سيميائية عنوان مجموعة «الطرائد» القصصية للكاتب البحريني أمين صالح

د. أميرة علي عبد الله الزهراني *

E.mail: dr.amirah@hotmail.com

* جامعة الأمير سلطان، الرياض، المملكة العربية السعودية

سيميائية عنوان مجموعة «الطرائد» القصصية للكاتب البحريني أمين صالح

د. أميرة علي عبد الله الزهراني

الملخص:

تقدم الدراسة معالجة نقدية سيميائية لعنوان مجموعة «الطرائد» القصصية للكاتب البحريني أمين صالح، مركزة على جانب المدلول الإيحائي الذي يحمله العنوان، ومدى انسحاب هذا المدلول على بقية قصص المجموعة.

من جهة أخرى، ستعالج الدراسة سيميائية الصور التي احتوتها المجموعة القصصية، وحملت المدلول الإيحائي نفسه للعنوان الرئيس الخارجي.

مصطلحات أساسية: أمين صالح، الطرائد، السيميائية.

The Semiotics is the title of «Al Taraed» short stories collection By the Bahraini Author: Amin Saleh

Dr. Amirah Ali Abdullah Alzahrani

Abstract:

The study presents a critical semiotic presentation of "AlTaraed" short stories collection written by Amin Saleh.

The study's focus is on the aspect of the suggestive connotation which the title carries, and how this connotation shed its light on the rest of the story collection.

On the other hand, the study will deal with the semiotic aspect of the images mentioned in the story collection and which carried the suggestive connotation of the main title.

Keywords: .Amin Saleh, Al Taraed, The Semiotics.

المقدمة:

تطمح هذه الدراسة إلى تقديم تحليل جمالي وفق مقاربة نقدية سيميائية للعنوان الأساسي الذي يحمله غلاف المجموعة القصصية «الطرائد»[1] للكاتب البحريني أمين صالح[2].

ثمة مرتكزات رأت الباحثة ضرورة الإشارة إليها قبل البدء بالمناقشة والتحليل:

أولاً: أن العنوان «الطرائد» لم يكن، كما جرت العادة، عنوان إحدى قصص المجموعة، إنما هو خطاب مستقل متخم بالإيحاءات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأيديولوجية، تنضوي تحته وتتفق مع مغزاه الإيحائي جميع قصص المجموعة بشخوصها وأحداثها، في وحدة سردية متصلة أقرب إلى الفن الروائي من القصص القصيرة المستقلة، عاكسة رؤية المؤلف عن الحياة والوجود والحرية ... على نحو ما سيتضح أثناء المقاربة السيميائية للعنوان.

ثانياً: أن صوراً «أيقونات» (ما بين صور فوتوغرافية جاهزة، أو رسم تشكيلي) أدرجها الكاتب ضمن القصص شكلت نصاً سردياً بصرياً مستقلاً يفي بمحتوى خطاب العنوان. تحمل الصور ترقيماً تسلسلياً للقصص المدرجة، لا تختلف في مدلولاتها سيميائياً عن ملفوظات نصوص القصص. وهذه المراوحة في الحكي بين النص السردي والنص البصري للصورة هي طريقة سردية تعد مبكرة بالنظر إلى تاريخ المجموعة، إن لم تكن نادرة الوجود حتى الآن.

العنوان.. الأهمية والوظيفة:

يأتي تعريف العنوان عند (H. fournir) بوصفه مجموعة من العلاقات اللسانية قد ترد في مطلع النص لتقوم بتعيينه والإعلان عن فحواه وترغيب القراء فيه[3] . ويعد العنوان علامة سيميائية تشكل الأفق الأول لتلقي نص ما وبناء القراءة عليه. العنوان ليس مجرد عتبة ولاحقة من لواحق الكتاب لحفظ هويته، أو لمجرد الإعلان الإشهاري الإغرائي التسويقي، بل هو توجه يكتسب عناية خاصة من قبل المؤلف المبدع الذي يعي تماماً أهمية اختيار عنوان عمله، والمقاصد التي يرميها وراء هذا الاختيار، وقيمته الاعتبارية من حيث هو «نص مستقل» يضيف للنص الإبداعي ويؤازره، ويحفِّز على القراءة الفاعلة للنص.

للعنوان وظائف متعددة، حددها جيرار جينيت Gerard Genette في كتابه "العتبات" Seuils على النحو التالي: "الوظيفة التعيينية" وهي التي تشير إلى هويّة النص وانتمائه. "الوظيفة الوصفية" فالعنوان يصف ويشرح العمل أو النص، وصفًا ساكنًا لنص متحرك. "وظيفة المدلول" وهي أنه كما أن للعنوان وظيفة دلالية للنص، فإن له أيضاً وظيفة المدلول لأنه يعد نصاً قائماً مستقلاً بكل ما يتعلق بتلك الوظيفة من إيحاء وتلميح وأدلجة وتناص ومفارقة.... و"وظيفة الإغراء" فللعنوان جاذبيته وغوايته اللتين تستفزان المتلقي لفك رموزه واقتنائه في آن معاً[4].

تأتي أهمية العتبات بشكل عام (والعنوان أحدها) في أنها تبرز «جانباً أساسياً من العناصر المؤطرة

لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها»[5]. العنوان على حد تعبير «إيكو» يعد مفتاحاً تأويلياً منذ اللحظة الأولى التي يستقبل فيها المتلقي العمل[6]، ولذلك لقيت هذه العتبة على وجه الخصوص عناية من الباحثين من حيث الدراسة والتحليل، بوصفه عتبة ليست مجرد إشهارية وتعيينيه وإغرائية بالنسبة للعمل، بل لأنه يعد نافذة مشرعة، مختزلة ومحدودة في اللفظ، نطل من خلالها على عوالم النص.

ربما كان من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنه في مرحلة الحداثة وما بعدها تجاوز العنوان الوظائف المعتاد لها عند جينيت Genette؛ كالتجنيس والإغراء ... ليتحول إلى الوظيفة النصيِّة، حيث غدا العنوان خطاباً نصيّا مستقلاً يعمل لحسابه الخاص، متآزراً مع ما يعرف بمرحلة التجريب، التي صاحبت تيارات الحداثة، وراجت قرابة السبعينيات الميلادية كمرحلة تالية للرومانسية والواقعية في الأدب. تحولت حينها الكتابة السردية والروائية، على وجه الخصوص، من تصوير البنية السطحية للواقع إلى التركيز على البنية العميقة له بالكشف عن تعقيداته. وفق ذلك التحول، راج ما يعرف بـ "خطاب العنوان" لينتقل العنوان من مجرد التسمية إلى حقل النصوصية. وبذلك أصبح العنوان نصّاً مكتظاً بالأسئلة أمام مدخل النص[7]. تفرد له الدراسات بالتحليل والمناقشة بوصفه بنية سردية مستقلة، يندرج ضمن ما يعرف بالخطابات الموازية للنص والمؤسسه لهParatexte .

مقاربة العنوان سيميائياً:

احتلت السيميائية مكانة مميزة بوصفها نشاطاً معرفياً يستمد أصوله ويفيد من جميع الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثربولوجي. وهي أداة لقراءة مظاهر السلوك الإنساني من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى[8].

ويرجع تاريخ السيميائيات إلى عَلمين من أعلام الفكر الإنساني الحديث، يعدان المؤسسين الفعليين للسيميائيات الحديثة، وهما فردينان دو سوسير (Ferdinand de Saussure (1857 – 1913 وشارل بيرس (1839 – Charles Peirce 1914). أطلق سوسير عليه اسم «السيمولوجيا» semiology وكان يركز من خلاله على دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية باعتبار هذا العلم جزءاً من علم النفس العام. في حين أطلق عليه بيرس اسم "السيميائيات" Semiotics وكان يصنفه ضمن المنطق، وهو بذلك يعد السيميائية جزءاً من بناء فلسفي، مهمته رصد وتتبع حياة الدلالات التي ينتجها الإنسان من خلال جسده ولغته وأشيائه وفضائه وزمانه[9].

يجيء الموضوع الأساسي للسيميائية على أنه «السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة»[10] وأن «انزياح الأشياء والإيماءات عن وضعها الأصلي «المادي» ومعانقتها لعالم لا ينتهي من الدلالات، مثال على هذه السيرورة وتحديد لاشتغالها»[11].

من ناحية موضوع الدراسة فإنه «لا يمكن مقاربة

العنوان مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميائية التي تتعامل مع العناوين، وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموزًا وأيقونات واستعارات. ومن ثم، فلابد من دراسة هذه العناوين تحليلا وتأويلا، وذلك من خلال ثلاثة مستويات منهجية سيميائية، يمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة»[12]. ولأن «السيميائيات في المقام الأول نظرية في التأويل»[13]، فقد اتخذت منها الدراسة منهجاً لقراءة العنوان الرئيس الخارجي لمجموعة الكاتب أمين صالح موضوع المقاربة.

