

جامعة البحرين

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

كلية الآداب



تمثيلات الذئب في شعر قاسم حدّاد:
مقاربة سيميائية

أطروحة مُقدّمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

إعداد

محمود محمد علي البحراني
الرقم الجامعي: 20045481

إشراف

د/ منذر عياشي
أستاذ اللغويّات المساعد
جامعة البحرين (سابقاً)

أ.د. / عبد الفتّاح أحمد يوسف
أستاذ الأدب القديم والدراسات النقدية الحديثة
جامعة البحرين

مملكة البحرين
مايو 2025

نموذج رقم (2)
صفحة الاعتماد من قبل لجنة التحكيم



جامعة البحرين

كلية الآداب

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

برنامج الدبلوم العالي والماجستير في اللغة العربية

ناقش الطالب: محمود محمد علي البحراني الرقم الجامعي 20045481 الأطروحة التي استكمل بها متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها. والموسومة " تمثيلات الذئب في شعر قاسم حداد: مقاربة سيميائية "، وذلك يوم الثلاثاء الموافق 13 مايو 2025
وتوصي اللجنة بمنحه درجة الماجستير بتقدير: A

(لجنة المناقشة)

التوقيع
لجنة المناقشة

أ.د. سامي سليمان أحمد

مشرقا

ممتحنا داخليا

ممتحنا خارجيا

الاسم

أ.د. عبد الفتاح أحمد يوسف

أ.د. أحمد محمد ويس

أ.د. سامي سليمان أحمد

الملخص

تمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد:

مقاربة سيميائية

يمثل الذنب في تجربة قاسم حدّاد الشعريّة علامة مركزيّة، تؤسّس حقلها الدلالي الخاص بابتكار وتقرّد، وتتحرك دلاليًا ضمن سيرورة تكاملية (سيميويزيس).

وعليه، تسعى هذه الدراسة إلى قراءة تمثيلات الذنب وكشف دلالاتها منهجيًا، متوسلةً بالمنهج السيميائي وإجراءاته التحليلية في سيميائيات الأهواء عند غريماس وفونتاني لدراسة البرامج السردية والثنائيات الضدية، بالإضافة إلى الإفادة من السيميائيات الثقافية عند جماعة تارتو موسكو؛ وذلك لتأويل الأهواء سيميائيًا وكشف تمثيلات الذنب المختلفة.

توزّعت الدراسة على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

المقدمة: تناولت فيها الذنب بوصفه علامة مركزيّة وموضعًا من مواضع الشكّ واليقين في النصّ، وبوصفه سيرورة دلالية (سيميويزيس)، وبوصفه دلالة مغلقة ودلالة مفتوحة ستنهض سيميائيات الأهواء والسيميائيات الثقافية بفكّ رموزها.

الفصل الأول: الذنب: بين تشكّل الموضوع الأدبي وتشكّل الأهواء: تحدّثت فيه عن علاقة الذنب وممارسة الكتابة، ودور هوى الوحدة وهوى الإغراء وهوى السلطنة بوصفها فضاءات سيموطيقية في تشكّل الصورة الذهنية للذنب.

الفصل الثاني: الذنب والحرية: بين الحدث الأسلوبي و"التحوّل" الصوفي: تناولت فيه التّمظهرات المعجميّة والدلاليّة للأهواء الصوفيّة، ودور المربع السيميائي والثنائيات الضدية في تأويل الحكاية السردية والتمثيلات الذهنية للذنب في إطار هوى الحرية.

الفصل الثالث: الذنب: بين صورته وهوى الأمومة: تناولت فيه قضية الشعريّة والغواية المرتبطة بالشعر بوصفهما فضاءين جديدين يكشفان عن وعي جديد بتمثيلات الذنب. إلى جانب دور ظاهرة التناص في تشكّل الصورة الذهنية للذنب، كل ذلك في سياقٍ يستضيف هوى الأمومة.

الفصل الرابع: الذنب: من فضاء الحجاج إلى هوى التمرد: تناولت فيه العلاقة بين الشعر والسرد والحجاج من جهة، وعلاقة الأهواء وتقنيات الحجاج من جهة أخرى. بالإضافة إلى دور هوى التمرد في تنامي الصورة الذهنية للذنب وتمثيلاته من خلال المحاكمة الحجاجية.

وفي الختام توصلت إلى عددٍ من النتائج، أهمها:

- 1- إنَّ الأهواء في تجربة قاسم حدّاد تشكّلت في سياق التوظيف الرمزي للذنب، بوصفه رمزاً يحمل دلالات ثقافية لخدمة مرجعيّات جديدة وهي الأهواء الإنسانية.
- 2- إنَّ تأويل الدلالة الرمزية للذنب وإبراز تمثيلاتها في تجربة قاسم حدّاد الشعرية يكشف عن وعي جديد بخصوصيّة الموضوع الأدبي.
- 3- تنهض سيميائيات الأهواء بدور بارز في الكشف عن تطوّر الدلالات الرمزية للذنب في تجربة قاسم حدّاد والوعي بتمثيلاتها المختلفة، من خلال الكشف عن دور الأهواء في تشكّل وتطوّر دلالاتها.
- 4- إنَّ دراسة الثنائيات الضدية والدلالات المتولّدة عنها يكشف عن وعي جديد في مجال الأهواء الإنسانية.
- 5- إنَّ للمربع السيميائي أهمية كبيرة في الكشف عن الترابط بين الدلالات المتشابهة والمتناقضة للأهواء، ويمكن توظيف ذلك في تأويل الحكاية السردية وتمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد.
- 6- إنَّ البنى والأنساق الثقافية يمكن لها أن تتحكّم في الأهواء الإيجابية مثل: الحبّ والشوق والأمل والصبر والأمومة والحرية. بالإضافة إلى الأهواء السلبية مثل: الوحدة والخوف والسلطة والإغراء والاحتياج والتمرد والغضب والانتقام والعبودية.
- 7- إنَّ للبنى الثقافية دوراً كبيراً في تشكّل انفعالات الذات والحكم عليها سلبيّاً وإيجابيّاً، كما أن لها دوراً كبيراً في تطوّر تمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد.

الكلمات المفتاحية: الذنب، التمثيل، الذات المتعالية، الشعر، قاسم حدّاد، سيميائيات

الأهواء، سيمياء الثقافة.

الإهداء

إلى والديّ العزيزين..

إلى شريكة الحياة ونبضات القلب..

إلى ثمرات العمر وأبنائي الأعزّاء علي ومريم وجواد..

إلى عين الحياة وسفينة النجاة..

أهديكم هذا العمل مقابل صبركم وتحملكم عناء الغياب.

محمود محمد علي البحراني

الشكر والتقدير

أشكر الله عزّ وجلّ الذي منّ عليّ وأعان ويسّر إنجاز هذا البحث..

شكراً لعائلتي التي صبرت كثيراً على غيابي في سبيل إتمام هذه الأطروحة..

شكراً لصديق العمر يونس البقالي على كل ما قدّم..

الشكر والعرفان للدكتور منذر عياشي على مجهوده ونصائحه..

والشكر والامتنان للأستاذ الدكتور / عبدالفتاح أحمد يوسف على إشرافه على هذه الأطروحة، وعلى جهده وتشجيعه لي في سبيل إنجازها بأفضل صورة. فكان خير موجّه ومرشد وناصح.

وفي الختام أسأل الله العليّ القدير أن يجعله علماً نافعاً، وأن يمدّنا بالمزيد إنه قريب مجيب.

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
-	الغلاف
ب	الملخص
د	الإهداء
هـ	الشكر والتقدير
و	فهرس الموضوعات
1	المقدمة
14	الفصل الأول الذنب: بين تشكّل الموضوع الأدبي وتشكّل الأهواء
15	• توطئة
17	• المبحث الأول: الذنب والفضاء السيموطيقي للوحدة
19	- المطلب الأول: الذنب والمؤولات المباشرة.
23	- المطلب الثاني: الذنب والمؤولات الديناميكية.
25	- المطلب الثالث: الذنب والمؤولات النهائية.
31	- المطلب الرابع: الوحدة وسيميائية الممارسة المعرفية.
40	- المطلب الخامس: الوحدة وسيميائية اللامنتمي.
45	• المبحث الثاني: الذنب والفضاء السيموطيقي للإغراء
47	- المطلب الأول: الذنب بين الشك واليقين.
50	- المطلب الثاني: الذنب بين متطلبات الفهم وتأسيس المعرفة.

52	- المطلب الثالث: الذنب: لقاء بين القارئ والمقروء.
60	- المطلب الرابع: الذنب بين سيمياء الأهواء وسيمياء الثقافة.
69	• المبحث الثالث: الذنب والفضاء السيموطيقي للسلطة
69	- المطلب الأول: الذنب والكتابة: عود على بدء.
71	- المطلب الثاني: الكتابة في ضيافة البياض.
76	- المطلب الثالث: الذنب بين دلالة المحب ودلالة المحبوبة.
88	الفصل الثاني الذنب والحرية: بين الحدث الأسلوبي و"التحول" الصوفي
89	• توطئة
91	• المبحث الأول: الحدث الأسلوبي: من الحذف إلى التكرار
100	• المبحث الثاني: "التحول" الصوفي: من المحبة إلى المشاهدة
100	- المطلب الأول: التظاهرات المعجمية والدلالية للأهواء الصوفية.
117	- المطلب الثاني: المربع السيميائي والثنائيات الضدية.
130	- المطلب الثالث: التركيب السطحي والسردى.
133	- المطلب الرابع: الذنب في ضيافة هوى الحرية.
138	الفصل الثالث الذنب: بين صورته وهوى الأمومة
139	• توطئة.

142	• المبحث الأول: الذنب والشعر: من فضاء الشعرية إلى فضاء الغواية
142	- المطلب الأول: الشعرية: من المناص في العنوان إلى التناص في النص.
152	- المطلب الثاني: الذنب وغواية الشعر.
156	• المبحث الثاني: الذنب والسجن: من التناص في النص إلى التناص في الأهواء
156	- المطلب الأول: التناص وثنائية الشكل والمضمون.
165	- المطلب الثاني: التناص وفضاء الأهواء.
183	الفصل الرابع الذنب: من فضاء الحجاج إلى هوى التمرد
184	• توطئة
188	• المبحث الأول: النص بين الشعر والسرد والحجاج
191	• المبحث الثاني: النص ومظاهر الحجاج
192	- المطلب الأول: العنوان بوصفه فاتحة حجاجية.
199	- المطلب الثاني: النص بوصفه محاكمة حجاجية.
217	• المبحث الثالث: العواطف والانفعالات: من الباتوس إلى سيميائيات الأهواء
217	- المطلب الأول: التظاهرات المعجمية والدلالية لأهواء المتهم.

228	- المطلب الثاني: المربع السيميائي والثنائيات الضدية.
232	- المطلب الثالث: التركيب السطحي والسردى.
236	• المبحث الرابع: الذئب: من هوى التمرّد إلى الموضوع الأدبي.
240	الخاتمة
244	المراجع والمصادر
260	ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي جعل لنا من العلم نوراً نستهدي ونهدي به، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد وعلى آله وصحبه التابعين، أما بعد...

تكشف سيميائيات الأهواء عن رؤى جديدة للوعي بالعالم في الخطاب الإبداعي، وما تشعر به الذات من مشاعر إيجابية أو سلبية تجاه الأشياء. اخترنا تمثيلات الذنب في الخطاب الشعري لدي قاسم حدّاد؛ لأبعاده الرمزية المنفتحة على مجالات ثقافية متعدّدة، مما يسمح بتأويلها سيميائياً. وبناءً على هذا سوف نعتمد على سيميائيات الأهواء كإجراء منهجي لرصد تمثيلات الذنب الرمزية في شعر قاسم حدّاد؛ وذلك لأنّ سيميائيات الأهواء تبحث في الدلالات الرمزية للشعور الإنساني؛ ولذا سوف نتناول الموضوع الشعري بوصفه مركّباً انفعالياً؛ حيث تصبح الانفعالات علامات دالة على سلوك ما. فالأهواء وتناقضاتها في شعر قاسم حدّاد بؤرة مكنزة بهذه الدلالات والقيم التي تصلح لأن تكون مجالاً للدراسة.

ومن هنا، يمكن القول إنّ نصوص قاسم حدّاد نصوص هجينة (شعر/ سرد)، تتضمن شعراً بقدر ما تتضمن سرداً. وهي بالإضافة إلى كونها نصوصاً هجينة، هي نصوص تحفل بالمشاعر والانفعالات المتعلقة بالذات الإنسانية. وهذا يعني أننا سننتبّع تمثيلات الذنب ضمن نصوص تستدعي سيمياء الأهواء، التي تدرس الانفعالات الإنسانية ضمن النصوص السردية.

تنبثق سيميائيات الأهواء من السيميائيات السردية التي تولي اهتماماً بالغاً بالفعل؛ إذ "يمكن القول إنّ البناء النظري الخاص بالأهواء يستمدّ مبادئه ومفاهيمه وتصنيفاته الأساسية من (السيميائيات الكلاسيكية) بتعبير فونتاني، أي ممّا جاءت به سيميائيات الفعل، أو السيميائيات السردية بحصر المعنى⁽¹⁾."

ولعلّ أهم ما يميز سيميائيات الأهواء هو أنها أضافت بُعداً تحليلياً جديداً في دراسة النصّ، يُطلق عليه البُعد الانفعالي. وذلك إلى جانب البعدين المعرفي والتداولي، المكوّنين الرئيسيين في الخطاطة السيميائية السردية العامة. ومن هنا، كان اعتماد هذا البحث على كتاب "سيميائيات الأهواء" لغريماس وفونتاني، مرجعاً أساسياً لهذه النظرية.

(1) غريماس، جاك فونتاني، سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة سعيد بنغراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، الطبعة الأولى 2010م، ص15.

يشكل البُعد الانفعالي بُعدًا جديدًا داخل المسار التوليدي، فدور الإنسان لا يقتصر على القيام بالفعل فحسب، إنه بالتزامن مع ذلك يضمن الفعل شحنة انفعالية تحدّد درجة تحقّق هذا الفعل. ويتجسّد هذا البُعد الجديد في مرحلة أولى في تحقّقات خطابية، وعبر أدوار انفعالية تمثل الوجه الآخر للأدوار الفاعلة.

لذا، فإنه لا محيص عن اللجوء -على مستوى التطبيق- إلى التظاهرات المعجمية والدلالية لدراسة مختلف الانفعالات، وإخضاعها للمستوى التركيبي، بغية رسم معالم المربع السيميائي وكشف البنية الدلالية المنطقية المتحكّمة في توليد النصّ الاستهوائي، "فهو السيميائيّات هو تركيبي دلالي لا يلتفت إلا إلى الممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسّد من خلال وجوده الأدنى كما يتحقّق في القواميس"⁽¹⁾.

ومما ينبغي التذكير به، أخيرًا، أنّ الهدف الأساسي من اللجوء إلى سيميائيّات الأهواء هو حضور تمثيلات الذنب ضمن نصوص شعريّة/ سردية تستدعي دراسة الانفعالات الإنسانية لفهم الدلالة الرمزية لهذه العلامة المركزية.

• التمثيل والمتخيل:

إنّ الذنب في شعر قاسم حدّاد علامة ذات وجهين، الوجه الأول تتمثله الدلالة المغلقة والسائدة في الثقافة الإنسانية، أما الوجه الآخر لهذه العلامة فتمثله الدلالة المفتوحة والمتجدّدة.

وبناءً عليه، فإنّ تمثيلات هذه العلامة تخطّ لدلالاتها مسارين، تحيل في المسار الأول منهما على الذنب بوصفه كائنًا ميثولوجيًا، ليدور المعنى إذ ذاك في فلك المحاكاة والمألوف.

أما في المسار الثاني سوف تنحرف فيه تمثيلات الذنب عن دلالاتها السائدة بوصفها سيرورة دلالية (سيميويزيس) تنتفي معها المحاكاة، حيث يتم تجاوز المكرّر وصولاً إلى مآلات مفتوحة ومتجدّدة.

ومن هنا، لا يمكن الحديث عن التمثيل دون الحديث عن المتخيل، ذلك لارتباط المفهومين ارتباطاً وثيقاً، فالدراسات الثقافية الحديثة تتعامل مع مفهوم المتخيل "بوصفه ذاكرة جمعية، وخزاناً رمزياً، وشبكة واسعة من الصور والقيمات والمرويات والخطابات والقيم والرموز المتداخلة، والتي

(1) غريماس، جاك فونتنيلي، سيميائيّات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 11.

هي بمثابة الإطار المرجعي لهوية المجتمع، وأمّا العملية التي يتشكّل المتخيّل بواسطتها، ويتعرّز بجهودها، فهي عملية تسمّى (التمثيل) Representation⁽¹⁾.

أمّا ميشيل فوكو (Michel Foucault)، فينظر إلى التمثيل بوصفه ميدانًا عامًا لشتّى العلوم الإنسانية و"بوصفه الاستراتيجية الأكثر شيوعًا في إنتاج المعرفة، وهو يقوم على فكرة الاستغناء عن الشيء بصورته، أو نيابة الصورة الممثّلة عن الشيء موضوع التمثيل"⁽²⁾؛ ليكون بذلك أداة فاعلة في بسط الأنا وهيمنتها عبر استثمار حقول معرفيّة متنوّعة.

بناءً على ذلك، فإنّ وظيفة التمثيل بوصفه ممارسة ثقافيّة تتمثّل في "إعادة عرض أو إعادة تقديم Representation لمعطى سابق، هو موضوع التمثيل أو (الممثّل). وفي هذه العملية لا يتطابق التمثيل مع موضوعه الممثّل، وليس هو اجترارًا مكرورًا له، بل إنّ الفجوة تتسع بينهما كلما كان التمثيل خاضعًا للأنساق الثقافيّة والآفاق التاريخيّة والمقاصد الجماعيّة التي تحكمه وتوجّهه"⁽³⁾.

وانطلاقًا من فرضيّة أنّ "كل خطاب ينشأ متخيّرًا للنسق الحضاري الذي يظهر فيه"⁽⁴⁾، استطاعت الذات أن تمثّل نفسها تمثيلًا متخيّرًا أيضًا، لتنموضع في إطار من التعالي والفضيلة، وذلك عبر مفهوم التمرّكز، وهو "نمط من المتخيّل المترقّع الذي يحبس نفسه ضمن رؤية مقرّرة سلفًا، فلا يقارب الأشياء إلا عبرها، ويوظّف المعطيات كافة من أجل تأكيد صحة فرضيّاته"⁽⁵⁾.

وبعبارة أخرى، يمكن النظر إلى التمرّكز بوصفه "تكتّف مجموعة من الرؤى في مجال شعوري محدّد، يؤدي إلى تشكيل كتلة متجانسة من التصورات المتصلّبة، التي تنتج الذات المفكرة، ومعطياتها الثقافيّة، على أنها الأفضل، استنادًا إلى معنى محدّد للهويّة، قوامه الثبات، والديمومة، والتطابق، بحيث تكون الذات هي المرجعيّة الفاعلة في أي فعل، سواء باستكشاف أبعاد نفسها أو بمعرفة الآخر"⁽⁶⁾.

(1) نادر كاظم، تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط)، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى 2004م، ص39.

(2) نفسه، ص40.

(3) نفسه، ص431.

(4) غزلان هاشمي، التحيز الأيديولوجي في التمثيلات الخطابية الغربية، مركز أبحاث أسبار للدراسات والبحوث والإعلام، السعودية، ديسمبر 2011م، الرابط: https://abdenourkhababa.blogspot.com/2011/12/blog-post_04.html بتاريخ: 2024-9-15م.

(5) عبدالله إبراهيم، المركزيّة الإسلاميّة، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2010م، ص12.

(6) عبدالله إبراهيم، المركزيّة الغربية (إشكالية التكوّن والتمرّكز حول الذات – منظور نقدي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1997م، ص10.

أما مفهوم "الآخر" عند فوكو فهو الذي يتعلّق بالذات تعلّقًا لا فكاك منه، إنّ الآخر "هو الّا مفكر فيه في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الذي سيبعده المركز، أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر، لكنه أيضًا جوهرى بالنسبة لكيونة الخطاب الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي ولا نعرف الذات دون الآخر" (1).

ومن هنا، يكشف التمرّكز عن تمثيل مزدوج يأخذ شكلين متعارضين: ينتج التمثيل الأول منهما "ذاتًا" مقدّسة ونقيّة ومتعالية تحمل قيمًا رفيعة وأخلاقيًا سامية تحاكي الكمال المطلق، بينما ينتج التمثيل الثاني "آخر" يشوبه التوتر والخمول والانفعال والالتباس والجهل والضلال والتوحّش وكلّ الصفات الدونية والأخلاق الذميمة، هذا إن تمّ تمثيله بأنه يمتلك أخلاقًا أصلًا.

يمكن القول إنّ التمثيل يصطنع في ساحة التمرّكز تمايزًا بين الذات والآخر، وستؤدي المعارف المتداولة في هذا التمايز والتراتب دورًا كبيرًا في تحصين الذات خلف أسوار عالية ومنيعّة، وعيش الآخر في الوقت ذاته إقصاءً وتهميشًا وتشويهًا، إلّا إذا دخل في سياق منظور الذات المتركزة وتبنّى تصوّراتها؛ "فلا يقتصر الأمر في التمرّكز على إنتاج ذات مطلقة النقاء، وخالية من الشوائب التاريخية، إنما - وهذا هو الوجه الآخر لكلّ تمرّكز - لابدّ أن يتأدّى عن ذلك تركيب صورة مشوّهة للآخر، وبين الذات الصافيّة والآخر الملتبس بالتشوّه" (2).

ولإنجاز الغاية من عمليّة التمرّكز، سيتجلّى التمثيل عبر آليات خطابيّة مختلفة منها: (3)

1- الطمس والإقصاء: ومن خلال هذه الآليّة يتم حجب أو تجاهل كلّ الخطابات المتعارضة مع النسق الذاتي، بل وربما تطلّب الأمر إعادة إنتاج الخطابات القديمة وبلورتها لتتناسب مع المنظومة القيمية الجديدة. وسيمتثل التمثيل لهذه التوجّهات عبر تقنيّات مختلفة، مثل الإقصاء أو اقتطاع جزء من الذاكرة خدمةً لفعل التمرّكز.

2- إعادة التمثيل والتكييف: "يخضع التمثيل إلى تحيّزات مختلفة فكلّ ذات تحاول خلق صورة متعالية لنفسها، واصطناع ماضٍ عريق أو تاريخ متماسك لها، فيعاد تشكيل المرويّات على هذا الأساس بما يضيف عليها رفعة وسموًا وصفاء، وبما أن للخطاب تلاعباته فهو يسعى لإعادة

(1) ميجان الرويلي- سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من تسعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة 2002م، ص22.

(2) عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية (اشكالية التكوّن والتمرّكز حول الذات - منظور نقدي)، ص10.

(3) انظر: غزلان هاشمي، التحيز الأيديولوجي في التمثيلات الخطابية الغربية.

ترتيب القيم وفق هذا التصور، فالأنا هي الحاملة لكل قيم الخير والعدل والمساواة، بينما تركب صوراً تبخيسيّة للآخر⁽¹⁾.

يستحضر الفعل التمثيلي مرويّات وخطابات عدّة ليعيد تمثيلها وفق رؤية جديدة تتلاءم مع رؤية الخطاب المتمركز، بحيث يتمّ توجيه كلّ الخطابات التي تعكس القيم النبيلة واستثمارها لتتناسب مع الصورة العامة للأنا كالعدل والسلام والعلم والتحصّر والخير... إلخ من قيم سامية، في حين أنه يتمّ إغراق الآخر في بحر الخطاب المكّرّس لقيم الشرّ كالظلم والتخلف والغدر والوحشيّة والجهل والخداع... إلخ من قيم دونيّة.

بناءً على ذلك، سيؤدي التمثيل وظائف عديدة ترتبط بصون القيم المتعلقة بالذات؛ إذ تحاول كلّ مركزيّة أن تنتج ماضيًا ناصعًا ومثاليًا، من خلال اصطناع ذاكرة تمثل لهذا التصور بما يضفي رفعة على الذات لتعيش وفق مبدأ التعالي المنشود، وذلك بوساطة خطاباتها المختلفة التي تمثل رغباتها الرمزيّة وتطلّعاتها. وهو ما يستلزم أن تكون هذه الخطابات التي تحوي تلك التمثيلات قائمة على آليات يتداخل فيها الجانبان: الجمالي والإقناعي.

ومن هنا، فإنّ قدرة التمثيل على النجاح لن تتحقّق إلّا إذا استطاع أن يقّدّم نفسه بوصفه تمثيلًا "صادقًا ومقننًا إلى الحدّ الذي لا نفطن إلى أنه غير حقيقي" (2)، وأنه قادر بالإضافة إلى ذلك على التعبير عن تطلّعات صاحب التمثيل ورغباته، بغض النظر عمّا تعبّر عنه حقيقة الآخر موضوع التمثيل.

• الشعر والمتخيّل:

يقّدّم نادر كاظم الشعر بوصفه خطابًا تمثيليًا يمارس التمثيل بطريقة جماليّة، "وهو ما جعل منه واحدًا من أخطر أشكال التمثيل" (3). وذلك لكون الجماليّة من أهم الحيل، إن لم تكن أخطرها، التي تمارسها الثقافة لتمرير أنساقها تحت أقنعة مختلفة ووسائل خافية (4).

ويرى نادر كاظم أنه "حينما نتحدث عن علاقة النصّ الشعري بالمتخيّل، فإننا نتحدث عن علاقة تناصيّة intertextual (بين نوعين من النصوص: الأدبيّة من جهة، والثقافيّة من جهة

(1) غزلان هاشمي، التحيز الأيديولوجي في التمثيلات الخطابيّة الغربيّة.

(2) هانز جورج غادامير، تجلّي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص214.

(3) نادر كاظم، تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط)، ص432.

(4) انظر: عبدالله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 2005م، ص77.

أخرى)، ذلك أن النصّ الأدبي الشعري يضيف إلى المتخيّل، كما أنه يكتسب دلالاته من هذا المتخيّل" (1).

ويتجلّى التناص بين النصّ الشعري والمتخيّل عبر شكلين متباينين: إمّا على التآلف والتطابق، حيث يتطابق النصّ مع المتخيّل في الدلالة ويتشارك معه في كثير من صوره، وإمّا على الانحراف والابتكار، حيث يقلب النصّ دلالات الأشياء كما هي معهودة في المتخيّل، ليبتكر دلالات جديدة تتناقض مع دلالات المتخيّل حيناً، وتتجاوزها أحياناً أخرى.

بناءً على ذلك كله، يمكننا القول إنّ قاسم حدّاد استطاع أن يجمع بين هذين الشكلين ببراعة وإحكام في تعامله مع الذنب، فهو تارة يقدّمه وفق دلالة وصورة ذهنيّة تتطابق مع دلالات المتخيّل وصوره، وتارات أخرى يقدّمه وفق دلالة وصورة ذهنيّة مبتكرة ينحرف بها عن مضامين المتخيّل وصوره المعهودة والمألوفة.

تقدّم التجربة الشعريّة لقاسم حدّاد الذنب وفق تحوّل مدهش عمّا تقدّمه الثقافة العربيّة لهذه العلامة، وذلك عبر صورة تتجاوز الصورة البدهيّة والنسقيّة المعروفة عنه في الواقع. وذلك لأنّ الذنب سيشتغل في هذه التجربة على صياغة الصورة المتعالية في تشكيل المعنى للخطاب.

وإذا كان التمثيل يقوم على مبدأ الاستغناء بحسب تعبير فوكو، فإنّ الذات المنتجة للخطاب في هذه التجربة الشعريّة سوف تسعى إلى تمثيل الذنب على نحو متعالٍ مستغنيّة عن الصورة التقليديّة له.

ومن هنا، فثمّة ما يدفع هذا البحث لكي يقرّر الثنائيّة التكامليّة لدراسة تمثيلات الذنب ضمن إطارها، والمتمثلة في ثنائيّة " القراءة - إعادة القراءة". قراءة الوجه الأول للذنب والمتمثل في الدلالات السائدة. على أنّ الدافع لذلك ليس استقصاء تمثيلات الذنب ودلالاتها وتتبعها تاريخياً وبالتفصيل، ولكن لأنّ هذه الدلالات قد تقتضي أن تحيلنا على الأدب العربي تارة، أو ترجعنا إلى الأدب العالمي تارة أخرى، أو تنتقل بنا بين الأساطير حيناً، وبين الموروث الديني أحياناً أخرى.

ألا وإنّ هذه التنقلات في غاية الأهميّة للممارسة إعادة القراءة، فبوساطتها سنضع النصّ موضع الاحتكاك المباشر مع الثقافة الأدبيّة والدينيّة السائدة وفق مبدأي "المناس" و"التناص"،

(1) نادر كاظم، تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط)، ص469..

وهما من المبادئ التي تعين على كشف التمثيلات الأخرى المتجددة للذنب، ممّا يعني أننا لن نستغني عن السيميائيات الثقافية التي ستعيننا على كشف مواضع التلاقي والتقاطع ومواضع الانحراف والتفرّد بين التمثيلات المختلفة للذنب.

وفي هذا السياق كله ينتظم بحثنا عن "تمثيلات الذنب"، فقد سعينا فيه لقراءة الصور الذهنية للذنب، وذلك من خلال العمل على استخلاص مختلف التمثيلات التي شكّلها متخيّل قاسم حدّاد عن الذنب. وتحليلها واستنتاج دلالاتها الثقافية بالاستعانة بسيميائيات الأهواء وسيمياء الثقافة.

أولاً: أهميّة البحث

تكمن أهميّة البحث في دراسة انفعالات الذات بوصفها ملفوظات مضمرة تنطوي على دلالات سيميائية تحتاج إلى التأويل، كما يمكننا دراسة هذه الأهواء بوصفها أفعالاً صامتة تنطوي على شفرات ثقافية تحتاج إلى تأويل ثقافي. كما سوف نبحت اشتغال هذه العواطف والأهواء وارتحالها إلى البرنامج السردى في الشعر، وهذا يجعلنا نخرج في بعض تأويلاتنا إلى سيميائيات الثقافة عند جماعة تارتو موسكو؛ "لأنّ اللغة تحمل في طيّاتها ما يودعه البشر فيها من نظرتهم للعالم من خلال مفهوم النمذجة، الذي يضع عناصر العالم الخارجي على شكل تصوّرات ذهنية ونسقيّة، لتبدع بدورها في تشكيل أنظمتها السيميائية، غير أنّ هذه الأنظمة بهرميّتها تتكئ على النظام اللغوي سنداً أوليّاً لها"⁽¹⁾.

تتطلّب الدراسة أيضاً الاهتمام بسيميائيات الثقافة لدى جماعة تارتو موسكو؛ حيث تتجاوز السيميائيات الثقافية اتجاه براغ اللساني والاتجاه الأمريكي المنطقي، فهي إلى جانب اهتمامها بعلاقة العناصر بعضها ببعض، والاهتمام بالجانب المنطقي التواصل، تركّز على دلالة الأثر، التي يضيفها المحلّلون السيميائيون على الخطاب، وكذلك منظومة القواعد التي تتحكّم في الخطاب، ودور السياق الثقافي والاجتماعي في تشكّل المعنى. كما تعدّ علاقة الثقافة باللغة عند مدرسة تارتو الروسية علاقة أساسية لأنها حدّدت الظواهر الثقافية على أنها أنظمة ثانوية مكوّنة وفق نماذج، وهو ما يوحي بطبيعتها الاشتقاقية في علاقتها باللغة الطبيعية وبنسبها الطبيعي⁽²⁾.

(1) خلدون امنيعم، في سيمياء الثقافة، مجلة أفكار، الأردن، العدد 344، سبتمبر 2017م، ص4.

(2) عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء (كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب)، دار الروافد الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى

2017م، ص145

إنّ الموضوع المحدّد هو الكشف عن تمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد ودور سيميائيات الأهواء والسيميائيات الثقافية في كشف صياغتها وتطوّرها، وتكمن أهميته في أنّ الأهواء التي سندرسها في هذا البحث متنوّعة وغير مقتصرة على الحبّ فقط، فهناك الكثير من المشاعر المتنوّعة التي يمكن أن نستخلصها مع حضور الذنب في شعر قاسم حدّاد، وذلك بواسطة سيميائية الأهواء. فبهذه الدراسة سوف نكتشف هذه المشاعر والأبعاد الإنسانية المختلفة ودورها في صياغة التمثيلات ودلالاتها الرمزية في دائرة تكون فيها الثقافة ناهضة بدورها في تطوّر هذه الدلالات.

ثانيًا: منطلقات البحث

إنّ أهم منطلق للبحث هو رصد تمثيلات الذنب في ضوء الأهواء الإنسانية التي تتطلب تأويلًا سيميائيًا يمكن أن يكشف عن دلالات جديدة وتطوّر جديد في تشكّل هذه التمثيلات، وذلك من خلال الرجوع لسيميائيات غريماس وفونتاني، وكذا سيميائيات الثقافة التي تكشف لنا عن هذه الدلالات المختبئة وراء اللغة التي هي تعبير عن الشعور الإنساني. بالإضافة إلى بعض النقاط المهمة مثل:

- 1- اعتماد العمل الشعري "قبر قاسم" ميدانًا لاشتغال هذا البحث؛ بغية الكشف عن مدى تطوّر تمثيلات الذنب وانعتاقها من دلالاتها المرجعية، لتخلق لذاتها حقلاً دلاليًا خاصًا ضمن الأهواء التي تحيطها بها الكتابة الشعرية ذاتها من جهة، والبُنى الثقافية التي تحاول استجلاءها من جهة أخرى.
- 2- المفاهيم التالية: "الوحدة - السلطة - الإغراء - الحرية - الأمومة - التمرد" من المفاهيم الأساسية في الحياة البشرية، ومن ثمّ البحث في فاعليتها والكشف عن تأثيرها على المستوى الشخصي للإنسان، بما يؤدي بالدارس إلى فهم هذا العالم بما يحتويه من بشر يختلفون في مشاعرهم وتفسيرها، على نحو خاص في الخطاب.
- 3- النظر في مدوّنة البحث بوصفها مركّبًا انفعاليًا إبداعيًا للعديد من الأهواء، تنطوي على دلالات رمزية عميقة يمكن دراستها سيميائيًا للكشف عن تطوّر التمثيلات الذهنية للذنب.

ثالثاً: أهداف البحث

إنّ أهم ما يهدف إلى تحقيقه هذا البحث هو رصد التمثيلات الذهنيّة للذنب في شعر قاسم حدّاد، ودور سيميائيّات الأهواء والسيميائيّات الثقافيّة في الكشف عن تطوّر دلالاتها الرمزيّة، إضافة إلى عدد من الأهداف الأخرى، وهي:

- 1- دراسة التمثيلات الذهنيّة للذنب في شعر قاسم حدّاد، ودورها في كشف تطوّر الوعي بالدلالات الرمزيّة للذنب في الخطاب.
- 2- الكشف عن خصوصيّة الذنب، بوصفه رمزاً يحمل دلالات ثقافيّة لخدمة مرجعيّات جديدة وهي الأهواء الإنسانيّة.
- 3- دراسة الثنائيّات الضديّة للأهواء، ودورها في تشكيل تمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد.
- 4- دراسة مراحل تدريج الأهواء "الخطاظة الاستهوائيّة"، وعلاقتها ببناء المعماريّة التمثيليّة للذنب في شعر قاسم حدّاد.
- 5- الكشف عن البنى الثقافيّة المتحكّمة في أهواء الذات سلبيّاً وإيجابيّاً، ودورها في تطوّر تمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد.

رابعاً: إشكاليّات البحث

تتجلّى إشكاليّة البحث في التعرف على تمثيلات الذنب المختلفة وعلاقة الأهواء المسيطرة على الإنسان والثقافة المحيطة به في صياغة وتشكيل هذه التمثيلات وتطوورها؛ حيث أن هذه الأهواء والبنى الثقافيّة تتطلّب تأويلاً سيميائيّاً يكشف لنا عن كيفيّة الترابط بين الدلالات وتطوورها. كما تتجلّى إشكاليّة البحث أيضاً في الوعي بالثنائيّات الضديّة والدلالات المتفجّرة منها، والإلمام بالتمثيلات الدلاليّة والمعاني الجديدة المتدفّقة منها.

خامساً: منهجيّة البحث

سنعتمد في هذا البحث على المنهج السيميائي وإجراءاته التحليليّة في سيميائيّات الأهواء عند غريماس وفونتاني لدراسة البرامج السردية والثنائيّات الضديّة، بالإضافة إلى الإفادة من السيميائيّات الثقافيّة عند جماعة تارتو موسكو لتأويل الأهواء سيميائيّاً وثقافيّاً وكشف تمثيلات الذنب المختلفة.

سادساً: المدونة المدروسة

سنجعل من العمل الشعري "قبر قاسم" ميداناً لاشتغال هذا البحث؛ بغية الكشف عن تمثيلات الذئب المختلفة ودور الأهواء والثقافة في صياغة هذه التمثيلات وتطورها.

سابعاً: الدراسات السابقة

تأتي هذه الدراسة مكملةً لجهود الدراسات السابقة التي لها صلة مباشرة بدراستنا، والتي وجدناها تنقسم إلى قسمين:

■ أولاً: بعض الدراسات التي تناولت تجربة قاسم حدّاد بشكل عام، مثل: "قاسم حدّاد: شاعر المخيلة" لمحمد عبد المطلب، والتي خصّصها لدراسة مظاهر المخيلة ووظائفها وتجليات سلطتها في شعر قاسم حدّاد، حيث تحوّلت المخيلة في شعر قاسم حدّاد إلى مؤسسة لها سلطاتها المتعدّدة، ولها أدواتها الإجرائية كسلطتها على العلاقات التركيبية وسلطتها على المفردات، ليتسع بذلك نفوذ المخيلة متحرّرة من قيود المرجعية اللغوية والواقعية على السواء.

كما وجدتُ دراسة لعبد الكريم حسن تحت عنوان "سُقيا لقبر قاسم" (صدرت في العام 1997م)، حاول فيها الوقوف على بعض الشبكات التي قام عليها فصل "فهرس المكابدات" في ديوان "قبر قاسم" بعيداً عن إجراءات السيميائية بمختلف توجّهاتها. وهي دراسة أفادت بحثنا فيما يتعلّق بالفهم العام لبعض الدلالات في "فهرس المكابدات" وانعكاساتها النفسية على مجمل النصّ.

وقد وقفتُ ملياً على دراسة بعنوان "فردانية الشعر وحرية اللامنتمي في ديوان قبر قاسم" للكاتب عبدالله جناحي (نشرت في العام 1995م)، وهي دراسة حاول فيها مطوّلاً استنتاج دلالة الحرية في ديوان قبر قاسم وربطها بدلالة اللامنتمي عبر إسقاطات متناثرة وجدتها تميل إلى كونها قراءة ذوقية أكثر من كونها قراءة منهجية. كما كتب معجب الزهراني دراسة بعنوان "تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، إنجاز قاسم حدّاد نموذجاً" (نشرت في العام 1998م)، حاول فيها من منظور وضعي استقرائي تتبّع تجربة قاسم حدّاد الشعرية في تحولاتها الزمنية المتعاقبة؛ وذلك بهدف الكشف عن أهم وأبرز الآثار الدالة على تطوّر وعي الشاعر بأهمية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة وعن كيفية تمثّل ذلك الوعي واختبار تمثيله في إنجاز الشعري الخاص وهو ينتقل ويتطوّر من مرحلة لأخرى.

وقد وقفتُ عند بعض الدراسات لمحمد البكي التي تتناول رموز قاسم حدّاد الشعريّة ودلالاتها مثل: "حدّاد يدخل المرايا" (نشرت في العام 1991م)، والتي توقف فيها على إبداعيّة ديوان "القيامة" لقاسم حدّاد، بوصفها انفتاحاً حاداً على أبواب الحداثة الشعريّة في مختلف أشكالها بدءاً من العاطفة والتخيّل، مروراً بالتركيب والإيقاع وانتهاء بالمضمون والحركة الداخليّة لمكوّنات النصّ، محاولاً إثبات صفة الصوفيّة لهذه التجربة من خلال تحليل دلالة "المرأة" وتجليّات هذه الدلالة في الفكر الصوفي عبر مفهوم "التجليّ" تحديداً.

وقد استوقفتني دراسة بعنوان "قراءة نقدية في قلب الحبّ للشاعر قاسم حدّاد" لأحمد المناعي وعلوي الهاشمي، حيث حاولا فيها الوقوف على مفهوم الحبّ والحبّية ومشتقاتهما بوصفهما رموزاً وأقنعة وإسقاطات موحية في ديوان "قلب الحبّ"، كما وقفا أيضاً على ملامح النزعة الصوفيّة فيه، وذلك في حدود مفهوم "التحوّل" تحديداً، والذي تعدّدت مستويات استخدام في هذا الديوان. وغيرها من الدّراسات والمقالات التي شكّلت لنا محطات انطلاق، وكشفت عن ثغرات سعى هذا البحث إلى سدّها موضوعياً ومنهجياً.

■ ثانياً: بعض الدراسات التي تناولت الذنب تحديداً، مثل: "صورة الذنب في تجربة قاسم حدّاد: قناع رمزي لحرية محاصرة بالخنوع والإقصاء" لعبد السلام ناس عبدالكريم (نشرت في العام 2008م)، وقد وجدناها دراسة قيّمة ورصينة، وقد حاول فيها الكاتب رصد وتقديم التعادلات الدلاليّة لقناع الذنب في تجربة قاسم حدّاد الشعريّة، وذلك عبر حركة التضاد التي تصنع المفارقة وتختزلها في كينونة ذنب متحفّز ومهيب بحكم أرومته، لكنه مغلول ومحاصر في دائرة العدم. كما وقفتُ على مقال "المفارقات الإنسانيّة في عوالم قصيدة الشاعر البحريني قاسم حدّاد" (نشر في العام 2012م) لسعاد العنزي، والتي حاولتُ في مقال آخر بعنوان: "تفكيك صورة الذنب في ليلة اكتماله: قراءة لشذرات القاصّ الأردني مهند العزب" (نشر في العام 2014م) أن تعقد مقارنة بين "ذنب قاسم" و"ذنب مهند" من حيث نقاط التلاقي والاختلاف. لنتهي مقالها بسؤال مهم يتعلّق بمستوى الجدّة بين ما تطرحه مجموعة القاصّ مهند العزب حول الذنب وما تقدّمه تجربة قاسم حدّاد. لتقدّم خلاصة مفادها أن الرؤية العامة بين "الذنبين" هي رؤية شبه ثابتة، لتعلّل أخيراً تشابه الرؤى هذا بفكرة رولان بارت حول انتقاء الأصالة في النصوص، في إشارة من الكاتبة إلى مفهوم "التناص".

بناءً عليه، يمكننا القول إنّ الدراسات التي تتناول تجربة قاسم حدّاد الشعريّة بشكل عام، والدراسات التي تتناول رمزيّة الذنب تحديداً، رغم أنها دراسات تتسم بالوفرة والتنوّع، أسلوباً وتحليلاً

ومنهجًا، إلّا أن رصد تمثيلات الذنب ودراستها وتحليلها منهجيًا من منظور سيميائيات الأهواء والسيميائيات الثقافية لم ينل نصيبًا من هذه الجهود كلها.

ومن هنا، تكمن أهمية هذا البحث في تقديم منظورٍ جديدٍ يعين على فتح أبواب الفهم لنصّ قاسم حدّاد من خلال رصد تمثيلات الذنب وكشف دلالاتها الرمزية منهجيًا عبر موازنة جديدة تشرف عليها الأهواء من جهة، والثقافة السائدة من جهة أخرى.

ثامنًا: تقسيم الدراسة

المقدمة: تناولت فيها الذنب بوصفه علامة مركزية وموضعًا من مواضع الشكّ واليقين في النصّ، وبوصفه سيرورة دلالية (سيميويزيس)، وبوصفه دلالة مغلقة ودلالة مفتوحة ستتهض سيميائيات الأهواء والسيميائيات الثقافية بفكّ رموزها.

الفصل الأول: الذنب: بين تشكّل الموضوع الأدبي وتشكّل الأهواء: تحدّثت فيه عن علاقة الذنب وممارسة الكتابة، ودور هوى الوحدة وهوى الإغراء وهوى السلطة بوصفها فضاءات سيموطيقية في تشكّل الصورة الذهنية للذنب.

الفصل الثاني: الذنب والحرية: بين الحدث الأسلوبي و"التحوّل" الصوفي: تناولت فيه التظاهرات المعجمية والدلالية للأهواء الصوفية، ودور المربع السيميائي والثنائيات الضدية في تأويل الحكاية السردية والتمثيلات الذهنية للذنب في إطار هوى الحرية.

الفصل الثالث: الذنب: بين صورته وهوى الأمومة: تناولت فيه قضية الشعرية والغواية المرتبطة بالشعر بوصفها فضاءين جديدين يكشفان عن وعي جديد بتمثيلات الذنب. إلى جانب دور ظاهرة التناس في تشكّل الصورة الذهنية للذنب، كل ذلك في سياقٍ يستضيف هوى الأمومة.

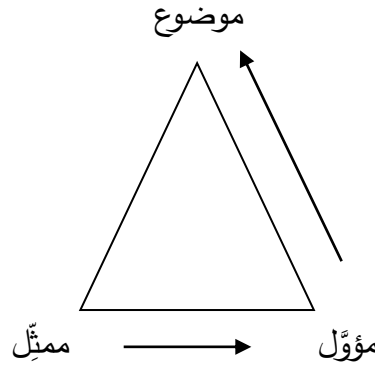
الفصل الرابع: الذنب: من فضاء الحجاج إلى هوى التمرد: تناولت فيه العلاقة بين الشعر والسرد والحجاج من جهة، وعلاقة الأهواء وتقنيات الحجاج من جهة أخرى. بالإضافة إلى دور هوى التمرد في تنامي الصورة الذهنية للذنب وتمثيلاته من خلال المحاكمة الحجاجية.

الفصل الأول:

الذئب: بين تشكّل الموضوع الأدبي وتشكّل الأهواء

• توطئة:

ينطلق البحث - سيميائياً - من تتبّع الذئب في نصّ قاسم حدّاد بوصفه علامة سيميائية. والعلامة السيميائية في تصوّر بيرس (peirce) كيان ثلاثي الأبعاد، فهي عبارة عن ممثّل (representamen) يحيل على موضوع (object)، عبر مؤوّل (interpretant):



والممّثّل في تصوّر بيرس هو "شيء يعوّض بالنسبة إلى شخص ما شيئاً ما بأية صفة أو بأية طريقة، إنّه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوّراً. إنّ العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤوّلًا للعلامة الأولى، وهذه تحلّ محلّ شيء: موضوعها"⁽¹⁾.

أما بالنسبة إلى الموضوع فهو "المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخصّ هذا الموضوع"⁽²⁾. ورغم أنّ الموضوع مهم لتبليغ أي إخبار، إلا إنه مستتر دائماً وغير مجسّد، ولا يمكن بلوغه مباشرة؛ لهذا كانت الحاجة إلى ممثّل يمثله، فما يدل على وجود الموضوع هو المؤوّل الذي يشكّل صورة عقلية في أذهاننا عنه. فالموضوع إذن هو ما يمثله الممّثّل وما يعنيه المؤوّل.

وهذا يعني أنّ المؤوّل هو ذلك التوسّط الذي يحيل الممّثّل الأول على الموضوع الثاني. إنه تصوّر ذهني عن الممّثّل؛ لهذا فهو يعادل المدلول عند سوسير.

(1) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، الطبعة الأولى 2010م، ص54. انظر: نصر حامد أبو زيد، سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، دار الياس المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى 1986م، ص138. مع ملاحظة اختلاف ترجمة المصطلحات.

(2) نفسه، ص55.

ولا ينبغي الخلط بين المؤول (interpretant)، والمؤول (interprete) أي الشخص الشارح، فالمؤول عند بيرس ليس هو من يؤول، بل هو علاقة يضيئها الممثل في ذهن الشخص الشارح.

ألا وإن بيرس من خلال هذه الثلاثية (الممثل - الموضوع - المؤول) لا ينظر إلى العلامة في ثباتها وجمودها، بل إن موضوع السيميائية عنده هو التفاعل بين هذه العناصر وحركيتها المولدة للدلالة باستمرار. وهو ما يطلق عليه بيرس السيميوزيس (sémiosis)، ويعني به "الفعل المؤدي إلى إنتاج دلالات وتداولها، إنها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة"⁽¹⁾.

لقد استطاع تشارلز موريس (Charles W. Morris) أن يصنف العلامة إلى تسع صيغ، ضمن ثلاثة تقسيمات، وبحسب ثلاثة مستويات:

1- المستوى التركيبي: يتم النظر فيه إلى الممثل بصفته علامة في حد ذاته. وتكون العلامة في علاقتها بممثلها الخاص علامة نوعية (qualisigne). وتكون في علاقتها بموضوعها علامة مفردة (sinsigne). وتكون في علاقتها بمؤولها علامة قانون (legisigne).

2- المستوى الدلالي: ويتم النظر فيه إلى الموضوع بصفته علامة. وتكون في علاقتها بممثلها أيقونة (Icône). وتكون في علاقتها بذاتها مؤشراً (Indice). وتكون في علاقتها بمؤولها رمزاً (Symbole).

3- المستوى التداولي: ويتم النظر فيه إلى المؤول بصفته علامة، تكون في علاقتها بممثلها دليلاً (rheme). وتكون في علاقتها بموضوعها خبراً (dicisigne). وتكون في علاقتها بذاتها برهاناً (argument).

(1) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص193.

المبحث الأول: الذئب والفضاء السيموطيقي للوحدة:

يمكننا أن نُعمل نموذج بيرس الثلاثي على نصّ يندرج ضمن موضوع من أكثر الموضوعات استضافةً لعلامة الذئب، ألا وهي "فعالية الكتابة"⁽¹⁾:

"قيلَ له:

لقد غرَّر بك أيُّها الذئب الوحيد.

فثمة مَنْ يلهو بكتابك، يضع لك الملح في الجرح

ويؤرجح بين الوهم والحلم.

قيلَ له:

لملم شظاياك وارجعْ إلى نفسك،

زيتن وجرك بوثير الوحشة وترف العزلة.

قيلَ له:

ارجعْ إلى قلب الكهف، أرأف بك من وهم الحب.

قيلَ له:

ارجعْ إليك،

تطمئن بأن أحداً لن يفسد عليك نفسك.

هناك.. حيث أنت وحدك،

ارجعْ،

حلم مستحيل أكثر رأفةً

من شبح مستفحل"⁽²⁾.

يندرج النصّ السابق ضمن شبكة الكتابة في متاهة "فهرس المكابدات". وتحضر علامة الذئب من خلال هذا النصّ الحضور الأول في هذا العمل الشعري. وفي ذلك إشارة إلى العلاقة الوثيقة بين هذه العلامة، وبين فعالية الكتابة.

(1) للمتعة فعاليتان، تنطلق منهما كل عملية إبداعية، وهما: فعالية القراءة وفعالية الكتابة. انظر: منذر عياشي، الكتابة الثانية وفتاحة المتعة، دار نينوى، سوريا، الطبعة الأولى، 2015م، ص5.

(2) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ج 2، الطبعة الأولى 2000م، ص272.

وإذا كان التحليل السيميائي يقوم على إظهار العلاقات بين الممثل والموضوع بعد إبراز المؤولات المناسبة التي تمكّن من الإحالة على الموضوع، فهذا يعني أنّ اتجاه التحليل سينطلق من الممثل إلى الموضوع مروراً بالمؤول، محللاً كل عنصر على حدة.

إنّ الممثل شكلاً تظهر العلامة بوساطته، كالشكل المنطوق أو المكتوب للكلمة. وهذا يعني أنّ الممثل يعادل الدال عند سوسير، والذي يُعبّر عنه بالصورة السمعية للعلامة.

ويمكن القول إنّ علامة الذئب في النصّ تُعدّ ممثلاً وفق التصوّر البيروني. فالممثل هو "الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر. إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، فهو لا يعرفنا على الشيء ولا يزيدنا معرفة به"⁽¹⁾.

وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الممثل/ الذئب سيصبح أداة تُستعمل للتمثيل لشيء آخر، ولكنّه لن يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال مؤول يمنح لعلامة الذئب صحتها في التمثيل.

وأما الموضوع في النصّ، فيمكن إدراكه بعد تجاوز الموضوع المباشر له، والذي يُدرك بشكل مباشر دون حاجة لاستحضار أي شيء آخر.

إنّ الموضوع المباشر في النصّ هو ما تقوله الجملة: "لقد غرّر بك أيّها الذئب الوحيد" مباشرة، وهو إسناد صفة التغيرير إلى الذئب الوحيد المخاطب.

ونستطيع القول إنّ في إسناد صفة التغيرير إلى الذئب الوحيد معلومة جديدة تقدّمها العلامة لتضاف إلى معلومات أخرى سابقة. فالمعروف أنّ الذئب هو من يمكر ويخدع ويُغرّر بغيره. إلا أنّ الذئب الوحيد هنا يواجه الخداع والمكر، وفي ذلك دلالة منحرفة عمّا هو تقليدي. كما أن ضمير المخاطب (الكاف) في الجملة السابقة يقوم بدور محوري في تأسيس بنية أوليّة لدلالة غير كافية للتأويل.

وإذا صحّ هذا، فإنّ الممثل لن يستعيد ما انفلت من عناصر لحظة التمثيل الأول وتحديد الموضوع المباشر إلا عبر الموضوع الديناميكي، فهو منطلق أي تحليل؛ كونه يقدّم معرفة ضمنية ومفترضة تؤسّس فعل التأويل.

(1) سعيد بنغراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى 2005م، ص78.

ويمكن القول إنّ الكاتب/ المُبدع يمثل موضوعًا ديناميكيًا في النصّ، فهو حصيلة سيروية سيميائية داخل النصّ، أظهرت كل ما هو ضمنى داخل العلامة، وأحال من خلالها الممثل/ الذئب على الموضوع/ المُبدع، عبر وسيط إلزامي (مؤول) جعل هذه الإحالة أمرًا ممكنًا، كما سيتضح لاحقًا.

إنّ المؤول بؤرة أي تحليل سيميائي، وما كان هكذا إلا لأنّ التحليل سيأخذ شكلًا تفكيكيًا لسنن مركب. فالشاعر ينجز تركيب النصّ حتى يتم تفكيكه كسنن مركب. والمتلقي بدوره يجرب عدّة تفكيكات ممكنة لهذا المركب ليمنحه المؤولات المناسبة، "وبدهي أن لا وجود لتركيب سنن، دون أن يكون هناك تفكيك مستهدف، ولا تفكيك سنن دون تركيب ملعوب ذهنيًا"⁽¹⁾.

يُعدّ المؤول عنصرًا مركزيًا في النموذج الثلاثي للعلامة، فهو الذي يسمح للممثل بأن يحيل على موضوعه بشروط معينة؛ تجنبًا لاعتباطية الإحالة. فهذا الذئب لن يكون محيلًا على المُبدع لولا وجود دلالات نصيّة وسياقية قامت بدور المؤول في هذه السيروية التأويلية، ووقّرت الإدراك والتوصل إلى الموضوع كدلالة. ولتحديد هذه المؤولات ستكون لنا قراءة في دلالات النصّ النسقية وما تقدّمه لفعل التأويل من مؤولات يهتدي بها إلى الموضوع.

وتسهيلًا لهذه العملية، قمنا بتحديد ثلاث مراحل يمرّ بها النصّ، وذلك بعد تقطيعه إلى أربعة مقاطع يحددها الفعل المبني للمجهول "قيل"، وذلك على النحو الآتي:

المطلب الأول: الذئب والمؤولات المباشرة:

▽ المقطع الأول:

قيل له: لقد غرّر بك أيّها الذئب الوحيد.

فثمة من يلهو بكتابك، يضع لك الملح في الجرح ويؤرجح بين الوهم والحلم.

■ "لقد غرّر بك أيّها الذئب الوحيد"، جملة مؤكدة، تؤكد الخداع والتغدير. وهي جملة تمثل الموضوع المباشر، ويظهر فيها الممثل/ الذئب بدلالة مغلقة مبدئيًا، رغم ما يقدمه ضمير

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى 1991م، ص270.

المخاطب (الكاف) من إحالات قد توحى بارتباطها بالمتلقي المخاطب مباشرة، ورغم دلالة "الوحدة" التي وُسِمَ بها الذنب لتكون سمة موازية له للتعريف به.

أما عن طبيعة التغرير، فتشرحها العبارات: "فثمة مَنْ يلهو بكتابك، يضع لك الملح في الجرح ويؤرجح بين الوهم والحلم".

■ وبالنسبة إلى الكتاب في "يلهو بكتابك"، فيتضح من بقية أجزاء المقطع أنّ الكتاب هو النصّ، وإنه كل مكتوب بين دفتي هذا الكتاب.

وهكذا يبدو محتوى التغرير، إنّ هناك من يسيء التعامل مع كتابك/ نصّك أيها الذنب، ولم يتعامل معه كما ينبغي أن يكون التعامل.

■ "يضع لك الملح في الجرح"، يعدّ وضع الملح في الجرح أسلوبًا من أساليب التعذيب. أي ثمة من يلهو ويلعب بنصّك أيها الذنب، في حين أنه يدّعي معالجة جراحك ومداواتها. ووضع الملح على الجرح عادةً يوقف النزيف، ولكنّه هنا يمثّل نوعًا من التعذيب. وأما التعبير "يؤرجح بين الوهم والحلم"، فهو تعبير تفيض منه دلالة الاستحالة واللاواقعية.

■ هذا ما يقوله المقطع الأول: لقد تم خداعك والتغرير بك أيها الذنب الوحيد، فهناك من يلهو بنصّك، ولم يتعامل معه كما ينبغي. وادّعى إنه يعالج جراحك بينما كان يضع لك الملح في الجرح ليدعك تتجرّع العذاب، وتتأرجح بين الاستحالة واللاواقعية.

▽ المقطع الثاني:

قيل له: لملم شظاياك وارجع إلى نفسك،

زَيّنْ وجَرَكَ بوثير الوحشة وترفِ العزلة.

■ "لملم شظاياك وارجع إلى نفسك"، كان الذنب للتوّ وحيدًا ومغرّرًا به، أما الآن فهو مهشّم. وربما كان في قوله: "ارجع إلى نفسك" دعوة لترك الآخر من أجل ألاّ يذهب في اتجاهه؛ لأنّ ذهابه في اتجاهه أوقعه في فخّ الخداع والتغرير، وحوّله إلى شظايا. وأعني بالآخر ذاك الذي خدعه وصار يلهو بنصّه على وقع الجراح المملوءة بالملح.

■ أن يرجع الذنب إلى نفسه فهذا ما يملأ الوحدة بإحدى الدلالات، يعينها في ذلك قوله: "زَيْنٌ وَجَرَكَ بُوْثِيرِ الْوَحْشَةِ وَتَرْفِ الْعَزَلَةِ"، حيث يتم تعزيز فكرة الوحدة والعزلة. أما مفردة "الوجر" فتستدعيها علامة الذنب.

■ هذا ما يقوله المقطع الثاني: أنت مهشم ومتشظّ أيها الذنب الوحيد، فلملم شظاياك وאתك الذي جعلك كذلك. ارجع إلى نفسك ففي الوحدة والعزلة خلاص مما أنت فيه.

▽ المقطع الثالث:

قيل له: ارجع إلى قلب الكهف،

أرأف بك من وهم الحب.

■ "ارجع إلى قلب الكهف"، أنت وحيدٌ أيها الذنب فابق في وحدتك. وفي ذلك ترسيخ إضافي لفكرة الوحدة. أما لماذا الرجوع إلى الوجر والكهف، ولماذا هذه الوحدة؛ فلأنها "أرأف بك من وهم الحب"، ولكن يبقى السؤال هنا: من هو المعني بهذا الحب؟

■ في المقطع الأول نجد الإجابة عن هذا السؤال: "ثمة من يلهو بكتابك، يضع لك الملح في الجرح ويؤرجح بين الوهم والحلم"، فهناك من يلهو بنصّ الذنب الوحيد، وجعله يعيش وهم حبه وإخلاصه له، في حين أنه كان يخدعه ويغرّر به ويعذبه.

وبهذا الاسترجاع نملاً قوله: "ارجع إلى قلب الكهف، أرأف بك من وهم الحب" بالدلالة، فأنت وحيدٌ أيها الذنب فابق في وحدتك؛ فالوحدة أكثر رافة ممّن جعلك تعيش وهم حبه وإخلاصه لك، في حين أنه كان يخدعك ويزيد في عذاباتك.

▽ المقطع الرابع:

قيل له: ارجع إليك، تطمئن بأن أحداً لن يفسد عليك نفسك.

هناك.. حيث أنت وحدك،

ارجع، حلمٌ مستحيلٌ أكثر رافةً من شبحٍ مستفحل.

▪ "ارجع إليك"، في هذه الجملة ما فيها من تعزيز لفكرة الوحدة والعزلة التي تصف الذئب. "تطمئن بأن أحداً لن يفسد عليك نفسك"، ارجع إلى ذاتك وكن وحيداً لتطمئن بأن لا أحد سيفسد عليك نفسك. ولكن يبقى السؤال هنا: من يفسد على الذئب نفسه؟ وكيف؟

▪ "هناك.. حيث أنت وحدك، ارجع"، جملة تزيد في تأصيل فكرة الوحدة التي يتصف بها الذئب. "حلمٌ مستحيلٌ أكثر رُفَةً من شبحٍ مستفحل"، الشبح مرتبط بالموت والموتى. والحلم حتى لو كان مستحيلاً، وكان عذاباً في استحالة تحقيقه، فإنه هنا أكثر رُفَةً من الموت المستفحل.

هكذا تمرّ إذن المقاطع الأربعة تحت مجهر التحليل الأولي. تمرّ لتكشف عن بعض الدلالات الأوليّة، وتخفي أخرى تشكّل صلب التأويل وتمامه.

إنّ كافة الدلالات النسقيّة السابقة عبارة عن مؤولات مباشرة تشكّل بداية لسيرورة تأويليّة، وقراءة أولية للموضوع المباشر. فهذه الدلالات النسقيّة لا تقدّم معرفة تامة وإدراكاً شاملاً، غير إنها تعلن عن دخول الممثل/ الذئب إلى مسيرات تأويليّة أعلنت عن ولادتها.

إنّ هذه المؤولات المباشرة تشكّل منطلقات تأويليّة للموضوع المباشر. ولا تتجاوز حالة الإدراك الأولى المتمثلة في إنتاج دلالة منفصلة عن أي سياق، فهي دلالة تعتمد على العناصر الأوليّة التي تشتمل عليها علامة الذئب دون النظر إلى شيء آخر.

إنّ المؤول "علامة موازية أو أكثر تطوّراً"⁽¹⁾ من الأولى. وما دام الأمر كذلك، فإنّ هذا التعريف يؤكد هشاشة المؤول المباشر؛ ذلك لأنه وإن كان يضمن سلامة التأويل واستمراره في إنتاج الدلالات المتنوعة، إلا إنه لا يمثل سوى مستوى دلالي أول. ولا يشكّل ضمن سلسلة الإحالات غير احتمال ضمن احتمالاتٍ أخرى واردة مع كل سياقٍ ومع أي فعلٍ تأويلي.

وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الممثل/ الذئب لن يستعيد ما انفلت من عناصر لحظة تحديد الموضوع المباشر إلا عبر الموضوع الديناميكي/ المُبدع. فهو حصيلة سيرورة سيميائية داخل النصّ. وهي حصيلة أظهرت كل ما هو ضمني داخل العلامة، ولكن عبر نوع آخر من المؤولات، وهي المؤولات الديناميكية.

(1) سعيد بنغراد، السيميائيات والتأويل، ص89.

المطلب الثاني: الذئب والمؤولات الديناميكية:

يمكن القول إنّ المرحلة الثانية من التحليل ستعمل على تجاوز عتبة الموضوع المباشر ومؤولاته المباشرة، ودخول حركة التأويل الفعلية، وذلك عبر بوابة الموضوع الديناميكي، ومن خلال نوع ثانٍ من المؤولات.

لنلقِ نظرة فاحصة على المقطع الآتي، وهو مقطع يرسم معالم المشروع الشعري للمُبدع:

"ذاهبٌ لترجمة الليل"⁽¹⁾.

المُبدع ترجمان الليل. وإذا كانت الترجمة فيما تعني نقل الكلام من لغة إلى أخرى، والليل مجازٌ كلّ يُراد به الجزء، وإنه يحتوي ما يجري فيه من أحلام، فالكتابة عند المُبدع لا ترتبط بعالم الواقع، وإنما بعالم الأحلام. أن تكتب في عُرف المُبدع يعني أن تمنح أحلامك لجسدك. وأن تحمل المعاني إلى النصّ. ثمّ لنلقِ نظرة أخرى على هذا المقطع:

"قصعةُ اللغةِ متروكةٌ تحتَ عَقَبِ الليلِ،

وأنتِ تلهينَ بي،

يقودُكِ مزاجُ المهرَجِ وحكمةُ الحاوي.

وحدكِ في الليلِ ووحدِي للنهار"⁽²⁾.

إنّ "عقب الليل" تُعيد إلى مقطع "ذاهبٌ لترجمة الليل"، الذي مرّ بنا سابقاً. وتبيّن حينها إنّ ترجمة الليل تنطوي على مشروع الكتابة لدى المُبدع.

أما المقطع هنا فيقدّم سمات وملامح هذه الكتابة. فهي تتّسم بالمزاجية والحكمة في آن واحد كما يتضح من السطر الثالث. تلهو بالمُبدع كما يبدو من السطر الثاني. لا وصال بينها وبينه، حيث يتبادلان أدوار الوحدة كما يفصح السطر الرابع.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص261.

(2) نفسه، ص315.

ولقد يعني هذا إنّ الكتابة هي من خدعت الذئب وغرّرت به، ولهت بكتابه وضيّعت نصّه. وهي التي "تؤرجح بين الوهم والحلم"، فيظلّ الذئب تائهاً بين عالم الاستحالة واللاواقعية:

"لماذا أنت متماهيّة مع الحلم
لماذا يصحّ للحلم أن يتحقّق وأنت لا؟!
لماذا يصحّ له أن يرأف بسُعاته وأنت لا؟!
لماذا يظلّ الحلم ماثلاً في طريقٍ يطول،
وأنت تقدرين على إعلان الوهم في الوجه.
دون أن نقوى على تبرئة الحلم منك؟"⁽¹⁾.

إنّ الكتابة هي ذلك الموت الذي دُعي الذئب إلى الرجوع منه إلى وحدته وأحلامه: "ارجع، حلمٌ مستحيلٌ أكثر رأفةً من شبحٍ مستفحل"؛ لأنّ الحلم وإن كان مستحيلاً، وكان العذاب في استحالة تحقّقه، إلا إنه أكثر رأفة منها. من الموت الذي يمكن أن يستفحل:

"يجفلّ عائداً وحيداً إلى الكهف،
ملطّخاً بالتجربة وينتحبُ:
يجبُ أن يسمّونه القتل، هذا الذي يدعونه الحب"⁽²⁾.

ويعني ثانياً أنّ الكتابة هي "وهم الحب" أيضاً، والذي دُعي الذئب لأن يتركه ويرجع إلى وحدته؛ لأنّ الوحدة أرأف به من هذا الحب الوهم، والمملوء بالعذاب:

"فكلُّ من ارتكب خطيئة المكابرة في حضرة الحب،
أو معصية الجسد في ليل الشهوة،
تجوّزُ عليه شهادة الغائب،
ويكون عليه أن ينال فهرس العذاب.
كانت تقول"⁽³⁾.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص280.

(2) نفسه، ص305.

(3) نفسه، ص265.

المطلب الثالث: الذنب والمؤولات النهائية:

بعد الكشف عن هوية من يلهو بكتاب المبدع ونصّه، لم يتبقّ أخيراً إلا الكشف عن موضوع الذنب. ولنتأمل في المقاطع الآتية: "هناك.. حيث أنت وحدك"، "ارجع إلى قلب الكهف"، "رَيْنَ وَجَرَكَ بوثير الوحشة، وترفِ العزلة". وهل يمكننا بعد كل هذه الإحالات التي تحيل عليها هذه المقاطع، وكل الدلالات التي تكشف عنها، أن نسأل عن موضوع الذنب؟ ومن سوى المبدع نفسه يكون، من سواه ذلك "الذنب الوحيد"؟ ألا يأخذ المبدع من الذنب وحدته وانفراده؟ أليس الذنب "صاحب خلوة وانفراد"⁽¹⁾، وإنّ من طباعه "التفرد والتوحد"⁽²⁾؟

إنّ الإحالات السابقة تشكّل سلسلة من مسيرات تأويلية تتجاوز المنطلقات التأويلية وحالة الإدراك الأولى، والتي يُعبّر عنها بالمؤول المباشر، المتمثل في القراءة الأولية والدلالة القائمة على العناصر الأولية التي تشتمل عليها علامة الذنب دون النظر إلى شيء آخر.

إنّ هذه الدلالات تمثل مؤولات ديناميكية متجدّدة في طبيعتها. يقَدِّمها النصّ لتحيل على حركية التأويل المتولدة عن قراءة متجاوزة للمعطى المباشر للعلامة"⁽³⁾. وما دام الموضوع/ المبدع موضوعاً ديناميكياً فإنه بإمكان هذه المؤولات الديناميكية أن تستقي معلوماتها من جميع المعارف والمعلومات المتصلة بهذا الموضوع.

إنّ هذا النوع من المؤولات هو الذي يطلق العنان للمسيرة والحركة التأويلية لتكون حركة لا متناهية، حيث يمدّها بعناصر التأويل المتعدّدة والمتنوعة.

بناءً عليه، يمكن القول إنّ المؤولات الديناميكية هي أصل السيميوزيس وطبيعته الفعلية، والمتمثلة في "سلسلة الإحالات المتولدة عن حالة تمثيل أولى، ومنتشرة في كل الآفاق"⁽⁴⁾، ضمن دائرة تأويلية لا متناهية.

ورغم أنّ الإحالات التي يولدها السيميوزيس إحالات لا متناهية، وإنّ الدلالة عندما تنقلت لا يستطيع شيء أن يوقفها، إلا إنّ السياق الخاص يحدّد للدلالات حجمها وامتدادها، حيث يخلّص الواقعة ويعزلها عن كل ما لا يستقيم معها.

(1) عايد عمرو، الذنب في الشعر والتراث العربي، دار فضاءات، الأردن، الطبعة الأولى 2008م، ص37.

(2) مصطفى طلاس، الذنب في آداب الشعوب، دار طلاس، سوريا، الطبعة الأولى 1997م، ص37.

(3) سعيد بنغراد، السيميائيات والتأويل، ص149.

(4) نفسه، ص149.

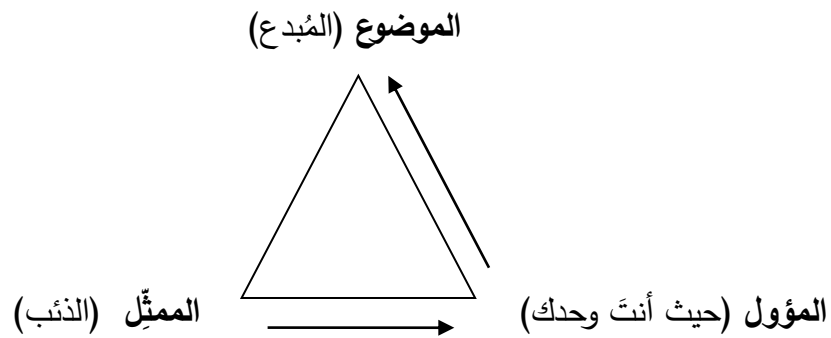
إنّ السياق الخاص يقوم بتأطير وتنظيم سلسلة الإحالات والإمكانات غير المحددة. ألا وإنه بذلك يقوم بدور الكابح الدلالي الذي يوقف التأويل عند حدّ معين.

وعلى هذا الأساس يقدّم بيرس مفهوم المؤول النهائي ليكون محطة نهائية لسيرورة التأويل، ومهمته كبح جماح السيميوزيس وإيقاف عجلته عند حدّ معين، بعد أن أطلق المؤول الديناميكي عنانه نحو اللامتناهي. ولا يكون ذلك إلا عبر سياق خاص يستدعي الانتقاء والتقليص.

لذلك، يمكن القول إنّ المقاطع: "هناك.. حيث أنت وحدك"، "ارجع إلى قلب الكهف"، "زيتن وجرك بوثير الوحشة، وترف العزلة". قامت بدور المؤولات النهائية في النصّ. فما كان يبدو غير محدود تحوّل من خلالها إلى حركة محدودة محكومة بقوانين يفرضها سياق خاص.

ويمكن القول: إنّ السيرورة التأويلية قد وصلت عبر هذه المقاطع بالموضوع الديناميكي/المُبدع إلى أفق نهائي، وذلك انطلاقاً من مقدمات دلالية أولية (مؤول مباشر)، مروراً بسلسلة من الدلالات المتنوعة (المؤول الديناميكي)، ووصولاً إلى نقطة إرساء دلالية (المؤول النهائي). كما تنبغي الإشارة إلى أنّ النهائية هنا تتعلق ببداية ونهاية مسيرة تأويلية. فما يبدو نهاية منطقية لحركة دلالية ما، سيتحوّل إلى نقطة بدء لحركة دلالية أخرى، وهكذا دواليك. إنّ الغاية إذن من وجود المؤول النهائي هي تحديد معنى بوصفه خلاصةً لمسيرة تأويلية، أو بقول آخر بوصفه استقراراً للممّثل على موضوع.

وبالعودة إلى نموذج بيرس الثلاثي للعلامة، يمكننا أن نجمل كل ما سبق في الشكل الآتي:



على المستوى التركيبي، يمكن القول إنّ الممثل/ الذئب دالٌّ لساني، لهذا يمكن تصنيفه على أنه علامة قانونية/ عرفية؛ ذلك لأنّ "كل أنساق الكتابة، كيفما كانت، بشرط أن تكون خاضعة لقواعد تشكيلها واستعمالها فقط، هي علامات عرفية"⁽¹⁾.

وما كان ذلك كذلك إلا لأنّ العلامة العرفية "قانون في شكل علامة"⁽²⁾، وكذلك أنساق الكتابة، حيث تأخذ طابع القانون والعرف الذي اتفق الناس عليه وتواضعوا.

وعلى الرغم من ذلك، يمكن النظر إلى الممثل/ الذئب بوصفه علامة مفردة، ذلك لأنّ "ما نكتبه أو ننطق به أو نقرأه أو نسمعه لا يشكّل علامات عرفية، وإنما يشكّل أصدية"⁽³⁾، والصدى الفردي والوحيد يُعدّ علامة مفردة.

ويمكن القول إنّ الممثل/ الذئب علامة مفردة إذا ما تم النظر إليها في علاقتها بالموضوع/ المُبدع؛ ذلك لأنّ تجسدها فعلي، وهي مرتبطة بسياق خاص ومحدّد.

أما بالنسبة إلى المستوى الدلالي، فإنّ العلاقة التي تقيمها علامة الذئب مع موضوعها، قد تكون واحدة من ثلاث، أو الثلاث معًا ولكن كلّ واحدة منها في سياق، وذلك تبعًا للمنظور السيميائي الذي نتعامل به معها:

أ. الأيقونة:

تُعرف الأيقونة بأنها "صيغة يُعتبر فيها الدال شبيهًا بالمدلول أو مقلدًا له"⁽⁴⁾. وهذا يعني أنّ الإحالة فيها بين الممثل والموضوع إحالة قائمة على التشابه.

وعليه، فإنّ الأيقونة كائن موجود ومعلّل؛ "فهو شكل تصويري، يكمن معناه في التماثل الذي يقيمه مع ما يعنيه"⁽⁵⁾، الأمر الذي يجعل منها منتجة دلاليًا.

(1) جيرار دو لودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى 2004م، ص105.

(2) نفسه، ص105.

(3) نفسه، ص105-106.

(4) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى 2008م، ص81.

(5) منذر عياشي، العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى 2013م، ص28-29.

تقوم الأيقونة على الاستعارة، حيث نكون أمام شبكة من العلاقات التي تشير إلى التناظر بين الممثل والموضوع من خلال الإحالة على بعض العناصر المشتركة بينهما، سواء كان هذا الممثل علامة نوعية، أم علامة مفردة أم علامة عرفية.

وهكذا، فإنّ الممثل/ الذنب إيقونة تحيل على موضوعها/ المبدع إحالة قائمة على التشابه، وذلك من خلال الاستعارة.

إنّ الممثل/ الذنب، يشترك مع موضوعه/ المبدع في الكثير من الخصائص، وهي خصائص دأبت جميع المؤولات على كشفها، وبالأخص المؤولات النهائية. ويمكن إدراج جميع هذه الخصائص المشتركة تحت عنوان واحد هو: "الوحدة".

ب. المؤشر:

يمكن تحديد المؤشر بأنه "صيغة ليس الدال فيها اعتباطياً، ولكنه يرتبط مباشرة، وبطريقة ما مادياً أو سببياً، بالمدلول. ويمكن ملاحظة هذه الصلة أو استنتاجها"⁽¹⁾.

يستند المؤشر على السببية والرابط المباشر، وهذا يعني أنه وجود يُستدل به، ليس على ذاته وكيونته، ولكن على شيء آخر غيره، فهو معبر إلى معرفة أمور هو ليس من بينها. وبهذا كان المؤشر دالاً ومنتجاً دلاليًا.

وخير ما يمثل المؤشر هو الكناية والمجاز المرسل، ذلك لأنّ الممثل داخل علامة المؤشر يحيل على موضوعه بحكم القرب والتجاور السببي وليس التشابه كما في الأيقونة. ألا وإنّ ذلك يقتضي من طبيعة الممثل أن يكون علامة مفردة أو علامة عرفية.

ومن هنا، وفي ارتباط الموضوع/ المبدع بذاته، فإنّ ضمير المخاطب (الكاف) في النصّ السابق مؤشّر يحيل على موضوعه/ المبدع؛ ذلك لأنّ الضمير الذي هو علامة عرفية يمكن أن يكون مؤشراً. وكما يرى بيرس، فإنّ المؤشر يرتبط بموضوعه ارتباطاً فعلياً، وكأنه جزء مأخوذ منه، سواء كان هذا الارتباط مادياً أم سببياً. فالمؤشر يوجّه الانتباه نحو موضوعه بنزعة عفوية لأنه ينوب عنه. ولعلّ هذا ما يدفعنا إلى القول إنّ فعل الكتابة في النصّ السابق يصلح أن يكون مؤشراً على موضوعه/ المبدع؛ ذلك لأنّ الكتابة ترتبط ارتباطاً فعلياً ومباشراً بالكتاب/ المبدع.

(1) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص81.

ج. الرمز:

يمكن تعريف الرمز بأنه "علامة تحيل إلى الموضوع الذي تشير إليه بفضل قانون"⁽¹⁾. فالرمز الأصلي وجودٌ يحمل معنى عامًا يجعل العلاقة بينه وبين ما يرمز إليه علاقة تواضعية يجب إقرارها وتعلمها. ألا وإنّ ذلك ليُجعل من الرمز عاملاً ومنتجاً دلاليًا.

وإذا كانت العلاقة بين الممثل والموضوع في الأيقونة تقوم على التشابه، وفي المؤشر تقوم على المجاورة والسببية، فإنّ العلاقة بين الممثل الرمزي وموضوعه تقوم على التواضع والعُرف الذي يُعدّ قانونًا. وإذا كان الأمر هكذا، فإنّ "كل الكلمات والجمل والكتب وكل العلامات العرفية الأخرى تشغل كرموز"⁽²⁾.

إنّ الرمز ذو طبيعة عامة وليس شيئاً فردياً، وهذا يعني أنّ ممثل الرمز لا يكون علامة فردية، وإنما يشكّل علامة عرفية دائماً.

ولأنّ الرمز نمطٌ عام، فهو ليس عامًا في ذاته فحسب وإنما الموضوع الذي يشير إليه أيضًا يجب أن يتميز هو كذلك بطبيعة عامة. وإنه ليوُجد "في الحالات الخاصة التي يحددها، والتي هي حالات موجودة لما يشير إليه الرمز"⁽³⁾. وعليه، فالأيقونة والمؤشر قد يكونان عنصرين مكوّنين للرمز.

إنّ الرموز كائنات متطورة، "فهي تنشأ بفضل تطورها انطلاقًا من علامات أخرى، وبصفة أخصّ انطلاقًا من إيقونات"⁽⁴⁾. فإذا كانت الاستعارة تظهر في الأيقونة؛ كونها قائمة على التشابه، فإنه بقدر ما يكون هذا التشابه غير مباشر يمكن اعتبار الاستعارة رمزية. ومن هنا، فإنّ جميع المؤولات التي تحمل عنوان "الوحدة"، تُعدّ رموزًا تحيل على موضوعها/ المبدع.

ويمكن القول، أخيرًا، إنّ النصّ يضعنا إزاء إيقونة رمزية؛ ذلك لأنّ الموضوع/ المبدع في علاقته بالممثل/ الذنب من جهة يشكّل إيقونة، وفي علاقته بالمؤول من جهة أخرى يشكّل رمزًا.

(1) منذر عياشي، العلاماتية (السيمولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ص26.

(2) سعيد بنغراد، السيميائيات والتأويل، ص121.

(3) جيرار دو لودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص111.

(4) نفسه، ص111.

ويرى بيرس أنّ الأيقونة هي "الإشارة الأصلية"⁽¹⁾ والمنطلق في الدلالة، وأما المؤشر والرمز فهما تحوّلان من تحوّلالات الأيقونة. وهذا يعني أنّ كل صيغة تجمع بين المؤشر والرمز هي صيغة إيقونية.

ولقد يعني هذا إنّ العلامة قد تكون إيقونة ومؤشراً ورمزاً، أو أي عنصرين منها، في الوقت نفسه. ألا وإنه "لا وجود لأية علامة تكون في حدّ ذاتها رمزاً فحسب، أو إيقونة أو عارضاً، وإنما تحتوي العلامة، بنسب مختلفة، على عناصر من الصيغ الثلاث"⁽²⁾.

إنّ الصيغ الثلاث صيغٌ تتداخل فيما بينها ضمن تراتبية نسبية، والسياق هو الفيصل والحكم لتحديد الصيغة المهيمنة منها. وإنّ استعمال العلامة هو المسؤول عن اعتبار العلامة إيقونة أو مؤشراً أو رمزاً. فيمكن استخدام علامة ما إيقونة في سياق، ومؤشراً أو رمزاً في سياق آخر.

ولعلّ هذا ما نجده في علامة "الوجر" في جملة "رَيْن وجرك بوثير الوحشة"، فهي رمز لأنها علامة لسانية قائمة على التواضع والاصطلاح ويجب تعلمها لفهم مغزاها. وهي مؤشراً لأنها تحيل على الممّثل/ الذنب؛ لارتباطها الفعلي والمباشر به. وهي إيقونة لأنها قائمة على استعارة تحيل على الموضوع/ المُبدع من خلال ضمير المخاطب (الكاف). والاستعارة كما تقدّم عماد الأيقونة لأنها قائمة على التشابه.

(1) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 97.

(2) أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى 2005، ص 329.

المطلب الرابع: الوحدة وسميائية الممارسة المعرفية

تكمن أهمية الدراسة المعجمية للنص في الكشف عن الدلالات المختلفة للمفردات التي تُبنى عليها معماريته. لذلك سنعمد إلى دراسة المفردات سيميائياً كما تناولها النص، وتحديدًا تلك الدالة على موضوع الوحدة، باعتبارها الفضاء الفلسفي الذي يشدّ مقاطع الخطاب بعضها ببعض ويشكّل دلالاته؛ وتحديدًا تلك الدلالة المرتبطة بتشكيل التمثيلات الذهنية للذنب وتحولاتها، "فالسيميائية تعني إضفاء معنى مختلف على العلامة في سياق ما، تحدده فلسفة الخطاب"⁽¹⁾.

إنّ "دلالات الخطاب تتنوّع بتنوّع سياقاته، خاصة حينما يتناول الخطاب موضوعات إبستمولوجية نوعية"⁽²⁾، ويمثّل موضوع الوحدة إحدى تلك الموضوعات الإبستمولوجية التي تحيل على دلالات نوعية حول مصير الإنسان وعلاقته بنفسه من جهة، وعلاقته بالآخرين من جهة أخرى، باعتبار ذلك كله من مصادر المعرفة وما يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً كالتبرير تحديداً، إلى جانب كيفية استخدام تلك المعرفة المبرّرة من أجل معرفة أشياء أخرى جديدة⁽³⁾.

بناءً على ذلك كله يمكننا دراسة موضوع الوحدة بصفاتها فعلاً سيميائياً يكشف عن مبررات المعرفة التي يطرحها الخطاب. وهذه الخطوة الإجرائية ستمهّد الطريق لدراسة ما يُعرف بسيميائيات تبرير المعرفة، وفهم آليات اشتغاله، ودراسة ديناميكيته المولدة للدلالة داخل الخطاب، ومن ثم أثرها في المتلقي.

ومن هنا، ستتدرج هذه الخطوة الإجرائية ضمن موضوع سيميائيات العمل، لأنها تبحث في الشروط التي تتوافر عليها الذات لإنجاز فعلها الإبستمولوجي الخاص، لا سيما فيما يتعلق بشخصيتها وتحولاتها المختلفة في الحياة أولاً، وقدرتها على تحليل معارفها وتبريرها بهدف الوصول إلى منطقة الأمان ثانياً، وذلك عندما تصبح أسيرة للوحدة.

