Received : 30 / 12 / 2024 Accepted : 15 / 1 / 2025 Published : 9 / 7 / 2026

الفجوات الدلالية في قصص (عصا الجنون) لأحمد خلف

مؤيد عبدالله محمد

mm.aa.gg.ss1971@gmail.com

الجامعة المستنصرية ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية

الملخص

لم يحظ القارئ بالاهتمام الذي يستحقه في النقد الأدبي لمدة طويلة، ولم ينظر إليه إلا بوصفه مستهلكا للنص الأدبي، فقد كان الاهتمام ينصب على المؤلف، بوصفه مبدعا للنص الادبي وخالقا له، واستمر الأمر على هذا النحو حتى بدايات القرن العشرين، إذ لاحت بوادر الاهتمام بالنص الأدبي والعناية به، بأثر من الدراسات اللغوية، وجهود الشكلانيين الروس، وحتى ذلك الحين ظل تجاهل القارئ أمراً واقعا في النقد الأدبيّ، ولكن في ستينيات القرن الماضي حدث تطور مهم في جامعة كونستانس الألمانية، من خلال كتابات انجاردن وآيزر، فاصبح الاهتمام بالقارئ والقراءة يتصدر المشهد النقدي، وأصبح القارئ موضع الاهتمام الأول، فيما تراجع الاهتمام بالمؤلف، والنص بوصفه كيانا مغلقا على نفسه إزاء التأثيرات الخارجية المحيطة به، وتعد الفجوات الدلالية من أبرز التقنيات التي أسهمت في تنشيط مخيلة القارئ، بما تثيره من أسئلة، تتطلب الإجابة عليها. وعرف مصطلح الفجوات الدلالية لدى آيزر أحد أقطاب نظرية التلقي، الذي أخذه عن انجاردن، وتتمثل وظيفتها في مشاركة القارئ مشاركة فاعلة، و يتناول هذا البحث الفجوات الدلالية في قصص (عصا الجنون) للروائي والقاص أحمد خلف في عنوانين رئيسين هما : الفجوات الدلالية في عنوانات القصص ، والفجوات الدلالية في الحكاية.

الكلمات المفتاحية : القارئ ، الفجوات الدلالية ، التلقي ، التأويل ، السرد

Semantic Gaps in Ahmed Khalaf's Stories "The Stick of Madness"

Muayyad Abdullah Muhammad

Department of Arabic Language, College of Education, Al-Mustansiriya University

Abstract

The reader did not receive the attention they deserve in literary criticism for a long time, and was seen only as a consumer of the literary text, the attention was focused on the author, as a creator of the literary text, and it continued in this way until the beginning of the twentieth century, as there were signs of interest in the literary text and care for it, with the impact of linguistic studies, and the efforts of the Russian formalists, and even then ignoring the reader remained a reality in literary criticism, but in the sixties of the last century there was an important development in The University of Constance, Germany, through the writings of Ingarden and Iser, so interest in the reader and reading became at the forefront of the critical scene, and the reader became the subject of the first attention, while interest in the author and the text declined since the text is an entity closed to itself to the external influences surrounding it, and the semantic gaps are one of the most prominent techniques that contributed to activating the reader's imagination, with the questions they raise, requiring answers. Also, the term ‘semantic gaps’ was defined by Iser, one of the poles of the theory of reception, which he took from Ingarden, and the function of the semantic gaps is to participate with the reader actively. Therefore, this research deals with semantic gaps in the stories titled (Stick of Madness) authored by the novelist and storyteller Ahmed Khalaf in two main topics, that are, the semantic gaps in the titles of the stories and the semantic gaps in the story.

Keywords : reader, semantic gaps, reception, interpretation, narration

الفجوات الدلالية في قصص (عصا الجنون) لأحمد خلف

لم يحظ القارئ بالاهتمام الذي يستحقه في النقد الأدبي لمدة طويلة، ولم ينظر إليه إلا بوصفه مستهلكا للنص الأدبي، فقد كان الاهتمام ينصب على المؤلف، بوصفه مبدعا للنص الادبي، وخالقا له، ولغرض تحليل النص الأدبي كان البحث يقتصر على دراسة حياة المؤلف، ومجتمعه، وبيئته، وحالاته النفسية، في محاولة لفهم النص، والبحث عما يخفيه من معان ودلالات مختلفة، واستمر الحال على ذلك طوال قرون، حتى حدثت قفزة مهمة في تاريخ النقد، مطلع القرن العشرين، وأطيح بالنقد السياقي، لصالح النقد النصيّ، على يد مجموعة من النقاد، أطلق عليهم بالشكلانيين الروس، ولكن الأمر احتاج لسنوات طويلة، حتى تؤتي هذه الجهود أكلها في النقد الحديث، وحدث ذلك في الدراسات البنيوية، التي نظرت إلى النص على أنه بنية مكتفية بذاتها، له أنساقه الخاصة، التي تعمل بمعزل عما يحيط بالنص من مرجعيات خارجية، ومن ضمنها المؤلف، والمجتمع. وقد جرى هذا الأمر بتأثير من الدراسات الألسنية، ولا سيما محاضرات دي سوسير في علم اللغة. وفي أواخر ستينيات القرن الماضي، وبأثر من ردة الفعل على المنهج البنيوي، الذي حصر العملية النقدية ضمن حدود النص المغلقة على نفسها، كانت بوصلة النقد تتجه نحو القارئ، لتؤكد على حضوره في العملية النقدية، ودوره الفعّال في تأويل النص الأدبي، وانفتاح البنية المغلقة للنص الأدبي على التاريخ والمجتمع الذي نشأ فيه، وقد تحقق ذلك على يد مجموعة من النقاد الأكاديميين في جامعة كونستانس، فتنامى دور القارئ في النقد الادبيّ، وصار الحديث عن أنماط القرّاء، وأفق الانتظار، واندماج الآفاق من المصطلحات المتداولة في النقد الأدبيّ، وقد شمل هذا الاهتمام بالقارئ اهتمامًا مماثلاً في الإنتاج الأدبيّ، فأصبحت الكتابة الأدبية عبارة عن مختبرات، لإنتاج نصوص فنية قادرة على إثارة القارئ، وإدخاله في لعبة التأويل، على خلاف من النصوص التقليدية، التي لم يكن للقارئ فيها من دور، سوى الاستهلاك، والبحث عن المتعة.

