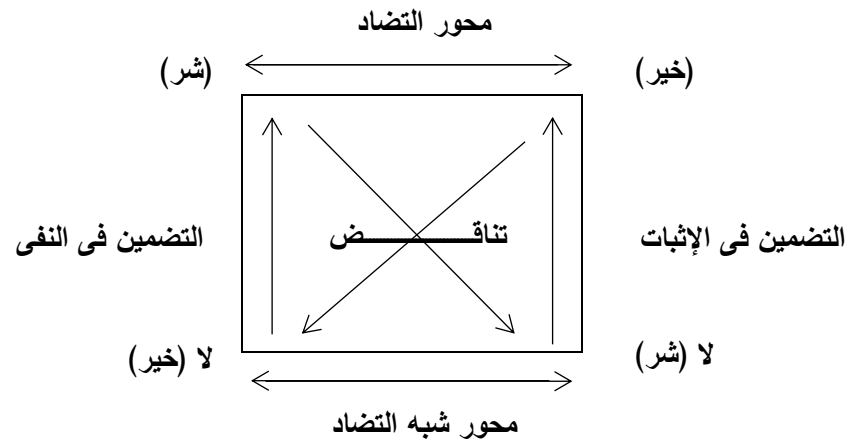
ويتبين من الحقول الدلالية أن الحدث فى القصة يأتى فى شكل ثنائية ضدية، أو صراع بين الفضيلة والرذيلة، أو الطُّهر والدَّنس، من خلال تصوير الكاتب لرحلة الشخصية الرئيسة (المريد) نحو السمو الروحى، والتغلب على التحديات، فالبطل فى القصة يمثل الإنسان الذى يسعى للنجاة من فتن الحياة ومغرياتها، والانتصار على قوى

(١) ينظر، د. عبد الكريم يعقوب، وضحى يونس: الرمز فى النثر الصوفى، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث والعلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية- سوريا، مج٢٥، ع١٨، ٢٠٠٣م، ص١٣٩، ١٥٠.

الشر التى تهدده، كما تعكس علاقة البطل بأسرته، وخاصة خاله/ الولى، مفهوم الحماية الروحية والتوجيه، فى عالم ملىء بالعثرات والاختبارات المصيرية، وتأتى الحقول الدلالية المعبرة عن ثنائية الخير والشَّر على النحو التالى بإيجاز:

الحقل الدلالى للخير	المَثل الأعلى، حُسن التصرف، الصبر، المأوى، الطريق الصحيح، الصلوات، المؤمنين، الابتهالات، العبادة، الفطرة السليمة، الجسد القوى، روح وثابة، الطمأنينة، تزهر، خضرة، المريد، الإخلاص، السيد، المولى، الطريق القويم، المرتبة العالية، الزهد، التهليلات، المعرفة، النور، النزاهة، الحقيقة الكلية، الجهاد، الفضيلة، الهبة، الأيقونة، التضرع، التبتل، الإرشاد، المنحة، عائلة مقدسة، الجنة، الملائكة، النجاة، الطيبة، الاستقامة.
الحقل الدلالى للشر	ذئاب، عثرات، المخاطر، الطرد، ذعر، خوف، ، الصغائر، تعوى، الغابة، القصور، البذخ، الحظائر، الطعام الدسم، المتعطرات، جلسات الصخب، غلواء النفس، الحزن، الموت، الفناء، هلاك، التسويط، الأنين، الغضب، الغزو، الهمجى، الخِراب، المسممة، فريدة، نشوة، قبلة، عطر خوان، المتع، الملذات، سبايا، الصحراء، الضوارى، الأفكار الشريرة، ثوب الفضيلة، فريسة، الجوع (للطعام والنساء)، الجُبّ، البئر، الإعدام، مذنبون، النار.

ويمكن الاحتكام إلى المربع السيميائى لمعرفة طرائق توليد الدلالة المنطقية، وكشف البنيات الدلالية الأصولية التى تتحكم فى تحريك الأحداث ودفعها للنمو والتطور، وذلك من خلال تشخيص علاقات التضاد، وشبه التضاد، والتناقض، والاستلزام داخل بنية النص، بحيث تتضح الصورة التمثيلية لهذه العلاقات بتموقعها الجدلى والتوالدى؛ "لأن المعنى فى السيميائيات لا يتولد فى الحقيقة إلا باختلاف"(١).



(١) د. جميل حمداوى: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص١٠٠.

يُستنتج من الصورة البصرية التمثيلية للعلاقات فى المربع الدلالى السابق أن آليات إنتاج الدلالة تتمثل فى علاقتى التضاد والتناقض، حيث يتجلى التضاد من خلال تهديدات الشر وعناصره من فتن ومغريات وأفكار شريرة وذئاب، فيما يبرز الخير من خلال الجانب الإيمانى والعرفانى للبطل، فالخير والشر يتنازعان البطل فى علاقة ضدية، أما التناقض فيقوم على علاقة السلب بين (شر) و(لا شر)، و(خير) و(لا خير)، كما يتجلى التضمين بالنفى بين (شر) و(لا خير)، حيث يعمد الشر إلى إزاحة الخير بشتى السبل والمغريات، وكذلك التضمين بالإثبات بين (خير) و(لا شر)، حيث ينتهى الأمر بإزاحة الخير للشر، ونجاة البطل، ومن هذه العلاقات التى كشف عنها المربع الغريماسى تتولد الدلالة الصراعية القائمة على الاختلاف.

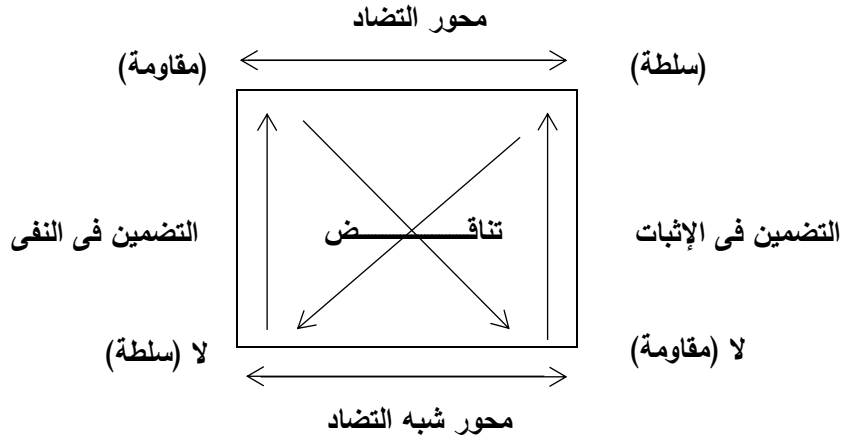
٢/٣- السلطة والمقاومة:

تتشكف الدلالات المضمرات فى قصة (عجوز الميكروباص) عبر اختيار الكاتب لحقول دلالية تعكس الصراع الاجتماعى بين السلطة أو القوة القمعية المستغلة ممثلة فى السائق المتجاوز لحدود التعريفة الرسمية، وبين أفراد المجتمع ممثلين فى ركاب الميكروباص على اختلاف ردود أفعالهم تجاه الفساد الاجتماعى، مما يشكل صورة معقدة عن الحياة اليومية المعاصرة، ويمكن تسليط الضوء على كيفية تجسيد النص لمفارقة السلطة والمقاومة من خلال استخدام الكاتب للحقول الدلالية التالية:

الحقل الدلالى للسلطة	أمر، الضغط، خشونة، اندفاع، حكومى، إخلاء، تحويل، ناقصة، رفع الصوت، انتهز، دولة، شتائم، داس، يتفحص.
الحقل الدلالى للمقاومة	الاحتجاج، الإصرار، الغلابة، الاستماتة، تمتمة، رحمة، الخوف، هوى، شجَّ، الدم.

يتبين من الجدول السابق أن الحقول الدلالية المرتبطة بالسلطة تشير فى السياق إلى سلوك السائق الانتهازى وتصرفاته القمعية، فقول السارد –على سبيل المثال–: "**عندها رفع السائق درجة الصوت، فغطَّى على أى حديث يمكن أن يعكِّر مزاجه**"/٣٣، يمثل "رفع الصوت" تهديدًا لمَن يحاول الاعتراض، كما تتجلى طبيعة السلطة القمعية فى الكلمات، مثل: (أمر، ضاغط، خشونة، شتائم، داس)، أيضًا إذا تأملنا قول السارد: "**قال السائق متصنعًا عدم الفهم: الأجرة ناقصة**"/٣٢، وقوله عن لسان السائق الانتهازى: "**دولة مجنونة، وبشر لا يستحقون الحياة**"/٣٣، سنجد أن الكلمتين (ناقصة، ومجنونة) تشيران فى السياق إلى اضطراب السلطة وفقدان السيطرة على الأوضاع الاجتماعية، كما

أن ورود كلمتى (حكومى، ودولة) يعمقان دلالة السلطة، ويحيلان ذهن القارئ إليها، وعلى النقيض تأتى الحقول الدلالية للمقاومة، فتدل الكلمات: (محتجة، استماتت، تتمتم، أصرت) على الوعى ومحاولات المقاومة ورفض الاستغلال، كما أن الكلمات: (هوَى، شجَّ، دم) فى وصف السارد لتصرف العجوز مع السائق: "**رفع الرجل العجوز المسنُّ عصاه الغليظة، وهوَى بها على رأس السائق، فشجَّ رأسه، وتدفق الدم**"/٣٣، تعنى احتمالات تحول المقاومة السلمية إلى عنف، كما تعكس الكلمات: (رحمة، غلابة، خوف) افتقاد المجتمع للإنسانية، وحاجة المهمشين إلى التعاطف.



يُظهر المربع الغريماسى السابق أن العلاقة بين (السلطة) و(المقاومة) متضادة، حيث محاولات القوة القمعية للسيطرة على أفراد المجتمع/ الركاب، فيما يقوم هؤلاء الأفراد بمقاومة هذه السلطة/ السائق، وكذلك العلاقة بين (السلطة) و(اللاسلطة) متناقضة، والعلاقة بين (المقاومة) و(اللامقاومة) متناقضة، والعلاقة بين (اللامقاومة) و(اللاسلطة) شبه متضادة، والعلاقة بين (السلطة) و(اللامقاومة) تضمن فى الإثبات، إذ ينتهى صراع تعريفة الأجرة بإزاحة السلطة للمقاومة، من خلال تحقق استغلال السائق، والعلاقة بين (المقاومة) و(اللاسلطة) تضمن فى النفى، حيث ينغلق الصراع على إزاحة السلطة، وانتقام المقاومة/ العجوز من السلطة/ السائق.

٢/٤- العبودية والحرية:

تكشف الحقول الدلالية فى قصة (العودة إلى القبو) عن رسائل مضمرة يطرحها الكاتب، تحمل فى طياتها ثنائية العبودية والحرية، ويمكن إبراز الألفاظ والتراكيب الدالة على كل منهما على النحو التالى:

الحقل الدلالى للعبودية	القبو، المعتم، المغلقة، التروس، الأبواب الجبارة، منهكون، حراس، بنادق، بلا نساء، بلا مشاعر، العمل القاسى، البرج العالى، التكليف، الضمة الأليفة، الضحك عيب، الابتسامة ضعف، العبوس، حسن السير والسلوك، النواميس، الطاعة العمياء، الأزياء الموحدة، الهزال، شحاذ، الباب الحديدى، هلاهيل، دون إرادة، ، عدم التجاوب، لغة الإيماءات والإشارات، تائهة، جحيم، غوائل، الحمم المميتة، خوف، ذعر، الجدران الضخمة، الأوامر، الأقفال الغليظة.
الحقل الدلالى للحرية	المغادرة، الترك، يفتح كوة، تحطيم الأسطورة، الخروج، الضوء الأول، التخلص، خلعنا، غمرنا ضوء، الأشجار الباسقة، تغريد الطيور، صدحت المغنية، فتيات حسناوات، فتحت أبوابها، غادرنا.

تدور الحقول الدلالية إذًا حول الحرية الإنسانية، وطبيعة المجتمعات المنغلقة، وصعوبة تكيف الإنسان مع تغيرات الحياة، واستسلامه لواقعه المألوف حتى لو كان قاسيًا، فتأمل الألفاظ والتراكيب مثل (الطاعة العمياء) التى تشير إلى الخضوع بلا تفكير، مما يدل على فقدان الإرادة الفردية، وهو ما يؤكده التركيب (دون إرادة)، كما أن التركيبين (الضحك عيب، والابتسامة ضعف) يدلان على ثقافة القمع، وعدم السماح بأجواء البهجة فى ظل بيئة القبو وإدارته القاسية، كذلك يشير التركيبان (عدم التجاوب، ولغة الإيماءات والإشارات) على الفشل فى التواصل وبناء العلاقات الإنسانية مع العالم الخارجى، كما تحمل الحقول دلالات العزلة والاغتراب، فالحدث الرئيس هو مغادرة مجموعة من العمال لقبو قضوا فيه سنوات طويلة من العزلة والعمل الروتينى وقسوة القيود والقواعد الصارمة، لكنهم يواجهون تحديات فى التكيف مع العالم الخارجى، أدَّت فى نهاية المطاف إلى محاولتهم العودة إلى القبو من جديد، لكنه كان مغلقًا بأقفال غليظة فراحوا ينتظرون بإصرار السماح لهم بالدخول، مما يشير إلى قبولهم بواقعهم القاسى الذى اعتادوه، ورضوخهم للمصير المجهول بدلًا من التطلع إلى آفاق جديدة، وهذه العودة إلى القبو لا تبدو هروبًا من المخاطر الخارجية بقدر ما تبدو هروبًا من مواجهة ذواتهم وهواجس قلقهم من التحرر والتغيير.

٢/٥- الفَقد والإشباع:

تعبِّر قصة (مرابض الطير) عن أزمات الإنسان المعاصر النفسية والوجودية، ومنها أزمات الفَقد والاغتراب، وتبدأ أحداثها فى أجواء مظلمة وعاصفة تعكس حالة الخوف والقلق والترقب التى يعيشها الإنسان، حيث يتوجه السارد البطل وصديقه (ثروت)

إلى بيت صديقهما (وليد)، فيلتقيان بامرأة عجوز، ثم يذهبان إلى شاطئ البحر لصيد السِّمَّان القادم من الشمال، بما يدل عليه ذلك من تطلعات وأحلام، فيلتقى البطل هناك بامرأة ذات طبيعة أسطورية –جِنِّيَّة البحر–، تغريه بجمالها، ويغوضان معًا فى قاع البحر، ويقضى معها عامين وينجبان طفلًا، مما يبرز هروبه من الواقع إلى عالم من الخيال والأوهام، وفى النهاية تتركه ليعود إلى الشاطئ مرة أخرى، ليجد نفسه مع صديقيه ينتظرون قدوم السِّمَّان، وتكشف هذه النهاية المفتوحة عن أن رحلة الإنسان المعاصر فى البحث عن ذاته، وتحقيق أحلامه، عادة ما تنتهى بالوحدة والاغتراب، وطول الانتظار والترقب، دون إشباع أىٍّ من هذه الحاجات. وقد أجاد الكاتب اختيار ألفاظه وتراكيبه الدالة على هذه المفارقة (الفَقد/ الإشباع)، ويتجلى ذلك على النحو التالى:

الحقل الدلالى للفَقد	أظلم، أرق، خوف، ترقُّب، الغياب، المغادرة، الجنوب، الغرق، الكهف، الشحوب، الإشارة، البكاء، الترك، الإجهاد، وحيد، الصمت، التربص، خسائر، الفشل، الانتظار، البعيد.
الحقل الدلالى للإشباع	النهار، الشمس، الأشعة، الدافئة، الأنس، التمر، اللبن، القنص، السمان، الصيد، الابتسامة، الجاذبية، الجمال، العناق، تلتحم، الإغواء، المشبوك، الشمال.

تعكس الحقول الدلالية للفقد، مثل: (أظلم، أرق، خوف، ترقُّب) اضطراب الحالة النفسية للبطل فى ظل ليلة مظلمة عاصفة تعكس قسوة المخاطر والتحديات، كما تشير الكلمتان: (وحيد، وغرق) إلى العزلة وفقدان التواصل مع العالم الخارجى، كذلك تكشف كلمة (خسائر) عمَّا فقده البطل من حب، كما تبرز الحقول الدلالية للإشباع، مثل: (الابتسامة، الجمال، الإغواء) لحظات السعادة التى مرَّ بها البطل، كما تشير كلمتا (العناق، والالتحام) إلى الإشباع العاطفى واللحظات الحميمية.

٢/٦- الجبر والاختيار:

تعكس قصة (الكنبة الجلد) أزمة الإنسان فى التعبير عن ذاته وتحقيق رغباته الشخصية فى مواجهة سطوة المجتمع والقيود الزوجية، حيث تدور القصة حول شخصية (عزوز العقدة) الذى اشترى كنبة، ووضعها فى صالة بيته أسفل الشباك، مما أثار غضب زوجته (سنية) التى حاولت إقناعه بالتخلى عنها، ومع إصرار (عزوز) على الاحتفاظ بها

وفرض إرادته، يتفاقم الصراع، وتغادر زوجته البيت تاركةً له فرصة الراحة والاسترخاء على كنبته، فالحدث الرئيس إذًا يقوم على صراع بين الأدوار التقليدية لزوجين يحاول كلٌّ منهما أن يستبدَّ بالقرار، وينتهى الصراع بانتصار الزوج لرغبته واختياره الشخصى رغم ضغوط زوجته وما يعانيه فى العموم من قمع فى حياته، ويمكن عرض الحقول الدالة على هذه الثنائية الضدية على النحو التالى:

الحقل الدلالى للجبر	الاعتراض، مقموع، تدخُّل، خصومات، العافية، محتجة، ضغوط.
الحقل الدلالى للاختيار	اشترى، تفنن، وضع، يقبل، قرار، (دون) تشاور، اختيار، حقوق، يتخير، اخترته، اخترنى، موافقة، (متى) شاء.

يستنتج من الجدول السابق أن الحقول الدالة على الجبر تشير إلى محاولات السيطرة والقمع، بينما تتعلق الحقول الدالة على الاختيار بحرية اتخاذ القرارات دون قيود أو ضغوط من الآخرين.

٢/٧- الحرية والالتزام:

يحمل الحدث الرئيس فى قصة (صائد الفراشات) دلالات رمزية تتعلق بالصراع الداخلى للإنسان بين الرغبة فى التمتع بالحرية الشخصية، وقيود الالتزام الاجتماعى، إذ يمثل صيد الفراشات الرغبة التى يسعى الشاب لتحقيقها، أما قراره بإطلاق سراحها، وتردده فى الإقبال على الزواج، فيشير إلى صراعه الداخلى بين الرغبة فى الارتباط والخوف من الالتزام، ويتجلى ذلك الصراع من خلال الحقول الدلالية على النحو التالى:

الحقل الدلالى للحرية	الشرود، الخيال، تسبح، المجرات، الفضاء، البعيد، المطاردة، الفراشات، الطيران، الشرفة، الغيطان، المروق، الضحك، المسرعة.
الحقل الدلالى للالتزام	الزواج، الحبس، الجدران، السقف، الأطفال، الضجيج، أُسرى، الاحترام، الرتابة.

يتضح من الجدول السابق أن الألفاظ الدالة على الحرية، تعكس الانفتاح على العالم، والتطلع إلى التجارب الجديدة، كما تُظهر رغبة البطل فى الانطلاق والتحرر من الالتزامات، بينما تدل ألفاظ، مثل: (الزواج، الحبس، الأطفال) على القيود الاجتماعية والالتزامات الأُسرية المفروضة على الشخصية، مما يعبر عن صراعها الداخلى.

٣- سيميائية الشخصيات:

٣/١- التحليل العاملى[١] للشخصيات:

تنظر السيميائية إلى الشخصية نظرة مغايرة، إذ عدتها علامة فارغة تمتلئ باجتماع عناصر بنائها داخل النص، من اسم وصفات ومجموع ما يُقال عنها، مما يجعل كل هذه العناصر تتداخل لتشكيل دلالتها الكلية، ولذلك ستحاول الدراسة استنطاق العناصر المُشكِّلة للشخصية بوصفها علامة تحمل أبعادًا دلالية مضمرة تحتاج إلى تأويل يكشف عنها، ويقف على حقيقة دورها الوظيفى المتوارى خلفها فى النص[٢].

يتبين من خلال استقراء قصص المجموعة أن الشخصيات المحورية لا تتجاوز حدود بنى الإنسان، بنوعيه (ذكر أو أنثى)، ولكن إذا نظرنا إلى الشخصية باعتبارها قوة فاعلة فى تحريك الأحداث وتطويرها فى النص، أو بوصفها "مفهومًا شموليًّا مجردًا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها"[٣]، نجد أن الشخصيات فى المجموعة تتجاوز العالم البشرى لتشمل أجناسًا أخرى تنطوى على تكوينات ثقافية متنوعة، ذات مرجعيات معرفية عدّة، بمعنى أن الشخصية قد تشمل "كل ما يؤدى فعلًا أو يمارس تأثيرًا أو يتمتع بحضور قوى تتجاوز أصداؤه حجمه، فالمكان يمكن أن يكون شخصية أو بطلًا... والطير والحيوان أيضًا والشجرة والبحر والنهر والجبل والجدار والسيجارة والزلزال والكابوس والسيارة والمساء... إلى غير ذلك من الموجودات التى صورها الخالق سبحانه... المهم أن المقصود بالشخصية هو محرك الحدث أيًّا كانت طبيعته"[٤]، **وطبقًا للنموذج العاملى الذى حدده "جوليان غريماس A.J. Gremas"** فى ستة عوامل تأتلف فى ثلاث علاقات، هى: علاقة الرغبة (الراغب أو الذات/ المرغوب فيه أو الموضوع)، وعلاقة

(١) "العامل هو الذى يقوم بالفعل أو يتلقاه بمعزل عن كل تحديد آخر، تشمل العوامل الكائنات والأشياء التى تسهم فى العملية... يحل العامل –فى السيميائية الأدبية- محل الشخصية لشموليته، فهو لا يغطى الكائنات الإنسانية فحسب، بل يغطى أيضًا الحيوانات والأشياء، والمفاهيم.". د. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائى للنصوص (عربى- إنجليزى- فرنسى)، مرجع سابق، ص١٥.

(٢) ينظر، د. عبد الله محمد كامل عبد الغنى: سيميائية الشخصية فى رواية "أوراق شمعون المصرى" لأسامة الشاذلى، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، مج٢٩، ع٢٩، ج١، يوليو ٢٠٢٤م، ص٥.

(٣) د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى)، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط٣، ٢٠٠٠م، ص٥٢.

(٤) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية (١٢٣)، يونيو ٢٠٠٢م، ص٢٠٤، ٢٠٥.

التواصل (المُرسِل/ المُرسَل إليه)، وعلاقة الصراع (مساعد الذات/ معارض الذات)[١]، نلاحظ ثمة توظيفًا لهذه العوامل فى بعض قصص المجموعة عبر شخصيات غير محورية، تنتمى إلى عالم غير بشرى من الطير والحيوان والنبات والكائنات ذات الطبيعة الأسطورية، والأشياء المجردة المجازية، والأماكن، ولهذه العوامل دلالاتها وطاقاتها الترميزية أحيانًا، وبناء على ذلك سيحاول الباحث تناول الشخصيات بوصفها علامة انطلاقًا من المفهوم الشمولى للشخصية الذى يهتم بالأدوار، سواء أكانت هذه الشخصيات إنسانية أم غير إنسانية، واقعية أم عجائبية.

ففى **قصة (شجرة ليمون)** ترمز شخصية **(أمينة)** للزوجة المصرية الأصيلة الصابرة التى تقبل واقع زوجها، وتحافظ على سره وكرامته واحترامه، متحملة ضغوطات الحياة، ولا تجد منفذًا للبوح سوى لأمها، ولشجرة ليمون وجدت فيها ملاذًا للتأمل والصفاء، والابتعاد عن مخالطة نساء القرية اللواتى يخضن فى سيرة أزواجهن، مما يبرز التباين الثقافى بينها وبين فتيات القرية الأُخريات، وهو تباين يجعل النسق المحافظ أكثر تشدُّدًا مع شخصيتها وأقل صرامة مع الفتيات الأُخريات.

أما عن زوجها **(عوض)** فيرمز إلى الفحولة المفقودة والإخفاق فى مواجهة أزمات الحياة الزوجية، يقول السارد واصفًا حال هذه الشخصية: "**هو يمضى محنى الظهر، ووساوس الدنيا تحاصره، صحيح أنها لا تنظر نحوه فى لوم أو عتاب بل تبتسم له مشجعة: يا عمِّ، روَّق. مرة تصيب ومرة تخيب**"/٣٦.

واختفاء هذه الشخصية المفاجئ فى نهاية القصة، يعكس الفشل فى مواجهة المحن الحياتية، ويعبر عن حالة اليأس والانسحاب من الواقع.

وتلعب "**الشجرة**" فى القصة نفسها دور العامل المساعد للشخصية المحورية (أمينة) فى تخطى آثار شعورها بالأسى ومدِّها بالأمل مع استمرار محنة زوجها (عوض)، يقول السارد:

"**شجرة الليمون فيها سرها، فمنذ تكرر الموضوع بأشكال مختلفة كانت تترك البيت قليلًا لتفسح له –أى زوجها– مجالًا للم ذاته المتوترة، ثم تروح تبحث تحت شجرة الليمون عن أوراق ذابلة لتُبعدها وتمسك ورقات طازجة، تشمها فتشعر بالصفاء**"/٣٦.

(١) ينظر، د. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط٢، ١٩٩٠م، ص١٦٩.

فالشجرة إذًا عون للزوجة فى كتم سرِّها، وسبيلها للصفاء النفسى، وتناسى المحنة، وشغل الوقت، ومواجهة نفسها اللوامة التى لعبت من ناحية أخرى دور العامل المعارض، يقول السارد: "**ترد على نفسها اللوامة قائلة: وحتى لو أنه استمر على حاله فما الضرر؟**"/٣٨.

وتعكس الشجرة حالة التوازن النفسى بين اليأس والأمل لدى (أمينة)، ولعل رضا هذه الشخصية بالواقع هو ما دفع الزوج هو الآخر للبحث عن شجرة تفك كربه، أملًا فى الراحة وإحياء الأمل، واعتقادًا فيها لجلب منفعة.

وترتبط الشجرة فى المخيال العربى عبر مراحله المختلفة بإرث ثقافى متعدد الصور والوظائف يتجلى فى النصوص الدينية، وكتب التفاسير، والمأثورات الشعبية، والأساطير، وهذا الإرث يُكسبها –أحيانًا– قدسية دينية[١]، أو دلالات رمزية تعكس معانى الخير والخصب والعطاء والأمومة والأمل والتفاؤل والأمان والسكينة، وقد تستخدم استخدامًا صوفيًّا فى كشف الحقيقة، أو تقوم بدور استشفائى لعلاج مرض ما، أو تمثل مزارًا للناس يلجؤون إليها اعتقادًا فيها لجلب منفعة أو درء ضرر، ومثل هذه الدلالات وغيرها شكَّلت بتداولها وتكرارها إرثًا ثقافيًّا مترسخًا غدا يتسرب إلى مختلف الأجناس الأدبية[٢].

وتتجلى فى هذه القصة ثيمة تأنيث الشجرة وأنسنتها، وإيحاءات الخصب الأنثوى وأسطوريته، وهى ثقافة مترسخة فى التكوين الثقافى للقاص العربى، غير أن هذا النسق الظاهر كان وسيلة للكشف عن نسق مضمر لا يناقضه بل يمتد به إلى إبراز العالم النفسى الذى تتشد البطلة فى خباياه الموطن الآمن والراحة النفسية فى صورة الشجرة الأم، بعيدًا عن الأفق البشرى[٣].