ومن ثم ستتطلق هذه الخطوة الإجرائية من دراسة موضوع الوحدة بوصفها فضاءً معرفياً، ويُعد هذا الفضاء شرطاً من شروط إنتاج الخطاب. ويمكن دراسة الوحدة في هذا الخطاب بوصفها علامة إبستمولوجية على رغبة الذات في إعادة اكتشاف المعرفة وتبريرها من خلال الوحدة.

(1) عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء (كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟)، ص 216.

(2) نفسه، ص 216.

(3) انظر: McGrath, Matthew, "Epistemology", <https://philpapers.org>, 14-8-2024.

لقد عمل النصّ جاهداً لكي يقنع المتلقي بالقيمة الإستمولوجيّة لموضوع الوحدة، وتقديم إجابة لسؤال جوهري: إلى أي مدى يمكن أن تحقّق لنا الوحدة بوصفها فضاءً معرفياً معرفة حقيقة بذواتنا وذوات الآخرين من جهة، وإلى أي مدى يمكن أن تعيد لأنفسنا السكينة والطمأنينة والأمان من جهة أخرى؟!

- موضوع الخطاب/ البرنامج السردّي:

إن النصّ السابق يمثّل خطاباً إبداعياً يحتضن قضية إستمولوجيّة يمكن من خلال دراستها سيميائياً إدراك آليات العقل الإنساني وممارساته لتأسيس خطاب إستمولوجي خاص. فالمتأمل في دلالات النصّ يكتشف أن البحث عن المعرفة وتحليلها، وطرائق تفسيرها وتبريرها وإعادة إنتاجها، هو موضوع الخطاب الأساس.

وإذا كانت الوحدة - باعتبارها شعوراً ذاتياً وحالة ذهنيّة - تختلف عن العزلة ومستقلة عنها باعتبارها حالة كينونة من جهة، إلا أنهما تتلاقيان بوصفهما فضاءً إستمولوجياً من جهة أخرى، فالوحدة تتكامل مع العزلة التي تُعدّ "ضرباً من تحرّر الذات، وملاداً آمناً للذات بعد هروبها من هيمنة الأنساق السائدة وسلطتها ومعارف أصحابها" (1)، ومن ثم تشترك الوحدة مع العزلة بوصفها "سبباً مهماً من أسباب الوعي بالذات وتطوّر معارفها؛ لأن فضاءها الإستمولوجي يسمح بنضج الوعي الذاتي" (2).

يتبنّى النصّ أسلوب التدرّج السردّي التصاعدي والمنطقي لتحصيل المعرفة الإنسانية وتبريرها، فالنصّ يحكي باختصار قصة مُبدع/ شاعر يتمّ إعلامه بأنه تعرّض للخداع وتم التغيرير به، وأن هناك من لها بنصّه، ولم يتعامل معه كما ينبغي، مدّعياً بأنه يعالج جراحه في حين أنه كان يضع له الملح في الجرح ليدعه يتجرّع الألم متأرجحاً بين الاستحالة واللاواقعيّة.

ليتم بعد ذلك، وبناءً على هذه المعرفة، توجيه النصيحة الأولى للمُبدع/ الشاعر بأن يلملم شظاياها وأن يرجع إلى نفسه متجلبباً بجلباب الوحشة ومتزيّناً بزينة العزلة. ثم تُوجّه إليه النصيحة الثانية بأن يرجع إلى عمق كهفه بوصفه أكثر رافة ممّن جعله يعيش وهم الحبّ.

(1) عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء (كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟)، ص 216.

(2) نفسه، ص 216.

تصرّ النصيحة الثالثة على المُبدع/ الشاعر بالرجوع إلى ذاته ليطمئن بأن لا أحد سيفسد عليه نفسه. وأن يرجع إلى أحلامه؛ فالحلم حتى لو كان مستحيلاً، وكان عذاباً في استحالة تحقيقه، إلا أنه أكثر رافة من الموت المستقل.

يمكننا من خلال دراسة هذه المراحل تتبع البرنامج السردى الذي تبناه الخطاب للكشف عن بعض مصادر المعرفة الإنسانية وطرائق تبريرها.

ويعرّف غريماس البرنامج السردى بأنه "تتابع الحالات والتحوّلات التي تترابط انطلاقاً من علاقة ذات معينة وموضوع محدّد وما يطرأ عليها من تحوّل، فالبرنامج السردى يضمّ عدداً من التحوّلات المترابطة التي تتدرج في سلم تراتبي. إنّ سلسلة الحالات والتحوّلات التي يتكوّن منها البرنامج السردى تخضع لقواعد منطقية، وهو ما يفسّر الحديث عن برنامج" (1).

وإذا ما تأملنا في النصّ السابق والمندرج تحت عنوان "فهرس المكابدات"، نجد أن تتابع التحوّلات السردية مرتبط بنمو الحالة الشعورية والعاطفية من جهة، وبموضوع المعرفة الإنسانية وتطوّرها من خلال تنامي تبريراتها من جهة أخرى، فالملاحظ أن المُبدع/ الشاعر المخدوع والمُعزّر به قد مرّ في هذا الموقف بأربع مراحل تمكّن من خلالها الحصول على المعرفة، وذلك من خلال مصدر مجهول يجتّره الفعل المبني للمجهول (قيل له). وهذه المراحل هي:

- المرحلة الأولى: يتمّ فيها إعلام المُبدع/ الشاعر بأنه قد تعرّض للخداع، وأنه قد تم التغير به. وتشكّل هذه المرحلة مرحلة اكتساب الذات/ المُبدع للمعرفة، وهي معرفة يكتسبها من الآخرين (قيل له).

إنّ اعتقاد الآخرين بهذه المعرفة لن يتحقّق التحقق التام إلا عبر نظرية التبرير؛ ذلك لأنه "في أي وضع محتمل يكون فيه المرء يعتقد القضية P، فإن الاعتقاد يكون مبرّراً" (2). كما أن الاعتقاد المبرّر إبستيمياً "لا بدّ أن يُبرّر إبستيمياً بشيء ما، وكل ما يبرّره هو دليل" (3).

ويفترض ويليامسون (Williamson) إنّ المعرفة وحدها هي ما تشكّل الدليل، وهو ما يعني أننا أمام سلسلة من الإجراءات تتكامل فيما بينها لتأسيس معرفة تامة، كما يؤدي التبرير في هذه السلسلة دوراً مفصلياً، وذلك وفق التالي:

(1) معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، الدار الدولية للنashرين المستقلين، تونس، الطبعة الأولى 2010م، ص50.

(2) تيموثي وليامسون، المعرفة وحدودها، ترجمة: رضا زيدان، دار معنى، الرياض، الطبعة الأولى 2023م، ص298.

(3) نفسه، ص332.

- الاعتقاد / يعتمد على:
- التبرير / يعتمد على:
- الدليل / يعتمد على:
- المعرفة.

يتضح من الترسيم السابقة أنّ المعرفة هي التي تشكل الدليل، والدليل هو ما يُبرّر الاعتقاد؛ لذلك فإنّ "المعرفة، والمعرفة فقط، تبرّر الاعتقاد"⁽¹⁾. كما يتضح أنّ التبرير يعتمد على الدليل، والدليل هو المعرفة، فمن ثم يعتمد التبرير على المعرفة.

بناءً على ذلك، وبالعودة إلى النصّ، يمكن القول إنّ تقرير الآخرين "لقد غرّر بك أيّها الذئب الوحيد"، يمثّل اعتقاداً مبرّراً، وهذا التبرير قائم على دليل تشكّله المعرفة، وهو "ثمة من يلهو بكتابك، يضع لك الملح في الجرح، ويؤرجح بين الوهم والحلم". ومن هنا، فإنّ هذا الدليل يشكّل المعرفة التي تبرّر الاعتقاد المبرّر بالدليل.

وبقول آخر: تمثّل الجملة "لقد غرّر بك أيّها الذئب الوحيد" اعتقاداً مبرّراً بدليل تشكّله المعرفة وهو "ثمة من يلهو بكتابك..."، وهذا الدليل بدوره يشكّل معرفة تبرّر الاعتقاد المبرّر الأول "لقد غرّر بك أيّها الذئب الوحيد".

يمكننا القول أخيراً إنّ الاعتقاد المبرّر في هذه المرحلة، هو التغيرير على وجه التحديد "لقد غرّر بك"، وقد تم تبريره بـ "ثمة من يلهو بكتابك...". أما تتمة الجملة "أيّها الذئب الوحيد" فنحن نراها معرفة جديدة؛ ذلك لأنها تبرّر اعتقاداً آخر قائماً بذاته (أنت ذئبٌ وحيد) يستلزم هو الآخر أن يكون مبرّراً بدليل نعتقد أنه تمّ تأجيل الإفصاح عنه لينال الاعتقاد الأول (لقد غرّر بك) تمام حصته من التبرير بالأدلة.

إنّ هذه المرحلة في غاية الخطورة على مستوى البناء الإبستمولوجي؛ ذلك لأنها تشكّل القاعدة التي ستبنى عليها المعرفة برمتها، فمن ثم لا بدّ أن تحظى باهتمام بالغ لتحديد معالمها بدقة ليكون تحديد آليات تناميها في المراحل اللاحقة أكثر وضوحاً.

(1) تيموثي وليامسون، المعرفة وحدودها، ص298.

- **المرحلة الثانية:** بناءً على المرحلة السابقة وما أفضت إليه من معرفة، تبدأ مرحلة جديدة اقترحنا أن يكون عنوانها: النصّح. بعد تأصيل المعرفة الأولى والاعتقاد المبرّر "لقد غرّر بك"، يتلقّى المُبدع/ الشاعر النصيحة الأولى بأن يللم شظاياه وأن يرجع إلى نفسه متجلببًا بجلباب الوحشة ومتزيّنًا بزينة العزلة.

تفترض النصيحة أن تقودها معرفة ضمنيّة بدوافعها، وهو الاعتقاد المبرّر بدليل كما اتضح سابقًا في المرحلة الأولى (لقد غرّر بك)، ويمكن القول إن دعوة المُبدع/ الشعر لأن يللم شظاياه وأن يرجع إلى نفسه "لملم شظاياك وارجع إلى نفسك" تمثّل اعتقادًا جديدًا يتضمّن صيغة "ينبغي أن"، وهو اعتقاد مبرّر بدليل "زيّن وجرك بوثير الوحشة وترف العزلة".

إنّ قراءتنا للجملة الأخيرة بوصفها دليلًا لها ما يسوّغها، فرغم أن دلالة "وجرك" تحيل على الاعتقاد المبرّر الوارد في المرحلة الأولى "أيها الذئب الوحيد"، والذي تم تأجيل دليله، إلّا أنّ دلالة "زيّن" توحى بأنّ الفعل يقدّم تبريرًا منطقيًا للاعتقاد "وارجع إلى نفسك". وعليه سيكون ترتيب البناء الإبستمولوجي كالتالي: تمثّل الجملة "لملم شظاياك وارجع إلى نفسك" اعتقادًا مبرّرًا يتضمّن صيغة "ينبغي أن"، ويستلزم هذا الاعتقاد دليلًا يبرّره وتشكّله المعرفة، وهي الجملة "زيّن وجرك بوثير الوحشة وترف العزلة". ولأن المعرفة وحدها هي التي تبرّر الاعتقاد؛ فستمثّل الجملة "زيّن وجرك بوثير الوحشة وترف العزلة" تبريرًا للاعتقاد "لملم شظاياك وارجع إلى نفسك".

وبتعبير آخر، يكون ترتيب الجملة معرفيًا كالتالي: لملم شظاياك وارجع إلى نفسك؛ لتزيّن وجرك أيها الذئب الوحيد بوثير الوحشة وترف العزلة.

وفي هذه المرحلة يمكننا القول أخيرًا إنّ ثمة معرفة بدأت بالتبلور تدريجيًا من خلال ممارسات وأفعال إبستمولوجيّة كالملاحظة والاستنتاج والاستنباط. وهي المعرفة التي تحمل عنوان "الوحدة"، سواء بوصفها فضاء معرفيًا تمارس فيه الذات أفعال الإبستمولوجيا "أيها الذئب الوحيد"، أو بوصفها فعلاً تقوم به الذات "ارجع إلى نفسك".

- **المرحلة الثالثة:** يأخذ النصّح في هذه المرحلة مسارًا تصاعديًا، فبعد النصيحة الأولى للمُبدع/ الشاعر بأن يرجع إلى نفسه، تمرّر هذه المرحلة نصيحة ثانية تمثّل اعتقادًا مبرّرًا آخر "ارجع إلى قلب الكهف"، وما يبرّر هذا الاعتقاد هو الدليل "أرأف بك من وهم الحب". ولأن المعرفة وحدها هي التي تبرّر الاعتقاد؛ فستمثّل الجملة الأخيرة تبريرًا للاعتقاد "ارجع

إلى قلب الكهف". لتتنظم الجملة معرفيًا كالتالي: ارجع إلى عمق الكهف لأنه أكثر رافة ممّن جعلك تعيش وهم الحبّ.

لعلّ أكثر ما يشدّ انتباهنا في هذه المرحلة هو الشكل الذي يتجلّى فيه الدليل. فعندما يريد المرء أن يطرح دليلًا ينبغي عليه أن يكون عارفًا بهذا الدليل، وليكون عارفًا بدليله "يجب عليه أن يقوم بما هو أفضل من التفكير فيه على أنه (دليلي)، ولكي يكون المرء في وضع يسمح له بمراعاة دليله، يجب عليه أن يعرف محتواه المحدّد على نحو أكثر وضوحًا وجوهريّة" ⁽¹⁾، وهو الأمر الذي نجده بوضوح في الدليل "أرأف بك من وهم الحبّ".

لعلنا نستطيع أن ندعم قولنا بالتأمل في الهيكلية التي بُني عليها هذا الدليل، فلكي يكون الدليل دليلًا متماسكًا ينبغي أن يتوافر فيه شرطان ⁽²⁾:

1- يجب أن يكون الدليل لصالح الذات المخاطبة: ويمكن التمثيل لها بالمفردات الاحتمالية، بمعنى يجب أن تكون الاحتمالية المشروطة بالدليل أعلى من الاحتمالية غير المشروطة به، وهو شرطٌ متحقّق في الجملة: "أرأف بك من وهم الحبّ".

2- أن تكون للدليل مكانة جديرة بالاعتماد: بمعنى أن يضيف الدليل للذات اعتقادًا مبرّرًا جديدًا، يدفعه لتبنيّه والعمل بمقتضاه.

إنّ الاعتقاد المبرّر "ارجع إلى قلب الكهف" ليس اعتقادًا جديدًا كليًا؛ فالفعل "ارجع" قد جاء في الاعتقاد المبرّر الوارد في المرحلة السابقة (ارجع إلى نفسك)، والذي اختلف هو الدليل المبرّر به الاعتقاد؛ ذلك لأنّ الحجة تأتي من وظيفة الدليل، كما "تستمد الأطروحة الدعم من دور الدليل المذكور هناك في الاستدلال على أفضل تفسير والتفكير الاحتمالي" ⁽³⁾.

يجد المتأمل أن المعرفة التي تحمل عنوان "الوحدة" والتي بدأت بالتبلور تدريجيًا من خلال ممارسات إبستمولوجية سابقة، ستكون أكثر رسوخًا في هذه المرحلة؛ وذلك من خلال دور الدليل في دعم الاعتقاد بالاستدلال على أفضل تفسير وتبرير، فتبرير الاعتقاد "ارجع إلى الكهف" بأنه "أرأف بك من وهم الحبّ"، يُعدّ أفضل تفسيرًا من تبرير الاعتقاد "ارجع إلى نفسك" بالدليل "زَيْنٌ وجرك بوثير الوحشة وترف العزلة" في المرحلة السابقة.

⁽¹⁾ تيموثي وليامسون، المعرفة وحدودها، ص 277.

⁽²⁾ انظر: نفسه، ص 300.

⁽³⁾ نفسه، ص 321.

إنَّ أفضليَّة الدليل "أَرَأْفُ بَكَ مِنْ وَهْمِ الْحَبِّ"، تتبَّع من قدرته على تقديم استدلال وتفسير يرتبط بالضرورة والحاجة المتعلقة بالشعور والعاطفة، وذلك من خلال فعل التفضيل "أَرَأْفُ بَكَ"، في حين أنَّ الدليل "زَيْنٌ وَجْرَكَ بُوْثِيرِ الْوَحْشَةِ وَتَرْفِ الْعِزْلَةِ" يقدِّم استدلالاً وتفسيراً يرتبط دلالياً بالكَماليَّات التي يوحي بها الفعل "زَيْنٌ" من جهة، والتَّرف الذي تُوحي به عبارة "تَرْفِ الْعِزْلَةِ" من جهة أخرى.

ومن هنا، سيُشكِّل الدليل تبريراً متنامياً في هذه المرحلة، وستُضيف هذه الممارسة الإِبستمولوجيَّة بُعداً جديداً إلى المعرفة التي تحمل عنوان "الوَحدة". وهو بُعدٌ يرتبط بطريقة الاستدلال على أفضل تفسير والتفكير الاحتمالي، وهي أفعال إِبستمولوجيَّة أكثر تطوُّراً من الأفعال الإِبستمولوجيَّة التي احتوتها المرحلة السابقة والمرتبطة بالملاحظة والاستنتاج والاستنباط.

- **المرحلة الرابعة:** يبلغ النصِّح في هذه المرحلة الأخيرة ذروة المسار التصاعدي، فبعد النصِّيحة الأولى "ارجعْ إلى نفسك"، والنصِّيحة الثانية "ارجعْ إلى قلبِ الكهف"، تأتي النصِّيحة الثالثة "ارجعْ إليك".

تمثِّل هذه النصِّيحة اعتقاداً مبرَّراً بالدليل "تطمئنْ بأن أحداً لن يفسدَ عليك نفسك". وهو دليل يشكِّل معرفة تبرَّر الاعتقاد "ارجعْ إليك". لتتنظَّم الجملة معرفياً كالتالي: ارجعْ إلى ذاتك أيها المُبدع/ الشاعر؛ لتطمئنْ بأن لا أحد سيفسد عليك نفسك.

وفي حين أنَّ المرحلتين السابقتين تضمَّنتا اعتقاداً واحداً مبرَّراً بدليل واحد، نجد أنَّ هذه المرحلة الأخيرة تقدِّم اعتقادين مبرَّرين بدليَّين بدلاً من الاعتقاد اليتيم والمبرَّر بدليلٍ يتيِّم. فبالإضافة إلى الاعتقاد الأول "ارجعْ إليك"، والمبرَّر بدليل "تطمئنْ بأن أحداً لن يفسدَ عليك نفسك"، يضيف الخطاب اعتقاداً آخر "هناك.. حيث أنت وحدك، ارجعْ"، وهو اعتقادٌ مبرَّر بالدليل "حلمٌ مستحيلٌ أكثر رَافَةً من شبحٍ مستفحل".

نعتقد أنَّ هذه الخطوة تمثِّل إجراءً ضرورياً تستلزمه طبيعة المرحلة بوصفها ذروة الممارسات الإِبستمولوجيَّة. كما نعتقد أنَّ عمدة هذا الإجراء هو "التوكيد" الذي يقوده الفعل (ارجعْ).

يعدّ التوكيد فعلاً كلامياً في غاية الأهمية لتبليغ الاعتقادات ونقل المعرفة⁽¹⁾، "إنّ الإدلاء بتوكيد هو منح مسؤولية (يمنحها المرء لنفسه) صدق محتواه؛ وتلبية قاعدة التوكيد، بامتلاك المعرفة المطلوبة، هي تحمل المسؤولية، بضمان إبستيمي لصدق المحتوى"⁽²⁾.

يعتمد التوكيد بوصفه فعلاً كلامياً على قواعد صارمة للإدلاء به، وأهم تلك القواعد هي قاعدة الصدق: "يجب على المرء: أن يؤكد P فقط إذا كانت P صادقة. تحظر قاعدة الصدق التوكيدات الكاذبة"⁽³⁾. لذلك فإنّ الشخص الذي يدلي متعمداً بتوكيد كاذب يكون قد انتهك القاعدة وخالفها.

وتتبعي الإشارة هنا إلى أنّ كسر الشخص لقاعدة الصدق لا يجعله فاشلاً بسبب ذلك في الإدلاء بالتوكيد، وإن كان هذا الانتهاك يجعله عرضة للنقد تحديداً⁽⁴⁾.

ترتبط قاعدة الصدق بالظروف الإبستيمية للمدلي بالتوكيد، بحيث سيُوصف بأن لديه ما يبرّر توكيده. ومن هنا تبرز القاعدة الثانية للتوكيد، وهي قاعدة التبرير: "يجب على المرء أن يؤكد p فقط إذا كان لديه مبرر لتوكيد P. تحظر قاعدة التبرير التوكيدات غير المبررة"⁽⁵⁾.

وبالعودة إلى النصّ، نجد أنفسنا أمام عدّة توكيدات مبررة بدأت تحديداً منذ المرحلة الثانية، وعمدتها الفعل (ارجع):

المرحلة	الفعل المؤكّد	التبرير
الثانية	- ارجع إلى نفسك.	- زَيْنُ وَجْرِكَ بُوْثِيرِ الْوَحْشَةِ وَتَرْفِ الْعِزْلَةِ.
الثالثة	- ارجع إلى قلب الكهف.	- أَرَأُفُ بَكَ مِنْ وَهْمِ الْحَبِّ.
الرابعة	- ارجع إليك. - ارجع.	- تَطْمَنُّنٌ بِأَنْ أَحَدًا لَنْ يَفْسِدَ عَلَيْكَ نَفْسُكَ. - حَلَمٌ مُسْتَحِيلٌ أَكْثَرَ رَأْفَةً مِنْ شَبَحٍ مُسْتَقْلِلٍ.

(1) انظر: تيموثي وليامسون، المعرفة وحدودها، ص422.

(2) نفسه، ص424.

(3) نفسه، ص385.

(4) انظر: نفسه، ص382.

(5) نفسه، ص386.

وإذا كانت قاعدة الصدق ترتبط بالظروف الإبستيمية للمُدلي بالتوكيد، فإن قاعدة التبرير ترتبط بكيفية إظهار المحتوى الإبستيمي ذاته، وذلك وفق المبدأين: لا تقل ما تعتقد أنه كاذب/ لا تقل ما ليس عندك الدليل الكافي عليه⁽¹⁾. ومن هنا تبرز القاعدة الثالثة للتوكيد، وهي قاعدة المعرفة: "يجب على المرء أن يؤكد p فقط إذا كان يعرف p"⁽²⁾.

وإذا كانت المعرفة فقط هي التي تبرّر التوكيد، فمن الأفضل منطقيًا أن يُقدّم التوكيد على أساس دليل كافٍ بدلاً من تقديمه بدون هذا الأساس، "حينئذٍ يكون المعيار الدليلي مشتقًا من قاعدة الصدق، فيجب أن يكون لدى المرء دليل على توكيداته لأنها يجب أن تكون صادقة"⁽³⁾.

يمكننا طرح فرضية أن النصّ عبارة عن مناظرة يغيب أحد طرفيها ويحضر الآخر؛ لذلك فإنّ امتداد المعرفة والدليل فيها سيكون في تنامٍ دائم؛ لهذا لا يمكننا استعمال نفس الدليل كمعيارٍ ثابت. وهو ما نجده تمامًا في الأدلة المبرّرة في الجدول السابق.

يمكننا القول إنّ التوكيد الذي يقوده الفعل (ارجع) يقدّم الشخص المُدلي به بوصفه صادقًا أولاً، وعارقًا ثانيًا، وصاحب سلطة ثالثًا؛ ذلك لأنّ "عند القيام بأي شيء يتطلب سلطة (مثلاً، إصدار الأوامر) يمثل المرء نفسه على أنه يمتلك سلطة القيام بذلك. وامتلاك السلطة (الإبستيمية) لتوكيد P يعني معرفة P"⁽⁴⁾.

إنّ قاعدة المعرفة تعطي المتحدّث الشرط لكي يتمتع بسلطة إصدار التوكيد، و"بالتالي فإنّ توكيد P بدون معرفة P هو فعل شيء ما بدون امتلاك سلطة فعله"⁽⁵⁾.

لذلك يمكننا القول أخيراً إنّ إصدار أمر بسلطة مناسبة هو إعطاء مسؤوليّة ضمانٍ إبستيمي لصدق المحتوى يمنحها صاحب الأمر لنفسه. فمن هو صاحب السلطة هذه، وصاحب هذا الضمان الإبستيمي، والذي اختار أن يظهر طوال هذه المراحل الأربع بوساطة الفعل المبني للمجهول "قليل له"؟ هل هو شخص قريب من المُبدع/ الشاعر وصاحب نصيحة صادقة وسلطة نافذة تؤهله لأن يصدر الأوامر، أم أن النصّ يجعلنا أمام خطاب مونولوجي وحوار داخلي بين المُبدع/ الشاعر وذاته؟

(1) انظر: تيموثي وليامسون، المعرفة وحدودها، ص385.

(2) نفسه، ص386.

(3) نفسه، ص390.

(4) نفسه، ص400.

(5) نفسه، ص408.

المطلب الخامس: الوحدة وسميائية اللامتني

إذا ما نظرنا إلى الوحدة بوصفها فضاءً سيموطيقياً سنجد أنها تمثل نظاماً دالاً يمكننا تأويله سيميائياً في سياق أهوائي يمكننا من فهم أعمق للظواهر السيكولوجية في الخطاب، وذلك من خلال طبيعة المشاعر الإنسانية التي يمكن للذات إنتاجها عندما تقع أسيرة للوحدة.

وإذا كان تتابع التحولات السردية في النص مرتبط بموضوع المعرفة الإنسانية وتنامي الأفعال الإستمولوجية كما اتضح سابقاً، فهو من جهة أخرى مرتبط بنمو الحالة الشعورية والعاطفية وتطورها أيضاً.

عملياً، لا يقتصر دور الإنسان على القيام بالفعل فحسب، إنه بالتزامن مع ذلك يضمّن الفعل شحنة انفعالية تحدّد درجة تحقّق هذا الفعل. ويتجسّد هذا البعد الجديد في مرحلة أولى في تحقّقات خطابية وعبر أدوار انفعالية تمثل الوجه الآخر للأدوار الفاعلة.

ولذا، فإنه لا محيص عن اللجوء، على مستوى التطبيق، إلى التظاهرات المعجمية والدلالية لدراسة مختلف الانفعالات، وإخضاعها للمستوى التركيبي، بغية رسم معالم المربع السيميائي وكشف البنية الدلالية المنطقية المتحكمّة في توليد النصّ الأهوائي، "فهو السيميائيات هو تركيبي دلالي لا يلتفت إلا إلى الممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسّد من خلال وجوده الأدنى كما يتحقّق في القواميس" (1).

- الخصائص التركيبية للوحدة:

الوحدة في لسان العرب تعني الانفراد. ويقال وحد فلان يوحد: أي بقي وحده. وكان رجلاً متوحّداً: أي منفرداً لا يخالط الناس ولا يجالسهم. وأوحد الله جانبه: أي بقي وحده. وأوحد للأعداء: تركه. وتوحد برأيه: تفرّد به. (2) أما اصطلاحاً، فيُعرّف علماء النفس الشعور بالوحدة بأنه التناقض بين العلاقات الاجتماعية المرغوبة والفعلية للشخص. (3)

(1) غريماس، جاك فونتنبي، سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص11.

(2) انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، الطبعة: بلا رقم، 2003م، ج15، ص165.

(3) انظر: Christopher M Masi , Hsi-Yuan Chen , Louise C Hawkey , John T Cacioppo, "A Meta-Analysis of Interventions to Reduce Loneliness", <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3865701/>, 13-12-2024.

ومن هنا، فإن الشعور بالوحدّة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم النوعيّة الكيفيّة (جودة العلاقات) أكثر من ارتباطه بمفهوم الكميّة (عدّد هذه العلاقات). وترجع أهميّة جودة العلاقات إلى الطبيعة الاجتماعيّة الأساسيّة للبشر؛ فالإنسان لا يحتاج إلى وجود الآخرين فحسب، بل يحتاج أيضاً إلى وجود من يقدّره ويعترف بقيمته، ويمكنه الوثوق به، ويمكنه التواصل والعمل معه من أجل تحقيق الأمان والطمأنينة والسعادة.

بناءً على ذلك، يمكن النظر إلى الوحدّة بوصفها شعوراً ناتجاً عن فقد مرغوب. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدوّنة الأهواء.
- الفقد ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- مرغوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

تمثّل الوحدّة تركيباً أساسياً ناتجاً عن هوى الأمان. فكلما ازداد فقد الإنسان (ذات 1) للأمان (ذات 2)، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه، ازدادت وحدة هذا الإنسان.

بناءً على ذلك، يمكن النظر إلى الأمان بوصفه شعوراً ناتجاً عن امتلاك مرغوب. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدوّنة الأهواء.
- امتلاك ويمثل نمط الصلة (اتصال).
- مرغوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

من جهة أخرى، يرتبط هوى الأمان بهوى الطمأنينة بوصفها نتيجةً عنه، وبوصفها شعوراً ناتجاً عن امتلاك مرغوب، ويمكن أن نمثّل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدوّنة الأهواء.
- الامتلاك ويمثل نمط الصلة (اتصال).
- مرغوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

تمثّل الطمأنينة تركيباً أساسياً ناتجاً عن هوى الأمان. فكلما ازداد امتلاك الإنسان (ذات 1) للأمان (ذات 2)، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه، ازداد شعوره بالطمأنينة، وقلّ شعوره بالوحدة تبعاً لذلك.

ومن جهة أخرى، يرتبط هوى الطمأنينة بهوى الثقة بوصفها سبباً لها، وبوصفها شعوراً ناتجاً عن امتلاك مرغوب، ويمكن أن نمثّل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثّل إحالة على مدونة الأهواء.
- الامتلاك ويمثّل نمط الصلة (اتصال).
- مرغوب ويمثّل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

تمثّل الثقة تركيباً أساسياً ناتجاً عن هوى الانتماء. فكلما ازداد امتلاك الإنسان (ذات 1) للثقة (ذات 2)، بوصفها موضوعاً مرغوباً فيه، ازداد شعوره بالانتماء، وقلّ شعوره بالوحدة تبعاً لذلك.

بناءً على ذلك كله، تتضح لنا العلاقة الوثيقة بين شعور الوحدة وشعور اللامنتمي. إنّ الوحدة هي قرار اللامنتمي الذي "يبدأ عادة بقوله: يجب أن أحصل على الانفراد الذي يمكّني من النظر في أعماق نفسي، وهكذا نجده يغلق عليه باب غرفته" (1).

ويعرّف كولن ولسون (Wilso Colin) اللامنتمي بأنه ذلك الإنسان الذي يدرك أن الحياة الإنسانية لا تقوم إلا على أساسٍ واهٍ، فالفوضى والاضطراب أعمق من النظام الذي يسعى إليه الجميع، لذلك فهو يرى أكثر وأعمق ممّا يجب (2).

إنّ اللامنتمي كثيراً ما يدعو أولئك الذين يعيشون فوق مستوى أنفسهم ويسبقونها باللجوء إلى الوحدة، فهذا العالم المرعب قائم على اللاحقيقة والأوهام، ولا خلاص من هذه الأوهام إلا بالحلم والعزلة والرجوع إلى الذات.

تسعى الذات المنتجة للخطاب في النصّ السابق إلى تجسيد صورة متعالية لها وذلك عبر دخول عوالم اللامنتمي؛ إدراكاً منها أنّ "الفرد الذي يبدأ في هيئة اللامنتمي ينتهي في هيئة

(1) كولن ولسون، اللامنتمي، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار الأداب، بيروت، الطبعة الخامسة 2004م، ص306.

(2) انظر: نفسه، ص5.

قديس" (1)، وهو ما يتضح جلياً من خلال المقاطع الآتية: "لملم شظاياك وارجع إلى نفسك"، "ارجع على قلب الكهف؛ أرأف بك من وهم الحب"، "ارجع إليك، تطمئن بأن أحداً لن يفسد عليك نفسك"، "ارجع، حلم مستحيل أكثر رافة من شبح مستفحل".

إنّ هوى اللامنتمي يتلاقى مع الوحدة بوصفها هوى من جهة، وبوصفها فضاءً إبيستمولوجياً يتيح إلى اللامنتمي فرصة التأمل العميق في الذات والوجود.

إنّ الوحدة وفق مقاييس اللامنتمي هي النجاح الكامل، النجاح في الحفاظ على اليقظة أمام الخطر؛ فالشعور بالوحدة يؤدي إلى فرط اليقظة الضمنية للتهديدات الاجتماعية، بحيث تؤدي الحساسية المتزايدة للتهديدات الاجتماعية إلى تحيزات في الانتباه والإدراك تجاه الجوانب السلبية للسياق الاجتماعي (2): "لقد غرر بك أيها الذئب الوحيد. فثمة من يلهو بكتابك، يضع لك الملح في الجرح ويؤرجح بين الوهم والحلم".

يُصوّر الشعور بالوحدة على أنه بناء بيولوجي، وهي حالة تطوّرت كإشارة لتغيير السلوك - تماماً مثل الجوع أو العطش أو الألم الجسدي - والتي تعمل على مساعدة المرء على تجنب الضرر. وهذا يعني أن الشعور بالوحدة قد يعمل كجهاز إنذار وإشارة منفرة تحفّز على أن يصبح صاحبها حساساً للتهديدات الاجتماعية المحتملة (3). وهو ما يدفعنا للقول بإيجابية الوحدة ضمن هذا الإطار تحديداً.

وفي الجانب المقابل، يشير الارتباط بين الشعور بالوحدة والصحة البدنية والعقلية والاجتماعية إلى أن الشعور بالوحدة يؤثر على العديد من جوانب الحياة. فعلى سبيل المثال، يخوض الأشخاص الوحيدون اللقاءات الاجتماعية بعدم الثقة الشخصية، ويقيمون أنفسهم والآخرين بشكل أكثر سلبية، ويعيشون دائماً هاجس رفضهم من قبل الآخرين.

وغالباً ما يميل الوحيدون إلى إلقاء اللوم على أنفسهم بسبب الإخفاقات الاجتماعية، ويكونون أكثر وعياً بذواتهم في المواقف الاجتماعية، ويتبنّون سلوكيات تزيد من احتمالية رفضهم بدلاً من تقليله؛ ممّا يجعل النظرة الاجتماعية لأصحاب الوحدة سلبية بشكل عام.

(1) عبدالله جناحي، فردانية الشعر وحرية اللامنتمي، صحيفة الأيام الثقافية، البحرين، العدد 2148، السبت 21 يناير 1995م، الرابط: <http://www.qhaddad.com/ar/experience/artical-19.asp> بتاريخ: 2025-1-3.

(2) انظر: Christopher M Masi , Hsi-Yuan Chen , Louise C Hawkey , John T Cacioppo, "A Meta-Analysis of Interventions to Reduce Loneliness", <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3865701/>, 13-12-2024.

(3) انظر: نفسه.

إنَّ النظرة الاجتماعية السلبية للذات التي تختار الوحدة لا تخلو من الشفقة تجاهها، بوصفها ذاتاً تعيش المعاناة والاضطراب وعدم التوازن، إلا أن "هذه المعاناة تؤدي إلى الانكشاف ومن ثم الوصول من جهل الأمور إلى معرفتها ومنها إلى تحديد الموقف منها (...) ولكن كيف يصل المرء إلى هذه النتيجة؟ عبر الانتماء. فكما يطرح كولن ولسن في وصفه للشخصيات اللائمة بأنه يرغب في التخلي عن صفته حتى يكون متوازناً وحتى يفهم الروح الإنسانية وينجو من التفاهة، ولكي يفعل ذلك يريد أن يعرف كيف يعبر عن نفسه؛ لأن تلك هي الطريقة التي يستطيع بها أن يعرف نفسه وإمكاناته"⁽¹⁾. وفكرة طريق الخلاص بالنسبة له غالباً ما تأتيه في لحظات التركيز والتأمل/ الوحدة.

يمكننا القول أخيراً، إنَّ فضاء الوحدة وارتباطه بعالم اللائمة وما أفضى إليه ذلك من أهواء مختلفة أسهم بشكل كبير في تشكّل الصورة الذهنية المتعالية للذنب/ المبدع/ الشاعر، إبستمولوجياً وأهوائياً على حدّ سواء.

(1) عبدالله جناحي، فردانية الشعر وحرية اللائمة.

المبحث الثاني: الذئب والفضاء السيموطيقي للإغراء

لا شك أنّ فعالية الكتابة التي دأبت على استضافة علامة الذئب، تستدعي بالضرورة فعالية أخرى ترتبط بها ولا تنفك عنها، ألا وهي فعالية القراءة.

إنّ فعليتي القراءة والكتابة فعليتان متلازمتان ولا تنفصل إحداها عن الأخرى. ألا وإنّ العمل الإبداعي لا يتحقّق وجوداً إلا بهذا الحضور الثنائي؛ ذلك لأنّ فعل الكتابة لا يُدرك إلا بفعل القراءة، والعكس صحيح، وذلك من خلال الجمع بين الفعلين، فالفعالية التي نمارسها إما أن تكون فعالية "الكتابة - القراءة"، وإما أن تكون فعالية "القراءة - الكتابة". وإذا كان المبدّع قد مارس الفعالية الأولى، فإنّ الفعالية الأخرى ستكون من نصيبنا.

ولقد يعني هذا أنّ العلاقة بين القارئ والنصّ علاقة تكاملية يستدعي كل منهما الآخر. ألا وإنه لا نصّ إلا بقراءة، ولا قراءة إلا بتأويل؛ ذلك لأنّ النصّ "مجموعة من الدوال ينبغي تأويلها"⁽¹⁾.

ولعلّ هذا ما يكشف سرّ الارتباط الوثيق بين العلامة وعملية التأويل، حيث أن "العلامة لا يمكن بلوغها إلا لحظة التأويل. فالشيء لا يصبح علامة إلا إذا أوّله أحدهم على أنه علامة على شيء ما"⁽²⁾.

أما بالنسبة إلى عملية التأويل فلا تبدأ حتى يمتلك القارئ المعنى العام للنصّ، حيث يكون فرضية أولى حوله. تليها إعادة صياغة ما افترض سابقاً، وذلك عبر إقرار هذه الفرضية إذا كان النصّ يستجيب لها، أو التراجع عنها إذا ما ظهرت في النصّ دلالات غير متوقعة.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ فرضية التأويل الأولى الناتجة عن لقاء القارئ بالنصّ ينبغي أن تنال اهتماماً خاصاً؛ فمصير كل ما يأتي بعدها متعلق بها.

إنّ القارئ، بوصفه نصّاً، يواجه النصّ المقروء انطلاقاً من ثقافته ومعارفه ورموزه، لينتج عن هذه المواجهة تأويل نهائي. وما المعنى إلا نتيجة لتلاقي النصّين: النصّ المقروء ونصّ القارئ.

(1) هالين فيرناند- شوير فيجن فرانك- أوتان ميشيل، *بحوث في القراءة والتلقي*، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، الطبعة الأولى 1998م، ص75.

(2) محسن بوعزيزي، *السيمولوجيا الاجتماعية*، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، الطبعة الأولى 2010م، ص86.

وبناءً على ذلك كله، يمكن الحديث عن ثلاثة حقول لدراسة فعل القراءة:

1- النصّ المقروء:

يضمّ النصّ نمطين من المواضع ينبغي رصدتهما وتحديدهما، وهما مواضع اليقين (les lieux de certitude)، وهي المواضع الأكثر وضوحاً وجلاءً في النصّ. وتشكّل قاعدة يقيم عليها القارئ بناء تأويله للنصّ بأكمله.

أما بالنسبة إلى النمط الآخر من المواضع التي ينبغي تحديدها، فهي مواضع الشك (les lieux d incertitude)، وهي المواضع التي تسمح بتعدّد النصّ؛ كونها تتسم بالضبابية والغموض، ولا تخلو من الألغاز والرموز المستغلة، والتناقضات والتلميحات الضمنية.

2- نصّ القارئ:

نظراً لأهمية الافتراضات المسبقة في كل فعل كلامي، فإنّ دور القارئ لم يعد يقتصر على امتلاك لغة النصّ ورموزه والسيطرة عليها؛ فالقارئ "مدفوع بلا توان إلى استخدام مجموعة غير محدودة من الرموز الثقافية التي تشكّل جزءاً كامناً في نصّ القارئ"⁽¹⁾.

ولقد يعني هذا أنّ النصّ القارئ هو الخلفية الثقافية والمعرفية للقارئ، والتي ينبغي أن تشمل على:

- رموز ثقافية واسعة.
- معرفة بمتطلبات الأجناس الأدبية الكلاسيكية والأجناس الفرعية المعاصرة.
- جدول غني بالبنى النصية المجردة والسيناريوهات القصصية الممكنة.
- معرفة بالطرق المنطقية المختلفة.

3- العلاقة بين النصّ والقارئ:

يُعدّ هذا الحقل من أهم حقول التحليل، ويكون عبر مراحل ثلاث:

- أ. البحث عن فرضية سيميائية واختيارها.
- ب. اختيار المنطق الذي يربط بين الفرضية السيميائية وبين ما يرد في النصّ.
- ج. معالجة النصّ ليكون ذا معنى. وذلك من خلال تكثيف معطيات النصّ أو ترجمتها أو الحذف منها أو الإضافة إليها.

(1) هالين فيرناند- شوبر فيجن فرانك- أوتان ميشيل، بحوث في القراءة والتلقي، ص81.

ويمكننا أن نُعمل هذا البرنامج النظري لفعل القراءة على نص آخر يندرج ضمن تجربة "فعالية الكتابة"، التي تُعدّ من أكثر التجارب استضافةً لعلامة الذنب في نصوص قاسم حدّاد:

"ها هي المرأة (قيل إنها الذنب وقريئُه)

تُغري بسهرة الزئبق،

وتكبحُ الحبّ بثقة العانس.

حيث بوابة الجسد (قيل إنه القلب وقريئُه)

منجمٌ يكتنّز بالمحتملات.

ها هي، تخذعُ الغريب بماء الشهوة

(قيل إنها الخلق وقريئُه)

لتلهو به"⁽¹⁾.

المطلب الأول: الذنب بين الشكّ واليقين:

لا تدور عجلة التأويل حتى يمتلك القارئ المعنى العام للنصّ، حيث يكون حوله فرضيّة تأويليّة أولى تبدأ بتحديد مواضع الشكّ ومواضع اليقين. وهي القاعدة التي يقيم عليها القارئ بناء تأويله.

ولتحديد مواضع اليقين في النصّ السابق، علينا البحث عن أكثر المواضع وضوحًا وجلاءً فيه، بغية تشكيل محطات الرسو التي تسمح بتأويل النصّ.

إنّ من أهم ما يمثل مواضع اليقين في أي عمل أدبي هو العنوان، أو العناوين الفرعيّة. فهي من أولى العتبات التي يواجهها القارئ. ويحاول جاهدًا أن يجمع منها أكبر قدر من الدلالات المتوقعة من النصّ قبل أن يلج في متته.

إنّ المقطع السابق يقع في نصّ يحمل عنوان: "فهرس المكابدات"، وهو عنوان فرعي للعمل الشعري: "قبر قاسم، يسبقه فهرس المكابدات، تليه جنة الأخطاء".

(1) قاسم حدّاد، الأعمال الشعرية، ص304.

تحكم أجزاء العنوان الرئيسي علاقة منطقية تراتبية، هي علاقة السبب بالنتيجة، وذلك على النحو الآتي: المكابدات سببٌ لقبر قاسم، وقبر قاسم سببٌ لجنة الأخطاء. أما "الفهرس" فهو كلمة معربة، وهو لحق يوضع في أول الكتاب، يُذكر فيه ما اشتمل عليه من الموضوعات والأعلام، أو الفصول والأبواب مرتبة بنظام معين. وأما "المكابدات" فهي مرتبة في مقاطع رقمية تبلغ مئة وستين مقطعاً.

وإذا كان النص السابق مقطعاً يقع ضمن شبكة الكتابة في نص "فهرس المكابدات"، فذلك يعني أنه يمثل مكابدة من المكابدات التي يحتويها. وإن هذه المكابدة تتعلق بموضوع الكتابة، التي هي "استتار قاسم وستره، وهي مواراته وتواريه، يكابد فيلجاً إليها قبراً وجنة"⁽¹⁾.

إن "قبر قاسم قبران؛ الكتابة كممارسة، والكتاب كنتيجة لهذه الممارسة"⁽²⁾. لذا، سيمثل المقطع السابق إما مكابدة تتعلق بالكتابة كممارسة. أو سيمثل مكابدة تتعلق بنتيجة هذه الممارسة (الكتاب/ النص). أو سيمثل مكابدة تتعلق بكليهما، بالممارسة ونتيجتها، بالكتابة والنص.

إن هذه القراءة الأولى للعنوان، الذي يُعدّ موضعاً رئيساً من مواضع اليقين في النص، يمكن أن تشكل انطلاقة لقراءة هذا النص. على الرغم من أنّ العناوين "تكون في معظم الأحيان متعدّدة الدلالات، فإنها تشكل منطلقات قراءة ضرورية"⁽³⁾.

وإلى جانب العنوان، فإنّ من المقترحات الأساسية لمواضع اليقين في النص هي متتاليات الوحدات السيميائية، وما يرتسم بينها من علاقات منطقية، كالتشابه أو التعارض أو الترتاب.

ومن المتتاليات السيميائية في النص هي المتتاليات القائمة على علاقة التشابه، والتي تتمثل إما في تكرار الكلمة ذاتها: "قيل إن"، "ها هي"، "قرينه". أو من خلال الترادفات: "تغري"، "تلهو"، "تخدع". إن هذه المتتاليات يمكن أن تشكل دليلاً يخترق النص، باعتبارها تمثل موضعاً واضحاً وجلياً يمنحنا نقطة رسوّ أخرى للتأويل.

ولقد نجد في النص متتالية سيميائية أخرى يحكمها التتابع المنطقي - الزمني، فالنص واقعة سردية تتضمن أحداثاً تدور بين طرفين: المرأة والغريب. وفي حين أن المرأة تمثل فاعلاً، يمثل الغريب مفعولاً.

(1) عبدالكريم حسن، سقيا لقبر قاسم، مجلة المعرفة، العدد 419، أغسطس 1998م، ص238.

(2) نفسه، ص238.

(3) هالين فيرناند- شوير فيجن فرانك- أوتان ميشيل، بحوث في القراءة والتلقي، ص77.

ولتوضيح ذلك قمنا بتقطيع النصّ إلى ثلاثة مقاطع، وذلك على النحو الآتي:

- **المقطع الأول:** المرأة تغري الغريب بسهرة الزئبق.
- **المقطع الثاني:** المرأة تكبح الحبّ بثقة العانس، حيث الجسد منجمّ يكتنز بالمحتملات.
- **المقطع الثالث:** المرأة تخدع الغريب بماء الشهوة، لتلهو به.

تبدأ المتتالية السيميائية بالمرحلة الافتتاحية عبر فعل الإغراء، الذي يحمله المقطع الأول: (المرأة تغري الغريب بسهرة الزئبق). وبعد فعل الإغراء، تأتي المرحلة الوسطى عبر دلالة التمتع، التي يحملها المقطع الثاني: (تكبح الحبّ بثقة العانس، حيث الجسد منجمّ يكتنز بالمحتملات).

وبعد دلالة التمتع، تأتي المرحلة النهائية عبر دلالة الخداع واللهو، التي يحملها المقطع الثالث: (المرأة تخدع الغريب بماء الشهوة، لتلهو به). ويمكن توضيح السيرورة التتابعية في هذه المتتالية السيميائية على النحو الآتي:

إغراء ← تمتّع ← خداع ولهُو

تشكّل متتالية الأحداث السابقة مستودعاً مهماً للقراءة، ممّا يؤهلها لأن تكون موضعاً من مواضع اليقين الواضحة والجلية في النصّ. وتمنح للتأويل نقطة رسوّ أخرى في غاية الأهمية.

أما بالنسبة إلى النمط الآخر من المواضع التي ينبغي رصدها وتحديدّها في النصّ، فهي مواضع الشك. وهي المواضع التي تتيح لمكان النصّ بالتجلي والظهور. كما تسمح بتعدّد تأويلات النصّ؛ كونها تتسم بالغموض والاستغلاق. ولا تخلو من الرموز المبهمة والإلماعات الضمنية، الأمر الذي يدفع القارئ للتدخل واقتراح الفرضيات.

في الواقع، "لا تتمظهر مواقع الشكّ واليقين داخل النصّ، في صورة خطيّة، أو منفصلة، بل تتداخل وتنتشر على امتداد مقاطع النصّ؛ لأنها تخضع لتوزيع نصّي حسب مقتضيات جماليّة وثقافيّة، كما حسب قصديّة الكاتب. تنعكس هذه العلاقات اللاخطيّة، على شكل ومعمار النصّ، إذ تجعله متضمناً لطبقات دلاليّة متفاوتة من حيث الشفافيّة والإعتام"⁽¹⁾.

بناءً على ذلك، فإنّ النصّ السابق نصّ لغوي حافل بالتركييب الملغزة والمربكة، والمنشرة على امتداد مقاطعه. ولفهم هذه التركييب لابدّ من تحديدها بدقة أولاً، ثم تفكيكها ثانياً؛ وذلك لإعادة تركيبها وترتيبها من جديد ثالثاً.

(1) محمد شوقي الزين، جاك دريدا ما الآن، ماذا عن غد؟، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى 2011م، ص234.

واستنادًا على التقطيع الثلاثي السابق للنص، قمنا بتحديد هذه التراكيب على النحو الآتي:

المقطع الأول:	ها هي المرأة تغري بسهرة الزئبق، وتكبح الحب بثقة العانس.	التركيب المُلغز:	قيل إنها الذئب وقرينه.
المقطع الثاني:	حيث الجسد منجمٌ يكتنز بالمحتملات.	التركيب المُلغز:	قيل إنه القلب وقرينه.
المقطع الثالث:	ها هي، تخدع الغريب بماء الشهوة، لتلهو به.	التركيب المُلغز:	قيل إنها الخلق وقرينه.

يتضح من خلال الجدول السابق إن علامة الذئب ترد في المقطع الأول من النص. وضمن تركيب مُلغز وغامض تحديدًا. ممّا يعني إنها تشكّل موضعًا من مواضع الشك، التي تثير تأويل القارئ، وتفسح المجال لتعدد النص.

المطلب الثاني: الذئب بين متطلبات الفهم وتأسيس المعرفة:

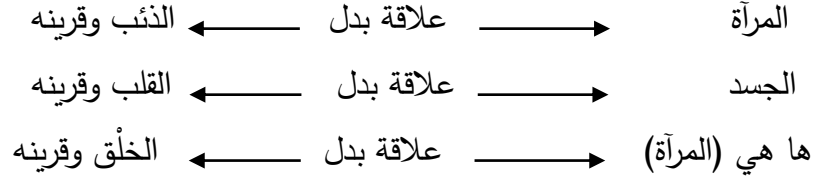
يمكن القول إنه من خلال تحديد مواضع اليقين ومواضع الشك في النص تُنجز المرحلة الأولى من فعل القراءة، المتمثلة في النصّ المقروء. لتبدأ بعدها مرحلة نصّ القارئ. وهي مرحلة استيفاء متطلبات الفهم وتأسيس المعرفة، وذلك عبر استدعاء الخلفية الثقافية والمعرفية للقارئ، التي يفترض أن تضم رموزًا واسعة، ومعرفة بالأجناس الأدبية، وإلمامًا بالبنى النصية والسيناريوهات القصصية الممكنة، واستيعابًا للطرق المنطقية المختلفة، التي تعين على اكتشاف مختلف العلاقات القائمة في النص.

وعلى مستوى السيناريو القصصي في النص، فقد اتضح سابقًا إن النصّ تحكمه سيروية أحداثٍ تتمثل في المتتالية السيميائية الآتية: إغراء ← تمنع ← خداع ولهو

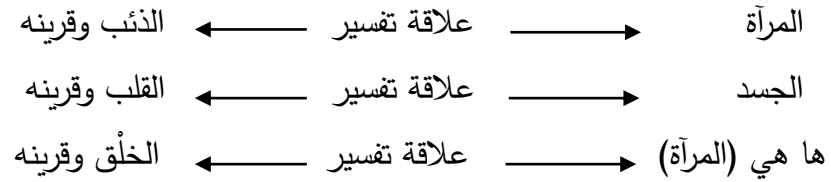
أما على مستوى العلاقات المنطقية القائمة في هذا السيناريو القصصي، فيمكن القول إن هذه المتتالية الثلاثية المنطقية التتابعية تتيح تنظيم النصّ بطريقة في غاية الإحكام، عبر سلسلة أحداث تتكوّن من مرحلة البداية، ثم مرحلة الحبكة والاختلال، ثم مرحلة النهاية. على أن القارئ هو من قام باكتشاف هذه الثلاثية المنطقية التتابعية وفهمها، ومن ثم جعلها أساسًا في القراءة.

وعلى مستوى العلاقة القائمة بين مقاطع النصّ الثلاثة والتراكيب المُلغزة فيها، فهي علاقة تقوم على ثلاث فرضيات:

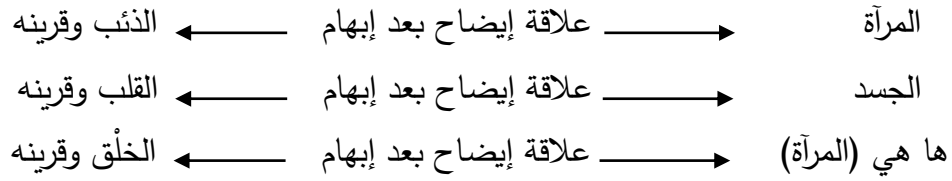
1- إمّا ان تكون هذه العلاقة علاقة بدليّة تقتضي أن يكون التركيب بدلاً من المقطع:



2- أو تكون علاقة تفسير تقتضي أن يزيل التركيب لبساً في المقطع:



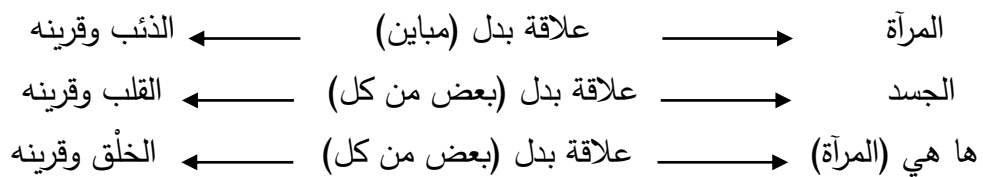
3- أو تكون علاقة إيضاح بعد إبهام تقتضي أن يوضح التركيب إبهاماً في المقطع:



إنّ الفرضيتين الثانية والثالثة، وإن كانتا تستقيمان نحوًا، إلا إنهما لا تستقيمان دلالةً، فأنتى للمُبهم أن يوضح إبهامًا، وللمُلغز أن يفسّر لغزًا؟

إنّ التراكيب تراكيب مُلغزة تقصر عن القيام بدور الكشف والإبانة؛ ممّا يعني أنّ في هاتين الفرضيتين هدمًا لنظام الدلالة.

أمّا الفرضيّة الأولى، التي تقتضي أن تكون التراكيب المُلغزة بدلاً من المقاطع، فإلى جانب أنها تستقيم نحوًا، فإنها تستقيم دلالةً أيضًا، وإن كانت هذه الدلالة دلالةً أوليّة:



إن استقامة علاقة البديل دلالةً بين التراكيب المُلغزة والمقاطع هي استقامةٌ أوليّةٌ ومؤقتة؛ ذلك لأنّ المقاطع تضمّ بدورها رموزاً ينبغي اكتشاف دلالاتها، وهما: رمز "المرأة" ورمز "الجسد".

المطلب الثالث: الذئب: لقاء بين القارئ والمقروء:

بعد اتضاح معالم النصّ المقروء باستيفاء متطلبات الفهم وتأسيس المعرفة. تبدأ المرحلة الأخيرة في فعل القراءة، وهي مرحلة استنتاج الدلالة، من خلال لقاء القارئ بالمقروء.

تعدّ مرحلة اللقاء بين القارئ والنصّ من أهم مراحل التحليل؛ "قلو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنصّ، فالأدب إذاً هو نصّ وقارئ، ولكن النصّ وجود مبهم كحلمٍ معلق، ولا يتحقّق هذا الوجود إلا بالقارئ"⁽¹⁾.

ولاستنتاج دلالة أي نصّ ينبغي أولاً تقديم فرضيّة سيميائية عن موضوعه، "وتتحقّق هذه المرحلة عن طريق التعرّف الضمني على السيناريو (أو على مجموعة السيناريوهات) بالنسبة إلى النصوص القصّية، وعلى النتيمة المقولبة بالنسبة للنصوص الشعرية"⁽²⁾.

وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الفرضيّة السيميائية للنصّ تتمثل في السيناريو القصصي والمتتالية السيميائية الآتية:

إغراء ← تمنّع ← خداع ولهو

ويمكن أن تشكّل هذه الفرضيّة بنية دلالية أولى، باعتبارها متتالية ثلاثيّة تقوم على انسجام معنوي كبير، تحكمه علاقات منطقية، ممّا يؤهلها لأن تكون قاعدة صلبة لبناء التشاكل.

بناءً عليه، فإنه "يمكن للقراءة انطلاقاً من اختيار التشاكل والمنطق اللذين يحدّدان درجة الانسجام، أن تعالج النصّ جميعه لكي تجعله ذا معنى. ويمكن تسمية تلك المعالجة بـ (التشكيل الإيديولوجي)، الذي هو تحويل حقيقي للنصّ الذي تُعالج مكوناته الدالة وفق عمليات متنوعة"⁽³⁾.

(1) عبدالله الغدامي، الخطيئة والتفكير، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة السادسة 2006م، ص 69.

(2) هالين فيرناند- شوير فيجن فرانك- أوتان ميشيل، بحوث في القراءة والتلقي، ص 85.

(3) نفسه، ص 86.

إنّ معالجة النصّ ليكون ذا معنى لا تتمّ إلّا من خلال تحويله في اتجاه الفرضيّة السيميائيّة والبنية الدلاليّة التي تم اختيارها، وذلك وفق عمليات متنوّعة تقوم على تكثيف معطيات النصّ أو ترجمتها أو الحذف منها أو الإضافة إليها.

وبعد اتّضح المعالم الكبرى للتأويل، يمكننا تكثيف معطيات النصّ بتقريب مواضعه الأساسيّة والربط بينها من خلال الفرضيّة السيميائيّة: إغراء ← تمنّع ← خداع ولهُو.

وقد اتّضح إنّ فعل الإغراء في المقطع الأول: (المرأة تغري الغريب بسهرة الزئبق)، يمثّل المرحلة الافتتاحيّة. أمّا دلالة التمنّع في المقطع الثاني: (تكبح الحبّ بثقة العانس، حيث الجسد منجمّ يكتنز بالمحتملات)، فتمثّل المرحلة الوسطى. أمّا المرحلة النهائيّة فتمثّلها دلالة الخداع واللهو في المقطع الثالث: (المرأة تخدع الغريب بماء الشهوة، لتلهو به).

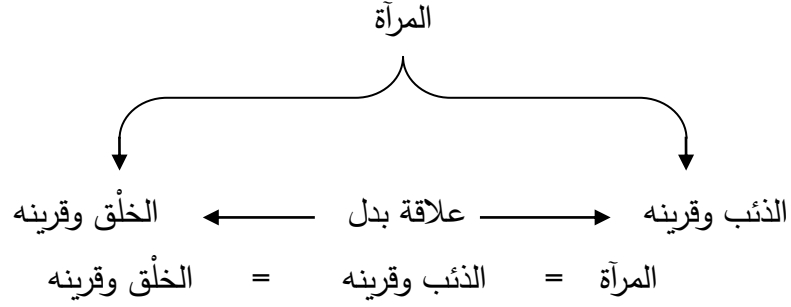
ولقد تبيّن أنّ كل مقطع من المقاطع الثلاثة في النصّ يرتبط بتركيب مُلغزٍ وغامض، وذلك عبر علاقة بدليّة تستقيم نحوًا ودلالةً:

المرأة	→	علاقة بدل (مباين)	←	الذئب وقرينه
الجسد	→	علاقة بدل (بعض من كل)	←	القلب وقرينه
ها هي (المرأة)	→	علاقة بدل (بعض من كل)	←	الخلق وقرينه

بيد أنّ استقامة علاقة البديل دلالةً بين المقاطع والتركيب المُلغزة هي استقامة أوليّة ومؤقتة؛ ويرجع ذلك إلى الرموز التي تضمّنتها المقاطع، والتي ينبغي اكتشاف دلالاتها، وتحديدًا: رمز "المرأة" ورمز "الجسد". ولهذا، فإنّ ترجمة هذين الرمزین تُفضي إلى ترجمة التركيب المُلغزة وإزالة غموضها والتباسها.

- "المرأة": بين الكتابة والنص:

تبدأ ترجمة رمز "المرأة" في النص السابق بالقول إنّ العلاقة التي تجمع بين التركيب المُلغز في المقطع الأول: (قيل إنها الذئب وقرينه)، والتركيب المُلغز في المقطع الثالث: (قيل إنها الخلق وقرينه)، هي علاقة البدليّة أيضًا:



■ "ها هي المرأة... تُغري بسهرة الزئبق، وتكبح الحب بثقة العانس"، إنّ المرأة تغري بشيء لا يمكن الإمساك به، وتكبح حبها مبعدةً من يحاول التقرب منها ثقةً بنفسها. إنّها "تخدعُ الغريب بماء الشهوة... لتلهو به". من تلك التي تحمل كل هذه الصفات؟ من التي تسرف في إغراء الغريب/ الشاعر على الدوام بأحلام لا تُمسك؟ من تلك المكابرة الواثقة بنفسها التي تركته هماً في العشق؟ من هي تلك اللاهية المغوية التي لا تروي غليل الطالبين؟

■ "قيل إنها الخلق وقرينه"، قيل إنّ هذه المرأة التي تغري الغريب/ الشاعر ثم تكبح الحب عنه، لتخدعه وتلهو به، هي الخلق وقرينه. لذا، سنسير بطريقة عكسيّة لإزالة الالتباسات وتوضيح الإلماعات الضمنيّة، بحيث سنقوم بفكّ اللغز في تركيب "الخلق وقرينه"، لنترجم بذلك رمز "المرأة".

إنّ، لننتأمل قليلاً في هذا المقطع:

"قيل، فلما فرغ الخالق من سرد أحلامه على الخلق،
نهض رهطاً يريد أن يطرح تفسيره في الناس
فطفق الخالق يشيخ بيديه المتعبتين متثائباً"⁽¹⁾.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص289.

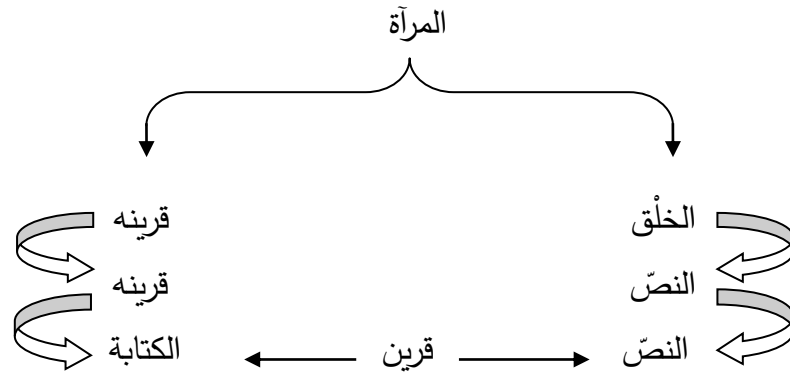
يطرح النصّ العلاقة الجدليّة بين المبدع والمتلقي، و"علاقة الخالق بالخلق هنا علاقة ملتبسة، بسبب تعددية السمات المعنويّة التي تنطوي عليها مفردة الخلق"⁽¹⁾؛ فالخلق هو ابتداع الشيء على مثال لم يسبق إليه. والخلق يكون المصدر ويكون المخلوق. فهي تعني المخلوق، وتعني عملية الخلق نفسها، إلا أنّ المقطع الآتي يرجّح سمة معنويّة على غيرها من السمات:

"شكرت الخليفة في الكتب أنّ الخالق نام عن شهوة الشرح في خلقه، وترك للناس باباً يسع الأرض والسماء" ⁽²⁾.

فكلمة "الخلق" هنا أجازت شحن كلمة "الخلق" في المقطع السابق بدلالة النصّ المخلوق، حيث شكرت الخليفة للخالق/ المبدع ترك باب التأويل لهم، عوضاً عن شرح خلقه/ نصّه.

وإذا كان الخلق يعني النصّ/ المخلوق، فإنّ قرينه سيكون المصدر، أي عملية إبداع وخلق المخلوق/ النصّ، فلا مخلوق بلا عملية خلق. ويقول آخر: هي عملية كتابة النصّ.

وبهذا يكون فكّ اللغز في تركيب "الخلق وقرينه"، لتتكشف بذلك دلالة رمز "المرأة"، وذلك وفق الترسّمة الآتية:

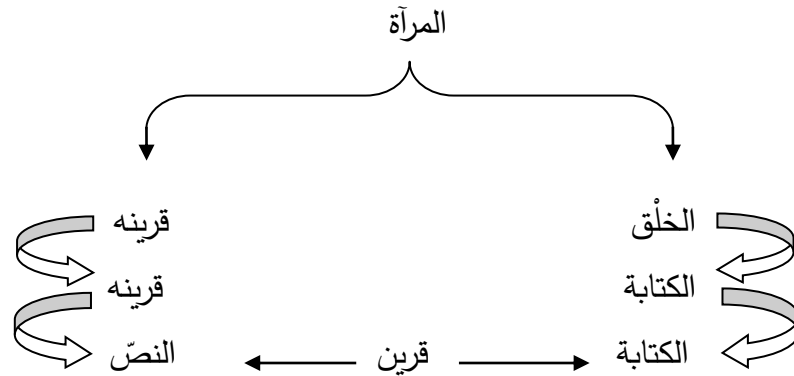


الخلق وقرينه = النصّ وقرينه = النصّ والكتابة
 المرأة = الخلق وقرينه = النصّ والكتابة
 المرأة = النصّ والكتابة
 المرأة = النصّ

(1) عبدالكريم حسن، سقيا لغير قاسم، ص240.

(2) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص289 – 290.

وإذا ما أخذنا بالفرضية الأخرى، ونظرنا إلى مفردة "الخلق" بوصفها مصدرًا يدل على عملية الخلق نفسها، أي عملية الكتابة، فإنّ قرينها سيكون المخلوق، أي النصّ المكتوب:



$$\begin{aligned}
 \text{الخلق وقرينه} &= \text{الكتابة وقرينها} = \text{الكتابة والنص} \\
 \text{المراة} &= \text{الخلق وقرينه} = \text{الكتابة والنص} \\
 \text{المراة} &= \text{الكتابة والنص} \\
 \text{المراة} &= \text{الكتابة}
 \end{aligned}$$

وسواء أخذنا بالفرضية الأولى، حيث تعني مفردة "الخلق" المخلوق، أو أخذنا بالفرضية الثانية، حيث تعني مفردة "الخلق" عملية الخلق نفسها، فإنّ رمز "المراة" في الفرضيتين يفضي إلى النصّ والكتابة، أو الكتابة والنصّ، وهي دلالة واحدة بالضرورة؛ وذلك بمقتضى "القرين"، الذي يستدعي الملازمة.

ورغم ذلك نقول: إنّ النصّ السابق تضمّن مؤشراتٍ تأويليةٍ ترجّح الفرضية الثانية على الأولى، وإن كانت كل واحدة منهما تمثّل مشروع قراءة منطقية ومبرّرة، حيث أن تعدّد النصّ وتأويلاته أمرٌ محسومٌ ومتوقع. إنّ دلالات الإغراء والغواية والتمنّع، بالإضافة إلى الخداع واللهو، تمثّل مؤشرات نصّية ترجّح الأخذ بالفرضية الثانية، حيث تشير مفردة "الخلق" إلى عملية الخلق نفسها، أي عملية الكتابة.

إنّ هذا الترجيح ليس اعتباطياً، بل له ما يبرّره، فالقول إنّ الكتابة لاهية خداعة غرور، يمثّل دلالة كانت ضمن الدلالات النهائية، التي توصلنا إليها سابقاً. ألا وإنه ما كان نهاية منطقية لحركة دلالية ما، سيتحوّل إلى نقطة بدء لحركة دلالية أخرى، وهكذا دواليك.

بناءً على ذلك كله، يمكن القول إنّ "المرأة" هي الخلق، "المرأة" هي الكتابة، هي تلك المعشوقة المتمنّعة المتعالية، التي تغري بسهرة الزئبق، وتكبح الحبّ بثقة العانس. وهي اللاهية المغوية، التي تخدع الغريب/ الشاعر بماء الشهوة لتلهو به. وإذا ما تعب هذا الغريب وسئم من إغرائها ولهوها به، هدّدها بجواز هجرها، والكفّ عن طلبها:

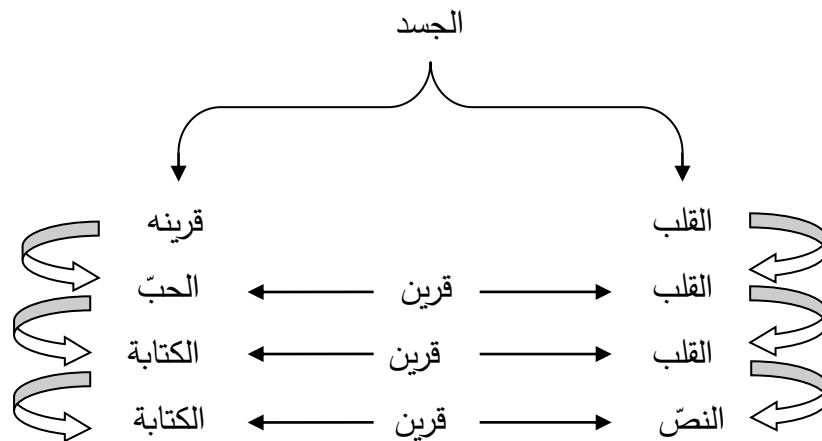
"يجوزُ له أن يكفّ عن شهوة المرايا، فقد سئمَ ثرثرة الزئبق"⁽¹⁾.

- "الجسد" بوصفه نصًّا:

وبعد ترجمة دلالة رمز "المرأة"، لابدّ من ترجمة الرمز الآخر في النصّ، وهو رمز "الجسد"؛ وذلك لإزالة ما تبقي من التباسات التراكيب المُلغزة، وصولاً إلى كشف دلالة علامة الذئب، بوصفها موضعاً من مواضع الشكّ في النصّ.

"حيث بوابة الجسد... منجمٌ يكتنّز بالمحتملات"، إنّ المرأة/ الكتابة تكون حيث يكون الجسد، الجسد الذي يكتنّز بالمحتملات. الجسد رمزٌ، "قيل إنه القلب وقرينه"، وقرين القلب هو "الحب"، وقد مرّ بنا سابقاً إنّ دلالة الحبّ مقرونة بدلالة "الكتابة".

وبناءً على ذلك، سنعيد قراءة الرمز "الجسد"، والتركيب المُلغز "القلب وقرينه"، لاستنتاج دلالتهما شيئاً فشيئاً، وذلك وفق الترسّيمة الآتية:



(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص284.

الجسد	=	القلب وقرينه	=	القلب والحب
الجسد	=	القلب والحب	=	القلب والكتابة
الجسد	=	القلب والكتابة	=	النص والكتابة
الجسد	=	النص والكتابة	=	
الجسد	=	النص	=	

"الجسد" هو ذلك النص الذي يبذله الشاعر لمشارط النطاسين تارة: "سماء جسدًا، وبذله لمشارط النطاسين"⁽¹⁾.

ويعبر عليه الكهنة تارات أخرى: "كهنة يذرعون الممشى ويعبرون ليل الجسد. موغولون في بهجة الناس"⁽²⁾. الجسد "منجم يكتنز بالمحتملات"، هو نص يفيض بالكنوز، ويدخر المعنى النفيس: "وحده في ليل النص، تتقاطر حوله مخلوقات ترفل في هودج اللغة. يبتكر أحجاراً كريمة، يصقلها نحاتاً يسهرون على كلام الجسد"⁽³⁾.

ومن هنا، "لقد تحوّل مفهوم الجسد كعضو إنساني إلى مفهوم خالص للنص/ القصيدة، وإذا كانت القصيدة جسداً مادياً تتكوّن جزئياته من اللغة، فإنها تعبّر عن الأنا العشري، في نفس الوقت الذي تتأمل فيه ذاتها كحاضر"⁽⁴⁾.

هكذا تعري الترجمة دلالات الرموز واحدة تلو الأخرى، لتكشف معها لغز التراكيب وغموضها، لنصل في نهاية المطاف إلى علامة الذئب، العلامة التي لا تزال تكابر لتخفي دلالتها رغم ما قطعتة عمليتا التكنيف والترجمة من خطوات.

وفي ضوء ما جمعه التأويل من دلالات ونتائج أضافتها عملية ترجمة الرموز والتراكيب المُلغزة، نعود إلى عملية تكثيف معطيات النص مرة أخرى: "المرأة/ الخلق/ الكتابة" التي تغري وتخدع الغريب/ الشاعر وتلهو به، تكون هناك حيث يكون "الجسد/ القلب/ النص" يدخر الكنوز، ويفيض بالمعاني النفيسة.

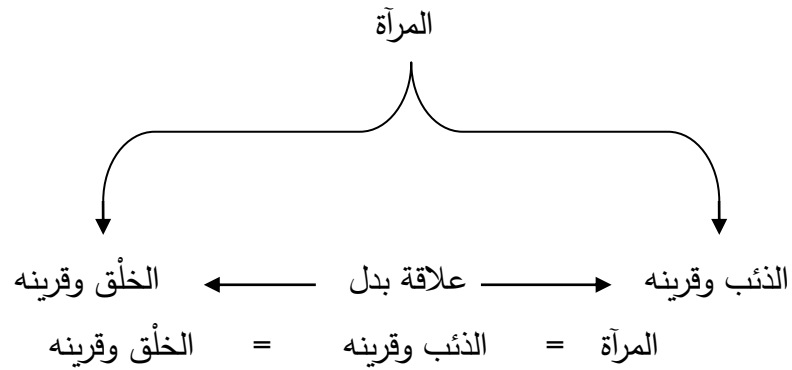
(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص273.

(2) نفسه، ص266.

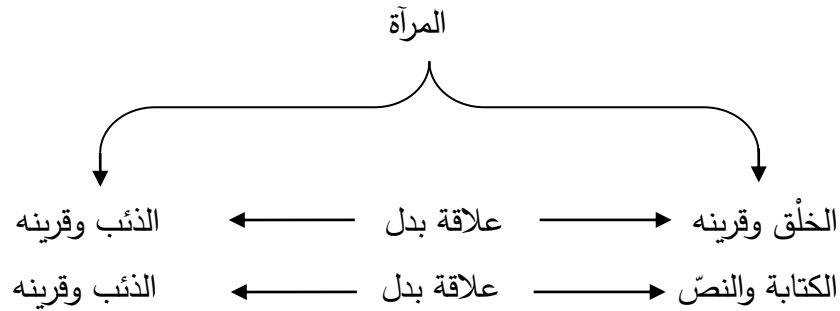
(3) نفسه، ص273.

(4) عبدالله جناحي، فردانية الشعر وحرية اللامنتمي.

ولمّا كانت المرأة هي "الخلق وقرينه"، وهي "الذئب وقرينه" أيضاً، بحكم العلاقة البدليّة القائمة بينهما، كما اتضح سابقاً:



ولمّا كان تركيب "الخلق وقرينه" يحمل دلالة الكتابة والنصّ، فإننا سنكون إزاء الترسيم الآتية:



$$\begin{aligned} \text{المرأة} &= \text{الخلق وقرينه} = \text{الكتابة والنصّ} \\ \text{المرأة} &= \text{الذئب وقرينه} \\ \text{الكتابة والنصّ} &= \text{الذئب وقرينه} \end{aligned}$$

ألا نمسك بهذه الترسيم دلالة "الذئب وقرينه"؟ أليست الكتابة والنصّ هما الذئب وقرينه؟ ألا تعكس "المرأة/ الكتابة" النصّ وتظهره؟ ومن سوى النصّ يتمرأ في الكتابة، ويكون حيث تكون؟ أليست الكتابة هي قرين النصّ، والنصّ هو قرين الكتابة؟

يمكن القول أخيراً، إنّ "المرأة/ الكتابة" عندما تعكس "الذئب وقرينه"، إنما تعكس ذاتها ونصّها، "فليست الكتابة شيئاً سوى ذاتها. ولكنها، في الوقت نفسه، مكتوب يتجاوز ذاته"⁽¹⁾.

(1) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص24.

وبقول آخر: إنّ الكتابة مرآة تعكس النصّ الذي يحلّ فيها لتكون بشهادته "وعيًا حاضراً، وذاتاً فاعلة، ولغات متعدّدة"⁽¹⁾. ثم إنّ الكتابة، وقد تجلّت بنصّها ذاتاً، أرادت أن تختار لها صفاتٍ جوهرها الغواية والإغراء، واللهو بمن يحاول الظفر بها، وخداع من تحاول الظفر به، والتمنّع عن الاحتواء والترويض، فما وجدت غير الذئب أكثر شبهاً بها وبنصّها، إغواءً وخداعاً ورفضاً للترويض والوصاية.

ويمكننا القول، أخيراً، إنّ لغة النصّ الأدبي الرمزيّة والحرّة والمتعدّدة، تفرض على القارئ، في سعيه للفهم، أن يمارس عمليّة ترجمة حقيقيّة، حيث يحاول أن يجذب النصّ إلى عالمه ومن ثم يزرعه في إيديولوجيته، ولكن دون جدوى؛ فالنصّ يبقى دائماً في مكان آخر. لذلك غالباً ما يشعر القارئ عند نهاية القراءة بعدم الرضا والارتياح.

المطلب الرابع: الذئب بين سيمياء الأهواء وسيمياء الثقافة

ينبغي لاستنتاج دلالة أي نصّ تقديم فرضيّة سيميائيّة عن موضوعه أولاً، وذلك عن طريق التعرّف الضمني على السيناريو بالنسبة إلى النصوص القصصيّة، وعلى التيمة الأساسيّة بالنسبة للنصوص الشعريّة⁽²⁾.

ولأنّ النصّ السابق مزيج بين السرد والشعر، فسنحتاج بالإضافة إلى تحديد السيناريو القصصي إلى تحديد التيمة الشعريّة؛ وذلك لكشف أقصى حدّ ممكن من الدلالة.

على مستوى السيناريو القصصي، فيتمثّل -كما اتضح سابقاً- في الفرضيّة السيميائيّة الآتية: إغراء ← تمنّع ← خداع ولهو.

تشكّل هذه المتتالية السيميائيّة بنية دلاليّة أولى، باعتبارها متتالية ثلاثيّة تقوم على انسجام معنوي كبير، تحكمه علاقات منطقيّة، ممّا يؤهلها لأن تكون قاعدة صلبة لبناء التشاكل.

(1) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص23.

(2) انظر: هالين فيرناند- شوير فيجن فرانك- أوتان ميشيل، بحوث في القراءة والتلقي، ص85.

وبالتوازي مع المقاطع الثلاثية لهذا السيناريو القصصي، يتجلى في النص هوى أساسي أدى دوراً مهماً في انسجام هذه المتتالية السيميائية وترابطها معنوياً ودلالياً أولاً، وفي إحكام علاقاتها المنطقية ثانياً. وهو هوى الإغراء.

- الخصائص التركيبية للإغراء:

الإغراء لغةً هو الإلصاق، والغراء: هو الذي يُلصق به الشيء. وغري بالشيء: أولع به⁽¹⁾. واستغَر بالشيء: خُدع به. واستغَرَه: أتاه على غرة، أي على غفلة⁽²⁾. والمغرور: هو المخدوع بالباطل. والمغرور: ما يخدع ويغتر الإنسان أو يُسبب انخداعه من مال أو جاه أو شهوة أو إنسان أو شيطان. وأغَرَه: أدخله في الخديعة. وسؤال تغريري: خذاع، باعث على الضلال⁽³⁾.

أما اصطلاحاً، فيُعرّف علم النفس الإغراء بأنه الرغبة في تلبية دوافع قصيرة المدى بهدف المتعة، ولو على حساب الأهداف طويلة المدى. كما يُوصف بأنه دافع فوري وممتع، أو دافع يعطّل قدرة الفرد على انتظار الأهداف طويلة المدى⁽⁴⁾.

يتمّ تقديم الإغراء بوصفه منبهاً خارجياً يدفع الفرد إلى أفكار ومشاعر وسلوكيات تتعارض مع أهدافه وقيمه. كما يرتبط الإغراء بضبط النفس الفعّال، والذي يتطلب مواجهة هذا الإغراء والتغلب عليه، وتعزيز السعي إلى تحقيق غايات أكبر وأبعد من هذه النتيجة الأصغر والأقرب⁽⁵⁾.

ويربط روبرت غرين (Robert Greene) الإغراء بالرغبة بالمتعة، ويقسم عملية الإغراء إلى أربع مراحل. تضمّ كل مرحلة منها عدّة خطوات إجرائية، وهي⁽⁶⁾:

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، ص44، ج11.

(2) انظر: جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة 1992م، ص62.

(3) انظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى 2008م، ج2، ص604-606.

(4) انظر: Webb, J.R, Incorporating Spirituality into Psychology of temptation: Conceptualization, measurement, and clinical implications. Spirituality in Clinical Practice. <https://psycnet.apa.org/record/2014-39792-007>, 24-12-2024.

(5) انظر: David A. K, Kentaro Fujita, Kate Sweeny, Megan L. R, Lee M. Cohen, "Temptation", <https://doi.org/10.1002/9781119057840.ch126>, 12-8-2024.

(6) انظر: روبرت غرين، فن الإغواء، ترجمة: منير سلمان، دار المنير، سوريا، الطبعة الأولى 2010م، ص19.

• المرحلة الأولى: الانفصال - إثارة الاهتمام والرغبة

- 1- اختيار المُستهدف المناسب: إنّ المناسبين للإغراء هم أولئك الذين يستطيع صاحب الإغراء أن يملأ فراغًا لديهم، والذين يرون فيه الملاذ والكهف. هم غالبًا ما يكونون غير سعداء ويعيشون العزلة والوحدة. في هذه المرحلة يجب تجنب الشخص المشغول أو السعيد أو الراضي، فهذه الأصناف لا تستجيب لعمليات الإغراء بسهولة.
- 2- خلق شعور زائف بالأمان - الاقتراب بشكل غير مباشر: لا ينبغي أن يظهر سلوك الإغراء بشكل مباشر على تصرفات صاحب الإغراء. يجب ألا يشعر المُستهدف بعملية الإغراء إلا تدريجيًا حتى يشعر بالأمان أولاً.
- 3- إرسال إشارات مختلطة: يجب على صاحب الإغراء أن يُبدي مشاعر غامضة تجاه المُستهدف. وأن يظهر قاسيًا وحنونًا في آن واحد، غامضًا واجتماعيًا، ساذجًا وذكيًا، بريئًا ومكرًا. وأن ينتهج نهجًا غامضًا وساحرًا، يجعل المُستهدف يريد المزيد.
- 4- الظهور كموضع رغبة: غالبًا ما يجذب الناس لأولئك الذين يجذبون الآخرين حولهم. ويرغبون فيما يرغب به الآخرون. فإذا كان صاحب الإغراء جذابًا لمن حوله، فسيكون أكثر إثارة للرغبة والاهتمام. فالفوز به وانتزاعه من الجميع سيكون هدفًا يستحق العناء.
- 5- خلق حاجة - إثارة القلق وعدم الرضا: الشخص الراضي والقانع لا يمكن إغراؤه، لابدّ لصاحب الإغراء أن يزرع في نفس المُستهدف مشاعر القلق والسخط وعدم الرضا تجاه أنفسهم وواقعهم، فهذه المشاعر تخلق مساحةً لصاحب الإغراء لدخول عالم المُستهدف عندما يرى فيه مسكنًا لآلامه وعلاجًا لأحزانه.
- 6- إتقان فن التلميح: وهو فن غرس الأفكار في عقل المُستهدف، والتي ستؤتي ثمارها في وقت لاحق، دون علمه. يمارس فيه صاحب الإغراء مزيجًا من الظهور المفاجئ التي تليه الانسحابات والأعذار، وكلمات جريئة متبوعة بتراجع. ليزرع بذلك بذرة فكرة الإغراء، واتصالًا بخيال المُستهدف وأحلامه السريّة. التلميح فعّالٌ لأنه لغة المتعة، ولأنه يقلل من أشكال المقاومة.
- 7- الدخول إلى روح المُستهدف: يحتجز معظم الناس أنفسهم في عوالمهم الخاصة، وأفضل طريقة لإقناع شخص ما بالخروج من قوقعته هي الدخول معه في مزاجه ونفسيّته واللعب وفقًا لقوانينه. إنّ تقبّل صاحب الإغراء لمزاجيّة المُستهدف وتقلّباته النفسيّة يقلل من دفاعه ومقاومته.

8- خلق الإغراء: يجب أن يوظف صاحب الإغراء داخل المُستهدف الرغبات التي لا يمكنه السيطرة عليها. عليه أن يكتشف نقطة ضعفه، والحلم الذي لم يحققه ليوهمه بأنه القادر على اصطحابه إليه.

• المرحلة الثانية: القيادة في الضلال - خلق المتعة والارتباك

- 1- الإبقاء في حالة تشويق - ماذا سيأتي بعد؟: ينبغي على صاحب الإغراء أن يربّب للمفاجآت المحسوبة وأن يمنح المُستهدف التشويق عن طريق تغيير الاتجاه فجأة. ففي الوقت الذي يعتقد فيه المُستهدف أنه بدأ يتوقع خطوة صاحب الإغراء اللاحقة يفاجئه بما لا يتوقعه ليبقى بذلك ماسكًا بزمام الأمور ومتحكّمًا ومتقدّمًا بخطوة.
- 2- استخدام القوة الشيطانية للكلمات لزرع الارتباك والفوضى: ليس من السهل جذب انتباه الناس وإصغائهم؛ فليدهم مخاوفهم ورغباتهم الخاصة وليس لديهم الوقت لهدره بالاستماع للآخرين ومواساتهم. لذلك ينبغي على صاحب الإغراء أن يُسمع المُستهدف ما يودّ سماعه، وأن يملأ أذنه بما يشغل باله، وبتعليقات مشحونة بالعاطفة، والتملق، والطمأنينة، وخلق الوهم باستخدام الوعود الحالمة. يجب على صاحب الإغراء أن يتذكّر دائماً أنّ أكثر أشكال اللغة النقيضة للإغراء هي الجدل.
- 3- الانتباه إلى التفاصيل: الشيء الأكثر إغراء ليس ما يقوله صاحب الإغراء، ولكن ما يتواصل من خلاله دون قول أي شيء. فالكلمات ليست ملزمة وقابلة للنسيان. أمّا الإيماءات والهدايا المختارة بدقة، والتفاصيل الشخصية لها تأثير أكثر واقعية.
- 4- إضافة المسحة الشعرية على الحضور: من المهم أن يهتم صاحب الإغراء بإضافة القليل من الشعرية إلى وجوده أو بعض السمات الغريبة. فبذلك، وفي كل مرة يكون فيها المُستهدف بمفرده مع ذكرياته عن صاحب الإغراء، سوف يصوّره متوجّهاً بكل المتعة التي يعدّ بها.
- 5- التجرد من السلاح وإظهار الضعف الاستراتيجي: المناورات الكثيرة من قبل صاحب الإغراء ستثير شكوك المُستهدف. وأفضل طريقة لإخفاء مناورات وأهدافه هو أن يجعل المُستهدف يشعر بأنه هو المسيطر وبأنه من يملك زمام الأمور. يجب على صاحب الإغراء أن يبدو هشاً وضعيفاً وغير قادر على التحكم في نفسه، لتبدو تصرفاته طبيعية أكثر وأقل تكلفاً.

الضعف الجسماني والشحوب والدموع والحزن والخجل هي محفزات ومثيرات في غاية الأهمية، ليظهر صاحب الإغراء بوساطتها بأنه ضحية عاجزة عن المقاومة.

6- خلق الوهم المثالي: يعيش معظم الناس خيالات واسعة ممزوجة بأحلام اليقظة المليئة بالحب والمغامرة والقصص الغرامية؛ ليعوضوا بذلك خيبات الأمل التي يواجهونها في حياتهم. ينبغي أن يستغل صاحب الإغراء هذه الحقيقة لخلق الوهم عند المستهدف بأنه هو الوحيد القادر على تحقيق كل هذه الأمنيات والأحلام التي تم قمعها، فيحرك بذلك مشاعره التي لا يمكن التحكم بها ويعطّل قدرته على إطلاق الأحكام.

7- عزل المستهدف: الشخص المعزول والوحيد هو شخص ضعيف. ومن خلال عزل صاحب الإغراء للمستهدف ببطء فإنه سيجعله أكثر ضعفًا وأقل مقاومة لتأثيره. من المهم أن يبعد صاحب الإغراء المستهدف عن الأوساط الاجتماعية كالأصدقاء والعائلة وأن يشعر بأنه مهمش ومنسي. سيفقد المستهدف الدعم الخارجي إذا تم عزله بهذه الطريقة وسيكون مشوشًا وسهل التضليل والاستدراج.

• المرحلة الثالثة: الهاوية: تعميق التأثير من خلال الإجراءات المكثفة

1- إثبات النفس: إذا لم تثبت أفعال صاحب الإغراء كلماته، سيكون لدى المستهدف شكوك حول صدق صاحب الإغراء. فيجب أن يقدم صاحب الإغراء دليلًا ملموسًا على ما يقوله. وذلك من خلال ارتجال عدم التصرف بدافع مصلحته الذاتية، كالمبالغة في تقديم راحة المستهدف دون الاهتمام براحته.

2- إحداث رجعة: غالبًا ما يريد الناس أن يعيدوا إحياء لحظات المتعة الكبيرة التي مروا بها سابقًا. على صاحب الإغراء أن يقدم للمستهدف شعورًا بالحماية والأمان مشابهًا لشعور الطفل ليطلق العنان لمشاعره الطفولية التي تختبئ في أعماق نفسه اللاواعية بالظهور. ينبغي على صاحب الإغراء أن يلعب دور المعالج وأن يشجع المستهدف على التحدث عن طفولته ليكشف أثناء ذلك عن بعض الأسرار التي يمكن الاستفادة منها لاحقًا.

3- إثارة المحذور والمحرمات: للمحظورات جاذبية تجعل الإنسان يميل نحوها على الفور. يصبح الإنسان فضوليًا لاستكشاف الممنوع بمجرد أن نضع أمامه حدودًا جسدية أو نفسية. لذا، على صاحب الإغراء أن يأخذ المستهدف إلى أبعد مما يتخيل، وأن يشعره بالشعور المشترك للذنب والاشتراك بالجريمة لخلق بذلك رابطًا قويًا بينهما.

4- استخدام المُغريات الروحية: إنّ الإغراء الذي يخاطب النواحي الجسدية بشكل حصري مثير للريبة، ويجعل المُستهدف يشعر بمواطن الضعف لديه وبأن غيره يلاحظها أيضًا. لذلك ينبغي على صاحب الإغراء أن يجعل المُستهدف يركّز على شيء روحي وتجربة دينية سامية ليُشعر بأنه غارق في سديم روحي. ومن المهم أن يعمّق صاحب الإغراء إغراءه بجعل ذروته الشعورية شبيهة بالاتحاد الروحي بين روحيين.

5- مزج المتعة مع الألم: في عالم الإغراء، من الأخطاء الفادحة أن يبدو صاحب الإغراء لطيفًا مع المُستهدف أكثر من اللازم، فالطيبة قد تكون فعالة في البداية، لكنها سرعان ما تصبح مملة وأمرًا طبيعيًا. وبدلاً من ذلك ينبغي على صاحب الإغراء أن يخلق لحظات من الألم والحزن واليأس والقلق، وأن يُشعر المُستهدف بالذنب وعدم الأمان. كما ينبغي عليه أن يحدث قطيعة مع المُستهدف بين الفينة والأخرى؛ لأنّ إعادة العلاقة الودية بعدها وإرجاع اللطف والحبّ سيجعل المُستهدف في حالة ضعف كبير وامتنانٍ أكبر؛ فشعور الخوف من خسارته سيجعل المُستهدف في حالة خضوع تامّ، ومستسلمًا لأيّة شحنة عاطفية مهما كان مداها.

• المرحلة الرابعة: الانتقال للضربة القاضية

1- إعطاء المُستهدف مساحة للسقوط - صاحب الإغراء يتعرّض للإغراء: يجب على صاحب الإغراء أن يعطي الانطباع بأنّ هناك من يريد أن يغريه ليثير في المُستهدف شعور الغيرة والخوف والقلق ليبدأ بملاحقته محاولاً جاهداً أن ينال رضاه. من الجيد أن يزرع صاحب الإغراء الغموض، وأن يتصرّف بجفاءٍ ومن غير سبب مفهوم؛ ليتساءل المُستهدف: "هل هذا خطأي؟" "ما الخطأ الذي ارتكبته؟"، وسيأخذ بعد ذلك زمام المبادرة لاستعادة صاحب الإغراء مرة أخرى بثتى الطرق.

2- استخدام السحر الجسدي: على صاحب الإغراء أن يوصل الرسالة من دون استخدام الكلمات، وإنّما من خلال جسمه وحواسه. يجب أن يقرأ المُستهدف الرغبة في عيني صاحب الإغراء، ويسمّعها في رعدة صوته، لتنبّد بذلك جميع الأخلاقيات والمحاكمات العقلية.

3- إتقان فن الخطوة الجريئة: عندما يحين الوقت المناسب ويُبدى المُستهدف الرغبة والضعف، يجب ألا يرتكب صاحب الإغراء خطأ التراجع أو الانتظار بأدب حتى يقوم الشخص الآخر بالخطوة الأولى. الشخص الوحيد الذي يجب أن يبادر هو صاحب الإغراء نفسه.

4- الحذر من النتائج: الخطر هو النتيجة الحتمية للإغراء الناجح. غالبًا ما تأخذ المشاعر والعواطف بعد بلوغ الذروة اتجاهًا معاكسًا نحو خيبة الأمل والفتور وقلة الثقة. فإذا قرّر صاحب الإغراء إنهاء المسيرة فعليه أن يفعل ذلك بشكلٍ سريع ومفاجئ. وأمّا إذا أراد يستمر فيها فعليه أن يدرك أن الأمر سيحتاج إلى إغراء ثانٍ وثالثٍ، وإلا فسيجده المُستهدف أمرًا مضمونًا ومسلّمًا به ممّا يجعله يقلّل التقدير والاهتمام. يجب على صاحب الإغراء أن يمارس لعبة الغياب من جديد ليخلق شعور الألم والصراع فيُبقى المُستهدف في حالةٍ من القلق والتوتر والخوف.

بناءً على ذلك كله، يجد المتأمل أن هوى الإغراء يحمل سمة سلبية، وذلك لارتباطه ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الخداع، وهو مفهوم سلبي الدلالة دينيًا وأخلاقيًا وثقافيًا.

دينياً، يعطي الإسلام أحكامًا مختلفة للإغراء وذلك "باختلاف أحواله: فالإغراء بالوسيلة الحلال للفعل الحلال جائز، كإغراء المطلقة الرجعية زوجها بالترّين له، وتفصيله في (الطلاق والرجعة)، وإغراء الكلب بالصيد، وتفصيله في (الصّيد). وقد يكون واجبًا كإغراء الأب ابنه بحفظ ما يقيم به صلاته من القرآن، وقد يكون حرامًا مثل إغراء المرأة الرجل الأجنبي بالترّين له، أو الخضوع بالقول لغير الزوج، وكذلك عكسه"⁽¹⁾.

وتشير التعاليم الروحية للكنيسة المسيحية إلى أن هناك ستّ مراحل للإغراء، وهي: الاستفزاز، والاضطراب اللحظي للعقل، والاقتران، والموافقة، والاندفاع، والعاطفة. كما تشير هذه التعاليم إلى أن المرحلة الأولى من الإغراء (الاستفزاز) تحدث عندما يتلقّى الإنسان الإيحاء الأولي بالخطيئة، والذي قد يأتي من قبل الناس أو من الشياطين. ويمكن تجنّب المراحل الأخرى من الإغراء برفض الخطيئة مباشرة عند تلقي الاقتراح الأولي بالخطيئة.

وفي المرحلة الثانية من الإغراء (اضطراب مؤقت للعقل) يبدأ المرء بالتفكير في الخطيئة فقط. ولكن إذا استمر هذا التفكير في ارتكاب الخطيئة، فإنه يتقدّم إلى المرحلة الثالثة من الإغراء وهي الاقتران. وفي هذه المرحلة يكون قد ارتكب المرء بالفعل الخطيئة في قلبه؛ وذلك من خلال التفكير في القيام بها وفي كيفية القيام بها وربما حتى في طريقة الإفلات من كشفه والقبض عليه وهو يمارسها.

(1) الموسوعة الفقهية الكويتية، مجموعة من المؤلفين، صادر عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، دار السلاسل - الكويت، الطبعة الثانية، مجلد 5، صفحة 265.

وفي المرحلة الرابعة من الإغراء (الموافقة) يتخذ المرء قراراً ذهنياً بارتكاب الخطيئة. ويصل المرء إلى المرحلة الخامسة (التحيز) عندما يرتكب الخطيئة مراراً حتى تصبح هذه الخطيئة عادة.

وإذا لم يقاوم المرء بقوة التحيز، فإنه ينتقل إلى المرحلة الأخيرة من الإغراء وهي العاطفة، بحيث تسيطر خطيئة معينة على حياة المرء إلى حد يجعله لا يعتاد الخطيئة فحسب، بل يغمس انغماساً كبيراً في ممارسة تلك الخطيئة إلى حد الهوس بها والإدمان عليها⁽¹⁾.

ثقافياً، فإنّ "الفهم الثقافي الشائع للإغراء يتضمن بالضرورة مفهوم الشرّ... والواقع أن الإغراء يشمل بالضرورة ليس فقط مستويات غير مرغوب فيها، بل وأيضاً مستويات غير مشروعة ومتسامية من الخبرة"⁽²⁾.

إننا نرى أنّ هذه النظرة الثقافية للإغراء بوصفه مفهومًا سلبيًا ما كانت لتتأصل لولا ارتباطه ارتباطاً مباشراً بمفهوم الخداع.

وسواء على المستوى اللغوي أو الاصطلاحي، تتضمن عملية الإغراء خداعاً وتضليلاً متعمداً تتحقق من خلاله الغاية من الإغراء.

عملياً، يختلف الغرور، وهو ما يُغَرّ ويُخدع به الإنسان، باختلاف الغاية من الإغراء، فقد يكون الغرور مالا أو جاهاً أو شهوة أو سلطة. وبقول أكثر دقة، يرتبط الغرور بمفهوم اللذة والمتعة واجتذاب الألم.

يتجلى الخداع والتضليل تحديداً في إعطاء الرغبة في تلبية دوافع قصيرة المدى لتحقيق متعة مؤقتة أهمية بالغة وأولوية قصوى، تدفع الإنسان إلى أفكار ومشاعر وسلوكيات تتعارض غالباً مع أهدافه الكبرى وأخلاقه وقيمه ومبادئه، بل وحتى تعاليمه الدينية إذا كان متديناً.

ومن هنا، ترتبط الإغراءات بمفهوم ضبط النفس الفعّال، والذي يتطلب مواجهة هذه الإغراءات والتغلب عليها، وتعزيز السعي إلى تحقيق غايات أكبر وأبعد من هذه المتعة الصغيرة والمؤقتة، وذلك عبر تفعيل وتغليب مفهوم اللذة والمتعة المؤجلة والدائمة.

(1) انظر: Orthodox Steve, Temptation, <http://orthodoxsteve.blogspot.com/search/label/Temptation>, 26-12-2024.

(2) Webb, J.R, Incorporating Spirituality into Psychology of temptation: Conceptualization, measurement, and clinical implications. Spirituality in Clinical Practice. <https://psycnet.apa.org/record/2014-39792-007>, 24-12-2024.

بناءً على ذلك، وبالعودة إلى النص السابق، يمكننا القول إنَّ النصَّ تضمّن أنظمة دلاليّة وعوالم ثقافيّة متعدّدة تتقاطع مع بعضها البعض؛ فالنظام الدلالي للكتابة يتقاطع مع عالم الإغراء ونظامه الدلالي (تغري- تخدع الغريب - لتلهو به)، بما تحمله هذه العلامات من سيرورة دلاليّة تتعلّق بعملية الإغراء والغواية ذاتها.

من جهة أخرى، يتقاطع النظام الدلالي للكتابة مع النظام الدلالي للمُغريات (سهرة الزئبق- بوابة الجسد- ماء الشهوة)، بما لها من خلفيّة لسانية وثقافيّة اكتسبتها من سيرورتها الدلاليّة المتصلة بعملية الإغراء. وهذا التداخل يؤدي إلى تشويش النظام اللغوي؛ فالنظام العلاماتي اللغوي لعالم الإغراء والخداع تشوشت دلالاته عندما تمّ ربطه بالنظام الدلالي لعملية الإبداع والكتابة.

ومع هذا التشويش والإزاحة فإنّ تقاطع الأنظمة الدلاليّة يعيد تشفير العلامات بشفرات جديدة يتحكّم بها التعاضد النصّي وخلفيّات العلامات وشفراتها الثقافيّة ممّا يسبّب إرباكًا في القراءة والتلقي؛ فعلمة الذئب - مثلاً - أُعيد تشفيرها وتمثيلها وأصبحت أكثر تعقيدًا منها في نظامها الأول (الكائن الحي)؛ فالذئب هنا ليس حيوانًا شرًا يطارد فريسة لتكون طعامًا له. ولكنه عملية خلق إبداعية وإنتاجية تحيل على الكتابة.

لقد تمّ تشويش نظام هذه العلامة اللغويّة وأعيد تشفيرها بتشفير فني يستند على ثقافة مجتمعيّة (سحر الإغراء والمتعة العاجلة)، ومن ثمّ أصبح هذا التمثيل أكثر تعقيدًا وانفتاحًا في إشارته إلى مدلوله.

المبحث الثالث: الذئب والفضاء السيموطيقي للسلطة

المطلب الأول: الذئب والكتابة: عَوْدٌ على بدء :

إنَّ حضور علامة الذئب، مع ما تقتضيه من دلالات عُرْفِيَّة تتَّسم بالوحشيَّة والغدر والقسوة، في نصٍّ يستضيف الأنثى ويحتفي بالحبِّ، لهُوَ حضورٌ ينتهك المعايير التي بوساطتها نفذ القارئ إلى القراءة. كما أنها تقطع توقعه وأفق انتظاره "horizon d'attente"، مقترحة عليه أفقًا جديدًا ناتجًا عن تفاعل ديناميكي بينه وبين النصِّ أثناء القراءة.

إنَّ مفهوم "أفق الانتظار" يستند إلى ثلاثة عوامل أساسية، هي:

- التجربة السابقة التي يمتلكها القارئ عن الجنس الأدبي الذي ينتمي النصُّ إليه.
- قدرة العمل على التناص، وعلاقته بغيره من النصوص.
- التعارض بين اللغة الشعرية ولغة الممارسة، وبين العالم التخيلي وعالم الواقع اليومي.

ومن هنا، فإنَّ تجربة القارئ وخبرته الأدبية، إلى جانب مرجعيَّاته الثقافية، ستؤدِّي دورًا محوريًّا في فهم هذا النوع من النصوص؛ ذلك لأنَّ القارئ لا ينفذ إلى النصِّ معزولًا ووحيدًا، بل ينفذ إليه بوساطة ذاكرته القرائية السابقة، والمترسبة في لا وعيه، والتي تستنفر مخزونه المعرفي والثقافي، مكوِّنةً أفق توقعه.

ولرصد مفارقة حضور الذئب في محضر الأنثى، اخترنا النصَّ الآتي:

"المليكَةُ ذاتُها

أخرجُ من غُزلةِ الذهبِ مبعوثًا في مليكةٍ يلدُّ لها اللهوُ بسفراءِ الوحشة،

فتمنحُ كلَّ قتيلٍ قميصًا يشفُّ عن قلبٍ يشتعلُ بها.

سليلةُ البدو الشاهقةُ، من أين لها كلُّ هذا الجحيمِ المكبوت

المليكَةُ ذاتُها راعيةُ النيازكِ سيِّدةُ المجزَّاتِ

سهرتُ عند شرفتها لئلا يخالجها شكُّ في الحبِّ.

المليكَةُ ذاتُها

تنتخبني مثل فتنةٍ تتماثلُ للنوم.

تطلق حريزها في موضع النحر فتطفر المرايا مثل أطفال يطلعون من بهجة الجسد.

تتقمص شهوة اللثم، ذئبة في حضرة الدم

تهتف: العبيد.. لا الفرسان فقط المقاتل الوحيد أولاً.

تقمصت موهبة المكابرة

تهتف: لا أحد يهجو قبيلة إلا شاعر ينضج البراكين.

تقمصت موهبة الثلج

تهتف: الحب ليس في المغفرة، الحب جريمة الوقت، هندسة السديم طريق الحليب،

مدار الجدي، مجرات تزدهم وتزدان، والتخوم مفتوحة أمام بهجة النيازك.

المليكة ذاتها،

سليقة القبائل الشاهقة، تقمصت الشموخ، تحرس فضتها في جسد يكتنز بالأسلحة، يتكاسر
الفرسان تحت شرفتها لترمي بالوردة وتصطفي ذئبا حزيناً يحسن الهجاء والهجوم، المليكة ذات
الاسم الموصول بقهوة البدو وأسرار السهرة، من أين لها هذا الاسم الفاتن، وكيف طاب لها أن
تلهو بي متروكاً في الهمل تحت شرفتها؟

ما إن وضعت رأسي في فروها الأليف حتى اشتعل الثلج وصار القميص بهواً من اللهب

وفي زجاجة الجسد يختلج نبيذ قديم يُشرف على العسل.

نقتحم الحصن مثل كتيبة النوم، توأم الجحيم

نتحاجز ونتكاسر ونُشرف على الملك⁽¹⁾.

يرى أمبرتو إيكو (Umberto Eco) إن النص آلة كسولة تتطلب من القارئ أن يقوم
بعمل تعاوني لكي يملأ الفضاءات غير المقولة، أو المقولة من قبل وبقية بيضاء⁽²⁾.

ويشير إيكو من خلال هذا التعريف إلى أن النص كائن ناقص، ويصفه بأنه "نسيج
فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها"⁽³⁾.

ألا وإن الكاتب، وهو يبني نصه وينشئ فضاءاته البيضاء، ليفترض وجود قارئ نموذجي.
وإن عليه، بوصفه مرسلاً، أن يؤسس لهذا القارئ النموذجي، بوصفه مرسلاً إليه، كفاءة موسوعية
تمكّنه من التعاون التأويلي لملء تلك البياضات، وذلك بمساعدة إشارات مبنوثة في النص.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص353.

(2) منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، دار نينوى، سوريا، الطبعة الأولى 2016م، ص106.

(3) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة الأولى 1996م، ص63.

يقوم فعل القراءة على التفاعل الديناميكي بين النصّ والقارئ. لذا، فإنّ ملء فجوات النصّ يشكّل مصداقاً أساسياً لتمازج النصّ الأدبي وتفاعله مع قارئه، وذلك عبر تفعيل آليات التأويل.

إنّ هذه العملية التفاعلية تسمح للقارئ بالكشف عن الخفي من خلال الجليّ في البنية النصّية، أي "السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، واكتشاف ما لم يقله النصّ من خلال ما يقوله بالفعل"⁽¹⁾.

ومن هنا، سنتخذ وضع قارئ نموذجي لكي نحين المعاني الممكنة في النصّ السابق، ونملأ البياض المتعدّد فيه، لنصل إلى ما لم يُقل فيه بوساطة ما قيل.

المطلب الثاني: الكتابة في ضيافة البياض:

ينطلق القارئ في مبادرته التأويلية للنصّ من الإشارات المتاحة إليه، والتي بإمكانه إدراكها أثناء تعامله مع النصّ، وصولاً لاكتشاف الغامض فيه بوساطة سدّ الفراغات وملء البياضات.

ويمكن تتبّع بعض المقولات التي اقترحها الألماني رولف كلوبفر (Rolf Klopfer) لتحديد البياض، ومن ثم السعي لملئها وصولاً إلى إكمال النصّ الناقص، وهي:

- كل مكانٍ أو نقطة نصّية في النصّ يحسّ القارئ فيها بنقصٍ أو خللٍ لسببٍ من الأسباب. كالتعمّد إلى إسكات شيء ما، لتفعيل مشاركة القارئ: ويمكن التمثيل لذلك من خلال النصّ بالتحول المفاجئ وغير المبرّر من الملكية تجاه الذنب. فالقارئ يشعر بفقدان حلقةٍ ما تمثّل سبباً منطقيّاً لتترك الملكية للذنب الحزين بعد اصطفائها واختيارها له: "يتكاسرُ الفرسانُ تحت شرفتها لترمي بالوردة وتصطفي ذنباً حزيناً يحسُّ الهجاء والهجوم... من أين لها هذا الاسمُ الفاتئ، وكيف طاب لها أن تلهو بي متروكاً في الهمل تحت شرفتها؟".

- كل مكانٍ أو نقطة نصّية في النصّ يتعرّش القارئ فيها بدلالاتٍ متعارضة ومتناقضة: كالتناقض الذي نقرأه بين الجملتين: "المليكَةُ ذاتها تنتخبني"، "يتكاسرُ الفرسانُ تحت شرفتها لترمي بالوردة وتصطفي ذنباً حزيناً"، والجملتين: "كيف طاب لها أن تلهو بي متروكاً في الهمل تحت شرفتها؟"، "ما إن وضعتُ رأسي في فروها الأليف حتى اشتعلَ الثلج".

(1) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة السابعة 2005م، ص36.

يخفق القارئ في تحديد دلالة نهائية لهذه الجمل المتناقضة. ففي الوقت الذي يدرك فيه إنَّ الملكية قد انتخبت السفير، واصطفت الذئب الحزين واختارته لها، يصطدم بدلالة أخرى تلغي هذه الدلالة؛ فالمليكة تلهو بالسفير، وقد تركته وحيداً في الهَمَل تحت شرفتها! كما أن دلالة لهُو الملكية بالسفير وتركه في الهَمَل تتعارض مع دلالة الاجتماع بها ووضع الرأس في فروها الأليف، كما يتضح من الجملة: "ما إن وضعت رأسي في فروها الأليف حتى اشتعل الثلج".

- كل مكانٍ أو نقطة نصية في النصّ تتدرج في أفقٍ مرجعي كثيفٍ لا يمكن للقارئ أن يعطيه دلالة واحدة: إنَّ النصّ السابق يتحدّث عن أنثى مجهولة الهوية. يُشار إليها باسم "المليكة" حيناً، وبضمير الغائب حيناً آخر.

كثيراً ما يستخدم قاسم حدّاد في تجربته الشعرية مشتقات الحبّ والمحبة رموزاً وأقنعة وإيحاء، "فهي كثيراً ما تدور في شعره حتى على مستوى الأنثى - الرمز"⁽¹⁾. لذلك، فإنّ حضور الأنثى - الرمز في النصّ يمثل حضوراً مبهماً، ويحمل دلالاتٍ متعدّدة، كل دلالة منها تمثّل فرضيةً ممكنة ومشروعة. وهنا يكمن دور القارئ النموذجي في تحيين مختلف المعاني لكل ما يريد النصّ أن يقوله.

إذا كان النصّ شبكة من العلامات، وكأنّها ناقصاً يعجّ بالرموز والبياضات، فإنّ على القارئ النموذجي أن يتفاعل معه لإكماله، وذلك عبر فكّ هذه الرموز وملء هذا البياض. ولا يتحقّق ذلك إلا باستعانة القارئ النموذجي بموسوعته وترسانة أفكاره وقراءاته، إلى جانب مخزونه المعرفي والثقافي.

ولخوض هذه المغامرة التأويلية، يقترح إيكو أيضاً الاستعانة بمفهوم المدار "topic"، وهو أداة ميتانصية يرتكز عليها القارئ في تحيينه للنصّ. فبوساطة المدار يمكن السيطرة على السيميوزيس واختزاله. كما يمكن توجيه مسار التحيينات وإدارتها.

بناءً عليه، سنستعين بالميتانص "Métatextualité" إلى جانب المناص "Paratextualité" بوصفهما متعاليات نصية "Transandances" تستثير ترسانة أفكار القارئ النموذجي ومعارفه لكشف علاقة النصّ الصريحة أو الضمنية مع النصوص الأخرى، وصولاً إلى تحيينه عبر فكّ رموزه وملء بياضه.

(1) أحمد المناعي، علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قلب الحب للشاعر قاسم حدّاد، الرابط: <http://www.ghaddad.com/ar/e-xperience/artical-16.asp>، بتاريخ: 2024-6-23م.

ويُعنى المناص، بوصفه نوعاً من المتعاليات النصّية، بأطراف النصّ، حيث يحيل على المعرفة بعلاقة النصّ مع ما يحيط به.

لذا، فإنّ من أهمّ العتبات المحيطة بالنصّ هي عتبة العنوان. فالعنوان "ضرورة كتابيّة"⁽¹⁾، كونه يعدّ "نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلاليّة، وأخرى رمزيّة، تغري الباحث بتتبّع دلالاته، ومحاولة فكّ شفراته الرامزة"⁽²⁾.

تشكّل العناوين نصوصاً موازيّة تحدّد مسار القراءة. لهذا، لم يعدّ العنوان، مع صغر حجمه، مجرد فضلة لغويّة للعمل الأدبي، ولكنه "يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكّن"⁽³⁾.

ألا وإنّ فعالية القراءة لتبدأ بالعنوان. ولقد يعني هذا إنّ العنوان "رسالة لغويّة تعرّف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها"⁽⁴⁾.

إذن، يمارس العنوان، بوصفه عتبة أوليّة، عمليّة إضاءة للنصّ الذي يتصدّره للكشف عن روحه، حيث "يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النصّ ودراسته. وهنا نقول إنه يقدّم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النصّ وفهم ما غمض منه"⁽⁵⁾.

وبناءً على ذلك، فإنّ الوظائف المتعدّدة التي يؤديها العنوان، كالتعيين والإيحاء والوصف والإغواء، تعكس أهميّة إحاطة القارئ به والوقوف عنده.

وبالعودة إلى النصّ نجد العنوان الآتي: "المليكّة ذاتها". و"المليكّة" معجمياً مشتقة من المُلْك والتملّك. ويمكن القول إنّ الدلالة المعجميّة لمفردة "المليكّة" تقود إلى حقل التملّك والتروّس، إلى جانب التسلّط والسيطرة والهيمنة جسداً وروحاً.

وعلى المستوى النحوي والصرفي للعنوان، فإنّ "مليك" على وزن "فَعِيل" بفتح الفاء، وهي صفة مشبّهة من الفعل "مَلَك" تدل على الثبوت. وفي عنوان النصّ (المليكّة ذاتها) جاء الاسم مؤنثاً ومعرّفاً بـ "ال التعريف"، لكنه على المستوى النحوي يقوم على آليّة الحذف، حيث لا يكمله مسند إليه (خبر).

(1) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998م، ص15.

(2) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، الطبعة الأولى 2001م، ص33.

(3) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص10.

(4) بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، لبنان، الطبعة الأولى 2002م، ص34.

(5) محمد مفتاح، ديناميّة النصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة الثانية 1990م، ص72.

وإذا كان الحذف في العنوان يترك ثغرة تصدم القارئ بخلق فجوة تؤدي إلى غموض دلالي، فإنّ هذا الغموض تزداد حدّته مع وجود التوكيد المعنوي، والمتمثّل في لفظ "ذاتها".

إنّ التوكيد المعنوي يستخدم لرفع التوهّم عن الذات، إلا أنّ ذات المبتدأ (المليكَة) ذاتاً غامضة أساساً بفعل الحذف. فكان من شأن التوكيد المعنوي، والحال كذلك، أن يؤكّد غموض الغامض ويزيده غموضاً والتباساً.

وعلى المستوى الوظيفي للعنوان، فيمكن القول إنّ "النقص الدلالي الذي يجتاح العناوين بحذف الخبر من شأنه أن يحقّق الوظيفة الاستراتيجية للعنوان، باستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته؛ ولذلك يعدّ الحذف خاصيّة مكوّنة للعنوان"⁽¹⁾. كما أن الحذف يؤدي وظيفة الإغراء، التي تجذب القارئ "وهذا لا يتحقّق إلا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة، تركيباً ودلالة ومجازاً"⁽²⁾.

وأما على المستوى التركيبي، فإنّ المتأمل في عنوان "المليكَة ذاتها" سيجده عنواناً ملفوظاً وصريحاً، بمعنى إنه جزء من المتن، مأخوذاً من بنيته التركيبية دون تغيير، حيث يتكرّر في النصّ، حرفياً ودلالياً، ثلاث مرات: "المليكَة ذاتها، راعية النيازك"، "المليكَة ذاتها تنتخبني"، "المليكَة ذاتها، سليلَة القبائل الشاهقة".

ولقد يُعدّ العنوان الصريح المنتزع من بنية النصّ مباشرة "مفتاحاً تأويلياً يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النصّ الداخلي والخارجي ربطاً يجعل من العنوان الجسر الذي يمرّ عليه"⁽³⁾.

ومن هنا، يعمد الكاتب في نصّ "المليكَة ذاتها" إلى تأسيس علاقة بين النصّ والعنوان، بوصفه عتبة نصّية تعمّق علاقة القارئ بالنصّ؛ فهذا العنوان يحمل دلالات كبيرة تكشف عن التملك والسلطة والتي سيكشف عنها النصّ نفسه، إلى جانب السيطرة والهيمنة جسداً وروحاً.

وإذا صحّ ذلك، فإنّ دلالة التملك والسلطة "تشكّل البؤرة أو المركز الذي تدور حوله محاور النصّ، ومنه تتوالد معانيه وتتناسل دلالاته"⁽⁴⁾، وهذا يعني أنّ العنوان في هذا النصّ يقوم بأداء وظيفة إيحائية، إلى جانب الوظيفة الإغرائية.

(1) خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية، دار التكوين، سوريا، الطبعة الأولى 2007م، ص314.

(2) نفسه، ص309.

(3) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، الطبعة الأولى 2004م، ص25.

(4) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص93.

وأما على مستوى الميتانص، فإنه يُعنى بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصًا بنص أو بنصوصٍ أخرى، تلميحًا أو تصريحًا.

ومن هنا، "يصبح همّ القارئ هو البحث عن شظايا وبقايا نصوص عابرة تسمح له بجسّ نبض النصّ، باحثًا عن ثغراتٍ يتسلّل منها إلى الداخل"⁽¹⁾؛ وذلك باللجوء إلى مفهوم الميتانص لضمان استمرار العملية التأويلية.

وبالعودة إلى جملة نصوص قاسم حدّاد، نجد إنّ نصّ "المليكّة ذاتها" يفتح على نصوص أخرى يتكامل معها دلاليًا، وإن كان يبدو للوهلة الأولى نصًا مستقلًا.

يقوم نصّ "المليكّة ذاتها" على رمز الأنثى "المليكّة" المتعالية والجالسة على عرش المكابرة، التي تغوي المُولع بها وتسرف في إغوائه واللّهو به. الباردة التي تكوي عاشقها فتشعل فيه نار الشوق واللهفة لانتخابه من بين الآخرين، ولكنها تتركه هملاً وساهراً تحت شرفتها.

ولقد يجد المتأمل إنّ سمات هذه الأنثى ترد في نصوص متعدّدة في تجربة قاسم حدّاد. ولنا أن نستدلّ على ذلك بنصّي "في حضرة المليكّة" و"منذ بنات آوى". كما يمكن أن نستدلّ على تكامل هذا النصّ دلاليًا مع عدّة مقاطع تدرج تحت نصّ "فهرس المكابرات"، كالمقطع الآتي: "لماذا تجلسين هناك في عرش المكابرة وتتركين شخصًا هملاً في العشق، ترتعد فرائضه كلما تذكر ملكةً تكنز فضتها في قصعة الجسد، وتلهو بالذهب منهمرًا تحت شرفتها"⁽²⁾.

إنّ سمات هذه الأنثى "المليكّة" تتطابق مع سمات الكتابة كما اتضح سابقًا. وإنّ القارئ لنصوص قاسم حدّاد ليلحظ احتفاءً بالغًا بفعالية الكتابة، وما يتصل ببواعثها الداخلية كهواجس القلق والمعاناة أثناء ممارسة هذه الفعالية.

ومن هنا، تتكشف لنا تقنيّة الميتانص، كمظهر من مظاهر حديث الكتابة عن نفسها، إذ لا تكتفي الكتابة بالحديث عن الحياة، ولكنها تتحدّث عن ظروف ممارستها، ومعاناة من يمارسها.

(1) حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2012م، ص19.

(2) قاسم حدّاد، الأعمال الشعرية، ص270.

المطلب الثالث: الذئب بين دلالة المُحِب ودلالة المحبوبة:

يستعرض نصّ "الملیكة ذاتها" قضية الكتابة بوساطة الكتابة نفسها، وموقع الكاتب فيها، حيث تتحوّل اعترافاته إلى سجّل تحليليّ تقدّم تفسيراً شاملاً لفعل الكتابة.

يفضح سجّل الاعترافات هذا علاقة حُبّ من طرفٍ واحدٍ لا يتوقعها القارئ بين الكاتب/المُحِب، والكتابة/المحبوبة؛ فالمُحِب ساهرٌ عند شُرْفَةِ المحبوبة "لئلا يخالجها شكّ في الحب". إلا إنّ هذه المحبوبة لا تُعيره أي اهتمامٍ فيظنّ "متروكاً في الهَمَل تحت شرفتها".

إلى جانب هذه العلاقة، يرصد النصّ أيضاً علاقة إغراءٍ ولهو. فالمحبوبة "يلذّ لها اللهو بسفرٍ الوحشة". كما أنّها تصطفي وتتخبّ تارةً، وتكابر وتتزكّ في الهَمَل تاراتٍ أخرى.

وإذا ما أردنا تحريّ الدقّة في وصف العلاقة التي يرصدها النصّ بين الكاتب/المُحِب، والكتابة/المحبوبة، فيمكن القول إنّها علاقة قائمة على هوى السلطة، وهي الدلالة التي لا تتفكّ عن دلالة التملّك (الملیكة)، والتي تشكّل بدورها الدلالة الرئيسيّة التي يقوم عليها النصّ بكامله وتتوالد منه معانيه ودلالاته بدءاً من العنوان.

- الخصائص التركيبية للسلطة:

تقدّم معاجم اللغة السلطة بوصفها "القدرة والملك، ويشير الفعل منها على التسلّط ومنه: تسلّط الأمير على البلاد حكمها وسيطر عليها، وتسلّط القوي على الضعفاء، تغلب عليهم وقهرهم، وتسلّط تمكّن وتحكّم، وسلط عليهم وقهرهم، وسلط الله عليهم سلطاناً جباراً: غلبه عليهم وجعل له عليهم السطوة والتغلب والقهر" (1).

كما تعرّف الموسوعة العالمية السلطة بأنها "القدرة على الحصول على نوع من السلوك من لدن من يخضعون لها، بدون اللجوء إلى الضغط المادي" (2).

(1) حسن سعيد الكرّمي، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر، لبنان، الطبعة الأولى 1991م، ج2، ص373.

(2) Baroque, A, *encyclopédie universelle*, volume 2, Editeur, Paris, 1979, Ed, P.U.F (2).

أمّا في علم النفس، فتُعرّف السلطة بأنها "تلك القدرة التي يمتلكها فرد معيّن يحتل وضعيّة تراتبيّة معينة داخل تنظيم خاص في الحصول من لدن معاونيه، أو التابعين له على الخضوع والالتزام بالمعايير المفروضة وطاعة الأوامر، وهذا دون اللجوء إلى العنف، مع الاكتفاء فقط بالعقوبات الإيجابيّة أو السلبيّة التي يحدّدها التنظيم" (1).

أمّا في العلوم الاجتماعيّة فالسلطة تعني "قدرة أشخاص أو مجموعات على فرض إرادتهم على الآخرين، إذ يستطيع الأشخاص ذوو النفوذ، إنزال عقوبات، أو التهديد بها، على أولئك الذين لا يطيعون أوامرهم، أو طلباتهم" (2).

وفي القاموس الفلسفي يعرف أندريه لالاند (André Lalande) السلطة بأنها "مرادفة لكلمة قوة وقدرة puissance أي القدرة أو الملكة الطبيعيّة للفعل (...) وهي ملكة قانونيّة أو أخلاقيّة، أي حق القيام بشيء ما، كأن نقول إن رئيس المحكمة الجنائيّة يتمتع بسلطة تقديرية تخوّله أن يأخذ على مسؤوليته كل ما يعتقده مفيداً لاكتشاف الحقيقة" (3).

ومن هنا، فالسلطة مفهوم يشير إلى القدرة والنفوذ. ويضمّ هذا المفهوم عدّة أشكال من السلطات (4):

1- السلطة النفسيّة أو العقليّة: وهي ما يطلق عليها اسم السلطان الشخصي، ويتمثّل في قدرة الشخص على فرض إرادته على الآخر، نظراً لقوة شخصيته وشجاعته، وقدراته العقليّة المتفوقة.

2- السلطة الشرعيّة: وهي السلطة المعترف بها في القانون، كسلطة الوالد والحاكم والقائد.

3- السلطة الدينيّة: وهي مستمدّة من الوحي الذي أنزله الله تعالى على أنبيائه، ومن سنن الرسل، وقرارات المجامع الدينيّة المقدّسة، واجتهادات الأئمة.

4- سلطة الأجهزة الاجتماعيّة: كالسلطة السياسيّة، والسلطة التربويّة، والسلطة القضائيّة.

أمّا ميشيل فوكو فيقدّم تعريفاً مختلفاً للسلطة بوصفها علاقة قوي؛ وذلك لأنها ممارسة في حدّ ذاتها. فالسلطة لا تُمنح ولا تؤخذ ولا يتمّ تبادلها، ولكنها تُمارس فقط.

(1) Hinniette Bloc, j. fleny. S. Moscovici. M. Renchlin et autres, **grand dictionnaire de la psychologie**, (1) Paris, 1991, Ed Larousse, p:91.

(2) الموسوعة العربيّة العالميّة، مجموعة من المؤلفين، مؤسسة أعمال الموسوعة، الرياض، الطبعة الثانية 1999م، ج13، ص55.

(3) أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطبعة الثانية 2001م، المجلد1، ص1011، 1012.

(4) انظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 1982م، ص670.

ويوضح فوكو مفهومه المختلف للسلطة بالقول: "بكلمة سلطة لا أعني مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تضمن خضوع المواطنين في إطار دولة ما. كذلك لا أعني كلمة سلطة نمطاً من الإخضاع... وأخيراً لا أعني بكلمة سلطة نظاماً عاماً من جهة الهيمنة، يمارسه عنصر أو مجموعة على عنصر آخر أو مجموعة أخرى" (1).

وبعد أن يسقط فوكو كل هذه الاعتبارات من مفهوم السلطة، يبين مفهومه الجديد للسلطة بالقول: "بكلمة سلطة يبدو لي أنه يجب أن يفهم قبل كل شيء تعدد موازين القوى المحايثة للمجال التي تمارس فيه... كلمة سلطة تعني أيضاً الدعم الذي تلقاه موازين القوى هذه في بعضها بعض بحيث تشكل سلسلة أو نظاماً، أو بالعكس، التفاوتات أو التناقضات التي تعزل بعضها عن البعض الآخر. وأخيراً تعني كلمة سلطة الاستراتيجيات التي بواسطتها تفعل موازين القوى فعلها" (2).

بناءً على ذلك، يمكن ملاحظة عدّة خصائص لمفهوم السلطة عند فوكو:

- 1- إنّ السلطة محايثة للمجال الذي تُمارس فيه؛ فهي ليست ثابتة ومستقرة في مكان واحد ويمارسها شخص أو جهة واحدة، بل هي سلطة متنوعة ومنتشرة عبر كامل الجسد الاجتماعي، بمعنى أنها شاملة لجميع الجهات فالأطفال في المدرسة خاضعون للسلطة، والأبناء في المنزل، والعمّال في المصانع... إلخ.
- 2- إنّ السلطة "حاضرة في كل مكان، ليس لأنها تمتاز بتجميع كل شيء ضمن وحدتها التي لا تقهر، بل لأنها تنتج ذاتها في كل لحظة، في كل نقطة" (3)، في الأسرة وفي المدرسة وفي المحكمة وفي العمل... إلخ.
- 3- إنّ السلطة لا تمتلكها طبقة أو فئة معيّنة فهي ليست ملكاً لأحد بصفة نهائية ومطلقة، وإنما هي ممارسة في الواقع، تعبّر عن علاقات قوى قد تكون منسجمة مع بعضها البعض وقد تكون متناقضة فيما بينها، تحكمها علاقات استراتيجية، كما تتميز بالصراعات الدائمة والمستمرة.
- 3- لا وجود لمهيمن ومهيمن عليه؛ فالبحث في السلطة يكون من الأسفل وليس من المركز أي من الأعلى، فلا هرمية عمودية للسلطة. بل يجب البحث عنها في أسفل المجتمع، في الجامعة والمصنع والمستشفى والسجن والشارع... إلخ.

(1) ميشيل فوكو، إرادة المعرفة، ترجمة: مطاع صفدي، جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، ص101.

(2) نفسه، ص101.

(3) نفسه، ص102.

تُمارَس السلطة في تصوّر فوكو في تلك الأمكنة الصغيرة التي تمسّ حياة الإنسان وترتبط بانشغالاته؛ ولذلك هي سلطة مجهرية ومجرّدة، وبقول آخر: "هي سلطة لا ترى ولا تتكلم، فهي فارة لا تُرى بوضوح إلا في المتاهات والممرّات الأرضية، وداخل جحرها المتعدّد المنافذ. إنها تمارس نفسها كسلطة انطلاقاً من نقط لا حصر لها. تمارس نفسها في خفاء" (1).

ومن هنا، أطلق فوكو مفهوم ميكروفيزياء السلطة (micromecanique du pouvoir)، أي "عدم وجود سلطة واحدة، وإنما هناك سلطات عديدة منتشرة على الجسد الاجتماعي ومصحوبة بمقاومات في كلّ شكل من أشكال السلطة القائمة" (2).

يمكننا القول إنّ فوكو لم يبحث عن السلطة في مكان واحد، بل بحث عنها في مختلف الأمكنة والعلاقات الاجتماعية؛ وهو ما يجعلنا ننظر إليها كاستراتيجية تتجاوز أنماط التملك والتحرّيم والمنع، وتمتّز بكل كثافة وعمق المجتمع، كما لا ينحصر أفقها في نظام الدولة أو الطبقة أو القانون (3).

ومن هنا، يشير بدر الدين مصطفى إلى أنّ "السؤال: ما السلطة؟ أو ما مصدرها وأصلها؟ هو سؤال في غير محله، والأجدي أن نتساءل عن الكيفية التي تتحقّق بها أو كيف تُمارَس نفسها وتظهر إلى الفعل (...) إنّ السلطة ليست متاعاً يُكتسب. إنها ليست (شيئاً) يُحصّل عليه ويُنتزع أو يُقسّم، شيئاً نحتكره أو ندعه يفلت من أيدينا. السلطة استراتيجية تُمارَس" (4).

يرى فوكو أنّ مفهوم السلطة لا يتحقّق إلّا بوساطة أساليب استراتيجية، ويعني بها "الأساليب المستخدمة في مجابهة ما لحرمان الخصم من وسائله القتالية وإرغامه على الاستسلام، والمقصود حينئذ هو الوسائل المعدّة لإحراز النصر" (5). تسعى السلطة إلى تحقيق أهدافها بوساطة جملة من الإجراءات والمراوغات والحيل بعيداً عن ممارسات العنف والقمع؛ ذلك لأنّ "مفاعلهما التسلّطية لا تعزى إلى تملك، بل إلى استعدادات، وإلى مناورات، وإلى تكتيكات، وإلى سير عمل" (6).

(1) جبل دلوز، المعرفة والسلطة (مدخل إلى قراءة فوكو)، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1987م، ص 89.

(2) الزواوي بغورة، الخطاب: بحث في بنيته وعلاقته عند ميشيل فوكو، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2015م، ص 237.

(3) ابن داود عبدالنور، المدخل الفلسفي للحدثات، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2009م، ص 294.

(4) بدر الدين مصطفى، دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2018م، ص 42، 41.

(5) الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص 234.

(6) ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، ترجمة علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، ص 64.

ومن هنا، وبالعودة إلى نصّ "المليكَة ذاتها"، ينبغي أن نبني تحليلنا للسلطة فيه على دراسة تقنيّات وتكتيكات الهيمنة. ومن أبرز هذه التكتيكات هي الخطابات؛ "الخطابات هي عناصر أو كتل تكتيكيّة في حقل علاقات القوى" (1).

يشكّل الخطاب أحد العناصر المهمة التي تعتمد عليها السلطة، فالخطاب يحمل السلطة وينتجها في ذات الوقت. وكما يُستخدَم الخطاب كأحد التكتيكات السلطويّة، فإنه يَستخدِم هو نفسه تقنيّات تجعله يشكّل إحدى الممارسات السلطويّة المهمة. ويقتضي التحليل الوقوف عند العلاقات القائمة بين العناصر، والكشف عن الإرادة الفاعلة فيها.

إنّ خصوصيّة الخطاب السلطوي تكمن في أنه "لا يفعل فعله الخاص إلّا شريطة أن يُعترف به كخطاب نفوذ وسلطان" (2)، أي أن الخطاب لا يحكم سلطته ويحكم إلّا بمساعدة واعتراف من يحكمه. وهذا الاعتراف لا يتم إلّا عبر شروط خاصة (3):

1- ينبغي أن يصدر الخطاب عمّن سُمح له بأن يلقيه. أي عن ذلك الذي أُعترف له بأنّه أهْلٌ لأن يلقى هذا النوع من الخطابات، وأنه كفء جدير بذلك، وإلّا فسيكون الخطاب السلطوي عرضة للفشل إذا لم يكن صادرًا عمّن لا يملك سلطة هذا الخطاب. ويتجلّى ذلك في النصّ في المليكَة/ الكتابة؛ فهي صاحبة النفوذ والسلطة والجديرة بهذا الخطاب، وذلك باعتراف المُبدع/ الشاعر الذي تُمارس عليه سلطتها: "سليّة البدو الشاهقة، من أين لها كلّ هذا الجحيم المكبوت، المليكَة ذاتها راعية النيازك سيّدة المجرّات".

2- ينبغي أن يُلقى الخطاب السلطوي أمام المتلقي المعني به. ويتجلّى في النصّ في المُبدع/ الشاعر الذي انتخبته الكتابة ليمارسها:

"أخرج من غزلة الذهب مبعوثًا في مليكَة يلدُّ لها اللهو بسفراء الوحشة...
سهرت عند شرفتها لئلا يخالجها شكٌّ في الحب.
المليكَة ذاتها تنتخبني مثل فتنة تتماثل للنوم".

(1) ميشيل فوكو، إرادة المعرفة، ص 109.

(2) بيري بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب - الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 2007م، ص 60.

(3) نفسه، ص 60.

3- ينبغي للخطاب أن يلتزم بالقوانين الخاص بإنتاجه. أي بقوانين اللغة الصادرة عنه والقوانين الخاصة بنوعيته بوصفه خطاباً سلطوياً:

تتقمصُ شهوة اللثم، ذئبةً في حضرة الدّم
تهتفُ: العبيد.. لا الفرسانُ فقط المقاتلُ الوحيدُ أولاً.

تقمصتُ موهبةً المكابرة
تهتفُ: لا أحد يهجو قبيلةً إلا شاعرٌ ينضحُ البراكين.

تقمصتُ موهبةً الثلج
تهتفُ: الحبّ ليس في المغفرة، الحبّ جريمة الوقت، هندسة السديم طريق الحليب،
مدارُ الجدي، مجرّات تزدحم وتزدان، والتخوم مفتوحة أمام بهجة النيازك".

يمارس الخطاب السابق بوصفه إحدى الممارسات السلطوية عدّة تقنيات لإتمام مهمته، فالإرادة الفاعلة فيه/ الكتابة تسعى إلى تحقيق أهدافها بوساطة جملة من الإجراءات والمراوغات السلطوية بعيداً عن ممارسات القمع المباشر. ومن هذه التقنيات هي تقنيّتي الأمر والنهي اللذين يشاركان إلى وضع سلطوي مباشر يتعلّق بطلب الفعل وطلب الكفّ.

يمكننا القول من خلال فرضيّة تأويليّة مشروعة دلاليّاً، إنّ النهي والأمر يتجلّيان في الخطاب ممزوجين بتقنيّة الحذف: "تهتفُ: العبيد.. لا الفرسانُ فقط المقاتلُ الوحيدُ أولاً"، وذلك بتقدير: العبيد، لا، لا يدخلوا، الفرسانُ فقط. ولیدخل المقاتلُ الوحيدُ أولاً. ولعلّ في البياض الفاصل إشارة على وجود هذا المحذوف.

ويرى غولد شليغر (Goldschläger) أن صيغة الأمر "تشير إلى وضع سلطوي مباشر، ذلك أن استعمالها يقيم علاقة اجتماعيّة بين المتكلمين: يصدر الأول الأوامر، وينصاع لها الثاني، ولا تغيّر الصيغة المهذّبة أو الأدوات الأسلوبية من موقع الإثنين، فالأول يمتلك السلطة، وينسحق الثاني ككائن مفكّر... كما أن الجواب الوحيد المقبول هو الفعل المطلوب"⁽¹⁾.

ومن الممارسات السلطوية التي مارسها الخطاب أيضاً هي تقنيّة العلامة المحدّدة التي لا تقبل التأويل؛ ذلك لأنّ المتلقي إذا حصل "على علامة ناقصة أو محدّدة، أو غير قابلة للتأويل، فإنه لا يقوى على المناقشة. هكذا كلما تقلّصت الرسالة الدلالية، إلا وزادت قوتها وقدرتها على

(1) آلان غولد شليغر، نحو سيمياء الخطاب السلطوي، ترجمة: مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، العدد 5، أبريل 1987م، ص135.

الإقناع. إنّ السلطة مؤسّسة على السكوت، لا على الحوار" (1). وهو ما يتجلى في الخطاب من خلال هتاف الإرادة الفاعلة/ الكتابة: "تهتف: لا أحد يهجو قبيلةً إلا شاعرٌ ينضجُ البراكين".

يمكننا القول أخيراً، إنّ هتاف الإرادة الفاعلة/ الكتابة السابق، بالإضافة إلى كونه ممارسة سلطوية، يمثّل في حدّ ذاته سلطة تُضاف إلى سلطتها، ألا وهي سلطة المعرفة؛ "فالمعرفة لها سلطة، كما أن السلطة لها معرفة. تنتج السلطة معارف، وتؤدي إلى تراكم المعلومات والمعرفة، وتستخدم هذا التراكم المعرفي من أجل مزيد من ممارسة السلطة (2)".

وبحسب تعبير فوكو فإنّ "السلطة والمعرفة تقتضي إحداهما الأخرى، وإنّه لا توجد علاقة سلطة بدون تأسيس مناسب لحقل معرفة، وأنه لا توجد معرفة لا تفترض ولا تقيم بذات الوقت علاقة سلطة" (3).

ومن هنا، يمكننا القول إنّ الفضاء الذي تُمارس فيه الكتابة هوى السلطة هو الفضاء المعرفي؛ وذلك بوصفها شكلاً من أشكال إنتاج المعرفة/ الحقيقة.

ولكن يبقى السؤال أخيراً، هل مارست الملكية/ الكتابة في النصّ سلطة شرعية صادرة عن جهة جديرة بهذه السلطة، أم أنها مارست تسلّطاً عبر السيطرة القسرية والجبرية والإسراف في السلطة، وفق تعريف دينكن (Duncan Mitchel) للتسلّط؟ (4)

وإذا كانت الكتابة قد مارست سلطة شرعية وفعالة، وذلك باعتراف الخاضع لها (المُبدع/ الشاعر) كما تبين سابقاً، فلماذا هذا القلق النفسي المصحوب بالخوف والتوتر، وما سبب الشعور بالاضطهاد وأداء دور الضحية المخدوعة من قبل المُبدع/ الشاعر: "تصطفي ذنباً حزيناً... من أين لها هذا الاسم الفاتن، وكيف طاب لها أن تلهو بي متروكاً في الهمل تحت شرفتها؟"!

- الذنب والحضور الأول:

تأخذ العلاقة بين الكتابة/ المحبوبة، والكاتب/ المُحب في النصّ شكل علاقة بين "ملكية" و"فارس مقاتل". وإنّ من سمات هذه "الملكية" إنها سلبية القبائل الشاهقة، وذات الاسم الفاتن

(1) آلان غولد شليغر، نحو سيمياء الخطاب السلطوي، ص136

(2) أحمد طريبقي، فوكو ومفهوم السلطة، مجلة الأزمنة الحديثة، الرباط، العدد 9، مارس 2015م، ص115.

(3) الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، ص249.

(4) دينكن ميتشل، معجم علم الاجتماع، ترجمة: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية 1981م.

الموصول بقهوة البدو وأسرار السهرة، التي يلذ لها اللّهُو بطالبيها. تتقمّص موهبة المكابرة والشموخ، فتتهف بالفرسان والمقاتلين ليتكاسروا تحت شرفتها. فترمي بوردتها لتصطفي من تشاء. فتطلق حريرها في موضع النحر، منقمصة شهوة اللثم كذئبة في حضرة الدم.

إذن، وعند حصر سمات "الملكية" تحضر علامة الذئب حضورها الأول: "ذئبة في حضرة الدّم". تُعدّ علامة الذئب في نصّ "الملكية ذاتها" ممثلاً وفق التصوّر البيروني. ولكنّ هذا الممثل لن يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال مؤول يمنح لعلامة الذئب صحتها في التمثيل.

ويمكن القول إنّ الموضوع الديناميكي في النصّ تمثيلاً لفعل الكتابة. فمن خلال السيورة السيميائية للنصّ (سيميويزيس)، أحال الممثل/ الذئب على الموضوع/ الكتابة، وذلك عبر مؤولات جعلت هذه الإحالة ممكنة.

يقدم النصّ دلالاتٍ نسقية تمثّل مؤولاتٍ يُهتدى بها إلى الموضوع. ومن هذه الدلالات النسقية دلالات المكابرة والإغراء واللّهُو، والتي تتمثّل في الكتابة، كما اتضح سابقاً.

لذا، فإنّ "المكابرة" و"الإغراء" و"اللّهُو" تُعدّ مؤولات. وفي علاقتها بالممثل/ الذئب تكون دليلاً. وفي علاقتها بالموضوع/ الكتابة تكون خبراً.

يمكننا القول إنّ جميع المؤولات التي أحالت على الكتابة هي مؤولات ذات طبيعة هويّة، استطاعت أن تحكم انسجام النصّ عبر نظام دلالي خاص يرتبط بالمشاعر والعواطف السلبية على وجه التحديد. كما يمكننا القول إنّ هوى السلطة قام بدور المؤول النهائي في هذه السيورة التأويلية. فالذئبة التي في حضرة الدم، والتي تطلق حريرها في موضع النحر منقمصة شهوة اللثم، هي تلك الملكية، سليلة القبائل الشاهقة، وسيّدة المجزّات، وصاحبة الشموخ والسلطة والهيمنة.

لذا، فإنّ ما كان يبدو غير محدود تحوّل من خلال المؤول النهائي (هوى السلطة) إلى حركة محدودة محكومة بقوانين يفرضها سياق خاص يستدعي الانتقاء والتقليص.

ومما تجب الإشارة إليه أخيراً، هو أنّ الذات المنتجة للخطاب عندما استعانت بتمثيلات الذئب للتعبير عن الكتابة، إنما سعت للتعبير عنها على نحو متعالٍ، بعيداً عن التصورات النمطية والسلبية التي يجترّها مفهوم السلطة.

لقد رفض فوكو تلك التصورات التقليدية والسلبية للسلطة والقائمة على القمع التام، وذلك حين طوّرت السلطة من آلياتها واستراتيجياتها لتضمن السيطرة والهيمنة بأقلّ تكلفة متجاوزةً مظاهر القمع؛ "فالسلطة لا تمارس نفسها كإيديولوجيا حتى عندما تتسلط على النفوس، لا تلجأ بالضرورة إلى العنف لا تقمع في الوقت الذي تتسلط فيه على الأجساد، بل الصحيح هو أن العنف مظهر أو أثر للقوة المسلطة على شيء ما، موضوعاً كان أو كائناً، وليست تعبيراً عن علاقة السلطة أو مظهر لعلاقة القوة بالقوة" (1). ويتساءل فوكو: "إذا لم تكن السلطة دوماً سلطة قمعية، وإذا لم تكن تفعل شيئاً آخر غير أن تقول لا، فهل تعتقد حقاً أن الناس سيطيعونها؟!" (2).

ومن هنا، فإنّ السلطة في تصوّر فوكو على النقيض من ذلك، فهي سلطة ايجابية وسلطة إنتاجية، وإنّ ما يجعل السلطة تستوي في مكانها ويجعل الناس يتقبلونها، وأنها لا تتنقل عليهم كقوة تقول لا لأنها تخترق الأشياء وتنتجها، وتستخلص اللذة، وتصوغ المعرفة، وتنتج الخطاب. يجب اعتبار السلطة بمثابة شبكة منتجة تمرّ عبر الجسم الاجتماعي كله أكثر ممّا هي هيئة سلبية وظيفتها هي ممارسة القمع" (3). وهذا يعني أن السلطة لا تمثّل وجهاً قمعياً بحثاً كما نتج عن التصورات السلبية السابقة، وإنما هي سلطة منتجة في مختلف مجالات المعرفة والفرد والمجتمع، لذلك "يجب التوقف عن الاستمرار في وصف مفاعيل السلطة بعبارات سلبية من مثل: إنّ السلطة تستعبد وتقمع وتكبت وتراقب وتجرّد وتقتنع وتخفي. في الواقع إنّ السلطة تنتج؛ تنتج الواقع الحقيقي؛ إنها تنتج مجالات من الموضوعات (الأشياء) ومن طقسيات الحقيقة، والفرد والمعرفة التي يمكن أن نكوّنها عنه هي من فعل هذا الإنتاج" (4).

بناءً عليه، إنّ السلطة ليست مفهوماً سلبياً دائماً بل لها وجه آخر إيجابي يتّجه نحو الإنتاج، إنتاج الفرد والمعرفة والمجتمع والحقيقة، وهو ما تمثّله عملية الكتابة أفضل تمثيل بوصفها عملية إنتاجية وإبداعية تنتج المعرفة والحقيقة بوساطة ذات متعالية، بهدف صناعة ذوات متعالية أخرى تسكنها الفضائل النبيلة وتحركها القيم السامية. ومن هنا، فإنّ سلطة الكتابة "سلطة تنتج الواقع قبل أن تقمع، كما تنتج الحقيقة قبل أن تضفي عليها رداءً إيديولوجياً، قبل أن تجرّد أو تموّه" (5).

(1) جيل دلوز، المعرفة والسلطة (مدخل إلى قراءة فوكو)، ص 34.

(2) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، طبعة 2007، ص 63.

(3) نفسه، ص 63.

(4) ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة (ولادة السجن)، ترجمة: مطاع صفدي وعلي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، طبعة 1990م، ص 204.

(5) جيل دلوز، المعرفة والسلطة (مدخل إلى قراءة فوكو)، ص 35.

– الذئب والحضور الثاني:

وأما بالنسبة إلى "الفارس المقاتل"، فإنّ من سماته أنه فارسٌ مقاتلٌ وحيدٌ. خارجٌ من عزلته مبعوثاً في مليكةٍ تلهو به تارة، فتتركه ساهراً في الهمل تحت شرفتها تارة. وتنتخبه وتصطفيه تارة أخرى. هو شاعرٌ ينضح البراكين، وذئبٌ حزينٌ يحسن الهجاء والهجوم.

إذن، وعند حصر سمات "الفارس المقاتل"، تحضر علامة الذئب حضورها الثاني في هذا النصّ: "تصطفي ذئباً حزيناً يحسنُ الهجاءَ والهجوم". وإلى جانب علامة الذئب الأولى، تُعدّ علامة الذئب الثانية ممثلاً ثانياً في النصّ. وسيحيل على موضوعه من خلال مؤول يمنح لهذه العلامة الثانية صحتها في التمثيل.

وأما بالنسبة لموضوع الممثل الثاني، فيمكن القول إنّ الموضوع الديناميكي لعلامة الذئب الثانية يتخذ مساراً مغايراً للموضوع الديناميكي لعلامة الذئب الأولى.

وإذا كان الموضوع الأول تمثيلاً للكتابة، فإنّ الموضوع الثاني تمثيلاً للمُبدع/ الشاعر. فمن خلال سيرورة سيميائية ثانية، أحال الممثل/ الذئب الثاني على الموضوع/ المُبدع الشاعر، عبر مؤولات أخرى جعلت هذه الإحالة أمراً ممكناً أيضاً.

ومن الدلالات النسقية التي قامت بدور المؤولات، نجد دلالات الوحدة والعزلة واللهو، وهي دلالات لازمت المُبدع الشاعر، كما اتضح سابقاً. كما يمكن القول إنّ الجملة: "لا أحد يهجو قبيلةً إلا شاعرٌ ينضح البراكين" قامت بدور المؤول النهائي في السيرورة التأويلية الثانية. فالذئب الحزين الذي يحسن الهجاء والهجوم، هو ذلك الشاعر الذي ينضح البراكين في هجاء القبيلة، والمُبدع الذي يمارس الكتابة لينتج نصّاً يرفض به الواقع ويهاجمه.

ولقد تمثل الأيقونة الرمزية الثانية (الذئب/ المُبدع الشاعر) توأماً روحياً للإيقونة الرمزية الأولى (الذئبة/ الكتابة). توأمان يتبادلان أدوار الحبّ. وبتعبير النصّ، الذئبة تصطفي ذئباً. ودلالياً، الكتابة تنتخب كاتباً.

إنّ الكتابة حين ظهرت عبر تمثيل الذئب في صورة متعالية "ذئبة في حضرة الدّم"، اصطفّت لها ذاتاً متعالية تضاهيها في العلو والسمو لتمارسها وتؤديها "تصطفي ذئباً حزيناً يحسنُ الهجاءَ والهجوم"، ليصبحا بذلك مثل "توأم الجحيم"، يقتحمان حصن التجربة معاً،

ويشتركان في المصير. فإمّا أن ينتصرا معاً أو ينهزما معاً: "تقتحم الحصن مثل كتيبة النوم. توأم الجحيم. نتحاجز ونتكاسر ونشرف على الملك".

ومن هنا، فإنّ الذات المنتجة للخطاب أرادت عبر تمثيل الذنب أن تصنع لها ذاتاً حزينة ولكنها في ذات الوقت ذاتٌ جسورة وشجاعة تحسن أداء دور البطولة، وتتقن أداء دور المرشد والمُصلح، فاختارت الهجاء سبيلاً لتحقيق ذلك.

إنّ "الهجاء قصيدة تدمّ الشرّ"، وفق تعبير صموئيل جونس (Samuel Johnson)، وغايتها الإصلاح، كما يعبر دانيال ديفو (Daniel Defoe)، وهدفها تقويم العيوب، كما يرى جون درايدن (John Dryden) ⁽¹⁾.

بناءً عليه، يمكننا القول إنّ الهجاء وسيلة لتعرية الشرّ والفساد والخداع والتضليل، وهي مهمة في غاية الخطورة لا تضطلع بها إلاّ الذات المتعالية والسامية التي تمتلك الأهلّة لذلك، والممتلكة لكلّ صفات القدّيس الطاهر الذي لا يذنب، والمُصلح العليم الذي لا يجهل، والمرشد الصادق الذي لا يكذب، والبطل الشجاع الذي لا يهاب.

ويمكننا القول أخيراً، إنّ الصورة الذهنيّة الجديدة للذنب توصل مبدأ التعالي للذات المنتجة للخطاب عبر اكتساب دلالات متنوّعة كالهجاء والهجوم، وفق تعبير النصّ. وهي دلالات أُريد لها أن تدور في فلك الخير والفضيلة باختيار قصديّة الإصلاح والتقويم لها.

ومن هنا، يتضح كيف إنّ حضور علامة الذنب في نصّ يحتفي بالحبّ من جهة وبالسلطة من جهة أخرى، لهو حضورٌ ينتهك المعايير التي بواسطتها نفذ القارئ إلى القراءة. كما أنّها تقطع توقعه وأفق انتظاره، مقترحة عليه أفقاً جديداً ناتجاً عن التفاعل بين النصّ أثناء القراءة.

وما إنّ يطمئنّ هذا القارئ إلى أفق توقعه الجديد، يباغته تمثيلاً ثانٍ لعلامة الذنب يقطع هذا التوقع الجديد، ليقترح عليه أفقاً جديداً آخر ناتجاً عن استمرار التفاعل بين النصّ.

ونستطيع القول إنّ التعاون التأويلي الذي مارسه القارئ النموذجي مكّنه من تحيين المعاني الممكنة في نصّ "المليكّة ذاتها". كما مكّنه من أن يملأ البياض المتعدّد فيه، ليصل إلى ما لم

(1) لؤلؤة عبدالواحد، الحطينة ولبيد في موازاة بوب ودرايدن: الهجاء بين تراثين، صحيفة القدس العربي، العدد 9348، 27 أكتوبر 2018م. الرابط: <https://pdf.alquds.co.uk/wp-content/uploads/2018/10/Alquds-2018-10-27.pdf> ، بتاريخ 2025-1-27م.

يُقل فيه بوساطة ما قيل. كما يمكن القول، أخيراً، إنَّ تجربة القارئ وخبرته الأدبيّة، إلى جانب مرجعيّاته الثقافيّة، اضطلعت بدور أساسي في فهم النصّ، وفهم دلالة علامة الذئب بالتحديد؛ ذلك لأنَّ القارئ لم ينفذ إلى النصّ معزولاً، بل نفذ إليه بوساطة ذاكرته القرائيّة السابقة، التي استنفرت مخزونه المعرفي والثقافي، وذلك عبر مفهوم الميتانص.

الفصل الثاني:

الذئب والحرية: بين الحدث الأسلوبي و"التحوّل" الصوفي

• توطئة:

إنّ قراءة أي نصّ وفق مفهوم أفق الانتظار تمثّل مشروعًا مفتوحًا على كل الاحتمالات بحيث لا يظل ثابتًا إلا النصّ بوصفه النقطة التي ينطلق منها القارئ لبناء توقعاته، التي قد تتعدّد وتتباين تبعًا لخبرته وممارسته.

إنّ القارئ حين يشرع في قراءة نصّ جديد، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لتوقعاته وأفق انتظاره، أي أن ينسجم مع المعايير الجماليّة، التي تكوّن تصوّره للأدب. في حين أن النصّ يسعى أيضًا إلى انتهاك هذه المعايير ومخالفتها مكوّنًا أفقه الخاص، ممّا ينتج عن ذلك توتر وصراع بين الأفقيين. ويسمى هذا الفارق بين أفق النصّ وأفق انتظار القارئ بالانزياح الجمالي (Aesthetic Displacement).

وإذ يخيّب النصّ توقعات القارئ، فإنه يقترح عليه في الوقت ذاته أفقًا جديدًا، مما يحتمّ على القارئ أن يكون متفاعلًا مع هذا النصّ ومحوّرًا جيدًا له. وأن يُعمل قراءة واعية تنسجم والأفق المُقترح والجديد. وبهذا تتحقّق أدبيّة النصّ، وذلك بانزياحه عن أفق انتظار القارئ.

ولقد نعلم إنّ "لغة الشعر في خلق الشعر شئون"⁽¹⁾. وإنّ الشعر "مفارقة، وخرق، وكسر معيار"⁽²⁾. لذا، فإنّ المنجز الشعري لقاسم حدّاد ليس خارجًا عن هذا التوصيف، ففيه من المفارقات والخروقات والخروج عن المعيار ما يستدعي الوقوف عنده والتأمّل فيه سيميائيًا.

ومن هنا، سوف نستحضر نصًّا من هذه التجربة الشعريّة بعنوان "وضعتُ لكِ المحبّة"؛ وذلك لدوافع ثلاثة:

- أولًا: لتعدّد الظواهر الأسلوبية والانزياحات فيه، والخروج عن المعيار الذي يكسر أفق انتظار القارئ ويخيّبه.
- ثانيًا: هيمنة الظواهر والأهواء الصوفيّة على هذا النصّ من خلال دلالات الحبّ والعشق وما يتبعها من معاناة وتحول وصولاً إلى مفهوم الحرية.
- ثالثًا: أمّا الدافع الأهم لاختيار هذا النصّ فهو حضور الذنب فيه بوصفه علامة ضمن هذين الإطارين، إطار الحدث الأسلوبي وإطار "التحول" الصوفي.

(1) منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، ص153.

(2) نفسه، ص153.

"وضعتُ لكِ المحبة"

"مُصغٍ لكِ منذُ الكتبِ وأنتِ لا تقولين
شهقتُ إليكِ مثلَ الطفولةِ، بحاجةٍ لمن يسمعُ صمتي.
أنا سيّدُ الإصغاءِ احتجتُ لمن يبادلني الصمتَ. فتحتُ شرفةً وملأتُ رثتي بنعمةِ الريحِ، هواءً
تتقافزُ فيهِ الأسماكُ
وتتخلَّلُه أعشابٌ وجنياتٌ، تنفستُ بعمقِ البحرِ والغريقِ. وحيداً كنتُ معَ انتظاركِ وما اكتفيتُ.
كيفَ يعجزُ شخصٌ، يزعمُ الكتابةَ، عن الكلامِ، كنتُ وحدي، وأنتِ تمعينَ في هجوماتِ غيابكِ.
وما إنْ أطلقَ ريشَ تعبي عليكِ حتى تمنحي الروحَ فسحةَ التعبِ.
كنتُ أكثرَ من وحيدٍ، وأقلَّ من الهذيانِ.
دخلتُ القلعةَ، تغلغلْتُ في غرفةِ النقوشِ المزخرفةِ بموتى ما زالوا يحكمون،
كنتُ هناكِ تفسدينَ هيبتهم.
وحيثُ استدرتُ خارجاً سمعتُ نايًا يشبهُ صوتكِ يستمهلني، فالتفتُ لأرى ما لا يرى وما
هو غيرُ موجودٍ
رأيتكِ هناكِ، تجلسينَ في غفلةِ الأرضِ، تغزلينَ ابتسامةً لمديحِ المراثي. كنتِ تشبهينَ
نفسكِ، أنا الذي لا أعرفُ لكِ وقتاً ولا مكاناً، رأيتكِ هناكِ.
وحيدٌ، وأنتِ لا تذهبينَ ولا تأتينَ.
أحسنْتُ الإصغاءَ، وأنتِ لا تقولينَ الكلامَ لوحشةِ القلبِ.
ماذا تريدِينَ مني؟ وضعتُ لكِ المحبةَ في كلِّ حجرٍ بقلعةِ الملكِ.
محبةً تكسرُ الليلَ وتغوي نهاراً يتأخَّرُ، فيما نتمرغُ في وردةِ النومِ.
بعيدةً.
تملأينَ غرفةَ الليلِ بطيفكِ الشريدِ وتهملينَ الأحلامَ شاغرةً بكِ.
وحيداً، أصغيتُ حتى تجرحتُ حنجرتي مثلَ ذئبٍ يفتنُ الغريبَ
وأنتِ في ازدهارٍ لا يهدأُ، كحجرٍ يطيرُ كلما كتبتُ فيهِ اسمًا يخفيكِ.
يا أبعدَ من الغابةِ وأكثرَ كثافةً من الغيومِ"⁽¹⁾.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص341.

المبحث الأول: الحدث الأسلوبي: من الحذف إلى التكرار

تتحقق أدبيّة النصّ بانزياحه عن أفق انتظار القارئ. لذا، يسعى النصّ الأدبي إلى التشويش على القارئ وخلخلة توقعاته، فينتج عن هذا التوتر بين النصّ الأدبي وأفق الانتظار ما يسمى بالانزياح الجمالي.

لذا، لا بدّ أن يكون القارئ متمرسًا وخبيرًا في كشف الحيل والظواهر الأسلوبية التي يلجأ إليها النصّ مخترقًا حاجز اللغة باللغة ذاتها، ومنزاحًا عن معيارها، ليؤسس لنفسه لغة شعريّة خاصة تؤهله لأن يكون في مصاف النصوص الأدبيّة لا النصوص التقليدية والنمطيّة.

ولقد نعلم إنّ فعل القراءة يقوم على التشارك والتفاعل الديناميكي بين النصّ والقارئ. ويمكن الكشف عن هذه العملية التفاعليّة عبر عدّة ظواهر نحويّة ودلاليّة وصوتيّة، يمارسها النصّ متعمّدًا لتغيير أفق انتظار القارئ، مثل: الالتفات، والحذف، والإيحاء، والتكرار، وغيرها من الظواهر الأسلوبية، التي تبعد التعبير عن الدرجة الصفر.

- الحذف:

يُعدّ الحذف من أهم الظواهر الانزياحيّة إبداعًا للمعنى؛ وذلك لأنه مقيمٌ في الخفاء والإضمار، ولا يُستدل عليه إلا بآثاره، وبالعلامات التي يخلفها للقارئ ليتتبّع من خلالها دلالاته.

لذا، يقول الجرجاني في تعريفه للحذف ووصفه له: "هذا بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطّق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبّن" (1). كما يُعدّ الحذف مصداقًا واضحًا لتفاعل القارئ ومشاركته في عملية صناعة النصّ الأدبي، وذلك عبر فرض مبدأ التوقع، الذي يشدّ همّة القارئ لإكمال الناقص والوصول إلى المحذوف، ومن ثم ملء بياضات النصّ وفجواته.

ولقد جاء الحذف مباغتًا في فاتحة نصّ "وضعت لك المحبة" وصادمًا للقارئ، حيث نقرأ:

"مُصغٍ لك منذُ الكتبِ وأنتِ لا تقولين".

(1) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، بلا تاريخ، ص146.

يأتي توظيف الحذف في أول ما يواجهه القارئ في النص بعد العنوان. لقد أصاب الحذف جملةً تمثل فاتحة نصية يفترض أن تكون تامة وواضحة لتشكّل مقدّمة يستطيع القارئ من خلالها أن يبني تصوّرًا عامًا للنص. إلّا إنّ هذه الفاتحة النصية، و عوضًا عن ذلك كله، جاءت ناقصة لتحفّز القارئ إلى إكمالها.

ولقد يجد القارئ إنّ الحذف قد طال الجملة المنفية: "لا تقولين". فالفعل "تقولين" فعلٌ متعدّ يحتاج إلى مقولٍ ليكمل معناه ويتمّه. ألا وإنّ هذا الحذف يمثّل إرباكًا لمسار القراءة، حيث يجد القارئ نفسه مضطرًا إلى إعمال مبدأ التوقع لملء الفراغ وإتمام الناقص، ومن ثم فهم المضمّر.

ومن الآليات التي يمكن للقارئ أن يتّبعها للاستدلال على المحذوف، هو ربط السابق باللاحق، حيث ترد في مكانٍ لاحقٍ من النص الجملة: "وأنتِ لا تقولين الكلام لوحشة القلب". وهي جملة تتضمن ذات الفعل المتعدي والمنفي: "لا تقولين"، ولكنه قد جاء تامًا بغير حذفٍ، متبوعًا بالمقول الذي يكمل معناه.

إنّ مقول القول في الجملة: "وأنتِ لا تقولين الكلام لوحشة القلب"، يشكّل علامة ودليلاً على المحذوف في الفاتحة النصية: "مُصغٍ لك منذُ الكتبِ وأنتِ لا تقولين".

ويمكن القول إنّ الحذف جاء منسجمًا مع الفعل المنفي "لا تقولين"، ففي فعل "القول" يستلزم الصمت وعدم مواصلة الحديث، وهو ما يستدعي حذف المقول انسجامًا مع هذا النفي.

- الإيحاء:

تتجلّى في نصّ "وضعت لك المحبة" إرادة التعبير بالجديد وغير المعهود، ورغبة القول بشكل مخالف وغير مألوف. ولقد نحت لغة النصّ نحوًا يشدّ انتباه القارئ، وذلك من خلال الانحرافات التي أحدثتها، والتراكيب الجديدة التي ابتكرتها، عبر استغلال الطاقة الكامنة في المفردات.

ويمكن القول إنّ النصّ يحفل بالعوالم الجديدة التي لم يعتد القارئ سماعها أو قراءتها. فهو نصّ "لا يلتزم باستمرار إنتاج أو إعادة دلالة أثبتتها العقد الاجتماعي، وتواضع الناس عليها. إذ

ربما يترك من نفسه (...) انفعالاً شخصياً، أو يترك بصمته الخاصة كما يُقال، فيرسم بذلك فرادته وتميّزه⁽¹⁾.

ولكي ندلل على ما نقول، فإننا نورد التركيب اللامتوقع الآتي:

"بحاجة لمن يسمع صمتي".

بعد إرباك الفاتحة النصّية، يباغت النصّ القارئ بتركيب آخر لم يعتد سماعه. ذلك لأنّ الفعل "يسمع" يستدعي دلالات الحديث والكلام. وهو ما ينسجم مع أفق انتظار القارئ وتوقعه. ولكن اقتران السمع بالصمت غير مسار هذا الأفق، وحفّز ذهن القارئ لاستيعاب أفق جديد.

حين يقرأ القارئ الفعل "يسمع" فإنّ أفق توقعه يبادر لاستحضار حقل من المفردات دون غيره، مثل: "حديثي، كلامي، شكواي، قلبي، عتابي... إلخ". وهو ما يعني أنّ أفق انتظار القارئ يتّجه مباشرة لإعادة إنتاج الدلالة التي أثبتتها التواضع الاجتماعي.

إنّ السمع يقتضي النطق والكلام، والصمت يعني عدم الكلام. والجمع بين السمع والصمت ضرب من الجمع بين النقيضين. ولا شك إنّ الجمع بين النقيضين في هذا التركيب يُعدّ انزياحاً عن الشفرة اللغوية المتعارف عليها. إنه إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفيّ على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات⁽²⁾. ممّا يستلزم مشاركة حقيقية وتفاعلاً كبيراً من القارئ لفهم دلالات هذا التركيب.

يوظّف النصّ الصمتَ توظيفاً يحيل على الدلالة المعروفة والمتمثلة في إنّ الصمت أبلغ من الكلام. ولكنّ توظيف النصّ لهذه الدلالة لا يعني الاستمرار في إعادة المألوف. إنّنا إزاء إنتاج غير مألوف بوساطة مألوف، وصياغة تركيب غير معهود بلفظ معهود.

إنّ انزياح التركيب عن الشفرة اللغوية المتعارف عليها يوازيه انزياح الصمت عن الدلالة المألوفة. فالصمت في النصّ غير الصمت المعهود، حيث حبس الكلام والإمساك عن الحديث. إنه صمت الحكمة، ولغة الإفصاح حين يعجز الكلام عن الإفصاح. ووسيلة للإبانة حين يعجز البوح عن الإبانة. لذا، فحريّ بهذا الصمت أن يُسمع دون الكلام، وأن يُفهم دون الحديث. فربّ صمتٍ أبلغ من كلام.

(1) منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، ص196.

(2) وهبة مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية 1984م، ص374.

ومن هنا، يستمر النصّ في مفاجأة القارئ ويزيده إرباكًا، وذلك من خلال إدخال الصمت في تركيب آخر ينزاح بهذا اللفظ عن المؤلف: "أنا سيّد الإصغاء احتجّت لمن يبادلني الصمت".

إذا كان بالإمكان تبادل أطراف الحديث، كما في الدلالة المعتادة والمألوفة، فإنّ الصمت في هذا التركيب هو ما يمكن تبادل أطرافه.

في الواقع، يقدّم النصّ للقارئ دلالة مقلوبة لثنائية الصمت والكلام الضدية، فيجعل للصمت ما كان للكلام. فأصبح الصمت يُسمع بدلاً من الكلام. كما أصبح بالإمكان تبادل أطراف الصمت، عوضًا عن تبادل أطراف الحديث.

لذا، يكمل النصّ في خاتمته ما كان قد بدأ به في فاتحته، حيث يتقاجأ القارئ بتركيب آخر يكمل جمالية الانزياح وكسر أفق التوقع: "أصغيْتُ حتى تجرّحت حنجرتي".

بعد أن يسمع الآخر صمت الشاعر، ويتبادل معه أطراف الصمت، تتجرّح حنجرة الشاعر. ولكن ليس من كثرة الكلام وطول الحديث، بل من طول الصمت وكثرة الإصغاء.

وبهذا تكتمل اللوحة الجمالية الخاصة بالصمت، حيث الانزياح والخروج المقصود على الاستعمال المؤلف للغة، وكسر المعيار وأفق انتظار القارئ. وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية فريدة.

- الالتفات:

يدور معنى الالتفات في اللغة حول الانصراف عن الشيء. أمّا اصطلاحًا فيعني "التحوّل من معنى إلى آخر أو عن ضمير إلى غيره"⁽¹⁾.

والالتفات ظاهرة تعتمد على الانزياح وانتهاك النسق اللغوي بانتقال الكلام من صيغة إلى أخرى، كالانتقال بين ضمائر المتكلم، والمخاطب والغائب، أو التنقل بين صيغ الفعل الماضي والفعل المضارع وفعل الأمر.

(1) فتح الله سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة الأولى 2004م، ص223.

وإذا ما تأملنا في نصّ "وضعتُ لكِ المحبة"، لوجدنا عددًا من صور الالتفات. وأهمها التنقّل بين الضمائر، والمقترن بالتنقّل بين صيغ الأفعال.

ولقد نستطيع القول إنّ النصّ يقوم على التنقّل بين ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطبة (أنتِ)، وهو التفات مقترنٌ بتنقّلٍ آخر، يتمثل في التنقّل بين صيغة الماضي وصيغة المضارع.

ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

اقتران ضمير المتكلم (أنا) بصيغة الماضي	اقتران ضمير المخاطبة (أنتِ) بصيغة المضارع
- شهقتُ إليكِ مثل الطفولة.	- وأنتِ لا تقولين.
- احتجّتُ لمن يبادلني الصمت.	- وأنتِ تمعنين في هجومات غيابك.
- ملأتُ رثتي بنعمة الريح.	- تمنحي الروحَ فسحة التعب.
- تنفستُ بعمق البحر والغريق.	- تقسدين هيبتهم.
- وحيدًا كنتُ مع انتظارك.	- تجلسين في غفلة الأرض.
- كنتُ وحدي.	- تغزلين ابتسامةً لمديح المراثي.
- كنتُ أكثرَ من وحيدٍ، وأقلّ من الهذيان.	- تشبهين نفسك.
- دخلتُ القلعة.	- وأنتِ لا تذهبين ولا تأتين.
- تغلغلتُ في غرفة النقوش المزخرفة.	- وأنتِ لا تقولين الكلام لوحشة القلب.
- حين استدرتُ خارجًا سمعتُ نايًا.	- تملأين غرفة الليل بطيفك الشريد.
- أحسنتُ الإصغاء.	- تهملين الأحلام شاغرةً بكِ.
- وضعتُ لكِ المحبة في كل حجرٍ.	- وأنتِ في ازدهارٍ لا يهدأ.
- أصغيثُ حتى تجرّحت حنجرتي.	- ماذا تريدان مني؟

على مستوى الضمائر، يمكن القول إنّ النصّ يبدأ بصيغة المتكلم (أنا) ليلتفت إلى ضمير المخاطبة (أنتِ). ثم يعود ليلتفت إلى ضمير المتكلم (أنا) مجددًا، وهكذا دواليك.

ألا وإنّ هذا الضرب من الالتفات المكثّف يعود إلى طبيعة تشكيل البنية النصيّة، فالنصّ مشكّل وفق بنية مسرحيّة، إلّا إنّ الحوار الصريح والمباشر غير موجود فيه؛ وذلك لأنّ الحوار في النصّ حوارٌ يقوم على عدم الكلام، وعلى تبادل أطراف الصمت، كما تبين سابقًا. كما أن

هذا الضرب من الالتفات أعطى النصُّ بُعدًا جماليًّا مختلفًا، حيث اتسقت التراكيب فيه وفق نمطٍ خاصٍ أكسب النصَّ بناءً فريدًا، يتبادل فيه ضميرُ المتكلم (أنا) وضميرُ المخاطبة (أنتِ) أطراف الصمت.

ولقد يعني هذا، إنَّه يجب على القارئ، إذا ما أراد فهم دلالات النصِّ، أن يكون مشاركًا في ظواهره المنتهكة للمعيار، ومتفاعلاً مع انزياحاته المختلفة. أي أن يكون متنقلاً في النصِّ كلما تنقَّل به بين ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطبة (أنتِ).

أما على مستوى الأفعال، فينبغي أن نلاحظ أن الالتفات في صيغ الأفعال مقترنٌ بالالتفات في الضمائر، فإذا ما حضر ضمير المتكلم (أنا) حضرت معه صيغة الماضي. وإذا حضر ضمير المخاطبة (أنتِ)، حضرت معه صيغة المضارع.

ولقد يعني هذا إنَّ كل التفات على مستوى الضمائر، يتبعه التفاتٌ على مستوى صيغ الأفعال، والعكس صحيح. ذلك لأنَّ الالتفات في النصِّ التفاتٌ بين بنيتين كاملتين. فقد جمع النصُّ كل التفاتين في بنية واحدة، حيث يشكِّل ضمير المتكلم (أنا) وصيغة الماضي بنية واحدة، بينما يشكِّل ضمير المخاطبة (أنتِ) وصيغة المضارع بنية أخرى. والالتفات إنما يكون بين هاتين البنيتين.

ويمكن القول إنَّ الغاية من اقتران صيغة الماضي بضمير المتكلم (أنا) هي وصف حالة الشاعر القائمة على الوحدة: "وحيِّدًا كنتُ مع انتظارك". "كنتُ وحدي". "كنتُ أكثر من وحيِّد، وأقلَّ من الهذيان". "وحيِّدًا، أصغيْتُ حتى تجرَّحت حنجرتي". كما يمكن القول إنَّ اقتران صيغة الماضي بضمير المتكلم (أنا) أسهمت في وصف القلق الذي يجتاح الشاعر، والناتج من طبيعة الحاجة التي يعيشها. وهي الحاجة لمن يملأ وحدته، والحاجة لمن يسمع صمته، بل ويتبادل معه أطراف الصمت: "أنا سيِّدُ الإصغاء احتجتُ لمن يبادلني الصمت".

ومن جهة أخرى، تقترن صيغة المضارع بضمير المخاطبة (أنتِ)، للتأكيد على استمرارية صمت هذه الأنثى، وعدم تفاعلها واستجابتها لحاجة الشاعر: "وأنتِ لا تقولين". "وأنتِ لا تقولين الكلامَ لوحشة القلب". كما تأتي صيغة المضارع للتأكيد على استمرار هذه الأنثى المخاطبة في هجرها وابتعادها عن الشاعر، حيث تتحوَّل إلى حلمٍ وطيفٍ شريدٍ لا يفارقه: "وأنتِ تمعنين في هجومات غيابك". "تجلسين في غفلة الأرض". "وأنتِ لا تذهبين ولا تأتين". "بعيدة. تملأين غرفة الليل بطيفك الشريد. تهملين الأحلام شاعرةً بك".

ويمكننا أن نلاحظ أخيراً، إنّ الالتفات انزياح جمالي يلعب دوراً بارزاً في كسر أفق انتظار القارئ وتوقعه؛ إذ يعتمد إلى عنصر المفاجأة ممّا يوقع القارئ في نوع من النشاط العقلي، الذي يحقق له الإبلاس والدهشة أولاً، واللذة ثانياً.

- التكرار:

تكمّن خصوصيّة اللغة الشعرية في قدرة الشاعر وحرّيته في التلاعب باللغة. كما يمكن أن تظهر هذه الحرّية بواسطة الانزياح فيما "يُسمى بالبنية الداخلية للإيقاع الشعري، وجلّ أشكالها انزياحات صوتيّة تخرق معيار اللغة الطبيعيّة"⁽¹⁾.

ويُعد التكرار مظهرًا من مظاهر الانزياح الأسلوبي، ويمكن دراسته في أشكال ثلاثة:

1- تكرار حرفٍ أو أكثر:

ويُسمى هذا النوع من التكرار بالجناس الحرفي، حيث يتكرّر حرفٌ بعينه أو عدّة حروف بنسبٍ متفاوتة في جملة شعرية. ومثاله من نصّ "وضعتُ لكِ المحبة": "أصغيْتُ حتى تجرّحت حنجرتي".

يمكن القول إنّ الجناس الحرفي يتجلّى في هذه الجملة الشعرية من خلال تكرار ثلاثة حروف. فقد تكرّر حرف "التاء" خمس مراتٍ، وحرف "الحاء" ثلاث مرات، وحرف "الجيم" مرتين، وحرف "الراء" مرتين، وحرف "الياء" مرتين أيضاً. كما يمكن القول إنّ هذا التكرار المتعمّد لبعض الحروف يُحدث، بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية، أثراً جلياً في نفس المتلقي.

وفي مثالٍ آخر من النصّ، نجد الجناس الحرفي يعاود الظهور في الجملة الشعرية الآتية: "تغلّطُ في غرفةِ النقوشِ المزخرفة".

إنّ هذا النوع من التكرار الحرفي المتمثل في حرف "الغين"، وحرف "الراء"، وحرف "الفاء"، وكذلك حرف "اللام"، يقوم على مبدأ المماثلة الصوتية، التي تؤدي دوراً كبيراً في إثارة انتباه القارئ. كما تعدّ إحدى الأسس المميزة لخصوصيّة النصّ الشعري.

(1) حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى 2001م، ص149.

2- تكرار كلمة أو أكثر:

يمكن أن نلاحظ تكرار كلمة "الصمت" في النص السابق مرتين. كما يمكن أن نلاحظ تكرار كلمة "أصغى" أربع مرات. ولا شك إن لهذا التكرار، إلى جانب التشكيل الصوتي، قيمة إيحائية ودلالية كبيرة، خصوصاً وإن كلمتي "الإصغاء" و"الصمت" كلمتان تتضمّنان معنى متناقضاً، كما اتضح سابقاً. وبذلك "يلعب التكرار دوراً وظيفياً حياً متقاطعاً مع عنصر التضاد، في تكافل تام لخلق الصورة الفنية وتشكيل فضائها الخارجي والداخلي"⁽¹⁾.

إنّ فعل الإصغاء يدلّ على إرادة ذاتية، كما يدلّ على قيمة وجدانية متنامية تصل إلى ذروة الانفعال. وهو ما يمكن اكتشافه عبر تتبّع صيغة هذا الفعل منذ بداية النصّ حتى نهايته، حيث نجد الآتي:

مُصْغٍ لَكَ ← أنا سيّدُ الإصغاء ← أحسنْتُ الإصغاء ← أصغيتُ حتى تجرّحتُ حنجرتي

ولقد يشدّ هذا التدرّج في استخدام فعل "الإصغاء" انتباه القارئ، ويجعله يترصدّ هذا التنامي في الفعل وصولاً إلى ذروة الانفعال فيه. وتزداد حيرة القارئ عندما يلاحظ تنامي فعل "الإصغاء" مع نقيضه "الصمت"، حيث لا يجد في ذروة الإصغاء إلا الصمت، الصمت وحده. كما يخدم التكرار النظام الداخلي للنصّ ويشارك فيه، حيث يقوم بتكثيف دلالاته الإيحائية. ويمكننا أن نستدلّ على ذلك من خلال تكرار الكلمات: "كنتُ" ثلاث مرات، "وحيد" خمس مرات، "وأنت" خمس مرات أيضاً.

تتكرّر كلمة "وحيد" تكراراً تصاعدياً مكثفاً ومتنامياً في إيقاعه ودلالته، ممّا يفسح المجال لتفرّعات دلالية جديدة وخصبة، تتنامى لتصل تدريجياً إلى ذروتها. كما يسهم تكرار كلمة "وحيد" مقترناً بالجملة الحالية "وأنت..." في تأجيج نفس المتلقي، ويدفعه لرصد النتيجة النهائية لهذا التوتر الحيوي والمتنامي: "كنتُ وحدي، وأنتِ تمعين في هجومات غيابك". "وحيداً، وأنتِ لا تذهبين ولا تأتين". "وحيداً، أصغيتُ... وأنتِ في ازدهار".

(1) علوي الهاشمي، السكون المتحرّك (دراسة في البنية والأسلوب)، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الإمارات، ج2، الطبعة الأولى 1993م، ص174.

وهكذا نرى إنّ تكرار كلمة "وحيد" مقترناً بالضمير المنفصل "أنت" يؤدي إلى توليد علاقة ينتج عنها تنامٍ دلالي منازح عن المؤلف. ممّا يستدعي قراءة كلمة "وحيد" عدّة قراءاتٍ تسمح بتكوين الصور المختلفة والمتنامية، وتكثيف الإيحاء، كما أشرنا سابقاً.

3- تكرار جملةٍ أو أكثر:

يُعدّ تكرار الجملة إحدى ضرورات تلاحم النصّ الحديث. "فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى. ويشدّ أطرافه بعضه إلى بعض، ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه، ويتكرّر دون أن يعيد معناه"⁽¹⁾.

وبالعودة إلى نصّ "وضعتُ لكِ المحبة"، نجد إنّ الجملة: "وأنتِ لا تقولين" قد تكرّرت مرتين. وكذلك بالنسبة إلى الجملة: "رأيتكِ هناك"، حيث تكرّرت مرتين أيضاً.

لا شكّ إنّ هذا التكرار يستوقف القارئ ويلفت نظره. ألا وإنّ هذا الأمر يُعدّ أول دلالة على تحقّق القصد من التكرار، أي شدّ الانتباه، بالإضافة إلى تمييز النصّ إزاء النصوص الأخرى.

ولقد نستطيع القول إنّ ثالث الوظائف التي يؤديها التكرار في هذا النصّ، إنه يحقّق التكامل بين قواعد الربط وقواعد التنامي. فالجملة التكرارية: "وأنتِ لا تقولين"، التي تُوجد في مكانٍ يُبدأ به الكلام، تُوجد أيضاً في مكانٍ آخر يتوسط به الكلام: "وأنتِ لا تقولين الكلام لوحشة القلب". وهي بحكم موقعها هذا تربط بين العناصر النصّية بضمّ سابق إلى لاحق، ثم إنها تفتح لما سيأتي سبيل التحقيق والتنامي. كما يمكن القول، أخيراً، إنّ التكرار يجعل من النصّ كائنًا حيويًا ينبض بالمعاني المتعدّدة. فهو إمّا للتأكيد، وإمّا للتفسير والتوضيح، وإمّا للتعجب، وإمّا للاستنكار وإمّا للعتاب واللوم.

(1) منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، ص194.

المبحث الثاني: "التحوّل" الصوفي: من المحبة إلى المشاهدة:

يشهد نصّ "وضعتُ لك المحبة" حضورًا مكثفًا للتجربة الصوفية وظواهرها المختلفة، وذلك ليس بوصفها تجربة مليئة بالمعتقدات الدينية، ولكن بوصفها تجربة تهيمن عليها مدونة خاصة من الأهواء والانفعالات النفسية، تتمثل في: الحبّ والعشق والرغبة في الوصال أولاً، والصبر والمعاناة والآلام في غياب المحبوب ثانياً، وصولاً إلى الحرية، والتي هي جوهر العبودية، ثالثاً. كما تسيطر على هذا النصّ أبرز ظاهرة صوفية وهي ظاهرة "التحوّل"، التي انتشرت ملامحها على جسد هذا النصّ وتحكّمت في مفاصله الأساسية، كما سيتضح لاحقاً.

وإذا صحّ ذلك، فهذا يعني أننا ننتبّع علامة الذئب ضمن خطاب صوفي ذي نسق إشاري من نوع خاص، "وتجلّ ملموس لما يعتمل في النفس، ويأتي دور العلامة اللسانية بوصفها حاملة للفكر وقادرة على إحضار ما هو غائب لتمثيل الداخل (الفكر) بواسطة الخارج (اللغة)"⁽¹⁾.

المطلب الأول: التظاهرات المعجمية والدلالية للأهواء الصوفية:

إنّ طموح التجربة الصوفية "هو كشف ستر سرّ التحوّل من عنصر يتصف بالقصور الذاتي إلى عنصر يتصف بالقوة الذاتية، أي إلى عنصر خالٍ من العطالة"⁽²⁾. لذا، فإنّ ظاهرة "التحوّل"، هي من ركائز التجربة الصوفية، بل تشكّل أقصى طموحاتها.

وتمرّ ظاهرة "التحوّل" في نصّ "وضعتُ لك المحبة" عبر مراحل متنامية من الأهواء والانفعالات النفسية، ويُعبر عنها في التجربة الصوفية بـ "الأحوال"⁽³⁾، وهي: المحبة، الاحتياج، الخوف، الرجاء، الشوق، الأُنس، والمشاهدة.

(1) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2005م، ص53.

(2) فايز مقدسي، العلم الصوفي واللغة الصوفية، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 165، نوفمبر 1975م، ص41.

(3) "الحال": مصطلح صوفي للتدليل على تدرّج السالك من منزلة إلى أخرى، ولما يتعرّض له في هذا التدرّج. والأحوال "من مقولة الإحساسات والانفعالات الروحية ومن الحالات والكميات النفسية الخاصة مما ليس باختيار الإنسان". انظر: قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، ترجمة: صادق نشأت، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1970م، ص293.

- الخصائص التركيبية للمحبة:

تقدّم لنا المعاجم الحبّ عبر ثلاثة أنماط: إمّا من خلال المقارنة بالنقيض: الحبّ نقيض البغض. أو من خلال مرادفاته: الحبّ هو الوداد. أو من خلال درجاته: الحبّ هو العشق.

وتُعدّ المحبة جوهر السلوك الصوفي وأقصى غاياته. ولعظم قدر هذا الجوهر ورقّته، يكاد يعجز التفسير عن بيان حقيقته، كما يشير إلى ذلك العاشق البغدادي سمنون المُحب: "لا يُعبّر عن شيء إلا بما هو أرقّ منه، ولا شيء أرقّ من المحبة، فما يعبر عنها!"⁽¹⁾.

تمثّل المحبة "أصل الوجود"⁽²⁾. كما تشكّل أول خطوة للوصول إلى المشاهدة، آخر مدارج المُحب نحو المحبوب. أمّا شرط تحقّقها فيكمن في "صفاء الودّ مع دوام الذكر؛ لأنّ من أحبّ شيئاً أكثر من ذكره"⁽³⁾.

ولعلّ هذا ما يفسّر احتفاء عنوان النصّ "وضعْتُ لك المحبة" بهذا الشعور النفسي بالذات دون غيره من الأهواء والانفعالات النفسية، بوصفه أول حالٍ للوصول إلى المحبوب، وتتولّد منه وعبره جملة من الأحوال الصوفية المختلفة على امتداد النصّ.

أمّا محرّك المحبة في التجربة الصوفية، فيكون من خلال السماع والرؤية. فالحبّ يتولّد بين الحبيبين عن السماع والنظر، ثم تقوى المحبة لتصير خلّة، ثم هوى، ثم عشقاً:

1- السماع: وهو نشاط يرتبط بمعراج الصوفي نحو المحبوب، حيث يُعدّ أداة من أدوات تأهيل العارف، وذلك للسير به في أطوار التجربة الروحية.

وما كان ذلك كذلك، إلا لأنّ من طبيعة السماع "إثارة كوامن النفوس، وتهيج مكونات القلوب (...). ويبعث ساكن الشوق ويحرّك القلب"⁽⁴⁾.

2- الرؤية: وهي تجلّي المحبوب للمحبّ في كلّ شيء، حيث يصبح الكون، بما فيه من موجودات، صورة للمحبوب في عين المُحب.

(1) يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، دار الجبل، لبنان، الطبعة الثانية 1996م، ص 10 - 13.

(2) محي الدين بن عربي، الحب والمحبة الإلهية، جمع وتأليف محمود الغراب، دار الفكر، سوريا، الطبعة الثانية 1992م، ص 13.

(3) أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، اللع في التصوف، تحقيق عبدالحليم محمود، طه عبدالباقى سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960م، ص 86.

(4) عبدالقادر عيسى، حقائق عن التصوف، دار المقطم، مصر، الطبعة الرابعة 2005م، ص 139-140.

ومن هنا، يمكن القول إنّ السماع والرؤية مظهران من مظاهر التجليّ الصوفي، الذي يقابله الاستتار والغياب:

المحبة ← السماع والرؤية ← التجليّ والغياب

ويمكن القول إنّ هوى المحبة في النصّ يتمظهر في السماع والرؤية من جهة، وفي التجليّ والغياب من جهة أخرى.

يبدأ النصّ بحالة الغياب، وذلك عبر دالّ صوفي يتمثل في الصمت، الذي تحيل عليه الجملة الافتتاحية: "مُصْغٍ لِكَ مِنْذُ الْكَتَبِ وَأَنْتِ لَا تَقُولِينَ".

ولمّا كان السماع مظهرًا للتجليّ، كان الصمت مظهرًا للغياب. وهو ما تعزّزه الجملة: "وَأَنْتِ تَمَعْنِينَ فِي هُجُومَاتِ غِيَابِكَ".

إلا أنّ حالة الغياب هذه لن تدوم طويلًا، حيث يمرّ المحبّ، بعد مرحلة من المعاناة والمكابدة، بحالة من التجليّ، وذلك من خلال السماع: "سَمِعْتُ نَائِيًا يَشْبَهُ صَوْتِكَ يَسْتَمْهَلْنِي".

يدخل المحبّ عبر لحظة التجليّ السماعي هذا في تماثل مع الصوفي الكبير جلال الدين الرومي، متماهيًا بقصة شوقه وحزن نايه، كما وردت في قصيدة "أنين الناي".

وتتوالى على المحبّ بعدها لحظات التجليّ، ولكنها ليست تجليات عبر السماع، بل تجليات عبر الرؤية: "رَأَيْتُكَ هُنَاكَ".

ولقد تعكس لحظات التجليّ عبر السماع تارة، وعبر الرؤية تارة أخرى، حالة من الاستقرار التي يمرّ بها المحبّ. وهو استقرار يرسّخ هوى المحبة ويجعله في تنامٍ دائم. إلا إنّ حالة الاستقرار هذه لن تدوم طويلًا، حيث تباغت حالة الغياب المحبّ، وذلك عبر الصمت مرة أخرى: "أَحْسَنْتُ الْإِصْغَاءَ، وَأَنْتِ لَا تَقُولِينَ الْكَلَامَ لَوْحْشَةِ الْقَلْبِ".

وإذا كان النصّ قد بدأ بحالة الغياب، فإنه سينتهي أخيرًا بحالة التجليّ بوساطة الطيف والحلم: "بَعِيدَةٌ، تَمَلَأِينَ غُرْفَةَ اللَّيْلِ بِطَيْفِكَ الشَّرِيدِ وَتَهْمِلِينَ الْأَحْلَامَ شَاغِرَةً بِكَ".

في الواقع، تعكس الحالة الأخيرة في النصّ وضع الاضطراب الذي يمرّ به المحبّ وحالة عدم الاستقرار بين الغياب والتجليّ. فالمحبيب بعيدٌ في حالة غيابٍ من جهة، وحاضرٌ يملأ الغرفة بطيفه، ويشغل الأحلام به من جهة أخرى.

يُعدّ هوى المحبة منتجًا دلاليًا في النصّ ومنتجًا في آنٍ واحد. أمّا كونه منتجًا "ذلك أنّ هوى الذات يمكن أن يكون حصيلة فعل" (1).

ولعلّ هذا ما أشار إليه الراغب الأصفهاني حين جعل المحبة حصيلةً لفعل الإرادة؛ إذ قال: "المحبة: إرادة ما تراه أو تظنّه خيرًا... وربما فسّرت المحبة بالإرادة... وليس كذلك فإنّ المحبة أبلغ من الإرادة كما تقدّم آنفًا، فكل محبة إرادة، وليس كل إرادة محبة" (2).

وأما كون هوى المحبة منتجًا دلاليًا فلأنّ "الهوى ذاته، الذي يبدو باعتباره خطابًا من درجة ثانية مودعًا في الخطاب، يُمكن أن يكون في الوقت ذاته فعلًا، بالمعنى الذي يجعلنا نتحدث عن (فعل اللغة)" (3). كما أن "الهوى ذاته يتكوّن، لحظة التحليل، من سلسلة من الأفعال: تحريك، إغراء، تعذيب، تحرّ، إخراج.. إلخ" (4).

ومن هنا، يمكن القول إنّ المحبّ (ذات 1) راغبة في الاتصال المحبوب (ذات 2). الأمر الذي يستوجب منطقيًا أن تكون (ذات 1) منفصلةً عن الموضوع/ المحبوب:

(ذات 1 U ذات 2)، ويعني هنا علاقة الانفصال بين (ذات 1) و(ذات 2).

ويكون التحوّل بدوره على النحو الآتي:

فاعل (الذات 1) ← [الذات 1 U الموضوع (المحبوب) ← الذات 1 ∩ الموضوع] ،
ويعني هذا إنّ الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، حيث يشير السهم المشبع بالسواد إلى ملفوظ الفعل.

ولقد نستطيع القول إنّ النصّ يمثل الحالة النفسيّة للمحبّ (ذات 1)، الذي يعاني نتيجة انفصاله عن الموضوع (المحبوب) ويرغب في الاتصال به، وذلك من خلال هوى المحبة. وهذا

(1) غريماس، جاك فونتنني، سيميانيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 101.

(2) أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، لبنان، ص 105.

(3) غريماس، جاك فونتنني، سيميانيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 101.

(4) نفسه، ص 101.

ما يبدو من خلال الشحنات الانفعالية التي يبثها التجلي والغياب، والمتأرجحة بين السماع الرؤية.

ويمكن القول، أخيراً، إنّ التأرجح بين التجلي والغياب، يعكس تأرجحاً آخر يتمثل في التأرجح بين الاتصال بالموضوع/ المحبوب والانفصال عنه. كما يعكس التأرجح بين الاتصال بالموضوع والانفصال عنه، تأرجحاً صوفياً آخر بين مفهومي التحلي والتخلي. حيث يمثل التحلي حالة الاتصال بالموضوع، بينما يمثل التخلي حالة الانفصال عنه.

- الخصائص التركيبية للاحتياج:

يتولد الاحتياج من هوى المحبة، ويلزمه ولا يكاد ينفصل عنه. ومن مرادفاته: الافتقار والعوز والفاقة. وتعرّف المعاجم الحاجة بأنها المأربة والمُراد الذي يُفتَقَر إليه.

ويُعدّ الاحتياج إحدى الأحوال التي يمرّ بها السالك في التجربة الصوفية، والتي تُعرّفه بأنه عيد المريدين، وباب الخير ومفتاح مخازن الغيوب، ونسخة من اسم الله العظيم الأعظم. فلو إنّ الإنسان عرف ما للاحتياج من عظيم شأنٍ ووفرة مغنم، لما احتاج إلى شيء سواه.

ألا وإنّ أول ما يفعل بصاحب هذه الحال، تُسدّ عنه كل أبواب الوصل بالمحبيب. فلا يرى له ظلاً ولا رسماً. حتى إذا اشتدّ بالمحبّ الولع، واستعرت في فؤاده نار الشوق لرؤية المحبوب، وضافت عليه الأرض برحبها، جاء الفتح والظفر، وحانت ساعة اللقاء والوصال.

إنّ على المريد المخلص أن يطلب الفاقة وألاً يفرّ منها؛ ذلك لأنّ علامة الظفر بوصل المحبوب هي عظم الاحتياج إليه وشدة الفاقة. ومن هنا، لا يوم على المريد أفضل من يوم تعظم عليه الفاقة ويشدّ عليه الاحتياج! كما ينبغي التنبيه على أنّ المحبة سبب للاحتياج، والاحتياج نتيجة عنها، وليس العكس. فالاحتياج للمحبيب نتيجة لتمكّن هوى المحبة من قلب المحب.

ومن هنا، يتبيّن أنّ الاحتياج هو الرغبة في الاتصال بالمحبيب. ويمكن تمثيله في الآتي:

(الذات 1) U (الذات 2)، ومنه: (الذات 1) U م (م = الموضوع)

أي أنّ المحب في علاقة انفصال مع المحبوب، والنتيجة هي عدم تحقيق (ذات1) لموضوع القيمة، الذي يتمثل في تحقيق التوازن الناتج عن تبادل الحب مع المحبوب بعد اللقاء والوصال.

ويمكن النظر إلى الاحتياج بوصفه شعورًا ناتجًا عن الفقد والبُعد عن محبوب له في القلب من المحبة ما له. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- الفقد والبُعد ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- محبوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات1).

يمثل الاحتياج تركيبًا أساسيًا ناتجًا عن هوى المحبة. فكلما ازدادت محبة المحب (ذات1) إلى المحبوب (ذات2)، ازداد احتياجه وافتقاره إليه، بوصفه موضوعًا مرغوبًا فيه. كما يرتبط الاحتياج بالمعرفة والوجوب ارتباطًا مباشرًا. حيث يعرف المحب مدى رغبته وتعلّقه بالمحبوب، وإنّ بُعد هذا المحبوب وفراقه قد يطول، ممّا يستوجب شدّة الحاجة إليه:

"بحاجة لمن يسمع صمتي".

"أنا سيّد الإصغاء احتجت لمن يبادلني الصمت".

ولقد نستطيع القول إنّ شدّة الاحتياج تعكس الطبيعة الفردية لذات المحب (ذات1)، وذلك من خلال نقاط ثلاث:

1- الأهواء المضاعفة: يُعبّر عن خصوصيّة الهوى الفردي في المقام الأول من خلال التمهّل المضاعف لبعض الأهواء⁽¹⁾.

تمثل ذات المحب ذاتًا ضعيفة ومحتاجة نتيجة هوى المحبة، وابتعاد المحبوب (الموضوع المرغوب فيه). فتراها في شوقٍ وتعَبٍ، وعجزٍ وحيرة، ووَحدة وانتظار. وبهذا يتجلّى البُعد الإنساني لهذه الذات عبر مضاعفة الأهواء المختلفة والمتناقضة أحيانًا.

2- التوجيهات الأكسيولوجية: "ويتعلّق الأمر بتثمين بعض الأهواء أو تبخيسها"⁽²⁾.

(1) غريماس، جاك فونتنيلي، سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص146.

(2) نفسه، ص146.

ولأنَّ التجربة الصوفيَّة تقوم على مجاهدة النفس لبلوغ الغاية، فيمكن القول إنها تجربة تميل إلى تثمين الأهواء الدالة على المعاناة والمكابدة، كالشوق والوجد، والاحتياج والافتقار، والصبر والانتظار، والخوف والرغبة... إلخ.

3- إعادة تصنيف الأهواء: بمعنى "إعادة تصنيف بعض الأهواء المستعارة من الأكوان الاجتماعية التي لا تتطابق في الكون الفردي، مع تعريف اللسان"⁽¹⁾.
ويقدم لنا النصّ مثالاً واضحاً على إعادة تصنيف الهوى، حيث يُعدّ الاحتياج والافتقار في هذا النصّ هوى إيجابياً، بشرط أن يكون احتياجاً ناتجاً عن هوى المحبة.

لقد تمّ تثمين هوى الاحتياج وتم النظر إليه بوصفه عيِّداً رمزياً للمحب، ومفتاحاً للخير ومخازن الغيوب، ونسخة من اسم الله الأعظم. ولذا، يُعدّ المحب، الذي يعيش الافتقار للمحسوب، ذاتاً محتاجة "إيجابية".

إنَّ عظم احتياج المحب، والناجم عن عظم المحبة، يعكس في النهاية إيجابية امتلاك الذات لهذا الاحتياج. وتتمثّل هذه الإيجابية في اكتساب الأهلية للاتصال بالموضوع المرغوب فيه (المحسوب).

وإذا صحّ هذا، فإنَّ الاحتياج يُعاد تصنيفه "باعتباره هوى يستوعب القيم بوساطة التعاقد الاستثنائي والإيمان"⁽²⁾. وما معتقدات المحتاج الصوفي إلا دليلاً على ذلك.

ويمكن القول، أخيراً، إنَّ هذه العوامل الثلاثة تقود مجتمعةً إلى "تحكّم عام في تقطيع الأهواء واشتغالها. وتسهم في رسم حدود صنافه هويّة من طبيعة فردية"⁽³⁾.

(1) غريماس، جاك فونتنبي، سيميانيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص146.

(2) نفسه، ص148.

(3) نفسه، ص147.

- الخصائص التركيبية للخوف:

تتفق المعاجم في تفسير معنى الخوف بالفزع والخشية، والدُّعر والرَّهبة، والروع والرعب. كما تصفه بأنه انفعالٌ واضطرابٌ يصيب النفس نتيجة توقُّع حدوث أمرٍ مكروه أو فوات أمرٍ محبوب.

ويرتبط الخوف في التجربة الصوفيَّة بهوى المحبة، فالمحب "لا يُسقى كأس المحبة إلا بعد أن ينضح الخوف من قلبه"⁽¹⁾. ألا وإنَّ كلَّ محبٍ خائف، وكل محبة مقرونة بالخوف.

أما حقيقة الخوف فهي "تألم القلب واحتراقه بسبب توقُّع مكروه في المستقبل"⁽²⁾. وأما مراتبه فتلاث: "خوف العامة من العقاب وفوات الثواب، وخوف الخاصة من العتاب وفوات الاقتراب، وخوف خاصة الخاصة من الاحتجاب بعروض سوء الأدب"⁽³⁾.

ولقد يترقَّى الصوفي في مراتب الخوف من مرتبة إلى أخرى، "فيتحلَّى بأشرف ما يتحلَّى به المقربون. وعندئذ تنتقل مظاهر الخوف من عالم الجسم إلى عالم الروح، فتكون للعارف أشجان لا يدركها إلا أهل الصفاء"⁽⁴⁾.

ومن هنا، يتضح إنَّ على المحب أن يطلب الخوف في أعلى مراتبه وشدَّته؛ ذلك لأنَّ شدَّة الخوف علامة على تجذُّر محبة المحبوب في قلب المحب. وإنَّ غياب الخوف لدليل على سوء الأدب في حضرة المحبوب، وذلك عبر عدم الاكتراث والمبالاة بفوات القرب منه ونيل وصاله. فيكون ذلك سببًا لاحتجاب هذا المحبوب وابتعاده.

ويتمظهر الخوف في النصِّ بوصفه شعورًا ناتجًا عن توقع فقْدان مرغوب وفراق محبوب، له في القلب من المحبة ما له. ويمكن أنَّ نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدوِّنة الأهواء.

- توقع الفراق والفقد ويمثل نمط الصلة (انفصال).

- محبوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

(1) عبدالقادر عيسى، حقائِق عن التصوف، ص148.

(2) يحيى بن حمزة اليماني النمار، تصفية القلوب من أدران الأوزار والذنوب، تحقيق حسن مقبولي الأهدل، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، الطبعة الثالثة 1995م، ص289.

(3) أحمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائِق التصوف، تحقيق عبدالمجيد خيالي، مركز التراث الثقافي، المغرب، 1224هـ، ص28.

(4) عبدالقادر عيسى، حقائِق عن التصوف، ص148.

إنّ مما يجب أن يكون معلومًا، هو إنّ المحبة سببٌ للخوف، والخوف نتيجة عنها، وليس العكس. فالخوف من فوات المحبوب وفراقه نتيجةً لتمكّن هوى المحبة من قلب المحب.

لذا، يمثّل الخوف تركيبًا أساسيًا ناتجًا عن هوى المحبة. فكلما ازدادت محبة المحب (ذات 1) إلى المحبوب (ذات 2)، ازداد خوفه من فقدّه وفراقه، بوصفه موضوعًا مرغوبًا فيه.

كما يرتبط الخوف بالمعرفة والوجوب ارتباطًا مباشرًا، حيث يعرف المحب مدى رغبته وتعلّقه بالمحبيب، وإنّ بُعد هذا المحبوب وفراقه قد يطول، ممّا يستوجب شدّة الخوف: "كنتُ أكثر من وحيدٍ، وأقلّ من الهذيان". "تنفستُ بعمقِ البحرِ والغريق". "شهقتُ إليك".

إنّ انقباض النفس وحالة الهذيان التي تلحق بالمحب نتيجة خوفه وشدّة رعبه، تجعله كالغريق الذي يتنفس في قعر البحر، كلما ازداد تنفّسه في الماء ازداد اختناقَه وغرقَه.

ولا يزال خوف المحب يعظم في قلبه ويشتدّ، حتى يكاد ينقبض من فرط الخشية. فيظهر أثر هذا الخوف الشديد على جسم المحب وأعضائه، "فيعبث بجوارحه، ويستريح إلى الصعقة والصرخة والشهقة، وأكثر ما يكون ذلك لأهل البدايات. وأما أهل النهايات فالغالب عليهم السكون والثبوت لانشرّاح صدورهم"⁽¹⁾.

ولمّا كان الأمر كذلك في صورته الظاهرة، فإنّ هذا يعني أنّ المحب قد وقع في المحذور، وذلك عندما خرج خوفه من إطار الاعتدال والتوازن، إلى إطار التفريط والمبالغة. فكانت نتيجة كثافة هذا الشعور أنّ تعدّى إلى اليأس، وأفضى إلى القنوط والاستسلام للعجز: "كيف يعجزُ شخصٌ، يزعمُ الكتابة، عن الكلام". "أنا الذي لا أعرفُ لكِ وقتًا ولا مكانًا". "يا أبعد من الغابة وأكثر كثافةً من الغيوم".

إنّ المبالغة "تحيل هنا على كثافة الشعور مصحوبة بحكم أخلاقي سلبي. ومن خلال ذلك يُقاس الهوى على سُلَميّة، حيث تأتي الأخلاق بعُتباتٍ للتقدير"⁽²⁾. فالخوف الإيجابي من فقدان المحبوب قد يكون متفاوتًا في الشدّة، ولكنه عندما يبلغ عتبة الأخلاق فإنه يصبح يأسًا سلبيًا يفقد الذات الأهليّة للاتصال بالموضوع المرغوب فيه.

(1) محمد بن أحمد بن سالم السفاريني الحنبلي، غداء الألباب في شرح منظومة الآداب، تحقيق محمد عبدالعزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، لبنان، ج 1، الطبعة الأولى 1996م، ص127.

(2) غريماس، جاك فونتنيني، سيميانيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص161.

- الخصائص التركيبية للرجاء :

يدور معنى الرجاء في المعاجم في فلك الأمل والتوقع، والمبالاة والتوسل، والتطلع والترقب، والرغبة والابتغاء، والطلب والمُراد. كما تقدّم المعاجم الرجاء على أنه نقيض اليأس والقنوط.

والرجاء في التجربة الصوفية مقرونٌ بالخوف. فـ "الخوف والرجاء للقلب كجناحي الطير، لا يطير إلا بهما، وربما يُرجح الرجاء عند العارفين، والخوف عند الصالحين"⁽¹⁾. ولقد يعني هذا إنّ الرجاء حالٌّ أرقى من حال الخوف في سُلّم الأحوال الصوفية. كما يُنظر إلى المحبة والخوف والرجاء على أنها أحوالٌ مقرونةٌ ببعضها ببعض. ألا وإنّ "كلّ محبة لا خوف معها فهي مأوفة، وكل خوف لا رجاء معه فهو مأوف، وكل رجاء لا خوف معه كذلك"⁽²⁾.

أما حقيقة الرجاء فتتمثل في "سكون القلب إلى انتظار محبوب بشرط السعي في أسبابه، وإلا فأمنيةٌ وغرور"⁽³⁾. ولقد نستطيع من خلال هذا التعريف أن نسجّل الملاحظات الآتية:

- ثمة ارتباطٌ وثيقٌ بين مفهومي الرجاء والانتظار. فكلّ راجٍ منتظر، وكلّ منتظرٍ راجٍ.
- ثمة فرقٌ كبيرٌ ترصده التجربة الصوفية بين ثلاثة مفاهيم: الرجاء والغرور والتمني. ويرجع الفرق بين هذه المفاهيم الثلاثة إلى عاملٍ واحدٍ وهو السعي في الأسباب.
- إنّ أخذ المنتظر بأسباب السعي للمحبيب يرفعه إلى منزلة الرجاء الصادق.
- إنّ تركّ المنتظر أسباب السعي للمحبيب يهبط به إلى منزلة الغرور.
- وأخيراً، إنّ تأرجح المنتظر بين الأخذ بأسباب السعي للمحبيب وتركها، ليجعله في منزلة التمني.

وأما مراتب الرجاء فتلاث: "فرجاء العامة حسن المآب بحصول الثواب، ورجاء الخاصة حصول الرضوان والاقتراب، ورجاء خاصة الخاصة التمكين من الشهود وزيادة الترقى"⁽⁴⁾.

ومن هنا، يتضح إنّ على المريد أن يطلب الرجاء في أعلى مراتبه، وذلك عبر الانتظار المقرون بالسعي الدؤوب. فيكون ذلك سبباً لبلوغ المُراد، وقرب المحبوب ونيل الوصال.

(1) أحمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص28.

(2) أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، اللمع في التصوف، ص93.

(3) أحمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص28.

(4) نفسه، ص28.

ويمكن القول إنّ الرجاء يتمظهر في النصّ بوصفه شعورًا ناتجًا عن توقع نيل مرغوب ووصال محبوب، له في القلب من المحبة ما له. ويمكن أنّ نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- توقع القرب والوصال ويمثل نمط الصلة (اتصال).
- محبوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات1).

يمثّل الرجاء تركيبًا أساسيًا ناتجًا عن هوى المحبة. فكلما ازدادت محبة المحب (ذات1) إلى المحبوب (ذات2)، ازداد رجاؤه في القرب منه، بوصفه موضوعًا مرغوبًا فيه.

ولقد نستطيع القول إنّ الرجاء يرتبط بالمعرفة والوجوب ارتباطًا مباشرًا، حيث يعرف المحب مدى رغبته وتعلّقه بالمحبوب. وإنّ انتظار هذا المحبوب مع الأخذ بأسبابه، دليلٌ على صدق المحبة. فيكون انتظاره هذا موجبًا لنيل رضا المحبوب وسببًا لوصاله. كما يمكننا القول إنّ الرجاء يرتبط بالقدرة؛ ذلك لأنّ مآل الرجاء يفضي إلى ظهور تركيب الانتظار. وهو تركيبٌ يرتبط بالقدرة (القدرة على التحمل) ارتباطًا مباشرًا. ويتمثّل ذلك في عدم الاستسلام قبل تحقيق الوصال واللقاء بالمحبوب:

"وحيّدًا كنتُ مع انتظارك وما اكتفيتُ".

يفضي تركيب الانتظار في النصّ إلى بروز تأرجح بين الأضداد، بين الخوف وتمظهراته، كاليأس والتشاؤم والحاجة والضعف، من جهة: "بحاجة لمن يسمع صمتي". "تنفستُ بعمق البحر والغريق". "كيف يعجزُ شخصٌ، يزعمُ الكتابة، عن الكلام". "وما إنّ أطلق ريشَ تعبي عليك". "كنتُ أكثرَ من وحيدٍ، وأقلّ من الهذيان". "أنا الذي لا أعرفُ لكِ وقتًا ولا مكانًا". "وحيدٌ، وأنتِ لا تذهبين ولا تأتين". "أحسنْتُ الإصغاء، وأنتِ لا تقولينَ الكلامَ لوحشةِ القلب". "أصغيتُ حتى تجرّحتِ حنجرتي". "يا أبعدَ من الغابة وأكثرَ كثافةً من الغيوم".

وبين الرجاء وتمظهراته، كالأمل والتفاؤل والترقّب والقوة، من جهة أخرى: "فتحتُ شرفةً وملاأتُ رثتي بنعمةِ الريح". "دخلتُ القلعة، تغلغلْتُ في غرفةِ النقوشِ المزخرفة". "وحين استدرتُ خارجًا سمعتُ نايًا يشبهُ صوتكِ يستمهلني". "رايتكِ هناك، تجلسينَ في غفلةِ الأرض، تغزلينَ ابتسامَةً لمديحِ المراثي". "وضعتُ لكِ المحبةَ في كلّ حجرٍ بقلعةِ الملك. محبةً تكسرُ الليلَ وتغوي نهارًا يتأخر". "تملأينَ غرفةَ الليلِ بطيفكِ الشريدِ وتهملينَ الأحلامَ شاغرةً بك".

في الواقع، يعكس الانتظار حالة التآرجح التي يعيشها المحب، بين الخوف من جهة، والرجاء من جهة أخرى. وإذا يعكس الانتظار حالة التآرجح هذه، فهو يعكس بذلك رغبة المحب في تجاوز المحذور الذي وقع فيه سابقاً، والمتمثل في اليأس الناتج عن المبالغة في الخوف.

وإذا صحت قراءتنا، فإنّ المحب قد سقط فيما يُعرف بالغلط في التجربة الصوفيّة. وذلك عندما دخل مرحلة اليأس والقنوط عبر المبالغة في الخوف. وبعد أن أدرك المحب ذلك الغلط، الذي وقع فيه في حالة الخوف، بادر إلى تصحيحه بالانتظار في حالة الرجاء.

ألا وإنّ هذا تصوّر ليزرر لنا وضع المحب في الطبقة الثالثة من طبقات أصحاب الغلط، وفق التجربة الصوفيّة: "والطبقة الثالثة: كان غلطهم فيما غلطوا فيه: زلة وهفوة، لا علة وجفوة، فإذا تبين ذلك عادوا إلى مكارم الأخلاق، ومعالي الأمور، فسدّوا الخلل، ولمّوا الشعث... فعادوا إلى الأحوال الرضيّة والأفعال السنيّة، والدرجات الرفيعة، فلم تنقص مراتبهم هفوتهم، ولم تظلم الوقت عليهم جفوتهم، ولم تمتزج بالكدورة صفوتهم"⁽¹⁾.

وأخيراً، يمكن القول إنّ الرجاء ترويحٌ لقلب المحب الخائف. وإنّ تآرجح المحب بين الخوف والرجاء، ليجعله عبداً أسيراً، وحرّاً أميراً في ذات الوقت، ذلك لأنّ قلبه "مرة في ظلم الخوف أسير، فإذا طرق طوارق الرجاء فهو أمير"⁽²⁾.

- الخصائص التركيبية للشوق:

تعرف المعاجم الشوق بأنه "نزع النفس إلى الشيء (...)" والشوق حركة الهوى، والشوق العشق"⁽³⁾. وإنّ من مرادفاته: الحنين واللهفة والتّوق.

أما التجربة الصوفيّة فتقدّم الشوق مقروناً بالمحبة والرجاء. وتعرفه بأنه "اهتياج القلب إلى لقاء الحبيب"⁽⁴⁾. وإنه "هيجان القلب عند ذكر المحبوب"⁽⁵⁾.

(1) أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، **اللمع في التصوف**، ص 518-519.

(2) نفسه، ص 93.

(3) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، لبنان، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، 1991م، ص 192.

(4) ابن عجيبة، **معراج التشوف إلى حقائق التصوف**، ص 36.

(5) أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، **اللمع في التصوف**، ص 94.

ومن هنا، يمكن القول إنَّ المحب (ذات 1) رغبة في الاتصال بالمحبيب الغائب (ذات 2). الأمر الذي يستوجب منطقيًا أن تكون (ذات 1) منفصلةً عن الموضوع/ المحبوب:

(ذات 1 U ذات 2)، ويعني هنا علاقة الانفصال بين (ذات 1) و(ذات 2).

ويكون التحوّل بدوره على النحو الآتي:

فاعل (الذات 1) ← [الذات 1 U الموضوع (المحبيب) ← الذات 1 ∩ الموضوع] ،
ويعني هذا إنَّ الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، حيث يشير السهم المشبع بالسواد إلى ملفوظ الفعل. كما يمكن القول إنَّ الشوق يتمظهر في النصّ بوصفه شعورًا ناتجًا عن بُعد مرغوب، وغياب محبوب، له في القلب من المحبة ما له. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- الغياب والبعد ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- اللقاء ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

يمثل الشوق تركيبًا أساسيًا ناتجًا عن هوى المحبة. فكلما ازدادت محبة المحب (ذات 1) إلى المحبوب (ذات 2)، ازداد شوقه إليه، ورغبته في القرب منه، بوصفه موضوعًا مرغوبًا فيه. كما يرتبط الشوق بالمعرفة ارتباطًا مباشرًا. حيث أن المحب يعرف مدى رغبته وتعلّقه بالمحبيب واحتياجه إليه، وإنَّ غياب هذا المحبوب وبُعده قد يطول: "كنتُ وحدي، وأنتِ تمعنين في هجومات غيابك". "أنا الذي لا أعرفُ لكِ وقتًا ولا مكانًا". "يا أبعد من الغابة وأكثر كثافة من الغيوم".

ويمكن القول إنَّ الشوق يرتبط بالإرادة؛ وذلك لأنَّ الشوق شعورٌ ناتجٌ عن الرغبة في لقاء المحبوب، وهو ما يمكن إدراكه من خلال تركيب الانتظار، كما تبين سابقًا: "وحيّدًا كنتُ مع انتظارك وما اكتفيتُ".

ولقد يترقّى المحب (الذات 1) في مراتب الشوق، ليكون شوقه باعثاً على الشعور بقرب المحبوب وحضوره رغم بُعده وغيابه. فيطغى المحب شوق قلبه بذكر محبوبه؛ ذلك لأنه "إنما يُشتاق إلى غائب وهو حاضر لا يغيب"⁽¹⁾: "بعيدةً. تملأين غرفة الليل بطيفك الشريد".

ألا وإنّ مآل بلوغ المحب إلى هذه المرتبة من الشوق، سيفضي إلى ظهور تركيب الأنس. وهو حالٌ يستبشر فيه قلب المحب ويلتذّ بذكر المحبوب، دون الالتفات إلى ما لم يدركه من القرب والوصل. فيكون الاستغراق في ذكر المحبوب سبباً لفرح المحب واستبشاره، وإن لم يتحقّق الوصل واللقاء.

ويقتضي حال الأنس توحّش المحب من كل شيء سوى المحبوب. لذلك كان المستأنسون "في وحدتهم أشدّ استئناساً من الناس في كثرتهم، وأوحش ما يكون الناس أنس ما يكونون، وأنس ما يكون الناس أوحش ما يكونون"⁽²⁾.

ومن هنا، فإنّ علامة الأنس في المحب تتمثّل في "ضيق الصدر من معايشة الخلق، والتبرّم بهم، واستهتاره بعذوبة الذكر. فإنّ خالط فهو كمنفرد في جماعة، ومجتمع في خلوة، وغريب في حضر، وحاضر في سفر، وشاهد في غيبة، وغائب في حضور، مخالط بالبدن، منفرد بالقلب، مستغرق بعذوبة الذكر"⁽³⁾.

ولمّا كان الأمر كذلك، فإنّ مآل الأنس يتّجه إلى تركيب الوحدة. ذلك لأنّ "من غلب عليه حال الأنس لم تكن شهوته إلا في الانفراد والخلوة"⁽⁴⁾: "وحيداً كنتُ مع انتظارك". "كنتُ وحدي، وأنتِ تمعين في هجومات غيابك". "كنتُ أكثر من وحيد". "وحيداً، وأنتِ لا تذهبين ولا تأتين". "وحيداً، أصغيثُ حتى تجرّحت حنجرتي".

ولقد نستطيع القول، أخيراً، إنّ الشوق بوصفه حالة نفسية تعكس معاناة المحب (ذات 1)، نتيجة انفصاله عن الموضوع (المحبوب)، قد أفضى إلى خلق فضاء توتري حافل بالتركيب والانفعالات المختلفة والمنسجمة في ذات الوقت، كالأنس والوحدة، وغيرهما من التراكيب التي تبرز انفعال الذات وتجاوبها مع الموضوع.

(1) أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، *اللمع في التصوف*، ص 95.

(2) نفسه، ص 96.

(3) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، *إحياء علوم الدين*، دار ابن حزم، لبنان، الطبعة الأولى 2005م، ص 1706.

(4) نفسه، ص 1705.

- الخصائص التركيبية للمشاهدة:

يندرج لفظ المشاهدة في المعاجم تحت باب: "الشين"، مادة: "ش - ه - د"، بمعنى: المعاينة والحضور. والمشاهدة نقيض الغياب.

أما المشاهدة في التجربة الصوفية، فهي آخر أحوال المريد. وهي غاية الغايات، فهي ثمرة المحبة والاحتياج، والخوف والرجاء، والشوق والأنس والوحدة.

وأما حقيقة المشاهدة فهي لا تخرج عن فك المعنى المعجمي لهذا اللفظ؛ فالمشاهدة في التجربة الصوفية هي "حضورٌ بمعنى قرب"⁽¹⁾. و"المشاهدة يعني المحاضرة، يعني المداناة"⁽²⁾.

والمشاهدة هي "أن يتجلى المذكور لك فيغنيك عن الذكر به"⁽³⁾؛ ذلك لأنّ المشاهدة ثمرة مباشرة لحال الأنس، الذي يستغرق فيه المحب في ذكر المحبوب ويلتذّ به، كما اتضح سابقاً.

لذا، تقتضي المشاهدة أن يستغرق المحب في ذكر المحبوب الغائب، إلى أن يراه بعين القلب حاضراً في كلّ شيء، ويشعر بوجوده في كل حين.

ومن هنا، فإنّ "المحب المشاهد لصاحبه على كل حال مستغنٍ عن الاستعانة على إحضاره برؤية الخيال"⁽⁴⁾. فمن "فاته الوصال ينعه الخيال"⁽⁵⁾.

لذا، يمكن القول إنّ المحب (ذات 1) في حال المشاهدة يعيش حالة اتصال بالمحبوب (ذات 2). الأمر الذي يستوجب منطقياً أن تكون (ذات 1) متصلةً بالموضوع/ المحبوب. ويكون التحوّل بدوره على النحو الآتي:

فاعل (الذات 1) ← [الذات 1 U الموضوع (المحبوب) ← الذات 1 ∩ الموضوع] ،
ويعني هذا إنّ الفاعل الإجرائي قد قام بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، حيث يشير السهم المشبع بالسواد إلى ملفوظ الفعل.

(1) أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، *اللمع في التصوف*، ص101.

(2) نفسه، ص100.

(3) محمد بن عبدالكريم الكسنزان الحسيني، *موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان*، دار آية، لبنان، ج 12، الطبعة الأولى 2005م، ص261.

(4) أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني، *الزهرة*، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الثانية 1985م، ج 1، ص351.

(5) نفسه، ص351.

يمكن القول إنّ المشاهدة شعور ناتج عن قُرب مرغوب، ووصال محبوب، له في القلب من المحبة ما له. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- القُرب والوصال ويمثل نمط الصلة (اتصال).
- محبوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

تمثّل المشاهدة تركيباً أساسياً ناتجاً عن أهواء وأحوال متعدّدة: المحبة، الاحتياج، الخوف، الرجاء، الأُنس والوُحدة. فكلما بلغ المحب (ذات 1) مراتب عليا في هذه الأحوال، كان أقرب إلى قُرب المحبوب (ذات 2) ونيل وصاله، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه. كما ترتبط المشاهدة بالمعرفة والوجوب ارتباطاً مباشراً. حيث أن المحب يعرف مدى رغبته وتعلّقه بالمحبوب، واحتياجه إليه، ومدى شوقه إلى القُرب والوصال. وإنّ أنسه بذكر المحبوب، ودخوله على عالم الوُحدة يوجبان تحقّق هذا القُرب واللقاء.

بالإضافة إلى ذلك، ثمة ارتباط مباشر بين المشاهدة والقدرة؛ فمآل المشاهدة هو تحقيق التوازن من خلال اتصال المحب (الذات 1) بالمحبوب (الذات 2)، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه: "سمعتُ نايًا يشبهُ صوتكِ يستمهلني، فالتفتُ لأرى ما لا يرى وما هو غيرُ موجود. رأيتكِ هناك، تجلسين في غفلة الأرض، تغزلين ابتساماً لمديح المراثي. كنتِ تشبهين نفسك، أنا الذي لا أعرفُ لكِ وقتاً ولا مكاناً، رأيتكِ هناك".

تتمثّل القدرة في امتلاك أهم مظهرين من مظاهر التجلّي الصوفي، وهما عنصرا السماع والرؤية. أما السماع فكان من خلال رمز "الناي"، والمترابط بالصوفي الكبير جلال الدين الرومي: "سمعتُ نايًا يشبهُ صوتكِ يستمهلني".

وأما الرؤية فكانت من خلال بلوغ منزلة المشاهدة:

"فالتفتُ لأرى ما لا يرى وما هو غيرُ موجود".
"رأيتكِ هناك".

ومما ينبغي الوقوف عليه، هو إنّه لما كانت المشاهدة شعوراً قلبي بوجود المحبوب، فهي تتسم بالخيال والحلم. لذا، كان النوم وسيلة مثاليّة لتحقّق المشاهدة: "تتمرّع في وردة النوم".

تتمثل حقيقة النوم في "سدّ حواس الظاهر لفتح حواس القلب"⁽¹⁾؛ لذلك تتجدّد المشاهدة من خلاله بوصفه عالمًا مثاليًا للأحلام والخيال، "ما جعل الله النوم في العالم الحيواني إلا لمشاهدة حضرة الخيال في العموم، فيعلم أن ثمّ عالمًا آخر يشبه العالم الحسي"⁽²⁾:"
"بعيدةً. تملأين غرفة الليل بطيفك الشريد وتهملين الأحلام شاغرةً بك".

ولمّا كان الأمر كذلك، يمكن القول، أخيرًا، إنّ "المشاهدة سرّ القلب، ولا يمكن التعبير عنها بأية لغة... ولهذا فإنّ الصمت علامة المشاهدة"⁽³⁾:

"مُصغٍ لك منذُ الكتب".

"بحاجةٍ لمن يسمعُ صمتي".

"أحسنْتُ الإصغاء".

"أنا سيّدُ الإصغاء احتجْتُ لمن يبادلني الصمت".

"أصغيتُ حتى تجرّحت حنجرتي... وأنتِ في ازدهارٍ لا يهدأ".

يمجّد الصوفي الصمت ويؤثره على الكلام. وما كان ذلك كذلك إلا لأنّ الصمت أدبٌ من الآداب التي ينبغي مراعاتها في حضرة الحبّ.

ألا وإنّ الصمت أبجديّة الحبّ؛ فليس للمحبين سواه حين يسلبهم بهاء المحبوب القدرة على الكلام. وماذا بعد المشاهدة والقرب من المحبوب إلا الصمت؟!

(1) إسماعيل حقي بن مصطفى البروسوي، تفسير روح البيان، دار الفكر، لبنان، بلا تاريخ، ج 6، ص 222 – 223.

(2) محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية في معرفة أسرار الملكية والملكية، دار صادر، لبنان، بلا تاريخ، ج 3، ص 198.

(3) محمود قمبر، المعرفة عند الصوفية: مدخل نفسي، مجلة حولية الكلية، جامعة قطر، العدد 5، 1987م، ص 65 – 66.

المطلب الثاني: المربع السيميائي والثنائيات الضدية

يُعدّ الاختلاف المؤسّس الفعلي للمعنى في أي نصّ. ألا وإنه لا معنى بلا اختلاف. ومن هنا، فإنّ التحليل السيميائي يحاول أن يكشف عن مختلف الاختلافات والثنائيات الضدية الموجودة بين عناصر المكوّن السردّي، وذلك عن طريق التعرّف عليها ودراستها.

يمثّل المربع السيميائي أحد أهم تقنيّات التحليل السيميائي التي تبرز نقاط التقاطع ونقاط الالتقاء بين الأفكار والممارسات الاجتماعيّة، وهو "مصطلح ابتدعه غريماس للدلالة على المنوال المنطقي الذي تُصوّر من خلاله شبكة العلاقات وتمفصل الاختلافات، فالمربع السيميائي هو الذي يمثل العلاقات الرئيسة التي تخضع لها -ضرورة- وحدات الدلالة حتى يتولّد من ذلك كون دلالي يمكن أن يتجسّد (...). ومن شأن المربع السيميائي أن يساعد على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات حتى تتولّد الدلالات التي يضعها النصّ لقراءه" (1).

والدلالة التوليدية هي الدلالة التي يتمّ استنباطها من البنية العميقة للنصّ، ويكون المعنى فيها متغيّراً ومرهوناً بديمومة النصّ القصصي، ففهم الدلالات التي تولّدها مختلف العناصر القصصية يختلف من قارئ إلى آخر وذلك وفقاً لآلية تأويله وفهمه لهذه العناصر، وهو ما يؤكّد عليه غريماس بقوله: "إنّ توليد المعنى ليس له معنى إلّا إذا كان تغيّيراً للمعنى الأصلي" (2).

ومن هنا، يعدّ المربع السيميائي من أهم التقنيّات التي تتمّ من خلالها دراسة البنية العميقة للنصوص. ويقوم هذا المربع على ثلاث علاقات، وهي: علاقة التضاد، وعلاقة التناقض، وعلاقة التضمّن (التكامل)، ومن خلال المربع السيميائي تتولّد أكوّان دلالية جديدة بفضل هذه العلاقات، وتقوم هذه العلاقات على لعبة التنوعات الدلالية، ومن خلال هذه التنوعات يمكننا إعادة ترتيب المعنى وتنظيمه" (3).

إن الهدف من الدراسة السيميائية هو الكشف عن المعنى في الخطاب عبر طريقة منهجية في تحليله، وكذلك تحليله في سياق سيميائي تطمح إلى إبراز نوعي لموضوع الخطاب الذي تستهدفه الدراسة.

(1) معجم السرديات، ص 382.

(2) سمير المرزوقي، شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة القصيرة، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية، الدار التونسية للنشر، 1986م، ص 119.

(3) عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء (كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟)، ص 236.

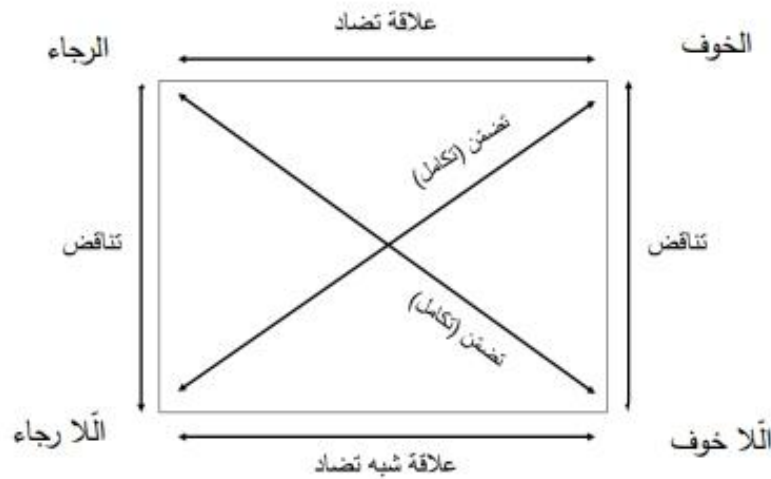
لذلك سنلجأ إلى استراتيجية الثنائيات الضدية في تحليلنا نص "وضعت لك المحبة"؛ فالثنائيات الضدية تعدّ أحد أهم لوازم النقد الفلسفي الحديث والمعاصر. وقد ذكر في المعجم الفلسفي لمجمع اللغة العربية أن "الثنائية هي تقابل الواحدية، وتذهب في تفسير العالم إلى القول بمبدأين متقابلين كالخير والشر عند الثنوية، والنفس والجسم عند ديكارت" (1).

ويؤكد جان كوهين (Jean Cohen) أن "الثنائية الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقضان الإحساس، واحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي" (2).

بناءً على ذلك، يُعدّ التحليل المعجمي والدلالي وسيلةً للإحاطة بمختلف العلاقات الضدية بين العناصر السردية ومختلف الانفعالات، وبالدلالات التي تمثلها.

لذلك يمكن تمثيل كل علاقة ثنائية ضدية بين الأهواء والانفعالات (الأحوال الصوفية) تم التوصل إليها في النص السابق، عبر نظام مصغّر وظيفته إظهار العلاقات التي تنتظم من خلالها المدونة السردية من جهة، والمدونة الاستهوائية والانفعالية المرصودة من جهة أخرى، وذلك بوساطة المربع السيميائي.

وأول ثنائية ضدية يمكن رصدها في النص، هي العلاقة الثنائية بين الرجاء والخوف. ويمكن أن نمثل هاتين المقولتين (الرجاء - الخوف) في المربع السيميائي الآتي:



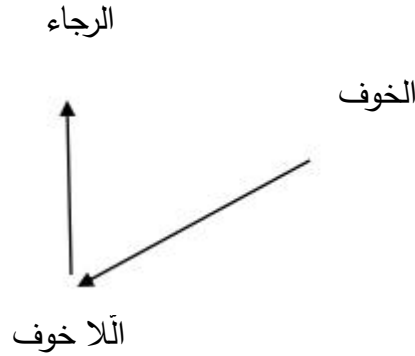
(1) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983م، ص58.

(2) جان كوهين، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1995م، ص187.

تتنظم العلاقات في هذه الثنائية وفقاً للتضاد والتناقض والتضمن (التكامل):

- علاقات التضاد: الخوف / الرجاء.
- علاقات شبه التضاد: الّا خوف / الّا رجاء.
- علاقات التناقض: الخوف، الّا خوف / الرجاء، الّا رجاء.
- علاقات التضمن (التكامل): الخوف، الّا رجاء / الرجاء، الّا خوف.

يقدم المربع السيميائي إنجازاً مهماً لفهم الأفعال الدلالية في النص، "ويقوم هذا المربع على منطق اختلاف الدلالة لبناء المعنى، أي تفسير الخطاب من خلال البحث في اختلاف الدلالة في الخطاب نفسه"⁽¹⁾. وعليه، يمكن أن نصور عملية التضمن (التكامل) في المربع السيميائي على النحو الآتي:



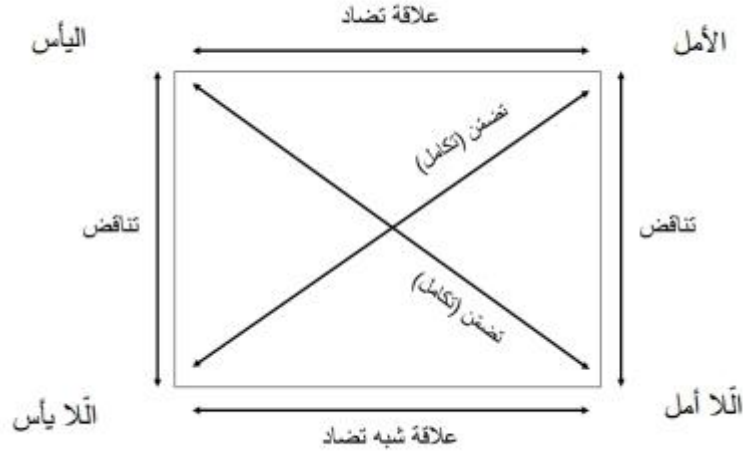
الانتقال - إذن - من الخوف إلى الرجاء يجب أن يمرّ بمرحلة وسطى، أطلق عليها المربع السيميائي مرحلة (الّا خوف)، وقد تمثلت بحالة الانتظار:

"وحيداً كنت مع انتظارك".

يعكس الانتظار حالة التأرجح التي يعيشها المحب، بين الخوف من جهة، والرجاء من جهة أخرى. وإذ يعكس الانتظار حالة التأرجح هذه، فهو يعكس بذلك رغبة المحب في تجاوز المحذور الذي وقع فيه، والمتمثل في اليأس الناتج عن المبالغة في الخوف.

ومن هنا، تقضي العلاقة الثنائية الضدية بين الخوف والرجاء، إلى بروز ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية الأمل واليأس، حيث يمثل الخوف عامل ضعف بوصفه مصدراً لليأس، بينما يمثل الرجاء عامل قوة بوصفه مصدراً للأمل:

(1) عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء (كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟)، ص 237.

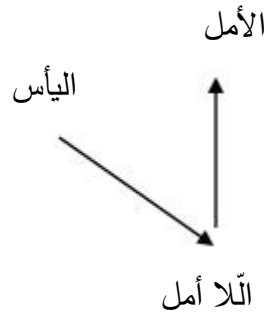


يمكن بواسطة علاقة التناقض بين الرجاء والخوف التي تمّ تمثيلها سابقاً، تحديد تصرفات الذات 1 إزاء الموضوع المرغوب فيه. فالرجاء يمثل مصدراً يستمدّ منه المحبّ/ الشاعر الأمل وقوة التحمّل. فيما يفتح الخوف باب اليأس والضعف من جهة أخرى:

"كيف يعجزُ شخصٌ، يزعمُ الكتابةً، عن الكلام".

"يا أبعدَ من الغابةِ وأكثرَ كثافةً من الغيوم".

وعليه، يمكن أن نصور عملية التضمّن (التكامل) في المربع السيميائي على النحو الآتي:

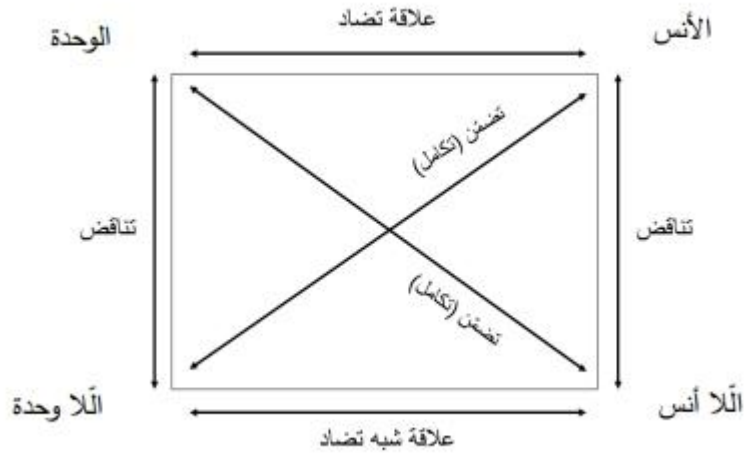


إنّ انتقال المحبّ من اليأس إلى الأمل يجب أن يمرّ بمرحلة وسطى، وهي مرحلة (آلا أمل)، وهي حالة أشبه ما تكون بحالة الآلا يقين، حيث الترقّب الحذر والمتأرجح بين التفاؤل والتشاؤم:

"كنتُ أكثرَ من وحيدٍ، وأقلّ من الهذيان".

"وحيدٌ، وأنتِ لا تذهبين ولا تأتين".

إنَّ التَّأرجح بين الأمل واليأس، يفضي إلى حالة من الَّلَا أنس ولكنها في الوقت ذاته حالة من الَّلَا وَحدة، وهي الحالة التي نجدُها في علاقة شبه التَّضاد في الثَّنَائِيَّة الضَّدِّيَّة الجديدة بين الأُنْس والوَحدة، حيث تَمَثِّل الوَحدة عامل ضعف، بينما يمثِّل الأُنْس عامل قوة:



تسهم علاقة التَّضاد بين الأُنْس والوَحدة في تحديد تصرفات الذات 1 إزاء الموضوع المرغوب فيه. فبوساطة الأُنْس بذكر المحبوبة يستمدَّ المحبُّ/ الشاعر قوة التَّحَمُّل. فيما تشكَّل الوَحدة ضعفًا من جهة أخرى:

"وَحِيدًا كُنْتُ مَعَ انْتِظَارِكَ".

"كُنْتُ وَحْدِي، وَأَنْتِ تَمَعْنِينَ فِي هُجُومَاتِ غِيَابِكَ".

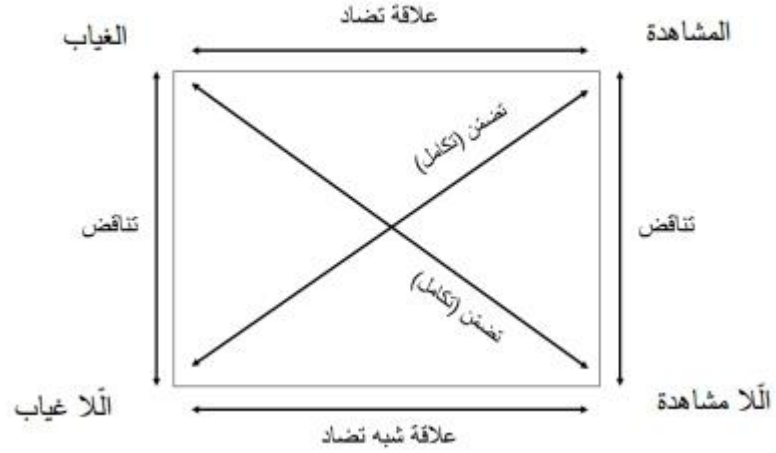
"كُنْتُ أَكْثَرَ مِنْ وَحِيدٍ".

وتجدر الإشارة هنا، إلى أنَّ الوَحدة في الذاكرة الثَّقَائِيَّة والاجتماعيَّة هي فضاء سلبي، كما يعبر عن حالة مَرَضِيَّة في منظور علم النفس. إلَّا أنَّ هذا المفهوم سيتحوَّل في التجربة الصوفيَّة إلى مفهومٍ إيجابي وحالة منشودة يتحقَّق بها ومن خلالها التَّكامل الإنساني الذي يسعى إليه الصوفي في شتى تحركاته السلوكيَّة وحالاته الشعوريَّة والانفعاليَّة.

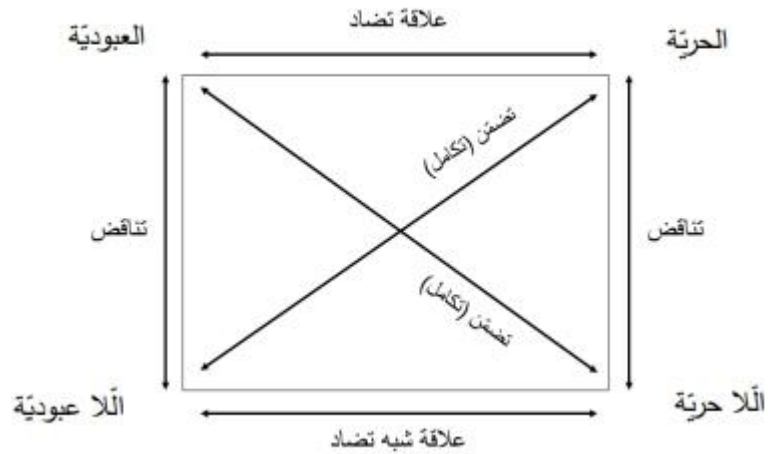
وكذلك بالنسبة لمفهوم الأُنْس، فالثَّقافة الاجتماعيَّة تؤكد على أنَّ الإنسان كائن اجتماعي الطبع لا يأنس إلَّا بمعاشرة بني جنسه؛ ولذلك سُمِّي الإنسان إنسانًا لكونه يأنس بنظيره. إلَّا أنَّ التجربة الصوفيَّة تقدِّم مفهوم الأُنْس بطريقة مختلفة؛ فعندما يرتبط أنس الإنسان ببني جنسه فهو

أنس سلبي، في حين أن ارتباط الأنس بالمحسوب الحقيقي (الإله) فقط يشكل أنسًا إيجابيًا منشودًا.

وتتوالى الثنائيات في النص، حيث تنتج عن ثنائية الأنس والوحدة ثنائية الغياب والمشاهدة، ويبرز فيها الغياب بوصفه عامل ضعف، بينما تبرز المشاهدة بوصفها عامل قوة:



ولقد نستطيع القول إنه بثنائية المشاهدة والغياب تكتمل الصورة النهائية للثنائية الضدية الأساسية التي يقوم عليها النص برمته، وهي ثنائية الحرية والعبودية:



تتنظم العلاقات بين هذه الثنائية وفقاً للتضاد والتناقض والتضمن (التكامل):

- علاقات التضاد: الحرية / العبودية.
- علاقات شبه التضاد: الآ حرية / الآ عبودية
- علاقات التناقض: الحرية، الآ حرية / العبودية، الآ عبودية.

• علاقات التضمّن (التكامل): الحرّية، الّلا عبوديّة/ العبوديّة، الحرّية، الّلا حرّية.

والحرّية في اللغة هي نقيض العبوديّة، وهي البراءة من النقص والصفات الذميمة، والخلو من الشوائب. أمّا في الاصطلاح الصوفي، فقد "أنشأ أوائل الصوفيّة مصطلحًا خاصًا للحرّية قرّنه بعبوديّة الله، والتزام منهجه ظاهرًا وباطنًا، وضبطوا الحرّية في اصطلاحهم على ذلك المعنى" ⁽¹⁾. فالحرّية في المدوّنات الصوفيّة هي "الخروج عن رقّ الأغيار" ⁽²⁾، والمراد بالأغيار السيّئ وهو غير الله تعالى.

وتتمظهر الحرّية في الفكر الصوفي وفق درجات، وذلك بحسب درجة السالكين، وهم: العامة، والخاصة، وخاصة الخاصة. ويتدرّج السالكون في تحقيق الحرّية من مقام إلى مقام، فالحرّية عند عامة السالكين هي الانعتاق عن رقّ اتباع الشهوات الظاهرة، وعدم فعل الذنوب الواردة في الشريعة، والانعتاق من الميل لها داخليًا أو التفكير فيها. أمّا الحرّية عند الخاصة فهي الخروج عن رقّ المرادات، لفناء إراداتهم في إرادة الحقّ، فهم لا يريدون إلّا ما يريد الله تعالى فقط. أمّا حرّية خاصة الخاصة فهي الخروج عن عبوديّة الرسوم والأجساد، وعبوديّة الآثار الناشئة عنها، وذلك لبلوغهم مرحلة تجلي نور الأنوار التي تتلاشى فيها رؤية ما سوى الله ⁽³⁾.

يمكننا القول بناءً على ذلك، إنّ الحرّية في الاصطلاح الصوفي تتضمّن نوعًا من الجدل الدلالي؛ فالحرّية تتشكّل من معنيين متناقضين، هما: الحرّية والعبوديّة؛ الحرّية والانعتاق من قيود ما سوى الله، مع العبوديّة والرقّ التام لله تعالى.

لا تظهر حقيقة الحرّية إلّا في كمال تحقيق نقيضها وهو العبوديّة، "وهما وإن كانتا متناقضتين في الاصطلاح إلّا أنهما في الفكر الصوفي مختلفتا المتعلّق؛ فمتعلّق الحرّية هو ما سوى الحقّ، وأمّا متعلّق العبوديّة فهو الحقّ دون ما سواه" ⁽⁴⁾.

(1) عبدالحكيم خليل سيد أحمد، الحرّية في المفهوم الصوفي بين الممارسة والمعتقد، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، المجلد 7، العدد 28، 2018م، ص77.

(2) عبدالرزاق الكاشاني، لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، تصحيح وتعليق مجيد هادي زاده، مركز نشر ميراث، (د.ط)، طهران، 1379هـ، ص234.

(3) انظر: نفسه، ص234، 235.

(4) عبدالقادر سلطاني، محمد حفيان، الحرّية الصوفيّة ووظيفتها من خلال قراءة الفكر الماركسي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي كافي تندوف، الجزائر، المجلد 5، العدد 1، 2021م، ص290، 291.

ومن هنا، ترتبط الحرية ودرجاتها عند الصوفية بالعبودية ودرجاتها، فالعبودية هي الوجه الآخر للحرية. وتتجلى العبودية في الفكر الصوفي في المقامات، فالمقامات تبين لنا منازل الحرية ودرجات العبودية التي يمر بها السالك، فكلما انتقل إلى مقام جديد علت عبوديته وازدادت حريته، إلى أن يصل إلى آخر مقام للعارفين وهو مقام الحرية، وهو ما يقره الجنيد بقوله: "الحرية آخر مقام للعارف" (1).

أما العبودية فهي أشرف المقامات، وقد وصف الله تعالى أفضل خلقه وأعظم أنبيائه بهذه الصفة في معرض الامتنان بالنعم، وإظهار معجزاتهم (2)، فقال سبحانه وتعالى في كتابه العزيز: "سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا" (3). وقال سبحانه وتعالى: "فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ" (4)، فلو كان هناك وسام أجل من وسام العبودية لوسمه به.

بناءً على ذلك، يمكننا القول إن الحرية الصوفية لها جانبان، ولا يتحقق تحرر السالك إلا بتمامهما. الجانب الأول هو جانب سلبي: وهو الانعتاق من رق الأغيار. أما الجانب الثاني فهو جانب إيجابي: وهو الدخول في عبودية الله (5).

ومن هنا، تُعدّ العبودية "من أظهر ثمرات الحرية؛ وذلك لأن الدخول في العبودية بعد التحرر من رق الأغيار هو الجانب الإيجابي من مفهوم الحرية، وإذا كان الدخول في العبودية من الفصول المقومة لمفهوم الحرية: فإن التحقق بالعبودية من أهم ثمراتها" (6).

وعليه، يمكن أن نصور الجزء الأول من عملية التضمن (التكامل) في المربع السيميائي السابق على النحو الآتي:



(1) أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، اللمع في

(2) انظر: عواد محمود عواد سالم، الحرية عند الصوفية (دراسة تحليلية)، مجلة كلية أصول الدين والدعوة الإسلامية بالمنوفية، جامعة الأزهر، القاهرة، العدد 40، ص 715.

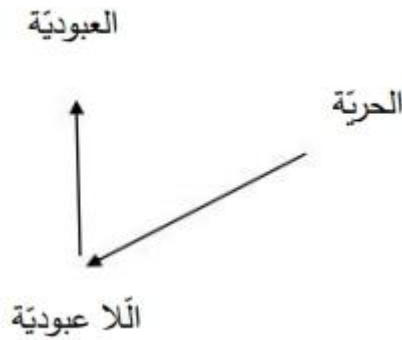
(3) سورة الإسراء، آية (1).

(4) سورة النجم، آية (10).

(5) انظر: عواد محمود عواد سالم، الحرية عند الصوفية (دراسة تحليلية)، ص 642.

(6) نفسه، ص 714.

إنَّ انتقال المُحب من العبوديّة (رقّ الأغيار) إلى الحرّيّة (عبوديّة الله) يجب أن يمرّ بمرحلة وسطى، وهي مرحلة (اللا حرّيّة)، وهي حالة من التّأرجح يتمّ فيها الخروج من رقّ الأغيار والاستعداد للدخول في عبوديّة الله دون الدخول فيها تمامًا: "كنتُ أكثر من وحيدٍ، وأقلّ من الهذيان". كما يمكن أن نصوّر الجزء الآخر من عمليّة التضمّن (التكامل) في المربع السيميائي السابق على النحو الآتي:



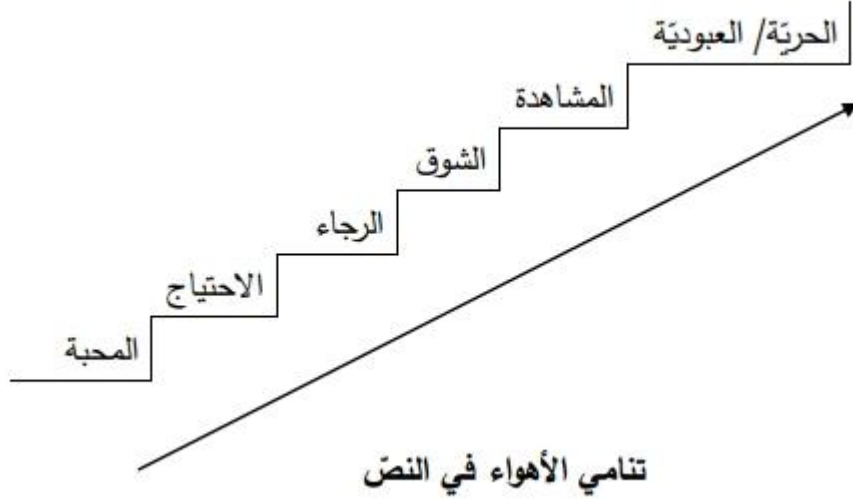
إنَّ انتقال المُحب من الحرّيّة (المشوبة برقّ الأغيار) إلى العبوديّة (التحرّر ممّا عدا الله) يجب أن يمرّ كذلك بمرحلة وسطى، وهي مرحلة (اللا عبوديّة)، وهي حالة من التّأرجح يتمّ فيها الخروج من رقّ الأغيار والاستعداد للدخول في عبوديّة الله والتحرّر ممّا عداه دون الدخول فيها تمامًا: "وحيدٌ، وأنت لا تذهبين ولا تأتين".

ويمكننا القول أخيرًا، إننا أمام انحراف دلالي لمفهومي الحرّيّة والعبوديّة في الثقافة الإنسانيّة، والتي تقدّم لنا العبوديّة بوصفها صورة بشعة لا تليق بالإنسان وكرامته، وحالة سلبية يجب مواجهتها والانعقاد منها. بخلاف التجربة الصوفيّة التي تقدّم العبوديّة بوصفها أشرف مقام يليق بالإنسان الكامل، وحالة إيجابيّة يجب السعي للاتصاف بها.

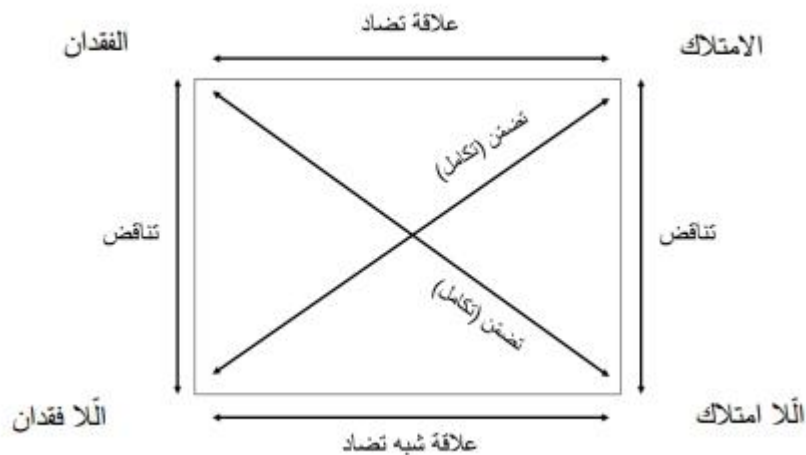
وإن صحّت فرضيّة محمود عواد بأنّ محبة الله ثمرة من ثمرات الحرّيّة، وذلك باعتبارها طاعة لله ومن لوازم تحقّق العبوديّة⁽¹⁾؛ فيمكننا القول بناءً على ذلك إنّ هوى المحبة بوصفه أول

(1) انظر: عواد محمود عواد سالم، الحرّيّة عند الصوفيّة (دراسة تحليليّة)، ص726.

الأهواء والأحوال الصوفيّة، قد أدّى دورًا أساسيًا في تنامي بقيّة الأهواء في النصّ وصولًا إلى آخر الأهواء ومنتهى المقامات وهو هوى الحرّية، والذي يثمر بدوره عن هوى العبوديّة:



يمثّل التوازن بداية مضمرة في النصّ، حيث الاستقرار وامتلاك الموضوع المرغوب فيه (الحرّية)، بوصفها الفطرة الإنسانيّة السليمة التي يُولد عليها كلّ إنسان. حتى تظهر لحظة الاحتياج بتلوّث تلك الفطرة وتعلّق صاحبها بما لا ينبغي التعلّق به، حيث يمثّل الاحتياج علامة على انفصال الذات عن موضوعها (الحرّية). لتتحوّل بذلك حالة الامتلاك إلى حالة افتقار وفقدان. وبذلك تظهر ثنائيّة الامتلاك والفقد الضديّة:



تقضي علاقات الصراع بين الفقدان والامتلاك إلى تحويل فاعل الحالة/ الشاعر في نهاية النص من حالة انفصال عن الموضوع/ الحرية إلى حالة اتصال، ومن ثم يتحوّل الشاعر من مفنّد للحرية إلى ممّلك لها.

وممّا ينبغي التذكير به، هو إنّ اتصال الشاعر بالموضوع المرغوب فيه (الحرية)، هو في جوهره اتصال قائم على الوهم والخيال والحلم، كما اتضح سابقاً:

"سمعتُ نايًا يشبهُ صوتكِ يستمهلني، فالتفتُ لأرى ما لا يُرى وما هو غيرُ موجود".
"بعيدةً. تملأينَ غرفةَ الليلِ بطيفكِ الشريدِ وتهملينَ الأحلامَ شاغرةً بك".

وخلاصة لما تقدّم، فإنّ البنية الثنائية والانفعالية التي ولّدت مختلف التظاهرات الاستهوائية في النصّ هي ثنائية العبوديّة والحرية، حيث تمثّل العبوديّة (رقّ الأغيار) حالة سلبية - طالحة، بينما تمثّل الحرية (تمام عبوديّة الحق) حالة إيجابية - صالحة.

ومن ثم، فهناك تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين: عالم الفراق والبعد، وعالم الوصل والقرب. بيد إنّ الانتصار في الأخير كان لعالم الامتلاك والقوة المرتبط بالمشاهدة، وإن كان هذا الانتصار انتصاراً حالماً وخيالياً؛ إلّا إنّ الحلم والخيال طريقتان لا غنى عنهما للوصول إلى المحبوب في التجربة الصوفية⁽¹⁾.

- "الأنثى" بوصفها رمزاً:

تتخذ الأنثى في التجربة الصوفية مسارات رمزية متعدّدة "قابلة للنمو والانتساع في دوائر تسع الكون وتشمل الموجودات في انزياحاتها المتنامية"⁽²⁾.

ولعلّ انفعالات الحبّ والشوق، والتعلّق والافتتان، من الانفعالات الأساسية التي شدّت الصوفي إلى رمز الأنثى، التي ترك غيابها مجالاً للحلم والخيال، كما اتضح سابقاً.

ومن هنا، تحضر الأنثى في نصّ "وضعْتُ لكِ المحبة" حضوراً خاصاً تتحوّل من خلاله إلى رمز حيوي خلاق. ويمكننا أن نعيد ترتيب سمات هذه الأنثى المحبوبة وفق الترتيب الآتي:

(1) انظر: عبدالحكيم خليل سيد أحمد، الحرية في المفهوم الصوفي بين الممارسة والمعتقد، ص 83.

(2) أحمد المناعي، علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قلب الحب للشاعر قاسم حداد.

- تحسن الصمت إزاء من يحسن الإنصات إليها: "أحسنْتُ الإصغاء، وأنتِ لا تقولين الكلامَ لوحشةِ القلب".
 - غائبة، وتمعن في غيابها: "وأنتِ تمعنين في هجوماتِ غيابكِ".
 - ما إن يطلق المحبُّ تعبهُ عليها، حتى تمنح لروحه فسحةً التعب: "وما إن أطلق ريشَ تعبِي عليكِ حتى تمنحي الروحَ فسحةً التعب".
 - طيفٌ يتأرجح بين الحضور والغياب. هي في حالة بين حالتين، لا هي ذاهبة، ولا هي آتية: "وأنتِ لا تذهبين ولا تأتين".
 - هي هناك، داخل القلعة المحصنة، تفسد هيبة من فيها: "دخلتُ القلعة... كنتِ هناك تفسدين هيبتهم".
 - كانت هناك، ولا شيء يشبهها سوى نفسها: "كنتِ تشبهين نفسك".
 - تملأ وحشة الليل بطيفها، وتشغل الأحلام بها: "تملأينَ غرفةَ الليلِ بطيفكِ الشريد وتهملينَ الأحلامَ شاغرةً بك".
 - مزدهرة ومتحررة كالطير: "في ازدهارٍ لا يهدأ كحجرٍ يطير".
 - تجلس بعيداً في أقصى الأرض، تغزل لليأس لباس الأمل: "تجلسينَ في غفلةِ الأرض، تغزلينَ ابتسامةً لمديح المراثي".
 - هي بعيدة كالغيوم، بل أكثر ابتعاداً. كثيفة كالغابة، بل أكثر كثافة: "يا أبعدَ من الغابة وأكثرَ كثافةً من الغيوم".
- أما بالنسبة إلى المحب، وعلى مستوى علاقته بهذه الأنثى المحبوبة، فيمكن أن نعيد ترتيب سماته، وذلك انطلاقاً من الأحوال المختلفة التي مرَّ بها: المحبة، الاحتياج، الخوف، الرجاء، الانتظار، الشوق، الأنس، الوحدة، المشاهدة والصمت:
- يجيد الإصغاء للمحوبة: "مُصغٍ لكِ... أنا سيّدُ الإصغاء".
 - محتاجٌ لها لتتبادل معه الصمت: "احتجتُ لمن يبادلني الصمت".
 - ينتظرها وحيداً، ولا يكتفي من انتظارها: "وحيداً كنتُ مع انتظاركِ وما اكتفيتُ".
 - لا يعرف وقت مجيئها ولا مكان حضورها: "أنا الذي لا أعرفُ لكِ وقتاً ولا مكاناً".
 - يعيش الخيال والحلم: "تملأينَ غرفةَ الليلِ بطيفكِ الشريد وتهملينَ الأحلامَ شاغرةً بك".
 - وضع لها الحبَّ في كل شبر من القلعة: "وضعتُ لكِ المحبةَ في كلِّ حجرٍ بقلعةِ الملك".
 - بحبه لها يكسر قيود الليل وظلامه، ويغوي شمس النهار المتأخر: "محبةً تكسرُ الليلَ وتغوي نهراً يتأخر".

وبالعودة إلى مفهوم الميتانص، نجد إنَّ سمات كلِّ من المَجِب والأنثى المحبوبة ترد في نصوص متعدّدة في تجربة قاسم حدّاد، وتتكامل معها دلاليًّا. ولنا أن نستدلّ على ذلك بالنصّ الآتي:

"وكلما وضعت يدك على حجر، انتفض، وأخذ طبيعة الطير شكله.

حجر يمتلك الفضاء،

تارةً في مهارة الريح، تارةً في رشاقة الهواء

تارةً في انحدار الصقر، تارةً في هدأة اليمام،

حجر في الفضاء"⁽¹⁾.

كما يمكن أن نستدلّ على تكامل هذا النصّ دلاليًّا مع النصّ الآتي:

"يظفر بك الملك. وتأخذك الطبيعة قهوة لسهرة الأسرى.

تتوهجين في غابة تحرس سريري وترصد أحلامي،

مثل شمس تفضح الثلج"⁽²⁾.

ومن هنا، يمكن القول إنَّ سمات هذه الأنثى المحبوبة تتطابق مع سمات الحرّية؛ ذلك لأنها سمات لا تتطوي على الهمّ الفردي في العلاقة معها، وإنما هي سمات تتضمّن أبعاد الهمّ الجماعي. بالإضافة إلى أنّها سمات تعكس مصيرًا مشتركًا في مواجهة الواقع:

"تظاهري بالغفلة. تنهض بك هتافات القلب. يدك في سريرة النهر.

لأحلامك حرّية القميص... هودج حاربت من أجله الشعوب"⁽³⁾.

ويمكن القول إنَّ رمز الأنثى/ الحرّية لا يتعارض مع جوهر التجربة الصوفيّة التي يقوم عليها النصّ، باعتبارها تجربة ذاتيّة؛ ذلك لأنّ "آخر مقام العارف: الحرّية"⁽⁴⁾.

ولقد يرى ابن عربي إنّ الإنسان الحرّ هو "ذاك الذي لا يستعبده امتلاك أو رتبة، إنه يحكم الأشياء كلها ولا تحكمه، وبالنسبة له فإنّ الإنسان هو عبدٌ لله فقط، لا لأحد أو شيء غيره، أيًا

(1) قاسم حدّاد، الأعمال الشعرية، ص281.

(2) نفسه، ص270.

(3) نفسه، ص345.

(4) أبو القاسم الجنيد بن محمد الجنيد البغدادي، تاج العارفين الجنيد البغدادي: الأعمال الكاملة، دار الشروق، مصر، الطبعة الثانية 2005م، ص107.

كان، ومهما كان⁽¹⁾. لذا، لا ينبغي للعارف المتصوّف أن تستعبده الأشياء. كما يجب عليه أن يرفض الأغلال والقيود كافة، إذا ما أراد أن يخلّق بروحه نحو الأفق الأعلى.

وبناءً على ذلك كله، يمكن القول إنّ رمز الأنثى/ الحرية لا يتعارض منطقياً مع ظاهرة "التحوّل" الصوفيّة، بوصفها ظاهرة قائمة على الانتقال من عنصر يتصف بالقصور الذاتي إلى عنصر يتصف بالقوة الذاتية. وهو ما نجده في الانتقال بين الأهواء والأحوال المختلفة التي مرّ بها المحب وصولاً إلى حال المشاهدة، والمتمثل في الحلم والخيال، حيث امتلك المحب القوة الذاتية التي جعلته مؤهلاً للاتصال بالموضوع المرغوب فيه (الحرية)، ومن ثم إعادة التوازن.

ولقد نستطيع إثبات ذلك من خلال فعل الطيران: "وأنت في ازدهارٍ لا يهدأ كحجرٍ يطير". أو من خلال مختلف ما يدل عليه من أجزاء وإحياءات كالريش، مثلاً: "ما إنّ أطلق ريشَ تعبي عليك حتى تمنحي الروحَ فسحةً التعب".

ويبقى أن نقول، أخيراً، إنّ فعل الطيران وما يوحي به هو فعل حيّ، تكون الروح به رشيقة الحركة. وعلى المحب، إذا ما قيده الواقع وحدّ من ارتقائه وسموّه، أن يسعى في طلب المحبوبة/ الحرية، التي تمنحه رشاقة وحركة تجعله قادراً على الانعتاق والاستمرار في التحليق والارتقاء.

المطلب الثالث: التركيب السطحي والسردى

• البنى العامليّة:

تعكس الفاتحة الشعرية للنصّ حالة عدم التوازن التي تسيطر على الشاعر (الذات1)، نتيجة فقد الحرية وغيابها (الموضوع المرغوب فيه). حيث تلعب الجملة الافتتاحية "مُصنِعٌ لكٍ منذُ الكتبِ وأنتِ لا تقولين" دوراً مهماً في توجيه مسار النصّ الشعري الانفعالي. ففعل الإصغاء، إصغاء الشاعر إلى صمت المحبوبة، يعكس أول ملامح عدم التوازن في العلاقة بين الشاعر والمحبوبة.

(1) فرانز روزنتال، مفهوم الحرية في الإسلام، ترجمة رضوان السيد ومعن زيادة، دار المدار الإسلامي، لبنان، الطبعة الأولى 2007م، ص171.

وإلى جانب الجملة الافتتاحية، تختصر الجملة: "كنتُ وحدي، وأنتِ تمعنين في هجومات غيابك"، طبيعة عدم التوازن بين المخاطب والمخاطبة. فغياب المخاطبة ويُعدها يخلق حالة من عدم الاستقرار للمخاطب، متمثلة في الوحدة، ممّا يشعل نار الشوق والحاجة للوصل واللقاء.

تكوّن هذه الافتتاحية ذاتاً معبرة بصيغة الأنا المتكلم، تخاطب الأنثى المخاطبة. ألا وإنّ هذه الذات المتكلمة تأخذ طابعين متباينين:

1- الذات الضعيفة: المتعبة، الصامتة، المشتاقة، الوحيدة، المحتاجة، الخائفة، واليائسة.

2- الذات القويّة: الصابرة، المنتظرة، والمتفائلة.

وعلى مستوى سيميائية السرد، يمكن تحديد العوامل على النحو الآتي:

- المرسل: وهو العامل الذي يدفع الذات إلى تحقيق مهمة معينة، متمثلاً في هوى الحرية.

- المرسل إليه: وهو العامل الذي يستفيد من مهمة الذات، متمثلاً في الذات نفسها (الشاعر).

- الذوات: الذات 1 (الأنا المتكلم - الشاعر)، الذات 2 (الأنثى المخاطبة - الحرية).

- الموضوع: وهو الذي تسعى الذات 1 (الشاعر) إلى الاتصال به، متمثلاً في الحرية.

- المساعد: وهو العامل الذي يسهّل للذات 1 (الشاعر) الاتصال بالموضوع (الحرية)، متمثلاً في: الانتظار والصبر، الرجاء والأمل.

- المعارض: وهو العامل الذي يعرقل وصول الذات 1 (الشاعر) إلى الموضوع (الحرية)، متمثلاً في: الخوف واليأس، والصمت والعبودية لمن لا يستحق.

• البنى الصيغية:

تخضع الذات 1 (الشاعر) إلى مؤثرات خارجية تتفاوت في شدتها وأثرها؛ ذلك لأنّ الذات "لا تقتصر على ما يعتمل داخل النفس الإنسانية، وإنما يتعداها إلى الخارج"⁽¹⁾.

لذا، فإنّ من المهم إخضاع الانفعالات إلى ميزان الشدة والكمية لمعرفة تحولات الحالة من حالات الأشياء إلى حالات النفس، كما يعبر سعيد بنغراد.

(1) علي أحمد أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، لبنان، الطبعة الأولى 1988م، ص 82.

تؤدي العلاقات المتعاضدة بين العوامل والفواعل في النص، دوراً محورياً في إخراج الحرية، والتي تبرز في البنية العميقة للنص، من حالة الاستهواء إلى هوى معبر عنه.

ولقد نستطيع القول على مستوى جهات التحيين: معرفة الفعل، والقدرة على الفعل، إنّ الذات 1 (الشاعر) تتوصل إلى تحقيق معرفة تتمثل في إنّها تعيش حالة من عدم التوازن بسبب بقائها منفصلةً عن الموضوع المرغوب فيه (الحرية). وقد تشكّلت هذه المعرفة في الجملة الآتية: "كنت وحدي، وأنتِ تمعنين في هجومات غيابك". كما يمكن القول، مبدئياً، إنّ الذات 1 (الشاعر) تمتلك القدرة على الفعل من خلال الانتظار وعدم اليأس: "وحيداً كنت مع انتظارك وما اكتفيث".

غير إنّ هذه القدرة تتعطل، فتتحوّل الذات 1 من ذات قويّة قادرة على الانتظار والصبر إلى ذاتٍ ضعيفة ويائسة من تحقيق الاتصال بالموضوع (الحرية): "يا أبعد من الغابة وأكثر كثافة من الغيوم".

وعلى مستوى جهات الإضمار: إرادة الفعل، ووجوب الفعل، تنطلق الذات 1 (الشاعر) مدركة إنها "تريد" الوصل والاتصال بالموضوع المرغوب فيه (الحرية)، وإطفاء نار الشوق وإنهاء المعاناة. كما "يجب" عليها أن تصبر، فلا خيار لها سوى الانتظار المقترن بالسعي.

ولقد نستطيع القول، أخيراً، وعلى مستوى الأداء الفعلي، إنّ أداء الذات 1 (الشاعر) أداء غير مكتمل، حيث لم تتصل بالموضوع المرغوب فيه (الحرية) فعلياً، وإن كان هناك اتصالٌ خيالي قائمٌ على الوهم والحلم، يحقق للذات 1 (الشاعر) ارتياحاً نفسياً.

المطلب الرابع: الذئب في ضيافة هوى الحرية

تتحول الأنثى المحبوبة في نصّ "وضعتُ لكِ المحبة" إلى رمز عميقٍ وخصبٍ يقَدِّم رؤية شموليّة لقضيّة الحرية وموقف الشاعر منها.

ويكشف توظيف هذه الرمزيّة عن علاقة تكسر أفق انتظار القارئ وتهدّم توقعاته، إنها علاقة حُبّ وشوق بين الشاعر/ المُحب، والحرية/ المحبوبة.

إنّ من سمات الحرية/ المحبوبة، وكما اتضح سابقاً، إنها: تحسن الصمت إزاء من يحسن الإنصات إليها. غائبة، وتمعن في غيابها. ما إن يطلق المحبّ تعبه عليها، حتى تمنح لروحه فسحة التعب. طيفٌ يتأرجح بين الحضور والغياب. هي هناك، داخل القلعة المحصّنة، تفسد هيبة من فيها. كانت هناك، ولا شيء يشبهها سوى نفسها، تملأ وحشة الليل بطيفها، وتشعر الأحلام بها. مزدهرة ومتحرّرة كالطير. تجلس بعيداً في أقصى الأرض، تغزل لليأس لباس الأمل. هي بعيدة كالغيوم، بل أكثر ابتعاداً. كثيفة كالغابة، بل أكثر كثافة.

أما بالنسبة إلى المحبّ، فهو: مُصنّجٌ يجيد الإصغاء للمحبوبة. محتاجٌ لها لتتبادل معه الصمت. ينتظرها وحيداً، ولا يكتفي من انتظارها. لا يعرف وقت مجيئها ولا مكان حضورها. يعيش معها في خيالٍ وحُلم. وضع لها الحبّ في كل شبر من القلعة. يكسر بحبها قيود الليل وظلامه، ويغوي شمس النهار المتأخر. وحيداً، وحجرته متجرّحة كالذئب من شدّة الإصغاء.

إنّ، وعند حصر سمات المحبّ/ الشاعر، تحضر علامة الذئب: "وحيداً، أصغيث حتى تجرّحت حنجرتي مثل ذئبٍ يفتن الغريب".

تُعدّ علامة الذئب في نصّ "وضعتُ لكِ المحبة" ممثلاً وفق نموذج بيرس الثلاثي. ومن خلال السيرورة السيميائية للنصّ (السيميويزيس)، يمكن القول إنّ الموضوع الديناميكي تمثيلاً للشاعر المُبدع، حيث يحيل الممثل/ الذئب على الموضوع/ الشاعر المُبدع عبر مؤولات تجعل هذه الإحالة ممكنة.

وتتمثل هذه المؤولات في عدّة دلالات نسقيّة لازمت الشاعر المُبدع، مثل:

1- دلالة الوحدة:

"قيلَ له:

لقد غُرَّرَ بكَ أيُّها الذئبُ الوحيد (...)
لملم شظاياك وارجعْ إلى نفسك،
زَيْنٌ وجُرْكٌ بوثيرِ الوحشةِ وترِفِ العزلة⁽¹⁾.

2- دلالة الغربة:

"ها هي، تخذعُ الغريبَ بماءِ الشهوةِ (قيلَ إنها الخلقُ وقرينه)
لتلهو به"⁽²⁾.

3- دلالة الصمت:

"صمتٌ يصيبُ أعصابه بالعطب"⁽³⁾.

4- دلالة الإصغاء:

"أصغيثُ، كمن يتهدّجُ ضارعًا، لكلامِ الصخرةِ المشتعلةِ على هاوية"⁽⁴⁾.

ومن هنا، فإنّ الوحدة والغربة والصمت والإصغاء تُعدّ مؤولات. وفي علاقتها بالتمثّل/ الذئب تكون دليلًا. وفي علاقتها بالموضوع/ الشاعر المُبدع تكون خبرًا.

كما يمكن القول إنّ الجملة: " كيف يعجزُ شخصٌ، يزعمُ الكتابةَ، عن الكلام" قد قامت بدور المؤول النهائي في هذه السيرورة التأويلية. فالذئب الوحيد والصامت، هو تمثيل للشاعر المُبدع الذي يزعم الكتابة في حين أنه عاجزٌ عن الكلام.

إنّ عجز الشاعر عن الكلام أمرٌ يستوجب الحيرة والاستغراب، والذي يمكن أن يُقارن بالحيرة والاستغراب من عجز بعض الذئاب عن العواء، حيث "تُعتبر ذئاب الشرق الأوسط وآسيا

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص272.

(2) نفسه، ص304.

(3) نفسه، ص295.

(4) نفسه، ص309.

الجنوبيّة ذائبًا غير اعتياديّة؛ إذ إنها لا تعوي أغلب الأحيان⁽¹⁾. كما أن عجز الشاعر عن الكلام يمكن أن يوصف بحالة البُكم. وهي حالة تقترب بحالة الصمّ، أي عدم القدرة على السمع.

يمكننا القول إنّ دلالة الصمّ التي يعيشها الشاعر مرتبطة بدلالة عدم سماعه لصوت المحبوبة وحديثها (الحرية). رغم حسن إصغائه الدائم وتركيزه السمع:

"مُصغٍ لك منذ الكتب وأنت لا تقولين".

"أحسنُ الإصغاء، وأنت لا تقولين الكلام لوحشة القلب".

يجمع الشاعر بين حالتي البُكم والصمّ. إنه شاعرٌ أخرس، لا يسمع ولا يُسمع. فهو لعدم قدرته على السمع أصبح غير قادر على الكلام. ولقد يحاول جاهدًا الإصغاء ولكن دون جدوى. فيحاول بعدها الكلام، فتتجرّح حنجرته وتُدمى بسبب كثرة محاولاته، ولكن دون جدوى أيضًا:

"أصغيتُ حتى تجرّحت حنجرتي مثل ذئبٍ يفتن الغريب".

وبذلك أصبح الشاعر الصامت والعاجز عن القول، محتاجًا لتلك الصامته لتتبادل معه أطراف الصمت: "بحاجة لمن يسمع صمتي. أنا سيّد الإصغاء احتجت لمن يبادلني الصمت".

أما على المستوى الدلالي، فيمكن القول إنّ الذات المنتجة للخطاب عندما اتخذت المسلك الصوفي لتتجلّى عبره في أسمى وأرقى صورها وتعاليلها، اختارت لها دلالات ثلاث هذا المسلك في أرقى درجاته وأعلى مراتبه. فاختارت دلالة الوحدة، لتفتح لها باب التأمل والتفكير ومشاهدة الحقائق: "وحيدًا كنت مع انتظارك". "كنت أكثر من وحيد".

ثم اختارت هذه الذات المتعالية دلالة الصمت، وهو الخطوة التي تلي الخلوة والوحدة في المعارج الصوفيّة، "لا يصح لأحد الصمت حتى يُلزم نفسه الخلوة"⁽²⁾، لتجمع بذلك أول ركنين من أركان التهذيب الأربعة، وأهم سبيلين لوراثة المعرفة والحكمة⁽³⁾.

(1) الموسوعة الحرة "ويكيبيديا"، الرابط:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B0%D8%A6%D8%A8_%D8%B1%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%8A ، بتاريخ 2023-9-13.

(2) ضياء الدين أحمد الكمشخاني، جامع الأصول في الأولياء ويليهِ مَتَمَمَات كتاب جامع الأصول في الأولياء وأنواعهم، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ص43.

(3) عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص247.

إنّ الصمت سبيل نجاة وسلامة، ويُعدّ من أصدق وأعمق علامات السالك في التجربة الصوفيّة، ومن أوجب آداب الحضرة. وأفضل صمت المريد ما كان سببه استيلاء سلطان الهيبة عليه، أو كشف وفيض إلهي أخرس اللسان فلا نطق ولا بيان ولا كلام⁽¹⁾.

ومن هنا، فإنّ الذات المنتجة للخطاب استعانت بالخطاب الصوفي ومفاهيمه المختلفة لبناء هرميّة متعلّية تحكمها القداسة والطهارة والفضيلة من جهة، والمعرفة والحكمة والبصيرة من جهة أخرى. وذلك عبر خلق صورة ذهنيّة مبتكرة لعلامة الذنب وإبرازه في تمثيل متعالٍ جديد وبعيد عن الصورة التقليديّة في الوقت ذاته.

ولعلنا نستطيع أن نقول إنّ حضور علامة الذنب في نصّ يحتفي بالحبّ والحرية، لهو حضورٌ ينتهك المعايير التي بوساطتها نفذ القارئ إلى القراءة، مقترحاً عليه أفقاً جديداً ناتجاً عن التعاون التأويلي بينه وبين النصّ أثناء القراءة.

إنّ الشاعر يتوق إلى الحرية التي تسكن خياله وتملأ أحلامه. لذا، فإنّ اتساع أفق التوقع لدى القارئ يعزّز هذا المعنى؛ فانفتاح أفق التوقع لدى القارئ يمنحه شعوراً كبيراً بالحرية في إعادة بناء النصّ، ومن هنا كانت "القراءة وعدّ بالحرية"⁽²⁾، ومبدأ من مبادئها.

ويجدر القول، أخيراً، إنّ حرية القارئ في القراءة تسير وفق تجربته القرائية وخبرته الأدبية، إلى جانب مرجعيّاته الثقافية السابقة. فالنصّ الأدبي ليس "بنية مغلقة وليس شكلاً فنياً فحسب (...)" وليس له وجود ثابت ونهائي، فهو لا يتحقّق بالفعل إلا في علاقاته مع نصوصٍ أخرى، وفي توالده المستمر عبر قراءاتٍ متعدّدة⁽³⁾.

- القول الراصد:

إنّ ظهور علامة الذنب في نصّ تكون فيه الأنثى المحبوبة رمزاً للحرية، لهو ظهورٌ يربك القارئ أثناء القراءة ويكسر أفق التوقع لديه، في الوقت الذي يكتسب النصّ فيه صفة الأدبية من خلال اتساع المسافة الجماليّة بين الأفق المُتوقع والأفق الجديد.

(1) عبدالكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، ص247..

(2) منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، ص15.

(3) بيار ماشيري، بَم يفكر الأدب (تطبيقات في الفلسفة الأدبية)، ترجمة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى 2009م، ص15.

ولنا أن نقيس الانزياح الجمالي الذي يتركه نصّ "وضعتُ لكِ المحبة" من خلال الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما العلاقة الجامعة بين الكتابة والحرية؟ ولماذا الحبّ تحديدًا، فضاءً للجمع بينهما؟ ثم ما الأثر الذي يتركه الجمع بين النقيضين: بين الحبّ، بوصفه شكلاً من أشكال الاستعباد وسلب الاختيار، والحرية بوصفها اعتاقاً وكسراً للقيود، على القارئ؟

ويمكننا القول إنّ الفضاء الذي يضمّ الكتابة، إنّما يضمّ أيضًا الحرية في ذات الوقت؛ ذلك لأنّ الكتابة شكل من أشكال الحرية، أو كما يُعبّر عنها بحرية التعبير. فحين يشرع الكاتب بالكتابة "يخالطه الظن بأنه حرّ فلوّث، وأنه يستطيع أن يقول ما يريد، وبالطريقة التي يريد"⁽¹⁾. ومن هنا فإنّ "الكتابة وعدّ بالحرية"⁽²⁾ أيضًا، ومبدأ من مبادئها. شأنها في ذلك شأن القراءة.

ومن هنا، "وبالعودة إلى (قبر قاسم)، يتبيّن لنا أنّ الكتابة ترمز، فيما ترمز إليه، إلى الحرية"⁽³⁾. أما اختيار الحبّ تحديدًا، فضاءً للجمع بين الكتابة والحرية، فيرجع إلى أنّ الشاعر مسكونٌ بهاجس الحرية أولاً، وبهاجس الكتابة ثانيًا. وما كانت الكتابة ثانيًا إلا لأنها أداة للحرية وشكل من أشكالها. ويمكن أن نستدلّ على ذلك من خلال التداخل والجدل الزمني بين الليل، بوصفه رمزًا للنظرة السلبية واليأس والتشاؤم والعبودية، والنهار بوصفه رمزًا للنظرة الإيجابية والأمل والتفاؤل والحرية، "بصرف النظر عن تقليدية الصورة وسطحية بنائها الفني"⁽⁴⁾، وفق تعبير علوي الهاشمي: "وضعتُ لكِ المحبة في كلّ حجرٍ بقلعة الملك. محبةً تكسرُ الليلَ وتغوي نهارًا يتأخر". كما أن اختيار فضاء الحبّ تحديدًا للجمع بين الكتابة والحرية، يرجع إلى أنّ الأنثى في تجربة قاسم حدّاد "مرتبطة كل الارتباط بعلاقات الواقع التي تشكّل همّ الشاعر الأساس، فإنها تبعد أن تكون همًّا مغلقًا متقوقعًا على الذات، بل تصبح قادرة على النمو والانتعاش في صورتها وأبعادها، بحيث تتضمّن أبعاد الهمّ الجماعي"⁽⁵⁾.

ومن هنا، يتضح الانزياح الجمالي الذي يتضمّنه هذا النوع من النصوص، وذلك من خلال كسر أفق توقع القارئ عبر الجمع بين النقيضين: بين الحبّ، بوصفه استعبادًا وسلبًا للاختيار، والحرية بوصفها اعتاقاً وكسراً للقيود، حيث "يصبح الحبّ طريقًا إلى الحرية والخلّاص"⁽⁶⁾.

(1) منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، ص15.

(2) نفسه، ص15.

(3) عبد الكريم حسن، سقيا لقبر قاسم، ص255.

(4) علوي الهاشمي، ما قالته النخلة للبحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، الطبعة الثانية 1994م، ص345.

(5) نفسه، ص185.

(6) نفسه، ص185.

الفصل الثالث:

الذئب: بين صورته وهوى الأمومة

• توطئة:

إذا انطلقنا من المبدأ الذي يقول إنّ النصّ نسيج من الاقتباسات والاستشهادات المنحدرة من بؤر ثقافية متعدّدة. وإنه حوارٌ دائمٌ وسيرة لا متناهية من الإنتاج. فإنّ نصوص قاسم حدّاد، والحال كذلك، تنفتح على ما لا يُحصى من النصوص، في تفاعلٍ متواصل، وتداخلٍ مستمر، وتناصٍ دائم.

ومن هنا، كان من اللافت، سيميائيًا، حضور علامة الذئب في نصوص قائمة على التناص "Intertextuality"، بوصفه نوعًا من المتعاليات النصّية التي تربط النصّ بنصّ آخر.

ويرى رولان بارت (Roland Barthes) إنّ النصّ "يتألف من كتابات متعدّدة، تتحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوارٍ مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض"⁽¹⁾. ومن هنا، يُعدّ النصّ كتابةً ثانيةً لنصوص أخرى يتداخل معها ويرتبط بها من خلال علاقة التناص⁽²⁾.

ويلجّ بارت على الدور الأساسي للقارئ، فالنصّ ليس منتوجًا مكتملًا، بل سيرة إنتاجية غير نهائية. ألا وإنّ هذه السيرة الإنتاجية محتاجة إلى قارئ خلاق يعيد كتابة العمل الأدبي ويفتحه على اللانهائي. فالقارئ "هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أيّ منها ويلحقه التلف"⁽³⁾.

ومن هنا، سننخذ وضع هذا القارئ الخلاق لنمارس كتابة ثانية على كتابة ثانية، وذلك لرصد علامة الذئب وكشف دلالتها في نصّ "يوسف"، والذي يعتمد على التناص في بناء معماريته.

(1) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثالثة 1993م، ص87.

(2) يقترح منذر عياشي مصطلح "الكتابة الثانية" لتسمية المنتج الكتابي، سواء كان كتابة في نص (نص إبداعي)، أو كتابة على نص (دراسة وتحليل). وذلك في مقابل مصطلح "الكتابة الأولى" المنهجي، والذي يُطلق على المنتج الكتابي، أي النصّ الذي أُدخل في نصّ آخر. انظر: منذر عياشي، الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص133 - 137.

(3) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص87.

"يوسف

(1)

وضَعْتُهُ فِي قُطَيْفَةٍ وَغَطَّتُهُ بِغِيَمَةِ الرُّؤْيِ
سَمَّيْتُهُ تَمِيمَةَ النِّهْرِ وَالنَّخِيلِ
جَنِيَّةً تَحْسُنُ مَكَالِمَةَ اللَّيْلِ، تَأَلَّفَتْ مَعَ الْأَيَّامِ
فَلَمَّا آتَى لَهَا الْوَضْعُ.. وَضَعْتُهُ فِي قُطَيْفَةٍ
فِي وَرْدَةِ الْخَشْبِ، فِي مَاءٍ جَارٍ.
رَأْتُ مُسْتَقْبَلَ الْمَوْجِ، فَأَعْلَنْتُ بِشَارَتِهَا
لئَلَّا يَشْغَلَهَا الذَّاهِبُ فِي غَوَايَةِ الذَّنْبِ.

(2)

يَكْرَعُ الْكَأْسَ تَلَوَ الْكَأْسِ
يَتَرَنِّحُ وَيَهْتَاجُ
حَتَّى إِذَا مَا لَطَمْتُهُ جَهَامَةَ الْعَسَسِ فِي مَنْعُطَاتِ الطَّرِيقِ،
خَرَجَ مِنْ غَفْلَتِهِ بَرَهَةً خَاطِفَةً، مَسَحَ تَاجَ الشُّوكِ عَنْ شَفَتَيْهِ،
وَرَفَعَ عَيْنَيْهِ لِيَرَى إِلَى مَصْدَرِ اللَّطْمَةِ. لَمْ يَلْمَحْ سِوَى قَضْبَانٍ صَاعِدَةٍ،
فَدَارَ بِجَسَدِهِ دَوْرَةً كَامِلَةً لِيَلْقِيَ نَظْرَةً وَحِيدَةً، كَأَنَّهَا الْأَخِيرَةُ، عَلَى خَرِيطَةِ اللَّيْلِ.
يَكْتَشِفُ زَنْزَانَةً
وَحَوْلَهُ عَشْرُونَ غَوْلًا يَتَطَايَرُ مِنْ أَطْرَافِهِمْ شَرٌّ عَظِيمٌ
وَبَيْنَ أَكْتَافِهِمْ تَتَهَدَّلُ أَسْمَالٌ مَضْفُورَةٌ لَتَبْدُو رُؤُوسَهُمْ فِي أَفَاقٍ مَسْدُولَةٍ.
يَفْرُكُ عَيْنَيْهِ وَيَكْرَعُ كَأْسَهُ الْأَخِيرَةَ كَأَنَّهَا الْأُولَى
فِيَكْبُو عَلَى وَجْهِهِ فِي رَغَامٍ رَطْبٍ يَنْضَحُ بِسَائِلِ لَزْجِ
جَسَدِهِ يَتَعَفَّرُ وَيَنْتَفِضُ وَيَشْهَقُ وَيَضْطَرِبُ فِي قَهْقَهَةِ الْعَشْرِينَ غَوْلًا تَحِيطُ بِهِ،
يَهْمُ أَنْ... يَتَذَكَّرَ،
يَتَذَكَّرُ... وَيَنْسَى.

(3)

في نزهة الضباغ

ليلٌ يتعثرُ بقفطانهِ المتخبَّبِ ويكبو عندَ المنعطفاتِ.

سمعتُ المرأةَ صرخةً ولدها الغريبِ

كأنها تلذه الآنَ

رأته، فيما ترى الثاكلُ،

أعضاؤه تمرّ تحتَ آلةٍ ضاريةٍ شلّوا شلّوا

وهو يمزقُ قماطه بصريخٍ يفرغُ البهوَ والأروقة.

تزيحُ خشبَ النافذةِ / حجرَ الطريقِ / عقابيلَ الغابةِ،

تزيحُ صخرةَ القبرِ

لنرى امرأةً مصابةً بالفقدِ:

(من أعطاك كلّ هذا الحديدِ والدمِ والفداءِ المفقودِ،

ألهدا ادخرتُ دمك ولحمك؟

ألهدا ركضتُ بكِ وضللتُ النصالَ لئلا تطالكِ؟

ألمثل هذه الغيلان صددتُ عنك الضباغَ؟

ما كان للماءِ الرؤوفِ أنْ يصيرَ وحشًا عليكِ

كانت حيواناتُ الشمسِ ورائي،

وأنا أطويك في المكانِ الذي لا يطالونه)

وحين عبرتُ النهرَ،

أيقظتُ لكِ زرقَةَ النومِ،

ورأيتُ لكِ نيزكَ الحلمِ،

لكنك الآنَ في الغدرِ

في الغدرِ والمؤامراتِ.

هل أنتِ يوسفُ... وإخوتك لا يُحصون؟⁽¹⁾.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص377.

المبحث الأول: الذئب والشعر: من فضاء الشعرية إلى فضاء الغواية

المطلب الأول: الشعرية: من المناص في العنوان إلى التناص في النص

تُعَدُّ القصيدة المعاصرة "شعرية قصيدة بامتياز"⁽¹⁾؛ وذلك لأنَّ التركيز على الرسالة فيها يكون لصالح الرسالة الخاص، الأمر الذي يجعل من نص هذه القصيدة نصًّا أدبيًّا بامتياز.

ويرى جيرار جينيت (G. Genette) إنَّ شعرية النص تكمن في المتعاليات النصية، التي تتمثل في "كل ما يجعل نصًّا ما في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"⁽²⁾.

ومن هنا، سنقف على مفهومي المناص والتناص في نص "يوسف"، بوصفهما نوعين من المتعاليات النصية، التي تؤدي دورًا محوريًّا في تأسيس شعرية هذا النص الأدبي الحاضن لعلامة الذئب.

1- المناص: العنوان مرّة أخرى:

يُعْنَى المناص بأطراف النص. ويمثّل العنوان أهم العتبات المحيطة بالنص؛ حيث يُعَدُّ "مفتاحًا إجرائيًّا يلجّ من خلاله القارئ في أعماق النص، ويقدم صورة استباقية لمضامينه وعوالمه"⁽³⁾.

وإذا كان العنوان "علامة ليست من الكتاب، جعلت لكي تدلّ عليه"⁽⁴⁾، فإنَّ العنوان "يوسف" يمثّل علامة سيميائية. وعلى المستوى السطحي، تقوم هذه العلامة، نحوًّا، على آلية الحذف، حيث تشكّل خبرًا لمبتدأ محذوف.

لذا، فإنَّ وظيفة النص تكمن، على مستوى البنية العميقة، في الإحالة على هذا المحذوف، وصولًا إلى الكشف عن دلالة علامة "يوسف". وذلك من خلال تفاعل متبادل بين النص والقارئ، حيث يعمل (القارئ) على تحيين دلالات النص الممكنة عبر فك رموزه المختلفة.

(1) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دار تنوير، الجزائر، الطبعة الأولى 2013م، ص85.

(2) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، الطبعة الثانية 1996م، ص90.

(3) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، ص89.

(4) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص15.

يمثل العنوان "يوسف" واقعة لغوية تتصدّر النصّ لتؤطر كيانه اللغوي والدلالي وتعلن عنه للمتلقي. فهي واقعة لغوية محمّلة بشحنات دلالية مكثّفة ممتدّة في ذاكرة القارئ، ومرتبطة بالدلالة التاريخية والدينية تحديداً. الأمر الذي يرتقي بهذا العنوان من "عامل تفسيرٍ مهمته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروعٍ للتأويل"⁽¹⁾.

يمكننا القول إنّ هذه الواقعة اللغوية/ العلامة السيميائية تشدّ ذهن القارئ بصورة مباشرة إلى شخصيّة النبي يوسف. فيتأهب القارئ من خلال هذه الشخصيّة المُستدعاة إلى الدخول في عالم النصّ درامياً بوساطة ما توحى به هذه الشخصيّة وتقرضه على الذاكرة. كما يمكن القول إنّ النبي يوسف، بوصفه شخصيّة تاريخيّة ودينيّة، يمثّل رمزاً يحمل دلالة مأساويّة تستدعي معاني الغدر والخيانة، والمؤامرات والدسائس، والوحدة والغربة، والسجن والعبوديّة، وغيرها من المعاني التي يجترّها هذا الرمز التاريخي والديني.

ومن هنا، فإنّ وظيفة العنوان تتمثّل في:

- الإغراء: وذلك من خلال آليّة الحذف، حيث يمثّل العنوان خبراً لمبتدأ محذوف. وهو ما يشدّ انتباه القارئ ويحفّز ذهنه على التفاعل لمعرفة هذا المحذوف وتحيين الدلالات الممكنة.
- الإيحاء: وذلك من خلال رمزيّة شخصيّة النبي يوسف، والتي توحى بالعديد من المعاني التي يستدعيها هذا الرمز.

وإذا صحّ ذلك، فثمّة علاقة وثيقة بين النصّ والعنوان. فالعنوان يفيض بعدّة دلالات تدور في فلك الخيانة والغدر، والغربة والسجن، والمؤامرات والخداع، وهي دلالاتٍ سيكشف عنها النصّ أثناء تفاعل القارئ، الذي يخوض غمار التأويل بمخزونٍ معرفي وافر، ومرجعيّة ثقافيّة متنوّعة، وخبرة أدبيّة تمكّنه من التعاون التأويلي لقراءة علامات النصّ ورموزه المتعدّدة، انطلاقاً من قراءة العنوان بوصفه علامة موجزة.

ألا وإنّ الدلالات التي يستدعيها العنوان، بوصفه علامة رمزيّة، ستشكّل بؤراً مركزيّة تدور حولها محاور النصّ، ومنها ستنفجر معانيه ودلالاته المختلفة، كما سيتضح لاحقاً.

(1) الطاهر رواينية، شعريّة الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، أعمال ملتقى السيميائي والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وأدائها، جامعة عنابة، الجزائر، 1995م، ص141.

ولعلنا نستطيع القول، أخيراً، إنّ العنوان (يوسف) يمثّل عتبة نصيّة تعمل على توطيد علاقات تعاونيّة مع القارئ، وذلك عبر تقديم "عددٍ من الإشارات والنبوءات حول محتوى النصّ، ووظيفته المرجعيّة، ومعانيه المصاحبة، وطاقاته الترميزيّة"⁽¹⁾.

2- التناص: بين تابوت موسى وسجّن يوسف:

أ- التناص الأول: من تابوت الفقد إلى بشارة العودة:

يقدم جبرار جينيت مفهوم التناص كما تقدمه جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، إذ يرتبط هذا المفهوم "بالحضور الفعلي لنصّ ما في نصّ آخر"⁽²⁾. وبمختلف التفاعلات القائمة بين النصوص وفق آليات متعدّدة كالاقتباس والسرقة والإيحاء، وغيرها من الآليات التي تقوم على فكرة "تلاقح النصوص عبر المحاورّة والاستلھام والاستنتاج بطريقة واعية أو غير واعية"⁽³⁾.

ومن هنا، فإنّ الإنتاجيّة الشعريّة في النصوص الأدبيّة ما هي إلا "عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة في شكل خفي أحياناً، وجليّ أحياناً أخرى"⁽⁴⁾. إنّ عملية التلاقي بين النصوص الغائبة والنصوص الحاضرة لتتمّ على مستويات عدّة تحكمها المرجعيّات التي يبني النصّ عليها معماريّته، ويتبلور التناص من خلالها، كالمرجعيّات الدينيّة، والتاريخيّة، والأسطوريّة، والإيديولوجيّة، بالإضافة إلى المرجعيّات الأدبيّة. ولقد يجد القارئ إنّ نصّ "يوسف" يبني معماريّته على مرجعيّة تاريخيّة ودينيّة، تتمثّل في التناص مع القرآن الكريم تحديداً، وذلك بدءاً من العنوان حيث يحيل إلى شخصيّة النبي يوسف، كما اتضح سابقاً عند دراسة المناص.

ويتمثّل التناص مع القرآن الكريم في "استدعاء دواله ومدلولاته، والتفاعل معها، وإعادة تحويلها في نصّ معطى، حتى تغدو جزءاً من مكوناته وشبكته النحويّة والدلاليّة، فتكتمل حينئذٍ الدلالة بين النصّين ويغدوان نصّاً واحداً"⁽⁵⁾.

(1) الطاهر رواينية، شعريّة الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، ص 39 - 40.

(2) المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، المجلد 10، ج 34، 1999م، ص 263.

(3) جميل حمدوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، العدد 3، 1997م، ص 103.

(4) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة الشعريّة، الشركة المصرية العالمية، مصر، الطبعة الأولى 1995م، ص 141.

(5) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، ص 91 - 92.

يتجلى التناص مع القرآن الكريم في المقطع الأول من نص "يوسف"⁽¹⁾:

"وضَعْتُهُ فِي قُطَيْفَةٍ وَغَطَّتْهُ بَغِيْمَةٌ الرَّؤْيِ

سَمَّتُهُ تَمِيْمَةً النَّهْرِ وَالنَّخِيْلِ

جَنِيَّةً تَحْسُنُ مَكَاْلَمَةَ اللَّيْلِ، تَأَلَّفَتْ مَعَ الْآيَائِلِ

فَلَمَّا آَنَ لَهَا الْوَضْعُ.. وَضَعْتُهُ فِي قُطَيْفَةٍ، فِي وَرْدَةِ الْخَشْبِ، فِي مَاءٍ جَارٍ.

رَأَتْ مُسْتَقْبَلَ الْمَوْجِ، فَأَعْلَنْتْ بِشَارَتِهَا

لئَلَّا يَشْغَلَهَا الذَّاهِبُ فِي غَوَايَةِ الذَّنْبِ".

يمثل هذا المقطع الافتتاحي نصًا حاضراً يكسر أفق انتظار القارئ وتوقعه. فإذا كان العنوان (يوسف) يهيئ القارئ إلى دلالات تتعلق بهذه الشخصية، فإن هذا المقطع الافتتاحي يعيد ذاكرة القارئ إلى آفاق النص القرآني الغائب، وتحديدًا إلى قصة أم موسى وحادثه إلقائها لمولودها في النهر، كما نجد في هذه الآيات الكريمة: "وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خَفَتْ عَلَيْهِ قَالَتْ فِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ (...) فَرَدَدْنَاهُ إِلَىٰ أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَكِنْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ"⁽²⁾.

إذن، يعيد النص الحاضر ذاكرة القارئ إلى حدث تاريخي وقرآني يتمثل في قصة أم موسى مع مولودها النبي موسى بن عمران، حين ألقتة في نهر النيل خوفًا عليه من آل فرعون أن يقتلوه. وذلك بعد أن أوحى الله إليها بآلا تخاف وآلا تحزن لفقده ومفارقته، وبشرها برده إليها.

فلما وضعت أم موسى مولودها "أرضعته ثم دعت نجارًا فجعل له تابوتًا، وجعل مفتاح التابوت من داخل وجعلته فيه، وألقتة في اليم (...). فأقبل الموج بالتابوت يرفعه مرة ويخفضه أخرى حتى أدخله بين أشجار عند دور فرعون (...). وإنما سمي موسى لأنه وجد في ماء وشجر"⁽³⁾.

وإذ يحيل النص الحاضر إلى هذا الحدث القرآني والتاريخي، فإنه لا يحيل عليه بشكل مباشر وصريح، وإنما يستبطنه ويحيل إليه بشكل مختزل ومكثف، محفزًا ذاكرة القارئ إلى استرجاع الحدث الكامن فيها بمختلف دلالاته وتراكيبه.

(1) اعتمدنا في التحليل على التقطيع الثلاثي المرقم الذي تبناه الشاعر للنص.

(2) سورة القصص، الآيات (7 - 13).

(3) عز الدين بن الأثير، الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، لبنان، ج 1، الطبعة الأولى 1997م، ص 152 - 153.

يقرّ المقطع الافتتاحي، من خلال استدعائه هذا الحدث، بوجود انفصال بين الأم وابنها:
(ذات 1 U ذات 2)

ولعلنا نستطيع القول إنّ انفصال الأم (الذات 1) عن ابنها (الذات 2/ الموضوع) في النصّ الغائب، كان طواعية من قبل الأم، كما يتضح من خلال الآيات السابقة: "قَالَ قِيَاهُ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكَ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ..." (فَرَدَدْنَاهُ إِلَى أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ).

أما الانفصال والفقدان في النصّ الحاضر، فيبدو أنّ الأم (الذات 1) كانت مجبرة عليه، ولا خيار لها فيه. وذلك لما علمت أنّ مآل الانفصال المؤقت عن الابن اتصال دائم به:

"وَضَعْنَاهُ فِي قَطِيفَةٍ، فِي وَرْدَةِ الْخَشَبِ، فِي مَاءٍ جَارٍ.
رَأَتْ مُسْتَقْبَلَ الْمَوْجِ، فَأَعْلَنْتْ بِبَارْتِهَا".

ولقد يعني هذا، إنّ التحوّل سيكون على النحو الآتي:
فاعل (الذات 1) ← [الذات 1 U الموضوع (الابن) ← الذات 1 ∩ الموضوع] ،
ويعني هذا إنّ الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، حيث يشير السهم المشبع بالسواد إلى ملفوظ الفعل.

لقد جاءت بشارة الأم بعودة ابنها والاتصال به في النصّ الغائب متزامنة مع فقدانه والانفصال عنه، وذلك لعلمها المسبق بوساطة الوحي الإلهي إنّ هذا الانفصال سبب لنجاة ابنها والاتصال الدائم به: "قَالَ قِيَاهُ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكَ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ".

أما البشارة في النصّ الحاضر فقد جاءت بعد انفصال الأم عن ابنها وفقدانه، وذلك لما تنبأت بأنّ مآل الانفصال المؤقت عن الابن اتصال دائم به:

"وَضَعْنَاهُ فِي قَطِيفَةٍ، فِي وَرْدَةِ الْخَشَبِ، فِي مَاءٍ جَارٍ.
رَأَتْ مُسْتَقْبَلَ الْمَوْجِ، فَأَعْلَنْتْ بِبَارْتِهَا".

ويمكن القول، أخيراً، إنّ توظيف "الموج" في النصّ الغائب يأتي في سياق تحقيق البشارة المسبقة. أما في النصّ الحاضر، فقد كان "الموج" سبب لإعلان البشارة: "رَأَتْ مُسْتَقْبَلَ الْمَوْجِ، فَأَعْلَنْتْ بِبَارْتِهَا".

ب- التناص الثاني: من غدر الإخوة إلى محنة السجن:

لعلنا نستطيع القول إنّ خاتمة المقطع الافتتاحي: "رَأْتُ مُسْتَقْبَلَ الْمَوْجِ، فَأَعْلَنْتُ بِبَشَارَتِهَا، لئلا يشغلها الذهابُ في غواية الذنب"، تمثل نهاية تناص وبداية تناص آخر، وذلك بوساطة ثلاثة دوال، وهي: الرؤية، والبشارة، والذنب.

تعيد هذه الدوال الثلاثة ذاكرة القارئ إلى آفاق النصّ القرآني الغائب، وتحديدًا إلى قصة النبي يوسف مع إخوته، وحادثة الذنب المشهورة، وذلك كالآتي:

- **دال "الرؤية":** "إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (4) قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ" (1).
- **دال "البشارة":** "وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُقَدِّدُونِ (94) قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ (95) فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ" (2).
- **دال "الذنب":** "قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ (13) قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِدَا لَخَاسِرُونَ (14) فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَاجْتَمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غِيَابَةِ الْجَبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (15) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (16) قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ (17) وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ" (3).

ويمكن القول إنّ الجملة الختامية: "لئلا يشغلها الذهابُ في غواية الذنب"، تمثل عودة إلى مسار أفق انتظار القارئ الأول، والذي تكوّن عبر العنوان (يوسف)، وذلك بوساطة علامة الذنب تحديدًا، العلامة المركزيّة في تجربة قاسم حدّاد.

(1) سورة يوسف، الآيتان (4 - 5).

(2) سورة يوسف، الآيات (94 - 96).

(3) سورة يوسف، الآيات (13 - 18).

تعيد الجملة: "لئلا يشغلها الذهاب في غواية الذئب"، ذاكرة القارئ إلى آفاق النص القرآني الغائب، حيث يعرض حدثاً تاريخياً يرتبط بالنبي يوسف وإخوته، وذلك عندما مكروا به وأجمعوا على إلقائه في غيابة الحب حسداً منهم له، وأملاً في أن يخلو لهم بعده وجه أبيهم.

ولقد يجد القارئ إن التناسل في النص الحاضر مع قصة ذئب يوسف الرمزية ينأى عن التوظيف النمطي لهذا الحدث القرآني والتاريخي، والشائع في مختلف التجارب الشعرية والنثرية على حد سواء.

إن التناسل في النص الحاضر يعمد إلى استبدال وانزياح يكسر أفق انتظار القارئ وتوقعه القائم على النص الغائب، حيث يتكئ هذا التناسل على تغيير جوهري يتمثل في استبدال شخصية الأب، التي نجدها في النص الغائب، وتعويضها في النص الحاضر بشخصية الأم.

تضطلع الأم في نص "يوسف" بأدوار أساسية كان قد اضطلع بها الأب في النص الغائب، ففي حين أن الأب/ النبي يعقوب كان هو صاحب البشارة بعد أن شمّ ريح قميص يوسف: "وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُقِنْدُونِ (94) قَالُوا تَاللّٰهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ (95) فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ"، فإن هذه البشارة تصبح من نصيب الأم/ خديجة في نص قاسم حدّاد⁽¹⁾: "رأت مستقبل الموج، فأعلنت بشارتها".

وإذا كان الأب/ يعقوب في النص الغائب، هو صاحب المعاناة والألم نتيجة فقد ابنه يوسف وغيابه: "وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَى عَلَى يَوْسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزَنِ فَهُوَ كَظِيمٌ (84) قَالُوا تَاللّٰهِ تَقَاتَى تَذَكَّرُ يَوْسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ (85) قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ"⁽²⁾، فإن هذه المعاناة والأحزان ستؤول في النص الحاضر إلى الأم/ خديجة: "لنرى امرأة مصابةً بالفقد: من أعطاك كلّ هذا الحديد والدم والفداء المفقود، ألهذا ادخرت دمك ولحمك؟ ألهذا ركضت بك وضللت النصال لئلا تطالك؟ ألمثل هذه الغيلان صددت عنك الضباع؟ ما كان للماء الرؤوف أن يصير وحشاً عليك، كانت حيوانات الشمس ورائي، وأنا أطويك في المكان الذي لا يطالونه".

(1) "خديجة" هي أم الشاعر، ويظهر اسمها صريحاً في العديد من القصائد. انظر: قاسم حدّاد، الأعمال الشعرية، ص 286 - 288.

(2) سورة يوسف، الآيات (84 - 86).

تهيمن الأم على مفاصل النصّ الأساسيّة، فهي تدخل منذ المقطع الأول في تناص مع شخصيّة أم موسى، لتتناوب مع تناص آخر بوساطة ملامح شخصيّة الأب/ النبي يعقوب، وهكذا دواليك.

ولقد نجد التناص مع شخصيّة أم موسى أكثر وضوحًا وجلاءً؛ إذ يبدأ النصّ بتقديم شخصيّة الأم بوساطة هذا التناص: "وضعتُه في قُطيفةٍ، في وردة الخشب، في ماءٍ جارٍ. رأْتُ مستقبلَ الموج، فأعلّنتُ بشارتها"، وينتهي به مجدّدًا: "ما كان للماءِ الرُّوفِ أن يصيرَ وحشًا عليك. كانت حيواناتُ الشمسِ ورائي، وأنا أطويك في المكانِ الذي لا يطالونه. وحينَ عبرتُ النهرَ، أيقظتُ لك زرقَةَ النومِ".

ألا وإنّ تأرجح الأم بين هذين التناصين يستدعي تأرجحًا آخر يمرّ به الابن/ الشاعر، فهو تارةً بملامح شخصيّة النبي موسى حين تدخل الأم في تناص مع شخصيّة أم موسى، وهو بملامح شخصيّة النبي يوسف حين تدخل الأم في تناص مع شخصيّة الأب يعقوب تارةً أخرى.

ولقد نجد التناص مع شخصيّة النبي يوسف أكثر وضوحًا وجلاءً، إذ يبدأ النصّ بتقديم شخصيّة الابن بوساطة هذا التناص: "لئلا يشغلها الذهابُ في غوايةِ الذئب"، وينتهي به مجدّدًا: "كنك الآن في الغدرِ، في الغدرِ والمؤامراتِ. هل أنتَ يوسف... وإخوتك لا يُحصون؟".

لا يكتفي النصّ بتقديم شخصيّة الابن/ الشاعر بوساطة التأرجح السريع بين هذين التناصين، وإنما يفرد مقطعًا كاملاً لعرض معاناة هذا الابن/ الشاعر وأحزانه، وآلامه وعذاباته: "إذا ما لطمته جهامَةُ العَسَسِ في منعطفاتِ الطريقِ، خرجَ من غفلته برهةً خاطفةً، مسحَ تاجَ الشوكِ عن شفتيه، ورفعَ عينيه ليرى إلى مصدرِ اللطمة. لم يلمحْ سوى قضبانٍ صاعدةٍ، فدارَ بجسده دورةً كاملةً ليلقي نظرةً وحيدةً، كأنها الأخيرة، على خريطةِ الليلِ. يكتشفُ زنزانةً، وحولهُ عشرون غولًا يتطايرُ من أطرافهم شررٌ عظيمٌ، وبينَ أكتافهم تتهدلُ أسمالٌ مصفورةٌ لتبدو رؤوسهم في أفاجٍ مسدولة. يفرّكُ عينيه ويكرعُ كأسهُ الأخيرةَ كأنها الأولى فيكبو على وجهه في رغامٍ رطبٍ ينضحُ بسائلٍ لزجٍ. جسده يتعفّرُ وينتفضُ ويشهقُ ويضطربُ في قهقهةِ العشرين غولًا تحيطُ به".

إنّ تخصيص المقطع الثاني من النصّ لعرض آلام الابن/ الشاعر ومعاناته في الزنازين، ليرسخ القول بنزوح هذه الشخصيّة نحو التناص مع شخصيّة النبي يوسف وما عاشته من آلام ومعاناة، وذلك من خلال استدعاء النصّ القرآني والتاريخي الغائب عبر دالتين محوريّتين، وهما:

1- دلالة الإخوة:

يُرجع النصّ القرآني معاناة النبي يوسف إلى حسد إخوته ومكرهم به، حيث ألقوه في غيابة الجبّ أملًا في موته والتخلّص منه، فيخلو لهم حينئذٍ وجه أبيهم.

ويقدّم النصّ التاريخي تفاصيل مؤلمة ولحظات مرعبة عاشها النبي يوسف بين يدي هؤلاء الإخوة، حيث "شرعوا يؤذونه بالقول من شتم ونحوه، والفعل من ضرب ونحوه، ثم جاؤوا به إلى ذلك الجبّ الذي اتفقوا على رميه فيه فربطوه بحبل ودلوه فيه، فجعل إذا لجأ إلى واحد منهم لطمه وشمته، وإذا تشبث بحافات البئر ضربوا على يديه، ثم قطعوا به الحبل من نصف المسافة، فسقط في الماء فغمره"⁽¹⁾. كما أنهم لم يكتفوا بذلك، حيث "إنهم لما ألقوه فيها جعل يبكي فنادوه فظن أن رحمةً أدركتهم فأجابهم فأرادوا أن يرضخوه بصخرة فيقتلوه، فمنعهم يهوذا"⁽²⁾.

يتلاقى المقطع الثاني من النصّ الحاضر مع النصّ الغائب في الكثير من تفاصيل المعاناة والعذابات التي يعيشها الابن/ الشاعر، فالإخوة التسعة في النصّ الغائب هم مصدر المحن والآلام التي يقاسيها الابن/ يوسف: "لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ إِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلِّسَائِلِينَ (7) إِذْ قَالُوا لِيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَيْنَا أُمِينًا مِنَّا وَحَنُّ عُصْبَةٍ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ (8) اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوْ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ (9) قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غِيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ"⁽³⁾.

وكذلك على مستوى النصّ الحاضر، فإنّ معاناة الابن/ الشاعر ترجع أيضًا إلى الإخوة:

"لَكِنَّكَ الْآنَ فِي الْغَدْرِ، فِي الْغَدْرِ وَالْمُؤَامَرَاتِ.

هَلْ أَنْتَ يَوْسُفُ... وَإِخْوَتُكَ لَا يُحْصُونَ".

إنّ ممّا ينبغي الإشارة إليه إنّ الأخوة في النصّ الحاضر، والتي ترجع إليها معاناة الابن/ الشاعر، إنما هي الأخوة بمفهومها الأوسع والأعمّ، من قبيل الأخوة في الصداقة، أو الأخوة في الدين أو الوطن وما شابه ذلك.

(1) إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة، السعودية، المجلد الرابع، الطبعة الثانية 1999م، ص374.

(2) الحسين بن مسعود البغوي، تفسير البغوي (معالم التنزيل)، دار طيبة، السعودية، المجلد 4، الطبعة الأولى 1989م، ص221.

(3) سورة يوسف، الآيات (7 - 10).

وما كان ذلك ليكون لو لم يقدّم النصّ الحاضر الإخوة في مظهرين متقاربين دلاليًا، وهما:

أ. الضباع/ العسس: "حتى إذا ما لطمتُهُ جهامَةُ العسسِ في منعطفاتِ الطريقِ، خرجَ من غفلتهِ برهةً خاطفةً، مسحَ تاجَ الشوكِ عن شفتيه، ورفعَ عينيه ليرى إلى مصدرِ اللطمة".

ب. العشرون غولًا/ الجلادون: "يكتشفُ زنازنةً، وحولهُ عشرون غولًا يتطايرُ من أطرافهم شررٌ عظيمٌ، وبينَ أكتافهم تتهدلُ أسمالٌ مضفورةٌ لتبدو رؤوسهم في أفاعٍ مسدولة. يفرُّكُ عينيه ويكرِّعُ كأسهُ الأخيرةَ كأنها الأولى فيكبو على وجهه في رغامٍ رطبٍ ينضحُ بسائلٍ لزجٍ. جسده يتعفَّرُ وينتفضُ ويشهقُ ويضطربُ في قهقهةِ العشرين غولًا".

2- دلالة السِّجْن:

إنّ ممّا يرسّخ القول بنزوح شخصيّة الابن/ الشاعر في النصّ الحاضر نحو التناص مع شخصيّة النبي يوسف وما عاشته من معاناة، هو التأكيد على استدعاء النصّ الغائب بوساطة دال "القضبان" و"الزنازنة"، والذي يمكن التعبير عنه بدال "السِّجْن".

ولعلنا نستطيع القول إنّ السِّجْن في النصّ الحاضر يقابله السِّجْن في النصّ الغائب من جهة، والجبّ من جهة أخرى، حيث أن النبي يوسف عاش المعاناة في كليهما، ففي البئر عندما عدّبه إخوته، كما اتضح سابقًا، وفي السِّجْن عندما أمر عزيز مصر بسجنه بعد محاولة إغواء زوجة العزيز للنبي يوسف: "قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِنْ لَمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونَا مِنَ الصَّاغِرِينَ (32) قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ (33) فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (34) ثُمَّ بَدَأَ لَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيْسَجْنُهُنَّ حَتَّىٰ حِينٍ (1)".

ويمكن القول إنّ الجبّ والإخوة التسعة في النصّ الغائب من جهة، والسِّجْن وعزيز مصر من جهة أخرى، سببٌ لانفصال الأب يعقوب (ذات 1) عن الموضوع/ الابن يوسف (ذات 2): (ذات 1 U ذات 2)، ويعني هنا علاقة الانفصال بين (ذات 1) والموضوع/ يوسف.

(1) سورة يوسف، الآيات (32 - 35).

إلا إنَّ هذا الانفصال يعقبه اتصال واجتماع في نهاية النصِّ الغائب، سواء على مستوى التناص مع قصة أم موسى: "فَرَدَدْنَاهُ إِلَىٰ أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ"، أو على مستوى التناص مع قصة النبي يوسف: "فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَىٰ يَوْسُفَ آوَىٰ إِلَيْهِ أَبْوِيهِ وَقَالَ ادْخُلُوا مِصْرَ إِن شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ (99) وَرَفَعَ أَبْوِيهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ أَنْ نَزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِّمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ"⁽¹⁾:

- (ذات 1 n ذات 2)، ويعني هنا علاقة الاتصال بين (ذات 1) والموضوع/ يوسف.
- (ذات 1 n ذات 2)، ويعني هنا علاقة الاتصال بين (ذات 1) والموضوع/ موسى.

أما على مستوى النصِّ الحاضر، فيمكننا القول إنَّ السِّجْنَ والعسس والجلادين، سببٌ لانفصال الأم (ذات 1) عن الموضوع/ الابن الشاعر (ذات 2):

- (ذات 1 U ذات 2)، ويعني هنا علاقة الانفصال بين (ذات 1) والموضوع/ الابن الشاعر.

وإذا كان انفصال الأب/ يعقوب عن الموضوع/ الابن يوسف في النصِّ الغائب يعقبه اتصال واجتماع، فإنَّ انفصال الأم عن الموضوع/ الابن الشاعر في النصِّ الحاضر انفصالٌ دائمٌ ومستمرٌ، انفصالٌ لا يعرف اتصالاً ولا اجتماعاً: "لَكِنَّكَ الْآنَ فِي الْغَدْرِ، فِي الْغَدْرِ وَالْمُؤَامَرَاتِ. هَلْ أَنْتَ يَوْسُفُ... وَإِخْوَتُكَ لَا يُحْصُونَ؟".

المطلب الثاني: الذنب وغواية الشعر:

إنَّ السِّجْنَ في النصِّ القرآني الغائب مآلٌ للابن/ يوسف نتيجة لرفض الغواية، غواية امرأة العزيز. أما السِّجْنَ في النصِّ الحاضر فمآلٌ للابن/ الشاعر نتيجة لقبول الغواية، غواية الذنب: "ثُمَّ لَاشْغَلُهَا ذَاهِبٌ فِي غَوَايَةِ الذَّنْبِ".

(¹) سورة يوسف، الآيتان (99 - 100).

إذن، وعند ذكر الغواية تحديداً، تحضر علامة الذنب في النص. يُعدّ الذنب في نصّ "يوسف" ممثلاً لن يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال مؤول يمنح لعلامة الذنب صحتها في التمثيل.

إنّ الموضوع المباشر في النصّ هو ما تقوله الجملة: "لئلا يشغلها الذهاب في غواية الذنب" مباشرة، وهو إسناد الغواية إلى الذنب. وفي هذا الإسناد معلومة جديدة تقدّمها العلامة، مفادها إنّ الأمّ تحاول جاهدة أن تحمي الابن/ الشاعر الذهاب في طريق الذنب، طريق الغواية والانهماك في الغي والضلال.

ألا وإنّ خروج الذنب عن دلالة المكر والخداع المألوفة، ودخوله في دلالة الغواية والضلالة والغّي، فهذا يعني أنّنا إزاء دلالة مبتكرة ومنحرفة عمّا هو تقليدي.

وإذا صحّ هذا، فإنّ الممثل لن يستعيد ما انفلت من عناصر لحظة التمثيل الأول وتحديد الموضوع المباشر إلا عبر الموضوع الديناميكي؛ كونه يقدم معرفة ضمنية تؤسّس فعل التأويل.

ولقد نستطيع القول إنّ الموضوع الديناميكي في النصّ تمثيلاً لفعل الكتابة، وتحديداً كتابة الشعر، فهو حصيلة سيرورة سيميائية داخل النصّ، أحال من خلالها الممثل/ الذنب على الموضوع/ كتابة الشعر، وذلك عبر مؤول جعل هذه الإحالة أمراً ممكناً، كما سيتضح لاحقاً.

يقدم النصّ عدّة دلالات نسقية، تقدّم هي الأخرى لفعل التأويل مؤولات يهتدى بها إلى الموضوع. وإنّ من أهم هذه الدلالات دلالة الزنزانة والقضبان والعسس والجلّادين، والتي عبرنا عنها بدلالة السّجن، وما توحى به من دلالات التعذيب والجراح والآلام والمعاناة.

منطقيّاً، يستدعي السّجن دلالة الحرّية، وذلك بوصفه "المكان الذي تُحتجز فيه حرّية الأشخاص الذين يمارسون أفعالاً تلحق الضرر بالآخرين، أو من المتوقع إقدامهم على مثل هذه الممارسات"⁽¹⁾.

تشكّل الحرّية هاجساً يلزم قاسم حدّاد ويسكن إبداعه، وما نصّ "يوسف" إلا نصّ آخر ضمن نصوص عديدة، يحيي هذا الهاجس ويحيّا به. ليكون هذا الهاجس البؤرة والقلب النابض بشتّى معاني العذابات والآلام والمعاناة، وكل ما يوحي به مفهوم السّجن من دلالات.

(1) الموسوعة العربية، تأليف: مجموعة من المؤلفين، دمشق، المجلد 10، ص746، الرابط:

<https://mail.arab-ency.com.sy/details/14227> ، بتاريخ: 2024-12-18.

تُعدّ الدلالات السابقة مؤولات ديناميكية تطلق العنان للسيميويزيس ليكون حركة لا متناهية، عبر مدها بعناصر التأويل المتعددة والمتنوعة، لتتجاوز بذلك القراءة الأولية والدلالة المباشرة.

ورغم أنّ الإحالات التي يولدها السيميويزيس هي إحالات لا متناهية، إلّا إنّ السياق الخاص يقوم بدور الكابح الدلالي الذي يوقف التأويل عند حدّ معين، حيث يقوم بتأطير سلسلة الإحالات والإمكانات غير المحددة بوساطة المؤول النهائي.

بناءً على ذلك، يمكن القول إنّ دال "الغواية" في الجملة: "لئلا يشغلها الذهاب في غواية الذئب"، يمثل مؤولاً نهائياً في النصّ. فما كان يبدو غير محدود تحوّل بوساطة هذا الدال إلى حركة محدودة محكومة بقوانين يفرضها سياق خاص يستدعي الانتقاء والتقليص.

وإذا كانت المؤولات الديناميكية قد أطلقت العنان للمسيرة التأويلية لتصل إلى دلالة الحرية التي يستدعيها السجّن، وما يوحي به من دلالات التعذيب والآلام والمعاناة، فإنّ دال "الغواية" يقدّم أفقاً نهائياً آخر للموضوع، وذلك من خلال سياق خاص بهذا الدال.

ولعلنا نستطيع القول إنّ دال "الغواية" يرتبط بقضية الكتابة بوصفها "مبدأ من مبادئ الحرية"⁽¹⁾، وشكلاً من أشكالها، كما اتّضح سابقاً.

ولقد نعني بارتباط دال "الغواية" بالكتابة، كتابة الشعر تحديداً، وذلك لارتباط مفهوم "الغواية" بقضية الشعر تاريخياً ودينياً، حيث يمكن إجمال موقف الإسلام من الشعر في حُكمين: فالشعر المتماهي مع القرآن والسنة مباحٌ محمود، والشعر الخارج عنهما محظورٌ مذموم، وذلك انطلاقاً من قوله تعالى: "وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ" (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (226) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ"⁽²⁾.

ولقد أُصطلح على تسمية الخروج عن سمت القرآن والسنة "غواية" تتدرج ضمن الضلال الشيطاني، والانهماك في غيّه وزيفه.

تفضي جدلية "غواية الشعر" إلى الحديث عن حدّي الشعر، فالشعر "يلعب داخل مساحة ذات حدّين، مقدّس ومندّس، كلاهما غواية: فإنّ هو اقترب من النصّ القرآني أكثر ممّا يجب وقع

(1) منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، ص15.

(2) سورة الشعراء، الآيات (224 - 227).

في الغواية، وإن هو ابتعد عن الكتاب أكثر ممّا ينبغي سقط أيضًا في الضلال. ومضامين الشعيرين الصوفي من جهة، والخمري والمجونى من جهة ثانية تثبت هذه الأطروحة⁽¹⁾.

ولقد يستطيع الشعر، ضمن هذا الإطار، أن يضفي على نفسه شرعيةً تخرجه من هذه الجدلية، عبر خلق توازن بين المقدّس والمدنّس، وذلك "بقوله ما يقوله القرآن والسنة دون أن يصير إياهما. أي عليه أن يقول ما يقولانه مع بقائه آخر، أو بحيث يشكّل آخرهما. ووضع الآخر هذا يتحقّق للشعر، مبدئيًا، من خلال ارتباطه باسم صاحبه: ففيما يتعدّد هذا، لا يتعدّى منتج الكتاب والسنة اثنين، هما: الله والرسول. كما يتحقّق له من خلال تقيده بقواعد خطابية محدّدة، هي بنية الخطاب الشعري، فيما يتعالى القرآن والحديث عن هذه المعايير. ويتحقّق له أخيرًا من خلال إعادة إنتاجه القيم الدينية دون أن يمتزج بصوت النصّ الديني امتزاجًا يؤدي إلى صيرورة القرآن شعرًا والشعر قرآنًا"⁽²⁾.

ومن هنا، فإنّ ما تقدّم ليدفعنا إلى القول إنّ لجوء نصّ "يوسف" إلى التناص الديني تحديدًا، وازدحامه بالدوال القرآنية دون غيرها من الدوال، ليهدف إلى إضفاء شرعية على متنه، وقداسة روحية على قضيتته، تبرّئه من تهمة الدنس والغواية.

وما كان ذلك كذلك، إلا لأنّ "القرآن الكريم يمثّل ذروة القداسة لدى الإنسان المسلم، فحيثما وُجد هذا القرآن أو شيء منه فتمة قداسة، لأنّ القداسة تتجسّد في المصادر الدينية، ويصبح توظيف ما تحويه تلك المصادر سببًا في إضفاء القدسية على القضية موضوع التناول"⁽³⁾.

إنّ إضفاء الشرعية والقداسة على نصّ "يوسف"، ومن ثم على شعر قاسم حدّاد بصورة عامة، هي الوسيلة التي تلجأ إليها الأمّ لدفع تهمة الغواية والضلال عن ابنها وتبرئته منها. وهي التهمة التي تستدعيها عملية كتابة الشعر.

ولقد يمكننا القول إنّ الأمّ تجلّ ابنها الشاعر عن أن يكون غاويًا وضالًا مضلًا يستحق الزجّ في مضائق الحبّوس ليعيش كُرب الزنازين ومعاناتها، وذلك حين تجعله "موسى" تارة، و"يوسف" تارة أخرى. ألا وإنها بذلك لتمنح قضية ابنها الشاعر قيمة روحية، وتوحي بعظم منزلته وقدسيتها رسالته الشعرية من جهة، وبفداحة معاناته عبر سلبه حرّيته من جهة أخرى.

(1) محمد أسليم، ذاكرة الأدب (في الشعر والرواية والمسرح): الشعر والغواية، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى 1998م، ص174.

(2) نفسه، ص174.

(3) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، ص108.

ويمكننا القول، أخيرًا، إنّ السيرة التأويلية قد وصلت، عبر دال "الغواية"، بالموضوع الديناميكي/ كتابة الشعر إلى أفق نهائي، وذلك انطلاقًا من دلالات المؤول المباشر، مرورًا بالمؤول الديناميكي، ووصولًا إلى نقطة إرساء دلالية (المؤول النهائي).

أما على المستوى الدلالي، فيمكن القول إنّ الذات المنتجة للخطاب استطاعت أن تخلق لها ولخطابها في الوقت ذاته، هالةً قدسيةً تتمم الصورة المتعالية التي تسعى إلى تأصيلها، وذلك من خلال التناص القرآني بمختلف شخصياته المقدسة من جهة، كشخصية النبي يوسف وشخصية النبي موسى. وبمختلف دواله من جهة أخرى، كدال السجن والأخوة، ودال الذنب الذي تمّ إخراجَه عبر تمثيل متعالٍ يضاهي قداسة وبراءة الذنب القرآني من جهة، ويتجاوزَه بحضور الأمومة المقدسة من جهة أخرى. للتضاعف بذلك سمة القدسية والتعالي للذات المنتجة للخطاب.

المبحث الثاني: الذئب والسجّن: من التناص في النصّ إلى التناص في الأهواء:

المطلب الأول: التناص وثنائية الشكل والمضمون:

يستدعي التناص، بوصفه إعادة إنتاج للنصوص بكيفيات مختلفة، العديد من الإشكاليات والتساؤلات، بدءًا من النشأة الأولى للمصطلح، مرورًا بأنواعه وآلياته ومستوياته، وانتهاءً بمصادره ووظائفه المتعددة.

وفي خضمّ هذه التساؤلات، يثير محمد مفتاح تساؤلًا آخر في غاية الأهمية، وهو: أيكون التناص في الشكل أو المضمون، أو فيهما معًا؟

وفي محاولة لتقديم إجابة على هذا التساؤل، يشير محمد مفتاح إلى أنّ التناص يكون بإعادة إنتاج مضمون النصوص السابقة والمعاصرة، إذ ينتقي الكاتب منها "صورة أو موقفًا دراميًا أو تعبيرًا مؤثرًا ذا قوة رمزية"⁽¹⁾. ليتدارك مفتاح بعدها بالقول: "لكننا نعلم جميعًا إنه لا مضمون خارج الشكل، بل إنّ الشكل هو المتحكّم في التناص والموجّه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعًا لذلك"⁽²⁾.

إنّ، يرى مفتاح إنّ التناص إعادة إنتاج للنصوص، وتفاعلٌ يطال ثنائية الشكل والمضمون معًا، وذلك عبر انتقاء صورٍ أو مواقف دراميّة أو تعابير رمزيّة مؤثرة.

ولقد نستطيع توضيح ما ذهب إليه مفتاح من خلال نصّ آخر لقاسم حدّاد يتفاعل، بواسطة التناص الديني، مع القرآن الكريم بوصفه ذلك النصّ المقدّس الذي استأثر بعناية الشاعر المعاصر، و"القاعدة المرجعية التي انطلقت منها ذاكرة النصّ الشعري في المرحلة الإيحائية، من خلال تضمين عدد من آياته أو معانيه أو مفرداته"⁽³⁾.

يحتفي النصّ المقترح بالألمّ بوصفها صاحبة الحضور اللافت في التجربة الشعرية للشاعر. كما أن الدافع الأهم لاختيار هذا النصّ هو استضافته للذئب بوصفه علامة مركزية في هذه التجربة.

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 130.

(2) نفسه، ص 130.

(3) علوي الهاشمي، السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب)، ج 3، ص 69.

"قيل لها: يا خديجة

ينال منك فتاك الغريب وأنت في خبيئة انتظاره،

كأنك في حضرة احتضاره، ينال منك بموته الطويل.

قيل لها،

وكانت في التجربة، تفقد الولد فتمنع زوجها عن الجسد حداداً في المحنة.

قيل لها،

وكانت في حضرة القتل كأنهم يسمعون.

تربط القميص في الضريح، وتبذل حلمها لزعران المحو.

قيل لها،

وكانت في مأتم الناس، تصب الدمع في الفناجين، لتوقظ في أكبادهم حسرة الفقد.

قيل لها: يا خديجة،

ينحسر عن ولدك إخوته التسعة

ويظنون لك الظن بأن الذنب يسميهم شخصاً شخصاً،

تنسأهم الكتب، ويتذكرك الناس"⁽¹⁾.

يعيد هذا المقطع من "فهرس المكابدات"، ذاكرة القارئ إلى آفاق النص القرآني الغائب، وتحديدًا إلى قصة النبي يوسف مع إخوته، وحادثة الذنب المشهورة. وذلك عبر ثلاثة دوال:

- دال "القميص": "وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ".
- دال "الإخوة": "لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلْمُتَذَكِّرِينَ"⁽²⁾.
- دال "الذنب": "قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ (13) قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذَا لَخَاسِرُونَ (14) فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَاجْتَمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غِيَابَةِ الْجَبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهُمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (15) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (16) قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ"⁽³⁾.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص 287.

(2) سورة يوسف، الآية (7).

(3) سورة يوسف، الآيات (13 - 17).

ولقد نستطيع القول إنّ التناص الشكلي في النصّ الحاضر يتمثّل في انتقاء هذه الدوال اللغويّة من النصّ الغائب، والمتمثّل في قصة النبي يوسف الرميّة، لما تتضمّن من صور ومواقف دراميّة وتعبير رمزيّة مؤثرة.

ألا وإنّ القارئ ليهتدي إلى النصّ الغائب بوساطة هذه الدوال اللغويّة المُستدعاة، فيتأهب إلى الدخول في عالم النصّ درامياً من خلال ما توجي به هذه الدوال وتفرضه على الذاكرة.

ولقد يجد القارئ إنّ التناص في النصّ الحاضر يعمّد، على مستوى الشكل، إلى استبدال وانزياح يكسر أفق انتظار القارئ وتوقعه القائم على النصّ الغائب، حيث يتكئ التناص في نصّ قاسم حدّاد على انزياح جوهري في الشكل، يتمثّل في استبدال شخصيّة الأب، التي نجدها في النصّ الغائب، وتعويضها بشخصيّة الأم.

تقترن عدّة دوال أساسيّة في النصّ الحاضر بالأمّ، كانت قد اقترنت بالأب في النصّ القرآني، إذ كان يردّ دال "القميص" في النصّ الغائب مقترناً بذكر الأب/ النبي يعقوب: "وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ"، وفي موضع آخر: "وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُقْنِدُونِ (94) قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ (95) فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيراً قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ".

أما في النصّ الحاضر، فإنّ دالّ "القميص" يردّ مقترناً بذكر الأمّ/ خديجة: "وكانت في حضرة القتلى كأنهم يسمعون، تربطُ القميص في الضريح، وتبذلُ حلمها لزعفران المحو".

إنّ انزياح النصّ الحاضر، على مستوى الشكل، من خلال استبدال شخصيّة الأب بشخصيّة الأمّ، يفضي إلى انزياح آخر يتعلّق بصاحب الحزن والمعاناة، إذ كان الأب/ النبي يعقوب في النصّ الغائب، هو صاحب المعاناة والألم بسبب فقده لابنه يوسف وغيابه: "وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَى عَلَى يَوْسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزَنِ فَهُوَ كَظِيمٌ (84) قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يَوْسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ (85) قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ".

أما في النصّ الحاضر، فإنّ هذه المعاناة والأحزان ستؤول إلى الأمّ/ خديجة: "ينالُ منك فتاك الغريب وأنت في خبيئة انتظاره، كأنك في حضرة احتضاره، ينالُ منك بموته الطويل. قيل

لها، وكانت في التجربة، تفقد الولد فتمنع زوجها عن الجسد حداداً في المحنة... قيل لها، وكانت في مأتم الناس، تصب الدمع في الفناجين، لتوقظ في أكبادهم حسرة الفقد.

على الرغم من تعدد الانزياحات في النصّ الحاضر على مستوى الشكل، والتي تشوّش تأويل القارئ وفهمه للنصّ، فإنّ الدوال اللغوية المنتقاة من النصّ الغائب (القميص/ الإخوة/ الذئب)، تعمل على توجيه تأويلات القارئ إلى التناص القرآني، وإلى قصة النبي يوسف تحديداً، ومن ثم فهم النصّ تبعاً لذلك.

وإذا كانت هذه الدوال اللغوية المنتقاة، على مستوى التناص الشكلي، تهدي القارئ إلى النصّ الغائب، وتوجّه تأويلاته إلى التناص القرآني، من خلال ما توحى به وتقرضه على الذاكرة. فإنّها، على مستوى التناص المضموني، تكسر أفق انتظار القارئ وتوقعه، نتيجةً للانزياحات التي تطال دلالاتها في النصّ الحاضر.

ولكي يدقّ بنا الكلام، سنقف على دلالات الدوال الثلاثة في النصّ الحاضر، لنرى مدى تطابقها، على مستوى المضمون، مع مثيلاتها في النصّ الغائب، أو انزياحها عنها:

• دال "القميص":

يقدم النصّ الغائب "القميص" بوصفه علامة سيميائية، تحمل خبراً سيئاً يفضي إلى دخول الأب/ يعقوب في مرحلة الفقد والمعاناة: "قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ (17) وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ" (1).

تحمل هذه العلامة السيميائية، في الوقت ذاته، خبراً ساراً وبشارة تفضي إلى دخول الأب/ يعقوب في مرحلة الوصل والبشارة: "وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُقْنِدُونِ (94) قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ (95) فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ".

أمّا على مستوى النصّ الحاضر، فيمثّل "القميص" علامة سيميائية توحى بدخول الأم/ خديجة في مرحلة الفقد والمعاناة: "وكانت في حضرة القتلى كأنهم يسمعون، تربط القميص في الضريح، وتبذل حلمها لزعران المحو". وهي دلالة تستمر حتى نهاية النصّ الحاضر.

(1) سورة يوسف، الآيتان (17- 18).

• دال "الإخوة":

يُعدّ دال "الإخوة" علامة سيميائية تستدعي صورًا ومواقف درامية محمّلة بدلالات الغدر والكذب، والمؤامرات والدسائس، والمكر والخداع، وذلك عندما مكر هؤلاء الإخوة التسعة بأخيه يوسف حسدًا منهم له، وأملًا في أن تخلو لهم بعده محبة أبيهم.

ولقد نستطيع القول، بعد استتطاق البنية العميقة للنصّ الحاضر، إنّ دال "الإخوة" فيه يعمّد، على مستوى التناص المضموني، إلى كسر أفق انتظار القارئ وتوقعه، نتيجةً للانزياح الذي يطل دلالاته الراسخة في ذهن القارئ وذاكرته. إنّ الأخوة في النصّ الحاضر، وفي الكثير من نصوص قاسم حدّاد، ترجع إلى دلالة الأخوة بمفهومها الأوسع والأعمّ، كما اتضح سابقًا.

وإذا كان الإخوة في النصّ الغائب، قد انحسروا عن أخيه يوسف وتركوه وحيدًا بعد أن ألقوه في غيابة الجبّ، فإنّ الإخوة في النصّ الحاضر قد انحسروا عن أخيه الشاعر وتركوه وحيدًا بعد أن سمّاهم "الذئب" شخصًا شخصًا: "قيل لها: يا خديجة، ينحسر عن ولدك إخوته التسعة. ويظنون لك الظنّ بأنّ الذئب يسمّيهم شخصًا شخصًا".

لقد كان عدد الإخوة في النصّ الغائب تسعة. أما في النصّ الحاضر، فإنّ العدد تسعة يؤدي وظيفتين رمزيتين:

- الوظيفة الرمزية الأولى: يرمز إلى الكلية والشمول والكثرة، فلا يُقصد بالعدد كمّيته الحسابية في ذاتها، ولكن يُقصد به الكلية والجمع، أي جميع الإخوة.

- الوظيفة الرمزية الثانية: يرمز إلى معاناة السّجن؛ ذلك لأنه "كثيرًا ما يُوظف عنصر الرقم في التعبير عن تجربة السّجن والاعتقال السياسي. وهي تجربة مميزة وملحوظة ولها مذاقها الخاص في إطار تجربة الشعر الجديد في البحرين... بحيث يتحوّل العنصر الرياضي نفسه إلى حالة شعورية مكثّفة أو إلى تاريخ طويل من المعاناة"⁽¹⁾.