وتعد الفجوات الدلالية من أبرز التقنيات، التي أسهمت في تنشيط مخيلة القارئ، بما تثيره من أسئلة، تتطلب الإجابة عليها. وعرف مصطلح الفجوات الدلالية لدى آيزر أحد أقطاب نظرية التلقي، الذي أخذه عن انجاردن، وتتمثل وظيفتها في مشاركة القارئ مشاركة فاعلة، إذ يحدث " اضطرابا في ذهن القارئ الذي يفجر نشاطه المكون، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل انتاج الموضوع الجمالي (آيزر، د.ت، صفحة 30)

ويعد الاضمار أحد الأسباب الرئيسة لنشوء الفجوات الدلالية، والذي يشكل جزءا من آليات الكتابة وتقنياتها، ويتمثل في إخفاء بعض المعلومات عن القارئ، وقد ينتج ذلك عن سلطة قامعة، تتعدد أشكالها بحسب الظروف الاجتماعية والسياسية المختلفة، أو بسبب قضية جمالية بحتة، لاختبار كفاءة القارئ في التأويل، و لمنحه الفرصة المناسبة للمشاركة في انتاج العمل الأدبي، " فالنص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية " (ايكو، 1996، صفحة 63) وكذلك فان لغة الكتابة الأدبية لغة إشكالية، تخفي أكثر مما تظهر، فهي لغة مكثفة تؤكد على ذاتها، ولغة النص الأدبي من حيث هي قول) شيء ما أكثر من مجرد الكلام فـ " القول والكلام ليسا أمرين متماثلين: فإن شخصاً ما قد يتكلم ـ يتكلم بلا نهاية ـ ولا يقول شيئاً طوال الوقت. وشخص ما آخر قد يبقى صامتاً ولا يتكلم على الاطلاق، ولكنه يقول الكثير" (توفيق، 2002، صفحة 32).

وقد تنشأ الفجوات بسبب الغموض الذي يغلف النص الادبي، وفي كلتا الحاتين، تكون وظيفة الفجوات الدلالية تنشيط فعل القراءة، ورفع سقف مشاركة القارئ.

ويعد الغموض من السمات البارزة في الأدب الحديث، ولا يخفى أن هناك خطا بيانيا للغموض، إذا صح التعبير، يبدأ بالصعود زمنيا، منذ بداية الدعوات النقدية إلى تبنيه في الكتابة، ولاسيما دعوات الشعراء الرمزيين، فقد" أصروا أنّ العمل الفني يجب أن يخفي وراء المضمون الملموس والظاهر مضموناً آخر أكثر عمقاً وبدلاً من الصورة الفنية المعبرة تعبيراً محددا عن ظاهرة واحدة، فقد طرحوا رمزا فنيا يخفي في أعماقه سلسلة كاملة من المعاني" (التكريتي، 1990، صفحة 310) وبلغ الغموض غايته مع الشعراء السرياليين الذين أعطوا الأولوية للأثر النفسي الذي تحدثه القصيدة في المتلقي على المعنى المحدد، عبر الكتابة الآلية، ومن دون سيطرة للعقل أو تحديد للموضوع أو الرقابة الجمالية والمنطقية. (التكريتي، 1990، صفحة 335) ولم يخل السرد من هذا الغموض، ولاسيما في الرواية الحديثة، إذ اختل بناء الأحداث، فتميز هذا السرد بتفككه، وعدم ترابطه، وكثرت فيه الفجوات الدلالية، التي تحتاج إلى ملئها، وإعادة انتاجها، لغرض تفسير الخطاب، وتأويل ما خفي منه قصدا أو دون قصد. فالنص الأدبي لم يعد يقدم نفسه للقارئ على طبق جاهز، كما كان الأمر في الرواية الواقعية، بل صار عبارة عن " مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق" (آيزر، د.ت، صفحة 12).

ويتناول هذا البحث الفجوات الدلالية في المجموعة القصصية (عصا الجنون) للروائي والقاص أحمد خلف، و قد قسم هذا البحث على محورين، هما الفجوات الدلالية في عنوانات القصص، والفجوات الدلالية في الحكاية.

أولاـ الفجوات الدلالية في عنوانات القصص:

يعد العنوان عنصراً مهما من عناصر القصة، فهو البوابة التي يلج من خلالها القارئ إلى النص، وهو إشارة سيميائية، تفسر النص، وتلخص موضوعه، أو ينبغي أن يكون كذلك، إذا ما كان في علاقة تواشج مع النسيج القصصي، والعنوان كما يذهب (لوي هويك) هو" مجموعة العلامات السيميائية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" (بلعابد، 2008، صفحة 67)