الطرائد... الطرائد:

إن للعنوان سلطة في الاستحواذ على تفكير القارئ وتأويله طوال زمن قراءته الرواية. وفي المجموعات القصصية، على وجه الخصوص، «تشرع أطياف هذه «السلطة» بالانبثاق حين ينتقل العنوان من فضاء العناوين الداخلية ـــ بوصفه عنوان إحدى القصص ـ إلى واجهة الكتاب، فيقتنص سلطة العنوان العام ويمارس نفوذه البصري والدلالي على القارئ، محفزاً إياه على القراءة لما تتمتع به من قوة إشهارية ودلالية»[14]، لكن ماذا عن عناوين المجموعات القصصية المتصدرة واجهة العمل، ولم تستل من داخل المجموعة بوصفها عنواناً لإحدى القصص، كما في مجموعة الكاتب البحريني أمين صالح «الطرائد»؟!! المسألة هنا تأخذ منحى سلطوياً أكثر نفوذاً من مجرد الانتقال من عنوان فرعي (عنوان إحدى القصص) إلى عنوان رئيس. فقد جاء العنوان إيحائياً مستقلاً تنتظم تحت لوائه مضامين قصص المجموعة التي شكلت هاجساً واحداً للأبطال، يمكن تحديد ملامحه إذا ما تمّ الشروع في مقاربة القصص سيميائياً. مع أهمية الإشارة إلى أن عنوان المجموعة التي بين أيدينا «الطرائد» ليس من ضمن العناوين التي تحمل في ثناياها جانباً ترويجياً إغرائياً، على نحو ما نجده في كثير من المؤلفات الإبداعية لغرض التسويق والتحفيز على الاقتناء، بتحريض من الناشر، في بعض الأحيان.

يمكن تحليل عنوان المجموعة القصصية وفق الآلية السيميائية التالية:

1) **المستوى المعجمي «الدال»:**

إن العلامة اللغوية في سياقها الأدبي تفاجئ القارئ، بموجب وظيفتها السيميائية، بدلالة مخالفة لدلالتها الرائجة والمتعارف عليها والمنطلقة عادة من معناها المعجمي[15]. وفيما يتعلق بعنوان المجموعة القصصية موضوع الدراسة، يمكن مقاربة الدلالة الأولية المعجمية على النحو الآتي:

الدال: «الطرائد»: (طَ.رَ.دَ) ورد في (لسان العرب) الطَّرْدُ الشَّلُّ طَرَدَه يَطْرُدُه طَرْداً. الطَّرد هو الإبعاد والنفي والإقصاء. وطردت الرجل إذا نحيته فهو طريد و مطرود. والأنثى طريدٌ وطريدةٌ وجمعهما طَرَائد. وطردتُ الإبل طرداً. إذا ضممتَها من نواحيها. والطريدة. ما طردتَ من صيدٍ وطير ووحش ونحوه. (أي المطَارَدة)[16].

مما سبق يتضح أن «الطرائد» تحتمل المعنيين: «الطرد» بمعنى النفي والإقصاء والإبعاد. و «المُطَارَد» أي المـُلاحَق من صيد الحيوان كالطير والوحش والدواب وغيره .

2) **المستوى النحوي:**

عنوان المجموعة «الطرائد» جمع «طريد» و«طريدة» وهو لفظ مفرد. يمكن إعرابه بأنه مبتدأ لخبر محذوف تقديره «هنا» أو «موجودة» أو «حولنا» ... ترك الخبر محذوفاً يمنح تأويلاً مفتوحاً لعدة تقديرات يرجحها المتلقي، وفي الوقت نفسه يتيح له قدراً من الإلغاز والإيحاءات عمّا يمكن أن تعنيه اللفظة «الطرائد» داخل المجموعة. وهذا الحذف للخبر والاقتصاد اللغوي في الاكتفاء بلفظ واحد، من معايير العنوان الجيد. وفيه دليل على أن وراءه متناً/ نصاً ينطوي على غنى دلالي. فالعنوان الجيّد كما يذهب جيرار جينيت هو الوسيط الحقيقي للكتاب. وهو الذي يعيش فقراً لغوياً ودلالياً طامحاً من المتلقي ملء هذه الفراغات عن طريق النص[17].

3) **المدلول الأول العام (الشائع):**

«الطرائد» عرفت وشاعت في الغالب بما يُطرد من حيوانات ووحش وطير. وهو المعنى الذي وظّفه الكاتب أمين صالح لإسقاط المدلول الإيحائي للقصص في مجموعته. دليل ذلك قوله على لسان إحدى شخصيات القصص:

«ماذا تصيد.. أسماك، عصافير، دببة..

– حدد من فضلك؟!

– كل الفصائل الحية. كل ما يمرق أمام عيني، ليلاً ونهاراً، براً، وبحراً، وجواً. وإذا أردتَ أن أضيف، سأقول: كل الطرائد تتشابه عند الهرب»[18].

4) المستوى البلاغي:

جاء تشبيه الإنسان بالطريدة ضمن استعارة تصريحية قائمة على ذكر المشبه به «الطرائد» وحذف المشبه «الإنسان» وقد كان في لفظ الجمع «الطرائد» وليس «طريدة» إشارة إلى تعدد حالات تلك الطرائد وأسباب كونها طريدة على نحو ما سنرى في التحليل.

المشبه الإنسان:

المشبه به الطرائد (كل ما يُطارد من طير وحيوان).

وجه الشبه السعي هرباً، وبحثاً عن الأمان والحرية، والخوف الدائم من الحصار والفتك.

5) **المدلول الثاني (في القصص):**

الطرائد قُصد بها الإنسان المعاصر في شتاته وخيباته، المطارد بالخوف ومن الملاحقة على خطايا لم يرتكبها، والمحاصر بقوانين وأنظمة وأعراف ضجر من مسألة البحث عن مغزى يقنعه بجدواها في حياته. الواقع فريسة السلطة والنظام السائد، المناضل مثل الفريسة المطاردة للبحث عن الحرية، الأمان. استعان الكاتب لإيصال هذه المعاني بحيلة الاستعارة بوصفها «من السبل الأساسية لحصول الفهم. فهي تلعب دوراً مركزياً في بناء الواقع السياسي والاجتماعي»[19]. فـــ«جزء كبير من نسقنا التصوري العادي مُبَنيَن استعارياً، أي أن جل التصورات تُفهم، جزئياً، بواسطة تصورات أخرى»[20]. وكما قال «سوسير» العلامة اللسانية لا تربط بين اسم وشيء بل تربط بين صورة سمعية وتصور ذهني[21].

«حذارِ إذا قال النص كل ما يجب أن يفهمه القارئ»:

تأتي سيميائية العنوان «من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ليفرض أعلى فعالية تلق ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل»[22]. وعنوان المجموعة موضوع الدراسة قائم على لفظ واحد ملغز، وإيحائي لا يفصح على نحو مباشر بما يعنيه داخل النصوص، ولأن «كل نص هو آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها. وحذارِ إذا قال النص كل ما يجب أن يفهمه القارئ»[23]. فإن اجتهاداً تأويلياً ستقوم به الدراسة في أثناء مقاربة النصوص من حيث دلالتها المرتبطة بالعنوان. فالدور الإيحائي الذي يفتح باباً للتأويل المتعدد يعد أحد أهم وظائف العنوان وهو الدور، حسب رأي السيميولوجيين الذي يشرحه «إيكو» بأنه الذي يقوم ببلبلة الأفكار نحو النص لا ترتيبها. إن هذا الدور الإيحائي يتداخل مع رؤية «الشعرية» لوظيفة اللغة وهي الإيحاء، في رأي «كوهن»، باعتبار العنوان جزءاً من التشكيل اللغوي للنص[24].

أول ما يمكن ملاحظته بعد قراءة قصص المجموعة هي في عدم وجود تسمية للأماكن والشخصيات. فالأحداث والأماكن كونية، تجسد مصير الإنسان في هذا العالم الجديد، المغمور وسط النظم والقوانين والأعراف، البعيد عن حياة الفطرة والطبيعة، الخائف دائماً من مجهول، الشاعر بأنه مشروع قنص، وأن مسألة سقوطه إثر تصويبة مسددة إليه بعناية هي مسألة وقت فحسب..

خمسة وعشرون مشهداً قصصياً احتمت بمظلة العنوان الخارجي للمجموعة «الطرائد» اثنان وعشرون منها نصوص قصصية، وثلاث لوحات فنية حملت التسلسل الرقمي للنصوص القصصية (6، 12، 20) تحت اسم (إيقاع أول وإيقاع ثانٍ وإيقاع ثالث). جميع النصوص، مع اللوحات، تروي سيرة الإنسان مع الملاحقة والحصار والقمع حد الخوف من الحرية، وصراعه المنهك، كما الحيوانات الضاربة في العدو أو التحليق هرباً من القنص، من أجل البقاء بأمان. يمكن تقسيم موضوعاتها على النحو التالي:

الطرائد .. الخوف والبحث عن الأمان:

وتمثلها القصص التالية: «استحواذ» و«الحضور» و «أيها المسخ الجميل طاب مساؤك» و«الحركة الأخيرة» و«في محطة القطار ليلاً» و « الملهاة السوداء» و «امرأة خلف النافذة» . تلعب فيها «السُلطة» بهيمنتها ونفوذها دوراً محورياً، ويشكل فيها الخوف الهاجس المسيطر على جميع الأبطال. حيث المواطن الضعيف المحاصر بشعور المطاردة وأنه ملاحق مثل الطريدة الهاربة بكل قوتها بحثاً عن الأمان..

