وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

مقاربات تطبيقيّة في النّقد الأدبيّ

مناهج الحداثة وما بعدها

د. رودان أسمر مرعي

مقاربات تطبيقيّة في النّقد الأدبيّ

مناهج الحداثة وما بعدها

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

د. رودان أسمر مرعي

مقاربات تطبيقيّة في النّقد الأدبي

مناهج الحداثة وما بعدها

دراسة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٢٤م

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(بالضرورةِ)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

مقاربات تطبيقية في النقد الأدبي: مناهج الحداثة وما بعدها: دراسة/ تأليف رودان أسمر مرعي.- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٤م. - ٢٣٢ص؛ ٢٥سم.

١- ٨١٠،٩٩ م ر ع م ٢-العنوان ٣- مرعي

مكتبة الأسد

مُقَدِّمَة

استعصى النص على المتلقي، وأصبح إشكالية في القراءة والتلقي، وتعددت مداخل النقد إلى فضاءاته، ومن ثمّ تعددت المدارس النقدية وتياراتها والاتجاهات الناجمة عنها، وتبلورت نظريات لغوية وموضوعية وفنية لقراءة النص الأدبي يصعب حصرها، ولم تكن تلك النظريات لتتضح في مناهجها وطرائقها لولا قابليتها للتطبيق على النصوص وخروجها بنتائج تغني التجربة الإبداعية في مسار الرسالة الإنسانية للفنون الأدبية.

يعاني الخطاب النقدي اليوم من ممارسات تفتقد إلى ما يمنحها الهوية النقدية، غير أنه يسمح لها بالانتماء إلى هذا الحقل المعرفي العلمي الممنهج، ومن ذلك بحوث تدّعي هذه الهوية وهي لا تغادر المستوى الانطباعي التذوّقي، أو لا تعدو كونها بطاقة مديح للنص أو مؤلفه، أو أنها لا تملك مرجعياتها النظرية، ومناهجها العلمية، وقد يظنّ بعض من قدموا قراءاتهم أن امتلاكهم لغة تعبيرية تنسرب سياقاتها في قوالب برهانية وتسويغية يشفع لهذه القراءات بأن تكون نصوصاً تنتمي إلى المتن الثاني المعروف باسم النقد، وحقيقة أمرها أنها نصوص لا هوية لها ولا انتماء لأنها ليست إبداعية تدخل تحت قبة جنس أدبي بعينه، ولا هي نصوص نقدية بالمعنى الحقيقي للنقد، وإذن فهي ليست متناً أولاً ولا ثانياً، بل قد يتوهم آخرون أن تصحيح ما اعوج من سياقاتها يسوّغ لهم بناء نصوص من المتن الثالث **(نقد النقد)**؛ مقرين بذلك أنها نصوص نقدية يعتورها النقص أو تحتاج إلى تصحيح ما، فتأتي أساساً لقراءاتهم التي لا تكون بحال أفضل منها، ولا تمتلك مقوماتها النقدية كسابقتها.

ومن وجهة أخرى فإن **«المشهد النقدي يرينا أنّه ممتلئ بالدراسات ذات الطابع التنظيري الذي لم ينجح، إلى الآن، وعلى الرغم من كثرته، في الوصول بالقارئ إلى معالم نقدية واضحة في أي مجال كان»**[1]. ما يجعل الدراسات ذات الطابع التطبيقي مادة مطلوبة لإعادة التوازن إلى هذا المشهد الذي ينوء تحت كثرة الدراسات النظرية، وهذا لا يعني أن الدراسات التطبيقية مفقودة أو نادرة، بل إن كل ما في الأمر أنها قليلة قياساً إلى الدراسات النظرية، فضلاً عن كونها تعطي المادة النظرية مشروعيتها وتدلل على صدق محتواها. الأعمال النقدية ذات التوجه التطبيقي مطلوبة لتسدّ حاجة في المشهد النقدي الشائك، على الرغم مما يعتورها من سلبيات وتجاوزات؛ فهي - وبعد امتلاك أصحابها لمفاتيح التحليل النقدي ذات المقاييس المنهجية - تخضع للمقدرة النقدية، وخبرة الناقد، ومراسه في العمل، والاشتغال النقدي على النصوص، ومهارته في توجيه مقدرات قراءته الوجهة الناجعة في استنطاق النص والوقوف على مخرجات لها شأنها في الفائدة وإغناء آليات النقد التطبيقي.

تأتي هذه المقاربات بوصفها دراسات تطبيقية تنطلق من مقولات المنهج النقدي المتبع، فتعمل على توظيف أدواته، وتفعيل مصطلحاته، والخوض في ميادين التجريب لتوسيع آفاقه، فهي بعيدة عن الذائقة الذاتية، وعن النقد الانطباعي، وعن المديح المجاني لمواهب الأدباء والشعراء إلا في إطار تقييم نصوصهم وإبداعاتهم. وقد خرجت إلى الوجود بوصفها قراءات تعتمد النهج العلمي المستند إلى نظريات واتجاهات نقدية معتمدة في الساحتين الثقافية والأكاديمية.

---

(١) فاروق إبراهيم مغربي. **في النقد التطبيقي «قراءات جديدة»**. دمشق، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧. ص ٧.

تعدّدت المناهج في هذه المقاربات، وتنوّعت المرجعيات النقدية، فجاءت التطبيقات على ألوان نقدية مختلفة، لتسهم في إغناء النصوص، وفي التدليل على مرونتها، وقابليتها للقراءات المتباينة، ما يجعل مصطلح «النص» فضاء لتفجر حيوات متعددة تمتزج فيها الأبعاد اللغوية بالأسلوبية والتقنية والمعرفية والجمالية والبنيوية والتكوينية والدلالية، وتتراسل عبرها الأجناس الإبداعية ليصبح النص إشكالية في تحديد ماهيتها والوقوف على جذور نشأتها الحقيقية.

من هنا جاءت الدراسة الأولى **«جينالوجيا التكوين النصي: العلاقات جينات النص الأولى»** بسياقها النظري لتشكل فاتحة للدراسات التطبيقية اللاحقة التي تؤسس على النهج التعالقي في مختلف اتجاهاتها النقدية، وتبين أن النص كائن علائقي متعدد المداخل، ومن ثمّ تنطلق حياته في القراءات المتنوعة لكل مدخل، وكان من تلك المداخل المدخل الأسلوبي، فجاءت الدراسة الثانية بوصفها قراءة للنص السردي انطلاقاً من المقولات الأسلوبية، وهي بعنوان **«مدارات الأسلوبية في القصّة القصيرة النسائية»** تظهر تطبيقياً كيف يمكن للأسلوب المتميّز والنوعيّ للكتابة الإبداعية أن ينتهج أربعة مسالك تأتي متوافقة مع وظائف اللغة كما وضعها جاكبسون. أما الدراسة الثالثة فكانت بعنوان **«البعد النفسي لمنظور عين السارد في القصة القصيرة السورية»** وهي تعول على قضية التبئير السردي لكن بمنظور جديد يضفي الأبعاد النفسية عليها، وتتطرق إلى النصوص من المدخلين التقني والمعرفي. وفي سياق السيميائيات التطبيقية تأتي مجموعة من الدراسات في إطار سيميائيات ما بعد الحداثة وأولها الدراسة الرابعة في هذا الكتاب وهي بعنوان **«العلامة الانفعالية والنسق الأهوائي: (مقاربة في سيمياء الشهوة)»** حيث شكّلت الشهوة في

القصائد المدروسة دالاً نصيّاً **(الحب، الحياة)** يؤسِّس لأنساق سيميائية متعدّدة دلاليّاً وتواصليّاً وثقافيّاً، كما شكّلت سياقاً شعريّاً بوصفها الموصوف المركزي فيه، أو بوصفها قناة رابطة لعناصره الدلالية، وغدت في الأعمّ الأغلب البؤرة الرئيسة لمنظور الشاعر ورؤاه، وقد جمع لسيروراتها النصية أنساقاً عاطفية متكاملة بين عاطفة واعية وأخرى لا واعية. وفي هذا المجال تأتي الدراسة الخامسة **«الأنساق الانفعالية ومسارات الرغبة»** حيث تنتقل الدراسة من مستوى العلامات الانفعالية إلى مستوى الأنساق إذ اتّخذت لها في القصائد المدروسة نسقين انفعاليين رئيسين، تولّدت عن كلّ منهما أنساق فرعيّة تبيّن المسارات الجهوية لذات الشاعر ومسارات رغبتها، ووجوب موقفها، واحتمالات معارفها، وإمكانات قدرتها. ومن تبلور الذات سيميائياً ونضج هذا النوع من الدراسات جاءت الدراسة السادسة **«سيمياء الذات في مجموعة في خرائب الأثر»** التي تقف على الذات بوصفها بنية عاملية ذات علاقة ثلاثية؛ العامل الأول منها يحيل على الذات الحاضرة، ويسمى بعامل الحكم والتقويم، أو يحيل على الذات الغائبة التي تسمى بالعامل الوظيفي أو العامل الهووي؛ والعامل الثاني يتعلق بالموضوع، والعامل الثالث يتحدد بالسلطة والقدرة. وتتقدم دراسات هذا الكتاب خطوة في مجال سيميائيات ما بعد الحداثة لتخرج الدراسة السابعة بعنوان **«سيمياء التوتر في قصيدة «الجسر» لمحمود درويش»** وهي آخر ما قدمته مرحلة المشاريع وتقوم سيمياء التوتر على نقطة تقاطع بين بعدين أساسين هما: الشدة **(**Intensivité**)** والمدى **(**extensivité**)**. ويتضمن محور الشدة الأهواء والوجدان والانفعالات **(محور الذات)**، ويتسم هذا المحور بفاصل رئيس يتحدد في **[**القوة/الضعف**]**. في حين، يضم محور المدى كل ما يتعلق بالأشياء من عدد، وكمية، وامتداد، وتنوع، وزمان، ومكان **(محور**

الأشياء)، ويتحدد في فاصل [المركز/المنتشر]. ويترابط المحوران زيادة ونقصانا. فحينما ترتفع الشدة والمدى معا يكون اتجاه التوتر مباشرا، وحينما يكون أحدهما مخالفا للآخر، كأن يكون المدى مرتفعا، أو تكون الشدة منخفضة، أو العكس صحيح أيضاً، فنحن - هنا- أمام توتر معاكس أو مخالف. وفي الدراسة الثامنة **«قصيدة البردة في ضوء سيميائيات ما بعد الحداثة»** تطبيق المشاريع السيميائية الثلاثة على قصيدة البردة. ثم تعود الدراسات إلى زمن الحداثة فتقف في الدراسة التاسعة **«المفتاح البنيوي لأقفال النص المغلق»** تمهيداً للدراسة العاشرة - الأخيرة - التي تنزع للارتهان إلى استراتيجية تفكيكية تعول على العناصر الغائبة وهي بعنوان **«المكمّلات النصية والعناصر الغائبة في النص السردي»**.

وختاماً، فإن هذه البحوث التطبيقية لا تعدو كونها مقاربات نقدية لا تطمح إلى أكثر من أن تكون خطوة نحو الممارسة النقدية التي تمتحن صدق المقولات النظرية، وتضبط حركتها، وقدرتها على التعامل مع النصوص بحيث تثبت جدارتها، وكفاءتها في إكمال مسيرة النقد، والخروج بنتائج متصلة بواقع النصوص المبدعة، بما يعود بالفائدة العلمية على أطراف العملية الثقافية بمكوناتها المختلفة، وفي مراحلها المتعاقبة.

المصادر والمراجع

- مغربي، فاروق إبراهيم. في النقد التطبيقي «قراءات جديدة». دمشق، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧.

جينالوجيا التكوين النصي

العلاقات جينات النص الأولى

أشكل النص على أهل العلم والمعرفة، واستغلق كنهه، وتوارت حقيقته، وأُسدلت أكنته، فحارت به عقول الباحثين، وتاهت بصائر الدارسين. هذا الكائن التاريخي الثقافي التواصلي ما سرّه؟ كلّما وقف باحث على مشارف استقصائه امتدت آفاق جديدة يمدّها من لدنه، وقد استعصت طبيعته على الدارسين؛ فكان مجالاً غير منته للدراسات التي تحاول تأصيله، وتقعيده، وتقنينه، وعملت على دراسة أنساقه، وأنظمته، وبناه، وعلاماته، وسياقات تحليله، وقراءته، فأبدى ممانعة جعلته عنصراً سحرياً تارة، وتركيباً متحولاً تارة أخرى، وكان نتيجة المحاولات أن اكتفت بمقاربات وفقاً لمناهج متعددة، ومتفاوتة بسبب طبيعته التركيبية المعقدة نظراً لاختلاف العناصر الداخلة في هذا التركيب الفني واختلاف منابعها.

وإذا كان الجذر اللغوي لمادة «نصّ» يحمل معاني الرفع والاستقصاء والتحريك والإظهار[1]، في بعض الاستعمالات، ثم تطورت إلى الإسناد والتوقيف والتعيين[2]. فإنه في الاصطلاح لا يخرج عن أطر هذه المعاني، إذ جاء

---

(١) محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دراسة وتحقيق: علي شيري، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٤، مادة نصص: ج ١/ ص ٨٣٠.

(٢) محمد بن مكرم الإفريقي ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت، دار ليبيا، ١٩٦٦. مادة نصص ج٧/ص ٩٨.

اصطلاحه في التراث العربي انطلاقاً من دراسة القرآن والسنة؛ وقد عرّفه صاحب الكشاف بقوله: «كل ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسنة سواء كان ظاهراً أو نصاً أو مفسراً ، حقيقة أو مجازاً، عاماً أو خاصاً اعتباراً منهم للغالب». وأضاف معاني أخرى؛ فهو «ما لا يتطرق إليه احتمال أصلاً،.. ما يختص بما هو قطعي الثبوت وقطعي الدلالة في الثوابت»[1].

وجاء في التعريفات: «النص: ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، وقيل ما لا يحتمل التأويل»[2]، وكان الشافعي من السباقين إلى تحديده، فقد عرفه في الرسالة بأنه: «ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره»[3].

غير أنّ مفهوم النصّ في الدراسات الحديثة امتلك آفاقاً موسوعية لا يمكن الوقوف بها على حد علم من العلوم أو اتجاه معرفي واحد، فهو موجود في كل مجالات الثقافة الإنسانية، وهذا ما فتح باب الإشكالية فيه؛ إذ قد يكون نصاً فنيّاً عنصره اللون، وقد يكون نصّاً في الرياضيات عنصره الرمز، وقد يكون نصّاً في الاقتصاد أو الجغرافيا أو الطبوغرافيا تتغير عناصره ما بين كلمات ورموز ومخططات وخرائط وبيانات، وفي زمننا الراهن نجد نصّاً رقميّاً عناصره مترابطة تشعبياً من بيئات مختلفة، إذ

---

(١) محمد بن علي التهانوي، **موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون**، بيروت، منشورات دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ج٢/ ص ١٦٩٨.

(٢) أبو الحسن علي بن محمد الشريف الجرجاني، **التعريفات**، تق: أحمد مطلوب. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ص ١٣٢.

(٣) محمد بن إدريس الشافعي، **الرسالة**، تحقيق وإخراج وتعليق: عبد اللطيف الهميم وماهر ياسين الفحل. بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى: ٢٠٠٥، ص ٧٢.

خرجت إلى الوجود نصوص مترابطة ومفرّعة ومرفّلة تزيد من تعقيد مفهوم النص وأصله وتكوينه فضلاً عن تنوّع مدخلاته وتعدّد مخرجاته، ولاسيما في المدّ الما بعد الحداثي حيث خرجت الفروع عن أصولها وتراسلت الأجناس والأنواع وتبادلت خواصّها، فأضحت المنظومات فوضى ثقافية وغدت فوضى المعارف مصفوفات افتراضية.

والسؤال هنا أين النص من هذا كلّه؟ وما هو ناموسه الحق؟ وكيف تتحدد كينونته؟ وما هي ماهيته؟ وهل تؤثر طبيعته في تحديد هويته؟ لطالما كانت الأسئلة مفاتيح قيّمة فإن لم تفتح أقفال المعارف المغلقة اختصرت شيئاً من غموضها وفتّقت احتمالات جديدة للخوض فيها.

لا بدّ للباحث عن جينالوجيا تكوين النص وجذوره الأولى من الوقوف على تعريفات النص التي قدمها المختصون، وقاربوا مفهومه ليتمكن من تحديد مداخله، والحقول المعرفية التي تدخل في تكوينه، وبناء مفهومه، وتعيين عناصره، ونشأة هذه العناصر التي شكّلت نسيجه، وكوّنت كيانه.

- مصطلح النص في الدراسات الغربية:

النص عند الغربيين text / texte، وهي كلمة أصلها اللاتيني«textus» وتعني أصلاً «النسيج» أو «الأسياخ المضفرة» من الفعل اللاتيني texere ويعني «نسج أو جدلت شعرها»[1]. فالنص نسيج يستدعي التعالق والحبك والانسجام، يقول رولان بارت: «بينما اعتبر هذا النسيج نتاجاً وستاراً يكمن

---

(١) فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٩٩، ص٤.

خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإنّنا نشدّد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي تعتبر النصّ يضع ذاته ويعتمل بما في ذاته عبر تشابك دائم»[1]، وكثيراً ما نظر الدارسون إلى خطوط هذا النسيج الأفقية والعمودية في نظرة تحليلية أولية له، فقد عرف هافاج النصّ بأنه: «ترابط مستمر للاستبدالات السنتجمية (النحوية) التي تظهر الترابط النحوي في النص، وهو بذلك يحدّد الامتداد الأفقي للنص من خلال الترابط الذي تقدمه وسائل لغوية معينة»[2]، ولا يعدم الإشارة إلى الامتداد العمودي الذي يظهر الترابط الاستبدالي والعلاقات البلاغية. ويكون التركيز في مقاربة النص على المدخل اللغوي وعلاقاته في مستوياته البنيوية الصوتية والصرفية والنحوية التركيبية والدلالية.

أما جوليا كريستيفا فترى أن النصّ«جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها»[3]. فالنص يعرف بعلاقات عناصره مع التركيز على المدخلين اللغوي والتواصلي. ويعرفه تودوروف بقوله: «النص إنتاج لغوي منغلق على ذاته، ومستقل بدلالته، وقد

---

(١) رولان بارت، **لذة النص**. ترجمة فؤاد صفا. بغداد – بيروت، منشورات الجمل، الطبعة الأولى ٢٠١٧. ص ٧٦.

(٢) زتسيسلاف واورزنياك، **مدخل إلى علم النص- مشكلات بناء النص**، ترجمة وتعليق سعيد بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص٦٤.

(٣) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٩٧. ص٢١.

يكون جملة، أو كتاباً بأكمله»[1]. فهو يعتمد على المدخل اللغوي. ويقول جان ماري سشايفر: «بالاتفاق المنتشر في التداولية النصية فإننا سنحدّد النص هنا بوصفه سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة تشكل وحدة تواصلية»[2] ويظهر فهمه للنص من خلال المدخلين اللغوي والتواصلي.

ويركز فان ديك على المدخل التواصلي وتفاعله مع الاستقبال والتلقي، فيرى أن «النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال، وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل، من جهة أخرى»[3].

ويجمعها زتسيسلاف في محاولة لتعريف النص تعريفًا جامعًا لكل التصورات التي عرضت لتعريف النص، فيقول: «نفهم تحت (نص) مكونًا لغويًا أفقيّاً نهائياً، مقصوداً به التطابق لواقعة التواصل المختصة، فيصير من خلال الدمج الإنجازي وأوجه التناظر الدلالية الموضوعية، والترابطات النحوية تتابعًا متماسكاً من الجمل»[4]. وبهذا التعريف تأكيد على المدخل اللغوي، والمدخل التواصلي، والمدخل التكويني، والمدخل الدلالي.

ويرى لوتمان أنّ تحديد النص يعتمد على المكونات التالية[5]:

---

(١) محمد عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص١٤.

(٢) مجموعة مؤلفين، **العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)**، إعداد وترجمة منذر عياشي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص١١٩.

(٣) محمد عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، ص ١٦.

(٤) زتسيسلاف واورزنياك، **مدخل إلى علم النص- مشكلات بناء النص**، ص ٦٠.

(٥) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص:** عالم المعرفة العدد ١٦٤/١٩٩٢، ص ٢١٥ –٢١٦.

١ - **التعبير:** فالنص يتمثل في علاقات محددة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص... ينتمي دائماً إلى مجال الكلام التنفيذي الفردي.

٢ - **التحديد:** النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة.

٣ - **الخاصة البنيوية:** وهو بهذه المكونات يشير إلى المدخل اللغوي وعلاقاته، والمدخل التكويني وامتداداته خارج النص، والمدخل البنائي ونظم أنساقه الداخلية، والمدخل الدلالي ومقولات النحو النصي.

لقد جاء «نحو النص» بمقولات الانسجام، والحبك، والتماسك، والاتساق ليؤكد وحدة النص بوصفه علاقات منسجمة ومتلاحمة السبك، متماسكة الحبك متسقة، فيكون كلًّا واحداً يمكن تقبّله بوصفه علامة ثقافية متفردة في واحد من أنساق السياقات الثقافية. وجاء «علم النص» ليدرس كل ما فيه من علاقات وروابط وأسس ومفاهيم وأنساق؛ فهو «يتعلّق - من جهة - بكل أشكال النص الممكنة، وبالسياقات المختلفة المرتبطة بها، ويعنى - من جهة أخرى - بمناهج نظرية ووصفية وتطبيقية»[١]، وكذلك نظرية النص.

- مصطلح النص في الدراسات العربية الحديثة:

لا تختلف المقاربة العربية للنص عن المقاربة الغربية، إن لم تكن ترجمة حرفية عنها، وعند العودة إلى المحاولات التي عرفت النص نجد عبد الرحمن طه يقول في تعريفه هو: «كل بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما

---

(١) تون فان دايك، **علم النص مدخل متداخل الاختصاصات.** ترجمة وتعليق: د. سعيد حسن بحيري، القاهرة، دار القاهرة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠١، ص١٤.

بينها بعدد من العلاقات»[1]. فهو يؤسس تعريفه على فكرة التعالق بين أجزاء النص المتتابعة ضمن المدخل اللغوي؛ ويجعل النصّ زوجاً من المتواليات المتناهية (جمل، علاقات). ويرى محمد مفتاح أنّ «أهم ضابط للنص هو الانسجام... فالنص عبارة عن متتالية من الجمل بينها علاقة من العلاقات، ومتى انعدمت هذه العلاقة لا يبقى هناك نص»[2]. والتأسيس هنا على المدخل اللغوي وعلاقاته. أمّا عثمان أبو زنيد فيقول في مقاربته له: هو «نظام كلّي ينطوي على أبعاد دلالية، ومحمولات معرفية تشكل وحدة تواصلية في فضاء نصي مركب من مجموعة من العلاقات المتبادلة بين مجريات لغوية ومعطيات إنجازية، خاضعة للدلالة العميقة المنتجة له ولإطار التلقي المفترض في مرحلة الإنتاج[3]. وهو كذلك يعوّل على فكرة العلاقات في فهم نشأة النص من خلال مداخل عدة كالمدخل اللغوي والدلالي والتواصلي والبنيوي والتكويني. ويقدم عبد الملك مرتاض مجموعة من المقاربات للنص الأدبي - بوصفه تجسيداً فنيّاً للنص - منها قوله: «النص نتاج الخيال، ونتاجية اللغة، وبثنة الجمال، وثمرة المراس الطويل...، النص تحول من عدم إلى وجود، ومن سكون إلى حركة، ومن اعتباطية إلى دلالة؛ هو استحالة من مفرد إلى مركب، ومن لغة إلى أسلوب،... والنص حواريّة

---

(١) عبد الرحمن طه، في **أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية ٢٠٠٠، ص ٣٥.

(٢) عن حسين خمري، **نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، ص ٤٨.

(٣) عثمان أبو زنيد، **نحو النص إطار نظري ودراسات تطبيقية**، عالم الكتب الحديث، إربد. الأردن. ط١: ٢٠٠٩، ص٣٠.

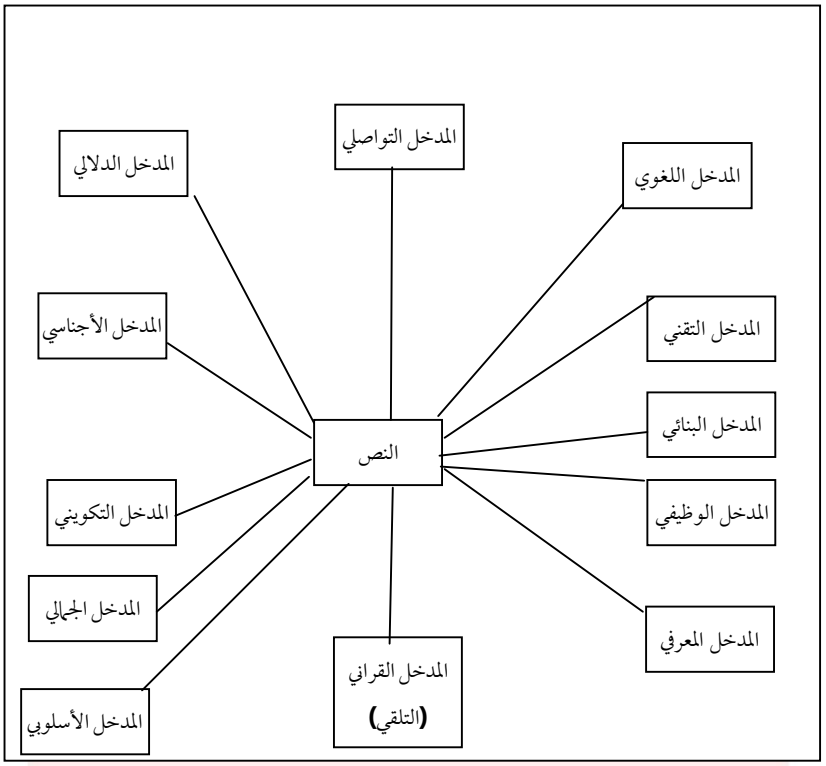
النصوص. والنص حيّز ممتدّ، فضاء بعيد الامتداد، مفتوح الدلالة على ما لا نهاية له من المعاني. والنص نسيج عجائبي»[1] ومرتاض يظهر دهشته من ظاهرة النص، ومن كثرة الأبواب التي تنفتح عليه دون أن تستقصيه، ويحاول أن يجمع مداخل النص في مقارباته هذه، ويظهر منطقه أن النص لا يكون إلا ن خلال العلاقات والروابط.

إن اختلاف النظريات والتيارات والاتجاهات والمناهج التي تناولت النص تقرّ بإشكاليته واستعصائه على الدارسين وبقائه لغزاً يستدعي البحث في جينالوجيا خفاياه وجيناته، والحفر في أركيولوجياً طبقاته ومستوياته، والسعي لتحديد مقدراته وتعيينها.

والنص يمتح وجوده من حقول معرفية شتى وميادين ثقافية متباينة، ومعرفتها تستدعي تحليل النص وفحص خارطة جيناته، وتتبع الأفكار التي يحملها، والعوامل التي تبنيه، والوظائف التي يشتمل عليها؛ فبعض من عناصره ظاهر بيّن في لغته وبين ظهراني كلماته، وبعض منها تخفّى بين سطوره وفي عميق بنياته، فطبيعة ظواهره ومضمراته متباينة وهي لا تتحدد إلا من خلال مهامها التي تعبر عن ماهياتها، فهي علاقات متفاوتة في مستوياتها ما بين بساطة وتعقيد، وتجانس وعدمه، وظهور وخفاء، وحضور وغياب، فالنص كائن لغوي أشبه بالكائن الحي له جسد وروح؛ أي له جانب مادي مجسّد وجوانب معنوية وفكرية مبطنة ومغيبة في هذا الجسد اللغوي. من هنا نجد أن للنص مداخل عدّة توضحها الخطاطة الآتية:

---

(١) عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر. الطبعة الثانية ٢٠١٠. ص ٤ - ٥ –٨.



إنّ هذه المداخل هي التي تقدم عناصر العلاقات النصية التي تكوّنه، وتبنيه، وتنشئ سلاسله اللغوية، واستبدالاته الأسلوبية، وتراعي وظائفه الجمالية، وتقنياته بما يتوافق مع موقعه من خارطة أجناس النصوص، وذلك في إطار دلالته المتجددة مع كل تعالق قرائي جديد، وهذه العلاقات هي التي تحدد أنساقه ونظمه التكوينية وفقاً لمضامينه المعرفية ومراعاة مقتضى الحال لكل من أطراف عمليته التواصلية.

واستناداً لما تقدّم يمكن القول: إنّه مهما تنوعت الاتجاهات وتعددت الرؤى واختلفت في تحديد ماهية النص أو في وضع تعريف له ومقاربته، ومهما تنازعت أبعاده وتعددت أنساقه، واختلفت معطياته، وتقاطعت فضاءاته، وتباينت مشاربه، يبقى **كائناً علائقياً**، تتشكل أوصاله من

علاقات؛ بمعنى أنه على اختلاف مستوياته، وتعدد طبقاته، وتلوّن مقولاته ومضامينه، وتفاوت أشكاله، وتقاطع أجناسه يتشكّل من **علاقة** تجمع بين عنصر وآخر فيه، وبذلك تتكون خلاياه، وتتجذر جيناته في نسجه المختلفة، وهذا النظم العلائقي يأخذ مساراته التشكيلية المتفاوتة، ومساربه التكوينية المتكاملة في فضاء النص وحيّزه الكتابي الذي يمثله جراماتولوجياً.

وقد أشار د. محمد مفتاح إلى أن النص إنما هو علاقة في معرض حديثه عن إواليات نمو النص: «ننطلق في إلقاء بعض الأضواء على مفهوم إواليات النص من التعريف التالي للعلاقة وهي أن: كل علاقة تنتج بواسطة علاقة، ومعنى هذا أن هناك علاقة أولى تكون منطلقاً لتوالد عدة علاقات في صيرورة وسيرورة متوالية، وهذا يصح في جميع أنواع العلاقات فهي تتوالد وتتناسل. على أننا سنركز على العلاقة التي تهمنا وهي النص»[1].

إنّ إرجاع النص إلى جذره العلائقي يفتح المجال أمام التكهنات والتنبؤات بأن تتوهّم أنّه لا أصل للنص، لأن العلاقة التي تكوّنه كائن تلاقحي لا ينشأ من العدم، ولا توجده العناصر المفردة، بل يوجد وفقاً لسنة الوجود بالتزاوج والتناسل من عنصرين متعالقين على الأقل.

إنّ الجذر المورفولوجي للنص في تجسده الفيزيقي هو علاقة تسمى العلاقة النصية التي تبدو «وكأنها صورة القوى الحاكمة بين الظواهر النصية، فالعنصر النصي قاصر عن إعطاء الملمح النصي الصحيح الكامل عن بقية

---

(١) محمد مفتاح، **النص من القراءة إلى التنظير**. الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدارس، الطبعة الأولى: ٢٠٠٠، ص ٩.

عناصر النص وأركانه»[1]. والفرضية الجينالوجية هنا تنطلق من «أن العلاقة بين الكائنات النصية علاقة ناجمة عن فطرة التشكّل والتكوين المبدع الذي لا يخضع لقوانين الضرورة والحتمية»[2]. فالنص كالكائن الحي يبدأ من علقة ثم لا تلبث تتوسّع وتزداد تشعباً وانتشاراً حتى تستوي نصّاً مكتفياً. وهذه العلاقة تنتج عن علاقة سابقة وتتأسس عليها علاقة لاحقة، فالنص في حقيقته علاقة علاقات من مداخل مختلفة أشرنا إليها آنفاً.

«فالعلاقة النصية - بأحد أشكالها- هي تلك الضرورة العضوية التي يعتمدها كل عنصر نصي في وجوده وانبنائه على العنصر النصي الآخر. وهذا ما يفسّر لحمة النص عبر انتساجه العضوي، فالنص لا يعمل بوصفه وحدة معنوية متفاعلة إلا من خلال تيار الارتباطات الداخلية (العلاقات) الجارية عبر مساربه العميقة غير المرئية التي تشكّل حقيقة فعل الظاهرات النصية على اختلاف أشكالها ونماذجها»[3].من هنا تتشكّل أنساق النص الدلالية، وبناه الداخلية، إذ تنتظم العلاقات في نظم نصية تمنح النص هويته وانتماءه لهذا الجنس أو ذاك، وتعطيه بياناته الشخصية لينتمي لسياق ثقافي محدّد.

وإذ النص علاقة بين الفكر والوجود، تتمثل بعلامة قصدية غرضها التواصل مع الآخر؛ وهذه العلاقة علاقات ما بين اللغوي والدلالي والمعرفي

---

(١) رودان أسمر مرعي، **نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية:** القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (٣). ٢٠١٢. ص٢٥.

(٢) السابق: ص٢٧.

(٣) السابق: ص ٢٦.

والتواصلي والقرائي في المستوى العام، وما بين التقني والأسلوبي والأجناسي والوظيفي والجمالي والبنائي والتكويني في المستوى الخاص، فإنّ جينالوجيا النص تنحدر من دراسة هذه العلامات - العناصر، وعلاقاتها؛ فالعلامات تشكل أسئلة الأصل في حضورها وغيابها، وفي ذاتها ومكملاتها، وفي دوالها ومدلولاتها، وفي حيثيتها وإرجائها، وائتلافها واختلافها، وفي آثارها وانحرافاتها، في حين تبدي العلاقات نسيجاً أوضح في تشكله، وتمايز بنيته، عبر علاقة الذاتي بالموضوعي، ومن ثم بالآخر، وعلاقة النص ذاته بالنصوص السابقة له **(التناص)** وكذلك اللاحقة به. فالنص في أصله علاقة وليس علامة لأنّ العلامة ليست سوى تعبير عن علاقة بين شيئين **(ف. دوسوسير)** أو ثلاثة أشياء **(ش .س. بيرس)**، فهو - إذا استخدمنا لغة الفيزياء- موجة من العلاقات وليس جسيماً علاماتياً. إنه لون كتابي مركب من ألوان طيفه التي يحللها موشور النقد - القراءة إلى ألوانه الأساسية.

تظهر العلاقة بوصفها العنصر الخفي في النص، إذ إنها قابلة لأن تكون حاضرة ظاهرة، وقابلة للانزلاق والتأجيل، وقابلة للخفاء والغياب، ممّا يتيح للقراءات المتلاحقة بإلقاء أضوائها على النص بحالات مختلفة وتقديم تأويلات تصل حدّ التناقض. وبعزو العلاقات إلى المداخل النصية نجد أنماطاً من العلاقات وأنواعاً يمكن مقاربتها مبدئيّاً على النحو الآتي:

- العلاقات اللغوية: وهي التي تشكل خيوط النسيج النصي خطيّاً - تركيبيّاً - وإخراجه على النحو النهائي لملفوظاته، فهي التي تعطي سردية النص، وتشكل سلاسل جمله وتراكيبه. وقد صنّفها الدارسون اللغويون من الوجهة البنيوية في مستويات الإنتاج اللغوي انطلاقاً من المستوى

الصوتي الذي يدرس أصغر الوحدات اللغوية - الفونيمات- التي لا تحمل معنى في ذاتها، وهذه الوحدات (الفونولوجية) تشكل العلاقات الصوتية التي تنتج الكلمات بوصفها أصغر الوحدات اللغوية التي تحمل معنى، وهذه الكلمات - مورفيمات - هي علاقات لغوية في المستوى الصرفي تؤسس للمعجم اللغوي وتشكل المعاني في المستوى الجذري - الأولي، وهذه الوحدات الصرفية المورفولوجية هي أساس تكوين التراكيب النحوية - الجمل وأشباهها - فالتركيب النحوي هو علاقات ما بين الوحدات المورفولوجية، وهي علاقات خطية تعطي لغة دلالية تواصلية في درجتها الصفرية على حدّ تعبير بارت.

- العلاقات الأسلوبية: لا تلبث هذه العلاقات اللغوية التركيبية أن تدخل بعلاقات مع المدخل الأسلوبي - الذي يتأسس انطلاقاً من العلاقة بين اللغة والكلام - إذ تعمل على توظيف تقنيات الانزياح والاستبدال في مستويات العلاقات الإسنادية، وغيرها في سياق التركيبات اللغوية، فتبرز الفضاءات البلاغية للغة، ويشعّ بريق فنيّتها، وتتعرّف على طاقاتها عبر المراس وتحت وطأة الحاجات الجمالية والتواصلية، وهي تتخذ من وظائف اللغة مسالك لتنويع أساليبها، وتوشية تراكيبها، واللعب بهما في إنتاج بديعها، وتفتيق خيالات بيانها. فوظيفة الأسلوبية تتمثل في «فحص الأنواع المؤثرة، ودراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة، والعلاقات التبادلية، وتحليل النظام التعبيري»[1]، وذلك وفقاً لكل جنس من أجناس النص.

---

(١) فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**. مكتبة الآداب، القاهرة. طبعة مزيدة ومنقحة ٢٠٠٤ ص٤٣.

- وهنا تأتي العلاقات الأجناسية التي تعطي النص مرجعية تصنيفية بين الأنواع والأجناس، وبما أنّ لكل جنس أساليبه وخصائصه وميزاته، ترتقي العلاقات التقنية بمكانتها ووظائفها. وقد تراسلت الأجناس في متن النص، فغدا النص ينتمي لغير جنس، وكما قال جاك دريدا: «كل نص صادر عن جنس فأكثر»[1] في إهاب الحداثة وما بعدها.
- العلاقات التقنية: بما أن للنصوص أجناساً مختلفة فهي متفقة في بنيانها النصي مختلفة في جنسها الأدبي أو التخصصي أو التواصلي، فإنّ تقنياتها المستخدمة هي التي تعطيها هويتها الأجناسية، والتقنية هي «ما يختصّ بفنّ أو علم، جملة من الأساليب أو الطرائق التي تختصّ بفنّ أو مهنة»[2]، والتقنية أسلوب» لكشف ما لا ينتج ذاته بذاته»[3]، فهي آلية علائقية يوظّفها النص ليعمّق اختصاصه، ويمكّن مادته، ويُنجح رسالته.
- العلاقات البنيوية والتكوينية: وهي العلاقات التي تبني النص أفقياً وعمودياً؛ يرى فانديك «أن النص أنموذج القضية وهي تتابع منتظم من قضايا ترتبط بعضها ببعض عن طريق تداخلها، حيث لا تقتصر العلاقات على القضايا المتجاورة فحسب بل يتم التوصل إلى إيجاد روابط بين وحدات كبرى تتشكل من وحدات نصية صغرى، تربط

---

(١) إيف ستالوني، **الأجناس الأدبية**. ترجمة محمد الزكراوي. بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى ٢٠١٤. ص٢٣٤.

(٢) مجموعة مؤلفين، **معجم المنجد في اللغة والأعلام**. دار المشرق، بيروت، ط٣٣، ١٩٩٢، مادة «تكن»: ص٦٣.

(٣) مجلة المعرفة، **وزارة الثقافة السورية**، العدد ٤٣٩ نيسان ٢٠٠٠، مقال عن كتاب «الفلسفة في مواجهة العلم والتقنية» ص ٢٥٣ - ٢٥٤.

بينها علاقات نحوية على المستوى الأفقي، وعلاقات دلالية ومنطقية على المستوى الرأسي»[1]. وهي ما يعطي النص أبعاده الفنية انطلاقاً من كونه فنّاً له أساليبه وتقنياته؛ فهي تعمل على إخراج النص بالهيئة الفنية الجمالية الشيقة، وهي تعبّر عن كيف يقول النص ما يقوله؟.

- العلاقات الدلالية: وهي أولى مراحل الانتقال إلى العمق النصي، وفضاءات مضامينه، وهي تعبّر بجميع أشكالها عن ماذا يقول النص؟ «ويمكن لهذه العلاقات أن تكون على ضربين على الأقل: العلاقات المرجعية أو (التوسمية)، وعلاقات المعنى أو (القصدية)»[2]، فهي العلاقات المعبرة عن المعنى، وهي سرّ نشأة علوم التفسير، والتأويل، وهي الفانوس السحري الذي يخرج منه مارد القراءة العجيب في هيئات مختلفة وقدرات متفاوتة، إنها مصدر استمرار حياة النص وخلوده. وهي تمد مشابك تعالقها إلى المدخل المعرفي.

- العلاقات المعرفية: وهي العلاقات التي تربط النص بالعلوم والمعارف، وتعمل على توضيح جانب من جوانب تصنيفه وتبويبه، ومن خلالها يغدو النص مرجعاً، وذاكرة، ومخزناً للبيانات، ومعالجاً لها، ووسيلة شارحة لأسرارها. إنه ميدان استمرار العلوم وآلية انتشارها، ولوحها

---

(١) سهل ليلى، **حدود النص في الدرس اللساني الغربي**. مجلة الخطاب، المجلد ١٣، العدد٢، ٢٠١٧، ص ١٠٨. انظر: فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ٤٨، وانظر: العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، إعداد وترجمة منذر عياشي، ص١٣٧ وما بعد.

(٢) مجموعة مؤلفين، **العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)**، إعداد وترجمة منذر عياشي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص ١٥٤.

الحافظ لها، وهو في الوقت نفسه محرّضها على التطور والتغير والتصحيح والاستدراك. والنص من هذا الجانب «نظام معرفي يقوم على ضبط الوحدات الضمنية (النفسية والاجتماعية والفكرية)، وذلك بتأثير بعضها على بعض، وتوليد إحداها للأخرى، وينشأ عن هذا التكاثر بين الوحدات المعرفية شجرة علاقات تشبه إلى حدّ كبير شجرة النسب، وبذلك يظهر الارتباط العضوي الذي يتسم به النص»[1].

- العلاقات التواصلية: النص مرحلة من مراحل حياة المعلومات والمعارف، وهو حلقة من حلقات التواصل الحضاري فهو عابر للنصوص، وهو حصيلة تحاورها، فهو سلسلة من التناصات، من جهة، وهو موجّه إلى متلق / قارئ حقيقي أو افتراضي، من جهة ثانية، فهو رسالة عليها أن تتضمن شروط الإرسال وتحترم العلاقة التي تربطه مع غيره من النصوص، ومع جمهور المتلقين. وهنا نذكر علاقات الاستقبال التي عليها بالمقابل أن تفتح المجال الجاد والهادف لتحقيق النص غايته المرجوة، أو أن تعمل على معارضته دون الخروج عن قوانين التواصل ودبلوماسية التلقي.
- العلاقات الوظيفية (وكذلك الجمالية): تدخل في كل المجالات السابقة فلكل عنصر وظيفته على المستوى الذي هو فيه؛ سواء أكان صوتياً أو صرفيّاً أو نحويّاً أو دلاليّاً في المستوى اللغوي، أو كان تقنية أو أوالية أو طريقة على المستوى الأسلوبي، نسقاً أو بنية أو تحوّلاً على المستويين البنيوي

(١) رودان أسمر مرعي. **نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية:** القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً. ص ٣٢.

والتكويني، كان فكرة أو شخصية أو عرفاً أو هيئة أو جماعة على المستوى الإرسالي **/** الاستقبالي، والمستوى المعرفي**.** أو كائناً **(**من **/** ما**)** كان**.**

ونجد من الدارسين من يوجز الأمر فيجعل العلاقات نوعين؛ داخلية وخارجية، كما فعل سعيد بحيري في «دراسات لغوية تطبيقية» إذ يقول**:** «النص إذا يتألف من عدد من العناصر، تقيم فيما بينها شبكة من العلاقات الداخلية التي تعمل على إيجاد نوع من الانسجام والتماسك بين تلك العناصر«وهناك» علاقات أخرى بين النص ومحيطه المباشر وغير المباشر**.** ويؤدي الفصل بين هذه العناصر الداخلية أو إسقاط أي منها أو إغفال أية علاقة سواء أكانت داخلية أم خارجية إلى العجز عن إثبات الوحدة الكلية أو التماسك والانسجام الدلاليين للنص»[1]**.**

إن المنطق العلائقي الذي يكوّن النص لا ينتظم في سياقات ثابتة بل يأتي اعتباطيّاً حيث يتناغم مع منطق الخلق والإبداع، وينسجم مع البيئة التي سيخرج إليها، وهذا ما أسماه روبرت دي بوجراند R. DE BEAUGRANDE برعاية الموقف أو المقامية Situationality التي«تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيره»[2]**.**

(١**)** سعيد بحيري، **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة.** القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٩، ص ٧٨**.**

(٢**)** روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء.** ترجمة**: د.** تمام حسّان**.** القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٩٩٨**.** ص ١٠٤**.**

وهذه الاعتباطية تأتي من كون العلاقات النصية لا تأتي في مستوى واحد وحسب، وإنما تتنوع فضاءاتها، وتزداد فرصها واحتمالاتها؛ «فالنصوص لا تملك فقط بنى قاعدية على مستويات مختلفة (أصوات، كلمات، بناء الجملة، المعنى)، ولكنها تملك أيضاً بنى أخرى مثل البنى العليا (الترسيمات) والبنى الأسلوبية والبلاغية، التي هي في عدد من مستويات النص مسؤولة عن التغير وعن البنينة الإضافية. ولقد بدا، في هذا الإطار، مهماً وضع هذه المستويات المختلفة في علاقة بعضها ببعض في التحليل النصي. وتعد غالباً العلاقات الصرفية والنحوية بين الجمل مثلاً تعبيراً عن العلاقات الدلالية بين القضايا أو العلاقات التداولية بين أفعال اللسان»[1].

فضلاً عن كون النظم المعرفية متعالقة مع النص في نسيج تشكله من خلال المدخل المعرفي- الأبستمولوجي الذي يجعل العلوم المختلفة مادة نصية تشتمل عليها أنساقه الدلالية، بحيث تصبح علامات سيميائية دالة ضمن بيانات شبكاته العلائقية. إذ تنتظم في سطوره التكوينية وتصبح مفردات في سياق رسالته التواصلية التي لا تستكين لمتلق بل تملك شفراتها المعاندة والمستعصية على الركون والاستقرار متخذة من هواية الإرجاء والتأجيل واللعب الحر أساليب في بقاء النص كائناً ثقافيّاً محاوراً متجدّداً فيما يمتصّه من تغذية راجعة من كل قراءة له، بمعنى بقائه منبعثاً من رماد استهلاكه فينيق تجدّد وانطلاق لأن مادته العلاقاتية لا تموت بل تتغذى على حوارات القراءات المتلاحقة التي تفنى ويبقى النص في مسيرة صموده.

---

(١) مجموعة مؤلفين، **العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)**، إعداد وترجمة د. منذر عياشي، ص ١٨٨ - ١٨٩.

فالنص من المنظور الجينالوجي ليس بناء علاقة أو هدمها، وليس تحقيق حضورها أو غيابها (نفيها)، وإنما هو إقامة حوار مع حالتها الراهنة بغية إكمال سيرتها وإخصابها وتوليد ممكناتها، فهو لا يتأسس على ماض بقدر ما ينهض لآت، لذا يمكن النظر إلى النص - والحال هذه- بوصفه ممارسة لطاقة المشتغل عليه، بمعنى أنه أداة لبلورة الإمكانيات الذهنية والعقلية وتجلية الملكات الإنسانية في ملفات لغوية يمكن تسمية كل منها نصّاً لأنها ترفع ما يعتمل في أعماق الإنسان إلى مستوى الحضور والرؤية والكشف، بعد أن تحرّك وجدانه وأعماقه في مادتها، وتستقصي الممكن الثقافي والمعرفي لديه، فيتعيّن النص بهذه الممارسة التي أسندت إلى القدرة الإبداعية والطاقة الإنتاجية له التي يقف النص على قدرها وحجمها واستطاعتها. فالنص في خلاصته تجسيد لحركة الفكر البشري ومقياس وعيه فهو علامة تطوره وينتسج من علاقاته مع عوالمه المحيطة به والكامنة فيه.

المصادر والمراجع

- أبو زنيد، عثمان، نحو النص إطار نظري ودراسات تطبيقية، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١: ٢٠٠٩.
- بارت، رولان، لذة النص. ترجمة فؤاد صفا. بغداد - بيروت، منشورات الجمل، الطبعة الأولى ٢٠١٧. ص ٧٦.
- بحيري، سعيد. دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٩.
- ابن منظور، محمد بن مكرم الإفريقي. لسان العرب، بيروت، دار ليبيا، ١٩٦٦.
- التهانوي، محمد بن علي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت، منشورات دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد الشريف، التعريفات، تق: أحمد مطلوب. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦.
- خمري، حسين. نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
- دي بوجراند، روبرت. النص والخطاب والإجراء. ترجمة: د. تمام حسّان. القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٩٩٨.
- الزبيدي، محمد مرتضى. تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: علي شيري، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٤.
- ستالوني، إيف. الأجناس الأدبية. ترجمة محمد الزكراوي. بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى ٢٠١٤.

- سليمان، فتح الله أحمد. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية. القاهرة، مكتبة الآداب، طبعة مزيدة ومنقحة ٢٠٠٤.
- الشافعي، محمد بن إدريس، الرسالة، تحقيق وإخراج وتعليق: عبد اللطيف الهميم وماهر ياسين الفحل. بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى: ٢٠٠٥.
- طه، عبد الرحمن. في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية ٢٠٠٠.
- عزام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
- فان دايك، تون. علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. ترجمة وتعليق: د. سعيد حسن بحيري، القاهرة، دار القاهرة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠١.
- فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص: عالم المعرفة العدد ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢.
- كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٩٧. ص٢١.
- مجموعة مؤلفين، العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، إعداد وترجمة منذر عياشي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى ٢٠٠٤.
- مجموعة مؤلفين، معجم المنجد في اللغة والأعلام. دار المشرق، بيروت، ط٣٣، ١٩٩٢.
- مجموعة مؤلفين، العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، إعداد وترجمة: منذر عياشي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى ٢٠٠٤.
- مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ٢٠١٠.
- مرعي. رودان أسمر. نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (٣). ٢٠١٢.

- مفتاح، محمد. النص من القراءة إلى التنظير. الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدارس، الطبعة الأولى: ٢٠٠٠.
- هاينه من، فولفجانج وَفيهفيجر، ديتر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٩٩.
- واورزنياك، زتسيسلاف، مدخل إلى علم النص- مشكلات بناء النص، ترجمة وتعليق سعيد بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.

- الدوريات:

- مجلة الخطاب، المجلد ١٣، العدد٢، ٢٠١٧. ليلى، سهل، حدود النص في الدرس اللساني الغربي.
- مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد ٤٣٩ نيسان ٢٠٠٠، مقال عن كتاب «الفلسفة في مواجهة العلم والتقنية» .

مدارات الأسلوبية في
القصّة القصيرة النسائية

يأتي هذا البحث في سياق النقد التطبيقي للدراسات الأسلوبية منطلقاً من مقولاتها في المستوى النظري، واتجاهاتها المتعدّدة من وصفية وأدبية ووظيفية وبنيوية. ويأخذ عنوانه من كون الأسلوب في فنون الأدب يتحرّك في مدارين: مدار العاطفة الذاتية، ومدار الإحساس الاجتماعي، مؤسّساً عليهما في توزيع مادته على أربعة مسالك يسلكها الأديب في رحلة إنتاجه لأدبه وهي: مسلك التصعيد الذاتي، والمسلك اللغوي التعبيري المنوطان بالمدار الأول، والمسلك السردي للأحداث والمسلك الإرسالي للقارئ وهما منوطان بالمدار الثاني. وهذه المسالك تقابل إلى حدٍّ بعيد وظائف اللغة كما حدّدها جاكبسون. وقد جعل البحث المقارنة بين نتاجات مختلفة لقاصات سوريات سبيلاً لاختبار تلك المسالك أولاً، وإجراء لقياس مدى كفاءة هذه الأساليب ثانياً، وقدرة الأديبات على الارتقاء بأساليبهن إلى المستوى الفني الذي يسهم في نجاحهن وشيوع أدبهن.

يدخل الأسلوب، بوصفه سمة خاصة تسم المنتج الأدبي، في معظم الدراسات الأدبية الحديثة، فمما لا شكّ فيه أنّ الاشتغال على اللغة هو من قبيل الدراسات الأسلوبيّة، والوقوف على أسلوب كاتب ما إنما هو تحليل محايث للغته من جهة، والوقوف على طريقة عرضه للأفكار التي تنتظم نتاجه الأدبي

من جهة أخرى، فضلاً عن النوع الأدبي الذي يستخدمه في إبداعه. وإذ **«يذهب الأسلوبيون، والنقاد الألسنيون إلى أنّ الأسلوب ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنساني تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول، إلا أن مجالها الحقيقي هو (النص) الذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن فرادة صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون الأسلوب طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي، ولاسيما الكاتب والأديب في التعبير عن نفسه»**[1].

ومن ثمّ فإنّ الأسلوب في السرديّات عامة يعود من جديد ليكون لغة وسلوكات وتصرفات، فهو الشخصيّة المتكاملة، ذلك أنّ الأدب في النصوص السرديّة يعكس الواقع ويحاكيه ويتلاعب بأبعاده ومعطياته في ما يملكه من إمكانيات الإزاحة والتعديل. ولذلك **«تهتم الأسلوبية بدراسة الخطاب الأدبي باعتباره بناء على غير مثال مسبق، وهي لذلك تبحث في كيفية تشكيله حتى يصير خطاباً له خصوصيته الأدبية والجمالية. فالخطاب الأدبي مفارق لمألوف القول، ومخالف للعادة، وبخروجه هذا يكتسب أدبيته، ويحقق خصوصيته»**[2]. فهي تحاول أن تدرس **«الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن**

---

(١) عدنان بن ذريل، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**. دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠، ص ٤٣.

(٢) عبد القادر شرشار، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦. ص٣٥.

الأعمال الوجدانية باللغة، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي»[1] وعموماً فإنّ الأسلوبية تتوزّع اتجاهات أربعة تتلخص بـ:

أ- الأسلوبية الوصفية: تهتم بالوقوف على القيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية للكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة.