ولكن ذلك لا يسير بوتيرة واحدة لدى الكتّاب، فقد يشير العنوان أحيانا إلى جزء بسيط من القصة، يمثل المركز الدلالي فيها، وأحيانا يكون بشكل رمز، يفهمه القارئ، أو تأويلاً لحدث ما، وقد يتطابق العنوان مع القصة تطابقا كليا. والعنوان في قصة (امرأة ذات شأن) ـ وهي قصة تتحدث عن رجل أصابه العجز أمام زوجته في الغرفة التي تضمهما معاـ إلى الدور الفاعل للمرأة، بوصفها الشخصية الأساسية في رفع سقف مأساة البطل، كونها امرأة جديرة بالاهتمام، ولو لم تكن كذلك لما أهتم البطل، بما ناله من ضعف، وربما قصد المؤلف من إطلاق هذا العنوان على القصة، كونها امرأة لها موقف إنساني واضح من الصبر على البطل، ومحاولة الوقوف إلى جانبه فيما أصابه جرّاء الحرب، ولذا فهي امرأة ذات شأن. وربما قصد أنها امرأة مثقفة وواعية، فهي ذات شأن من هذه الجهة، وربما هي امرأة ذات شأن لانحدارها من عائلة عريقة، أو لاجتماع كل ذلك فيها، وتبقى التأويلات مفتوحة أمام القراء، ولا نريد هنا أن نغلق بأب التأويل على دلالة دون أخرى. والقاص في هذا العنوان يسلط الضوء على المرأة دون الرجل، لانّ المرأة هنا هي مصدر التأثير الكبير على البطل، والمرآة العاكسة لما يختلج في نفسه، فلولا وجودها، لانتفى مصدر الضعف الذي يشعر به، ولظل ذلك طي الكتمان. والعنوان مؤلف من مقطعين هما (امرأة) ولا تبدو هذه اللفظة وحدها كاشفة أو كافية للدلالة على فحوى القصة، ولكن بعد إضافة (ذات شأن) أصبحت ذات دلالة مهمة في الكشف عن مأساة البطل، ووضعه النفسي المتأزم.

وفي قصة (اقتفاء الأثر) أطلق القاص العنوان على خيط صغير، يقع في نهاية السرد، وكأنه تعمد تهميش حكاية الرجل المتهالك، الذي تدور حوله القصة، فبلغ التغريب غايته في العنوان، من خلال الإزاحة الكبيرة في العنوان، وفي تسليط الضوء على جزء بسيط في نهاية القصة، وإهمال الإشارة إلى الحكاية الأكبر، ولا غرابة في ذلك، فشعرية الأدب هي في المحصلة عبارة عن انزياحات في عناصر السرد المختلفة. والمقصود بـ (اقتفاء الأثر) هو اقتفاء أثر المرأة التي أثارت الراوي، حين دخولها إلى المقهى، لغرض أخذ الرجل المتهالك، وقد ذهب الراوي ليقتفي أثرها، لحاجة في نفسه، لم توضحها القصة، ولو لم يقم بذلك، لظل العنوان من دون دلالة على أي جزء في القصة، ولصار لزاما على القاص حينئذ أن يضع عنوانا آخر. و يمكن أن نجد لهذا الموقف الذي يتخذه الراوي ما يشبهه في قصص أحمد خلف، ففي قصة (نزهة في شوارع مهجورة) من المجموعة القصصية بالعنوان نفسه للقاص صدرت طبعتها الأولى 1974، نرى أنّ ظهور المرأة في تشييع الجنازة قد شغل المشيعون عن أمر الجنازة، مما أدى إلى انحراف في القصة، خلق مفارقة بين موقف الموت، والموقف الذي وجد فيه المشيعون أنفسهم مشدودين فيه إلى المرأة، وما نتج عن ذلك من محاولة قتل الرجل الذي انجذبت له المرأة من بين المشيعين. فمسألة ظهور المرأة في قصص أحمد خلف، التي تعمل على تغيير مسار القصة، تتكرر في قصصه بشكل لافت للنظر.

أما قصة (رنين) فهي حكاية الرجل المريض في الفراش، الذي يتحلق حوله إخوته منصتين إلى كلامه. و (رنين) تعني كما هو معروف إيقاع الأصوات " كان إيقاع أصواتنا يلتحم دون انقطاع بعضه مع بعض" (خلف، 2015، صفحة 32) فالعنوان هو كناية عن إيقاع الأصوات، ولا علاقة له بثيمة القصة التي تتناول حكاية الأخ العليل على فراش الموت. إنّ القاص يغرق في الوصف لينقل لنا حركات الرجل العليل في الفراش، ويروي شيئا من مغامرة موت مرّ بها في الصحراء، موازنا بين شجاعة أبي الفوارس في الصورة على الجدار وبين حالة الرجل المسجى على الفراش، ليظهر لنا فعل الزمن به، من خلال الإرصاد الواضح بينهما.

وقد تعني كلمة رنين، اللغة التي لا تدل على شيء، فهي مجرد خليط من الأصوات. ولكنه خليط متناغم، لتحقيق حالة الرنين المتوافق.

وتعد قصة (اللصوص) قصة واقعية، والعنوان الذي وضعه القاص يتطابق كليا مع القصة، ولكنه بالمحصلة لا يعبر تعبيرا كليا عنها، بما في القصة من زوايا مختلفة، يمكن أن يلحظها القارئ، ومنها الحيف الذي يشعر به البطل، صاحب المحل، الذي سرق

مخزنه، ولا يستطيع أن ينسى ذلك، بما يبثه من شكوى للراوي طوال القصة. وبذلك فإن القاص يمكن أن يضع عنوانا آخر، يدل على حالة القهر التي يمر بها صاحب المحل.

وأما قصة **(أبواب وممرات)** فلا يشير العنوان إلى احداث القصة، فالعنوان عام، ولا يمكن أن يرتبط العنوان بالقصة، أو أن يدل على أحداثها، ولعل القاص يريد بالأبواب والممرات دلالة على التيه الذي يحدث بتعددها، فلا يعلم المرء أي ممر يسير فيه أو أي باب يلج للوصل إلى طريق النجاة، والقصة تتناول موضوعة الانفجارات التي كانت تقع في العاصمة، وفي المدن الأخرى، طوال السنوات الماضية في العراق. وربما تعني الأبواب والممرات، أبواب الإرهاب التي فتحت على البلاد، من دون القدرة على غلقها، وبذلك يعد العنوان تأويلا للأحداث التي مرت بها البلاد.