جاءت صورة «الشرطي» أو «المحقق» في القصص بوصفه اليد التنفيذية للسلطة، الذي يمثل، وبأعلى مستوى، التعسف و الإمعان في إذلال المواطن المقهور، المغلوب على أمره، حيث يتم اعتقاله لمجرد الاشتباه به، ليظل طوال سنوات عمره يعيش تحت هلع الاعتقال مجدداً . ففي قصة «استحواذ» الطريدة فيها رجل تمّ اعتقاله ذات يوم للتحقيق في جريمة لم يرتكبها، وعلى الرغم من أنهم أطلقوا سراحه إلا أن الخوف

استحوذ عليه «ظل متوجساً، محاصراً بالهواجس التي تحصي أنفاسه وتمتص إرادته وعزيمته»[25]، يتخيل دائماً أن هناك من يطارده، ويراقب تحركاته ليقوم باعتقاله، «أمسى طريدة محاصرة بالمشاعل والسكاكين، يشهرها أشخاص عدوانيون لم يلتقِ بهم من قبل. أدرك أنهم يعبثون به ويتلذذون بمطاردته حتى يحين الوقت المناسب للقضاء عليه»[26].

وفي قصة «الحركة الأخيرة» جاء الرمز عالياً ومكثفاً ليجسد وبأعلى اقتصاد لغوي الوضعية التي يمكن أن يؤول إليها حال من يجرب الاعتقال يوماً دون ذنب اقترفه، إذ من الصعوبة بمكان أن يعود إليه الأمان القديم. رجل مقيم تحت نفق معتم وشعور بالمطاردة يحاصره، إلى الحد الذي يُؤثِر فيه بقاءه على هذا النحو (تحت النفق الضيق المعتم) ويصاب بالهلع من مجرد ارتداد الحرية له. تجسدت تلك الحرية، رمزيا، في عثوره آخر النفق على بصيص ضوء: «يزحف بإصرار حتى يصل إلى نهاية النفق حيث يلمح ضوءاً خافتاً يزداد بريقه وانتشاره كلما اقترب من الفوهة. وعندما يطل من الفوهة، يسطع في وجهه ـ فجأة ـ ضوء قوي يغمره، فينفجر في البكاء من شدة الخوف.. وينحدر»[27].

في قصة «الحضور» الطريدة فيها مثقف تم تلفيق تهمة له لإعدامه والسبب وهو دفاعه عن الفقراء والعاطلين وتبنيه قضيتهم، وعادة ما يبرز دور المثقف في المجتمعات النامية بوصفه نتاج تحولات تلك المجتمعات في حركتها التصاعدية نحو النماء[28]. لم تكن من وسيلة للتخلص من دوره الخطير في طرح الأسئلة المربكة علناً، ومواجهة التزمت والجمود[29] إلا بأن: «لفقوا له تهمة بارعة: ماذا كنت تفعل عند بوابة المصنع وقت الشغب؟» ولما جاءت التصويبة دقيقة، وكان القنص محكماً. حكموا عليه بالإعدام و«حين جاءوا ليأخذوه، قال وداعاً، خطا نحو حبل المشنقة بثبات. كل خطوة ترجم ظل العدالة المنحرف (...) في غرفة الإعدام تأرجح الجسد.. مسلطاً على الجدران انعكاسات عديدة ومتنوعة. «منذورة أشلائي للقوافل: رغيف لمن تحترق أحشاؤه، حذاء لباحث عن عمل» «[30]. لجأ البطل المثقف في القصة إلى رفض مصادرة حريته ونضاله في الدفاع عن أصحاب الحقوق بارتكاب فعل غرائبي مثل الكتابة على جدران الزنزانة بإصبعه بعد أن منعوا عنه القلم، أو تسلله إلى غرفة نومه خلسة مباغتاً زوجته بعد إعدامه.

إن لجوء بعض الأبطال إلى فعل غرائبي، ودمج الواقعي بالفنتازي «إنما يمثل قهراً جمالياً لآلية الاستلاب والقهر، وإعلاء لسلطة الإنسان التي لا يمكن أن تقهر، وبذا يتحول الفنتازي إلى أداة نضال بيد الإنسان من أجل استعادة فردوسه المفقود، في وجه قوى الاستلاب والقهر»[31]. وهو ما ترمي إليه أحداث القصة.

وتؤكد قصة «أيها المسخ الجميل .. طاب مساؤك» أن إلباس التهمة الفقراء المساكين أمر لا يكلف السلطة أحياناً سوى قدر من الأدلة الواهنة لإدانتهم في جرائم لم يرتكبوها. ولا يتاح لهم حتى الدفاع عن أنفسهم. صيد سهل أمام السلطة. بائع أحذية كسيح وفقير ومشوه عثر على جسد امرأة ملقى في الطريق أراد إنقاذها وحمايتها من المطر والبرد. قام بسحبها لأنه كسيح لا يقوى على حملها. أوصلها إلى غرفته «الصفيح» ليسعفها.. اكتشف أنها ميتة.. وبدأ يفكر

في حظه العاثر «لم يحدث قط أن نظرت إليه امرأة دون أن تشيح تقززاً وامتعاضاً من سحنته المشوهة. بشاعته نفرت النساء. وهاهي الوحيدة التي أباحت له ذاتها ودخلت داره .. دخلته ميتة»[32]. حتى دفاعه عن حقه جاء واهناً «لا تمنعني يا سيدي القاضي من الكلام. أصغ إلي. أنا بائع سجائر مسكين . اسأل الذين يعرفونني سيخبرونك.. لم أنم منذ أربع ليالٍ ولم أشرب.. سيخبرونك أنني رجل طيب لا يتدخل في شؤون غيره. انتظر يا سيدي لا تذهب. حتى الماء قالوا لن تشرب حتى تعترف. سيدي هذا ظلم. أترضى بذلك؟»[33].

أما قصة «في محطة القطار.. ليلاً» فهي تعكس الآية وتبرهن على أن رجال الشرطة وقعوا في وحل الهلع الذي يسببونه للآخرين، لأنهم يعرفون في قرارة أنفسهم أن تعسفهم سبب لأن يكونوا ذات يوم موضع قناص ماهر، حتى لو كان ذلك القناص طفلة!! يتجسد ذلك المنطق في حديث بين طفلة وجندي يفلسف لها فيه مفهوم «البراءة»: «البراءة شَرك يكمن وراءه صياد ماهر.. ببندقية صيد قديمة، ولكنها فعّالة. هكذا قال العريف. هل أنتِ مسلّحة؟»[34].

وتركز قصة «الملهاة السوداء» في رمزيتها العالية وطرافتها المبكية على وضعية أسير الحرب الذي يدور في فلك ملهاة حزينة تعبث بمصيره، كلما انفك من الأسر، وظن أنه تحرر للأبد، وعاد إلى معسكر بلاده فرحاً بالنصر، سقط مجدداً في قدر الأسر «احتفوا به، و كافأوه على شجاعته بان منحوه وساماً ووضعوه في الخطوط الأمامية»[35]، ليتم اعتقاله مرة أخرى كأسير، حتى إذا ما هرب وفكر في الاختباء، وتحرر، عاد للأسر من جديد. القصة تلمح بطريقة رمزية إلى حياة الأسرى التي قُدِّر لها أن تكون كالطرائد الشاردة، يلاحقهم الأسر، بوصفهم جنوداً بسطاء.. تتناوشهم أعيرة الجنرالات المحميين بعشرات الصفوف الأمامية، دروعاً بشرية.

في قصة «امرأة خلف النافذة» الطريدة التي وقعت فريسة يمثلها شاب متدين، حدثت محاولة اعتداء عليه بالطعن من قبل متطرفين، ظل ملقى على الطريق ينـزف دون نجدة، لقد نالوا منه واصطادوه أخيراً بعد طول ملاحقة، مستثمرين خلوة الشارع وأن لا أحد يمكن له إسعافه «إنه يدرك جيداً استحالة وصول الاستغاثة، فلا أحد يصغي، والنزف أرهق جسده وعطّل عضلاته. لقد أطلق الصرخات فور تلقيه الطعنات ولكن لا أحد استجاب»[36]. القصة في مجملها تجسد حالة الابتلاء التي يمكن أن يتعرض لها رجل الدين والخوف من تأثيره الإيجابي على الناس، ليغدو أشبه بالطريدة، هناك من يتحرى موعد قنصه بدقة متناهية.

