

عتبة العنوان واستراتيجية التصوير والتسريد

قراءة من منظور سيميائي

جمال حضري*

لم يعد النص في الدراسات المعاصرة بؤرة الاهتمام الوحيدة، فإن لم نقل بأنه تعرض لحرزحة كبيرة فإنه على الأقل ترك مكانا هاما لما أصبح يسمى بالنص الموازي أو المرفقات¹، ومنذ الجهود التطويرية المنهجية لجينات من خلال مؤلفه "العتبات" (Seuils) توالى الدراسات في هذا المضمار مما أضفى أهمية بالغة على ما يحيط بالنص إحاطة مباشرة (péritexte) أو ما يتعالق معه وإن بطريق غير مباشر (épitexte).

وضمن ما يحيط بالنص ويتعلق به مباشرة نجد أهم عنصر تكويني أي العنوان، سواء كان رئيسيا يتقدم النص كلية أو كان داخليا يتصدر الفصول والأقسام، ففي الحالتين أصبح العنوان عتبة في غاية الأهمية بالنسبة إلى تشكيل انسجام النص دلاليا ورسم مسارات نموه وطبيعة الأفق الذي يهيئه المتلقي لسبر أغواره. وقد تواطأت مقصدية تكوين النص ومقصدية قراءته على جعل العنوان شفرة ذات حمولة دلالية ووظائف جمالية وتداولية، فلا غرابة أن يكون العنوان هو عتبة العرض الأشد خطرا على

النص ذاته من حيث تلقيه وتقبله، فاعتمده الكاتب رسولا لنصه واعتمده القارئ مفتاحا لهدفه، فهو لا ينفك عن الإغراء والاستمالة والحض والإقناع والتكثيف والاختزال والكنائية والتلميح، وهي كلها تتداخل في تلك اللحظة الحاسمة والفارقة التي تلامس فيها القوى الإدراكية للقارئ جسد النص المكتوب حتى تتحرك كل هذه الخيوط لتؤدي أدوارها المختلفة.

ومع أن العنوان لا يطمح إلى الإغناء عن دخول النص فإنه لا يتأخر عن إبراز دوره الخطير ذلك، وهو ما سيتجلى لنا من خلال عنصرين يبرزان استفلال طاقة العنوان كعتبة تستدعي حتما ولوج النص لاستكمال

الذي استهله العنوان ولكتنا سنعرض أيضا لحالة أخرى يقصر فيها العنوان كعتبة عن أداء دوره بالصورة الفعالة من خلال إهماله لأهم خصائصه وهي كونه عتبة تستدعي ما بعدها وتحفز على استجماع أفق التلقي لا أن يتجه العنوان ذاته إلى إغناء المتلقي عن توظيف طاقة التجريد والتصور من خلال اصطدامه بعتبات تكفيه مؤونة ذلك، فمتى يكون العنوان عتبة تفتح النص ومتى يكون بابا يفلق ذاته عن النص فيفشل التلقي عند البدايات؟

في سبيل إيضاح ذلك جمعت الدراسة بين نصين سرديين، تناولت في أحدهما عتبة العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية وأثر هذه العنونة على الاستراتيجية التصويرية في النص عموما، بينما انكبت في العنصر الثاني على رسم ملامح العلاقة بين الكثافة الدلالية في العنوان الرئيسي وتجليات المسارات السردية المنمية لنواته.

1 - العنونة والتصوير بالتييمات

نلاحظ بداية ما ينطوي عليه هذا العنوان من تضاد، خاصة وأن المعالجة ضمن المسار السيميائي تلاحظ الفرق في المستوى بين التصوير والتييمات² أو الموضوعات، ولكن بطرح الموضوع وبسطه ستسفر البنية المتضادة لهذا العنوان عن طريقة خاصة بهذا النص السردى المدروس³ الذي ي دشّن مساره بتقنية مبتكرة قد تخدمه كما فعلت في أغلب فصول الرواية وقد تخون هدفه كما فعلت في فصول أخرى من الرواية ذاتها.

ذلك أن المسار السيميائي⁴ وهو من أخصب مسارات التحليل الكاشفة عن مراحل تبلور المعنى في العلامات وفي العلامات السردية خصوصا، يجعل من النص السردى طبقات يبنى بعضها فوق بعض، بناء يطلب بعضه بعضا، يبدأ في العمق بنية أساسية دنيا هي عبارة عن علاقة متضادة قابلة للاستثمار والتوالد ثم تزول إلى بناء أعلى تبرز فيه ملامح كائنات سردية قابلة للوصف والتمتع والتحرك ضمن الزمان والمكان، وهذا المستوى ذاته يزول إلى مستوى أعلى منه هو التييمات أو الموضوعات، حيث يمكن الإمساك ببنية سردية ذات كائنات روائية تتصارع وتتبادل المنافع والأضرار ولكنها لا تزال في طور تجريدي لم يظهر بعد وجوهه وملامحه الواقعية بل يتقنّع وراء المجردات والعموميات فلا يمكنه أن يسفر عن أسماء أو أماكن وأزمان وصور إلا بعد أن يدلف الكل إلى مستوى آخر أعلى هو مستوى التصوير حيث تنفتح العموميات وتتفاضل الكينونات فلا يجمعها اسم مجرد ولا عنوان عام بل يغدو الكل قطعة من الوجود المتخيل بكل ملابساته و"البسته" وتفصيله.

هنا نفهم لماذا تصدر هذه المقالة ذلك العنوان المتضاد الجامع بين التصوير والتييمات وحيث يغدو التيمي تصويريا عوض أن يكون التصويري لباسا للتيمي، بعبارة أوضح تبعد قليلا عن لغة السيميائيات نعني أن النص الروائي في رواية "المنبؤ" استثمار التصويري في مستوى أدنى وجعل التيمي هو رسالته التي يؤديها إلى مخاطبيه، هل في ذلك مخاطرة ما؟ هنا نكون قد ودعنا مجال الوصف إلى مجال النقد لنقول إن قلب المستويين قد يجعل الرواية تجريدية وهذا لا عيب فيه ولا غبار عليه، ولكن أن ينساق النص إلى بذل دمه كله في تلخيص الصور وتقديم الدروس والوصايا فهذا يؤدي به إلى الوغظية والرسالية بدل أن يبقى ضمن التصوير ويدع للمتلقى حرية استخلاص المستويات العميقة، لا أن يوفر السارد عليه هذا الجهد الضروري ويفوص به إلى الأعماق السردية فيستخلص له

وتقديم الدروس والوصايا فهذا يؤدي به إلى الوعظية والرسالية بدل أن يبقى ضمن التصوير ويدع للمتلقي حرية استخلاص المستويات العميقة، لا أن يوفر السارد عليه هذا الجهد الضروري ويفوص به إلى الأعماق السردية فيستخلص له التيمات ويعنون له الموضوعات ويجمع له المتفرق ويوحد عليه المشتت فلا يبقى له إلا دور مقارنة مدى الانطباق بين جهتي التصوير والتعميم والتجريد وهنا يكون السارد قد خسر جدلية العلاقة بينه وبين متلقيه المبنية على الإغراب والغموض والبحث والانتظار وخيباته، فما بالك إذا وصل السارد بكشف خطته وأبان عن مكنوناتها الأعمق والأدق بأن أعطاه جوهر الثائية التي ينبنى عليها النص السردى كله كأن يفضي إليه في لحظة من الصفاء الوجودي بكون هذه الحكاية ليست إلا صورة من صور الشقاء التي تطبع الكثيرين ممن يعيشون تحت وطأة التجاهل والأزدراء، فيجعل من نصه علامة مندرجة ضمن مقولة أعم هي صراع الظلم والعدل أو صراع الإنسانية والأنانية أو صراع الحضرة والهمجية فهنا نكون بإزاء النص وقد رمى بفلذات كبده أمام المتلقي وكشف مخبوءاته تماما فيستوي حينها وبعض الخطابات التي تتوسل الوضوح التام في إرسال الرسائل مثل الخطاب التوجيهي أو التعليمي وهما خطابان لا يلتقيان البتة مع الخطاب السردى المبنى أساسا على تعمية الطريق إلى أعماقه من خلال تشتيت القارئ في غياهب الصورة وأدغال التخيل والإيهام بالواقع وهل الواقع معطى لنا إلا في المشتت والمجزأ وإنما نحن الذين لا يمكننا إلا إدراجه ضمن المتصل.

العنونة التجريدية.. وهدر حقوق المتلقي..

ولست في سبيل إبراز هيمنة التجريد على التصوير في حاجة إلى الاستشهاد بمحتوى النص الذي يقبل منظورات تحليلية أخرى ستأتي فرص أخرى لتناوله من خلالها، بل سأكتفي بسرد العناوين الفصلية والعناوين الفرعية لتظهر لنا الرواية وهي تجتهد في إعطاء زبدتها بل "ما ينفع الناس" دون أن تترك للمتلقي أية فرصة للوصول بنفسه إلى هذه النتيجة من خلال عملية ذهنية هي لب القراءة والتلقي في الخطابات السردية الأدبية.

ولتبدأ بعنوان الرواية "المنبؤ": عنوان جذاب ولا شك ويجر الذهن إلى عملية تناص ثرية جداً مع عدة نصوص تناولت هذه الحالة الإنسانية الحزينة، من "البؤساء" إلى "المعذبون في الأرض" وغيرهما، وبالتالي فاختيار تيمة "النبذ" يوحي من البداية بأن النص سيطور بعداً إنسانياً عميقاً جداً سيفتني بصور القهر والإبعاد وصور الامتهان للإنسان من قبل أخيه الإنسان لا شيء إلا لموامل لا دخل لأحدهما في اختارهما، فتتولد مأساة لا حل لها وجدلية أبدية تطحن المصائر وتولد العذابات، وهذا بالفعل ما حدث في النص الروائي المدروس، إذ يستعرض السارد مسارات تتقاطع عند ما سماه تحت تيمة "المنبؤ".

من البداية نحن إزاء شخصيات بلا وجوه وبلا صفات وبلا أسماء وبلا زمان محدد أو مكان محدد بل هي كيانات وظروف مفتوحة عامة مثل مدينة ما أو عاصمة ما ودولة ما وشركة ما للنقل ووسط لمدينة ما، وشقيق يتحدث لا أسم له ولا سن ولا ملامح.. أي بلا وجود ملموس.

مع والده وبیت الشَّعر الذي كان يحب سماعه ويختتم الفصل بعبارة تبرر بكل منطقية و"موضوعية" بعده عن والده فيقول: "ذلك أنني في سعي متواصل وعمل متكرر لنموذج غاية تُسمى تحقيق الطموح"⁵:

عنوان الفصل الثاني هو "الجرح الأول" ولن يطول الاستغراب كثيرا أو يتركنا السارد المجتهد في تسريب الخبايا نحتار كثيرا فسرعان ما يريح أذهانتنا قبل بداية الفصل ذاته بشرح مسهب لمعنى "الجرح الأول" مشفقا علينا من سكرة الخيال فيقول: "أتذكّر كلماته عن الجرح الأول الذي تعرض له في حياته، سألته وأنا أضحك: ألا توجد لك أسرار؟ ألم تحب؟ إذن ما هو الجرح الأول في حياتك؟ كن صادقا معي..."⁶، ولابد مع هذا التقديم والبسط أن نتوقع تمام القصة في هذا الشأن فكون التجربة جرحا فهذا ينبئ عن المقدمات والنهايات والمآلات أي كونها تجربة حب لم تصل إلى غايتها لسبب من الأسباب، أما كان الأولى أن تظل التيمة مغيبة حتى نسير إليها من خلال العثرات والتجارب وننتقل إليها من نوافذ الأحداث والعواطف والأهات فترسم في مصورتنا الذهنية عناوين الخيبة ودماء الجرح العاطفي التازف قبل أن يصفعنا السارد بها منذ البدء فتأتي التفاصيل بعد ذلك باردة لا نستلذ لها طعما ولا نستعذب لها مذاقا؟

العنوان الفرعي للفصل الثاني هو: "الأب المعجوز يحكي"⁷ وهو يندرج تحت العنوان الأصلي للفصل أي "الجرح الأول"، ونلاحظ أن الصيغة عامة جدا "الأب" أي أب و"معجوز" أي عجوز و"يحكي" أي كلام، بمعنى أن السارد يسبح في مستوى من التجريد والعمومية لم يترك له منفذا إلى كسوة أدواته بأي صورة، وهذا ما يجعل النص يقرأ بأقل قدر من الصعوبة فنحن لن نذهب بعيدا خلف هذه المسميات لأنها تعطينا من المعلومات ما يكفينا مؤونة التأمل في إدراك معانيها العامة، أريد أن أقول أن عملية فهم المعاني تنتقل عادة من الدوال إلى المدلولات وكلما كانت العلاقة بين هذين العنصرين مباشرة كلما كانت الدلالة مباشرة وتعيينية وعلى عكس ذلك كلما كانت العلاقة بينهما غير مباشرة نحت نحو الإيحاء واحتجنا لفهما إلى نوع من التفكير تتطلبه مفاضلة واختيار بين معان عدة للوصول إلى المعنى الأنسب للسياق، فإذا قلنا مثلا:

أخذت قسطا من الراحة تحت شجرة

يكون المقصود هو المفهوم من سطح العبارة لأن العلاقة بين الألفاظ والمعاني علاقة تعيينية لا تحتل معاني أخرى إلا إذا دل السياق على أن الأمر يتعلق بكناية تستغرق الجملة كلها فإذا لم تدل القرائن على مثل هذا الانزياح ظلت العبارة في مستواها الدلالي التعييني، لكن الأمر على خلاف ذلك لو قلت مثلا:

أخذت أرشفا من ظلها الأمان ومن ساقها الناعمة السلام

فهنا أكون على أكثر من مستوى دلالي بين التعيين والإيحاء فأحتاج إلى روعة وجيئة لإيجاد التماسق والانسجام الذي يضمن المعنى الكلي أو الإقتصاد العام لمعنى العبارة في منظور الماديين.

هذا يعني أن الدلالة تنحو إلى التبيين والمباشرة كلما كانت المفردات مجردة وعامة لأن العام أكثر دورانا بين الناس وأسرع في إيصال غاياته وأهدافه، بينما التصويري الذي ينحو أكثر نحو الفردية والتصرف الذاتي يكون أكثر استعصاء على الالتقاط والإحاطة لأنه وليد الفرد المتصرف بأريحية كما يقول الجرجاني وأنى الإمساك

فهنا أكون على أكثر من مستوى دلالي بين التعمين والإيحاء فأحتاج إلى روعة وجيئة لإيجاد التناسق والانسجام الذي يضمن المعنى الكلي أو الاقتصاد العام لمعنى العبارة في منظور الماديين.

هذا يعني أن الدلالة تنحو إلى التعمين والمباشرة كلما كانت المفردات مجردة وعامة لأن العام أكثر دورانا بين الناس وأسرع في إيصال غاياته وأهدافه، بينما التصويري الذي ينحو أكثر نحو الفردية والتصرف الذاتي يكون أكثر استعصاء على الالتقاط والإحاطة لأنه وليد الفرد المتصرف بأريحية كما يقول الجرجاني وأنى الإمساك بالربغيات الفردية والتصرف الذاتي، ومن هذا نخلص إلى كون المجرد عام وإفهامي وتعييني وموحد وأن التصويري هو مناط الإيحاء والإغراب والتشيت، وللسارد بعد هذا أن يختار أين يكون بل يختار بالأحرى من يكون قارئه؟

هذا الاستطراد أردت به وضع الأرضية التي أريد من خلالها أن يفهم موقع العناوين خاصة الداخلية منها والفرعية بصورة أخص على مستوى الدلالة، فكونها عناوين لا يشفع لها أن تكون مباشرة وتعيينية وتدع المتلقي بلا موقع ولا موقف ولا وظيفة، وإذا كان من عادة العنوان أن تكون بطبيعتها عامة وتعيينية وتجريدية فإن هذه الصيغة تقتطعها تماما في النص السردي الأدبي بل إنها تذهب به بعيدا عن وظيفته المعتادة تلك إلى منح انزياحية تصويرية تزيد من قرب النص من المشهدية والتخييل والإيهام بالمرجعية والواقعية، والإيهام بالمرجعية ليس ابتعادا عن الواقع ولكنه إغراق في التصوير فكاننا بصدد قطع متجاوزة من الحياة الصاخبة المتقلبة المستعصية على الإمساك والضبط، فإذا كان الأمر كذلك نجح النص في الضن (وليس الظن) بخباياه وأفلح السارد في التعمية على مصادره ومعلوماته واستلذ المتلقي في تتبع الخيوط الهاربة والدلالات المحتجبة والمسارات المتقنعة، أما الإسفار فلا يغري، فليت شعري كيف يستحب الإسفار ولا يستطاب الحجاب؟

ولعل عدوى التجريد في العنوان أن تكون معزولة ويحفظ المتن لنفسه صفة التصوير والإيهام والتغريب، وهيئات، فإن السارد قد غلبته نزعة الوضوح والتقرير والتعيين وكأنه بصدد متلقين لن يفهموه فاجتهد أيما اجتهد في تذليل كل صعب وكؤود ليفهموه فتجاوز العناوين إلى جسم النص ذاته فخرقه بالوصايا والتعليقات التي تنتزعه عنوة من فضاء الفنية والجمال إلى فضاء التعليم والوعظ ومنذ البدء نجد السارد المهوم بتسديد رمياته التعبيرية يقول: "لقد ضربتنا المحسوبيات في الصميم. وأصبحت تقود علاقاتنا الاجتماعية. وأصبح الانتفاع والاستغلال شهادة نجاحك في محيطك. ولم تعد أشكال الوساطة والمنافع المتبادلة تثير الاستغراب.. بل إنها بداية الأبجدية السهلة في صميم الأنانية التي أصبحت في أذهاننا شكلا جميلا من أشكال الحياة المعاصرة"⁸، لو لم أعجل بالقول إنها من رواية لما استغرب أن تدرج مثلا في مقال صحفي يتحدث عن مساوئ الإدارة في بلد نام، فإذا كان هذا جزءا من الواقعية الروائية فهلا كانت ضمن حركة حوارية تنتزع عنها التقرير وتبرر ورودها ضمن نقمة شخصيات حية تواجه مصاعب الحياة وتعب عنها بقدر مقبول من الحركة والدينامية؟

هيمنة السرد.. لعبة الإدراج.. وغمط الحوار مدا..

التقنية السردية في "المنبؤ" حديثة وفيها قدر من الجدة، أراد السارد فيها التلاعب بخيط السرد، فأبدله من يد إلى يد أقصد من شخصية إلى أخرى عبر عملية استرجاع زمني تبعد أحيانا وتقترب أخرى، فقد أسند الولد مهمة السرد منذ بداية الرواية إلى والده وذلك بصريح العبارة لما قال: "تريد أن تسمع قصتي أيها الصغير.. حسنا سأرويها لك. ومن هناك بدأ قائلا: 9"، وطبعاً لعبة الإدراج مهمة هنا في نسج النص السردى، ولكن لكي يثمر الإدراج شعرية يجب ألا يكون مكشوفاً كما رأينا، بل يتسرب بين المنافذ حتى يضيع أو يكاد خيط الزمن السردى فتصاب بالقلق وضجر التداخل ودوار الطبقات والمستويات فتضطر إلى العودة إلى الخلف مراراً وتكراراً لتتأكد ممن يمسك بزمام الأمور ونظراً في شك من أمرنا تأخذنا صورة وتعيدنا أخرى، لا نكاد نفرق بين الراوي وصور رواته المستعملين، أما أن يشهدنا السارد على العقد السردى بينه وبين راويه المكلف فهنا تتكشف لنا اللعبة تماماً ونكون بمأمن من كل المزالق التي سبقت الإشارة إليها وهي لب شعرية السرد وشعرية الإدراج والسرد المتراكب، وسيستمر هذا التعاقد المكشوف من فصل إلى آخر كلما استلمت زمام السرد شخصية من الشخصيات لنظل في طابق سردي وحيد وموحد مما يجعل تنويع الساردين بلا منفعة لأننا نكتشف بسرعة أننا في الواقع إزاء سارد واحد أبى أن يروي كل الحكاية باسمه فأعطانا أسماء روايتها وأسند إليهم روايتها، مع أن المطلوب كان هو الإحساس بضرورة تدخلهم وأنه لولا هذا التدخل لما استطعنا استكمال الأحداث وهنا نكون إزاء هيمنة صريحة للسارد على عملية السرد هيمنة من جنس هيمنة الحاكم العربي الذي أصبح يلعب لعبة الفردية على المكشوف وكل اللاعبين في المشهد هم للتزيين فقط والأغرب أن المهيمن والمتلقين على السواء واعون بهذا الانكشاف المريع.

وبالتالي فإن النص إذا هيمن عليه السرد الوصفي من جهة وهيمن عليه سارد محيط عليم بكل شيء من ناحية أخرى بقيت الشخصيات الأخرى بلا أدوار مميزة خاصة إذا كان النص ذاته يقوم على الحكى وليس على الحركة فهنا يكون الحوار هو العمل السردى الموازي الذي بإمكانه تحريك الحكاية وإضفاء الحياة عليها وإلا بقيت سلسلة من القصص المتلاصقة التي لا يبررها منطق سردي ولا مسارات عملية تتخللها أفعال

وتحويلات حقيقية وليس حكايات.

إن الحوار كبديل لتحريك النص وتبرير بعض المستجدات لا غنى عنه في مثل نص "المنبؤ" الذي يعتمد على عمل الذاكرة والاسترجاع ومن هنا نلمس الفجوات الواسعة بين الأحداث التي تروى والتي لا تملك المبررات الكافية لإيرادها سوى كونها متعلقة بالراوي الذي يحكيها.

وإجمالاً فإنه لا غنى للنص الروائي عن مستوى كاف من التصوير، وأقصد به المفهوم السيميائي لتأثير المستويات العميقة الفكرية والقيمية والسرديّة، تصوير غني بإمكانه أن يغطي كل هذه الطبقات العميقة ولا يكشفها لأن مهمة كشفها تقع على كاهل المتلقي لا السارد، والمقصود بالتصوير هو صنع الوهم بالتلفظ المولد للحوار والكلام والمواجهات التداولية والإقناعية ومختلف أساليبها، والوهم بالمرجع من خلال

إبداع العالم المتحرك الذي ينزح إلى محاكاة الواقع فيؤثث الفضاء والزمان والأشخاص بالأقنعة التصويرية التي تجعل منها أدوات ذات كفاءة صانعة لعالمها المتخيل.

2 - نواة العنوان الدلالية ونمو المصارات السردية

في النموذج الثاني يختلف البعد المعطى لعلبة العنوان فخطاب الرواية المدروسة¹⁰ يبدأ بعنوان متعدد المستويات: "أبجدية الموت حبا": ففي مستوى التواصل نحن إزاء مرسله يمكن تفكيكها ليصبح تركيبها هو: كيف نتعلم الموت حبا؟ ومن هنا يبدأ البحث عن باث الرسالة المفترض وعن متلقيها المقصود.

وحين يكون العنوان وظيفيا بهذه الصورة فإنه ينطوي على سر النص ومفتاحه أو على وجهته ومقصده، وهو بالفعل ما يحدث لرواية "أبجدية الموت حبا" التي تصلح أن تكون وثيقة تؤرخ لفصول من القداء والوفاء للوطن.

لكن ألا يكون العنوان قد جمع ما لا يجمع من خلال تكميته لصورة متضادة الأطراف بأن ألحق الحب بالموت وجعل لهذا الموت سيلا يتعلم ويتدرج في تحصيل فقهه ودروسه؟

لو كان العنوان: أبجدية الحب حتى الموت، أو أبجدية حب الموت أكان ذلك يلحق بعقبات النص أضرارا تؤثر على مسارات السرد وبرامج شخوصه ومصائرهم؟

هنا إذا تتطلب القراءة وقفة للتحليل الدلالي والتأويل، لأن العنوان في الرواية المعاصرة لم يعد قبعة إضافية ولا زينة ملحقة بجسم مكتمل قد يستغني عن الزوائد بل إنه يمثل جزءا حيويا من النص إلى درجة تمثيل صلب الدلالة وكأنه دال ومدلوله باقي النص أو بالعكس مدلول يفسر دال النص كله، فإلى أي حد نجد عنوان متنا المدروس قد اجتمعت أوصاله بنصه وفي أي صورة أظهر هذا التواشج والتلاقي؟

شظايا المقومات وكيمياء التركيب...

يتضمن العنوان إذا ثلاث وحدات معجمية: أبجدية، الموت، حبا: حين نحلل كلا منها نجد مايلي:

- أبجدية: تطلق على مجموعة الحروف العربية، وهي تتضمن معاني التعليم والبدائيات والاستهلال والتدرج

والمعلومات الضرورية الخ

- الموت: حالة القناء والنهاية والافتراق والوحدة والفاية ونهاية المقاصد والسمي الخ

- الحب: عاطفة إيجابية بالميل نحو الخالق أو الإنسان أو الأشياء أو القيم الخ

فما النواة الدلالية المنتمية من خلال هذا المثلث المعجمي ذي الأضلاع المتضادة: ما الذي جمع مفردة تتطوي على التعليم والاستهلال والاتجاه المتنامي وهي الأبجدية مع مفردة تتطوي على الانتهاء والتفرق والوحشة ألا وهي الموت مع ثالثة هي عاطفة تتضمن الميل والاتصال والأنس والاجتماع والخصب والإثمار؟

إن سياق التركيب يفعل فعله ويعتصر من افتراضات المعجم رحيقا مضافا ودلالة مولدة ويستثمر من مجالات المعاني ومعلقاتها ما يمكن أن يند عن العقل المحصي والنظر المدقق، فما الذي حينه النص السري وجهز به أجواء التأليف ومجاريه حتى التأمّت هذه المتنازعات؟

لننظر ما الذي يتولد عن ضم الأبجدية إلى الموت: ليس غريبا ولا بعيدا كون الموت حالة تثير رعب السامع وكل حي، كيف لا وظلالها كافية لتنتهي إلى متلقيها حالة حبس الزمن عن الجريان وتوقف كل المرادات والنوايا، أما وأن المفردة تنضم إلى الأبجدية فإنها تصبغ ببعض مقوماتها، فيصبح للموت قواعد تتعلم وحروف وأصوات تتلقى وتحفظ وتؤدي وفق تلك القواعد ليحكم لمستمعها بالصواب أو الحيدة.

هو إذا موت غير الموت ونهاية غير النهاية بل لنقل هو موت لتبدأ الحياة، الحياة الحقيقية، ونهاية غير النهاية الجسدية المعلومة المكرورة، بل هي نهاية لحياة حقها النهاية، لتبدأ حياة أخرى حقها أن تبدأ على أنقاض الأولى، ولذلك سرعان ما نجد هذا المنحى يتأكد حين ينضاف المركب إلى ما يميزه ويوضحه وهو حيا. نعم هنا نجد المقومات تتضام بصورة أجود وتُسوّغ هذا اللقاء الصعب والمجاورة المستغربة للوهلة الأولى فإذا بنا ننضم كل الفهم ونشرب بملء الفم والوجدان أن للموت حيا طريقا على سالكيه معرفة مسائكه ومساربه، لأنه موت يولد الحياة ونهاية تؤسس لبداية وفناء ينتفض من رفاته البقاء، وموت بهذا الخطر يتطلب بالفعل معرفة فته وسبله، إنه فن الموت لصناعة الحياة وهنا تتظافر بكل سلاسة مقومات:

التعلم + الفناء + الإثمار

لأنها مقومات ضرورية لفرد واحد في هذا الوجود والكون الذي شيده نص الرواية إنه: المقاوم.

النص يستكمل عتبات عنوانه...

لا نستعجل النص كي يعطينا ثماره قبل أن نبذل في سبيل القطاف ما يطلبه الثمر الطيب، لأن السؤال الذي نحن في مواجهته الآن هو: نتعلم الموت حبا في سبيل ماذا؟ وهنا بالضبط تلوح لنا الإجابة عن العلاقة العضوية والوظيفية بين العنوان كعتبة للنص ومتن النص كامتداد ما لعتباته، فهما العنوان في صياغته اللغوية غير مكتمل فـ:

أبجدية الموت حيا

تركيب لا يفي بالمطلوب ولا يحسن السكوت عليه كما يقول النحاة حتى يوردنا مقصده وفائدته، ولم نر من المتفطنين بالحب مفصلا عن لواحقه إلا ما تجيزه أعراف العشاق والشعراء، لأن فكر الحب مع متعلقه هو من الحشو عندهم وتحصيل الحاصل أن تضاف للخب إضافة لأنه أصبح من كثرة استعماله دالا على

مضافه عرفا وتداولاً وسابقة، أما هنا في مسار السرد فلن نعمم القاعدة ولن نجري عرف العشاق والشعراء عليه، حتى وإن وجدنا في متن النص السردى هذا أجواء العشق غامرة وسوقه عامرة.

وليس هذا التأبى والامتناع إلا لأن التركيب جعل من الحب تمييزاً للموت الذي كما رأينا ينمي تيمة الفناء والفراق، فالتعبات إذا تدفعنا راغمين نحو استتطاق النص بل نحو استثماره لاستكمال تركيب التعبات ونفهم المسار الذي تدفع باتجاهه هذه المقومات المسرودة في حديد العنوان وقالبه.

المسارات المتضادة وتوليد الكفاءة...

في النص مساران سرديان، مسار الذاكرة ومسار الحاضر، مساران بسيطان من حيث الكثافة السردية فليس فيه عوالم متداخلة رغم تباعد المسارين زمنياً، فهناك مسار للسارد بضمير "أنا" وهو صوت الحاضر، أو هو صوت المأساة في وجهها الحاضر، ومسار للسارد الثاني بضمير "هي" ولكنه يسرد بضمير "أنا" أيضاً فالسارد واحد ولكن بضمير "أنا" الرجل في الحاضر و"أنا" المرأة في الماضي وإن انزلق السارد الحقيقي وأسماءها "هي" ليكشف لنا ربما من غير أن يقصد أنه لا يوجد إلا سارد واحد في الحالين، ورغم ذلك فصورة السرد المزدوج قد تحققت وفتحت لنا منفذاً للتساؤل عن سر التاريخ الموثق والذاكرة اللطيفة وعن سر الحاضر المذكر والآن الخشن؟

تأنيث الذاكرة...

ألا يؤدي تأنيث الذاكرة إلى تعقيم المخصب كما يؤدي تذكير الحاضر إلى نضوب المستقبل؟ لو كان صوت الأنثى للحاضر وصوت المذكر للماضي ألم يكن ذلك متماشياً مع موت مولد للحياة وفناء ينبثق عنه البدء والولادة؟

لنفلق هذا المتفد الآن لندلف إلى المسارين ونحاول أن نربط البدايات بالنهايات والمآلات ونصل إلى استكمال تركيب التعبات.

المسار الأول يقوده السارد البطل بصوت "أنا"، صورة شاب وصف نفسه بضعف الذاكرة التي كانت سبب فشله الدراسي وحين نقول الذاكرة نقول الفشل في التعلم، لأن لكل معرفة أبجديات تحفظ وتلقن، لكن صاحبنا يمزو فشله السابق إلى هذه الذاكرة العلية ويربط بها فشلاً متوقفاً على صعيد الخدمة العسكرية أيضاً.

من المنظور السيميائي يسمى مثل هذا التقص خلافاً في الكفاءة اللازمة للقيام بالبرنامج المؤدي إلى الاتصال بالموضوع المرغوب. نعم هذا بالفعل ما وصل إليه السارد نفسه، فهو يتوقع الفشل في المهام التي تنتظره بناء على نقص القدرة على تذكر القوانين وطرق استعمال السلاح الخ..

في مقابل هذا المسار المليء بالتوقعات السلبية لدينا مسار آخر يتموقع زمنياً في الماضي ولكنه مرتبط فضائياً بالمسار الأول لأنه يتناول الحيز ذاته أي شبه جزيرة **الفلو** التي كانت مسرحاً لمعارك طاحنة بين العراق وإيران، إذا فالمبرر الذي يجمع المسارين واضح على الأقل في **قيمة** الحرب التي يواجهها الساردان وكذا فضاء إنجاز مهمتهما.

لكن المسارين متميزان إلى حد التضاد، وسنرى **قيمة التضاد** في توليد المعنى وحتى توليد المسارات السردية في النظرية السيميائية التي تشكل بقدر ما خلفية هذا التحليل.

يتميز مسار "هي" بأنه مسار **الرغبة** ومسار "أنا" هو مسار **الجبر** وهذا مهم جداً في تشكيل كفاءة من يتصدى لإنجاز المهمة، فقد وجدنا السارد يتوقع الفشل في مهمته، فقد دفع إليها دفعا ثم هو منقوص من آلة التحصيل والتعلم، أما "هي" فتتحركها غيبة متوارثة منذ عشرات السنين في المسير إلى جبهات القتال كلما تحركت أوصال العراق بالشكوى من معتد أو غاز، ثم هي تتنازع الخروج إلى الجبهة مع والدها في رغبة جامحة إلى السبق بالفداء، بينما نجد مسار "أنا" يظهر الخروج إلى العسكرية ومن ثم إلى الجبهة باعتباره خبراً مفزعاً ينتظره الكل كأمر لا مفر منه ومن ثم يوصي الأب ابنه بالصبر والرجولة مظنة أن تظهر على الفتى آثار التردد.

ومع أن الوالد ذو خلفية عسكرية فإن هذا الأمر لم يصب في تكوين كفاءة السارد، بل وسعت من نطاق التناقض بين الواقع والمطلوب، خلاصة الأمر أن مسارين متضادين لبرنامج واحد يشق أحدهما طريقه بين فجاج الذاكرة والتاريخ والثاني يتلوى بصعوبة بين مسامات الحاضر.

لكن لنؤكد أن البرنامج هو نفسه: **برنامج القتال** أو التحرير أو رد المعتدي، ثم تأتي مرحلة **الإنجاز** الفعلي والقيام بالمهمة، وعلى التوازي بين المسارين ينتقل "أنا" في **لحظة مفاجئة** غير منتظرة إلى الجبهة، كما انتقلت على المسار الآخر "هي" إلى الجبهة ولكن عن **وعي** وإصرار وترصد للعدو وتحين لكل ما يترتب على الأمر من تكاليف وأثمان.

الإنجاز وأبجدية الفداء...

وفي الجبهة يجري ما لم يكن في الحساب، فعلى مسار "أنا" يتم **استبدال** ما كان ينقص الكفاءة من مواصفات، يستوعب السارد البطل أبجدية الموت في الميدان وهو يرى رجال المقاومة يتساقطون والراية تنتقل من ساعد إلى ساعد ولعلمة الرصاص فوق الرؤوس لا تزيدهم إلا إصراراً على بلوغ حدود الجبهة وإرغام العدو على التراجع إلى حيث بدأ عدوانه.

يتعلم أبجدية إطلاق الرصاص واستعمال السلاح والصبر على السير في الأوحال وتحت ضرب المدافع، ولنقل إن استكمال الكفاءة جاء في أسرع وقت لأن الدوافع والحوافز كانت من الحدة وشدة التوتر ما جعل حساب الزمن غير ذي معنى، ولتريط كل هذا بالمسار الآخر مسار "هي" التي تقف على الجبهة ذاتها في عدوان

مماثل وكأن صوت التاريخ وصورته اللتان تجسدتا في "هي" تشكل الدرس الذي تم استيعابه على الأرض، درس التاريخ ودرس الذاكرة، درسها "هي" لأنها هي: الأرض

هكذا إذا، الأرض وحدها حركت الذاكرة لتتلم الدرس، وحركت التاريخ حتى لا تتكرر إلا المسارات المقاومة. وهنا نفهم إبداع التوليفة بين المسارين ولماذا سارا متضادين، بكل بساطة لأن في التضاد يكمن الغرض السردية ذاته، لأن مسار "أنا" يتعلم من مسار "هي"، أي إن مسار الفداء يأخذ من مسار الأرض، فيتولد عنهما المقاوم الكفء القادر على دفع المعتدين.

بقي الآن استكمال عتبات العنوان: فقد رأينا برنامج المقاومة يصل مقاصده، وتولد من درس التاريخ استحياء الهمة والروح، فانقلب الموات حيوية وحماسة واندفاعاً، واستدرك تعلم أبجدية القتال الذي كان محل المساءلة والاستكشاف إلى وسيلة الأمن والحياة، لقد فهم الفتى أن في الموت سر الحياة وفي القتال سر الأمن والبقاء فلا مندوحة من مجابهة الظالم إذا أراد المسالم أن يعيش في أمان.

إنها أبجدية الموت حبا للأرض...

كيف تم تعلم كل ذلك؟

لقد تم ذلك بفضل ذاكرة الأرض والوطن، نعم الأرض استهضت في أهلها نخوتهم وعلمتهم كيف يموتون لتحيي أجيال، والتاريخ مليء بالنماذج وهنا بالضبط يقع معنى توالد الحياة من الموت والبقاء من الفناء ونفهم ألا سبيل إلى تلك العتبات فيكون للموت حبا أبجدية تتعلم إلا بأن يكون الحب للأرض.

وبعد،

لم تخف من خلال هذين المثالين أهمية العنوان كعتبة للنص، فكونه عتبة لم يعن أبدا الاستخفاف بدوره الاستهلاكي في قراءة النص، ففي المثال الأول، تمت قراءة العلاقة بين العنوان والمستوى التصويري من النص، وهي علاقة حساسة جدا، فكون العنوان يأتي غالبا في مستوى ما من التجريد لا يعني أن يفقد تماما مكونه الصوري بل طبيعته البلاغية التي لا تنفك عن أن تجعل منه أحد طريفي صورة كبرى تمتد بين النص وعنوانه، وأي إخلال بهذا الخط يسقط العنوان عن أداء دوره كعتبة ويصبح محصلة لقراءة منتهية كان الأجدر أن تترك للمتلقي ذاته وتركها للمتلقي يعني إبقاؤها مفتوحة وإبقاؤها مفتوحة يعني إبقاء العنوان في درجة ما من التصوير لأن التجريد اقتراب من التعيين والتصوير اقتراب من الإيحاء والتلميح.

في المستوى الثاني من القراءة كان الموضوع هو العلاقة بين العنوان والنمو السردية للنص، وهنا وجدنا المثال المدروس يستغل تماما عتبة العنوان من حيث جعله مكتنزا بالإيحاءات مما يعني التحفيز العالي على استكمال النص لد العنوان بممكناته الدلالية التي سترتسم مسارات سردية متداخلة هي وحدها التي تشبع مداه التأويلي، فكانت جملة تلك المسارات تنمية دينامية لنواة العنوان، فما أشبه أن يكون العنوان هنا بالترسيمة الدلالية الأساسية للنص السردية وبنيته المنطقية الثابتة تحت تلك المسارات المتحركة.

الاحالات:

- 1 - Paratexte in Gérard Genette; Seuils, Paris seuil 1987, p 21 et suite
- 2 - التصوير = figurativisation هو مستوى تظهر السرد من خلال اكتسابه لهوية مشخصة وفي إطار الزمان والمكان ويعتبر نتاجا للتلفظ، أما التيمة = thème: فهي الموضوعة التي تستخلص من الصور المنتشرة في سطح النص في مستواه الخطابى حسب نظرية قريماس
- 3 - رواية "المنبوذ" لعبد الله زايد، الدار العربية للعلوم - ناشرون ط2، 2006
- 4 - ينظر مثلا جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة د. جمال حضري، دار الجسور، المغرب، ط1، 2007
- 5 - المنبوذ، ص 16
- 6 - المنبوذ، ص 16
- 7 - المنبوذ، ص 17
- 8 - المنبوذ، ص 12
- 9 - المنبوذ، ص 16
- 10 - رواية "أبجدية الموت حبا" لجاسم الرصيف، صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000