وقصة (الوليمة) هي قصة الموظف الذي يدعوه رئيسه في العمل لحضور وليمة، فيرى الوليمة في نظراتها الشاكية، التي تشبه فيلا، أو حيوانا عظيما، والوليمة كما يمكن لنا أن نؤولها هي الوطن نفسه الذي تكالب عليه السراق، ينهشون جسده، من دون رحمة، ولا يقوى على دفع الضرر عن نفسه، فتظل نظرته الشاكية هي السبيل للتعبير عن مظلوميته. أوهو السلطة التي تكالب عليها السياسيون أو أصحاب الأموال. فهي عبارة عن قصة رمزية وكناية واضحة عن الوطن المسلوب، ومعادل موضوعي له.

وفي قصة **(الفنانة)** يقدم لنا الراوي لوحة عن الفنانة، ليس عن حياتها، التي لا يمكن ان تستوعبها القصة، ولكن عن سلوكها العبثي، وعن العلاقة المتشنجة بينهما إذا صح التعبير، ولا نعلم إن كانت هذه الفتاة التي يطلق عليها الفنانة فنانة حقا، أم هو تعبير مجازي لفتاة لعوب، على الأغلب، يبغي منه التهكم، فليست هناك من إشارات على ممارستها التمثيل، فهي مجرد تابعة لممثلة معروفة تدعى (تسواهن) تسير خلفها وتتبعها. وتنتهي القصة نهاية مفتوحة، ولا نعرف تفاصيل كثيرة عن حياة الفنانة، فهي قصة لخصت من الراوي المشارك البطل، ومن وجهة نظره فحسب، ولا نعرف وجهة نظر الفنانة تجاه البطل. فالقصة عبارة عن سرد، وتحليل نفسي يستطرد فيه الراوي بالحديث عن العلاقة المتأزمة مع هذه الفنانة. ولذلك فالعنوان هو إشارة لشخصية مشاركة في القصة هي شخصية البطلة.

ومثل قصة (اقتفاء الأثر) قصة (اجتياز العتبة) فالعنوان هو الفعل الأخير للقصة، فالقصة تتناول حكاية الأخ المريض، الذي يذهب به إخوته إلى الطبيب للبحث عن علاج لعلته التي طالت سنوات كثيرة. ويروي السارد، الذي هو إحدى الشخصيات المشاركة ذكريات هذا الأخ. وتنتهي القصة بخروج الإخوة من المشفى، وتركهم أخيهم، بطلب من الطبيب، لغرض الكشف عن علته، ولا يمكن البت في دلالة (اجتياز العتبة) والدلالة التي يتوخاها القاص من ذلك بصورة دقيقة. سوى أن الإخوة تركوا أخاهم يواجه مصيره وحيدا، وهكذا هي الحياة " كان أكبرنا يصرّ على اجتيازنا العتبة لنغدو جميعا خارج المكان" (خلف، 2015، صفحة 31) وربما يعني اجتياز العتبة، اجتياز الشعور بالذنب الذي يخالج الإخوة في تركهم أخيهم.

ثانيا ـ الفجوات الدلالية في الحكاية:

يعد الحدث القصصي المكون الأساس للقصة، فهو الفعل الذي يصدر عن الشخصيات، ولا يمكن للقصة أن تنمو من دون حدث قصصي، باستثناء الرواية الشيئية التي استعاضت عن الأحداث بوصف الأشياء، و في ذلك يقول روب غرييه " كان الروائي الجدير بهذا الاسم في السابق هو الذي يعرف كيف يروي قصة ما. بينما أصبحت اليوم رواية القصة مستحيلة" (التكرلي، 1985، صفحة 73) لكن هذا النوع من السرد يبدو أنه تلاشى مع الزمن، بوصفه نمطا تجريبيا، وحل محله سرد بأنماط تجريبية مختلفة. مع تغيير ملحوظ في أشكال الحبكة الروائية. وظهور ملحوظ للفجوات داخل هذا السرد. لم تكن معهودة في السرد الكلاسيكي.

وفي قصة (امرأة ذات شأن) ثمة فجوة دلالية كبيرة، تتمثل في السرد الذي تتناوب عليه شخصيتان، هما المرأة، والرجل. يبدأ السرد من الغرفة التي تأويهما معا. إذ يشعر الرجل بالعجز أمام المرأة على السرير الذي يضمهما، لينتقل الرجل إلى سرد حكايته التي لا تتكشّف بصورة واضحة في الصحراء مع رفاقه. هل كان ذلك أثناء الحرب؟ وأي حرب هي؟ أهي حرب الخليج الثانية أم هي حرب أخرى؟ أم أنها رمز لكل الحروب التي خاضها البطل. فليس ثمة إشارات واضحة يمكنها أن ترشدنا إلى الزمان أو المكان الذي جرت فيه الأحداث، فهي حكاية أي جندي يشعر بالعجز بعد عودته من الحرب، وما رأى فيها من أهوال، ولا يستطيع ممارسة حياته الطبيعية. ثم أن السرد فيها ينتقل بين الأماكن والأزمنة المختلفة، ويفيض بالوصف والسرد الشعري، الذي ينزاح انزياحا كبيرا عن السرد الواقعي. وهذا ما يسهم في تشظي الحكاية، ويخلق فجوات دلالية واسعة. ولو استشهدنا بأي مقطع من القصة، سنجد ذلك ماثلا فيها:"