تُحدد القوة Power عند بورلاتسكي Burlatsky بأنها "القدرة الفعلية على تنفيذ إرادة المرء في الحياة الاجتماعية"[37]. وفي السياسة تحديداً تجد القوة أهم مجالات التعبير عن نفسها[38]. غير أن الإشكالية تكمن حين تُوظف هذه القوة ليس للحصول على الحقوق المتعلقة بالأفراد وفقاً لشروط العقد المبرم بين المواطن والسلطة ضمن محددات نظرية جان جاك روسو «العقد الاجتماعي» Social Contract[39]، إنما لممارسة القهر، ومصادرة الحرية، والملاحقة حد إفساد الحياة بملازمة شعور الهلع، الأمر الذي قد يشعر الأفراد بأنهم

خارج بنية المجتمع، مادام النظام السائد لا يتيح لهم أن ينعموا فيه بالأمن والاستقرار، على نحو ما أظهرت لنا القصص، في نهاية المطاف وكما يؤكد روسو فإن «كثرة العقوبات دليل على ضعف الحكومة أو كسلها»[40]. والمواطن لا يحس بأنه كالطريدة الشاردة غير المنتمية إلى مجتمعها إلا إذا كان هذا المجتمع تديره سلطة منحرفة عن واجبها «كحارس أمين ووكيل شريف وطرف في عقد حر يستمد شرعية وجوده من حسن أدائه وحرصه على واجبه»[41].

الأبطال في القصص تعرضوا للقنص لما هو في صميم وجودهم الإنساني وهو «الحرية» حرية العيش بالأمان، وحرية العقيدة، وحرية الدفاع عن النفس، وحرية التعبير عن الرأي والنضال من أجل الفقراء المسحوقين، وحاجاتهم الأساسية، إن نسف حريتهم تعني بالتأكيد نسف وجودهم من الحياة، على حد تعبير سارتر: إن «ماهية الكائن البشري معلقة بحريته، وأن ما نسميه حرية هو إذن لا يمكن تمييزه عن وجود «الحقيقة الإنسانية». إن الإنسان لا يوجد أولاً ليكون بعد ذلك حراً، وإنما ليس ثمَّة فرق بين وجود الإنسان، ووجوده حراً»[42].

في قصتي «استحواذ» و «الحركة الأخيرة» حيث تمّ اعتقال البطلين دون أن يعرفا سبباً لذلك، فعاشا رهن المطاردة والخوف والشعور بالحصار، تأثير واضح بقصة «المحاكمة» لفرانز كافكا Franz Kafka 1924 – 1883)) الذي يعد رائد الكتابة الكابوسية. فقد جسد في قصته الشهيرة "المحاكمة" قضية البطل (جوزيف ك) الذي استيقظ ذات صباح ليجد نفسه معتقلاً من قبل أفراد الشرطة، الذين دخلوا إلى حجرة نومه واقتادوه للقضاء، ليظل جوزيف طوال القصة يبحث عن سبب إدانته، محاصراً بالخوف والشعور بالمطاردة. كاشفاً خلال أحداث القصة دهاليز القضاء، وفساد المحاكم، واستلاب الحرية. يجسد لنا كافكا في هذه القصة، التي أحدثت تأثيراً واسعاً عند الكتّاب العرب، لاسيما في فترة التجريب والحداثة التي تزامنت مع تحول المزاج الإبداعي العربي(منذ بداية الستينات الميلادية من القرن الماضي)، العالم الكابوسي لإنسان العصر المتخم بالخوف والحصار. كما هو تأثير الكتّاب الوجوديين آنذاك؛ مثل البير كاموCamus، وسارتر Sarter وغيرهم.

الطرائد.. المحاصرون بالطبقية والفقر والتحول الاقتصادي :

وتمثلها القصص «في الحديقة الحجرية» و«صبية» وطفلة» و«الباب» و«مساحات بيضاء للذاكرة» و«كم هو بعيد ذلك المرفأ» و«السندباد» و«عاجلاً ينتهي كل شيء» ومجملها تجسد ما يعانيه الناس جراء الطبقية وتداعيات التحول الاقتصادي الذي نال منطقة الخليج، وبروز طبقة محاصرة بالفقر والبطالة والهجرة.

في قصة «في الحديقة الحجرية» يتم توظيف الرمز لصالح إبراز الآثار الناتجة عن الطبقية والتفاوت الاقتصادي بين الناس، كيف يجسد الفقراء عند الأثرياء طرائد مغوية للقنص إذا لزم الأمر!! تحولت الحديقة المزهرية في القصة إلى حديقة تثمر أحجاراً، وغدا كل ما فيها من طيور وماء وأشجار حجراً بفعل الموات والقسوة والصلابة التي تسكن

قلوب الأثرياء الذين يستجمون فيها، ولا يتاح لغيرهم من الفقراء مشاركتهم المتعة، لأنهم لا يملكون ثمن رسوم الدخول «سادة البلدة هنا يتحدثون عن الأسهم حتى في عطلتهم الأسبوعية، حتى في نومهم. سيدات البلدة كذلك يتقن الثرثرة عن صالونات التجميل. الأبناء المدللون يلهون في الجداول التي تسقي الأحجار، وأحياناً يتراشقون بالطوب. أما خارج سور الحديقة فحيّز يمكن أن يسع أبناء الفقراء»[43]. الأثرياء ملَّوا من الترف فاستأجروا ماسح أحذية معدماً، لمدة ساعتين، كي يضفي، بالسخرية عليه، طابع المرح على النزهة «وليبرهنوا ـ وهذا هو الأهم ـ أن الفوارق الطبقية مجرد وهم أو أكذوبة يروِّج لها الإرهابيون»[44]. تلمح القصة إلى أنه لا شيء يفضي إلى فساد طبيعة الناس بمثل أن يكون التفاوت بينهم اقتصادياً، وأن اختلاف مقاماتهم هو الأساس الذي يتم التركيز على ملاحظته إذا ما اجتمعوا في مكان واحد[45]. على نحو ما تشير إليه أحداث القصة.

وفي قصتي «طفلة» و«الباب» الطرائد فيهما هم الفقراء .. يطاردهم الفقر والبؤس كالأقدار، حتى يتم نفيهم وإقصائهم من الحياة. فالطفلة المشردة في القصة الرمزية «طفلة» آثرت التوحد مع الضباب الذي غزا المدينة، وهلع منه الناس، توحدت بعيداً ليأخذها الضباب لحياة أفضل من البؤس والفقر الذي يطاردها «لم يجرؤ أحد على الخروج سوى الشحاذة الصغيرة.. لأنها لم تكن بالداخل، لأنها اعتادت النوم على الأرصفة وعتبات البيوت، إذ لا أهل لها ولا مأوى»[46].

وتروي قصة «الباب» المأساة نفسها حيث الفقر والبؤس والشقاء يحاصر الفقراء حتى أحالهم إلى أشباح مخيفة وهم في عمر الشباب، انطفأت الحياة فيهم، أشباح منسية: « ها أنت ترى الفجيعة أو الندم أو القهر أو الشكوى .. كل تعبير وكل صورة تبدو مجسمة.. أنت باختصار ترى المأساة»[47].

أما في قصة «صبية» فإن أطفال الأمس الذين كانوا يتنقلون ببراءة مثل الفراشات في كل مكان خارج بيوتهم في آمان، غدوا اليوم، بفعل التحول الاجتماعي والسكاني، مشروع قنص، طرائد مستباحة للأعين الجائعة. جاء ذلك من خلال انتهاك البراءة المتجسدة في صبية، تعرضت للاغتصاب، على الرغم أنها ما زالت طفلة ليس فيها ما يغري أو يثير، كانت ذات يوم حرة في التجوال والحركة والسعادة قبل أن تنتهك «صبية لم تختبر نوايا ذلك السائر على مهل محاذياً الحائط كاللص. مرات لمحته ينظر إليها متمعناً، يقيس حجمها، يتفرس في جسمها»[48]. إن استثمار جسد الطفلة وتوظيفه في النص ليس لغاية «جنسية» مباشرة بقدر ما هو رمز لما نال تلك الفطرة والنقاء من تشويه وابتزاز وانتهاك بفعل الحياة المدنية الجديدة. ويلجأ الكاتب، عادة، إلى استدعاء صورة المرأة والطفل في كثير من الأحيان بوصفهما كائنين ملغزين يقيسان نبض القيم والسلوك ومفارقات الكون والحياة لتتجلى حقيقة الوجود من خلالهما[49]. وهو ما يمكن ملاحظته في القصص السابقة.

تتجلى آثار التحول الاقتصادي، بوجهها السافر، في التداعيات النفسية للهجرة حيث يلاحق الآباء أبناءهم مثل طرائد شاردة، كما جسدتها قصة «مساحات بيضاء للذاكرة» تروي القصة مأساة هجرة الأبناء وتحري الآباء الأخبار الطفيفة التي

تصل عنهم بكل شوق وحرارة. من خلال رجل عجوز انقطعت عنه أخبار ابنه الوحيد. كل حياته. ظل يلاحق أي خبر عنه، وبدا الابن كما الطرائد الشاردة بالنسبة للأب. غاب الابن للأبد ولم يعد لأبيه «عد إلى بيتك أيها الطاعن في السن، فلا جدوى من استنطاق ظل مختوم بالهجرات»[50].