وفى سياق **قصة (انسحاب منظم)** يرمز **(الجنود/ الرجال المنهكون)** إلى جيل أو مجتمع أنهكته هزائم ممتدة من الماضى إلى الحاضر، ولم تعد لديه أى طموحات أو رغبة للسعى وراء أحلام جديدة، أو البحث عن حياة أفضل، مما يعكس مشاعر اليأس والإحباط المسيطرة عليهم، وقد وصف السارد الفوقى ملامحهم وهيئتهم قائلًا:

(١) "عبد العرب الأشجار وقدسوها فى محيط أغلبه قاحل صحراوى أجرد، واعتقدوا قدرتها على التحكم فى الكثير من شئون هذا الكون ما دامت تمنح القوت وأسباب العيش للإنسان". د. محمد عبد الحفيظ كنون الحسنى: السمات الأسطورية فى الشعر الجاهلى، مطبعة الخليج العربى، تطوان- المغرب، ط١، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م، ص١٧٣.

(٢) ينظر، د. خالد أبو الليل: المركزية الثقافية للشجرة فى الموروث الشفاهى العربى، مجلة الموروث، معهد الشارقة للتراث، الإمارات العربية المتحدة، ع٢١، مارس ٢٠٢١م، ص٥٣، ٥٥، ٥٧، ٦١، ٦٥، ٧١.

(٣) ينظر د. خالد زغريت: جدلية المخاتلة فى بناء الأنساق الثقافية للنخلة فى القصة القصيرة النسوية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمى، س١٠، ع٨٠، يناير ٢٠٢٣م، ص٧١، ٧٢.

"**وجوه عليها غبرة، أصحابها قادمون فى خطوات منهكة، هياكل متثاقلة، نظرات زائغة، والريق كاد يجف.**

وجوه ممصوصة، لا قدرة على معاودة النظر إلى النهر الذى كاد يجف، ولا للأشجار التى لم تثمر منذ عدة أعوام، ولا للطيور التى كفَّت عن الصدح بشقشقاتها المبهجة"/١٣.

بينما تجسد شخصية (**الرجل الحكيم**) فى القصة نفسها الحكمة والمعرفة، وتموقعها فوق قمة التل الصخرى يعكس حالة العزلة والتأمل، لكنها أيضًا تشير إلى العجز عن تقديم الحلول أو إصلاح الواقع، يقول السارد:"... **فى ذلك الممر المظلم الذى ساروا فيه آلاف السنين يجلس رجل حكيم على قمة تل صخرى، يحرك مروحة من الورق المقوى. يحركها باستماتة، وعيناه مغرورقتان بدموع مالحة**"/١٤، فدموعه المالحة تشى بحزنه الطويل على حال المجتمع، وهو ما يُظهر عجزه وقلة حيلته، وتحريكه للمروحة باستماتة يوحى بمحاولاته اليائسة فى انتشال المجتمع من الظلام.

وتعكس شخصية (**الأثـرىّ المُسـنّ**) مثل سابقتها دلالة العجز والإخفاق، يقول السارد: "**عند قاعدة تمثال الزعيم أخفق الأثرى المسنُّ فى فك رموز الكتابة القديمة، وترنح حين تأكد عجزُه التام..**"/١٤، فرغم خبرته الطويلة نجده عاجزًا عن فك رموز الكتابة القديمة التى ترمز إلى دروس الماضى والهوية التاريخية، مما يعنى عجزه عن فهم التاريخ وأخذ العِبر من أحداثه من ناحية، وفقدان المجتمع لهويته التاريخية من ناحية أخرى، وهو ما يفضى إلى تكرار المجتمع لأخطائه وتعرضه لهزائم جديدة، وضياعه فى غياهب النسيان.

وإذا كانت (**النساء**) عادة يمثلن رمزًا للخصوبة وتجدد الحياة، و(**الأطفال**) يمثلون رمزًا للبراءة والأمل فى مستقبل أفضل، إلا أنهم فى هذه القصة برزوا بوصفهم ضحايا الهزائم وقسوة الواقع، فتغيرت دلالاتهما الرمزية تبعًا لذلك، وهو ما يجعل اللفظتين تتخطيان اللغة الإشارية بدلالتها الثابتة، وترتقيان إلى مستوى الرمز بطاقاته الإيحائية، وأفقه الدلالى الواسع، يقول السارد:

"**تحت قدميه –يقصد الرجل الحكيم– أربع نساء من الفاتنات اللائى فقدن القدرة على الإغواء، ثمة أولاد لم ينبت شعر لحاهم بعد، يجولون فى ميدان واسع، أبنية مسمطة لا ماء فيها ولا خمر**"/١٤.

فالنساء بفقدهن القدرة على الإغواء، يرمزن إلى انقطاع الإنجاب وتوقف الحياة، وهو ما قد يشير أيضًا إلى تراجع دورهن فى المجتمع، والأطفال بتيههم فى ميدان واسع خرب يخلو من مظاهر الحياة، يرمزون إلى ضبابية المستقبل وضياع الأمل، وهو ما يدل على تأثير هذه الأزمات على الأجيال القادمة.

أما شخصية **(القائد)** فتعكس رمزية الفداء والمقاومة من ناحية، ورمزية صوت الأمل فى أوقات اليأس من ناحية أخرى، يقول السارد معرِّفًا بها وتاركًا لها مساحة التعبير عن نفسها وإطلاق دعوتها لمواصلة المقاومة: "**قال القائد الذى كسر نصله عند الحصن، وسيق مأسورًا: افتديت المدينة بحريتى. لا مفر من الاتجاه جنوبًا كى نُعيد تكوين جيش من المحاربين**"/١٤، ١٥، إلا أن ردة فعل الجنود المنهكين كانت معبرة عن حالة الاستسلام والقبول بالواقع، يقول السارد:"**لم يسمعه أحد، وبدت خطواتهم مجهدة، فليس فيهم من يرفع وجهه باتجاه الشمس الغاربة**"/١٥، فحالة الضياع النفسى والإرهاق الجسدى التى سيطرت على الجنود من تبعات الهزائم المتكررة، جعلتهم يدركون أنه لم يعد هناك أمل، خاصة بعد فشل قائدهم فى قيادتهم نحو النصر، لذا لم يستجيبوا لدعوته، وإشارة السارد إلى عدم قدرتهم على رفع وجوههم باتجاه الشمس الغاربة يؤكد انعدام الأمل والتفاؤل لديهم، وربما دلَّت الشمس الغاربة على نهايتهم تاريخيًّا.

ويجسد **(الشاب ذو العزيمة)** حالة الأمل والتفاؤل بدعوته إلى الاتجاه شمالًا وبناء سفينة تنقل أفراد المجتمع إلى بلاد بعيدة، وهو ما يشير إلى الرغبة فى الانطلاق نحو حياة أفضل، لكن هذه الدعوة هى الأخرى رفضها الرجال المنهكون، مما يكشف عن حالة الإحباط وتفضيل الاستسلام للمصير المجهول على المغامرة بمخاطرة جديدة، يقول السارد:

"**أشار الشاب وكان ذا عزيمة، لم تكسره الهزائم بعدُ قائلًا:**

الأصوب أن نتجه شمالًا، عند أقدام البحر نبدأ فى بناء سفينة تمخر العباب، وتتجه إلى بلاد بعيدة، نجرِّب فيها حظنا.

حينها بدأ النجارون فى صناعة سفينة بمجاديف عملاقة وحين استوت على البحر، رفض الرجال المنهكون الصعود"/١٥.

وعندما نتناول قصة **(لكل حفرة ضحكة!)** نجد أن شخصية **(الرجل القابع فى الحفرة)** ترمز للإنسان الذى يعيش فى اغتراب نفسى فرضته عليه عثرات الحياة، لكنه ينتصر فى النهاية مجسدًا قوة الإرادة الإنسانية، لذا تسيطر على هذه الشخصية منذ بدء

القصة حالة من اليأس المميت، وانعدام الرغبة فى التواصل الإنسانى، فنجده يشعر بالجوع، وهو جوع فى حقيقته عاطفى لا مادى، لكن لحظات الضعف هذه سرعان ما تتحول إلى فرصة لترميم ذاته المحبطة من خلال ظهور طفل يبعث فيه الأمل من جديد، ويشاركه الطعام برمزيته إلى الزاد العاطفى والإشباع الروحى الذى يحتاجه البطل.

وتمثل **(البنت)** فى القصة نفسها الجانب الإنسانى المتعطش للأمل والحنان فى عالم ملىء بالمعاناة، وهو ما يتجلى فى بحثها عن شخص أو حب ضائع أو ذِكرى فى مشهد مفعم بالحنين، يقول السارد: "**عند الناصية بانت بنت ترتدى ثوبًا ملونًا فضفاضًا، لكنه مضموم عند الخصر.**

كانت تبحث عن شخص أو ذِكرى، لم تتوقف كى تتلفت حولها فهى تبربش بعيون نصف نائمة"/١٦.

أما **(الطفل)** فيرمز فى هذه القصة للأمل والبراءة، أو النجدة الإلهية التى قد تنقذ الإنسان من يأسه المميت، وتبعث فيه الأمل من جديد، حتى إن البطل قد شك فى طبيعة هذا الطفل، يقول السارد: "**سأل الرجل نفسه قائلًا: أهو طفل أرضى أم ملاك هبط من السماء خفية؟**"/١٩.

فى حين يرمز **(الجرسون)** للإنسانية والرحمة فى ظل المعاناة، فهو يربِّت على كتف الطفل رغم احتياجه هو لِمَن يواسيه ويخفف عنه أعباء الحياة والعمل، وهو ما يقوى فكرة التضامن الإنسانى التى يقصدها القاص، ونجده يؤكد عليها مرة أخرى فى موقف الطفل مع البطل البائس، فأيًّا كانت ظروف الإنسان، وأيًّا كان عمره أو ضعفه واحتياجه للدعم فقد يكون سببًا فى دعم الآخرين ونجدتهم، يقول السارد: "**خرج جرسون يرتدى ملابس الخدمة كاملة على يده اليسرى فوطة مبللة، فربَّت على كتف الطفل مواسيًا إياه ثم دخل محله وغاب فترة**"/١٦.

وفى قصة **(ذئاب مارقة)** التى تعدُّ واحدة من صور الأدب العرفانى "القائم على المعرفة الباطنية، أو الصوفية، والزهد، والبعد عن الملذات الجسدية"[١]، نجد أن الشخصية الرئيسة/ **(المريد)** قدَّمت نفسها بأنها من عالم المريدين الزاهدين، وقد أجاد القاص توظيف

(١) أحمد فضل شبلول: ملامح عرفانية فى الأعمال القصصية لسمير الفيل، مقال منشور بموقع العرب، بتاريخ ٢٠٢٤/٦/٢، الرابط:
https://alarab.co.uk/ملامح-عرفانية-في-الأعمال-القصصية-لسمير-الفيل

النسق الثقافى الصوفى بمفرداته ورموزه ومعتقداته فى تشكيلها، فنجدها تقدم نفسها – بوصفها ساردًا وشخصية فى الآن نفسه– قائلة:

"لم أكن إلا مريدًا صغيرًا، لم أصل إلى مرتبة عالية بعدُ غير أننى تميزت عن غيرى بإخلاصى لسيدى وامتنانى لمولاى الذى أسبغ علىّ حمايته من خلال نظرته المحملة بزهو، كونى أسير فى الطريق القويم. أسير دون الوقوع فى خطأ واحد، زاهدًا فى الطعام الدسم، والنساء المتعطرات، وجلسات الصخب الليلى"/٩٠.

ومن هذا المنطلق بدأت الشخصية تدريجيًّا تكشف عن قدراتها، وتزيح نفسها من عالم الواقع الذى يحتضنها إلى عالم العجيب الخارق، إذ أوكلت إلى نفسها القيام بكرامات خارقة تتجاوز محدوديتها الإنسانية، والكرامة لا تكون إلا بمنحة ربانية، وهى كما يقول ابن عربى "ثمرة العبادة"[(١)]، ومثل هذه الكرامات تنشأ فى أوساط العامة؛ لذا عادة ما تحاط بالأساطير والخرافات، وتحوّل صاحبها إلى كائن عجائبى[(٢)]، يقول السارد/ البطل:

"يندس الرعب فى قلوبهم –يقصد سكان القصور– وهم يروننى أخرج وحدى، وأمرر كفى اليمنى على أفرع الأشجار فتزهر مباشرة فى صباح اليوم التالى، وتلوحها خضرة كثيفة"/٩٠.

وإذا ما تجاوزنا كلام الشخصية عن كراماتها إلى التعمق فيما وراء الأحداث، تبيَّن لنا أن هذه الشخصية التائهة هى رمز لحيرة الإنسان ورغبته فى الانعتاق والخلاص، والتحرر من هذا العالم المادى الملىء بالفتن والنفوس الشريرة، وإن اضطره ذلك إلى السعى وراء المطلق والغيبيات والكائنات اللامرئية، لذا وجدت هذه الشخصية ضالتها فى الصوفية وارتأت فيها سبيلًا من سبل الخلاص؛ فاتخذتها ملاذًا آمنًا وحلًّا ممكنًا، فالقصة إذًا تلخص أزمة الإنسان الوجودية فى صراعه مع مغريات الحياة وملاذاتها.

ومثل هذه القصص العرفانية كان ملائمًا لها اختيار القاص لتقنية السارد السير ذاتى/ السارد الشخصية، الذى يقوم بمهمتى رواية الحدث –من وجهة نظره– وبطولته فى الآن نفسه، وجعله ينتمى إلى طبقة المريدين؛ لإيهام المتلقى بمعرفته الكلية بالعالم

(١) د. سعاد الحكيم: المعجم الصوفى، الحكمة فى حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ص٩٦٣.
(٢) ينظر، السابق نفسه، ص٩٦٢.

الصوفى ولغته، والإشارة إليه بضمير المتكلم؛ لإثبات تجربته الشخصية، مما يمنح الحدث مصداقية أكثر(١).

كما يظهر فى القصة نفسها عدد من الشخصيات المنامية العجائبية التى تنتمى إلى العالم العلوى أو عالم الأرواح، غير أن السارد البطل عمد فى منامه إلى أنسنتها من خلال العودة بها إلى عالم الأحياء، وعودتها هذه تمثل مفارقة لقوانين الحياة المنطقية(٢)، ومن أمثلتها: الولى الصوفى الحاج "السيد"، وابنه "محمد"، وأخته "زينب"، وهذا العجائبى يحمل المتلقى على التعامل مع النص بوصفه تمثيلًا للواقع، وأن عالم الشخصيات عالم أحياء، وأنسنة غير الإنسانى أمر شائع فى القصص الصوفى، أو قصص الكرامات والمنامات(٣).

وإذا توقفنا عند شخصية **(الولى(٤) الصوفى الحاج السيد)**، سنجدها شخصية لها كرامات خارقة تجعلها تستطيع الظهور بمختلف الصور والأشكال، سواء أكان ذلك فى الحقيقة أم فى المنام(٥)، "والظهور فى المنام للإخبار بشىء ما، أو لمخاطبة شخصية ما لفعل شىء ما... هى بعض الأعمال العجيبة التى تقوم بها هذه الشخصيات لتوجيه الأفعال وتحريك الأحداث وجهة معينة... وهم جميعًا –الأولياء–، بصورة أو بأخرى يعملون مستقلين أو جماعات تحت إمرة (ولى الأولياء) الخضر أو العباس"(٦).

وقد لعبت هذه الشخصية دور العامل المساعد للمريد، وتركزت دلالاتها الرمزية – حسب النسق الثقافى الصوفى– فى النصرة، والإرشاد، والتوبة عامة(٧)، والخلاص، والانعتاق، فتارة ينقذ المريد من شرك الدنيا ومغرياتها، وتارة ثانية يقدِّم له النصحية، وتارة ثالثة يصطحبه فى ختام الأحداث إلى التل البعيد برمزيته إلى أرض التوبة والخلاص.

(١) ينظر، خديجة بن حشفة: عجائبية المتن وسحر اللغة فى قصص الكرامة الصوفية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع٣٢، ٢٠١٥م، ص٢٨٣.

(٢) ينظر، جنان محمد فرحان، ود. أثير محمد شهاب: الشخصية العجائبية فى روايات فاضل العزاوى، مجلة كلية التربية للبنات، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، مج٢٩، ع٢، ٢٠١٨م، ص٢١٦٥.

(٣) ينظر، خديجة بن حشفة: عجائبية المتن وسحر اللغة فى قصص الكرامة الصوفية، مرجع سابق، ص٢٧٨.

(٤) الولى: "مَن تولى الحق أمره، وحفظه من العصيان ولم يخله ونفسه بالخذلان حتى يبلغه فى الكمال مبلغ الرجال". قال تعالى: چ پ پ پ چ. (سورة الأعراف، من الآية/١٩٦). عبد الرازق الكاشانى (ت نحو ٧٣٠هـ): معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ص٧٩.

(٥) ينظر، د. صفاء ذياب: تمثلات العجيب فى السيرة الشعبية العربية، دار النابغة، طنطا، ط١، ١٤٤٢هـ/ ٢٠٢١م ص٢١٦.

(٦) د. سعيد يقطين: قال الراوى، البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية، المركز الثقافى العربى، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص١٠٢، ١٠٣.

(٧) ينظر، المعجم الصوفى، مرجع سابق، ص١٢٣٢.

ومن ثمَّ لعب النسق الثقافى الصوفى دورًا مهمًا فى تشكيل شخصيات من عالم الأرواح وأنسنتها بنقلها إلى عالم الأحياء، وهى آلية ناجعة فى عملية التلقى، وحسن استقبال العظة أو النصيحة أو الحكمة المراد تبليغها فى شكل رؤية منامية، وهى أن الإنسان مهما اغتنم من فرص لتحقيق متعه وملذاته، فمصيره الموت، ولا سبيل إلى الخلاص والنجاة والتوبة، إلا بمقاومة مغريات الحياة واتباع طرق الأولياء الصالحين، يقول الولى: "**يا بن أختى، مهما اغتنمت الفرص لتحقيق متعك وملذاتك، فمصيرك التراب..**"/٩١، كما أن هذه الآلية تتناسب والتجارب الصوفية التى لا تخلو من مبالغات وخوارق، وهنا تختلف نظرة المتلقى العادى للنص عن نظرة المتلقى الصوفى، فالمتلقى العادى ينظر إلى مثل تلك الأحداث العجائبية باعتبارها ظاهرة ثقافية مشوِّقة ومسلِّية استهوت مخيلته وتفكيره، وأن هذا الظاهر هو كل شىء، لكن ما وراء النص من مضمرات، لا يدركها إلا أهل التصوف، أو مَن ذاق التصوف ممارسة وإيمانًا، فالقصة حُبْلَى بالرموز الغامضة والأسرار والخفايا المحفوظة التى تقدَّم مشفرة إلى المتلقى، وهو ما يصطلح عليه المتصوفة بـ(الإشارة)، أو (تشفير الخطاب)، ويعنى هذا أن القصة تكتنز بعلامات تحمل من الحكم والعظات ما لا يمكن فك شفراته أو تحليلها إلا بالرجوع إلى النسق الصوفى وأهل التصوف(١)، وفى ذلك يقول الحلاج: "مَن لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا"(٢).

وفى القصة نفسها تمثل شخصية **(فريدة)** دور العامل المعارض للبطل، وهى شخصية منامية مُتخيَّلة، يقول السارد/ البطل: "**قمت بأعمال مضنية، فنمت على حافة الغابة، ورأيت فريدة تتسلل من الحلم إلى مكانى حيث أنا ممدد فوق ربوة عالية، وكل أعضائى هامدة. كان قلبى يدق دقات شديدة، فجاءت مسرعة وقبلتنى عنوة.**

لم أفق من نشوة القبلة التى أوشكت أن تفقدنى تماسكى، فقلت مطلقًا صيحة غضب: ابعدى عنى بوصتين، فعطرك يدوخ رأسى. عطرك الخوان يحولنى إلى واحد من سباياك المهزومين. لست من هذا الصنف من الرجال.

ضحكت دون تحفظ وهى تعرف أنها الاختبار الأصعب بالنسبة إلىّ... كدت ألتحم بها ... غير أن نظرة مستسلمة لوجه الفيوم أعادتنى إلى فكرة الموت"/٩١.

(١) ينظر، عجائبية المتن وسحر اللغة فى قصص الكرامة الصوفية، مرجع سابق، ص٢٨٠.
(٢) على بن أنجب الساعى البغدادى (ت ٣٠٩هـ): أخبار الحلاج، تحقيق/ موفق فوزى الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق-سوريا، ط٢، ١٩٩٧م، ص٨٤.

ولا أحسب أن (فريدة) تمثل امرأة حقيقية، إنما هى رمز للدنيا الخادعة بمحاسنها ومفاتنها التى تحاول مراودة الإنسان عن نفسه فى لحظات ضعفه، فالعطر يشير إلى مغريات الحياة، أما استخدام السارد لصيغة المبالغة خوَّان، فلإظهار إصرار الدنيا على الإيقاع بالبطل، غير أن البطل استطاع مقاومتها متوسلًا بالنظر لوجه الفيوم الذى أعاده لفكرة الموت، ومن ثمَّ كشف الرمز عن إضمار النص لدلالة تخالف تمامًا الدلالة الحاصلة من ظاهر اللفظ.

وتحمل الشخصيات فى قصة **(عجوز الميكروباص)** دلالات رمزية تجسد الصراعات النفسية والاجتماعية التى يتعرض لها الإنسان المعاصر، فشخصية **(السائق)** ترمز إلى السلطة أو القوة القمعية التى تستخدم الترهيب لفرض تعريفة مرتفعة على الركاب، مما يعكس الفوضى الاجتماعية وغياب المحاسبة.

وترمز شخصية **(الرجل العجوز)** عادة إلى الحكمة والتعقل، والعجز والضعف، لكنها فى سياق هذه القصة تمثل صوت الحكمة المفقود فى مجتمع يتسم بالفوضى واللامبالاة، كما تعكس حالة العجز الجسدى والنفسى التى يعانى منها أفراد المجتمع، ويعزز ذلك تهور (العجوز) غير المتوقع، وردة فعله العنيفة ضد السائق، إذ أعطاه درسًا لن ينساه حين ضربه بعصاه على رأسه.

أما **(الركاب)** فى هذه القصة فيجسدون حالة الخوف والتردد التى يعانيها أفراد المجتمع فى مواجهة الاستغلال، إذ امتثلوا جميعًا لجشع السائق، ولم يدم احتجاجهم طويلًا أمام أول ردة فعل من السائق المتهور، فبمجرد أن فرمل فجأة السيارة، لم يتفوه أحد بكلمة، وأخرج كل منهم الأجرة التى نطق بها السائق، مع تأخر إحدى الشخصيات النسائية فى دفع المطلوب لكنها اضطرت للدفع فى النهاية، يقول السارد:

"... **فرْمل فجأة دون أن ينطق بحرف، فانكفأ الركاب بعضهم على بعض، وقال رجل مسنٌّ محتضن عكازَه: بالهوادة يا أخانا.**

نظر الركاب باحثين عمن يتصدى لمقولة الخمسة جنيهات، ولما لم يتفوه أحد بكلمة، أعاد اندفاعه بعد أن شغَّل إذاعة القرآن الكريم بصوت الشيخ السديسى.

أخرج كل راكب الأجرةَ التى نطق بها السائق ما عدا سيدةً أصرت على دفع الأجرة الرسمية، متحصِّنة بطفلها الصغير الذى أجلسته على ركبتيها، وشدته نحو تجويف صدرها قائلةً: الغلابة لهم رب اسمه الكريم.

... قال السائق متصنعًا عدم الفهم: الأجرة ناقصة.

النسوة هن اللائى أشرن بأعينهن وأطراف ذقونهن ناحية المرأة التى استماتت فى إخفاء خوفها، وسرعان ما مدت يدها بالجنيهين الناقصين، وهى تتمتم: لا توجد رحمة"/٣٢، ٣٣.

ويمكن القول إن شخصية "المرأة" التى دفعت الأجرة على دفعتين، تمثل صوت الفقراء المهمشين الذين يسعون لتحقيق العدالة بشجاعة وكرامة، مما يعكس الأمل فى التغيير والقضاء على السلوكيات المنحرفة.

وجاء العامل المساعد فى القصة نفسها من جنس الجماد، فلم تكن **(العصا)** مجرد عكاز غليظة يتكئ عليها الرجل العجوز، بل مثَّلت عاملًا مساعدًا له على تحقيق رغبته فى إنزال العقاب بالسائق ردًا على إهانته، ولولاها لَمَا استطاع العجوز الانتصار فى هذه المواجهة والإفلات بفعلته، يقول السارد: "**... أعطى السائق ظهره له، وبصق على الأرض عدة مرات، وفى أقل من ثانية رفع الرجل المسنُّ عصاه الغليظة، وهوى بها على رأس السائق، فشج رأسه، وتدفق الدم.**

... أما الرجل المسنُّ صاحب العصا فقد أسرع فى مشيه دون أن يلتفت خلفه، فجلس فى مقهى بشارع جانبى، وراح يقهقه"/٣٤،٣٣.

ولاشك أنه عند قراءة لفظة "العصا" يستدعى مخيالنا للوهلة الأولى –دون وعى منَّا– معنى الضرب وإنزال العقاب، وفى المثل (العصا لمَن عصى)[١]، وهذه الدلالة العارية أو الجاهزة التى تعشش فى ذاكرتنا سرعان ما يرجحها مشهد ضرب السائق.

غير أن للفظة (العصا) دلالات نسقية أخرى مضمرة تقف وراء ظاهر النص، ففى الأنساق الثقافية العربية، الدينية والأدبية، تمثل لفظة (العصا) رمزًا للوحدة فضلًا عن رمزيتها للقوة، والسلطة، ودلالتها على الوحدة؛ لأنها غير قابلة للتعدد، فإذا قام شخص بشقها إلى عيدان صغيرة ضعفت وسهل كسرها، لذا يقال لمَن خالف الجماعة (شق العصا)[٢]، وبذلك يمنحنا النسق المضمر وعيًا آخر مخاتلًا، يسلط الضوء على دلالة الوحدة ويدعو إليها، فماذا لو اتحد الركاب لمواجهة السائق؟ ماذا لو تغلبوا بالقوة على خوفهم؟، ومن اللافت أن نسق الخوف يبدو مهيمنًا على الحدث وشخصياته.

(١) ينظر، رضا الأبيض: صورة العصا فى الثقافة العربية: فى الجدل بين الهوية والعنف، مجلة الفكر العربى، معهد الإنماء العربى، بيروت- لبنان، مج٢٠، ع٩٧، صيف ١٩٩٩م، ص٢٠٥.

(٢) ينظر، د. ظاهر محسن جاسم: لفظة (العصا) فى الموروث الأدبى وكتابات الجاحظ دراسة فى ضوء الأنساق الثقافية، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ع٢٩، آيار ٢٠١٩م، ص٣١٨، ٣٢٢.

وفى قصة **(العودة إلى القبو)** نجد **(عامل القبو)** يقدِّم نفسه و**(رفاقه العمال)** قائلًا: "**صرت قادرًا على السير بعد سنوات قضيتها أعمل فى هذا القبو المعتم... كانت أصول الصنعة أن أنقل الحديد المنصهر من خلال أوعية فولاذية ضخمة للغاية باحتراس، وعلى الوجه قناع لحماية العينين. نحن نعمل كالتروس فى آلة ضخمة، لا تكفُّ عن الدوران... نعيش فى هذا المكان بلا نساء، وبلا أية مشاعر تخص القلب والروح والوجدان. لا نعرف من الحياة غير العمل القاسى، وتناول ثلاث وجبات، وفتره ساعه ندخِّن فيها...**"/٦٠.

فالعامل ورفاقه يجسدون حالة من العزلة وانعدام الحرية فى ظل عادات وقيود قاسية فُرضت عليهم من قبل شخصيات، مثل: **(كبير موظفى القبو)**، و**(المحاسب العبوس)** اللذين يمثلان السلطة والرقابة، وحين حاول العمال الخروج إلى العالم الخارجى بعد سنوات العزلة، واجهوا صعوبات فى الاندماج مع المجتمع، يقول السارد:

"**شاهدنا فتيات حسناوات، فى غاية الرقة والأناقة والجمال، فاندفعنا دون إرادة نحوهن.**

وجدنا جدارًا قائمًا من النفور، وعدم التجاوب بيننا وبينهن مع فائض جمالهن الأخاذ.