تلك هي الصيحة التي أحاطت بالمكان، انهيار تل من الرمال الحارقة أو مياه كاوية تفيض من جدول لا ينضب والمياه تنساح دافئة دون مدى، فيض من مياه تهبط من علو إلى عمق سحيق تيقنت أن الآن . في ساعة اختلطت فيها الأشياء والأشكال والأسماء والرموز في أتون حام، في بوتقة تنصهر فيها الساعات، في زمن تهالكت فيه الأقوام" (خلف، 2015، صفحة 12) فالراوي لا ينشغل بترتيب الأحداث، كما هو الأمر في القصة الواقعية، ولكن عنايته تنصب على البؤرة المركزية، التي تتمثل في الصراع المحتدم في نفس الشخصية، و هو السبب الرئيس لحدوث الفجوة في السرد، والقصة تتناص مع القصص التي شاعت في السرد بعد نكسة حزيران، حيث الجندي الذي يشعر بالغربة والرفض لكل ما حوله، وثمة قصص كثيرة للقاص أحمد خلف تناولت الموضوع نفسه، وأشهرها قصة (خوذة لرجل نصف ميت) من مجموعته (نزهة في شوارع مهجورة 1974) التي تتناول قصة جندي شوّه وجهه بالنابالم، و فقد رجولته، وحين عاد إلى منزله طالبته زوجته بالطلاق. فالبطل في القصتين يعاني من الحالة النفسية نفسها، إلا أنّ قصة (امرأة ذات شأن) تختلف فيها شخصية المرأة، عن مثيلتها في القصة السابقة، فهي تشعر بالشفقة عليه، ربما لفارق السن بين المرأتين، ونضج المرأة في هذه القصة عن مثيلتها في القصة السابقة، فالمرأة في القصة السابقة كانت صغيرة السن، في العشرين من عمرها، وهنا المرأة أكبر سنا، وهناك لم تكن بينهما حياة مشتركة طويلة، كما هو الأمر هنا. وفي القصة السابقة كان الرجل في أعلى حالات الغضب والرفض، وهنا في أعلى حالات الاستسلام، فهو بالكاد يتحرك، أو يتكلم، فكل ما نطق به هو عبارة (آ..ه)

"- تكلم فقط أو انطق أي كلمة.

- حسنا اسمعي، آ..ه.

- نعم ، لقد مضت أعوام عدة وأنت تصرخ آ ..ه .

- أنا مريض إذن، يا حبيبتي " (خلف، 2015، صفحة 10)

ولا يمكن بأية حال في هذه القصة إغفال الحوار الذي يماثل حوار مسرحية يوجين يونسكو (الفطر أو كيف تتخلص منها) (ترجمت المسرحية أيضا بعنوان آخر وهو آميديه) . ومسرح العبث أو مسرح اللامعقول بصورة عامة " غالبا ما يعكس أحلاما وكوابيس، وإن كانت المسرحية الجيدة تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع، فإن هذه المسرحيات تتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة" (لؤلؤة، صفحة 30).

وكذلك فإن هذه القصص تعلي من شأن الحلم، والأوهام التي تغشى شخصياتها، وهو الأمر نفسه الذي نجده في أدب اللامعقول، إذ " يعتمد مسرح اللامعقول بشدة على الحلم والوهم) (لؤلؤة، صفحة 31).

ولا نريد أن نجزم أنّ قصص المجموعة هي قصص تتدرج ضمن أدب العبث أو اللامعقول، فهي قصص واقعية في المقام الأول، ولكنها واقعية تنحو في كثير من ثيماتها نحو الواقعية السحرية والفنطازيا، لما يغلف أحداثها من غموض وانزياح عن الواقع.

وقصة (اجتياز العتبة) هي سرد لواقعة من الحياة، يمكن أن يمرّ بها أي شخص، لكن القاص يخلع عليها شيئا من التغريب. ومن ثم يجعل منها قصة عامة، لا تخص الراوي وحده، بل هي قصة كل قارئ، مرّ بهكذا تجربة خلال حياته، وهذا يسهم في فاعلية القراءة والمشاركة في كتابة قصة مرادفة، بما يضيفه خيال القارئ من احداث مماثلة على القصة الأصلية، فينشأ من جرّاء ذلك مكان وزمان جديدان متخيلان، وتتحول القصة من نص جامد إلى عمل حي.

وتعد قصة (اللصوص) قصة واقعية، لإمكان حدوثها بالواقع، وهي كذلك فعلا، فهي تتناول حكاية رجل يمتهن بيع مواد الطباعة، يتعرض مخزنه إلى السرقة، من أحد أقربائه، ولا يستطيع استرجاع ما سرق منه، وهو يروي هذه القصة للراوي، الذي صار أحد أصدقائه المقربين.

وغالبا ما تفتقد القصة الواقعية للكثير من الفجوات الدلالية، ذلك أنها تبتعد عن الغموض، ويكون بناؤها أقرب إلى الحكاية، فليست ثمة مسافة كبيرة بين الدال والمدلول، وليست هناك مسافة جمالية، أو كسر أفق لتوقع القارئ، على أننا لا نكاد نجزم بخلو هذه القصة من الفجوات الدلالية، التي يمكن تأشير بعضا منها، وهي إغفال وجود هؤلاء السراق في القصة، والاقتصار على سرد وجهة نظر السيد عبدالله، بائع الورق والأحبار. وتنتهي القصة من دون نهاية، كما هو الأمر في قصص المجموعة، ذلك أن لا نهاية لهذه القصة، فالسراق نجوا بفعلتهم، وما زالوا يواصلون هذا الفعل من دون رادع. ولكن السيد عبدالله يطلب من الراوي تدوين المعلومات الخاصة بهؤلاء السراق، ويكلفه بالكتابة عنهم. فهو راوٍ غير مشارك في أحداث القصة نفسها، ولكنه شاهد على معاناة البطل جرّاء سرقة مخزنه. وتبقى هذه القصة مختلفة عن قصص المجموعة الأخرى، لكونها قصة تقريرية.