يؤدي عنصر العدد تسعة في النصّ الحاضر "دور الوسيط النفسي والواقعي بين رياضية الرقم الجافة ودلالاته الحسابية الجامدة من جهة، وخصوصيته الرمزية وقدرته على الإحياء الفني الحيّ من جهة ثانية"⁽²⁾.

(1) علوي الهاشمي، السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب)، ج 2، ص 366.

(2) نفسه، ص 366.

• دال "الذنب":

يقدم النصّ الغائب الذنب بوصفه علامة سيميائية تدلّ على البراءة والالتهام بالكذب، وذلك بعد أن ألصق به الإخوة، كذباً وزوراً، تهمة قتل يوسف وأكله: "قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَقِيقُ وَنَرْكُنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذَّنْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ (17) وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ".

كما يضيف النصّ التاريخي التفسير الآتي: "لَمَّا أَرَادُوا أَنْ يَجْعَلُوا الدَّمِ علامة على صدقهم قرن الله بهذه العلامة علامة تعارضها، وهي سلامة القميص من التنيب؛ إذ لا يمكن افتراس الذنب ليوسف وهو لابس القميص ويسلم القميص من التخريق؛ ولَمَّا تَأَمَّلَ يَعْقُوبُ القميص فلم يجد فيه خرقاً ولا أثراً استدللّ بذلك على كذبهم، وقال لهم: متى كان هذا الذنب حكيماً يأكل يوسف ولا يخرق القميص!"⁽¹⁾.

بناءً عليه، يمكننا القول إنّ دال "الذنب" في النصّ الغائب يسير وفق مسارين دلاليين:

■ **المسار الأول:** يمثل الذنب فيه علامة سيميائية تحمل دلالة الاتهام كذباً وظلماً، والتي سنعتبر عنها بدلالة "البراءة". وهي الدلالة التي أعطاها الأب/ يعقوب إلى هذه العلامة السيميائية.

■ **المسار الثاني:** يمثل الذنب فيه علامة سيميائية تحمل دلالة القتل والافتراس، والتي سنعتبر عنها بدلالة "الموت". وهي الدلالة التي أعطاها "الإخوة" إلى هذه العلامة السيميائية.

أما على مستوى النصّ الحاضر، فيُعدّ الذنب ممثلاً لن يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال مؤول يمنح لهذه العلامة صحتها في التمثيل.

إنّ الموضوع المباشر في النصّ هو ما تقوله مباشرة الجملة: "يَنْحَسِرُ عَنْ وَلَدِكَ إِخْوَتُهُ التَّسْعَةُ، وَيُظَنُّ لِكَ الظَّنِّ بِأَنَّ الذَّنْبَ يَسْمِيهِمْ شَخْصًا شَخْصًا"، حيث يتمّ إسناد معلومة جديدة إلى العلامة، مفادها إنّ الذنب يسمّى إخوة الشاعر ويختارهم شخصاً شخصاً، فيبقى الشاعر من بعدهم وحيداً.

وإذا صحّ هذا، فإنّ الممثل لن يستعيد ما انفلت من عناصر لحظة التمثيل الأول وتحديد الموضوع المباشر إلا عبر الموضوع الديناميكي؛ كونه يقدم معرفة ضمنية تؤسّس فعل التأويل.

(1) محمد بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب المصرية، مصر، ج 9، الطبعة الثانية 1964م، ص 132.

ولقد نستطيع القول إنّ الموضوع الديناميكي في النصّ تمثيلاً لما عبّرنا عنها بدلالة "الموت"، فهو حصيلة سيرورة سيميائية داخل النصّ، أظهرت كل ما هو ضمنى داخل العلامة، وأحال من خلالها الممثّل/ الذنب على الموضوع/ الموت، وذلك عبر وسيط إلزامي (مؤول) جعل هذه الإحالة أمراً ممكناً، كما سيتضح لاحقاً.

تقدّم دلالات النصّ النسقيّة لفعل التأويل مؤولات يُهتدى بها إلى الموضوع. وإنّ من أهم هذه الدلالات المقاطع الآتية: "كأنك في حضرة احتضاره، ينال منك بموته الطويل". "وكانت في مأتم الناس، تصبّ الدمع في الفناجين، لتوقظ في أكبادهم حسرة الفقد". "حداداً في المحنة". "في حضرة القتلى كأنهم يسمعون". "تربط القميص في الضريح".

تمثّل الدلالات السابقة مؤولات ديناميكية تطلق العنان للمسيرة التأويلية (السيميزيس) لتكون حركة لا متناهية، وذلك عبر مدّها بعناصر التأويل المتعددة والمتنوعة، لتتجاوز بذلك القراءة الأولية والدلالة المباشرة.

ورغم أنّ الإحالات التي يولدها "السيميزيس" إحالات لا متناهية، فإنّ السياق الخاص يقوم بدور الكابح الدلالي الذي يوقف التأويل عند حدّ معين، حيث يقوم بتأطير سلسلة الإحالات والإمكانات غير المحددة بوساطة المؤول النهائي.

بناءً على ذلك، يمكن القول إنّ دال "الانتظار" في المقطع الآتي: "قيل لها: يا خديجة ينال منك فتاك الغريب وأنت في خبيئة انتظاره، كأنك في حضرة احتضاره، ينال منك بموته الطويل"، يُعدّ مؤولاً نهائياً في النصّ. فما كان يبدو غير محدود تحوّل بوساطة هذا الدال إلى حركة محدودة محكومة بقوانين يفرضها سياق خاص يستدعي الانتقاء والتقليص.

وإذا كانت المؤولات الديناميكية قد أوصلت المسيرة التأويلية إلى دلالة "الموت"، فإنّ دال "الانتظار" يقدّم أفقاً نهائياً آخر للموضوع، وذلك من خلال سياق خاص بهذا الدال.

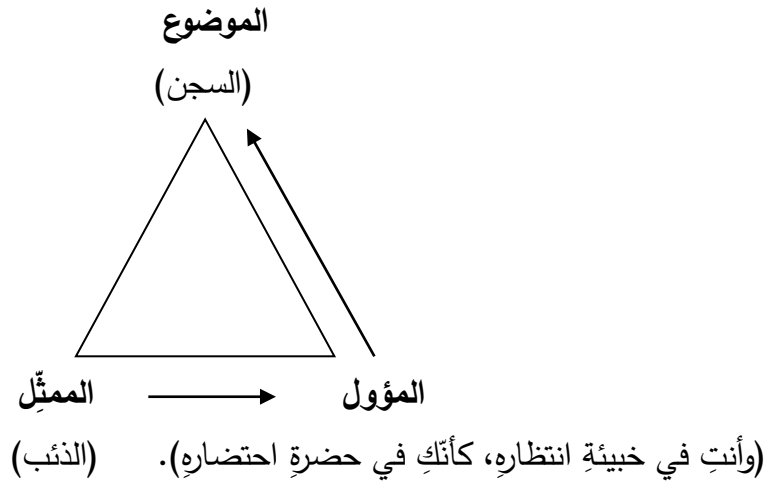
ولعلنا نستطيع القول إنّ دال "الانتظار" يستدعي قضية "السجن" بوصفه شكلاً من أشكال الموت: "وأنت في خبيئة انتظاره، كأنك في حضرة احتضاره، ينال منك بموته الطويل".

يصطفي الموت/ السجن إخوة الشاعر ويختارهم شخصاً شخصاً، وهي الدلالة التي يرمز إليها العدد "تسعة"، حيث التعبير عن تجربة السجن، كما اتضح سابقاً. فيبقى الشاعر بعدها

وحيثًا وغريبًا ليوافه في الأخير معاناة الأسر والسجن، فيعيش في حالة احتضار وموتٍ طويل لا ينقضي، فيواجه بذلك مصير إخوته.

ويمكننا القول، أخيرًا، إنَّ السيرة التأويلية قد وصلت، عبر دال "الانتظار"، بالموضوع الديناميكي/ الموت إلى أفق نهائي يتمثل في دلالة "السجن"، وذلك انطلاقًا من مقدمات دلالية أولية (مؤول مباشر)، مرورًا بسلسلة من الدلالات المتنوعة (المؤول الديناميكي)، ووصولًا إلى نقطة إرساء دلالية (المؤول النهائي).

وبالعودة إلى نموذج بيرس الثلاثي للعلامة، يمكننا أن نجمل ما سبق في الشكل الآتي:



بناءً عليه، وعلى المستوى الدلالي، يمكن القول إنَّ علامة الذنب تظهر في النصِّ إيقونةً رمزيةً. إنها إيقونة لأنَّ العلاقة بين علامة الذنب، بوصفها ممثلًا، والموضوع/ السجن علاقة قائمة على التشابه، الذي تستدعيه الاستعارة. ورمزٌ لأنَّ هذا التشابه بين الموضوع والممثل تشابه غير مباشر، ما يعني أنَّ الاستعارة استعارة رمزية.

ومن هنا، يتّضح، أخيرًا، كيف إنَّ التناص يعيد إنتاج النصوص عبر تفاعلٍ يطال ثنائية الشكل والمضمون معًا، وذلك عبر انتقاء صورة أو موقف درامي أو تعبير مؤثر ذي قوة رمزية، كما يؤكد محمد مفتاح. كما يتّضح إنَّ الدوال اللغوية المنتقاة، على مستوى التناص الشكلي، تهدي القارئ إلى النصِّ الغائب، وتوجّه تأويلاته إلى تحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعًا لذلك. رغم الانزياحات التي تطال دلالاتها في النصِّ الحاضر على مستوى التناص المضموني.

المطلب الثاني: التناص وفضاء الأهواء:

إنّ تعريف محمد مفتاح للتناص بأنه إعادة إنتاج للنصوص عبر تفاعلٍ يطال ثنائية الشكل والمضمون معاً، ليعيدنا إلى ثنائية التعبير والمحتوى، التي يطرحها الألسني هيلمسليف (Hjelmslev) كبديل عن ثنائية الدال والمدلول.

يولي هيلمسليف اهتماماً بالغاً بثنائية التعبير والمحتوى (المضمون)، حيث يرى إنّ "اللغة تتكون من هذين المستويين اللذين تجمعهما علاقة تدعى العلامة اللغوية"⁽¹⁾. كما يرى إنّ ثنائية التعبير والمحتوى (المضمون) تخضع بدورها لثنائية الشكل والمادة، فينتج عن ذلك المستويات الآتية:

- شكل المحتوى (المضمون): ويُقصد به البنية الدلالية.
 - مادة المحتوى (المضمون): ويُقصد بها المحتوى البشري (الأفكار).
 - شكل التعبير: ويُقصد به اللغة والبنية النحوية الشكلية. ويهتم بدراسته علم الفونولوجيا.
 - مادة التعبير: ويُقصد بها الأصوات الخام. ويهتم بدراستها علم الفونيتك.
- وانطلاقاً من هذا التمييز، يرى هيلمسليف إنّ "العلامة ليست شيئاً ينوب عن شيء آخر. هي وظيفة مطروحة بموجب العلاقة بين التعبير والمحتوى. فحين يتم استعمال الصوت (س) للإحالة على (القمر)، فهذا لا يجعل من هذا الصوت علامة على القمر"⁽²⁾.

ولقد نستطيع القول إنّ هذا الطرح المنبثق من المنهج اللساني يهدف إلى حصر التحليل في وصف البنية اللغوية، بعيداً عن الظواهر غير اللغوية، كالمعطيات السيكلولوجية والمظاهر العاطفية والوجدانية. وهو ما وقع فيه محمد مفتاح عندما انطلق من تصوّر ألسني وحصر مظاهر التناص في ثنائية الشكل والمضمون.

في الواقع، إنّ انتقاء الدوال الثلاثة (القميص، الإخوة، الذئب) من النصّ الغائب، وإدخالها في تفاعلٍ مع النصّ الحاضر بوصفها علامات تحيل على شيء آخر غير ذاتها، ليعيدنا إلى

(1) أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثانية 2005م، ص162.

(2) بلقاسم الزميت، المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامة، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، المغرب، العدد 57، مارس 2004م، الرابط: http://www.aljabriabed.net/n57_04azmit.htm. انظر: هيبث بافي حليجة، نقض السيميولوجيا لدى رولاند بارت، صحيفة الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد 4652، أبريل 2014، الرابط: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=444505>. بتاريخ: 2025-1-13.

التصوّر السيميائي للعلامة، وتحديدًا إلى تصوّرات بيرس، حيث يجعلها "أساسًا للعالم بأسره، فحتى الإنسان وفكره وعواطفه علامة"⁽¹⁾.

وإذا كانت اللسانيّات تدرس الأنظمة اللغويّة، فإنّ السيميائيّات تدرس جميع الأنظمة، كيفما كانت أنماطها التعبيريّة: لغويّة أو غير لغويّة. وهو ما أكّدته سيميائيّات الأهواء حين أضافت بُعدًا تحليليًّا جديدًا في دراسة النصّ، يُطلق عليه البُعد الانفعاليّ.

وإذا كان التناص يمثّل إعادة إنتاج للنصوص عبر تفاعلٍ يطال عدّة أمورٍ منتقاة، من ضمنها المواقف الدراميّة، كما يؤكد محمد مفتاح. فإنّ الأفعال في هذه المواقف الدراميّة والسردية لن تكون خاليّة من الشحنات الانفعالية التي تحدّد درجة تحقّق هذه الأفعال. وتتجسّد هذه الشحنات الانفعالية في تحقّقات خطابيّة وعبر أدوار انفعالية مقترنة بالأدوار الفاعلة.

ومن هنا، سوف سنستعين بسيميائيّات الأهواء لكشف التناص الأهوائي في نصّ قاسم حدّاد، وذلك عبر تحديد الأهواء المنتقاة من النصّ الغائب، والداخلّة في تفاعلٍ مع الأهواء في النصّ الحاضر. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه لا محيص عن اللجوء، على مستوى التطبيق، إلى التظاهرات المعجميّة والدلاليّة لدراسة الانفعالات داخل النصّين، الغائب والحاضر، وإخضاعها للمستوى التركيبي؛ وذلك لنمذجة الأهواء نمذجة سيميائيّة عبر تحديد معالم المربع السيميائي، وكشف البنية الدلاليّة المنطقيّة المتحكّمة في توليد النصّ الاستهوائي.

ولقد نستطيع القول، بدايةً، إنّ النصّ الحاضر يقوم على برنامج سردي واستهوائي خاص بالأمّ/ خديجة، والتي يقابلها الأب/ يعقوب في النصّ الغائب. لذا، سنعمل على رصد مختلف التظاهرات المعجميّة والدلاليّة الخاصة بهاتين الذاتين دون غيرهما من الذوات.

• التظاهرات المعجميّة والدلاليّة لأهواء في النصّ الغائب:

• الخصائص التركيبيّة للحن:

تمرّ شخصية الأب/ يعقوب في النصّ الغائب عبر مراحل متناميّة من الأهواء والانفعالات النفسيّة، وهي: الحزن والمعاناة، الصبر، والاحتضار.

(1) غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، الطبعة الأولى 2002م، ص30.

تقدّم لنا المعاجمُ الحزنَ عبر ثلاثة أنماط: إمّا من خلال المقارنة بالنقيض: الحزن هو نقيض الفرح وهو خلافتُ السُرور. أو من خلال مرادفاته: الحزن هو الغمّ والحسرة. أو من خلال درجاته: الحزن هو البثّ والكذب والأسف.

على مستوى النصّ الغائب، يمثّل الأب/ يعقوب (ذات 1) رغبة في الاتصال بالابن/ يوسف (ذات 2). الأمر الذي يستوجب منطقيّاً أن تكون (ذات 1) منفصلةً عن الموضوع/ الابن: (الذات 1) U (الذات 2)، ومنه: (الذات 1) U م (م = الموضوع)

أي أنّ الأب في علاقة انفصال مع الابن، والنتيجة هي عدم تحقيق (ذات 1) لموضوع القيمة، الذي يتمثّل في تحقيق التوازن الناتج عن اللقاء والوصال.

ويكون التحوّل بدوره على النحو الآتي:

فاعل (الذات 1) ← [الذات 1 U الموضوع (الابن) ← الذات 1 ∩ الموضوع] ،
ويعني هذا إنّ الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، حيث يشير السهم المشبع بالسواد إلى ملفوظ الفعل.

ويمكن النظر إلى الحزن بوصفه شعوراً ناتجاً عن الفقد والبُعد عن محبوب. كما يمكن أن نمثّل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثّل إحالة على مدوّنة الأهواء.
- الفقد والبُعد ويمثّل نمط الصلة (انفصال).
- محبوب له في القلب محبة ويمثّل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

يعدّ هوى المحبة منتجاً دلاليّاً في النصّ الغائب، وذلك لأنّ "الهوى ذاته، الذي يبدو باعتباره خطاباً من درجة ثانية مودعاً في الخطاب، يُمكن أن يكون في الوقت ذاته فعلاً، بالمعنى الذي يجعلنا نتحدث عن (فعل اللغة)"⁽¹⁾. كما أن "الهوى ذاته يتكوّن، لحظة التحليل، من سلسلة من الأفعال: تحريك، إغراء، تعذيب، تحرّ، إخراج.. إلخ"⁽²⁾.

(1) غريماس، جاك فونتنيني، سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 101.

(2) نفسه، ص 101.

ومن هنا، يمثل الحزن تركيباً أساسياً ناتجاً عن هوى المحبة. فكلما ازدادت محبة الأب (ذات 1) إلى الابن (ذات 2)، ازداد حزنه عند فقدته وفراقه، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه: "قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ".

يرتبط الحزن بالمعرفة والوجوب ارتباطاً مباشراً، حيث يعرف الأب يعقوب مدى رغبته وتعلقه بابنه يوسف، وإن بُعد هذا الابن وفراقه قد يطول، مما يستوجب شدة الحزن: "وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَى عَلَى يَوْسُفَ وَأَبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزَنِ فَهُوَ كَظِيمٌ". وفي موضع آخر: "قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ".

• الخصائص التركيبية للصبر:

يدور معنى الصبر في المعاجم في فلك التجلّد والتحمل، والانتظار في هدوء واطمئنان. كما تقدّم المعاجم الصبر على أنه حبس للنفس عن الجزع.

ويتمظهر الصبر في النصّ الغائب بوصفه شعوراً ناتجاً عن فقد مرغوب وغياب محبوب. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- الفقد والبُعد ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- محبوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

يمثل الصبر تركيباً أساسياً ناتجاً عن هوى المحبة. فكلما ازدادت محبة الأب (ذات 1) إلى الابن (ذات 2)، ازداد صبره وسعيه للقرب منه، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه: "يَا بَنِيَّ اذْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ يَوْسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَيَاسُوا مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِنَّهُ لَا يَيْأَسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ"⁽¹⁾.

ولقد نستطيع القول إنّ الصبر يرتبط بالمعرفة والوجوب ارتباطاً مباشراً، حيث يعرف الأب يعقوب مدى رغبته وتعلقه بابنه يوسف، وإنّ الصبر وعدم الجزع على فراق هذا الابن، موجب للقاءه وسبب لوصاله: "فَصَبِّرْ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ"⁽¹⁾.

(¹) سورة يوسف، الآية (87).

ويمكننا القول إنَّ الصبر يرتبط بالقدرة؛ ذلك لأنَّ مآل الصبر يفضي إلى ظهور تركيب الانتظار. وهو تركيب يرتبط بالقدرة (القدرة على التحمل) ارتباطاً مباشراً. ويتمثل ذلك في عدم اليأس من عودة الابن ولقائه مجدداً: "فَصَبِرْ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ".

• الخصائص التركيبية للاحتضار:

الاحتضار في المعاجم هو حضور الموت، والدخول في فعل نزع الروح. أما الاحتضار في النصِّ الغائب، فهو شعورٌ بحضور الموت وإحساسٌ بخروج الروح من الجسد.

ويتمظهر الاحتضار في النصِّ الغائب بوصفه شعوراً ناتجاً عن فقد مرغوب وغياب محبوب. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- الفقد والبعد ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- محبوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات1).

إنَّ شعور الأب يعقوب بالاحتضار في النصِّ الغائب يرجع إلى شدة حزنه وعظم كربته على غياب ابنه يوسف، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه: "وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَى عَلَى يَوْسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزَنِ فَهُوَ كَظِيمٌ" (84) قالوا تَاللَّهِ تَقَتُّ تَذْكُرُ يَوْسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ".

يعتمد النصُّ الغائب إلى قلب الدلالة المعجمية للاحتضار، فإذا كان الاحتضار عُرْفاً يوجي بانقطاع العمل وعدم القدرة على فعل أو تغيير أي شيء، فإنَّ الاحتضار في النصِّ الغائب يرتبط بالقدرة ارتباطاً مباشراً، حيث يمثل دافعاً قوياً ومحرّضاً على الفعل وتحقيق الاتصال بالموضوع: "قالوا تَاللَّهِ تَقَتُّ تَذْكُرُ يَوْسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ" (85) قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ (86) يَا بَنِيَّ اذْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ يَوْسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَيَاسُوا مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِنَّهُ لَا يَيْئَسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ" (2).

(1) سورة يوسف، الآية (83).

(2) سورة يوسف، الآيات (85-87).

ومن هنا، يمكن القول إنّ الأب يعقوب (ذات 1) يحقق حالة اتصال بالابن يوسف (ذات 2)، وذلك بعد المرور بحالة الاحتضار. الأمر الذي يستوجب منطقياً أن تكون (ذات 1) متصلةً بالموضوع/ الابن:

$$(الذات 1) \cap (الذات 2)، ومنه: (الذات 1) \cap م \quad (م = الموضوع)$$

ويكون التحوّل بدوره على النحو الآتي:

فاعل (الذات 1) $\leftarrow$ [الذات 1 $\cup$ الموضوع (المحسوب) $\leftarrow$ الذات 1 $\cap$ الموضوع] ،
 ويعني هذا إنّ الفاعل الإجرائي قد قام بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، حيث يشير السهم المشبع بالسواد إلى ملفوظ الفعل.

ولقد نستطيع القول، أخيراً، إنّ الحزن بوصفه حالة نفسية تعكس معاناة الأب (ذات 1)، نتيجة انفصاله عن الموضوع (الابن)، قد أفضى إلى خلق فضاء توتري حافل بالتراكيب والانفعالات المختلفة والمنسجمة في ذات الوقت، كالصبر والاحتضار، وغيرهما من التراكيب التي تبرز انفعال الذات وتجاوبها مع الموضوع.

• التظاهرات المعجمية والدلالية للأهواء في النصّ الحاضر:

• الخصائص التركيبية للحزن:

يمكن القول، مبدئياً، إنّ شخصية الأم/ خديجة في النصّ الحاضر تمرّ عبر ذات المراحل المتنامية من الأهواء والانفعالات النفسية التي مرّت بها شخصية الأب/ يعقوب في النصّ الغائب، وهي: الحزن والمعاناة، الجزع، والاحتضار.

وإذا كان الأب/ يعقوب يمثّل، على مستوى النصّ الغائب، (ذات 1) رغبة في الاتصال بالابن/ يوسف (ذات 2). فإنّ الأم/ خديجة ستمثّل، على مستوى النصّ الحاضر، (ذات 1) رغبة في الاتصال بالابن/ الشاعر (ذات 2). الأمر الذي يستوجب منطقياً أن تكون (ذات 1) منفصلةً عن الموضوع/ الابن الشاعر:

$$(الذات 1) \cup (الذات 2)، ومنه: (الذات 1) \cup م \quad (م = الموضوع)$$

أي أنّ الأم في علاقة انفصال مع الابن/ الشاعر، والنتيجة هي عدم تحقيق (ذات1) لموضوع القيمة، الذي يتمثل في تحقيق التوازن الناتج عن اللقاء والوصال.

ويكون التحوّل بدوره على النحو الآتي:

فاعل (الذات1) ← [الذات1 U الموضوع (الابن) ← الذات1 ∩ الموضوع)،
ويعني هذا إنّ الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، حيث يشير السهم المشبع بالسواد إلى ملفوظ الفعل.

ويمكن النظر إلى الحزن، في النصّ الحاضر، بوصفه شعورًا ناتجًا عن الفقد والبُعد عن محبوب. كما يمكن أنّ نمثّل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثّل إحالة على مدونة الأهواء.
- الفقد والبُعد ويمثّل نمط الصلة (انفصال).
- محبوب له في القلب محبة ويمثّل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات1).

لذا، يتناص الحزن في النصّ الحاضر مع الحزن في النصّ الغائب بوصفه تركيبًا أساسيًا ناتجًا عن هوى المحبة. فكلما ازدادت محبة الأم (ذات1) إلى الابن الشاعر (ذات2)، ازداد حزنها عند فقدّه وفراقه، بوصفه موضوعًا مرغوبًا فيه: "وكانت في مأتم الناس، تصبّ الدمع في الفناجين، لتوقظ في أكبادهم حسرة الفقد".

• الخصائص التركيبية للجزع:

الجزع في المعاجم هو نقيض الصبر. كما يحمل الجزع معنى الحزن والكرب الشديد. والجزوع هو الإنسان الضعيف الذي لا يصبر على ما ينزل به.

وعلى مستوى النصّ الحاضر، يتمظهر الجزع بوصفه شعورًا ناتجًا عن فقد مرغوب وغياب محبوب. ويمكن أنّ نمثّل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثّل إحالة على مدونة الأهواء.
- الفقد والبُعد ويمثّل نمط الصلة (انفصال).

- محبوب له في القلب محبة ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

وإذا كان الصبر وحبس النفس عن الجزع، والانتظار في هدوء واطمئنان، من الخصائص التركيبية التي تلازم الأب على مستوى النصّ الغائب. فإنّ الجزع والحزن الشديد، وعدم الصبر، من الخصائص التركيبية التي لا تتفكّ عن الأمّ على مستوى النصّ الحاضر.

يمثّل الجزع في النصّ الحاضر تركيباً أساسياً ناتجاً عن المبالغة في هوى المحبة، والذي تجتّره عاطفة الأمومة ذاتها، فكلما ازدادت محبة الأم (ذات 1) إلى ابنها الشاعر (ذات 2)، وطغت عاطفة الأمومة على جميع العواطف الأخرى، ازداد جزعها عند فقده بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه: "وكانت في مأتم الناس، تصبّ الدمع في الفناجين، لتوقظ في أكبادهم حسرة الفقد".

يرتبط الصبر في النصّ الغائب بالمعرفة والوجوب ارتباطاً مباشراً، حيث يعرف الأب يعقوب مدى رغبته وتعلّقه بابنه يوسف. وإنّ الصبر وعدم الجزع على فراق هذا الابن، موجبٌ للقائه وسببٌ لوصاله. أمّا على مستوى النصّ الحاضر، فإنّ الجزع يصدر أيضاً عن قصدٍ ومعرفة من الأم: "تصبّ الدمع في الفناجين، لتوقظ في أكبادهم حسرة الفقد".

ولعلنا نستطيع القول إنّ الجزع في النصّ الحاضر يرتبط بالمعرفة والوجوب ارتباطاً مباشراً؛ ذلك لأنّ عاطفة الأمومة تستوجب تعلّق الأم الشديد بابنها. وإنّ إظهار الجزع والحزن وعدم الصبر على فراق هذا الابن، دليلٌ على صدقها في هذا الحبّ.

وإذا كان الصبر في النصّ الغائب يفضي إلى ظهور تركيب الانتظار، بوصفه تركيباً يرتبط بالقدرة (القدرة على التحمّل)، فإنّ الجزع الذي يسيطر على الأمّ في النصّ الحاضر يشوّه تركيب الانتظار ويحول دون استعادة التوازن عبر اكتساب القدرة على التحمّل: "قيل لها: يا خديجة، ينال منك فتاك الغريب وأنت في خبيئة انتظاره".

إنّ الانتظار في النصّ الحاضر مقروناً بالحلم، ممّا يزيد من تشويه الانتظار: "تبذل حلمها لزعفران المحو"؛ وذلك لأنّ الحلم يُعدّ "انزياحاً عن واقعٍ لخلق واقعٍ مغاير غير متحقّق في الغالب؛ لأنّ الحلم يبقى مجرد رؤى وأفكار من الصعوبة تجسيدها على الواقع"⁽¹⁾.

(1) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، ص 93.

وفي حين أن النصّ لم يحدّد ماهيّة هذا الحلم، إلا إنّ القارئ يكتشفها من خلال دلالة الحزن المسيطرة على النصّ، والنتيجة عن غياب الابن في غياهب السجون. وهذا الحلم يتمثل في عودة الابن وانتهاء مرحلة الغياب عبر نيل الحرية.

• الخصائص التركيبية للاحتضار:

يتناص الاحتضار في النصّ الحاضر مع الاحتضار في النصّ الغائب، بوصفه شعورًا بحضور الموت وإحساسًا بخروج الروح من الجسد.

ويتمظهر الاحتضار في النصّ الحاضر كشعورٍ ناتجٍ عن فقدٍ مرغوبٍ وغيابٍ محبوبٍ. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- الفقد والبُعد ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- محبوب له في القلب محبة ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

يرجع شعور الأب يعقوب بالاحتضار في النصّ الغائب إلى شدّة حزنه وكربه على غياب ابنه يوسف. أمّا على مستوى النصّ الحاضر، فإنّ شعور الأم بالاحتضار يرجع أيضًا إلى غياب ابنها الشاعر بوصفه موضوعًا مرغوبًا فيه: "ينال منك فتاك الغريب وأنت في خبيثة انتظاره، كأنك في حضرة احتضاره، ينال منك بموته الطويل".

ولقد نستطيع القول إنّ "غياب الابن هنا موتٌ بالنسبة للأم. موتٌ يرسم صورة المعاناة الحادة التي تجتازها الأم في ظل غياب ابنها"⁽¹⁾.

يلجأ النصّ الغائب إلى قلب دلالة الاحتضار، حيث يتحوّل هذا التركيب من عامل ضعف وعدم القدرة على الفعل إلى عامل قوةٍ ومحرضٍ على الفعل وتحقيق الاتصال بالموضوع.

(1) عبدالكريم حسن، سقيا لقبر قاسم، ص254.

أما على مستوى النصّ الحاضر، فإنّ الاحتضار يحافظ على دلالاته التي توجي بالعجز والضعف وعدم القدرة على فعل أو تغيير أي شيء، وهو ما يوجي به تكرار الفعل "ينال منك": "ينال منك فتاك الغريب وأنت في خبيئة انتظاره... ينال منك بموته الطويل".

ومن هنا، ونتيجة للاستغراق في حالة الاحتضار والمبالغة في المكوث فيه، يمكن القول إنّ الأم خديجة (ذات 1) في حالة انفصال مستمر عن الابن الشاعر (ذات 2). أي أنّ الفاعل الإجرائي عجز عن تحقيق الاتصال بالموضوع/ الابن:

(الذات 1) U (الذات 2)، ومنه: (الذات 1) U م (م = الموضوع)

ولقد نستطيع القول إنّ التناص الأهوائي في النصّ الحاضر يتمثل في انتقاء فضاءٍ توتري من النصّ الغائب حافلٍ بالتراكيب والانفعالات المنسجمة، والمتمثلة في الحزن والمعاناة، والانتظار والاحتضار.

ألا وإنّ القارئ ليهتدي إلى هذه التراكيب والانفعالات بوساطة الدوال اللغوية المُستدعاة من النصّ الغائب، فيتأهب إلى الدخول في الفضاء الاستهوائي للنصّ من خلال ما توجي به هذه الدوال وتفرضه على الذاكرة على مختلف المستويات: الشكلية والمضمونية والأهوائية.

ويمكننا القول، أخيرًا، إنّ التناص في النصّ الحاضر يعمد، على مستوى الأهواء، إلى استبدالٍ وانزياحٍ يكسر أفق انتظار القارئ وتوقعه القائم على النصّ الغائب، حيث يتكئ التناص في نصّ قاسم حدّاد على انزياحٍ فاعلٍ في مآل بعض الانفعالات المنتقاة، كالانزياح الذي نجده في تركيب الاحتضار ومآل الانتظار.

يعمد النصّ الحاضر إلى استبدال جوهري يطال بعض الانفعالات التي نجدها في النصّ الغائب، كاستبدال تركيب الصبر بتركيب الجزع والحزن الشديد.

إنّ الانزياحات الأهوائية التي يشهدها النصّ الحاضر ترجع إلى سيطرة هوى الأمومة وأثره على مختلف الأهواء؛ فحضور هذا الهوى (الأمومة) في النصّ الحاضر قد شوّش على حضور هوى الصبر وأثر على درجة سيطرته، ليتراجع تاركًا المجال لهوى الجزع للظهور والسيطرة.

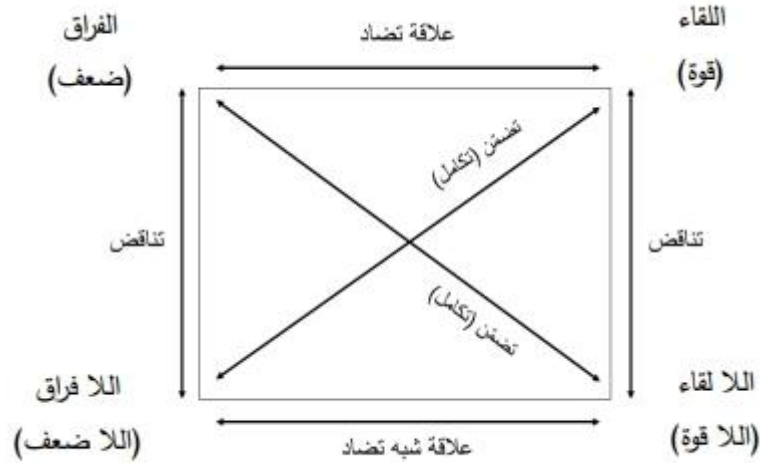
من جهة أخرى، سيطر هوى الصبر على هوى الجزع في النصّ الغائب وطغى عليه، رغم حضور هوى الأبوة والنتاج عن هوى المحبة، إلّا أنه هوى تميل معه الذات إلى كبح جماح الانفعالات المختلفة، وتغليب لغة العقل والمنطق، وذلك خلاف هوى الأمومة.

• المربع السيميائي وبناء النموذج في النصّ الغائب:

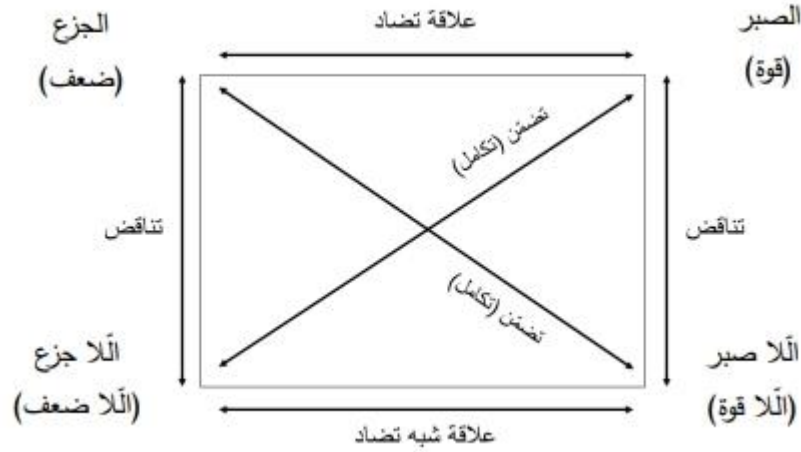
تبعاً للتحليل الدلالي المعجمي السابق، والذي حاولنا من خلاله الإحاطة بمختلف الأهواء والانفعالات لشخصية الأب/ يعقوب في النصّ الغائب، يمكن تمثيل التظاهرات الدلالية المختلفة في أنساق مصغرة، وظيفتها توضيح العلاقات التي تنتظم من خلالها مدونة الانفعالات التي تمّ التوصل إليها.

يقوم النصّ الغائب على العديد من الثنائيات الاستهوائية والانفعالية الضدية، التي عملت على رصد التحوّل القائم في علاقة الأب/ يعقوب (ذات 1) بالابن/ يوسف (ذات 2).

ولقد نستطيع القول إنّ الثنائية الضدية الأساسية التي يقوم عليها النصّ الغائب هي ثنائية الفراق واللقاء، حيث يمثّل الفراق عامل ضعف لدى (الذات 1)، بينما يمثّل اللقاء عامل قوة:



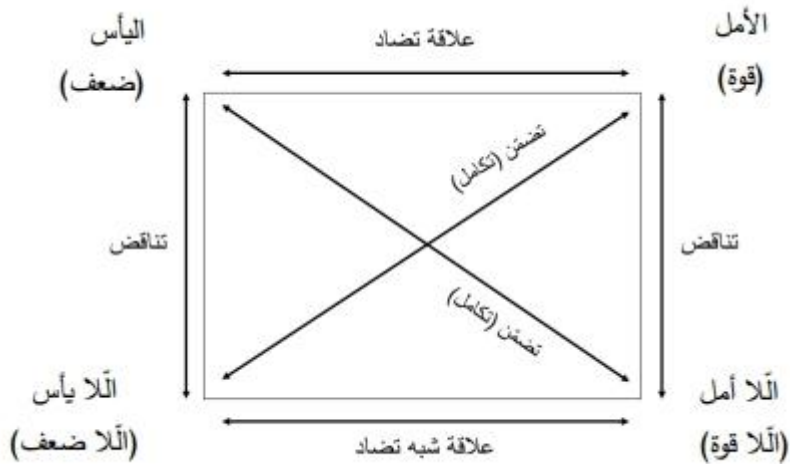
وتقضي العلاقة الثنائية بين الفراق واللقاء إلى بروز ثنائية ضدية أخرى أكثر وضوحاً ودقة، وهي ثنائية الصبر والجزع، حيث يمثّل الجزع عامل ضعف. بينما يمثّل الصبر عامل قوة، كما يتضح في الشكل الآتي:



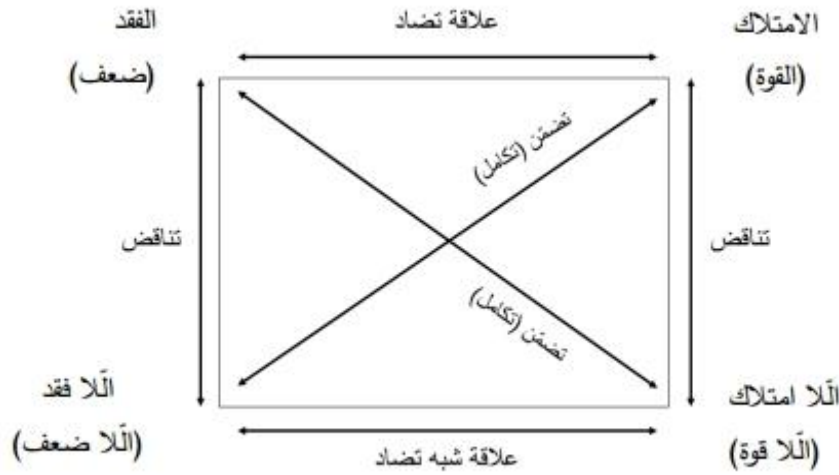
وتتوالى الثنائيات في النص، حيث تنتج عن كل ثنائية ضدية ثنائية أخرى. فنتج عن ثنائية الصبر والجزع ثنائية ضدية أخرى ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، وهي ثنائية الأمل واليأس.

ولقد يمثل الصبر مصدرًا يستمد الأب/ يعقوب منه الأمل وقوة التحمل: "فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ".

فيما يعمل الجزع على فتح باب اليأس والضعف من جهة أخرى، ولكن دون جدوى: "يا بَنِي إِدْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ يَوْسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَيَاسُوا مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِنَّهُ لَا يَيَاسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ":



تقضي علاقات الصراع بين الصبر والجزع، والأمل واليأس، إلى تحويل فاعل الحالة/ الأب من حالة انفصال عن الموضوع/ الابن يوسف إلى حالة اتصال، ومن ثم يتحوّل الأب (ذات 1) من فاقد للموضوع (الابن/ يوسف) إلى ممتلك له. وبذلك تظهر ثنائية الامتلاك والفقد:

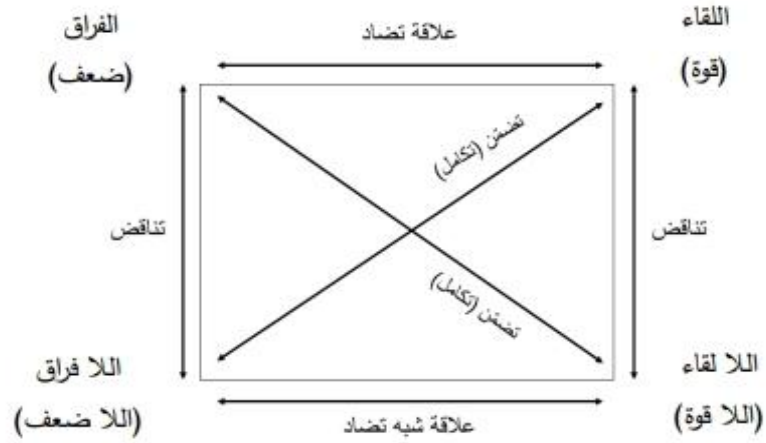


وخلاصة لما تقدّم، يمكن القول إنّ ثمة تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين يحكمان بنية النصّ الغائب: عالم الفراق والبُعد، وعالم الوصل واللقاء. بيد إنّ الانتصار في الأخير كان لعالم الامتلاك والقوة المرتبط بالصبر والأمل.

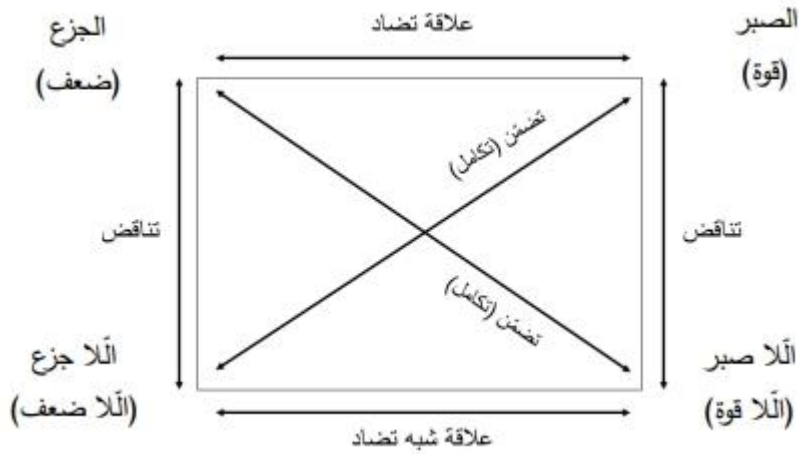
• المربع السيميائي وبناء النموذج في النصّ الحاضر:

يقوم النصّ الحاضر على العديد من الثنائيات الاستهوائية والانفعالية الضدية، والتي عملت على رصد التحوّل القائم في علاقة الأم/ خديجة (ذات 1) بالابن/ الشاعر (ذات 2).

ولعلّنا نستطيع القول إنّ الثنائية الضدية الأساسية التي يقوم عليها النصّ الحاضر، هي ذات الثنائية التي يقوم عليها النصّ الغائب، ألا وهي ثنائية الفراق واللقاء، حيث يمثّل الفراق عامل ضعف بالنسبة إلى الأم (الذات 1)، بينما يمثّل اللقاء عامل قوة:

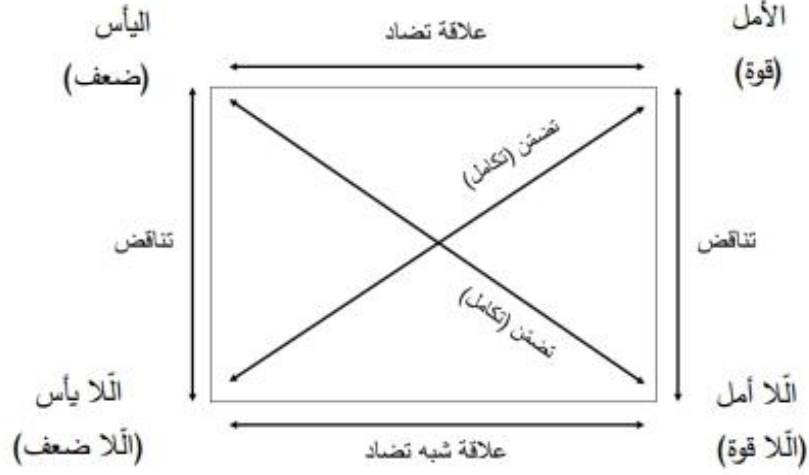


وتفضي العلاقة الثنائية بين الفراق واللقاء إلى بروز ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية الصبر والجزع، حيث يمثل الجزع عامل ضعف بالنسبة إلى (الذات 1). بينما يمثل الصبر عامل قوة، كما يتضح في الشكل الآتي:



وتتوالى الثنائيات في النصّ الحاضر، حيث تنتج عن ثنائية الصبر والجزع ثنائية الأمل واليأس. وإذا كان الصبر في النصّ الغائب يمثل مصدراً يستمدّ الأب/ يعقوب منه الأمل وقوة التحمل من جهة، مقابل تجاوز حالة الجزع واليأس والضعف من جهة أخرى، فإنّ صبر الأم/

خديجة في النصّ الحاضر يكون مشوّشاً وتطغى عليه حالة الكرب والحزن الشديد. كما يسيطر اليأس على هذه الذات خانقاً الأمل فيها:



تفضي علاقات الصراع بين الصبر والجزع، والأمل واليأس، ناهيك عن الانتظار المشوّش، إلى بقاء فاعل الحالة/ الأم في حالة انفصال عن الموضوع/ الابن، واستمرار هذه الحالة حتى نهاية النصّ.

ولمّا كان الأمر كذلك، فإنّ الأم (ذات 1) ستبقى فاقدة للموضوع (الابن/ الشاعر) وستخفق في تحقيق حالة الامتلاك على امتداد النصّ الحاضر:

(الذات 1) U (الذات 2)، ومنه: (الذات 1) U م (م = الموضوع)

بناءً عليه، يمكن القول إنّ ثمة تناص أهوائي بين النصّ القرآني الغائب ونصّ قاسم حدّاد الحاضر. ويتمثّل هذا التناص في التصادم الشعوري والتوتر الانفعالي بين العالمين المتضادين: عالم الفراق والبُعد، وعالم الوصل واللقاء. كما يمكن القول إنّ الانتصار في النصّ الغائب كان لعالم الامتلاك والقوة المرتبط بالصبر والأمل. بينما يسيطر عالم الفقد والضعف المرتبط بالجزع واليأس على المواقف السردية والأهوائية في النصّ الحاضر.

• الأمومة بوصفها معبراً لمعاناة الذئب:

تستحوذ دلالات الفراق والفقد، والجزع واليأس على جميع مفاصل النصّ الحاضر. ويرجع ذلك إلى حالة الحزن والمعاناة النفسية التي تعيشها الأم وتتقاسمها مع ابنها، وذلك خضوعاً منها لمقتضى عاطفة الأمومة، والتي تشمل نقاط القوة النفسية التي تمنح الأم مرونة أكبر في التعامل مع أمومتها وحياتها الجديدة، إلى جانب نقاط الضعف المتمثلة في الحزن الدائم والقلق المتعاضم، والحنين المضني، والخوف المتنامي من الانفصال⁽¹⁾.

يمكننا القول إنّ النصّ يجعلنا أمام فكرة "الأمّ القلقة" على ابنها، وهي مفهوم واسع يشمل كل شيء، بدءاً من الرعاية الحنونة، والحاجة للبقاء دوماً بقربه، والحنين المؤلم لأي فراق، والوسواس المفرط على صحته الجسدية والنفسية⁽²⁾.

وترى هيلين دوتش (Deutsch Helene) "إنّ الخوف يتكتّف عندما يتغذّى من عدّة مصادر. ولدى نساء من نمط هستيري، نجد أحياناً تهديداً مستمداً من مشاعر قديمة بالذنب: (ستفقدن ولدك)، وهو امتداد للتهديد القديم أثناء الحمل: (ستموتين أثناء النفاس)"⁽³⁾.

ومن هنا، وبالعودة إلى النصّ، يمكن القول إنّ خوف الأمّ/ خديجة هو خوفٌ يتغذّى على عدّة مصادر، أهمها ذاكرة الفقد القديم:

"قيل لها،

وكانت في التجربة، تفقد الولد فتمنع زوجها عن الجسدِ حداداً في المحنة".

يشير المقطع السابق إلى حادثة فقدٍ تسيطر على ذاكرة الأمّ، وهي حادثة خسارة ابنٍ سابق لها أدخلها في حالة حدّاد واضطرابٍ نفسي كبير. وجعلها تعيش خوفاً مكثفاً ومستمداً من إمكانية حدوث هذا الفقد والمسيطر على الذاكرة مجدداً. وهي الحالة التي تعبّر عنه هيلين دوتش بفكرة "ستفقدن ولدك".

(1) انظر: هيلين دوتش، علم نفس المرأة (الأمومة)، ترجمة إسكندر جرجي معصب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 2008م، ص 63 / ص 319.

(2) نفسه، ص 332.

(3) نفسه، ص 333.

إنّ تكرار الفعل "قيل لها" يؤدي دور المصدر المغذّي المستمر لخوف الأمّ وتنامي قلقها من الانفصال والفقد من جهة، كما يؤصّل محتوى ذاكرتها ويجعله قابلاً للتجدّد والحدوث من جهة أخرى، وهو ما يبقّيها في حالة الخوف المكثّف، والقلق المتعاضم، والحنين المؤلم لأي فراق:

"قيل لها: يا خديجة

ينالُ منك فتاكِ الغريبُ وأنتِ في خبيئةٍ انتظاره،

كأنّك في حضرةٍ احتضاره، ينالُ منك بموته الطويل...

قيل لها،

وكانت في مأتمِ الناسِ، تصبُّ الدمعُ في الفناجين، لتوقظَ في أكبادهم حسرةَ الفقد.

قيل لها: يا خديجة، ينحسرُ عن ولدك إخوته التسعة

ويظنونُ لك الظنَّ بأنّ الذنبَ يسمّيهم شخصاً شخصاً".

إنّ حالة الخوف والقلق المتعاضم من أيّ انفصال وفراق تدفع الأمّ لبذل مجهودٍ كبيرٍ ومحاولاتٍ متنوّعة الإجراءات للحفاظ على الاتحاد مع ابنها، "وإذا استعرضنا مختلف الطرائق الهادفة للحفاظ على علاقة الأم بالطفل، لتحقيقنا أنها تخضع لقانون ما. أنها تتطابق مع المراحل المتعاقبة لنمو الطفل (...). وأخيراً تصبح الأمّ، بعد تأثيرات تربويّة وعاطفيّة، جزءاً من الأنا المثالي للطفل وبهذا تتحدّ به"⁽¹⁾.

إنّ من أهم استراتيجيّات الأمومة للحفاظ على حالة الاتحاد مع الأبناء، هو اقتران الأمّ باهتمامات حياة ابنها وخروجها عن دائرة النرجسيّة والأنا الشخصيّة. أي قبولها فكرة التحرّر الاجتماعي.

ومن هنا، يمكننا القول إنّ مشروع التضحية والبذل من أجل قيمًا وأفكارًا سامية يعدّ من أفضل المشاريع التي تعطي الأمّ مساحة كبيرة للاندماج الدائم مع الابن، "وخاصة، إذا توصّلت إلى تمثّل ما يثير ابنها واستبدال آفاقها الخاصة بآفاقه"⁽²⁾.

وضمن هذه الرؤية، يؤكد عبدالكريم حسن إنّ "من الصور الفريدة في تاريخ العلاقة بين المبدعين وأمّهاتهم أنّ تقاسم الأمّ ابنها عبء الكتابة وهمّ الإبداع"⁽³⁾. ثم يضيف متسائلاً: "إنّ

(1) هيلين دوتش، علم نفس المرأة (الأمومة)، ص364.

(2) نفسه، ص348.

(3) عبدالكريم حسن، سقيا لقبر قاسم، ص255.

الكتابة ترمز فيما ترمز إليه، إلى الحرية. فهل يكون سهر الأم على الكتابة هنا سهرًا على ما ينتج عن ممارسة ابنها لحيته من ألمٍ ودموع؟⁽¹⁾.

ومن هنا، يمكن القول، أخيرًا، إنَّ حضور علامة الذنب في نصّ يحتفي بالأمومة، لهو حضورٌ يفيض بالمعاناة والعذابات القدسيّة، والتي تتقاسمها الأم مع ابنها لتحافظ على اندماجها الروحي معه من جهة، ولتخفف عنه معاناته الناتجة عن ممارسة الكتابة وطلب الحرية من جهة أخرى.

بناءً على ذلك، يمكن القول إنَّ الذات المنتجة للخطاب في سبيل التعبير عن سموها وتعاليتها استعانت بتمثيل الذنب في محضر الأمومة لصناعة صورة متعالية مكثفة. واستطاعت أن تبتكر صورة ذهنية جديدة للذنب، مزجت في صياغتها الصورة الذهنية التقليدية للذنب بوصفه رمزًا للبراءة من جهة، مع الصورة الذهنية للأمومة بوصفها رمزًا للقداسة والتضحية والبذل والعطاء من جهة أخرى.

وفي المقابل، يمكن القول أيضًا إنَّ "معاناة الأم تشكّل معبرًا لمعاناة الشاعر"⁽²⁾؛ حيث يستحضر الشاعر معاناة الأم تحديدًا، والتي هي نتيجة لمعاناته، ويستغرق في الحديث عن هذه المعاناة "ليتخذ منها ذريعةً للحديث عن قصته مع الكتابة والنضال"⁽³⁾.

(1) عبدالكريم حسن، سقيا لقبر قاسم، ص 255 - 265.

(2) نفسه، ص 254.

(3) نفسه، ص 255.

الفصل الرابع:

الذئب: من فضاء الحجاج إلى هوى التمرد

• توطئة:

لقد يجد المتأمل في المنجز الشعري لقاسم حدّاد ميلاً شديداً نحو التشكيل السّردى. كما أن هذا المنجز، بالإضافة إلى كونه منجزاً هجياً يجمع بين الشعر والسّرد، هو منجزٌ حجاجي "Argumentation" يهدف إلى إحداث تأثير في نفس المتلقي، غايته الاستمالة والإقناع، والدفع إلى القبول بأطروحة ما أو العدول عنها.

وإذا ما انطلقنا من الفرضيّة القائلة إنّنا نتكلم بقصد التأثير، فإنّ الحجاج، بوصفه جهداً إقناعياً، ظاهرة لغويّة تحضر في كل الخطابات، ومن ضمنها الخطاب الشعري والخطاب السّردى. فالخطاب حسب بنيفيست (Émile Benveniste) "كل قول يفترض متكلماً وسامعاً مع توافر مقصد التأثير بوجه من الوجوه في هذا السامع"⁽¹⁾.

إنّ علاقة السّرد بالحجاج علاقة وثيقة ومتجذّرة؛ "إذ لا نكاد نطوي صفحة من رواية أو قصة أو حكاية حتى يطالعنا الأسلوب الحجاجي بارزاً على لسان الشخصيات يبرّر سلوكها. أو يتجلّى أيضاً في الدفاع عن إحدى القضايا المثيرة"⁽²⁾.

ومن هنا، يمكن القول إنّ نصوص قاسم حدّاد نصوصٌ مبنيةٌ على صهر صيغتين خطابيتين، هما: السّرد والحجاج.

ولكي ندقّ بياناً، فإننا نضع التوصيف الآتي: إنّ المنجز الشعري لقاسم حدّاد هو منجزٌ قائمٌ على صهر ثلاث بنى خطابيّة، هي: الشعر والسّرد والحجاج. وذلك لتأدية وظيفة سيميائية وتداوليّة محدّدة.

بناءً على ذلك، قمنا باختيار نصّ "منذ بنات آوى"؛ وذلك للوقوف على ظاهرة تداخل البنى الخطابية الثلاث، ودور هذه الظاهرة، مع ما يلزمها من محطات انفعالية وعاطفيّة، في تشكيل تمثيلات الذنب بوصفه علامة مركزيّة.

(1) نقلاً عن عبدالله صولة، الحجاج في القرآن، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الثانية 2007م، ص41.

(2) أوزوالد ديكر، فلسفة اللغة، ترجمة: جواد الرامي، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، المغرب، العدد 93، مايو 2001م، الرابط: http://www.aljabriabed.net/n39_13rami.htm. بتاريخ: 2023-7-22.

"منذُ بناتِ آوى"

بناتُ آوى الجميلاتُ، يجلسنَ في خديعةِ البهو، يُؤوينَ الهاربَ والمشرّدَ والغريبَ.
أطوفُ بوهجِ الشهوةِ وقَميصِ الأخلاطِ، لتطمئنَ لصفاتي مليكةُ الليلِ. انتظارٌ غامضٌ
في غزلةِ الذهبِ وخاتمةِ الأحلامِ، وليسَ لليأسِ أنْ يُدركَ أدواتي. فبناتُ آوى ضالّةُ
المفؤودينَ وجنّةُ الوحيدِ. قيلَ إنّي مبعوثُ النيرانِ لجنّةِ الجسدِ. تختلطُ في كبدي فتوى
الهجومِ وشرِيعَةُ الفرارِ. زعفرانُ تائهٍ في قُصعةِ الحبِّ. تظاهرتُ بالذنبِ، فتكاسرتُ في
جسدي حيواناتُ الغابةِ. والوصيفاتُ يأوينَ إلى مَدْعِي غداةَ كلِّ نَصٍّ. أثيراتُ في
الأحلامِ تتزخرفُ بهنَّ الكوابيسِ. فطئتُ لغوايتهنَّ، فَمَنْ يَجْرُو على تفادي شهوةِ
المستذنباتِ، بطرتُ بمائهنَّ الخفيّ وأججتُ بثُلجتهنَّ مكامِنَ النساءِ الوقوراتِ، وتمرّغتُ
في انتظارِ الأجنّةِ تتخلّقُ في طينِ الله مثلَ كمأةٍ باسلةٍ. كنتُ القدمُ العاريةُ كنتُ شظيةُ
القلبِ الضاري كنتُ مسمارَ البابِ مارقاً زهرةَ الصدرِ كنتُ أسئلةُ الكهرباءِ كنتُ نجيبَ
الأبجديةِ كنتُ ميراثَ الكتبِ كنتُ شظفَ الخبزِ في العائلةِ كنتُ الحديدُ فاضحُ الليلِ كنتُ
عاجِ العِقّةِ تقيةِ التجديفِ كنتُ الشهوةُ الخفيفةُ كنتُ التميمةُ وصمتُ الناسِ كنتُ
الدمثُ كنتُ في وحشٍ وفي أليفٍ كنتُ النومُ في هزيعه الأثيرِ كنتُ أستجيرُ من المخلبِ
بالنّابِ كنتُ أشعلُ قنديلَ البيتِ لئلا تطيشَ بغتةُ الصديقِ كنتُ أصقلُ الرسغينَ بمعدنِ
الحرسِ كنتُ أستفزُّ يقظةَ العدوِّ كنتُ أدعكُ الكعبَ بفرو الخيلِ كنتُ أفرُّ النحرَ لشفرةِ
النصلِ كنتُ أمشي في لزجِ ومائعٍ ومتهذّلٍ ورجراجٍ كنتُ أضرمُ في هشيمٍ وأحرثُ في
ملحٍ كنتُ أرفعُ قدميَّ من شركٍ وأضعهما في فخٍّ وأنتقلُ وأنداحُ وأتبادلُ وأتحولُ وأحتالُ
وأنجوُ وأموتُ وأتعافى وأختلجُ وأفطسُ وأفترسُ وأفنى وأبوحُ وأجرفُ وأخلدُ وأمرضُ
وأتمائلُ وأبرأُ وأتماهى وأتبدى وأغمضُ وأتوضّعُ وأتبدّلُ وأتعقّفُ وأفجرُ وأفتضُ وأفترعُ
وأستفجلُ وأنتفضُ وأنتمي وأنفصلُ وأتقاطعُ وأعترضُ وأتأجّرُ وأنهارُ وأجرؤُ وأخافُ
وأعوي وأستذنبُ وآلفُ وأنفّرُ وأستفردُ وأستجيرُ وأبوحُ وأنوحُ وأنتحبُ وأصيحُ وأصرخُ
وأبكي وأهذي وأهذي وأضربُ وأحترِبُ وینالُ مَنِي فأهتفُ وأنخطفُ وینالُ مَنِي فأهذي
وأهذي وینالُ مَنِي أهذي وینالُ مَنِي أهذي وینالُ مَنِي وینالُ مَنِي وینالُ مَنِي وینالُ مَنِي
وها أنا أحصي الجراءَ وأداعبها مُتوهّماً أنّها انتصاراتي.

بناتُ آوى المتمرّياتُ، يتقمّصنَ العِقّةَ ويظهرنَ سَكينةً يفرغُ لها القلبُ، لكي يُحسنَ
المارةُ التدلّةَ بهنَّ. بيّنهنَّ وبينَ الحيوانِ شُبّهةُ الدواجنِ وشهيةُ البَذَخِ.
أصابني ما ينتابُ الذنبَ في حضرةِ المليكةِ:

دهشة في الشرايين،
بهجة في غرفة الذاكرة،
واستحواذ مثل سحر يذهب بالضحية.

من الماكث في سرير المشبوقة وهي تذرع المسافة بين النوم والملاك؟ من الصارم بأسل
الجسد بهي السميت يغزو ويعتر، فيختلط على التائه ماء الأفق بزئبق السراب؟ وضعت
أعضائي في اللذة الضارية وتبدلت للبرائن ظناً أنها الحرير. تقدمت كتيبة الفرسان كي أفوز
بوردة الملكية، وبنات آوى وصيفات يطلقن مراحهن ورائي، فيما كنت أقتحم الحصار مدججاً
بمشاعر القتلى، تنتخبني سفيرة الذناب وتمنح المعدن شهوة الطلق والقذيفة. شخص مثلي،
استفردت به الكتب وشغف به الهذيان، لا ينجو من خديعة البهو الزاخر بالليل. طاردي حرس
الخالق منذ الكتاب الأول منذ أروقة المكتبات المعتمدة منذ الغرف الموصدة منذ أكثر المخلوقات
جمالاً وجهامة ومهاجمة منذ الكرسي والمائدة منذ الماء في مكانه منذ فبراير الثلجي منذ آب
الأخير منذ الاستجواب المؤجل منذ بنات آوى منذ الأصدقاء منذ أقاصي امرأة في انتظارها منذ
باب المغامرة منذ شهقة النهْد والنمر ونعاس الآلهة منذ شظايا القدم المدعورة منذ النوم
والموت والكوابيس منذ القلب والقيامة منذ شكل الكلام منذ خدم العبيد منذ الجنس في الخلايا
منذ الحديد والذهب منذ غيظ الهذيان منذ الوحيد وحده منذ أن هديت وانتهييت منذ نالني الهوى
ونلت ما بغيت.

طاردي الخالق والمخلوق، حتى وصلت منهنك العضل فائض الجرع واضعاً جسدي في
شرفة الشئ مكتشفاً أنني لم أذهب طول هذا الليل أبعد من حياة مليئة بالبؤنات. بنات آوى،
وصيفات ذنبه الملوك، بنات آوى بهيات جميلات الطلعة، يدخلن علي ويأوين عندي ويفزعني
ويطرن قلبي مخدوعاً بهن منقبات بفرور الذهب، فأظن أنهن قناديل السهرة وقناني الخمرة
الشريفة، يمنحها لجسدي حارس النبذ وحاجب الغرفة الملكية.

لم يكن إلا أن أصدق ليل السرد ليغمر أخلاطي في تؤثر القوس، أهجو مغامرة النحل
مادحاً زفير العسل.

لماذا الآن فقط تفتحون في وجهي الكتب وتندفعون نحوي، كما لو أنني القتل الوحيد
مرتداً في حضرة الدم. تتصاعد الرائحة الزكية من قرمز الروح كلما تدفق وخل المرافعات،
تنصّبون فضاتكم ومحاكمكم المجللة، وأكون قد أكملت سُخريتي من النطق السامي.

لَسْتُمْ أَقْلَ تَوَغَّلًا فِي الدَّمِ. أَنَا مَنْ أَعْطَى جَسَدَهُ لِبَهْجَةِ الْكَشْفِ، وَأَعْلَنَ ذَلِكَ جَهْرًا كَأَنَّهُ
يُضَاهِي جَنَّةَ الْأَوْجِ، كُنْتُمْ تَنْسَجُونَ الشِّرَاكَ فِي عَتَمَةِ الْبُهْوِ، وَتَدْفَعُونَ بِأَحْقَادِي فِي لَيْلٍ مُؤَثَّثٍ
بِالْوَحْشَةِ، حَيْثُ الْقَبْرِ لَا يَتَسَعُ لِأَكْثَرِ مِنْ فَرِيَسَةٍ وَاحِدَةٍ وَجَنَازَةٍ رَاكُضَةٍ فِي سَرِيرِهَا الْأَخِيرِ. فَرَّ
بِي الشُّكُّ مِنْ نَحِيبِ آكَلِي لَحُومِ الْبَشَرِ.

الآن تَأْتُونَ لِتَبْذِلُوا مَرَاتِيكُمْ.

الآن تَدْرِكُونَ آثَارَ دَمِي وَتُطْلِقُونَ عَلَيَّ جِثْمَانِي نَشِيدَ الْمَذَلَّةِ.

الآن، تُسَمُّونَ لِكَلِّ صَارِيَةٍ مَرْفَأًا، وَتُرْشِحُونَ أَحْلَامِي لِحَشَرَاتِكُمُ النُّحَاسِيَّةِ.

الآن.

كَيْفَ تُنْقِذُونَ مَاتَمًا بِمَعْدَنِ الدَّبِيحَةِ، تَتَفَادُونَ حَرِيقَ السُّفْنِ مُنْتَظِرَةً مَرْصُودَةً بِكِلَابِ

الْبَحْرِ، تَقْفُرُ، وَتَحْرُسُ السَّوَاهِلَ.

قِيلَ لِي ذَاتَ سَفَرٍ: نُعْلِمُكَ الْغَرَقَ قَبْلَ الْبَحْرِ.

وَكُنْتُ أَطْفُرُ فِي زَيْبِقِ الْحُلُمِ. أَرَى إِلَى الْبَحْرِ،

أَغَادِرُهُ، لِأَعُودَ إِلَيْهِ بِوَهْمِ النُّزْهَةِ.

مَرَثَاةً مَائِلَةً،

فِيمَا تَتَكَدَّسُونَ فِي بَرَاءَةِ الثَّعَالِبِ وَصَلَافَةِ الضِّبَاعِ.

لَسْتُ إِلَّا شَبَحًا تَائِهًا.

كَابَرْتُ لئَلَا أَبْذُو فِي صُورَةِ الْعَرَافِ الْأَعْمَى. الْآنَ يَحْلُو لَكُمْ أَنْ تَطْرَحُوا صَوْتَ الْجَبَّانَاتِ.

تُبَاهُونَ بِالْكَوَابِيسِ وَالْكَوَارِثِ الَّتِي تَغْرَغَرُ بِهَا جَسَدِي اللَّيْلِ كُلَّهُ.

آنَ لَكُمْ أَنْ تَصْعَدُوا بِأَبْصَارِكُمْ أَكْثَرَ فَأَكْثَرَ.

أَطْلُعُ مِنَ السُّهُوبِ فِي قَطِيعٍ مِنَ الْوَعُولِ

مُعلنًا أَنَّهَا انتِقَامَاتِي.

أَعْتَزُّكُمْ، مِثْلَ رَعِيَّةٍ تَفْقِدُ مَلِيكَهَا دُونَ نَدَمٍ⁽¹⁾.

(1) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ج 2، ص 372.

المبحث الأول: النص بين الشعر والسرد والحجاج:

يعدّ نصّ "منذ بنات آوى" من النصوص المبنية على صهر ثلاث بنى خطابية، هي: الشعر والسرد والحجاج. وذلك تأديةً لوظيفة سيميائية وتداولية محدّدة يحضر فيها الذئب بوصفه علامة لغوية. ويمكن أن ندعم هذا الزعم من خلال العناوين الآتية:

أ. الشعر والسرد:

هناك فرضية مفادها "إنّ جوهر الشعر لا يكمن في لفظه ومعناه وأسلوبه وموسيقاه وبنيته الفنية فحسب، ولكن في القصة التي يحكيها (...) معنى ذلك أنّ الشعر في حقيقته حكاية"⁽¹⁾.

وإذا صحّت هذه الفرضية، فإنّ نصّ "منذ بنات آوى" يقوم على السرد والشعر في آنٍ واحد. صحيح أنّ السرد النثري طاغٍ على هذا النصّ، إلا أنه يتضمّن درجاتٍ عالية من الشعرية اللغوية ممّا يؤهله أيضًا لأنّ يكون نصّاً شعريّاً إلى جانب كونه نصّاً سرديّاً.

وعطفاً على ما سبق، يمكننا القول إنّ الشعر أصبح يسبح في فضاءٍ رحبٍ لا متناهٍ، حتى دنا من تخوم السرد واستعار من تقنياته وآلياته ما استعار. ومال السرد إلى تعدّد المستويات معنًى ولغة وشعرية، حتى دنا من الشعر وأخذ من إيقاعه وشعريّته ما أخذ. ولقد انصهرت البنيتان في بعضهما وتداخلتا، حتى لم يعد من السهل تمييز السرد النثري من السرد الشعري. وما نصّ "منذ بنات آوى" إلا شاهداً على هذا الانصهار والتداخل.

ب. السرد والحجاج:

ثمّة تصوّر يزعم أنّ وظيفة التأثير والإقناع وظيفة قائمة في ذات اللغة وجوهرها. أي أنّ اللغة تحمل بصفة ذاتية وفي بنيتها الداخلية وظيفةً حجاجيةً تتجاوز شتى الوظائف التي اقترحها جاكبسون (R. Jakobson) واللسانيون للغات الطبيعية، لتتشكّل هذه الوظيفة محوراً مركزياً ضمن وظائف اللغة.

⁽¹⁾ أحمد إسماعيل النعيمي، مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار دجلة للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى 2012م، ص107.

وبناءً على هذا التصوّر المنبثق من نظرية الحجاج في اللغة، والتي وضع أسسها ديكر (O. Ducrot) وأنسكومبر (J.C Anscombre)، يمكن القول إنّ الحجاج ظاهرة لغوية تحضر في شتى الخطابات، وإنّ "كل النصوص والخطابات التي تتجز بواسطة اللغة الطبيعية حجاجية، لكن مظاهر الحجاج وطبيعته ودرجته تختلف من نصّ لنصّ، ومن خطاب لخطاب"⁽¹⁾.

ومن هنا، يسكن الحجاج بوصفه جهداً إقناعياً الخطاب السردى؛ ذلك لأنّ "القصد العام بالنسبة إلى الخطاب يكمن في الإقناع. كذلك الأمر بالنسبة إلى السرد، ينبغي أن تكون له بطبيعة الحال، هذه المزية ويهدف إلى هذه الغاية"⁽²⁾.

ج. الشعر والحجاج:

قد لا يمكننا، بدايةً، إغفال تلك التصوّرات التي تقيم تعارضاً بين الشعر والحجاج، وذلك استناداً إلى أنّ الشعر يرتبط بالذات والأهواء والمشاعر، في حين أن الحجاج يقوم على الإقناع والبرهنة. وهو ما يذهب إليه الفيلسوف تولمين (Tolmin)، حيث يرى أنّ الشعر والحجاج بنيتان متعارضتان، ولا سبيل للجمع بينهما في بنية خطابية واحدة.

ويعلّل تولمين أطروحته هذه بأنّ "الحجاج يتأسس ويقوم على الابتذال (La banalite) فليس هناك حجاج فردي. وبعبارة أخرى، فإنّ الشعر يقوم على الرؤية الفردية، أما الحجاج فهو يقوم على المعرفة المبتذلة والشائعة"⁽³⁾.

في الواقع، يشترك الشعر والحجاج في عنصرين أساسيين، وهما عنصر الإقناع والتخييل. ذلك لأنّ للنصّ الشعري، بوصفه لغةً، وظيفة حجاجية وإقناعية تتجاوز مختلف وظائف اللغة الطبيعية المقترحة، وذلك وفقاً لتصوّرات نظرية الحجاج في اللغة. كما يرى أبو بكر العزاوي أنّ "النصّ الشعري ليس لعباً بالألفاظ فقط، وليس نقل تجربة فردية ذاتية فحسب، إنه يهدف كذلك إلى الحثّ والتحريض والإقناع والحجاج، وهو يسعى إلى تغيير أفكار المتلقي ومعتقداته، وإلى دفع إلى تغيير وضعيته وسلوكه ومواقفه"⁽⁴⁾.

(1) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، الطبعة الأولى 2010م، ص12.

(2) محمد الولي، بلاغة الترتيب والسرد، مجلة علامات، المغرب، العدد 6، 1996م، الرابط:

<http://www.saidbengrad.net/al/n6/8.htm>

(3) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، ص36.

(4) نفسه، ص36-37.

ومن هنا، يمكن التمييز، على مستوى علاقة الحجاج بالشعر، بين نوعين من الحجاج:

- 1- الحجاج بوصفه تقنيات بلاغية ومنطقية وكلامية وأصولية.
- 2- الحجاج بوصفه آليات وأسساً لغوية قائمة في بنية الأسماء والأفعال والصفات والظروف والحروف... إلخ من الظواهر اللغوية.

بناءً عليه، فإنّ ما نتبناه في هذا البحث هو الحجاج اللغوي الثاني، القائم على أسس لغوية، لا الحجاج الأول القائم على البهرجة اللفظية والبديعية، و"البعيد كلياً عن عمق الحجاج، لأنه يفتقر إلى مقومات الحجاج اللغوي، مثل التواصل والتفاعل والمقاصد والسياق والتداول والإحساس، ودقة المقصد"⁽¹⁾.

ولقد نستطيع القول، أخيراً، إنّ نصّ "منذ بنات آوى" حين يقوم على صهر ثلاث بنى خطابية: الشعر والسرد والحجاج، ليعيدنا إلى تصوّر الزاعم أنّ النصّ حريصٌ على ألاّ يكتفي بصيغة خطابية يتيمة، بل يميل إلى ضمّ عدّة مستويات خطابية ومزجها في بنية واحدة. فالنصّ "كتلة أدبية واحدة، تتجاوز فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعدّدة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري. ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دوراً كبيراً"⁽²⁾.

(1) حسن مسكين، اللغة والفكر (دراسات نقدية)، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، الطبعة الأولى 2014م، ص36.

(2) محمود الضبع، أسئلة السرد الجديد (أبحاث مؤتمر أدباء مصر الدورة 23)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، الطبعة الأولى 2008م، ص334.

المبحث الثاني: النص ومظاهر الحجاج:

يتحقّق الحجاج في اللغة "بتقديم المتكلم قولاً (ق1) (أو مجموعة أقوال) يفضي إلى التسليم بقول آخر (ق2) (أو مجموعة أقوال أخرى)"⁽¹⁾. ويمثل القول (ق1) الحجة التي يصرّح بها المتكلم، بينما يمثل القول (ق2) النتيجة التي يستنتجها المتلقي، سواء كانت نتيجة مصرّحاً بها أو نتيجة ضمنية. وكلما كانت النتائج ضمنية كان الحجاج أكثر إنقائاً وإحكاماً.

بناءً عليه، يُعدّ الحجاج "علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطاب تنتج عن عمل الحاجة، ولكن هذا العمل محكوم بقيود لغوية فلا بدّ من أن تتوفر في الحجة (ق1) شروط محدّدة حتى تؤدي إلى (ق2). لذلك فإنّ الحجاج مسجّل في بنية اللغة ذاتها"⁽²⁾.

إنّ الانتقال من (ق1) إلى (ق2)، أي من الحجة إلى النتيجة، لا يكون إلا بفعل التوجيه (L'orientation)، وهو "ذاك الانزياح أو الانتقال أو الحركة من وضع أول معلوم إلى وضع ثانٍ قد يكون معلوماً أي صريحاً، وغير معلوم أي ضمنيّاً، وهو النتيجة التي يروم الباث إذعان المتقبّل لها"⁽³⁾.

ومن هنا، يرى ديكر وآنسكومبر أنّ وظيفة الحجاج تكمن في هذا الانتقال من الحجة إلى النتيجة، "حتى أنهما حصرا دلالة الملفوظ في التوجيه الناتج عنه. ويحصل هذا التوجيه في مستويين: مستوى السامع ومستوى الخطاب نفسه خاصة مع ما بين المستويين من تداخل"⁽⁴⁾.

ولقد يتحقّق فعل التوجيه بوساطة مكونات وأبنية لغوية تفعل آليات الانتقال من الحجة إلى النتيجة، وتحدّد طرق الربط بينهما. ويمكن التمييز بين نوعين من المكونات اللغوية والأدوات الحجاجية، وهما: الروابط الحجاجية والعوامل الحجاجية، كما سيأتي التفصيل لاحقاً.

(1) عبدالله صولة، الحجاج في القرآن، ص33.

(2) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إنجاز فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف: حمّادي صمود، كلية الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، جامعة منوبة، تونس، بدون تاريخ، ص360-361.

(3) عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين، تونس، الطبعة الأولى 2011م، ص28.

(4) عبدالله صولة، الحجاج في القرآن، ص36.

المطلب الأول: العنوان بوصفه فاتحة حجاجية:

يحظى العنوان بأهمية بالغة، حيث يُعدّ مفتاحاً إجرائياً يقدّم عدّة معانٍ تعين في فكّ مغالق النصّ، ويسهّل مهمة الولوج في أغواره وكشف رموزه.

كما أصبح جلياً أنّ العلاقة بين النصّ والعنوان علاقة جدلية متلازمة؛ إذ يعجز النصّ وحده عن تكوين محيطه الدلالي من غير الاستعانة بعنوان يقدّم إضاءات تعين قارئه على دخول فضاءاته.

ولقد نستطيع القول، والحال كذلك، إنّ عنوان النصّ "منذ بنات آوى" يمثل فاتحة حجاجية، حيث يباغت هذا العنوانُ القارئ منذ البداية بأساليب وآليات حجاجية، ويوجّه القراءة نحو نظرية الحجاج في اللغة.

ولتبرير هذا التصرّو نقول: إنّ وظيفة الحجاج تكمن في التوجيه والانتقال من الحجة (ق1) إلى النتيجة (ق2)، وذلك بوساطة مكّونات وأبنية لغوية.

كما يمكننا التمييز بين نوعين من المكّونات اللغوية والأدوات الحجاجية:

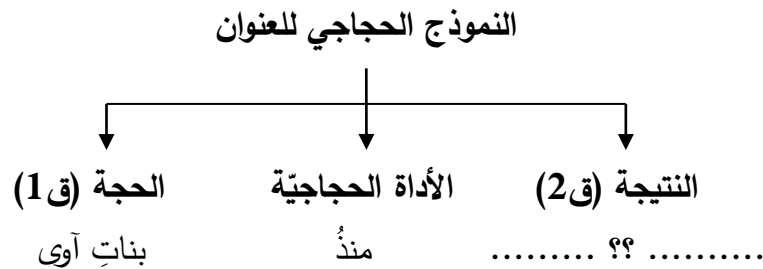
- **الروابط الحجاجية:** وهي العناصر النحوية التي تربط بين وحدتين دلالتين (حجتين) أو أكثر، مثل: الاستئناف، الأسوار (كل، بعض، جميع...)، العطف، حروف التعليل... إلخ.

- **العوامل الحجاجية:** وهي عناصر "لا تربط بين متغيرات حجاجية (أي بين حجة ونتيجة، أو بين مجموعة حجج)، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانيات الحجاجية في قول ما⁽¹⁾. مثل العناصر التي تدخل على الإسناد: النفي، الشرط، التوكيد، القصر... إلخ. أو المكّونات المعجمية ذات الإحالة غير المباشرة، مثل: تقريباً، على الأقل، منذ الظرفية... إلخ.

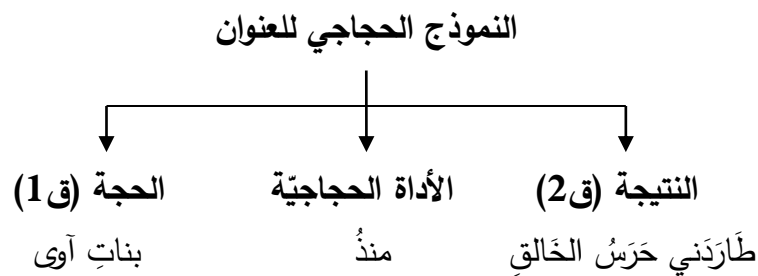
ولمّا كان الأمر كذلك، فيمكن النظر إلى المكّون اللغوي "منذ الظرفية" في العنوان "منذ بنات آوى"، بوصفه عاملاً حجاجياً مهمته تغيير قوة الجملة حجاجياً دون تغيير محتواها الخبري، وضمان توجيه الملفوظ نحو وجهة حجاجية ونتيجة محدّدة دون غيرها.

(1) أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، الطبعة الأولى 2006م، ص27.

وإذا وقفنا على العنوان "منذ بنات آوى" متأملين، فسنجد أنه يتكوّن من عامل حجاجي وحجة ظاهرة مؤخّرة لنتيجة ضمنيّة مقدّمة، وذلك وفق النموذج الحجاجي اللغوي الآتي:



ألا وإنّ المضمّر في العنوان يظهره المصرّح به في النصّ، ونجد فيه: "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ مِنْذُ الْكِتَابِ الْأَوَّلِ... مِنْذُ بَنَاتِ آوَى". وبذلك نستطيع إكمال النموذج الحجاجي اللغوي كالآتي:



ولقد يلاحظ القارئ المتأمل أنّ العنوان، وتحقيقاً لوظيفة الإغراء وشدّ الانتباه المنوطة به، قد لجأ إلى التصريح بإحدى قوليّ الحجاج وإضمار الآخر، حيث عمّد إلى التصريح بالحجة (ق1)، إلى جانب التصريح بالأداة الحجاجيّة (منذ)، في حين أنه تمّ إضمار النتيجة (ق2). وهو ما يجعل الحجاج في هذا العنوان أكثر إقناعاً وإحكاماً.

كما استعان العنوان لتحقيق وظيفة الإغراء وشدّ الانتباه بعملية التقديم والتأخير بين قوليّ الحجاج، حيث عمّد إلى تقديم النتيجة المضمرة (ق2)، وتأخير الحجة (ق1) المصرّح بها.

ألا وإنّ من سمات الحجة اللغويّة (ق1) المصرّح بها، والمتمثلة في شبه الجملة الظرفيّة "منذ بنات آوى"، أنها:

1- سياقيّة: إنّ هذا العنصر الدلالي الذي يقدّمه العنوان يؤدي إلى عنصر دلالي آخر (النتيجة)، يمنحه السياق طبيعَةً حجاجيّةً ويصيرُه حجةً؛ وذلك بوساطة العامل الحجاجي

"منذ الظرفيّة"، التي تُعدّ من المكوّنات المعجميّة ذات الإحالة غير المباشرة، حيث تحيل على المتعلق به المضمر/ النتيجة "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ".

2-نسبيّة: إنّ لكل حجة قوة حجاجيّة معينة مقارنة بالحجة المضادة التي يقدّمها الخصم، فهناك حجة قويّة وحجة ضعيفة وحجة أضعف. وذلك وفق مفهوم السلالم الحجاجيّة "Échelles argumentatives"، الذي يقوم على مبدأ التدرّج في توجيه الحجج.

وللملاحظة نقول: تمثّل الحجّة التي يقدمها العنوان "منذ بنات آوى"، حجةً ضمن عدّة حجج يطرحها النصّ لنتيجة واحدة: "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ".

ولعلنا نستطيع أن نحدّد درجة الحجة "منذ بنات آوى" عبر السّلم الحجاجي الآتي للعنوان:

النتيجة (ق2)	طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ
حجة 25 (ق1)	منذُ نَالَنِي الْهَوَى وَنَلْتُ مَا بَغَيْتُ
حجة 24 (ق1)	منذُ أُنْ هَدَيْتُ وَأَنْتَهَيْتُ
حجة 23 (ق1)	منذُ الْوَحِيدِ وَخَذَهُ
حجة 22 (ق1)	منذُ غِيظِ الْهَذْيَانِ
حجة 21 (ق1)	منذُ الْحَدِيدِ وَالذَّهَبِ
حجة 20 (ق1)	منذُ الْجِنْسِ فِي الْخَلَايَا
حجة 19 (ق1)	منذُ خَدَمِ الْعَبِيدِ
حجة 18 (ق1)	منذُ شَكْلِ الْكَلَامِ
حجة 17 (ق1)	منذُ الْقَلْبِ وَالْقِيَامَةِ
حجة 16 (ق1)	منذُ النَّوْمِ وَالْمَوْتِ وَالْكَوَابِسِ
حجة 15 (ق1)	منذُ شَطَايَا الْقَدَمِ الْمَذْعُورَةِ
حجة 14 (ق1)	منذُ شَهَقَةِ النَّهْدِ وَالنَّمْرِ وَنُعَاسِ الْآلِهَةِ
حجة 13 (ق1)	منذُ بَابِ الْمَغَامِرَةِ
حجة 12 (ق1)	منذُ أَقَاصِي امْرَأَةٍ فِي انْتِظَارِهَا
حجة 11 (ق1)	منذُ الْأَصْدِقَاءِ
حجة 10 (ق1)	منذُ بَنَاتِ آوَى
حجة 9 (ق1)	منذُ الْاسْتِجَابِ الْمُؤَجَّلِ
حجة 8 (ق1)	منذُ آبِ الْأَخِيرِ
حجة 7 (ق1)	منذُ فَبْرَايِرِ الثَّلْجِي
حجة 6 (ق1)	منذُ الْمَاءِ فِي مَكَانِهِ
حجة 5 (ق1)	منذُ الْكَرْسِيِّ وَالْمَائِدَةِ
حجة 4 (ق1)	منذُ أَكْثَرِ الْمَخْلُوقَاتِ جَمَالًا وَجَهَامَةً وَمُهَاجِمَةً
حجة 3 (ق1)	منذُ الْغُرْفِ الْمُوصَدَةِ
حجة 2 (ق1)	منذُ أَرْوَقَةِ الْمَكْتَنَبَاتِ الْمُعْتَمَةِ
حجة 1 (ق1)	منذُ الْكِتَابِ الْأَوَّلِ

ينبثق هذا السلم الحجاجي للعنوان من النص ذاته، وتحديدًا من المقطع الآتي: "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ مِنْذُ الْكِتَابِ الْأَوَّلِ مِنْذُ أَرْوَاقِ الْمَكْتَبَاتِ الْمَعْتَمَةِ مِنْذُ الْغُرَفِ الْمُوصَدَةِ مِنْذُ أَكْثَرِ الْمَخْلُوقَاتِ جَمَالًا وَجَهَامَةً وَمُهَاجِمَةً مِنْذُ الْكُرْسِيِّ وَالْمَائِدَةِ مِنْذُ الْمَاءِ فِي مَكَانِهِ مِنْذُ فَبْرَايِرِ الثَّلْجِيِّ مِنْذُ آبِ الْأَخِيرِ مِنْذُ الْإِسْتِجَابِ الْمُؤَجَّلِ مِنْذُ بَنَاتِ آوَى مِنْذُ الْأَصْدِقَاءِ مِنْذُ أَقَاصِيِ امْرَأَةٍ فِي انْتِظَارِهَا مِنْذُ بَابِ الْمَغَامِرَةِ مِنْذُ شَهَقَةِ النَّهْدِ وَالنَّمْرِ وَنُعَاسِ الْآلِهَةِ مِنْذُ شَطَايَا الْقَدَمِ الْمَذْعُورَةِ مِنْذُ النَّوْمِ وَالْمَوْتِ وَالْكَوَابِيسِ مِنْذُ الْقَلْبِ وَالْقِيَامَةِ مِنْذُ شَكْلِ الْكَلَامِ مِنْذُ خَدَمِ الْعَبِيدِ مِنْذُ الْجِنْسِ فِي الْخَلَايَا مِنْذُ الْحَدِيدِ وَالذَّهَبِ مِنْذُ غِيْظِ الْهَذْيَانِ مِنْذُ الْوَحِيدِ وَخَدِهِ مِنْذُ أَنْ هَذَيْتُ وَأَنْتَهَيْتُ مِنْذُ نَأْنِيِ الْهَوَى وَنَلْتُ مَا بَغَيْتُ".

يضعنا هذا المقطع، إذن، إزاء سلم حجاجي يتكوّن من (25) حجة تدعم نتيجة يتيمة: "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ". ويمثل العنوان "منذ بنات آوى" الحجة رقم (10)، أي في منتصف السلم الحجاجي تقريبًا.

والجدير بالذكر، أنّ الحجج في هذا السلم الحجاجي تتفاوت في قوتها ولا تتساوى من حيث إمكاناتها الإقناعية، بل تتدرّج في درجات متفاوتة من حيث القوة والضعف.

وما يجب أن يُعلم هو أنّ كل حجة ترد في درجة ما من السلم الحجاجي (حجة 24 مثلاً) تكون الحجة التي تليها (حجة 25) دليلاً أقوى منها بالنسبة إلى النتيجة. كما أن كل حجة ترد في درجة ما من السلم الحجاجي (حجة 2 مثلاً) تستلزم منطقياً الحجة التي قبلها (حجة 1) بما أنّ موقعها في مراتب السلم الحجاجي يجعلها أقوى.

ولمّا كان الأمر كذلك، فإنّ العنوان "منذ بنات آوى" يمثل حجة متوسطة القوة؛ بوصفه الحجة رقم (10)، أي أنها تقع في منتصف السلم الحجاجي تقريبًا.

أما على مستوى الحجة الأقوى والحجة الأضعف في هذا السلم الحجاجي، فيمكن القول إنّ (حجة 25) تمثّل أقوى الحجج، بينما (حجة 1) أضعفها؛ وذلك لأنّ كل حجة تستلزم ما قبلها من حجج. ومنطقيّاً، تستلزم آخر حجة جميع ما سبقها من حجج.

3- قابلة للإبطال: والسمة الأخيرة للحجة اللغوية المصرّح بها، والمتمثلة في شبه الجملة الظرفية "منذ بنات آوى"، هي أنها حجة قابلة للإبطال، أي أنها قابلة للدحض إذا ما

ووجهت بحجة مضادة أقوى منها حجاجياً؛ وذلك لأنّ "الحجاج اللغوي نسبي ومرن وتدرجي وسياقي بخلاف البرهان المنطقي والرياضي الذي هو مطلق وحتمي"⁽¹⁾.

هذا على مستوى البنية الحجاجية للعنوان. أما على المستوى الدلالي، فيمكن القول إنّ العنوان الحجاجي "منذ بنات آوى" يضعنا إزاء قراءتين مشروعيتين، وكل قراءة منهما لها ما يبررها من سياقات ودلالات نصية. كما أن هاتين القراءتين لا تتعارضان منطقياً، بل تتداخلان وتتكاملان دلاليّاً وتأويليّاً.

تهيئ القراءة المشروعة الأولى النصّ ليندرج تحت إطار النصوص "الكافوكيّة"، وهو مصطلح اشتق من اسم الروائي فرانز كافكا (Franz Kafka)، وذلك لتوصيف الكتابات التي تتحوّر ثيماتاً أو تتّم أجواؤها عن تشابه أو تقاطع ما مع ثيمات كتاباته وأجوائها. وهو ما سيتضح أكثر عبر مؤشرات عديدة عند دخول عالم النصّ.

ولدعم هذا التصرّو، يمكن القول إنّ العنوان "منذ بنات آوى" يفتح الباب للتناص مع قصة كافكا القصيرة "بنات آوى والعرب"، بعيداً عن القراءة الإيديولوجية لرمزية بنات آوى في هذه القصة، حيث "فسّر النقاد الألمان واليهود بنات آوى بأنها ترمز إلى (يهود الشتات)، فيما العربي في القصة مجرد رمز إلى الأمم الأوروبيّة المضيفة لليهود. أما المراجعات العربيّة، فتعيد موضوعة بنات آوى كافكا في فلسطين، ناظرة إليها كصهاينة يسعون إلى الاستيلاء على الأرض من العرب لكنهم عاجزون عن ذلك من دون دعم الأوروبيين"⁽²⁾.

ولقد ترى هذه القراءة الأولى للعنوان أنّ النتيجة "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ" قد بدأت بالتحقّق منذ أن ظهرت بنات آوى، بوصفها رمزاً للانتهازيّة وتحين الفرص: "بنات آوى الجميلات، يجلسن في خديعة البهو، يؤوين الهارب والمشرّد والغريب".

وبوصفها رمزاً للانحطاط القائم على فرط الدهاء وسعة الحيلة، واستغلال ضعف الآخر عبر ادعاء النزاهة والعفة والوداعة، فيتعلّق بها ويقع في فخها وشراكها: "بنات آوى المتّماريات، يتقمّصن العفة ويظهرن سكينّة يفرغ لها القلب، لكي يحسن المارة التدلّة بهنّ. بينهن وبين الحيوان شبهة الدواجن وشبهة البدخ".

(1) أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص20.

(2) يانس هانسن، كافكا والعرب، ترجمة: وهيب معلوف، صحيفة الأخبار، العدد 1215، الإثنين 13 سبتمبر 2010م، ص20. الرابط: <https://www.alarab.co.uk/pdf/2010/09/27-09/p10.pdf> بتاريخ: 2025-1-12.

وكذلك بوصفها رمزاً لمن يراوغ ويخدع، ويمكر ويغدر بكل من يطمئن لها ويأمن لظاهرها: "بنات آوى بهيات جملات الطلعة، يدخلن عليّ ويأوين عندي ويُفزعنني ويفطرن قلبي مخدوعاً بهنّ منقبات بفروة الذهب، فأظنّ أنّهنّ قناديل السهرة وقناني الخمرة الشريفة، يمنحها لجسدي حارس النيبذ وحاجب الغرفة الملكية".

وبناءً على هذه القراءة، تكون دلالة العنوان حجاجياً كالآتي: أصبحت مطارداً ومشرداً منذ أن أحاطت بي التلة الانتهازية، فانخدعت بنزاهتها المصطنعة ووقعت في شرك تغييرها واستغلالها.

أمّا القراءة المشروعة الثانية، فتذهب إلى أنّ النتيجة "طاردني حرس الخالق" قد بدأت بالتحقق منذ أن استقرت الكتب بالمبدع، وشغفته القراءة والكتابة حباً: "شخص مثلي، استقرت به الكتب وشغف به الهديان، لا ينجو من خديعة البهو".

إنّ هذه المطاردة بدأت منذ أن تعلّق المبدع بالقراءة والكتابة والنصّ، بوصفها فضاءاتٍ للحرية وتهديداً لهيمنة وتسلّط الآخر المضاد: "طاردني حرس الخالق منذ الكتاب الأول منذ أروقة المكتبات المعتمة منذ الغرف الموصدة منذ أكثر المخلوقات جمالاً وجهاً ومهاجمةً منذ الكرسي والمائدة منذ الماء في مكانه منذ فبراير الثلجي منذ آب الأخير منذ الاستجواب المؤجل منذ بنات آوى منذ الأصدقاء منذ أقاصي امرأة في انتظارها منذ باب المغامرة منذ شهقة النهدي والنمر ونعاس الآلهة منذ شظايا القدم المذعورة منذ النوم والموت والكوابيس منذ القلب والقيامة منذ شكل الكلام منذ خدم العبيد منذ الجنس في الخلايا منذ الحديد والذهب منذ غيظ الهديان منذ الوحيد وحده منذ أن هذيت وانتهيت منذ نالني الهوى ونلت ما بغيث".

وبناءً على هذه القراءة، تكون دلالة العنوان حجاجياً كالآتي: أصبحت مطارداً ومشرداً منذ بداية الأحلام، منذ أن سكنت أروقة المكتبات المعتمة قارئاً، منذ أن عرفت كافكا عبر نصّ "بنات آوى والعرب" وتقمصت شخصيته. منذ أن جنّت بـ "البشارة" في كتابي الأول، منذ أن فرغت تأملاتي في "شظايا"، وعصرت أحلامي وعواظي في "قلب الحب"، وسطرت أفكارتي وفلسفتي في أبجديات "القيامة" (1).

(1) "البشارة"، و"شظايا"، و"قلب الحب"، و"القيامة"، هي أسماء لمجموعة من أعمال الشاعر قاسم حدّاد.

المطلب الثاني: النص بوصفه محاكمة حجاجية:

يُصنّف نصّ "منذ بنات آوى"، والحال كذلك، بأنه نصّ هجينٌ يجمع بين الشعر والسرد في آنٍ واحد. وذلك ضمن إطارٍ حجاجي إقناعي يتجلّى في الحوارات القائمة بين الشخصيات السردية التي تسعى لتبرير سلوكها. كما يتجلّى أيضًا في الدفاع عن إحدى القضايا المثيرة، بحيث تكون هي الإطار الذي يتمحور حوله السرد.

وتضامياً مع هذا المنظور، يمكننا القول، بدايةً، إنّنا نتفق مع توصيف عبدالله جناحي للهيكليّة السردية لنصّ "منذ بنات آوى"، إذ يقوم هذا النصّ على تصوير مشهد محاكمةٍ لأحد المتهمين، حيث يقف "أمام الملاء الحاضرين، المحلفين، الشهود، القضاة، المدعي العام. هو الآن في قاعة المحكمة واقفاً يدافع عن نفسه أمام الجميع. يحاكم نفسه ويحاكمهم"⁽¹⁾. وهو ما يؤكد المقطع الآتي: "كلّما تدفّقَ وُحْلُ المُرافعاتِ، تَنْصُبُونَ قُضاتِكُمْ وَمَحَاكِمَكُم المُبْجَلَةَ، وَأَكُونُ قَدْ أَكْمَلْتُ سُخْرِيَّتِي مِنَ النُّطْقِ السَّامِي".

وإنّنا إلى جانب قبول هذا التوصيف، نضيف أنّ النصّ، حين يقوم على مشهد المحكمة والمحاكمة، يؤكد انتماءه إلى فضاء الحجاج؛ إذ وُلد الحجاج من رحم القضاء. كما يؤكد مجدداً دخوله فضاء النصوص "الكافكوية"؛ وذلك من خلال التشابه والتقاطع مع ثيمات وأجواء نصّ للروائي كافكا تحت عنوان "المحاكمة"؛ إذ تبدأ هذه الرواية بالمقطع الآتي: "لابدّ أن أحداً قد افترى على (يوزف ك)، إذ اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً"⁽²⁾.

تمثل رواية كافكا "المحاكمة" نصّاً غائباً، وفيها يستيقظ الفاعل (ذات 1) "يوزف ك" ذات صباح، ولأسبابٍ وتهمٍ غير معروفة يتم اعتقاله وجرّه إلى المحكمة ليحاكم في قضية لا يفصح عنها، فيبقى هذا المتهم يدافع عن نفسه محاولاً إثبات براءته في مواجهة جنايات واتهامات مجهولة؛ ممّا يوقظ الشعور بالظلم في نفس المتهم.

ومن هنا، يُعدّ مشهد المحاكمة إطاراً حجاجياً إقناعياً بامتياز، إذ تتجلّى في الحوارات القائمة بين الشخصيات السردية مستوياتٌ مختلفة من الحجج والحجج المضادة، سواء لإثبات البراءة ودحض الاتهام، أو لإثبات الاتهام ودحض البراءة. كما يتجلّى الحجاج في دفاع إحدى الشخصيات السردية عن إحدى القضايا، بحيث تكون هي الإطار الذي يتمحور حوله السرد.

(1) عبدالله جناحي، فردانية الشعر وحرية الألامنتي.

(2) فرانز كافكا، المحاكمة، ترجمة إبراهيم وطفي، دار الحصاد، سوريا، الطبعة الثانية 2004م، ص 15.

• فاتحة المحاكمة:

تبدأ المحاكمة بفاتحة تمهيدية، تعكس انتظار وترقب المتهم الممزوج بعدة انفعالات يتصدّرها الشعور بالثقة وعدم اليأس: "انتظارٌ غامضٌ في غزلة الذهب وخاتمة الأحلام، وليس لليأس أن يدرك أدواتي فَبَنَاتُ آوى ضالّة المفؤودين وجنة الوحيد".

إذن، يتجلّى الخطاب الحجاجي، بعد العنوان، في فاتحة النصّ الممهّدة لمشهد المحاكمة؛ وذلك من خلال العامل الحجاجي "ليس".

يُعدّ فعل النفي "ليس" عاملاً حجاجياً يصدق عليه بأنه مكوّن من المكونات والأبنية اللغوية التي توجه القول والمتلقي في آنٍ واحدٍ نحو النتيجة (ن) المحددة.

لقد خصّص ديكرول عامل النفي "نصيب الأسد في تحديد وجهة الخطاب الحجاجية بوصفه أدقّ العوامل في تحديد منزلة الملفوظ من السلم الحجاجي"⁽¹⁾.

ويمكن تحديد معنى النفي ووظيفته في الدرس اللغوي من خلال تعريف ابن يعيش له؛ إذ يقول: "اعلم أن النفي إنما يكون على حسب الإيجاب؛ لأنه إكذابٌ له، فينبغي أن يكون على وفق لفظه لا فرق بينهما، إلّا أن أحدهما نفيّ، والآخر إيجابٌ"⁽²⁾.

ووفقاً لهذا التعريف، فإنّ غاية النفي ووظيفته الأساسية تتمثّل في الإكذاب بين الملفوظين، المثبت منهما والمنفي. ولا ريب أنّ في الإكذاب توجيه للملفوظ وللمتلقى نحو النتيجة المقصودة والمحدّدة، والتي يجب أن يصدّق بها المتلقي قصراً.

وإذا كان "يكفي أن ينفي متكلّم ما حتى نستدل بنفيه، وبنفيه فقط، على وجود خبر مثبت وردّ عليه"⁽³⁾، فهذا يعني وجود كلامين مسندين إلى عمليتي قول مختلفتين، قد ينجزهما متكلّمان مختلفان، وقد ينجزهما متكلّم واحد، كأن ينفي المتهم ما تُسب إليه من أقوال في غرف التحقيق.

ولعلّ هذا ما يبرّر إلحاح ديكرول على "الطابع الحوارية (المتعدّد الأصوات) للقول المنفي. فكل قول له الصورة (لا - ق) يمثل عمليتين قوليتين، أحدهما: إثباتٌ صادرٌ عن قائل أول،

(1) عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص49.

(2) موفق الدين أبو البقاء بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، ج 5، الطبعة الأولى 2001م، ص31.

(3) شكري المبخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية، مركز النشر الجامعي، جامعة منوبة، كلية الآداب والإنسانيات، تونس، الطبعة الأولى 2006م، ص83.

والثاني: ردّ ودحض لهذا الإثبات صادر عن قائل ثانٍ. وإلحاحه على طابع المواجهة بين القائلين بما يخلع على النفي صيغة حادة⁽¹⁾.

ألا وإنّ هذا الطابع الحوارى للقول المنفي قد دفع ديكرو لتقديم تصنيف ثلاثي للنفي: النفي الجدالي، والنفي الميتالغوي، والنفي الوصفي. وبالعودة إلى فاتحة النصّ التمهيدية: "ليسَ لليأس أن يُدرِكَ أدواتي، فَبُنَاتُ آوى ضالَّةُ الْمُفْؤُودِينَ وَجَنَّةُ الْوَحِيدِ"، يمكننا القول إنّنا إزاء نفي جدالي بين كلامين مسندين إلى عمليتي قولٍ مختلفتين ينجزهما متكلمان مختلفان.

والنفي الجدالي "هو النفي الذي يعارض به المتكلم رأياً معاكساً لرأيه صاغه المخاطب صياغة إثباتية، ولكن قد لا يكون المخاطب موجوداً فعلاً، وإنما يبرز المتكلم النافي صوته في ضرب من المسرحة للقول"⁽²⁾.

وزيادة في الإضاءة، نقول: تتضمّن فاتحة النصّ التمهيدية نفيًا جداليًا بين كلامين مسندين إلى عمليتي قولٍ مختلفتين، ينجزهما متكلمان مختلفان. متكلم يمثل النفي، ويدير مفاصل النصّ بحضوره الصريح. ومتكلم ثانٍ يمثل الإثبات، وهو ضمني، ويظهر في النصّ بوساطة إحياء وإحالات غير مباشرة، كما سيتضح لاحقًا.

والنصّ في فاتحته، ومن خلال عامل النفي الحجاجي، يضمّر قول الإثبات، والذي ينبغي أن يكون على وفق لفظ النفي لا فرقَ بينهما. لذا، يمكن تحديده بالآتي: سوف يدرك اليأس أدواتك. ليظهر قول النفي مباشرة لينفي هذا القول بوساطة النفي الجدالي، فيبطل هذا الادعاء بإثبات صموده وثبات أدواته.

ويمكننا القول إنّ النفي في فاتحة النصّ التمهيدية: "ليسَ لليأس أن يُدرِكَ أدواتي، فَبُنَاتُ آوى ضالَّةُ الْمُفْؤُودِينَ وَجَنَّةُ الْوَحِيدِ"، نفي ميتالغوي أيضًا، إلى جانب كونه نفيًا جداليًا.

والنفي الميتالغوي "هو نفي يناقض اللفظ نفسه الذي أُخرج به كلامٌ فعليٌّ قد قيل، فهو قول منفي يهاجم متكلمًا قال المقابل الموجب. ولهذا النفي خاصيتان، أولاهما: أنه نفي يبطل المقتضيات ويلغيها... وثانيتهما: أن له قيمة إعلاء من الصفة"⁽³⁾.

(1) شكري المبخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية، ص244.

(2) نفسه، ص244.

(3) نفسه، ص244.

ومن خلال عامل النفي الحجاجي، يضمن النصّ قولَ الإثبات: "سوف يدرك اليأسُ أدواتك". ليظهر قول النفي الميتالغوي مباشرة فيبطل هذا الادعاء بإثبات انفعالاته النابعة من صموده وثباته.

إنّ وظيفة النفي الميتالغوي في: "ليسَ لليأسِ أن يُدركَ أدواتي" تتمثّل في التّكذيب، حيث يشير إلى إثبات ضمني، واقعي أو مفترض، مسندٍ إلى المخاطب الضمني، يدّعي أن اليأس سوف ينال من المخاطب وسيدرك أدواته. فيبادر المخاطب بالردّ على المخاطب بنفي هذا الادعاء أولاً، ودحض مقتضياته وإلغائها ثانياً؛ وذلك بإيراد جملة إثباتية تتصدّرها "فاء التعليل" لتعليل جواب النفي وتقويته وتأكيدُه: "فَبَناثُ آوى ضالَّةُ المُفْؤودينَ وجَنَّةُ الوَحيْدِ".

وهكذا نجد أن المخاطب قد أبطل المقتضى (ادعاء المخاطب بأنّ اليأس سينال منه وسيدرك أدواته) بوساطة النفي المسنود بالانفعالات الحادة. كما أتبع هذا النفي بحجة في غاية القوة؛ وذلك لأنها تتضمّن قولاً استعارياً - حجاجياً: "فَبَناثُ آوى ضالَّةُ المُفْؤودينَ وجَنَّةُ الوَحيْدِ".

ولقد نعلم أنّ "القول الاستعاري يتمتع بقوة حجاجية عالية، إذا ما قورن بالأقوال العادية"⁽¹⁾، حيث تُعدّ الأقوال الاستعارية من أنجع وأقوى الوسائل اللغوية الحجاجية التي يلجأ إليها المتكلم بقصد خدمة أهدافه الحجاجية، وتوجيه الخطاب نحو النتيجة المقصودة.

وما كان ذلك كذلك إلا لأنّ "الاستعارة وسيلة للإقناع، وإنّ دورها الحجاجي أكثر نجوعاً عندما تكون أشدّ خفاءً. إنّ قوة الاستعارة في عملية الإقناع تأتيها من أنها تستثمر ما تسعفها بها البنيات الدلالية للغة"⁽²⁾.

ألا وإنّ القول بقوة الملفوظ الاستعاري ليعيدنا إلى مفهوم السّلم الحجاجي لدى ديكر، حيث تردّ الحجج القائمة على الاستعارة في أعلى درجات هذا السّلم، بوصفها الحجج الأقوى.

ويعلّل أبوبكر العزاوي هذه الأطروحة بأنّ الاستعارة "تقوم بدور مماثل لبعض الروابط الحجاجية مثل (حتى). فالدليل الذي يرد عادةً بعد هذا الرابط يكون أقوى، حجاجياً، وأعلى، سلّمياً، من الأدلة التي تردّ قبله"⁽³⁾.

(1) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، ص 47-48.

(2) ميشيل لوجيرن، الاستعارة والحجاج، ترجمة: الطاهر وعزيز، مجلة المناظرة، المغرب، العدد 4، 1 مايو 1991م، ص 90.

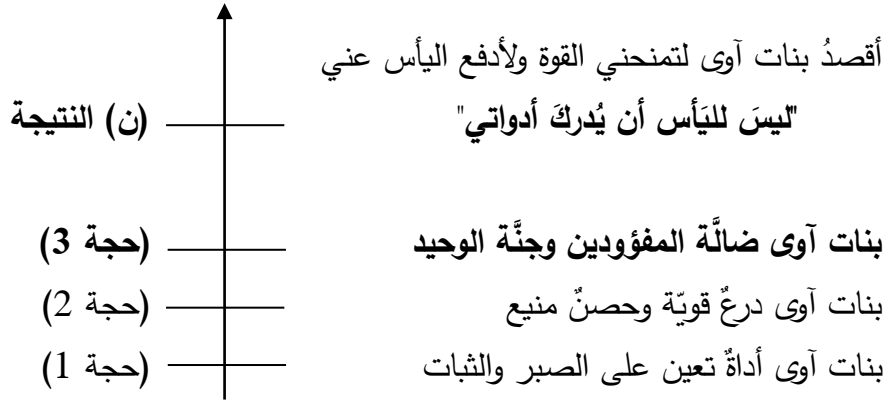
(3) أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص 103.

ومن هنا، فإنَّ القول القائم على الاستعارة لا يمكن دحضه؛ ذلك لأنه يتضمَّن حكماً "من استنتج المخاطب: إنه نتيجة تأويله، ومن السهل دائماً أن ننفي ما يقوله من يتحدث إلينا أكثر ممَّا يسهل أن ننفي ما نستنتجه نحن عن طريق عملية تأويلية"⁽¹⁾.

ألا وإنَّ "هذه الخاصية التي للقول الاستعاري، هي التي تجعله فوق الإبطال. وبعبارة أخرى، فإننا لا نتصوّر إمكان ورود دليل مضاد بعد القول الاستعاري يخدم النتيجة المعاكسة"⁽²⁾.

بناءً عليه، فإنَّ القول الاستعاري والحجائي: "بنات آوى ضالّة المفؤودين وجنّة الوحيد"، يمثل أعلى حجة في مراتب السّلم الحجائي. ويمكن أن نتخيل أقوالاً أخرى يستدعيها ويستلزمها هذا القول، وترد في مراتب سفلى في هذا السّلم. مثل: "إنها الأداة التي تمّد بالصبر والثبات"، أو "إنها درعي القويّة وحصني المنيع" ... إلخ.

أما النتيجة التي يقصد إليها المتكلم، فيمكن أن تكون من نمط "أقصدُ إليها لتمنحني القوة"، أو "أستعينُ بها لأدفع اليأس عني"، إلى غير ذلك من النتائج الممكنة، وذلك وفق السّلم الحجائي الآتي:



ولقد تبرز حاجيّة النفي في هذه الفاتحة التمهيدية من خلال توجيهه المخاطب بشكل خاص، والمتلقي بشكل عام، نحو نتيجة واحدة هي الإقناع بثباته وصموده على ما هو عليه وعدم يأسه من الوصول إلى غايته، وطلب التسليم لهذه النتيجة.

(1) ميشيل لوجيرن، الاستعارة والحجاج، ص 88.

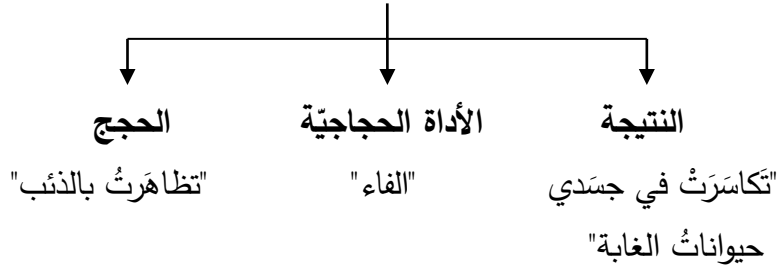
(2) أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص 106.

• المرحلة الأولى: عرض التهم:

بعد المرحلة التمهيدية تبدأ أول مراحل المحاكمة، وهي مرحلة "عرض التهم": "قِيلَ إِنِّي مَبْعُوثُ النِّيرانِ لِحَنَّةِ الْجَسَدِ. تَخْتَلِطُ فِي كِبْدِي فَتَوَى الْهُجُومَ وَشَرِيعَةُ الْفَرَارِ. زَعْفَرَانُ تَائِهٌ فِي قَصْعَةِ الْحَبِّ. تَظَاهَرْتُ بِالذَّنْبِ، فَتَكَاسَرْتُ فِي جَسَدِي حَيَوَانَاتُ الْغَابَةِ".

ولقد يتجلى الخطاب الحجاجي في هذه المرحلة من المحاكمة من خلال الرابط الحجاجي "الفاء". لنكون إزاء رابط حجاجي صريح يصل حجة صريحة بنتيجة صريحة، وذلك وفق النموذج الحجاجي اللغوي الآتي:

النموذج الحجاجي للمرحلة الأولى



تُعَدُّ "الفاء" رابطاً حجاجياً يصدق عليه بأنه مكوّن من المكونات والأبنية اللغوية التي توجّه القول والمتلقي نحو النتيجة (ن) المحددة. وذلك لأن مقتضاها "التعقيب والتسبيب والترتيب". ولذلك تستعمل جزاء، تقول: إن تأتني فأنا أكرمك، وإذا جرى جزاء فهو الذي عنيته بالتسبيب، ثم من ضرورة التسبيب والترتيب والتعقيب⁽¹⁾.

وانطلاقاً من هذا المقتضى، يمكن القول إنَّ "الفاء" في النموذج الحجاجي السابق رابطٌ يفيد السببية. فيكون ما قبله، والحال كذلك، سبباً لما بعده وحجّة له.

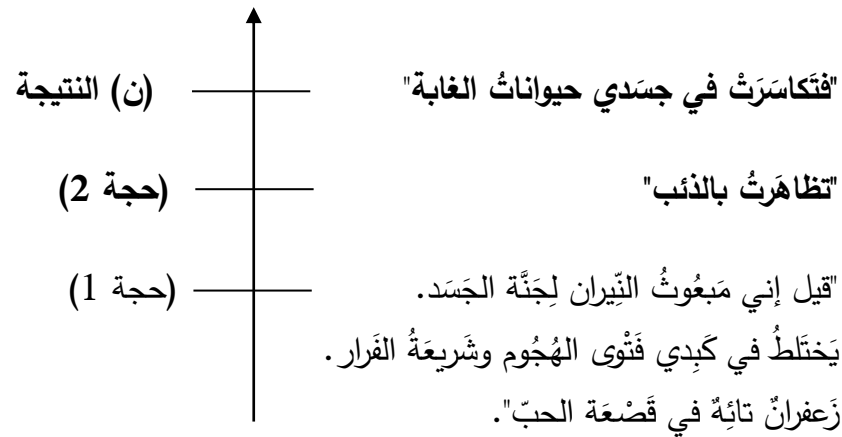
ولقد يمثّل حرف "الفاء"، بوصفه رابطاً حجاجياً، "قرينةً لفظيةً تعمل على اتصال أحد المترابطين بالآخر"⁽²⁾. وإذ يعمل هذا المكوّن اللغوي على الربط بين قولين في الملفوظ الخطابي، فإنه بذلك يضمن اتساقه وانسجامه وربط أجزائه من خلال ضبط العلاقة التي يمكن رصدها واستنتاجها بين الحجة والنتيجة، والمتمثلة في علاقة السببية.

(1) عبد الملك عبدالله الجويني، البرهان في أصول الفقه، تحقيق صلاح محمد عويضة، دار الكتب العلمية، لبنان، ج 1، الطبعة الأولى 1997م، ص 51-52.

(2) تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها، عالم الكتب، مصر، الطبعة الخامسة 2006م، ص 213.

وعلى مستوى الحجة، يمكن القول إنّ المتكلم/ المتهم قد استعان بأنجع وأقوى الوسائل اللغوية الحجاجية لتوجيه خطابه نحو النتيجة المقصودة؛ ذلك لأنها تتضمن قولاً استعاريّاً - حجاجيّاً: "تظاهرت بالذنب". ألا وإنّ الحجج القائمة على الاستعارة لترد في أعلى درجات السلم الحجاجي، بوصفها الحجج الأقوى والتي لا يمكن دحضها، كما اتضح سابقاً.

وإذا كان القول الاستعاري والحجاجي: "تظاهرت بالذنب"، يمثل أعلى حجة في مراتب السلم الحجاجي، فلقد يمكننا أن نستدعي أقوالاً أخرى تعاضد هذا القول، وترد في مراتب سفلى في هذا السلم؛ وذلك من خلال مرحلة "عرض التهم" ذاتها: "قيل إنني مبعوث النيران لجنة الجسد. تختلط في كبدي فتوى الهجوم وشريعة الفرار. زعفران تائه في قصعة الحب. تظاهرت بالذنب، فتكاسرت في جسدي حيوانات الغابة". وذلك وفق السلم الحجاجي الآتي:



ولقد يجد المتأمل في هذا السلم الحجاجي المفترض أنّ المتكلم/ المتهم قد استعان بدايةً بحجة الدليل، أو ما يُعرف بالحجة والشاهد الجاهز: "قيل إنني مبعوث النيران لجنة الجسد. تختلط في كبدي فتوى الهجوم وشريعة الفرار. زعفران تائه في قصعة الحب".

وتُعدّ حجج الدليل من دعامات الحجاج القويّة؛ ذلك لأنها "ليست من إنتاج المرسل بقدر ما هي منقولة على لسانه، ونقلها على لسانه ينبئ بكفاءته التداوليّة، إذ يكمن دوره في توظيفها التوظيف المناسب في خطابه، وبهذا فهي تعلو الكلام العادي درجة، ممّا يجعلها ترقى في السلم الحجاجي إلى ما هو أرفع"⁽¹⁾.

(1) عبدالهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداوليّة، دار الكتاب الجديد، لبنان، الطبعة الأولى 2004م، ص537.

والجدير بالذكر، إنّ طه عبدالرحمن يَعدّ الحجج والشواهد الجاهزة تناصًا ومحاورة بعيدة، حيث يستعين المُحاور بأقوال الغير عبر النقل والتضمين والاقتباس والحكاية... إلخ⁽¹⁾.

إنّ آليّة حجج الدليل والشواهد الجاهزة تمنح مرسلها، أي قائلها الأصلي، قوّة سلطويّة، وتجعل له حضورًا ومكانةً عُليا، و"يستمد ذلك من سلطة الخطاب المنقول على لسانه فقط. وبالتالي تصبح السلطة هي سلطة الخطاب الذي يتوارى المرسل وراءه"⁽²⁾.

وأخيرًا، يمكن القول إنّ المتكلم/ المتهم قد بنى حجة الدليل بوساطة اسم المفعول: "إني مَبْعُوثُ النيران"، واسم الفاعل: "زَعْفَرَانُ تَائِهٌ فِي قَصْعَةِ الْحَبِّ"؛ وذلك لكونهما "من نماذج الوصف التي يدرجها المرسل في خطابه بوصفها حجة ليسوّغ إلى نفسه إصدار الحكم الذي يريد، لتبني عليه النتيجة التي يرومها"⁽³⁾.

• المرحلة الثانية: الاعتراف والدفاع:

بعد مرحلة "عرض التهم" تبدأ مرحلة أخرى من مراحل المحاكمة، وهي مرحلة "الاعتراف والدفاع". إنّ ممّا يلفت النظر في هذه المرحلة، هو أنها مرحلة تقوم على مفارقة كبرى تخرق أفق انتظار المتلقي؛ إذ يظهر الاعتراف بالتهمة بوصفه دفاعًا ودليل براءة في الوقت ذاته.

ولكي يقوم لنا على هذا التصوّر برهان ودليل، نعود فنستحضر التهمة التي تمّ عرضها في المرحلة السابقة: "قِيلَ إِنِّي مَبْعُوثُ النيران لِجَنَّةِ الْجَسَدِ. تَخْتَلِطُ فِي كِبْدِي فَتَوَى الْهُجُومَ وَشَرِيعَةُ الْفَرَارِ. زَعْفَرَانُ تَائِهٌ فِي قَصْعَةِ الْحَبِّ. تَظَاهَرْتُ بِالذَّنْبِ (...)".

ولقد تندرج هذه التهمة تحت مفهوم واحد وهو مفهوم "التمرد". وهو ما يتضح جليًا في مرحلة "الاعتراف والدفاع": "كنتُ القدمُ العاريةُ كنتُ شظيّةُ القلبِ الضّاري كنتُ مسمارَ البابِ مارقًا زهرةَ الصّدرِ كنتُ أسئلةَ الكهرباءِ كنتُ نحيبَ الأبجديةِ كنتُ ميراثَ الكتبِ كنتُ شظفَ الخبزِ في العائلةِ كنتُ الحديدَ فاضحَ الليلِ كنتُ عاجَ العفّةِ تقيةَ التجديفِ كنتُ الشهوةَ الخفيفةِ كنتُ التميمةَ وصمتَ الناسِ كنتُ الدميثَ كنتُ في وحشٍ وفي أليفٍ كنتُ النومَ في هزيعه الأثيرِ كنتُ

(1) انظر: طه عبدالرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية 2000م، ص47.

(2) الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، ص537.

(3) نفسه، ص488.

أَسْتَجِيرُ مِنَ الْمَخْلَبِ بِالنَّابِ كُنْتُ أَشْعَلُ قَنْدِيلَ الْبَيْتِ لئَلَا تَطْيِشَ بَغْتَهُ الصَّدِيقِ كُنْتُ أَصْقِلُ الرِّسْغَيْنِ بِمَغْدَنِ الْحَرَسِ كُنْتُ أَسْتَفِرُّ يَقْظَةَ الْعَدُوِّ كُنْتُ أَدْعَكَ الْكَعْبَ بِفَرَوِ الْخَيْلِ كُنْتُ أَفْرِزُ النَحْرَ لَشَفْرَةِ النَّصْلِ كُنْتُ أَمْشِي فِي لَزَجٍ وَمَائِعٍ وَمُتَهَذِّلٍ وَرَجْرَاجٍ كُنْتُ أَضْرِمُ فِي هَشِيمٍ وَأَحْرِثُ فِي مِلْحٍ كُنْتُ أَرْفَعُ قَدَمِيَّ مِنْ شَرَكٍ وَأَضْعُغُهُمَا فِي فَخٍّ وَأَنْتَقِلُ وَأُنْدَاخُ وَأَتَبَادَلُ وَأَتَحَوَّلُ وَأُنْجُو وَأُمُوتُ وَأَتَعَاْفَى وَأَخْتَلِجُ وَأَفْطِسُ وَأَفْتَرِسُ وَأَفْنَى وَأُبُوحُ وَأُجْرَفُ وَأُخْلِدُ وَأَمْرَضُ وَأَتَمَانِلُ وَأُبْرَأُ وَأَتَمَاهِي وَأَتَبْدَى وَأَغْمِضُ وَأَتَوَضَّحُ وَأَتَبَذِّلُ وَأَتَعَفَّفُ وَأُفْجِرُ وَأَفْتَضُّ وَأَفْتَرِغُ وَأُسْتَفْجِلُ وَأَنْتَفِضُ وَأَنْتَمِي وَأَنْفِصِلُ وَأَنْقَاطِعُ وَأَعْتَرِضُ وَأَتَحَاجِزُ وَأَنْهَارُ وَأَجْرُؤُ وَأَخَافُ وَأَعْوِي وَأُسْتَذْنِبُ وَأَلْفُ وَأَنْفُرُ وَأُسْتَفْرِدُ وَأَسْتَجِيرُ وَأُبُوحُ وَأُنُوحُ وَأَنْتَحِبُ وَأَصِيحُ وَأَصْرُخُ وَأُبْكِي وَأَهْذِي وَأَهْذِي وَأَضْرِبُ وَأُخْتَرِبُ وَيْنَالُ مَنِّي فَأَهْتَفُ وَأَنْخَطِفُ وَيْنَالُ مَنِّي فَأَهْذِي وَأَهْذِي وَيْنَالُ مَنِّي أَهْذِي وَيْنَالُ مَنِّي...".

وإذ يؤكد المتكلم/ المتهم ثباته في هذه المرحلة على مبدأ "التمرد"، فهو يثبت في ذات الوقت جميع التهم الموجهة إليه من الآخر.

بناءً عليه، يمكن القول إنَّ الخطاب الحجاجي يتجلى في هذه المرحلة من المحاكمة، من خلال ما يُعرف بالحجاج بالإيتوس "Ethos" والباتوس "Pathos".

وزيادةً في الإيضاح نقول: إنَّ الحجاج، بوصفه حوارًا وممارسة كلامية، يقتضي ثلاثة عناصر رئيسية، هي: الباثُ والمتلقي والمرجع (الموضوع/ الخطاب). وبتعبير أرسطو فإنَّ الباثُ يمثل الإيتوس، والمتلقي يمثل الباتوس، والخطاب يمثل اللوغوس "Logos".

ولقد ينظر أرسطو إلى الباثُ/ المتكلم في الخطاب الحجاجي بوصفه "وسيلة إقناعية إذا ما استطاع خطابه الإيحاء بالثقة إلى مخاطبيه"⁽¹⁾. وإنَّ هذه الثقة "يلزم أن تكون وليدة الخطاب ذاته"⁽²⁾.

ومن هنا، فإنَّ الصورة التي يبينها المتكلم لنفسه (الإيتوس) يجب أن تكون بوساطة خطابه الملفوظ (اللوغوس) ومستخلصة من تقنيَّاته وبنيتة الداخلية، وليس "اعتمادًا على الصورة التي

(1) أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، المدارس، المغرب، الطبعة الأولى 2011م، ص92. نقلاً عن: Ristote. La Rhetorique. Pocket. 2007, (1356).

(2) نفسه، ص92. نقلاً عن: Ristote. La Rhetorique. Pocket. 2007, (1356).

208

منها، بل بوصفها فضائل يستطيع بامتلاكها أن ينحت لنفسه صورة إيجابية تعينه على التأثير في المخاطب الخاص، والمتلقي العام بالدرجة الأولى، وحملهما على التسليم، ومن ثم اقتناعهما بما يُلقى عليهما من خطاب.

ولمّا كان المقام مقام اتهام بالتمرد، احتفى خطاب المتهم بمظاهر الشجاعة والإصرار على المواصلة والقدرة على الاستمرار، بوصفها قيماً يُحتفى بها وليست تهماً يُحاكَمُ عليها ويُعاقَبُ.

ولقد يسعى المتكلم/ المتهم بوساطة هذا الخطاب إلى تشكيل هوية خاصة به، ويجتهد لردّ الاعتبار لنفسه. ألا وإنّه ليظفر عبر توظيف هذه الاستراتيجية بنتيجة مزدوجة، تتمثل الأولى فيما تقدّم، والثانية تُستنتج من مقتضى الخطاب، ومفادها اتهام الآخر/ المخاطب بالظلم والسعي إلى تهميش ذات لها هوية إيجابية قد تعرّضت للخداع والغواية، ومن ثم تأليب المتلقي العام ضدّ صاحب الاتهام، كما سيتبيّن لاحقاً.

وخلاصة القول، إنّ المتكلم/ المتهم، ومن خلال استثماره لهذه الصور وتوظيفه لمنطق القيم، يؤسّس للمضمر الآتي:

- من كان شجاعاً وجريئاً ومقداماً، ويقول موجز: من كان متمرداً، يجب أن يُحتفى به وأن يُجازى ويكرّم، لا أن يُحاكَم أو يُعاقَب.
- أنا شجاعٌ وجريءٌ ومقدامٌ وصامد، أنا متمردٌ.
- إذن: وجب الاحتفاء بي ومكافأتي لا محاكمتي ومعاقبتي.

ولقد يصعب في الخطاب الحجاجي الفصل بين عنصري الإيتوس والباتوس، ذلك لأنّ المتكلم "حين يركّز على عنصر الإيتوس يقوم بذلك من أجل التأثير في باتوس مخاطبه وتوجيهه نحو فعلٍ أو تركٍ أو تبني رأي، نظراً لمركزية المتلقي في الخطاب الإقناعي"⁽¹⁾.

ومن هنا، يمكن القول إنّ الباتوس استراتيجية خطابية يستهدف المتكلم من خلالها عواطف وأهواء المتلقي العام تحديداً بغية التأثير فيه ومن ثم إقناعه بإنجاز فعل أو تركه، أو إقناعه بتبني رأي أو العدول عنه، فتتحقق بذلك وظيفة الحجاج الأساسية. ولقد يذهب محمد الولي إلى أبعد من ذلك في تحديد أهمية الباتوس، فيقول: "إنّ البعد العاطفي هو بالأحرى الذي يشرح أكثر من غيره الخطاب لكي يكون حجاجياً. وبعبارة أخرى، بقدر ما يتقوى الجانب العقلي في الخطاب

(1) أحمد الوظيفي، الحجاج بالإيتوس في شعر النسيب: نونية ابن زيدون نموذجاً، ضمن كتاب: التحليل الحجاجي للخطاب، إنجاز مجموعة باحثين، إشراف أحمد قادم وسعيد العوادي، كنوز المعرفة، الأردن، الطبعة الأولى 2016م، ص599.

يقترّب من البرهنة العلميّة. ويتّعد عن الحجاج بمعناه المحصور. وبقدّر ما يتقوّى الجانب العاطفي يقترب الخطاب من الحجاج وينأى عن البرهنة⁽¹⁾.

وإذا كان الأمر كذلك، فيمكننا القول إنّ البُعد الانفعالي والعاطفي بُعدٌ أساسيٌّ في الخطاب الحجاجي، خصوصاً في الخطاب الشعري القائم على التأثير عبر بعث الإحساس وتحريك المشاعر والأهواء.

ويمكننا القول، انطلاقاً من هذا التصرُّو، إنّ الشعر يمثّل ضرباً من الحجاج القائم على تغليب العواطف والانفعالات، وتقليص البرهنة والمقومات العقلية.

وبالعودة إلى مرحلة "الاعتراف والدفاع"، فسند أن المتكلم/ المتهم يلجأ إلى التركيز على عواطف المتلقي العام تحديداً (الباتوس)، خصوصاً بعد محاولة توظيف الإيتوس؛ إذ "يضعف دوره في الخطابة القضائية، حيث مقارعة الدليل بالدليل، وحيث يتطلب الأمر التأثير في المتلقي، القاضي أو غيره"⁽²⁾.

ولعلنا نستطيع القول، وبناءً على ما تقدم، إنّ الباتوس أكثر ملائمة لنصّ "منذ بنات آوى"؛ إذ ينتمي إلى جنس القضاء والمحاكمة الذي يتّخذ من العدل والظلم غاية نهائية يسعى المتكلم إلى تثبيتها من خلال خطابه الحجاجي.

ولأنّ غاية الحجاج الإقناع، وغاية الإقناع إصدار الأحكام، فإنّ جهد المتكلم ينصب على جعل الحكم الذي يصدره المتلقي العام داعماً للقضية التي يدافع عنها هذا المتكلم.

ألا وإنّ التأثير على أحكام المتلقي العام وتوجيهها لا يتأتّى إلا إذا أتقن المتكلم تهئية عواطف هذا المتلقي (الباتوس)، وعرف سبل استثارة مختلف أهوائه وانفعالاته وطرق توجيهها.

ولقد يعني هذا أنّ المتكلم في الخطاب الحجاجي يعمد إلى تحقيق تحوّلين متعاضدين: تحوّل يتعلق بالأهواء والانفعالات، حيث يسعى المتكلم إلى تحويل عواطف المتلقي العام وانفعالاته بما يخدم قضيته التي يزود عنها. وتحوّل آخر يتعلّق بالحكم الذي يصدره هذا المتلقي، والذي يتغير بتغير عواطفه.

(1) محمد الولي، مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ضمن العدد الخاص: الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، العدد 2، أكتوبر/ ديسمبر 2011م، ص 16.

(2) نفسه، ص 29.

أما على مستوى الأهواء (الباتوس) التي ينبغي على المتكلم أن يكون على علم بها لكي يتمكن من التحكم في الانفعالات التي يجب إثارتها، فهي: الغضب والسكينة، الحب والكراهية، الخوف والثقة، الخجل والوقاحة، الإحسان والشفقة، السخط والحسد والغبطة. ويقول موجز: هي كل النوازع المتحركة في أحكام المتلقي، والمصحوبة بالآلة والألم.

إن هذه المتغيرات الانفعالية هي "من جنس الانفعالات التي تتحدد باعتبار الشخص الذي يحس بها أو يعانيتها، والشخص الذي تتوجه إليه... الأمر يتعلق بتعبئة شخص ضد آخر أو لصالح آخر. ولذلك فإن كل حالة انفعالية لها نقيض، أو يمكن أن يكون لها نقيض"⁽¹⁾.

ويمكننا القول إن دراسة الحجاج بوساطة الباتوس (الحجاج بالعواطف) تبدأ أولاً بتحديد وجهة الخطاب الانفعالية، أي بتحديد العاطفة التي يريد المتكلم أن يبينها بناءً حجاجياً بوساطة خطابه، بهدف التأثير في المتلقي العام وإقناعه بإصدار الحكم المطلوب.

ولأن النص الذي بين أيدينا يقوم على المحاكمة القضائية؛ فإن الباتوس المطلوب إثارتها لدى المتلقي العام هو باتوس الغضب على الجاني/ المتهم من جهة، وباتوس الشفقة والتعاطف على الضحية/ المتهم من جهة أخرى.

ومن هنا، وعلى مستوى باتوس المتلقي العام، فإن عملنا سينصب على كيفية بناء هاتين العاطفتين في النص، وكشف المسار الحجاجي الذي تسلكانه، وذلك من خلال تحديد ملفوظات العاطفة، والمسندة إلى ذات محددة في الخطاب. "وهي مهمة لا تخلو من مصاعب مردّها إلى أن التعبير عن العاطفة لا يتخذ دائماً شكل التعيين المباشر والإشارة الصريحة التي تتم باستخدام لفظ من ألفاظ العاطفة من الممكن تحديده وعزله واستخراجه من الخطاب (فعل، صفة مصدر، ظرف...)"⁽²⁾.

لذا، سنلجأ إلى دراسة ما يُعرف بمواضع العاطفة، وهي ملفوظات موجّهة في حد ذاتها، يستحضرها المتكلم ليوجّه المتلقي العام نحو عاطفة محددة؛ ذلك لأنها ملفوظات "لها قدرة على استثارة العاطفة من دون استخدام لفظ من ألفاظها للتعبير عنها تعبيراً مباشراً أو غير مباشر"⁽³⁾.

(1) محمد الولي، في خطابة أرسطو الباتوسية، مجلة علامات، المغرب، العدد 26، أبريل 2006م، ص48.

(2) حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، ضمن العدد الخاص: الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، العدد 2، أكتوبر/ ديسمبر 2011م، ص264.

(3) نفسه، ص264.

ومن هنا، فإنّ من الملائم التذكير بأنّ المتكلم/ المتهم قد سعى بوساطة خطابه، ومن خلال استراتيجية الإيتوس، إلى بناء هويّة إيجابية خاصة به قائمة على مفهوم "التمرد"؛ إذ سعى إلى تثبيت الدعوى الموجهة ضدّه بوصفها قيماً يُحتفى بها وليست تهماً يُحاكَم عليها ويُعاقَب: "كنتَ الحديدَ فاضِحَ الليل... كنتَ أَسْتَفِرُّ يَقْظَةَ العَدُوِّ كَنتَ أَدْعُكَ الكَعْبَ بِقَرَوِ الخِيلِ كَنتَ أَفْرُرُ النَحْرَ لَشَفْرِ النَصْلِ كَنتَ أَمْشِي فِي لَزَجٍ وَمَائِعٍ وَمُتَهَدِّلٍ وَرَجْرَاجٍ كَنتَ أَضْرِمُ فِي هَشِيمٍ وَأَحْرِثُ فِي مِلْحٍ كَنتَ أَرْفَعُ قَدَمِيَّ مِنْ شَرَكٍ وَأَضْعُهُمَا فِي فَخٍّ...".

لقد ظفر المتكلم/ المتهم عبر توظيف هذه الاستراتيجية بردّ الاعتبار إلى نفسه. كما أفضى مقتضى خطابه إلى اتهام الآخر/ المخاطب بالظلم والسعي إلى تهميش ذاتٍ لها هويّة إيجابية قد تعرّضت للخداع والغواية، كما يتّضح في الكثير من مواضع النصّ: "شَخْصٌ مثلي، اسْتَفْرَدَتْ بِهِ الكُتْبُ وَشَغِفَ بِهِ الهَدْيَانُ، لَا يَنْجُو مِنْ خَدِيعَةِ البُهْوِ الزَّآخِرِ بالليل". "وها أنا أُحْصِي الجِرَاءَ وَأُدَاعِبُهَا مُتَوَهِّمًا أَنَّهَا انتصَارَاتِي". "بناتُ آوَى الْمُتَمَارِيَاتِ، يَتَقَمَّصْنَ العِفَّةَ وَيُظْهِرْنَ سَكِينَةً يَفْرُغُ لَهَا القَلْبُ، لَكِي يُحَسِّنَ المَاءُ التَّدْلَةَ بِهِنَّ". "بناتُ آوَى بَهِيَّاتٍ جَمِيلَاتٍ الطَّلَعَةِ، يَدْخُلْنَ عَلَيَّ وَيَأْوِينَ عِنْدِي وَيُفْرَعْنِي وَيَفْطِرْنَ قَلْبِي مَخْدُوعًا بِهِنَّ مُنْقَبَاتٍ بِقَرَوِ الذَّهَبِ". "واضِعًا جَسَدِي فِي شُرْفَةِ الشَّنْقِ مُكْتَشِفًا أَنَّي لَمْ أَذْهَبْ طَوْلَ هَذَا اللَّيْلِ أَبْعَدَ مِنْ حَيَاةٍ مَلِيئَةٍ بِاللَّبُونَاتِ".

إنّ مقتضى خطاب المتكلم/ المتهم يفضي إلى اتهام الآخر/ المخاطب بالظلم؛ إذ كيف تُحاكَم هويّة إيجابية ذات قيم سامية محوراً للشجاعة والإقدام والصبر والإصرار؟ بل أنّى تُحاكَم هذه الهويّة وقد غرّر بها حتى وقعت في شراك الغشّ وفخّ الخداع؟!

ظاهراً، لا تبدو هذه الملفوظات أنها توجّه المتلقي العام نحو عاطفة ما؛ إذ لا تحتوي على أي لفظٍ من ألفاظ العاطفة أو العبارات الجاهزة التي تقوم مقامها (انتفخت أوداجه = غضب)، سوى أنها ملفوظات تعبّر عن محاكمة هويّة فاضلة تعرّضت إلى التغير والخداع. ولكن يكفي أن نقدّر لهذه الملفوظات الرابط الحجاجي "لذا"، ليتّضح أنها ملفوظات موجهة نحو عاطفة الغضب: هناك هويّة فاضلة مخدوعة تُحاكَم ظلماً. لذا، يجب أن تغضب لأجلها.

لا شك أنّ محاكمة مثل هذه الهويّة الإيجابية الفاضلة ووفق هذه الظروف تستدعي غضب المتلقي العام، وتثير نغمته وغيظه على الآخر/ المتهم؛ ذلك لأنها هويّة تمثّل قيماً ذات أهميّة كبرى لدى هذا المتلقي، تثيره الإساءة إليها، ويشعله الاستخفاف بها غيظاً وحنقاً.

ومن هنا، يُعدّ غضبُ المتلقي العام ردّة فعل طبيعيّة، أو بقول أكثر دقّة، نتيجة بدهية ضدّ محاكمة واحتقار تلك الهوية الفاضلة، والاستهانة بها والتقليل من شأنها، حتى بدتْ هويّة مسلوّبة الشرف والتقدير، هويّة مهمّشة لا قيمة لها أو وزن.

ولقد يمكننا القول إنّهُ في الوقت الذي تتّجه عاطفة الغضب من المتلقي العام نحو الجاني/ المتهم، تتّجه عاطفة الشفقة نحو الضحيّة/ المتهم أيضًا: "أصابني ما ينتابُ الذئب في حضرة المليكة: دهشة في الشرايين، بهجة في غرفة الذاكرة، واستحواذٌ مثل سحرٍ يذهب بالضحيّة".

عملتُ الملفوظات السابقة بطريقة غير مباشرة على إثارة المتلقي العام، وأقنعتهُ بتوجيه باتوس الغضب نحو المتهم. ستعمل ملفوظات أخرى، ضمناً أيضًا، على إثارته في ذات الوقت لتوجيه باتوس الشفقة والتعاطف نحو المتهم: "طَارَدَنِي الْخَالِقُ وَالْمَخْلُوقُ، حَتَّى وَصَلْتُ مُنْهَكَ الْعَضَلِ فَائِضَ الْجَزَعِ وَاضِعًا جَسَدِي فِي شَرْقَةِ الشَّنْقِ مُكْتَشِفًا أَنَّي لَمْ أَذْهَبْ طُولَ هَذَا اللَّيْلِ أَبْعَدَ مِنْ حَيَاةٍ مَلِيئَةٍ بِاللُّبُونَاتِ. بَنَاتُ آوَى، وَصِيفَاتُ ذَنْبَةِ الْمُلُوكِ، بَنَاتُ آوَى بَهِيَّاتٍ جَمِيلَاتٍ الطَّلَعَةِ، يَدْخُلْنَ عَلَيَّ وَيَأْوِيْنَ عِنْدِي وَيُفْزِعُنِي وَيُفْطِرْنَ قَلْبِي مَخْدُوعًا بِهِنَّ مُنْقَبَاتٍ بِفَرَوَةِ الذَّهَبِ (...). لِمَاذَا الْآنَ فَقَطْ تَفْتَحُونَ فِي وَجْهِ الْكَتَبِ وَتَنْدَفِعُونَ نَحْوِي، كَمَا لَوْ أَنَّي الْقَتِيلُ الْوَحِيدُ مُرْتَدًّا فِي حَضْرَةِ الدَّمِ. تَتَصَاعَدُ الرَّائِحَةُ الزَكِيَّةُ مِنْ قَرَمِزِ الرُّوحِ كُلَّمَا تَدَفَّقَ وَحَلُّ الْمُرَافَعَاتِ، تَنْصُبُونَ قُضَاتِكُمْ وَمَحَاكِمَكُمُ الْمُبْجَلَةَ (...). لَسْتُ أَقَلَّ تَوَعَّلًا فِي الدَّمِ. أَنَا مَنْ أُعْطِيَ جَسَدَهُ لِبَهْجَةِ الْكَثْفِ، وَأَعْلَنَ ذَلِكَ جَهْرًا كَأَنَّهُ يُضَاهِي جَنَّةَ الْأَوْجِ، كُنْتُمْ تَنْسَجُونَ الشِّرَاكَ فِي عَتَمَةِ الْبَهْوِ، وَتَدَفِعُونَ بِأَحْقَادِي فِي لَيْلٍ مُؤَنَّثَةٍ بِالْوَحْشَةِ، حَيْثُ الْقَبْرُ لَا يَنْسَعُ لِأَكْثَرِ مِنْ فَرِيَسَةٍ وَاحِدَةٍ وَجَنَازَةٍ رَاكُضَةٍ فِي سَرِيرِهَا الْآخِيرِ. فَرَّ بِي الشُّكُّ مِنْ نَحِيبِ آكَلِي لَحُومِ الْبَشَرِ".

إنّ هذه الملفوظات التي توصل محاكمة تلك الهوية الفاضلة المخدوعة والمُغرَّر بها، لا توجّه المتلقي العام نحو عاطفة الشفقة بصورة مباشرة؛ إذ لا تحتوي على أي لفظٍ من ألفاظ هذه العاطفة أو العبارات الجاهزة التي تنوب عنها. ولكن يكفي أن نقدّر لهذه الملفوظات ذات الرابط المقدّر سابقًا أيضًا (لذا)، ليتّضح أنها ملفوظات موجّهة نحو عاطفة الشفقة: هناك هويّة فاضلة مخدوعة تُحاكم ظلماً. لذا، يجب أن تشفق عليها، وأن تبذل كل ما في وسعك لنصرتها.

ولعلنا نستطيع أن نقدّم هذه الملفوظات على أنها "مثال على الحجاج الذي يبني العاطفة داخل الخطاب استنادًا إلى عدد من المواضع والملفوظات التي تقوم مقام الحجج المستخدمة لتبرير تلك العاطفة. وتكون من أبرز المصادر المؤلّدة لها"⁽¹⁾.

- ويمكن تصنيف هذه الملفوظات وفق خمسة مواضع تنطلق من خمسة استفهامات:
- **الموضع الأول:** مَنْ المُتحدّث عنه؟ المتهم/ الشاعر، ذو الهوية الفاضلة المخدوعة.
 - **الموضع الثاني:** ما الحدث الذي يمرّ به؟ المحاكمة ظلماً.
 - **الموضع الثالث:** أين يجري الحدث؟ في المحكمة الافتراضية/ الواقع.
 - **الموضع الرابع:** لماذا يجري الحدث؟ بسبب الشجاعة والصبر والإصرار على التمرد.
 - **الموضع الخامس:** هل يمكن السيطرة على الحدث ومنع وقوعه؟

ولقد يلاحظ المتأمل أنّ "كلّ واحدٍ من هذه المواضع الخمسة يسهم بقسطٍ في جعل الملفوظ موجّهاً نحو عاطفة الشفقة"⁽²⁾. فالهوية الفاضلة المخدوعة في الموضع الأول تثير في المتلقي العام صنفاً محدّداً من العواطف.

وفي الموضع الثاني تستقر هذه العواطف عند عاطفة الشفقة، حيث حدث المحاكمة الظالمة. وهو ما يمكن اختصاره في معنى واحدٍ مفاده محاكمة هويةً فاضلةً مخدوعة. وهو موضع يثير الشعور بالشفقة بصورة بديهية ويبعث على التعاطف بلا شكّ.

وأما موضع المحكمة الافتراضية والمتمثلة في الواقع، فهو موضع يستدعي الكثير من الدلالات، أبرزها دلالة الظلم وعدم الإنصاف. ولا شكّ أنّ اختيار الواقع مكاناً لمحاكمة الفضيلة من شأنه أن يثير القلق في نفس المتلقي العام. ولا سيما أنّ هذا الواقع بات يعجّ بخلاف الفضائل، ولم يعد للقيم والمثل موطئ قدم فيه. بالإضافة إلى أنه واقع يقوم على إجهاض الأحلام وبثّ الروح في أضدادها: "وَالْوَصِيفَاتُ يَأْوِينَ إِلَى مَخْدَعِي غَدَاةَ كُلِّ نَصٍّ. أَثِيرَاتُ فِي الْأَحْلَامِ تَنْزَخَرُفُ بِهِنَّ الْكَوَابِيسُ".

ولقد تشتت عاطفة الشفقة وضوحاً حين يتّضح للمتلقي العام أنّ محاكمة هذه الهوية الفاضلة كانت بسبب الشجاعة والصبر، والتمرد على هذا الواقع الذي يحاول تشويه هذه الفضائل والاستهانة بها، وجعل الأحلام تبدو بلا وزنٍ ولا قيمة.

(1) حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، ص264.

(2) نفسه، ص265.

لم تكن محاكمة هذه الهوية نتيجة جرمٍ حقيقي، ممّا يعني أنها محاكمة ظالمة تقوم على مغالطة كبرى تتمثّل في قلب الحسن إلى قبيح، والحسنة إلى سيئة، ممّا يبعث على الغضب والشفقة والحزن في آنٍ واحد.

ولقد يعني ذلك أنّ ثمة طرف مسؤول عن هذه المؤامرة التي تُحاك ضدّ هذه الهوية، وأنّ بإمكان هذه الجهة المسؤولة، بحسب الموضع الخامس، منع الظلم عن هذه الهوية وإعادة الاعتبار لها، ومنحها التقدير الذي هي أهلّ له.

وهكذا يتبيّن كيف أنّ كلّ موضعٍ من المواضع الخمسة قد اضطلع بدورٍ في توجيه الملفوظ نحو عاطفة الشفقة عند المتلقي العام، وما يترتب عليها من قواعد سلوكيّة تقتضي منه الغضب على المتهم من جهة، وحمله على التراجع عن هذه المحاكمة الجائرة. والتعاطف مع المتهم من جهة أخرى، والمساهمة في ردّ الاعتبار إليه، والعمل على إعطائه التقدير الذي يستحقه.

ويتبيّن أنّ عاطفتي الغضب والشفقة لم يتم التصريح بهما في النصّ، أو التعبير عنهما بمفرداتٍ تدلّ عليهما، بل هما ممّا يستخلصه المتلقي العام استنادًا إلى معطيات لغويّة تثير ما يستبطنه من قيم ومعايير.

• المرحلة الثالثة: إصدار الحكم:

تؤكد المرحلة السابقة (مرحلة الاعتراف والدفاع) أنّ ثمة طرفًا مسؤولًا عن المحاكمة التي تُعقد ضدّ هذا المتهم صاحب الهوية الفاضلة، وأنّ بإمكان هذه الجهة المسؤولة، منع الظلم عن هذه الهوية عبر إعادة الاعتبار لها، ومنحها التقدير الذي تستحقه، والتكريم الذي هي أهلّ له. وانطلاقًا من هذا التأكيد، تبدأ المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل هذه المحاكمة، وهي مرحلة إصدار الحكم.

تعكس هذه المرحلة الختاميّة نتيجة توظيف إيتوس المتكلم من أجل تحريك باتوس المتلقي العام وإثارته، ومن ثمّ إقناعه ودفعه إلى أن يكون مدافعًا بالإنابة أمام الجاني/ المتهم لحمله على التراجع عن هذه المحاكمة، وردّ الاعتبار إلى المتهم.

ولقد نستطيع القول، بناءً على السياق النصّي، إنّ المتهم قد نجح في دفع الاتهام عنه، واستطاع من خلال توظيف استراتيجيتي الإيتوس والباتوس أن يخضع المتهم لردّ الاعتبار إليه،

وأن يعترف بعلو شأنه ومنزلته، وبأنه يستحق الإشادة والتكريم: "الآن تأتون لتبذلوا مراثيكم... الآن، تسمون لكل صارية مرفاً، وترشحون أحلامي لحشراتكم النحاسية".

ولأن غاية الحجاج الإقناع وإصدار الأحكام، فإن هذه المرحلة تمثل غاية الحجاج في النص. وبعبارة أخرى، تُعدّ مرحلة إصدار الحكم نتيجةً لمرحلة الاعتراف والدفاع السابقة، حيث تتوالى حجج المتكلم/ المتهم وتشتدّ، سواء على مستوى الإيتوس أم على مستوى الباتوس.

ومما يخرق أفق انتظار القارئ وتوقعه هو أنّ المتهم بعد أن نجح عبر توظيف استراتيجيتي الإيتوس والباتوس في دفع الاتهام عنه، وإخضاع المتهم لردّ الاعتبار إليه، وإرغامه على الإشادة به وتكريمه، يهزأ بهذا الحكم ويعلن سخريته منه: "تَنْصُبُونَ قُضَاتِكُمْ وَمَحَاكِمَكُمْ الْمُبْجَلَةَ، وَأَكُونُ قَدْ أَكْمَلْتُ سُخْرِيَّتِي مِنَ النُّطْقِ السَّامِيِّ".

لا يكفي المتهم بالسخرية من الحكم ببراءته، بل ويهزأ بتكريم المتهم له، ويعدّ دروع تكريمه مجرد حشرات نحاسية. كما يستصغر إشادة هذا المتهم به واعترافه بمنزلته: "الآن تأتون لتبذلوا مراثيكم. الآن تدركون آثار دمي وتطلقون على جثمانني نشيد المذلة. الآن، تسمون لكل صارية مرفاً، وترشحون أحلامي لحشراتكم النحاسية (...). الآن يحلو لكم أن تطرحوا صوت الجبانات. تباؤون بالكوابيس والكوارث التي تغرغر بها جسدي الليل كله".

وفي الوقت الذي يرى المتهم أن هذا التكريم جاء متأخراً وبعد فوات الأوان، فهو يعتقد أنّ المتهم الثعلب لم يتخلّ بعد عن مكره ومكائده، وأنّ هذا التكريم ليس سوى شرك وحيلة يدفع بها تهمة الظلم عنه: "كيف تَنَقِّذُونَ مَاتِمًا بِمَعْدَنِ الذَّبِيحَةِ، تَتَفَادُونَ حَرِيقَ السُّفَنِ مِنْظَرَةً مَرْصُودَةً بِكَلَابِ الْبَحْرِ، تَقْفُزُ، وَتَحْرُسُ السَّوَاهِلَ (...) مَرْتَاةً مَائِلَةً، فِيمَا تَتَكَدَّسُونَ فِي بَرَاءَةِ الثَّعَالِبِ وَصَلَاةِ الضَّبَاعِ".

بل ومما يزيد في خرق أفق انتظار القارئ هو رفض المتهم لحكم براءته، وتكريم المتهم له، متوعداً بالانتقام عبر الإصرار على ما اتهم به من تمرّد: "آن لكم أن تصعدوا بأبصاركم أكثر فأكثر. أطلع من السهوب في قطيع من الوعول مُعلنًا أنّها انتقاماتي. أعتزلكم، مثل رعية تفقد مليكها دون ندم".

المبحث الثالث: العواطف والانفعالات: من الباتوس إلى سيمياء الأهواء:

إذا كانت عواطف المتلقي العام ومشاعره المستهدفة من قِبَل المتكلم/ المتهم قد جرّتنا نحو الباتوس، فإنّ ردود أفعال المتهم تجرّنا نحو سيمياء الأهواء، حيث تؤدي انفعالات المتكلم وأهواؤه دوراً مركزياً في تحديد درجة تحقق أفعاله وردود أفعاله أيضاً.

ومن هنا، سوف نستعين بسيمياء الأهواء لكشف البنية الدلالية المنطقية المتحكّمة في توليد النصّ الاستهوائي - الحجاجي الخاص بالمتكلم/ المتهم، وذلك باللجوء إلى التظاهرات المعجمية والدلالية لدراسة انفعالاته داخل النصّ، ومن ثم إخضاعها للمستوى التركيبي؛ وذلك لنمذجة الأهواء نمذجة سيميائية عبر تحديد معالم المربع السيميائي والثنائيات الضدية، التي تكشف البنية الدلالية المتحكّمة في توليد النصّ الاستهوائي الخاص بالمتكلم.

المطلب الأول: التظاهرات المعجمية والدلالية لأهواء المتهم:

• الخصائص التركيبية للفخر:

تمرّ شخصية المتهم في نصّ "منذ بنات آوى" عبر مراحل متنامية من الأهواء والانفعالات النفسية، وهي: الفخر، والتمرد، والشجاعة، والصبر، والغضب، والانتقام.

تعرفّ المعاجمُ الفخر بأنه التباهي بالنفس، وإظهار الفضائل والمكارم، والتمدّح بالخصال والمزايا والاعتزاز بها. ومما يشدّ الانتباه أنّ الكثير من المعاجم، كلسان العرب، تربط الفخر بالماضي، وذكر القديم السالف⁽¹⁾.

والفخر في النصّ شعورٌ ناتجٌ عن ثقة المتهم بنفسه، واعتزازه بما امتلكه من صفة أو منزلة، أو بما صدر منها من فعل. ونؤكد باستخدامنا الفعلين "امتلك" و"صدر" على أنّ الامتلاك والأفعال المفتخر بها مرتبطة بالماضي والسالف. وهو ما يتجسّد جلياً عبر الأفعال الماضية في المقطع الآتي: "قِيلَ إِنِّي مَبْعُوثُ النِّيرانِ لِحِجَّةِ الْجَسَدِ. تَخْتَلُطُ فِي كِبْدِي فَتَوَى الْهُجُومُ وَشَرِيعَةُ الْفَرَارِ. زَعْفَرَانُ تَائِهٌ فِي قَصْعَةِ الْحَبِّ. تَظَاهَرْتُ بِالذَّنْبِ، فَتَكَاسَرْتُ فِي جَسَدِي حَيَوَانَاتُ الْغَابَةِ. وَالْوَصِيفَاتُ يَأْوِينَ إِلَى مَخْدَعِي عَدَاةَ كُلِّ نَصٍّ. أَثِيرَاتُ فِي الْأَحْلَامِ تَتَزَخَّرُ بِهِنَّ الْكَوَابِيسُ.

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص139.

فَطُنْتُ لِعَوَايَتِهِنَّ، فَمَنْ يَجْرُؤُ عَلَى تَفَادِي شَهْوَةِ الْمُسْتَذْنِبَاتِ، يَطْرُقُ بِمَائِهِنَّ الْخَفِيَّ وَأَجْحُثُ
بِلُجَّتِهِنَّ مَكَامِنَ النِّسَاءِ الْوَقُورَاتِ، وَتَمَرَّغْتُ فِي انْتِظَارِ الْأَجْنَةِ تَتَخَلَّقُ فِي طِينِ اللَّهِ مِثْلَ كَمَاةٍ
بِاسِلَةٍ. كُنْتُ الْقَدَمَ الْعَارِيَةَ كُنْتُ شَظِيَةَ الْقَلْبِ الضَّارِي كُنْتُ مَسْمَارَ الْبَابِ مَارِقًا زَهْرَةَ الصَّدْرِ كُنْتُ
أَسْئَلَةَ الْكَهْرِبَاءِ كُنْتُ نَحِيبَ الْأَبْجَدِيَةِ كُنْتُ مِيرَاثَ الْكُتُبِ كُنْتُ شَظْفَ الْخَبْرِ فِي الْعَائِلَةِ كُنْتُ
الْحَدِيدَ فَاضِحَ اللَّيْلِ كُنْتُ عَاجَ الْعِفَّةِ تَقِيَّةَ التَّجْدِيفِ كُنْتُ الشَّهْوَةَ الْخَفِيفَةَ كُنْتُ التَّمِيمَةَ وَصَمْتُ
النَّاسِ كُنْتُ الدَّمِثَ كُنْتُ فِي وَحْشٍ وَفِي أَلِيفٍ كُنْتُ النَّوْمَ فِي هَزِيعِهِ الْأَثِيرِ كُنْتُ أُسْتَجِيرُ مِنْ
الْمَخْلَبِ بِالنَّابِ كُنْتُ أَشْعَلُ قَنْدِيلَ الْبَيْتِ لئَلَا تَطْيِشَ بَغْتَهُ الصَّدِيقِ كُنْتُ أَصْقِلُ الرِّسْغَيْنِ بِمَعْدَنِ
الْحَرْسِ كُنْتُ أُسْتَفِزُّ يَقْظَةَ الْعَدُوِّ كُنْتُ أَدْعُكَ الْكَعْبَ بِقُرْوِ الْخَيْلِ كُنْتُ أَفْرِزُ النَّحْرَ لَشَفْرَةِ النَّصْلِ
كُنْتُ أَمْشِي فِي لَرْجٍ وَمَائِعٍ وَمُنْهَدِلٍ وَرَجْرَاجٍ كُنْتُ أَضْرِمُ فِي هَشِيمٍ وَأَحْرِثُ فِي مِلْحٍ كُنْتُ أَرْفَعُ
قَدَمِي مِنْ شَرَكٍ وَأَضْعُغُهُمَا فِي فَحٍّ.

من هنا، يمكن النظر إلى الفخر بوصفه حالة شعورية ناتجة عن امتلاك ما هو غير متاح
للآخر، وفعل ما هو عاجز عن الإتيان والقيام بمثله. كما يمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- امتلاك ويمثل نمط الصلة (اتصال).
- صفات وأفعال وتمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدد من خلال (الذات 1).

عُرفًا، ينتج هوى الفخر عن حالات إيجابية كامتلاك حسب ونسب، أو مال وجاه، أو سلطة وهيمنة، أو حُسن وجمال... إلخ. إلا أن المتهم في هذا النص يحاول إبراز الجانب القوي من شخصيته والتمثّل في قدرته على تحويل الصور السلبية الناتجة عن الغربة والعزلة والخداع: "بنات آوى الجميلات، يجلسن في خديعة البهو، يؤوين الهارب والمشرّد والغريب"، إلى صور إيجابية تتمثّل في امتلاك القوة، والتحلي بالصبر، وعدم الخضوع لليأس والاستسلام: "وليس لليأس أن يدرك أدواتي. فبنات آوى ضالّة المفؤودين وجنّة الوحيد".

ولقد نستطيع القول إنّ الفخر يرتبط بالقدرة؛ ذلك لأنّ مآل الفخر في النصّ يفضي إلى ظهور تركيب الشجاعة. وهو تركيب يرتبط بالقدرة (القدرة على التحمّل) ارتباطاً مباشراً: "كنت أرفع قَدَمِي مِنْ شَرَكٍ وَأَضْعُغُهُمَا فِي فَحٍّ وَأُنْقَلِّ وَأُنْدَاحُ وَأَتَبَادَلُ وَأَتَحَوَّلُ وَأُحْتَالُ وَأُنْجُو وَأُمُوتُ وَأَتَعَاثَى وَأَخْتَلِجُ وَأَفْطِسُ وَأَفْتَرِسُ وَأَفْنَى وَأُبُوحُ وَأُنْجَرِفُ وَأُخْلِدُ وَأُمرَضُ وَأَتَمَانِلُ وَأُبْرَأُ وَأَتَمَاهِي وَأَتَبْدَى وَأَغْمُضُ وَأَتَوَضَّحُ وَأَتَبَدِّلُ وَأَتَعَفَّفُ وَأُفْجِرُ وَأَفْتَضُّ وَأَفْتَرِعُ وَأُسْتَفْجِلُ وَأُنْتَفِضُ وَأُنْتَمِي

وأنفصلُ وأتقاطعُ وأعتريضُ وأتجاجزُ وأنهارُ وأجرؤُ وأخافُ وأعوي وأستدئِبُ وآلفُ وأنفُرُ وأستفِرِدُ
وأستجيرُ وأبوحُ وأنوحُ وأنتحبُ وأصبحُ وأصرخُ وأبكي وأهذي وأهذي وأضربُ وأخترِبُ ويناَلُ مَنِي
فأهتِفُ وأنحطِفُ ويناَلُ مَنِي فأهذي وأهذي ويناَلُ مَنِي أهذي ويناَلُ مَنِي أهذي ويناَلُ مَنِي".

والشجاعة "هي ثباتة القلب واستقراره عند المخاوف، وهو خلق يتولّد من الصبر وحسن
الظنّ، فإنه متى ظنّ الظفر، ساعده الصبر في الثبات"⁽¹⁾: "وَصُعْتُ أَعْضَائِي فِي اللَّذَّةِ
الضَّارِيَةِ... تَقَدَّمْتُ كَتِيبَةَ الْفَرَسَانِ كِي أَفُوزَ بِوَرْدَةِ الْمَلِكَةِ، وَبَنَاتُ آوَى وَصِيفَاتُ يُطْلَقَنَّ
مَرَايَهُنَّ وَرَائِي، فِيمَا كُنْتُ أَقْتَحِمُ الْحِصَارَ مُدَجِّجًا بِمَشَاعِرِ الْقَتْلِ".

يُعدّ هذا المقطع مثالاً للفخر بالشجاعة والإقدام والجرأة، إذ لا مكان للضعف والهوان، أو
التراجع والاستسلام، رغم ألم الغربة ووحشة الوحدة ومرارة الخداع التي تجرّعها المتهم مراراً. إن
مآل الفخر يفضي أيضاً إلى ظهور تركيب ثالث، وهو تركيب الصبر. ألا وإنّ تركيب الصبر
يرتبط بالقدرة كذلك ارتباطاً مباشراً، حيث يدور معناه في فلك التجلّد والتحمّل.

كما يمكننا القول، أخيراً، إنّ الفخر يرتبط من جهة أخرى بالمعرفة والوجوب، حيث يعرف
المتهم أنّ ما اتّهم به ليس جرمًا يُعاقب عليه، وإنما سبب لنيل التقدير والإشادة والتكريم. لذا،
يجب عليه ألاّ ييأس من إثبات ذلك أو يستسلم لدعاوى المتهم، كما يجب عليه أن يتحلّى بالقوة
والشجاعة، والصبر والثبات على هذا المبدأ. وهو ما يمهد إلى ظهور تركيب جديد يندرج تحت
مسمّى "التمرد" بمفهومه الإيجابي.

• الخصائص التركيبية للتمرد:

التمرد في اللغة هو العصيان ورفض الطاعة وعدم قبول النصيحة. وتمرد الرجل: عتا
وطغى. والتمرد من الرجال: هو العاتي الشديد⁽²⁾. ويقدم علم الاجتماع التمرد بوصفه "خروجاً
على نوااميس المجتمع وقوانين النظام العام، وعدم الاعتراف بسلطان أي سلطة"⁽³⁾.

(1) شمس الدين أبو عبد الله ابن القيم الجوزي، كتاب الروح (في الكلام على أرواح الأموات والأحياء)، تحقيق محمد إسكندر يلدا، دار
الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى 1982م، ص317.

(2) انظر: ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص50.

(3) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج3، ص85.

وفي علم النفس، يقدّم جاك بريم (J.W.Brehm) نظرية التمرد النفسي " Theory of psychological Reactance"، معرّفًا التمرد بأنه "قوة دافعية تنشأ عندما تتقلّص الحرية الشخصية للفرد، ويتعرّض للتهديد، أو الاستبعاد، فتعمل تلك الدافعية على استعادة السلوك الذي تعرّض للتهديد أو الاستبعاد" (1).

ويتفق دونيل (Donnell) مع بريم في تعريف التمرد النفسي، ويضيف أن "كل فرد لديه اعتقاد بأنه يملك قدرًا من الحرية المعرفية والسلوكية، وأن هذه الحرية إذا هُددت فإنهم سيسلكون سلوكًا تمرديًا ومقاومًا؛ وذلك في محاولة منهم لاستعادة حريتهم المفقودة" (2).

من هنا، يمكن النظر إلى التمرد في النصّ بوصفه حالة شعورية ناتجة عن فقدان ما هو مرغوب. ومنع عمّا هو مطلوب، كما يمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- فقدان ومنع ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- صفات وأفعال وتمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

ويعتقد بريم إنّ حجم التمرد يتوقف على ثلاثة عوامل رئيسية، ولكلّ عامل منها تأثير في حجم التمرد النفسي المُستثار لدى الشخص، وهي (3):

- 1- أهمية السلوك الحرّ الممنوع أو المهّد بالمنع: يتناسب حجم التمرد النفسي طرديًا مع أهمية السلوك الحرّ لدى الشخص المُستثار؛ فكلما ازدادت أهمية هذا السلوك الحرّ بالنسبة للشخص ازداد تمردّه النفسي عند سلب هذا السلوك أو التهديد بسلبه.
- 2- نسبة السلوك الممنوع أو المهّد بالمنع: يزداد حجم التمرد كلما كان احتمال تنفيذ السلوك المهّد أو المُزال أكبر من قبل الآخرين.

(1) محمود عصمت أحمد، تأثير سلوك التمرد النفسي على السلوك العدواني لدى طلاب المدارس الإعدادية الرياضية بصعيد مصر، المجلة العلمية، كلية التربية الرياضية، جامعة أسيوط، مصر، المجلد 32، العدد 1، 2016م، ص 443.

(2) ياسرة محمد أبو هروس، تقنين مقياس التمرد النفسي لدى المراهقين على البيئة الفلسطينية، مجلة العلوم التربوية والنفسية، قسم علم النفس، كلية التربية، جامعة الأقصى، فلسطين، المجلد 11، العدد 3، 2010م، ص 81.

(3) انظر: سلام هاشم حافظ، أبهر ناصر حسين الخزاعي، التمرد النفسي لدى طلبة الجامعة، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، مجلد 14، العدد 3-4، 2014م، ص 424.

الْخَيْلِ كُنْتُ أَفْرَزُ النَحْرَ لَشَفْرَةِ النَّصْلِ كُنْتُ أَمْشِي فِي لَنْجٍ وَمَائِعٍ وَمُتَهَذِّلٍ وَرَجْرَاجٍ كُنْتُ أَضْرِبُ فِي هَشِيمٍ وَأَحْرِثُ فِي مِلْحٍ كُنْتُ أَرْفَعُ قَدَمِيَّ مِنْ شَرِّكَ وَأَضْعُغُهُمَا فِي فَحٍّ.

ويرى بريم إنَّ التقنية التي يمارسها التمرّد النفسي لاستعادة السلوك الممنوع أو المُهَدَّد بالمنع تتم عبر آليتين⁽¹⁾:

- 1- استعادة مباشرة عن طريق ممارسة السلوك نفسه، فإذا تم منع سلوك معين أو التهديد بالمنع، فإنَّ آليّة استعادة هذا السلوك ستكون عبر القيام به بصورة مباشرة.
- 2- إذا لم يستطع الفرد استعادة حرّيته بالطريقة المباشرة، فإنه يلجأ إلى الطريق غير المباشر لاستعادة تلك الحرّية، عبر القيام بسلوكٍ مشابه للسلوك الممنوع، أو عبر رؤية الآخرين يقومون به، أو عبر تشجيع الآخرين للقيام به.

وبالعودة إلى النصّ، يمكن القول إنَّ صاحب التمرّد/ المتهم مارس الآليتين معًا لاستعادة السلوك الممنوع؛ وذلك عندما مارس الكتابة نفسها أولًا، بوصفها سلوكًا وحرّية ممنوعة أو مهدّدة بالمنع. ومارس أيضًا الآليّة الثانیّة عندما لجأ إلى الفخر والإشادة بنفسه والاستغراق في تقدير الذات، بوصفه سلوكًا ممنوعًا من قبل الآخر/ صاحب الاتهام؛ ليستعيد بذلك التكریم والإشادة والاعتراف بالجميل المحظور ولكن بطريقة غير مباشرة.

ويمكننا القول، أخيرًا، يعتقد بريم إنَّ التمرّد النفسي عبارة عن قوة مضادة للبيئة والأشخاص المسؤولين عن تقييد الحرّية. وبعبارة أخرى يمثل التمرّد النفسي ردّة فعل من قبل الشخص نحو استعادة حرّيته المملوكة أو المهدّدة بالسلب. ويمكن التعبير عن ردّة الفعل هذه سلوكيًا عن طريق العدوان والعصيان ورفض الأوامر، أو التعبير عنها عاطفيًا عبر الغضب.

● الخصائص التركيبية للغضب:

الغضب في المعاجم هو الانفعال والسخط، والغیظ والحنق. كما تقدّم المعاجم الغضب على أنه نقيض الرضا⁽²⁾.

(1) انظر: سلام هاشم حافظ، أبهر ناصر حسين الخزاعي، التمرّد النفسي لدى طلبة الجامعة، ص424.

(2) انظر: ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص55.

والغضب مقرونٌ بالمعاناة من جهة، وبالرغبة من جهة أخرى؛ "فالناس يكونون غاضبين حين يعانون من أمر، وذلك لأنّ من يعاني يرغب في أمر ما، فإنّ اعتراضهم عائقٌ أمام تحقيق رغباتهم يغضبون"⁽¹⁾. لذا، فإنّ "كل من يشتهون شيئاً ولا يستطيعون الحصول عليه، فمن السهل أن يغضبوا، خصوصاً ضدّ من يستخفّ بحالتهم، لأنّ الألم الحاضر في نفوسهم يمهدّ السبيل أمام غضبهم. ويغضب المرء كذلك إذا حدث عكس ما كان يتوقع"⁽²⁾.

ومن هنا، يُعدّ الغضب ردّة فعل ضدّ كل قولٍ أو فعلٍ يدلّ على الإساءة والإهانة، والسخرية والازدراء، والاحتقار والاستخفاف، بحيث تبدو الأشياء تافهة وعديمة الجدوى والقيمة.

وبناءً على ذلك كله، يتمظهر الغضب في النصّ بوصفه شعوراً ناتجاً عن فقد مرغوب. ويمكن أن نمثل ذلك في الآتي:

- شعور ويمثل إحالة على مدونة الأهواء.
- الفقد ويمثل نمط الصلة (انفصال).
- مرغوب ويمثل موضوع القيمة، من نوع "المرغوب فيه" محدّد من خلال (الذات 1).

يرتبط شعور المتهم بالغضب ارتباطاً مباشراً بحالة التمرد النفسي، بوصفه ردّة فعلٍ من قبل الشخص نحو استعادة حريته المسلوبة أو المهدّدة بالسلب. ويمكن التعبير عن ردّة الفعل هذه سلوكياً عن طريق العدائيّة والعصيان ورفض الأوامر، أو التعبير عنها عاطفياً عبر الغضب.

ومن هنا، يمكننا اللجوء إلى نظريّة الحرمان النسبي "Relative Deprivation"؛ وذلك لفهم العلاقة بين الغضب والتمرد، حيث تسعى هذه النظرية إلى فهم دوافع وأسباب التمرد.

يعرّف رائد هذه النظرية تيد غير (Ted Gurr) الحرمان النسبي بأنه "التوتر النفسي الناشئ عن التناقض بين ما يرغب الأفراد به أو يشعرون إنهم يستحقونه من السلع وفرص الحياة، وبين إمكاناتهم الحاليّة أو المتوقعة للحصول على تلك السلع والفرص"⁽³⁾.

(1) الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج (الأصول اليونانية)، ص310.

(2) نفسه، ص311.

(3) فارس كمال عمر نظمي، صدق البناء لمفهوم الحرمان النسبي العراقي المدرك (دراسة ميدانية)، مجلة العلوم التربويّة والنفسية، العدد 79، 2011م، ص198.

أمّا مارتن (J.Martin) فيعرّف الحرمان النسبي بأنه "شعور بالاستياء الذي ينتاب الفرد نتيجة اعتقاده بأنه يحصل على أقل مما يستحقه"⁽¹⁾.

ويعرّف وولكر (Walker) الحرمان النسبي بأنه "شعور بالغضب الذي ينتاب الفرد عندما تحبط توقعاته بشأن السلع وظروف الحياة التي يعتقد أنه يستحقها، فيصبح مدفوعاً لتعويض عدم المساواة هذه"⁽²⁾.

ويرى تيد غير أنّ لدى كلّ فرد نوعين من الآليات التي تؤثر في إحساسه بالرضا أو إحساسه بالحرمان. الآلية الأولى هي: التوقعات أو التطلّعات (Value Expectations)، والآلية الأخرى هي: الإمكانيّات (Value Capabilities)⁽³⁾.

وطبقاً لهذه النظرية، فإنه طالما أن مستوى الإمكانيّات المتاح لدى الفرد يسمح له بتحقيق تطلّعاته التي يعتقد إنها ملائمة، فإن مستوى إحساسه بالحرمان يكون قليلاً إلى حدّ لا يُتوقع معه ظهور حالة تمرد، بينما تتزايد احتمالات التمرد كلما اتسعت الهوة بين التوقعات والإمكانيّات.

ومن هنا، فإنّ الشرط المسبق للتمرد هو الحرمان النسبي، الذي هو في أبسط معانيه تفاوت نسبي بين التوقع المشروع والواقع. وهو تفاوت يؤدي إلى ظهور وسيطرة مفهوم الإحباط، والذي يواجه فيه الفرد عوائق نفسية تحول دون حصوله على قيمة معينة، أو احتفاظه بها، مع وعيه بالقوى الكامنة خلف هذه الإعاقة، ممّا يولّد لديه غضباً عارماً يدفعه إلى التمرد⁽⁴⁾.

بناءً على ذلك، يمكن إجمال ما سبق بالقول: إنّ التمرد وليد الغضب، والغضب وليد الإحباط، والإحباط وليد الحرمان النسبي، والحرمان النسبي وليد التفاوت النسبي بين التوقعات المشروعة والواقع.

ولقد يُعزى شعور المتهم بالغضب في النصّ إلى شدّة إحباطه. كما يشتدّ غضبه من الآخر كونه يظلمه؛ إذ لا يحرك ساكناً أمام معاناته وإحباطه، ولا يهتم أنه سبب لهذا الإحباط.

(1) فارس كمال نظمي، قياس الحرمان النسبي العراقي المدرك لدى العاطلين عن العمل في العراق، المجلة العربية للعلوم النفسية، العدد 41-42، 2014م، ص111.

(2) نفسه، ص111.

(3) انظر: تيد روبرت غير، لماذا يتمرد البشر، ترجمة ونشر: مركز الخليج للأبحاث، الإمارات، الطبعة الأولى 2004م، ص67.

(4) نفسه، ص81-90.

ومن هنا تتضح العلاقة الوطيدة بين الغضب والإحباط، فالإحباط "حالة انفعالية تظهر عندما تتدخل عقبة ما في سبيل إشباع رغبة أو حاجة أو هدف أو توقع حدث أو العقبة نفسها"⁽¹⁾. أمّا الغضب فهو "استجابة انفعالية يعمد الفرد لاستخدامها لمواجهة بعض المواقف المحبطة والتكيف معها، وهو يمثل رد الفعل العام للإحباط بهدف التكيف معه"⁽²⁾.

ولقد يُعزى شعور المتهم بالإحباط في النصّ إلى الحرمان النسبي المتمثّل في غياب العدل والذي يتمظهر في غياب تقدير الآخر له، بوصفه موضوعاً مرغوباً فيه وحاجة تستوجب الإشباع من جهة، وكونه (المتهم) يستحق هذا التقدير والمكانة بحسب اعتقاده، من جهة أخرى.

ومن هنا، يمكن القول إنّ المتهم (ذات 1) منفصلةً عن الموضوع/ العدل (التقدير والمكانة اللائقة):

$$(الذات 1) \cup م \quad (م = الموضوع)$$

ويكون التحوّل بدوره على النحو الآتي:

$$\text{فاعل (الذات 1)} \leftarrow [\text{الذات 1} \cup \text{الموضوع} \leftarrow \text{الذات 1} \cap \text{الموضوع}]$$

إنّ الإحباط يستلزم بالضرورة قدرةً تسيطر عليه من قبل الفرد المُحبط؛ وذلك ليكون قادراً على مواجهته والتحكّم بآثاره، ومن هنا يبرز مفهوم تحمّل الإحباط (tolerance Frustration)، وهو "الاصطبار على حالة التوتر والقلق التي تترتب على العجز عن إشباع مطلب غريزي أو بسبب تأجيل هذا الإشباع لأجلٍ قد يطول"⁽³⁾.

وعبر هذا التعريف يظهر مفهوم عدم تحمّل الإحباط (Frustration Intolerance)، والذي يمكن تعريفه بأنه "عدم القدرة على تحمل الواقع الذي يختلف عن توقعاتنا بتحقيق مطالبنا لحياة مثالية ومريحة"⁽⁴⁾.

(1) يوسف بن سطات العنزي، الفروق في تحمل الإحباط في ضوء بعض المتغيرات الديموغرافية لدى الأحداث المقيمين في دور الملاحظة (دراسة مقارنة)، مجلة التربية، جامعة الأزهر، كلية التربية، مصر، العدد 162، ج2، 2015م، ص142.

(2) سناء ناصر الخوالدة، فاعلية برنامج إرشاد جمعي معرفي سلوكي في خفض الغضب وتحسين التكيف النفسي لدى طلاب كلية الحقوق في جامعة فيلادلفيا، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب، دراسات: العلوم التربوية، الأردن، مجلد 44، العدد 4، الملحق الأول، 2017م، ص57.

(3) يوسف بن سطات العنزي، الفروق في تحمل الإحباط في ضوء بعض المتغيرات الديموغرافية لدى الأحداث المقيمين في دور الملاحظة (دراسة مقارنة)، ص147.

(4) نفسه، ص147.

ويمكننا القول، أخيراً، إنّ أهم مظاهر مفهوم عدم تحمّل الإحباط تتجلى في النصّ عبر القلق النفسي، والعزلة، والخوف، وعدم الرضا والاستياء، ممّا يمهد الأمر لظهور رغبة الانتقام.

• الخصائص التركيبية للانتقام:

يولّد هوى التمرد الناتج عن الحرمان النسبي هوى الغضب، وهوى الغضب الممزوج بالإحباط يولّد بالضرورة هوى الانتقام؛ ذلك لأنّ "غاية الغضب عموماً هي الانتقام"⁽¹⁾: "أَنْ لَكُمْ أَنْ تَصْعَدُوا بِأَبْصَارِكُمْ أَكْثَرَ فَأَكْثَرَ. أَطْلُعُ مِنَ السُّهوبِ فِي قَطِيعٍ مِنَ الْوَعُولِ مُعَلَّنًا أَنَّهَا انتِقَامَاتِي".

إنّ "قوة الغضب تتوجّه عند ثورانها إمّا إلى دفع المؤذيات إن كان قبل وقوعها، أو إلى التشقّي والانتقام إن كان بعد وقوعها، فشهوتهما إلى أحد هذين الأمرين ولذتها فيه، ولا تسكن إلاّ به"⁽²⁾.

بناءً عليه، يتضح من سياق النصّ أنّ منتهى غضب المتهم هو الانتقام؛ كونه غضباً ناتجاً عن إحباط نتيجة ظلم مؤرّس في حقه، والمتمثل في الإهانة وغياب التقدير: "وَأَنُوحُ وَأُنْتَجِبُ وَأَصِيحُ وَأَصْرُخُ وَأَبْكِي وَأَهْذِي وَأَهْذِي وَأَضْرِبُ وَأُحْتَرِبُ وَينالُ مِنِّي فَأَهْتَفُ وَأُخْطِفُ وَينالُ مِنِّي فَأَهْذِي وَأَهْذِي وَينالُ مِنِّي أَهْذِي وَينالُ مِنِّي أَهْذِي وَينالُ مِنِّي...".

ولقد نستطيع القول إنّّه ما من غضبٍ إلاّ ويكون مصحوباً بواحدة من ثلاث: لذة وأمل في الانتقام، أو ألم ويأس منه، أو قلق واضطراب. "فإنّ صدر الغضب على من يقدر أن ينتقم منه، واستشعر باقتداره على الانتقام، انبسط الدم من الباطن إلى الظاهر، واحمرّ اللون، وهو الغضب الحقيقي. وإن صدر على من لا يتمكن أن ينتقم منه لكونه فوقه، واستشعر باليأس عن الانتقام، انقبض الدم من الظاهر إلى الباطن، وصار حزناً. وإن صدر على من يشكّ في الانتقام منه انبسط الدم تارة أو انقبض أخرى، فيحمرّ ويصفرّ ويضطرب"⁽³⁾.

(1) أحمد القبانجي، النفس في دائرة الفكر الإسلامي، دار الكتاب الإسلامي، إيران، الطبعة الأولى 2001م، ص193.

(2) محمد النراقي، جامع السعادات، انتشارات إسماعيليان، إيران، ج 1، الطبعة السابعة 2007م، ص266-267.

(3) نفسه، ص276-277.

ولقد يتضح من سياق النص، والحال كذلك، أنَّ غضب المتهم غضبٌ مضطربٌ؛ كونه غضبًا صادرًا على من يشك في قدرته على الانتقام منه. فتارة يشعر بأنه لم يتمكن من أن ينتقم من الآخر، فيكون غضبه حينئذٍ مصحوبًا بالحزن والألم واليأس: "طَارَدَنِي الْخَالِقُ وَالْمَخْلُوقُ، حَتَّى وَصَلْتُ مِنْهُكَ الْعَصَلَ فَائِضَ الْجَزَعِ وَاضِعًا جَسَدِي فِي شُرْفَةِ الشَّنْقِ مُكْتَشِفًا أَنَّنِي لَمْ أَذْهَبْ طُولَ هَذَا اللَّيْلِ أَبْعَدَ مِنْ حَيَاةٍ مَلِيئَةٍ بِاللَّبُونَاتِ".

وتارة أخرى يشعر المتهم/ الشاعر بأنه تمكّن واستطاع أن ينتقم من الآخر، والذي يمثّل مصدر الإحباط، فيكون غضبه حينئذٍ مصحوبًا بلذّة الانتقام ونشوته:

"الآن تَأْتُونَ لَتَبْذِلُوا مَرَاتِكُمْ.

الآن تَدْرِكُونَ آثَارَ دَمِي وَتُطْلِقُونَ عَلَيَّ جَنَامِي نَشِيدَ الْمَذَلَّةِ. الآن، تُسَمُّونَ لِكُلِّ صَارِيَةٍ مَرْفَأً، وَتُرْشِحُونَ أَحْلَامِي لِحَشَرَاتِكُمُ النُّحَاسِيَّةِ... أَن لَكُمْ أَنْ تَصْعَدُوا بِأَبْصَارِكُمْ أَكْثَرَ فَأَكْثَرَ. أَطْلُعُ مِنَ السُّهوبِ فِي قَطِيعٍ مِنَ الْوَعُولِ مُعَلَّنًا أَنَّهَا انتِقَامَاتِي. أَعْتَرِلُكُمْ، مِثْلَ رَعِيَّةٍ تَفْقِدُ مَلِيكَهَا دُونَ نَدَمٍ".

ولقد تزداد نشوة الانتقام عند المتهم ويزداد شعوره بالرضا حين يرفض ما كان يلحّ في طلبه ويحثّ الخطي سعيًا إليه، وذلك انطلاقًا من القول الشائع: ما أقبح بالعزير أن تكون له رغبةٌ تذلّه. وبعد أن اعترف الآخر مرغمًا بما لم يعترف به قبلاً، وأغدق بما قد بخل به من تكريم وإشادة واعترافٍ بالجميل.

وتكتمل نشوة الانتقام ولذته عند المتهم حين تُتاح له الفرصة لقلب الأمور فيتحول من دور الدفاع إلى دور الهجوم، فيرفض التزلّف لمن بالغ في رفضه وإقصائه، ويردّ السخرية بالسخرية من تكريمه المزيف والمتأخر: "الآن، تُسَمُّونَ لِكُلِّ صَارِيَةٍ مَرْفَأً، وَتُرْشِحُونَ أَحْلَامِي لِحَشَرَاتِكُمُ النُّحَاسِيَّةِ. الآن... وَكُنْتُ أَطْفُرُ فِي زُبَيْقِ الْحُمِّ. أَرَى إِلَى الْبَحْرِ، أَغَادِرُهُ، لِأَعُودَ إِلَيْهِ بِوَهُمِ النُّزْهَةِ. مَرْتَاةٌ مَائِلَةٌ، فِيمَا تَتَكَدَّسُونَ فِي بَرَاءَةِ النُّعَالِيبِ وَصَلَاةِ الضِّبَاعِ... أَعْتَرِلُكُمْ، مِثْلَ رَعِيَّةٍ تَفْقِدُ مَلِيكَهَا دُونَ نَدَمٍ".

بناءً عليه، يمكن القول إنّ الانتقام تركيب يرتبط بالقدرة ارتباطًا مباشرًا؛ إذ استطاع المتهم (ذات 1) بوساطة هوى الانتقام أن يحول حالة الانفصال عن الموضوع/ العدل (التقدير والمكانة اللائقة) إلى حالة اتصال:

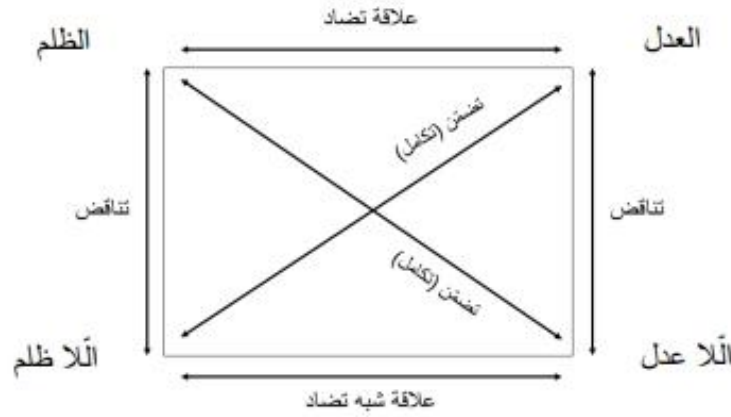
فاعل (الذات 1) ◀ [الذات 1 U الموضوع ← الذات 1 ∩ الموضوع] .

المطلب الثاني: المربع السيميائي والثنائيات الضدية:

تبعاً للتحليل الدلالي المعجمي السابق، والذي حاولنا من خلاله الإحاطة بمختلف أهواء وانفعالات المتهم، يمكن تمثيل التظاهرات الدلالية المختلفة في أنساق مصغرة؛ وذلك لتوضيح العلاقات التي تنتظم من خلالها مدونة المشاعر والانفعالات التي تم التوصل إليها.

ولقد يقوم نصّ "منذ بنات آوى" على العديد من الثنائيات الاستهوائية الضدية، التي عملت على رصد التحول القائم في علاقة المتهم (ذات 1) مع المتهم/ الآخر (ذات 2)، وآثار هذا التحول على المتهم.

ولعلّ أول ثنائية ضدية يمكن أن يلاحظها القارئ في النصّ بوضوح، هي الثنائية الضدية بين العدل والظلم، وذلك وفق المربع السيميائي الآتي:



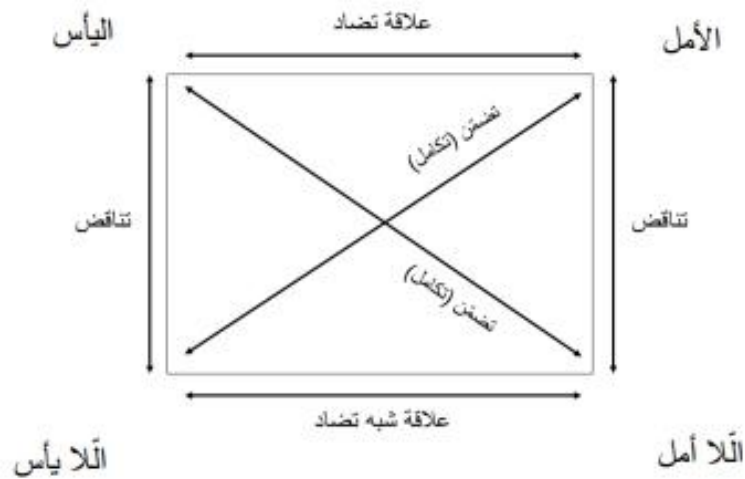
وتنتظم العلاقات بين هاتين الثنائيتين وفقاً للتضاد والتناقض والتضمن (التكامل):

- علاقات التضاد: العدل/ الظلم.
- علاقات شبه التضاد: اللا عدل/ اللا ظلم.
- علاقات التناقض: العدل، اللا عدل/ الظلم، اللا ظلم.
- علاقات التضمن (التكامل): العدل، اللا ظلم/ الظلم، اللا عدل.

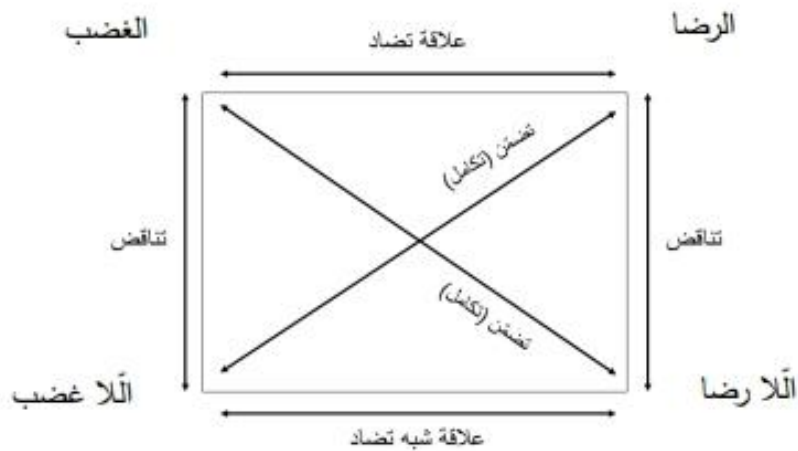
ويمكن بوساطة علاقة التضاد بين العدل والظلم تحديد تصرفات الذات 1/ المتهم إزاء الموضوع المرغوب فيه، وهو تحقيق العدل عبر نيل التقدير والمكانة اللائقة. فمبدأ العدل يمثل مصدرًا يستمد منه المتهم قوة التحمل. فيما يمثل القبول بالظلم ضعفاً من جهة أخرى: "وأضربُ

الزَّأخِرِ بِاللَّيْلِ... طَارَدَنِي الْخَالِقُ وَالْمَخْلُوقُ، حَتَّى وَصَلْتُ مُنْهَكَ الْعَظْلِ فَائْضَ الْجَزَعِ وَاضِعًا جَسَدِي فِي شُرْفَةِ الشَّنْقِ مُكْتَشِفًا أَنَّنِي لَمْ أَذْهَبْ طَوْلَ هَذَا اللَّيْلِ أَبْعَدَ مِنْ حَيَاةٍ مَلِيئَةٍ بِاللَّبُونَاتِ".

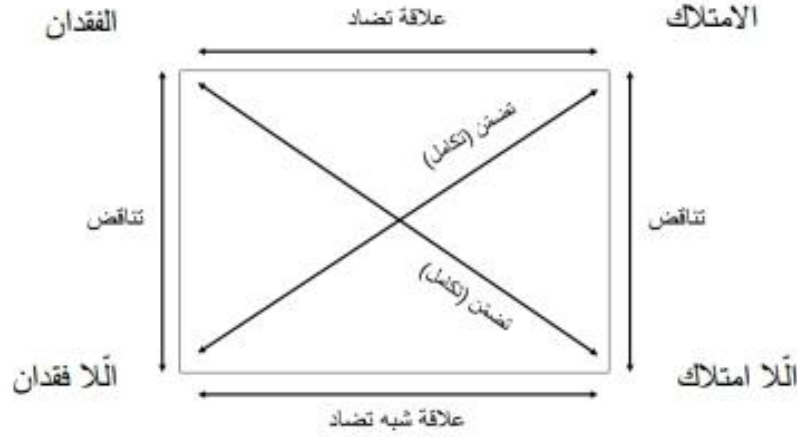
بينما يمثل التمرد مصدرًا للأمل بوصفه عامل قوة: "وليس لليأس أن يدرك أدواتي... تقدّمتُ كتيبةَ الفرسانِ كي أفوزَ بوردِةِ المليكة، وبناتُ آوى وصِيفاتُ يُطْلَقْنَ مَرَايَاهُنَّ وَرَائِي، فِيمَا كُنْتُ أَقْتَحِمُ الْحِصَارَ مُدْجَجًا بِمَشَاعِرِ الْقَتْلِ":



ويمكن القول إنَّ ثنائِيَّةَ التمرد والخضوع تقضي إلى ثنائِيَّةٍ ضديَّةٍ أخرى، وهي ثنائِيَّةُ الرضا والغضب، حيث يمثِّل التمرد عامل رضا بوصفه عاملاً لبروز الانتقام، والذي به يتحقَّق الرضا. بينما يمثِّل الخضوع عامل غضب، بوصفه عاملاً لبروز الإحباط، والذي به يتحقَّق الغضب، كما يتَّضح في المربع السيميائي الآتي:



وإذا تأملنا قليلاً فسنجد أنه بثنائية الامتلاك والفقدان تكتمل الصورة النهائية لثنائية التمرد والخضوع التي يقوم عليها النص:



تقضي علاقات الصراع بين الفقدان والامتلاك إلى تحويل فاعل الحالة في نهاية النص من حالة انفصال عن الموضوع/ العدل (التقدير والمكانة اللاتقة) إلى حالة اتصال، ومن ثم يتحوّل المتهم من مفتقد للعدل/ التقدير والتكريم إلى ممتلك له: "الآن فقط تفتحون في وجهي الكتب وتندفعون نحوي... الآن تأتون لتبدلوا مراثيكم. الآن تدركون آثار دمي وتطلقون على جثمانى نسيده المذلة. الآن، تسمون لكل صارية مرفاً، وترشحون أحلامي لحشراتكم النحاسية".

ومما تنبغي الإشارة إليه هو أنّ اتصال المتهم بالموضوع المرغوب فيه/ العدل (التقدير والتكريم)، هو اتصال مرفوض؛ كونه اتصالاً متأخراً جداً، بالإضافة إلى إنه اتصال مزيف وغير صادق، ويشوبه الشك بالغدر والمكر: "الآن، تسمون لكل صارية مرفاً، وترشحون أحلامي لحشراتكم النحاسية. الآن (...) مرثاة ماثلة، فيما تتكدسون في براءة الثعالب وصلافة الضباع (...) أعتزلكم، مثل رعية تفقد مليكها دون ندم".

وإيجازاً لما تقدّم، يمكن القول إنّ البنية الثنائية والانفعالية التي ولدت مختلف التمظهرات الاستهوائية في النص بعد ثنائية العدل والظلم، هي ثنائية التمرد والخضوع، حيث يمثل الظلم/ الخضوع حالة سلبية - طالحة، بينما يمثل العدل/ التمرد حالة إيجابية - صالحة.

ومن ثم، فهناك تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين: عالم الظلم والخضوع واليأس من العدالة البطيئة والمتأخرة، وعالم العدل والتمرد والأمل في نيله. بيد أن

الانتصار في الأخير كان لعالم الامتلاك والقوة المرتبط بنيل التقدير والحصول على التكريم والمكانة اللائقة، وإن كان هذا الانتصار انتصاراً مرفوضاً؛ كونه انتصاراً متأخراً ومزيفاً ومشكوكاً في صدقه.

المطلب الثالث: التركيب السطحي والسردى:

• البنى العامليّة:

يعكس النصّ حالة عدم التوازن التي تسيطر على المتهم (الذات 1) نتيجةً لفقد الموضوع المرغوب فيه، والمتمثل في العدالة/ التكريم والمكانة اللائقة.

ولقد تؤدي الجملة: "تظاهرت بالذنب، فتكاسرت في جسدي حيوانات الغابة" دوراً مهماً في توجيه مسار النصّ الشعري الانفعالي. ففعل التظاهر الذي يوحي بإظهار خلاف الواقع، يختصر طبيعة عدم التوازن في العلاقة بين المتهم والآخر.

كما تكوّن هذه الجملة، والنصّ بشكل عام، ذاتاً متكلمة تأخذ طابعين متباينين:

- 1- الذات القويّة: المتمرّدة، والشجاعة، والصابرة، والصامدة والمتفائلة.
- 2- الذات الضعيفة: المتعبّة، والمنهكة، والمشرّدة، والوحيدة، والغريبة، والمخدوعة واليائسة.

ويمكن تمثيل البنية العامليّة في هذا البرنامج السردى والاستهوائي على النحو الآتي:

- المرسل: وهو العامل الذي يدفع الذات إلى تحقيق مهمة معيّنة، متمثلاً في الظلم/ الإهانة من قبل الآخر والسخرية وعدم التقدير.
- المرسل إليه: وهو العامل الذي يستفيد من مهمة الذات، متمثلاً في الذات نفسها (المتهم).
- الذوات: الذات 1 (الأنا المتكلم/ المتهم)، الذات 2 (الآخر/ المتهم).
- الموضوع: وهو الذي تسعى الذات 1 (المتهم) إلى الاتصال به، متمثلاً في العدل/ التكريم من قبل الآخر والحصول على المكانة اللائقة.
- المساعد: وهو العامل الذي يسهّل للذات 1 (المتهم) الاتصال بالموضوع، متمثلاً في: التمرد، والشجاعة والصبر، والصمود والأمل.
- المعارض: وهو العامل الذي يعرّقل وصول الذات 1 (المتهم) إلى الموضوع، متمثلاً في: الحزن والألم، والغربة، والوحدة، والإنهاك والتعب، والخداع واليأس.

• البنى الصيغية:

إنّ التوتر الاستهوائي وعدم التوازن الذي تعيشه الذات 1 (المتهم) سيسهم في تغيير مسارها من شخصية سلبية يائسة، وخاضعة لظلم الآخر، ومتعبة ومستسلمة للإهانة والسخرية، وقابلة بالتهميش وعدم الإنصاف: "طَارَدَنِي الْخَالِقُ وَالْمَخْلُوقُ، حَتَّى وَصَلْتُ مِنْهُكَ الْعِضْلَ فَائِضَ الْجَزَعِ وَاضِعًا جَسَدِي فِي شَرْفَةِ الشَّنْقِ مُكْتَشِفًا أَنَّنِي لَمْ أَذْهَبْ طُولَ هَذَا اللَّيْلِ أَبْعَدَ مِنْ حَيَاةٍ مَلِيئَةٍ بِاللُّبُوبَاتِ"، إلى شخصية إيجابية متفائلة وشجاعة، ورافضة للظلم ومتمردة عليه: "وَلَيْسَ لِلْيَاسِ أَنْ يُدْرِكَ أَدَوَاتِي... تَقَدَّمْتُ كَتِيبَةَ الْفَرَسَانِ كِي أَفُوزَ بِوَرْدَةِ الْمَلِيكَةِ، وَبِنَاتُ آوَى وَصِيفَاتُ يُطْلَقْنَ مَرَايَهُنَّ وَرَائِي، فِيمَا كُنْتُ أَقْتَحِمُ الْحِصَارَ مُدْجَجًا بِمَشَاعِرِ الْقَتْلِ".

وعلى مستوى جهات التحيين: معرفة الفعل، والقدرة على الفعل، يمكن القول إنّ الذات 1 (المتهم) تتوصل إلى تحقيق معرفة تتمثل في إنها تعيش حالة من عدم التوازن بسبب الإحباط وبقيائها منفصلة عن الموضوع المرغوب فيه (العدل/ التكريم والمكانة اللائقة): "شَخْصٌ مِثْلِي، اسْتَفْرَدْتُ بِهِ الْكُتُبَ وَشَغِفَ بِهِ الْهَذْيَانُ، لَا يَنْجُو مِنْ خَدِيعَةِ الْبُهْوِ الرَّأخِرِ بِاللَّيْلِ. طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ مِنْذُ الْكِتَابِ الْأَوَّلِ مِنْذُ أَرْوَقَةِ الْمَكْتَبَاتِ الْمَعْتَمَةِ مِنْذُ الْغُرْفِ الْمُوصَدَةِ (...) مِنْذُ غِيظِ الْهَذْيَانِ مِنْذُ الْوَحِيدِ وَخِذِهِ مِنْذُ أَنْ هَذَيْتُ وَانْتَهَيْتُ مِنْذُ نَالْنِي الْهَوَى وَنَلْتُ مَا بَغَيْتُ".

ويمكننا القول إنّ الذات 1 (المتهم) تمتلك القدرة على الفعل من خلال التمرد والثبات والأمل: "كُنْتُ أَرْفَعُ قَدَمِي مِنْ شَرِكٍ وَأَضْعُهُمَا فِي فَخٍّ وَأُنْقَلُ وَأُنْدَاخُ وَأَتَبَادَلُ وَأَتَحَوَّلُ وَأَحْتَالُ وَأَنْجُو وَأُمُوتُ... وَينَالُ مَنِي فَأَهْذِي وَأَهْذِي وَينَالُ مَنِي أَهْذِي وَينَالُ مَنِي".

أما على مستوى جهات الإضمار: إرادة الفعل ووجوب الفعل، فنلاحظ أنّ الذات 1 (المتهم) تنطلق مدركة أنها "تريد" الاتصال بالموضوع المرغوب فيه (العدل/ التكريم والمكانة اللائقة). كما تدرك أنه "يجب" عليها أن تستمر في ثباتها وتمردتها على الظلم الواقع عليها.

ولقد نستطيع القول، أخيرًا، وعلى مستوى الأداء الفعلي، إنّ أداء الذات 1 (المتهم) أداءً مكتمل، حيث تتصل بالموضوع المرغوب فيه (العدل/ التكريم والمكانة اللائقة) فعليًا: "الآن فقط تَفْتَحُونَ فِي وَجْهِ الْكُتُبِ وَتَنْدَفِعُونَ نَحْوِي... الآنَ تَأْتُونَ لَتَبْذُلُوا مَرَاتِكُمْ. الآنَ تَدْرِكُونَ آثَارَ دَمِي وَتُطْلِقُونَ عَلَى جِثْمَانِي نَشِيدَ الْمَذَلَّةِ. الآنَ، تُسَمُّونَ لِكُلِّ صَارِيَةٍ مَرْفَأً، وَتُرْشِحُونَ أَحْلَامِي لِحَشْرَاتِكُمُ النَّحَاسِيَّةِ".

وإن كان هذا الاتصال اتصالاً مرفوضاً من قبل الذات 1 (المتهم)؛ كونه اتصالاً متأخراً ومزيفاً، ويشوبه شكٌ بالغدر والمكر: "الآن... مرثاةً ماثلةً، فيما تتكدسون في براءة الثعالب وصلافة الضباع... أعترلكم، مثل رعية تفقد مليكها دون ندم".

• الكتابة بوصفها تهمة وجريمة:

يندرج نصّ "منذ بنات آوى" تحت إطار النصوص "الكافكوية"، حيث تتمحور ثيماته وتنمّ أجواؤه عن تشابه ونقاط مع ثيمات وكتابات الروائي فرانز كافكا وأجوائها. وهو ما يتضح جلياً بواسطة مؤشرات عديدة في هذا النصّ.

ولعلّ من أهم هذه المؤشرات هو ارتكاز النصّ على ثيمة المحاكمة والمحاكمة، كما اتضح سابقاً، وهي الثيمة الأساسية في نصّ "المحاكمة"، أحد أهم نصوص فرانز كافكا.

وبحسب ديتلف كرم (Detlef Kremer)، إنّ على المرء إذا ما أراد خوض المنجز الكتابي لكافكا، أن يكون مقتنعاً بأن هذا المبدع "إنما يقصد الكتابة وعملية الكتابة، عندما يروي عن نفسه وعن العالم"⁽¹⁾. وكذلك الأمر بالنسبة إلى نصّ "المحاكمة" بصورة أكثر تحديداً، فإنّ "معنى ولا معنى المحاكمة الجنائية التي تُروى، يكشفان دائماً أيضاً عن حالة عملية الكتابة"⁽²⁾.

وبناءً على هذا التصوّر، يمكن القول إنّ نصّ "منذ بنات آوى" يشارك نصّ "المحاكمة" في تقديم هذه الرؤية الشمولية المتعلقة بالإبداع والكتابة.

يشترك النصّان أيضاً في تقديم صورة فريدة تتعلق بالعذابات والمعاناة التي يتجرّعها كلّ من يخوض غمار الكتابة بوصفها إبداعاً.

وإذا كان التعذيب في نصّ "المحاكمة"، بحسب ديتلف كرم، "لا يعني فقط تعذيب مُدانٍ ما على مستوى المتخيّل للحدث، وإنما يعني أيضاً العذاب الذاتي الشهواني للكاتب فرانز كافكا

(1) ديتلف كرم، عملية الكتابة، دراسة ضمن كتاب: فرانز كافكا، المحاكمة، ترجمة: إبراهيم وطفى، دار الحصاد، سوريا، الطبعة الثانية 2004م، ص393.

(2) نفسه، ص394.

وهو يجلس إلى طاولة الكتابة⁽¹⁾، فإنّ نصّ "منذ بنات آوى" يحمل على عاتقه أيضًا كشف عذابات أحد هؤلاء المتهمين ومعاناته، وما يعترّيه من هموم وآلام.

ولعلّنا نستطيع القول إنّ نصّ "منذ بنات آوى" إذ ينقل معاناة المتهم وآلامه ينقلها بوساطة محاكمة حجاجيّة تجري وفق نمط خاص، تُقدّم فيها الكتابة بوصفها تهمة وجريمة، والمخاطب الخاص بوصفه متهمًا، والمتلقي العام بوصفه حكمًا، والاعتراف بالتمرد بوصفه دليل براءة ووسيلة لردّ الاعتبار إلى ذلك المتهم.

وإذا كانت الشخصية الأساسيّة في نصّ "المحاكمة" لكافكا تُجرّ إلى المحكمة لتُحاكم في قضية مجهولة في الظاهر، وتبقى تدافع عن نفسها محاولةً إثبات براءتها في مواجهة اتهامات غير معروفة. فإنّ المتهم في نصّ "منذ بنات آوى" يُحاكم في قضية محدّدة وبتهمة معروفة منذ البداية، ألا وهي تهمة الكتابة، أو وفق تعبير النصّ "منذ الكتاب الأول".

(1) ديتلف كرم، عملية الكتابة، ص402.

المبحث الرابع: الذنب: من هوى التمرّد إلى الموضوع الأدبي:

• الذنب والحضور الأول:

يستعرض نصّ "منذ بنات آوى" ألم المتهم ومعاناته من خلال محاكمة حجاجيّة توثّق مطاردته وتشرّده: "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ مِنْذُ الْكِتَابِ الْأَوَّلِ مِنْذُ أَرْوَقَةِ الْمَكْتَبَاتِ الْمَعْتَمَةِ (...)
طَارَدَنِي الْخَالِقُ وَالْمَخْلُوقُ، حَتَّى وَصَلْتُ مِنْهُكَ الْعَصْلَ فَائِضَ الْجَزَعِ".

ولقد اتضح عند تناول عنوان النصّ (منذ بنات آوى) أنّه يضعنا إزاء قراءتين متداخلتين ومتكاملتين دلاليًا وتأويليًا:

- **القراءة الأولى:** تذهب إلى أنّ المطاردة في الجملة: "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ"، قد بدأت منذ أن ظهرت بنات آوى، بوصفها رمزًا للانتهازية وتحين الفرص، واستغلال ضعف الآخر عبر ادعاء النزاهة والعفة. فتكون قراءة العنوان كالاتي: أصبحت متهمًا ومطارّدًا منذ أن أحاطت بي الثلّة الانتهازية، فانخدعتُ بنزاهتها المصطنعة، ووقعتُ في شرك تغريبها واستغلالها.

- **القراءة الثانية:** تذهب إلى أنّ المطاردة في الجملة: "طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ"، قد بدأت منذ أن استفردتُ الكتبُ بالمتهم، وشغفته القراءة والكتابة حبًّا: "شَخْصٌ مِثْلِي، اسْتَفْرَدَتْ بِهِ الْكُتُبُ وَشَغِفَ بِهِ الْهَدْيَانُ، لَا يَنْجُو مِنْ خَدِيعَةِ الْبُهْوِ الرَّاحِرِ بِاللَّيْلِ. طَارَدَنِي حَرَسُ الْخَالِقِ مِنْذُ الْكِتَابِ الْأَوَّلِ مِنْذُ أَرْوَقَةِ الْمَكْتَبَاتِ الْمَعْتَمَةِ (...). مِنْذُ أَنْ هَدَيْتُ وَأَنْتَهَيْتُ مِنْذُ نَائِنِي الْهَوَى وَنِلْتُ مَا بَغَيْتُ". فتكون قراءة العنوان كالاتي: أصبحت متهمًا ومطارّدًا منذ أن سكنتُ أروقة المكتبات المعتمدة قارئًا، منذ أن تقمّصتُ كتابتي كافكا عبر نصّ "بنات آوى والعرب". ومنذ أن أطلقتُ أحلامي في كتابي الأول، وتمردتُ في "شطايا" و"قلب الحب" و"القيامة".

وانطلاقًا من هاتين القراءتين للعنوان وبالجمع بينهما، يمكن القول إنّ معاناة المتهم وآلامه قد بدأت منذ أن تعلّق بالقراءة وارتبط بالكتابة والنصّ، بوصفها فضاءاتٍ للحرية وتهديدًا لهيمنة وتسلب الآخر المضاد: "قِيلَ إِنِّي مَبْعُوثُ النَّيِّرَانِ لِجَنَّةِ الْجَسَدِ. يَخْتَلِطُ فِي كِبْدِي فَتَوَى الْهُجُومِ وَشَرِيعَةُ الْفَرَارِ. زَعْفَرَانُ تَائِهٌ فِي قَصْعَةِ الْحَبِّ. تَظَاهَرْتُ بِالذَّنْبِ، فَتَكَاسَرْتُ فِي جَسَدِي حَيَوَانَاتُ الْغَايَةِ".

إذن، وعند ذكر التهمة تحديداً، تحضر علامة الذنب حضورها الأول: "تظاهرت بالذنب فتكاسرت في جسدي حيوانات الغابة". ووفق التصور البيروني، تُعدّ علامة الذنب ممثلاً، ولكنه لن يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال مؤول يمنح لهذه العلامة صحتها في التمثيل.

ويمكن القول إنّ الموضوع الديناميكي في النصّ تمثيلٌ لكائن نصّي متهم (الشاعر). فمن خلال سيروية سيميائية، أحال الممثل/ الذنب على الموضوع/ المتهم (الشاعر)، عبر مؤولات جعلت هذه الإحالة ممكنة.

ومن الدلالات النسقية التي قامت بدور المؤولات، نجد دلالات الغربة والوحدة والعزلة والتمرد، بالإضافة إلى دلالة الضحية المخدوعة والمغرر بها، وهي دلالة لازمت المتهم غير مرة.

ويمكن القول إنّ الفاعل المستتر/ ضمير المتكلم للفعل "أستذنب" في الجملة: "أجرو وأخاف وأعوي وأستذنب"، بالإضافة إلى ضمير المتكلم في الجملة: "تظاهرت بالذنب"، قد قاما بدور المؤول النهائي في السيروية التأويلية. فالمتهم هو ذلك الكائن النصّي الخائف والجريء، والتمرد المتظاهر بالقوة والشجاعة:

"تقدّمتُ كتيبة الفرسان كي أفوزَ بوردِ المليكة، وبنات آوى وصيفات يُطلقنَ مَراياهنَّ ورائي، فيما كنتُ أقتحمُ الحصارَ مُدجّجاً بمشاعر القتلى".

وعندما نجح المتهم في هذا التظاهر، وبالح نصّه في إعلان التمرد، هاجمه الآخر المضاد بعنف وشراسة لما يمثله هذا التمرد من تهديد لهيئته وسلطته:

"طارَدني حرسُ الخالقِ منذُ الكتابِ الأوّلِ منذُ أروقةِ المكتباتِ المعتمّة منذُ الغُرفِ الموصّدة (...) منذُ الكرسيِّ والمائدة".

• الذنب والحضور الثاني:

وفي حضور آخر، ترتبط علامة الذنب ببنات آوى، بوصفها وصيفاتٍ تطارد ذلك الذي يحاول اقتحام الحصار: "بنات آوى وصيفات يُطلقنَ مَراياهنَّ ورائي، فيما كنتُ أقتحمُ الحصارَ مُدجّجاً بمشاعر القتلى".

تسيطر هذه الوصيفات على أحلام هذا المتهم المتمرد وتزيّن كوابيسه غوايةً واستذاباً: "وَالْوَصِيفَاتُ يَأْوِينَ إِلَى مَخْدَعِي غَدَاةَ كُلِّ نَصٍّ. أَثِيرَاتُ فِي الْأَحْلَامِ تَتَزَخَّرُ بِهِنَّ الْكَوَابِيسُ. فَطِنْتُ لِعِوَايَتِهِنَّ، فَمَنْ يَجْرُؤُ عَلَى تَفَادِي شَهْوَةِ الْمُسْتَذْنَبَاتِ".

إذن، وعند ذكر سمات "بنات آوى"، تحضر علامة الذئب حضورها الثاني: "فَمَنْ يَجْرُؤُ عَلَى تَفَادِي شَهْوَةِ الْمُسْتَذْنَبَاتِ". ولن تستطيع علامة الذئب الثانية، بوصفها ممثلاً ثانياً، الإحالة على الموضوع إلا من خلال مؤول يمنح لهذه العلامة الثانية صحتها في التمثيل.

ويمكن القول إنّ الموضوع الديناميكي في النصّ تمثيلاً للقوائد والكتابات. فمن خلال سيرورة سيميائية ثانية، أحال الممثل/ الذئب على الموضوع/ الكتابات، عبر مؤولات جعلت هذه الإحالة أمراً ممكناً. ويمكن اكتشاف هذه المؤولات بوساطة الدلالات التي تفيض بها سمات "بنات آوى" على امتداد النصّ:

- "بنات آوى الجميلات، يجلسن في خديعة البهو، يؤوين الهارب والمشرّد والغريب".
- "فبنات آوى ضالّة المفؤودين وجنة الوحيد".
- "بنات آوى المتماريات، يتقمصن العفة ويظهرن سكينه يفرغ لها القلب، لكي يحسن المارة التدله بهنّ. بينهنّ وبين الحيوان شبهة الدواجن وشبهة البذخ".
- "بنات آوى بهيات جميلات الطلعة، يدخلن عليّ ويأوين عندي ويفرغنني ويفطرن قلبي مخدوعاً بهنّ منقبات بفرور الذهب، فأظنّ أنهنّ قناديل السهرة".

إنّ من سمات "بنات آوى" أنها جميلة بهية الطلعة، خداعة غرور، تؤوي الغريب والمشرّد فتكون له كهفاً وجنة. تتقمص العفة وتدعي النزاهة ليتعلّق المارّ الوحيد بطهارتها المصطنعة، فتطر قلبه بخداعها وزيقها. وإنّ من سماتها أيضاً أنها وصيفات تطارد ذلك الذي يحاول اقتحام الحصار: "بنات آوى وصيفات يطلعن مراهنّ ورأي، فيما كنت أقترح الحصار مدججاً بمشاعر القتلى". تسيطر هذه الوصيفات على أحلام هذا المتمرد وتزيّن كوابيسه غوايةً واستذاباً: "وَالْوَصِيفَاتُ يَأْوِينَ إِلَى مَخْدَعِي غَدَاةَ كُلِّ نَصٍّ. أَثِيرَاتُ فِي الْأَحْلَامِ تَتَزَخَّرُ بِهِنَّ الْكَوَابِيسُ. فَطِنْتُ لِعِوَايَتِهِنَّ، فَمَنْ يَجْرُؤُ عَلَى تَفَادِي شَهْوَةِ الْمُسْتَذْنَبَاتِ". كما يمكن القول إنّ الجملة: "وُثِرِشْحُونُ أَحْلَامِي لِحَشَرَاتِكُمُ النَّحَاسِيَّةِ" قامت بدور المؤول النهائي في السيرورة التأويلية الثانية. فبنات آوى هي الوصيفات المستذنبات، هي أحلام المتهم والمرشحة لنيل دروع التكريم "الحشرات النحاسية"، هي القوائد والكتابات.

• الذئب" والحضور الثالث:

أما في الحضور الثالث، فترتبط علامة الذئب بتلك "الملكية"، التي يقاتل الفارس سعيًا إلى الفوز بوردتها وانتخابها: "تقدّمتُ كتيبةَ الفرسانِ كي أفوزَ بوردةَ الملكية، وبناتُ آوى وصيفاتُ يُطلقنَ مَراياهُنَّ ورائي، فيما كنتُ أقتحمُ الحِصارَ مُدجّجًا بمِشاعِرِ القَتلى، تنتخبُنِي سَفِيرَةُ الذئابِ وتمنحُ المعدنَ شهوةَ الطَّقِ والقَذيفة".

إذن، وعند ذكر الملكية، تحضر علامة الذئب حضورها الثالث: "تنتخبُنِي سَفِيرَةُ الذئاب". ومن خلال سيرورة سيميائية ثالثة، يمكن القول إنّ علامة الذئب بوصفها ممثلاً ثالثاً، تحيل على الموضوع/ الكتابة. وذلك عبر مؤولات جعلت هذه الإحالة ممكنةً أيضاً. ومن الدلالات النسقية التي قامت بدور المؤولات، نجد دلالات الانتخاب والملكية، وهي دلالة لازمت الكتابة عدّة مرات في هذه التجربة الإبداعية. كما يمكن القول إنّ الجملة: "بناتُ آوى، وصيفاتُ ذئبةِ الملوك" قد قامت بدور المؤول النهائي في هذه السيرورة التأويلية؛ ذلك لأنّ بنات آوى/ القصائد هي وصيفات ذئبة الملوك/ الكتابة.

وبناءً على ذلك كلّه، يمكن القول، أخيراً، إنّ علامة الذئب في نصّ "بنات آوى" تسير في تمثيلها وفق ثلاثة مسارات:

- 1- الأول: تكون فيه علامة الذئب مفضيةً إلى كائنٍ نصّي متهم (الشاعر/ المُبدع).
- 2- الثاني: تكون فيه علامة الذئب مفضيةً إلى المنجز الكتابي من قصائد وكتابات.
- 3- الثالث: تكون فيه علامة الذئب مفضيةً إلى عملية الكتابة ذاتها.

ومن هنا، يتضح إنّ علامة الذئب، وبناءً على هذه المسارات الثلاثة، قد خلقت لذاتها تكاملاً دلاليّاً بوساطة حضورٍ متعدّد وتمثيلاتٍ مختلفة في نصّ واحد. إنّ الذات المنتجة للخطاب حين أرادت أن تبني لها هرميّة متعاليةً مقابل الآخر، كائنًا كان أو موضوعًا، استحضرت الصورة الذهنية للذئب ثم أعادت صياغتها من جديد، مبتكرةً تمثيلاتٍ متعاليةً متنوّعة ومتعدّدة، تتكامل فيما بينها دلاليّاً، ويكمل كلّ تمثيل منها التمثيل الآخر لبناء الصورة النهائية المتعالية للذات المنتجة للخطاب.

الخاتمة

ويبقى أن نقول في خاتمة هذا التطواف ما يلي:

يمثل الذئب في تجربة قاسم حدّاد الشعريّة علامة مركزيّة، تؤسّس لها حقلاً دلاليّاً خاصّاً بابتكار وتقرّد، وتتحرك دلاليّاً ضمن سيروية تكاملية (سيميويزيس).

سعت هذه الدراسة إلى قراءة تمثيلات الذئب وكشف دلالاتها منهجيّاً، متوسّلةً بالمنهج السيميائي وإجراءاته التحليلية في سيميائيات الأهواء عند غريماس وفونتاني لدراسة البرامج السردية والثنائيات الضدية، بالإضافة إلى الإفادة من السيميائيات الثقافية عند جماعة تارتو موسكو؛ وذلك لتأويل الأهواء سيميائياً وكشف تمثيلات الذئب المختلفة.

وقد توزّعت الدراسة على فصولٍ أربعةٍ تسبقها مقدمةٌ حول الذئب بوصفه علامةً مركزيّةً أولاً، وسيرويةً دلاليةً (سيميويزيس) ثانياً، وبوصفه أخيراً تمثيلاً لصورة ذهنية ذات دلالةٍ مغلقةٍ ودلالةٍ مفتوحةٍ سيؤدي المتخيل بوصفه ذاكرةً جمعيّةً وخزاناً رمزيّاً، دوراً بارزاً في إعادة صياغة وتشكيل هذه الصورة.

وأما الفصلُ الأوّل فقد كان بعنوان: الذئب: بين تشكّل الموضوع الأدبيّ وتشكّل الأهواء، وينقسم إلى ثلاثة مباحث، الأول منها كان لدراسة الذئب بوصفه سيرويةً دلاليةً تتضمّن ثلاثة أنواعٍ من المؤولات المباشرة والديناميكية والنهائية. كما سعى الباحث إلى بيان العلاقة بين هوى الوحدة وموضوع المعرفة الإنسانية وتطوّر البناء الإستمولوجي من جهة، ودور هذا الهوى في تشكّل هوى اللامنتمي الذي تسعى الذات من خلاله إلى تجسيد صورة متعالية لها من جهة أخرى. وفي المبحث الثاني كانت الاستعانة بنظرية التلقّي وذلك لبيان التقاطع بين النظام الدلاليّ لهوى الإغراء مع النظام الدلاليّ لعملية الإبداع والكتابة، ودور هذا التقاطع في إعادة تمثيل علامة الذئب وتشفيرها تشفيراً فنياً يستند على ثقافة مجتمعية مفادها سحر الإغراء والمتعة العاجلة. أما المبحث الأخير فقد كان للحديث عن أفق انتظار القارئ وملء نقطة البياض التي يتركها المبدع للقارئ النموذجي حتّى يقوم بملئها، وذلك بالاستعانة بمفهوم المدار وأدواته الإجرائية كالمناص والميتانص الذي يتكشف من خلاله هوى السلطة التي تمارسها الكتابة عبر خطابها السلطويّ بتقنياته المختلفة وصولاً إلى سلطة المعرفة، بحسب تعبير فوكو.

أما الفصل الثاني فقد كان تحت عنوان: الذئب والحرية: بين الحدث الأسلوبي و"التحوّل" الصوفي: وقد رصد الباحث في المبحث الأول أبرز الظواهر الأسلوبية في النصّ؛ وذلك لبيان دورها في صياغة القلب النصي وتشكّل الانزياح الجماليّ فيه. ثم تناول الباحث التظاهرات

المعجمية والدلالية للأهواء الصوفية الواردة في النص بدءًا بالحب والاحتياج، وانتهاءً بالمشاهدة والتحول. كما سعى الباحث إلى بيان دور المربع السيميائي والثنائيات الضدية في تأويل الحكاية السردية وكشف المعنى في الخطاب، بالإضافة إلى دور هذه الثنائيات الضدية في تشكيل التمثيلات الذهنية للذنب في إطار هوى الحرية، وهي آخر مقامات العارف الصوفي.

وفي الفصل الثالث الموسوم بعنوان: الذنب: بين صورته وهوى الأمومة: تناول الباحث في المبحث الأول قضيتي الشعرية والغواية المرتبطة بالشعر بوصفهما فضاءين جديدين يكشفان عن وعي جديد بتمثيلات الذنب. أما في المبحث الثاني فقد عمل الباحث على بيان دور ظاهرة التناص في تشكّل الصورة الذهنية للذنب وذلك من خلال استثمار التناص القرآني تحديدًا. وقد تطرّق الباحث في هذا المبحث إلى ضرورة اعتماد الأهواء كبُعد جديد لظاهرة التناص المتمثلة في ثنائية الشكل والمضمون. مع بيان دور هذا البُعد الجديد في إعادة صياغة تمثيلات الذنب. وكل ذلك في سياقٍ يستضيف هوى الأمومة.

أما الفصل الرابع فقد كان بعنوان: الذنب: من فضاء الحجاج إلى هوى التمرد: وقد تناول الباحث فيه علاقة الشعر بالسرد وبالحجاج من جهة، وعلاقة الأهواء بتقنيات الحجاج من جهة أخرى. كما تناول الباحث السّم الحجاجي وأهميته في تحديد درجة قوة الحجج وإمكاناتها الإقناعية. وفي المبحث الثالث سعى الباحث إلى بيان العلاقة بين الحجاج وسيمياء الأهواء. كما تطرّق الباحث إلى دور الثنائيات الضدية في تشكيل المعنى العام في الخطاب الحجاجي، ودور هوى التمرد تحديدًا في تنامي الصورة الذهنية للذنب وتطور تمثيلاته من خلال المحاكمة الحجاجية التي يقوم عليها النص.

وفي الختام توصّلت الدراسة إلى عددٍ من النتائج، أهمها:

- 1- إنّ تجربة قاسم حدّاد خلقت خصوصية للذنب، بوصفه رمزًا يحمل دلالات ثقافية لخدمة مرجعيّات جديدة وهي الأهواء الإنسانية.
- 2- إنّ تأويل الدلالة الرمزية للذنب وإبراز تمثيلاتها في تجربة قاسم حدّاد الشعرية يكشف عن وعي جديد بخصوصية الموضوع الأدبي.
- 3- تنهض سيميائيات الأهواء بدور بارز في الكشف عن تطوّر الدلالات الرمزية للذنب في تجربة قاسم حدّاد والوعي بتمثيلاتها المختلفة، وذلك من خلال الكشف عن دور الأهواء وتدرّجها (الخطاطة الاستهوائية)، في بناء المعماريّة التمثيلية للذنب وتطوّر دلالاتها.

4- إنَّ دراسة الثنائيات الضدية والدلالات المتولدة عنها يكشف عن وعي جديد في مجال الأهواء الإنسانية.

5- إنَّ للمربع السيميائي أهمية كبيرة في الكشف عن الترابط بين الدلالات المتشابهة والمتناقضة للأهواء، ويمكن توظيف ذلك في تأويل الحكاية السردية وتمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد.

6- إنَّ البنى والأنساق الثقافية يمكن لها أن تتحكّم في الأهواء الإيجابية مثل: الحبّ والشوق والأمل والصبر والأمومة والحرية. بالإضافة إلى الأهواء السلبية مثل: الوحدة والخوف والاحتياج والتمرد والغضب والانتقام والعبودية.

7- إنَّ للبنى الثقافية دورًا كبيرًا في تشكّل انفعالات الذات والحكم عليها سلبيًا وإيجابيًا، كما أن لها دورًا كبيرًا في تطوّر تمثيلات الذنب في شعر قاسم حدّاد.

وإنّنا نزعم، أخيرًا، أنّ هذه الدراسة هي محاولة منهجية جادة لنظم عقد تمثيلات الذنب ودلالاتها في تجربة قاسم حدّاد، بعد أن تم نشرها في مختلف النصوص الشعرية، وفتح الباب لإعادة النظر في هذه العلامة وفق قراءات مفتوحة وتأويلات لا نهائية تقودها السيميائية بمختلف مفاهيمها وتوجهاتها، وذلك ضمن دائرة تكون فيها الثقافة ناهضة بدورها في تشكّل وتطوّر الدلالات.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر باللغة العربية:

- القرآن الكريم.

- 1- إبراهيم، عبدالله إبراهيم، المركزية الإسلامية، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2010م.
- 2- إبراهيم، عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية (إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات - منظور نقدي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1997م.
- 3- ابن الأثير، عزّ الدين بن الأثير، الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، لبنان، ج 1، الطبعة الأولى 1997م.
- 4- ابن عربي، محي الدين بن عربي، الحبّ والمحبة الإلهية، جمع وتأليف محمود الغراب، دار الفكر، سوريا، الطبعة الثانية 1992م.
- 5- ابن عربي، محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية في معرفة أسرار المالكية والملكية، دار صادر، لبنان، بلا تاريخ.
- 6- ابن كثير، إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة، السعودية، الطبعة الثانية 1999م.
- 7- ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى 2001م.
- 8- أبو زيد، نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة السابعة 2005م.
- 9- أدونيس، علي أحمد أدونيس، الثابت والمتحوّل، دار العودة، لبنان، الطبعة الأولى 1988م.
- 10- إسكندر، غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، الطبعة الأولى 2002م.
- 11- أسليم، محمد أسليم، ذاكرة الأدب (في الشعر والرواية والمسرح): الشعر والغواية، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى 1998م.
- 12- الأصبهاني، أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الثانية 1985م.

- 13- الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، لبنان، بلا تاريخ.
- 14- إيكو، أمبرتو إيكو، **السيمائية وفلسفة اللغة**، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى 2005م.
- 15- إيكو، أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة الأولى 1996م.
- 16- بارت، رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ترجمة ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثالثة 1993م.
- 17- البروسوي، إسماعيل حقي بن مصطفى البروسوي، **تفسير روح البيان**، دار الفكر، لبنان، بلا تاريخ.
- 18- البستاني، بشرى البستاني، **قراءات في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب العربي، لبنان، الطبعة الأولى 2002م.
- 19- البغدادي، أبو القاسم الجنيد بن محمد الجنيد البغدادي، **تاج العارفين الجديد البغدادي: الأعمال الكاملة**، دار الشروق، مصر، الطبعة الثانية 2005م.
- 20- بغورة، الزواوي بغورة، **الخطاب: بحث في بنيته وعلاقته عند ميشيل فوكو**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2015م.
- 21- بغورة، الزواوي بغورة، **مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م.
- 22- البغوي، الحسين بن مسعود البغوي، **تفسير البغوي (معالم التنزيل)**، دار طيبة، السعودية، الطبعة الأولى، 1989م.
- 23- بن عجيبة، أحمد بن عجيبة، **معراج التشوف إلى حقائق التصوف**، تحقيق عبدالمجيد خيالي، مركز التراث الثقافي، المغرب، 1224هـ.
- 24- بنغراد، سعيد بنغراد، **السيمائيات السردية، مدخل نظري**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى 2001م.
- 25- بنغراد، سعيد بنغراد، **السيمائيات والتأويل**، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى 2005م.

- 26- بنوهاشم، الحسين بنوهاشم، بلاغة الحجاج: الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد، لبنان، الطبعة الأولى 2014م.
- 27- بورديو، بيري بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، الطبعة الثالثة، 2007م.
- 28- بوعزيزي، محسن بوعزيزي، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، الطبعة الأولى 2010م.
- 29- تشاندلر، دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى 2008م.
- 30- الجرجاني، عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، بلا تاريخ.
- 31- الجزار، محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998م.
- 32- الجوزي، شمس الدين أبو عبدالله ابن القيم الجوزي، كتاب الروح (في الكلام على أرواح الأموات والأحياء)، تحقيق محمد إسكندر يلدا، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى 1982م.
- 33- الجويني، عبدالملك عبدالله الجويني، البرهان في أصول الفقه، تحقيق صلاح محمد عويضة، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى 1997م.
- 34- جينيت، جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، الطبعة الثانية 1996م.
- 35- حدّاد، قاسم حدّاد، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ج 2، الطبعة الأولى 2000م.
- 36- حسان، تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها، عالم الكتب، مصر، الطبعة الخامسة 2006م.
- 37- حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، سوريا، الطبعة الأولى 2007م.
- 38- الحسيني، محمد بن عبدالكريم الكسنزان الحسيني، موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان، دار آية، لبنان، الطبعة الأولى 2005م.

- 39- حليفي، شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، الطبعة الأولى 2004م.
- 40- الحنبلي، محمد بن أحمد بن سالم السفاريني الحنبلي، غذاء الألباب في شرح منظومة الآداب، تحقيق محمد عبدالعزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، لبنان، ج 1، الطبعة الأولى 1996م.
- 41- دلوز، جيل دلوز، المعرفة والسلطة (مدخل إلى قراءة فوكو)، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1987م.
- 42- الدهري، أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، المدارس، المغرب، الطبعة الأولى 2011م.
- 43- دو لودال، جيرار دو لودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى 2004م.
- 44- دوتش، هيلين دوتش، علم نفس المرأة (الأمومة)، ترجمة إسكندر جرجي معصب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 2008م.
- 45- الذمار، يحيى بن حمزة اليماني الذمار، تصفية القلوب من أدران الأوزار والذنوب، تحقيق حسن مقبولي الأهدل، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، الطبعة الثالثة 1995م.
- 46- روزنتال، فرانز روزنتال، مفهوم الحرية في الإسلام، ترجمة رضوان السيد ومعن زيادة، دار المدار الإسلامي، لبنان، الطبعة الأولى 2007م.
- 47- الرويلي، ميجان الرويلي- سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من تسعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة 2002م.
- 48- زيدان، يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، لبنان، الطبعة الثانية 1996م.
- 49- الزين، محمد شوقي الزين، جاك دريدا ما الآن، ماذا عن غدا؟، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى 2011م.

- 50- سليمان، فتح الله سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة الأولى 2004م.
- 51- الشهري، عبدالهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، لبنان، الطبعة الأولى 2004م.
- 52- صولة، عبدالله صولة، الحجاج في القرآن، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الثانية 2007م.
- 53- الضبع، محمود الضبع، أسئلة السرد الجديد (أبحاث مؤتمر أدباء مصر الدورة 23)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، الطبعة الأولى 2008م.
- 54- طلاس، مصطفى طلاس، الذئب في آداب الشعوب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، الطبعة الأولى 1997م.
- 55- الطوسي، أبو نصر عبدالله بن علي السراج الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق عبدالحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960م.
- 56- عبدالرحمن، طه عبدالرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية 2000م.
- 57- عبدالمطلب، محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة الشعرية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، الطبعة الأولى 1995م.
- 58- عبدالنور، ابن داود عبدالنور، المدخل الفلسفي للحداثة، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2009م.
- 59- العزاوي، أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، الطبعة الأولى 2010م.
- 60- العزاوي، أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، الطبعة الأولى 2006م.
- 61- عمرو، عايد عمرو، الذئب في الشعر والتراث العربي، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، الطبعة الأولى 2008م.
- 62- عياشي، منذر عياشي، العلاماتية (السيمولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى 2013م.

- 63- عياشي، منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، دار نينوى، سوريا، الطبعة الأولى 2015م.
- 64- عياشي، منذر عياشي، نظريات القراءة والتلقي، دار نينوى، سوريا، الطبعة الأولى 2016م.
- 65- عيسى، عبدالقادر عيسى، حقائق عن التصوف، دار المقطم، مصر، الطبعة الرابعة 2005م.
- 66- غادامير، هانز جورج غادامير، تجلّي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.
- 67- الغدامي، عبدالله الغدامي، الخطيئة والتفكير، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة السادسة 2006م.
- 68- الغدامي، عبدالله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 2005م.
- 69- الغرفي، حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى 2001م.
- 70- غريماس، جاك فونتاني، سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة سعيد بنغراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، الطبعة الأولى 2010م.
- 71- غرين، روبرت غرين، فن الإغواء، ترجمة منير سلمان، دار المنير للنشر والترجمة، سوريا، الطبعة الأولى 2010م.
- 72- الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، لبنان، الطبعة الأولى 2005م.
- 73- غني، قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، ترجمة صادق نشأت، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1970م.
- 74- غير، تيد روبرت غير، لماذا يتمرد البشر، ترجمة ونشر: مركز الخليج للأبحاث، الإمارات، الطبعة الأولى 2004م.
- 75- فلاح، حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2012م.

- 76- فوكو، ميشيل فوكو، **إرادة المعرفة**، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م.
- 77- فوكو، ميشيل فوكو، **المراقبة والمعاقبة (ولادة السجن)**، ترجمة: مطاع صفدي وعلي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، طبعة 1990م.
- 78- فوكو، ميشيل فوكو، **المراقبة والمعاقبة ولادة السجن**، ترجمة علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م.
- 79- فوكو، ميشيل فوكو، **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، طبعة 2007م.
- 80- القبانجي، أحمد القبانجي، **النفس في دائرة الفكر الإسلامي**، دار الكتاب الإسلامي، إيران، الطبعة الأولى 2001م.
- 81- القرطبي، محمد بن أحمد القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، دار الكتب المصرية، مصر، ج 9، الطبعة الثانية 1964م.
- 82- القشيري، عبدالكريم بن هوازن القشيري، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: عبدالحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، ج1، بلا تاريخ.
- 83- قطوس، بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، الأردن، الطبعة الأولى 2001م.
- 84- الكاشاني، عبدالرزاق الكاشاني، **لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام**، تصحيح وتعليق مجيد هادي زاده، مركز نشر ميراث، طهران، 1379هـ.
- 85- كاظم، نادر كاظم، **تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى 2004م.
- 86- كافكا، فرانز كافكا، **المحاكمة**، ترجمة إبراهيم وطفي، دار الحصاد، سوريا، الطبعة الثانية 2004م.
- 87- كرم، ديتلف كرم، **عملية الكتابة**، دراسة ضمن كتاب: فرانز كافكا، **المحاكمة**، ترجمة إبراهيم وطفي، دار الحصاد، سوريا، الطبعة الثانية 2004م.
- 88- الكرمي، حسن سعيد الكرمي، **الهادي إلى لغة العرب**، دار لبنان للطباعة والنشر، لبنان، الطبعة الأولى 1991م.

- 89- الكمشخناوي، ضياء الدين أحمد الكمشخناوي، **جامع الأصول في الأولياء ويليّه** متّمّمات كتاب جامع الأصول في الأولياء وأنواعهم، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلميّة، بيروت، بلا تاريخ.
- 90- كولن، ولسون كولن، **اللامنتمي**، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة 2004م.
- 91- كوهين، جان كوهين، **اللغة العليا - النظرية الشعريّة**، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1995م.
- 92- ماشيري، بيار ماشيري، **بمّ يفكر الأدب (تطبيقات في الفلسفة الأدبية)**، ترجمة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى 2009م.
- 93- الماكري، محمد الماكري، **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى 1991م.
- 94- المبخوت، شكري المبخوت، **إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلاليّة**، مركز النشر الجامعي، جامعة منوبة، كليّة الآداب والإنسانيات، تونس، الطبعة الأولى 2006م.
- 95- المبخوت، شكري المبخوت، **نظرية الحجاج في اللغة**، ضمن كتاب: **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم**، إنجاز فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف حمّادي صمّود، كليّة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، جامعة منوبة، تونس، بدون تاريخ.
- 96- المرزوقي سمير، شاكر جميل، **مدخل إلى نظرية القصة القصيرة**، مشروع النشر المشترك، دار الشئون الثقافيّة، الدار التونسية للنشر، 1986م.
- 97- مسكين، حسن مسكين، **اللغة والفكر (دراسات نقدية)**، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، الطبعة الأولى 2014م.
- 98- مصطفى، بدر الدين مصطفى، **دروب ما بعد الحداثة**، مؤسسة هنداي، القاهرة، 2018م.
- 99- مفتاح، محمد مفتاح، **ديناميّة النصّ (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة الثانية 1990م.

- 100- مومن، أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثانية 2005م.
- 101- الناجح، عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين، تونس، الطبعة الأولى 2011م.
- 102- النراقي، محمد النراقي، جامع السعادات، انتشارات إسماعيليان، إيران، ج 1، الطبعة السابعة 2007م.
- 103- نصر حامد أبو زيد، سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، دار الياس العصرية، القاهرة، الطبعة الأولى 1986م.
- 104- النعيمي، أحمد إسماعيل النعيمي، مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار دجلة للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى 2012م.
- 105- الهاشمي، علوي الهاشمي، السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب)، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الإمارات، الطبعة الأولى 1993م.
- 106- الهاشمي، علوي الهاشمي، ما قالته النخلة للبحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، الطبعة الثانية 1994م.
- 107- هالين فيرناند- فيجن فرانك شوير- أوتان ميشيل، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، الطبعة الأولى 1998م.
- 108- واصل، عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دار تنوير، الجزائر، الطبعة الأولى 2013م.
- 109- الوظيفي، أحمد الوظيفي، الحجاج بالإيتوس في شعر النسيب: نونية ابن زيدون نموذجًا، ضمن كتاب: التحليل الحجاجي للخطاب، مجموعة باحثين، إشراف أحمد قادم وسعيد العوادي، كنوز المعرفة، الأردن، الطبعة الأولى 2016م.
- 110- الولي، محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، المغرب، الطبعة الأولى 2005م.
- 111- وليامسون، تيموثي وليامسون، المعرفة وحدودها، ترجمة رضا زيدان، دار معنى، السعودية، الطبعة الأولى 2023م.
- 112- يوسف، أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2005م.

113- يوسف، عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء (كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب)، دار الروافد الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى 2016م.

ثانيًا: المعاجم:

114- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، 2003م.

115- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، المجلد الثاني، الطبعة الأولى 1991م.

116- الأحمر، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر - لبنان، الطبعة الأولى 2010م.

117- صليبيا، جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 1982م.

118- عمر، أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى 2008م.

119- مجدي، وهبة مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية 1984م.

120- مسعود، جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة 1992م.

121- معجم السرديات، تأليف: مجموعة من الباحثين، إشراف: محمد القاضي، الدار الدولية للناشرين المستقلين، تونس، الطبعة الأولى 2010م.

122- المعجم الفلسفي، تأليف: مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983م.

123- ميتشل، دينكن ميتشل، معجم علم الاجتماع، ترجمة إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية 1981م.

ثالثاً: الدوريات والمجلات:

- 124- أبو هديوس، ياسرة محمد أبو هديوس، تقنين مقياس التمرد النفسي لدى المراهقين على البيئة الفلسطينية، مجلة العلوم التربوية والنفسية، جامعة الأقصى، قسم علم النفس، كلية التربية، فلسطين، المجلد 11، العدد 3، 2010م.
- 125- أحمد، محمود عصمت أحمد، تأثير سلوك التمرد النفسي على السلوك العدواني لدى طلاب المدارس الإعدادية الرياضية بصعيد مصر، المجلة العلمية، كلية التربية الرياضية، جامعة أسيوط، مصر، المجلد 32، العدد 1، 2016م.
- 126- امنيعم، خلدون امنيعم، في سيمياء الثقافة، مجلة أفكار، الأردن، العدد 344، سبتمبر 2017م.
- 127- جناحي، عبدالله جناحي، فردانية الشعر وحرية اللامنتمي، صحيفة الأيام الثقافية، البحرين، العدد 2148، السبت 21 يناير 1995م، الرابط: <http://www.qhaddad.com/ar/experience/artical-19.asp>. بتاريخ: 3-1-2025.
- 128- حافظ، سلام هاشم حافظ، أبهر ناصر حسين الخزاعي، التمرد النفسي لدى طلبة الجامعة، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، مجلد 14، العدد 3-4، 2014م.
- 129- حسن، عبدالكريم حسن، سقيا لقبر قاسم، مجلة المعرفة، العدد 419، أغسطس 1998م.
- 130- حسني، المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، المجلد 10، الجزء 34، 1999م.
- 131- حلبجة، هيبب بافي حلبجة، نقض السيميولوجيا لدى رولاند بارت، صحيفة الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد 4652، أبريل 2014م، الرابط: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=444505>. بتاريخ: 13-1-2025.
- 132- حمداوي، جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، العدد 3، 1997م.

- 133- الخوالدة، سناء ناصر الخوالدة، فاعلية برنامج إرشاد جمعي معرفي سلوكي في خفض الغضب وتحسين التكيف النفسي لدى طلاب كلية الحقوق في جامعة فيلادلفيا، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب، دراسات: العلوم التربوية، الأردن، مجلد 44، العدد 4، الملحق الأول، 2017م.
- 134- ديكرو، أوزوالد ديكرو، فلسفة اللغة، ترجمة جواد الرامي، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، المغرب، العدد 93، مايو 2001م، الرابط: http://www.aljabriabed.net/n39_13rami.htm. بتاريخ: 2023-7-22.
- 135- رواينية، الطاهر رواينية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، أعمال ملتقى السيميائ والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، 1995م.
- 136- الزميت، بلقاسم الزميت، المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامة، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، المغرب، العدد 57، مارس 2004م، الرابط: http://www.aljabriabed.net/n57_04azmit.htm. بتاريخ: 2023-7-13.
- 137- سالم، عواد محمود عواد سالم، الحرية عند الصوفية (دراسة تحليلية)، مجلة كلية أصول الدين والدعوة الإسلامية بالمنوفية، جامعة الأزهر، القاهرة، العدد 40.
- 138- سلطاني، عبدالقادر سلطاني، محمد حفيان، الحرية الصوفية ووظيفتها من خلال قراءة الفكر الماركسي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي كافي تندوف، الجزائر، المجلد 5، العدد 1، 2021م.
- 139- سيد أحمد، عبدالحكيم خليل سيد أحمد، الحرية في المفهوم الصوفي بين الممارسة والمعتقد، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، المجلد 7، العدد 28، 2018م.
- 140- طريبق، أحمد طريبق، فوكو ومفهوم السلطة، مجلة الأزمنة الحديثة، الرابط، العدد 9، مارس 2015م.
- 141- عبيد، حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، ضمن العدد الخاص: الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، العدد 2، أكتوبر/ ديسمبر 2011م.

- 142- العنزي، يوسف بن سطاتم العنزي، الفروق في تحمل الإحباط في ضوء بعض المتغيرات الديموغرافية لدى الأحداث المقيمين في دور الملاحظة (دراسة مقارنة)، مجلة التربية، جامعة الأزهر، كلية التربية، مصر، العدد 162، ج2، 2015م.
- 143- غولدشليغر، آلان غولدشليغر، نحو سيمياء الخطاب السلطوي، ترجمة مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، العدد 5، أبريل 1987م.
- 144- قمبر، محمود قمبر، المعرفة عند الصوفية: مدخل نفسي، مجلة حولية الكلية، جامعة قطر، العدد 5، 1987م.
- 145- لوجيرن، ميشيل لوجيرن، الاستعارة والحجاج، ترجمة الطاهر وعزيز، مجلة المناظرة، المغرب، العدد 4، مايو 1991م.
- 146- لؤلؤة، عبدالواحد لؤلؤة، الحطيئة ولبيد في موازنة بوب ودرديدن: الهجاء بين تراثين، صحيفة القدس العربي، العدد 9348، 27 أكتوبر 2018م. الرابط: <https://pdf.alquds.co.uk/wp-content/uploads/2018/10/Alquds-2018-10-27.pdf> بتاريخ 2025-1-27م.
- 147- مقدسي، فايز مقدسي، العلم الصوفي واللغة الصوفية، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 165، نوفمبر 1975م.
- 148- المناعي أحمد، الهاشمي علوي، قراءة نقدية في قلب الحب للشاعر قاسم حداد، الرابط: <http://www.qhaddad.com/ar/experience/artical-16.asp> بتاريخ: 2024-6-23م.
- 149- نظمي، فارس كمال نظمي، صدق البناء لمفهوم الحرمان النسبي العراقي المدرك (دراسة ميدانية)، مجلة العلوم التربوية والنفسية، العدد 79، 2011م.
- 150- نظمي، فارس كمال نظمي، قياس الحرمان النسبي العراقي المدرك لدى العاطلين عن العمل في العراق، المجلة العربية للعلوم النفسية، العدد 41-42، 2014م.
- 151- هاشمي، غزلان هاشمي، التحيز الأيديولوجي في التمثيلات الخطابية الغربية، مركز أبحاث أسبار للدراسات والبحوث والإعلام، السعودية، ديسمبر 2011م، الرابط: https://abdenmourkhababa.blogspot.com/2011/12/blog-post_04.html بتاريخ: 2024-9-15م.

- 152- هانسن، يانس هانسن، **كافكا والعرب**، ترجمة وهيب معلوف، صحيفة الأخبار، العدد 1215، الإثنين 13 سبتمبر 2010م، الرابط: <https://www.alarab.co.uk/pdf/2010/09/27-09/p10.pdf> بتاريخ: 12-1-2025.
- 153- الولي، محمد الولي، **بلاغة الترتيب والسرد**، مجلة علامات، المغرب، العدد 6، 1996م، الرابط: <http://www.saidbengrad.net/al/n6/8.htm>
- 154- الولي، محمد الولي، **في خطابة أرسطو الباتوسية**، مجلة علامات، المغرب، العدد 26، أبريل 2006م.
- 155- الولي، محمد الولي، **مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان**، ضمن العدد الخاص: **الحجاج**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، العدد 2، أكتوبر/ديسمبر 2011م.

رابعًا: الموسوعات:

- 156- الموسوعة الحرة "ويكيبيديا"، الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B0%D8%A6%D8%A8_%D8%B1%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%8A بتاريخ: 13-9-2023.
- 157- الموسوعة العربية العالمية، تأليف: مجموعة من المؤلفين، مؤسسة أعمال الموسوعة، الرياض، الطبعة الثانية 1999م.
- 158- الموسوعة العربية، تأليف: مجموعة من المؤلفين، دمشق، المجلد 10، ص746، الرابط: <https://mail.arab-ency.com.sy/details/14227> بتاريخ: 18-12-2024.
- 159- الموسوعة الفقهية الكويتية، تأليف: مجموعة من المؤلفين، صادر عن وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، دار السلاسل، الكويت، الطبعة الثانية.
- 160- أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطبعة الثانية 2001م.

خامسًا: المصادر باللغة الأجنبية:

- 161- Baroque, A, **encycolopédia uneversailis**, volume2, Editeur, Paris, 1979, Ed, P.U.F (2).
- 162- Christopher M Masi, Hsi-Yuan Chen , Louise C Hawkley , John T Cacioppo, “**A Meta-Analysis of Interventions to Reduce Loneliness**”, <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3865701/>, 13-12-2024.
- 163- David A. K, Kentaro Fujita, Kate Sweeny, Megan L. R, Lee M. Cohen, “**Temptation**”, <https://doi.org/10.1002/9781119057840.ch126>, 12-8-2024.
- 164- Hinniette Bloc, j. fleny. S. Moscovici. M. Renschlin et autres, **grand dictionnaire de la psychologie**, Paris, 1991, Ed Larousse, p:91.
- 165- McGrath, Matthew, “**Epistemology**”, <https://philpapers.org>, 14-8-2024.
- 166- Orthodox Steve, **Temptation**, <http://orthodoxsteve.blogspot.com/search/label/Temptation>, 26-12-2-2024.
- 167- Webb, J.R, **Incorporating Spirituality into Psychology of temptation: Conceptualization, measurement, and clinical implications. Spirituality in Clinical Practice.** <https://psycnet.apa.org/record/2014-39792-007>, 24-12-2024.

Abstract

**Representations of the Wolf in Qasim Haddad's Poetry:
A Semiotic Approach**

The wolf in Qasim Haddad's poetic experience represents a central sign, which establishes its own semantic field through innovation and uniqueness, and moves semantically within an integrative process (semiosis).

Accordingly, this study seeks to read the representations of the wolf and reveal their connotations methodologically, using the semiotic approach and its analytical procedures in the semiotics of passions according to Greimas and Fontane to study narrative programs and antithetical binaries, in addition to benefiting from the cultural semiotics of the Tartu–Moscow group; in order to interpret passions semiotically and reveal the different representations of the wolf.

The study is divided into an introduction, four chapters, and a conclusion.

Introduction: In which I discussed the wolf as a central sign and a place of doubt and certainty in the text, and as a semantic process (semiosis), and as a closed and open meaning that the semiotics of passions and cultural semiotics will decipher.

Chapter One: The Wolf: Between the Formation of the Literary Subject and the Formation of Passions: In it, I talked about the relationship between the wolf and the practice of writing, and the role of the passion of solitude, the passion of temptation, and the passion of

authority as semiotic spaces in the formation of the mental image of the wolf.

Chapter Two: The Wolf and Freedom: Between the Stylistic Event and the Sufi “Transformation”: In which I discussed the lexical and semantic manifestations of Sufi passions, and the role of the semiotic square and the antithetical dualities in interpreting the narrative story and the mental representations of the wolf within the framework of the passion of freedom.

Chapter Three: The Wolf: Between His Image and the Passion of Motherhood: In it, I addressed the issue of poetics and seduction associated with poetry as a new space that reveals a new awareness of the representations of the wolf. In addition to the role of the phenomenon of intertextuality in the formation of the mental image of the wolf, all in a context that hosts the passion of motherhood.

Chapter Four: The Wolf: From the Space of Argumentation to the Passion of Rebellion: In it, I addressed the relationship between poetry, narration, and argumentation on the one hand, and the relationship between passions and argumentation techniques on the other hand. In addition to the role of the passion of rebellion in the growth of the mental image of the wolf and its representations through the argumentative trial.

In conclusion, I reached a number of results, the most important of which are:

1– Qasim Haddad's experience created a specificity for the wolf, as a symbol that carries cultural connotations to serve new references, which are human passions.

2– Interpreting the symbolic connotation of the wolf and highlighting its representations in Qasim Haddad's poetic experience reveals a new awareness of the specificity of the literary subject.

3– Semiotics of passions plays a prominent role in revealing the development of the symbolic connotations of the wolf in Qasim Haddad's experience and awareness of its various representations, by revealing the role of passions in the formation and development of their connotations.

4– Studying the opposing dualities and the connotations generated from them reveals a new awareness in the field of human passions.

5– The semiotic square has great importance in revealing the connection between the similar and contradictory connotations of passions, and this can be employed in interpreting the narrative story and the representations of the wolf in Qasim Haddad's poetry.

6– Cultural structures and patterns can control positive passions such as: love, longing, hope, patience, motherhood, and freedom. In addition to negative passions such as: loneliness, fear, power, temptation, need, rebellion, anger, revenge, and slavery.

7– Cultural structures play a major role in shaping the emotions of the self and judging them negatively and positively, and they also play a major role in the development of wolf representations in Qasim Haddad's poetry.

Keywords: wolf, representation, transcendent self, poetry, Qasim Haddad, semiotics of passions, semiotics of culture.

UNIVERSITY OF BAHRAIN

College of Arts



Department
Arabic and Islamic studies

Representations of the Wolf in Qasim Haddad's Poetry:

A Semiotic Approach

**Thesis to complete the requirements for obtaining a master's degree in
a master's program In the Arabic language its literature**

Researcher by

Mahmood Mohammad Ali Al, Bahrani

University ID: 20045481

Supervision

Prof. Dr. Abdulfattah Ahmed Youssef

Professor of Ancient Literature
and Modern Critical Studies,
University of Bahrain

Dr. Munther Ayyashi

Assistant Professor
of Linguistics,
University of Bahrain
(formerly)

Kingdom of Bahrain

May 2025