الطريدة في قصة «كم هو بعيد ذلك المرفأ» هي تجارة صيد البحر القديمة التي كان يقتات منها الناس، وخاصة سكان البحرين، عبر السفن التقليدية، كيف تعرضت للقنص من خلال شركات السفن وتحول الصيد إلى حرفة تتقنها الشركات الكبرى، لا مكان للأفراد فيها. عبَّر عن ذلك الشبان الثلاثة العاطلين عن العمل الذين يذرعون الجسر بغضب وضجر، بعد أن عرفوا بأنه ما عاد لتجارتهم القديمة مكان. لقد جاء المشهد التالي في القصة معبراً بصدق عن انقضاء حقبة الصيد التقليدي ومحترفيه «في المرفأ كهل يطارد مظلته التي سرقتها الريح.. تنأى عنه كلما أسرع في اندفاعه نحوها. وبحركة طائشة ترتمي في البحر فيلقي الكهل بنفسه خلفها، إلا أنه يعجز عن اللحاق بها، رغم مهارته في السباحة، ومع ذلك يواصل مطاردته لها بلا يأس إلى أن تبتلعهما المياه ويغيبان عن البصر»[51]. والشأن لا يختلف في قصة «السندباد» الرجل البحّار عاشق السفر الذي «عاشر النجوم أعواماً وأتقن لغة البوصلات وأيقن أن الأمواج حاشيته يسوقها حسب مشيئته»[52].أحرق سفينته معلناً تمرده على سني الغربة والترحال..

وتجسد قصة «عاجلاً ينتهي كل شيء» على نحو رمزي، حالة التشظي للمجتمعات الغنية، مما أضعفها، وجعل ثرواتها مثاراً لطمع الآخرين. قلبت أحداث القصة الأوضاع، وبدت فيها الطرائد هذه المرة هي الشعب شديد الترف والبذخ (تبدَّى المظهر في عرس ابن المختار في القرية) فيما الحيوانات والوحوش الهائلة المحيطة بالقرية هي من ينوي القيام بالمداهمة والقنص «هذا الليل مزدوج الضمير، يحرس براحتيه احتفالاً، ويهادن بالوجه الآخر حيوانات تتضور»[53]، لتروي نكبات الإمعان في الاستقلال وضياع الوحدة القومية «أم القرى يسمونها. تجزأت يوم تناثرت السحب مثل ريش حدأة مصابة. وجفت التربة. آنذاك بعثرت أجزائها في الأصقاع لتقتفي آثار مياه شحيحة. استقرت هذه القرى الصغيرة في أماكن مختلفة ودشنت نفسها بنبع ومسجد ونخيل، وصار لها مختار وقوم»[54] . تقف الحيوانات على حدود القرية الغافلة تنتظر انتهاء العرس وانصراف الناس، لتنقض على الثروات المتاحة على مرأى ومسمع منها.

الطرائد.. أزمة الإنسان الوجودية:

وتمثلها القصص «المطهر»، و «الحانة»، و«العرض الأخير» و «جسدان». في قصة «المطهر» الطريدة فيها هو الإنسان الواقع تحت جبروت نمط الحياة الشائع، الذي يمتثل له الناس ببلادة مثل الأقدار، في قصة وجودية تروي جحيم النمط الواحد للإنسان مع حياة الرتابة والملل، اللذين تفرضهما طبيعة الحياة والنظام والأعراف، خاصة في المجتمعات الصناعية، تطارد الإنسان حد الشعور بالضجر، حتى يوشك على الانهيار. وحين يحاول الخروج عن هذا العرف السائد

إنقاذاً لجوهر حياته، وحده من يتلقى العقاب. جاء تمثيل هذا الشعور برصد سيناريو حياة شاب، بدت متشابهة كل يوم درجة التناسخ: «قبل أربعة أيام، استيقظ من نومه في الصباح الباكر، اغتسل، ارتدى ثيابه، وخرج. في المساء عاد يحمل لفافة بداخلها طعام. أكل، استلقى على فراشه، دخن عدة سجائر أثناء تأمله السقف، ثم نام»[55].

تمارس الشخصية ببلادة ذات الشيء كل يوم.. وفي صباح أحد الأيام قرر أن يتمرد على الطقوس التي لطالما كان ينفذها بآلية، وأن يصنع شيئاً ربما من خلاله يحقق له فرديته: «بالأمس تأخر في النوم ولم ينهض إلا في الساعة الحادية عشرة، لم يبدُ عليه الاستعجال. وحين ارتدى ثيابه أكتشف أنه لم يحلق، دخل الحمام وبدأ يحلق بالموس. لم يكن ينزع الشعيرات بالطريقة المعتادة بل كان يجتثها بلا اكتراث بضربات عنيفة شقت الجلد في أكثر من موضع، وراح الدم ينزف بغزارة ويهطل على ثيابه. وعندما انتهى خرج من البيت دون أن يمسح الدم ودون أن يغير ملابسه»[56].

بدت الشخصية منتشية سعيدة، لقد حقق فرديته بكسر المألوف السائد الذي أصاب الناس بالتخدير عن ذاتهم الحقيقية: «في الطريق كان المارة يتطلعون إليه باستغراب وفضول، غير أنه لم يأبه لهم، ولم يعرهم التفاتاً. كان يسير مرفوع الرأس، مشحوناً بالكبرياء والتحدي، مثل قائد مزهو يعود إلى موطنه بلا جند ولا رايات، مشهراً انتصاره، مكللاً نفسه بالمجد، إنه يعّبر عن ازدرائه لكل من يصادفه من بشر وحيوانات وأشياء»[57]. لكن وحده دفع ثمن هذا الخروج : «شعر بسخونة الطقس وأيقن أن الشمس ترشقه ـ وحده ـ بجممها»[58] . لكنه على الرغم من النفي والإقصاء الذي تعرض له، ومن ازدراء الناس له، إلا أنه شعر بالتطهر من حالة الاستلاب التي يعيشها دون وعي سنوات من عمره، بفضل النظام الرتيب الواحد الذي تفرضه الحياة.

وإذا كان الشاب في القصة السابقة كسر المألوف وتحدى النمطي الرتيب، فإن الآخرين في قصة «الحانة» عجزوا عن هذا التحدي واستأثروا الهروب عن رتابة الأيام، وقيود التقاليد والأعراف بتعاطي ما ينسيهم نمطيتهم، وخيباتهم من خلال ارتيادهم الحانة كل مساء يفرون إليها «ليقضوا أمسية أخَّاذة بعيداً عن البيت، والوطن، عن العمل المرهق. يختزنون همومهم في قاع الذاكرة»[59]، بدوا كالطرائد الهاربة تلاحقهم الخيبات والتقاليد «كل الطرائد تتشابه عن الهرب»[60]، لذلك «بهم شغف للوصول إلى أقصى درجة من الغيبوبة، عندها لن يحاسبهم رقيب ولن تجدي الموعظة»[61].

لقد كان بدهياً ما يحصل، ففي المجتمعات المتخلفة تعاني الفئات المغبونة التي يتحكم فيها التقليد حالة توتر داخلي، لكنها في الوقت نفسه لا تملك، في الغالب، إلا الرضوخ، على الرغم مما تعانيه من صراع داخلي، ورغبة جامحة في التمرد على التقاليد والقيود الشائعة. في مقابل هذا الرضوخ ثمة تشدد مطلق للجماعة ذات الامتيازات التي تشكل تهديداً لأفراد المجتمع من خلال النبذ أو التصفية أو التشهير أو أي وسيلة أخرى ذات طابع قمعي وذلك إذا ما حاول أحد المساس بالعرف السائد[62]. وهو الشيء نفسه الذي حدث في قصة «العرض الأخير». الطرائد فيها هم الناس البسطاء

الذين خرقوا للمرة الأولى قانون حظر التجمع شغفاً برؤية دبابة هائلة تجوب المدينة، بل بكسر الرتابة «نادرة هي اللحظات التي تنكسر فيها الرتابة وتتجلى فيها الظواهر الخارقة»[63]. فكان جزاء هذا الخرق قصفاً عنيفاً مريعاً أبادهم جميعاً من الدبابة التي احتشدوا لرؤيتها.. إيحاءً بأن عاقبة خرق القانون تفوق كل تصور.

وتتأكد في قصة «جسدان» حقيقة أن الجسد ليس مجرد بناء عضوي بيولوجي، بل ينظر إليه باعتباره بناءً ثقافياً واجتماعياً يتقاطع فيه الجسد البدني بالتصوري وبدن الجسد الخاص ببدن العالم الشاسع[64]، وذلك في رمزية عالية، تروي في شاعرية مطلقة أن أدق الأشياء المتناهية في الخصوصية هي موضع مطاردة وتلصص من الآخرين، وأن هذا التلصص قد يفسد باختراقه أمتع لحظات الإنسان، مستثمرة مشهد المسرح والجمهور المتفرج التائق للفرجة كمعادل موضوعي للحياة والناس «ولما اكتشفا أنهما مكشوفان أمام هذا الحضور المفاجئ، وأنهما بلا حماية أو دفاع، انخرطا في االبكاء»[65].

لقد جسدت لنا القصص، في أحد أوجهها، إنسان «البعد الواحد» هذا البعد الذي يحيا عليه القطيع من الناس، ملغياً في الوقت نفسه البعد الداخلي الناقد، اليقظ، الواعي. هذا الإلغاء تخضع له، غالباً، الشخصيات بفعل قانون المدينة، القائم على تخدَّر الحس النقدي للأفراد. حيث التوحد المباشر الآلي مع العمل الرتيب، ونظام الأيام المتناسخ. والمؤدي إلى انكماش البعد الداخلي النقدي للإنسان الذي يحقق له تفرده. إن قانون المدينة هو الذي يقوم على إخراس المعارضات وابتلاعها. ففي وسط «المدينة» القائمة على السعار المادي والتقدم الآلي، يجد الأفراد أنفسهم مع الأشياء، التي تكيف حياتهم حيث المنتجات الاستهلاكية، وليس ذلك لأنهم هم من يسنون شريعة الأشياء، إنما لقبولهم إياها بوصفها شريعة مجتمعهم[66]. تجلى ذلك في هواجس وهموم شخصيات القصص السابقة.

الطرائد.. العلاقات الإنسانية:

وتمثلها القصص «مخلوقات الريح» و«موعد للقاء.. موعد للفراق» و«الهدية». تروي قصة «مخلوقات الريح» سيرة مثقف يطارد ذكريات زوجة أحبته بكل الصدق ولم تحتمل أخطاءه، وصديقاً وفيّا كان غليظاً معه حد إنهاء العلاقة لم يقدِّر قيمة وجوده في حياته، وحبيبة قديمة، كان حضور الكتابة طاغياً على حضورها في كل حال. كتب رسائل لكل واحد منهم، يناشد فيها عودتهم.. لكن مناشدته باءت بالفشل .. رحلت الزوجة والصديق والحبيبة الأولى كطرائد حرّة لم يفلح صياد خائب في إعادتهم .. تلاشت مثل مخلوقات الريح، كأن لم تكن ذات يوم تملأ حياته: «لم تحضر الحبيبة، لم تحضر الزوجة، لم يحضر الصديق»[67].

و تبدو الطريدة في قصة «موعد للقاء.. موعد للفراق» الحب المسروق من عمر الزمن، ومثل كل حكايات الحب، تبدأ مشتعلة، وحين تنتهك قداستها في الخفاء، تنتهي سريعاً كما بدأت، وخلف كل موعد للقاء، موعد للفراق: «حدق في عينيها وأبصر ماضياً يمضي مترجلاً، واضعاً يديه في جيبيه، ووئيداً يمشي نحو أطلال تطل على سنواته في حياد دون

انفعال»[68]، «أخيراً، قامت، وبوقوفها شطرت كل الأشكال التي رسماها سوياً. عندئذ تعرى الجسد من الوشم، تعرت الأماكن، طمست الطرقات رفيف رجل وامرأه اعتادا السير معاً»[69].

و«الهدية» قصة رمزية تشير إلى أن للأشياء منطقها الذي لا ينبغي تجاوزه، وإلا كنّا نحن الفريسة التي تقع في المصيدة. جاء تضمين المعنى من خلال هدية «مسدس» اشتراها الأب لابنه في يوم ميلاده، وقد اختارها بمنطقه الرجولي لا بمنطق طفله.. فكانت سلاحاً حقيقياً صوّب إليهم، لا مسدساً مائياً كما كان يظن الأب.. «تناول المسدس وطفق يفحصه يدقق في تكوينه وانسياب مقبضه.. عندئذ بدأت طفولته تغادره، وعاد إلى رجولته تدريجياً.. لبس وقاره ورزانته، وحمل المسدس إلى البائع...»[70].

سيميائية الصورة:

سبق وأن تمت الإشارة إلى أن مجموعة «الطرائد» احتوت خمساً وعشرين قصة. اثنتان وعشرون منها نصوصاً مقروءة، وثلاث لوحات فنية بصرية؛ حملت التسلسل الرقمي للنصوص القصصية (6، 12، 20) تحت اسم إيقاع أول وإيقاع ثانٍ وإيقاع ثالث (راجع ملحقات البحث).

إن «العلامة البصرية ــ رغم إحالتها على تشابه ظاهري ــ لا تقدم لنا تمثيلاً محايداً لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية. فالوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل لغة «مسننة» أودعها الاستعمال الإنساني قيماً للدلالة والتواصل والتمثيل»[71]. إن تحديد معنى الصورة يأتي «تارة انطلاقاً من مادة الدال، وتارة أخرى من وظيفتها؛ تارة من خلال التقنية المستعملة في إنتاجها، وتارة أخرى باعتبارها مادة سردية»[72]. فالصورة تستمد معناها من بعدها الرمزي[73]، والقدرة على فك الشفرات التي تنطوي عليها تفاصيلها ودلالاتها.

من الوجهة السيميائية فإنه لا فرق في الشروط والمبادئ لإنتاج المدلولات بين الفعل اللغوي والفعل البصري[74]، لاسيما إذا كان الكاتب مولعا بالجانب البصري، كما هو الشأن لدى مؤلف المجموعة أمين صالح، من حيث اهتمامه الشديد بالسينما وكتابة السيناريو والقراءة البصرية في مؤلفاته وترجماته، على نحو ما أشير في الإحالة إلى سيرته الذاتية، وهو أثر انعكس على لغته السردية، حيث لا فرق عنده بين الفعل اللغوي والفعل البصري في أن تقوم اللوحة الفنية مقام النص السردي في تحقيق البعد الإنساني لعنوان المجموعة «الطرائد».

اللوحات الثلاث، الأولى والثانية رسم تشكيلي، والثالثة صورة فوتوغرافية.. ولأن تأويل الصورة مثل كل تأويل يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة، واستحضار التمثلات الثقافية الكبرى التي لها علاقة ب «الأنا» و «الآخر» كما أن لها علاقة بإكراهات الزمان والفضاء وبمجمل الروابط الإنسانية والقيم والأحكام والتصورات حيث يتم إيداعها داخل عضو أو صورة أو موضوع من الموضوعات لتصبح هذه العناصر دالة خارج إطارها النفعي[75]. لأن «مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة ليست وليدة مادة مضمونية دالة من تلقاء ذاتها. إن لها أبعاداً أنثربولوجية مشتقة من الوجود الإنساني ذاته. مرتبطة بخطاب إنساني يجنح إلى منح

الظواهر الطبيعية أبعاداً دلالية تتجاوز البعد المادي الوظيفي»[76]. فإنه، ووفق ما ذكر، جاءت اللوحات الثلاث بمثابة الخطاب المستقل الذي يروي، بصرياً، ما ترويه النصوص، لغوياً؛ سيرة الإنسان الشاعر بإحساس (الطريدة) الهاربة، خوفاً، وبحثاً عن الحرية، ورغبة في كسر رتابة الأيام. المسحوق تحت ترسانة الطبقية، والفقر. كل تلك المعاني مجتمعة في كل صورة من تلك الصور الثلاث التي أدرجها الكاتب من بين نصوصه، وأسماها، في مفارقة، «إيقاعات» خلاف المعنى الوحشي والكئيب والمرير الذي تحمله اللوحات.

الصورة الأولى «إيقاع أول»[77]، ملامح الإنسان تسحق بوحشية، فتضيع الهوية. وفي الصورة الثانية «إيقاع ثانٍ»[78]، الطريدة متكيفة مع حصارها، تلوّن قيدها في انسجام مرير مع حياة الأسر والعبودية. أما الصورة الثانية «إيقاع ثالث»[79] فهي الوحيدة التي جاءت صورة فوتوغرافية واقعية، وليست رسماً تشكيلياً كالسابقتين، للإحالة إلى أن كل ما قيل في المجموعة ليس ضرباً من خيال فنان، بل هو واقع، والدليل أن الطريدة فيها «الصيد» ليس طيراً ولا حيواناً، بل إنسان، مهدر الكرامة، يتم سحبه مجروراً بالحبل كما الطريدة البهيمة التي يفوز قناصها في صيدها. إن هذه الصورة الأخيرة تكاد في وحشيتها السافرة تختزل كل المعاني التي أراد الكاتب إثباتها في القصص.

خاتمة الطرائد:

خلت مجمل القصص من أسماء الشخصيات والأماكن لتحكي واقع الإنسان المأزوم الذي يحيا طريدًا بفعل الخوف وفقدان الأمان والحرية، وبفعل التحولات الاقتصادية وترسانة الفقر التي تطحن الإنسان، وبفعل رتابة الحياة الضاغطة حد التمرد، وبفعل علاقات إنسانية لم يحسن إنسان اليوم إعادة ترتيب حساباتها ففرت شاردة من بين يديه.

الأحداث الغرائبية والرمزية في القصص تعطي بعداً إنسانياً غير محدد الأطر زمانياً ومكانياً، غير محدد الهوية. إنها مأساة الإنسان الذي ينشد الحرية والنقاء والعدالة والأمان في كل مكان. وفي غرائيبية بعضها انعكاس لغرائيبية الواقع الذي يعيشه إنسان اليوم.

لقد تحقق في العنوان «الطرائد» أهم قوانين صناعة العنوان السردي، وفق ما سنَّه كل من «كريفل» GRIVEL و "هوك" HOEK وهي في مجملها قوانين تحكم العنوان الروائي، لكن المرتكزات التي تمّ ذكرها في بداية الدراسة عن مجموعة أمين صالح، تجعل من عنوان المجموعة (خاصة وأنه ليس اسماً لإحدى القصص) شبيهاً بالعنوان الروائي وبالتالي انسحاب القوانين عليه. كأن يكون العنوان قريباً من معنى النص لا بعيداً عنه حد التنافر، أن يكون العنوان مثيراً مختصراً يحمل مجموعة من المعلومات في شكل "مورفولوجي" صغير غير مكتمل بحيث يحفّز القارئ إلى طلب زيادة معلومات لفك شفراته، وبالتالي يستفز العنوان المتلقي ويخلخل تصوره الأولي مثيراً تساؤلاته، أن يكون واضحاً وضوحاً عمودياً غير مكتمل يتوزع على مجموعة دلالات وتأويلات تتقاسم معنى العنوان، فضلاً عن مسألة لها صلة بالتسمية الدلالية الخاصة بالمنتج الشخصي بأن يكون العنوان نوعياً لا يتشابه مع عناوين أخرى[80].

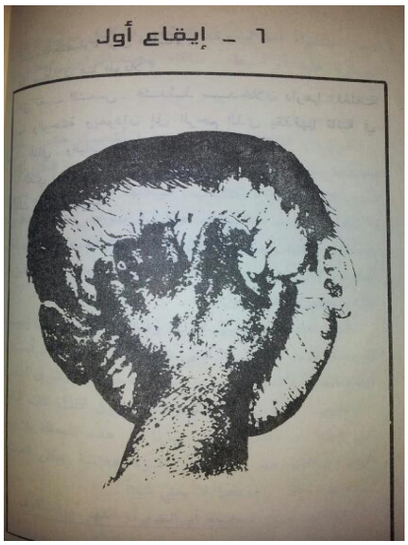
من المعروف أن العنوان الخارجي للمجموعة موضوع الدراسة، والعناوين الداخلية للقصص محكومة بنوعين من الارتباط «يكمن الأول في ارتباطها جميعاً، كل من موقعه الخاص به بالنص/ المتن الذي كان سبباً في وجودها (...) ويظهر الارتباط الثاني في العلاقات التي تقيمها هذه العناوين مع بعضها بعضا. والمقصود هنا بالذات العلاقة التي تقيمها العناوين الداخلية بالعنوان الخارجي؛ وهي علاقة رحمية تشير إلى خاصية التوالد المفترض وجودها بين العناوين الداخلية والعنوان الخارجي باعتبار أن هذا الأخير هو العنصر المولّد لهذه العناوين، فهي نسله الذي انبثق عنه وانتشر داخل النص»[81]. وهو ما أمكن تحقيقه بجدارة في عنوان «الطرائد» وانسحاب إيحائه الدلالي على بقية قصص المجموعة وعناوينها.

جاء العنوان «الطرائد» شديد الفقر على مستوى الدالات لكنه أغنى على مستوى المدلولات، وبذلك لا يصبح العنوان مجرد عتبة نقتحم منها أغوار النص وفضاءه الرمزي والدلالي بل هو بنية دلالية مستقلة يتسلل من الذاكرة السطحية إلى الذاكرة العميقة لتأليف معنى معين. فهو بذلك على اتصال وانفصال بالنص في آن معاً. علاقة اتصال بوصفه وضع لأجل النص، وعلاقة انفصال باعتباره علامة لسانية مستقلة لها مسارها الدلالي الذي يتم تكوينه خلال تأويل النص والعنوان معاً[82]. وهو ما حاولت الدراسة مقاربته خلال التحليل السيميائي للعنوان، والدلالات التي تجاوزت المسار اللساني إلى ما هو أبعد وأرحب داخل المجموعة، سواء ما عبرت عنه النصوص أو اللوحات.

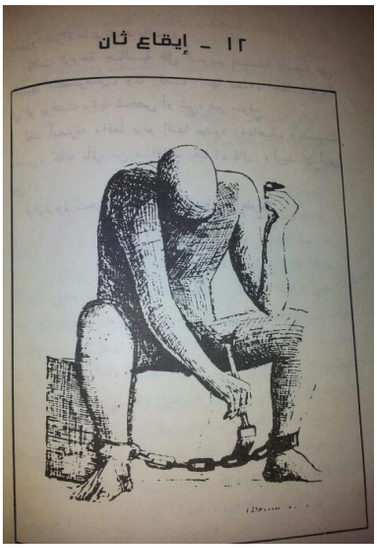
ولأنه حسب رأي "كونغور" "كل عنوان يؤسس غواية النص"[83]، فإن فهم العنوان ينهض على الإيحاء بالمعنى فهو يخاطب في القارئ ثقافته ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة (كما هو عنوان الطرائد) فهي تلمح إلى الموضوع أو الشكل أو القضية أو الشخصية أو المكان دون أن تعين، وتقيم حجاباً بين القارئ والنص، فالعنوان في تلك الحالة يقوم على توليد المعنى في ذهن القارئ أكثر من توضيحه[84]، إلى جانب استثمار الكاتب اللغة الشعرية في سرده لقصص المجموعة[85]. الذي من شأنه كثّف إيحائية المعنى وترميزه، وأعطى بعداً تأويليا للدلالات.

«الملاحق»

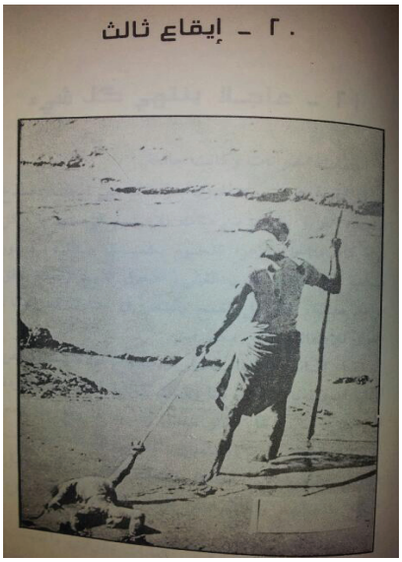
ملحق (1)



ملحق (2)



ملحق (3)



الإحالات و الهوامش

1 – أمين صالح، الطرائد، بيروت: دار الفارابي، ط:1، 1983.

2 – كاتب بحريني، ولد سنة 1949، يكتب القصة والرواية والسيناريو، مترجم، ومهتم بنقد الأعمال السينمائية، كتب قصة وسيناريو أول فيلم روائي في البحرين وهو (الحاجز). كما نفذت العديد من أعماله في التلفزيون، عضو أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين، وعضو مسرح أوال في البحرين. ترجمت قصصه لبعض اللغات الأجنبية. من مجموعاته القصصية: (هنا الوردة، هنا نرقص) (1973)، (الصيد الملكي) (1982)، (الفراشات) (1977)، (الطرائد) (1983)، (ندماء المرفأ ندماء الريح) (1987)، (العناصر) (1989)، (ترنيمة للحجرة الكونية) (1994)، (والمنازل التي أبحرت أيضاً) (2006). له روايتان (أغنية ألف صاد الأولى) (1982) و (رهائن الغيب) (2004). كما كتب (هندسة أقل .. خرائط أقل) (تأملات) (2003). له من النصوص (الجواشن) نص مشترك مع الكاتب قاسم حداد (1989) و (مدائح) (1997) و (موت طفيف) (2003). ترجم وألف العديد من الكتب والدراسات المتعلقة بالسينما، منها (السينما التدميرية) لأموس فوغل (ترجمة) (1995)، (الوجه والظل في التمثيل السينمائي) (ترجمة وإعداد) (2003)، (النحت في الزمن: أندريه تاركوفسكي) (ترجمة وإعداد) (2006)، (الكتابة بالضوء في السينما) (2009)، (السوريالية في عيون المرايا) (ترجمة وإعداد) (2008)، (عالم ثيوأنجيلو بولوس السينمائي: براءة الحديقة الأولى) (2009)، (عباس كيارستمي: سينما مطرزة بالبراءة) (ترجمة وإعداد) (20011).

3 – ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للنشر للدراسات والنشر، ط:1، 2004، ص102.

4 – شعيب حليفي، هويَّة العلامات في العتبات وبناء التأويل – (دراسات في الرواية العربية)، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط:1، 2005، ص37.

5 – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، الدار البيضاء: منشورات شركة الرابطة، ط:1، 1996، ص16.

6 – يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص101.

7 – خالد حسين، "شؤون العنوان في السرد الروائي: المرحلة الحداثية وما بعد الحداثية"، صحيفة الثورة، دمشق:مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، يومية سياسية. (الملحق الثقافي) (الإثنين 10/10/2006).

8 - سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط: منشورات الزمن، ط:1، 2003، ص4.

9 - سعيد بنكراد، "السيميائيات: النشأة والموضوع" مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب "عدد خاص عن السيميائيات"، مج35، ع3، يناير ـ مارس 2007، ص16.