وأما قصة (**أبواب وممرات**) فتتناول موضوعة الانفجارات التي كانت تقع في العاصمة، وفي المدن الأخرى، طوال السنوات الماضية في العراق. والقاص يروي أحداث إحدى تلك الانفجارات، ولا يحدد مكانا بعينه، فالبنايات مهدمة والأبواب متناثرة، وكراسي المقهى قد هشمت هي الأخرى، والناس في هرج ومرج، لا تعرف إلى أين الهروب، وقد أشار الراوي إلى وجود إحدى الرؤوس المقطوعة جنب الرصيف، ومع أن الأحداث بمجملها واقعية، إلا أن الراوي يتخذ من الرأس المقطوع وسيلة لإضفاء شيء من الواقعية السحرية على القصة، حين يبادر رجل رصين إلى سؤاله:

ـ أليس هذا الرأس رأسك يا بني؟؟

ـ لم تعد لي به حاجة يا سيدي!!

وهكذا يتحول مسار السرد، من الواقعية الحقيقية، إلى واقعية سحرية، يحاول الراوي من خلالها، إضفاء العجائبية على القصة، طالما أنّ الواقع نفسه، لم يعد واقعا عاديا، مع تصاعد وتيرة العنف بصورة كبيرة في تلك السنوات. والقصة تلمح إلى أنّ هذا الرأس المقطوع للراوي نفسه، ويمكن أن نجد لهذه القصة مثيلاتها في الأدب القصصي، أو في الحكايات الشعبية، حين يرى الإنسان جثته، ويمر بحالة الموت. ولكن القاص لم يوفق في إضفاء البعد العجائبي في القصة، وكأنه قد أقحم هذه الصورة اقحاما، فلم تحدث الأثر المرجو للمفارقة.

وتتناول قصة (هو وحده) حكاية امرأة عجوز ضريرة تعيش مع ولدها، وتسمع خلال كل مساء أو عند حلول الليل طرقات على الباب، والقصة كما تبدو هي قصة مألوفة، يمكن أن نجد مثيلاتها في الأدب القصصي والروائي العربي والعالمي، والقصة يلفها الغموض بعض الشيء، فالقاص لم يوضح من هو الشخص الذي هم بحاجة له، أو من هو الشخص الذي كانت تناجيه العجوز بصبر لا مثيل له، وهكذا تبدو القصة في معارضة واضحة لثيمة الغائب والمنتظر أو المخلص. والقاص عرف بتناوله لهذه الثيمة في أول مجموعة قصصية له (نزهة في شوارع مهجورة) في قصة المحطة، حيث يظل بطل القصة (سلمان) طوال الليل في المحطة كأنه ينتظر شخصا لن يأتي أبدا. والحقيقة أن ثيمة الانتظار في الأدب العالمي عرفت في أدب اللامعقول، ولا سيما لدى أشهر أعلامها (صموئيل بيكيت) مؤلف مسرحية (في انتظار غودو).

وقصة (شمس ساطعة كالفضة) تتناول آثار موضوعة الاحتلال الأمريكي للعراق، وأصوات معداته العسكرية بصورة رمزية، فنحن لا نرى شكل الآليات الحربية بقدر ما نسمع أصواتها التي تختلط مع أصوات الكلاب في الخارج، ونشم مع الراوي رائحة جثث متفسخة، ونشعر بالخوف الذي يسيطر على أفراد العائلة. كل ذلك خلال المساء والليل، ويختتم الراوي عبارته بالقول: " وسوف يتراجعون حالما ينبلج الصباح عن شمس ساطعة كالفضة" (خلف، 2015، صفحة 52) ولا تخفى دلالة هذه العبارة، والعنوان يدل هنا على جزئية صغيرة، وعن الأمل الذي ينتظره الراوي بالخلاص من هذا الكابوس، وعليه فليس هو بالعنوان الذي يفسر القصة كليا، وإنما هو كناية عن الأمل الذي ينتظره الراوي بالخلاص من الاحتلال.

وقصة (الحكاية الناقصة) هي قصة راوي الطفولة وكيف كان يترك الحكايات مبتورة وناقصة، لكي يتمها الأطفال من وحي خيالهم، وربما تخلو هذه القصة من الفجوات الدلالية، فالعنوان يشير إلى القصة، ويعبر عنها بصورة كلية، ولا يقتصر على جزء منها، فهو يدل على مضمون القصة، والقصة إلى ذلك تبتعد عن الغموض الذي عهدناه في قسم من قصص المجموعة، فالقصة تحدثنا عن موضوعة الحكواتي الذي يروي القصص، والذي اختفى في العصر الحديث. ويبدو هذا العنوان كأنه يشير إلى منهج القراءة والتلقي، ودور القارئ في وضع النهايات المناسبة للقصص المفتوحة.

وقصة (الترجيعة) هي قصة الرجل الذي ترده الأصوات دون أن يعرف مصدرها. شوط قصير من حياة الرجل يعرضه القاص، منذ استيقاظه صباحا ولمدة زمنية قصيرة وهو يسير في الشارع ويستذكر سفرة مدرسية أخلد فيها للنوم تحت ظل شجرة. تنتهي القصة بجري الرجل سريعا فتخفت الأصوات ولا يمكن لنا أن نستدل على دلالة للقصة أكثر من كونها حالة غريبة يمر بها الرجل، ولا شك أنّ سببها هي الوحدة التي يعيشها الرجل الذي لا يستطيع أن يملأ يومه بأحداث معينة، فتملأ مسامعه أصوات غريبة.

و قصة (خارج الطوق) يمكن عدها قصة في طور الكتابة، فثمة إشارات إلى الميتا سرد " لا أعرف كيف ستكون عليه نهاية هذه القصة " (خلف، 2015، صفحة 63) والراوي هو قاص وصحفي، يمتهن حرفة الصحافة، وهذا ما سمح له بتوظيف الميتا سرد.

" وبالمناسبة أنا لست محرراً أدبياً فحسب، بل مؤلف قصص وروايات..." (خلف، 2015، صفحة 64).