قال حكيم القبو: كل شىء فى أوله صعب، وما هى إلا أيام حتى تتعودوا الحديثَ معهن، والنهلَ من جمالهن.

... بعد عودتنا إلى بيوتنا تحولت حياتنا إلى جحيم، فلم نقدر على الاندماج مع النسوة... أما أمهاتنا نحن فقد شِخن، ولم يبدين نحونا أى نوع من الحنان: هل حقا نسيننا؟

الآباء –وكنا نظنهم سندًا لنا من غوائل الزمن– نظروا نحونا فى ريبة، وذهبوا جميعًا من أجل الجلوس فى مقهى المعاشات..."/٦٣.

وثمة شخصية غريبة الأطوار فى القصة نفسها، تظهر وتختفى كأنها شخصية وهمية، وهى **(المغنية الصلعاء)**، إذ ترمز هيئتها وأفعالها إلى الضعف والقبح والمعاناة، وصوت الأمل المكموم، ويؤكد ذلك ظهورها بساقين نحيلتين، وركبتين مليئتين بالبثور، وهو ما يجسد حالة الضعف التى يعيشها العمال داخل القبو، وافتقار حياتهم للجمال، كما

أن صمتها المتناقض مع دورها كمغنية يرمز إلى عجز العمال عن التعبير تحت وطأة الواقع القاسى، يقول السارد البطل:

"**صمتت المغنية الصلعاء، والتصقت بالجدار، وكشفت عن ساقين نحيلتين وركبتين مليئتين بالبثور، وما لبثت أن اختفت ثانية كأنها لم تكن حاضرة**"/٦١.

وتعد قصة **(مرابض الطير)** من قصص المجموعة الغنية بالرموز والدلالات، ويأتى فيها العامل المساند ممثلًا بـ**(جِنِّيَّة البحر)** التى استلهمها القاص من الفولكلور البحرى والمأثورات الشعبية الأسطورية، فغياب "منى" محبوبة البطل دفعه لاشعوريًّا للبحث عن بديل لها، فاستحضر هذه الجِنِّيَّة فى حلم من أحلام اليقظة؛ لتعوضه هذا الغياب، حتى إن خياله رسمها فى صورة تشبه محبوبته فى دلالها ونظراتها، بل تفوقها جاذبية وجمالًا، وواضح أن البطل فشل فى الاحتفاظ بمحبوبته التى غادرته، فجعل من الجِنِّيَّة معادلًا موضوعيًّا لهذه المحبوبة، حتى إن العلاقتين قد انتهيتا لأسباب غامضة لم يفسرها السارد/ البطل، إذ يقول بعد وصوله إلى شاطئ البحر:

"**رأيتها بوضوح تام، فى كمال أنوثتها. لوحت الشمس بشرتها. كانت قد برزت من ناحية الصخرة الشرقية، تشبه "منى" فى دلالها. جلست فوق صخرة، تعلوها الطحالب شديدة الخضرة، تمشط شعرها المجعد.**

أغوتنى بجمالها فى حين ظل ثروت ساكنًا، ينحنى فيلتقط صدفة، ويدسها فى كيس من قماش التيل القديم.

أشارت إلىَّ أن أذهب إليها، فسرت فى اتجاهها دون أن أعرفه بذهابى، ظل يجمع أصدافه دون الالتفات ناحيتى. حين كنت قريبًا منها رأيت نظرة غريبة ترمقنى بها، تشبه نظرات "منى" قبل أن تغادرنى وتركب قطار الجنوب"/٥٣.

وقد ساعد هذا العامل ذو الطبيعة الأسطورية بطل القصة فى استقراره نفسيًّا بهروبه المؤقت من الواقع المؤلم وذكريات الماضى، وتلافى فشله وإحباطه بتعويضه عن هدف بعيد المنال، هو عودة محبوبته (منى)، والتعويض حيلة دفاعية لاشعورية دفعت البطل إلى القيام بهذه المغامرة الوهمية؛ لتخفيف شعوره بالفشل والوحدة والحنين[١]، فيكون

(١) ينظر، د. سيد صبحى: الإنسان وصحته النفسية، طبعة خاصة أصدرتها الدار المصرية اللبنانية ضمن مشروع مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٩٣.

شروده الذهنى واستغراقه فى حلم اليقظة ليس إلا محاولة –ولو مؤقتة– لتعويض فشل علاقة قديمة بنجاح علاقة جديدة، ولعل وصف حديثه للمرأة العجوز قبل ذهابه إلى الشاطئ بقوله: "**قلت بلا حماسة: سوف نعود**"/٥٣، يعكس مشاعر الإحباط والضغط النفسى التى يعانيها، وعدم ثقته فى عودة هذه العلاقة من جديد.

فشخصية (جِنِّيَّة البحر) إذًا تمثل رمزًا للجمال والإغواء الذى ينجذب إليه الإنسان دون تفكير فى العواقب، وهو الفخ الذى وقع فيه البطل، وإذا كانت الجِنِّيَّة تذكره بمحبوبته (منى)، فهى ترمز أيضًا لفكرة الفقد والرحيل، ويبرر هذا التأويل رمزية طائر (**السِّمَّان**) والدلالات التى حمَّلها القاص للشمال والجنوب، إذ يمثل الشمال الأمل فى استعادة المحبوبة/ (منى)، بينما يمثل الجنوب الفقد والذكريات المؤلمة بوصفه المكان الذى غادرت إليه (منى)، وحديث البطل عن (السِّمَّان) القادم من الشمال البعيد يعكس تطلعاته إلى مستقبل أفضل، لكنها أيضًا توقعات ضعيفة لاستعادة المفقود، حتى إنه اختتم قصته قائلًا: "**قلت لنفسى وأنا ألتقط أنفاسى بصعوبة: الشمال.. البعيد**"/٥٥، وبذلك يكون السِّمَّان رمزًا للنجاح فى استعادة ما فُقد، لكنه بعيد المنال، ولا يحدث إلا بشق الأنفس.

وتتبدى شخصية (**المرأة العجوز**) فى سياق من العزلة والصمت ومراقبة الشخصيات والمعاناة من المرض، يوازى رمزيًّا معاناة البطل وشعوره بالضعف فى مواجهة مشاعر الحنين والفقد، كما يعكس حالة القلق والترقب التى يعيشها فى انتظار عودة محبوبته، كما أن ذكر السارد/ البطل إلى ما قدمته العجوز من تمر ولبن، يشير إلى ما افتقده البطل من هناء وحياة دافئة بعد رحيل محبوبته، يقول السارد: "**تأتى العجوز إلينا بطبق فيه كثير من التمر، وكأس ملىء باللبن حتى الحافة. كوب واحد تبادلنا شربه حتى لم يعد فى القاع قطرة.**

... كان الوقت يناورنا، ونحن نهرب من سطوته بالكلام غير أنها مدت ساقيها فى الاتجاه المعاكس، وراحت تتأملنا دون كلام.

... لم تردَّ على كلامنا فقط سعلت بضراوة، وأمسكت صدرها حتى هدأ السعال"/٥٢.

وفى قصة (**الكنبة الجلد**) ترمز شخصية (**عزوز العقدة**) للصمود وفرض الإرادة، وتجسد الصراع النفسى بين الرغبة فى إثبات الذات والخضوع لضغوطات المجتمع، فهذه

الشخصية نتيجة شعورها بالقمع فى العمل والبيت والشارع، تعلن تمردها على القيود المفروضة عليها من قبل المجتمع والزوجة، ويتجلى ذلك فى شراء (عزوز) لكنبة، وتمسكه بالإبقاء عليها فى صالة بيته رغم اعتراض زوجته، فى محاولة منه لإثبات حقه فى اتخاذ قراراته الخاصة بعيدًا عن أى ضغوطات، وليس بخافٍ ما يحمله لقبه (العقدة) من دلالة رمزية تشير إلى التعقيدات النفسية والاجتماعية التى تواجهه، يقول السارد:

"**اشترى "عزوز العقدة" كنبة من الجلد، بنيَّة اللون، ملساء السطح، وتفنَّن حتى وضعها فى يسار الصالة، أسفل الشباك الذى يُطل على الشارع مباشرة.**

... قالت له زوجته معترضة: لا مكان للكنبة، ومن الأفضل أن ترجعها وتشترى بثمنها شيئًا مفيدًا، فبماذا تفيد الكنبة؟

استمع "عزوز" إلى نصيحتها، ولم يرجعها بل زاد الطين بلة حين راح يَقيل عليها دون اعتبار لمشاعرها قائلًا: هى أهم شىء لى فى الوجود"/٦٥.

أما زوجته (**سنية زعيزع عبد الحق**) فتمثل عاملًا معارضًا وتحديًا يواجهه الزوج المقموع، حيث خيرته بينها وبين الكنبة التى اشتراها، لكنه ظلَّ متمسكًا بكنبته، ولاشك أن رفض الزوجة للكنبة هو فى الأساس رفض لما تمثله الكنبة من رمزية الراحة والحرية.

ولا يخفى دور (**الكنبة**) وقوتها الفاعلة فى تحريك الأحداث، إذ أسهمت فى كشف جانب من الرغبات الدفينة للبطل، كما لعبت دورًا مساعدًا فى تخلصه من عقدة نفسية لازمته، هى شعوره بالقمع، وعجزه عن فرض اختياراته، وكانت ملاذًا له من الضغوط المهنية والاجتماعية، يقول السارد:

"**أول حقوق المواطن الصالح أن يشترى الكنبة التى يريدها، ويضعها فى المكان الذى يتخيره، وأن أى تدخُّل فى اختياراته بمنزلة تسخيف لآرائه...**"/٦٦.

ويقول فى موضع آخر: "**فقال فى نفسه –يقصد عزوز– وهو يخلع عن الكنبة كسوتَها حتى يتمتع برؤية بسطتها العجيبة، وهى فى أبهى صورة: ما أجملَ أن تعيش من أجل هدف تحققه رغم ضغوط الدنيا!...**

استمع لضحك رنان صادر من حافتها الجانبية، فجلس مبسوطًا، وهو يهز رأسه، ويخبر نفسه أنه قد كسب الجولة.."/٦٧، ٦٨.

وترمز شخصية **(صائد الفراشات)** فى القصة التى تحمل العنوان نفسه للإنسان الذى يحاول تحقيق طموحاته والبحث عن الارتباط العاطفى واقتناص لحظات السعادة، لكن طموحاته لا تتحقق، وسعادته لا تدوم؛ لفشله فى التحرر من حيرته وهواجسه، وشعوره بعدم أهليته للحب والارتباط الجاد، وإذا كانت الجدران والسقف يشيران فى حديث البطل إلى القيود الاجتماعية والزوجية، فإن (الفراشات) ترمز للجمال والحب غير المكتمل، والفرص التى تمنحها الحياة للإنسان، لكنه يفشل عادة فى استغلالها، ربما لضعفه فى مواجهة هواجسه الذاتية.

بينما تلعب شخصية **(الفتاة)** فى بداية القصة دور الضحية التى تعانى مشاعر الفراق والغضب؛ لعدم استجابة الشاب لرغبتها فى الزواج منه، لكن هذه المشاعر تتغير فتعلن رفضها للارتباط بهذا الشاب بعد عودته إليها فى نهاية القصة، ومن ثم تتعدد الدلالات الرمزية لهذه الشخصية، فهى ترمز أيضًا للحياة التى تمنح الفرص، لكنها فى الوقت نفسه حياة متغيرة ومتقلِّبة، قد تعطى الإنسان فرصة ولا تكررها، فيجب عليه استغلالها، كما تجسد تعقيدات العلاقات العاطفية والتغيرات التى قد تعتريها، فحبيب اليوم ليس بالضرورة هو حبيب الغد،فعقلية الإنسان تنضج، ونظرته للأمور تتغير.

٣/٢- العلامات الخارجية للشخصيات:

تشمل "السيميائيات كل الأنظمة أو الأشياء التى تدل وتعنى لبنى البشر شيئًا ما، سواء أكانت تلك الأنظمة والأشياء لغات لفظية أم غير لفظية أصلًا، كالإشارات والعلامات والأمارات والرموز. بذلك تطورت دلائلية الدلالة وأعطت للدلائلية عامة نفسًا جديدًا وشحنةً قويةً، لا زالت مُحرّكها الأساس"(١)، فالسيميائية تدرس جميع أشكال العلامات من لسانية، وغير لسانية مثل الإيماءات والحركات الجسدية، والأزياء، والأطعمة، والألوان، والروائح، والصور واللافتات وغيرها من الإشارات والشيفرات الاجتماعية والثقافية التى ترتبط بالمضمون الاجتماعى وتستعمل للتعبير والتواصل، إذ "إن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها فى إطار الثقافة. فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعى، وعلى هذا

(١) رولان بارت: س/ز، ترجمة وتقديم وتعليق/ محمد بن الرافه البُكرى، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط١، آذار/ مارس ٢٠١٦م، ص١٧.

فهما يدخلان فى إطار آليات الثقافة. ولا ينظر العلماء (جماعة موسكو– تارتو) إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دومًا عن (أنظمة) دالة أى عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى النظام الواحد مستقلًا عن الأنظمة الأخرى بل يبحثون عن العلاقات التى تربط بينها"[(١)]، وهى أنظمة "مهما كان نوعها، مجبرةٌ على المرور عبر اللغة الطبيعية بكيفية أو أخرى"[(٢)]، فما كان للدخان أن يكون علامة على النار لولا ما سبق ذلك أو رافقه من تواضع لغوى يقول ذلك[(٣)].

٣/٢/١- سيميائية الأسماء:

سكت الفيل فى كثير من قصص المجموعة عن تسمية شخصياته نهائيًّا، واكتفى بحديث الرَّاوى عنها بضمير الغائب، وتمييزها بصفات تتعلق بخصالها أو سلوكها أو هيئتها أو مهنتها أو عمرها أو بالدور الذى تلعبه؛ حتى تعلق بذهن القارئ ولا يختلط أمرها عليه أو تضيع مساراتها/ خطوطها إذا استغرق فى القراءة وظهرت شخصيات أخرى، ومن أمثلة شخصياته التى عيَّنها بصفات: العريس، والمسنّ ذو الشارب الكثِّ، والرفيع ذو الرقبة الممطوطة، والمتأنِّق ذو الكرش المنفوخ، وأبو العروس، وأم العروس، والعروس فى قصة (المروحة)، والفتاة الصيدلانية فى قصة (رضوض)، وشخصيتا القائد، والشاب ذو العزيمة فى قصة (انسحاب منظم)، وشخصيتا السائق، والرجل المُسنُّ فى قصة (عجوز الميكروباص).

ومن اللافت أن حرص الكاتب على ربط كل شخصية –غاب اسمها– بصفة تميزها؛ حتى لا يعود القارئ بين حين وآخر إلى الصفحات الأولى ليتبيَّن عمَّن يتحدث الرَّاوى، قد اضطره أحيانًا بسبب تعدد الشخصيات إلى محاولة إنعاش ذاكرة القارئ بإعادة توصيف الشخصيات والظروف المحيطة بها؛ حتى لا تتفلت خيوط الشخصية من بين يدى القارئ، ومثال ذلك ما ورد فى قصة (مهاجر تحت الطلب)، فبعد أن تناول الرَّاوى أحوال الشخصيات الثلاث بالتفصيل، عاد فقال ملخصًا حال كل شخصية:

(١) د. سيزا قاسم: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب لمجموعة مؤلفين بعنوان: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م، ص٤٠.

(٢) رولان بارت: س/ز، ترجمة وتقديم وتعليق/ محمد بن الرافه البُكرى، مرجع سابق، ص١٧.

(٣) ينظر، مريم محمود على البصول: الأنظمة السيميائية فى التراث الأدبى فى ضوء النقد الحديث، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، ٢٠١٣م، ص٦٨.

"أخيرًا تمكن النوم من ثلاثتهم: صاحب السكن الخائف من هجمات الشرطة المباغتة، وزوجته التى انتابتها الحمى، والمهاجر غير الشرعى الذى تعب من البرد والتلفت والانتظار"/ ٥٠.

أما عن الشخصيات التى صرَّح الكاتب بأسمائها، فلم تكن دائمًا هى الشخصيات الرئيسة، فقد يسمى الشخصيات الثانوية أو بعضها ويسكت عن تسمية الشخصية المحورية كما هو الحال فى قصص (رجل بلا كهرباء)، و(راكبة)، و(مرابض الطير)، و(الواشى)، و(بقدونس)، و(هل هو أنت يا نعيم؟)، وقد يحدث العكس كما هو الحال فى قصص (ربنا يتمم بخير)، و(الصحفى عريضة)، و(حمدى بسبس)، وقد يصرح باسم كل شخصية ترد فى القصة كما هو الحال فى قصتى (الكنبة الجلد)، و(شجرة ليمون) عدا اسم الأم فى الأخيرة.

ومن اللافت أن أسماء الشخصيات التى صرَّح الكاتب بها رغم انتمائها لخياله، وعدم تطابقها مع أسماء شخصيات حقيقية مقصودة، إلا أنها لم تتسلل إلى نصوصه اعتباطيًّا، وإنما جاءت –فى أغلبها– عربية الأصل، مألوفة، تنتمى لبيئة الحكى وزمنه، وللطبقة الاجتماعية للشخصية المحكى عنها، بل إنها تناسب أيضًا المرجعية الدينية للشخصية، مما يعكس ارتباط الكاتب ببيئته التى شكلت وعيه ومخزونه الثقافى، ففى قصة (هل هو أنت يا نعيم؟) نجد أسماء الشخصيات (وليم) و(ماهر) و(نعيم) و(جانيت) تطابق الأسماء التى يطلقها النصارى على أبنائهم.

ومن اللافت أن الكاتب يهدف غالبًا من خلال اختيار الأسماء أن تكون مشابهةً للشخصيات بحيث "تضفى الأسماء إشاراتها ودلالاتها على الملامح الجسدية والسمات النفسية للشخصيات"[(١)]، وهو ما يتجلى فى قصة (شجرة ليمون) من خلال اختياره لاسم (أمينة) الذى يتطابق وصفات المرأة المؤتمنة على أسرار زوجها، وإذا كانت شخصية الست (أمينة) زوجة (السيد أحمد عبد الجواد) فى ثلاثية "نجيب محفوظ" تمثل ثيمة للمرأة الصابرة التى تقدر زوجها وتُجِلُّه رغم عيوبه، فغير مستبعد أن الكاتب قد تعمد اختيار الاسم نفسه بحمولته المعرفية ليطلقه على بطلة قصته التى تشبهها فى بعض صفاتها، يقول السارد كاشفًا عن حوارها الداخلى:

(١) خولة محمد عبد المجيد الوادى: المقاربات النصية لقصص غسان كنفانى القصيرة- قراءة سوسيو سيميولوجية، مرجع سابق، ص٢٦١.

"تقول فى نفسها: الحمد لله، إنه حى يرزق، لم يدهمه قطارٌ وهو يعبر الفلنكات كما حدث لجارهم مسعد أبو دقيق، كما أنه مكتمل الأعضاء، لم يتلف له كبد أو يخسر بنكرياسًا أو تتوقف كُليته عن العمل..."/٣٨.

وكذلك اختيار الكاتب لاسم الزوج (عوض) فى القصة نفسها، جاء متسقًا مع صفات هذه الشخصية، وشعورها بالمعاناة النفسية، والإخفاق فى مواجهة أزمة الفحولة المفقودة، يقول السارد: "**... لم يفلح فى حرث أرضه، ولم تكن المرة الأولى التى يتعرض فيها لتلك المحنة غير أنه كان يتناسى ذلك، ويقضى وقتًا طويلًا فى عمله قبل العودة الجبرية"/٣٥.**

كما أن اختيار الكاتب فى قصة (ذئاب مارقة) لاسم (فريدة) –التى حاولت إغواء البطل– بدلالته على الشىء الذى لا نظير له، لم يكن اختيارًا اعتباطيًّا، وإنما لدعم هذه الصورة الرمزية عن مغريات الحياة، خاصة أن "المرأة لدى الصوفية هى أجمل تجليات الوجود"(١).

كذلك يوحى اسم الزوجة (سنية زعيزع) فى قصة (الكنبة الجلد) بشىء من التناقض، فـ"سنية" تعنى عالية القدر(٢)، بينما توحى "زُعَيْزِع" –الاسم المُصغّر من زَعْزَع– بالصراع النفسى، وعدم الاستقرار الذى تعانيه الزوجة نتيجة تهميشها، وتفضيل الكنبة عليها، وهو ما يتسق أيضًا مع أجواء الاضطربات والخلافات التى ضربت حياتها الزوجية، وفى المعاجم اللغوية: "تَزَعْزَع: تحرك بشدة... والزَّعازع: الرياح الشديدة... وزعازعُ الدهر: شدائده"(٣)، أما لقبها "عبد الحق" فيتسق مع قناعتها بحقها فى اتخاذ القرارات الأسرية.

٣/٢/٢- سيميائية الأزياء:

إن الأزياء بوصفها إحدى حقول العلامات لا تقتصر دلالتها على تغطية الجسد، بل تحمل دلالات أخرى ترتبط باصطلاحات محددة توافق عليها أفراد المجتمع، فقد تدل على أهل بلد ما، أو أهل ديانة ما، أو طبقة اجتماعية معينة، وقد توحى هيئتها فى

(١) د. عبد الكريم يعقوب، وضحى يونس: الرمز فى النثر الصوفى، مرجع سابق، ص١٣٧.
(٢) ينظر، د. حنّا نصر الحتّى: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٣، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٨٧.
(٣) مجمع اللغة العربية بمصر: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م ص٣٩٣.

السياق النصى بغير ذلك من دلالات حسِّيَّة مادية أو معنويَّة، يقول "رولان بارت": "فاللباس يصلح للتغطية، كما أن الطعام يصلح للتغذية، ولكنهما يصلحان مع ذلك للدلالة على شيء ما أيضًا"(١)، فقد تدل هيئتها على الهزيمة الجماعية، والانهيار النفسى والجسدى كما فى قول السارد عن ملابس الجنود فى سياق الهزيمة الحربية فى قصة (انسحاب منظم): "**أرديتهم المتشابهة ممزقة عند المرفقين والركبتين**"/١٣، وقد تدل هيئتها على الهوية الاجتماعية لفئة ما، وتكشف عن أحوالها وظروفها، نحو قول السارد فى قصة (عمال القبو): "**.. وخلعنا الأزياء الموحدة، وارتدى كل منا الملبس الذى أتى به منذ سنوات بعيدة.**

كانت أشكالنا غاية فى الغرابة، كأنه استعراض مهرجين فى سيرك عالمى، فمنا مَن تضخم جسده فصارت ملابسه فى غاية الضيق.

فى المقابل وجد من بيننا من مرِض، فأصابه الهزال، وبدت الملابس التي يرتديها مترهلة حيث رأيناها واسعه بشكل مروع، فبدا كأنه شحاذ مبتدئ"/٦٢. فالملابس الموحدة هنا ترمز للهوية الجماعية للعمال من جهة، وفقدان الهوية الفردية من جهة أخرى، كما تُظهر العمل الشاق الذى فرضته بيئة القبو القاسية، أما هيئة الملابس التى جلبوها معهم للقبو منذ سنوات، فتعكس التحوُّلات النفسية والجسية التى مرُّوا بها، خاصة أن بعضهم شعر بالغرابة بسبب تغيّر أجسادهم، إذ بدت الملابس ضيقة على بعضهم وواسعة على بعضهم الآخر.

٣/٢/٣- سيميائية الصفات المذمومة والأمراض والإصابات والعاهات:

لا تخلو نصوص المجموعة القصصية (ذئاب مارقة) من شخصيات ذات صفات مذمومة، أو أمراض –عضوية أو نفسية–، أو إصابات، أو عاهات جسدية، "وربما يقربنا هذا مما يُعرف بجمالية القبح"(٢)، ولهذه الحالات –بوصفها علامات– وظيفتها المرتبطة بالخط الدرامى للشخصية، بحيث تكون نقطة تحول فارقة فى مسار الشخصية، أو سببًا فى انتهاء دورها الدرامى بالموت مثلًا(٣)، كما هو الحال فى قصة (الواشى)، حيث أنهت

(١) رولان بارت: مبادئ فى علم الأدلة، ترجمة: محمد البكرى، مرجع سابق، ص٦٨، ٦٩.
(٢) كمال اللهيب: تحليل الخطاب الروائى- بناء الشخصية مدخلاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م، ص٣٠. وهو اتجاه كتابى "يهدف إلى تقديم الواقع بصورته القبيحة، بدون تأفف أو امتعاض". د. حامد أبو أحمد: فى الواقعية السحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٣٢.
(٣) ينظر، كمال اللهيب: تحليل الخطاب الروائى- بناء الشخصية مدخلاً، مرجع سابق، ص٣٣.

صفة الوشاية دور الشخصية المحورية بالقتل، بعد أن أغرقه فى النيل أحد ضحاياه ممن تم فصلهم بفعل وشايته به لدى المدير العام.

وقد يقوم المرض بإنهاء الدور الدرامى للشخصية بالاختفاء، ففى قصة (شجرة ليمون) نجد شخصية (عوض) الذى صار عِنِّينًا، بعد أن تجاوز الخمسين عامًا، وسكن الشحوب وجهه، وبدت على ركبتيه ومفاصله علامات الضعف، تحوَّل مساره بفعل هذا العجز، إذ راح يمضى محنى الظهر، ووساوس الدنيا تحاصره، وبعد سوء حالته النفسية، وشعوره أنه لا أمل فى شفائه، حمل بقجته، واختفى من القرية نهائيًّا، ولم يُعثر له على أثر، ونجد فى القصة نفسها أن المرض نفسه أنهى مسار شخصية (خليل أبو مسحة) بالجنون، فحين أخبرته زوجته أم عياله أن عليه أن يعرض نفسه على طبيب متخصص حتى يعود إلى سابق عهده، خفَّ عقله، ومضى فى البلاد والموالد سوَّاحًا، يغنى بلا طاقية على رأسه، وحين يعود مهدودًا ينام أمام باب بيته ووجهه نحو الحائط.

وفى قصة (رضوض) يبرز عنوانها طبيعة ما أصاب الفتاة/ الشخصية المحورية من رضوض –كدمات– فى العنق والذراعين مع كسر فى عظم الفخذ، واشتباه فى ارتجاج المخ، بعد أن تربَّص لها ثلاثة من جيرانها وألقوا بها من عتبة الطابق الثالث خوفًا من فضح أمرهم بعد أن رأتهم فى وضع العرى الفاضح، وكان لهذه الإصابة دورها فى تحوُّل مسار نفسية الشخصية، فقد أصابتها كسرة النفس، وأصبحت أكثر خوفًا ورهبة من قابل الأيام، وأكثر حذرًا من رؤية عورات ليس من مصلحتها أن تراها، وعاشت شبه عمياء لا شأن لها بأحوال الناس.

وقد تفيد العاهة دلالات أخرى فى الخط الدرامى، منها المبالغة فى الوصف وتأكيد الدلالة، ففى قصة (صائد الفراشات) تتجلى مبالغة القاص فى إبراز شدة إعجاب الفتاة بشخصية البطل رغم إصابته بعرج فى قدمه اليمنى، وتتكرر مبالغة القاص مرة أخرى مستغلًا هذه العاهة فى وصفه لهذه الشخصية بالمرح والانطلاق والقدرة على مطاردة الفراشات والإمساك بها، يقول السارد: "**كان يعرجُ بقدمه اليمنى، فلم تر عيبًا فى أن تبادله الحب بالنظرات المختلسة...**

كان يطارد الفراشات المبرقشة، وحين يمسك بها يضعها على كفه، فيتأملها جليًّا، ثم يتركها كى تطير"/١١.

٣/٢/٤- الإشارات والإيماءات:

تلعب الإشارات والإيماءات بوصفها علامات غير لغوية دورًا مهمًا فى فهم النص وتفسيره بما تطرحه من أبعاد لا متناهية من الدلالات، إذ تقوم بكشف ما قد يسكت عنه السرد من وصف لمشاعر الشخصية وانفعالاتها وأفكارها ومواقفها وصراعاتها، ويستهدف التحليل السيميائى تجلية هذا الدور التكميلى لتلك العلامات الجسدية.

وتمثل لغة الجسد التواصلية بوصفها علامة مرئية غير لفظية، أداة معرفية تنتج كثيرًا من الدلالات التى تعكس أحوال صاحبها سواء أكان ذلك بطريقة قصدية أم عفوية، وهى لغة تقوم على الإشارات والإيحاءات والرموز والوضعيات التى يتخذها الجسم، ولكل حركة أو إيماءة دلالتها التى تعتمد فى تفسيرها وفهمها على مخزون الخبرات ومجموع الترسُّبات الفكرية فى المخيال الثقافى(١)، ومن أمثلة ذلك قول السارد عن النسوة فى قصة (عجوز الميكروباص): "**النسوة هن اللائى أشرن بأعينهن وأطراف ذقونهن ناحية المرأة التى استماتت فى إخفاء خوفها**"/٣٣، فهذه الإشارات تدل على تواطؤ غير معلن من النسوة، وتضامن غير مباشر مع السلطة المستغلة ممثلة فى السائق، مما يرمز إلى الخوف العام الذى يعتريهن فى مواجهة التحديات الاجتماعية، ومن ذلك أيضًا قول السارد/ البطل فى قصة (العودة إلى القبو): "**لوح المحاسب لنا بيديه كى ننصرف بشكل منظم**"/٦٢، وهى إشارة تعكس السلطة والسيطرة، والتنظيم والانضباط فى بيئة القبو القاسية، وقوله فى القصة نفسها بعد أن صدرت للأعمال الأوامر بمغادرة القبو الذى اعتادوا الحياة فيه: "**كان بعضنا يشد شعر رأسه من الغضب**"/٦١، مما يدل على الإحباط وحالة القلق والخوف من مواجهة الحياة الجديدة/ الطبيعية، كما تتجلى مشاعر اليأس والإحباط، وتدهور الحالة النفسية للشخصية من خلال إشاحة (عوض) بيده لزوجته فى قصة (شجرة ليمون)، يقول السارد: "**أعدت له طعام الإفطار غير أنه أشاح بيده قائلًا: ليس لى نفس**"/٣٩.

٣/٢/٥- سيمياء المدركات الحسية:

تستند السيميائية الحسية فى استبطان دلالات النص إلى أيقونات الحواس، والأيقونة "أحد أشكال العلامة، يبدو فيها الدال شبيهًا أو محاكيًا للمدلول على نحو واضح

(١) ينظر، د. حزاما محمد عيد: سيمياء الشخصية عند الشعراء العذريين فى العصر الأموى، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، ٢٠١٩م، ص٦٣، ٦٤.

من حيث المظهر أو الصوت أو الملمس أو المذاق أو الرائحة، أى مشابهًا له فى بعض خصائصه، ومن هذه الأشكال الأيقونية للعلامة الصور الشخصية، والرسوم التوضيحية، والنماذج القياسية، والكلمات التى تحاكى فى صوتها معناها"[١]، ويرى "أمبرتو إيكو Umberto Eco" أن الحقول التى تتضمنها السيميائية عديدة، منها: علامات الحيوانات، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس، مفاتيح المذاق، الاتصال البصرى، أنماط الأصوات والتنغيم، التشخيص الطبى، حركات الجسد وأوضاعه، الموسيقى، اللغات الصورية، اللغات المكتوبة، الأبجديات المجهولة[٢]، و"لغة الحواس فى النص الأدبى هى لغة الإيحاء والرمز؛ لأنها تحاول تجاوز وظيفتها الطبيعية، ولا تكتفى بوصف ما تراه بل تصف ما هو غير مرئى أيضًا، ولهذا ترتبط الحواس فى السرد الأدبى بالإدراك التخييلى والإحساس والتذكر والإسقاطات الداخلية على الخارجى، فالحواس هى الجسور التى تخلقها القصة من أجل إقامة علائق وصلات بين الشخصيات ومحيطها، أو هى تفسير مرآوى يعكس ما وراء الظاهر"[٣].

وقد شكلت **الأيقونة البصرية** أكثر الحواس استخدامًا فى نصوص المجموعة، والبصر حاسة جمالية لها أبعادها الدلالية العميقة، وتعتمد فى اشتغالها على التقاط الصور التى يقدمها الكاتب من خلال السارد، وما توحى به هذه الصور من دلالات تتسق مع السياق النصى، وتأتى صياغة ملامح **(الوجه)** وبيان تعبيراته فى مقدمة الإشارات السيميائية بوصفه مرآة حقيقية لانفعالات الشخصية وأحوالها النفسية، فقد يجسد دلالات تتعلق بالتحول النفسى للشخصية، مثل قول السارد/ البطل فى قصة (مرابض الطير): "**رأيت وجهى فى مرآة بمنتصف الكهف، فوجدت لحيتى قد طالت، ووجهى قد عراه الشحوب، لم أنس اللغة لكننى لم أعد استخدمها فعبر الإشارة يمكننى التفاهمُ معها**"/٥٥، فملامح الوجه تعكس التحول الذى طرأ على شخصيته بعد انفصاله عن العالم الخارجى، وعيشه فى كهف تحت الماء، مما يرمز إلى الاغتراب وفقدان الهوية، ويشير فى الآن نفسه إلى طول المدة التى قضاها فى عزلته، كما أن استخدامه للإشارات فى

(١) دانيال تشارلز: معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة/ شاكر عبد الحميد، مراجعة د. نهاد صليحة، تصدير د.فوزى فهمى، أكاديمية الفنون، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢م، ص٨١.

(٢) ينظر، د. محمد كشاش: اللغة والحواس، رؤية فى التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ص٢٠.

(٣) د. صفاء أمحمد ضياء الدين فنيخرة: سيمياء الحواس فى قصة رمادى لنادرة العويتى، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام السادس، ع٤٨، يناير ٢٠١٩م، ص٢٦، ٢٧.

التفاهم بدلًا من الكلمات يؤكد عمق انفصاله عن هويته الحقيقية، وقد تعكس ملامح الوجه وتعبيراته حالة الإنهاك واليأس، كما فى قول السارد واصفًا الجنود بعد انهزامهم وانسحابهم فى قصة (انسحاب منظم): "**وجوه عليها غبرة... وجوه ممصوصة... وجوه مذعورة... وجوه ممتعضة**"/١٣، فهذه الأوصاف تعبر –على الترتيب– عن التعب والإرهاق، والاستسلام والخذلان، والخوف والقلق، والسخط والاستنكار.

كما يلجأ الكاتب إلى توظيف **(لغة العيون أو النظرات)** بوصفها إشارات تصدرها العين المرئية، إذ تجسد المواقف والأحداث، وتعكس المشاعر والانفعالات، ومن أمثلة ذلك قول السارد عن الرجل القابع فى الحفرة فى قصة (لكل حفرة ضحكة!): "**ظل مصوبًا نظره نحو الأشياء التى تتحرك**"/١٦، فهذه الإشارة تدل على الترقب والقلق تجاه كل ما يدور حوله، كذلك قوله عن الفتاة التى ظهرت عند الناصية تتلفت حولها كأنها تبحث عن شخص أو ذِكرى: "**تبربش بعيون نصف نائمة**"/١٦، فهذه العبارة التى تشير إلى عدم وعيها الكامل، قد تعكس شعورها بالحزن والضياع والتشتت الذهنى، أو الاستسلام والقبول بالواقع المؤلم الذى تعيشه، وقد ترمز أيضًا إلى انشطارها الذاتى بين الرغبة فى مواجهة الحياة وبين شعورها بالإرهاق والاستسلام.

وتعد **(الألوان)** من التقنيات الجمالية التى تدرك بالبصر، وقد استخدمها الكاتب فى نصوصه بوصفها علامةً ودالًا رمزيًّا يعكس عادة مشاعر الشخصيات وطبيعة الأجواء المحيطة بهم، فالجو الملبد بالغيوم الرمادية فى قصة (انسحاب منظم) يرمز إلى حالة الحزن والكآبة والاستسلام التى تسيطر على الجنود المهزومين المنهكين، والعينان المحمرتان يعبران عن شعور الحكيم بالمعاناة المستمرة والألم نتيجة عجزه عن انتشال المجتمع من نكبته.

وترمز السحب الرصاصية فى قصة (مرابض الطير) إلى حالة الكآبة والقلق التى تعانيها الشخصية الرئيسة فى مواجهة الجو المظلم العاصف وعواء الذئاب، أما زرقة الساحل القريب فتجسد الأمل والتجدد، حيث تسطع الشمس من بين الغيوم.

ومن اللافت شيوع اللون الرمادى/ الرصاصى فى قصص المجموعة، بما يمثله من دلالة على الحزن والضياع، وقسوة البيئة والحياة، فالجبل الصخرى الرصاصى الواقع

على أطراف المدينة فى قصة (العودة إلى القبو) يرمز إلى المخاطر التى تنتظر عمال القبو عند خروجهم لمواجهة الحياة فى المدينة، يقول السارد:

"**مدينة على أطراف جبل صخرى هائل بلون يقترب من الرصاصى، يقذف الحمم مرة كل مائة عام..**"/٦١.

وتحوّل لون عينى البطل من العسجدى برمزيته للجمال والصفاء إلى اللون الرمادى الأخرس فى قصة (صائد الفراشات)؛ إنما يرمز إلى فقدان الشغف والركود العاطفى من جانب الفتاة بعد تغيُّر مشاعرها.

كما يعمل (**المدرك الشمى**) –عادة– على ملء الفراغات الدلالية التى يخلفها السرد، فتحمل **الروائح** سواء أكانت طبيعية أم صناعية دلالة ما، وتؤدى غرضًا وغاية، بل تقوم مقام التلفظ بالكلمة[١]، وقد يعمد الكاتب إلى آلية الانزياح والتراسل الحواسى أو التوظيف المجازى للحواس؛ لإدراك العالم وتفسيره وإعادة صياغته برؤيته الخاصة، أى يستدعى "محسوسات لا تنتمى منطقيًّا ولا وظيفيًّا إلى طبيعتها العضوية، فالأنف... بوساطة الشم يستقطب رائحة الحزن أو الحقد أو الحب"[٢]، أو الخيانة كما فى قول السارد/ البطل لفريدة فى قصة (ذئاب مارقة): "**ابعدى عنى بوصتين، فعطرك يدوخ رأسى. عطرك الخوان يحولنى إلى واحد من سباياك المهزومين**"/٩١، فدلالة العطر هنا تتجاوز الإثارة إلى الخداع والخيانة ومغريات الدنيا عمومًا، فهو أشبه بفخٍّ للرغبات الجسدية يلتقط ضحاياه ويجعل منها فريسة للملذات التى تمثلها تلك المرأة برمزيتها للدنيا، مما يبرز صراع الشخصية بين الرغبة والرفض، أو بين القيم المادية والقيم الروحية.

وقد تثير الروائح ذكريات الماضى وتحرك المشاعر، كما يتجلى فى قول السارد فى قصة (مرابض الطير): "**قال ثروت وهو يتشمم بقايا خشب محروق: لن نغيب**"/٥٢، ففعل الشم يعكس تفاعل الشخصية مع ماضيها، ويعبر عن حالة من الحنين إلى الماضى، ورغم دلالة لفظة "المحروق" على الظروف القاسية إلا أن جملة "لن نغيب" بعد فعل الاستنشاق تحمل دلالة على الثقة فى العودة، خاصة أن الشم يتزامن مع حالة من الانتظار والترقب أبان عنها السياق.

(١) ينظر، د. صفاء أمحمد ضياء الدين فنيخرة: سيمياء الحواس فى قصة رمادى لنادرة العويتى، مرجع سابق، ص٣٢.
(٢) على عز الدين الخطيب: الحواس الخمس فى قصص لطيفة الدليمى دراسة تحليلية لأدوار الحواس فى بناء العالم القصصى، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، ع٩، ٢٠١٨م، ص١٥٧.

٤- سيميائية الفضاء الكُرونوتوبى:

يرتكز الخطاب القصصى على "ثنائية الزمان والمكان، فهما الإطار الذى يضمن سير عجلة الأحداث وديناميه الشخصيات. ولفرط تلازمهما فإنهما يندمجان مشكّلين ما يُعرف بالكرونوتوب، الذى وظفه "ميخائيل باختين M. Bakhtine" فى مجال السرديات والنقد الروائى محاولًا من خلاله جمع العلاقات التركيبية والدلالية الناتجة عن تداخل هذين العنصرين"(١)، والبنية الزمكانية/ الكُرونُوتوب "لها سيميائياتها الواضحة فى السرد، فهى التى تحدد معالم الشخصية والحدث، وترسم العوالم الداخلية والخارجية لهما، وتُعطى الانطباع وتصنع الشعور الذى يتغيَّاه السارد من سرده"(٢).

٤/١- سيميائية المكان:

تلعب البيئة المكانية دورًا محوريًّا فى تشكيل الشخصيات، وتحديد هويتهم الثقافية والاجتماعية، وتأطير السياق الزمنى الذى تدور فيه الأحداث، وتطوير الحبكة.

وتتنوع الفضاءات المكانية فى قصص المجموعة ما بين حقيقية ومتخيلة، معلومة ومبهمة، مفتوحة ومغلقة، ولكلٍّ دلالته السيميائية الخاصة التى تميزه فى بنية النص، إذ تعدُّ هذه الفضاءات بُقَعًا سيميولوجية ذات دلالات متنوعة تؤثر فى بقية العناصر الرئيسة للنص(٣)، وقد تختلف أبعادها الدلالية المضمرة من قصة لأخرى، ومن موقف نفسى لآخر(٤)، وهى فى أغلبها فضاءات يحمِّلها القاص بدلالات رمزية وإيحاءات عميقة تمكِّنه من التعبير عن مشاعره وأفكاره، مما يسمح للقارئ بالتأمل فى دلالات أعمق وراء النص، فالأماكن يمكن أن تمثل أفكارًا أو مشاعر أو تجارب أو صراعات لا حصر لها، تتعلق بالحرية والقمع، والأمان والخطر، والهدوء والصخب، والأمل واليأس وغير ذلك من دلالات تعمق العمل الإبداعى، وتجلعه أكثر تأثيرًا فى القارئ.

---

(١) بويش منصور، وحمر العين خيرة: سيميائية الكرونوتوب Chronotope فى رواية (قوارير) لربيعة جلطى، مجلة لغة- كلام، مختبر اللغة والتواصل بالمركز الجامعى أحمد زبانة، غليزان- الجزائر، مج٥، ع١، ٢٠٢٠م، ص٢٢٣.

(٢) د. إبراهيم عمر على المحائلى: سيميائية السرد القصصى فى "خالتى كدرجان" لأحمد السباعى، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٣٩، ع٣، الإصدار الأول مارس ٢٠٢٣م، ص٢٥١٧.

(٣) ينظر، مريم بنت عبد العزيز بن عبد الله العيد: سيميائية المكان فى قصص حسن البطران القصيرة جدًّا، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، ع٧، سبتمبر ٢٠٢٠م، ص٥١٩، ٥٢٠.

(٤) ينظر، رجاء أبو على، وأكرم حبيبى: سيميائية المكان فى رواية البئر إبراهيم الكونى، مجلة إضاءات نقدية، س٨، ع٣٠، صيف ١٣٩٧هـ/ حزيران ٢٠١٨م، ص١٢١.

وسيحاول الباحث سبر أغوار الدلالات السيميائية للأماكن، وبيان أنواعها وأدوارها التى تؤديها فى النص، وكيف جعلها الكاتب مرآة سيميائية أو علامات ورموز تعكس كل ما يدور فى خلجات الشخصيات القصصية تجاه المكان نفسه أو نحو الآخرين فى كل نص على حدة.

ففى قصة **(انسحاب منظم)** نجد **(النهر)** الذى يرمز عادةً إلى الحياة والخصوبة والتدفق والحيوية، قد ضربه الجفاف فى سياق أحداث تملؤها مرارة الهزائم ومشاعر اليأس، فكان من الطبيعى أن تتحول دلالاته الرمزية إلى النقيض، فالجفاف لا يعنى مجرد انعدام المياه، بل يعكس أيضًا انعدام الأمل فى الحياة والركود والموت الروحى والمعاناة والحرمان، يقول السارد: "**وجوه ممصوصة، لا قدرة على معاودة النظر إلى النهر الذى كاد يجف**"/١٣، والماء الذى هو مصدر للوجود والحياة حين يلح القاص على تصوير جفافه واختفائه ما هو إلا تأكيد على فقدان الأمل والحياة، فنجده يقول: "**كل الزمزميات قعرها عكر...**"/١٣، "**لا سحب تسقط مطرها**"/١٣.

كما يرمز **(الممر المظلم)** الذى ساروا فيه آلاف السنين إلى رحلة الإنسان فى مواجهة تحديات الحياة، فظلمة الممر مخاطر ومصاعب وعقبات، وهو ما يعكس حالة الضياع وسقوط المجتمع فى ظلام اليأس والجهل.

أما **(السفينة)** فبوصفها مكانًا مغلقًا معدًّا للانتقال فإنها تحمل دلالات رمزية عميقة، منها: رمزية الأمل والنجاة من حالة اليأس والضياع والمعاناة التى يعيشونها، كما أنها توحى بإمكانية تغيير الواقع، والعبور من اليأس إلى الأمل، أو من الموت إلى الحياة.

وفى قصة **(لكل حفرة ضحكة!)** تمثل **(الحفرة)** رمزًا للانغلاق والعزلة، والأزمات والمحن التى تواجه الإنسان، وتجسد بظلامها حالة الإحباط والاغتراب النفسى التى يعيشها البطل، وتشير **(الناصية)** فى القصة نفسها إلى نقطة التقاء الماضى بالحاضر، حيث تظهر الفتاة التى تبحث عن شخص أو ذِكرى، مما يدل على رغبتها فى استرجاع الماضى، أما **(المحل)** فيرمز إلى الروتين اليومى والظروف القاسية التى يعيشها الإنسان، كما يرمز **(الزقازق)** الذى اختفت القطة فى ظلامه إلى المصير المجهول الذى يخشاه البطل، كما يجسد رغبته فى الاختباء من البشر، والهروب من الواقع المؤلم.

وفى قصة **(ذئاب مارقة)** تأتى الفضاءات المكانية **(الجُبّ، وحافة الجُبّ، والصحراء)** مشحونة بدلالات رمزية متنوعة، فالجُبّ الذى يسعى البطل للخروج منه،

يشير إلى الضياع والعزلة، والحياة المترعة بالفتن، أما حافة الجُبّ التى يجتمع عندها الذئاب محاولين نهش كل مَن يحاول الخروج من الجُبّ، فترمز للمكان الذى يواجه فيه الإنسان مصيره، ويحدد خياراته فى اختبار الإيمان والصمود، فإما أن ينجو أو لا، وهو ما يُبرز الأزمة النفسية التى يعيشها الإنسان، وشعوره بالعجز والضعف أمام تحديات الحياة ومغرياتها، بينما تمثل الصحراء بفرار الذئاب إليها فضاءً عدائيًّا محفوفًا بالغموض والمخاطر تنطلق منه الضوارى والأفكار الشريرة، مما يعكس خوف الشخصية الرئيسة من المجهول، يقول السارد/ البطل:

"**كنت حقيقة فى القاع، وعند حافة البئر تتجمع الذئاب، تنهش كل مَن يصعد، ويستوى على سطح الأرض المتربة. كانت المنحة الربانية تجعل لحمى مرًّا بالنسبة إليها، لذا حين صعدت وجلست عارى الصدر على الأرض الملاصقة للبئر، مضت أسرابهم بعيدة عنى، فى الاتجاه المضاد حيث الصحراء بكثبانها الرملية**"/٩٣.

أما **(الميكروباص)** فى قصة **(عجوز الميكروباص)** فيمثل فضاءً مغلقًا ومسرحًا للصراع بين سطوة السائق ومقاومة الأفراد، مما يرمز للواقع الاجتماعى المتأزم، وتوترات الحياة اليومية، ومعاناة أفراد المجتمع فى مواجهة الخارجين عن القوانين، كما يعكس الميكروباص مشاعر الخوف والقلق من ناحية، وبقايا روح التحدى والمقاومة من ناحية ثانية، وحالة الفوضى والضياع واللامبالاة وانعدام الأمل فى تغيير المجتمع الممتثل للجشع والاستغلال من ناحية ثالثة، وهو ما يتجلى فى قول (السائق): "**ركاب ضائعون**"/٣٣.

وفى قصة **(العودة إلى القبو)** يرمز **(القبو المعتم)** إلى مجتمع يعانى الحرمان والعزلة والجهل والعبودية من ناحية، والقلق والخوف من مخاطر العالم الخارجى من ناحية أخرى، وهو ما يبدو فى الإشارة إلى البركان الذى يهدد المدينة، يقول السارد/ البطل فى وصف القبو:"**صرت قادرًا على السير بعد سنوات قضيتها أعمل فى هذا القبو المعتم بنافذته الضيقة العلوية المغلقة التى تقترب من السقف التى لا تسمح للشمس بالمرور منها...**

حراس أشداءُ يضعون فى أيديهم بنادق ذات فوهتين، يتولَّون حمايتنا من أى هجوم محتمل.

... هو قبونا الذى نحتمى فيه من كل خطر يحيط بنا..."/٦٠.

أما **(المدينة)** فى القصة نفسها التى قصدها العمال فور خروجهم من القبو، فهى على نقيضه ترمز إلى الحرية أو الانعتاق من قيود العزلة والماضى، والانطلاق نحو فرص وآفاق جديدة، وهو ما يتجلى فى ذكر السارد/ البطل للضوء الذى كاد يغشى أبصارهم عند خروجهم من القبو، واستمتاعهم بجمال الطبيعة، والفتيات الحسناوات، وسماعهم لتغريد الطيور، فكل هذا يبرز التحرر من القيود، والتحول النفسى، والحياة الطبيعية التى لم يعتادوها، يقول: "**غمرنا ضوء كاد يغشي أبصارنا، وفتحنا أعيننا وأغلقناها عده مرات حتى تعودنا الضوءَ السافر.**

رأينا الاشجار الباسقة، وسمعنا تغريد الطيور، فيما صدحت المغنية الصلعاء من عدة أماكن كلٌّ منها بعيد عن الآخر"/٦٣.

وفى قصة **(مرابض الطير)** يوحى **(بيت وليد)** بالأمان والراحة اللذين يبحث عنهما البطل، خاصة فى ظل الظلام والجو العاصف الموحى بالتحولات المفاجئة فى حياة البطل، وعواء الذئب بما يعكسه من حالة الخوف والقلق من المجهول، خاصة أن عواءه يأتى من مكان بعيد، ويقوى هذه التأويلات حضور صديق آخر يتأبط ذراع البطل مما يدل على حاجة الأخير للدعم والمساندة لتخطى محنته، يقول السارد: "**أظلم الجو، ودخلت العاصف، فيما كان صديقى يتأبط ذراعى كى يرشدنى إلى بيت صديقه وليد القريب من شاطئ البحر... عواء الذئب يأتى من بعيد**"/٥٢.

كما يمثل **(شاطئ البحر)** فى القصة نفسها مسرحًا رئيسًا للأحداث، ويعكس لجوء البطل إليه رغبة فى الهدوء والراحة، والهروب من الواقع، غير أن **(البحر)** الذى يمثل رمزًا للهدوء والسلام الروحى، نجده يمثل حالة القلق والاضطراب، حيث تشير أمواجه الغاضبة إلى الصراع الداخلى للشخصية الرئيسة، يقول السارد: "**اتجهنا نحو البحر، ورأيناه فى قمة غضبه إذ كانت موجاته تأتى مزمجرة لتنكسر عند أقدام الشاطئ ثم ترجع مع حركة الجزر..**"/٥٣، كما يرمز تارة أخرى إلى التحول والتغيير، فهو مكان يفصل بين عالمين حقيقى ومُتخيَّل؛ لجمعه بين شخصيتين بشرية وخرافية، وقد يرمز للعزلة والغربة أيضًا، فالبطل عاش فيه عامين منفصلًا عن العالم الواقعى، وقد لازمته هذه الغربة وآلامها حتى بعد عودته إلى الشاطئ حيث يقول: "**كنت فى غاية الإجهاد كأننى لم أنم شهورًا. وجدتنى وحيدًا إلى جوار الصخرة نفسها**"/٥٥.

أما عن **(الكهف)** الذى قضى فيه البطل عامين تحت الماء فى حُلم اليقظة، فيحمل عددًا من الدلالات الرمزية، منها: العزلة؛ إذ يمثل رغبة البطل فى الانفصال عن العالم الخارجى، كما يرمز للتجدد والتطهر والولادة من جديد، فارتباط البطل بالجِنِّيَّة، وإنجاب طفل منها يشبهه كل الشبه، إنما يعبر عن ولادة البطل نفسه من جديد، وتطهره من ذكريات الماضى فى فترة انعزاله الوهمية، وصورة البطل التى رآها فى المرآة داخل الكهف، إنما هى انعكاس لحالته من الداخل، يقول السارد/ البطل: "**مر عامان على وجودى تحت الماء... صار لى طفل منها، طفل صغير يشبهنى كل الشبه... لى شوق للعودة إلى بيتى. رأيت وجهى فى مرآة بمنتصف الكهف، فوجدت لحيتى قد طالت، ووجهى قد عراه الشحوب..**"/٥٤، ٥٥.

وكذلك **المكان الذى وُضعت فيه (الكنبة)** فى قصة (الكنبة الجلد) "**فى يسار الصالة، أسفل الشباك الذى يُطل على الشارع مباشرة**"/٦٥، إنما يشير إلى الانفتاح على العالم الخارجى، والتمتع برؤية ما يجرى فيه، والانفصال عن ضغوطات الحياة.

وتتضافر الفضاءات المكانية المختلفة بدلالاتها الرمزية فى قصة **(صائد الفراشات)** لتجسيد مشاعر الشاب، وصراعه الداخلى بين الرغبة فى الارتباط، والخوف من الالتزام وقيود الواقع، فـ**(الفضاء الواسع)** الذى يطارد فيه الفراشات بعيدًا عن ضجيج المدينة، يرمز إلى أحلامه وطموحاته الواسعة، أما **(قلب المدينة)** المزدحم الذى يكرهه، فيعكس شعوره بالعزلة والاغتراب والرغبة فى الهروب من قيود الحياة التى تعيق تطلعاته، أما **(شرفة منزل الفتاة)** فتشير إلى الانتظار والترقب والأمل ورغبة الفتاة فى التواصل مع الشاب.

٤/٢- سيميائية الزمان:

يحمل الزمان دلالات رمزية فى كثير من قصص المجموعة، ففى قصة **(انسحاب منظم)** نجد أن الأزمنة الثلاثة –الماضى والحاضر والمستقبل– تتداخل لتشكل رؤية كلية عن التحديات التى تواجه الوجود الإنسانى، فالزمن الماضى محمَّل بالهزائم المتراكمة والتاريخ المؤلم، ويرمز إلى الخيبات والفشل، ويتمثل ذلك فى قول السارد: "**لم يكن فرارًا من الميدان بقدر ما كانت هزيمة هابطة عليهم من قرون ماضوية**"/١٣، وقوله: "**فى ذلك الممر المظلم الذى ساروا فيه آلاف السنين..**"/١٤، وهو ما انعكس على الزمن

الحاضر فى القصة، فأظهره فى صورة قاتمة مأساوية تعكس اليأس والإحباط، ويبدو ذلك جليًّا على ملامح الشخصيات المنهكة وعناصر الطبيعة المشوهة كما صوَّرهما السارد، أما المستقبل فتمثله مقترحات بعض الشخصيات للبحث عن مخرج للخلاص، مثل دعوة الشاب للتوجه شمالًا عند أقدام البحر وبناء سفينة، غير أن هذه التطلعات المستقبلية تصطدم برفض المستسلمين المنهكين الذين ارتضوا المصير المجهول، ومن ثمَّ يرمز المستقبل إلى الأمل فى النجاة، لكن هذا البصيص من الأمل ظل محاصرًا بتحديات الواقع.