10 - بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص7.

11 - المرجع السابق، ص14.

12 - حمداوي، جميل، «السميوطيقا والعنونة»، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، يناير/ مارس 1997م، ص1.

13 - بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص16.

14 - خالد حسين، "سيمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجاً". مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج21، ع4+3، 2005، ص353.

15 - المرجع السابق، ص355.

16 - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. لسان العرب، ج3، بيروت: دار صادر، ط:3، 1993، ص267.

17 - مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، وجدة: جامعة محمد الأول. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط:1، 2003، ص163.

18 - الطرائد، (ص51) .

19 - جورج لايكوف ومارك جنسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط:1، 1996، ص163.

20 - المرجع السابق، ص77.

21 - بنكراد، "السيميائيات: النشأة والموضوع"، ص16.

22 - عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، ط:1، 2005، ص244.

23 - أمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد. ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 2005، ص20.

24 - يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص103، 115.

25) الطرائد، ص56.

26) المصدر السابق، ص58.

27) المصدر السابق، ص72.

28) ماجد السادة، المثقف والمجتمع: من القطيعة إلى التواصل (مجموعة دراسات)، بيروت ـ الكويت: منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث (كتاب الكلمة)، ط:1، 1995، ص52.

29) إدوارد سعيد، الآلهة التي تفشل دائماً، ترجمة: حسام الدين خضور، دمشق ـ القاهرة: دار الكتاب العربي، بيروت: التكوين للطباعة والنشر، ط:1، 2003، ص 24.

30) الطرائد، ص44.

31) فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دمشق: دار المدى، ط:1، 2004، ص101.

32) الطرائد، ص93.

33) المصدر السابق، ص94.

34) المصدر السابق، ص31.

35) المصدر السابق، ص50.

36) المصدر السابق، ص16.

37) محمد علي محمد، أصول الاجتماع السياسي: السياسة والمجتمع في العالم الثالث، ج1(الأسس النظرية والمنهجية)، الإسكندرية: دار المعرفة، 1990، ص415.

38) المرجع السابق، ص 415، 426.

39) جان جاك روسو، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة: دار المعارف، ط:1، 1954، ص66.

40) المرجع السابق، ص72.

41) نبيل إسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط:1، 1988، ص56.

42) حبيب الشاروني، فلسفة جان بول سارتر، الإسكندرية: منشأة المعارف، ط:1، 1998، ص133.

43) الطرائد، ص40،39 .

44) المصدر السابق، ص40.

45 –جان جاك روسو، أصل التفاوت بين الناس، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة: دار المعارف، ط:1، 1954، ص118، 119.

46) الطرائد، ص27.

47) المصدر السابق، ص25.

48) المصدر السابق، ص88.

49) شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما: قراءة في التجليات النصية، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط:1، 2006، ص 93.

50) الطرائد، ص60 .

51) المصدر السابق، ص47.

52) المصدر السابق، ص85.

53) المصدر السابق، ص76.

54) المصدر السابق، ص76.

55) المصدر السابق، ص11.

56) المصدر السابق، ص11.

57) المصدر السابق، ص12.

58) المصدر السابق، ص12.

59) المصدر السابق، ص52.

60) المصدر السابق، ص51.

61) المصدر السابق، ص53.

62) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:8، ص 104، 105.

63) الطرائد، ص19.

64) فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، بيروت ـ الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ط:1، 2003، ص 26.

65 – الطرائد، ص 38.

66 – هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد. ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط:3، 1988، ص48–45.

67 – الطرائد، ص69.

68 – المصدر السابق، ص8.

69 – المصدر السابق، ص9.

70 – المصدر السابق، ص80.

71 – بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص41.

72 – غي غوتيي، الصورة: المكونات والتأويل. ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 2012، ص32.

73 – المرجع السابق، ص157.

74 – بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص45.

75 – المرجع السابق، 2003، ص50.

76 – المرجع السابق، ص55.

77 – (ملحق رقم 1).

78 – (ملحق رقم 2).

79 – (ملحق رقم 3).

80 – حليفي، هويَّة العلامات: في العتبات وبناء التأويل، ص33.

81 – سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، ص 173.

82 – يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 104، 105.

83 – حليفي، هويَّة العلامات: في العتبات وبناء التأويل، ص11.

84 – محمود الهميسي، "براعة الاستهلال في صناعة العنوان". مجلة الموقف الأدبي، دمشق: إتحاد الكتّاب العرب، العددع313، أيار 1997.

85 -للكاتب أمين صالح رأي في مسألة اعتماد مجمل كتاباته القصصية على اللغة الشعرية يقول فيه: "من الأخطاء الشائعة في الأوساط الثقافية العربية اعتبار الشعر ملكية خاصة يتوارثها كتّاب القصائد، ولا يحق لروائي أو تشكيلي أو سينمائي انتهاك هذا الحق والسطو على المخزون الشعري الذي يحرسه كتّاب القصيدة ببسالة. هكذا يظنون، هكذا يرون، هكذا يريدون احتكار (أو بالأحرى استعمار) الشعر وإغلاق منابعه عن مبدعي الأشكال الأخرى. لكن الشعر، في جوهره، لا يتصل بالقصيدة وحدها، فالطاقة الشعرية كامنة في السرد، في الصورة السينمائية، في اللوحة، في الطبيعة، في الحياة اليومية. ولا يمكن لجهة ما أن تحتكر ما لا يمكن تحديده وتأطيره، وما لا يمكن أسره". (ندوة "شعرية الرواية لدى أمين صالح" المنامة: قطاع الثقافة والتراث الوطني، الأحد 20 إبريل 2008).

المصادر والمراجع

أ) المصدر:

صالح، أمين، الطرائد (مجموعة قصصية)، بيروت: دار الفارابي، ط:1، 1983.

ب: المراجع:

1 - إسكندر، نبيل، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط:1، 1988.

2 - إيكو، أمبرتو، 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 2005.

3 - بنكراد، سعيد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط: منشورات الزمن، ط:1، 2003.

4 - بنكراد، سعيد، "السيميائيات: النشأة والموضوع" مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، "عدد خاص عن السيميائيات"، المجلد35، العدد3، يناير ـ مارس 2007، ص ص 7 – 46.

5 - ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دمشق: دار المدى، ط:1، 2004.

6 - جنسون، مارك، ولايكوف، جورج، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط:1، 1996.

7 - حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:8، 2001.

8 - الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص: البنية والدلالة، الدار البيضاء: منشورات شركة الرابطة، ط:1، 1996.

9 - حسين، خالد، "سيمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجاً". مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد21، العدد4+3، 2005. ص ص 363-349.

10 - حسين، خالد، "شؤون العنوان في السرد الروائي: المرحلة الحداثية وما بعد الحداثية"، صحيفة الثورة، يومية سياسية. (الملحق الثقافي) (الإثنين 10/10/2006) دمشق: مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر.

11 - حليفي، شعيب، هويَّة العلامات: في العتبات وبناء التأويل – (دراسات في الرواية العربية) الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط:1، 2005.

12 - حمداوي، جميل، "السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 25، العدد3، يناير/ مارس 1997م. ص ص112-79.

13 - روسو، جان جاك، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة: دار المعارف، ط:1، 1954.

14 - روسو، جان جاك، أصل التفاوت بين الناس، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة: دار المعارف، ط:1، 1954.

15 - الزاهي، فريد، النص والجسد والتأويل، بيروت ـ الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ط:1، 2003.

16 - السادة، ماجد، المثقف والمجتمع: من القطيعة إلى التواصل (مجموعة دراسات)، بيروت ـ الكويت: منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث (كتاب الكلمة)، ط:1، 1995.

17 - سعيد، إدوارد، الآلهة التي تفشل دائماً، ترجمة: حسام الدين خضور، دمشق ـ القاهرة: دار الكتاب العربي، بيروت: التكوين للطباعة والنشر، ط:1، 2003.

18 - سلوي، مصطفى، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، وجدة: جامعة محمد الأول ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط:1، 2003.

19 - الشاروني، حبيب، فلسفة جان بول سارتر، الإسكندرية: منشأة المعارف، ط:1، 1998.

20 - صالح، عالية محمود، البناء السردي في روايات إلياس خوري، عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، ط:1، 2005.

21 - غوتيي، غي، الصورة: المكونات والتأويل، ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 2012.

22 - ماجدولين، شرف الدين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، قراءة في التجليات النصية، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط:1، 2006.

23 - ماركوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط:3، 1988.

24 - محمد، محمد علي، أصول الاجتماع السياسي: السياسة والمجتمع في العالم الثالث، ج1(الأسس النظرية والمنهجية) الإسكندرية: دار المعرفة، ط:1، 1990.

25 - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج3، بيروت: دار صادر، ط:3، 1993.

26 - الهميسي، محمود، "براعة الاستهلال في صناعة العنوان". مجلة الموقف الأدبي، دمشق: إتحاد الكتّاب العرب، العدد313، أيار 1997.

27 - يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للنشر للدراسات والنشر، ط:1، 2004.