والقصة تتحدث عن صحفي يجلس في المقهى وينتظر كل صباح فتاة تمر من أمام المقهى. ومثل كل القصص في المجموعة تبقى هذه القصة مفتوحة النهاية، ولا نعلم ما الذي حدث للفتاة بعد وقوع الانفجار في اليوم السابق، على الرغم من أن الفتاة لم تصب في الانفجار، لأن الراوي كان يتحدث معها بعد وقوع الانفجار، إلا أن صبي المقهى يخبره على عجالة من أمره بأن أحدا لن يمر بعد الآن من هنا، ربما بسبب الانفجار الذي حدث يوم أمس، وزمن هذه القصة من الإشارات التي وردت في الأحداث تشير إلى زمن الاحتلال الأمريكي. والحقيقة أنّ النهايات المفتوحة لقصص المجموعة، أو ربما لنهايات القصص الحديثة في الغالب يعزى سبب ذلك إلى أنها مقتطفات من الحياة، ولا تقوم على حكاية محددة بأطر معينة، لذلك فمن الصعب غلقها، كما هو شأن الحكايات في القصص الكلاسيكي. على أنّ تحقيق ضربة أو مفارقة في نهاية القصة يبقى أمر ذلك مرهون بالقاص نفسه، إلا أنّ معظم القصص الحديثة تميل إلى ترك نهاية القصة مفتوحة على احتمالات يرجحها خيال القارئ.

وإذا ما فتشنا عن دلالة (خارج الطوق) فيبدو العنوان ملخصاً للقصة، فدلالة (خارج الطوق) واضحة بدلالتها على العزوبية، وعدم الارتباط بطوق الزواج، والمسؤولية التي تترتب على ذلك الارتباط، وهي استعارة تستعمل في الكلام اليومي.

وقصة (الطريق إلى أين ؟) تقع احداثها في الطريق، وهي قصة مثل غيرها من قصص المجموعة عبارة عن التقاطات لأحداث عابرة، يلتقي فيها الراوي بامرأة وابنها الذي يحمل كاميرا يلتقط فيها صورا للمارة والبنايات التي هدتها قذائف الحرب الأخيرة. المرأة والابن قدموا من مدينة (بالمة) والرجل هو قاص كما يصرح بذلك. ولا توجد أحداث نامية كما هو الأمر المتعاهد عليه في القصة الواقعية، ولكن كلَّ ما نقرأه هو عبارة عن وصف للطريق والأجواء التي تلف المكان، حيث الناس في اضطراب يمضون في الطريق، وهناك صوت انفجارات وغبار متصاعد. ولا تحتاج القصة إلى جهد لتأويلها، فهي صور لما أحدثته الحرب من هرج ومرج، وكأنّ القصة عبارة عن فلم وثائقي قصير من تلك الأفلام المعهودة التي لا تستغرق أكثر من خمس عشرة دقيقة. والتي تمت بالشيء الكثير إلى الروايات الشيئية التي يطغى فيها وصف الأشياء بشكل ملحوظ.

وقصة (عصا الجنون) تتحدث عن رجل مسن يقبض على عصا ويمضي في الشوارع، ثم يجلس في المقهى ملوحا بعصاه، ولا يفصح القاص عن دلالة القصة، لأن تأويلها يرتبط بالقارئ، ولكن هناك إشارات لهذه العصا يوردها الراوي، فهي يمكن أن تكون عصا المعلم " أتراها عصا المعلم الذي ظل يهز طرفها السائب أمام الطلبة الحمقى أو الكسالى؟ (خلف، 2015، صفحة 86)

وخاتمة القصة لم تكن خاتمة مفتوحة، لأنها تشير إلى موت صاحب العصا بالانفجار " كانت العصا القوية وحدها مرمية عن الرصيف " (خلف، 2015، صفحة 87) ويمكن الوقوف عند دلالة من الدلالات التي يمكن ترجيها وهي أن دلالة العصا تدل على النظام المفقود وسط الفوضى التي عمت البلاد، وعلى الرغم من ذلك فقصة (عصا الجنون) تشبه مثيلاتها من قصص المجموعة الأخرى في غموضها و مناخها الأسطوري الذي لا يمكن القبض فيه على الدلالة بسهولة ويسر. ويتألف العنوان من لفظتين، هما العصا، التي تدل على أداة، يمكن ان يستعملها العجوز في سيره، والجنون، الذي يدل على ذهاب العقل، وباجتماعهما تصبح أداة خطيرة، يمكن أن تسبب خوفا لمن يقترب من صاحبها، فلا يمكن التنبؤ بما يصدر عنه من فعل مفاجئ.

وفي قصتي (الكابوس) و (الطاووس) على ما بينهما من جناس ناقص، لافت للنظر، يتناول القاص موضوعة الدخيل إلى البيت، ومع أنّ القصتين تتحدثان عن طائر الطاووس. إلا أنّ الذي يدلان عليه من دون شك هو قضية الثقافة المغايرة، التي دخلت إلى المجتمع بعد العام 2003، ولا نعتقد أنّ هذه الثقافة الجديدة اقتصرت على العراق وحده، دون سائر بلدان الوطن العربي. فهي ثقافة عامة، بسبب الانفتاح الثقافي الذي أحدثته وسائل التواصل، فأصبح من العسير صدها، فالرجل الذي قضى مدة من عمره في حدود الثلاثين عاماً في الجيش، مما يشير إلى نمط السلوك المنضبط، يجد أن الطائر ذات الألوان الزاهية يدخل حجرة الفتاتين ويتنقل بحرية في أرجاء البيت من دون رادع، وقد تبدو القصتان غريبتين للقارئ العادي، فهما تحملان الشيء الكثير من الغرابة والتغريب، إذا ما قرأتا على ظاهرهما من دون تأويل، لأنّ الطائر لا يشكل ضرراً، لكن تأويل ذلك يشير إلى الثقافة المغايرة التي داهمت المجتمع، وفرضت طوقها عليه، وبينما لا يجد أفراد العائلة أي ضرر جرّاء ذلك، بما فيهما الأم والابن، إلا أنّ الرجل يجد في ذلك شيئاً يقض مضجعه، ويتصرف بعداء ظاهر تجاه الطاووس، ونحن نتابع مطاردة الرجل للطاووس ومحاولة الانقضاض عليه أينما وجده، ومن دون فائدة، لأن العائلة برمتها مرحبة به، وتدافع عنه، وهذا ما يرفع من سقف معاناة الأب، واحتدام الصراع في داخله، وتنتهي القصة من دون حلّ أو نهاية، فهما قصتان مفتوحتا النهاية كقصص المجموعة الأخرى.