ويلعب الزمن دورًا محوريًّا كذلك فى قصة **(العودة إلى القبو)**، فهو يرمز إلى الزمن المفقود الضائع من حياة الإنسان وأثره فى عدم قدرته على التحرر والاندماج مع المجتمع والحياة الجديدة، بعد سنوات أَلِفَ فيها العزلة وقيود السلطة.

كما يحمل الزمن دلالة الخطر من خلال ترقب الشخصيات لقرب ثوران البركان مما يضفى جوًّا من القلق والتوتر، ويعكس قسوة الأوقات التى يمرون بها، يقول السارد/ البطل: "**أخبرنا كبيرُ موظفى القبو أن إشاره معلومة سجلها البرج العالى بقرب تفجر حمم البركان الذى سيهدم المدينة على مَن فيها. وبهذا فقد انتهت فتره التكليف بالعمل فى القبو، ويجدر بنا المغادرةُ على الفور**"/٦١.

أما الزمن فى قصة **(مرابض الطير)** سواء أكان على مستوى الليل والنهار أم على مستوى الماضى والحاضر، فهو ليس مجرد إطار زمنى، تنتظم فيه حركة الأحداث، وتتحرك فيه ذاكرة البطل، بل هو مصدر للألم وأزمات البطل النفسية، فالليل والنهار كما صورهما السارد/ البطل يعكسان ضراوة الصراع الداخلى لشخصية البطل، وما تمر به من تحولات وتغيرات، إذ يقول: "**أظلم الجو، ودخلت العاصفة... كل ظلام يتبعه أرق وخوف وترقُّب..**"/٥٢، ثم يقول: "**شمس الله تمكنت من الإفلات من مكايد السحب الرصاصية. فكشفت عن زرقة الساحل القريب**"/٥٣، فالليل يرمز للظلام والخوف والترقُّب، بينما يرمز النهار للخلاص والأمل والأمان.

كما يتبدى فى القصة نفسها صراع بين الماضى والحاضر، فالماضى يحمل ذكريات البطل مع محبوبته (منى)، أما الحاضر فيمثل أوقات الاسترجاع والتأمل ومحاولات الخلاص والانعزال والمرور بتجربة جديدة.

وفى قصة (صائد الفراشات) يمثل زمن الأحداث رمزًا للتغيّر والتحوّل النفسى والجسمى والعقلى الذى يطرأ على الشاب والفتاة، وهو زمن حدده السارد بستة أشهر، يقول: "**فى أول الشهر السابع بعد غضبها**"/١١، وهى الفترة الممتدة من واقعة رفض الشاب للزواج من الفتاة، إلى لقائهما الثانى ورفضها الزواج منه، وهكذا يؤدى الزمن دوره فى تغيير مشاعر الشخصيتين وقناعتهما، فبمروره يفقد البطل بريق عينيه، وتتدهور حالته النفسية، بعدما كانت "**نظراته تذهب إلى أبعد نقطة فى الكون حيث تسبح المجرات فى الفضاء البعيد**"/١١، كما يتغيَّر موقفه من الارتباط، فيسعى للزواج من الفتاة، مما يعكس تطور شخصيته وتبدد خوفها.

المبحث الثانى

آليات التشكيل السيميائى

١- سيميائية التناص:

لا ينفصل مفهوم التناص (Intertextuality) عند "جوليا كريستيفا Julia Kristieva" عن مفهوم النص، إذ ترى أن النص ترحال لنصوص أخرى، وتداخل نصى تتقاطع فيه ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى(١)، وأنه "عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"(٢)، وترى أن "فى النص تناص، والكاتب يمارسه واعيًا أو غير واع. كما أن القراءة تثير لدى المتلقى خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة. وهكذا يبدو (التناص) حوارًا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة. كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقى من معلومات سابقة"(٣)، ويطلق عليه "جيرار جينيت G.Genette" المتعاليات النصية Trans Textuality ويريد بهذا كل ما يجعل النص فى علاقة، خفيّة أو جليّة، مع غيره من النصوص(٤).

وهذا الضرب من الحِوارية والمثاقفة التراثية، يقف معه الكاتب موقف المستلهم من التراث، ينطلق منه، ويستند عليه مستدعيًا ومثاقفًا بينه وبين حاضره بشكل حوارى(٥)، إذ تحمل العلامات والرموز فى نصوص المجموعة دلالات ثقافية وفكرية تعكس عمق التجربة الإنسانية وتنوعها، وهى حِوارية لا تتسلل إلى ذهنه بطريقة عشوائية، وإنما تتسق وتجربته الإبداعية، وتعبر بدقة عن الفكرة التى يسعى لتوصيلها، وتستند إلى مزيج غنى

(١) ينظر، جوليا كريستيفيا: علم النص، ترجمة: فريد زاهى، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢١.

(٢) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠١م، ص٣٠.

(٣) السابق نفسه، ص٣٨.

(٤) ينظر، جيرار جينيت: مدخل لجامع النص مع مقدمة خصّ بها المؤلف الترجمة العربية، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشئون الثقافية (آفاق معرفية)، بغداد- العراق، ودار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، د.ت، ص٩٠، ومحمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، مرجع سابق، ص٣١. وللتناص مصطلحات أخرى تعبر عن مفهومه، منها: التفاعل النصى، البنيات النصية، التعالق النصى، المناص، المصاحبات الأدبية، التناصيّة، المتناص، المتعاليات النصية، تناسل النصوص. ينظر، المرجع الأخير نفسه، ص٣٠، ٣١. ويتشابه التناص -بوصفه إجراءً- فى النقد العربى مع عدّة مصطلحات فى البلاغة العربية، مثل الاقتباس والتضمين، كما يتشابه مع قضية نقدية قديمة هى قضية السرقات الأدبية. ينظر تفصيل ذلك: د. تهانى قليل أحمد الجهنى: أشكال التناص الشعبى فى الرواية النسائية السعودية (رواية نساء من أرض مدين لفاطمة البلوى أنموذجًا)، حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، ع٣٩، ج٢، ٢٠١٩م، ص١١٣٧.

(٥) ينظر، د. على هادى حسن حسين: قراءة سيميائية لقصيدة "الخيلية" للشاعر الضرير راشد الحبسى، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، مج١٧، ع١، ٢٠٢٢م، ص٢٢.

من روافد ممتدة عبر الزمان والمكان، دينية، وتاريخية، وشعبية وغيرها، مما يثرى نصوصه ويضفى عليها أبعادًا دلالية جديدة تفوق ظاهر النص عمقًا وتأثيرًا.

١/١- التناص الدينى:

عمل توظيف الكاتب للتناص الدينى وأنساقه العلاماتية والرمزية على كشف التوترات النفسية والاجتماعية التى تعيشها الشخصيات، وتقديم رؤية عميقة عن معاناة الإنسان وتحديات الواقع وأزماته، وهو ما نلمحه فى قصة (انسحاب منظم) حيث استلهم القاص من قصة نوح عليه السلام رمزية (السفينة) للأمل والنجاة والتجديد، ففى قصة نوح عليه السلام كانت السفينة وسيلة للنجاة من الطوفان ورمزًا للأمل فى البقاء، وفى القصة الحالية تمثل وسيلة للنجاة من مرارة الواقع، ورمزًا للأمل فى التغيير وتجدد الحياة.

كما تتشابه الحمامة فى القصة نفسها برمزيتها للسلام والأمل والخلاص الذى تبحث عنه الشخصيات وسط ركام الهزائم، مع حمامة نوح عليه السلام التى أرسلها بعد الطوفان، وورد ذكرها فى التوراة فى سفر التكوين(١)، فكلتا الحمامتين تبحث عن مخرج للخلاص وبشائر للحياة، ومثلما عادت حمامة نوح دون غصن زيتون يدل على استمرار الحياة فى أول مرة، فكذلك عادت الحمامة فى هذه القصة دون أى أوراق أو ثمار، مما يؤكد انعدام الأمل فى النجاة، يقول السارد: "**طارت الحمامة ذات الجناحين المصبوغين باللون البنى نحو البر البعيد، وعادت دون غصن زيتون أو أوراق ليمون، أو ثمرة أى فاكهة على البر**"/١٥، وتمثل الحمامة عاملًا مساعدًا للشخصيات الذين أرسلوها بعد يأسهم، مما يعنى بقاء شرارة أمل فى نفوسهم.

وفى قصة (العودة إلى القبو) يشير القبو إلى فكرة الكهف، واستلهام القاص لجانب من أحداث القصة القرآنية لأصحاب الكهف، ففى كلتا القصتين عاشت الشخصيات حالة من العزلة أو الانفصال عن العالم الخارجى، ثم خرجوا إليه بعد سنوات طويلة فواجهوا تحديات وصعوبات فى الاندماج مع المجتمع الجديد وتقبل التغيير.

وفى قصة (ذئاب مارقة) لا يخفى استلهام القاص **لقصة يوسف عليه السلام**، ففى القصتين تتكرر المفردات نفسها (الجُب، الذئب، الصحراء)، وتبرز فيهما رحلة المحن التى

(١) ينظر، توراة موسى، ترجمة عربية للسبعينية، ترجمة: د. خالد جورج اليازجى، مدرسة الإسكندرية، القاهرة، ط١، نوفمبر ٢٠١٨م، ص١٦.

خاضتها كل شخصية، مع الاختلاف، فقصة يوسف عليه السلام تدور فى إطار تاريخى ودينى، وترتكز على قيم دينية وأخلاقية مثل الإيمان والعدل، ويستمد بطلها قوته وصموده من إيمانه بالله سبحانه وتعالى، بينما تتناول قصة (ذئاب مارقة) قضايا معاصرة، تتمحور حول التجارب الإنسانية فى عالم معاصر ملىء بالمغريات والتحديات التى يواجهها الإنسان، ويسعى بطلها إلى الحفاظ على نقائه الروحى رغم هذه التحديات، ويتجسد فى القصتين التحول من المعاناة والظلمات إلى الخلاص والنور، وينعكس فيهما أيضًا قدرة الإيمان والصبر والمثابرة على مواجهة المحن والتغلب عليها.

كذلك يتجلى تأثر القاص بألفاظ القرآن الكريم ومعانيه وأساليبه، فى تضمينه على سبيل المثال لبعض آياته، ففى قصة (شجرة ليمون)، يشير السارد إلى قول شيخ الجامع: "﴿ ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ﴾، **يمسح الوجوه المكدودة بعينيه، يشير بيده إلى النعم الكثيرة التى لا حصر لها ولا آخر**"/٣٧، فالمال والبنون رمز للزينة والتفاخر والمظهر الاجتماعى، لكنهما فى النهاية زينة مؤقتة، وغرور يمر ولا يبقى، إنما تبقى الأعمال الصالحة كما تدل بقية الآية، قال تعالى: ﴿ ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَٱلْبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا ﴿٤٦﴾ ﴾[1]، وهو ما يحاول شيخ الجامع أن يبثه فى نفوس المصلين وهو يتأمل وجوههم، ولعلها دعوة أيضًا للسلام النفسى وصحة العلاقات الزوجية، فإذا كانت الزوجة تستطيع التكيف مع محنة زوجها، والقبول بعجزه، فالرجل لا يمكنه التأقلم مع هذا الأمر الذى ينتقص من ذكورته.

كما يظهر تأثر الكاتب بألفاظ القرآن الكريم ومعانيه فى تجسيده لمعاناة الشخصيات فى قصته (انسحاب منظم)، يقول السارد:

"**وجوه عليها غبرة، أصحابها قادمون فى خطوات منهكة...**

وجوه ممتعضة، لا مفر من الكلام، لا من أجل طلب أرغفة الخبز الذى حرمته البطون سبعة أعوام"/١٣.

فلفظة (غبرة) التى تعنى سواد وكآبة الهم والحزن، وتحمل فى القصة دلالات التعب والخذلان، أخذها الكاتب من قوله تعالى: ﴿ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ ﴾[2]، كما لا يخفى

(١) سورة عبس، الآية/ ٤٠.
(٢) سورة الكهف، الآية/ ٤٦.

تلميح الكاتب المتعمد للربط بين معاناة المجتمع من الجوع والحرمان طوال سبع سنوات، والسنوات السبع العجاف فى قصة يوسف عليه السلام، فكلا النصين يجسدان التحديات التى تواجه الإنسان، غير أن هذا الربط يبرز المفارقة التى أرادها الكاتب، فقصة يوسف عليه السلام تكشف عن أهمية التخطيط والإدارة الحكيمة لمواجهة الأزمات والكوارث الطبيعية، وهو ما تفتقده الشخصيات المنهكة والمستسلمة فى قصة (انسحاب منظم).

١/٢- التناص التاريخى:

لا يمثل التاريخ عند سمير الفيل مجرد أحداث مضت وانقضت، بل يمثل رافدًا غنيًّا بالدروس والتجارب الإنسانية التى يمكن الاستفادة من معطياتها الرمزية، وخاصة تجربة الحرب التى خاضها، ووعيه بالفترات التاريخية التى شهدت قمعًا اجتماعيًّا وسياسيًّا، وطبيعة المجتمعات التى عانت الفقر والتهميش، فاللافت فى نصوص هذه المجموعة أنه لم يتكئ على استلهام أحداث تاريخية سمَّاها، ولم يشغله استدعاء شخصيات تاريخية بعينها، وإنما استوحى ماضى التجارب التى خاضها وخبرها؛ لكشف أبعاد الواقع واستنهاضه فى أحداث قصصه، بإدراك ووعى شديدين، فنجده فى قصة (انسحاب منظم) يستلهم رموزه من تجارب المجتمعات التى عانت الحروب والصراعات عبر التاريخ، إذ استطاع أن يعكس دلالات الهزيمة والانكسار، يقول السارد: "**لم يكن فرارًا من الميدان بقدر ما كانت هزيمة هابطة عليهم من قرون ماضوية..**"/١٣، كما أشار القاص إلى شخصيات تاريخية مبهمة، مثل (القائد) الذى "**كسر نصله عند الحصن**"/١٤، فهو ينتمى إلى الماضى، ويمثل حضوره الصراعات الحربية، والهزيمة والأسر والانكسار، وهذا الربط بين التاريخ والحاضر من خلال إظهار أثر الهزيمة على الجنود والحياة من حولهم، إنما يكشف عن استمرار المعاناة.

ولا نعدم فى نصوص المجموعة بعض الإشارات التاريخية، لكنها مبهمة إن جاز التعبير، مثل إشارة الكاتب فى قصة (ذئاب مارقة) إلى حرب وقعت فى الشام، دون أن يحددها بدقة، يقول السارد/ البطل:

"**أخته زينب التى ولدتنى هلك زوجها فى حرب وقعت فى الشام، كان واحدًا من قافلة المجاهدين الذين ذهبوا لطرد الغزو الهمجى القادم من الشرق، فمات أغلبهم بالحراب المسممة**"/٩١.

فذكره لهذه الحرب الجهادية يضفى على الأحداث عمقًا تاريخيًّا، مما يبرز ماضى البطولات والتضحيات لعائلة البطل، ودورها فى مقاومة الشر، فالحرب ترمز للصمود والمقاومة، والصراع بين الخير والشر، وهو ما يتجلى فى شخصية البطل التى تجاهد فى سبيل الخلاص والحفاظ على الفضيلة والنقاء الروحى، وتقاوم مغريات الحياة وشرورها.

كذلك إشارة الكاتب لوجوه الفيوم[١] فى القصة نفسها، يقول السارد/ البطل:

"**توقفت أتأمل مليًّا وجهًا من وجوه الفيوم المستغرقة فى الحزن. أهو الموت الذى اخترمها أم الإحساس بالفناء وهو على عتبات عالم مفضٍ إلى هلاك مقيم؟**

صورة بالزيت ذات ألوان مبهجة، والنظرة نفسها محدقة فى فراغ بعيد، ربما جذبت من العوالم العليا شيئًا من النزاهة التامة، والحقيقة التى لم تتشكل كليًّا"/ ٩٠.

فهذه البورتريهات أو اللوحات الجنائزية التاريخية التى تعود على الأرجح إلى فترة العصر الرومانى فى مصر، وتُنسب لشخصيات مجهولة الهوية، إنما تمثل نقطة التقاء بين عالمين، ماضٍ وحاضر، مما يعكس حالة التأمل العميق للبطل فى الموت والفناء، كما ترمز هذه الوجوه إلى البحث عن الهوية فى عالم ملىء بالتحديات، وتجسد فى الآن نفسه المعاناة الإنسانية، خاصة أن هذه الوجوه المستغرقة فى الحزن لا تزال تؤثر فى حياة البطل.

١/٣- التناص الشعبى:

التراث الشعبى هو نتاج جماعى لممارسات مجتمع بعينه وتجاربه وخبراته تتناقله الأجيال، ويتشكل من السير والحكايات والأساطير والأغانى الشعبية والحكم والأمثال والعادات والتقاليد[٢]، ويمثل هذا التراث جزءًا مهمًا من ذاكرة سمير الفيل وتكوينه الثقافى، استطاع توظيف علاماته ورموزه فى بناء عوالم سردية تبرز الهوية الثقافية للمجتمع، وتضفى عمقًا دلاليًّا وثقافيًّا للتجربة الإبداعية.

(١) اكتشفت هذه البورتريهات أو اللوحات الجنائزية فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى على يد خبير المصريات الإنجليزى فلندرز بيترى Flinders Petrie واستُخرجت أغلبها من منطقة هوارة بمدينة الفيوم، وتعود إلى فترة العصر الرومانى فى مصر، وتوجد حتى الآن نحو تسعمائة لوحة مكتشفة ومحفوظة فى متاحف لندن ومصر ومتحف اللوفر فى باريس. ينظر، أحمد سعد الدين: بورتريهات وجوه الفيوم، منشور على موقع سيفجرد، بتاريخ ٢٠٢٠/٣/١٥م، الرابط:

https://www.civgrds.com/2023/06/faiyoum-portraits.html?m=1

ويظهر فى هذه اللوحات أثر الحضارة المصرية القديمة، واعتقاد المصريين القدماء بفكرة البعث والخلود والحياة الأبدية.

(٢) ينظر، جميل إبراهيم أحمد كلاب: الرمز فى القصة الفلسطينية القصيرة فى الأرض المحتلة (١٩٦٧- ١٩٨٧)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، فلسطين، ٢٠٠٥م، ص١١٩.

١/٣/١- الأمثال الشعبية:

للأمثال الشعبية حضور قوى له دلالاته العميقة فى كثير من نصوص المجموعة، فهى تحمل خلاصة التجارب الإنسانية العميقة، وتربطها علاقة حميمية مع جمهور القرَّاء؛ لتجددها والتصاقها بموضوعات حيَّة، وظواهر اجتماعية وقضايا متكررة، فضلًا عن أن القيمة الإيحائية فيها تجعلها وسيلة فعالة للتعبير عن الرؤى والأفكار بشكل أكثر عمقًا وتكثيفًا، كما أنها تترك للقارئ مجالًا للتفسير والتأويل، بعيدًا أحيانًا عن التوجيه المباشر، مما يثرى دلالات النص، ومن أكثر القصص التى شحنها القاص بالأمثلة الشعبية، قصة (شجرة ليمون)، فالأمثال فيها تعكس واقع الشخصيات وتوتراتها النفسية، فالمثل القائل: "**ليس له فى الطيب نصيب**"/٣٧، يشير إلى الفشل فى العلاقة الزوجية، ويختصر دلالات كثيرة دون حاجة لشرح وتفصيل، وتلكُّؤ المرأة فى نطقها لكلمة "الطيب" يبرز خيبة الأمل التى أصابتها، وحالة الضعف والإحباط لدى زوجها (عثمان).

وفى قصة (انسحاب منظم) عمد القاص إلى استخدام المثل القائل "**الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك**"/١٥، لإضفاء دلالات جديدة تتماشى وسياق الأحداث، فالسيف يرمز إلى القوة والحسم المطلوب فى مواجهة المحن، مما يعكس ضرورة استغلال الوقت بحكمة، واتخاذ القرارات الحاسمة قبل فوات الأوان، أما عبارة "إن لم تقطعه قطعك" فتشير إلى خطورة التردد أو التأخير فى اتخاذ القرار، وإشارة السارد إلى أن رجال الفلك يستعملون المِزْوَلَة لحساب الوقت تؤكد وعيهم بأهمية إدارك الوقت قبل فوات الأوان، يقول السارد: "**الشمس تنكرت لدورة الجغرافية، وبدأ رجال الفلك فى استعمال المزولة**[(١)] **لحساب الوقت؛ فالوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك**"/١٥.

١/٣/٢- الأساطير والخرافات الشعبية:

استفاد القاص من الأساطير الشعبية المعروفة التى لا تعرقل فهم القارئ لمضمون القصة، مثل استدعاء جِنِّيَّة البحر فى قصتى (شجرة ليمون) و(مرابض الطير)، ولم تكن فى القصتين مجرد كائن خيالى –نصف أنثى ونصف سمكة–، ولكنها أيضًا قوة خفية يمكنها تخليص البطل من صراعه النفسى كما هو الحال فى القصة الأولى، فعندما اختفى

(١) المِزْوَلَة: "الساعة الشمسيَّةُ التي يُعيَّن بها الوقتُ بظلِّ الشاخص الذي يثَّبت عليها . والجمع : مَزاول". المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٤٠٨.

(عوض) قيل إنه خاوى جِنِيَّة سحبته إلى قاع البحر، وهذا الاختفاء المفاجئ يتماشى مع ميل المجتمع الريفى إلى إرجاع الأمور الغامضة إلى السحر والقوى الخفية، وهو ما يظهر عجز المجتمع عن مواجهة قضايا الجنس بشكل واقعى، أما فى القصة الثانية فقد متَّلت جنِّيَّة البحر رمزًا للجمال والإغواء الذى ينجذب إليه الإنسان للتخلص من معاناته دون تفكير فى العواقب، وهو ما أفضنا فيه من قبل.

٢- سيميائية التخييل السردى:

التخييل مصطلح قديم يعنى الخلق والابتكار لعوالم غير واقعية، أى متخيلة، وقد شاع استعماله فى الوقت الحالى فى الأعمال الأدبية، وهو اتجاه يمنح الإنسان حرية الغوص فى فضاءات جديدة، والقدرة على إعادة تشكيل حياته[١]، وهو أيضًا الفعل الأهم فى البنية السردية، إذ يؤثث النص بالشخصيات والوقائع والأمكنة والأزمنة، والهزات التى تمنح المتلقين انطباعًا عميقًا بالحقيقة التى ليست فى النهاية إلا حقيقة افتراضية متخيلة، لكن قوة التخييل تحولها إلى حقيقة ملموسة[٢].

٢/١- تخييل الحُلم (المنام/ حُلم اليقظة):

تعد ظاهرة الحضور الجزئى للحُلم -وفق بعد تخييلى خالص- فى بعض نصوص المجموعة التى تحفل بعوالم أخرى غيره، إحدى لبنات المعمار التخييلى التى بحاجة إلى تفكيك علاماتها وتأويلها سيميائيًّا بالنظر إلى الطبيعة التخييلية الرمزية للأحلام، والعلاقة بين الدوال ومدلولاتها، وانفتاح الأحلام على العالمين: الواقعى والتخييلى، فضلًا عن تميز نمطها السردى بخصائص لغوية وبصرية ودلالية ذات ارتباط بالعوالم النفسية والاجتماعية التى تؤثر وتتأثر بطبيعة الأحلام نفسها، فالأحلام علامات مرئية وغير مرئية كبرى، تنطوى على علامات فرعية هى موطن اهتمام السيميائيات[٣].

وقد جعل سمير الفيل من التخييل الحُلمى إطارًا لأحداث رئيسة فى بعض نصوص مجموعته، ووسيلة للغوص فى أعماق النفس البشرية، أو اللاوعى البشرى، وقناعًا للتعبير

(١) ينظر، عفاف عواريب: المتخيل السردى فى رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطى، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدى مرباح- ورقلة، الجزائر، ١٤٣٩- ١٤٤٠هـ/ ٢٠١٨- ٢٠١٩م، ص٩، ١٠.

(٢) ينظر، واسينى الأعرج: التخييل.. سلطان الرواية، مقال منشور بموقع صحيفة المدينة التى تصدر عن مؤسسة المدينة للصحافة والنشر، بتاريخ ١٥ أكتوبر ٢٠٢٠م، الرابط:
https://www.al-madina.com/article/704358/كتاب/التخييل-سلطان-الرواية

(٣) ينظر، د. حصة بنت زيد المفرح: تخييل الحلم فى السرود القصيرة: منامات سردية لحسن النعيمى أنموذجًا، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد الإلكترونى (١)، ع٣، رجب ١٤٤٤هـ/ يناير ٢٠٢٣م، ص١١١٩، ١١٢٢.

عن رؤيته للواقع، سواء أكان حُلمًا مناميًّا أم حُلم يقظة، و"ترتبط الأحلام بوعى الإنسان بشكل أو بآخر، فقد يحقق الإنسان فى الحلم ما يعجز عن تحقيقه على أرض الواقع، والحلم يعبر عن تصدع وعى الشخصية، ويكشف عن معاناتها وهواجسها وطموحاتها فيما هو أفضل من واقعها المعيش"(١)، و"للأحلام لغتها الخاصة، ... وهناك مفاتيح يمكن أن تساعدنا على قراءة الرسائل الواردة فى الأحلام واختراق رموزها"(٢).

و"تتضمن المنامات إشارات وعلامات دالة مما يجعلها حقلًا مناسبًا للاشتغال السيميائى لا سيما أن عمل مفسر الأحلام كما يشير السيميائيون عمل سيميائى بامتياز... فالنص الحلمى وتعامل القارئ معه، هو عمل سيميائى أيضًا، يستقصى علاماته وإشاراته الدالة، ويبحث فى دلالاته النفسية والاجتماعية والثقافية"(٣).

ومن أمثلة الحُلم المنامى الذى يتضافر مع الخيالى والعجائبى ما جاء فى قصة (ذئاب مارقة)، يقول السارد/ البطل: "**قمت بأعمال مضنية، فنمت على حافة الغابة، ورأيت فريدة تتسلل من الحلم إلى مكانى حيث أنا ممدد فوق ربوة عالية، وكل أعضائى هامدة. كان قلبى يدق دقات شديدة، فجاءت مسرعة، وقبلتنى عنوة.**

لم أفق من نشوة القبلة التى أوشكت أن تفقدنى تماسكى، فقلت مطلقًا صيحة غضب: ابعدى عنى بوصتين، فعطرك يدوخ رأسى. عطرك الخوَّان يحولنى إلى واحد من سباياك المهزومين. لست من هذا الصنف من الرجال.

ضحكت دون تحفظ وهى تعرف أنها الاختبار الأصعب بالنسة إلى، فقد استيقظت ذكورتى بشدة، وهى أبصرت ذلك بعينيها الوقحتين. كدت ألتحم بها واخترق جسدها اللدن غير أن نظرة مستسلمة لوجه الفيوم أعادتنى إلى فكرة الموت.

أعرف أن الحياة تهمش الموت وتطرده نحو حيز ضيق، ولهذا السبب فقد بعض ملاحتى، وشعرت بزرقة تسرى فى أوصالى.

يا ابن أختى، مهما اغتنمت الفرص لتحقيق متعك وملذاتك، فمصيرك التراب. هل أنت مقتنع بعباراتى؟

(١) شاهر محمد عبد الرحيم جبر: الرواية التاريخية العربية فى الأدب العربى الحديث (١٩٦٧- ٢٠٠٠) دراسة فى الرؤية والتشكيل، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، الأردن، شباط ٢٠٠٨م، ص١٢٣.
(٢) د. سليمان الدليمى: عالم الأحلام، تفسير الرموز والإشارات، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٢٨.
(٣) ينظر، د. حصة بنت زيد المفرح: تخييل الحلم فى السرود القصيرة: منامات سردية لحسن النعيمى أنموذجًا، مرجع سابق، ص١١٢٦.

دققت النظر فى وجهه، فوجدت صرامة لم أتعودها، وشعرت بأمى زينب تغمرنى قبل أن تمضى نحو الصحراء التى أكرهها، فمنها تأتى الذئاب والضوارى والأفكار الشريرة التى تلبس ثوب الفضيلة"/٩١، ٩٢.

يكشف النص الحُلمى السابق –بوصفه حدثًا مفصليًّا فى سرد القصة– عن أبعاد رمزية عميقة تتعلق بأزمة الإنسان الوجودية فى صراعه مع مغريات الحياة، حيث يبرز الصراع الداخلى للبطل بين رغباته اللاشعورية والتزاماته الروحية، وانتصاره فى نهاية الأمر على مغريات الحياة، وقوله: "**لست من هذا الصنف من الرجال**"، إنما يدل على مقاومته الشديدة، ورفضه للمغريات.

ورغم أن غالب العلامات والرموز فى الأحلام تنطلق من دوال لها مدلولات ثابتة وقارة فى الثقافات وكتب تفسير الأحلام، غير أن هذا لا ينطبق تمامًا على التخييل الحُلمى فى سرود القصة، فدوال الأحلام تتشكل فى الحقيقة لا إراديًّا، ولا يتعمدها الرائى، بينما ينطلق الكاتب فى كتابة الحُلم من تشكيل دوال المنامات إراديًّا، وهذا يسلمنا بأن كتابة الحُلم هى كتابة تخييلية صرفة، لم تعتمد على واقع حُلمى للرائى، ومن ثمَّ فإنها تحتمل تفسيرات تتجاوز التأويلات الثابتة إلى تأويلات جديدة تقترن بالنص وخصوصيته(١).

وقد ميَّز "بيرس Pierce" بين أنواع العلامات، فمنها: العلامات الأيقونية، مثل: الصور والرسوم البيانية والخرائط، وهى العلامات القائمة على المحاكاة، والعلامات الإشارية، التى بينها وبين مدلولاتها تلازم مثل دلالة الدخان على النار، والعلامات أو الرموز الاصطلاحية، وهى ما اتفق عليه مجموعة من الناس، وليس بينها وبين ما تدل عليه أى محاكاة، مثل إشارات المرور، وقد تشير العلامة –حسب بيرس– على موضوع من خلال مؤول، وهذه العلامة قد تكون ضمن مستويات تأويلية يسميها بيرس (السيموزيس) أى السيرورة التأويلية، وهذه السيرورة تكون لا نهائية التأويل(٢)، وبناء على ذلك يمكن تفسير ما يحمله النص الحُلمى من علامات ورموز على النحو التالى:

(١) ينظر، د. حصة بنت زيد المفرح: تخييل الحلم فى السرود القصيرة: منامات سردية لحسن النعيمى أنموذجًا، مرجع سابق، ص١١٢٨، ١١٢٩.
(٢) ينظر، السابق نفسه، ص١١٢٦، ١١٢٧.

العلامات والرموز فى النص المنامىّ الجزئى	مسارات السيموزيس/ السيرورة التأويلية
– حافة الغابة	يعكس هذا الفضاء المكانى عددًا من الدلالات التأويلية، منها: – العزلة والانفصال عن العالم الخارجى. – المجهول والخطر. – الصراع أو الحدود بين الحياة والموت.
– الربوة العالية	يشير هذا الفضاء المكانى إلى اتساع رؤية الحالم وخبرته بأمور الحياة، لكنها تعكس فى الآن نفسه حالة من الضعف والعجز، حيث الشخصية ممددة، وكل أعضائها هامدة.
– فريدة	تجسد هذه الشخصية المنامية عددًا من الدلالات، أبرزها: – الرغبة والغواية والضعف. – الدنيا الخادعة بمحاسنها ومفاتنها. – التحدى والصراع الداخلى بين الرغبة والخوف.
– العطر	– يرمز للإغواء والفتنة.
– القبلة	– تشير إلى الإثارة وقوة المغريات، والخطر الذى يهدد الفضيلة والاستقرار النفسى.
– الموت/ التراب	– يدل على وعى الحالم بالفناء أو النهاية والمصير الحتمى.
– الذئاب	– تشير إلى المخاوف الداخلية للحالم.

ومن أمثلة حُلم اليقظة الذى يتضافر مع الأسطورة فى بناء القصة، ما ورد فى قصة (مرابض الطير)، فغياب محبوبة البطل فى القصة دفعه لا شعوريًّا للبحث عن بديل لها، فاستحضر عبر حلم اليقظة كائنًا أسطوريًّا ساحرًا ومغريًا تمثل فى جِنِّيَّة البحر؛ لتعوضه هذا الغياب، وحلم اليقظة حيلة دفاعية لاشعورية يلجأ إليها الشخص لتحقيق ما عجزت نفسه عن الوصول إليه فى الواقع(١)، ولاشك أن استخدام القاص لهذه التقنية عمل كشف الأبعاد النفسية للبطل وصراعاته الداخلية.

وإذا توقفنا عند بعض العلامات والرموز فى حدود هذا النص التخييلى لحُلم اليقظة، نجد أن الشخصيتين الأنثويتين: "منى" و"جنيَّة البحر"، تجسدان رغبات البطل المكبوتة، وحنينه إلى الحب والارتباط، كما أن البيئة البحرية المتمثلة فى (البحر وأمواجه الغاضبة) تمثل الغموض والتغيّرات أو التقلبات التى مرّت بها حياة البطل، كما تعكس هذه

(١) ينظر، د. سعد جلال: أسس علم النفس الجنائى، دار المطبوعات الجديدة، القاهرة، ط١، د.ت، ص١٣٢.

البيئة الثائرة مشاعر القلق والخوف، أما (جمع الأصداف) فيرمز إلى البحث عن الذكريات، كذلك يشير (الحبل المشبوك) إلى مدى ارتباط البطل بهذه المرأة الخرافية، والحياة العاطفية عمومًا، وهكذا يقدم حُلم اليقظة التخييلى إشارات وعلامات سيميائية متعددة يكشف تأويلها عن تداخل رغبات البطل، وصراعاته الداخلية.

٢/٢- سيميائية الصورة الفنية:

تأخذ أحيانًا بعض الصور الفنية من تشبيهات واستعارات وكنايات أبعادًا رمزية تحمل دلالات محدودة، غير أنها تسهم فى بناء الصورة الكلية، وتشكيل الرؤية الإبداعية للكاتب، ولا يعنى دراسة هذه الصور البيانية الجزئية أننا نفصلها عن سياقها فى النص القصصى؛ لأن دلالة الصورة الرمزية تتضح من خلال فهمها فى سياقها داخل النص ككل، ويعد التشبيه من الأساليب التى لها موقع حسن فى البلاغة؛ وذلك "لإخراجه المعنى الخفى إلى الجلى، وإدنائه البعيد من القريب"(١).

وتلعب التشبيهات دورًا مهمًا فى تجسيد أحوال الشخصيات وواقعها، وتسهم فى بناء صورة كلية عن التحديات الوجودية التى تواجهها، مما يدفع إلى تعاطف القارئ معها، وشعوره بعمق معاناتها، ومن أمثلة ذلك قول السارد عن الرجل القابع فى الحفرة فى قصة (لكل حفرة ضحكة!): "**بدا كالتمثال الذى نحته فنان تعبيرى، ثم فى زحمة المتاعب نسِى أمره نهائيًا، فبَقِى فى طور التشكيل حيث تغيب ملامح الوجه وإن بدت ذقنه مرسلة**"/١٧، فتشبيه الرجل بتمثال يعكس جموده وانفصاله عن عالم الأحياء، ونسيان أمر التمثال يكشف عن الإهمال الذى تعرض له الرجل فى حياته، وغياب ملامح الوجه يشير إلى حالة الاغتراب وضياع الهوية والملامح الإنسانية، وهو ما يجسد حالة الشخصية التى تعيش واقعًا مؤلمًا.

كذلك تشبيه الرجل –فى القصة نفسها– بدودة مسكينة تزحف بين التراب يعمق من دلالات الضعف والضياع والمعاناة وقسوة الواقع التى يحملها النص، يقول السارد: "**طوته عثراتٌ مؤلمة حتى إنه مرَّ بحالة الزحف كدودة مسكينة لا تدرى سبب وجودها فى هذا المكان بين التراب**"/١٧، فاختيار الكاتب لدودة لا حول لها ولا قوة يبرز حالة

(١) السيد أحمد الهاشمى (ت١٣٦٢هـ): جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت- لبنان، د.ط، ١٩٩٩م، حاشية١/ ص٢١٩.

العجز والاستسلام التى تعانيها الشخصية، وتموقع الدودة بين التراب يشير إلى قسوة الواقع وموت الأمل، وقوله "طوته عثرات مؤلمة" يدل على تراكم التجارب القاسية، ويمهد للتشبيه ويزيد من تأثيره فى نفس القارئ ليستشعر معاناة الشخصية.

كذلك تقدم الاستعارات تأويلات دلالية لها أهميتها فى التحليل السيميائى وفق سمكها الدلالى وإيحائيتها وموقعها السياقى، ومن أمثلة الاستعارات المكنية قول السارد عن أعمدة الشارع فى قصة (لكل حفرة ضحكة!): "**الأعمدة التى زهقت من الوقوف، فبدت مرهقة**"/١٦، فقد حذف الكاتب لفظ المستعار منه، واكتفى بذكر شيئين من صفاته دليلًا عليه، وهما الزهق والتعب، وذلك حتى يصرف ذهن المتلقى عن المعنى الحقيقى للفظ المستعار إلى المعنى المجازى الجديد الذى يُظهر أن الأعمدة ليست مجرد كائنات جامدة، بل تحمل مشاعر مشابهة للبشر، مما يضفى عمقًا شعوريًّا على المشهد يتناسب وقبوع البطل فى حفرة مظلمة، وشعوره بالوحدة والإنهاك، ومن ذلك أيضًا قوله السارد فى قصة (انسحاب منظم): "**الشمس تنكرت لدورة الجغرافية**"/١٥، فقد حذف لفظ المشبه به، واكتفى بذكر شىء من صفاته وهو التنكر، والاستعارة توحى بفقدان الأمل، وتعطى إحساسًا بالضياع مما يزيد من عمق المعاناة، ومن ذلك أيضًا قول السارد فى قصة (مرابض الطير): "**شمس الله تمكنت من الإفلات من مكايد السحب الرصاصية**"/٥٣، فقد أضفى الكاتب على الشمس والسحب صفات إنسانية، فالأولى تتمكن من الإفلات وتتغلب على العوائق بوصفها رمزًا للأمل الذى يضىء الحياة ويمنحها معنى، والثانية بلونها الرصاصى تصنع المكائد بوصفها رمزًا للتحديات والأجواء الملبدة بالصعوبات التى تعيق رؤية النور أو الأمل.

وهكذا تمثل الطبيعة بمفرداتها وعناصرها المتنوعة رافدًا مهمًا يستقى منه القاص ما تتجاوب دلالاته الرمزية مع تجاربه وأفكاره، ومن اللافت أن العناصر الجامدة بدلالتها المحدودة فى الواقع، قد يكسبها النص –أحيانًا– أبعادًا دلالية رحبة، وإيحاءات قوية، تتشكل وفق رؤية القاص وانفعالاته، بحيث تبدو فى حالة دينامية، وتوحى بغير ما توحى به فى الطبيعة[١]، وقد مرَّت بنا عناصر من الطبيعة تحولت دلالتها المحدودة فى الواقع إلى معانٍ جديدة أكثر عمقًا وارتباطًا برؤية القاص وفكرته، فالبحر –على سبيل المثال– الذى يمثل

(١) ينظر، جميل إبراهيم أحمد كلاب: الرمز فى القصة الفلسطينية القصيرة فى الأرض المحتلة (١٩٦٧- ١٩٨٧)، مرجع سابق، ص١٣٨، ١٣٩.

رمزًا للهدوء والسلام الروحى، نجده بأمواجه الغاضبة فى سياق قصة (مرابض الطير) يعكس حالة القلق والاضطراب للشخصية الرئيسة، ويغدو رمزًا للعزلة والاغتراب والصراعات الداخلية.

كذلك استثمر سمير الفيل الطير والحيوان وتحولاتهما الرمزية لتمرير تجربته الإبداعية، وتوصيل ما يجول فى فكره إلى المتلقى، مستفيدًا من الإرث الثقافى المتصل بصفات هذه الطيور والحيوانات وطباعهما، ومن الميثولوجيا العربية التى تنظر إلى الطير والحيوان نظرة أسطورية(١)، إذ تزخر قصص المجموعة بإشارات وتراكمات علاماتية للطير والحيوان تحمل دلالات رمزية، تجاوزت فيها نظرة الكاتب "حدود التأويلات المجردة إلى أبعاد مضمرة، وفضاءات تعددية أكثر اتساعًا ورحابةً، تؤدى دورًا مهمًا فى اكتشاف جماليات النص وتمنحه طاقةً هادرةً من المنافذ الثقافية والفكرية، كما استطاع –من خلالهما– إيجاد ركن بلاغى فى رفد تشكلات الصورة الفنية وبنيتها وملء فراغاتها"(٢)، ففى قصة (ذئاب مارقة) تلعب (**الذئاب**) دورًا عدائيًّا/ معارضًا للشخصية المحورية، تعوى عندما يشتد الظلام، غير أن البطل ينجح فى إبعادها وإخافتها، يقول السارد البطل:

"**حتى فى الليالى الحالكة التى تعوى فيها الذئاب من بُعد كنت أخرج وحدى بمشعل فى يدى، وقطعة حديد معقوفة، فتبتعد مذعورة، وهى فى غاية الخوف**"/٨٩.

ولا يُراد بالذئاب مجرد الحيوانات الصحراوية الضارية كما يتضح من المعنى الظاهر، فالذئب يحظى بتجليات كثيرة فى الثقافة العربية، والميثولوجيا، والأديان، والموروث الشعرى، والحكايات الشعبية، ومنها أن العرب اتخذته رمزًا للمارقين(٣)، أى الخارجين عن الدين، وفى ذلك رمزية مضمرة إلى كل الذين يحاولون بعوائهم إغواء المريد، فهؤلاء يعوون فى الليالى الحالكة، أى التى بلا قمر أو بلا مثل أعلى أو ولىّ، والعواء وسيلتهم فى الإغواء، وكما أن الإغواء يكون بحجج متباينة والمغريات تكون بأشكال متنوعة، فكذلك العواء الجماعى للذئاب يكون بنغمات مختلفة، حتى ينخدع

(١) كان العربى يستدعى الطير "فى خوفه من الموت، وفى شنّه الحرب ضد أعدائه، وفى طلبه الثابت للخلود،... وفى تفاؤله وتشاؤمه، كان يستذكر الطير، ويستدعى منه أحوالًا وصورًا مناسبة لكل مقام". د. عبد القادر الرباعى: الطير فى الشعر الجاهلى، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٨م، ص٦٥. كما اتخذ العربى من الحيوان دالًا رمزيًّا للتعبير عن صراعاته النفسية، وتصوراته الذاتية، ووظّفه للدلالة على حقول تتعلق بالحسن والقوة والسرعة...، وحقول أخرى تتعلق بالبغض والتشاؤم. ينظر، د. إبراهيم مصطفى الدّهون: رمزية الحيوان فى شعر ابن المعتز، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، مج١٤، ع٢، ربيع الآخر ١٤٤٢هـ/ نوفمبر ٢٠٢٠م، ص٨٦١، ٨٦٢.

(٢) د. إبراهيم مصطفى الدّهون: رمزية الحيوان فى شعر ابن المعتز، مرجع سابق، ص٨٣١.

(٣) ينظر، صلاح عبد الستار الشهاوى: الذئب آكل الجن وسادن الأساطير، المجلة العربية، الرياض- المملكة العربية السعودية، ع٥٢٠، جمادى الأولى ١٤٤١هـ/ يناير ٢٠٢٠م، ص٨٨.

المستمع فيتوهم أن هناك عددًا أكبر من الذئاب، أى من المخالفين الخارجين عن الدين، فيتبعهم، وبذلك ينكشف اللثام عن المغزى/ النسق المضمر من توظيف لفظة (ذئاب)، ورغم كثرة الذئاب ووحدة البطل إلا أنه استطاع إبعادهم وتخويفهم بما فى قلبه من إيمان "**مشعل فى يدى**"، وبالقوة إذا لزم الأمر "**قطعة حديد معقوفة**"/٨٩.

وفى قصة (انسحاب منظم) نجد ذكرًا للصقور، والنسور، والحدادى، والعنادل، والهداهد، والعصافير، بأسلوب رمزى موحٍ ودال، يبرز حالة الضعف والهزيمة التى تعانى منها الشخصيات والمجتمع ككل، يقول السارد: "**أين اختفت الصقور والنسور والحدادى؟ أين غابت العنادل والهداهد والعصافير؟**"/١٤، فالطيور التى ترمز للقوة والحرية مثل (الصقر)، ولها علاقة بالخلود، وارتباط بأسطورة لقمان الحكيم، مثل (النسر)[١]، و(الهدهد) برمزيته للمعرفة والبحث عن الحقيقة، و(العصافير) و(العنادل) برمزيتهما للحياة والبهجة، والتغريد والغناء، جميعها غابت عن المشهد، وتحوّلت رمزيتها إلى التعبير عن فقدان الأمل والبهجة والحياة، وغياب المعرفة وسبل الخروج من الأزمة.

وتتجلى الدلالات الرمزية للحيوان فى قصة (لكل حفرة ضحكة!)، فـ(العرسة) التى تظهر فى بداية القصة، وقد نجت من الموت أو من دهس سيارة لورى بأعجوبة، إنما ترمز إلى الحظ الذى يتمناه البطل، والأمل الذى يحتاجه لمواجهة المحن، يقول السارد: "**مرقت عرسة من حفرة مجاورة لها، فاندفعت فى طريقها نحو هدف محدد، ربما بسبب سرعتها كادت سيارة لورى تدهسها غير أنها انحرفت، فنجت من الموت. يا الله! كم نحن بحاجة إلى حظ حسن كى نمضى فى مشوارنا القسرى بأمان!**."/١٦، أما (القطة) التى ماءت بكسل، وتجنبت مرور كلب رغم هزالته وضعفه، فترمز إلى الاستسلام واليأس، وهو ما يعكس حالة القلق والإحباط التى يعانيها البطل القابع فى الحفرة، وعجزه عن مواجهة أبسط الأزمات التى تواجهه.

٣- سيميائية اللغة:

استطاع الكاتب أن يمزج بين مستويين من اللغة، **الفصيحة والعامية**، وأن يوظفهما بإتقان فى نسج العلاقات البنائية داخل عالمه النصى، والإبانة عما يدور فى بواطن الشخصيات من مشاعر وأفكار، فعند استقراء نصوص المجموعة وتتبع الكاتب فى

(١) ينظر، ريما الدياب: ميثولوجيا الطيور فى الشعر العباسى، مجلة التراث العربى، اتحاد الكتاب العرب، العدد المزدوج (١٥٧- ١٥٨)، ربيع- صيف ٢٠٢٠م، ص١٢٥، ١٢٦.

لغته للوقوف على مدى مهارته فى توظيف علاماتها وعلاقاتها وما تنتجه من دلالات، تبين ميله إلى استخدام الألفاظ والتعبيرات العامية الدارجة على ألسنة الناس فى بيئته المصرية، مما يجعل النص أكثر حيوية وقربًا من التجربة الحياتية، ويُظهر أن اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل، بل هى أيضًا وسيلة للتعبير عن الهوية والانتماء بما تحمله من تجارب شخصية.

ومن أمثلة هذه الألفاظ والتعبيرات العامية المنثورة فى نسيج قصصه، توظيفه للأمثال الشعبية كما مرَّ بنا فى حديثنا عن سيميائية التناص الشعبى، ومنها أيضًا قول السارد عن تصرفات (عزوز) فى قصة (الكنبة الجلد): "**زاد الطين بلة**"/٦٥، وهى عبارة تدل عامة على تفاقم المشكلة بدلًا من حلها، وتشير فى السياق إلى تصرف (عزوز) الذى زاد من تعقيد الخلاف مع زوجته بسبب إصراره على الاحتفاظ بالكنبة، مما يكشف عن انعدام التواصل أو التفاهم بين الزوجين، ومثل قول السارد عن (سنية) الزوجة: "**وحين تهمُّ بالتنظيف تجد عفاريت الدنيا تقفز أمامها**"/٦٦، والعفاريت هنا تمثل العقبات والمشاكل التى تعرقل سلاسة الحياة، مما يعبر عن شعورها بالاختناق والضيق نتيجة الوضع المفروض عليها، ومن ذلك أيضًا وصف السارد لها بقوله: "**تعصب رأسها بقرطة محلاة بالترتر**"/٦٦، وتشير هذه العبارة إلى محاولة الزوجة إظهار جمالها، وتحسين حالتها المزاجية، ومقاومة صراعها النفسى بسبب الوضع العائلى، ومن ذلك قول السارد عن (عزوز): "**مزاجه عالى العال**"/٦٦، وهى عبارة تدل على الرضا والثقة بالنفس بعد شراء الكنبة والاحتفاظ بها، كما توحى بعدم اكتراثه بمشاعر زوجته، واندماجه مع عالمه الخاص بعيدًا عن أجواء التوترات الزوجية، ومن التعبيرات الشعبية أيضًا قول السارد عن زوجة عزوز: "**كادت ترقع بالصوت الحيانى**"/٦٧، إذ تدل العبارة على محاولة الزوجة للتعبير عن صراعها الداخلى ومشاعر ضيقها واستيائها من تصرفات زوجها، والصوت الحيانى هنا يبرز شدة غضبها، أما قول السارد على لسان (عزوز): "**ما لها العيشة البسيطة بلا شخير أو منغصات؟**"/٦٧، فاستخدام الكاتب للفظتى (شخير) و(منغصات) تعكسان تخلص الشخصية من ضغوط الحياة اليومية بعد مغادرة الزوجة.

ومن هذه التعبيرات العامية الدراجة أيضًا فى قصة (لكل حفرة ضحكة!): "**عربة البوكس**"/١٦، "**زهقت من الوقوف**/١٦"، ومنها فى قصة (ذئاب مارقة): "**عطرك يدوخ**

رأسى"/٩١، ومنها فى قوله فى قصة (انسحاب منظم): "**الريق كاد يجف**"/١٣، وهو تعبير يدل على العطش الشديد، والحاجة الملحة للماء.

وبالرغم من أن الكاتب لم يكن مشغولًا بالجرى وراء الزخارف اللغوية، وحشد الألفاظ الغريبة لخلق نوع من الدهشة للقارئ، وميله الواضح إلى الألفاظ المأنوسة الناعمة، والتعبيرات الدارجة البسيطة، إلا أن لغته فى مجملها لغة تشعرك فى جانب كبير منها بالفصاحة، فلا تلقى ألفاظًا تخالف الذوق، أو تعبيرات سُوقيَّة منفِّرة، أو أفكارًا مبهمة تستعصى على الفهم والتأويل؛ بسبب عجز اللغة السردية عن صياغتها والتعبير عنها، بل تجد انسجامًا وتضافرًا بين العامى والفصيح فى بناء نسيج النص، ومن أمثلة ذلك قول السارد فى قصة (شجرة ليمون): "**لا يوجد طريقة للكشف عن أحوال الدنيا غير الهجوم العكسى بادِّعاء الفحولة، حينها يستعرض الرجال تجاربهم، وهم جالسون فى المقهى، يشيرون إلى وجود رجال عنِّينين، ليس لهم فى النساء**"/٣٦. فالنص يتناول مشهدًا اجتماعيًّا فى مقهى، حيث يجتمع الرجال لتبادل تجاربهم، وتتضافر فى النص التعبيرات العامية والفصحى لتشكيل دلالات تعكس قضايا اجتماعية معقدة عن الفحولة والعجز، فكلمة (الفحولة)؛ كلمة فصيحة، تحمل إيحاءات ثقافية بوصفها علامة على القدرة الجنسية، ويمثل التفاخر بها –المتمثل فى كلمة (يستعرض)– جزءًا من الهوية الذكورية، أما قوله: "ليس لهم فى النساء" فرغم فصاحته إلا أنه من التعبيرات الشائعة فى العامية، ويحمل دلالات سوسيولوجية وسيكولوجية تتعلق بالعجز الجنسى.

كما تتماز لغة الكاتب **بالتكثيف والإيحاء**، وهو ما تجلى فى كثير من مباحث هذه الدراسة، إذ تبدو لغته محدودة جدًّا، شديدة التركيز فى حيزها الخطابى وعدد كلماتها، بلا غوص فى جزئيات أو تفاصيل، لكنها فى الآن نفسه لغة تحيل على عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدلالات المخبوءة وراء الكلمات، وقد تجلى ذلك بوضوح فى سيميائية الإشارات والإيماءات، وسيميائية الألوان وغيرها، ومن ذلك أيضًا –على سبيل المثال– قول السارد فى قصة (العودة إلى القبو): "**لا تسمح للشمس بالمرور**"/٦٠، وقوله: "**كل شىء فى أوله صعب**"/٦٣، فالجملة الأولى تدل على الظلام والانغماس فى الجهل، وفقدان الأمل، مما يعكس حال عمال القبو، بينما تشير الجملة الثانية إلى الحياة الجديدة والتحديات التى تواجه الشخصيات دون خوض فى تفاصيل وتفريعات، كذلك لاحظ

الإيحاءات الدلالية فى قول السارد فى قصة (انسحاب منظم): "**نظرات زائغة**"/١٣، وقوله: "**لا رغبة فى ماء رائق**"/١٣، فالجملة الأولى تعكس حالة الضياع والتشتت والخوف، بينما تشير الثانية إلى فقدان الأمل فى الحصول على أبسط ضرورات الحياة، فالكاتب يجيد اختيار الألفاظ الموحية المحملة بدلالات يضيق المقام عن ذكرها، مما يعطى النص طابعًا شعريًّا، ويعمق من تأثيره العاطفى.

وتتجلى سيميائية اللغة أيضًا فى **الحوار** الذى جاء بنمطيه الداخلى والخارجى، ولعبت لغته دورًا رئيسًا فى تشكيل الخطاب القصصى، وتطويره، وتعميق دلالاته المضمرة، وإفراده بخصيصة تعدد الأصوات مما يغنى النص بتنوع وجهات النظر(١)، فضلًا عن دوره فى إضاءة الشخصية، والكشف عن أفكارها ورؤاها وردود أفعالها وهواجسها وصراعها الداخلى، مما يسمح للقارئ بتفسير خفايا سلوكها، وتقييم مواقفها، والتأمل فى الرسائل الخفية وراء كلماتها، وفهم أبعادها الدلالية(٢)، وقد اتكأ الكاتب كثيرًا على لغة الحوار فى الكشف عن مشاعر الشخصيات وصراعاتها، ومن أمثلة ذلك الحوار بين (الرجل القابع فى الحفرة) و(الطفل) فى قصة (لكل حفرة ضحكة!)، يقول السارد:

"**سأل الرجل القابع فى حفرته كأنه نادم على منحه الحياة قائلًا: أتريد حاجة يا عمى؟**

رمقه الرجل بقليل من الاستغراب وبقليل من الغضب، ثم خرج عن صمته بعد بلع ريقه مرتين قائلًا: هل تشترى لى ولك طعامًا؟

نعم، أشترى.

فتَّش الرجل فى جيوبه عن نقود، فأخرج الأوراق المبتلة، ونزع منها عدة جنيهات قائلًا: هات ما يُنقذنا من الجوع، ولا تتأخر.

غاب الولد عدة دقائق، وجاء يعدو وبيده أكياس ملفوف فيها الطعام: اصعد لنأكل.

اهبط، هنا أفضل.

لا، الحفرة تُرعبنى.

(١) ينظر، د. محمد القاضى وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠م، ص١٥٩.
(٢) ينظر، د. جمانة الدليمى: الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، دار النابغة، طنطا، ط١، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٢٠٢، ٢٠٣.

أنت هنا فى أمان.

مد يده بالطعام، وأوشك أن يمضى بمفرده نحو الطريق ذى الأنوار البعيدة.

سعل الرجل بعد أن فكر طويلًا، وأشار إلى الولد بيده قائلًا: توقف، سوف أُجيب طلبك"/١٨، ١٩.

فلغة الحوار التى اختارها الكاتب تكشف عن حاجة الإنسان الأساسية إلى الطعام برمزيته للزاد العاطفى والإشباع الروحى.

وكذلك حوار البطل مع ذاته فى القصة نفسها، يقول السارد:

"**سأل الرجل نفسه قائلًا: أهو طفل أرضى أم ملاك هبط من السماء خفية؟**

لأول مرة منذ زمن بعيد، وجد نفسه يبتسم، ثم تحولت تلك الابتسامة إلى ضحكة سمعها الناس جميعًا فى مشارق الأرض ومغاربها"/١٩.

فلغة المونولوج تُظهر البُعد الدلالى فى تحول البطل من حالة اليأس إلى الأمل، فاختيار الكاتب للفظتى (الابتسامة) و(الضحكة) يبرز تدرج الحالة الانفعالية للشخصية، فالابتسامة تشير إلى بدايات حالة الرضا، والهدوء الداخلى، والتواصل الإيجابى مع الطفل/ الآخر، وهى تعنى لغويًّا ضحكة خفيفة بلا صوت[١]، بينما لفظة الضحكة بدلالتها اللغوية على انبساط الوجه وانفراج الشفتين عن الأسنان من السرور مع مصاحبة الصوت[٢]، فإنها تشير إلى الانفتاح على الحياة ونهاية الصراعات التى تواجهها الشخصية.

كما تلعب لغة المونولوج فى نهاية قصة (مرابض الطير) دورًا مهمًا فى كشف الدلالات المضمرة للنص ومشاعر الشخصية الرئيسة، يقول السارد البطل:

"**قلت لنفسى وأنا ألتقط أنفاسى بصعوبة: الشمال.. البعيد"/٥٥.**

فلفظة (الشمال) ترمز للأمل أو المستقبل، لكنه يبدو بعيد المنال، وهو ما يعكس الصراع النفسى للشخصية، وما تعانيه من تحديات فى مواجهة الواقع.

(١) ينظر، د. أحمد مختار عمر وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، مادة (بسم)، ص٢٠٦.

(٢) ينظر، السابق نفسه، مادة (ضحك)، ص١٣٤٨.

٥- سيميائية الأساليب:

تنوعت أساليب سمير الفيل فى نصوص المجموعة، والأسلوب فى الأساس "علامة تكشف اللثام عمن يستخدمونها ومدى علاقاتهم بالنسقى والجمعى... (و) ما يميز الأسلوب حقيقة هو وظيفة العلامة اللغوية التعبيرية Expressive، مما يشى بعدم كفاية اللسانيات، والدلالية خاصة، بمعاينة دلالة الأسلوب ووظائفه؛ وهو ما دفع بحقيقة الأسلوب إلى حقول السيميائية؛ فغدت ظواهره الأسلوبية بتعبيراته وتمثلاته من خصائصه الفردية وانتماءاته الاجتماعية وملامحه الثقافية عناصر سيميائية نسقية دالة"(١)، ويمكن عرض الظواهر الأسلوبية فى نصوص المجموعة، وإخضاعها للتحليل السيميائى على النحو التالى:

٥/١- التكرار اللفظى:

شكَّل تكرار الألفاظ فى النص الواحد بنية أساسية فى بناء الدال الرمزى وتوكيده ومدّه بطاقات وإيحاءات انفعالية وتأثيرية، ومن أمثلة ذلك تكرار الكاتب للفظة (حفرة) خمس مرات فى ثنايا قصة (لكل حفرة ضحكة!)، مما يقوى دلالات العزلة، ويُعمق الشعور بالمعاناة، كما تكررت لفظة (البكاء) فى القصة نفسها ثلاث مرات، لا لمجرد تأكيد مشاعر الألم والفَقد، بل لرصد تطور الحالة النفسية للشخصية، فتأمل قوله السارد عن الطفل: "طفل يبكى"/١٦، ثم قوله: "توقف عن البكاء مستغربًا"/١٧، ثم قوله: "قد توقف نهائيًّا عن البكاء"/١٨، فهذا التدرج يُظهر تطور الحالة النفسية للطفل، أيضًا تكرار الكاتب للفظتى (الجوع) و(الطعام) ثلاث مرات يعبر عن احتياجاته الأساسية للبقاء، إذ لا يعنى الجوع مجرد الحاجة الجسدية للطعام، ولكن يعنى أيضًا الاحتياج العاطفى، كذلك إلحاح الكاتب على تكرار فكرة الجوع، فى مثل قول السارد: "فكر فى كونه جائعًا"/١٧، وقوله فى حوار الرجل إلى الطفل: "هل تشترى لى ولك طعامًا؟"/١٨، و"هات ما يُنقذنا من الجوع، ولا تتأخر"/١٨، مما يعكس معاناة الإنسان الوحيد فى المجتمع، واحتياجه لمؤازرة الآخرين فى مواجهة الحياة.

كذلك تكرار الكاتب للفظة (الذئاب) ثلاث مرات فى قصة (ذئاب مارقة): "الليالى الحالكة التى تعوى فيها الذئاب من بُعد"/٨٩، و"الصحراء التى أكرهها، فمنها تأتى الذئاب

(١) د. إبراهيم عمر على المحائلى: سيميائية السرد القصصى فى "خالتى كدرجان" لأحمد السباعى، مرجع سابق، ص٢٥٢٥، ٢٥٢٦.

والضـوراى والأفكـار الشـريرة"/٩٢، "وعنـد حافـة البئـر تتجمـع الـذئاب، تـنهش كـل مـن يصعد"/٩٣. مما يشير إلى الخطر الذى يواجه الشخصية، ويكشف عن قلقها وخوفها من المجهـول، وهـو مـا اسـتدعى تكـرار الكاتـب لكلمـة (المصـير) ثـلاث مـرات: "مصـيرك التراب"/٩١، و"كلنا صائرون إلى المصير نفسه"/٩٢، و"مصيرهم النار"/٩٣، مما يشير إلى مفهوم المصير المحتوم، ويثير تساؤلات حول خيارات الشخصيات ونتائجها.

٥/٢- الأساليب الإنشائية الطلبية:

من اللافت فى نصوص المجموعة أن الأساليب الإنشائية الطلبية هى الأساس الذى يتكئ عليه الكاتب فى غالب الحوارات الداخلية والخارجية للشخصيات، وما يأتى من أساليب خبرية تقريرية يكون للتعليل أو لتفسير تلك الإنشائية وتعميق أثرها وصداها فى نفس المتلقى، ومن ثمَّ لم تأتِ الأساليب الإنشائية عرضًا أو لمجرد التلوين الأسلوبى، وإنما جاءت لتثرى الطابع التخاطبى، وتدفع المتلقى لاكتشاف التجربة بأبعادها الرمزية، وقد اختار الكاتب أنماطًا مختلفة من الأساليب الإنشائية لتشكيل هذه الأبعاد، فالشخصية تتساءل وتتمنى وتأمر وتنهى.. وهكذا تنمو الدلالات وتتكشف الأغراض.

ففى قصة (لكل حفرة ضحكة!) نجد أسلوب الأمر بغرض الالتماس والرجاء متمثلًا فى قول الرجل القابع فى الحفرة إلى الطفل: "**هات ما يُنقذنا من الجوع، ولا تتأخر**"/١٨، مما يعبر عن حاجة الرجل إلى المساعدة، ويكشف عن حالة الضعف التى يعانيها، أيضًا تجلى أسلوب الاستفهام فى القصة نفسها بغرض إظهار التعاطف الإنسانى من خلال سؤال الطفل للرجل: "**أتريد حاجة يا عمى؟**"/١٨، ولاشك أن رغبة الطفل فى تقديم المساعدة رغم صغره وقلة حيلته لها أثرها فى نفسية الرجل وشعوره بالأمل وبأنه ليس وحيدًا فى مواجهة آلامه، وأن هناك مَن يهتم لأمره، أيضًا استخدام الكاتب للاستفهام بغرض التمنى فى قول الرجل للطفل: "**هل تشترى لى ولك طعامًا؟**"/١٨، وقوله "لى ولك" يشير إلى فكرة التضامن الإنسانى، والدعم المتبادل التى يدعو إليها الكاتب، كذلك يأتى الاستفهام بغرض التعجب والدهشة لإثارة المشاعر الإنسانية من خلال سؤال الرجل لنفسه: "**أهو طفل أرضى أم ملاك هبط من السماء خفية؟**"/١٩، مما يبرز الفجوة والتناقض بين عالم الرجل القاسى وعالم الطفولة الملىء بالأمل، ويعكس الصراع الداخلى للرجل بين رؤيته للواقع المؤلم وبين الأمل الذى يمثله الطفل.

ويأتى النداء للاستغاثة من الشدائد والمحن فى قول السارد معلقًا على نجاة العرسة من دهس السيارة اللورى: "**يا الله! كم نحن بحاجة إلى حظ حسن كى نمضى فى مشوارنا القسرى بأمان!**."/١٦.

٥/٣- أسلوب النفى:

يُظهر أسلوب النفى كوامن الشخصية وما ينتابها من اضطراب وقلق وحيرة وصراعات داخلية، مما يضفى جوًّا من التوتر الدرامى، ويعمق التجربة الإنسانية، ويجسد أيضًا تمرد الشخصية على واقعها المحيط، مما يبرز الفجوة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، ففى قصة (لكل حفرة ضحكة!) ظهر النفى فى تعبيرات للسارد، مثل قوله فى وصف حال الرجل القابع فى الحفرة:

- "**لا يريد من الدنيا أى شىء**"/١٧.
- "**لا يملك القوة لمد يده ليخرج جزءًا من المال**"/١٧.
- "**لا يريد أن يصعد ثانية فوق سطح الأرض**"/١٧.

وهو ما يعكس حالة الإحباط وفقدان الأمل، ويعمق الشعور بالانفصال عن العالم الخارجى، ويجسد العزلة النفسية التى يعيشها البطل.

٥/٤- الأسلوب الساخر:

اعتمد الكاتب أحيانًا فى دعم تأثير الدال الرمزى على الأسلوب الساخر والنادرة اللطيفة، وهو أسلوب ليس مقصودًا لذاته بقدر ما هو وسيلة للتأثير فى نفوس المتلقين، وإبراز جوانب الموقف أو المشهد، ومن أمثلة ذلك قول السارد فى قصة (لكل حفرة ضكة!) بعد أن نجت العرسة من دهس سيارة لورى: "**يا الله! كم نحن بحاجة إلى حظ حسن كى نمضى فى مشوارنا القسرى بأمان!**."/١٦، فهذا الحظ الذى يتمناه البطل لمواجهة المحن يضفى عمقًا رمزيًّا للنص.

كما أن طرافة الأحداث والمواقف الهزلية التى هيمنت على حوار الزوجين فى قصة (الكنبة الجلد) قد استدعت أسلوب التهكم والسخرية، ومن أمثلة ذلك قول الزوجة محاولة أن تقنع زوجها بإرجاع الكنبة وعدم جدواها فى البيت، مصرحة ببعض المعتقدات والاقتباسات التى تحمل طابعًا ساخرًا:

- "**إن الكنب الجلد فى البيت نذير شؤم**"/٦٥.
- "**قال حكيم صينى: ما دخلت كنبة بيتًا إلا خربته**"/٦٥.

كذلك تتجلى الأساليب التهكمية فى ردود الزوج على زوجته، ومنها قوله عن الكنبة: "**هى أهم شىء لى فى الوجود**"/٦٥.

ومن أمثلة ذلك أيضًا قول الزوج لنفسه متهكمًا بحرقة على خيارات الحياة، وفكرة العيش من أجل كنبة بدلًا من السعى وراء الأهداف الحياتية الكبرى: "**ما أجمل أن تعيش من أجل هدف تحققه رغم ضغوط الدنيا!**"/٦٨، ومثل قوله أيضًا مبالغًا فى وصف أهمية الكنبة: "**أول حقوق المواطن الصالح أن يشترى الكنبة التى يريدها**"/٦٦.

*****

الخاتمة

ثمة أهداف افتراضية كان على هذه الدراسة –متوسلة بالتأويل السيميائى– أن تصل إليها، متخذة من نصوص المجموعة القصصية (ذئاب مارقة) لسمير الفيل أنموذجًا للتطبيق، تتمثل فى سبر المستويات الدلائلية والجمالية للنص القصصى، من خلال استنباط آليات إنتاج المعنى، وطرائق تشكُّله، وسيرورته السيميائية بمعطياتها النسقية والعلائقية واللسانية والثقافية، وقد ذكرت فى المقدمة الأسباب الداعية إلى اختيار هذا الموضوع بالبحث، والمنهج الذى اتبعته فى درسه، وحسبى هنا أن أرصد أهم ما توصلت إليه الدراسة من خلاصات ونتائج:

١. حملت الوجهة البصرية لغِلاف المجموعة إشارات دلالية، وغايات إيصالية وجمالية، تجعل الغِلاف مثيرًا لفضول المتلقى حول محتوى النصوص، فأيقونة الألوان تتوافق ودلالات النصوص، الظاهرة والمضمرة، واجتماع اللونين الأبيض والأسود يشير إلى ما قد تنطوى عليه النصوص من مفارقات وصراعات وثنائيات ضدية، كما حملت صورة الذئب بنظرته المتربصة الحذرة، والفضاء اللونى البنى الفاتح –باقترابه من لونى النار والدم– إشارات تقوى الإحساس بوحشية الصراعات، وتوحى بالمخاطر والتهديدات والتحديات التى قد تواجه الشخصيات.

٢. انطوت عناوين المجموعة على رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، تفوق – أحيانًا– توقعات القارئ وتأويلاته، وتتماز بطابع إيحائى تحفيزى يثير شهية القراءة، فالعنوان الرئيس –على سبيل المثال– (ذئاب مارقة) يمثل –بدلالاته المتعددة– نقطة انطلاق لفهم التيمات الرئيسة فى المجموعة، خاصة أن كل قصة تحمل شيئًا من دلالات العنوان الرئيس، مما يقوى وحدة المجموعة وتماسكها، كما لاحظت الدراسة أن الكاتب على غير عادته عنون مجموعته بعنوان القصة الأخيرة منها، وهو اختيار قائم على استراتيجية فنية، وتوجهات فكرية ونفسية، تعمق من دلالات النصوص، إذ يعكس –من ناحية– فكرة الدائرة المغلقة فى السرد، بحيث تتطابق البدايات مع النهايات، ومن ناحية أخرى يدعو إلى التأمل فيما تقدم خلال القراءة، وكيف أن النهاية تعيد صياغة الفكرة العامة للمجموعة التى تقوم على الصراعات والتحديات، أما عن عناوين النصوص فلا تتكشف دلالتها إلا بقراءة النص، وهى فى غالبها تجسد فكرة القاص ورؤيته، فعنوان (لكل حفرة ضحكة!) يشير إلى أن كل محنة تحمل فى طياتها جانبًا مشرقًا من الأمل والتفاؤل بانفراجها، وهو ما يعكس

معاناة الإنسان وتطلعاته نحو الأمل، وعنوان (انسحاب منظم) يتسق من ناحية مع انتظام حالة الهزيمة وتكرارها وامتدادها من الماضى إلى الحاضر، ويتناقض من ناحية أخرى مع التمزق النفسى للشخصية وحالة الفوضى والضياع الاجتماعى، وعنوان (صائد الفراشات) يتناغم وفكرة القصة المحورية بدعوتها إلى التأمل فى كيفية استغلال الفرص قبل فوات الأوان.

٣. تنوعت صيغ عتبة الاستهلال وأفكارها ومشاهدها وانطباعاتها ومنطلقاتها الزمنية، وتجاوزت بنيتها نفسها إلى عالم النص بوصفها علامة لاستبطان شبكة العلاقات الدلالية التى تنتظم البنية الكلية للنص، فأحيانًا تقدم مشهدًا وصفيًّا كاشفًا لحال الشخصيات، كما هو الحال فى قصة (لكل حفرة ضحكة!)، وأحيانًا أخرى تكون صريحة يدخل الكاتب من خلالها إلى موضوعه مباشرة كما هو الحال فى قصة (شجرة ليمون)، كما تنوعت عتبة النهايات ودلالاتها السيميائية، ما بين نهايات مكتملة الغلق والحلقات الدلالية، كما هو الحال فى قصة (عجوز الميكروباص)، ونهايات تعليقية تحمل سؤالًا يتطلب الإجابة كما هو الحال فى قصتى (الصحفى عريضة)، و(هل هو أنت يا نعيم؟)، ونهايات مفتوحة تثير تساؤلات القارئ حول مصائر الشخصيات كما هو الحال فى قصتى (العودة إلى القبو)، و(صائد الفراشات).

٤. خلصت الدراسة –من خلال استبطان الحقول الدلالية للألفاظ، والاستعانة بالمربع السيميائى فى كشف طرائق إنتاج المعنى، ونظم اشتغاله– إلى قيام بنية الحدث الرئيس فى غالب نصوص المجموعة على ثنائيات ضدية جدلية، تثير حركة ديناميكية توالدية فى السياق النصى، تتمثل فى ثنائيات (اليأس والأمل) كما فى قصتى (انسحاب منظم) و(لكل حفرة ضحكة!)، و(الخير والشر) كما فى قصة (ذئاب مارقة)، و(السلطة والمقاومة) كما فى قصة (عجوز الميكروباص)، و(العبودية والحرية) كما فى قصة (العودة إلى القبو)، و(الفَقد والإشباع) كما فى قصة (مرابض الطير)، و(الجبر والاختيار) كما فى قصة (الكنبة الجلد)، و(الحرية والالتزام) كما فى قصة (صائد الفراشات).

٥. كشف التأويل السيميائى للشخصية –بوصفها علامة وقوة فاعلة فى تحريك الأحداث وتطويرها فى النص حسب النموذج العاملى– أنها تتجاوز –أحيانًا– العالم البشرى لتشمل أجناسًا أخرى –مثل الطير أو الحيوان أو الجماد أو الكائنات الخرافية– تنطوى على تكوينات ثقافية ذات مرجعيات متنوعة، دينية وتاريخية وشعبية...، كما أنها تحمل دلالات وإيحاءات مضمرة، تتخطى أو تناقض –أحيانًا– الدلالة المحدودة لطبيعتها

فى الواقع، فالنساء عادة ما يمثلن رمزًا للخصوبة وتجدد الحياة، والأطفال يمثلون رمزًا للبراءة والأمل فى مستقبل أفضل، إلا أنهما برزا فى قصة (انسحاب منظم) بوصفهما ضحايا الهزائم وقسوة الواقع، فتغيرت دلالاتهما الرمزية المعتادة إلى النقيض بما يتوافق ورؤية الكاتب فى سياق الأحداث، وهو ما يجعل اللفظتين تتخطيان اللغة الإشارية بدلالتها الثابتة، وترتقيان إلى مستوى الرمز بطاقاته الإيحائية، وأفقه الدلالى الواسع. أيضًا تجاوزت (العصا) دلالة الضرب وإنزال العقاب، لتصبح رمزًا للوحدة التى يدعو إليها الكاتب فى قصة (عجوز الميكروباص)، كما أظهرت الدراسة استلهام الكاتب فى رسم شخصياته لبعض الثيمات بحمولتها المعرفية، مثل شخصية (أمينة) فى قصة (شجرة ليمون) التى استلهم الكاتب اسمها وجانبًا من صفاتها من شخصية الست (أمينة) زوجة (السيد أحمد عبد الجواد) فى ثلاثية نجيب محفوظ.

٦. سكت الكاتب فى كثير من قصص المجموعة عن تسمية شخصياته نهائيًّا، واكتفى بحديث الرَّاوى عنها بضمير الغائب، وتمييزها بصفات تتعلق بخصالها أو سلوكها أو هيئتها أو مهنتها أو عمرها أو بالدور الذى تلعبه؛ حتى تعلق بذهن القارئ ولا يختلط أمرها عليه أو تضيع مساراتها إذا استغرق فى القراءة وظهرت شخصيات أخرى، كما هو الحال فى قصة (انسحاب منظم)، أما عن الشخصيات التى صرَّح بأسمائها، فقد يسمى الشخصيات الثانوية أو بعضها ويسكت عن تسمية الشخصية المحورية كما هو الحال فى قصة (مرابض الطير)، وقد يحدث العكس كما فى قصة (الصحفى عريضة)، وقد يصرح باسم كل شخصية ترد فى القصة كما فى قصة (الكنبة الجلد). ولاحظت الدراسة أن أسماء الشخصيات التى صرَّح الكاتب بها رغم انتمائها لخياله، إلا أنها لم تتسلل إلى نصوصه عشوائيًّا، وإنما جاءت –فى أغلبها– عربية الأصل، مألوفة، تنتمى لبيئة الحكى وزمنه، وللطبقة الاجتماعية للشخصية، بل إنها تناسب أيضًا المرجعية الدينية للشخصية. كما استنتجت الدراسة أن الكاتب يهدف غالبًا من خلال اختيار الأسماء أن تكون مشابهةً للشخصيات بحيث تضفى إشاراتها ودلالاتها على الملامح الجسدية والسمات النفسية للشخصية، مثل شخصية "أمينة" فى قصة (شجرة ليمون)، و"فريدة" فى قصة (ذئاب مارقة).

٧. قدَّمت الأزياء –بوصفها إحدى حقول العلامات– إشارات متعددة الدلالات الحسِّيَّة والمعنويَّة، فأشارت هيئتها –على سبيل المثال– إلى الهزيمة الاجتماعية والانهيار النفسى، مثل أردية الجنود المتشابهة الممزقة عند المرفقين والركبتين فى قصة (انسحاب منظم)، ودلَّت

هيئتها أحيانًا أخرى على الهوية الاجتماعية لفئة ما، والتحوُّلات النفسية والجسدية التى مرَّت بها الشخصيات، مثل أردية العمال الموحدة التى أصبحت مترهلة على الهَزْلَى منهم فى قصة (عمال القبو).

٨. لاحظت الدراسة أن نصوص المجموعة لم تخلُ من شخصيات ذات صفات مذمومة، أو أمراض –عضوية أو نفسية–، أو إصابات، أو عاهات جسدية، وأن هذه الحالات بوصفها علامات لها دلالات ووظائف متعددة، ارتبطت عادة بالخط الدرامى للشخصية، فكانت نقطة تحول فى مساراتها، أو سببًا فى انتهاء دورها الدرامى بالموت كما فى قصة (الواشى)، أو الجنون أو الاختفاء كما فى قصة (شجرة ليمون)، أو الانزواء والعزلة كما فى قصة (رضوض)، كما دلَّت أحيانًا أخرى على المبالغة فى الوصف والمفارقة الدلالية كما فى قصة (صائد الفراشات).

٩. أفضى التحليل السيميائى إلى ما تختزنه العلامات الجسدية المرئية أو الإشارات والإيحاءات غير اللغوية من خبرات ومجموع الترسُّبات الفكرية فى المخيال الثقافى، وما تعكسه هذه العلامات التواصلية من أبعاد دلالية تفصح عمَّا سكت عنه السرد من وصف لمشاعر الشخصيات وانفعالاتها وأفكارها ومواقفها وصراعاتها.

١٠. استندت السيميائية الحسِّيَّة فى استبطان دلالات النص إلى أيقونات الحواس، وعمد الكاتب عادة فى توظيفها إلى آلية الانزياح والتراسل الحواسى؛ لإدراك العالم وتفسيره وإعادة صياغته برؤيته الخاصة، فاستدعى محسوسات لا تنتمى منطقيًّا ولا وظيفيًّا إلى طبيعتها العضوية لتأدية أدوار إيحائية ورمزية فى النص.

ولاحظت الدراسة أن الأيقونة البصرية هى الأكثر استخدامًا فى النصوص، وتعتمد فى اشتغالها على التقاط الصور التى يقدمها الكاتب من خلال السارد، وجاءت صياغة ملامح الوجه وبيان تعبيراته فى مقدمة هذه الإشارات السيميائية بوصفه مرآة حقيقية لانفعالات الشخصية وأحوالها النفسية.

وأظهرت الدراسة أيضًا توظيف الكاتب للغة العيون أو النظرات –بوصفها مدركًا بصريًّا– فى تجسيد المواقف والأحداث، أو التعبير عن المشاعر والانفعالات.

كما كشفت الدراسة عن سيميائية الألوان –بوصفها علامةً ودالًا رمزيًّا– وما تعكسه من مشاعر الشخصيات وطبيعة الأجواء المحيطة بهم، فالجو الملبد بالغيوم الرمادية –على سبيل المثال– فى قصة (انسحاب منظم) يشير إلى حالة الحزن والكآبة

والاستسلام التى تعترى الجنود المهزومين، كما تشير السحب الرصاصية فى قصة (مرابض الطير) إلى حالة الكآبة والقلق التى تعانيها الشخصية. ومن اللافت شيوع اللون الرمادى/ الرصاصى فى قصص المجموعة، بما يمثله من دلالات الحزن والضياع، وقسوة البيئة والحياة.

كذلك أبانت الدراسة عن دور المدرك الشَّمِّى فى ملء الفراغات الدلالية فى السرد، وما استدعته هذه الحاسة من دلالات تتجاوز وظائفها الطبيعية، فالأنف بوساطة الشم يستقطب –على سبيل المثال– رائحة الخيانة كما هو الحال فى قصة (ذئاب مارقة)، وقد تثير الروائح ذكريات الماضى وتحرك المشاعر.

١١. تنوعت الفضاءات المكانية فى قصص المجموعة ما بين حقيقية ومتخيلة، معلومة ومبهمة، مفتوحة ومغلقة، ولكلٍّ دلالته السيميائية الخاصة التى تميزه فى بنية النص، وتتجاوز أحيانًا دلالتها الجامدة والمحدودة فى الواقع، فالنهر –على سبيل المثال– الذى يشير عادةً إلى الحياة والخصوبة والتدفق والحيوية، قد ضربه الجفاف فى سياق أحداث تملؤها مرارة الهزائم ومشاعر اليأس فى قصة (انسحاب منظم) فكان من الطبيعى أن تتحول دلالاته الرمزية إلى النقيض، فيصبح دالًا على فقدان الأمل فى الحياة والموت الروحى والمعاناة والحرمان، والبحر الذى يرمز للهدوء والسلام الروحى، نجده بأمواجه الغاضبة فى سياق قصة (مرابض الطير) يعكس حالة القلق والاضطراب للشخصية الرئيسة، ويغدو رمزًا للعزلة والاغتراب والصراعات الداخلية.

١٢. تعددت دلالات الزمن فى ضوء التأويل السيميائى للنص، فتارة يشير إلى التحديات التى تواجه الوجود الإنسانى كما فى قصة (انسحاب منظم)، وتارة ثانية يرمز إلى الزمن المفقود من حياة الإنسان وأثره فى حرمانه من التحرر والتكيف الاجتماعى كما فى قصة (العودة إلى القبو)، وتارة ثالثة يعكس ضراوة الصراع الداخلى للشخصية، وما تمر به من تحولات وتغيُّرات كما فى قصتى (مرابض الطير) و(صائد الفراشات).

١٣. خصَّبت ظاهرة التناص غالب نصوص المجموعة بعلامات ورموز منحتها أبعادًا دلالية تفوق ظاهرها عمقًا وتأثيرًا، وهى حِوارية أسهمت فى تحقيق الرؤية الإبداعية للكاتب، وعبَّرت بدقة عن الفكرة التى يسعى لتوصيلها، كما استندت إلى مزيج غنى من مرجعيات –دينية، وتاريخية، وشعبية– ممتدة عبر الزمان والمكان، يأتى فى مقدمتها التناص الدينى، الذى وظف الكاتب أنساقه العلاماتية فى كشف التوترات النفسية

والاجتماعية التى تعيشها الشخصيات، وتقديم رؤية عميقة عن معاناة الإنسان وتحديات الواقع وأزماته، ففى قصة (انسحاب منظم) –على سبيل المثال– استلهم الكاتب من قصة سيدنا نوح عليه السلام (السفينة) بوصفها رمزًا للأمل والنجاة والتجديد، كما كشفت الدراسة عن تشابه الحمامة فى القصة نفسها –بما ترمز إليه من سلام وأمل وتحقيق الخلاص الذى تبحث عنه الشخصيات وسط ركام الهزائم– مع حمامة سيدنا نوح عليه السلام التى أرسلها بعد الطوفان، وورد ذكرها فى التوراة فى سفر التكوين. كذلك استلهم الكاتب فى قصة (ذئاب مارقة) بعض المفردات المشحونة بدلالات رمزية من قصة سيدنا يوسف عليه السلام، مثل (الجُبّ، والذئب، والصحراء). أيضًا تجلى تأثر الكاتب بالقرآن الكريم فى تضمينه لبعض ألفاظه وآياته.

كذلك لاحظت الدراسة ظهور بعض الإشارات التاريخية، مثل إشارة الكاتب إلى حرب جهادية وقعت فى الشام –دون أن يحددها بدقة– فى قصة (ذئاب مارقة)؛ مما أضفى عمقًا تاريخيًّا على الأحداث من ناحية، وتماشى مع دلالات الصمود والمقاومة التى تتمتع بها شخصية البطل فى مواجهتها لمغريات الحياة وشرورها من ناحية أخرى.

كما أبانت الدراسة عن الحضور القوى للأمثال الشعبية، وما تعكسه من دلالات عميقة تتماشى وسياق الأحداث فى كثير من نصوص المجموعة، فضلًا عن استفادة الكاتب من الأساطير الشعبية المعروفة التى لا تعرقل فهم القارئ لمضمون القصة، مثل استحضار جِنِّيَّة البحر فى قصتى (شجرة ليمون) و(مرابض الطير)، ولم تكن فى القصتين مجرد كائن خيالى، ولكنها أيضًا قوة خفية يمكنها تخليص البطل من صراعه النفسى.

١٤. عمد الكاتب إلى توظيف تقنية الحُلم وما تتضمنه من إشارات وعلامات دالة فى بعض نصوص المجموعة، فجعل الحُلم –سواء أكان منامًا أم حُلم يقظة– إطارًا لأحداث رئيسة، ووسيلة للغوص فى أعماق النفس البشرية، وقناعًا للتعبير عن رؤيته للواقع، ومن أمثلة ذلك الحُلم المنامى فى قصة (ذئاب مارقة)، وحُلم اليقظة الذى يتضافر مع العجائبى فى قصة (مرابض الطير).

١٥. عكست الصور الفنية من تشبيهات واستعارات وكنايات أبعادًا رمزية ودلالات جزئية أسهمت فى بناء الصورة الكلية، وتشكيل الرؤية الإبداعية للكاتب، فالتشبيهات لعبت دورًا مهمًا فى تجسيد أحوال الشخصيات وواقعها، وأسهمت فى بناء صورة كلية عن التحديات الوجودية التى تواجهها، مما يدفع إلى تعاطف القارئ معها،

وشعوره بعمق معاناتها، فتشبيه الرجل بتمثال فى قصة (لكل حفرة ضحكة!) –على سبيل المثال– يعكس جموده وانفصاله عن عالم الأحياء، ونسيان أمر التمثال يكشف عن الإهمال الذى تعرض له الرجل فى حياته، وغياب ملامح الوجه يشير إلى حالة الاغتراب وضياع الهوية والملامح الإنسانية، وهو ما يجسد حالة الشخصية التى تعيش واقعًا مؤلمًا. أما الاستعارات فقدَّمت تأويلات دلالية لها أهميتها فى التحليل السيميائى وفق كثافتها الدلالية وإيحائيتها وموقعها السياقى، كأن يضفى السارد على الشمس والسحب صفات إنسانية كما هو الحال فى قصة (مرابض الطير)، فالأولى تتمكن من الإفلات وتتغلب على العوائق بوصفها رمزًا للأمل الذى يضىء الحياة ويمنحها معنى، والثانية بلونها الرصاصى تصنع المكائد بوصفها رمزًا للتحديات والأجواء الملبدة بالصعوبات التى تعيق رؤية النور أو الأمل.

١٦. مثَّلت الطبيعة بمفرداتها وعناصرها المتنوعة –من أنهار وبحار وأشجار وغير ذلك– رافدًا مهمًا استقى منه الكاتب ما تتجاوب دلالاته الرمزية مع تجاربه وأفكاره، ومن اللافت أن العناصر الجامدة بدلالتها المحدودة فى الواقع، يكسبها النص –أحيانًا– أبعادًا دلالية رحبة، وإيحاءات قوية، تتشكل وفق رؤية الكاتب وانفعالاته، بحيث تبدو فى حالة دينامية من توالد الدلالات، وتوحى بغير ما تعكسه فى الطبيعة، كذلك استثمر الكاتب الطير والحيوان بتحولاتهما الرمزية لتمرير تجربته الإبداعية، مستفيدًا من الإرث الثقافى المتصل بصفاتهما وطباعهما، ومن الميثولوجيا العربية التى تنظر إليهما نظرة أسطورية، فتجاوزت نظرته لهما حدود التأويلات المجردة إلى أبعاد مضمرة، وفضاءات تعددية أكثر اتساعًا ورحابةً، وهو ما تجلى –على سبيل المثال– فى ذكره للصقور والنسور والحدادى والعنادل والهداهد والعصافير والحمامة فى قصة (انسحاب منظم)، وذكره للقطة والكلب والعرسة فى قصة (لكل حفرة ضحكة!)، وذكره للذئاب فى قصتى (مرابض الطير) و(ذئاب مارقة).

١٧. مزج الكاتب بين مستويين من اللغة، الفصيحة والعامية، واستطاع أن يوظفهما معًا بإتقان فى نسج العلاقات البنائية داخل عالمه النصى، والإبانة عما يدور فى بواطن الشخصيات من مشاعر وأفكار، وبالرغم من أن الكاتب لم يكن مشغولًا بالجرى وراء الزخارف اللغوية، وحشد الألفاظ الغريبة لخلق نوع من الدهشة للقارئ، وميله الواضح إلى الألفاظ المأنوسة الناعمة، والتعبيرات الدارجة على ألسنة الناس فى بيئته المحلية، إلا أن لغته فى مجملها لغة تشعرك فى جانب كبير منها بالفصاحة، فلا تلقى ألفاظًا تخالف

الذوق، أو تعبيرات سُوقيَّة منفِّرة، أو أفكارًا مبهمة تستعصى على الفهم والتأويل؛ بسبب عجز اللغة السردية عن صياغتها والتعبير عنها، بل تجد انسجامًا وتضافرًا بين العامى والفصيح فى بناء نسيج النص، مما يجعل النص أكثر حيوية وقربًا من التجربة الحياتية، ويُظهر أن اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل، بل هى أيضًا وسيلة للتعبير عن الهوية والانتماء بما تحمله من تجارب شخصية.

كما تتماز لغة الكاتب بالتكثيف والإيحاء، وهو ما أوضحته الدراسة فى كثير من المواضع، إذ تبدو لغته وجيزة، شديدة التركيز فى حيزها الخطابى وعدد كلماتها، بلا غوص فى جزئيات أو تفاصيل، لكنها فى الآن نفسه لغة تحيل على عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدلالات المخبوءة وراء الكلمات، وقد تجلى ذلك بوضوح فى سيميائية الإشارات والإيماءات، وسيميائية الألوان وغيرهما.

كما كشفت الدراسة عن دور لغة الحوار فى تشكيل الخطاب القصصى، وتطويره، وتعميق دلالاته، وإفراده بخصيصة تعدد الأصوات مما يغنى النص بتنوع وجهات النظر، فضلًا عن دوره فى إضاءة الشخصية، والكشف عن أفكارها ورؤاها وردود أفعالها وهواجسها وصراعها الداخلى، مما يسمح للقارئ بتفسير خفايا سلوكها، وتقييم مواقفها، والتأمل فى الرسائل الخفية وراء كلماتها، وفهم أبعادها الدلالية.

١٨. تنوعت الظواهر الأسلوبية –بوصفها علامات سيميائية ونسقية دالة– فى نصوص المجموعة، وكان فى مقدمتها ظاهرة التكرار اللفظى التى شكَّلت فى النص بنية أساسية فى بناء الدال الرمزى وتوكيده ومدّه بطاقات وإيحاءات انفعالية وتأثيرية، ومن أمثلة ذلك تكرار الكاتب للفظة (حفرة) خمس مرات فى ثنايا قصة (لكل حفرة ضحكة!)، مما يقوى دلالات العزلة، ويُعمق الشعور بالمعاناة، وكذلك تكرار الكاتب للفظة (الذئاب) ثلاث مرات فى قصة (ذئاب مارقة)، مما يشير إلى الخطر الذى يواجه الشخصية، ويكشف عن قلقها وخوفها من المجهول، وهو ما استدعى تكرار الكاتب لكلمة (المصير) ثلاث مرات مما يشير إلى مفهوم المصير المحتوم، ويثير تساؤلات حول خيارات الشخصيات ونتائجها.

كما لاحظت الدراسة اعتماد الكاتب على الأساليب الإنشائية الطلبية فى غالب الحوارات الداخلية والخارجية للشخصيات، أما ما يأتى من أساليب خبرية تقريرية فيكون للتعليل أو لتفسير تلك الإنشائية وتعميق أثرها وصداها فى نفس المتلقى، ومن ثمَّ لم تأتِ

الأساليب الإنشائية لمجرد التلوين الأسلوبى، وإنما جاءت لتثرى الطابع التخاطبى، وتدفع المتلقى لاكتشاف التجربة بأبعادها الرمزية، وقد اختار الكاتب أنماطًا مختلفة من الأساليب الإنشائية لتشكيل هذه الأبعاد، فالشخصية تتساءل وتتمنى وتأمر وتنهى... هكذا تنمو الدلالات وتتكشف الأغراض.

وأظهر أسلوب النفى كوامن الشخصية وما ينتابها من اضطراب وقلق وحيرة وصراعات داخلية، مما أضفى جوًّا من التوتر الدرامى، وجسَّد تمرد الشخصية على واقعها المحيط، وأبرز الفجوة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، كما اعتمد الكاتب أحيانًا على الأسلوب الساخر والنادرة اللطيفة؛ لتعميق تأثير الدال الرمزى، وهو أسلوب ليس مقصودًا لذاته بقدر ما هو وسيلة للتأثير فى نفوس المتلقين، وإبراز جوانب الموقف أو المشهد،

كانت هذه أهم ما توصلت إليه الدراسة من خلاصات ونتائج

والحمدُ للهِ فى الأُولى والآخِرَةِ

*****

المصادر والمراجع

- أولًا: القرآن الكريم.

- ثانيًا: توراة موسى (ترجمة عربية للسبعينية، ترجمة د. خالد جورج اليازجى، مدرسة الإسكندرية، القاهرة، ط١، نوفمبر ٢٠١٨م).

- ثالثًا: المصادر:

١- سمير الفيل: ذئاب مارقة، مجموعة قصصية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٢٢م.

- رابعًا: المراجع العربية:

٢- أحمد مختار عمر (دكتور): اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م، ط٢، ١٩٩٧م.

٣- أحمد مختار عمر وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

٤- أدونيس (على أحمد سعيد): على أحمد أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٧٨م.

٥- بسام قطّوس (دكتور): دليل النظرية النقدية المعاصرة- مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

٦- جمانة الدليمى (دكتورة): الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، دار النابغة، طنطا، ط١، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.

٧- جميل حمداوى (دكتور): السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الريف للطبع والنشر الإلكترونى، الناظور- تطوان، المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠م.

٨- ـــــــــ: شعرية النص الموازى (عتبات النص الأدبى)، دار الريف للطبع والنشر الإلكترونى، الناظور- تطوان/ المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠م.

٩- حامد أبو أحمد (دكتور): فى الواقعية السحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠- حسن مصطفى سحلول (دكتور): نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١١- حميد لحمدانى (دكتور): بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى)، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط٣، ٢٠٠٠م.

١٢- حنّا نصر الحتّى (دكتور): قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٣، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

١٣- رشيد بن مالك (دكتور): قاموس مصطلحات التحليل السيميائى للنصوص (عربى- إنجليى- فرنسى)، دار الحكمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠م.

١٤- سعاد الحكيم (دكتور): المعجم الصوفى، الحكمة فى حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

١٥- سعد جلال (دكتور): أسس علم النفس الجنائى، دار المطبوعات الجديدة، القاهرة، ط١، د.ت.

١٦- سعيد بنگراد (دكتور): السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، ط٣، ٢٠١٢م.

١٧- سعيد يقطين (دكتور): قال الراوى، البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية، المركز الثقافى العربى، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

١٨- سليمان الدليمى (دكتور): عالم الأحلام، تفسير الرموز والإشارات، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٦م.

١٩- السيد أحمد الهاشمى (ت١٣٦٢هـ): جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت- لبنان، د.ط، ١٩٩٩م.

٢٠- سيد صبحى (دكتور): الإنسان وصحته النفسية، طبعة خاصة أصدرتها الدار المصرية اللبنانية ضمن مشروع مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٢١- سيزا قاسم (دكتورة): السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن تاب لمجموعة مؤلفين بعنوان: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.
٢٢- شجاع مسلم العانى (دكتور): البناء الفنى فى الرواية العربية فى العراق، جـ١ بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٩٤م.
٢٣- صفاء ذياب (دكتورة): تمثلات العجيب فى السيرة الشعبية العربية، دار النابغة، طنطا، ط١، ١٤٤٢هـ/ ٢٠٢١م.
٢٤- صلاح فضل (دكتور): مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
٢٥- عبد الحق بلعابد (دكتور): عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
٢٦- عبد الرازق الكاشانى (ت نحو ٧٣٠هـ): معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.
٢٧- عبد الرحمن عبد السلام محمود (دكتور): التأويل السيميائى للشعر، أمل دنقل من العلامة إلى التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٢١م.
٢٨- عبد الفتاح الجحمرى: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الدار البيضاء، المغرب، ط٨، ١٩٩٦م.
٢٩- عبد القادر الرباعى (دكتور): الطير فى الشعر الجاهلى، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٨م.
٣٠- عبد الكريم حسن (دكتور): الموضوعيّة البنيويّة- دراسة فى شعر السيّاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٣م.
٣١- عبد الله إبراهيم (دكتور) وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافى العربى، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٩٦م.
٣٢- عبد الله الغذامى (دكتور): الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر، النادى الأدبى، جدة، د.ط، ١٩٨٥م.
٣٣- عزوز على إسماعيل (دكتور): المعجم المُفسِّر لعتبات النصوص، موسوعة فكرية في الفنون والآداب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م.
٣٤- عصام خلف كامل (دكتور): الاتجاه السيميولوجى ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا/ القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٣٥- على بن أنجب الساعى البغدادى (ت ٣٠٩هـ): أخبار الحلاج، تحقيق/ موفق فوزى الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق- سوريا، ط٢، ١٩٩٧م.
٣٦- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية (١٢٣)، يونيو ٢٠٠٢م.
٣٧- الفيروزآبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب، ت٨١٧هـ): القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث فى مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسُوسى، مؤسسة الرسالة، ط٨، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.
٣٨- فيصل الأحمر (دكتور): معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط١، ١٤١٣هـ/ ٢٠١٠م.
٣٩- كريم زكى حسام الدين (دكتور): سيميائية الكلمة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م.
٤٠- كمال اللهيب: تحليل الخطاب الروائى- بناء الشخصية مدخلاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م.
٤١- مجمع اللغة العربية بمصر: المعجم الوسيط، بإشراف د. شوقى ضيف، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
٤٢- محمد السرغينى (دكتور): محاضرات فى السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
٤٣- محمد صابر عبيد (دكتور): سيمياء الخطاب الشعرى من التشكيل إلى التأويل، قراءات فى قصائد من بلاد النرجس، إصدارات اتحاد الأدباء الكرد، دهوك- العراق، ط١، ٢٠٠٩م.

٤٤- محمد عبد الحفيظ كنون الحسنى (دكتور): السمات الأسطورية فى الشعر الجاهلى، مطبعة الخليج العربى، تطوان- المغرب، ط١، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م.
٤٥- محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠١م.
٤٦- محمد القاضى (دكتور) وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠م.
٤٧- محمد كشاش (دكتور): اللغة والحواس، رؤية فى التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠١م.
٤٨- محمد مفتاح (دكتور): دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.
٤٩- مدحت محمد أبو النصر (دكتور): لغة الجسم: دراسة فى نظرية الاتصال غير اللفظى، مجموعة النيل العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
٥٠- ابن منظور: لسان العرب، حققه/ عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.
٥١- موسى ربابعة (دكتور): آليات التأويل السيميائى، مكتبة آفاق، الكويت، ط١، ٢٠١١م.
٥٢- ياسين النصير (دكتور): فن البدايات فى النص الأدبى، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.
٥٣- يوسف الإدريسى (دكتور): عتبات النص فى التراث العربى والخطاب النقدى المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م.
٥٤- يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية فى قراءة النص الأدبى، مقال ضمن محاضرات الملتقى الوطنى الأول (السيمياء والنص الأدبى)، قسم الأدب العربى، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، منشورات الجامعة، ٧-٨ نوفمبر ٢٠٠٠م.

- خامسًا: المراجع المترجمة:

٥٥- أ.ج .غريماص/ ج. كورتيس/ ف. راستيي د. باط: النظرية السيميائية (مسار التوليد الدلالى)، ترجمة وتقديم: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م،
٥٦- بيير غيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبى زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط١، ١٩٨٤م.
٥٧- جوليا كريستيفيا: علم النص، ترجمة: فريد زاهى، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.
٥٨- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص مع مقدمة خصّ بها المؤلف الترجمة العربية، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشئون الثقافية (آفاق معرفية)، بغداد- العراق، ودار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، د.ت.
٥٩- دانيال تشارلز: معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة/ شاكر عبد الحميد، مراجعة د. نهاد صليحة، تصدير د.فوزى فهمى، أكاديمية الفنون، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢م.
٦٠- رولان بارت: س/ز، ترجمة وتقديم وتعليق/ محمد بن الرافه البُكرى، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط١، آذار/ مارس ٢٠١٦م.
٦١- ـــــــــ: مبادئ فى علم الدلالة، ترجمة: محمد البكرى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، ط٢، ١٩٨٧م.
٦٢- وليم راى: المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د. يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٧م.

- سادسًا: الدوريات العربية:

٦٣- إبراهيم عمر على المحائلى (دكتور): سيميائية السرد القصصى فى "خالتى كدرجان" لأحمد السباعى، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٣٩، ع٣، الإصدار الأول مارس ٢٠٢٣م.

٦٤- إبراهيم مصطفى الدّهون (دكتور): رمزية الحيوان فى شعر ابن المعتز، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، مج١٤، ع٢، ربيع الآخر ١٤٤٢هـ/ نوفمبر ٢٠٢٠م.
٦٥- بوعيشة بوعمارة: خطاب الحياة والموت فى الشعر العربى المعاصر، بنياته الدالة وإبدالاتها (مقاربة بنيوية سيميائية)، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع٢٥، ديسمبر ٢٠١٦م.
٦٦- بويش منصور، وحمر العين خيرة: سيميائية الكرونوتوب Chronotope فى رواية (قوارير) لربيعة جلطى، مجلة لغة-كلام، مختبر اللغة والتواصل بالمركز الجامعى أحمد زبانة، غليزان- الجزائر، مج٥، ع١، ٢٠٢٠م.
٦٧- تهانى قليل أحمد الجهنى (دكتورة): أشكال التناص الشعبى فى الرواية النسائية السعودية (رواية نساء من أرض مدين لفاطمة البلوى أنموذجًا)، حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، ع٣٩، ج٢، ٢٠١٩م.
٦٨- جميل حمداوى (دكتور): السيميولوجيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٣، يناير/ مارس، ١٩٩٧م.
٦٩- جنان محمد فرحان، وأثير محمد شهاب (دكتور): الشخصية العجائبية فى روايات فاضل العزاوى، مجلة كلية التربية للبنات، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، مج٢٩، ع٢، ٢٠١٨م.
٧٠- حسن مجيدى: التحليل السيميائى لقصيدة (الناس فى بلادى) لصلاح عبد الصبور، مجلة دراسات الأدب المعاصر، جامعة الحكيم السبزوارىّ، ع١٦، ١٩٩١م.
٧١- حصة بنت زيد المفرح (دكتورة): تخييل الحلم فى السرود القصيرة: منامات سردية لحسن النعيمى أنموذجًا، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد الإلكترونى (١)، ع٣، رجب ١٤٤٤هـ/ يناير ٢٠٢٣م.
٧٢- خالد أبو الليل (دكتور): المركزية الثقافية للشجرة فى الموروث الشفاهى العربى، مجلة الموروث، معهد الشارقة للتراث، الإمارات العربية المتحدة، ع٢١، مارس ٢٠٢١م.
٧٣- خالد زغريت (دكتور): جدلية المخاتلة فى بناء الأنساق الثقافية للنخلة فى القصة القصيرة النسوية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمى، س١٠، ع٨٠، يناير ٢٠٢٣م.
٧٤- خديجة بن حشفة: عجائبية المتن وسحر اللغة فى قصص الكرامة الصوفية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع٣٢، ٢٠١٥م.
٧٥- رجاء أبو على، وأكرم حبيبى: سيميائية المكان فى رواية البئر إبراهيم الكونى، مجلة إضاءات نقدية، س٨، ع٣٠، صيف ١٣٩٧هـ/ حزيران ٢٠١٨م.
٧٦- رضا الأبيض: صورة العصا فى الثقافة العربية: فى الجدل بين الهوية والعنف، مجلة الفكر العربى، معهد الإنماء العربى، بيروت- لبنان، مج٢٠، ع٩٧، صيف ١٩٩٩م.
٧٧- ريما الدياب: ميثولوجيا الطيور فى الشعر العباسى، مجلة التراث العربى، اتحاد الكتاب العرب، العدد المزدوج (١٥٧- ١٥٨)، ربيع- صيف ٢٠٢٠م.
٧٨- زياد الزعبى (دكتور): من الصفر إلى الشيفرة: المثاقفة وتحولات المصطلح النقدى، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٣٦، ع١، يوليو/ سبتمبر ٢٠٠٧م.
٧٩- سوسن محمد عبد الجواد بلتاجى (دكتورة): القصة القصيرة السعودية المعاصرة (دراسة سيميائية)، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٥، ع٣، ٢٠١٧م.
٨٠- صفاء أمحمد ضياء الدين فنيخرة (دكتورة): سيمياء الحواس فى قصة رمادى لنادرة العويتى، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام السادس، ع٤٨، يناير ٢٠١٩م.
٨١- صلاح عبد الستار الشهاوى: الذئب آكل الجن وسادن الأساطير، المجلة العربية، الرياض- المملكة العربية السعودية، ع٥٢٠، جمادى الأولى ١٤٤١هـ/ يناير ٢٠٢٠م.
٨٢- ظاهر محسن جاسم (دكتور): لفظة (العصا) فى الموروث الأدبى وكتابات الجاحظ دراسة فى ضوء الأنساق الثقافية، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ع٢٩، آيار ٢٠١٩م.
٨٣- عباس فاضل عبد الله الموسوى (دكتور): سيمياء اللون فى قصص فؤاد التكرلى: قصة "الهواتف الملونة" أنموذجًا، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، الجامعة الإسلامية، ع٥٣، ج٢، آب ٢٠١٩م.
٨٤- عبد الكريم يعقوب (دكتور)، وضحى يونس: الرمز فى النثر الصوفى، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث والعلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية- سوريا، مج٢٥، ع١٨، ٢٠٠٣م.

٨٥- عبد الله محمد كامل عبد الغنى (دكتور): سيميائية الشخصية فى رواية "أوراق شمعون المصرى" لأسامة الشاذلى، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، مج٢٩، ع٢٩، ج١، يوليو ٢٠٢٤م.
٨٦- على عز الدين الخطيب: الحواس الخمس فى قصص لطيفة الدليمى دراسة تحليلية لأدوار الحواس فى بناء العالم القصصى، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، ع٩، ٢٠١٨م.
٨٧- على هادى حسن حسين (دكتور): قراءة سيميائية لقصيدة "الخيلية" للشاعر الضرير راشد الحبسى، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، مج١٧، ع١، ٢٠٢٢م.
٨٨- ليلى شعبان شيخ محمد رضوان (دكتورة)، وسهام سلامة عباس (دكتورة): المنهج السيميائى فى تحليل النص الأدبى، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج١، ع٣٣، ٢٠١٧م.
٨٩- محمد إقبال عروى (دكتور): السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف فى اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، مج٢٤، ع٣، يناير/ مارس ١٩٩٦م.
٩٠- مريم بنت عبد العزيز بن عبد الله العيد: سيميائية المكان فى قصص حسن البطران القصيرة جدًّا، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، ع٧، سبتمبر ٢٠٢٠م.
٩١- وليد أحمد سمير (دكتور): "رحلة الأندلس" لحسين مؤنس: التقنيات التشكيلية والأنساق الدلالية، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، مج٦١، ع١، أبريل ٢٠٢٤م.

- سابعًا: الرسائل العلمية:

٩٢- جميل إبراهيم أحمد كلاب: الرمز فى القصة الفلسطينية القصيرة فى الأرض المحتلة (١٩٦٧-١٩٨٧م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية- غزة، ٢٠٠٤/ ٢٠٠٥م.
٩٣- حزاما محمد عيد: سيمياء الشخصية عند الشعراء العذريين فى العصر الأموى، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، ٢٠١٩م.
٩٤- خولة محمد عبد المجيد الوادى: المقاربات النصية لقصص غسان كنفانى القصيرة- قراءة سوسيو سيميولوجية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٩م.
٩٥- شاهر محمد عبد الرحيم جبر: الرواية التاريخية العربية فى الأدب العربى الحديث (١٩٦٧-٢٠٠٠) دراسة فى الرؤية والتشكيل، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، الأردن، شباط ٢٠٠٨م.
٩٦- عفاف عواريب: المتخيل السردى فى رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطى، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدى مرباح- ورقلة، الجزائر، ١٤٣٩- ١٤٤٠هـ/ ٢٠١٨- ٢٠١٩م.
٩٧- على أحمد محمد العبيدى: الحكاية الشعبية الموصلية مقاربة بنيوية دلالية، رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، رجب١٤٢٣هـ/ أيلول ٢٠٠٣م.
٩٨- عاطف خلف سليمان العيايدة: الرموز المحورية فى شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، رسالة دكتوراه، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١٥م.
٩٩- مريم محمود على البصول: الأنظمة السيميائية فى التراث الأدبى فى ضوء النقد الحديث، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، ٢٠١٣م.

- ثامنًا: المقالات الإلكترونية:

١٠٠- أحمد فضل شبلول: ملامح عرفانية فى الأعمال القصصية لسمير الفيل، مقال منشور بموقع العرب، بتاريخ ٢٠٢٤/٦/٢، الرابط:
https://alarab.co.uk/ملامح-عرفانية-في-الأعمال-القصصية-لسمير-الفيل
١٠١- أحمد سعد الدين: بورتريهات وجوه الفيوم، مقال منشور على موقع سيفجرد، بتاريخ ٢٠٢٠/٣/١٥م، الرابط:
https://www.civgrds.com/2023/06/faiyoum-portraits.html?m=1
١٠٢- واسينى الأعرج: التخييل.. سلطان الرواية، مقال منشور بموقع صحيفة المدينة التى تصدر عن مؤسسة المدينة للصحافة والنشر، بتاريخ ١٥ أكتوبر ٢٠٢٠م، الرابط:
https://www.al-madina.com/article/704358/كتاب/التخييل-سلطان-الرواية