ب- الأسلوبية الأدبية: وتهتم بدراسة لغة أديب واحد من خلال إنتاجه مستندة على مجموعة من الآليات والمعايير بالاعتناء بالكاتب ونفسيته ومن روادها ليو سبيتزر.

ج- الأسلوبية الوظيفية وتهتم بدراسة وظائف اللغة ونظريات التواصل ومن روادها ياكبسون.

د- الأسلوبية البنيوية وهي ترى أنّ النصّ بنية خاصة (جهاز لغوي) يستمدّ الخطاب قيمة الأسلوب منه، ومن روادها ياكبسون وريفاتير[2]**. «** ويرى **د.** مازن الوعر في نظرة جامعة**» أنّ الأسلوب نتاج كلّي يمثّل اتجاهات عديدة للفرد يمكن أن تكون اجتماعية أو نفسية أو فكرية أو**

---

(١) فيلي ساندريس، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣، ص٢٥.

(٢) كتابات معاصرة **(**فنون وعلوم**)** مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية. العدد ٧٨ **/** مجلد ٢٠ **/** تشرين الأول وتشرين الثاني ٢٠١٠. بيروت لبنان. ص٧١. وتجدر الإشارة إلى أن الدارسين قد استخدموا مصطلحات متباينة في تسمية هذه الاتجاهات ففي كتاب اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة يطلق المؤلفون مصطلح الأسلوبية التعبيرية على أسلوبية شارل **=** بالي المسماة هنا في المقبوس الأسلوبية الوصفية، كما يطلقون مصطلح الأسلوبية الفردية المثالية على ما اصطلح عليه هنا بالأسلوبية الأدبية، وقد جعلوا الأسلوبية الوظيفية المذكورة هنا تقابل الوظيفية البنيوية، كما أضافوا مصطلحي أسلوبية الانزياح الذي يتعلّق باللغة الشعريّة ويطبق عليها، والأسلوبية الإحصائية. ينظر في كتاب اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة. ص ١٧٨ – ١٨٣.

دينية أو تاريخية أو لغوية خالصة، إن تمازج هذه الاتجاهات أو نتوء بعضها على حساب بعض يشكل عنصري المفاجأة والدهشة اللتين تخلقان الأسلوب»[1].

وتبقى الأسلوبية استراتيجية محدَّدة في دراسة النص الأدبي، لها مداراتها ومسالكها، وعلى الرغم من كونها **«تنطلق من المنهج اللساني وتستعير أدوات كثيرة من علم الدلالة والمنهج السيميائي والبنيوي»**[2] لا ترتقي لأن تكون منهجاً لأنها لا تستطيع إعطاء حكم القيمة للمادة المدروسة، وهذا ما أوضحه محمد عبد المطلب بقوله **«الدراسة الأسلوبية ليست عملية تفسير فحسب، كما أنّها ليست منهجاً يأتينا بما لا نتوقع، وإنّما هي نظرة جمالية تتخلّق من خلال الصياغة»[3].**

وتأسيساً على ما سبق، وانطلاقاً من ضرورة اختبار المقولات النظرية من خلال أدائها في الحقل التطبيقي، سيعمل هذا البحث على دراسة نصوص من مجموعات قصصية لكاتبات عدة، بغية المقارنة بين مسالكها ومداراتها الأسلوبية، وهي مجموعة **«تفاصيل أخرى للعشق»**[4]ومجموعة **«عطر الحب»**[5] ومجموعة **«القمر لا يكتمل»**[6] ومجموعة **«رجل الرغبة الأخيرة»**[1] وقد اختيرت

---

(١) مجلة المعرفة، العدد ٣٤٨ أيلول ١٩٩٢. مازن الوعر: **نقد الأسلوب:** من علم البلاغة إلى علم الأسلوبيات. ص١٠٠.

(٢) طارق مقبل، **آليات القراءة الأسلوبية للخطاب الشعري عند شوقي بغدادي**، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. وزارة الثقافة، ٢٠١٢. ص ٢٥.

(٣) محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ط١: ١٩٩٤، بيروت، مكتبة لبنان – ناشرون، ص٣٧٦.

(٤) أنيسة عبود، **تفاصيل أخرى للعشق**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

(٥) هيفاء بيطار، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢.

(٦) ريمه الراعي. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.

بوصفها مجموعات استقرَّ فيها أسلوب كاتباتها - من حيث هو عادات لغوية أدبيّة - بعد عمليات تجريب خضنها وأثبتن جدارتهن في أكثر من جنس سردي إبداعي (قصة، رواية) ويمكن القول إنّ لغة كلّ منهن قد بلغت شأواً مهمّاً على المستوى الأدبي وارتقت أيّما ارتقاء على سلّم إبداعها الذّاتي. وإنّهن من حيث الخوض في السياقات السرديّة قد كرّرن تجاربهن في كيفيات إنتاج التوليفات السردية عبر توظيف الأحداث بطرائق متعدّدة وتحفيز السيرورة النصيّة تحفيزاً واقعيّاً وجماليّاً، وقد تفاوتن في امتلاك الأسلوب الذي ينزع قارئه الافتراضيّ إلى التلقي الجمالي للّغة الشعريّة ومسارات الأحداث العاطفيّة، فأكدن بذلك فرادة كل منهن ونوعيّة نتاجها الأدبي.

وإذا كانت الأسلوبية في نظر رومان جاكبسون **«بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً»**[٢] فإنّ الأسلوب المتميّز والنوعيّ للكتابة الإبداعية ينتهج أربعة مسالك - يمكن المقابلة بينها وبين وظائف اللغة كما حددها جاكبسون - سيرتبها البحث على النحو الآتي:

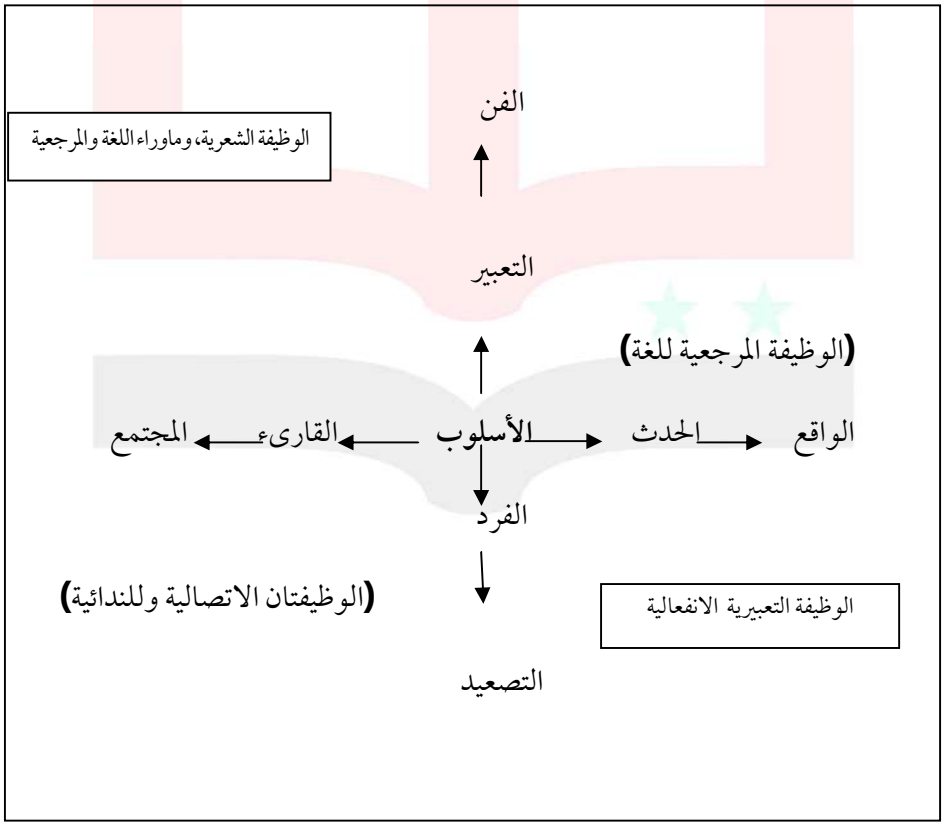
- مسلك تصعيدي ذاتي غايته تطهير ذات مشحونة بمخزونها الإنساني من معاناتها وتأثيرات مكبوتاتها النفسيّة الدفينة. (يقابل الوظيفة التعبيرية الانفعالية للغة، وبأقل الوظيفة الندائيّة لها). وهو تطبيق للأسلوبية الوصفية أو التعبيرية.

---

(١) فائزة الداؤود، رجل الرغبة الأخيرة. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢.

(٢) نقلاً عن: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٤، ١٩٩٣. ص٣٧.

- مسلك لغوي تعبيري يرتقي إلى فنيّة أدبيّة رفيعة. (يقابل الوظيفة الشعرية للغة، وأحياناً الوظيفة الما ورائيّة لها، والمرجعيّة). وهو تطبيق للأسلوبية الأدبية.
- مسلك سردي للأحداث الحكائيّة وتوظيفها عبر تحفيز واقعي وجمالي. (يقابل الوظيفة المرجعيّة للغة). وهو تطبيق للأسلوبية البنيوية.
- مسلك إرسالي للقارئ الذي سيتلقى إرساليّة النص الإبداعي ويعيد إنتاج دلالاتها. (يقابل الوظيفة الاتصالية للغة، والوظيفة الندائيّة). وهو تطبيق للأسلوبية الوظيفية.



ويختصر بيير جيرو وظائف اللغة فيحصرها في أمرين؛ يقول: **«اللغة وظيفتان: أولاً، إنها تعطي الأشياء التي نتكلّم عنها دلالاتها. ثانياً، إنها تعبّر عن موقف المتكلّم إزاء هذه الأشياء»**(١). وهاتان الوظيفتان لا تخرجان عن المسالك المقترحة ولا عن المدارات التي سيعمد البحث لتطبيق النظرية الأسلوبية في مضمارها.

وإذ يرى شارل بالي في كتابه قضايا الأسلوبية: **«أن تعبير الإنسان يتأرجح في مضمونه بين مدارين: مدار العاطفة الذاتية، ومدار الإحساس الاجتماعي، وهما عنصران متصارعان دوماً يتوق كل عنصر إلى شحن الفكرة المعبر عنها، فيؤول الأمر إلى ضرب من التوازن غير المستقر»**(٢). فإنّه بالمقارنة مع المسالك السابقة نجد أن مسلك التصعيد الذاتي والمسلك اللغوي التعبيري يكوِّنان **مدار العاطفة الذاتية** ، بينما يكوِّن المسلكان المتبقيان **(**المسلك السردي للأحداث، والمسلك الإرسالي للقارئ**) مدار الإحساس الاجتماعي.**

وفي الحيّز التطبيقي لهذه المسالك نجد المحاور الآتية:

- **محور التصعيد الذاتي** الذي ينهض بأعباء التعبير عمّا يجول في نفس الأديبة من هموم وقضايا ولاسيما ما يخصّ المرأة منها، وهذا المحور يقوم على مبدأ تطهيريّ غايته التخفيف من الأمور الضاغطة على وجدان الكاتبة. فما هو الأسلوب الذي اعتمدته لتحقيق ذلك؟

---

(١) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠. ص ٧٣.

(٢) عن كتاب: «تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص» د. عبد القادر شرشار ص١٩.

لقد استخدمت الكاتبات آلية الحكي الذي من شأنه أن يحمل شجون الذات وهمومها عبر مسروداته ومحمولات لغته، وفقاً لمبدأ التداعي الحر للأفكار؛ فيجعلن من شخصيات قصصهن نساء مأزومات بهمومهن، وأكثر ما نجد ذلك في قصص الكاتبة أنيسة عبود إذ يمكن فهم كل شخصيّة منها على أنّها حاملة لهمٍّ من هموم ذات الكاتبة المشحونة على سبيل الإسقاط، وذلك لمعالجة الهموم النسويّة التي يمكن عدّها ثيمة ثابتة في الكتابة النسائيّة. فالحكي لديها هو أواليّة التصعيد ؛ تقول في قصة **«نشرة الأحوال»: «أنهت قصصها القصيرة. طوت الورق ووضعت قلم الحبر فوق الأوراق المكدّسة. تنفّست بهدوء»**[1]. فالشخصية الرئيسة في القصة امرأة ترتاح عندما تنتهي من كتابة قصصها. والقصص التي تكتبها في جانب من جوانب إرسالها، لا ترسل إلى قارئ أو إلى ناقد حصيف بل إنّه نوع من البوح الذاتي الخاص بالكاتبة كما تقول في قصة **«خبز المقهورين»: «ماذا لو تبادلنا الأمكنة والأزمنة؟ الروح تسير عارية والجسد لا يتوكّأ على ذاكرة. إذن الأمور تجري ببساطة. بلا عقد. وبلا قيود. أعرف أنّي لم أقل شيئاً حتى الآن. أليست هذه مقدّمة لقصّة؟ فليفرح النقّاد: لقد خالفتهم. لكن هذا ما حدث فعلاً. هذه المرّة لن أقسم بالمزارات، ولا بسنديانة جدي برهوم. صدقتم أم لم تصدّقوا، الأمر ما عاد يهمني. أنا أحكي لنفسي. كلّ يوم أقصّ الحكاية، أشذّبها، وأحياناً أزيد عليها لتأخذ الشكل المناسب. إنّها قصّتي وحدي وأحاول إرضاء نفسي فقط. فتنحّوا أيها النقّاد»**[2]. في حين نجد هذا المسلك التصعيدي لدى فائزة الداؤود يتخذ شكل خطاب موجه إلى مجهول وكأنّها تخاطب ذاتها، أو آمالها وأحلامها التي تمثّلت بحبيب مسافر على

---

(١) أنيسة عبود، تفاصيل أخرى للعشق. ص١٢.

(٢) السابق ص١٤.

الدوام، فهي تفرغ نفسها المثقلة بآلامها من همومها التي لا تجد لها مخرجاً سوى البوح الذاتي بها تقول في قصة **«رسالة إلى مجهول»: «يا شاطئاً دائم الترحال متى ستؤوب وتفرش على امتداد خوفي شاطئك، فلا أمان لبحر لست شاطئه، ولا ضياء لصفحة الماء، إن لم تتراقص عليها تضاريس وجهك، فأنت الأمان لنفسي، ووجهك هو الضياء الذي يطرد الوحشة من عتمة أيامي»**[1]**.** فهي وإن وجّهت كلامها إلى حبيبها المجهول وجعلته مضموناً لرسالة، لا تعدو كونها تخاطب ذاتها على نحو من المونولوج الداخلي ذي المهمّة التطهيريّة**.**

وإذا كان امتلاك قوانين الحكي يسمح للذات بتحرير شحنة من ضغوطها وأزماتها، فإن التصعيد الذاتي يعلن عن ذاته إعلاناً شهرزاديّاً إنقاذيّاً يعيد إنتاج الأزمة عبر آليات التحفيز الحكائي في سياق استشفائي للنفس المأزومة، وهذا يحيل إلى وظيفة هامة من وظائف اللغة وهي الوظيفة التعبيرية الانفعالية التي تظهر انفعال الذات المرسلة للخطاب، وتعثرها بآلامها، فالروح عارية والجسد ينكر ماضيه فلا يتوكّأ على ذاكرة، من جهة، وهي تتمرّد على وجهة الخطاب الأدبي - النص القصصي - فلا تريده موجّهاً لقارئ ناقد من جهة ثانية؛ لذلك تستخدم أنيسة عبود أسلوباً إنشائيّاً يتناوب بين سؤال **«ماذا لو تبادلنا الأمكنة والأزمنة؟... أليست هذه مقدّمة لقصة؟»** وطلب**: «فتنحوا أيّها النقاد»**[2]**.** وهذا ما نجده عند فائزة الداؤود حيث تستخدم للتعبير عن انفعالها أسلوباً إنشائيّاً يتأسّس على الاستفهام الإنكاري **«هل تسافر الشطآن عبر البحار؟... أتراها الشطآن تشتاق النوارس؟....**

---

(١) فائزة الداؤود، رجل الرغبة الأخيرة**.** ص ٣٥**.**

(٢) أنيسة عبود، تفاصيل أخرى للعشق**.** ص١٤**.**

متى سأغدو زهرة قرمزية تزين الحقل العشبي الممتد حتى حدود رغبتي؟... الآن ماذا أقول؟»[1]

إنّ اعتماد علاقات التضاد والتقابل من أهم المؤثرات الأسلوبية المعتمدة في المسرود الحكائي لدى أنيسة عبود، وهي تعوّل عليها كثيراً في تفريغ الطاقات النفسية ومكنوناتها؛ إذ إن قطبي التضاد يحدثان في تقابلهما شرارة لتطهير الذات من همومها المتزايدة: الروح ≠ الجسد هما وجها الذات في تعاملها مع ذاتها، فعري الروح تعميق لأوجاع الذات، ووجود الجسد من حيث إيحائه بأنه رداء لها يعيد التوازن، ولكن وصفها له بأنه جسد بلا ذاكرة عودة على بدء فضلاً عن أن العري يسند للجسد لا للروح . وفي سعيها لأن تكون: الكاتب ≠ الناقد، تجد ذات الكاتبة فسحة لنفي الواقع ورفضه، فهي تريد أن تكتب **(أن تكون كاتبة)** من موقع أنها تنقد ما كتب **(ناقدة)**. ففي هذه الثنائيات الضدية تجد الكاتبة أسلوباً مخاتلاً مثقلاً بقيمه التعبيرية ومتغيراته وبذلك تكشف عن طاقة تعبيرية كامنة في إبداعها. في حين تظهر علاقات الاستبدال لدى فائزة الداؤود فهي تجد في تشخيص الجماد أو أنسنة الكائنات غير العاقلة فرصة للتعبير عمّا يعتمل في ذاتها من أحاسيس وانفعالات ينتظم تصعيدها الذاتي من خلال شعرية علاقات الإسناد وإخراجها إخراجاً إسقاطيّاً يترجم ذاتها المأزومة.

وبينما تظهر الأنا نواة للمسلك التصعيدي في قصص أنيسة عبود وبعض قصص فائزة الداؤود تغيّب هموم الذات في قصص ريمه الراعي وتذوّب في هموم المجتمع أو هموم الآخر لذلك سيقف البحث على قصصها في مسالك المدار

---

(١) فائزة الداؤود، رجل الرغبة الأخيرة. ص٣٣ - ٣٤.

الاجتماعي، لكن لا يمكن لكاتبة أن تلغي ذاتها وانفعالاتها فتعمد ريمه الراعي إلى الترميز للتعبير عن هموم المرأة بوصفه همّاً نسويّاً ذاتيّاً كما في قصص «ثلاثية الفراشة»[1]إذ رمّزت في قصة «الرقص في الغابة»[2] للمرأة بالفراشة التي تدخل إلى الغابة فتقع بين يدي صياد للفراشات، **«حين دخلت الفراشة إلى الغابة لم تكن تعلم مَنْ الزهرة البرية ومَنْ العصفور ومَنْ قطرة الندى ولم يخبرها أحد شيئاً عن صيادي الفراشات. في الغابة، رقصت الفراشة وكانت رقصاتها رقصات ملكة ملوّنة، وتعلّمت لتوّها الرقص؛ صياد ملطّخ بالألوان ضحك للفراشة الملوّنة، والفراشات تحب الألوان. الصياد راح يعلّم الفراشة الرقص»**[3] «عاشت لحظات سعيدة لكنها ما لبثت أن سقطت فريسة جهلها» **«الأشجار تراقب، وتهمس بصوت خفيض: فراشة مسكينة!»**[4] فيكون السرد الترميزي أساساً لآلية الحكي التي ينهض عليها أسلوب الكاتبة. في حين أننا نعدم وجود أي سرد ذاتي أو ظهور لمعاناة الذات في قصص مجموعة «عطر الحب» لهيفاء بيطار باستثناء استخدامها لضمير التجربة **(**ضمير المتكلم**)** في قصة **«إعدام امرأة»**[5] التي تنطلق من مسوّغ واقعي متجهة نحو سرد متوهم متّخذة منه أداة لنصها الفانتازي التخييلي.

- محور الفن القصصي في مسلكه اللغوي التعبيري الذي يرتقي إلى فنّيّة أدبيّة رفيعة؛ إذ يقابل الوظيفة الشعرية للغة - وأحياناً الوظيفة الما ورائيّة لها،

---

(١) ريمه الراعي. **القمر لا يكتمل**، ص ١٥ – ٢١.

(٢) السابق ص ١٧.

(٣) السابق ص١٧.

(٤) السابق ص ١٧.

(٥) هيفاء بيطار، **عطر الحب**. ص٣٥ -٤٢.

والمرجعيّة كذلك - والحق أنّ أسلوب الكاتبات يظهر أكثر ما يظهر في سياق انتقائهن للألفاظ والتراكيب بوصفها مؤشرات دالّة في نصوصهن القصصية تشكّل مع غيرها من المؤشرات كالصور الفنيّة، وتقنيات التقطيع، والسرد الاستعاري والمراوغ الذي يعتمد الإيهام من خلال كسر المتوقّع واعتماد الانحرافات في نسيج النصوص، إضافة إلى ما ترفل به النصوص من توشيحات التناص وأنواعه، كل هذه المؤشرات تشكل حزمة أسلوبية مركزها هو اللغة الشعرية التي تسعى **«في الخطاب القصصي إلى تحقيق نسبة عالية من الخلق المجنح، والإيحاء المشبع بالصور المترفة التي تتفتق في سياقات القص دلالات ومرموزات تعمق الإيحاء الدلالي في مفردات اللغة الشاعرة»**[1]، ففي قصة **«مجرد عبور إلى...»**[2] نجد الوظيفة الشعرية تتحقق من خلال حزمة أسلوبية واضحة يمكن الوقوف فيها على مؤشرات دالّة منها:

أولاً: الانزياح الذي يجد تطبيقاته في **«اللغة الشعرية نظراً لأن الشعر قائم على ارتكاب مغالطات دلالية عبر إبعاد الدوال اللغوية عن حقولها الدلالية المتواضع عليها»**[3]. إذ يظهر في أسلوب الكاتبة ومثاله قولها: **«حبيبي الذي أشرب صوته»**[4] فمن شأن الشرب أن يكون لماء أو ما شابه، ومن شأن

---

(١) محمد غازي التدمري، **لغة القصة دراسة في خاصية اللغة**، ط١: ١٩٩٥، مؤسسة علا للصحافة والطباعة والتوزيع، ص٦٣.

(٢) أنيسة عبود، **تفاصيل أخرى للعشق**. ص ٥٤ - ٧٠.

(٣) وائل بركات، وآخرون. **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**. منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. للعام ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤. ص١٨١.

(٤) أنيسة عبود، **تفاصيل أخرى للعشق**. ص٥٤.

الصوت أن يكون للسمع لا للشرب، إذ إنّ الإزاحة بين علامتي **(**أشرب، صوته**)** تخلق فجوة وانحرافاً في الدلالة يزيحها عن المعتاد والمألوف، وهذا ما يُدخِله فيلي ساندريس في الأخطاء الخارجة عن معايير اللغة العادية، فتقتنصها اللغة الشعرية لتجوّد بها أساليبها**.** وتعتمد فنيّة هذا المؤشّر الكاتبة فائزة الداؤود بنسبة أقل من الكاتبة أنيسة عبود ففي قصة **«أعود بعد قليل»**[١] تستخدم الانزياح في مواطن عدة منها**: «مفترق تتوشحه الكآبة»**[٢]**، «شجرة ترشح دموعاً»**[٣]**، «تمطّت أفنان الشجرة»**[٤]**.**

ثانياً**:** الحذف الظاهر في عنوان القصة **«**مجرّد عبور إلى**...»** يشكل ملمحاً شعريّاً ينحو به نحو الغموض والإبهام، الأمر الذي يدفع بالقارئ نحو النصّ ليكمل نقص العنوان بوصفه العتبة السردية الأولى للنص، وهي تكرّر هذا الحذف في نهاية المقطع الثالث **«تذرف المرأة دموعها وتشتم الزمن. و»**[٥]**.** وفي المقطع الرابع **«انحنت النفوس تحت وطأة الـ...»**[٦] وفي المقطع الثامن **«شعرت أنّه...»**[٧] وهذا المؤشر يشي بشيء من الفرادة في الأسلوب لدى الكاتبة**.**

(١**)** فائزة الداؤود، **رجل الرغبة الأخيرة.** ص٧ – ١٧**.**

(٢**)** السابق ص٧**.**

(٣**)** السابق ص٧**.**

(٤**)** السابق ص٩**.**

(٥**)** أنيسة عبود، **تفاصيل أخرى للعشق.** ص ٥٦**.**

(٦**)** السابق ص ٥٧**.**

(٧**)** السابق ص٦٤**.**

ثالثاً: الدفق الاستعاري وتيار الانحرافات في استخدام اللغة، ومن ذلك: **«حبيبي الذي أشرب صوته، تكوّمت القهوة على نفسها... نامت، الشمس تخرج من قميصها، الصباح يتمشى في الشارع، يرتب أزمنة وجهات، يجمع أبجديات بين يديه وساحات، يأتي الهواء محملاً بذرات صغيرة من مادة النسيان، أملأ جيوبي بدموع المظلومين والثكالى، أمي تطحن الأيام، امتلأت أصابعي بالضحك، فستان انقطعت أزرار أحلامه...»**[1] ويُلاحظ هنا أنّ هذا المؤشّر يتطابق مع مفهوم الانزياح المذكور سابقاً غير أنّ المراد هنا تكثيف الظاهرة وتكرارها بما يشكل ظاهرة أخرى تدفع بالأسلوب إلى التفرّد والتميّز.

رابعاً: تقنية التقطيع إذ تتوزّع القصة في اثني عشر مقطعاً، لكل مقطع سياق قصصي يسهم في البناء الكلي للنص، ويعكس خيبة الذات وتشظيها من خلال بعثرة الحدث القصصي في تضاعيف القصة عبر سلسلة من الأحداث العابرة التي ترتبط بالحدث الكلّي من خلال الشوق والحنين من جهة والخيبة واليأس من جهة ثانية، فهي تراكم هذه الأحاسيس والنتائج وتضاعفها، وتجدر الإشارة أنّ بعض المقاطع تضمّنت تيمات مذكورة في مقاطع سابقة على سبيل التكرار الذي يفضي إلى إيقاع نفسي يكرّس الإحساس بالوجع والفقد والإلحاح على البحث عن الحبيب؛ فقد ورد في المقطع السادس: **«أذوب، أصير قطعة سكر في يديه، يصير نقطة ماء»**[2] وتكرر ذلك في المقطع الثامن: **«أشعر أني قطعة سكر وأنك الماء، وأنا أذوب، و»**[3].

---

(١) السابق ص ٥٤.

(٢) السابق ص٦١.

(٣) السابق ص ٦٤.

خامساً: استخدام ألفاظ من اللغة العامية اليومية: مثل «طفل **مكرمش** الأصابع»[1]، «الهواء القادم **سيخربط** كلّ شيء»[2]، «خالي العجوز يجزّ خشب السنديان ويشعل **القرامي**»[3]، «**يلعن أبوك**»[4]، «ربما أنت **حرامية**»[5]، «نطلق **كمشة** عصافير»[6] .

وكذلك نجد قصة «**كأني أمسح الأزمنة**»[7] التي ارتقى فيها التخييل وشعرية السرد إلى مستوى يمكن فيه أن يطلق عليها تسمية «القصة القصيدة» فالبحر يتشخص في غرفتها الضيقة ويقاسمها شؤونها «**وقد يخفي حذاءه تحت السرير ويسير بهدوء على رؤوس أصابعه. يمرر أنامله على الأشياء النائمة كي لا يوقظها ثم يندس بين الأغطية**»[8] وهي تستنكر ضيق غرفتها فتجعل جدرانها بلا حدود بل إنها تجعلها مكونة من دوائر لا تنتهي، إذ تخرج من كتبها المرمية على الأرض حضارات ومدن وأزمنة غابرة، تعاتبها «أوغاريت» مدينة الأبجدية، فتعتذر لها، يقتحم غرفتها «ملك سيانو» ويلومها لأنها والمؤسسة التي تعمل بها يحولون مملكته إلى مزرعة، ويشاركها الغرفة المتنبي وفي حضنه أزمنة مجففة، والنواسيّ يحرق ويرمّد، ومن ثمّ فإنّ القوى القاهرة في عصرها

---

(١) السابق ص ٥٥.

(٢) السابق ص٥٤.

(٣) السابق ص ٥٦.

(٤) السابق ص ٥٨.

(٥) السابق ص٦٠.

(٦) السابق ص٦٢.

(٧) السابق ص١٠٠.

(٨) السابق ص ١٠٠.

تتجسد أفعى بيضاء خبيثة تريد أن تفتك بكل شيء تقاومها تقطع ذيلها، تهرب، وعندما تعود إلى غرفتها يفاجئها رجل أبيض الوجه والشعر، طويل القامة يخرج من قبعته أفراخاً لأفعى سوداء أرعبتها، وكان لابد لها من التأقلم مع زمن الأفاعي حتى لا يقال عنها إنها خارجة عن القانون وعلى الزمان والمكان. ولا تتهم بالعقد النفسية.

والقصص التي ينزاح أسلوبها نحو الشعر تشكل نمطاً من الكتابة عبر النوعية - على حد تعبير الناقد إدوار الخراط[1]- ويمنح لغة الكاتب حيوية ورشاقة، ويشرق باللغة الشعرية، وإن طغى الشعري فيه على القصصي وما يتعلق بأحداثه وسرده ونحا بها نحو الغموض والتشتت.

- **محور السرد الحكائي وسيرورة الأحداث المرويّة** التي تعيد إنتاج الواقع المعيش إنتاجاً جماليّاً يمكن قراءته عبر آليات التحليل المعتمدة في دراسة السرديات، مثل الوقوف على البنيات الصغرى والكبرى للقصص المنتجة، وآليات التبئير، وتقنيات القص المختلفة.

وهذا المحور يسعى لتأطير الأحداث القصصية، والاشتغال على الوظائف النصية، من حيث إن النص يتضمّن رؤية للعالم تقدّمها القاصّة في إطار معالجة الهم الإنساني، وإعادة تصوير الواقع تصويراً يعيد تهيئته وفقاً للرؤية الأدبيّة التي من شأنها أن تعمّق إيجابيات الواقع وتستأصل ما تسرطن فيه من أورام خبيثة، لذلك نجد النص القصصي في هذا السياق يعتمد على الوظيفة المرجعية للّغة ويؤكّد على دوالّها ومدلولاتها، ضمن سياقات (التشفير) الاجتماعيّ

---

(١) ورد تعبيره في عنوان كتابه: «الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة – القصيدة» القاهرة، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤.

وترميزاته الواقعيّة. في هذا المحور تتم دراسة طريقة إخراج الحكاية في قصة فنيّة، وأدوات هذا الإخراج، فهي دراسة للأسلوب في عمقه وأدائه، فالكاتب المتمكن لا يطرح نصّه طرحاً حكائيّاً بدائيّاً، بل يبعثر الأحداث ويشتتها في تضاعيف السرد بحيث يعطي القارئ دوراً فاعلاً في جمع التفاصيل وإعادة ترتيب الحكاية. ممّا يجعل هذا المحور تطبيقاً أسلوبيّاً أساسياً إذ يدرس طرائق إخراج الحكايات في قصص فنيّة؛ فـ **«كلّما تبنين الحكي ودخل في فضاء التشكيل تنازل عن حظوظ كبيرة من مناخه الفطري وتوغّل في الفنّيّ والجماليّ والثقافيّ بغية الانتقال إلى مرحلة تمثيل جديدة لرؤيا الإنسان، تنفتح على مجال مختلف من اللعب الأسلوبي والحيل السردية والمفاجآت الحكائية التي تُدخل الحكي في قلب المتاهة»**[1]. وفي هذا السياق يمكن قراءة قصة **«المغنّي»**[2] التي تحكي قصة موهبة تقاوم الأعراف الدينية المتزمتة، وظروف الواقع المادي القاسية، وظروف اليتم المحرجة للجدة فتضطر الجدة التي هي الأب والأم والعالم بأسره لبيع شجرة التوت والمنديل لشراء **(عود)** إرضاء لأوروفيوس الرغبة لدى المغني الذي افتقدته المدينة والفتاة **«ذات الشعر الأسود والقامة الهيفاء، الذابلة النظرة، راحت تلم الدموع في كفيها. بين الأصابع الرقيقة نبتت زنابق بيضاء وأزهار النرجس». همست «هذه رسائله لي»**[3]. بعد أن استبدّ به المعلم فهد الذي لجأ إليه المغني لينتقل إلى دائرة أوسع بفنّه لكنّ المعلم فهد

---

(١) محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي. دار الحوار. اللاذقية. ط١. ٢٠٠٧. ص٥.

(٢) أنيسة عبود، تفاصيل أخرى للعشق ص ٧١ – ٧٩.

(٣) السابق ص ٧١.

ورجاله تحكّموا به واحتجزوه عن الجدة مدّة انتهت بوفاة الجدة فكان رد فعل المغني أن هجر المدينة وعشاقه فيها.

وفحوى القصة أنّ الواقع المعيش بنظمه الاجتماعية المتسلطة على الفرد الإنساني يستأصل كل ما هو جميل فيه فقد كان المغني مصدر فرح لأهل المدينة؛ **«المغنّي مرَّ من هنا حاملاً عوده. المغنّي غنّى في ساحة المدينة. صار اسمه على كل لسان»**[1]. لكن تسلط المعلّم فهد وتحكّمه به أبعده عن جدته التي قضت في غيابه ففقد بغيابها كل صلة بالمدينة ومن ثمّ اختفى عنها. وإذا كانت هذه التفصيلات المروية بسلاسلها السردية المتتابعة تكون **(البنيات الصغرى)** للقصة، فإنّ **(البنية الكبرى)** لنص القصة تتبدى في سياقها الإخباري بتصوير حالة قتل الجمال والفن في المجتمع من خلال تقييده وربطه بالقوى المسيطرة فيه، والراوي هنا يقف موقفاً محايداً ليروي الأحداث باستقلالية واضحة عبر ضمير الحكي **(هو)** الذي يتجشم عناء الأحداث دون أن يقحم الراوي نفسه في تفسيراتها وتعليلاتها، ودون أدنى مشاركة تذكر في سيرورة الأحداث التي تنتقل من طور البداية المتأخرة على محور القص إلى طور النهاية التي أرهصت بها القصة في مطلعها.

وإذا كان الترتيب التسلسلي النظامي لأحداث القصة منطقيّاً[2] هو:

بداية ← وسط ← نهاية

---

(١) السابق ص ٧٦.

(٢) للتوسع ينظر في كتاب بنية النص السردي **(**من منظور النقد الأدبي**)**، حميد لحمداني، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣، ص٧٣.

فإنّ القاصة تسرد أحداث القصة بمنطقها الفني الخاص الذي يعكس أسلوبها في القص إذ تبدأ من حيث انتهت القصة؛ فتذكر أثر اختفاء المغني في نفوس محبيه وظنونهم وتخميناتهم لأسباب اختفائه ومكان وجوده، ثم تأتي في وسط السرد على ذكر أحداث نشوئه وشهرته وعلاقاته بالمجتمع ولاسيما بأصحاب النفوذ منهم، تلك العلاقات التي أبعدته عن جدته التي ربّته وساعدته ليكون مغنياً، وفي النهاية تأتي لحظة التنوير عندما يعود إلى جدته فيراها جثة متعفنة فيكسر عوده ويقيم لها مراسم الدفن ويغادر المدينة هارباً من سلطان ذوي النفوذ المتحكمين به.

تتعدّد القصص التي تعتمد على سيرورة جمالية انطلاقاً من المسلك السردي للأحداث ومنها قصة **«أرواح ممسوخة»**[1] التي تحكي عن تسلط الأب في الأسرة وتقلبات مزاجه الذي ينهك أفرادها ويجعلهم في عراك مع الجوار في القرية... **«نزعنا منديل زوجة عثمان الراعي ورميناه على الأرض، انكسرت يد أخي الصغير. أمي ولولت لأنّ زوجها - أقصد أبي - زجّنا في معركة كاذبة ومفتعلة حاولت ردعنا ولكن لم نرتدع. كسرنا ساق امرأة خرساء منهم، فقؤوا عين أختي، اجتمع الوجهاء. توقفنا. لملمنا أشلاءنا، وفي الصباح لم نجد أبي في سريره»**[2]. فقد خرج الأب إلى الحقول ليأكل التين مع عثمان الراعي بعد أن استغل ولاء أبنائه له ليقتتلوا مع أسرة عثمان وكأنّ شيئاً لم يحصل. فالقصة تقدّم صورة من صور استبداد الأب في المجتمع الريفي البسيط بأسلوب واقعي تعالق فيه السرد بالوصف وساندت ذلك لغة وصفية تميل إلى مقاربة لغة الريف من خلال المثل الشعبي والمجتمع الزراعي.

---

(١) أنيسة عبود، **تفاصيل أخرى للعشق**. ص٩٣.

(٢) السابق ص ٩٨.

ومن قصص أنيسة عبود التي تعتمد فنّيتها على تقانات هذا المحور قصة **«الهروب»**[1] التي تتحدّث عن ظروف الحياة المادية القاهرة التي تجعل مدرساً جامعيّاً يضطر للعمل في مطعم بعيد بعد دوامه ليؤمّن لقمة العيش لأبنائه وكم تقهر ابنته عندما تذهب وحبيبها إلى ذلك المطعم لترى والدها نادلاً فيه. ومن السمات الأسلوبية فيها ابتداؤها من حيث انتهت أحداثها متّبعة تقنية الخطف خلفاً، وتوظيف تقنية التقطيع، واعتماد المزاوجة ما بين الحوار والمناجاة. إذ لا يمكن بحال من الأحوال أن نفصل المبنى الفنّي عن المسلك الأسلوبي للأديب.

وكذلك قصة **«حائط الصّبّار»**[2] التي تتحدّث عن امرأة تكتشف خيانة زوجها لها في بيتها، فتنهار غير أنّ وجود أطفالها يعيد لها الرمق فتستعيد دفء الحياة. ومن طرافة الأسلوب أن تُتبع الحدث الخاص بالشخصية المركزية في القصة «ندى» بحدث عام يخص مجتمع هذه الشخصية أو بالعكس: **«المرأة العجوز ترتدي قفازات من أكياس النايلون. تلف يديها وترنو إلى الأكياس المقبورة. تحدث نفسها ويدها تغوص في الكيس»: «هذه الأسرة أكلت تبولة البارحة وشربت ويسكي». «لماذا تشربين يا ندى؟! حرام... حرام»**[3]. كما تدمج الحوارين الداخلي والخارجي فجأة، وهي تتعمّد هذه الطرائق من دمج وإتباع لتعرية الزيف ولفضح المفارقات المتمثلة بثنائيات الفقر / الغنى، الرجل / المرأة، الأمانة / الخيانة.

---

(١) السابق ص ١٦١.

(٢) السابق ١١٧.

(٣) السابق ص ١١٨.

والقاصة في قصصها التي يمكن وضعها في هذا المحور تعتمد تقنيات فنيّة ترتقي بعروضها من المستوى التقريري إلى المستوى الفني الذي يبرز أسلوبها بشكل أو بآخر، مثل اعتمادها على سرد مراوغ يعتمد تقانات حداثية تتمثّل بانكسار السلسلة السردية وتهشّمها، واعتماد آلية الخطف خلفاً، وتوظيف تقنيات السرد التي تعمل على تسريعه كالتلخيص والحذف، أو إبطائه كالوقفة (الاستراحة) أو المشهد، بل إنّها تتخطى ذلك إلى ما يسميه د. محمد صابر عبيد بـ «ما بعد السرد» **«بحيث لا تكتفي الرؤيا بإحداث تغيير في نظم الحكاية، وابتكار جدّتها بل تتعدّى ذلك إلى تغيير حاسم في نظام الأشياء ونظام النظر إليها»**[1].

وفي هذا المحور يمكن دراسة جميع القصص وأساليبها، وتبيان مدى قدرة الأديب على إنشاء قوالب فنية لمادّته الحكائيّة، ففي مجموعة «رجل الرغبة الأخيرة» للقاصة فائزة الداؤود تتعدّد مستويات القص معلنة عن تفاوت في أسلوب القص والتمكّن من أدواته وتقنياته؛ فمن مستوى ***الحكي المباشر*** كما في قصة **«الرحلة الأخيرة»**[2]، وقصة **«خادمة حتى العظم»**[3]، حيث يغدو القص مرتهناً بالإخبار الحكائي دون الاهتمام بالعناصر الفنية للقصة بما لا يشكل ميزة للقاصة عن غيرها من عامة الناس حين يروون حكاياتهم، إلى مستوى ***القص الفنّي*** كما في قصة **«موت وحياة»**[4] وقصة

---

(١) عبيد، محمد صابر. ما بعد السرد: **بحث في تقانات الحكاية الجديدة. مجلة ثقافات /** مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين. العدد١١ **/**١٢ سنة ٢٠٠٤. ص ٨٢.

(٢) فائزة الداؤود، **رجل الرغبة الأخيرة**، ص ٢٧.

(٣) السابق ص٣٦.

(٤) السابق ص ١٥٣.

«شعاع»[1] حيث يرتقي أسلوب القاصة إلى مصاف القصص الفنية التي تعتمد على تقنيات القص الحداثي، فيتماهى الحدث بالمكان والشخصية وينسرب في مواقع شتى من سرد يتّخذ من علاقته بزمن القص متاهة تُجهد القارئ للوصول إلى زمن الحكاية وأحداثها فلا يشعر إلا وقد أصبح شريكاً في إنتاج النص ومعانيه. مروراً بمستوى ثالث متأرجح ما بين المباشرة الحكائية والمهارة الفنية كما في قصة **«بانتظار فجر آخر»**[2] وقصة **«حدث ذات فجر خريفي»**[3].

إنّ الشكل النهائي للقصة يسم أسلوب الكاتب ويسميه ويعيّنه، فهو إمّا أسلوب تقليدي ينضوي تحت ما يصنّف بالمنجز التقليدي، فلا تجديد ولا إبداع، وإما أسلوب إبداعي يوظّف طاقات الممكن السردي في تجريب خلاّق يسهم في تطوير المسيرة الفنية للقصة القصيرة. من هذا المنطلق يمكن القول إنّ مجموعة «عطر الحب» لهيفاء بيطار قد تخلّت عن مقوّمات القص الفنّي، وسقطت في هاوية المكرور والمبتذل والمنجز، بل إنّ لبعض المنجز التقليدي مزايا فنّية وأسلوبية لم ترتق إليها قصص هذه المجموعة، وذلك لأنها تعتمد على الحدث من حيث مضمونه الإنساني دون العناية بطريقة إخراجه، ونظراً لعفوية الحكي، وسيطرة الحدث الحكائي على الكاتبة قد يظهر في بعض قصصها عنصر بداية ناجح كما في قصة **«عطر الحب»**[4]، وقصة **«شيء من حياة الأستاذ**

---

(١) السابق ص ١٠٩.

(٢) السابق ص ١٨.

(٣) السابق ص١١٨

(٤) هيفاء بيطار، **عطر الحب**. ص ٥.

محسن»[1]، في حين تبقى نهايات القصص مرهونة إلى المتوقَّع، ممّا يلغي عنصري المفاجأة والدهشة ويحوّل لحظات التنوير إلى متممات سردية غايتها الانتهاء من القصة. ولذلك قلّما نجد بعداً جماليّاً فيها كما في قصة **«بكاء ولا دموع!»**[2]وقصة **«خمرة الحزن»**[3]، غير أنّ الكاتبة انتبهت لذلك فختمت بعض القصص بنهايات مفتوحة موشّاة بلغة شعرية كما في قصة **«الغرق حتى القاع»**[4] وقصة **«صراع»**[5] وقصة **«حضارة السرطان»**[6].

إنّ تسطّح الأسلوب وارتهانه إلى المستوى التقليدي للحكي، دون العناية بأيّة فنيّة للقص، والاستغناء عن تقنيات السرد و توظيف اللغة الشعرية في كامل المتن النصي والاقتصار عليها في تسويق بعض النهايات وفي التسويغ الانفعالي للأحداث النصية، جعل قصص المجموعة أشبه بمذكرات الشخصية الرئيسة في كل نص، مع بعض الاستثناءات في مفارقات حياتها، فهي نصوص فقدت لذتها لاتّسامها بالمباشرة فلا تلميح ولا ترميز ولا خدع ومفارقات سردية.

- **محور التلقي (القارئ - المجتمع)** وهو مستقبل الرسالة ومستهلكها ومستقرّها ويقابل الوظيفتين الاتصالية والندائية للّغة. فلكل إرساليّة القوام الآتي:

---

(١) السابق ص ٧٢.

(٢) السابق ص ٥٨.

(٣) السابق ص ٨١.

(٤) السابق ص٤٣

(٥) السابق ص ٦٧.

(٦) السابق ص ٩٤.

وإذ **«ينطلق إيزير من أن القارئ هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة»**[1] فإنّه لا بدّ لنتاج المؤلف ولأسلوبه من التأثّر بهذه الغاية والتأقلم مع توجهاتها. من هنا يمكن القول إنّ لهذا المحور خصوصيته في التأثير على أسلوب الأديب فهو ينتج إبداعه تحت رقابة افتراضية قائمة في ذات الأديب تتمثل بما أسماه النقاد بالقارئ الضمني أو المتلقي الافتراضي؛ وتحت تأثير هذا الهاجس ينشئ الكاتب توليفته الإبداعية وتشفيراتها، ويجوّد طرائقه وتقنياته ليرضي فضول هذا المتلقي من جهة، وليثبت ذاته أمامه من جهة أخرى. وفضلاً عن ذلك فإن **«مهمة الأسلوبية هي دراسة اللغة من وجهة نظر المحلِّل لأنّ انفعالاته وفرضياته وأحكامه القيمية هي أجوبة على الحوافز الموجودة في السياق اللغوي»**[2]. فالأسلوب يرتسم ويتحدّد في عملية التلقي ويأخذ قيمته من خلالها، فارتقاء الأسلوب رهن بما يثيره في المتلقي من دهشة وانفعالات ولذلك يرى ريفاتير أن **«الأسلوبية هي ألسنة التأثيرات»**[3].

وبما أنّ كلّ نصٍّ إبداعيٍّ رسالة موجّهة من الأديب إلى القارئ، يمكن عدّ ذلك ركيزة لمراقبة أسلوب المرسل، وكيفيّة إنتاج الرسالة وآليات تضمينها مهارات تقيس مقدرة المرسَل إليه في عمليّة إتمام الرحلة الفنّية للنص. وبعض

---

(١) حسن مصطفى سحلول. **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص ١٠.

(٢) علي بو ملحم. **في الأسلوب الأدبي**. بيروت، دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٨. ص ١٧٢.

(٣) منقول عن: السابق ص ١٧٢.

المناهج النقدية الحديثة تمنح القارئ سلطة غير محدودة **«فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له بدون القارئ»**[1].

من هنا نجد في القصص سرداً ذاتيّاً أو سرداً موضوعياً - على حد تعبير توماشفسكي - والراوي بما يمتلكه من معرفة حول الأحداث والشخصيات، ووعي بهما، وموقع منهما، وموقف حيالهما، هو الذي يحدّد نوعية السرد في القصة، وكيفية القص فيها. ولعلّ استخدام الكاتبة في بعض قصصها ضمير المتكلّم ليكون الراوي هو الشخصية المركزية في النص، يجعل المسافة بين السارد والمسرود له (القارئ الضمني أو الحقيقي) تتقلص حتى تكاد تنعدم، وتجعل السرد الذاتي أجدى في كسب ودّ هذا القارئ وجذبه.

وهذا المحور يتضمّن جميع القصص المنشورة كي تصل للقراء، فلكلِّ نصٍّ فكرته ومغزاه، بحيث يمدّ القارئ بخبرات إضافية وأحاسيس جديدة، وكمثال على ذلك تظهر قصة **«زهرة اللافندر»**[2] بوصفها قصة بوح بمشاعر ذاتية توجّه للقارئ كرسالة نصّيّةٍ، إذ لا يوجد وسيط للإرسال؛ أي لا يوجد وسيط بين السارد/الراوي، والقارئ. فهي مثال القصة المختارة لسياق المسلك الإرسالي الذي يوجّه إلى قارئٍ ينتظر أفقاً شعريّاً، وهي أشبه بالسيرة الذاتية للسارد الأنثى التي تعاني ألم التعلّق بحبيبٍ غائبٍ اسمه **«علي»**، وترسم موجودات الحياة على قياسه، لكنّ البعدَ واختفاء قرنفله وتأثيرات **«خالد»** وما

---

(١) عبد الكريم جمعاوي. **الخطاب الواصف، النقد والقراءة** ، علامات في النقد، المجلد ١٤/ الجزء ٥٥، مارس ٢٠٠٥، النادي الأدبي الثقافي، جدّة. (ص ٤٠١ – ص٤١٢) ص٤٠٨.

(٢) أنيسة عبود، **تفاصيل أخرى للعشق**. ص١٥٤.

يخصّها به من زهور اللافندر تقلب المعادلة وتعيد لرنين الهاتف فاعليته التي ألغتها العاشقة، وشيئاً فشيئاً يتغلغل عطر اللافندر في أعماق روحها، فتتجدّد الحياة وتبدأ من جديد مع نفَسٍ جديد وتعلّق جديد بـ «خالد». ومع أنّ هذه القصة أقرب إلى مدار العاطفة الذاتية منها إلى مدار الإحساس الاجتماعي غير أنّها بتوجيهها إلى القارئ تكتسب صفات الرسالة النصية التي تعنى بشؤون الإنسان في مساره الاجتماعي متحدثة عن هموم المرأة في ميدان الارتباط بالرجل الذي من شأنه أن يؤسس نواة المجتمع (الأسرة).

وتشبه قصة «**الطاووس**»[1] هذه القصة من حيث استخدام الكاتبة لأسلوب السرد الذاتي وضمير المتكلّم الذي يسرد التجربة ويبوح بآلامه وهمومه مباشرة للقارئ، فتتبدى الانفعالات صادقة لا تحتاج إلى تعليقات راوٍ أو إلى أية قناة للتواصل بين معاناة الشخصية وتعاطف القارئ. وفي هذا السياق نجد قصة «**المرأة الغامضة**»[2] غير أنّ ضمير السرد فيها متنوع، ما بين ضمير المتكلّم، والمخاطب، والغائب، والسرد فيها يتبدل ما بين ذاتي وموضوعي، وإن كان الذاتي هو الأساسي والموضوعي هو الفرعي، وهذا التعدد والتناوب إنما يشيران إلى تعددية وتشظٍّ في الذات المقهورة التي يتحدث عنها النص. فهي منفصمة الشخصيّة مزدوجة الانفعال تكلّم نفسها، وأحياناً تقوم بتصرفات غامضة وغريبة، ففي أثناء السفر جاورتها امرأة متوَهَّمَة تعرف كلَّ أسرارها، وتحبّ حبيبها، ولقدمها مقاس قدمها، تحاورها وتبوح بأسرارها، فتتمنى موتها، وما هي في الحقيقة سوى نفسها المتشظية بتأثير ظروف الحياة.

---

(١) السابق ص ١٣٥

(٢) السابق ص ١٢٥.

في هذا المحور تجدر دراسة مجموعتي **«عطر الحب»** و**«القمر لا يكتمل»** اللتين أخفقتا في إثبات المهارات السردية والتعبيرية المذكورة في المسارب السابقة، غير أنّ كلًّا منهما تحقّق قدراً من النجاح بوصفها وقفات وجدانيّة إنسانيّة من منظور ذات حسّاسة إزاء القهر التي تتعرض له الذات الفردية في مجتمع تجاوز قيمة الإنسان وأغفل احترامه تحت وطأة الانجراف إلى تحقيق مصالح جشعة لا تأبه بالآخر ولا تعيره أدنى اهتمام وهذا ما نقرأه في آلام الرجل العجوز الوحيد الذي ماتت زوجته وتزوّج أولاده وانشغلوا عنه وتغافلوا فرموا به في جادة النسيان والإهمال، ولم يجد بدّاً من الاستئناس بقطة يشاركها طعامه، منتشياً بها وكأنّه يعاقر خمرة من نوع جديد هي **«خمرة الحزن»**[1]، كما نجده في يأس الأستاذ محسن الذي تهدّمت صحته قبل أن يُعمر بيته، وقضى شبابه على هذا الأمل وعندما حقّقه وامتلك بيتاً بعد سبعة عشر عاماً من الانتظار أوصله الفرح إلى المستشفى حيث أخبره الطبيب أنّه يحتاج إلى عمل جراحي دقيق لقلبه، وهو مكلف جداً واقترح عليه أحدهم بيع البيت فرفض وفضل الموت على بيعه، وقد دفعه اليأس من حياته إلى دفع راتبه الشهري كاملاً مقابل وجبة واحدة من السمك المشوي مع ما منعه الطبيب منه من دخان ومشروبات تؤذي صحته وقفل عائداً إلى بيته ماشياً وهو في حال يرثى لها فقد تقيّأ عشاءه الفاخر وأصابته نوبة قلبية وهو لا يملك أجرة سيارة تقله إلى البيت. والقاصة تحكي هذه المآسي المتلاحقة تحت عنوان **«شيء من حياة الأستاذ محسن»**[2]، والملاحظ أنّ معظم قصص المجموعة تعتمد السرد الموضوعي لأنّها باقة من أخبار المجتمع المعيش

---

(١) هيفاء بيطار، عطر الحب. ص٨١.

(٢) السابق ص٧٢.

الذي يتخبّط بآلامه وأحزانه خلا قصة **«فاطمة»**[1] تلك الفتاة المتسوّلة التي برمجتها الحاجة على افتداء أسرتها بكل ما تملك من طفولة حيث يتداخل السردان الذاتي والموضوعي في بناء الحدث لتتمكن القاصّة من بثّ موقفها من عمالة الأطفال، ولتتحكّم بإرساليتها للقارئ فتضغط على الجانب الوجداني لديه لإدانة هذه الظاهرة.

ولا تختلف مجموعة «القمر لا يكتمل» عن مجموعة «عطر الحب» في التقاط الجوانب الوجدانية المؤثّرة بالقارئ والتركيز على الجانب الانفعالي لديه، دون ترك فجوات يستلذ القارئ بملئها، واعتماد السرد الموضوعي الذي ينأى بالراوي عن التدخل بأحداث النص الجارية، فقصة **«كنزات الصوف الشتوية»**[2] تحكي هواجس ضابط أحيل إلى التقاعد فيغبط بائع الحليب الذي لا يتقاعد، ويدخل في دهليز وساوسه النفسية التي تصوّر له تقاعده بموت يغيّبه عن الحياة. ومن موقف هذا الضابط الذي انتهت الحياة لديه بانتهاء عمله إلى موقف أصحاب **«الأقنعة»**[3]الذين اجتمعوا حول جثة الرجل الحزين الذي كان يسير تحت المطر وقد ذابت الألوان عن وجهه الملطخ بالطين والدماء إذ إنّ **«حافلة مستعجلة تلاحق الغضب دهست الرجل الذي فقد لونه، وكسّرت أضلاعه.. وجوه ملونة احتشدت حول الجسد غائب الملامح ودون دموع أو صلاة تفرّق الحشد الملوّن. رجل نظر إلى حذائه الذي تلطّخ بالطين المصبوغ بالألوان، وصرخ، وتعالت صرخات أخرى»**[4].

---

(١) السابق ص ١٨.

(٢) ريمه الراعي. **القمر لا يكتمل.** ص ٦٩ .

(٣) السابق ص٩٢.

(٤) السابق ص٩٢.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الكاتبة ريمه الراعي تشدّ قارئها بجملة من السمات والتقنيات لعلّ أهمّها ***السرد الكنائي***؛ فبأسلوبها ذي التوقيعات البلاغية تشدّ القارئ الذي يضمّ صوته إلى صوتها في التعاطف والإشفاق كما في قصة «كنزات الصوف الشتوية» وقصة «الحلم»[1] أو في انتقاد السلوك الاجتماعي الرديء والتافه كما في قصة «الأقنعة»، وقصة «ربطات العنق المنقرضة»[2]، و***التخييل*** فهي تأخذ قصصها من بيئات مختلفة، وتسعى في معظمها إلى الرمز والأخيولة فتخرج هذه الحكايات قصصاً لا تخلو من طرافة وفكاهة وعظة. ولعلّ سمة أخرى قد تُضاف هي ***الحيادية*** فهي لا تتدخّل في موقف القارئ ولا تملي عليه بل تترك الحدث القصصي ينمو حتى نهاية القصة بحيادية تامّة. وهذه الحيادية تعود بنا إلى ***الموضوعية***.

نتائج البحث:

وفي نهاية المطاف يخلص البحث إلى جملة من القضايا يمكن إيجازها في الآتي:

أولاً- نتائج خاصة بالمجموعات المدروسة:

نجحت أنيسة عبود في الارتقاء بأسلوبها الفنّي على مختلف مستويات المسالك والمحاور المدروسة فهي تمتلك لغتها الخاصة في التعبير عن هموم الذات، وتعبيراتها الفنية المفتّقة - ولاسيما أنّ لها مجموعاتٍ شعرية - ومهارة فائقة في ترتيب الأحداث واختلاق المفارقات السردية والمراوغة الفنيّة ممّا يمكّنها من تقديم نصٍّ قصصيّ يمتلك حبكة تمتع القارئ الذي يجد نفسه أمام نصّ مليء بألغاز القراءة ورموز التلقي فيلتذّ في خوض معمعتها.

---

(١) السابق ص٣٦.

(٢) السابق ص٦٤.

راهنت فائزة الداؤود على أسلوبها الفنّي وتأرجحت ما بين الطرافة والتجديد من جهة والمبتذل والتقليد من جهة ثانية؛ فتارة نجدها تستلهم حداثة التأليف القصصي، وتارة تنغمس في إطار التقليد الحكائي، ومرة نستمع لصهيل الذات المتألمة، ومرة نصغي لعويل اجتماعي حزين.

تفاوت أسلوب هيفاء بيطار فأضاعت هويّته ما بين نزعة ذاتية إنسانيّة دفّاقة وإحساس اجتماعي مشفق، فلم تظهر ذاتها بلغة تصعيديّة معانية متأزمة ولم يكتمل التعاطف مع الإنسان الفرد بما يشكّل ظاهرة إنسانيّة في النص يتمكّن القارئ من اتّخاذ موقف إزاءها.

ألحّت ريمه الراعي على أسلوب يتّسم بالحياديّة في نقل الظواهر الاجتماعية ومفارقات المجتمع بما يسمح للقارئ أن يتّخذ موقفه من تلك القضايا دون ضغط أو إملاء لما تراه. لكنها لم تفسح عن الجانب الذاتي وهذا ديدنها في الكتابة. وحاولت أن تستعرض تقنيات السرد الحديثة فخرج أسلوبها عن الشكل النمطي للقصة.

ثانياً- *نتائج عامة للبحث:*

لمّا كان الأسلوب في واقع الحياة المعيشة تصرّفات وسلوكات منتهجة، بحيث يمكن لنا أن «**نسمّي أسلوب إنسان - في حياته المهنيّة - مجموعة السلوكيات التي تعكس تصوّره الشخصي للحياة في العمل**»(١). فإنّ الأسلوب في ميدان الإبداع الأدبي سلوك فنّي أداته اللغة وما يرتبط بها من

---

(١) المعجم الموسوعي في علم النفس، ج١، نوربير سيلامي، وآخرون. وزارة الثقافة دمشق. ٢٠٠١. ص٢٠٩.

فنون التصوير وتقنيات الكتابة الإبداعية، وبقدر ما تنعكس هذه الإمكانات في إبداع الكاتب يرتقي أسلوبه ويتسامى في معراج الكتابة الأدبية.

ليس أسلوب الأديب نهجاً ثابتاً وإن كان يرتهن إلى مدرسة أدبية محدّدة أو إلى اتجاه فني بعينه، فالأسلوب يتطوّر ويتنامى لديه تبعاً لمتغيّرات متعدّدة؛ تتمثّل في ذاته وتطورات امتلاكها لأدوات فنّه، وموضوعه، ومتلقيه، وظروف إنتاجه لنصّه وما يتّصل بهذه المتغيرات، فضلاً عن الاتجاهات والمسالك التي قد تلوّنه وتمنحه سمات خاصة تفرّده وتؤلّقه.

إنّ الأسلوب يتناغم مع المدارات الفكرية والنفسية والاجتماعية لكل من الكاتب وشخصياته، ممّا يسوّغ الخوض في تحديد الاتجاهات الأسلوبية ومداراتها.

لقد استطاعت الكاتبة السورية بموهبتها الأدبية أن تمتلك أدوات الكتابة القصصية، وأن تعامل النص السردي بلغة شعرية مانحة إياه أفقاً تخييلياً خصباً، الأمر الذي جعلها تمتلكها أسلوباً إبداعياً راقياً، يتّسم بالتنوّع والتجدّد، والقدرة على التأثير بالقارئ، ويرتقي بها إلى مصاف المبدعين السوريين الذين تركوا آثاراً إبداعية لها أثرها الفعال وقيمتها الفنية في المشهد الثقافي السوري.

المصادر والمراجع

١ - بيطار، د. هيفاء، عطر الحب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٢.

٢ - الداؤود، فائزة، رجل الرغبة الأخيرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٢.

٣ - الراعي، ريمه. القمر لا يكتمل، دمشق، منشورات وزارة الثقافة. ٢٠٠٦.

٤ - عبود، أنيسة، تفاصيل أخرى للعشق، دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩.

٥ - بركات، وائل، وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة. منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. للعام ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤.

٦ - بن ذريل، عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

٧ - بو ملحم، د. علي، في الأسلوب الأدبي، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٨.

٨ - التدمري، محمد غازي، لغة القصة دراسة في خاصية اللغة. مؤسسة علا للصحافة والطباعة والتوزيع ط١: ١٩٩٥.

٩ - ساندريس، فيلي، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٣.

١٠ - سحلول، حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

١١ - سيلامي، نوربير، وآخرون، المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة: وجيه أسعد، ج١. دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

١٢ - شرشار، عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦.

١٣ - عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، بيروت، مكتبة لبنان - ناشرون، ط١، ١٩٩٤.

١٤- عبيد، محمد صابر. تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي. اللاذقية، دار الحوار. ط١. ٢٠٠٧.

١٥- عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠.

١٦- مقبل، طارق، آليات القراءة الأسلوبية للخطاب الشعري عند شوقي بغدادي، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. وزارة الثقافة، ٢٠١٢.

الدوريات:

١- مجلة ثقافات/ مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين. العدد١١ /١٢ سنة ٢٠٠٤.

٢- مجلة كتابات معاصرة. العدد ٧٨ /مجلد ٢٠/ تشرين الأول وتشرين الثاني ٢٠١٠.

٣- علامات في النقد، المجلد ١٤/ الجزء ٥٥، مارس ٢٠٠٥، الصادرة عن النادي الأدبي الثقافي في جدّة.

٤- مجلة المعرفة، العدد ٣٤٨ أيلول ١٩٩٢.

البعد النفسي لمنظور عين السارد في القصة القصيرة السورية بين ١٩٩٥ و٢٠٠٥

عملت الدراسات السردية المرتبطة بالتبئير على دراسة الراوي أو السارد، بوصفه عنصراً بنيويّاً مهمّاً في بنية السرد القصصي، دراسة وافية مبيّنة موقعه مما يروي، ومعرفته الكليّة أو الجزئيّة بالأحداث، وموقعه منها، ووعيه لها، وتحرّكت هذه الدراسات وفقاً لمحورين اثنين هما: المحور الفكري المعرفي، والمحور الفنّي الجمالي، وتحدّثت عن نوعين من التبئير: (تبئير داخلي، وتبئير خارجي)، فكان بذلك مجالاً واسعاً للدراسات التقنية التي لا تعنى بالجانب البشري للذات الساردة وما يتعلق بها من الجوانب النفسية والاجتماعية والفكرية. فظل السارد تقنية سردية لا تعدو كونها وسيلة لنقل وقائع السرد، ومنظور تصوير الأحداث.

ويأتي هذا البحث ليقدّم قراءة في بعد جديد من أبعاد السارد في المستوى الداخلي، لا يلغي البعدين: الفكري، والفني، ولا يستعاض بهما عنه، بل إنّه يكمّل مساعيهما ويعمّقها، وهذا البعد الجديد هو البعد النفسي الذي يُعنى بالأحوال العاطفية والوجدانية للذات الساردة، ويتتبّع انفعالاتها من حيث هي عوامل مؤثرة في السيرورة السرديّة وما يرتهن بها من تسويغ للأحداث وتعليل للسلوك داخل المتن النصي، فلا يخفى أن العلاقة ما بين نفسية السارد ولغته

علاقة متجذّرة في مجال الإبداع الأدبي. وقد عمد البحث إلى تطبيق هذا المنظور على نصوص من القصة القصيرة السورية بين عامي ١٩٩٥ - ٢٠٠٥م، نظراً لما بلغته من تطور فنّي ومعرفي. مما يعطي أنموذجاً تطبيقياً يوضح أهمية الأفكار الواردة في هذا البحث ويسوّغ الجانب النظري الذي انطلق منه.

كثرت الدراسات حول هيئة السرد وكيفية إنجازه، فتُعْرَضُ الأحداث من زوايا مختلفة، ومن مواقع متباينة، وفقاً لموقع الراوي منها، وقد أغنت الدراسات السردية هذا الجانب، فقاربت مفهوم التبئير focalization الذي يعني: **«تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدّد، وهذا المصدر إمّا أن يكون شخصية من شخصيات الرواية وإما أن يكون راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث»**[١]. وأصل هذا المفهوم ينحدر من مصطلح «وجهة النظر: Point of view» الذي ظهرت فكرته **«عند أرسطو ثمّ تبناها فلوبير ١٨٥٠ونفّذها بطريقة نظرية وعملية هنري جيمس، سعياً لإخفاء صورة الراوي العارف بكل شيء والمتحكّم في كل شيء»**[٢] وقد أيّد هذا المصطلح ودلالاته مجموعة من دارسي السرديات من أمثال بيرسي لوبوك، وفريدي مان، وفيليب ستيفك، ووارين بيتش.

وإذ ينحو مصطلح (وجهة النظر) منحى يقيس القيمة الجمالية في النص الروائي كما يرى د. محمد نجيب التلاوي في قوله: **«وهو مصطلح بدلالتيه يعلن أن التماسك والتناسب بين البعد الفكري والأداء الفني هو المعيار القياسي المحقّق**

---

(١) حميد لحمداني، **بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣ . ص ٤٦. ورد في المقبوس خطأ: «أو راوياً» وقد صحّح في المتن.

(٢) محمد نجيب التلاوي، **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٠. ص١٢ -١٣.

لِـ (القيمة الجمالية). ووجهة النظر بتحكيمها للقيمة الجمالية كوسيلة معيارية قد لجأت إلى هذا التوسط لأنها تحتوي على دلالتين (فكرية وفنية)»[1]. فإنّه - شأنه شأن المصطلحات التي عنيت بالبؤرة السردية والمنظور - يخلو من التوجّه إلى تحديد البعد العاطفي للسارد، أو العين التي ترى الأحداث والذات التي ترويها؛ إذ إنّ الدراسات معظمها تنظر إلى الراوي بوصفه تقنية فاعلة لا منفعلة، ليكون عدسة تصوير للحدث (كاميرا) تخلو من المشاعر والأحاسيس، وهذا التشييء له يجافي النزعة الأدبيّة التي من المفروض أن يتخلّق بها، كيف لا وهو الذات الساردة في النّص، والنسخة النصّيّة للذات الحقيقية (المؤلِّف) التي عايشت الواقع، وكابدت مشاق ظروفه، وتجشّمت عناء صراعاته في أحيان كثيرة، وتمتّعت بلذائذ الحياة وتغنّت بمسرّاتها، وجمعت خيوط المتن الحكائي ثمّ أعادت نسجها على لسان السارد في مبنى نصيّ، لا يمكن إغفال الجانب العاطفي الوجداني فيه على حساب تتبّع الجانبين الفكري (المعرفي)، والفني (التقني).

أمّا **أهمية** هذا **البحث** فتكمن في أنه يدرس المكوِّن الانفعالي لعين السارد في القصة السورية، فقد نُظر إلى عين السارد بوصفها تقنية أدائيّة تأخذ أهميتها مما ترصده وتصوره، بل من طرائق رصدها وتصويرها وما يتعلّق بهذه الطرائق من أنواع التبئير، ووظائفه، ومواقعه، دون النظر في جانبها الإنساني والآثار الناجمة عنه على صعيدي الشكل (الأسلوب اللغوي)، والمضمون (الموضوعات والأفكار)، ومن ثمّ فقد تحدّد **هدف البحث** بالسعي إلى تحديد العناصر النفسية لعين السارد من أحاسيس، وانفعالات، ونزوعات، وتحليل الظواهر النفسية الناتجة عنها، ورصد أبعادها، وما يتصل بها من توتر وكبت وضغوط، وهي

(١) السابق ص٣٦. ورد في المقبوس خطأ «كوسيلة معيارية»، والصواب «بوصفها وسيلة معيارية».

دراسة جديدة لم تحفل بها الدراسات السابقة، غايتها إضافة بُعد جديد لبنية الراوي أو السارد، من منظور النقد والتحليل، والوقوف على معطيات البعد النفسي بمجمل أطيافه الانفعالية العاطفية والوجدانيّة، وتبيان أثر هذا البعد في العناصر النصّية ولاسيّما السرد والشخصية والأحداث، وأثر كل منها في الذات الساردة بوصفها بؤرة إنتاج النص؛ لذلك يجد البحث أنّ **المنهج البنيوي** بشقه **النفسي** هو المنهج الأمثل لهذا البحث؛ إذ تساعد مقولاته في الوصول إلى الغاية المنشودة له، فالبنيوية النفسية ذات نزوع علمي تحليلي تصلح لمقاربة نشاط الذات المدروسة، ومساراتها العقلية، والفكرية ،وما ترتهن به من خفايا اللاشعور والعقل الباطن.

ولاشك في أنّ **الدراسات السابقة**(١)قد أحاطت بالراوي وقضاياه، وما يتصل بالتبئير وحيثيات العملية السردية من سارد ومسرود له ومسرود، وهي - على الرغم من كثرتها - التزمت الشقين التقني والمعرفي للراوي، أو السارد مكتفية بانشغاله بالأحياز والفضاءات النصية، وكأنما أقرّت بدوره الفنّي بعيداً عن كونه مرآة لذات بشرية تنفعل بالأحداث، وتتأثر بها كما تؤثر فيها، فقد أغفلت الدراسات السابقة الجوانب النفسية في كيان السارد، وإن كانت قاربته من الوجهة المعرفية والفكرية.

---

(١) نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: ا- **من الكتب:** حميد لحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ويمنى العيد الراوي: الموقع والشكل، وعبد الوهاب الرقيق في السرد: دراسات تطبيقية، وعبد الله إبراهيم السردية العربية: بجث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، وسيزا قاسم بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، وسعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي. الزمن، السرد، التبئير. محمد نجيب العمامي الراوي في السرد العربي المعاصر. ب- **من الدراسات المنشورة في الدوريات:** مفهوم التبئير في السرديات للدكتور نضال الصالح، مجلة المعرفة، العدد ٤٣٤.

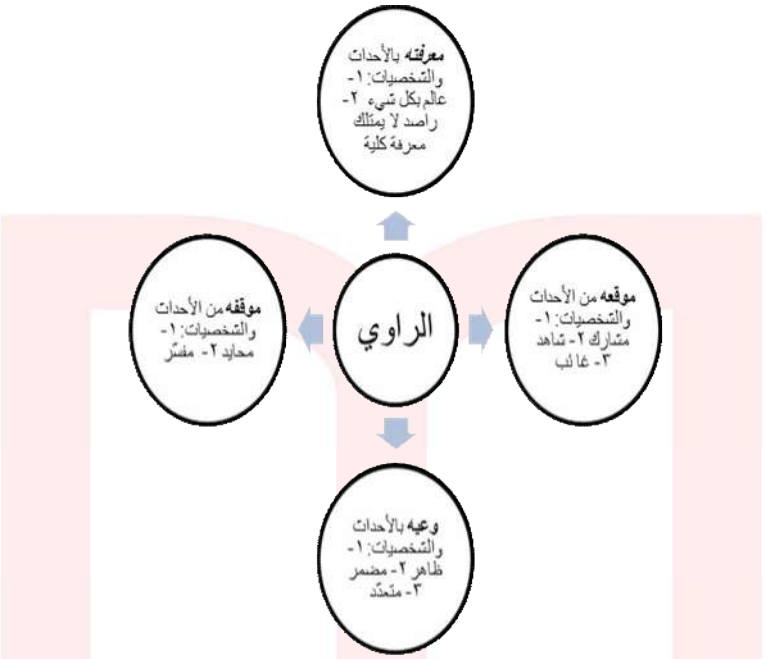
وتأسيساً على ما تقدّم تكون **فرضيات** هذا البحث **وأسئلته** تدور في فلك البعد النفسي للذات الساردة في القصة القصيرة السورية التي من شأنها أن تحدّد الأبعاد الجغرافية **(**البيئية**)**، والديموغرافية **(**العرقية**)**، والاجتماعية، للذات الساردة، ومن ثمّ تحدّد فضاءها الثقافي الذي يمثّل أرضية لشخصية السارد لتظهر أبعادها النفسية، من حالات، وعقد، وضغوط، وردود أفعال. ولاسيما أنّ القصة القصيرة السورية بلغت أوج تطورها الفني والمعرفي في الفترة المدروسة؛ أي في تسعينيات القرن الماضي ومطلع الألفية الجديدة.

فهل يجد البحث في النصوص القصصية ما ينشده من سمات، وخصائص نفسية للسارد، الذي تعبّر رؤيته للواقع عن دخيلته وخفاياه النفسية؟ وهل تظهر المعطيات الانفعالية والأعراض النفسية في كلام السارد كما يرى أصحاب مدرسة التحليل النفسي؟

السارد في الدراسات السردية

لقد قامت الدراسات المنوطة بالسارد **(** أو الراوي**)** بتقفّي أثره في النصوص السردية، فحدّدت مفهومه من حيث هو عنصر نصّي مهم ومؤثّر في تصنيف النصوص السردية، ودرست أشكاله فيها متتبعة حركة الضمائر، ونوعية التبئير، ومن هنا، أوضحت مواقعه ضمنها، ولم تغفل إيضاح مواقفه من أحداثها، وقراءة تفسيراته لها، وتعليقاته عليها، أو التزامه الحياد منها، ووعيه بالمسرود، وتبيان نوع هذا الوعي **(**ظاهراً، أو مضمراً، أو منوّعاً**)**، ومعرفته للمادة المسرودة، وحدود هذه المعرفة هل هي كلّية أو جزئيّة. كما يوضّح الشكل الآتي[1]:

(١**)** انظر: نضال الصالح، مقال: **مفهوم التبئير في السرديات**، مجلة المعرفة، ص١٢٧. وهذا الشكل يمثّل تلخيصاً لما أورده حول الراوي.



البعد النفسي للسارد.

غير أنّ الدراسات المشار إليها في حاشية سابقة لم تتضمّن أيّة إشارة إلى النزوع العاطفي للراوي، أو التوجّه الوجداني لديه، ناظرة إلى هذا الأمر على أنّه جزء من الجانب الفكري فيما نرى، ولم تذكر شيئاً عن ذلك في مصطلحاتها، أو تعريفاتها. وهذا البحث يجد أنّ لهذا البعد (العاطفي - الوجداني) أثراً واضحاً في توجيه المسرود، وإضفاء العمق الإنساني على الخطاب الأدبي، وإشباع السرد بمعلومات نفسية ترتبط بمرسل الكلام، ومعايش الحدث المعني بالنص، وبذلك فإنّ هذا البحث يضيف أبعاداً جديدة للراوي من حيث هو صورة إنسانية متكلّمة (ناطقة، واصفة، معبّرة) على أحداث مجتمع النص الذي يمثّل المجتمع الإنساني.

إنّ وقوف الدراسات السابقة على وعي السارد وموقفه قاربَ ما يستهدفه هذا البحث مقاربةً ضعيفة تكاد لا تذكر، والأولى أن يُسمَّى في عرف هذا التوجّه بـ **(لا وعي الراوي)** من حيث هو مجموعة الصفات الشخصية الكامنة في ذاته، كقولنا: جنس الراوي، وعمره، وثقافته، وصلته النفسيّة بالمروي/ المسرود...إلخ. من هنا استند البحث إلى ما تمّ الاصطلاح عليه بـ **«عين السارد»**؛ **«فالمنظور إنما هو توظيف تقني للأبعاد تنتج عنه دلالات معرفية تتلبّس الصورة المراد نقلها عبر الإرسالية الأدبية. من هنا جاء تعبير العين بوصفها أداة الرؤية ومن فعلها ينتج المنظور؛ (عين الطائر) أو ما يسمّى في النقد السينمائي (اللقطة الغاطسة) التي تسحق الفرد أو تضعه موضع الدونية الجسدية أو المعنوية. و(عين النملة) أو ما يسمّى (اللقطة عكسية الغطس)، هي على النقيض تضخم الفرد وتعظم قدرته، فالأولى تقزّم الفرد بوصفه منظوراً إليه، وتصغّره وتحقّره، والثانية تهوّل الصورة وتضخّم مدلولها من خلال تقزيم الناظر إليها»**[1] سواء أكان هذا الناظر/ السارد رجلاً، أم امرأة أم طفلاً..

فلكل من هؤلاء جينات نصّية عميقة تضفي على السرد أبعادها الذاتية **(العاطفية -الوجدانية)**؛ بمعنى أنّها تمدّه ببعدها النفسي الذي يُخفي وراءه دوافع حديثه على أحداث النص وتوجّهاتها، ويرسم مقدّرات الشخصيات وفقاً لتقويمه لها وإحساسه بها، فضلاً عن أنه يتخيّر اللغة

---

(١) رودان مرعي، **تطبيقات في السيمياء الاجتماعي للأدب:** صورة المجتمع في القص النسائي السوري. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠١٣. ص٢٥٣. ينظر فيما يخص المصطلحات الواردة في المقبوس في كتاب **«علم النفس وعلم جمال السينما»** تأليف: جان ميتري. ترجمة عبد الله عويشق. دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ط١، ٢٠٠٠. ص ١٢٧.

المناسبة لعواطفه وانفعالاته، فيُظهر حبّه أو كرهه، رضاه أو سخطه، وما يرتسم عبر مسروده ممّا تتبطّنه ذاته من أحوال، أو عقد نفسيّة قد لا يصرّح بها مباشرة، بل تعرف من ترميزات السرد، ولغته المراوغة.

فالسارد يُسبغ على الأحداث ألوانه الذاتية، ويملي علينا موقفه وتوجّهه الوجداني، ويضعنا أمام محاكمة للأحداث والشخصيات؛ لنتعاطف مع بعضها، ونقيم الحدّ على بعضها الآخر، الأمر الذي يدفعنا للدخول في قصاص للظالمين وبحث عن خلاص للمظلومين. وعلينا هنا أن نتساءل عن هذا المسار أهو مسار أفكار وأحداث أم أنّه نسق للعواطف والقيم الوجدانيّة؟ أهو سيرورة فكريّة أم سيرورة نفسيّة؟

ولا يخفى أنّ البعد الانفعالي المذكور هنا يشتدُّ ويضعف تبعاً لموقع الراوي، فالراوي المشارك بوصفه الشخص الأوّل الذي يسرد بضمير التجربة «أنا» يظهر لديه البعد الانفعالي (العاطفي - الوجداني) أقوى من الراوي الذي يسرد بضمير الحكي «هو»؛ أي عندما يكون ملاحظاً. ومعلوم أنّ السرد في هاتين الحالتين يصحبه تبئير داخلي لمشاركة الراوي في الأحداث. وهو في كليهما أقوى من الراوي الشاهد الذي لا يكون واحداً من شخصيات القصة، ولكنه شاهد على الأحداث، يسرد بضمير الحكي «هو»، فهو يسرد من خارج العالم المحكي مع تبئير خارجي، فيه سرد للسلوكيات وفقاً لصيغة دراميّة. و في هذا النوع يكون البعد الانفعالي أقوى من الراوي الغائب (السارد الغائب عن الأحداث) الذي يصوّر ما لم يشارك فيه، وما لم يشهده، وبهذا نجد أنّ قوّة التوجّه العاطفي - أو البعد النفسي

الانفعالي - منوطة ببؤرة السرد[1]. ويمكننا هنا أن نذكّر أنّ السرد بضمير الحكي «هو» يختلف عن السرد بضمير التجربة «أنا» من حيث الثقة بين النص والقارئ؛ إذ إن الأول قرين المراقبة والنقل واحتمال تصديق روايته أضعف من احتمال تصديق الثاني الذي يكون قرين المعايشة والخبرة، والراوي / السارد في هذا النمط **«يرتفع إلى منزلة لا يساوره فيها قلق الثقة فمجاله أرقى من أن تعتمل فيه هواجس الشك والارتياب، فهو يُشعر القارئ بقرب المروي عنه إلى درجة يُسِرُّه فيها خفاياه القلبيّة والنفسيّة»**[2].

وبالرجوع إلى معجم **(المصطلح السردي)** لجيرالد برنس يجد الباحث مفهوم **«المبئّر: الذات القائمة بالتبئير، صاحب وجهة النظر، النقطة المتحكمة بالتبئير»**[3]. والمؤلِّف يربط المبئِّر بالوعي المركزي أو الأساسي وهو **«الوعي**

---

(١) بؤرة السرد: focus of narration: الصوت ووجهة النظر اللذان يتحكّمان في الوقائع والمواقف المعروضة. وبروك ووارين يحدّدان أربعة أنواع سردية توافق أربع بؤرات للسرد: ١ - الشخص الأوّل (شخصية تتحدّث عن قصتها). ٢ - الشخص الأوّل الملاحِظ (شخصية = تحكي قصة لاحظتها). ٣ - المؤلِّف الملاحظ (شخصية من خارج العالم المحكي تقصر ما تقوله على أقوال الشخصيات وأفعالها). ٤ - المؤلِّف المحيط بكل شيء (شخصية من خارج العالم الروائي تخبر عمّا يحدث، ولكن لها الحرية في أن تدخل إلى عقول الشخصيات وتعلّق على الحدث) للاستزادة ينظر في كتاب: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تأليف جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد برري، ط١، مصر: المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣. ص٨٩، وما قبلها.

(٢) رودان أسمر مرعي، *نظم العلاقات النصية: التقنية والمعرفية، القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً*، ص١٩١.

(٣) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ص ٨٩. وردت المؤبِّر في الترجمة، والصحيح المبئِّر من الجذر بأر.

الذي يتم من خلاله إدراك المواقف والوقائع»[1]، ومن ثمّ التأثّر بها أو التأثير فيها حسب ما يقتضيه الانفعال والموقف الوجداني. لذلك وتأسيساً على ما تقدّم يجد هذا البحث موضوعه في أوضح مجالاته ضمن التبئير الداخلي، حين يكون الراوي مشاركاً في الأحداث **(مجرِّباً أو ملاحظاً)**، باثّاً انفعالاته ومواقفه النفسيّة في مادّته الحكائيّة **(المسرود - المروي)**، بل ودوافع القول أو بواعث العمل الفنّي.

إذن عندما يكون المبئِّر يعرضُ قصّة عاشها، أو لاحظها بنفسه، نكون أمام عدسة جديدة للتصوير، تفوق غيرها من تقنيات الراوي بأنّها زوّدت لغتها بجانبٍ عاطفيٍّ ذي علامات نفسيّة زاخرة بالدلالات المعرفيّة منها ما هو ظاهر مباشرة في اللغة ومنها ما هو مضمر فيها، أو في موقعه، أو موقفه من الحدث المروي. من هنا جاءت «عين السارد»؛ لتضيف أبعاداً جديدة للراوي، من حيث هو الذات الناطقة في النص، وتحدّد له أبعاداً جديدة، تتمثّل بنسقها العاطفي الوجداني المتعلّق بالحدث وموقفه الضمني منه، لا بوصفه حدثاً قابلاً للفهم والإدراك ؛ إذ ينقل خبراً أو فعلاً اجتماعيّاً أو ذاتيّاً وحسب، بل بوصفه حدثاً إنسانيّاً مشبعاً بالانفعالات يتلقاه الوجدان الإنساني كما يتلقاه العقل.

في الحيّز التطبيقي.

على الرغم من وجود دراسات سابقة عنيت بـ «عين السارد» غير أنّها لم تف الموضوع حقّه ولاسيما من الوجهة النفسيّة، فثمّة دراسات ذكرت **«عين الطفل»** في رصد المنظور في النصوص السردية التي خرجت على ألسنة أطفال يروون ماضيهم متلفّعاً بدفء الذكرى أو صقيعها، باثين الحنين

---

(١) السابق ص٤٢.

النوستالوجي(*)، أو الجروح النرجسيّة التي بقيت راسخة في أعماقهم دون اندمال، كما في قصة «عندما كنت صغيرة»(١)؛ إذ تروي بلسان طفلة في العاشرة من عمرها أحداثاً سبّبت كبتاً وحصراً شديدين انعكسا على وظائف جسدها فغدت تعاني من سلس في التّبوّل، وبكم، وضعف في النظر، وشعور بالدونية. وهي من خلال سردها لقصتها تستطيع أن تصوّر عذابات الذات من الداخل وأسبابها وطرائق تعبيرها عن ذاتها؛ فبسبب خوفها من أمّها التي تسمّيها (المرأة الكبيرة) كبتت لهفتها للّعب، وأصبح اللعب مصدراً للخوف والرعب بدلاً من كونه مصدراً للمتعة والفرح. ويبدو المنظور مؤطّراً بأبعاده النفسيّة؛ لأنّ الطفلة الساردة (الحاضرة في النص) تتخلّق بذكريات أليمة لساردة راشدة (غائبة عن النص) كما يُظهر العنوان. وما يسوّغ العودة إلى هذه الذكريات هو قسوتها وشدّة تأثيرها في وجدان ساردتها، وعنفها على ذاتها المتألّمة التي ما زالت تحتفظ بجرحها النرجسي الذي لم يندمل مع الزمن، فنفس الطفل راغبة في أن يلهو ويلعب مع أقرانه والتواصل مع أبناء جيله، غير أنّ الأم القاسية ترى أنّ البنت غير الولد لا يحق لها اللعب، وتصدر أوامرها من فم استحال إلى «**وكرٍ رهيب، رائحته، ولسعاته، تسبب الأسى والذعر**»(٢).والطفلة تصف خوفها من أن يصبح فمها هكذا «**تحسّست فمي خوفاً من عدوى الصرامة، أحسست أن**

(*) النوستالجيا: «حنين إلى الماضي، توق غير سوي للعودة إلى الماضي، أو إلى استعادة وضع يتعذّر استرداده». الكلام لمنير بعلبكي منقول عن: إبراهيم كبّة، قصّة فنان (قصص)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، ص ٦٩.

(١) اعتدال رافع، مجموعة *رحيل البجع*، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٨. ص ٥ - ٢٠.

(٢) السابق ص ٦.

شفاهي تقلّصت وصرمت. تمريت في المرآة، حاولت أن أعيدها كما كانت. ضحكت... كان ضحكي يشبه البكاء. الفم يبكي مثل العين أيضاً!!. وبسبب تلك الفتحة التي كانت تنذرني بالأهوال والموت، ابتليت بعادة مشينة سببت لي رضوضاً سافرة العيب والخجل وهي سلس سخي من البول والدموع»[1]. لقد أبكمها الخوف وحوّل فمها إلى مجرد رسم **«... وفمي بقي مغلقاً ومصروماً... كأنه رسم رسماً على وجهي. ولساني في مكمنه الحار والضيّق تسري فيه ارتعاشات الحمّى، وتزيد من جفافه وتشقّقه... وأصطك مع أسناني في عز الصيف»**[2]. والملاحظ أن السياق النفسي الذي تصوّره الساردة يصف الأعراض الهستيرية التي تعاني منها وصفاً لا يمكن لسارد آخر غير المجرِّب (مُلاحِظ، أو مشارك، أو من خارج عالم الحكي) أن يقدّمه بهذه الوصف الدقيق، وهذا الإشباع الانفعالي، وهذا العمق في نقل الإحساس والمعاناة. فعين السارد هنا ألصق بهمومها، وأصدق في بيانها.

وفي قصة **«نورا»**[3] تظهر العدوانية أساساً لتدفّق السرد على لسان الطفل السارد، فهو يستذكر لحظات الحنق والغيظ التي كانت تسبّبها له ابنة عمّه المشلولة (نورا)؛ ولاسيما حين يقول له الأهل: **«هذي بنت عمك وزوجتك في المستقبل»**[4] فتخرج لغة السرد هنا مثقلة بالحقد، والرعب، والخوف من هذا المستقبل المشؤوم مع زوجة مشلولة: **«ضيق يجعلني أصرف**

---

(١) السابق ص٦ – ٧.

(٢) السابق ص ١٠.

(٣) محمد إبراهيم الحاج صالح، مجموعة عصا اللافتة، دمشق، وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٠، ص ١١١ – ١٢١.

(٤) السابق ص ١١١.

بأسناني وأشدّ قبضتي وتنتابني رغبة بضرب أبي أو أمّي أو أيّ من أعمامي وزوجاتهم عقاباً على هذا الكلام القاهر، وأخيّل لنفسي واحدهم محطّم الرأس أو مبقور البطن من ضربتي الغاضبة التي أضع فيها كلّ غلّي وكرهي لهم ولـ «نورا» ابنة عمّي المشلولة، بلوتي وسبب عذابي»[1]**.** وإذ يرى جاك لاكان أنّه **«لا يمكن احتواء الرغبة إلّا بشكلها الكلامي: أي التسمية الرمزية»**[2]**.** فإنّ كلمات السارد من حيث هو طفل حانق غاضب تؤطّر رغبته بالانتقام من نورا والتخلّص منها؛ **«وأنا أدمدم في نفسي «فلْتمت!...» وأنا أفكر في السر «فلْتحرقها الشمس»**[3]**...** فضلاً عن أنّ سلوكه معها كان نابعاً من هذه الرغبة **«أحمل عود قطن متوهج الجمرة في طرفه، وأنفخ على الجمرة مرات حتى تتساقط الشهب منها، وأروح أقربها ببطء إلى ساقيها المشلولتين رمز عذابي وعجزها، فتنوض بأعلى جسدها مستندة على كفيها وتزحف مبتعدة والنفور والكره في وجهها وتصرخ: يا جدّي... يا جدّي...»**[4]**.** وكثيراً ما كان جدّهما يواسيها، ويوصيه بها، وهو لا يجرؤ شأنه شأن أبيه وأمه وأعمامه على مخالفة الجد، ومع ذلك لم يستطع مقاومة رغبته في تعذيبها في ردّ فعل منه على تعذيبها له، من دون أدنى حساب للعقوبة التي تنتظره من جدّه**.** ويظهر العامل النفسي مسيطراً على أحداث القصة، وسردها ووصفها، وعلاقات المكان بالشخصية والحدث، والتوجّه العاطفي الذي

---

(١) السابق ص ١١١**.**

(٢) عدنان حب الله، **التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان**، بيروت، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٤**.** ص ٧٢**.**

(٣) محمد إبراهيم الحاج صالح، **مجموعة عصا اللافتة**، ص ١١٥**.**

(٤) السابق ص ١١٦**.**

تتضمّنه عين السارد يؤدّي وظيفة إضافية تخرج على سياق التفسير النفسي هنا؛ إذ يصبح حافزاً سرديّاً مسوّغاً للأحداث، أو يصبح وحدة موضوعية خفيّة تعلّل عمل الشخصية، وتؤسّس للأحداث، فالسارد يعي تماماً أنّ حالة نورا المرضية ليست دائمة وستشفى مع الزمن، وهذا ما تنتهي إليه القصة، وهو بعد نفسي مضمَّن فيها.

إنّ البعد النفسيّ الذي تحمله عين السارد لا يمكن التعبير عنه إلّا بسرد مواز لسرد النص؛ بمعنى أنّ موقف السارد من هذه الأحداث وشعوره بها، وأثرها في توجيه سلوكه، ونتائجها عليه، يحتاج إلى سرد يكاد يضاهي سرد الأحداث في النص، بل قد يفوقه كمّاً لما فيه من شروح، وتفسيرات، وتسويغات للانفعال والسلوك الذي تسلكه الشخصية الساردة، فضلاً عمّا يجيش في أعماقها من أحاسيس ومشاعر إثر المواقف والذكريات وردود الأفعال على ما يصادفها من وقائع. وهذا ما نجده في القصص التي يكون فيها السارد شخصية ناضجة، راشدة، تعي ما تقول، ففي قصة **«لعنة ابن سينا»**(١) تقوم عين السارد بتحميل السيرورة السردية شيئاً من سيرتها الذاتية بحديثها عن الماضي المليء بالذكريات والعواطف، فيصبح السرد متنفّساً للشخصية، وسجلاً لذكرياتها - ومن المعلوم أنّ الذكريات خزان للعواطف والمشاعر حلوها ومرها - فقد أدانت الشخصية الساردة الحياة الشرقية في شارع ابن سينا الذي نشأت فيه **«كان التكلّف دائماً أقوى(*) من فقدان التوازن، وفقدان التماسك، والتطهّر بالهذيان الشرقي مع الكحوليين، والمقامرين، والهاربين، والمنتحرين... الذين عادوا من أبناء الشارع**

---

(١) أحمد اسكندر سليمان، مجموعة الكائن في عزلته، دمشق، دار البلد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣. ص ٥ - ١١.

(*) وردت في القصة «أكثر قوّة» وقد صححت في المتن.

بعد غياب طويل، كانت طفولتهم بانتظارهم لإكمالها كما أبقى عليها ابن سينا منذ زمن بعيد... كأنّها لعنة لا تزول...»[1]فالسارد الذي يعاني من عصاب رهابي إزاء شرقيته يرى أنّ الشرق متمثلاً بمدينة جبلة، ولاسيما شارع ابن سينا، يرتهن بمعارف مكرورة متعلقة بالماضي غير قادرة على التجدّد والانفتاح على الحاضر لأنها ذات نزوع ديني يكبل أعراف المجتمع وعاداته **«وكأنّ عليّ أن أقول إنّ المعرفة سلوك شيطاني في هذا الشرق الذي حكم على نفسه ألّا يعرف أبداً سوى الشيء نفسه»**[2] وإذ السارد يشعر بذلك ويعبّر عن إدانته له فإنّ كلماته في المستوى الشعوري تكشف عن معان مناقضة لمدلولها في المستوى اللاشعوري؛ وذلك لأنّ **«الكلمة ليست علامة ولكنها عقدة دالة»**[3]وهذه العقدة تكشف عن ميول لا شعورية، فالعقدة في عرف دارسي علم النفس هي **«مجموع متبنين من الميول اللاشعورية جزئيّاً أو كليّاً، ليوجّه تصرّف شخص وعواطفه»**[4]وتبين أحداث القصة التي يرويها بلسانه أنّه عاد - شأنه شأن أبناء شارع ابن سينا الذي نشأ فيه - إلى هذا المجتمع بعد أن غادره مدّة وكان والده أوصاه بألّا يعود **«ماذا عدت إلى جبلة يا إسماعيل؟ سألتني ميديا. - لأنّها لم تغادرني...»**[5]وبذلك يتبيّن **«كيف أنّ ما هو مرغوب على نحو لاشعوريّ يمكنه أن يكون مرهوباً بصورة شعوريّة»**[6].

---

(١) السابق ص ١٠.

(٢) السابق ص ١٠.

(٣) عبد المقصود عبد الكريم، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩. ص ١٨٧.

(٤) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠١، ص ١٦٦١.

(٥) أحمد اسكندر سليمان، مجموعة الكائن في عزلته، ص٧.

(٦) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، ص ١٦٦٤.

وتظهر معطيات البعد النفسي لعين السارد في أوضح صورها في قصّة **«تقويم»**[1] التي تحكي قصة حياة ساردها عبر سيرة ذاتية مقسّمة على مراحل جعل السارد كلًّا منها بلون السروال **(البنطال)** الذي ارتداه فيها؛ **«فوفاة جدي الذي كنت أحبه جدّاً وموت أخي الصغير وهزيمة حزيران وقعت في مرحلة البنطال الأسود... [المرحلة السوداء]، ورحلات الفضاء وأسئلتي عن الوجود السابق والحالي وهبوط الإنسان على سطح القمر... كانت في المرحلة الزرقاء، والحبّ الأول وحرب تشرين كانت في المرحلة الخضراء، وأذكر الآن أنّ لون البنطال تحوّر من غامق إلى فاتح أقرب للصفرة... بعد هذه المرحلة سيطرت الألوان المحايدة أو الباهتة ثمّ استسلمت للرمادي سنوات طويلة...»**[2]وبذلك يتمثّل البعد الوجداني الشعوري له برمزية اللون الذي يرتبط على سبيل المصادفة بأحداث تستدعي هذا الشعور دون غيره، وكلّما تغيّر لون السروال جاءت الأحداث منسجمة معه؛ فالموت والهزيمة يستدعيان الحزن، والماورائيات واللا محدود والفضاء أمور تستدعي الحيرة والتساؤل، والحب والانتصار يستدعيان الفرح والحيوية والنضرة، من هنا كان هذا التحوّل بالمشاعر والأحاسيس هو أرضية السيرورة الحكائية في النص، بل هو ما تتبطّنه أحداث النص، فعين السارد، تقنيّاً، تقف في محور التمفصل ما بين الحدث الحكائي ومنعكساته النفسية على السارد وعلى متلقيه في آن معاً.

وفي قراءة الأثر النفسي لعين السارد في المبنى الحكائي للنص السردي نجد أنّ لجنس السارد تأثيراً في رؤيته للأمور، وموقعه من الأحداث، من

---

(١) غسان كامل ونوس، مجموعة هامش الحياة.. هامش الموت، دمشق، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩١. ص ٥ – ١٤.

(٢) السابق ص ١١ - ١٢ .

هنا يمكن الحديث عن تيار **«عين المرأة»** الذي يمتاز بخصوصية فائقة، ولاسيما أنّ له تفرعات منظوراتيّة منوطة بموقعها الاجتماعي وموقفها النفسي، الأمر الذي يسوّغ غنى الكتابة النسائية بموضوعاتها النسوية[1] وغيرها، فلا يخفى أنّ إجماعاً بين الأوساط الثقافية والفكرية حول اختلاف إيديولوجيا الرجل والمرأة؛ إذ إنّ **«طريقة تفكير كل منهما تعتمد آلية مختلفة ومن ثمّ فإنّ رؤية المرأة تكتيكيّة، تنظر للأمور ولاسيما القريبة منها نظرة مباشرة، وترتاح للمكان المحدود كالبيت مثلاً، أمّا رؤية الرجل فاستراتيجية، إذ ينظر للأمور نظرة غير مباشرة، ويرتاح للأمكنة المفتوحة، وربما يعود هذا الأمر إلى البنية الدماغية لكل منهما، ناهيك عن عاطفية النظرة لدى المرأة وفلسفيتها عند الرجل»**[2]. وقد يكون هذا الاختلاف أجّج إشكالاً في تقبّل فكرة الكتابة النسائيّة، ورفضها عند عدد من الكاتبات، بدعوى أنّ القبول بوجود أدب نسائي سيجعله محطّ نظرة دونيّة، أو أنّه يجعله أدباً مفارقاً للأدب في عموميته، غير أن القضية لا تخرج على كونها تطبيقاً من تطبيقات المنظور، فقد تكون الشخصية الساردة في نص لكاتب ما امرأة، ومعلوم أنّ اللغة واحدة عند الرجال والنساء، لكنّ الأسلوب - أسلوب الفرد - يختلف باختلاف طاقته الإبداعية، وشخصيته الثقافية،

---

(١) يُقصد بالكتابة النسائية أو الأدب النسائي الأدب الذي تكتبه المرأة أيّاً كان موضوع كتابتها، والأدب النسوي هو الأدب الذي موضوعه المرأة أيّاً كان كاتبه؛ أرجلاً كان أم امرأة. يُنظر في: غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء، رضا الظاهر، دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠١، ص ١٠.

(٢) رودان أسمر مرعي، **تطبيقات في السيمياء الاجتماعي للأدب:** صورة المجتمع في القص النسائي السوري. ص٢٨٢.

وامتلاكه أدوات الفن الذي ينتجه، ومهما يكن من أمر الكتابة النسائية فإن هذا البحث يُلزم الشخصية الساردة بجنسها؛ فللسارد - المرأة تأثير في المسرود المصطبغ برؤيتها، وفلسفتها، ومكبوتات نفسها، وربما بثقافة الاضطهاد الذي مورس على جنسها، أمّا السارد- الرجل فيقف بجنسه في الجانب المقابل من السارد - المرأة.

ويمكن سوق قصة **«الصفعة»**[1] مثالاً على رؤية الرجل أو **«عين الرجل»** قبل الخوض في تيار **«عين المرأة»**، ففي هذه القصة يتحدّث السارد - الرجل عن عدم قدرته على التغيير في عاداته ضمن منزله؛ فقد اعتاد الجلوس أمام النافذة الغربية، وعندما أراد أن يغيّر مكانه ويتّجه نحو الشرق تغيّر إحساسه بما حوله؛ فهو يشتمّ رائحة دخان لا تحسّ بها زوجته، ويجد في القهوة مذاقاً غريباً كأنّه بترول، ويلحّ عليها بأسئلته **«ألا تشمّين رائحة بترول يشتعل؟! ألا تشاهدين مثلي دخاناً كثيفاً يتصاعد في فضاء المدينة؟! استغربت زوجتي هذه التساؤلات، وضعت يدها فوق جبيني، ثمّ أخذت تتمتم: ماذا حصل لك يا رجل؟ هل أنت في كابوس؟ تتحدّث عن الدخان والروائح الكريهة، ها هي الشمس ترتفع، ولم تتغيّر الاتجاهات»**[2]. وعبثاً يحاول تغيير عاداته ليرضي أسرته **«اليوم تريدني زوجتي أن أغيّر حواس السمع والبصر والذوق، بعد هذا المشوار الطويل من عمري»**[3] ويقع بين نارين **«النار الأولى: إغضاب زوجتي وأبنائي، والنار الثانية: حبّي المجبول بتعب العمر. ووقعت في حيرة، لا أريد أن**

---

(١) باسم عبدو، مجموعة الصفعة، دمشق، دار بترا للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩ص ٥٩ - ٦٥.

(٢) السابق ص ٦٢.

(٣) السابق ص ٦٣.

تتلاشى سنوات عمري الأخيرة»[1]. فهو يعاني صراعاً يتمثّل بالتناقض القائم ما بين الانغلاق على عاداته التي ألفها والانفتاح الذي تريده العائلة بما ينسجم مع رؤيتها، ولذلك فهو لا يشعر بالراحة في الداخل **«وعندما ارتفعت الشمس، وانحدرت نحو الغرب، أغلقت النافذتين وباب الغرفة، وخرجت إلى الشارع متّجهاً نحو الناس»**[2]. وهنا يظهر جليّاً البعد النفسي لإستراتيجية الرجل في ارتياحه للأماكن المفتوحة، فيسوّغ الأحداث ويعلّلها ويربطها بأسبابها وفقاً لأمنيات السارد وتطلعاته النفسية. إذ إنّ استراتيجية الرؤية تتصف بنزوعها للتحرر من سلطة الأسرة والبيت وما يصدر عنهما من حجز وحصر.

وبالانتقال إلى تيار **«عين المرأة»** نقرأ قصصاً تشفّ عن الذات الداخلية للمرأة؛ مشاعرها، ومواقفها، وما تكبته من انفعالات وأحاسيس، وفرحها وحزنها الدفين، في مسرب سردي خفي لا يطفو على سطح النص السردي، بل يتغلغل في أعماقه، يتم استنتاجه من موقف السارد وموقعه من الأحداث، ففي قصة «أسعد النساء»[3] تتحدّث الشخصية الساردة عن الضائقة التي وقع فيها زوجها في بداية حياتهما الزوجية؛ إذ رهن أرضه التي ورثها عن أبيه للمصرف كي يتمكن صديقه من نيل قرض، لكن هذا الصديق يتخلّف عن دفع الأقساط المترتبة عليه، فيقع زوجها بين أمرين حلوهما مرّ؛ فإمّا أن تباع الأرض بالمزاد العلني، وإمّا أن يدفع الأقساط المترتبة على صديقه. مما حدا بالزوجة التي تسرد ما يحدث أن تساعد زوجها،

---

(١) السابق ص٦٤.

(٢) السابق ص ٦٥.

(٣) ماري رشو، مجموعة الحب أولاً، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٢. ص١٢٤ – ١٣٥.

فتعطيه المبلغ الذي قدّمه لها صاحب الشركة التي تعمل بها أمام جميع الموظفين على أنّه مساعدة مالية تعيدها للشركة أقساطاً وليس مكافأة أو هدية، ومع ذلك لم تعدم تقوّلات الحاسدين وذوي العيون الفارغة والألسنة الطويلة، فقد سرت إشاعة عن علاقة مشبوهة تربطها بصاحب الشركة، وما عزّز افتراءاتهم عليها أنّها لم تخبر زوجها بالمصدر الحقيقي للمبلغ، بل ادّعت أنها استدانته من صديقتها صفاء، وقد أخبرتها هذه الأخيرة عمّا يتناقله الزملاء حولها؛ لذلك نجدها تبدأ سردها بلغة مشبعة بالانفعال الذي يختلط فيه الخوف بالقهر، ويغلّفه الحقد على هؤلاء المفترين، معبّرة عن موقف وجداني حاد: **«دخلت الشركة بحذر، طالعتني الوجوه التي أرى في عيونها النظرة الواحدة، فالجميع يدينني، أصابعهم ترتفع في وجهي، إلى عيني، إلى داخل رأسي، إلى أعماقي. تحوّلت نظراتهم إلى أصوات تخترق جدران نفسي، تنعت صمتي وذهولي، تصيبني في الصميم، وخلت للحظات أنني سأصرخ أو سأقع أرضاً، وتحوّل الجميع، جميع الموظفين الذين كانوا زملاء لي، إلى أعداء يستغلون ضعفي كأنثى، كامرأة ترتهن عفّتها بوهم أو إشاعة، أو من أجل التّندّر والمزاح، لقد تحوّلوا إلى لصوص، نظراتهم كالسياط. أشعر بالوجع في كل خلية في جسدي، في نفسي وروحي، وحين أغمض عيني، أراهم يتقافزون كالجرذان، يتهامسون وأصابعهم تلاحقني»**[1]. تظهر في لغة السرد هنا الوظيفة التعبيرية - الانفعالية، فعين السارد هنا لم تعد عيناً باثّةً للأحداث، بل أصبحت نفساً مثقلة بآلامها، متمزّقة، تبثّ ما اعتمل في أعماقها بسبب ما يُشاع عنها، فإذا كانت «عين السارد» بوظيفتيها الفكرية والموضوعية تبيِّن - كما تشير الدراسات السابقة - قضية الذات الساردة

---

(١) السابق ص ١٢٤ - ١٢٥.

وموقعها منها، فإن وظيفتها النفسية والشعورية - كما تتبدى هنا - تصور الذات من داخلها، وكيفية اعتمال الأحداث فيها، وهذا تصوير داخلي لا يتأتى لأدوات الدراسات السابقة الخوض فيه، بل إنّها تضمّن السرد القصصي سرداً شعوريّاً تتلبّسه اللغة، وتعلنه بين سطورها، وترفّله بالتلميح، والإشارة ، هروباً من التصريح الذي يكون أدعى لتجريح الذات، وأكثر إمعاناً في عذابها، ولاسيما أن القضية تمسّ أغلى ما تملكه هذه المرأة التي دخلت عهد الزواج حديثاً «**هل أقول لهم إنني أحبّ زوجي؟ هل أصرخ في وجوههم أنه رفيقي وصديقي؟ هل أقول لهم أنني لا أقابل وفاءه بالجحود وأننا متفاهمان أكثر ما يكون التفاهم؟**»[1] إنّ شكوكهم وتقوّلاتهم تطعن أعماقها طعناً مزدوجاً؛ في شرفها على المستوى الشخصي، وفي وفائها وإخلاصها على المستوى الاجتماعي، غير أنّ فطنة زوجها أنقذتها من شرّ أفعالهم، وجعلتها «أسعد النساء».

وإذا كانت الغيرية أنقذت بطلة القصة السابقة فإن الغيرة تشكّل البؤرة النفسية للسرد في قصة «**عمل إضافي**»[2]؛ فغيرة المرأة الساردة وخوفها على زوجها من أن تجذبه المرأة الجميلة في الشقة المقابلة، «**كنت أحسدها على ذلك الجمال الغريب، كأنها جاءت من عالم آخر، عالم أزرق، بعيد كالنجوم، أحببت مفاتنها، وشعرها الطويل، ولون عينيها، وفي الوقت نفسه كرهت كل ذاك الجمال، ومقت كل ذاك السحر، لأنه موجود في غيري، ويوماً بعد يوم، أخذت الهوة تزداد عمقاً بيني وبينها، وبدأت أحسّ أنها تتحداني بجمالها، وتسعى**

---

(١) السابق ص١٣٥.

(٢) سهيل الشعار، مجموعة غابة البلوط، ط١، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤. ص ٢٠ – ٢٦.

لسرقة أعز ما أملك في هذا الكون: زوجي»[1]**.** فخشيت أن يقابل هذا السحر الذي تملكه المرأة أناقة زوجها، الموظف الهادئ الذي لا يشكو ولا يتذمّر من شيء، فطلبت منه أن يبيع البيت عن طريق مكتب عقاري، والانتقال للعيش في مكان آخر متذرّعة بحجج بدت بسيطة له كانقطاع الماء، وضجيج الباعة وطلاب المدرسة المجاورة**.** بعد أسبوع كان قد وضع المنزل في مكتب عقاري، واستلم عملاً إضافياً في شركة لتصدير الحلاوة، وكان عمله الجديد يستدعي الغياب الطويل، والنوم أحياناً في الشركة بسبب ضغط العمل، **«وبطبيعة الحال كنت أنتظره حتى لو تأكدت من أنّه لن يعود ليلتها..»**[2]وقد تملكتها الظنون، ولاسيما بعد أن أعلمها صاحب المكتب العقاري أن زوجها لم يضع البيت للبيع عنده، إضافة إلى تغير سلوك الجارة التي كانت تخرج بين لحظة وأخرى وكأنها تريد أن تتأكد من شيء ما**.** وقد أضحى الاتهام يملأ ساحة اللاشعور وإن أنكرته شعوريّاً؛ **«فالإنكار وسيلة لكي تظهر الأنا على ما هي عليه تحت غطاء نفي أنّها كذلك، ويبدو أن ظاهرة الإنكار هذه هي الوسيلة التي تمكن الأنا من الإمساك باللاوعي (اللاشعور) في الوقت الذي ترفضه»**[3]**.** غير أنها بعد اليوم لن تضطر إلى مساءلته عن موضوع بيع المنزل، أو إلى الشك والظن فيه، فقد استيقظ الحي على جلبة انهيار المبنى الذي تسكنه المرأة الجميلة، وبينما هي تنتظر عودة زوجها من عمله الإضافي فوجئت به جثة هامدة بين جثث القتلى المتوزّعة بين أنقاض المبنى**.**

---

(١) السابق ص ٢٠**.**

(٢) السابق ص ٢٣**.**

(٣) عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، ص ٧٣**.**

وفي قصة **«مع بقاء الودّ»**[1] يظهر منظور جديد لعين المرأة فهي تخرج على لسان امرأة متزوجة تريد أن تبقي على زمام قيادة أسرتها بيدها، مما يجعل زوجها في موقع الرافض لقيادتها، وعندما تسأله **«وماذا يضيرك من قيادتي؟ - خوفكِ وكسلكِ، الأسوار التي تحتمين بها، القوانين الصارمة التي تبتلعينها دون اعتراض، القيود التي تستسلمين لها بخنوع، كل ذلك لا يناسبني، الأجواء والأماكن التي توجدين فيها»**[2]. ويمضيان أغلب ليلهما في هذا النقاش وقد أعياها السهر، وتخدّر جسدها وقرأت آيات من القرآن الكريم، ودعت دعاء الأرق، وبعد أكثر من محاولة للنوم تجد نفسها في جدال معه، **«وماذا يناسبك إذاً؟ - الحرية، الانطلاق، أنا طائر بري وأنت قفصي، لا أحب الأقفاص ولو كانت من الذهب، أحب الأسفار، البحار، البراري، الزهور، الغيوم، الطيور، وأنت تربطينني إليك على أرض واحدة، وأناس متشابهين بأفعال ممجوجة، وكلام مكرور، وملّ»**[3]. أذهلها كلامه، وزاد خوفها مما اتهمها، فلزمت الصمت، وعندما طلبت إليه الخلود إلى النوم على أن يتفاهما في الغد، أصر على تسلم القيادة، ولم تكد تمضي ساعة حتى أيقظها من جديد طالباً تسلم القيادة، **«تشنجت أطرافي ونهضتُ بعصبية، اقتلعته من جديد، وهززته بعنف وقسوة، ليفهم أنه لو اتهمني بالخوف لا يمكنه أن يتهمني بالجبن والتخاذل أمام قرارات يتخذها منفرداً، أمسكت بخناقه، فجحظت عيناه دهشة ورعباً، فاغتنمت الفرصة لأملي عليه قراراً لا رجعة فيه، ووجوب موافقته عليه ولا خيار، أومأ**

---

(١) شذى برغوث، مجموعة اللوحة، دمشق، مطبعة عكرمة، ١٩٩٦، ص ٥٧ – ٦٩.

(٢) السابق ص ٥٩. ورد في النص **(تتواجدين)** وقد صححت في المتن.

(٣) السابق ص ٥٩.

معلناً استعداده، فأعلمته أننا يجب أن نتفق على أن ننام معاً ونستيقظ معاً، هذا أولاً، وثانياً يجب أن نتفق، فتساءل متعجلاً على ماذا؟ فأجبته بتصميم: على ألا نتفق مع بقاء الودّ»[1]**.** تُظهر القصة المرأة الساردة قوية فيها شيء من الرجولة؛ ذلك أنّ القيادة في مجتمع الأسرة تكون في يد الرجل بحكم العرف والعادة، ويقابلها رضوخ الزوج لها، غير أنّ شيئاً ما قد دفع الرجل ليعيد الأمور إلى نصابها، فالصراع الذي تتحدّث عنه القصة يتلخّص من الوجهة النفسية في **«أن الهاجس الأساس في قمع حرية المرأة يكمن في خوف أساسي عند الرجل، فالموضوعات التي تدخل في ملكيته لا يمكن الحفاظ عليها إلاّ في قمع الرغبة لها، فهي مادامت في إطار الحاجة والطلب، تبقى مرتهنة به، ملتزمة في الانصياع لرغبته وتلبية أمره»**[2]**.** وإذا كانت بطلة القصة السابقة استطاعت أن تعبر عن ذاتها، وأن تملي قرارها بالإكراه على زوجها، فإنّ الساردة في قصة **«أوراق الزمن الآتي»**[3] تضيق ذرعاً بحياتها الزوجية التي بدت لها جحيماً لا يطاق، من دون أن تستطيع فعل شيء سوى تذكر حبيبها السابق، ومناجاة طيفه في خيالها؛ **«ومضى الزمان يا أدهم... القيم تحطمت، والمثل انهارت، سنة... الثلج استوطن جسدي، وفمي أغلقته القروح، رجل هو وأنا امرأة!... لا وجه للمقارنة، عليه الأمر وعليّ الطاعة، سنة وأنا أعيش مع رجل لا أعرفه...»**[4] إنها معاناة المرأة من

---

(١) السابق ص ٦٠ - ٦١.

(٢) عدنان حب الله، **التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان**، دار الفارابي، ص ٢٢٠.

(٣) وفاء عزيز أوغلي، **مجموعة عزف على أوتار قلب**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠١. ص ٢٠ – ٢٧.

(٤) السابق ص٢٤.

زوج متملّك، يخاف من حرية المرأة ومن صوتها، فوجب عليها الصمت وتنفيذ أوامره دونما اعتراض؛ **«ولم تقهره أوهام عبودية كان يتلذّذ بها وأفزعه صوتي المطالب بإلغائها، ليته أحس معي... حاورني... حاول أن يصل معي إلى حلّ»**[1]. وتتعاظم مأساتها حينما تصطدم بأفكار المجتمع، وقيمه ، وأعرافه، ومأثوراته المتوارثة **«كانت حياتي كحياة آلاف من النساء، التوحد الموحش، والزواج المقهور بالإهمال، لذا حين قررت أن أعيش الحياة، وأستعيد كرامتي، وأسمع إيقاع الصدق والمشاركة، انهالت على وجهي صرخات الاحتجاج؛ أتدوسين نعمة تحلم بها الكثيرات؟... يا امرأة رجل هو ألا تدركين...»**[2] والنهاية التي تختارها هي الاتصال بأدهم الذي يأتي لاصطحابها وإخراجها من جحيمها. إنّ البعد النفسي لعين السارد هنا ينقل إلى القارئ انفعالات ومكابدات تختلج في ذاته، تتمثل بالألم والامتهان والقهر والندم نتيجة الاقتران برجل يعد المرأة شيئاً من ممتلكاته لا إنساناً له حياته وكرامته.

تتعدّد منظورات عين المرأة في القص والسرديات عموماً، ولعلّ أهمها من الوجهة النفسيّة منظور «عين الأمّ» الذي يبيّن خصوصية هذه الصفة لدى المرأة، ويعمل على مقاربتها من خلال اللغة الأدبية التي تشرق بحنان الأم وعطفها، ومن أمثلة ذلك قصة **«يمامة»**[3] إذ تستخدم الذات الساردة لغة تتصف بنزوع وجداني يكشف عن الجانب النفسي المضنى بالفقد والحنين؛ فالكلمات في لغة

---

(١) السابق ص ٢٦.

(٢) السابق ص ٢٥.

(٣) جمانة طه، مجموعة صمت أزرق غامق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٥. ص ٥٧ – ٥٨.

الأمّ كلمات دالّة على لا شعورها، ممتلئة بالرغبة المكبوتة نظراً لحيلولة الظروف دون رؤية ابنها الذي غيبته الغربة فتعذّر اللقاء، الأمر الذي جعلها تدمن الانتظار على نافذة منزلها: **«اتكأتُ على حرف النافذة، أشرب الشاي، وأتثاءب من الضجر، تحت البيت شارع نحيل، تؤنسه شجرة تتزاحم أغصانها الربيعية على لثم ما تصادفه، يمامة وليدة تطير عن الشجرة، تحط على نتوء النافذة الخارجي، وعيناها تتألقان بفضول الطفولة وشغبها..»**[1]من الملاحظ أن السرد يعتمد في كشفه عن المنحى النفسي آليتين متداخلتين؛ تتمثّل الأولى بالسياق العام للسرد، وما يعبّر عنه من أحداث تتقاطع فيها الأمومة والذكريات والوحدة واليمامة الوليدة، إذ إنّ اليمامة الوليدة تذكّر الأم **(**الساردة في القصة**)** بابنها المغترب عندما كان طفلاً يملأ حياتها، وتظهر الثانية من خلال البعد الرمزي للكلمات؛ أي سياق الترميز، فالكلمات في توزّعها التركيبي من أفعال **(**اتكأت، أتثاءب، تؤنسه، تطير، تحط**)**، وأسماء **(**النافذة، الضجر، البيت، شجرة، يمامة، الطفولة**)**، وصفات **(**نحيل، وليدة، الخارجي**)** تشير إلى ذات الساردة إشارة عميقة؛ وكأنها تسبرها من الداخل، وتروي حكاية الفقد التي تعانيها، فكل كلمة منها عقدة دالّة –كما يرى لاكان - ويدعم هذا التوجّه انتقالُ السرد إلى عالم الذات الداخلية في لحظة اقتراب اليمامة من فنجان الشاي وشروعها بالرشف منه رشفات متواترة قلقة، مختلسة النظر إلى الأم المراقبة؛ **«أرسم وجه ابني عندما كان طفلاً، وأعيد إليه تفاصيل الدهشة عند سماعه أغنية: يا بح يا بح، يا عرق التفاح...، وأتمنى لو أنّ لي جناحي هذه اليمامة ليحملاني إليه في الغربة. فجأة يتحرك الجناحان بنزق وعصبيّة، كما لو أنّها عرفا رغبتي، فيتقلقل الفنجان وينكسر،**

(١**)** السابق ص ٥٧ – ٥٨.

وتفر اليمامة نحو الأعالي، وأبقى أنا مع وجه ابني، وحطام الفنجان...»[1]، إن الساردة تمزج سرد الواقعي المتمثل بحركة اليمامة اقتراباً وابتعاداً، بسرد المتخيّل المتمثّل بوجه ابنها طفلاً ومغترباً، في إشارة منها لحالة التصدّع الداخلي في ذاتها، وما دلالة كلمة «حطام» بوصفها دالاً نفسيّاً سوى حالة الأم وتحطم قلبها وانكساره نتيجة البعد والفقد والذكرى.

يرى لاكان أن مرحلة المرآة التي **«يشعر الطفل خلالها بوحدته الجسمية، وهو يدرك صورته في المرآة، تقع بين الشهرين السادس والثامن عشر»**[2]، في حين ترى عين السارد مرآة الذات في مختلف المراحل العمريّة، ولاسيما المراحل التي تعي فيها عالمها المحيط بها، فهي مرآة مختلفة عن مرآة لاكان، وإن كانتا تلتقيان في أنّهما مصطلحان نفسيان، وهي لا تعكس وحدة الذات وحسب، وإنما تعكس تشظيها أيضاً، تعكس الذات في جميع أحوالها، من هنا كانت عين السارد في قصة **«ذاكرة المرايا»**[3] تستعرض شريط حياة الذات الساردة عبر مرايا، كل مرآة تحتفظ بذكرى مؤلمة مرتبطة بالنهاية المأساوية؛ المرآة الأولى: تصوّرها طفلة جائعة نائمة على عتبة البيت، فما من أحد فيه ليفتح لها الباب، والثانية: تصوّر الصراع الدائم بين والديها مصحوباً بالصخب والشتائم، والثالثة: تصوّرها فتاة جميلة تطاردها كلاب تنبح نباحاً شهوانيّاً في الطريق إلى المدرسة، ولمعرفتها أنّ أحداً لن يفتح لها باب البيت

---

(١) السابق ص ٥٨.

(٢) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، ص ٢٣٦٠، بتصرف.

(٣) رباب هلال، مجموعة ترانيم بلا إيقاع، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٥، ص ١١١ – ١١٨.

لجأت إلى من لا تعرفه، واحتمت بمن لم تعد تتذكر، والرابعة: تصورها عروساً مباعة لابن الرجل الثري الذي رأته مرة يخرج من بيتهم ولم يكن أبوها في البيت وأمها بالملابس الداخلية، والخامسة: تصوّر والدها يزيّن لها الرذيلة بدافع الحصول على المال، والسادسة: تصور محاولات انتحارها شنقاً، وخروجها من الوجه الصقيل للمرآة، وتوجهها إلى مرآة الطفلة النائمة على العتبة، فتكسرها بيديها ورأسها، تتشظى الطفلة وتختلط دماؤها، وتمتلئ الجروح بنثار الزجاج المحطّم، تعود إلى مرآتها، **«وتكتب بدمائها على الوجه الصقيل: أيتها الأمّ الزانية، أيّها الأب المسافر أبداً في الدروب الملتوية، أية قذارة اقترفتما لأكون... أية لعنة أصبّها عليكما، سأجعل اسمكما حيث يجب أن يكون.. إليكما حقدي»**[1]، أمّا المرآة السابعة فتصوّرها بائعة هوى تمارس البغي، وهي في حالة هذيان، تطلي الوجه الصقيل بالأسود، **«أشعر بالغثيان، أذهب إلى الحمام، أتقيأ أحشائي وقذاراتي... أغسل وجهي بالماء والصابون جيداً... في يدي الأخرى كنت أحمل محفظتي... أفتحها، آخذ من داخلها كبريتاً وأصابع متفجرات، ومن الغرفة المجاورة للراكعين والمتوسدين الحضيض، تلفّهم دناءاتهم وخمورهم... أنظر إلى البعيد. المرآة التي لونتها بالسواد تتصدّر جميع المرايا. كانت الساعة الجدارية تعلن الرابعة فجراً... وأشعلت الفتيل»**[2]. وبذلك تكون عين السارد قد صوّرت أحوال ذاتها في مرآة لغتها التي تعكس أشكال الألم والعذاب المحفوظة في الذاكرة على **«هيئة عامل نفسي ترميزي - شبيه بآلية الحلم - يفسّر ضغطاً نفسيّاً، أو شعور إكراه**

---

(١) السابق ص ١١٧.

(٢) السابق ص ١١٨.

مكبوتاً، من خلال استرجاع ذكريات طفلية مقهورة رزحت في البنية النفسية للشخصية، فدفعتها إلى الإجرام الذي توضحه نهاية القصة»[1].

إنّ التوجّه الانفعالي لعين السارد يقدّم المسوّغات لحركة الأحداث في القصّة عموماً ، ويشفع لمواقف الشخصية التي يمثّلها بالحجج والأدلّة، ولا غرو في ذلك ؛إذ إنّه يكشف البعد العاطفي للشخصيّة في مجتمعها، ويرسم الخط البياني لحركتها على محوري الذات والواقع. وهذا يعني أنّ لهذا البعد دوره الفاعل في الانسجام النصّي من جهة، وفي تمكين فاعلية المنظور في سياق القص من جهة أخرى، إضافة إلى أنه يحفر في عمق الشخصيّة الساردة التي لن تدّخر جهداً في استمالة القارئ عاطفيّاً، ووجدانيّاً.

وختاماً يمكن القول إنّ الراوي أو السارد في النص السردي كائن هجين ما بين البشري والورقي[2]؛ فهو ينقل الواقعي والمتخيّل، وهو يعبّر عن المعطيين الفكري والوجداني معاً، وقد عمدت الدراسات والبحوث إلى تبيان الشقين التقني والمعرفي لأنماط الراوي والسارد وتفرعاتها، غافلة عن الجانب العاطفي الوجداني للراوي أو السارد، وقد بيّن هذا البحث أهميّة هذا الجانب من حيث فاعليته في دفع السيرورة السردية، وما يتفرع عنها من سياقات نصية، وقدرته على تسويغ الحدث الحكائي في النص السردي، وخصوصيته في تحديد نمط الشخصيات، وما ينتج عن ذلك من تبيان

---

(١) رودان أسمر مرعي، نظم العلاقات النصية: التقنية والمعرفية، القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً، ص ٢٤٥.

(٢) ينظر لإيضاح فكرة التواشج ما بين البشري والورقي **(**اللغوي**)** في كتاب: «في السرد: دراسات تطبيقية»، عبد الوهاب الرقيق، ط١، تونس، صفاقس، دار محمد علي الحامي، ١٩٩٨، ص ١٢٨.

وجدانية الراوي/السارد، وأبعاده الإنسانية، وإمكانية مدّ سلطانه الشعوري والعاطفي على كائنات النص. وقد انتهى البحث إلى النتائج الآتية:

- إن تحديد البعد (النفسي - العاطفي) للسارد، أو للعين التي ترى الأحداث والذات التي ترويها، مبحث جديد يضاف إلى الدراسات التي اهتمت بالسارد، والراوي، ومواقع التبئير، ووجهة النظر.
- يلحظ القارئ أنّ خطاب الذات الساردة الذي يدور حول شؤونها الخاصة، وشجونها يكون خطاباً انفعاليّاً، وأنّ لغته ذات أبعاد خاصة؛ إذ تتفجّر طاقاتها، وتظهر وظائفها التعبيرية، والانفعالية، والشعرية، والاتصالية.
- إذا كانت «عين السارد» بوظيفتيها الفكرية، والموضوعية تبيِّن موقع الذات الساردة من الأحداث، فإن وظيفتها النفسية والشعورية - كما تتبدى في هذا البحث - تصور الذات من داخلها، وكيفية اعتمال الأحداث فيها.
- إن الأبعاد العاطفية - الانفعالية - والوجدانيّة لعين السارد تؤثّر في حركة الأحداث ومسوّغاتها، وتملأ فراغات السرد القصصي، وتعلّل سلوك الشخصية الساردة، الأمر الذي يوضّح دورها في تحقيق وحدة النص، وتماسكه، وانسجامه.

المصادر والمراجع

أ- الكتب:

١- أوغلي، وفاء عزيز. مجموعة عزف على أوتار قلب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠١.

٢- برغوث، شذى، مجموعة اللوحة، دمشق، مطبعة عكرمة، ط١، ١٩٩٦.

٣- برنس، جيرالد، المصطلح السردي **(معجم مصطلحات)**، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بربري، ط١، مصر: المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣.

٤- التلاوي، محمد نجيب، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١،٢٠٠٠.

٥- الحاج صالح، محمد إبراهيم، مجموعة عصا اللافتة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠.

٦- حب الله، عدنان، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، ط١، بيروت، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٤.

٧- رافع، اعتدال، مجموعة رحيل البجع، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٨.

٨- رشو، ماري، مجموعة الحب أولاً، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٢.

٩- سليمان، أحمد اسكندر، مجموعة الكائن في عزلته، دمشق، دار البلد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣.

١٠- سيلامي، نوربير، المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة وجيه أسعد، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

١١- الشعار، سهيل، مجموعة غابة البلوط، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٤.

١٢ - طه، جمانة، مجموعة صمت أزرق غامق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٥.

١٣ - عبد الكريم، عبد المقصود، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

١٤ - عبدو، باسم، مجموعة الصفعة، دمشق، دار بترا للنشر والتوزيع، ط١٩٩٩،١.

١٥ - لحمداني، حميد، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١٩٩٣،٢.

١٦ - مرعي، رودان أسمر، نظم العلاقات النصية: التقنية والمعرفية، القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠١٢.

١٧ - مرعي، رودان أسمر، تطبيقات في السيمياء الاجتماعي للأدب: صورة المجتمع في القص النسائي السوري، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط٢٠١٣،١.

١٨ - ميتري، جان، علم النفس وعلم جمال السينما، ترجمة عبد الله عويشق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ط١، ٢٠٠٠.

١٩ - هلال، رباب، مجموعة ترانيم بلا إيقاع، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٥.

٢٠ - ونوس، غسان كامل. هامش الحياة.. هامش الموت، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩١.

ب - الدوريات:

- مجلة المعرفة، العدد ٤٣٤، تشرين الثاني ١٩٩٩، مقال: مفهوم التبئير في السرديات. نضال الصالح.

العلامة الانفعالية والنسق الأهوائي

مقاربة في سيمياء الشهوة

ينطلق هذا البحث من تقاطع علم النفس psychology مع علم العلامات Sémiologie، ويدرس المعطيات النفسية سيميائيّاً بوصفها علامات أو عناصر نفسية - نصية psycho-textual elements متّخذاً من سيمياء الأهواء مجالاً للتطبيق على مجموعة شعرية بعنوان «كتاب الشهوات» التي تبرز في نصوصها شهوتا الحياة والحب، وقد درس البحث تراسلهما، ودلالاتهما، ورمزيتهما عبر ثلاثة سياقات سيميائية: تواصليّاً، ودلاليّاً، وثقافيّاً. ووجد البحث أنّ الشاعر يريد أن يجعل الشهوة أسّاً للوجود، وأصلاً جينالوجيّاً للكائنات ولذلك كان لا بدّ من الوقوف على عنصر «الشهوة» بوصفه العنصر النفسي النصي الذي يؤسس للسيرورة الشعرية؛ وتحديده في المستوى المورفولوجي، والتركيبي، وفي معمار النص الأهوائي. ويجد البحث سيطرة النسق النفسي في النموذج العاملي الغريماسي على محاور العلاقات القائمة بين هذه العوامل: علاقة الرغبة، وعلاقة التواصل، وعلاقة الصراع.

شغلت العلوم النفسيّة العلماء والمفكرين، واهتدى النقد الأدبي نتيجة هذا الانشغال وما تبعه من اشتغال عليها إلى حقل معرفيٍّ خصب لدراسة الأدب من وجهة نفسية، وتطورت هذه الدراسات في ميدان الأدب وفنونه وتعدّدت مناهجها، فأسهمت في قراءات ناجحة واستنباطات خاصة لم تكن لتوجد لولا إعمال معطيات العلوم النفسيّة المتخصّصة التي تعدّدت تياراتها وأساليبها ومدارسها وأصبح لها معاجمها الاصطلاحيّة المستقلة.

وجاءت المناهج اللسانية وما تبعها من شكلانية وبنيوية لتغلق النص على نفسه أولاً، ومن ثمّ لتغلقه في وجه كل ما هو خارج النص ثانياً، ممّا أفضى إلى موت المؤلّف وألغيت فاعلية الوسط الاجتماعي والبيئة، وكأنّ النص ظاهرة وجدت من ذاتها ولذاتها، فغيِّبت جوانب هامّة على الصعيد النفسي، ميمّمة اهتمامها شطر اللغة والنص وبنياته، فتغلّب الفكري على العاطفيّ، وأضحت الشخصية عاملاً رياضيّاً يتحرّك في فضاءات لغويّة وبرامج وظائفيّة شأنها شأن الحدث والمكان وما إلى ذلك من عناصر النص الأدبي. في ظروف كهذه بقي المنهج النفسي قائماً بذاته عبر مصطلحاته؛ لا يحاور بقية المناهج فترة من الزمن، وأرجئ بحجة الانفتاح على مناهج علمية دقيقة غير قابلة للتكهنات والتخمينات كالبنيوية والألسنية وما نتج عنهما من المناهج التي اختصت بالنص معزولاً عن بيئات إنتاجه.

انتشرت السيميائيات علماً ومنهجاً ونظرية، بوصفها علماً يرصد علامات الحياة البشرية المعيشة والمتخيّلة، ويتتبّعها ويدرس وظائفها والقوانين المتحكّمة فيها وسيرورة انتظامها في أنساقها الدّالة، وعمل السيميائيون على تطبيق مقولاتها في مختلف الميادين، إذ نجد سيمياء المسرح وسيمياء الفيلم السينمائي وسيمياء الأدب، وسيمياء الأزياء، فضلاً عن السيميائيات الرياضيّة والمنطقيّة وما ينتج عنها. فأعملوا أدواتهم بالمنتج الفكري أو الفنّي تحليلاً وتأويلاً لينتجوا فضاءات ثقافية جديدة قادرة على ترجمة طاقات العقل وقدراته في تفتيق الإمكانيات الخلاقة في التلقي المنتج للدلالة. والتعامل مع العناصر النفسية بوصفها علامات قابلة للتوصيف والدراسة، ومتابعة قوانين انتظامها في سياقاتها يلقي بنا في حقل جديد من حقول السيمياء ألا وهو سيمياء الأهواء.

يأتي هذا البحث ليبرهن قدرة المنهج السيميائي على الخوض في مجالات جديدة، اعتاد النقد الأدبي على معالجتها من خلال المنهج النفسي ومقولاته؛ فهو إذ يعالج المكنونات النفسية بأدوات سيميائية إنما يلج ما أسماه المختصون بسيمياء الأهواء، فيعمل على التأكيد على الجانب العاطفي أو الأهوائي من الذات الإنسانية التي طالما درستها المدارس السيميائية بوصفها ذاتاً عاملة، فاعلة، وهنا تظهر هذه الذات منفعلة، منظور إليها من خلال إحساسها وانفعالها، أي من جانب الهوى لا جانب العقل وما ينتجه من أفكار ومعان. من هنا تظهر أهمية هذا البحث في تأكيد هذا الاتجاه من الدراسات، وما يعزّز ضرورته هو نزوعه إلى التطبيق وعدم الاقتصار على المعطيات النظرية.

يظهر جليّاً ممّا تقدّم أنّ منهج البحث في هذه الدراسة هو المنهج السيميائي، ولا يخفى أنّ خصوصية سيمياء الأهواء إنّما تؤلّف ما بين هذا المنهج والمنهج النفسي، فتظهر مصطلحات علم النفس في تضاعيف الدراسة لكنّها لا تعدو كونها علامات قابلة للتوصيف والتحليل، ومن ثمّ تدخل في سياق التطبيق المعتمد في البحث. إنّ دراسة العواطف والانفعالات والمشاعر سيميائيّاً دراسة حديثة، تناولها دارسون غربيون باهتمام بالغ، نذكر منهم غريماس وفونتاني بكتابهما «سيميائية الأهواء»(١)، وهرمان باريت في كتابه الموسوم بـ: «الأهواء محاولة في تخطيب الذاتية»، وآن إينو في كتابها: «السلطة بوصفها هوى»، وتصر هذه الدراسات على التدليل على استقلالية البعد الذي

---

(١) ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م. أمّا كتاب هرمان باريت، وكتاب آن إينو فلا توجد لهما ترجمة عربية، للاستزادة: محمد الداهي. سيميائية الأهواء، «مجلة عالم الفكر»، العدد٣ المجلد ٣٥، يناير- مارس ٢٠٠٧، ص ٢٢١ و ص ٢٣٤.

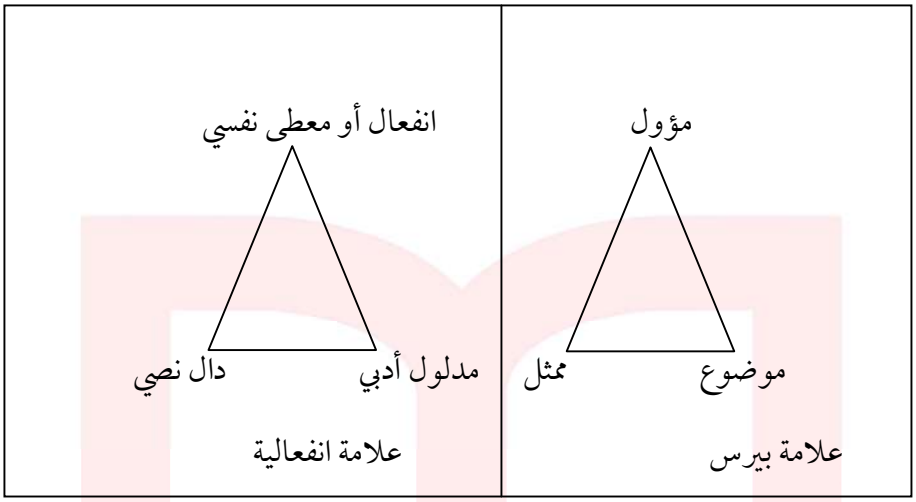
يهمّ إثارة الانفعال وملاءمته، وتحاول تقعيد المسألة علميّاً، وإنتاج البرامج السيميائية الخاصة بها، في إطار فلسفة اللغة وأبعادها اللسانية. وبذلك انفتح المجال أمام الأبعاد الانفعالية والنفسية كي تأخذ مسارها في أنساق السيمياء التي تدرس الظواهر بعيداً عن التنظيرات الشخصية، والآراء الفردية الانطباعية الخاضعة لكيفيّة التذوق والمزاج وتقلباتها.

إنّ العلاقة بين السيميائيات من حيث هي علم للعلامات وعلم النفس وطيدة، كما استشرفها فردناند دي سوسير إذ قال: «ونستطيع إذن أن نتصور علماً يدرس حياة والرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي. وهذا العلم يشكل جزءاً من علم النفس المجتمعي، ومن ثم يندرج في علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة SEMIOLOGIE (من الكلمة الإغريقية دلالة SEMEION). وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني، كما يهدينا إلى القوانين التي تضبط تلك الدلالات»[1].

ستعمل هذه الدراسة على تتبّع العلامات ذات المنشأ الانفعالي (العاطفي)، أو بتعبير آخر العلامات النفسية، انطلاقاً من وجودها بوصفها عناصر يمكن أن تتسم بالاستقلالية من حيث منشؤها الداخلي (الانفعالي) من جهة، وبوصفها عناصر مكوّنة للنص ومؤسِّسة له من جهة ثانية، فإنّه يمكن للعلامات الانفعالية أن تتشكّل ثلاثيّاً في أنساق النص الدّالّة، ومقارنتها بالعلامة البيرسية على النحو الظاهر في الشكل (أ):

---

(١) فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، مراجعة أحمد حبيبي، سلسلة البحث السيميائي، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٨٧ ص ٢٦.



الشكل (أ)

العلامة البيرسية والعلامة الانفعالية

وإذا كان رولان بارت يقدم مفهومي التعيين والتضمين المأخوذين عن هيلمسليف Hjelmslev على النحو الآتي[1]:

دال التعيين	مدلول التعيين	
دال التضمين		مدلول التضمين

إذ «غالباً ما يوصف التعيين بأنه تعريف الإشارة، معناها الحرفي، أو البيِّن، أو البديهي. في ما يخصّ الإشارات اللسانيّة، المعنى التعيينيّ هو ما يحاول القاموس تقديمه»[2]. أمّا التضمين فهو مصطلح يستخدم «للإرجاع إلى

---

(١) انظر. توسان. برنار. ما هي السيميولوجيا. ترجمة محمد نظيف. الدار البيضاء، إفريقيا الشرق ط١، ١٩٩٤. ص٤٦.

(٢) تشاندلِر. دانيال. أسس السيميائيّة. ترجمة د. طلال وهبه. مراجعة ميشال زكريا. المنظمة العربية للترجمة. مركز دراسات الوحدة العربية. ط١: بيروت تشرين الأول ٢٠٠٨. ص ٢٣٦.

ما ترتبط به الإشارة من ثقافي، اجتماعي، وشخصي... فالدلالة الضمنيّة مرتبطة بالسياق»[1].

فإن هذا البحث يقيس العلامة الانفعالية على النحو الآتي:

دال لفظي	مدلول أدبي	
دال نصي		مدلول نفسي

إنّ دلالة التعيين ودلالة التضمين تكتنفان جميع المعاني التي ينتجها النص بما فيها الأبعاد الانفعالية التي تغيب ممثلاتها، أو بتعبير آخر تتخفّى بممثلات العلامات اللغوية والنصية وموضوعاتها قياساً للمؤوّلين الذين يحدِّدون توجهات المعنى وتوليده، فسيرورة العلامات الانفعالية منوطة بسيرورة إنتاج المعنى وأنساق الدلالة في السياق النصي. وإذا ما أردنا تأطير التعيينات النفسية ذات التضمينات الأدبية وقفنا على النموذج الآتي:

دال لفظي	مدلول نفسي	
دال نصي		مدلول أدبي

والعلامة الانفعالية لا تظهر في علامات النص الملحوظة والمباشرة، فهي لا تدرك إلاّ من خلال عمليات التأثّر والتأثير في العنصر الإنساني، شأنها في ذلك شأن الزمن الذي لا يدرك إلاّ من خلال تأثيره في الأشياء.

مما تقدّم نجد أنّ العلامات الانفعالية التي تتبطّن لغة النص وظواهره الأسلوبية تشكل عناصر نفسيّة - نصّيّة لها أنساقها الدّالة المنوطة بها، وتحدّد

---

(١) السابق. ص ٢٣٧.

مجالاً سيميائيّاً خاصّاً بالبنية الشعورية وما يلحق بها من الظواهر النفسيّة من هنا كان العنصر السيكونصي عنصراً نفسيّاً فاعلاً في تكوين النص، بل لبنة أساسية فيه، والنظر في حركية هذا العنصر من منظور سيميائي ضرورة تلح على النقد النفسي؛ يقول الباحث المغربي محمد بادي: **«إنّ ظهور إشكالية الأهواء والعواطف الإنسانية في فضاء الصرح السيميائي قد أعاد مباشرة الاعتبار إلى الحياة الداخلية للذات بعدما تم استبعادها تحت إكراهات الخلفية البنيوية»**[1].

أمّا أنساق العلامات الانفعالية بوصفها سيرورات عاطفية فينظر إليها من جانبين: **أولهما:** العاطفة التي يطغى عليها **الفعل الإدراكي**؛ أي التي يسيطر فيها الوعي والإرادة على مجرد كونها عاطفة، فتظهر الانفعالات في **أنساق متجاذبة مع هذا الوعي والإدراك**؛ منها نسق تثبيت الهدف، إذ تغدو الذات ملتزمة به. ومنها أيضاً نسق إرساء الحقيقة والعناية بالمعرفة الدقيقة، **وثانيهما:** العاطفة التي تطغى على الفعل، بمعنى الهوى الذي يتجاوز العقل، وهي تتحكم بالتلفّظ الشعري من خلال: **أولاً: «علاقة غير مستقرة بين الذات والهدف»**[2] إذ تصبح العاطفة محرّكاً للذات نحو تحقيق أهدافها أو ضحية لهذه العاطفة، فهي تتحوّل وتتغيّر تحت إمرتها وقوة سلطانها. **ثانياً:**

---

(١) محمد بادي، «سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع **(**مقاربة إبيستمولوجية**)**»، مجلة عالم الفكر، ص ٣٠٣.

(٢) ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، القاهرة. ٢٠٠٨. ص١٧١.

العاطفة الناجمة عن فقد وغياب، وهي استكمال لنسق العلاقة غير المستقرة الآنفة الذكر، فالهدف المرغوب أبعده الغياب، فأجّج عاطفة توق إليه وتعلّق به. **ثالثاً: «الأوجه المحدّدة: إذ تتسم العاطفة العميقة والعاطفة المشبوبة غالباً بالمفاجأة في اكتشافها، ففي لحظة ما لا تفهم الذات ما يعتريها، وفي اللحظة التالية، يتجلى كل شيء لها، وفجائية التجلي تصبح علامة بارزة للعاطفة وقوتها»[1].**

وكتاب «الشهوات»[2] مجموعة شعرية تدور قصائدها حول شهوات الذات الساعية إلى إشباع نزوعها التواق إلى مشتهياتها المتنوعة نحو المرأة والأرض والإنسان، تنعقد بوصفها مركبات شعورية مصيرها التخزين في مستودعات الكبت، أو الانسياق إلى محوِّلات التصعيد والتّسامي.

لعلّ قارئ كتاب الشهوات يقف على مجموعة كبيرة منها تتلبس مسميات مختلفة لكنه في الأعم الأغلب سيصنّفها في شهوتين رئيسيتين هما: **الحب والحياة.** وهما من الغرائز الأساسية، والحاجات النمائية حسب تصنيف **(ماسلو)**[3]. وهاتان الشهوتان تتراسلان في نصوص الكتاب، ويبلغ تحاورهما حدّاً قصيّاً بحيث يلغي أحدهما الآخر إذ إنّ شبقيّة الحب قد تودي إلى المهالك:

١ - شهوة الحياة: نجدها في القصائد المعنونة بـ: **(**وصية، عبث، هذه الأرض، تحوّل، لغز، شهوة، شهوات الحلول، يأس، ضوء النهار**)**. وتتفرّع عنها انفعالات وأحاسيس مثل: الخوف، والقلق، والفضول، والأمل.

---

(١) السابق. ١٧٢.

(٢) سليمان، علي، كتاب الشهوات، شعر، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.

(٣) منقول عن: مروان أبو حويج، المدخل إلى علم النفس العام، ص ١٢٦ – ١٢٧.

٢ - شهوة الحب: نجدها في القصائد المعنونة بـ: (مقاومة، مجاورة، المَطْهَر، امرأة، تبدّل، اغتسال، أول الخريف، تحولات الأنثى، أنا وهي، عينان، رداء، مأوى، أبجدية، أغنية، لامرأة، صوت، إعجاز٢، مصباح) وتتفرع عنها انفعالات مثل الفرح، الحزن، القهر، الحسرة.

٣- من شهوة الحب إلى شهوة الحياة: نجد هذا الانتقال في القصائد المعنونة بـ: (سفر التكوين، حرية، إعجاز، حجاب، فضاء الأنثى، نار الكلمات).

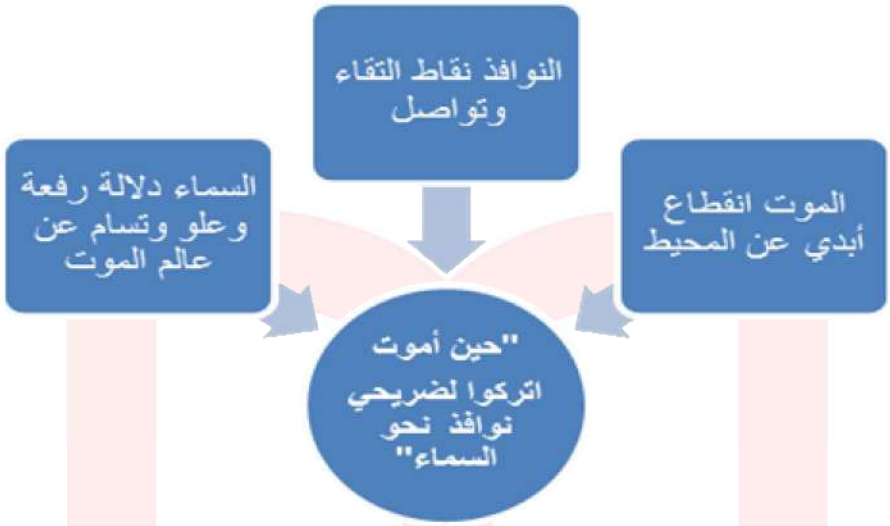
٤ - من الحب إلى الهباء: نجد هذا الانتقال في القصائد المعنونة بـ: (هاوية الشهوات، العودة المتأخرة، محاولة، أنا لست يوسف، لون الغياب.)

وما يعنينا هنا هو دراسة شهوتي الحب والحياة في المجموعة، وليس تحولاتهما، وسندرسهما في سياقات سيميائية مختلفة:

سيمياء التواصل:

إنّ العناصر السيكونصيّة في سيمياء الأهواء تدخل في السياقات المدروسة حسب التوجه المراد لها، ففي سيمياء التواصل تناط السنن النفسية بحاجات الحب والانتماء بمعنى إقامة علاقات عاطفية مع الناس عامة في المجتمع، ولاسيما الأشخاص والمجموعات الهامة في حياة الذات. فمن القصائد التي اتخذت من تجليات شهوة الحياة معراجاً لمعمارها النفسي نجد: قصيدة «وصيّة»[1] حيث شهوة الحياة مترافقة مع الخوف والقلق من فقدان التواصل مع موجودات الحياة: كما في الشكل(١)

(١) علي سليمان، كتاب الشهوات، ص ٥.



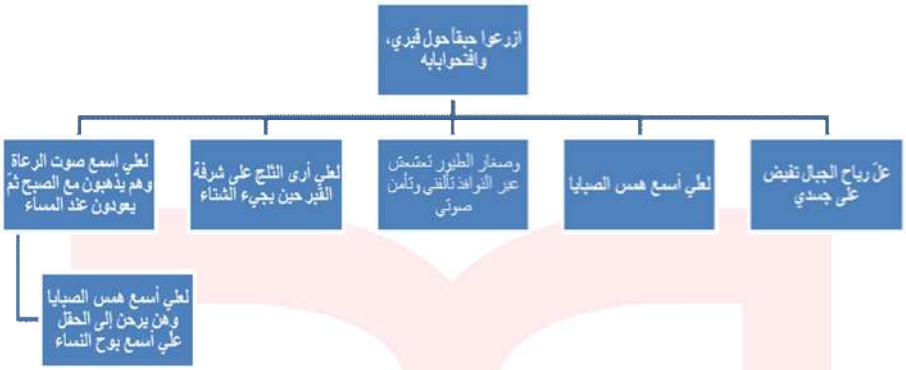
الشكل (١)

يمثّل بدائل وحلول لمشاعر الخوف والقلق من ربقة الموت

«واتركوا كوّة لعلّي أرى العابرين»: الرؤية تواصل **[**يتحوّل الموت وما بعده إلى شهوة اتصال بالحياة من حيث هو فقدان لها وانقطاع عنها**]:**

نوافذ للضريح **/** كوّة**:** أرى العابرين**/**أسمع زقو الطيور، ووقع الخطا، وهبوب الريح **/** أسمع لغو الصغار**.**

والملاحظ أنّ الشاعر يعيد للحواس فاعليتها، من حيث هي نوافذ الذات على العالم، فيهيّئ بذلك عضويته للتواصل مع المحيط وكأنّه لم يمت**.** وعندما يتكرّر الطلب؛ **«**حين أموت**»** يستشرف آفاق التواصل مع العالم من خلال فتح باب القبر وزراعة الحبق حوله، وعبر قائمة من الأحداث المستشرفة عبر سياق التّرجّي، وهذه الأحداث ما هي إلّا دوال التوق واللهفة والرغبة بعدم الانفصال عن العالم المحيط المفعم بالحياة**.** الشكل **(٢)**



الشكل (٢)

الأحداث المستشرفة في سياق الترجي للتواصل مع الحياة بعد الموت

وتجدر الإشارة إلى أن النسق الانفعالي العاطفي في هذه القصيدة هو نسق تثبيت الهدف؛ فالعاطفة هنا يطغى عليها الفعل الإدراكي؛ أي يسيطر فيها الوعي والإرادة على مجرد كونها عاطفة، فتتجاذب الانفعالات مع هذا الوعي والإدراك.

أمّا شهوة الحب فقد تبدّت في السياق الاتصالي بقصائد عديدة، نقف في التحليل السيميائي على واحدة منها، ولتكن قصيدة «اغتسال»، حيث ينطلق الحدث الشعري من لحظة التواصل بين ذات الشاعر عبر ضميري (تاء الفاعل، ياء المتكلم) وموضوع انفعالها (المحبوبة = ها)، وهو تواصل بكر تدلّل العلامات اللغوية على ذلك (فجر، صباح، ضياء، صبح، صفاء)، إنه انصهار البدايات بين عاشقين يريان وصال الحب طهراً واغتسالاً من أدران الحياة المظلمة، فبمياه الحب يتم الاغتسال وينطلق الضياء، إذ تغدق العلامات اللغوية على الدلالة الكلية نقاء التواصل وجمال اللقاء عبر أربع دفقات شعورية نابعة من حسِّ التعلّق بالماضي، محمولة عبر التذكّر لاستعادة شعور جميل مرافق لأحداث تمّت فيه، وهو يعتمد التحيين لرسم المشاعر المرتبطة بكل حين من الأحيان

الأربعة كما يبين الجدول **(A)**، لينقل التحوّل المشرق في ذاته الذي يبعث فيها حياة جديدة مستمدة من عاطفة الحب الذي يجعله الوصال مشعّاً بوميض مذهل كما تظهر المقاربة الشعرية للشعور، وكل دفقة شعورية في النص تترجم ذاتها من خلال ثنائيّة؛ طرفها الأول**:** حدث تواصلي يظهر في الجدول تحت مسمى «الحدث المولّد للشعور»، وطرفها الثاني هو حدث آخر يترجم الإحساس الناتج عن حدث الطرف الأول وقد أدرج في الجدول تحت مسمى «مقاربة الشعور شعريّاً» مع ملاحظة أن الدفقة الثالثة لم تتم طرفها الثاني بل داهمتها الرابعة قبل أن تتمّ مداها في إشارة إلى شدة الانفعال**.**

الجدول (A)

الدفقات الشعورية في قصيدة «اغتسال»

التسلسل	الدفقة الشعورية	
	الحدث المولد للشعور	مقاربة الشعور شعريّاً
الأولى	حين اغتسلت بفجر شهوتها	جرى نهر الصباح
الثانية	حين ارتشفت وميض شقرتها	تدفّق في دمي ينبوع خضرتها جرت حمى التراب به فاضت شواطئها على جسدي فأورق بالجنون وبالرغاب
الثالثة	حين التحفت عبيرها وقبست كوكب صدرها وقطفت زنبقة الإهاب	
الرابعة	حين ارتديت ضياء شهوتها	سكنت غزارة الأنهار صبح الصحو، روح الماء**...** فانقشع السراب هزمتُ في جسدي بواديه هزمت حدود طاقته وصعدت سلّمه إلى أفق الصفاء

والنسق الانفعالي في هذه القصيدة هو نسق العاطفة التي تطغى على الفعل، بمعنى الهوى الذي يتجاوز العقل، فهي تتحكم بالتلفّظ الشعري من خلال الأوجه المحدّدة؛ إذ تتسم العاطفة العميقة والعاطفة المشبوبة بالمفاجأة في اكتشافها، ففي لحظة ما لا تفهم الذات ما يعتريها، وفي اللحظة التالية، يتجلى كل شيء لها، وفجائية التجلي تصبح علامة بارزة للعاطفة وقوتها.

سيمياء الدلالة:

ينظر إلى العنصر السيكونصي هنا بوصفه دالاً ذا دلالة مباشرة، لا يُبتغى منه التدليل المنوط بالتأويل، بل إنّ دلالته مرتبطة به من خلال ما يرتسم في الذهن مباشرة من إيحاءاته، وإذ هذا العنصر هنا هو(الحياة) فقد تبدّى من خلال مظاهره الماديّة والمعنوية، بحيث تشير الرؤيا الشعرية إلى استحالة توقفه كما في قصيدة : «عبثٌ»[1].

قد نُقيم: جداراً بوجه هبوب الرياح.

وسقفاً بوجه انهمار المطر.

وغطاء بوجه ضياء الصباح.

فمن ذا يستطيع إقامة سدٍّ بوجه ارتعاش العروق.

وبوح الوتر؟

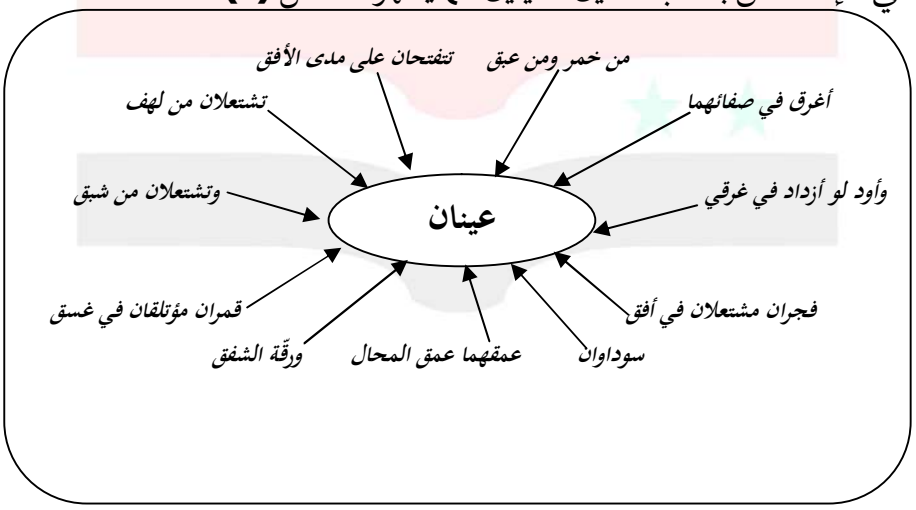
فالحياة مستمرة لا يمكن إيقافها، ومن العبث التفكير بإيقافها، إنّه الأمل المرتبط بشهوة بقاء الحياة. فالإحساس بالأمل يدفع ذات الشاعر إلى التأكيد

---

(١) السابق، ص ١٧.

على قوة الحياة وبقاء جريانها متمثلة بارتعاش العروق (عوامل فيزيولوجية) وبوح الوتر (عوامل جمالية فنية). والنسق الانفعالي يتحدد بنسق إرساء الحقيقة والعناية بالمعرفة الدقيقة؛ فالإدراك الذهني يطغى على العاطفة التي تقيم من خلال التساؤل - الاستفهام الإنكاري - علاقة تجاذب مع وعي طاقة الحياة وإرادة استمرارها.

ولا يحتاج قارئ كتاب الشهوات إلى جهد كبير كي يقرأ شعور (الحب) فيه، فهذه العاطفة تتبدّى دلاليّاً بأبسط ما تكون عليه الدلالة، ولذلك فإنّ سياق سيمياء الدلالة لهذا الشعور يسيطر على معظم قصائد الكتاب، وعلى سبيل المثال قصيدة «عينان»[1] إذ يجد قارئها أنّ دوال القصيدة تتجمّع في بؤرة واحدة كما تتجمّع الأشعة في محرق العدسة، وهذه البؤرة هي الإحساس بالحب لهاتين العينين كما يظهر الشكل (٣):



الشكل (٣)

تجمّع دوال قصيدة «عينان» في بؤرة واحدة

(١) السابق، ص٦٧.

والملاحظ أن العلامات الانفعالية تتساوق في نسق العاطفة التي تطغى على الفعل، بمعنى الهوى الذي يتجاوز العقل، وهي تتحكم بالتلفّظ الشعري من خلال علاقة غير مستقرة بين الذات والهدف؛ فقد أصبحت العاطفة محرّكاً للذات نحو صياغة ما يعبر عن أهدافها، فهي تتحوّل وتتغيّر تحت إمرتها وقوة سلطانها.

سيمياء الثقافة:

إن اتجاه العنصر السيكونصي قياساً إلى الذات المنوط بها هو إمّا صادر عنها، أو متجه نحوها مؤثّر فيها:

ذ ←— م أو م —→ ذ

وهو مشبع بالطاقة النفسية التي يمكن أن تكبت أو أن تشبع أو أن تتحوّل عبر أواليات التصعيد والتسامي، لذلك كثيراً ما يرتبط برموز غير واضحة وإنما «تشير إلى موضوعها من خلال الذهن والفكر الذي يستخدمها... فالرمز لا معنى له في ذاته، بل يتحدّد معناه فقط من قبل الذين يستخدمونه بطريقة اصطلاحية»[1].

إنّ غريزة (الحياة) تتبدّى في المجموعة تواصليّاً من خلال ارتباط الذات بموجودات المجتمع من حولها، ودلاليّاً من خلال مقاومتها لعوامل البلى والموت والتلاشي أي من خلال فعلها (فعل البقاء)، أمّا ثقافيّاً فمن خلال رموز وعلامات مكثَّفة بإيحاءاتها، فعلى مستوى عتبات النصوص

(١) الزواوي بغورة، «العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة»، مجلة عالم الفكر، ص ١٠٢.

(العنوان) نجد رموزاً مثل (إعجاز[١]، حجاب[٢]) وهي تشير إلى فاعلية الحياة ما بين تجليها صارخة وتخفّيها بمظاهرها، وعلى مستوى المتن النصي نجد (الأنثى[٣]، الكلمات[٤]، الشعلة[٥]، الشهوة[٦]، الربيع[٧]، الخصب[٨]، الأرض[٩]) وهذه العلامات في سياقاتها تكثّف معنى الإحساس بالحياة وتشحن برمزيّة شفافة توحي باستمرار الحياة وانبثاقها وديمومة عطائها.

أمّا الغرائز الليبيدية المصعّدة بإحساس (الحب) والعواطف الشبقية فقد تلبّست غلالة من الرموز، لعلّ أبرزها رمز (المرأة أو بلمفوظ آخر الأنثى) المشحون بطاقة تأثيرية تزخر بالقدرة الفائقة على تحفيز الذات ففي قصيدة «امرأة»[١٠] يسيطر الاستدعاء الثقافي لهذا الرمز الشبقي فتتكثف الدلالات حوله، ويبدو كأنه نواة لكوكبة من الدلالات التي تشير إلى خصبه وفاعليته بالذات؛ إذ إنّه يحرّض الذات على إعادة تشكيل مدركاتها وتنظيمها في نسق خاص به، فهو ناظمها، وأساسها، ومحور سياقها، وهذه المدركات على

---

(١) علي سليمان، كتاب الشهوات، ص٤٦.

(٢) السابق، ص٤٧.

(٣) السابق، ص٥٢ حتى ص ٥٧.

(٤) السابق، ص٥٩.

(٥) السابق، ص٦٩.

(٦) السابق، ص٤٥.

(٧) السابق، ص٢٩.

(٨) السابق، ص٤٠.

(٩) السابق، ص٦٠.

(١٠) السابق، ص١٤.

اختلاف مرجعياتها تتّحد بالموضوع الذي يأسر الذات فتدور في فلكه، والجدول (B) يبين هذا الاختلاف.

والنسق العاطفي الانفعالي الذي يسيطر على الذات هنا هو العاطفة التي تطغى على الفعل، بمعنى الهوى الذي يتجاوز العقل، وهي تتحكم بالتلفّظ الشعري من خلال الانفعالات الناجمة عن فقد أو عدم تملّك، وهي استكمال لنسق العلاقة غير المستقرة الآنفة الذكر، فالهدف المرغوب أبعده الفقد أو عدم الارتواء منه، فأجّج عاطفة توق إليه وتعلّق به جعلت ملفوظات النص تدور في فلكه، وتؤكد ذلك بتكرار المحاولة عبر تصويره من مواقع مختلفة، وبآليات متنوعة، والترميز للتغلغل في ثناياه عبر التفاصيل وذكر النواحي المتباينة.

الجدول (B)

الذي يبيّن اختلاف مرجعيات مدركات الذات المرتبطة بنسق الحب

جسد وثياب	سلوك وانفعال	طبيعة	مفهومات
جدائلها يداها شفتاها ثوبها جلبابها	صوتها، ضحكتها شهوتها أشواقها وأهواءها ترتدي وتملّ وتبدّل، تخبئ وتأمر وتغوي توقظ وتجر تذوب، وتهمي، تنسج	شفق، فضاء، الصبح مدى، المساء، غيمة، كوكب، أفق، النهر، الضياء، التراب، السماء، ظلمة، بساتين، الفجر، الحقول، السواقي، الموج، الطرقات، الغيم..	أسرارها صفاء الغيب المستحيل عبث

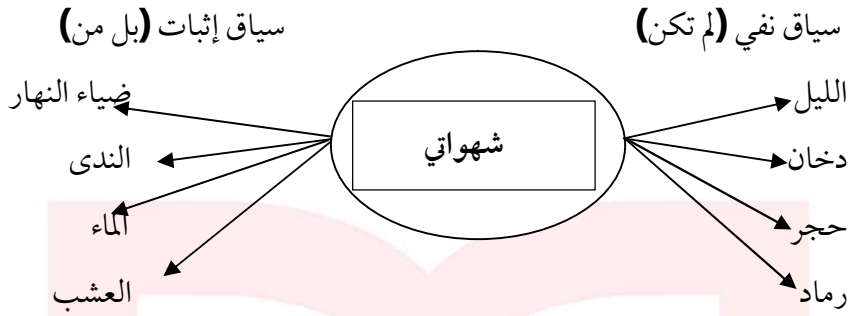
فعلاقة هذه الدوال على اختلافها بوصفها تشكّل نظاماً للتدليل بالدال المركزي **(امرأة)** تتأسّس على البعد الانفعالي لذات الشاعر؛ إذ يعد ناظماً لسيرورة العلاقات المتسلسلة ما بين الدوال ومدلولاتها ضمن السنن التأويلية والثقافية لرمز المرأة في منظومة الشاعر النفسية والذهنية.

ونتيجة لما تقدّم نجد أنّ الحب والحياة هما موضوع العلامات الشهوية في كتاب الشهوات، لذلك كان لابد من الوقوف على عنصر «الشهوة» بوصفه العنصر السيكونصي الذي يؤسس للسيرورة الشعرية؛ وهو في المستوى المورفولوجي يتّخذ معنىً معجميّاً محدّداً بالحبّ، والرغبة الشديدة، وحركة النفس طلباً للملائم أو اللذّة[1]، والشهوة في المجموعة المدروسة تدخل في المستوى التركيبي بعداً نفسيّاً وعاطفيّاً، وقد تتجاوز ذلك لتكون الموصوف الشعري كما في قصيدة «ضوء النهار»[2]: **لم تكن شهواتي / من الليل. / لم تكن من دخانٍ ولا حجرٍ / أو رماد / ... بل من العشب والماء / والندى... / وضياء النهار.** هنا نجد البناء النصي يوازي المعمار الأهوائي، فالقصيدة تقوم على توصيف الشهوات، فينفي الشاعر عنها الجمود والسلبية الحسيّة **(التبلّد)**، ويضفي عليها الانتعاش والإيجابية **(الحيوية)** من خلال تقابل إيجابية عناصر الحياة مع سلبية عناصر الموت والعتمة والجماد كما يبيّن الشكل **(٤):**

---

(١) يراجع في ذلك: مجموعة من المؤلفين، المنجد في اللغة، ص٤٠٧.

(٢) علي سليمان، كتاب الشهوات، ص ١١٣.



الشكل (٤)

يوضّح تقابل عناصر الحياة وعناصر الموت في قصيدة «ضوء النهار »

وهذه الحيوية من شأنها أن تكون فاعلة في الذات الإنسانيّة، شاحنة إياها بالطاقة الأيروسية الدافعة للحياة التي تظهر من خلال رموزها في النص من ماء وندى وعشب وضياء. وهذا ما نجده أيضاً في قصيدة «شهوة»[1] التي تتخذ من البحث والتقصّي عن ماهية الشهوة مضماراً لتكوّنها فتنطلق دفقاتها أسئلة لاهثة دون جواب:

هل هي :
- **صباح أجسامنا، نوافذها، موقظ صلصالها، باعث أشواقها، معراجها،**
- **ونار تذيب كثافتها، وتغسل عتمتها؟**
- **أم هي ظلمتها وصحراؤها ودخان تآكلها؟**
- **أم هي ضوء الحياة؟!**

وتظهر اتجاهات هذه الماهية في مجالي الخير والشر كما يشير السياق الدلالي للتراكيب الإنشائية القائمة على الاستفهام.

---

(١) السابق، ص٧٣.

وإن لم تكن الشهوة هي موصوف الشعر (موضوع الوصف) كما في المثالين السابقين، تكون قناته في الوصف؛ كما في قصيدة «صوت»[1] بحيث يجري السياق الشهوي من خلال جعل الموصوف متشهّى، ومرغوب فيه: لصوتك/ طعم الحنان/ وطعم الرضا/ ومذاق الهوى في بداياته/ فالنص يحمل المتلقي على الاشتهاء من خلال توجيه علامات النص نحو وظائفية الحواس: لصوتك/ زهو الطبيعة حين تفيق/.. ووهج الندى في ثياب الحقول/.. لصوتك/ لون البنفسج والذكريات/ورائحة الخبز والأمنيات/؛ فالصوت والطعم والمذاق واللون والزهو والوهج والرائحة ما هي إلا مدركات الحواس التي يجعلها الشاعر تتراسل فيما بينها متواشجة لتعبّر عمّا يفعله الصوت الشهيّ في سمعه.

والشاعر يريد أن يجعل الشهوة أسّاً للوجود، وأصلاً جينالوجيّاً للكائنات؛ وذلك في غير قصيدة من قصائده، فهو يبدي تساؤله في قصيدة «إعجاز»[2]: «فهل نفهم/ سرّ ارتعاش الجوانح أو معجزات الجسد؟» مومئاً إلى أنّ الشهوة أصل الحياة، فإذا ما فُقِدت الشهوة انتفت الحياة؛ وهذا واضح في تساؤلات قصيدة «تحوّل»[3]: «مَنْ أفْقَدَ هذي الأرض/ بكارتها/ من جزّ جدائلها/ من أطفأ ضوء/ أنوثتها/ من حوّلها من رحم/ يحنو/ من أنثى/ إلى ثوبٍ من حجرٍ/ من أفرغها من لهب/ الشهوات؟!!.» فالخط الانفعالي يستمر في صعوده حتّى يبلغ ذروته في ذكر أسباب العقم والجدب والفقد المتمثّلة في الإفراغ من لهب الشهوات.

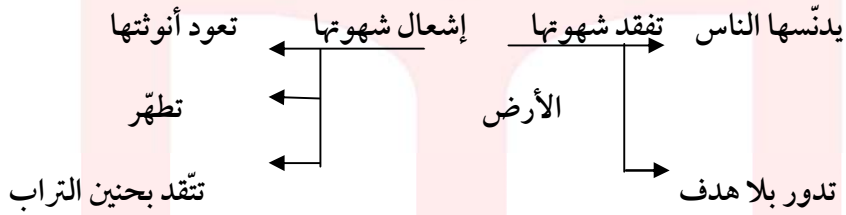
---

(١) السابق، ص١١٠.

(٢) السابق، ص ٤٦.

(٣) السابق، ص٦٠.

ويكرر الشاعر هذا المعنى في قصيدة «يأس»[1] حيث فقدان الشهوة يجعل الأرض تدور مدنّسة بلا هدف، وبعودة أنوثتها إليها وإشعال شهوتها تكسر جلبابها الحجري، وتتطهّر، وتتّقد أحشاءها بحنين التراب. والشهوة بهذا المعنى هي سر كيمياء التّحوّل والانبعاث:



وإذ «النموذج العاملي في الأساس كان يضم ستة عوامل: الذات (المتطلّعة إلى هدف)، والهدف (المستهدف من الذات)، والمرسِل (المرسِل للذات في مطلبها للهدف)، والمتلقي (للهدف الذي تسعى الذات لامتلاكه)، والمعين (للذات)، والخصم (للذات)»[2]. فإنّه من الواضح أنّ النسق النفسي (الأهوائي) يسيطر على محاور العلاقات القائمة بين هذه العوامل: علاقة الرغبة، وعلاقة التواصل، وعلاقة الصراع.

وختاماً لهذه الدراسة نجد أنّ الشهوة في كتاب الشهوات شكّلت دالاً نصيّاً (الحب، الحياة) يؤسِّس لأنساق سيميائية متعدّدة دلاليّاً وتواصليّاً وثقافيّاً، وشكّلت سياقاً شعريّاً بوصفها الموصوف المركزي فيه، أو بوصفها قناة رابطة لعناصره الدلالية، وغدت في الأعمّ الأغلب البؤرة الرئيسة لمنظور الشاعر ورؤاه، فهي أساس الحياة والوجود كما يرى الشاعر، وقد جمع لسيروراتها النصية أنساقاً عاطفية متكاملة بين عاطفة واعية وأخرى لا واعية.

---

(١) السابق، ص١١٢.

(٢) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ص١٨.

المصادر والمراجع

١ - أبو حويج، مروان، المدخل إلى علم النفس العام، الطبعة العربية الأولى، عمان، دار اليازوري، ٢٠٠٢.

٢ - بادي، محمد، «سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجية)،» مجلة عالم الفكر، العدد٣ المجلد ٣٥، يناير - مارس ٢٠٠٧، ص ٢٨٧ - ٣١٣.

٣ - برنس، جيرالد، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، ط١، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣.

٤ - بغورة، الزواوي، «العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)،» مجلة عالم الفكر، العدد٣ المجلد ٣٥، يناير - مارس ٢٠٠٧، ص ٩٧ – ١٣١.

٥ - تشاندلِر. دانيال. أسس السيميائيّة. ترجمة د. طلال وهبه. مراجعة ميشال زكريا. المنظمة العربية للترجمة. مركز دراسات الوحدة العربية. ط١: بيروت تشرين الأول ٢٠٠٨.

٦ - توسان. برنار. ما هي السيميولوجيا. ترجمة محمد نظيف. الدار البيضاء، إفريقيا الشرق ط١، ١٩٩٤. ص٤٦.

٧ - دي سوسير، فردناند، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، مراجعة أحمد حبيبي، سلسلة البحث السيميائي، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٨٧.

٨ - سليمان، علي، كتاب الشهوات، شعر، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.

٩ - ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، ط١، ٢٠٠٨.

١٠ - مجموعة من المؤلفين، المنجد في اللغة، ط٣٣، بيروت: منشورات دار المشرق، ١٩٩٢.

الأنساق الانفعالية ومسارات الرغبة
في «أمسك الأرض وأجري»
مقاربة في سيمياء الأهواء

لقد استرجعت الذات بوصفها مصطلحاً نفسيّاً حيويتها ومكانتها في الدراسات النقدية الحديثة إذ حظيت باهتمام خاص في سيمياء الأهواء بعد أن أقصتها المناهج اللسانية والبنيوية وما بعدها، وتغافل السيميائيون عنها بالتركيز على ميادين المعنى والعمل وما يتصل بها من عوامل ووظائف وبرامج سردية حتى غدت - متمثلة بالشخصية في العمل الأدبي - مجرد كائن ورقي لا يتعدّى كونه رقماً أو اسماً أو عاملاً نصيّاً تتحدّد هويته من خلال تأثّره وتأثيره بغيره من عناصر النص الأدبي. وهذا ما عبّر عنه الباحث المغربي محمد بادي بقوله: **«إنّ ظهور إشكالية الأهواء والعواطف الإنسانية في فضاء الصرح السيميائي قد أعاد مباشرة الاعتبار إلى الحياة الداخلية للذات بعدما تم استبعادها تحت إكراهات الخلفية البنيوية»**[1]. وكان لظهور سيمياء الأهواء أثره في الخروج عن ثبات البنيوية السيميائية وجمودها وانغلاقها على النص السردي دون الانفتاح على الذات والمرجع والتأويل، فحرّر الذات وأطلق فضاء انفعالاتها وأهوائها **«أنّ الهوى هو أساس**

---

(١) محمد بادي، «سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع **(**مقاربة إبيستمولوجية»، مجلة عالم الفكر، ص ٣٠٣.

الدلالة، وجوهر انبثاق المعنى»[1]، ولعلّ ذلك ما دفع غريماس ليعنون كتابه **«سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس»**[2]**. «ويعني هذا كله أن السيميوطيقا الجديدة قد انتقلت من حالات الأشياء مع سيميائية العمل إلى حالات النفس مع سيميائية الأهواء، ومن سيميائية الانفصال والانقطاع إلى سيميائية الاتصال والإدراك الكلي للأشياء والذات على حد سواء»**[3]**.**

ولقد تأسست سيميائية الأهواء على سيميائية العمل فكانت من مرحلة مشاريع لاحقة لمرحلة المكاسب على حد تعبير **د. محمد بادي**[4]، وللإفادة من الإرث السيميائي السابق نقف على التمفصل المزدوج للعلامة كما يراها هيلمسيلف، وكما نقلها عنه رولان بارت في مستويي التعيين، والتضمين، لنصل إلى تأطير التعيينات النفسية ذات التضمينات الأدبية على النموذج الآتي:

دال لفظي	مدلول نفسي	
دال نصي		مدلول أدبي

وبذلك نقف على التمفصل المزدوج للعلامة الانفعالية ذات الدال النفسي والمدلول الأدبي؛ فهي في شكلها الخارجي علامة نفسية سيكونصية

---

(١) جميل حمداوي، **اتجاهات سيميائية: التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**، دون مكان نشر، الطبعة الأولى: ٢٠١٥، ص ٢٢٥.

(٢) ألجيرداس. ج. غريماس، جاك فونتنيي، **سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.

(٣) جميل حمداوي، **اتجاهات سيميائية**، ص٢٢٠.

(٤) للتوسّع يراجع مقال: سيميائية مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع مقاربة إبيستمولوجية. عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير – مارس. ٢٠٠٧. ص ٢٨٨.

وفي مضمونها الدلالي (المحتوى الداخلي) علامة أدبية تعمل على ترسيخ شعرية النص ووظائفه الجمالية.

فالعناصر السيكونصية تدخل في تركيب النص ونسيجه عاملة على تكوين النص، وتظهر في فضاءات القراءة بوصفها علامات سيميائية لها حضورها الفاعل والمؤثّر في بنية النص الكبرى، وأكثر فاعلية وتأثيراً في بنياته الصغرى منها في الكبرى.

وإذا «**كانت فكرة الأيقونية - في مجال الإدراك البصري - هي نقطة البداية في أفق إعادة النظر في كل الوقائع البصرية**»(١) فإن فكرة القرائنيّة هي الأساس في أفق تكوين سيمياء سيكونصية؛ بمعنى أنّ العنصر السيكونصي أو العلامة الانفعالية لا تأخذ أبعادها ماهية ومهمة إلاّ من خلال الترابط والعلاقات التي تقيمها مع ممثلها وموضوعها ومؤولها. ذلك أنّ القرينة (Indice): «**تشير إلى موضوعها نتيجة لوجود ترابط ديناميكي بينها وبينه من جهة وبينها وبين حواس الشخص من جهة أخرى**»(٢). فاحمرار الوجه عند الخجل مظهر أيقوني للشعور بالخجل الذي لم يكن ليظهر علامة يدركها الآخر لولا الترابط الفيزيولوجي بين الإحساس بالخجل والجانب العضوي المكون للجسد من جهة، والترابط العرفي بينه وبين الحالة المسببة للخجل؛ من هنا تظهر العلاقات القرائنية للعلامة الانفعالية أو للعنصر السيكو نصي التي يمكن تمثيل مكوناتها بالخطاطة التالية:

---

(١) إمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية. محمد التهامي العماري، محمد أودادا، اللاذقية، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٨، ص٩.

(٢) الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة. مجلة عالم الفكر. العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير - مارس ٢٠٠٧. ص ١٠٢.

- **الحادثة المخجلة:** بوصفها إمكاناً قابلاً للتحقق في العالم المعيش للذات، إضافة إلى كون الخجل إمكانية شعورية مختزنة في الجهاز النفسي للذات قابلة للتحقق.
- **الخجل:** بوصفه موضوعاً في العلامة السيكونصية، وهو تحقيق الإمكان وتجسده عند حدوث المثير **(الحادثة المخجلة)**.
- **احمرار الوجه:** بوصفه مؤوّلاً للخجل، وهو الجانب المخبر بوقوعه وهو البرهان عليه.

فالعضوية تمتلك خيارات واسعة من المشاعر والانفعالات الملائمة للراهن المعيش، وهي تبدي انفعالها انطلاقاً من علاقاتها مع مثيرات انفعالاتها وما تقتضيه من استجابات.

ولذلك لابدّ من الإقرار بوجود «سنن قرائني» يقيم علاقة دلالية بين علامة المثير والعلامة الانفعالية، وإذا ما أعدنا النظر في التمييز الثلاثي الذي اقترحه «بيرس» سنلاحظ أنّ كل تحديد يتناسب مع ظاهرة سيكونصية أو مع علامة انفعالية بأحد أطوارها أو مستوياتها:

العلامة البيرسية	العلامة الانفعالية
العلامة في حدّ ذاتها:	
- علامة نوعية	- الشعور في اللاوعي، أي بوصفه إمكانية مفترضة قابلة للتحقق: الفرح الكامن، الحزن الكامن.
- علامة متفردة	- الشعور المتجسد **(المحين)**: فرح قائم، غضب ظاهر
- علامة عرفية	- تأثير الشعور المحقق في المتلقين: **(منعكساته)**
العلامة في علاقتها بموضوعها:	
- الأيقونة	- المظهر الجسدي المرافق: العبوس عند الغضب
- القرينة	- ارتباط الشعور بمثيره أو استجابته: حمرة الخجل

- الرمز	- ربط الشعور بلون: حزن/أسود، فرح/ أبيض
العلامة في علاقتها بالمؤول: - الفدليل (تصوير، خبر) - الإخبار (التصديق) - البرهان (الحجة، الدليل)	- شعور مركب، القهر: الحرمان والغيظ - حالة نفسية - تعليل حالة أو عقدة نفسية وتوصيفهما: تحديد رهاب الخوف وتبيان سببه لدى من يعاني منه.

وبما أنّ سيميائية الأهواء تنهض على الجانب النفسي من حياة الإنسان وما يرتبط به من مشاعر وانفعالات، وتتخذ من اللغة وسيطاً علاماتيّاً يجسّد دوالّها ويترجم مكنوناتها، فقد خصبت بيئة الشعر لتكون خير الحقول التي تصلح لممارسات سيميائية تطبيقية في مجال إيضاح حياة العلامات النفسية وانسرابها في أنساق دالّة، فالشعر فضاء لتبلور المشاعر والأحاسيس وديوان لتسجيل المطامح والرغائب، وكما تقول آن إينو: **«يعد الشعراء أول من يقدم على مجال سيميائية الأهواء، لأنهم يصيخون إلى تقلبات المعيش واضطراباته قبل أن يؤطّر في الخطاب»**(١).

وسعياً وراء تحقيق غاية هذه الدراسة المتمثلة بتتبع النسق الانفعاليوتحديد مسارات الرغبة بوصفها علامة انفعالية، أو عنصراً سيكونصياً سيدرس البحث أنساق العلامات الانفعالية في نصوص المجموعة، وانطلاقاً من الإهداء الذي يتشكّل في هيئة قصيدة تظهر الدلالات النفسية المأزومة من خلال الدوال النصية التي تتأسس على أزمة الذات ومعاناتها في خلق بذرة التواصل الإنساني الرحيم، أمام نهج الإقصاء من قبل الآخر الذي يرى الذات الشاعرة غريبة عن عالمه.

---

(١) منقول عن محمد الداهي. سيميائية الأهواء، «مجلة عالم الفكر»، العدد٣ المجلد ٣٥، يناير- مارس ٢٠٠٧، ص ٢١٣.

ففي قصيدة **«غلوكوز المكان»**[1] التي تقرّ بشهوة التواصل مع الناس بوصفه نسغ الحياة للمكان ومصدر جماله، نجد إقرار ذات الشاعر بأن الفرح الذي يغمرها في المستوى الجمعي التواصلي مع الآخر، يقابله حزن دفين في أعماقها يرافقها على المستوى النفسي الوجداني المنقطع عن الناس على مر تاريخها، ولذلك نجد في النص مرحلتين؛ مرحلة اجتماعية فرحة، ومرحلة فردية انعزالية حزينة يوضحها الجدول الآتي:

مرحلة الفرح بالتواصل الاجتماعي	مرحلة الحزن والوحدة
يحلو المكان بأهله / وبناسه/ يا من يراني عالقاً بلباسه/ خذني إليك إليّ/ إنّي مفردٌ/ من أسرة التغريد/ لست بآسه	لكنّ حزني / ظلّ ينبت في دمي/ بحراً يمدّ خطاهُ/ ليلُ يباسه/ أسيان أمشي/ نحو دربٍ مفلسٍ/ من أخمص التاريخ / حتى راسه

فالفرح والحزن هنا باتيمات (Pathemats)؛ أي وحدات انفعالية، أسّست لتشكيل الصراع والأبعاد الدرامية في موقف الذات من المكان **(العالم)**، وحدّدت مسارات الرغبة بالتطهّر من المشاعر السلبية القاهرة التي تسيطر على الذات الشاعرة في وحدتها، وتجعلها مستلبة في امتدادات المكان المزدهي بأهله والمزدان بالعلاقة التي تقرنهم به. فشهوة التواصل بهذا المعنى النصي الجدلي تشير إلى كونها علامة انفعالية ذات طابع قرائني، إذ ترتبط بالأفراد ارتباطاً دينامياً وثيقاً، وترتبط بمشاعره بوصفها رغبته وحاجته النفسية، وهي علامة قرائنية نوعية تمثل نفسها وتصف ذاتها **(عالقاً بلباسه)**،

---

(١) منير خلف، أمسك الأرض وأجري. دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. وزارة الثقافة. ٢٠١٦. ص ٧ - ٨.

ثم إنها علامة قرائنية فرديّة إذ تتجسّد بشعور قائم في ذات الشاعر دون النظر إلى فاعليتها وتأثيرها فيه، وأخيراً - في مستوى النظر إليها بذاتها بوصفها علامة نفسية - هي علامة قرائنية عرفية إذ إنها قانون عضوي في أبناء الجنس البشري ولا يمكن الحديث عنهم ووجودهم بمعزل عن دور المجتمع في حياتهم وبقائهم. أمّا من حيث علاقتها بموضوعها فهي كما ذكر البحث سابقاً قرينة انفعالية تحيل على تواصل الفرد وارتباطه بالحياة والمجتمع. أمّا من حيث علاقتها بمؤولها؛ فتكون إيجابية عند تحقّقها: يحلو، أهل، أسرة، التغريد... وتكون سلبية عند انتفائها: حزني، ليل، يباس، أسيان، مفلس... وعموماً يمكن التعبير عن دال تعيينها ودال تضمينها على النحو الآتي:

أهل / أسرة	تواصل / تعايش	
يحلو المكان بأهله / أسرة التغريد		تناغم المجتمع الإنساني

وفي قصيدة **«على الشاطئ اللغويّ»**[1] نجد سيرورة الانفعال تبدأ من نقطة التشاطؤ ما بين اللغوي المتخيّل والواقع المعيش، أي أنّ الذات المقهورة من واقع الحياة المأساوي تجنح لبديل لغوي لا يكون بحال من الأحوال أكثر شفقة ورحمة من الواقع المزري المعيش؛ فالقصيدة تصوّر برزخاً ذا فضاءات تخيلية احتمالية، بحثاً عن توازن في الشعور، وهروباً من وطأة اليأس والإحساس بالحسرة التي استحالت إلى ألم دفين. وتأتي دفقات القصيدة لترسم محاولات التحوّل والتبدّل في ذات الشاعر لتقف عند حدّ الإدراك أنّ خلاصها في قصيدة لم تأت، وحكاية حالمة كناي جريح، وباب على مركب الغيم آن له أن يفتّح باسم الحياة. على النحو الآتي:

---

(١) السابق من ص٩ – ص١١.

التموقع النصي	الشعور المرافق	القرينة النصية
الشاطئ اللغوي	الألم	مرضت، رميم، عاجز، دمع، القتيل، جريح
	الأمل / التفاؤل	تلفّحت، حاولت، أتدفّأ، أستعيد، أتشهّى، القصائد، باب، الحياة
ما بين الواقعين	الحسرة	شارد، ذكرى، خبأت، رعشة، غيّر، أهمل، لم تأت.
	التمنّي	ممالك، قلبي، قمر، مطر، نبض، السكينة، المعاني، الغيم

إذا كانت سيمياء العمل في العرف الغريماسي تقف على تيمات النص التي تعبّر عن الدور الموضوعي للفعل، فإنّ سيمياء الأهواء تقف على الباتيمات فيه **(**Pathematic role**)**، والدور الذي تؤدّيه يتعلّق بالولع والعواطف[1]، والنصوص الشعرية تتأسّس على العاطفة من جانبين: **أولهما:** العاطفة التي يطغى عليها **الفعل الإدراكي**؛ أي التي يسيطر فيها الوعي والإرادة على مجرد كونها عاطفة، ولطالما كان حدس الشاعر ووعيه وإرادته نبراساً ومنارة لأبناء مجتمعه. فها هو الشاعر يبدي التزاماً - بالمعنى التقليدي لهذا المصطلح - بقضية وطنه وأرضه التي شب وترعرع على خيراتها، فتظهر عاطفته **بأنساق متجاذبة مع هذا الوعي والإدراك**؛ منها نسق تثبيت الهدف، إذ تغدو الذات ملتزمة به. والقصائد التي ارتكزت على هذا النسق في المجموعة كثيرة منها: **«سنظلّ في الحسكة»**[2] فقد زعزعت ظروف الحرب استقرار علاقة الشاعر في المكان وأنتجت ردّة فعل تتمثّل بإصراره على التمسّك فيه ومقاومة كل العوامل التي تضغط عليه للنزوح عنه، يقول: **«ما زلت**

---

(١) ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، القاهرة. ٢٠٠٨. ص١٤٥.

(٢) ص١٢ – ١٤.

في الحسكة/ أمشي على شوك الغياب/ أعدّ أحبابي الذين فقدتهم،/ وأردّد الكلمات/حسب مخارج الأوجاع،/.... وأرثي حنطتي/ وقميص ذكراها البعيدة/ كي أفسّر فيّ معنى الحبّ/ راء الحرب/ من قلب المكان/ وسكتة الحركة/ سنظلّ في الحسكة». فالهدف الذي هو البقاء والمقاومة للحفاظ على الوطن يؤطّر الملفوظ الشعري بعاطفة جياشة تخطّ للذات مسراها ومنهجها المقاوم لجميع الويلات المحتملة من جراء الإصرار على التمسّك بالأرض وذكرياتها. فيكون **البرنامج الاستهوائي** لهوى الحب في هذه القصيدة:

[و.ب] (وضعية ابتدائية للذات المحبّة**):** التمسّك بالحسكة، ⟸ **[ض] (**اضطرابها**):** المشي على شوك الغياب، إحصاء الأحباب المفقودين، ⟸ **[ص] (**صراع**):** الرثاء، والتفسير لمعطيات الحرب، ⟸ **[ح] (**الحل**):** الحب والتمسك بالمكان، ⟸ **[و.ن] (**وضعية نهائية**):** سنظلّ في الحسكة.

كذلك نجد قصيدة **«أمسك الأرض.. وأجري»**[1] التي جاء فيها: **«مشارف البعد/ تستجدي عواطفنا/ لتجعل البردَ/ في قمصاننا قُبلا/.. قميصُها وحدهُ/ لا بدّ يجمعنا/ في خيمة الحبّ/ هذي الأرضُ/ كي نصلا».** والمقبوس يعزي إلى العاطفة **(**الحب**)** دورها في تحولات الذات وتوجّهاتها نحو تحقيق الأهداف المتوخاة، تلك التي تزيّن لها الأطراف المتنازعة. ومنها أيضاً نسق إرساء الحقيقة والعناية بالمعرفة الدقيقة، وما يرتبط بهما من نصرة للحق وإزهاق للباطل، وفي هذا السياق نجده يدين الاعتداء على الناس وسلبهم أمنهم، كما في قصيدة **«إلى قاتلٍ ما..»**[2] إذ يستشرف مصيره بقوله:

(١**)** ص٢٥ – ٣٦.

(٢**)** ص٣٧ – ٤١.

«ولم يك/ يعلم أنّ الدماء/ التي سوف تُهرقها / يدُهُ الخائنه/ سوف تُحرقُ أخضره/ وتزلزلُ/ أركانَهُ الداكنة». ومن الجلي الواضح أنّ عاطفة الغيرة على الناس الأبرياء، وعاطفة السخط والغضب على المجرمين هي المحرّك الأساسي لهذا الوعي.

وثانيهما: العاطفة إلى تطغى على الفعل، بمعنى الهوى الذي يتجاوز العقل، وهي تتحكم بالتلفّظ الشعري من خلال: **أولاً: «علاقة غير مستقرة بين الذات والهدف»**[1] إذ تصبح العاطفة محرّكاً للذات نحو تحقيق أهدافها أو ضحية لهذه العاطفة، فهي تتحوّل وتتغيّر تحت إمرتها وقوة سلطانها، وهذا ديدن الشعراء العذريين الذين أورثوا الشعراء سنّة وصف عذابات الذات في سبيل الحب والتلذّذ بها، على نحوٍ مازوشيّ، وفي هذا السياق نجد أطيافاً للذات التي عذّبها الحبّ كما في قصيدة **«قبل فوات القرنفل»**[2] التي تتّخذ من السياق الإنشائيّ فضاء تتشظى فيه عاطفة الذات أسئلة توجّه كالسهام العاشقة إلى أنثى مخاطبة وفيها يقول: **«من أين أبدأ بالقرنفل؟/... فكيف أسلك دربَكِ المملوءَ/ بالنكرات؟/ حولي فضّةٌ/ ذهبٌ../ مدائنُ من زمرّد جسمكِ الورديِّ/ أحلامٌ يزيّنها/ سرير الوجدِ،/ بعدَكِ../.. وأنا المعبّأ بالخسارةِ/... في غروبٍ لا يهاجرُ/ نحو حدسي،/ أدركُ الخيباتِ/... ومرحلةَ انتظاري كلَّها/ وحنينَ ذاكرتي/ وطفلَ خسارتي/ وشحوبَ أيّامي الثقال..»** ويتواصل أسلوب الطلب الإنشائي الذي ينبثق عن حاجة الذات وهواها، ويستمر في قصيدة **«السراب»**[3]: **«كم أنادي عليك/ فلا تتركيني صدى/ ولا توصدي**

---

(١) ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ص١٧١.

(٢) ص١٥ – ٢٤.

(٣) ص٤٢ – ٤٧.

الباب/ في وجه قلبي،/ لا ترهقي الموت فيَّ،/ ولا تختمي ألق الموج». فالعلاقة بين الذات والهدف المرغوب فيه غير مستقرة، مما يعكس على الذات إلحاحاً وإلحافاً في سعيها المحموم نحو هدفها المنوط بعاطفة الهوى التي تجعل نتاج الذات الشعري يتخلّق بها ويسير في مسارها وسياقها.

ثانياً: العاطفة الناجمة عن فقد وغياب، وهي استكمال لنسق العلاقة غير المستقرة الآنفة الذكر، فالهدف المرغوب أبعده الغياب، فأجّج عاطفة توق إليه وتعلّق به، ونجد في المجموعة قسماً خاصّاً بذلك يعنونها الشاعر بـ **«رسائل غير عاجلة»** ويظهر العنوان تناقضاً يعكس غموضاً موظّفاً؛ إذ إن الهدف المنشود هو المرسَل إليه فهو غاية الانفعال ومقصده، أمّا تلك الرسائل فلا تغني عنه، ولا أدلّ على ذلك من مضامين تلك الرسائل ففي الأولى **«رصيد قلب»**[1] يقول: **«أيا طفلَ قلبي/ تمهّل قليلاً/ وخذني إليّ/ وخذني إليك»**، وفي الثانية **«ككوثر الشعر»**[2] يقول: **«وتنشط دورة عشقي/ سلاماً/ إلى كوثر الشعر/ في شفتيك».** وفي **«رحلة النفس»**[3]: **«أجيء نحوك/ مشتاقاً/ وبي وجعٌ/ كأنّني شهقةٌ/ في ليل محتبس».** وفي **«إلى... خديجة»**[4]: **«سلاماً / إلى حنطة الوقت/ تقرأ في شفتيك/ سنابلَ روحي/ تُزمِّلُ جوع الخرائط للنهر،/ تحمل أسماءه الذهبيةَ/ للمتعبينَ نداءً طويلاً».** وفي **«اتّحاد»**[5]: **«هل بعدَ نارِ الوجدِ/ إلاّ هالةٌ/ في ضوئها / الجسدان يتّحدان؟!»**

---

(١) ص ٥٧ – ٥٩.

(٢) ص٦٠ -٦٢.

(٣) ص٦٥ -٦٧.

(٤) ص ٧٠ – ٧٣.

(٥) ص٧٤ – ٧٦.

نجد في هذه الرسائل عاطفة واحدة كأنها السلك الناظم لها وهي عاطفة الحب ونشدان الوصال، وأنّ الغياب هو الذي يزكي جذوة هذه العلاقة الناشبة في الأعماق، يقول في «**رحيق معناكِ**»[1] «**ما زلت/ أذكر أنني أهواك/ وأرى/ بقلبي ما جنته يداك/ وبرغم هذا البعد/ أدرك أنني/ عصفورُ ضوءٍ/ يرتقي بنداك**». وفي «**فراشة صوتك**»[2]: «**يا أنت/ صوتُكِ/ واحةٌ من نرجس،/ أمشي إليك/ كمن يشيرُ لكوكبٍ/ يحتاجُ رقّةَ ضوئه/ ليسيرَ نحو يديك**». إنّ سيطرة العاطفة الطاغية على الوعي والإدراك تظهر من خلال آليات عديدة كالموسيقى والتوزيع وشعرية التعبير والصور الفنية بحيث تكون منسجمة مع الحالة النفسية ونسقها الانفعالي، إذ تعمل هذه الآليات على نقل الشحنة العاطفية وتفرغ النفس من توترها وبالمقابل تزيد العاطفة من فاعليتها وتألّقها. ويجدر بالذكر أن الشاعر قد جعل القسم الأخير - القسم الرابع - من مجموعته رسائل وجّه كلًّا منها لأحد أصدقائه وعنون القسم بـ«إليهم»، فكان امتداداً لقسم «رسائل غير عاجلة» فالعاطفة تنتظم في نسق العلاقة الناجمة عن غياب، يجعله الشاعر حضوراً في سياق الاتصال الفني بينه وبين المرسل إليه، من خلال مسار الرغبة والنسق الاستهوائي وفي قصيدة «**طعنة في الظهر تكفي**»[3] نجد مشاعر الحزن والحسرة واليأس والندم بوصفها علامات عاطفية يبديها النص «**هي طعنة في الظهر تكفي/ كي نواصل دربنا نحو الفناء/ إننا نزمّل خوفنا بقرنفل الكلمات/ ... ونبكي بين أطلال الرثاء/ ما زلت أطعن بعضي المفقود/ أركض في الشوارع/ أقطف اللحظات/ ثم أعود نحوي**

---

(١) ص ٧٧ – ٧٩.

(٢) ص ٨٠ – ٨١.

(٣) ص ١٣٠ –١٣٦. وضع الشاعر عتبة سردية تقول: إلى الصديق الشاعر صلاح إبراهيم الحسن.

حاملاً/ وجع الحروب/ النازفات بلا دماء/.... فقل لغيرك: طعنة في القلب/ تكفي كي نظلّ بلا ارتقاء». إن هي إلّا لواعج نفس معذّبة تشكّل مفردات الرسالة إلى ذلك الغائب الذي يزيد غيابه من شدّة العاطفة وعنفوانها. وفي قصيدة **«وحيداً تكون»**[1] يتضاعف الغياب إذ إنّ الرسالة شكل من أشكال العزاء لأديب غيّب الموت والده، وتزدوج مسارب الانفعال ما بين حزن ومواساة وشدّ أزر وتطمين، يقول في ختامها: **«وأن تتأمّل نفسك باكيةً/ مثلَ كلّ وحيد/ يحاول ألذا يكون وحيداً/ وأن يستمرّ أمام الصغار/ وأمٍّ لهم/ أو رفيقة درب أبيهم/ سعيداً سعيدا».**

وإذا كانت الرسائل الثلاث السابقة تتأسس على مشاعر الحزن والخيبة والانكسار فقد ختم الشاعر مجموعته بقصيدة أسّمها الوجداني هو الحبّ والتفاؤل والفرح وهي بعنوان **«عهد اليراع»**[2] ومما جاء فيها: **«فيا أيها الإنسان/ أطلق نداء ما خُلقنا له/ في صحو حال أخوّةٍ/ ... سنبقى في عهد اليراع/ حدائقاً/ أزاهرها الإبداع/ في كل كلْمةٍ».** وهكذا نجد أن العاطفة المتغلبة على الإدراك والعقل أي التي لا يمكن ضبطها تصنع أنساقها في الخطاب الإبداعي، وقد وقفنا على نسقين منها، ويأتي نسق أخير لهذا النوع من العاطفة وهو:

ثالثاً: «الأوجه المحدّدة: إذ تتسم العاطفة العميقة والعاطفة المشبوبة غالباً بالمفاجأة في اكتشافها، ففي لحظة ما لا تفهم الذات ما يعتريها، وفي اللحظة التالية، يتجلى كل شيء لها، وفجائية التجلي تصبح علامة بارزة للعاطفة

---

(١) ص ١٣٧ – ١٤٠. وضع الشاعر عتبة سردية تقول: «إلى الصديق القاص داود الفريح وحيد أبيه في فقده».

(٢) ص ١٤١ –١٤٥. وضع الشاعر عتبة سردية تقول: «إلى الصديق الشاعر صالح محمود سلمان».

وقوتها»[1]**.** وهنا نقرأ قسماً ثالثاً في المجموعة أفرده الشاعر تحت عنوان **«أيقونات الوحشة»** وهي قصائد ذات تنطلق من لحظات غموض قبل تكشّف موضوعاتها، ثمّ لا تلبث أن تنبلج في الوضوح عندما يظهر أساسها العاطفي، فهي دفقات شعورية لا يكتمل بنيانها ومعماريتها إلا بانجلاء مسارها الانفعالي، ولذلك جمعت تحت عنوان أيقونات الوحشة، تلك الوحشة التي تعتري النفس فلا تستطيع تحديد ما يعتريها إلا باكتمال الأيقونة؛ وأولها **«رحلة»**[2]**: «الأفضل أنّي لا أذكر شيئاً/ حين خرجت من الـ.../ لا أذكر أشياء تخصّ الرحلة.../ رحلة هذا الموت الأخضر/... حين تذكرت/ظننت بأن الجرح/سيبقى مشغولَ القلب/ وأني لن أتذكر إلا نسياناً/ يشطب ما في الذاكرة العمياء/ من الأوقات،/ يمسكني/ في البعد الأعتى من قلبي،/ يقذفني.../ فوق/ رصيف الأموات».** إنّ ذات الشاعر تجهل ما يعتريها، بل لقد نسيت التفاصيل، وحتى اسم ما تتعلّق به هذه التفاصيل، ثمّ لا تلبث أن تتبيّن ما يعتريها من خوف وأسى من رحلة الموت النشيط، وعندما بدأ يتذكر انفتحت الذاكرة على الحزن والألم القاتلين، إنها أوجه محدّدة للعاطفة، ببعدها السلبي العنيف. وفي الثانية **«ضيف»**[3] يكون الوجع هو الضيف، وهو الوجه المحدّد للعاطفة التي تحدّ النصّ بآلامها وتحاصر الذات بها حتى أصبح إدماناً **«وجعٌ أدمنت مهارته وهواه، فظننت بأني أتماهى فيه/وبأنّي أهواه».** وكذلك في قصيدة **«وحشة المعنى»**[4] يبقى الوجع بؤرة النص ومنطلقه ومستقرّه، فالشاعر يستهل القصيدة

---

(١) ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ١٧٢.

(٢) ص ٩٥ – ٩٦.

(٣) ص ٩٧ – ٩٨.

(٤) ص١٠٣ – ١٠٧.

بقوله:«**وجعٌ/ كقامة جرحي العاتي/ يشرّدني،/ ويبعدني/ عن اللذّات**»، وفي غير قصيدة يكون الإحساس بالغربة هو الوجه المحدّد لعاطفة الشاعر؛ ففي «**حارس العدم**»[1] تتشكل مظاهر الغربة في أكثر من تيمة نصيّة، وتتلاحق مشاعر البؤس والشقاء لتصل في النهاية إلى غايتها في غربة الذات: «**لم تعد أحداً../ ولا أحدٌ سيبكي/ خلف موكبك المسافر/ في التبدّد/ لا أحد**». وفي قصيدة «**صوت الغريب**»[2] التي تنبئ عتبتها الأولى عن محدّد وجهتها الانفعالية، يجد الغريب حياته وحنينه في عوالم الأبدية، وذلك بفعل من غرّبوه عن حياته وعن واقعه؛ «**شرّدوا أحفاد غربتك العقيمة/ تحت ظلّ «الاقتصاد»/ وفتّشوا في ركن قلبك عن بلادٍ/ لا تفتّشُ عن أحد**». ولا تبتعد قصيدة «**أزدادُ فقداً**»[3] عن هذا السمت العاطفي؛ إذ يقول: «**أزداد على شبّاك الفرقة/ فرداً .. فردا/ يحرثني ندمي الجائر،/ تشتد عظام الوحشة/ في جسدي،/ وأصيرُ غريباً منهدّا**». ليختتم هذا السفر القاتم المؤسَّس على الوحشة والاغتراب بقصيدة «**كأنّها...**»[4] التي يضمر فيها أيقونته حتى نهاية القصيدة وإذ هي أيقونة الوحشة «غربته»؛ التي يقول فيها: «**فربّما أجيزُ غربتي/ وأمنحُ الغريبَ في قصيدتي/ فردوسَها الجديدَ/ في معارج الحريق**».

وهكذا نجد عاطفة الشاعر قد اتّخذت نسقين انفعاليين رئيسين، تولّدت عن كلّ منهما أنساق فرعيّة تبيّن المسارات الجهوية لذات الشاعر

---

(١) ص ٩٩ – ١٠٢.

(٢) ص١٠٨ – ١١١.

(٣) ص ١١٢ – ١١٤.

(٤) ص ١١٧ – ١١٨.

ومسارات رغبتها، ووجوب موقفها، واحتمالات معارفها، وإمكانات قدرتها، فتحددت أهواؤها وتوجهاتها بوصفها عناصر سيكونصية تؤسّس لانبلاج الدفقة الشعورية وتشكيلها في فضاءات النص وطرائق تعبيره وأساليب انكشاف هذه العاطفة وتعرية مكامنها.

المصادر والمراجع

١ - إيكو، إمبرتو. سيميائيات الأنساق البصرية. محمد التهامي العماري، محمد أودادا، اللاذقية، دار الحوار . ط١، ٢٠٠٨.

٢ - تشاندلِر. دانيال. أسس السيميائيّة. ترجمة د. طلال وهبه. مراجعة ميشال زكريا. المنظمة العربية للترجمة. مركز دراسات الوحدة العربية. ط١: بيروت تشرين الأول ٢٠٠٨.

٣- حمداوي، جميل، اتجاهات سيميائية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، دون مكان نشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٥.

٤ - خلف، منير. أمسك الأرض... وأجري. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق. ٢٠١٦.

٥ - غريماس، ألجيرداس.ج، فونتنيي، جاك، سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.

٦ - ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، القاهرة. ٢٠٠٨.

٧- مجلة عالم الفكر(السيميائيات). العدد ٣ المجلد ٣٥، يناير - مارس، ٢٠٠٧ :

المقالات:

١ - د. الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)

٢ - د. محمد الداهي، سيميائية الأهواء.

٣ - د. محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجية).

سيمياء الذات في
مجموعة «في خرائب الأثر»

تبدي السيميائيات استعداداً للخوض في قراءة كل الميادين المعرفية، وتحليلها، وكشف بنياتها العميقة، وبرامج عملها؛ وذلك لامتلاكها أدوات ومناهج فاعلة على المستويات المختلفة للتشريح الإفهامي للنصوص. فقد تعدّدت مدارسها واتجاهاتها وتياراتها حتى غطّت - أو كادت - جميع نتاجات الفكر البشري وإبداعاته. وإذ تعددت مسالكها ومناهجها، فقد استقت مبادئها وقوانين عملها من منشأين هما: المدرسة الأوربية المتأسّسة على أعمال سوسير، والمدرسة الأمريكية المتأسّسة على أعمال بيرس.

وقد مرت سيمياء مدرسة باريس بمرحلتين متلاحقتين؛ مرحلة كلاسيكية نشأت في ستينيات القرن العشرين تندرج **«داخل التيار الشكلاني البنيوي للسانيات(سوسير/هيلمسليف)»**[1]، تسمّى في مرحلتها الحداثية سيمياء العمل ذات النزوع الموضوعي إذ إنها تولي اهتماماً بحالة الأشياء، **«وتهدف إلى تحليل الخطاب بحثاً عن البنى العميقة الثاوية، واستجلاء تجلياتها السطحية والظاهرة عبر المسارين: السردي والتوليدي»**[2]. معتمدة على مكونات للنص

---

(١) محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع **(**مقاربة إبيستمولوجية**)**، مجلة عالم الفكر**(**السيميائيات**)**. العدد ٣ المجلد ٣٥، يناير – مارس، ٢٠٠٧، ص ٢٩٠.

(٢) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية: التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، دون مكان نشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٥، ص ١٠٦.

تتمثل بالمكوّن التركيبي، والمكوّن الخطابي، والمكوّن الدلالي، ومن أدواتها المربع السيميائي، والبرامج السردية والنحو العاملي أو الوظائفي. لذلك سمّيت بمرحلة المكاسب لأنّها كانت المهاد النظري للاتجاهات السيميائية اللاحقة، ويؤخذ عليها أنّها تقصي العنصر الإنساني لصالح الجانب الموضوعي، وتنظر في النصوص نظرة سكونية ثابتة. ومرحلة معاصرة نشأت في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، جاءت في سياق حركة ما بعد الحداثة بوصفها ردّاً على المقولات البنيوية، وتسمّى مرحلة المشاريع لأنّها أفادت من التأسيس السيميائي في المرحلة الكلاسيكية، وقد **«انفتحت على الذات والمرجع والانفعالات والجسد والتوتر والتأويل، فظهرت السيميوطيقا الذاتية مع جان كلود كوكي، وسيميوطيقا الأهواء مع جاك فونتاني وغريماس، وسيميوطيقا التوتر مع جاك فونتاني وزلبربيرج»**[1].

ولعلّ سيمياء الذات من أهم نتاجات مرحلة المشاريع؛ لأنّها لا تكتفي بمعطيات العلوم المعرفية **(الإبستمولوجية)** على امتداد تاريخها الكلاسيكي والمعاصر، بل تجعل منها أدوات إجرائيّة في إعادة قراءة الذات البشرية وتشكّلاتها في معطيات العلوم والفنون، وتحيلها علامة في عوالم هذا التشكّل، فتدرسها شكلاً ومضموناً، كموناً وظهوراً، غياباً وحضوراً، فاعلية وانفعالية إلى ما هنالك من فاعليات متقابلة للحياة. فتفتح بذلك باب التعرّف عليها على مصراعيه، فتارة تجعل منها وحدة ذريّة **(متناهية في الصغر)** في إهاب العوالم الواقعية والمتخيلة، وتارة تدخل في عوالم نواتها ومداراتها لتقرّ بأنّ ما كان خارجها من امتداد الأكوان واتساع الوجود لا يكاد يكون بحجم ما في

---

(١) السابق. ص ١٠٦.

دواخلها. فالذات «**هي بؤرة هذا العالم، منها يبدأ الخلق، وفيها تهمهم كلمة السر، وإليها ينتهي تطواف العالم وعطشه، إليها تنتهي مرحلة السعي والعذاب المستديم، لا شيء يسبقها، فهي الأصل والولادة والمنبع والمصبّ**»[1].

ولربّما كانت هذه المكانة للذات موضوعاً، وللسيمياء منهجاً دراسيّاً، دافعاً لجان كلود كوكي ليكون رائداً في دراسة سيمياء الذات، واضعاً اللبنة الأولى في هذا الاتجاه، ساعياً إلى «**دراسة الذات الحاضرة في علاقتها بالذات الغائبة أو شبه الذات**»[2]. هادفاً إلى «**استجلاء القوانين السيميوطيقية التي تتحكم بالذات على مستويي التلفظ والإدراك، وبيان علاقة هذه الذات بعالم الأشياء على مستوى الإدراك مضموناً وتعبيراً**»[3].

إنّ ما قام به دارسو العوامل في البنيات الحكائية والنصّية (بروب، غريماس، سوريو...) هو التركيز على الوظائف الحكائية وعواملها، أي دراسة العناصر الثابتة والمتحوّلة على مستوى نقل الأحداث عبر برنامج سردي مرتبط بالذات ارتباطاً وثيقاً، وهذا ما يفهم من وصف جيرالد برنس للنموذج العاملي إذ جاء في معجمه «المصطلح السردي»: «**والنموذج العاملي في الأساس كان يضمّ ستة عوامل: الذات (المتطلِّعة إلى هدف)، والهدف (المستهدف من الذات)، والمرسل (المرسل للذات في مطلبها للهدف)، والمتلقي (للهدف الذي**

---

(١) عبد العالي بوطيب، «الكتابة النسائية: الذات والجسد»، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٥٩، المجلد ١٥، بيروت ٢٠٠٦، ص١٠٢.

(٢) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية: التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية. ص١٠٧.

(٣) السابق ص ١٠٧. جاء في المتن تصحيح عبارتي: «تتحكم في الذات»، و«على مستوى التلفظ والإدراك».

تسعى الذات لامتلاكه)، والمعين (للذات)، والخصم (للذات)»[1]**.** والملاحَظ أنّ السيرورة السردية لتحقيق النموذج العاملي تسير في ظلِّ المكوِّن الذاتي؛ وكأنّ كينونة الذات وموقعها في سيرورة النموذج هي التي تحدّد جميع الأدوار العاملية، وتملي عليها وظائفها**.** فكيف تمّ إقصاؤها من سياقات الدراسة السيميائية في ما يسمى سيمياء العمل**.**

لقد جاءت المناهج الجديدة للسيمياء لتهتم بالذات الإنسانية ومشاعرها وانفعالاتها وتوترها، غير أنّ هذه المناهج استندت إلى مقولات السيميائية الكلاسيكية في كثير من إجراءاتها، إذ درستها وفقاً للبرنامج السردي الذي وضعه غريماس تطويراً للوظائف التي اقترحها بروب؛ ففي عرض وظيفة **الاستحواذ**[2]Appropriation يُقدم المثل الآتي**:** أنا **(الذات الكامنة)** أشتري **(فعل أنا الذات)** تذكرتين للمسرحية **(هدف ذو قيمة)**، وعلى نحو تجريدي يمكن أن تعرض هذه الجملة في هذا المخطط**:**

ذ١	ذ٢	هـ
ذات حالة	ذات فعل	هدف ذو قيمة**:** تذاكر

---

(١) جيرالد برانس**.** المصطلح السردي **(**معجم مصطلحات**).** ترجمة**:** عابد خزندار، مراجعة وتقديم **:** محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، ط١**:** ٢٠٠٣**.** القاهرة**.** ص ١٨**.**

(٢) «يحدّد التّحوّل الذي يتم عن طريق استحواذ ذات كامنة Subject of state على هدف ذي قيمة عن طريق جهدها الخاص، أي بواسطة فعل تدبيري**...»** للاستزادة**: -** ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا**.** ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، القاهرة**.** ٢٠٠٨**.** ص٤٢**.**

فسيميائية العمل **«بتركيزها على مفاهيم الحالة والعامل والتحويل، بوصفهم شروطاً لقيام التركيب، تكون قد أغفلت إمكانات مفهوم الحالة الذي أفرغته من طاقته الحيوية، فالحالة قد تشكل، في المقابل، بالنسبة إلى الذات الفاعلة، بداية أو نهاية للفعل؛ فهناك مثلاً «حالة أشياء» العالم التي يتم تحويلها بواسطة الذات، وهناك «الحالة النفسية» للذات المؤهلة في انتظار الفعل»**[1].

ونظراً لخصوصية سيمياء الذات بوصفها تياراً جديداً فقد اجترحت من منطق الجهات سيميوزها الخاص بها، إذ كتب غريماس مقالاً خصصه لـ: **«جهات الذات»** جاء تأسيساً لسيميائية الحضور وأهواء الذات، **«يهتم هذا المقال بدراسة تكييفات الذات الاستهوائية باستحضار منطق الجهات (القدرة، الإرادة، الرغبة، الواجب)»**[2]. ولابد من التذكير بضرورة إضافة جهة المعرفة. ومن هذا التوجّه ينطلق مشروع جان كلود كوكي لاستجلاء العلاقات بين الذات والموضوع ذي القيمة؛ وليحدّد أنماطاً للذات في النص؛ فالذات التي تمتلك هذه الجهات هي **الذات الحاضرة**، والذات التي لا تمتلك شيئاً منها هي **الذات الغائبة**، لأنها تفتقد قدرة الحكم والتقويم، أمّا **«شبه الذات فهو عامل يتنقّل من الوعي إلى اللاوعي ويتصرّف من غير وعي ولكنه يسترجع وعيه بسرعة حين يعي حركاته»**[3]. ويجعل للذات من وجهة أخرى نوعين: الذات المتلفظة، والذات الإدراكية، ويحدّد **«بنية عاملية ذات علاقة ثلاثية العامل الأول يحيل على الذات**

---

(١) محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع **(**مقاربة إبيستمولوجية**)**، ص٣٠٧.

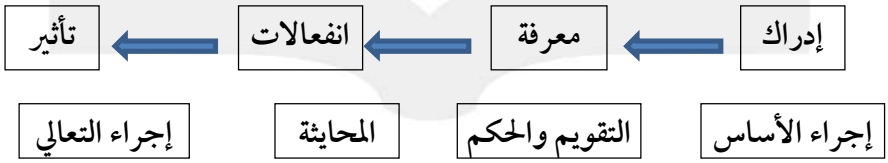
(٢) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية. ص ١٢٢.

(٣) السابق، ص ١١٥.

الحاضرة، ويسمى بعامل الحكم والتقويم، أو يحيل على الذات الغائبة التي تسمى بالعامل الوظيفي أو العامل الهووي؛ والعامل الثاني يتعلق بالموضوع؛ والعامل الثالث يتحدد بالسلطة والقدرة، وهو قريب من مفهوم المستقبل»[1].

أمّا على المستوى الإجرائي فقد **«حدد جان كلود كوكي مجموعة من الإجراءات المنهجية التي تستند إليها السيميوطيقا الذاتية في تحليل الخطاب، وتتكون من أربعة مكونات: إجراء الأساس (الجسد)، وإجراء التقويم والحكم (العقل)، وإجراء المحايثة (القوى الداخلية)، وإجراء التعالي (القوى الخارجية). والمقصود من هذا كله أن الإجراء الأول يتعلق بمسار إدراك الظواهر بواسطة الجسد، وإجراء التقويم الذي يقوم على الاستدلال العقلاني أو البرهنة الذهنية، وإجراء المحايثة الذي يرصد القوى الداخلية (الأهواء والانفعالات)، وإجراء التعالي الكوني أو الرمزي الذي يتعلق بالقوى الخارجية المؤثرة في إجراء الأساس (الجسد)»[2].**

ويمكن تلخيص هذه الإجراءات بالخطاطة الآتية:



وبناء على ما قدمه كوكي وعلى جهات الذات وفقاً لغريماس، تُدرس الذات بوصفها علامة متحوّلة في سياقات تحركها، وعاملاً في بنية السيميوزيس **(**سيرورة الدلالة**)** الذي تكونه مع موضوعها القيّم، تتغيّر أدواره

(١) السابق، ص١١٢.

(٢) السابق، ص ١٢٠.

وفقاً لجهاتها، وتوجّهَي الانفصال والاتصال مع الموضوع، وموقعها منه وتأثرها وتأثيرها بالقوى الداخلية والخارجية قياساً لها. وانطلاقاً من هذه المنظورات يقدّم هذا البحث مقاربة سيميائية للذات في مجموعة شعرية لموهبة تشهد بلسان حالها مكانتها الإبداعية، وهي مجموعة **«في خرائب الأثر»**[1].

تشكل الذات في هذه المجموعة أساساً جاذباً لموضوعاتها، ومركزاً للعلاقات التي تربط التيمات المختلفة بعضها ببعضها الآخر، انطلاقاً من كونها ذاتاً شاعرة؛ فهي ذات حاضرة تتخذ لتبدياتها وهيئات حضورها أدواراً متباينة، متناقضة حدّ الإلغاء والتلاشي، لتصبح ذاتاً صفرية معدومة الأثر تحت وطأة الهيمنة التي تبديها أشياء الوجود وهيمنتها، معبّرة عن غيابها من جهتي القدرة والرغبة، وتارة أخرى نراها تبسط قواها قابضة على صولجان سلطتها، لتسيطر على عالمها المتخيّل في إهاب شعرية معارفها وإرادتها.

فلكل دور عاملي لها سيمياؤه، وسيرورته الدلالية التي تتّخذ من نفسها فضاء يتحدّد فيه موقع الذات، وحجمها، وفاعليها، وأنماط تأثّرها وتأثيرها بموجوداته، وتتبلور هويّتها من حيث طاقتها وقدرتها المنفتحة على سعتها وثقافتها وجهة معارفها، ووجهة سيرها على محور الوجود المبلوِر لإرادتها وتطلعاتها، تلك التطلعات التي تحدّد رغبتها ونزوعها، ومدى انضباطها أو خروجها عن مقتضيات واجباتها والتزاماتها.

وبالنظر إلى **الذات المتلفظة** في النصوص الشعرية، يمكن للقارئ أن يجد الذات **الساردة** التي تنقل سيرورة أحداث - تدركها أو تستدركها- إما عن نفسها **(ضمير المتكلم)** أو عن غيرها **(ضمير الغائب)**، أو الذات **المحاورة**

---

(١) سليطين، وفيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٦.

(ضمير المخاطب)، وفي مستوى آخر يمكن أن تسمّى الذات **الواصفة** حين تقف على وصف تلك الذوات، ولابدّ من التذكير بأن مجمل الأدوار المناطة بهذه الذوات إنما هي انعكاسات لذات واحدة هي الذات الشاعرة. والجدول الآتي يبيّن هذه الاستخدامات للضمائر:

نصوص تعتمد الذات السادرة				نصوص تعتمد الذات الواصفة
ضمير المتكلم المفرد	ضمير المتكلم الجمع	ضمير المخاطب	ضمير الغائب	
مدخل	المكان	**الرحيل في نقطة الدائرة**	لم يقل... قال	الحرب
شعاع	التنور		خطاف الإشارة	عدالة
شجرة	تناظر	**هيباتيا في النشيد**		خميرة
دنيا	الكفن	الصوت	نبي الأفول	
الصدى		ميرنا ميريانا منيرفا	النداء	
المعرفة			طبيعة	
إيثاكا		مكاشفات الفصل الأخير	الحضرة	
رسيس الهوى				
الحد		استعادة		
كتابة				
كلام				
قال الشاعر				
في طابور الحياة				
صورة من الداخل				
المفازة				
علامة				
شعاع الظلام				

أنا والطريق				
الإقامة في برزخ الوقت				
معادلات				
السفينة				
مالك بن الريب في طقس آخر للعبور				
وردة				
يدي				
وجود				
قطاف الحجر				
سيد الوقت				
الحجر				
وجه اليقين				
كأني كنت كأني				
خارج المواقيت				
الحديقة				
في خرائب الأثر				

ما تشير إليه بيانات الجدول هو هيمنة الذات الساردة المعبرة عن تجربتها الذاتية من خلال استخدامها لضمير التجربة، مما يجعل السيميوزيس فضاء للذات **الحاضرة**، مقايسة بالذات الساردة التي تتموقع خارج موضوعها من موقع العارف والشاهد **(**في حالة ضمير الغائب**:** المعبر عن ذات غائبة تستحضرها الذات الشاعرة**)**، وموقع المشارك **(**في حالة ضمير المخاطب**:** تقابل ذاتين**:** حاضرة متكلمة، ومخاطبة صامتة**)**، وموقع الواصف في القصائد الواصفة**.**

غير أنّ نصوصاً في المجموعة اشتملت أكثر من ضمير في أثناء سرد الذات الحاضرة/ الشاعرة لتيهات النص الشعري؛ ففي قصيدة «صورة»[1] تتخذ الذات الحاضرة من ضمير الغائب أداة لتصف جمال النهار وشمسه وأوهاجه الجليلة، ثم يتمّ الانتقال ضمن تقنية الوصف إلى ترجمة موقفها وتوجهها إزاء هذا المشهد الابتهالي: **«كنت أقدّس سنبلة النار/ في صورةِ الحقل».** وكذلك نجدها تترجم أحاسيسها وانفعالاتها حيال الموصوف في قصيدة **«هيلين»**[2] إذ تصبح هيلين - موصوفةُ القصيدة - مرآة لنرجسية صوفية تتمرأى عليها الذات الحاضرة/ الشاعرة: **«أنتِ انقطاعيَ حالَ اتصالي./ لاسمكِ منعقدُ السرّ في كلّ كلّي،/ وفي بعضِ بعضي،/ وتغربُ شمسيَ فيكِ.../ فيبدو هلالي!..».** إن الذات الشاعرة توظّف ضمائر متعددة **(هي، أنتِ، أنا)** لتشعر القارئ بتقليص المسافات الفاصلة بين شعرية الذات وموصوفها؛ فمن البعيد الغائب **(هي)** إلى القريب المخاطب إلى الحلول والتوحد **(أنا)**، وما حقيقة هذه الدوال **(الضمائر)** إلاّ دلالة واحدة هي فاعلية الذات الحاضرة/ الشاعرة وحركتها في مواقع مختلفة وحالات متسلسلة، إنها سيرورة الذات الانفعالية في مواقع دلالتها على جهاتها لا تعدو الذوات الغائبة سوى دلائل على مرورها في محور الحركة. وهي لا تعبر من خلال هذه الضمائر عن حضورها على المستوى التقني الفني في معمار النص وحسب، بل إن حضورها يتغشى المضامين الشعرية الشفيفة لتستعرض التوهج الداخلي عبر أطياف الصور والتعابير؛ ففي قصيدة **«في آية الورد»**[3] يقول: **«عند أول شهقة**

---

(١) سليطين، وفيق. في خرائب الأثر. ص ١٠.

(٢) السابق ص ٧٦ – ٧٩.

(٣) السابق ص ٣١ – ٣٣.

لجسد الطبيعة في أكمامي/ رأيتكِ!/ غادرتُ إلى الورد../ وعشتُ لذّةَ التفتّحِ،/ وحسرةَ الفقد». إن الدال اللفظي يرسم حركة الذات من الخارج عبر حركة الضمائر **(**أنا، أنتِ**)**، ومن الداخل عبر شعرية الأحداث وتفتق الصور. ومن ثمّ تغدو الذات في ارتسام دوالها هيئة **(**شكلاً**)** وجوهراً **(**مضموناً**)**؛ ولهيئتها أو شكلها شكل ومضمون، ولجوهرها شكل ومضمون على نحو التمفصل المزدوج الذي قال به السيميائيون الكلاسيكيون:

وإذا كان تشكل الذات على هذا النحو فإن تموضعها على خارطة الأحداث، وموقعها من موضوعاتها يشكل منظوراً يمكن مقاربته سيميائياً بوصفها علامة عامل يؤسّس لهذه الموضوعات ويرتّب للأحداث انبثاقها في فضاء النص، ولا سيما أنّ الحدث الشعري يتميّز بخصائص مواربة ومراوغة تجعل ضبطه أمراً عسيراً في بنية القصيدة؛ إذ لا يستطيع القارئ ضبط أفق التوقع له، فتارة يخرج من أعماق الذات وتارة تتوزع الذوات في فضاءاته، وتارة يكونان متجاورين، وتارة أخرى متداخلين. ففي قصيدة **«صورة من الداخل»**[1] تقبع الذات الساردة داخل موضوعها الذي ينطلق من نواة الأشياء حيث **«ينتحب العالم./ وكلّ يلتقي بنفسه هناك/ في الوداع**

(١**)** السابق ص ١٠٢ – ١٠٣.

المكتوم/ كنت أنا بينهم../ أطلّ من نظّارة الهاوية،/ وأرى الطفل المختبئ في البرعم/ يعبث بالحياة../ ويكتشفني،/ بينما هو يدفع بي../ في قرارة الشيء!» هنا ليس الكون هو المتّسع ولا البلاد، بل إنها نواة الأشياء، أو قرارة الشيء، حيث حُشِر الناس، وما الذات الحاضرة سوى واحدة من بينهم يتحكم بهم قدر طفل يملك السلطة على الحياة والناس. إنها ذات الإنسان الضئيلة، التي لا حول لها ولا قوّة، التي لا تعدو كونها ذرّة في هذا العالم، والشاعر يصوّرها من جهة القدرة جهة صفرية، ويحاول أن يفتح منظوره في تصوير الذات على جهتي الإرادة والمعرفة **(**أطلّ، أرى الطفل المختبئ في البرعم، يعبث بالحياة..**)** ليعلن عدم قدرتها على مقاومة هذا المصير التشيؤي. وبذات الطريقة نجد الذات الحائرة في النص الأول من المجموعة الموسوم بـ **«مدخل»**[1] ويمكن فيه تحديد سيرورة دلالة الذات من حيث جهاتها ودورها العاملي وفقاً للجدول:

التيمة النصية	الدور العاملي	جهة الإرادة	جهة المعرفة	جهة الرغبة	جهة القدرة	جهة الواجب
بالأمس قرأت رواية	ذات حاضرة	+	+	+	+	+
ما زلت واقفاً في المنتصف	ذات غائبة	-	-	-	-	-
كأنني الممر السريّ الذي يوزع الهواء..	شبه ذات	-	+	+	-	-
وينسى نفسه هناك منتصف الحيرة	ذات غائبة	-	-	-	-	-

(١**)** السابق ص ٦.

إن موقع الذات من عالمها النصي، أو الخطاب، يشير إلى إقرارها من جهة المعرفة أنها ذات منفعلة بهمومها وقلقها الوجودي وبحسرتها وبخوفها من عدم جدوى ما تملكه من جهات وملكات:

الذات المنفعلة بحسرتها	«المكان الذي أتشرّب حسرته.. / وأقول: بلادي»(١)
المنفعلة بقلقها الوجودي	«ونكون سؤال السؤال / ونجهل عن أيّ شيء!»(٢)
الذات المنفعلة بضياعها	«هل قال إنّي ضائع، / يضيع بي الضياع، / يفكّ نفسي من عقالها»(٣)
الذات المنفعلة بهمومها	**«هل كان عليّ أن أتهجّى / كلّ هذه الغابات والمذابح / لأصل إلى حيث لا أنا»(٤).**
الذات المنفعلة بخوفها	«وأطفئُ قنديلَ أمسي، / ليخبطَ فيَّ ظلامي»(٥).
الذات المنفعلة بحيرتها	«أقول: من أنا؟»(٦)، «من أنا..؟ / وكيف أبتكرُ الأسئلة..»(٧)
الذات المنفعلة بألمها	**«وكان أن أبصرتُ فيه من رماد حاضري / شعاعي القتيل / في خراب موقدي»(٨)**

وقد تتداخل الذات وموضوعها، فيتبادلان المواقع، تارة تكون جزءاً منه، وأخرى يصبح جزءاً منها؛ كما في قصيدة **«وجود»**(٩) ذات النزوع الصوفي

---

(١) السابق ص ٩. من قصيدة «المكان».

(٢) السابق ص ٢٠. من قصيدة «المعرفة».

(٣) السابق ص ١٢٠. من قصيدة «لم يقل... قال».

(٤) السابق ص ١١٣. من قصيدة «المفازة».

(٥) السابق ص ١٣٠. من قصيدة «شعاع الظلام».

(٦) السابق ص٢٧. من قصيدة «الحدّ».

(٧) السابق ص ٢٠٣. من قصيدة «في خرائب الأثر».

(٨) السابق ص ١٥٦ – ١٥٧. من قصيدة «يدي».

(٩) السابق ص ١٥٨ – ١٥٩.

الحلولي: «يسيلُ الوجودُ معي.. / خارجي، / ويراني. / أراه.. / أغادره فيه نحوي، / وأنفض عنّي بقاياه.. / في غفلة من زماني. / وجودي أني وجودٌ لهُ، / خارج عنهُ / في كلّ آن!.». وهنا نجد أبعاداً معرفية وشعورية للذات لا تتأتى إلا لذات شاعرة تخطّت الأبعاد الموضوعية للزمان والمكان.

وقد تكون الذات كوناً مفتوحاً، بعض موجوداته موضوع عابر تتأسس عليه القصيدة، ومن أمثلة ذلك قصيدة «دنيا»[1] «أحمل صندوقها في أعضائي، / أصيح عليَّ.. / وأتفرج! / دنيا.. / أتغيّر، / وأغير زاوية النظر، / أضيّقُ العدسة.. / وأتفرّج! / أضواء وظلال.. / مدنٌ تمور، / وأزقة مخمورة تضطجع في داخلي». أيّ حجمٍ لتلك الذات التي من بعض أخيلتها تحويل الدنيا إلى صندوق فرجة، والذات الحاضرة هنا تسلك سيرورتها الدلالية من جهتي الإرادة والقدرة؛ إرادة المراقبة والمتابعة، وقدرة التحكّم بالمرئي والمتخيّل من خلال الرغبة في الخروج من طغيان الدنيا في الواقع، عبر التصعيد، ودفع العناصر الهائمة في اللاوعي لبلورة الرغبات المكبوتة في استيهامات القدرة والإمكانية دفعاً للعجز والضعف الذي يجعل الذات تقوم بدور شبه الذات على حد تعبير جان كلود كوكي، لكنّ جهة المعرفة سرعان ما تعدّل هذه الصورة المبالغ فيها إذ تنقل شبه الذات شيئاً فشيئاً إلى وعيها، فتبدأ علامات الصحوة بالظهور تباعاً، «وهي أنا.. / الإشراقة التي تهمّ.. / ولا تحدث!. / .... / وأنا هي.. / أتميَّزُ في الكلّ من الكلّ. / دنيا.. / تتعثر بي.. / في هذا الشرود الذي يتقدّمُ الزوبعة!.» إنّ إدراك الذات لواقعها يعيدها إلى حجمها الذي لا يقاوم الزوبعة؛ زوبعة الواقع في الدنيا، والشرود هو الذي أخرجها عن واقعها إلى أوهامها المستطيلة.

---

(١) السابق ص ١٤ – ١٦.

وانطلاقاً من إدراك الذات تتحدّد الذات **المدركة**، التي تبدو في النصوص من خلال فاعليتها، فهي الذات **الفاعلة** التي تقابل الذات **المتلفظة** - وقد تطابقها حين تستخدم ضمير المتكلّم - من حيث الموقع، والذات **المنفعلة** من حيث التأثر والتأثير، والذات الفاعلة تكون واضحة الجهات؛ من حيث إرادتها، ورغبتها، وقدرتها، وواجبها؛ ففي قصيدة **«معادلات»**[1] نجد الذات قد عبّرت عن جهتي قدرتها وإرادتها في تعلّم الحساب فحققته، ومقاومتها لجهة الرغبة النازعة نحو ما هو وجداني وإنساني: **«تعلّمتُ الحساب، / لكنني كنت أفضّلُ قراءة الرسائل الغامضة، / والسفر في أصوات الغيب / وأشكالها في الطبيعة! / قبضت على ذهني، / وأوصدت النافذة / في وجه شجر الحديقة. / ضربت.. / وطرحت، فكانت النتيجة أنا! / لم يتغيّر شيء.. / أنا كما أنا».** فتأثير الذات الفاعلة يظهر في ضبط مسارها لتحقيق الهدف الذي تنشده، تحقيق ذاتها. غير أنّ شيئاً لم يتغيّر في روتين الأشياء، وأخبار الموت. ولأنّ جهتي الرغبة والواجب فيها نازعتان نحو مجالٍ آخر لا يتمثّل بالحساب والأرقام والمعادلات، بقدر ما يتصل بالحياة وشروط العيش الهانئ فيها، حاولت الذات أن تعيد النظر في حساباتها؛ **«جرّبتُ أن أغيّر في أطراف المعادلة.. / جرّبت أن أبدأ بالمقلوب.. / جرّبت أن أطعن في مشكاة البداهة، / والنتيجة دائماً.. / هي أنني في وجه العالم: / أحسب المواكب والجنائز، / أحسب نسب التسمّم في رئة الحياة، / أحسب احتمالات التشوّه..»** ويظهر أن هذا النزوع يحيل الذات من فاعلة مؤثرة إلى منفعلة متأثرة، لكنّ قدرتها على الفعل المتمثل بالحساب، وإرادتها الماضية في إنجازه يعيدان لها ثقتها بكينونتها ووجودها رغم ما يحيط بها

---

(١) السابق ص ١٤٣ -١٤٦.

وما تستشعره من خطر فتصرّ على فاعليتها: **«أحسبُ كما تعلّمتُ جيداً، / أحسبُ.. / وأربح الحساب».**

إن الذات الشاعرة ذات حسّاسة شديدة التأثّر، فإذا كانت معرفتها تحيط بالموضوع المؤثّر عليها كانت ذاتاً منفعلة، أمّا إذا تخطّت درجة التأثير معرفتها، وغابت عنها أسباب إحساسها بالتوتر والوحشة والانكفاء أصبحت ذاتاً **مغتربة** تداخلت جهاتها، وأصبحت موضوع ذاتها، محكومة بسيطرة ما تكنّه. دون وعي منها؛ **«لأن الذات التي تظهر من زمن إلى آخر اصطناعية، ذات غريبة مسقطة في رسالة الرائي، ومن ثم تتغلب التأثيرات الصوتية على وظيفة التمثيل تماماً، دون إحالة إلى أي معنى مهما كان»**[1]. والذات المغتربة في المجموعة ذات حضور ملفت، ظهرت في غير قصيدة؛ ففي قصيدة **«شجرة»**[2]: **هل من سبيل إليّ؟! / أنا القفل القديم.. / ومفاتيحه الحائرة، / ... / أنا الشجرة الميتة، / أهتزُّ.. / وأطلق طيوري / بكل هذه الخضرة اليانعة».** إنها ذات اغتربت عن ذاتها؛ لا تعرف طريقاً إليها، قفل قديم لم تعد مفاتيحه تهتدي إليه، شجرة يابسة في عالم أخضر، وفي قصيدة **«الحدّ»**[3] تبحث عن علاقة تربطها باسمها، تتساءل إن كان يعرفها، **«أقول: / من أنا؟»** وفي قصيدة **«في طابور الحياة»**[4]: **«لست من هذا الغاب /**

---

(١) دي مان، بول. العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير فلاد غوزيتش، ترجمة سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠. ص١٩٨.

(٢) سليطين، وفيق. في خرائب الأثر. ص١٢ – ١٣.

(٣) السابق ص ٢٦ – ٢٧.

(٤) السابق ص ٩٠ – ٩٢.

لست سوى غابتي التي تنمو بي..» وفي قصيدة «**الحجر**»[1]: «**كأنك بعضي، / تقاسمني لوعتي واغترابي! / .... / أنا حجرٌ.. / وتراثٌ من القحط**».

وختاماً يجد البحث أن الذات الحاضرة/الشاعرة في المجموعة قد أدت أدواراً متعدّدة، واتّخذت مواقع متباينة من موضوعاتها، واستخدمت آليات شتى في تشكلاتها لم يتمكن البحث من استجلائها في جميع النصوص لكثرتها، وضخامة المجموعة، وضيق المجال في دراسة سيمياء الذات الذي يتطلب كتاباً متكامل الأبواب والفصول، وحسبه ههنا أنّه قدّم مقاربة سيميائية تتأسس على جعل الذات علامة لها سيميوزها الخاص بها، بحيث يمكن تتبّع سيروراتها الدلالية وإعداد برامجها السيميائية، والخوض في البعد التأويلي للمسارات الدلالية التي تسلكها.

---

(١) السابق ص ١٦٥ -١٧٣.

المصادر والمراجع

١- بوطيب، عبد العالي «الكتابة النسائية: الذات والجسد»، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٥٩، المجلد ١٥، بيروت ٢٠٠٦.

٢- حمداوي، جميل، الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، دون مكان نشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٥.

٣- جيرالد برانس. المصطلح السردي (معجم مصطلحات). ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٣. القاهرة.

٤- سليطين، وفيق، في خرائب الأثر. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٦.

٥- دي مان، بول. العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير فلاد غوزيتش، ترجمة سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

٦- ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، القاهرة. ٢٠٠٨.

٧- بادي، محمد، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجية)، مجلة عالم الفكر(السيميائيات). العدد ٣ المجلد ٣٥، يناير - مارس، ٢٠٠٧، ص ٢٩٠.

سيمياء التوتر في
قصيدة «الجسر» لمحمود درويش

تعد سيمياء التوتر مشروعاً متطوّراً عن سيمياء العمل التي اشتغلت عليها المدرسة الباريسية[1]؛ إذ كان اهتمامها ينصب على الموضوع فحسب، بعيداً عن الأبعاد الانفعالية والعاطفية للذات التي تعدّ المركز الأسّي للعمل الأدبي، وفي فلكها تدور الأحداث، ولأجلها تنتظم الأبعاد الزمانية والمكانية، وتتفتّق الفضاءات النصّيّة، ولذلك كان لا بدّ من إعادة الاعتبار لها ولأهوائها ولانفعالاتها، وجاءت الاتجاهات السيميائية التي تعنى بالذات وأهوائها، بعد أن استقلت عن سيمياء العمل السكونية التي تعنى بالموضوعات والأشياء، واتخذت مساراً حركياً يهتم بالأهواء والانفعالات على يد غريماس وفونتاني، ثمّ اهتمت بسيمياء الذات على يد جان جاك كوكي، لتصل مع فونتاني وزلبيربيرغ إلى سيمياء التوتر التي تجمع بين الشقين المذكورين: سيمياء العمل، وسيمياء الأهواء. فهي تمتاز بالاشتغال على البعدين (الذاتي، والموضوعي)، وإذ البعد الذاتي يتمثّل بالانفعالات والميول والأهواء والوجدان وكل ما يتعلّق بها وبالجسد وبالعالمين الداخلي والخارجي لها فإنّ البعد الموضوعي يتمثّل بالأشياء والموجودات التي تتفاعل معها الذات تأثّراً وتأثيراً، فهو يرصد كلّ ما يتعلّق بالأشياء وأبعادها. ويتشكّل المخطّط التوتّري من تلاقي البعدين ودراسة العلاقة التوترية بينهما.

---

(١) محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع مقاربة أبستمولوجية. مجلة عالم الفكر، العدد ٣ المجلد ٣٥، يناير – مارس ٢٠٠٧، ص ٢٨٩.

وتقاس سيمياء التوتر من خلال **«نقطة تقاطع بين بعدين أساسين هما: الشدة (Intensivité) والمدى (extensivité). ويتضمن محور الشدة الأهواء والوجدان والانفعالات (محور الذات)، ويتسم هذا المحور بفاصل رئيس يتحدد في[القوة/ الضعف]. في حين، يضم محور المدى كل ما يتعلق بالأشياء من عدد، وكمية، وامتداد، وتنوع، وزمان، ومكان (محور الأشياء)، ويتحدد في فاصل [المركز/المنتشر]. ويترابط المحوران زيادة ونقصانا. فحينما ترتفع الشدة والمدى معا يكون اتجاه التوتر مباشرا، وحينما يكون أحدهما مخالفا للآخر، كأن يكون المدى مرتفعاً، أو تكون الشدة منخفضة، أو العكس صحيح أيضاً، فنحن - هنا - أمام توتر معاكس أو مخالف»**[1]. ويرجع ارتفاع الشدة والمدى أو انخفاضهما إلى المعارف التي يبديها النص؛ فإذا كان المقطع وصفياً انخفضت المعارف عن الذوات وأضحت قوة الشدة صفرية، أو منخفضة، وارتفعت المعارف على بعد المدى وتدرجت القوة من صفريتها إلى أقصى درجاتها. وإذا كان سرديّاً ارتفعت قوتها ضمن سلم مستمر ومتدرج، ينطلق من قوة صفرية إلى قوة منخفضة، أو قوة معتدلة، أو قوة مرتفعة، وصولاً إلى قوة قصوى (قوة غير نهائية).

وتلخص علاقة المعرفة ببعدي الشدة والمدى وقوة ارتفاعهما بهذه الخطاطة التوضيحية[2]:

الشدة	المدى منخفض	المدى مرتفع
مرتفعة	نعرف الكثير حول القليل	نعرف الكثير حول الكثير
منخفضة	نعرف القليل عن القليل	نعرف القليل حول الكثير

(١) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، دون مكان نشر، الطبعة الأولى: ٢٠١٥، ص ١٤٠.

(٢) السابق، ص١٤١.

ويضاف إلى بعدي (الشدة والمدى) الرئيسين في سيمياء التوتر بعدان فرعيان لكل منهما، هدفهما قياس المضامين، وإظهار درجة الشدّة، ومسافة المدى، وهما بعدا (النغمة أو الطابع)، و(الإيقاع أو السرعة) يتفرعان لمحور الشدة، ولهما علاقة ببعدين فرعيين لمحور المدى هما(الزمان)، و(المكان)، «وينتج عن التفاعل بين هذ العناصر ما يسمى بنبر التوتر، الذي يتبين من خلاله العناصر الذي يتحكم في بقية العناصر ويمنح المدى امتداده ويعطي الشدة قوتها، وذلك ما يمكن توضيحه بالجدول الآتي»[1]:

البعدان الرئيسيان	الشدة	المدى	التحكم
البعد الفرعي الأول	الإيقاع	الزمانية	يتحكم الإيقاع في الزمانية قوة أو ضعفا
البعد الفرعي الثاني	النغمة	المكانية	تتحكم النغمة في المكانية قوة وضعفا

إنّ الأبعاد الرئيسة والفرعية تتحكم في نبر التوتر، حيث يكون الإدراك حاضراً وقويّاً حينما يكون طابع النغمة قويّاً، ويسمّى الإدراك المنغّم، وعندما يكون طابع النغمة ضعيفاً أو صفريّاً يكون الإدراك ضعيفاً أو غائباً، ويسمّى الإدراك الخامد. كذلك نجد الإيقاع المتسارع في نبض النص؛ عبر تسارع الأحداث، وتنوّع الأماكن، وخلخلة الزمان، وتفاعل العواطف الإنسانية، كل ذلك يؤدي إلى أن يكون نبر التوتر قويّاً، ومن ثم يكون النص محمّلاً بأبعاد وجودية، ومعرفية ذات بعد إنساني، ويكون النبر ضعيفاً خامداً إذا استشرت الرتابة في أحداث النص وإيقاعها الزماني، وطابعها المكاني[2].

---

(١) محمد عروس، سيمياء الذات والتوتر في قصيدة «شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف». لـ «عبد الحليم مخالفة». الملتقى الدولي الثامن «السيمياء والنص الأدبي»، ص٣٣٩.

(٢) انظر: السابق ص٣٣٩، وجميل حمداوي، الجديد في السيميوطيقا (من المربع المنطقي إلى المبيان التوتري). الطبعة الأولى ٢٠١٧. حقوق الطبع محفوظة للمؤلف. ص٤٣.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الذات الحاضرة في الخطاب التوتري هي ذات مركبة؛ ذات إدراكية تدرك الأشياء عبر المنظور الداخلي الذي يحيل إلى اللغة الطبيعية والمضمون في النص، وذات متلفظة تتحدّث عن الأشياء عبر المنظور الخارجي الذي يحيل إلى العالم الطبيعي والتعبير. وهذه الذات تبحث عن موضوع الرغبة فتدخل في مهب قوى مختلفة تُظهر مبدأ التوتر لديها، فتحول حضورها البسيط إلى حضور متعدّد الوجهات والرؤى، فتجد نفسها داخل فضاء توتري متدرّج ومتعدّد القيم، قد يكون معيّناً أو مرمّزاً.

أمّا القيم فإمّا أن تكون **مجرّدة** إقصائية تقوم على التميّز والفرادة، وترتبط بالفرز والانتقاء لخلوها من التركيب والتعددية، يهيمن فيها الانغلاق الذي يحيل على دلالة التقييد؛ فقيمة الكراهية قيمة مجرّدة فردية مبنية على الانغلاق والانتقاء وعدم الكمال. وإمّا **كونية** تشاركية تقوم على الانصهار والانتشار والخلط ووجود خاصية التركيب والتعدّدية، ترسّخ فكرة الانفتاح الذي يحيل على دلالة الحرية؛ فقيمة التسامح قيمة كونية مبنية على الانفتاح والتشارك والتضامن والحرية[1].

وقد استبدلت سيمياء التوتر بالمربع السيميائي في السيميائيات السردية ما أطلقت عليه الخطاطة التوترية؛ وهي **«شبكة من العلاقات والعمليات، أو هي بنية ذهنية مفاهيمية، أو هي تمثيل بصري لهذه البنية، وهي التي تترجم لنا آثار الدلالة التوترية في مختلف تجليات النص أو الخطاب»**[2]. فهي مؤشرات

---

(١) محمد عروس، سيمياء الذات والتوتر في قصيدة «شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف». لـ «عبد الحليم مخالفة». ص٣٤١. بتصرف.

(٢) جميل حمداوي، من سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١: ٢٠١٤، ص ٦٢.

بيانية تدل على الانفعال الوجداني للذات في صراعها من أجل موضوعها تأخذ طابعاً أيقونيّاً، وفقاً لحالات الشدة والانخفاض في بعدي الشدة، والمدى، حيث **«يترابط بعدا الخطاطة ترابطاً إما مباشراً، حينما ترتفع الشدة، ويرتفع المدى في الوقت نفسه (أكثر... أكثر) أو (أقل... أقل). وإمّا معاكساً أو مخالفاً، حينما ترتفع الشدة، وينخفض المدى (أكثر... أقل)، أو تنخفض الشدة، ويرتفع المدى(أقل...أكثر)»**[1]. مما يعطي الخطاطة التوترية اتجاهات ترابطها (مباشر، معاكس) ومظاهر ديناميتها المتفاوتة ما بين صعود وهبوط وتوسّع وتخفيف.

ومما تقدّم عرضه يمكن الانتقال من المستوى النظري لسيمياء التوتر إلى المستوى التطبيقي من خلال استنتاج المخططات التوترية للذات (المدركة / المتلفظة)، فلكل ذات في النص دورها فيه، ولها علاقاتها بأشيائه وموجوداته أي سيرورتها ضمن أحيازه وفضاءاته بما يشكل بعد المدى، وردود أفعالها عليها، وانفعالاتها بها وسيميوزها العاطفي الأهوائي الذي يشكل بعد الشدة، ولذلك تبدو عملية تقطيع النص إلى فقرات ومتواليات إجراء ضرورياً لمتابعة النحو التوتري للذوات ضمن النص، ومن ثم استخلاص التيمات الأساسية المهيمنة في النص واستكشاف العتبات النصية والموازية، وتحديد المفاهيم المرتبطة ببعدي الشدة والمدى، ودراسة ملفوظات كل منهما، ربطاً بمعطيات البعدين الفرعيين المتعلقين بالزمان والمكان وسماتهما. وكل ذلك بعد تبيان الفضاء الدلالي والانفعالي للعنوان. لتصبح المراحل الإجرائية في تطبيق سيمياء التوتر على النص مسلسلة على النحو الآتي:

العنوان ← المقاطع ← التيمات ← العتبات الموازية ← المخطط التوتري

---

(١) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، ص ١٥٦.

وفي المستوى التطبيقي تظهر سيمياء التوتر منهجاً علمياً فذاً في الولوج إلى عوالم النص في قصيدة «**الجسر**»[1] للشاعر محمود درويش، إذ تفسح مصطلحاتها مجالاً واسعاً للكشف عن مكامن البنى السطحية والعميقة للدلالة، وتتبع مسار السيميوز على مستويي التعبير والمضمون، وبيان أحوال الذات الانفعالية والوجدانية ودرجات توترها في منظورين؛ داخلي وخارجي في فضاءات النص.

الفضاء الدلالي والانفعالي للعنوان:

يشكل الجسر عقدة النص التي تتصاعد الأحداث نحوها ثم تهبط منحدرة عنها في السياق الحكائي للنص ليتحوّل إلى رمز للقهر والهلاك، ولذلك فهو يشكل ذروة التوتر لشخصيات النص وأطرافه المتصارعة عندما تتمركز الأحداث حوله، ويعود ليصبح مكاناً لا حياة فيه عندما لا يؤمّه العائدون، فهو النقطة التي تتحدّد منها المسافات المكانية والفضاء المكاني للأحداث والشخصيات، فـ «الجسر» يتأسّس دلالياً على فكرة عودة الفلسطينيين لوطنهم، وعبورهم حدود الحنين التي يجسّدها الجسر بوصفه مكاناً مفصليّاً بين الوطن واللجوء. ولذلك يعدّ الجسر المكان التوتري الذي تنوس على طرفيه متراجحة العودة للفلسطينيين؛ فمن اجتازه وصل لمراده في العودة الذي طالما أصرّ عليه، غير أنّ أحداً لم يستطع اجتيازه وبقي حيّاً، فهو مقصلة للعائدين، بعدما كان أملاً في الوصول إلى الوطن. فكونه نقطة تلاق بين فضائين سيميائيين: دلالي، وانفعالي، يسوّغ له التّوتر الذي يضفيه على كامل النص؛ فدلاليّاً: يقع على مفترق الدلالة بين العودة/ اللا عودة، أي هو نقطة

---

(١) محمود درويش، الديوان: الأعمال الأولى١، منشورات رياض الريس، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، ص ٣٦٦ – ٣٧٠.

الاتصال/ الانفصال، وهذا يجعله يمتح بلاغته التوترية من درامية موقعه لطرفي الصراع. وعاطفيّاً: يحقّق موضوع رغبة للذات العائدة (مكان جذب)، ومن ثمّ موضوع رهبتها (مكان نبذ). فهو يشاكل دلالته المعجمية ويباينها في آن ليغدو نقطة تلاقي المضامين في دال واحد تتجمّع فيه التوترات.

التقطيع المعياري ومتواليات النص:

خرجت قصيدة الجسر بلبوس حكائي لنقل فكرة الإصرار على العودة والخوض في تجاربها البائسة عبر محاولات متعددة باءت بالفشل دون النيل من عزيمة الفلسطينيين، ولبيان جرائم العدوان الصهيوني بحق العائدين، وتمجيد الشهداء والفدائيين، وصولاً إلى رسالتهم للأجيال المتلاحقة بتحقيق حلم العودة. وهذا يعني أنّ القصيدة قصة شعرية، لها مستهل وحبكة ونهاية. ولذلك يعتمد المعيار السردي في تحديد مقاطع النص، وما يتخللها من مقاطع وصفية، وحوارية تحقق فكرة المشهد، مع مراعاة إيقاع الزمن النصي ونغمة المكان أو طابعه بوصفهما بعدين فرعيين في سيمياء التوتر. ومنظورات الذات الحاضرة (الإدراكية والمتلفظة) داخلياً وخارجياً.

الاستهلال النصي:

تفتتح قصيدة «الجسر» قصتها - كما جرت العادة في السرديات - من منتصف السرد، على حد قول ميلر: **«ما من سرد يستطيع أن يظهر بدايته ونهايته، فهو دوماً يبدأ وسط الأشياء وينتهي ومازال وسطها، مستلزماً بذلك ضمناً وجود أجزاء من نفسه خارج نفسه، بوصفه مستقبلاً مسبقاً»**[1]. فهي تسرد من

---

(١) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة: المشروع القومي للترجمة (٣٦). ١٩٨٩. ص ١٠٩.

أحداث ما بعد النكبة في مرحلة الوعي الثوري: **«مشياً على الأقدام/ أو زحفاً على الأيدي نعودُ/ قالوا/ وكان الصخر يضمر/ والمساء يداً تقودُ.../ لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق/ دمٌ، ومصيدةٌ، وبيدُ/ كلّ القوافل قبلهم غاصت،/ وكان النهر يبصق ضفّتيه/ قطعاً من اللحم المفتّت/ في وجوه العائدين»**[1].

فالشاعر يستهل نصّه بإصرار النازحين على العودة، على الرغم من خطورة الطريق، ونهاية القوافل التي سبقتهم أشلاء مقطعة على ضفتي النهر. ما يزيد خوفهم ورهبتهم، أمام ازدياد الرغبة في الوصول.

المقطع «١»: الحدث الرئيس وفكرة النص:

«كانوا ثلاثة عائدين:/شيخ وابنته، وجنديّ قديم/ يقفون على الجسر.../ (كان الجسر نعساناً، وكان الليل قبعةً./وبعد دقائق يصلون، هل في البيت ماء؟/ وتحسّس المفتاح ثم تلا من القرآن آيةْ..)/ قال الشيخ منتعشاً: وكم من منزل في الأرض/ يألفه الفتى/ قالت: ولكن المنازل يا أبي أطلالُ!/ فأجاب: تبنيها يدان.../ ولم يتم حديثه، إذ صاح صوت في الطريق: تعالوا/ وتلته طقطقة البنادق.../ لن يمرّ العائدون/ حرس الحدود مرابط / يحمي الحدود من الحنين»[2].

المقطع «٢»: وصفي إيضاحي:

«(أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز/ هذا الجسر، هذا الجسر مقصلة الذي رفض/ التسوّل تحت ظلّ وكالة الغوث الجديدة./ والموت

---

(١) محمود درويش، الديوان، ص٣٦٦.

(٢) السابق، ص ٣٦٧.

بالمجان تحت الذل والأمطار، من/ يرفضه يقتلْ عند هذا الجسر، هذا الجسرُ/ مقصلة الذي مازال يحلم بالوطن)»[1]

المقطع «٣»: تصاعد الأحداث وتوتر الشخصيات:

«الطلقة الأولى أزاحت عن جبين الليل / قبعة الظلام../ والطلقة الأخرى../ أصابت قلب جنديّ قديم/ والشيخ يأخذ كفّ إبنته ويتلو/ همساً من القرآن سورةْ/ وبلهجة كالحلم قال: - عينا حبيبتي الصغيرةْ/ ليَ، يا جنودُ، ووجهها القمحيُّ ليَ/ لا تقتلوها.. واقتلوني..»[2]

المقطع «٤»: وصفي إيضاحي

«(كانت مياه النهر أغزر.. فالذين/ رفضوا هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخر/ والجسر، حين يصير تمثالاً، سيصبغ - دون/ريب - بالظهيرة والدماء وخضرة الموت/ المفاجئ)»[3]

المقطع «٥»: الحبكة التوترية وذروة الحدث:

«وبرغم أن القتل كالتدخين .../ لكن الجنود «الطيبين»/ الطالعين على فهارس دفترٍ/ قذفته أمعاء السنين،/ لم يقتلوا الاثنين../ كان الشيخ يسقط في مياه النهر /والبنت التي صارت يتيمه/ كانت ممزّقة الثياب،/ وطار عطر الياسمين/عن صدرها العاري الذي ملأته رائحة الجريمة»[4].

---

(١) السابق، ص ٣٦٧ – ٣٦٨.

(٢) السابق، ص ٣٦٨.

(٣) السابق، ص ٣٦٨.

(٤) السابق، ص ٣٦٩.

المقطع «٦»: وصفي إيضاحي

«والصمت خيّم مرة أخرى، / وعاد النهر يبصق ضفّتيه / قطعاً من اللحم المفتّت / .. في وجوه العائدين / لم يعرفوا أنّ الطريق إلى الطريق / دمٌ، ومصيدةُ، ولم يعرف أحد / شيئاً عن النهر الذي / يمتصّ لحم النازحين»[1]

النهاية المفتوحة والعبر المستخلصة:

«(والجسر يكبر كلّ يوم كالطريق، وهجرة / الدم في مياه النهر تنحت من حصى الوادي / تماثيلاً لها لون النجوم، ولسعة الذكرى، / وطعم الحب حين يصير أكثر من عبادة)»[2]

٣- ***التيهات النصية:*** تستحضر حكاية العودة قصة الفلسطينيين منذ تهجيرهم زمن النكبة وعذاباتهم في المخيمات؛ إذ تتجمّع في **إرادة العودة والإصرار عليها** كما يظهر الاستهلال النصي، على الرغم من الموت المتربص بهم في طريق العودة، إذ جعل كل القوافل قطعاً من اللحم المفتت على ضفتي النهر. لذلك نجد اشتداد الرغبة للذوات العائدة يبلور وجدان التعلق بالأرض والتمسك بها، فتتضح علاقة الذات بموضوعها المرغوب، وتظهر أبعاد الزمان والمكان وأمداؤهما، في الحالة القصوى **(**الشدة أكثر، المدى أكثر**)**

فيكون مخطط توترها ذا ترابط مباشر، وديناميةٍ موسعة.

---

(١) السابق، ص ٣٦٩ - ٣٤٠.

(٢) السابق، ص ٣٤٠.

وفي المقطع الأول من المبنى الحكائي يظهر الحدث الرئيس في قدوم إحدى القوافل العائدة بوصفها أنموذجاً للقوافل الهالكة على الجسر، ويسرد أحداث الرهبة والخوف والحذر من الحراس، والتستر بجنح الليل، وانتظار اللحظة المناسبة للدخول، واستعادة الذكريات واستشراف المستقبل، وتأتي طقطقة البنادق لتعلن حالة الذعر وانكشاف أمرهم.

وإذ يتشتت تركيز الشخصيات على موضوعي (الرغبة في الوصول، والحذر من الحراس) والانفلات من سطوتهما عبر الاسترجاع والاستشراف، يكون الانفعال منخفضاً والمدى الزمني في ذكر الأشياء (المنزل، الماء، المقارنة مع المنازل خارج الوطن، الحوار حول حالة المنازل والأمل في إعادة بنائها) يكون أعلى وأكثر مسافة بمعنى أكثر وطأة (تغليب الذهني على العاطفي)، مما يشير إلى خطاطة توترية ذات ترابط معاكس، وديناميةٍ هابطة.

وفي المقطع الثاني نجد تسويغاً للانتقال من الهدوء النسبي في الانفعال إلى حالة الذعر؛ عبر إيضاحات (الراوي / الشاعر) ووصفه للجسر بمقصلة تقتل العائدين تحت رعاية دولية دون أدنى مسؤولية.

وفي المقطع الثالث تبدي الذوات أقصى درجات الانفعال والذعر من مواجهة الموت، عبر تصعيد الأحداث ومقتل الجندي القديم الذي لا يظهر النص أدنى فاعلية له سوى أنّ مصرعه مؤشر للخطر والرعب اللذين يدفعان الأب لتلاوة سورة من القرآن مسترحماً ومستشفعاً، والتمسك بابنته خوفاً عليها، (واستعادة أوصافها الغالية على قلبه) وتقديم كل ما يمكنه تقديمه بما فيه حياته في سبيل إقناع الجنود بعدم قتل الفتاة. فيظهر هذا المقطع شدة توتر الأب وهيجان انفعاله (الشدة أكثر)، مقابل قصر المدى وقلّة الأشياء التي يحيل

إليها (المدى أقل)، فقد أصبحت حياة الفتاة هي موضوع الرغبة، ومن ثمّ يكون ترابط المخطط التوتري معاكس، وديناميته صاعدة.

وفي المقطع الرابع: نجد معالجة للقيم **المجردة** الإقصائية القائمة على نسف العرب الفلسطينيين وتصفيتهم، وإبقاء العنصر اليهودي سائداً في فلسطين المحتلة، تمهيداً للحدث الرئيس في القصة. ويجعل من القيم **الكونية** في سياق ضمني مكبوت في نفوس العائدين.

وفي المقطع الخامس: تصل الأحداث إلى ذروتها، وتتحقق الحبكة التوترية للنص، بمقتل الأب، واغتصاب الفتاة، من قبل جنود صهاينة - لا أصل لهم فقد لفظتهم دولهم خارجها كما يطرد البدن سمومه وفضلاته، لأنهم افتقدوا كلّ انتماء للإنسانية وصفاتها وهذا ما يسخر منه الشاعر بقوله «الطيبين»، لم يقتلوا الاثنين - اعتادوا على هذه الجرائم الوحشية بدماء باردة، فهي أشبه بتدخين سيجارة، (وهذا يشير إلى انخفاض شدة الانفعال لديهم، وتقليص المدى وقلته؛ أي انفعال أقل، وكمية الزمان والمكان أقل، وتوترهم ذو اتجاه مباشر، ومظهر ديناميته مخفّف).

وفي المقطع السادس: تصوير للمكان بعد أن كثر فيه القتل، وأصبحت مياه النهر أغزر إذ رفدتها دماء القتلى من العائدين، واصطبغ الجسر بلون الدم والموت. وهنا نجد الطابع المكاني ونغمة إدراكه، فقد أدرك الذات الفلسطينية حجم الفجيعة، وعانت من وحشية الصهاينة التي ارتسمت على الأمكنة ولونتها بالدم والجريمة، وكأنها اعتادت على القتل، مما أعطى الأحداث التوترية نبرها الذي لا تكتمل أبعاده إلاّ بتسارع الإيقاع الزمني الذي يتراوح ما بين سرعة القتل واستجابة النهر مروراً بباقي الأحداث، مما يشكل نبض

النص وأثره في المتلقي من خلال الأبعاد الوجودية والمعرفية التي تحفر في الوجدان الإنساني. وفي نهاية القصيدة تأتي النتائج والعبر، ويزداد توتر الموقف الكلي من القضية، إذ يتعاظم حلم العودة مع تعاظم معيقاتها، وتكثر أعداد الشهداء لتضاهي عدد الحصى في مياه النهر التي يغذي جريانها نبع التضحيات، وتشتد النغمة التوترية مع آلام الذكريات، وطغيان حب الوطن على وجدان النازحين.

٤ - العتبات الموازية:

إن تراسل الأجناس الأدبية هو ما يسمح بتوضيح العتبات الأجناسية للنص، فلا يخفى ما للشعر من أثر في الوجدان الجمعي للمجتمعات العربية، ولكي يصل صوت الفلسطيني المعذب لكل العرب بل للعالم أجمع اتخذ لبوس الشعر، غير أنّ تفاصيل ما يحدث مع كل عائد إلى وطنه يحتاج إلى نفس حكائي وسيرورة سردية تتغلغل في المكان وتتشعب في أزمنة المعاناة ولغة الحوار وخفايا الشخصيات، وهذا ما جعل النص شعريّاً، وقصصيّاً في آن معاً ضمن ما يسمّى القصة الشعرية. فتكون العتبات الأجناسية: الشعر، القصة، ولعلّ الغاية من ذلك هو التواصل عبر الغنائي والحكائي مع من يعنيهم الحق الفلسطيني، بقصد الانتشار والامتداد ليس للتخفيف من حدّة التوتر وإنما لتوظيفه واستثماره في القضية.

٥ - المخططات التوترية:

تظهر مقاطع القصيدة وجود فضاءات نصية متعددة لكل منها ذواته الفاعلة والمنفعلة:

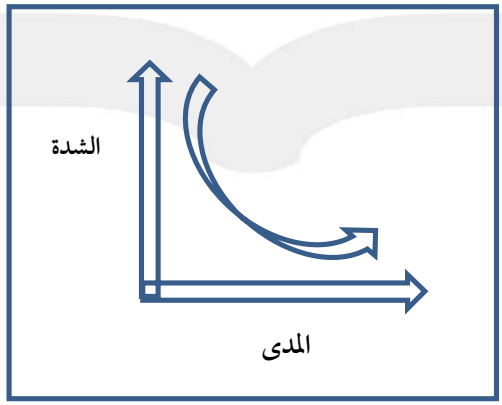
- **فضاء الحدث:** الأب وابنته والجندي القديم / مقابل الجنود الصهاينة.

- **فضاء الحكاية:** الراوي. الذات الحاضرة.

- **فضاء المجتمع:** القوافل السابقة / الأجيال القادمة.

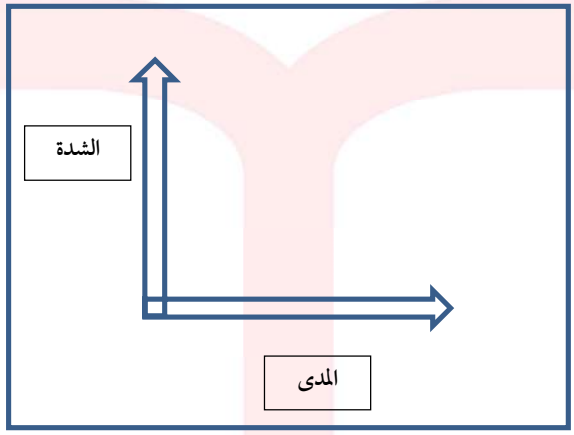
ولكل فضاء ضمن الخطاب نحوه التوتري، ومخططاته التوترية المنوطة بهذه الذوات، ففي فضاء الحدث ترتبط مخططاته التوترية بالشخصيات الرئيسة في الحكاية ولاسيما في المقاطع الآتية:

١ - المقطع الأوّل: إن شخصيات القصة تتجشم عناء المغامرة، وعند الجسر يأخذها شيء من الأمان تحت قبعة الليل، فتهدأ الانفعالات وتسرح الخواطر في الذكريات والأماني، وبعد تلاوة آية قرآنية يشرع الحوار، ويُذكر البيت والمفتاح والمياه ووضع المنازل وإرادة البناء، فيتغلب الذهني على العاطفي، ما يشير إلى خطاطة توترية ذات ترابط معاكس، وديناميةهابطة على النحو الآتي:

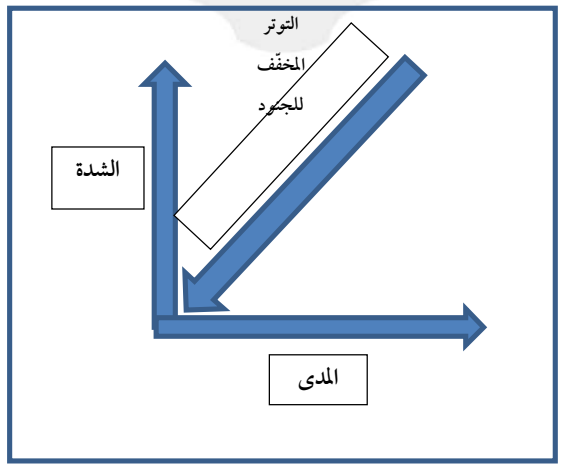


٢ - المقطع الثالث: يخص شخصية الأب التي تبدو في أقصى درجات الانفعال والذعر خوفاً على ابنته، ويظهر شدة توتر الأب وهيجان

انفعاله (الشدة أكثر)، مقابل قصر المدى وقلّة الأشياء التي يحيل إليها (المدى أقل)، فقد أصبحت حياة الفتاة هي موضوع الرغبة، ويكون ترابط المخطط التوتري معاكس، وديناميته صاعدة، على النحو الآتي:



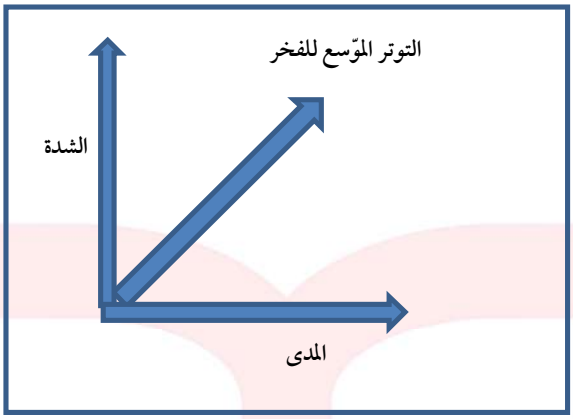
٣- المقطع الخامس: خاص بجنود الاحتلال الذين خلوا من المشاعر الإنسانية، فغدا القتل لديهم عادة، وفعلاً آليّاً كالتدخين، وهذا يشير إلى انخفاض شدة الانفعال لديهم، وتقليص المدى وقلته؛ (شدة أقل، ومدى أقل)، ويكون ترابط المخطط التوتري لهم مباشر، ومظهر ديناميته مخفّف، على النحو الآتي:



أمّا في فضاء الحكاية فتظهر ذات (الراوي/ الشاعر) المتلفظة والواعية والعارفة بكل شيء داخل السرد وخارجه، ولذلك تضيف الإيضاحات والأوصاف للشخصيات وللمكان، وترتب الأحداث، وتتحكم بإيقاعات الزمان تسريعاً وتبطيئاً، وبنبر التوتر ونبض النص، فتظهر ذاتاً إدراكية؛ إدراكها منغم، حاضرة في أحياز النص وفضاءاته، متحكمة من خلال منظورها الداخلي بطبيعة اللغة والمضمون، ومن خلال منظورها الخارجي بتقديم صورة العالم المحيط وبالتعبير، لذلك نجد في لغتها بلاغة توترية تعبر من خلالها عن انفعالاتها ومواقفها **«كان الجسر نعساناً، يحمي الحدود من الحنين، ... رفضوا الموت بالمجان تحت الذل والأمطار، الجنود «الطيبين» الذين قذفتهم على فهارس دفتر قذفته أمعاء السنين، وطار عطر الياسمين».**

أمّا فضاء المجتمع فتظهر فيه شخصيات ثانوية على مستوى الحكاية مثل قوافل العائدين التي سبقت قافلة الحكاية والذين تمّ ذكرهم في الاستهلال النصي:

إن ذوات الفلسطينيين العائدين تتملكهم رغبة شديدة في العودة، ورهبة شديدة من المصير الفاجع على الجسر، وهاتان الحالتان الانفعاليتان ترتبطان بزمن طويل يعود إلى زمن النكبة والنزوح، ويرتبط مكانياً بفلسطين، ومخيمات اللجوء وما يرتبط بهما من أشياء، فتتضح علاقة الذات بموضوعها المرغوب، وتظهر أبعاد الزمان والمكان وأمداؤهما، في الحالة القصوى (الشدة أكثر، المدى أكثر)، فيكون مخطط توترها ذا ترابط مباشر، وديناميةٍ موسعة على النحو الآتي:



لقد أظهرت سيمياء التوتر سموت توجهات الذوات في انفعالها، وقياس شدة هذا الانفعال، وتابعت تحولاته عبر النص، ورسمت خطوطه البيانية، موضحة التواشج بين سيميوز العمل المتعلق بالموضوع وسيميوز الأهواء المتعلق بالذات الإنسانية، بهدف تكامل الدراسة السيميائية، والإحاطة بكل ما من شأنه توليد المعنى في النص.

المصادر والمراجع

١- بادي، محمد. سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع مقاربة أبستمولوجية. مجلة عالم الفكر، العدد ٣ المجلد ٣٥، يناير - مارس ٢٠٠٧.

٢- حمداوي، جميل. من سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر. المغرب، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط١: ٢٠١٤.

٣- حمداوي، جميل، الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، دون مكان نشر، الطبعة الأولى: ٢٠١٥.

٤- حمداوي، جميل. الجديد في السيميوطيقا (من المربع المنطقي إلى المبيان التوتري). الطبعة الأولى ٢٠١٧. حقوق الطبع محفوظة للمؤلف.

٥- درويش، محمود. الديوان: الأعمال الأولى ١، بيروت، منشورات رياض الريس، الطبعة الأولى ٢٠٠٥

٦- عروس، محمد. سيمياء الذات والتوتر في قصيدة «شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف». لـ «عبد الحليم مخالفة». الملتقى الدولي الثامن «السيمياء والنص الأدبي».

٧- مارتن، والاس. نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة: المشروع القومي للترجمة (٣٦). ١٩٨٩.

قصيدة البردة في
ضوء سيميائيات ما بعد الحداثة

تتسم سيميائيات ما بعد الحداثة بالحركة والتغيّر، على عكس سيميائيات الحداثة في مرحلتها البنيوية السكونية التي عملت على دراسة البنى النصية وسيروراتها العلامية من خلال سيمياء العمل التي عرفت بها، فقد عنيت بالموضوع والأفكار وأقصت الذات وانفعالاتها، إذ إنها تولي اهتماماً بحالة الأشياء، **«وتهدف إلى تحليل الخطاب بحثاً عن البنى العميقة الثاوية، واستجلاء تجلياتها السطحية والظاهرة عبر المسارين: السردي والتوليدي»**[1]. معتمدة على مكونات للنص تتمثل بالمكوّن التركيبي، والمكوّن الخطابي، والمكوّن الدلالي. غير أنّ شمولية المنهج السيميائي ومرونة أدواته فتح المجال لإعادة النظر في موقع الذات وما يتصل بها من أهواء وانفعالات، ولاسيما بعد انتقال الدراسات من الأفق الحداثي المرتهن لإكراهات البنيوية وسجنها المنغلق على العوالم الداخلية للنص وإعلان موت المؤلف الذي لحق به تجميد الأبعاد الذاتية ومعطيات الحس الحي، وانتقلت إلى أفق ما بعد الحداثة المنفلت من عقال الثابت والقار، والمشتغل في المختلف والمتغير والمؤجّل والفارّ، فتحوّلت الذات في إهابها من مجرد كائن ورقي لا يتعدّى كونه رقماً أو اسماً أو عاملاً نصيّاً تتحدّد

---

(١) جميل حمداوي، **الاتجاهات السيميوطيقية: التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**، دون مكان نشر، الطبعة الأولى: ٢٠١٥، ص ١٠٦.

هويته من خلال تأثّره وتأثيره بغيره من عناصر النص الأدبي إلى كائن بشري تظهر أبعاده الوجدانية والانفعالية ومسارات تغيرها. وهذا ما عبّر عنه الباحث المغربي محمد بادي بقوله: **«إنّ ظهور إشكالية الأهواء والعواطف الإنسانية في فضاء الصرح السيميائي قد أعاد مباشرة الاعتبار إلى الحياة الداخلية للذات بعدما تم استبعادها تحت إكراهات الخلفية البنيوية»**[1].

لقد انتقلت السيمياء من مرحلة التأسيس الكلاسيكية على يد دوسوسير إلى مرحلة الحداثة المعروفة بسيمياء العمل **(**السيمياء المحايثة**/** السكونية**)** ذات الأبعاد الثلاثة **(**الدلالة، التواصل، الثقافة**)**، ومن ثم انتقلت إلى مرحلة ما بعد الحداثة **(**سيمياء التغيّر والتحول**)** المسماة بمرحلة المشاريع التي تخوض في ما عجزت عنه سيمياء الحداثة التأسيسية، إذ شرّعت أبوابها على الذات والمرجع والانفعالات والجسد والتوتر، فأطلق جان كلود كوكي سيميوطيقا الذات، وقدّم جاك فونتاني وغريماس أعمالاً في سيميوطيقا الأهواء، وجاءت سيميوطيقا التوتر على يد كل من جاك فونتاني وزلبربيرج. وبهذا الانفتاح تحققت النقلة التوسعية في الدراسات السيميائية إذ **«انتقلت من حالات الأشياء مع سيميائية العمل إلى حالات النفس مع سيميائية الأهواء، ومن سيميائية الانفصال والانقطاع إلى سيميائية الاتصال والإدراك الكلي للأشياء والذات على حد سواء»**[2].

وإذا كانت الذات في سيمياء العمل أداة تقييم الموضوع وأرضية تحولاته، وقضية هامشية في توجه سيميوزه ، فقد أصبحت في **سيمياء الذات** العلامة

---

(١) محمد بادي، **«سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجية)»**، مجلة عالم الفكر، ص ٣٠٣.

(٢) جميل حمداوي، **الاتجاهات السيميوطيقية**، ص٢٢٠.

المدروسة، وغدا موضوع القيمة علامة في فضاء تحولاتها وحركية سيميوزها، ولا سيما بعد أن حدّ كوكي الإجراءات المنهجية لسيموطيقيا الذات ومكوناتها. وتمييزه بين أنماط مختلفة للذات **كالذات الحاضرة** التي تمتلك جهاتها **(**القدرة، الإرادة، الرغبة، الواجب**)** وقد تضاف المعرفة، **والذات الغائبة** التي لا تمتلك هذه الجهات، **وشبه الذات** التي تتحدد من خلال وعيها لموضوعها؛ وانتقالها من الوعي إلى اللاوعي، والعمل دون وعي لفترة ثم سرعان ما تعود إلى وعيها. وفي منحى آخر يميز بين الذات المتلفظة والذات الإدراكية، وتحدّد البنية العاملية في سيمياء الذات ثلاثة عوامل: **الأول:** يتعلق بالذات الحاضرة **(**عامل الحكم والتقويم**)**، أو بالغائبة **(**العامل الوظيفي أو الهووي**)**، **الثاني:** يتعلق بالموضوع، **الثالث:** يتعلق بالسلطة والقدرة.

أمّا **سيمياء الأهواء** فقد انبثقت على يد غريماس وفونتاني في مشروعهما الذي انبثق عنه كتابهما **«سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس»**[1]. الذي كان من التجارب الأولى التي حددت الإجراءات لدراسة العواطف والانفعالات؛ إذ إنّ الهوى **«يشكل بعداً جديداً داخل المسار التوليدي يطلق عليه المؤلفان: البعد الانفعالي، فالإنسان لا «يفعل» فقط، إنّه بالإضافة إلى ذلك يضمّن الفعل شحنة انفعالية تحدّد درجة الكثافة التي يتحقق من خلالها الفعل»**[2]. فإذا كانت سيمياء العمل تدرس تيمات الموضوع فإنّ سيمياء الأهواء تقف على الباتيمات فيه **(**Pathematic role**)**، والدور الذي تؤدّيه

(١**)** غريماس، ألجيرداس. جوليان، فونتنيي، جاك، **سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)**، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط: ١، سنة ٢٠١٠م.

(٢**)** السابق: ص ١٢.

يتعلّق بالولع والعواطف[1]، والنصوص الشعرية تتأسّس على العاطفة من جانبين: **أولهما:** العاطفة التي يطغى عليها **الفعل الإدراكي**؛ أي التي يسيطر فيها الوعي والإرادة على مجرد كونها عاطفة، فتظهر عاطفته **بأنساق متجاذبة مع هذا الوعي والإدراك**؛ منها نسق تثبيت الهدف، إذ تغدو الذات ملتزمة به. ومنها أيضاً نسق إرساء الحقيقة والعناية بالمعرفة الدقيقة، وما يرتبط بهما من نصرة للحق وإزهاق للباطل، **وثانيهما:** العاطفة التي تطغى على الفعل، بمعنى الهوى الذي يتجاوز العقل، وهي تتحكم بالتلفّظ الشعري من خلال: **أولاً: «علاقة غير مستقرة بين الذات والهدف»**[2] إذ تصبح العاطفة محرّكاً للذات نحو تحقيق أهدافها أو ضحية لهذه العاطفة، فهي تتحوّل وتتغيّر تحت إمرتها وقوة سلطانها، وهذا ديدن الشعراء العذريين الذين أورثوا الشعراء سنّة وصف عذابات الذات في سبيل الحب والتلذّذ بها، على نحوٍ مازوشيّ، **ثانياً: العاطفة الناجمة عن فقد وغياب**، وهي استكمال لنسق العلاقة غير المستقرة الآنفة الذكر، فالهدف المرغوب أبعده الغياب، فأجّج عاطفة توق إليه وتعلّق به، **ثالثاً: «الأوجه المحدّدة: إذ تتسم العاطفة العميقة والعاطفة المشبوبة غالباً بالمفاجأة في اكتشافها، ففي لحظة ما لا تفهم الذات ما يعتريها، وفي اللحظة التالية، يتجلى كل شيء لها، وفجائية التجلي تصبح علامة بارزة للعاطفة وقوتها»**[3]. والجدير بالذكر أن هذه الأنساق الانفعالية تجد في الشعر ميداناً خصباً للتطبيق، فالشعر فضاء لتبلور

---

(١) ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، القاهرة. ٢٠٠٨. ص١٤٥.

(٢) السابق، ص١٧١.

(٣) السابق، ١٧٢.

المشاعر والأحاسيس وديوان لتسجيل المطامح والرغائب، وقد مرّ بنا في دراسة سابقة رأي **آن إينو** بالشعراء وأسبقيتهم في مجال سيميائية الأهواء، إذ إنهم يصيخون أسماعهم إلى تقلبات المعيش وتحولاته واضطراباته قبل أن يؤطّر في أدب ويسجّل في خطاب.

ويتطور السيميوز الاستهوائي في **سيمياء التوتر** ليظهر في صيغة مكملة للانفعالات والعواطف، فيدرس حركتها وتأثرها بما يعترض الذات من أحداث تؤثر في عواطفها ومشاعرها وانفعالاتها، شدة أو انخفاضاً، على مدى تغير الزمان والمكان في النص، وما يتبع لهما من أحداث وأفعال ووقائع ترتبط بالأشياء ووظائفها، فالتوتير **«هو حالة لاحقة للاستهواء، أو هو تصرّف في المادة الانفعالية وتوجيهها نحو التحقق، فهو مرتبط بالمستقبل - أي ما هو موجه نحوه - فالتوتير هو ما يدفع بالاستهواء إلى المثول في الوجود من خلال أجزائه لا من خلال كليته، ولن تكون هذه الأجزاء سوى أهواء مجسدة»**[1].

وتتسم سيمياء التوتر بمنظورها الرياضي الهندسي القائم على القياس والمعايير الكمية، إذ تقاس من خلال نقطة تقاطع بين بعدي الشدة **(**Intensivité**)** والمدى **(**extensivité**)**. ويتضمن محور الشدة الأهواء والوجدان والانفعالات **(محور الذات)**، ويتسم هذا المحور بفاصل رئيس يتحدد في **[**القوة **/** الضعف**]**. في حين، يضم محور المدى كل ما يتعلق بالأشياء من عدد، وكمية، وامتداد، وتنوع، وزمان، ومكان **(محور الأشياء)**.

(١**)** غريماس، ألجيرداس. جوليان، فونتنيي، جاك، سيميائيات الأهواء **(**من حالات الأشياء إلى حالات النفس**)**، ص١٤.

وبناء على ذلك استبدلت سيمياء التوتر بالمربع السيميائي في السيميائيات السردية ما أطلقت عليه الخطاطة التوترية التي تعبر عن السيميوز التوتري لحركة الانفعالات والعواطف في النص من خلال تمثيل بياني يلخص علاقات الذات بموضوعاتها، والأحوال التي كابدتها، فالخطاطة التوترية تعيد صياغة الانفعالي ذهنياً وتعبر عنه منطقيّاً.

ولسيمياء التوتر مسار يكوّن خطواتها ينطلق من الفضاء العاطفي والدلالي للعنوان، ثم تقطيع النص إلى مقاطع وفقاً لـ **«معايير التقطيع السيميائي، كالمعيار الدلالي، والمعيار الزماني، والمعيار المكاني، والمعيار الشخوصي، والمعيار الدلالي، والمعيار الأسلوبي...»**[1]، ومن ثم استكشاف العتبات النصية والموازية، والتيمات النصية، وأخيراً الوقوف على المخططات التوترية.

وبعد هذه العجالة في تلخيص الاتجاهات السيميائية ما بعد الحداثة **(**سيمياء الأهواء، سيمياء الذات، سيمياء التوتر**)** ينتقل هذا البحث إلى مستوى المقاربة التطبيقية لها على قصيدة مشهورة للشاعر كعب بن زهير ذاع صيتها ألا وهي قصيدة «بانت سعاد».

لقد شكلت قصيدة «بانت سعاد» علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي، وذلك لأسباب ثقافية ونفسية واجتماعية وتاريخية؛ فقد غدت أنموذجاً يحتذى في موضوعها «المديح النبوي» ولاسيما بعد أن نالت جائزة الرضا من النبي **(**ص**)** إذ وهب كعباً بردته، وجاءت قصائد كثيرة على نهجها عارضتها، ومن جهة أخرى جاءت ردّاً على من قالوا إن الإسلام حارب الشعر ورفضه، وتاريخياً أصبحت جزءاً من كتب السيرة، وجاءت

(١**)** السابق، ص ١٦٤.

من الوجهة النفسية توبة من الشاعر للنبي واعتذاراً منه، بعد أن أهدر دمه، مع من أهدر دمهم من الشعراء الذين أقذعوا في هجائه، **«فأرسل إليه أخوه بجير: ويحك! إن النبي (ص) أوعدك لما بلغه عنك، وقد كان أوعد رجالاً بمكة ممن كان يهجوه ويؤذيه فقتلهم، فإن كانت لك في نفسك حاجة فطر إلى رسول الله (ص)، فإنه لا يقتل من جاء تائباً، وإلا فانج إلى نجائك؛ فإنّه والله قاتلك. ولكن كعباً رفض ذلك وأراد الاحتماء بقبيلته فأبت عليه ذلك، فضاقت به الأرض، وسدّت في وجهه السبل»**[1]. **«ونصحه قوم بالذهاب إلى الرسول وإعلان توبته وإسلامه فلم ير من الأمر بدّاً، فنظم القصيدة معتذراً فيها إلى الرسول مادحاً إياه تائباً عن أقواله وأفعاله»**[2].

ومن حيث أقسام القصيدة فقد جاءت على نهج القصيدة العربية التقليدية، مقدمة في الغزل والتشبيب، ثم وصف الناقة، ثم الاعتذار، فمديح النبي والمهاجرين.

سيمياء الذات في القصيدة:

جاءت القصيدة على لسان ذات مضطربة خائفة تبحث عن الأمان بعد أن أضحت على شفا حفرة من الموت، فوعيد النبي يحاصرها، والحياة تودعها أو تكاد، وهي في موقف نفسي حرج، إنها ذات محاصرة بين ماض مدبر، وحاضر مهدّد بالموت، فهي تبحث عن خلاص ونجاة.

---

(١) ديوان كعب بن زهير، تحقيق وشرح وتقديم: علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٩٧، ص٦.

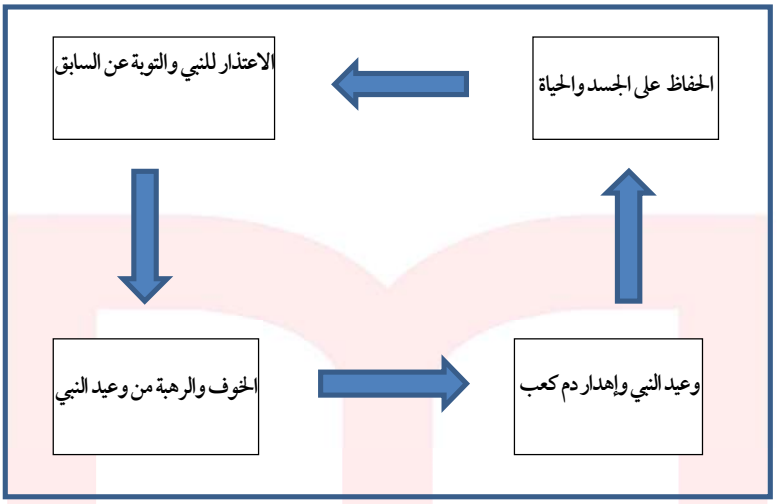
(٢) عمر محمد الطالب، **عزف على وتر النص الشعري.** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ٢٠٠٠، ص٧٧.

وهذا الموقف يتلخص في توجهين: توجّه أيديولوجي، وتوجّه عاطفي؛ فالشاعر في لحظة حاسمة يرتهن خلالها للتنكر لماضيه الجاهلي والالتحاق بركب الدعوة الجديدة، لا عن قناعة منه وإنما تحت وطأة الخوف والرغبة في الحياة.

فالذات الإدراكية تسلك في النص مسلك المتيقظ العارف لما يقول فتكتنه بذلك الذات المتلفظة، إذ إن الخطاب موجه للرسول الكريم، وقد علم الشاعر من يكون وعلى أي درجة هو، وهذا جلي في المعاني التي يخاطبه بها.

وسيميوز الذات في القصيدة يمر في أربع مكونات يؤسس كل منها لما يليه وفقاً للإجراءات الآتية: الجسد (إجراء الأساس)، العقل (إجراء التقويم والحكم)، الأهواء والانفعالات (إجراء المحايثة للقوى الداخلية)، القوى الخارجية المؤثرة على إجراء الأساس (إجراء التعالي الكوني/ الرمزي)؛ فقد انطلق كعب من الخوف على حياته (جسده: إذ أُهدِر دمه)، فأعمل عقله (بمحاكمة عقلية واعية اختار الاعتذار والتوبة والدخول في الإسلام)، تحت وطأة الخوف والجزع من مؤثرات القوى الخارجية عن ذاته (وعيد الرسول له وإهداره لدمه) على حياته وجسده.

يتمثل إجراء الأساس (الحفاظ على الحياة والجسد) بالدوافع التي قادته إلى المثول بين يدي النبي والتماس الأمان ومن ثم إنشاده القصيدة، ويتمثل إجراء التقويم والحكم بالعمليات الذهنية التي تبدأ باستقراء الظروف والوقائع من حوله، وتحليل النصائح الموجهة إليه من أخيه بجير وغيره، ومن ثمّ استنتاج التقويم والحكم على الموقف الذي يجب أن تتخذه الذات، وذلك كله في تزامن مع الأهواء والانفعالات ومحايثة لها، فهي قائمة في ذاته منذ البداية وحتى الوصول إلى لحظة الأمان والاطمئنان (حين خلع النبي عليه بردته)، تلك القوى الداخلية التي توجه الذات بتأثير القوى الخارجي.



إنه سيميوز الذات في تحولاته تحت وطأة مشاعرها ومحفزاتها، ضمن بنية عاملية خاصة بسيمياء الذات تحدّد بالعوامل الآتية:

- عامل الذات: ويمر بمرحلتين؛ الأولى: الذات الحاضرة ويكون حضورها بفاعليتها ولاسيما بقدرتها على الحكم والتقويم - بحيث لا تخرج عن حدود وعيها - وهو ما يسمّى بإجراء العقل، فهي الذات الفاعلة التي تمتلك جهاتها (القدرة، الإرادة، الرغبة، الواجب). والثانية: الذات الغائبة الممثلة بعواملها الانفعالية (المعبرة عن أهوائها أو مشاعرها ووظائفها)، فهي الذات المنفعلة التي لا تمتلك جهاتها، ولاسيما أنها غير قادرة على الحكم والتقويم، فهي الذات المنفعلة.
- عامل الموضوع: متمثلاً بالحياة المفقودة والرغبة بحياة جديدة.
- عامل السلطة والقدرة: انتصار النبي على المشركين، وامتلاكه قوة تذود عن حياض الإسلام (جيش).

فالذات في القصيدة ذات منفعلة **(**من مطلع القصيدة حتى البيت السابع والثلاثين الذي فيه تبدو شبه ذات لأنها تتحول من غائبة إلى حاضرة**)**، وذات فاعلة **(**من البيت الثامن والثلاثين حتى التاسع والخمسين**)**؛ إذ تبدي **رغبتها** في الحفاظ على حياتها **(**جسدها**)**، وتظهر **إرادتها** في لقاء النبي والتماس الأمان، أمّا **قدرتها** فتبدو من خلال الطاقة الشعرية وحسن إخراجها في معمار القصيدة التي حققت الرضا لديه، ولاسيما بعد أن وجدت من **واجبها** مدحه بما هو أهل له، ومدح المهاجرين**.**

مقاربة القصيدة من وجهة سيمياء الأهواء:

إن الانفعالات والأهواء التي تظهر في نص القصيدة متنوّعة يمكن إدراجها في الأنساق العاطفية الآتية**:**

في المقطع الأول**:** المطلع الغزلي **(**الأبيات من١ **-** ١٣**):** حب، شوق، حزن، وأسى لفراق المحبوبة**. (**نسق العاطفة الناجمة عن فقد وغياب، فالهدف المرغوب أبعده الغياب، فأجّج عاطفة توق إليه وتعلّق به**:** حيث العاطفة التي تطغى على الفعل، بمعنى الهوى الذي يتجاوز العقل**).**

في المقطع الثاني**:** وصف الناقة **(**الأبيات من ١٤ – ٣٤**):** إعجاب بصفاتها**.(**نسق تثبيت الهدف**:** حيث العاطفة التي يطغى عليها الفعل الإدراكي الواعي**).**

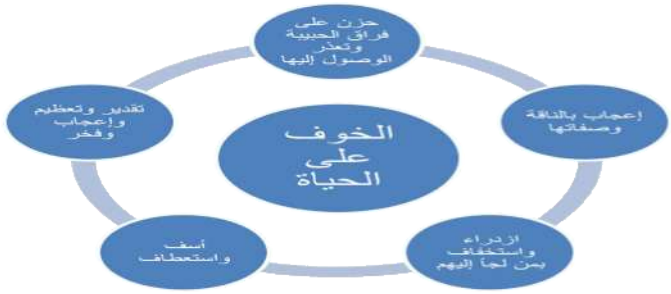
في المقطع الثالث**:** وصف الواشين والأقوام الذين لجأ لهم **(**الأبيات ٣٥ **-** ٣٧**):** ازدراء واستخفاف**. (**نسق تثبيت الهدف**:** حيث العاطفة التي يطغى عليها الفعل الإدراكي الواعي**.)**

في المقطع الرابع: الاعتذار ومدح النبي (٣٨ - ٥٠) خوف وأسف واستعطاف. (نسق العلاقة غير المستقرة بين الذات والهدف إذ تصبح العاطفة محرّكاً للذات نحو تحقيق أهدافها، أو ضحية لهذه العاطفة، فهي تتحوّل وتتغيّر تحت إمرتها وقوة سلطانها: حيث العاطفة التي تطغى على الفعل).

في المقطع الخامس: مدح النبي ورجاله من المهاجرين (الأبيات ٥١ - ٥٩): تقدير وتعظيم وإعجاب وفخر. (نسق إرساء الحقيقة والعناية بالمعرفة الدقيقة، وما يرتبط بهما من نصرة للحق وإزهاق للباطل: عاطفة التي يطغى عليها الفعل الإدراكي الواعي).

وعلى الرغم من تنوّع هذه الانفعالات فإنها تنمو من أصل واحد هو الخوف على الحياة:

- فقد حزن على فراق حبيبته إثر هروبه نتيجة إهدار دمه.
- وإعجابه بصفات الناقة إنما هو نوع من تغييب عامل الخوف والاستئناس بشيء يسمح له بتجميع قواه وامتلاك رباطة جأشه، وقد يحيل إلى إعجابه بذاته التي تتحمّل كل هذه المعاناة.
- واستخفافه بمن لجأ إليهم هو نتيجة خوفهم من سلطة النبي وهيمنته المتزايدة.



لقد حرص دارسو سيمياء الأهواء على جعلها موازية لسيمياء السرد، فالخطاطة السردية لقصة كعب وإسلامه تعبر عن حالات متسلسلة تنتج عن بعضها وتتحول وفقاً للأطوار الآتية:

١ - **التحريك:** ويظهر من خلال الدوافع النفسية **(الرغبة/ الإرادة)** التي تحفز كعباً للبحث عن الخلاص والنجاة، إذ تُظهر القصيدة شكوى كعب من المتاعب التي مر بها من خلال هجر زوجته له، وبُعدها بما لا يمكن استردادها حتى لو امتلك تلك الناقة القوية، وتخلّي أصحابه عنه، ووشاية الوشاة، واستفحال أمره عند النبي حتى أهدر دمه، وهذه الأمور مجتمعة جعلته **(يرغب ويريد)** مواجهة قدره والإقبال على النبي. **(الانتقال من ذات منفعلة إلى ذات فاعلة)**

٢ - **الكفاءة:** إن امتلاك الذات للإرادة والرغبة في النجاة من الموت، يفتح جهة المعرفة لديها ما جعلها تمثل بين يدي الرسول آملة بالعفو، وهذا يشير إلى جهة القدرة على الفعل ولاسيما امتلاكها اللغة والموهبة الشعرية. مما يحيّن نجاحها ويجعلها قاب قوسين أو أدنى منه:

فَقُلْتُ خَلُّوا طريقي، لاَ أبا لَكُمُ،

فَكُلُّ ما قَدَّرَ الرَّحْمنُ مَفْعولُ[1]

كُلُّ ابْنِ أُنْثَى وإنْ طالَتْ سَلامَتُهُ

يَوْماً على آلَةٍ حَدْباءَ مَحْمولُ

---

(١) الديوان ص٦٥، ويروى في صدر البيت «سبيلي».

أُنْبِئْــتُ أنَّ رَسُــــــولَ اللهِ أَوْعَــــدَني

والعَفْــوُ عَنْــدَ رَسُــولِ اللهِ مَــأْمُولُ

٣- **الإنجاز:** تحقق الذات مرادها وتنال العفو، بعد الاعتذار، ومديح النبي ورجاله من المهاجرين:

إنَّ الرَّسُــولَ لَنــورٌ يُسْتَــضاءُ بِــهِ

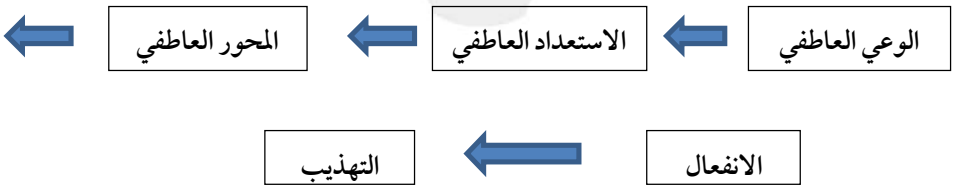
مُهَنَّــدٌ مِــنْ سُــيوفِ اللهِ مَــسْلُولُ[١]

في عــصبةٍ مِــنْ قُــرَيْشٍ قــالَ قــائِلُهُمْ

بِــبَطْنِ مَكَّــةَ لَّــا أسْــلَمُوا زُولُــوا[٢]

٤- **الجزاء:** منح النبي بردته لكعب تعبيراً عن ابتهاجه بما مدحه به. مما يعطيه مكانته في مجتمعه الجديد، وفي تاريخ الشعر العربي.

إن الخطاطة السردية تتبطن الخطاطة الاستهوائية التي توضح عاطفة الشاعر وانفعالاته الوجدانية العميقة وفقاً للمراحل الآتية:



(١) الديوان ص ٦٧، وفي الديوان «لسيف».

(٢) الديوان ص٦٧، ويروى«في فتية».

أ- **الوعي العاطفي:** ويتمثل بكشف الذات عن شعورها من خلال تعبيرها عما ينتابها نتيجة حدث ما:

يـــسْعَى الوُشـــاةُ بجَنبَيْهـــا، وقَـــوْلُهُمُ

إنَّـــك يـــا بـــنَ أبي سُـــلْمَى لَمَقْتـــولُ(١)

وبذلك تكون ذات كعب قلقة، خائفة ولاسيما بعد تخلي أصحابه ومحاميه عنه.

ب- **الاستعداد العاطفي:** إن شعور الخوف أجلى عاطفة الشاعر، فبدأ يتخيّل سيناريوهات للتطهر منه والخلاص من مسبباته، ويكون بامتلاك القدرة على التعبير عمّا يعتري الذات من أهواء.

كُـــلُّ ابْـــنِ أُنْثَـــى وإنْ طالَـــتْ سَـــلامَتُهُ

يَوْمـــاً عـــلى آلَـــةٍ حَـــدْباءَ مَحْمـــولُ

ت- **المحور العاطفي:** مرحلة حاسمة في دراسة العاطفة، حيث التحوّل والتغيّر في الحالة الانفعالية، وتستجلي الذات فيها أسباب اضطرابها في كل ما سبق من مراحل:

أُنْبِئْـــتُ أنَّ رَسُـــــولَ اللهِ أَوْعَـــــدَني

والعَفْـــوُ عَنْـــدَ رَسُـــولِ اللهِ مَـــأْمُولُ

---

(١) الديوان ص ٦٥، ويروى صدر البيت: تسعى الوشاة جنابيها.

وقَـــدْ أَتَيْـــتُ رَسُـــولَ اللهِ مُعْتَـــذِراً

والعُـــذْرُ عِنْـــدَ رَسُـــولِ اللهِ مَقْبـــولُ

ث- **الانفعال/ العاطفة:** التمظهر الجسدي للأحاسيس والمشاعر التي تصبح قابلة للملاحظة والتقويم، والشاعر يعبر عن ضآلته وقدرة تحمّل جسده حيال الموقف الذي أرعبه وأرهبه فيقول:

لَقَـــدْ أَقُـــومُ مَقامـــاً لـــو يَقـــومُ بِـــه

أَرَى وأَسْـــمَعُ مـــا لم يَـــسْمَعِ الفيـــلُ[1]

لَظَـــلَّ يِرْعُـــدُ إلاَّ أَنْ يكـــونَ لَـــهُ

مـــنَ الرَّسُـــولِ بِـــإِذْنِ اللهِ تَنْويـــلُ

ج- **التهذيب/ التقويم الأخلاقي:** مرحلة لبيان قيمة الأهواء من منظور جماعي (سوسيو ثقافي)، أو من منظور فردي. إن شعور الخوف على المستوى الفردي للذات كان له قيمته في البحث عن المنجى واللجوء إلى الإسلام الذي غدا مثلاً يحتذى اجتماعياً، وأصبح هذا الخوف مبعثاً للنفوس في التماس القرب من الرسول الكريم والتماس شفاعته عبر فن المديح النبوي ولاسيما أنه قد رضي به وأثاب فاعله.

لقد تتبعت سيمياء الأهواء المسار الانفعالي العاطفي للذات، وبقي أن تُرصَد وجهتها وتُعيَّن شدتها من خلال سيمياء التوتر.

---

(١) الديوان ص ٦٦.

مقاربة القصيدة من وجهة سيمياء التوتر:

تتخذ سيمياء التوتر مجموعة من الإجراءات التطبيقية، لتتخذ مسارها انطلاقاً من عنوان النص؛ وإذ قصيدة «بانت سعاد» أو «البردة» لم تتخذ عنواناً من قبل الذات الشاعرة التي أبدعتها فلا شأن للعنوان في المنحى الانفعالي، بل أتت قيمته من خلال النتائج المترتبة عليها، ومن خلال المطلع على عادة تصنيف الشعر القديم.

أما معيارية تقطيع النص فهي الموضوعات التي خاض فيها؛ فالتقطيع المعياري جاء وفقاً لمقاطع القصيدة العربية التقليدية ومتوالياتها على النحو الآتي:

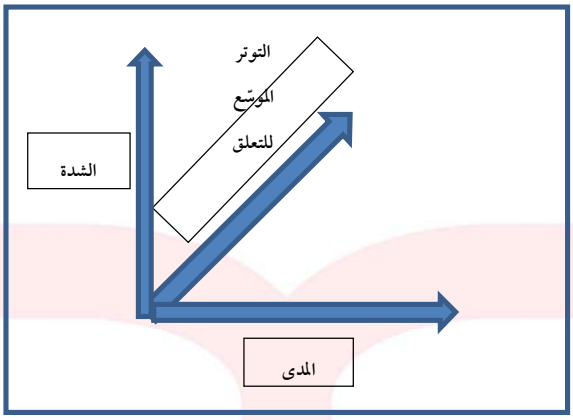
- **المطلع الغزلي التشبيبي:** على الرغم من أنه جاء تقليديّاً غير أنه يشير إلى ما كابدته ذات الشاعر من فراق لأعز أحبابها في مساق معاناتها في سبيل الوصول إلى هذا المثول بين يدي الرسول والاعتذار إليه؛ فسعاد قد هجرته، وامتنعت لذة العيش التي ارتبطت بها، وأضحت بعيدة المنال، حتى لو امتلك أقوى وسائل الانتقال. إن تيمة الانفصال بين الذات وموضوع القيمة من شأنها أن تشير إلى شدة في توتر انفعال الذات.
- **وصف الناقة:** جاء هذا المقطع لوصف استمرار المعاناة وعدم القدرة على إنهائها، فعلى الرغم من قوة تلك الناقة غير أنها غير قادرة على استرجاع ما خسره الشاعر، وهذه التيمة تزيد من أهمية التعويض الذي يراه الشاعر في قبول النبي اعتذاره وتوبته، وتجعل الشاعر في ذروة القلق والخوف.
- **وصف الواشين والأقوام التي لجأ إليها:** وهذا المقطع يشير إلى تيمتي الخطر المحدق، وعدم وجود ملجأ من غضب النبي، ما يزيد الهلع في نفس الشاعر ويجعله يهوّل الأمر ويدفعه للقائه والاعتذار منه.

- **الاعتذار إلى النبي ومدحه:** يشير إلى تيمة العفو التي يأملها من النبي، والعذر المقبول، ونظراً لقسوة الموقف على نفس الشاعر يجعل الفيل مرتعداً غير قادر على تحمل الأمر، ويجعل الأسود خاسرة في معركتها، وينتهي إلى تيمة وصف النبي بالضياء والهداية والسيف القادر على إنهاء الشر والشرك.
- **مدح المهاجرين:** وعطفاً على مدح النبي بالقدرة يمدح المهاجرين فيصفهم بالأبطال، ويفاخر بنسبهم، وأعمالهم وأخلاقهم.

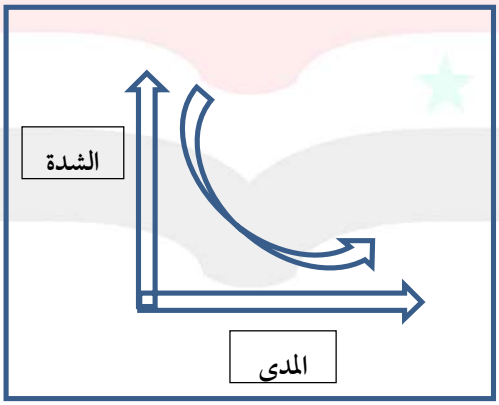
وبذلك تخرج العتبات الشعرية في النص إلى عتبات سردية، وأخرى وصفية، تشتمل على تيمات متوالية: تيمة التعلق بالمحبوبة ويتممها شعورا الحب والشوق(باتيمات)، تيمة العجز عن استعادتها ويرتبط بها شعور اليأس، تيمة الوشاية التي تؤدي إلى الوعيد والشعور الناجم عنها هو الخوف، تيمة البحث عن ملجأ عند بعض الأقوام وعدم الحصول عليه ما يرفع شدة الخوف والرهبة، تيمة الاعتذار ونيل العفو وشعورها هو الاطمئنان والسكينة، تيمة مدح النبي ورجاله والشعور الساري هو الفخر والإعجاب. وإذا كان الموضوع الرئيس للقصيدة هو الاعتذار إلى النبي ومدحه، فإن بقية التيمات تشكل نبر التوتر ونبض النص المتأتيين عن إيقاع الزمن والنغمة المكانية.

وأما المخططات التوترية للذات الشاعرة في مراحل القصيدة فتأتي على النحو الآتي:

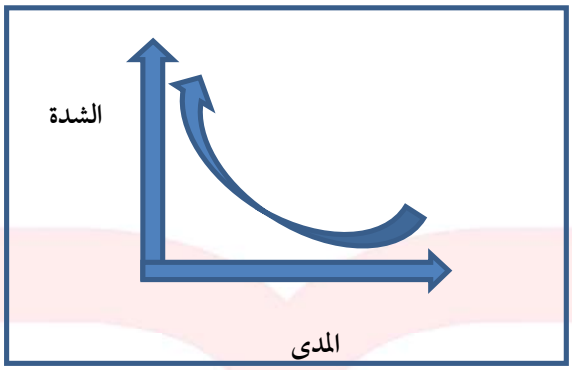
- مخطط توتر الذات بالحب والشوق الناجمين عن تيمة التعلق بالمحبوبة: حيث تزداد شدة التعلق بالمحبوبة على محور الشدة كلما ازداد بعدها - مرور الزمن - مع تعدد سماتها وصفاتها وتمنعها. فيكون المخطط ذا ترابط مباشر، وديناميةموسعة:



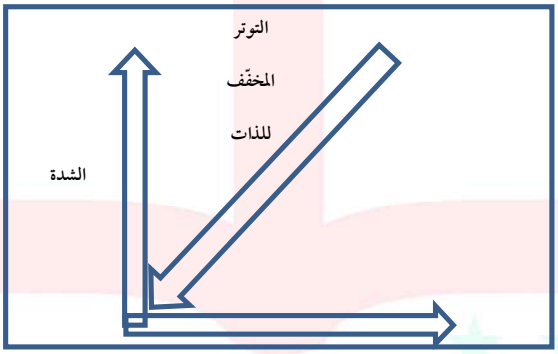
- مخطط توتر الذات المحبطة والشاعرة باليأس المرتبط بتيمة العجز عن استعادة المحبوبة، حتى وإن امتلك أقوى النوق وأسرعها، حيث تنخفض شدة توتر الذات مع امتداد الحكايات المتعلقة بوعودها العرقوبية، وبأوصاف الناقة وتشتّت التعلق، مما يجعل الخطاطة ذات ترابط معاكس، وديناميةهابطة:



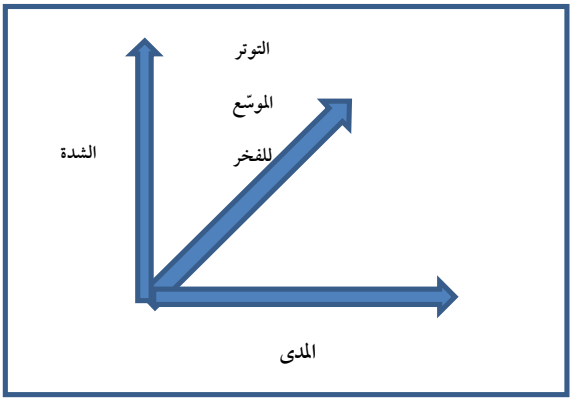
- مخطط توتر الذات بشعوري الخوف والرهبة الناجمين عن تيمتي: الوشاية التي تؤدي إلى الوعيد، والبحث عن ملجأ عند بعض الأقوام وعدم الحصول عليه ما يرفع شدة الخوف والرهبة:



- مخطط توتر الذات المعبر عن شعورها بالاطمئنان والسكينة نتيجة تيمة الاعتذار وقبوله ونيل العفو:



- المخطط التوتري لشعوري (الفخر والإعجاب) اللذين يجتاحا ذات الشاعر إبان تيمة مدح النبي ورجاله، يكون ذا ترابط مباشر، وديناميةموسعة:



إنّ تنوع المخططات التوترية في القصيدة يشير إلى التقلبات الانفعالية التي عاشتها الذات الشاعرة وإلى تفاوت شدة الانفعال في كل مرحلة نصية ما بين انخفاض وارتفاع، وتظهر الأمداء وأبعادها الزمانية والمكانية بوصفها أرضية لتحرك الذات وتجربتها الانفعالية التي انتقلت من جاهليتها إلى الإسلام، ومن الخطر إلى السلام، ومن الحزن والشوق إلى الفخر والإعجاب مروراً بالقلق والخوف والرهبة.

المصادر والمراجع

١- حمداوي، جميل، الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، دون مكان نشر، الطبعة الأولى: ٢٠١٥.

٢- غريماس، ألجيرداس. جوليان. فونتنيي، جاك، سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط: ١، سنة ٢٠١٠م.

٣- برونوين، ماتن. وفليزياس، رينجهام، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، العدد ١١٩٦، ٢٠٠٨.

٤- مجلة عالم الفكر. العدد٣ المجلد ٣٥، يناير- مارس ٢٠٠٧، محمد بادي، «سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجية)».

٥- مجلة عالم الفكر. العدد٣ المجلد ٣٥، يناير- مارس٢٠٠٧، محمد الداهي، «سيميائية الأهواء».

٦- ديوان كعب بن زهير، تحقيق وشرح وتقديم: علي فاعور، بيروت، دار الكتب العلمية ١٩٩٧، ص٦.

٧- الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

المفتاح البنيوي لأقفال النص المغلق

لعلّ مسوّغ الولوج إلى النص من المدخل البنيوي هو التساؤل القائل: هل هناك منهج يتمّم قراءة النص ويستجلي معانيه؟ وهل يُكتفى بالمنهج الاجتماعي أو النفسيّ أو التاريخي أو الجمالي (الفنّي) لكشف النقاب عن المعنى وإضاءة الجيوب التي يكمن فيها داخل النص؟ هل تتشابه أدوات المناهج وطرائقها وهل يمكن أن ينوب بعضها مناب بعض؟ كلّ من هذه المناهج له ما له وعليه ما عليه، ولكنّ منهجاً منها لن يقوم مقام الآخر في مهامه الكشفيّة للنصوص وأدواته الإجرائيّة فيها، ولن يجدي جدواه في استنطاقها واستقصاء كوامنها وخوافيها.

إنّ المنهج البنيوي يجعل القارئ مستعدّاً لأن يكون سائحاً في عوالم النص الداخلية، سابراً لأعماقه، مبحراً في عُبابه، غائصاً في لججه، خائضاً في فضاءاته، لأنّ وجهة نظر الناقد مرتبطة بجوانية النص ولا تعوّل على ما يحيط به من الخارج.

والمنهج البنيوي ليس منهجاً قارّاً على صيغة نهائيّة، فالبنيوية بنيويات، ومن ثمّ فإنّ منهجها مناهج، وأسلوبها أساليب، وطريقتها طرائق، لكلّ منها منطلقاته ومصطلحاته وأدواته.

فالمنهج البنيوي بما هو من تجريد ينزع إلى ما يسمى بـ «علمية النقد» وما يتصل بها من مبادئ وأسس عقلية وتطبيقها بأدوات التجريب والقياس

لتحقيق الموضوعية في التحليل هرباً من الانزلاق في مهاوي الذاتية والانطباعية، منهج يأخذ **لبوساً شكليّاً تقنيّاً تارةً ، ولبوساً موضوعيّاً معرفيّاً تارة أخرى**؛ فأمّا **الأوّل** أي في نزوعه التقني الشكلي فيعمل على أساس التمييز بين**:** ماذا يقول النص؟ وكيف يقول النص مضمونه **(**ماذاه**)**؟ أي **-** حسب توماشفسكي **-** التمييز بين **«*المتن النصي*:** مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها التي تكوّن مادّة أوليّة للحكاية**.** ***والمبنى النصي*:** وهو خاصٌّ بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته**»**[1]**.**

وهنا تبدأ رحلة المنظور البنيوي في تبيان كيفية تشكّل النص، وطرائق التعالق بين عناصره، والتساوق بين أنساقه، والنّظم التي سارت عليها التحوّلات في بنيته، حتى انتهى إلى هذا الشكل الذي عرف به، انطلاقاً من أنّ لمضمونه خياراتٍ غيرَ محدودة في **(**التشكّل**)** أو التعبير عن ذاته**.** إذ تبدأ البنيوية في بثّ عيونها في أرجاء النّص، وتُعمل أدواتها في مسح مناطقه وقياس أبعاده، فتتعرّف على تضاريسه المورفولوجية، وترسم له الخرائط، وتبيّن حدوده الشكليّة، باحثة عن الأسباب التي تقف وراء هيئته القارّة**.** وهي لا تبني تقاريرها إلا بناء على ما تبديه عناصر النص التي شكّلته، من تعالق، وانتظام، وتحاور، ممّا يشي بوظيفتها البنائية في خلق شكل النص**.** فاختلاف أشكال النصوص المنتمية لجنس أدبي واحد يعود إلى اختلاف العلاقات النصيّة القائمة بين عناصره**.**

لقد استطاعت البنيوية الشكلية أن تخرج بنتيجة لا يمكن لمنهج آخر أن يصل إليها، مفادها أنّ الشكل ينتج معنى على مستوى النص لا على مستوى

(١**)** يُنظر في**:** حميد لحمداني، بنية النص السردي **(**من منظور النقد الأدبي**)**. بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢. ١٩٩٣. ص٢١.

الجملة، أي أنّ للشكل معناه الذي يضاف إلى معنى المضمون، وهذا ما نفهمه من قول جيمس جويس: «هناك خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها»[1]. فكلّما تغيّرت الطريقة (الشكل) تغيّر هدف الحكاية ومغزاها.

وأمّا الثاني أي في نزوعه المعرفي فإنّه يُعنى بالبحث عن المخزون المعلوماتي في النص، وتحديد الأنساق الأبستمولوجية فيه، والنظم القائمة بينها، وما يرتبط بها من قوانين التحول ويرصد آلياتها. فإذا كانت البنيوية الشكلية تدرس التقنيات المنتجة لشكل النص فإن **البنيوية التكوينية** تفتح أفق هذه البنية الداخلية على مجالات التفسير والتأويل وتحديد رؤية الأديب للعالم. وتأسيساً على ذلك نجد أنّ المنهج البنيوي إن وقف على العناصر أو الوحدات النفسية ونظم اتّساقها في أنساق محلّلاً إيّاها ومبيّناً طرائق تحوّلها وتفاعلها مفسّراً نتائجها ونهاياتها، وضعنا أمام دراسة للبنى النفسية في النص وهي إحدى تجليات المنهج البنيوي في المسرب المعرفي. وإن وقف على الوحدات الاجتماعية ودرسها بوصفها عناصر تكوينية في النص، ورصد تحولات الفعل الاجتماعي، وأنواع العلاقات القائمة بين الشخصيات أهي أولية أم ثانوية؟ ووقف على الأنساق الاجتماعية المرهونة بالسمة الوظيفية لتلك الوحدات، وما يتّصل بها من طبقات وآليات عمل تتصل بالظرف المعيش، وجدنا أنفسنا أمام تبدٍّ جديد للمنهج البنيوي يختص بدراسة البنى الاجتماعية. وما ينطبق على العناصر النفسية والاجتماعية ينطبق على العناصر الفكرية فتتحدّد الأنساق

---

(١) يُنظر في: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٣. ص٩٤.

الأيديولوجية التي تعبّر عن فلسفة النص ورؤاه الإنسانية. فالبنيوية في دراستها للشق المعرفي للنص تقرأ رسالته الثقافيّة وتجعل منه صورة مصغّرة للعالم مرتسمة على مرآة وجدانية لمؤلّف غائب.

وترى هذه الورقة البحثية حول المدخل البنيوي إلى مقاربة التحليل النصي أنّ قضية «التفاوت في الشكل الحكائي للنص السردي» هي إحدى القضايا الناتجة عن الجانب التطبيقي للمنهج البنيوي في نزوعه الشكلي التقني. وبالمقابل فإنّ دراسة المحور الأبستمولوجي في أنساقه النفسية والاجتماعية والفكرية ونظم تعالقاتها إنّما هي تطبيق لمعطيات المنهج البنيوي في نزوعه المعرفي الموضوعي.

وفي الحيز التطبيقي لما سبق سنقف على بعض النصوص للخوض في تحليل متونها، وفقاً لمعطيات المنهج البنيوي:

١ - نص روائي: رواية «***البحث عن فراغ***»[١]

تحكي قصة طالب عشريني يقع في حبّ امرأة عقب اتصال هاتفي مقصود، ليتم اللقاء بينهما بعد مماطلة، يُفاجأ أنها مدرّسته لمادة الفلسفة، لكنه سرعان ما يمتثل لأمر الحب كما أسماه، ويتزوج منها ضارباً بآراء الجميع عرض الحائط ولاسيما أنّها تكبره بثلاثة عشر عاماً. ومترجماً بذلك تشتت ذاته وضياعها ما بين حلم دراسة الحقوق وواقع دراسة اللغة الانكليزية، لكنّ زواجهما - شأن دراسته الجامعية - لم يستمر سوى بضعة أشهر، فطلّقها وسافر للعمل في الخليج حيث يعمل والده. يعود بعد خمس سنوات

---

(١) سلوى حافظ إبراهيم. دار المرساة ٢٠١٥.

وقد استبدّ به الشوق لوطنه وطليقته، ليبحث عنها فإذ بها قد سافرت إلى النمسا لتدرس الدكتوراه. وينتهي به المطاف باحثاً عن فراغ.

يُلاحظ وجود بنيتين في الرواية؛ **بنية سطحية** تتمثّل **بالسرد العام** الذي جاء على لسان الشخصية الرئيسة **(نادر)** واصفاً تحولات حياته ووصوله إلى الفراغ **(اغتراب، خيبة)**. وبنية عميقة تتكشّف بتقاطع السرد العام بسرد خاص يأتي على لسان الشخصية الثانية **(دلال)** في الدرجة الأولى، وغيرها من الشخصيات **(أقارب نادر، أصدقائه، زملاء دراسة أو عمل، وغيرهم)** في الدرجة الثانية.

هاتان البنيتان هما الأساس في قراءة الرواية على مستوى الشكل **(مبنى النص:** وهو الكيفية التي قدّم فيها النص متنه أو مضمونه**)** وعلى مستوى المضمون **(**متن النص الذي يلخص بانكسار الحلم عند نادر وهو في مقتبل العمر، الهموم النسوية ومعاناة المرأة التي حاولت الرواية إعادة التوازن من خلال ظاهرة موت الرجل، صعود البروليتاريا نحو برجوازية صغيرة أو متوسطة**)**.

ففي مستوى الشكل: عمدت الكاتبة على جعل النص **سيرة ذاتية** لنادر، حيث يندمج العام بالخاص على مستوى حياته، وعلى مستوى السيرورة السردية، وليتبوّأ مكانة **الراوي** في النص، وبذلك يصبح **السرد العام بصوته، ووفقاً لوجهة نظره،** فتترسم الأحداث وفقاً لمنظوره لها، ووعيه ومعرفته وموقفه، فيعلّلها ويسوّغ توجهاتها. في حين يأتي **السرد الضمني**، بصوت آخر وراوٍ يفاجئه بالأحداث التي وقعت في زمن سابق. وبذلك تظهر تقنيات الارتداد والاسترجاع، وبالآلية ذاتها تظهر تقنية الاستباق، وتقنية المشهد. وهذا كلّه لا يحدث إلا تحت مظلّة الحوار. فإذا ما عاد الراوي العام تحوّل الحوار إلى مونولوج أو سرد يسري بالنص إلى الأمام حتى النهاية.

أمّا على مستوى المضمون: فقد انسربت المسارات المعرفية في ثلاثة أنساق:

- نسق نفسي: تتعالق وحداته، وتتفاعل لتنتهي بالشخصية إلى اغتراب، وانكسار، وخيبة أمل في تحقيق الذات وهو يتمثل بـ:
  - انكسار الحلم عند نادر ناتج عن ارتكاس أوديبي.
  - الجرح النرجسي عند دلال.
  - تعزيز تحقيق الذات عند نمير.
- نسق اجتماعي: يتكوّن من انتظام العلاقات الاجتماعية في نظامين:
  - العلاقات الأولية (علاقات أبناء الأسرة الواحدة)
  - العلاقات الثانوية: علاقات خارج أسرية.

وما بين النظامين تتساوق الأفعال الاجتماعية في سياق النظام الأول (زواج، صداقة)، أو في سياق النظام الثاني (علاقات عابرة)، والرواية تقوم على نقل الفعل الاجتماعي من الأول إلى الثاني (طلاق، سفر، موت). لتظهر بنية المجتمع في تأزّم يحمل أحداث الرواية في إهاب حكايتها.

هذا على مستوى الفعل الاجتماعي المنوط بالأفراد، والأسر بوصفها لبنات أولية في تكوين المجتمع، وهي تقوم وفقاً للعلاقات العاطفية، أمّا على مستوى طبقات المجتمع التي تقوم على أساس العلاقات الاقتصادية، فالرواية تصوّر الظروف المعيشية القاسية لطبقة البروليتاريا وتهيئ مناخاً مناسباً للانتقال بها إلى برجوازية صغيرة أو متوسطة.

نسق فكري: ينطلق من مكونات إيديولوجية تناقش عقلية الفرد والمجتمع في ثقافة الحياة المعيشة وتعكس رؤية الكاتبة للعالم وفقاً لمقولات البنيوية التكوينية، لعلّ أهمّ موضوعاتها (المرأة بظروفها المختلفة)؛ إذ تشكل هموم المرأة نسقاً فكريّاً ناظمه معاناتها في مجتمع الرجل، هذه الرؤيا التظلميّة تعكس معجماً اجتماعيّاً لصور المرأة المعنية: أم أرملة فقدت زوجها لسفر أو موت، امرأة أرملة دون أولاد، امرأة مطلقة، صورة العانس، صورة الزوجة الثانية إلماح لمعاناة الأولى (الضرائر).

٢- قصة قصيرة: إن أدوات الدراسة البنيوية للرواية وإجراءاتها، لا تختلف عنها في حالة القصة القصيرة، لذلك أرادت هذه الورقة انتقاء نصوص من القصة القصيرة جدّاً بوصفها حالة خاصة من حالات القصة القصيرة.

بنية القصة القصيرة جدّاً مرتبطة بالعناصر السردية المكوّنة لها؛ فهي **«قصة قصيرة مقتصدة في عناصرها وعلاقاتها النصيّة»**[1]. لذلك نجدها تقوم في كل نص، أو تجربة، على عناصر محدّدة تعتمدها وتلغي عناصر حفاظاً على منطق الاقتصاد السردي وما ينتج عنه من تكثيف. ومن خلال التعالق القائم بين عناصرها يتميّز شكلها الداخلي بوصفه مقروئيةً خاصة لشكل القصة القصيرة جداً.

فقد تكون من **النمط الحكائي** الذي يبسط فيه الراوي سيطرته على النّص؛ مثاله: قصة **«الجهاد الأكبر»: «أغلق المؤلف دفتره، تنفس الصعداء ووضع القلم - الذي شاركه رحلة الكتابة كلمة كلمة وسطراً سطراً -**

---

(١) رودان أسمر مرعي. نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠١٢. ص ١٩٨.

جانباً. انتهى من جهاده الأصغر، وعليه الآن أن يبدأ جهاده الأكبر، لترى مخطوطته النور في زمن فقدت فيه الكلمة جلالها وهيبتها وقيمتها»[1].

فعنصر السرد يطغى على النص، بفعل راوٍ مهيمن يستعرض معرفته الكلية للحدث، من موقع الشاهد عليه، بوعي ظاهر، وموقف ساخر من المفارقة في قيمة المكان. وهو بذلك يضمّن النصّ العبرة من تبدّل الزمن وإتيانه على كل شيء.

وقد تكون قصة **ممسرحة**، يسيطر الحوار على نصّها، ومثالها: قصة **«جوع»: «قالت أمي: لن تغيّر هذه العادة ألن تأكل؟ قال أبي: دعيه يقرأ. وأخذت ألتهم الكلمات بشهية لا توصف»**[2]. هنا نجد مشهداً مسرحيّاً تتداخل فيه المونودراما مع السيرة الذاتية، ليصبح الراوي هو الشخصية الرئيسة التي تنقل الحدث لقرائه.

إن الشكل الداخلي للقصة القصيرة جدّاً يتحدّد بفعل العناصر المستخدمة وعلاقاتها بعضها ببعض. فالحدث - بوصفه عنصراً نصيّاً - مركز القصة القصيرة جدّاً ونقطة ارتكازها، وأسّ منطقها، فلا غنى عنه في بنيانها، أمّا الوصف فكثيراً ما يُلغى، أو يتم اختزاله أو إضماره بلمح واصفة، أو بكلمات تخدم السرد. وفي القصتين السابقتين ما يؤكّد ذلك.

وبناء على علاقات هذه العناصر وجدلية غيابها وحضورها نجد أنماطاً للقصة القصيرة غير ما ذكر: كالقصة الفلمية، القصة السيرذاتية، القصة القصيدة، القصة اللوحة، القصة الرسالة، القصة المسلسلة.

---

(١) دلال حاتم. مجموعة «الطوق والسلسلة»، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٢. ص٥٥.

(٢) نضال الصالح، مجموعة «الأفعال الناقصة»، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠. ص٧٢ - ٧٣.

٣- الشعر: كثرت الدراسات البنيوية للشعر، قديمه وحديثه، وكثرت الطرائق المعتمدة في إهابها، وكذلك المصطلحات؛ فقد استخدم كمال أبو ديب مصطلحي **البنية المغلقة، والبنية المفتوحة** في تطبيقه للمنهج البنيوي على الشعر الجاهلي[١]. واستخدمت حكمت الخطيب مصطلحي **الحركة، والاتجاه** في تحليلها لقصيدة سعدي اليوسف «تحت جدارية فائق حسن»[٢] ونجد **البنيات الدالة، البنية الإيقاعية، البنية التشكيلية، البنيات الموضوعية** في دراسة عبد السلام المسّاوي لشعر أمل دنقل[٣]... والمصطلحات كثيرة.

تحليل نص بعنوان «**بشرى**»[٤] يفتتح به الشاعر وفيق سليطين مجموعة «**أسفار الكائن الآخر**»:

«على خفرٍ ينهب الأرضَ

جئتك يا بحرُ

نافخاً في رئتيَّ الفصولَ

فخذ ني لصدركَ

---

(١) كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص١٦٦.

(٢) حكمت صباغ الخطيب، في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي. بيروت، دار الآفاق الجديدة. ١٩٨٣. ص١٦٢

(٣) عبد السلام المسّاوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل. دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٤.

(٤) وفيق سليطين، «أسفار الكائن الآخر». دار المنارة. دون تاريخ نشر. ص٥.

لا تطولها الأبجدية».

نجد في مقاربة بنيوية أنّ للنص متنين: متن العنوان، الذي يشكّل عتبة للمتن الأصل. ولا تعرف دلالة العنوان ما لم تُقام مقابلته مع دلالات المتن الأصل؛ فالمقابلة بين المتنين، تعيد ترتيب الأنساق الدالة في التشكيل النصي وتربط بؤرتها التي تنبثق عنها بالعتبة الرئيسة **(العنوان)** على النحو الآتي:

- **نسق فاعلية الذات الشاعرة:** المجيء، الحفر الناهب، النفخ. يقابله نسق مفعولية الوجود: الأرض، البحر، الفصول.

قلب البنية:

- **نسق فاعلية الوجود:** الأخذ. يقابله نسق مفعولية الذات الشاعرة: الذات وتشكيلها.

فالنص يقوم على بنيات ناشئة عن ارتسام الرؤيا وتشكلها:

١- بنية المقابلة: **(العنوان، النص)**، **(فاعلية الذات، مفعولية الوجود من حولها)**، **(فاعلية هذا الوجود، مفعولية الذات)**.

٢- بنية القلب: **(فاعلية الذات، مفعولية الوجود)**، **(فاعلية الوجود، مفعولية الذات)**، **(النص، العنوان)**

وقراءة دوال هذه البنيات يفضي إلى مقولة **الأثر** الناجم عن الفاعليات المقروءة؛ ففي نسق فاعلية الذات الشاعرة نجد الذات تمّد طاقاتها على الوجود المتمثّل بـ:

أ- **البحر:** مقصوداً بالمجيء بوصفه رمزاً للتناهي بالعطاء، والامتداد والاحتواء، والذات الشاعرة تقصده مبشِّرةً بعطائها، وانتشارها المبدع، ومقتديةً برمزيته.

ب- **الأرض:** وهي على تماس مع البشرى التي يزّفها النص بولادة شاعر ترتهن انطلاقته الواعدة برهبة وحذر هائلين يصوّرهما حجم الأرض وامتدادها.

ت- **الفصول:** من حيث هي تعبير عن الزمن وتحولاته، وانفعالاته، وهذا يتّصل بالبشرى ذاتها، فالشاعر أضاء ذاته بشموسها، وتزوّد بوقودها.

أمّا قراءة مقلوب البنية الذي يمثّل نتيجة مرجوّة ومتوخاة من بنية فاعلية الذات، ويقرأ نسق فاعلية الوجود فنجد أنّ هذه الفاعلية لا تزال في حيّز الرؤيا وهي رهن بالزمن القادم وهي تنحسر عن الموجودات المذكورة لتصب في البحر المخاطَب، ولتتحوّل الأرض والفصول إلى مدلولات ضمنية بعد أن كانت دوالاً ظاهرة. (شتلة عشق لا تطولها الأبجدية).

وهذا ديدن الشاعر في كيميائه الشعرية القائمة على التحويل والتغيير والخلق من جديد، ليكون ذلك شاهداً على ما يبشّر به نص «بشرى».

مصادر الدراسة

١ - إبراهيم، سلوى حافظ، رواية «البحث عن فراغ»، اللاذقية، دار المرساة ، ٢٠١٥.

٢ - سليطين، وفيق. « أسفار الكائن الآخر». دار المنارة. دون تاريخ نشر.

٣ - حاتم، دلال. مجموعة «الطوق والسلسلة»، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.

٤ - الصالح، د. نضال. مجموعة «الأفعال الناقصة»، دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٠.

المراجع:

١ - أبو ديب، كمال. الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. القاهرة. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٢ - الخطيب، حكمت صباغ. في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي. بيروت، دار الآفاق الجديدة. ١٩٨٣.

٣ - الفيصل، سمر روحي. الرواية العربية البناء والرؤيا. دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٣.

٤ - لحمداني، حميد. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي). بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢. ١٩٩٣.

٥ - مرعي، رودان أسمر. نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: القصة القصيرة السورية في التسعينيات أنموذجاً. دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ٢٠١٢.

٦ - المسّاوي، عبد السلام. البنيات الدالة في شعر أمل دنقل. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٤.

المكمّلات النصية والعناصر الغائبة
في النص السردي
القصة القصيرة جداً في سورية أنموذجاً

تعدّدت استراتيجيات التفكيك في قراءة النصوص والتعامل مع إعادة إنتاجها، وفك شفراتها، وتوصيف إخلافاتها واختلافاتها، وتعمّق النقاد في اجتراح أنماطها وأنواعها، واختلفوا في مسمياتها ومصطلحاتها حتّى انتهت إلى استراتيجيات لا ترتهن إلى منطق المنهج المحدود بنظام، والمستند إلى قراءة قارة، وإنما تسعى إلى ما بعد المتحصَّل عليه من قراءات، فهي تبني مفاهيم مؤقتة قابلة للنسف في لحظة إنشائها بحثاً عن البنى الميتافيزيقية الغائبة دائماً عن المترائي النصي أو المعطى النصي المتملّك.

ووفقاً لهذا التطلّع الجامح، الساعي دائماً إلى ما وراء القراءة أو لنقل إلى ما بعدها، لا تُلغى القراءة وإنما يؤسّس عليها لتكوين عملية التجاوز والتخطي، لأننا في إلغائها لا نستطيع تكوين لبنة المسير نحو الآتي المتفتّق عن تعدّديتها، بل لا نستطيع إيجاد مادة الهدم البانية لمشروع التفكيك.

من هنا بدأت عمليات جديدة ذات أدوات مختلفة في معالجة النصوص، بل في جعلها موادّ أولية لصناعة ثقافة النص المتجدّدة؛ بتحويله من كائن ثابت وقار ومنغلق على نفسه - كما وصفته بعض الاتجاهات البنيوية - إلى كائن لغوي متحوِّل ومنفعل ومتّسم بالحيوية والتجدّد والانبعاث من رماد ذاته، إذ تتخلخل

بنية ثيماته وتتفاعل تفاعلاً حيّاً خلاّقاً مبدعاً بتغشيها بعضها لبعضها الآخر،، وتزاوجها من متعضياتها، في أفق حرٍّ للدلالة ينزع بها إلى تجاوز تقليديات كينونتها منتجة مجتمعاً نصيّاً موّاراً بالحركة والفاعلية والإنتاج المتجدّد.

وتأسيساً على ذلك نجد أنّ كلّ قراءة - فورة نصيّة أو انقلاب معنوي - تمكّن ظواهر وعناصر من البروز على المشهد المنظور - على السطح - وتغيّب ظواهر وعناصر أخرى بحيث تبدو كأنّ لا وجود لها، فيستقر في وهم متلقي النص أنّ هذه العناصر غائبة عن النصّ كليّاً، وهي في حقيقة أمرها مبطّنة في خفاياه، في عمقه لم تسمح لها الوجهة النصية من الظهور في قراءة ما، لأنها ترسف في لجة النص فاتحة المجال لغيرها بأن تطفو ظاهرة للعيان على السطح. ممّا يسمح للبحث هنا بأن يسمي كل عنصر غائب عن المشهد العياني/ السطحي **مكمِّلاً نصيّاً**، يكمِّل البنية الظاهرة ببنية غائبة، لا تستطيع الأولى أن تسوّغ وجودها وتعلّله من دون الثانية، ولا تتأسّس معاني الأولى دون أخذ معطيات الثانية بالحسبان، وهكذا في عملية توليف صارخة بأنّ ما يخفيه النص من ظواهر وعناصر ومفاهيم ودلالات هو على وجه الدوام أكثر ممّا يبديه، وهذا التفاعل القائم ما بين الظاهر والمخفي من ممكنات النص يفتح المجال لقراءات متوالية بأن تظهر ثمّ يُعاد نسفها بتجدّد نشاط هذا التفاعل وتبادل الأدوار وفقاً لما تفرضه حركته الدائمة.

تخفي النصوص بين سطورها أكثر مما تبدي، الأمر الذي يستوجب على القارئ الاهتمام بقراءة ما بين السطور من عناصر غائبة تتمّم دور العناصر النصية الحاضرة، وهذه العناصر الغائبة إنّما هي مكمّلات يضيفها القارئ لتكتمل معه دارة النص، وتمتلئ فجواته. فالنص السردي نصّ فنّيّ يعتمد

الإلماح أكثر من الإيضاح، ويجعل سرده مراوغاً أملاً من كاتبه في شدّ القارئ وجعله يشارك في إنتاج الدلالة المنشودة.

وقد قارب البحث المكمّل النصي بوصفه استراتيجية تفكيكية تغني القراءة ولا ترسّخها، فوقف على تعريفه، واجترح أنواعاً للمكمّلات النصية جعلها في قسمين؛ معرفية، وتقنية. أمّا المعرفيّة فمنها ما هو موضوعيّ، ومنها ما هو انفعالي عاطفي، أمّا المكملات الموضوعية فجعل منها المكملات النفسية، والمكملات الاجتماعية، والمكملات الفكرية. في حين أنه وجد المكملات العاطفية تضيف المشاعر والانفعالات - الغائبة عن النص - التي تتلاءم مع واقع الشخصيات، أمّا المكمّلات التقنيّة فتتعلّق بالسرد والوصف والمكان والزمان والشخصيات والحوار والراوي وكل عناصر النص السردي. وأخذ من القصّة القصيرة جداً في سورية نماذج للقراءة والتطبيق في ضوء المنطلق النظري، فجعل لكل نوع من المكملات مثالاً يوضّحه.

تظهر أهمية هذا البحث في القراءة المتممة للقراءة الأولية للنص، والإضافات التي يسبغها القارئ على النص، خلال ملء فراغاته، وإجلاء غموضه، واستحضار عناصره الغائبة، التي ترفع من موقع القارئ من متلقٍّ سلبيّ إلى مشارك في إنتاج النص وتحقيق غاياته. ويهدف البحث إلى التذكير بمصطلح المكمّل، ذلك المصطلح التفكيكي الذي خرج إلى الوجود من دراسات جاك دريدا، وتوظيف استراتيجيته على نصوص من القصة القصيرة جدّاً، ممّا يسمح بتنشيط آلية نقديّة فاعلة في دراسة النص السردي ومعالجة مشكلاته.

تنطلق فلسفة الفكر التفكيكي من مقولات لعل أبرزها أنّه «ليس ثمة من أصل محض، وأنّ الأصل يبدأ بالتلوّث أو الابتعاد عن مقام الأصلية، بمجرد أن يتشكل كأصل، فيجد نفسه مجبراً على أن يمهد لمسار تأتي فيه الآثار المتتابعة لتعدله في أصليته»[1]. وإذن، فالأصل يحيل إلى لاحقه، أو لا يوجد شيء أصيل، ومن ثمَّ فإن النص لا يخرج عن هذا التصوّر؛ إذ إنّه أثر وليس أصلاً، أثر لحدث أو لذات، فهو حضور نائب عن معطى غائب، دواله الحاضرة دوال ناقصة تكملها سياقات تكمن في ما وراء هذا الحضور، والنص «يؤكّد الغياب في الحضور، والحضور في الغياب، يعيش حالة من عدم الاكتمال، لهذا يحتاج إلى ما يكمّله، والمكمّل الجديد يحتاج إلى مكمل جديد وهكذا»[2].

إنّ كلّ قول أو معطى نصّيّ ينبني على نقيض أو سلب أو انتفاء غائب أو مغّيب يدحضه مؤسِّساً على هذا الدّحض وجوده، ومسوِّغاً ذاته ليلقى القبول من متلقيه، وبهذا الصراع بين المتناقضين ينمو النص بوصفه كائناً لغويّاً فكريّاً ثقافيّاً، فثنائيّة (الحضور - الغياب) هي أساس ولادة النص ووجوده.

ولا يمكن التعريف بظواهر النص وثيماته وعناصره إلاّ من خلال ما غيّبته لتبرز وجودها، وهذا الجزء الغائب في كلّ لحظة نصيّة أو مع كلّ عنصر نصّي يقاوم غيابه بإبقاء أثره، فهو لا يدرك ولا يستدلّ عليه إلاّ من خلال الفجوة التي يخلّفها، تلك الفجوة التي توهم المرء أنّ ظواهر النص تسدّها وإذ بها - وبأمثالها - ترتسم دلائل على العناصر الغائبة.

---

(١) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف. ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر. المغرب، دار توبقال ، ط٢، ٢٠٠٠. ص ٣٠ – ٣١.

(٢) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص. الكويت سلسلة عالم المعرفة. العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣. ص٤١.

والعناصر الغائبة التي يُستدلّ عليها بآثارها، وما تلمح إليه الفجوات النصيّة، لا يمكن الإشارة إليها بالبنان إلاّ إذا دُرست وعُرفت وتمّ تحديدها بمصطلح يسميها ويعنونها ويشير إليها، لذلك كان لا بدّ ممّا أسماه النقاد بـ «المكمِّل» أو «المتمِّم» فالعنصر النصي الموجود يبقى ناقصاً لا يسدّ الفجوة التي يشغلها سدّاً كاملاً، ولا ينضح بالمعنى المنتَج بمفرده بل إنّ «المكمِّل» الغائب هو ما يعاضده ويسانده في إنتاج هذا المعنى، ويرمّم قدرته على إعطاء الدلالة المنشودة، وليس هذا وحسب بل إنّه يفعّل قواه أيضاً في وجوده وفاعليته.

فالنصّ بموجوداته ناقص دوماً، وهو يتوسّل بعناصره الغائبة، ليمتلئ من جديد، فمكمّلاته هي ما يُحقّق توازنه وامتلاءه ونوعيّته، ويرقى به إلى مصافّ النصوص الإبداعيّة الخلاّقة. وما فارّات التأجيل والإرجاء إلاّ مكملات لمّا تَستهدِ القراءة إليها بعد، فالمكمّل النصي جزء حيوي من النص لا يظهر مباشرة في مادة النص، إنما يبقى في ما وراء النص في ما خفي منه، في جوهره، في مستقبل قراءته. فهو - إذن - استراتيجية نصية ضرورية ليحقّق النص ذاته أولاً، ولتتولّد منه غاياته ومراميه ثانياً.

المكّمل النصّي:

وجد البحث أنّ للظواهر النصيّة حضوراً ناقصاً، غير تام، لأنها لا تبدي سوى حضور جزئي يتأسّس على غياب ملازم له، يكون نسخة لأصله المتواري، فهو حضور مرجأ ومؤجّل وجبت إضافته من أجل إتمام الحضور النصي المحايث. من هنا نجد أن مفهوم المكمّل Supplement يقع في قلب الممارسة التفكيكية، ويمكن تعريفه بأنّه «نصّ أو عنصر يضاف إلى آخر، أو

يعتبر ثانوياً بالنسبة له، ويعتبر الآخر بنية أو نظاماً نصيّاً أكثر اكتمالاً»[1]. «وينطلق دريدا في قراءته لهذا المفهوم من أنّه ليس ثمّة بنية أو ظاهرة مكتفية بذاتها، بل إنّها دائماً تحتاج إلى تتمّة، أو مكمّل، أو إضافة. وعلى هذا الأساس لا يمكن الحديث عن «الكمال» في الشيء، وبالتالي لا يكون دور المكمّل ثانويّاً»[2]، ويوضّح ديفيد بشبندر هذا المفهوم في علاقته بالبنية: «إذا كانت الإضافة إلى البنية ممكنة فلا يمكن أن تكون البنية كاملة، وإذا كانت إضافة المكمّل ممكنة فلا يمكن أن يكون المكمّل ثانويّاً تماماً»[3].

لقد استمدّ جاك دريدا مصطلح المكمّل من قراءته لجان جاك روسو التي انتهى بها إلى أن الكتابة مكمّل خطير للكلام، فهو«إضافة تقنية، وحيلة اصطناعية ومضلّلة لجعل الكلام حاضراً عندما يكون بالفعل غائباً، إنّها عنف يحدث للمصير الطبيعي للغة»[4]. ولقد أخذ مفهوم المكمل اصطلاحات أخرى مثل: الملحق/الإضافة[5]، الزيادة[6]التي «هي ما يأتي لينضاف وما يسدّ

---

(١) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم. سلسلة القراءة للجميع. مكتبة الأسرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.ص ٧٧.

(٢) بركات، وائل وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة. منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤. ص ٣٩٤ – ٣٩٥.

(٣) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ص ٧٧ – ٧٨.

(٤) جاك دريدا، في علم الكتابة. ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طلبة. الطبعة الثانية، القاهرة، المركز القومي للترجمة. العدد ٩٥٠/ ٢ ، ٢٠٠٨. ص ٢٨٧.

(٥) ميجان الرويلي ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي. الدار البيضاء بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢، ص١٢٣.

(٦) جاك دريدا، صيدلية أفلاطون. ترجمة كاظم جهاد. تونس، دار الجنوب للنشر. ١٩٩٨.ص٩.

نقصاً»[1]، وهي في مجموعها لا تخرج عن كونها ما يأتي من خارج متن النص ليملأ نواقصه، ويسد فجواته لدى قارئه. فماهية المكمل تتحدّد من خلال ما تقدّم في تعريفه، وما يناط به من مهام، وما ينتظر منه على أفق التوقعات في استراتيجيات القراءة، فهو:

أ- ذو تكوين افتراضي؛ إذ إن المتلقي (القارئ، الناقد) يسبغه على النص وفقاً لمنظوره، وثقافته، وموقفه مما يبديه النص ويظهر فيه. فالمكمل من تأليف المتلقي.

ب- بما أنّه من إضافات المتلقي يمكن وصفه بـ: أنّه نسبيّ؛ فما يضفيه - أو يضيفه - متلقٍّ ما لنص يختلف عمّا يضفيه متلقّ آخر، وما تراه قراءة ما أنه مكمل يختلف عمّا تراه قراءة أخرى.

ت- تأسيساً على اختلاف تعيينه حسب منظور التلقي، فإنّه يوصف بأنّه غير قار، ولا نهائي.

ث- يظهر صوت القارئ في بنية النص - أي بوصف صوت القارئ عنصراً تكوينيّاً يسهم في بناء النص ونشأته - لذلك يظهر المكمل تفكيكيّاً بوصفه أرقى من العناصر النصية المكتوبة؛ لأنه يفسح المجال للاختلاف والإخلاف والتجاوز والتخطي والأثر ويمكن إرجاؤه وتأجيله، وهو موجود داخل النص من غير حيثية (دون أن يكون موجوداً عينيّاً) وهنا تكمن أهميته في دراسة الجوانب الغائبة في النص.

ويتضح من كتابات دريدا أنّ للمكمّل مستويات وأنواع تفرضها اللحظة التداولية للنص، وهي بمجملها تتأسس على التعارضات؛ كالطبيعة/الثقافة، الكتابة/الكلام، الحضور/الغياب، الأصل/الأثر... إلخ.

---

(١) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف. ص ٥٣.

وتتأتى مستوياتها وأنواعها من طبيعة النص الأدبي ومن نوعية قراءاته ومستويات قرائه.

ويمكن مقاربة استراتيجيات المكمّل النصّي من خلال مفهوم النص وغاياته، فإذا كان النص هو الأصل الحاضر فإن المكمّل هو الأثر، أو الهامش الغائب، ذلك لأن النصوص التقريرية تكون واضحة جلية، والنصوص التأويلية تكون غامضة، وتحتاج إلى تفاعل القارئ وتوظيف طاقته الإبداعية ليستطيع قراءة النص قراءة تكمّله وتملأ حفره، وتصوغ عناصره الغائبة.

وفي سياق دراسة النصوص السردية يرى البحث أن للمكملات في السرديات نوعين:

١ - مكمّلات معرفية: تتوارى في مجال «ماذا يقول النص؟» وهي نوعان:

أ- مكملات موضوعية «تيمات»: وتكون في تتمة الموضوعات التي تعالجها النصوص؛ كالعمل، والبطالة، والفقر، والمرض، والحاجة، وغير ذلك من قضايا الإنسان المعيشة.

ب- مكملات انفعالية «باتيمات»: وتكون في مسارات الانفعالات والمشاعر التي تكابدها شخصيات النصوص القصصية، تلك الأحاسيس التي يمكن رصدها بوصفها صدى نفسياً لحركة المعطى الموضوعي أو لحركة «التيمات». وهي مكملات الدور العاطفي[١] Pathematic role الذي تؤديه الشخصيات.

---

(١) ماتن برونوين، ورينجهام فليزياس، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، القاهرة. ٢٠٠٨. ص١٤٥.

٢ - مكمّلات تقنية: تتخفى في مجال «كيف يقول النص؟» أي دراسة كيفية تشكل النص من خلال وجود عناصره وعلاقاتها بعضها ببعضها الآخر، وغياب عناصر بعينها لخلق شكل النص ومقروئيته. ولذلك نجد مكملات العناصر الحاضرة؛ من حيث هي عناصر غير تامة أو ناقصة ولا بد من سد هذا النقص، ومكملات أخرى تمثلها العناصر الغائبة من حيث هي إضافة، أو زيادة غايتها التوضيح والتسويغ والإكمال.

وهما معاً - أي المكملات المعرفية والتقنية - يمضيان في مجال التساؤل: «أين بقية النص؟» وفي سياق استمرار القراءات واستراتيجيات تفكيك النص يصبح المجال «متى يكتمل النص؟» وإذ المكملات بأنواعها منوطة باستراتيجيات القراءة لا بمعطيات النص وحسب، فإن اكتمال النص أمر غير محقق، وضرب من القبض على الماء، أو الإمساك بالضوء.

في التطبيق:

لا يمكن الحديث عن المكمّل النصّيّ إلا بعد الوقوف على النصّ، وقراءته قراءة تداولية تفصح عن عناصره الغائبة انطلاقاً من عناصره الحاضرة؛ ففي قصة «عين الحاسد»[١]: «صدمتها السيارة، فتحسّست ألمها ورعبها، وتفقدت حدوة الحصان». نجد أنّ هذه القصة القصيرة جداً تعتمد على عناصرها السردية الحاضرة لتشير إلى عناصرها الغائبة إشارة واضحة، فقد ذكرت حدثاً واحداً ليشير إلى أحداث كثيرة غيّبها النص، وترك للقارئ عملية ملء الفجوات التي أنيطت بعناصر القص، وإمكانية إعادة بناء النص بناء مستنداً إلى مسوغاته وموضحاً لخفاياه؛ إذ إنّ القصة تتحدث عن فتاة صدمتها سيارة دون الحديث

(١) مروان المصري، أحلام عامل المطبعة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤. ص ٢٣.

عن المكملات الموضوعية، وعناصر تحفيزها، والأسباب الكامنة وراء حدث مؤسف كهذا، معلّلة اطمئنان الفتاة أنّ مكروهاً لن يصيبها طالما أنّها تسلّحت بما يمنع عنها الضرر (حدوة الحصان)، فصرفت وعيها وانتباهها، وأشاحت بوجهها عن مكامن الخطر لتفاجأ به وتقع فيه، فقد جعل النص عنصر الانتباه أو الوعي شرطاً للسلامة دون أن يجعل هذا الحافز السردي (motif) حاضراً في السرد. وقد غُيّب هذ الشرط عن شخصيتين في النص؛ شخصية الفتاة المصدومة، وشخصية سائق السيارة الذي يعدّ مكمّلاً (معرفياً، وتقنياً)؛ فهو مكمِّل معرفي لأنّه عنصر مشترك في إنتاج الحدث وتطوراته من خلال صدم سيارته للفتاة، وهذا يشير إلى عدم انتباهه في أثناء القيادة، وهو مكمِّل تقني لأنه شخصية قصصية غائبة على مستوى السرد حاضرة على مستوى الحدث. فقد أنيطت به (تيمات) متعددة تبين ماذا يقول النص الذي أعفاه من المساءلة والعقاب، وأسند أسباب الحادثة إلى الوهم الشعبي المتوارث في سعي منه لنقد الأعراف الخاطئة في المجتمع وتسليط الضوء على سذاجتها، فالمكمّل المعرفي هنا ذو بعدين: اجتماعي، ونفسي. أمّا المكمّل التقني فيتمثّل أولاً بالمكان؛ ذلك أنّ حدث الصدم يستدعي مكاناً عاماً له صفاته المشتتة للانتباه أو المناسبة لعنصر المفاجأة (طريق عام، أو سوق مكتظ) وهذه توقعات للقارئ تكمل عناصر النص الغائبة ولاسيما ما يتصل منها بكيفية تتالي الأحداث ووصولها إلى لحظة التوتر والذروة، وعلى المستوى العاطفي (الانفعالي) فقد أبدى النص مجموعة من الباتيمات المتعلقة بالفتاة (رعبها، ألمها) وأضمر ما يتعلّق بالسائق الذي ينبغي أن يشعر بالأسف والأسى لحال الفتاة والرعب والخوف عليها، فضلاً عن ردود أفعال لأناس من المفترض تجمعهم حول الحدث.

غير أنّ المكملات المعرفية قد تتخصّص فتكون مكملات نفسية تختص بالحالة النفسيّة للشخصيّة أو العقدة النفسيّة لها، وما يرتبط بذلك من أوضاع مرضيّة (سيكوبائيّة) من هذيانات أو فصامات أو ما إلى ذلك، أو تكون مكمّلات اجتماعيّة السابقة إذ تختص بالعلاقات الاجتماعيّة وأنواعها، أو بالعادات والتقاليد كما في القصة السابقة، وصدام الأصالة بالحداثة، أو صراع الأجيال، أو بالعلاقات الاقتصاديّة وأزمة الذات مع مصادر معيشتها، أو تكون مكملات فكريّة تختص بالثقافات والأفكار ونقد المعطى الفكري والإنساني.

أمّا من حيث المكمّلات النفسيّة فنقرأ «القصة رقم ٤٧» من مجموعة «إيحاءات جديدة»[١]: «في دائرة عمله... كان يقول لزملائه: - إنّني ربّ البيت.. كلمتي نافذة على الجميع، إذا أردت شيئاً يكون.. وإذا لم أرد شيئاً لا يكون. وكان زملاؤه في العمل يلوون شفاههم.. ويتعجبون. وفي البيت كان يلتزم الصمت. بينما زوجته وأولاده يذهبون.. ويعودون.. يأكلون.. يتحدثون.. يستقبلون الضيوف. وهو منزو في مكانه.. ملتفٌّ بـ (شاله) الصوفي.. ويحدّق في (التلفزيون)." فالنص يبدي عقدة نفسية تظهر الشخصية منطوية على ذاتها في المنزل بينما تصول وتجول بادّعاء السلطة والسيطرة على أفراد الأسرة في العمل، ويُظهر تعجب الزملاء وانفعالاتهم انكشاف مزاعمها وزيف ادّعاءاتها. وما بين سلوكها الغريب وشعورها الفصامي هذا تظهر المكمّلات النفسيّة؛ إذ إن سلوك الادّعاء يتمّم مشاعر النقص التي تخجل منها في ذاتها، فتخرج سلوكاً مفضوحاً أمام زملاء العمل

(١) ضياء قصبجي، إيحاءات جديدة. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩. ص ٧٤.

الذين يعرفون سرّها، ويعجبون من كذبها. فالتعبير بضمير الأنا في العمل يظهر تضخم الإحساس بالحضور البطريركي للأب المهيمن على الأسرة، ذلك الإحساس الذي يدفع الأب إلى التظاهر به من حيث هو إحساس غائب عن ذاته، فيحضره عبر أواليات الدفاع عن الأنا ليبعد حالة العزل أو الانزواء التي يزج فيها نفسه في البيت حيث يتم التعبير عن فقدان السيطرة وانكماش الذات وغياب فاعليتها بضمير الغائب من جهة، وبذكر السلوك الانزوائي في المنزل من جهة ثانية. ولعلّ أهم مكملات النص هو تلك الأسباب القابعة وراء هذا السلوك الشاذ ولاسيما أنّ الشخصية التي تسلكه هي شخصية الأب التي يحفل تاريخها بالسيطرة والهيمنة.

ومن حيث المكمّلات الفكرية نجد التيمات المكمِّلة ذات نزوع فلسفي في سياق تسويغ مفارقات الحياة والواقع، ومثال ذلك قصة «حنان»: «ولد طفل رائع الجمال لأمّ دميمة وأب ثمل... ألقياه في الصحراء... نبتت زهرة في قلب الصحراء... تعايش الطفل والزهرة معاً... لدى موتهما بكتهما الصخور... فتفتقت عيون الماء... مرّ البدو، فارتوت قطعانهم وارتحلوا...» ففي مستوى الحضور النصي نجد تلاقي المفارقات؛ ولادة طفل رائع الجمال من أب ثمل وأمّ دميمة، وإلقاؤهما طفلهما الجميل في الصحراء دليل واضح على قبحهما وترسيخ لمبدأ المفارقة التي يتأسس عليه النص، وبالمقابل يعرض النص لولادة زهرة في الصحراء، وأية مفارقة هذه تلك التي تريد إعادة المشهد بصيغة رمزية تكثيفاً لإيديولوجيا النص الذي يدين القبيح في الحياة ويعزّز ضرورة الجمال لإنقاذ الحياة ذاتها واستمرارها، ويظهر النص أثر الجمال وفقدانه في الواقع إذ إن موت

الطفل والزهرة فجّر الحنان في قلب الصخر فانبثقت دموعه مياهاً تروي الأرض وتجدّد الحياة فيها. أمّا المكمّلات الفكرية فتقرأ التيمات الغائبة في النص التي تسعى إلى منطق توليفي بين هذه المتناقضات، وإيجاد المسوّغات التي تعيد التوازن إلى البنية الموضوعية فيه، وتفكّك البعد الرمزي المكثّف في متواليات حكائية تفترضها عناصر الحضور النصي؛ ومن ذلك ظروف الأب الذي انتهت به إلى تعاطي الخمر هرباً من واقع يؤلمه، ومن ثمّ قبح الأمّ في شكلها أم في سلوكها وشخصيتها وأخلاقها، أم في الاثنين معاً؟ وإن كان النص يؤكد قبحها الأخلاقي، وكيف حدث اجتماع شخصين غير مسؤولين مثلهما لإنجاب طفل جميل يرمى في مجاهل الصحراء؟ إنّ المكمّل الفكري يشير إلى غنى الحياة بالبدائل فإذا كان الشقاء في مجتمع الإنسان فإن هناءة تتوارى خلف موجودات الحياة تظهرها كائنات الوجود حين يضن الإنسان بها على نفسه وأبنائه.

أمّا المكمّلات الانفعالية (باتيمات: Pathemes) فكثيراً ما تكون في النصوص السردية القصيرة، ذلك أنّ مساحة النص لا تسمح بتوضيح الجانب الانفعالي للشخصيات، ولا تقف عند مشاعرها ومواقفها النفسية والعاطفية، فتغيّبها وراء الحدث أو في تضاعيف السرد، أو في المكمّلات السردية، والقارئ يلتمسها في نفسه عند امتلاكه مضمون النص وفحواه، دون أن تأخذ حيّزاً من النص، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة «وهم»[1]: «فتاة تبحث عن أحلامها، ورجل يبحث عن الخبز. تحلم بوشاح من غيوم،

(١) ريمه الراعي، القمر لا يكتمل، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٦. ص ٩٨.

ويحلم بمعطف صوف. تحلم بعش صغير من القش، ويحلم بجدران وسقف. تحلم بفارس يمتطي حصاناً أبيض، ويحلم بها.. ويموت حلمه في وهم حلامها». فالنص يبثّ مشاعر الشخصيات دون أن يسمّيها، أو يذكرها، فيجعلها وراء الأحداث، فسعادة الفتاة المرتبطة بأحلامها الخيالية وما يلازمها من مشاعر الفرح والغبطة والأمل من خلال وجود حبيب متخيّل يحقق أحلامها الرومنسية تقابل سعادة الرجل التي تقوم على أحلام واقعية غير محققة فيلتقيان بالخيبة والانكسار.

وبالانتقال إلى المكمّلات التقنية نجد في النصوص السردية غنى فيها؛ فالسرد لا يكتمل أبداً، وكلّما ضمر النص وتقلّص زادت فيه المكملات عموماً، والتقنية خصوصاً، وهذا ما يقاربه ميلر في قوله: «ما من سرد يستطيع أن يظهر بدايته ونهايته، فهو دوماً يبدأ وسط الأشياء وينتهي ومازال وسطها، مستلزماً بذلك ضمناً وجود أجزاء من نفسه خارج نفسه، بوصفه مستقبلاً مسبقاً»(١). فالبداية المحذوفة - الغائبة - مكمّل تقني لسرد النص ويمكن سوق قصة «الجهاد الأكبر»(٢): «أغلق المؤلف دفتره، تنفس الصعداء، ووضع القلم - الذي شاركه رحلة الكتابة كلمة كلمة وسطراً سطراً - جانباً، انتهى من جهاده الأصغر، وعليه أن يبدأ جهاده الأكبر، لترى مخطوطته النور في زمن فقدت فيه الكلمة جلالها وهيبتها وقيمتها». فالقصة تسرد اللحظة البرزخية ما بين ولادة المخطوطة وحياتها في عالم القرّاء الذي خلا ممّن يحفل بالقراءة وفوائدها. وغيّب

(١) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة: المشروع القومي للترجمة، (٣٦)، ١٩٨٩. ص ١٠٩.

(٢) دلال حاتم ، الطوق والسلسلة. دمشق، منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠٢. ص ٥٥.

السرد زمن البدء بالكتابة وأسبابها وموضوعها ليجعلها في مستوى عام ينساق على جميع الكتابات، كما غيّب عنصر النهاية وحذفه، فبدت نهاية مفتوحة - على حد تعبير نقاد السرديات - والنهاية في كلتا الحالتين عنصر مكمّل للسرد على المستويين التقني والمعرفي؛ إذ إن القارئ هو من يملأ فجوات النص ويصوغ مكمّلاته انطلاقاً من عناصره الحاضرة التي تضعه أمام مقارنة ما بين جهادين؛ أكبر وأصغر، ساخرة من الواقع الذي يعيشه الكاتب وذلك بقلب المعادلة الزمنية؛ فجعل الزمن المنجز زمن الجهاد الأصغر (زمن التأليف والإبداع)، والزمن المتبقي زمن الجهاد الأكبر (زمن النشر والتوزيع)، وفي الحقيقة لا يشكل الزمن الأخير من الأول سوى جهداً يسيراً، في حين أظهر النص أن زمن إنجاز النص الإبداعي كان يسيراً لدرجة حذفه، وعدم ذكر ملابساته ومكابداته قياساً إلى زمن نشر النص لأناس لا يقيمون وزناً للكلمة.

وقد ذكر البحث سابقاً شيئاً من المكملات التقنية المتعلقة بالشخصية في قصة «عين الحاسد»، ولا غرو في تغييب التقنيات الوصفية المتعلقة بالشخصيات في القصة القصيرة جداً، ذلك أنّ هذا الجنس من القصة يعمل على الاقتصاد في عناصره وعلاقاتها ضمن النص، ففي قصة «الخبز»[1]: «حزين يحلم بمن يتقاسم معه حزنه وخبزه، بقي وحده.. فخبزه يكاد يسد رمقه، وحزنه كثير على اثنين». إنّ اختصار الشخصية بضمير الغائب يحيل إلى مجموعة من المكملات المختلفة تتعلق بالمعارف المنوطة بها، إذ يعمل على تغييب ملامح الشخصية، وصفاتها، ويختزلها بوصفها تقنية نصية إلى ما يشير إليها (ضمير، أو

(١) ريمه الراعي، القمر لا يكتمل، ص١٠٧. وردت يكاد في النص الأصل بالكاد وصُحّحت في المتن.

صفة)، وهذا المسلك التكثيفي يصبح ديدن النص في القصة القصيرة جدّاً، لتتحول عناصرها السردية إلى كائنات مفردة لا تتكرر إلا فيما ندر، فالوصف فيها يكثف ليصبح صفة للشخصية (حزين) أو للمكان، والسرد يبني سلسلته على أفعال محدودة للشخصية، ولذلك يبدو الحدث النصي مقتضباً ومختزلاً. وقلّما يسمح الراوي للشخصيات بالتكلم أو التعبير عن ذواتها، فيلغى الحوار، وما هذه الإلغاءات والاختزالات سوى فراغات وحفر يحتاج القارئ لملئها من لدنه، فيفترض وجودها ويعيد للنص تماميته من خلال المكملات التي يضفيها عليه. فما من قارئ لقصة «الخبز» إلا وسيفترض أنّ شخصية النص تملأ الفراغ الذي يخلفه الشخص القرين المبحوث عنه بتقنية «المونولوج» فالإنسان يكلم نفسه إن لم يجد من يكلّمه. وسيعمل القارئ على إكمال القصة بمسوغات الوحدة، وما خفي من مسبباتها، فالنص يقرّ بالفقر والحاجة والقارئ يبحث ما وراءهما من بطالة أو مرض أو ما يحلّ محلّهما في تفسير الفقر.

النتائج والمناقشة:

يخلص هذا البحث إلى النتائج الآتية:

- القصة القصيرة جدّاً نصّ إبداعيّ غنيّ بعناصره الغائبة، ومن ثمّ تتنوّع فيه المكمّلات النصيّة وتتعدّد.
- يزداد دور القارئ في النّص كلّما ازدادت مضمراته.
- إنّ آلية التكثيف تُلزم مؤلّف القصة القصيرة جدّاً بإيلاء دور القارئ الاهتمام والمحاصصة الإنتاجية لمعنى النص وغاياته.

- المكمّل النصيّ ليس ألفاظاً تضاف، ولا معاني تُستكمل وحسب، بل هو ثقافة إبداعيّة تواصليّة ترقى بالنص إلى مواصلة حياته الخلّاقة والحفاظ عليه من السقوط في هاوية الابتذال والدونية.

الاستنتاجات والتوصيات:

- إنّ قراءة كهذه تقيم حواراً بين الممكن واللا ممكن في النص، بين وعي النص لموجوداته وانتفاء هذا الوعي، إنّها وثيقة حرّة في جعل العقل يعترف ببعض من ضلاله ويحدُّ من تسلطه وغروره وكبريائه؛ من حيث إنّ المعقول في سياق منطقي ما يتجاوز معقوليته في سياق آخر.
- لا يتحقق النص بتأليفه، وإنما بقراءته. فقراءة النص تجعل منه نصاً أكثر مما يسهم تأليفه بذلك.

النصوص الإبداعية نصوص ناقصة تكتمل بالقراءات، وكل قراءة تعيد إنتاجها بهيئات ومضامين جديدة. فتجدّدها بقراءتها.

المراجع

- بركات، وائل وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة. منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤.
- بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم. سلسلة القراءة للجميع. مكتبة الأسرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.
- حاتم دلال، الطوق والسلسلة. دمشق، منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠٢.
- حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص. الكويت سلسلة عالم المعرفة. العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣.
- دريدا، جاك، صيدلية أفلاطون. ترجمة كاظم جهاد. تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٨.
- دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف. ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، المغرب، دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٠.
- دريدا، جاك، في علم الكتابة. ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طلبة. القاهرة، المركز القومي للترجمة. العدد ٩٥٠ / ٢ الطبعة الثانية، ٢٠٠٨.
- الراعي ريمه، القمر لا يكتمل، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.
- الرويلي د. ميجان ، والبازعي د. سعد، دليل الناقد الأدبي. الدار البيضاء بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢.
- صالح ابتسام نصر، رحلة إلى البيمارستان، دمشق، دار الحارث، ٢٠٠١.
- قصبجي ضياء، إيحاءات جديدة. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

- برونوين، ماتن، وفليزياس، رينجهام، معجم مصطلحات السميوطيقا. ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، العدد ١١٩٦، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة: المشروع القومي للترجمة، **(٣٦)**، ١٩٨٩.
- المصري، مروان، أحلام عامل المطبعة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤.

المحتويات

الصفحة

مقدمة ٥

جينالوجيا التكوين النصي العلاقات جينات النص الأولى ١١

مدارات الأسلوبية في القصّة القصيرة النسائية ٣٣

البعد النفسي لمنظور عين السارد في القصة القصيرة السورية بين ١٩٩٥و٢٠٠٥ ..... ٦٧

العلامة الانفعالية والنسق الأهوائي مقاربة في سيمياء الشهوة ٩٩

الأنساق الانفعالية ومسارات الرغبة في (أمسك الأرض وأجري) مقاربة في سيمياء الأهواء.... ١٢١

سيمياء الذات في مجموعة «في خرائب الأثر» ١٣٩

سيمياء التوتر في قصيدة «الجسر» لمحمود درويش ١٥٧

قصيدة البردة في ضوء سيميائيات ما بعد الحداثة ١٧٥

المفتاح البنيوي لأقفال النص المغلق ١٩٧

المكمّلات النصية والعناصر الغائبة في النص السردي: القصة القصيرة جداً في سورية أنموذجاً .. ٢٠٩

المحتويات ٢٢٩

- مواليد اللاذقية ١٩٧٤م.
- مدرّس النّقد الأدبيّ الحديث في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في جامعة الفرات فرع الحسكة.

- من مؤلّفاته:

- كتاب نظم العلاقات النّصية التّقنية والمعرفيّة: القصّة القصيرة السّوريّة في التسعينيّات أنموذجاً. صادر عن اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠١٢.
- كتاب تطبيقات في السّيمياء الاجتماعي: صورة المجتمع في القصّة القصيرة النّسائيّة السّوريّة. اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠١٣.
- نشر بحوثاً عدّة في مجلّات علميّة محكّمة محليّة وعربية منها:
- النّظم العلائقيّة في مجموعة «بعض من تخيلنا».
- صورة المجتمع في مجموعة «الطّوق والسلسلة».
- القصّ النّسائي السّوريّ في التسعينيات.
- جينالوجيا التكوين النّصيّ.
- البعد النفسيّ لمنظور عين السّارد في القصّة القصيرة السّوريّة.
- شارك في ندوات علميّة منها:
- تحولات الموضوع الوطني والقومي في الأدب السوري / جامعة الفرات / ٢٠١٠.
- مقاربات في التحليل النّصيّ / جامعة تشرين / كليّة الآداب ٢٠١٦.

٢٠٢٤م

تنبع أهمية هذا الكتاب من كونه يضمّ مقاربات تطبيقية لمناهج نقدية في مرحلتي الحداثة وما بعدها.

وتأتي هذه المقاربات بوصفها دراسات تطبيقية تنطلق من مقولات المنهج النقدي المتبع، فتعمل على توظيف أدواته، وتفعيل مصطلحاته، والخوض في ميادين متنوّعة لتجريبها واختبار قدرتها على محاورة النصوص واستنطاقها.

وقد تعدّدت المناهج في هذه المقاربات، وتنوّعت المرجعيات النقديّة، فجاءت التطبيقات على ألوان نقدية مختلفة، لتغني النصوص وتُسهم في التدليل على مرونتها، وقابليتها للقراءات المتباينة، ما يجعل النّصّ فضاء متعدّد الحيوات، تمتزج فيه الأبعاد اللغوية بالأسلوبية والتقنية والمعرفية والجمالية والبنيوية والتكوينية والدلالية، وتتراسل عبرها الأجناس الإبداعية ليصبح النّصّ إشكالية في تحديد ماهيتها والوقوف على جذور نشأتها الحقيقية.

www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٣٣٢٩٨١٥ - ٣٣٢٩٨١٦
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٤ م