" والعمل الأدبي يتجلى في نفس متلقيه بمقدار ما يبقى مفتوحا. بحيث يعطي كل قارئ للعمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية، ومن هنا تأتي النصوص الجيدة التي يتفق الناس على وصفها بالجودة لأنها استطاعت أن ترضي طموح كل واحد منهم، بأن تمنح نفسها له كي يكتب نهايتها، أو يفسرها حسب مستواه الثقافي" (الغذامي، 2012، صفحة 113).

وأغلب قصص المجموعة، إن لم تكن كلها هي قصص يلفها الغموض، كتبت بأسلوب رمزي وأوصاف كثيفة، تتطلب قارئا كفوءا يعيد انتاجها وتذوقها بحسب الأسلوب الذي كتبت به، فهي ليست مبنية على نمط بسيط أو بالشكل المألوف الذي نسجت به القصص الواقعية، فليست هناك بداية تعقبها ذروة للأحداث ثم تأتي النهاية، وإنما هي لوحات منسوجة بأسلوب شعري واستعارات كثيفة، ولها نمط جمالي خاص.

وقصص أحمد خلف قصص فيها الشيء الكثير من الغرائبية، وربما يمكن القول بأنها كلها تقوم على الغرابة، وأبطال هذه القصص على الرغم من أنهم من فئات الشعب البسيطة، فهم ليسوا من الفئات الموهوبة، ومن المبدعين، الذين غالبا ما يتميزون بحساسيتهم العالية في تعاملهم مع الحياة، إلا أنهم يمرون بحالات نفسية معقدة، فبعضهم يعاني من مرض جسدي ألم به في مرحلة عمرية متقدمة، وترك فيه أثرا نفسيا، فهو يسترجع حكاية او حكايات من حياته تغلّب فيها على حالة استثنائية مرت به، وبعضهم ألمت به في مرحلة عمرية متأخرة الوحدة والعزلة، فهو يعاني من الآثار النفسية لهذه الوحدة، والقاص لا يتعامل مع فنه انطلاقا من الواقعية التقليدية وإنما يمكن القول إنّ قصصه تستمد مرجعيتها من الواقعية السحرية التي تذهب بعيدا في رسم ملامح هذا الواقع.

المراجع

التكرلي, ن. (1985). *الرواية الفرنسية الحديثة /ج1* (Vol. 1). بغداد, العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

التكريتي, د. ج. (1990). *المذاهب الأدبية* (Vol. 1). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الغذامي, م. ع. (2012). *الخطيئة والتكفير* (Vol. 7). بيروت, لبنان: المركز الثقافي العربي.

ايكو, ا. (1996). *القارئ في الحكاية* (Trans.) (Vol. 1). أ. زيد, الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

بلعابد, ع. (2008). *جيرار جينيت من النص إلى المناص* (Vol. 1). ت. س. يقطين (Ed.), الجزائر: منشورات الاختلاف.

توفيق, د. س. (2002). *في ماهية اللغة وفلسفة التأويل* (Vol. 1). لبنان: مجد المؤسسة العربية الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

خلف, أ. (2015). *عصا الجنون* (Vol. 1). بغداد, شارع المتنبي: دار ميزوبوتاميا.

فولفجانج آيزر. (د.ت). *فعل القراءة* (المجلد 1). (حميد لحمداني والجيلالي الكدية الكدية، المترجمون) فاس، المغرب: مكتبة المناهل.

لؤلؤة, د. ع. (n.d.). *موسوعة المصطلح النقدي /المجلد الثاني* (Vol. 1). لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

References

Al-Ghadami, M. A. (2012). *Sin and Atonement* (Vol. 7). Beirut, Lebanon: Al-Markaz al-Thaqafi al-‘Arabi.

Al-Takrali, N. (1985). *Modern French novel* (Vol. 1). Baghdad, Iraq: Dar al-Shu’un al-Thaqafiyyah al-‘Ammah.

Al-Tikriti, D. J. (1990). *Literary schools* (Vol. 1). Baghdad: Dar al-Shu’un al-Thaqafiyyah al-‘Ammah.

Bel‘abid, A. (2008). *Gérard Genette: From text to transtextuality* (Vol. 1) (S. Yaqtin, Ed.). Algeria: Manshurat al-Ikhtilaf.

Eco, U. (1996). *The role of the reader* (Vol. 1) (A. A. Zaid, Trans.). Casablanca: Al-Markaz al-Thaqafi al-‘Arabi.

Iser, W. (n.d.). *The act of reading* (Vol. 1) (H. Al-Hamdani & A. Al-Kudiyya, Trans.). Fes, Morocco: Maktabat al-Manahil.

Khalaf, A. (2015). *The Stick of Madness* (Vol. 1). Baghdad, Al-Mutanabbi Street: Dar Mesopotamia.

Lu’lu’a, D. A. (n.d.). *Encyclopedia of critical terminology: Volume II* (Vol. 1). Lebanon: The Arab Institute for Research and Publishing.

Tawfiq, D. S. (2002). *On the essence of language and the philosophy of interpretation* (Vol. 1). Lebanon: Majd—The Arab University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution.