العلاقات السرديَّة في النَّص الشِّعري
(قارئة الفنجان لنزار قبّاني) أنموذجاً

د.آواز محمود محمد
كلية اللغات–جامعة السليمانية

أهمية البحث :

لاتـزال الدراسـات النقديّـة تقـدّم مقارباتهـا المتعـدِّدة للنّصـوص الأدبيّـة المحمّلـة بشـحنات الـرؤى المغـايرة للمألوف، كي تشهدَ على الطاقات الإدراكيّة والجماليّةوالمعرفيّة لها،وتتعرف على القدرات التخيليّة، والتنظيميّة للنّواص في عقدِ العلاقات المتعددة،ومنهاعلاقة النص الشعريّ مع النص السرديِّ، وهذا ماينـدرج ضـمن تـداخل الأجناس الأدبيّة. ويجدر بالذكرأنّالتداخل بين الأجناس الأدبيَّة أسهم في انفتاح النصوص النقديّة،ومااندرج في صلب هذا البحث وأسهم في بلورة أهميته،هو الاشتغال بحسب هذا الانفتاح النقدي الذي يتحقق بوساطة عدم التقوقع في الاشتغال على الشعر فحسب بوساطةالشعريّة التي تأسست أوّلاً،أو النثر وحده خلال السرديّةالتي تأسست بعدقرون طوال، واستطاعت أنْ تثبت فاعليتها بتقديم إنجازات نقديّة هامة للمشهد النقدي،أي تكمن أهمية هذا الانفتاح في إمكانية تطبيق قوانين الشعريّة على النّصوص النثرية، أو تطبيق قوانين السرديّة على النّصـوص الشـعريَّة،وهنا لايمكننـا أنْ نتغافلَشـرطاً أساسـياًفي هـذا الانفتاح،ألاوهواسـتيعاب ذلـك الـنَّص المنتخبللدراسة النقديَّة لتلك القوانين،سواءًأكانت سرديَّة أم شعريَّة.

التنظير:

إنّ هـذا البحـث يحـاول إسـتجلاء العلاقـات السـرديّةفي نـص شـعري موسـوم بـ (قارئـة الفنجان)للشـاعر(نزار قبّاني)،على وفق قانونسرديمستنبطمن اتجاه نقديّ يُعرف بـ(السيميائيَّة السرديَّة)، وتكمن أهميّة هذا الاتجاه فيامتلاك القدرةعلى الإلمام بالنصوص الأدبيّة المتنوعة،على وفق تسخير الجهود لتأسيس قانون داخلي مستنبط من طبيعة العلاقات بين الوحدات التي أسهمت في خلق المتتاليات النصيّة، بغية استجلاء المعنى الكامن من صميم هذه العلاقات،فارتأينا الاشتغال بحسب البرنامج السرديّوعلى وفق النَّموذج العاملي الذي ارتبط بجهود مدرسة باريس النقديّة، ولاسيما (كريماس)، و (جوزيف كورتيس).

ولاشك فيأنّ هذا الاتجاه النقديإتكأ على أسس ومعايير خاصة مستنبطة من حقول معرفيّة عدّة،فعلىسبيل المثال في أثناءالتأسيس لنموذج (العامل السرديّ) عوّل على الاتجاه الشكلاني، لاسيما طروحات (فلاديمير بروب)

وآراؤه في أثناء دراسته للحكايات العجيبة، ذلك إثرعنايته القصوى بالوظيفة التي هي ((عمل الشخصية منظوراً إليها من حيث دلالته في سياق الحبكة)) [١] .وهذا مادفع بـ(كريماس)فيبرنامجه أنْ يُعولَ على بعض هذه الوظائف، لأنّهاستطاعأنْ يقوم باختزال عددها من (٣١) وظيفةإلى (٦)وظائف، كما أطلق عليها اسم العوامل وهي: (المرسل –المرسل إليه – الذات –الموضوع–المساعد –المعيق)،بإعطاء الأولوية للمنحى التحّولي لهذهالعوامل داخل النصبوساطة العلاقات المنعقدة بينها، بخلاف (بروب)الذي ركزعلى ثبوتية هذه الوظائف،ومن هذا المنطلق حدّد (كريماس) السرديَّة بوساطة التحّولات،بقوله :إنّها ((متتالية من الحالات المسبوقة و/أو المتبوعة بتحويلات))[٢]،وهذه التحّولات هي المسؤولة عن إنتاج المعنى، فاستطاع (كريماس) أنْ يضع برنامجه السردي، الذي يقصد به((تتابع الحالات والتحوّلات التي تترابط انطلاقاًمن علاقة بين ذات معينة وموضوع محدّد وما يطرأعليهما من تحوّل))[٣].

هذاوثمة أواصر وثيقة بين السيميائيّات السرديّة واللسانيّات،ولا سيما إثر الاستلهام من محاضراتالعالم اللغوي (ديسوسير)،وطروحاته حول مفهوم التصنيف العلائقيالذي غدا جوهر البنيوية، كذلك محط الاستقطاب لهذا الاتجاه، وخصوصاً نظرية العامل التي تقوم على سلسلة من العلائق،منهاعلاقتا الاتصال،والانفصال،وعلاقتا الاثبات والنفي، و التماثلية والتناقضية، والحضور فيالمستوى(السطحي) و الغياب في المستوى (العميق).

التطبيق:

ارتأينا تقسيم البحث على ثلاثة محاور،فقصدنافي المحور الأوّل : التمعن في عقد التواصل، كي نرصد علاقتي القبول أو الرفض حول موضوعات متعدّدةداخل النّص، وفي المحور الثاني حاولنارصد أنواع السرد بغية الولوج إلى كنه السرد في هذا النّص الشعري، فتناولناهذه الأنواع السردية : ١– السرد الحكائي،٢– سرد توهم الحكاية،٣– السرد التشخيصي،٤– السرد الذاتي،٥– السرد المشهدي، ثم آثرنا في المحور الثالث دراسة العوامل السرديّةضمن العلاقات المختلفة،والمتمثلة بعلاقة الاتصالبين (المرسل)و (المرسل إليه)، وكذلك ركّزنا على علاقة الرغبة بين (الذات)و(الموضوع)، التي تتضمن علاقتي الاتصال والانفصال ، كما عالجنا علاقة الصراع بين (المساعد) و (العائق).

ويجدر بالذكر أنّنا عولنا على هذا الاشتغال من أجل تحليل البنيةالسطحية، لأنّها((تعدّ تفجيراًللبنية الأولى في عناصر مشخصة))[٤]،وذلك بغية التعرفعلى البنية العميقةالتيتعرف بالبنية الدلالية الأولية،والتي تتميز بالتجريد واللازمنية[٥]، يمكن تمظهرها في المربع السيميائيالذي يعني بالمعنى، فهوكمثال أصولي لشكلنة المعنى، مبني على ثلاث علاقات منطقية مختلفة، هي التضاد،والتناقض،والاستتباع[٦]لأنّ هذا المربع يجسد النموذج العاملي في حالته الديناميكيّة،كما أنّه يمثل سلسلة التحّولات اللامتناهية داخل هذا النص، ولاشك في أنّ هذاالنموذج يشتغل بحسب الدرس السيميائيالذي يعطي الأولوية للمؤولات السننيّةالتي تنظر إلى المعرفة النّصيّة كسيرورة في الأشياء، لكي تضمن((الاستمراريّة التي تؤكد أنّ المتناهي يقطن دائماًفي اللامتناهي))[٧]، مما يسهم ذلك في تنشيط ذاكرة المتلقي، كي يخوض رحلة البحث عن المعنى داخل النص.

المحور الأوّل : عقد التواصل :

إنّ العلاقات السرديّة ناتجة بتقديرنا عن العقود الرئيسة للمشروع السرديِّ،إذْيصفهاكلّ من (كريماس) و(كورتاس) بقولهما : ((وإنْ لم يكن في الاستطاعة تقديم تعريف صارم لهذا المفهوم الحدسيّ فإنّ الأمر يتعلّق بطرْح لفظة عقد حتّى نحدِّدَ شيئاًفشيئاًالشروط الدّنيا التي يتم فيها ((حصول الالتقاء)) بين فاعلين،وهي شروط يمكن إعتبارها مقتضيات إقامة بنية التواصل السيميائيّ)) [٨]،وقد حدّد كريماس هذه العقود على وفق ثلاثة أنواع [٩]:

١ –العقود الإجبارية: كإجبارية تطبيق رسالة المرسل من قبل المرسل إليه،دون أي تردد أو مناقشة ، ويتحقق هذا العقد على نحو مباشر في قول الشاعر:

فالحبُّ عليكَ هو المكتوبْ[١٠]

إنّ المرسل يؤكد على رسالةٍ مفادها تحقيق اتصال (المرسل إليه) بموضوع (الحبّ)، مما يؤدّي ذلك إلى إرغام المرسل إليه على قبول هذه المهمة الموكَّلة إليهلكونه مجبراً على تطبيق هذه الرسالة.

٢– العقود الترخيصية: كأنْ يقبل أو يرفض المرسل إليه نداء أو رسالة المرسل، هنا يقبل المرسل إليه نداء المرسل ضمنياً، أي لايقوم المرسل إليه بإخبار المرسل على أنّه قادر على إنجاز هذا الفعل على نحو معلن، لكنْ يمكن الإستدلال على وجود هذا العقدبوساطة قراءةالمتتاليات السرديةالتي تتكرركالصيغ الندائية التي تحيل علىاستحالة الحبّ من جهة، وتحفيز المرسل إليهلإنجاز هذا الحبّ من جهة ثانية،فيؤدي كلّ ذلكإلى تنشيط التحريك للقيام برحلة البحث عن الحبّ، لأنّ المرسل إليهيتحمل مشقة رحلة البحث عن موضوعه، على الرّغم من معرفته بنتيجة فشله وخيبته،أي إنّ هذه الخاصية الدورانية لإنجاز الحبّ أوّلاً، و الموت الذي يليه يغدو نتيجة حتمية، تؤكّد على قبول المرسل إليه للرسالة.

و يجدر بالذكر أنّ تكرار هذه الملفوظات بكيفيات مختلفة في ثنايا النص، يومئالى إصرار المرسل إليه لانجاز المهمة المُوكّلة إليه، مما يسهم ذلك في حصول الاختبار الذي يحصل بين الفاعل والعائق،فجعله (كريماس) اجراءً سردياً هاماًفي برنامجه،وعنصراً ضرورياً لوجود حكايةٍ ما[١١]،ومن هذا المنطلق قسمّه على ثلاثة أنواع وهي، أولاً : الاختبار الترشيحي الذي يكتسب فيه البطل خلاله الكفاءة وطاقة الإنجاز، أما النوع الثاني فهو الاختبار الحاسم، المصلح للافتقار،والثالث هو:الاختبارالممجدالذي تقع فيه معرفة البطل ومكافأته[١٢]، فيتحقق هنا الاختبار الأوّل الذي تكتسب فيه الذات الفاعلة الكفاءة لتحقيق موضوع الرّغبة،لأنّ الرغبَّة في تحقيق الاتصال بموضوع ما تؤهل الذات كي تكون فاعلاً بالقوّة[١٣]، والمثال على ذلك قول الشاعر :

ستحبُّ كثيراًوكثيراً.

٣– العقود الائتمانية: وهو الفعل الإقناعي في زمن النّص، حتى لو كان كلام المرسل بعيدًا عن الحقيقة والواقع،فعلى المرسل إليه أنْ يقبل بتلك الدوافع،ربّما في زمن الكتابة أو القراءة يكشف حقيقة الأمر،وهذا يعتمد على السياق وقدرة المتلقي لفهم النص، وآفاق توقعه.إنّ الفعل الإقناعي في هذا النص الشعري يتمثل في وجهين :

الوجه الأوّل : الإقناع بوجود الحبِّ وتقديسه ، والمثال على ذلك :

ياولَدي. قد ماتَ شهيداً.. مَنْ ماتَ على دينِ المحبوبْ..

وكقول الشاعر:

بحياتِكَ، يا َولَدي ،امرأةٌ

ويكمن الفعل التأويلي عند المرسل إليه في:

١- إنّه لا فكاك من هذا الحبّ المقدور،وهذا مايحيل على (الشعور بوجوب الفعل)، هنا تحقق النمط الأوّل للعلاقات المتمظهرة في المستوى السطحي للمسار السردي،والمصنَّفة بحسب (كريماس)الى أربعة أنماط لـ(مكيفات الفعل)، وهي ((الشعور بوجوب الفعل، والرغبة في الفعل، و القدرة على الفعل،والمعرفة بالفعل))[١٤].

٢- إنّ هذا الحبّ مرهون بالتضحية والموت،وهنا يتحقق النمط الثاني (الرغبة في الفعل)، ولتأكيد وجود هذا الفعل نلحظ استمرارية بحث الذات الفاعلة للآخر قبل زمن النص، وفي زمن النص بدءاًمن العنوان وانتهاءً بالنص. وهذا أقرب تأويل لموضوع العلاقة المثاليّة بين المرسل إليه والآخر المتمثل بالحبيبة. ويمكننا القول إنّ النوع الثاني (الاختبار الحاسم) يتحقق هنا،فقد حصل إصلاح لسد النقص والافتقارإثرحضور مقوم التضحية (الموت) من أجل الحبّ.

الوجه الثاني : خطورة هذا الحبّ، لأنّه غَدا موضوعاً محظوراًواستحال تحقيقه، وهنا يحصل النمط الثالث والمتمثل بـ (القدرة على الفعل)، كما يتحقق فيه النمط الرابع المعروف بـ(المعرفة بالفعل).والمثال على ذلك قول الشاعر:

وطريقُكَ.. مسدودٌ..مسدودْ..

....

مَنْيدخلُحجرتَها مفقودْ..

لعلَّنا نستطيع القول إنّ الفعل التأويلي هنا يحيل على تحريك المرسل إليه على نحو عكسي، وذلك لأنّ هذه الملفوظات السردية تؤكد على غياب البطل الحقيقي الذي يقوم بإنجاز الفعل،مما يسهم ذلك في تحريك المرسل إليهلإنجاز ذلك الفعل،بغية أنْ يكون هو الذات الفاعلة والبطل الحاضر، لإنّ الفعل التأويلي يشير الى غياب الذات القادرة على خرق الموضوع المحظور المتمثل بالحبّ، كي يقوم المرسل بتحفيزالمرسل إليه بضرورة الخرق،وهذا ماسنفصل الحديث عنه في المحور الثالث من هذا البحث.ويمكن ملاحظة حصول الاختبار التمجيدي هنا،إذ يتم تمجيد الذات الفاعلة في تشبيهه بالملك،وفي الوقت نفسه يحصل على كمٍ معرفي حول طبيعة الحب، وهنا الذات لاتحصل على مكافأة،لكنْ يمكن الإشارة إلى المكانة الممجدة لهذا الحبيب عبر بعض المقومات (الشهيد)،(الملك) في سياق النص.

المحور الثاني: أنواع السرد :

ومن خلال هذه العقود وأمثلتها في (قارئة الفنجان) نحدد أنواع السرد وهي :

أوّلا : السرد الحكائي : و يتمثل في :

أ- صوت الرّاوي (السارد –الشاعر):نجده يتشكل على وفق سياق النّص ومنظوره الخاص، وهو راوٍيسرد بوساطة ضمير المتكلم المفردتفاصيل قول شخصية أخرى، ألاوهي (قارئة الفنجان) ، وهو يعول في ذلك على القصِّ التذكري الخاضع لتداعيات الذاكرة [١٥]،كما نلحظ ذلك في الاستهلال :

جلستْ.. والخوفُبعينيْها

تتَّأمَلُ فنجاني المقلوبْ

قالَتْ : يا وَلَدي.. لا تحزنْ

ومن الجدير بالذكر إنّهيؤدي دور الراوي المشارك في هذه العملية السردية،مما أسهم ذلك في إضفاء خاصية الصدق في أثناء سرده لحدث عاشه وجربّه في الواقع،إثر تعلقه والتزامه بشخصية قارئة الفنجان، كي يتجاوزَ حزنه العميق،ويسترجعَ توازنه المفقود، فيشعر المتلقي بصدق الراوي في طبيعة سرده لقصته، لأنّه يظهر كبطل يعاني ويتألم في أثناء السرد،أي الواقع الداخلي للنص،وحتى بعد الانتهاء من السردذلك لأنّ ((الشخصية تحيل من جهة على النَّص الثقافي بأبعاده المتعددة،وتحيل من جهة ثانية على السنن الثقافي الخاص للمتلقي))[١٦].

ب – بؤرة الحدث: إنّالحدث ((هو وقوع شرخ داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي))[١٧]للنص. وهنايقومبناء الحدث على أحداث بسيطة مستلهمة من الواقع ومعقدة مأخوذة من الخيال،أي إنّ بؤرة الحدث هنا تتحقق بفعل الامتزاج بين الواقع والخيال، والصراع بينهمالصيرورة الحبّ وديناميته،لأنّ الحدث الرئيسي هو فعل الحبّ،وحركيته تجسد بؤرة الحدث.ويمكن معاينة الأحداث فيالنص بوساطة مفهوم الحدث المرهون بعملية الانتقال،كما يأتي :

–الحدث المستلهم من الواقع : والمثال على ذلك قول الشاعر (جلست)،إذ طرأالتحول من حالة إلى أخرى،مثلاً حالة الوقوف أو المشي قبل الجلوسإلى الجلوس. وهنا يمكن ملاحظة الطابع الإجرائي القائم على الانتقال والتحول من الإشتغال ((كحدث وفي نفس الوقت إلغاء هذه الصفة عن واقعة أخرى)) [١٨]

–الحدث المرهون بالحكي:والمثال على ذلك (قالت)،هنا نلحظ الانتقال من السكوت إلى القول على مدار النص.واللافت للنظر أنّ هذا الحدث يسهم في خلق سلسلة من الأحداثالقائمة على الإنتقال مثلاً : (حياتك أسفار وحروب)،فهنا دال (الأسفار) مشحون بجزمة من المدلولات التي توحي بالانتقال الى المضمار الجغرافي أو النفسي،وكذلك (الحروب) حيث الانتقال من الانتصار إلى الهزيمة أو العكس.

جـ–تشكيلات الزمن والمكان :تتنوع تشكيلات الزمن في هذا النص، إذ يقومالسارد بتوظيف ما يعرف بـ (السرد المتداخل)،أو (السرد المدرج) الذي عّده الناقد (جيرارجونات) أشد أنواع السرد تعقيداً،[١٩]إذ يجمع بين أزمنة متعددة هي زمن سابق للسرد،وزمن مطلق يعسر تحديده،وزمن لاحق بالحكاية، فيمكن أنْ نلحظ السرد اللاحق بالحكاية في استهلال النص في قوله: (جلست)،(قالت)،لأنّه ((يكفي استخدام الزمن الماضي لجعل السرد

لاحقاً بالحكاية))[٢٠]،مما أسهم ذلك في تشكيل تقنية الاسترجاع، وأما فيما يخص السرد المزمن للحكاية :فيظهر في قوله (تتأمل).وكذلك السرد السابق الذي يكون زمنه سابقاً لزمن الحكاية[٢١]،فيؤدي إلى تشكيل تقنيةالإستشراف كما في قول الشاعر (ستحبّ)، أيتمّ استعمال صيغة الماضي و صيغة المضارع الدال على الحال و صيغة المضارع المقترن بالسين الدالة على الاستقبال في داخل النص.

ويمكن أن نلحظ غياب الزمن التأريخي المحدّد في سياق النص، ربمّا يعود هذاإلى الطبيعة التكثيفية للنص الشعري، أوإلى طبيعةالإشكاليّة المطروحة في هذا النصوالمتمثلة بملازمة الموت للحب، لأنّ هذه الإشكالية لا تقاس بزمن تأريخي محدد، بل هي إشكاليّة موجودة منذ القدم ومستمرة. والدليل على ذلك قول الشاعر :

ستحبُّ كثيراً وكثيرا. وتَموتُ كثيراً وكثيرا

ويمكن أنْ نستشف الزمن النفسي الذي يتجسدك (زمن على هامش الزمن الحقيقي)[٢٢]، على نحو مباشر في هذا النص،إذ ثمة وجود تأزم نفسي عند المرسل إليه، و يظهر هذا الزمن بوساطة هيمنة حالة الحزن ،و الخوف، واللا استقرار، والانتظار،والمثال على ذلك :

لم أعرفْ أبداً.. ياوَلَدي أحزاناً.. تُشْبِهُ أحْزانَكْ

لكنّنا نلحظأنّ الزمن النفسي لايتقوقع في التعبير عن حالة الحزن ، فحسب بلثمة استحضار لتجاوز الحزن،كما في قوله:

قالتْ : ياوَلَدي. لا تَحزنْ

أمّافيمايخص المكانالذي يتخذ مظهراًهاماًفي تشكيل النصوص،فنلحظ أنّه يختلف باختلاف الأحداث،والأوصاف، والبنية الزمنية في هذا النص،و يمكننا هنا أن نشير إلى رأي (كريماس) في أثناء تصنيفه للوحدات الدلاليّة الصغرى أي المعانم داخل العمل السردي، إذ يذهب إلى أنّ المعانم الماديّة من الكائنات غير الحيّةكالأماكن مثلاً،هي مجرد مسنِدات تابعة للمعانم الدالة على الكائنات الحيّة كالإنسان، لكن مع ذلك، فإنّها تسهم في تقديم هويّة الشخصيّاتداخل الأعمال السرديّة [٢٣].

وينطبق هذا على البنى المكانيّة في هذا النّص، إذ تتصلبمجموعة من المواصفات المرهونة بالشخصيّات، فثمة بنى مكانية محددة وبنى مكانية غير محددة،وبنى مكانيّة تخص الكائنالبشري،مثل : (عينيها)،كبؤرة مكانية تمثل مرآة المشاعر لـ(قارئة الفنجان)، و(عيناها،فمها) كملفوظات وصفية للحبيبة،ويمكننا القول إن أهم بنية مكانيّة في هذا النّص تتمثل في(قلب)المرسل إليه، الذي يشكل بؤرة مكانية محمّلة بشحنات الحبّ والأحاسيس والمشاعر الصادقة. وثمة إحالات كثيرة على بنى مكانية طبيعية مفتوحة تتراوح بين الإيجاب والسلب، لأنّها مشحونة بمدلولات تعكس الحالة النفسية والمظهر الاجتماعي، أي إما تشكّل أماكن مانحة ومألوفة،أو أماكن معادية،أو يجمع بينهما. والمثال على ذلك : (الأرض) كمكان أليف للمرسل إليه،و (السماء – الطريق – الشاطئ) هي أماكن معادية، لأنّها تحمل دلالات الوحدة، والخطر، والخيبة. وتتمثل البنى المكانية المصطنعة في (القصر، حجرتها، سور حديقتها)، وعلى الرّغم من وجود منطلقات فيزيقية تحيل على المنحى السلبي لهذه البنى المكانية، إلاّ إنّنا نستشف أنّ الحبيبة التي يموت الشاعر من أجلها تسكن في هذا القصر،لهذا

يمكننا القول إنّ هذا القصر يشكل مكاناً أليفاً في المكون السردي الدّلالي لأنّه مرهون بوجود الحبيبة، أي ثمة شحنة دلالية كامنة في (القصر) أسهمت في تغيير المكان وانتقاله في ذهن المرسل إليهمن وظيفة المنع الى وظيفة المنح، لأنّ هذا المكان يعكس المشاعر المضطربة عند الذات الفاعلة.والمثال على ذلك:

فحبيبةُ قلبك.. ياولَدي نائمةٌ.. في قصرٍ مرصودْ

ولهذا السبب يمكننا رصد الجدليّة بين الشخصيات والقصر بوساطة سلسلة من الثنائيات، وهي:(الداخل):مكان تواجد الحبيبة =السكون /حجرة الحبيبة، و(الخارج):مكان تواجد الحبيب= الحركية/ يقظة الحراس والجنود من جهة، ومحاولة اجتياز السور من لدن الحبيب من جهة ثانية، و(المغلق) = داخلالقصر = الواقع = استحالة تحقيق تجاوزالمسكوت عنه (الحبّ) = ، و(المفتوح)= خارج القصر =المتخيل : تحقيق التواصل= المعلن عنه (رحلة البحث عن الحبّ).

د –الشخصيّات المتحدِّثة: إنّ الشخصية المتحدثة الأولى هي شخصية الرّاوي (السارد)، إذ تقوم هذه الشخصيّة بوصف ملامح الخوف عند (قارئة الفنجان) إثر انعكاس هذا الخوف في عينيها، والشخصية المتحدثة الثانية هي (قارئة الفنجان)، ويتم استحضارها في العنوان أوّلاً، ثم عبر عقد حوار خارجي بينها والمرسل إليه ، ونلحظ أنّ شخصيّة هذه المرأة تتماهى مع شخصية الشاعر (نزار قبّاني) في تقديم منظور خاص إزاء قضية الحبّ،فالشاعر قام باستدعائها كقناع كي يعبر عن طبيعة التابوهات في المجتمع، ومنها الحبّ، ذلك لأنّ ((الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله))[٢٤]، وعلى الرّغم من حالة التماهي بينهما فمن الضروري أنْ نحدِّد طبيعة شخصية القارئة كشخصية محورية ونامية، إذ تقوم بمهامٍ رئيسي في تزويد المرسل إليه بكمٍ هائل من المعلومات و المعارف حول أهمية الحبّ من جهة، والمخاطر والصعوبات من جهة ثانية، و البطل هنا هو الحبيب الذي لايعقد حواراً معلناً في المكون السردي التركيبي، لكنْ في المستوى السردي الدّلالي نلحظ حضور حوار وهذه الشخصية وتفاعلهامع حوار القارئة.

وثمة شخصيات صامتة في هذا النص كشخصية (الحبيبة)، و(الجنود)، لكنّ القراءة التأويليّة تمنحنا القدرة لإيجاد الدور الفاعلي لهذه الشخصيات،والذي لا يقل عن دور البطل،لأنّنا نلمح فاعلية الصفاتوالأدوار الغرضية لكلتيهما،والتي تتمظهرك (شرير، خيّر)، وهنا نقصد(الممثل) الذي تحدث عنه (كريماس)، فهوالذي يضطلع بدور واحد أو أكثر، و يتحدد من خلال صفاته (قوي أوضعيف)[٢٥]،فمثلاً المرأة (الحبيبة) بَدتْ واهنة وضعيفة، كما يتجسد الدور الغرضي للجنود على هيئة (الأشرار) في سياق النص،لأنّ هذه الشخصيات تمتلك القدرة على ترهيب و تحديد مصير مَن يحاول الاقتراب مِن هذه المرأة،كما نقرأ:

و كلابٌتحرسُه وجُنود.
وأميرةُ قلبكَ.. نائمةٌ
مَنْ يدخلُ حجرتَها مفقودْ..

أمّا فيما يخص طبيعة العلاقات الموجودة بينالشخصيات، فهي متنوعة، والمثال على ذلك العلاقة بين الذات

الفاعلة و(قارئة الفنجان)، تقوم على التودد بوساطة استعمال الصيغة الندائية (يا ولدي) على نحو مكرر،مما يسهم ذلك في خلق علاقة تقابلية تكاملية على نحو معلن،وكذلك العلاقة بين الذات الفاعلة والحبيبةالنائمة تقوم على التكاملية ضمنياً،لأنّ المكون السردي السطحي يغفل وجود مشاعر وعواطف متبادلة بين الطرفين، وثمة علاقة الصراع والتضاد بين الذات مع الجنود وذوي القصر.

ثانياً : سرد توهّم الحكاية :و يبدأباستهلال سردي معتمداً على فعل من أفعال الحكاية بأنواعها المختلفة،ثم مايلبث الشاعر أن يدخل في عموميات الخطاب الشعري، كالوصف، والتشخيص،والتصوير(٢٦).

نستشفأنّ السارد ينجح في خلق حالة الإيهام عند المتلقي الذي يشعربأنّه يقرأ قصة واقعيّة،على الرّغم من الحضور المهيمن لأجواء التخيّل في النص،والمثال على ذلك استحضار (قارئة الفنجان) فهي شخصيّة واقعيّة، ولكنّها شخصيّة قادرة على إيهام المرسل إليه بقدراتها التخيليّة في خرق الواقع والأزمنة والأمكنة،بحسب ادعائها،وتظهركقناع للشاعر، ممّا يؤازر ذلك على إيهام المتلقي بأنّقارئة الفنجانهي الشخصية الحاضرة لسبب فني يتجلى في قدرة الشاعر على الابتعاد عن الغنائية المباشرة، كي يجعل المسؤولية على عاتق قارئة الفنجان للبوح بالتأزمات الداخلية للإنسان، سواءً أكان رجلاً أم امرأة،وصراعات الإنسان مع القوى الخارجية،وهذا ما يدفعنا للقول بأنّ القصيدة قطعةرومانسية مشحونة بآلام الإنسان، تذكرنا بأجواء قصص الحبّ الخالدة في التراث العالمي،كقصة (مجنون ليلى)،(روميو وجوليت)،و(مم وزين).وعلى الرّغم من عدم التصريح المباشر بأسماء العاشقينفي هذا النّص، لكنّيمكننا القولإنّ هذه المأساة الرومانسيّة تنطبق على كلّ حبيبينيعانيان من أجل الحبّعلى نحو صادق.وتسهم العلامات السيميائية في تقديم عموميات التصوير مثلاًنقرأ:

فنجانُك..دنيا مُرعبَةٌ.

نلحظ هنا استحضار الدال (فنجان)كعلامة أيقونية بصريّة ، تمثل المتناهي في الصغر نسبة إلى دال (دنيا) الذي يحيل على المتناهي في الكبر،وهذه العلامة هناتقوم بفك شفرات الخوف والحزنعندالحبيب، أي تبيّن هذه العلامة حجم الخوف الداخلي المتمثل بالرّعب عند الإنسان، وكعلامة عبرلغوية،أي إنّ الشاعر جمع بين المادي المرئي والمجرد اللامرئي، كي يقدم ملفوظاًوصفياً قادراً على الايهام بكتلة الخوف في حياة الحبيب، وذلك لأنّ الملفوظات الوصفية هي أداتنا في الكشف عن استراتيجية السارد بوساطة التضام الصوري الذي يتضمن المسار الصوري والتجمع الصوري(٢٧).

ثالثاً : السرد التشخيصي : ويتحقق بوساطة تحويل حركة الذات في النّص من التعبير الرمزي المجردالى التعبير الرمزي المشخص ،ويقوم السرد التشخيصي على الحديث عن الذات والأشياء وتشخيصها أوتجريدها وصفاًومدحاً وتفسيراً(٢٨).

إنّ هذا النوع من السرد لايظهر على نحو مباشر في هذا النص،ولكنْ في المستوى السردي الدلالي نلحظ أنّ السارد يسرد قصة فتاة غير فاعلة في القصر، لاتقدر على المشاركة في الأحداث التيتجري في داخل القصر أو خارجه،كأنّ القصر الذي يصفه السارد لنايشير الى العالم الداخليللمرأة،إذ يسود في هذا العالم حالة الخدر واللاوعي والسكوت،أي(المرأة) النائمة تتعادل مع (الحبّ) المسكوت عنه،وهنا نستشف وجود التعبير الرمزي

المجرد،إذ استطاع الشاعر أنْ يسرد قضية الحبّ في مجتمعه،إثر تحويل (الحبّ)كرمز مجرد إلى (امرأة)،يمكن ملاحظة ذلك في مشهد وصف الحبيبة بأوصاف إنسانية تنم عن جمالها،،على الرّغم من هذه الملفوظات الوصفية،إلاّأنّها عاجزة عن فعل أي شيء،لأنها تحيل على(الحبّ)* في الواقع،ولهذا فإنّ الشاعر يحفز المرسل إليه كي يحرر الحبّ الذي يتعادل مع الحبيبة.وما لفت نظرنا هنا وجود مفارقة في طبيعة هذا الحبّإثر القراءة الأوليّة لهذه المقاطع،أي دون أنْ نَدخل في تفاصيل القراءة التأويليّة،والمثال على ذلك قول الشاعر:

حياتِكَ، يا وَلَدي، امرأةٌ عيناها.. سُبْحان المعبودْ

وهنا الإحالة على المنحىالجماليالخاص للحبيبة المثالية، ولكنّنامن جهة ثانية نقرأ:(وستعشق كلَّ نساء الأرض...)، فيظهر المنحى التعددي للحبّ، ولكنَّ المكون السردي الدلالي يومئ إلىأنّ السارد لايسرد قصة حبّ بين شخصين محددين فحسب،بل يرسم قصة الحبّ على نحو مطلق وشمولي، و المرسل إليه والحبيبة ضمن هذا المنحى الشمولي،أي هنا لايقصد الحب المادّي التعددي،وإنّما يقصد الحبّ المثالي الصادق بين شخصين فحسب عند البشرية عموماً،وهذا ما قصده كريماس بالمستوى السردي العميق ، لأنّ سيمائية السرد تتمثل بعدم الاكتفاء بالعلاقة المحددة بين الدال والمدلول .

رابعاً :السرد الذاتي :يجعل الشاعر من نفسه محوراً للنص، في هذا النوع من السرد يصبح السارد هو المخبر الوحيد عنه الذي ينمي حركة النص أويثبتها،من هنا يتحول الشاعر إلى راوٍ ومتلق في آن واحد،ويكون السرد النابع من ذاته هو محور الحركة، والخطة التي يتبعها النص مع الاستعانة بسارد آخرينبع من الذات الأولى أيضا، و يمثل وجهاً موضوعياً لها [٢٩].

وينطبق هذا النوع من السرد على هذا النص ، فالراوي يستعين بسارد آخر ينبع من الذات الشاعرة،وفي الوقت نفسه يمثل هذا السارد (قارئة الفنجان) الوجه الموضوعي للذات، ونجح الشاعر في اختياره للسرد الذاتي،فرؤية (قارئة الفنجان) تتطابق مع رؤية الشاعر لأسباب مختلفة، منها فنية،وسياسية، واجتماعية،وفكرية.ويمكن أنْ نقرأالقصيدة بدءًبالعنوان وحتى نهايتها، كي نستدل على وجود هذا النوع من السرد.

خامساً:السرد المشهدي:الذي يعتمد على تصوير الشاعر للمشاهد كأساس سردي لنصِّه،ويستثمر السارد مع عناصر الرؤية والتصوير عناصر اللغة، وفنياتها كالتشخيص والوصف والحوار[٣٠].يقوم هذا النص الشعري على السرد المشهدي في متتاليات سردية على النحو الآتي :

المشهد الأول :فعل قراءة الفنجان،والمثال على ذلك :، جلست،تتأمل .

المشهد الثاني :الحوار الخارجي (قالت...).

المشهد الثالث :الحركيّة،بَدءُ الرحلة :ستحب،العودة من الرحلة –وترجع.

المشهد الرابع :وصف المرأة (الحبيبة)،و القصر، وتحديد مصير مَن يحاول الاقتراب منها،والمثال على ذلك :

مَنْ يطلبُ يَدَها.. مَن يَدنو.. مِنْسورِحَديقتِها مفقودْ

المشهد الخامس :تصوير الوحدة والفراق : كقول الشاعر :

وتظلَّ وحيداً كالأصدافْ وتظلَّ حزيناً كالصفصافْ

المشهد السادس : تصوير خطورة الحب من جهة، وصعوبة إنجازه وحيداً وبدون مساعدة من جهة أخرى،والمثال على ذلك:

مقدُورُك أنْ تمضي أبداً.. في بحر الحُبِّ بغير قُلوع.

المشهدالسابع :الحركية والثبوت معاً ،أي حركية فعل الحبّ، وديموميته ،ولانهائيته، ثم الإقرار بالخيبة وبهزيمة الحبّ.والمثال على ذلك :

وتحبَّ ملايينَ المرَّات.. وترجعَ.. كالملكِ المخلوعْ..

وكلُّ هذا من أجل الحصول على العلاقات السرديّة التي تتكون من :

أوّلاً :علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه :

إنّ نوعية العلاقة بحسب العقود السردية المشارإليها أعلاه،إمّا اتصالية أو انفصالية ،أي إنّ الذات الفاعلة بحاجة إلى محرك،أوحافز،وذلك من أجل توصيل الرسالة الى المرسل إليه الذي يمثل الآخر، ونلحظ أنّالمرسل إليه تارةً يتفاعل مع موضوع المرسل كأنّه جزء من رسالة المرسل، و تارةً أخرى ينفصل عن هذا الموضوع لأسباب منها اجتماعية أو فكرية أو سياسية.ولهذا يقال إنّ السرد يقوم على التحول من حالة إلى حالة أخرى ، لأنّ علاقة الذات و الموضوع تتراوح بين حالتيالاتصال و الانفصال.

ويشير (كريماس)إلى كيفية تأثير العامل المرسل على الذات بقوله:((يفترض وجود عامل ظاهر أو خفي مسؤول عن تغيير نوعية العلاقة بين الذات الفاعلة والفعل المعتزم القيام به بموجب فعل إقناعي))[٣١]. وفي النص الشعري تتحقق هذه العلاقة بوساطة المرسل الذي هو الشاعر، ذلك أنّه يحرك المرسل إليه كي ينال تحقيق الحب،الذي يشكل محور الافتقار والنقص عند المرسل إليه،وبغية تحفيزه فإنّ الشاعر يلجأ الى فعل اقناعي،هنا تتحقق وظيفة المرسل والمتمثلة بحسب (كريماس) في المحافظة على قيم أصيلة ومثالية، وترسيخها وضمان استمرارها[٣٢]،ومن هذا المنطلق بدأ المرسل برسم أولى خطوات التحريك، بغية استعادة التوازن المفقود للمرسل إليه، أي نقصدالحبيب في المستوى السطحي السردي، ولكن في المستوى السردي العميق فإنّ المرسل يوجه إبلاغاً يتمثل في اختراق المحظور، أي يكون المرسل حاملاً للقيم المثالية ، ويحاول أنْ يقومبدور الوسيط بين العالم المثالي والعالم الواقعي[٣٣]،أي إنّ العالم المثالي يتمثل بحضور الحبّ مثلاً،والعالم الواقعي يكون مرهوناً بغياب الحبّ،والمرسل يحاول أن يقوم بهذا الدورفي هذا النّص الشعري.

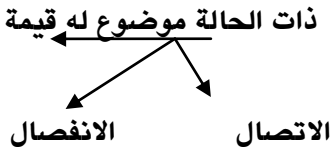
أمّا فيما يخص(المرسل إليه) فهو الشاعر في المستوى السطحي ،وعبر المكون السردي التركيبي، لكنْ في المكون السردي الدلالي يكون هو الفاعل الفردي والجماعي،أي المستفيد من الأمر،وعلى الّرغم من أنّكريماس يحدد المرسل إليه، إنّ الفاعل المرتبط بالمرسل بحكم العقد هو المرسل إليه، (طالب الحاجة)،أويخص المستفيد من الأمر،ومهما تكن هويته، إذ يمكن أن يكون هو المرسل، أو الفاعل،أوالكائنالفردي، أو الفاعل الجماعي[٣٤]. ويمكن أن نقول إنّ(المرسل إليه) في النص هو الفاعل الفردي من جهة، ومن جهة ثانية فإنّه يكون هو الفاعل الجماعي، فتكمن هيئة المرسل إليه في النص على نحو مزدوج،ولذلك نختلف مع (كريماس) لأنّطبيعة النص تستوعب المرسل إليه على هذا النحو،ويمكن تمثيل ذلك كما يأتي :

المرسل إليه ← (الفاعل الفردي +الفاعل الجماعي).

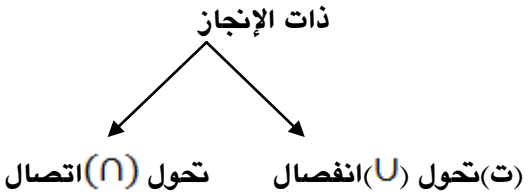
إنّ المرسل إليه لايمثل ذاتاًأحادية فحسب، بل يمثل ذواتاً أخرى تعاني من تحقيق الرغبة في الوصول الى الحبّ مثلاً، وكذلك لأنّ المرسل إليه يفتقد الكفاءة في مواجهة قوى تفوقه في القوة والسلطة والقمع،وعلى الرّغم من ذلك فإنّ هذا الفاعل يستمر في رحلة البحث عن القيم المثالية الغائبة في المجتمع، و يمكننا الاستدلال على ذلك بالتمعن في طبيعة الاتصال إذْ يكون التراوح بين اتصال المرسل إليه بموضوع الإبلاغ، توكيداًعلى المحاولة الدؤوبة للمرسل إليه في تحقيق رغبته المنشودة،فهنا يتمظهر انفصاله عن الموضوع على نحو إجباري،أي ثمةدوران لحالة الاتصال ثم الانفصال.وهذا ما أكّده (جوزيف كورتيس) بقوله:((يقوم رهان هذه المواجهات.....على موضوعات قيّمة مستهدفة من الجهتين،ونتائجها تختزل في نقلات للموضوعات من ذات إلى أخرى)) [٣٥].

ثانياً : علاقة الرغبة بين الذات والموضوع :

وهذا ما يدفعنا إلى تناول موضوع الرغبة الذي أشار إليه كريماس[٣٦]، وهذه العلاقة السردية تجمع ما بين مَن يرغب (الذات)،وما هو مرغوب فيه (الموضوع)، فاذا كانت في حالة الاتصال،فإنّها ترغب في الانفصال ، واذا كانت في حالة الانفصال، فإنّها ترغب في الاتصال، أي إذا كانت الرغبة على مستوى ملفوظ الحالة فإنَ المعادلة على النحو الآتي :



وإذا كانت الرغبة على مستوى الإنجاز فإن المعادلة ستكون على النحو الآتي :



والمثال على ذلك عندما نقول : تغلبّ الرسول الكريم محمد (ص)على الظلم، فالذات تتمثل في (محمد (ص)،والموضوع يتمثل في الظلم، والمرسل هو (الله) سبحانه وتعالى، والمرسل إليه البشرية جمعاء،فإنّ وظيفة الجملة هي النقلة والتغيير، ونوعية الوظيفة هي إيجابية، لأنّ موضوع التغيير والنقلة موضوع له قيمة سواءً أكانت للذات أم للذوات، وفي الوقت نفسه هذه النقلة والتغيير هي تعد من الافعال الانجازية، وهذه الجملة سواءً أكانت على مستوى ملفوظ الحالة أم الإنجاز، فهي تتقابل الفعل الاتصالي و الانفصالي في آن واحد. إنّ الفعل الاتصالي نجده في علاقة رسالة الذات بموضوع التغيير،و انفصالها عن الموضوع الذي سبق التغيير – الجاهلية – ، أو هناك اتصال لمجموعة من الذوات التي ترغب الاتصال بموضوع التغيير ، وانفصال لمجموعة من الذوات

التي لم ترغب الاتصال، أو الانتماء بموضوع التغيير وانفصال لمجموعة أخرى من الذوات التي لم ترغب الاتصال أو الانتماء بموضوع التغيير، فتظهر علاقة الصراع،كما نجدها في هذا المربع السيميائي :

المعرفة ـــ الجهل

اللاجهل ـــ اللامعرفة

نلحظ أنّ موضوع الرغبة في هذا النص هو نيل الحب الذي غدا محالاً، والذات التي تطمح في تحويل هذا المحال الى الممكن هي المرسل إليه،وبغية إنجاز ذلك فإنّ(ذات الحالة) تنتقل إلى (ذات الإنجاز)، وبوساطة هذه الترسيمة تنتقل الذات من حال الانفصال خارجياً إلى حال الاتصال داخلياً:

ذات الإنجاز موضوع الحبّ =المرأة=الوجود

تحول اتصال ← تحول انفصال

وبما أنّ الاتصال هو الرغبة الكامنةو الحقيقية للذات مع موضوعها، فالذات في أثناء عملية التحويل تحقق رغبتها في الاتصال،ومن طرف آخر نلحظ وجودفاعل آخر،يمتلك رغبة الاتصال مع موضوع الحب ، وقد استحوذ عليه في سياق النص، ولكنْ يختلف عن الذات الفاعلة أوالذوات الفاعلة،لأنّ لكلٍ منهما منظوراً خاصاً إزاء هذا الموضوع.ويمكن تمثيل ذلك في :

الفاعل(١) ← الموضوع → الفاعل (٢)

ت (ف١∩الحبّ) ← ت (ف٢∪الحبّ)

ت (ف ٢∩ الحبّ) ← ت (ف١∪الحبّ)

و نلحظ وجود موضوع آخر مثلاً متصل بذات الإنجاز في تشكيل هذا النص هو (الموت)إثر قول الشاعر:

يا وَلَدي. قد ماتَ شهيداً.. مَنْ ماتَ على دين المحبوبْ..

ويمكننا تمثيلهكما يأتي :

ت(ف١∩الحب ← ف١∪الموت)ت(ف١∪الحب ← ف١∩الموت) ←

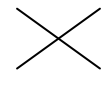
من الضروري هنا أنْ نشير إلى فاعلية الأنماطالمختلفة لكفاءة الذات،وذلك في حالة تحقيق رغبتها لنيل موضوعها،أو عدم قدرتها، ذلك أنّ القدرة على إنجاز الفعل، والمعرفة به تحددان مدى قدرة الفاعل على الإنجاز،فالرغبة في الفعل تسبق الفعل، ولكن القدرة على الفعل والمعرفة بالفعل تحددان قدرة الفاعل على إنجاز الفعل[٣٧]، وفي النّص الشعري يمكن ملاحظة حضور هذه الأنماط،إذ نلحظ أنّ الشعور بوجوب الفعل يتحقق إثر إقناع العامل الذات بالحصول على موضوع الرغبة (الحبّ)، أي إنّ العامل الذات شعر بوجوب الفعل وهوملزم به،كما إنّه يرغب في تحقيقه،أمّا فيما يخص القدرة على الفعل،فإنّ الذات خضعت للصراع اللامتناهي مع العامل المعيق،ويمكن أنْ نؤكد على وجود المحدد الرابع ،والمتصل بالبعد المعرفي للذات في المقطع السردي الذي يقدم

كمّاً معرفياً حول طبيعة هذا الموضوع في حدود إنجاز الحب من جهة ، وعدم تحقق الحب من جهة ثانية،أي بين الممكن والمستحيل.

ويمكننا القول إنّ مسار التحويل في النص يتجسد في : أولاًتحويل اتصالي يتمثل في صورة (الامتلاك)،أي امتلاك الحب،وثانياً تحويل انفصالي يتشكل في صورة (الاستلاب)، ومن هنايؤكد البرنامج السردي لكريماس أهمية تلازم الامتلاك والاستلاب في أثناء حصول الاختبار لإكساب النص سمة التوتر والصراع [٣٨].

إذن ثمة حضور لافت للنظر لحضور الصراع على وفق علاقة جدلية بين الذات والموضوع في هذا النص،لأنّ الذات التي تتعارض مع الآخر بغية الانتصارتصبح ذاتًا عارفة بأنّ الاستسلام لايجدي نفعاًلهامن جهة ،ومن جهة أخرى، تعرف أنّها لاتنتصرفي الاختبارفيتشكل هنا الانفصال، لكنْ علينا أنْ نمعن في (الانفصال) في البرنامج السردي إذ ليس المراد به انقطاع الصلة بين الفاعل والموضوع واستقلال أحدهما عن الآخر،لأنّ الفاعل بحسب (كريماس) يسعى إلى الاتصال بالموضوع وضمِّه إليه [٣٩].

وهكذا يمكننا القول إنّ الصراع أسهم في خلق هيئة تركيبية بين(الامتلاك والاستلاب)،لأنّ هاتين الصورتينالمتناقضتين تشكلتا على هيئة جدلية،ومن الجلي إنّ البرنامج السردي يرمي إلى نقل الفاعل من حال إلى حال،أي التحول من ذات الحالة الى ذات الإنجاز،لكن المكون السردي يرسم طبيعة الفعل هنا على نحو مغاير،لأنّ الفاعل المنجز لعملية التحويل هو الفاعل الحالي الموصول بالموضوع، أي هو الحبيب وليس الحبيبة،إذ لا يستحضر الشاعر صوتها لكنْ يستحضر امرأةً أخرى تؤدي دوراًتبليغياً في ضرورة إنجاز التحويل، وثمة توكيد على كفاءة الفاعل في هذا المضمار، والمحددات السردية استدلت على وجود هذه الكفاءة، لأنّ الفاعل غدا يتصارع مع قدراته كي يكون كفوءًافي مواجهة المعيق،وهو حصل على المعرفة التي تؤكد أنّ هذا الحب الذي يرغب في نيله ليس سوى معادل إثباتي للموت، إنّما يريد الشاعر أن يقول كلما وجدنا الحب نجد الموت، ويمكن تمثيل ذلك في هذا المربع السيميائي :



وبوساطة تجَمعات صورية أخرى يمكن ملاحظة الاتصال والانفصال، مثلاً:

وسَتعشقُ كلَّ نساءِ الأرض..

وترجعُ..كالملكِ المغلوبْ..

ذلك ان اكتساب الحبّ يعني التربع على عرش الملك، وانتزاع الحبّ يعني انتزاع المُلك.

ثالثاً: علاقة الصراع بين المساعد والمعارض :

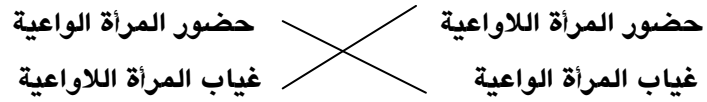
حدّد كريماس العامل المساعد بأنه ((وحدة تركيبية ذات طابع شكلي بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو ايدولوجي))[٤٠]، فهذا العامل يتمثل دوره في مد المساعدة من خلال العمل في اتجاه الرغبة أو تسهيل التواصل، أمّا وظيفة العامل المعارضهي خلق العراقيل بتصديهاإمّا لتحقيق الرغبة أوللتواصل مع الموضوع [٤١]، ومن المعروف أنّ المساعد يقف إلى جانب الذات، يعمل المعارض دائماً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع[٤٢].وبغية استدراك تنامي الصراع بين الذات من جهة، والمعارض من جهة ثانية، نقرأ :

لكنَّ سماءَكَمُمْطِرَةٌ
وطريقُكَ.. مسدودٌ..مسدودْ..
فحبيبةُ قَلبكَ..يا وَلدَي..
نائمةٌ.. في قصرٍ مرصودْ
والقصرُ كبيرٌ.. يا وَلَدي
وكلابٌ تحرسُهُ...وجُنُودْ

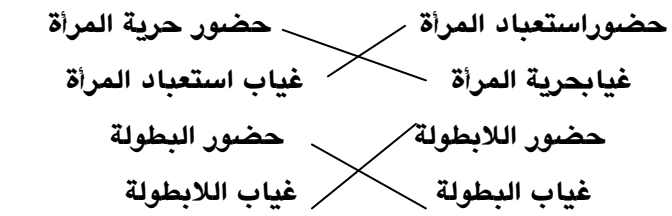
نلحظ أنّ هذه المتتاليات تتصدر بأداة الاستدراك (لكنّ)لأنّ الشاعر يركز على الوحدة السردية المتمثلة بالعائق إذ تتجسدهذه الوحدة عبرعيّنة من عيّنات الطبيعة، في قوله (..سماؤك ممطرة)، هنا المطر يشكل عائقاًطبيعياًويشير الى المنحى السلبي،ثمَّ نلحظ وجود عوائق أخرى مادية، وحيوانية، وبشرية، والمثال على ذلك: (القصر، والكلاب، والجنود). فشكّل القصر عائقاًماديّاًو اقتصادياً يعكس الصراع الطبقي القائم بين الطبقات الثرية والمعدمة في المجتمع،وثمة ملفوظات وصفية كـ (القصر الكبير)، حيث اللاتكافؤ في القوة بين الطرفين،ويجدر بالذكر هنا أنْ نشيرالى عنصرالكفاءة في النموذج العاملي، الذي يقوم على ثلاث مسارات متسلسلة، وهي المواجهة، والهيمنة، والنتيجة[٤٣]، فمحاولة الإقتراب من القصر تشكل محور المواجهة، ووجود العائق يوميء الى محور الهيمنة ، والنتيجة البادية هي غياب الكفاءة لإنجاز الفعل.

إنّ هذه المقاطع السردية تحيلنا على حكاية شعبية تعرف بـ (الأميرة النائمة)[٤٤]، إذ نسترجع أجواء هذه الحكاية مع إضفاء بعض التحويرات عليها، ففي الحكاية ثمة وجود للبطل المنقذ المسبب في إبطال السحر، لأنّه يمنح الحب الحقيقي للأميرةالنائمة، و يؤدي ذلك إلى استيقاظ الأميرة، و عودتها إلى الحياة الطبيعية ، ويتحقق الاتصال بين الحبيبين،ولكنْ في النّص الشعري لا تتحقق هذه النهاية السعيدة، وهنا يستدرك القارىء سبب الإحالة على هذه الحكاية ، فالقصدية تكمن في حضور هذا البطل في الحاضر المتمثل بزمن النص،وهو يبحث عن الحب الحقيقي الذي يشكل الموضوع الرئيس للحكاية الشعبية، وهنا نستشف إنّ هذا الحبّ يشكل المساعد الذي يعطي الإرادة للمرسل إليه، كي يقوم برحلة البحث ومواصلة الصراع مع العوائق المتعددة،وهذا ما يشكل المانح الأساسي للفاعل في هذا النص،كي يقوم بدور البطل في الواقع ،وينقذ الحبيبة التي لاتمتلك الحضور الفعلي والواعي لإنجاز التحول، لأنها تمثل رمز المرأة الساكتة،اللامتفاعلة التي تعاني من الاستبداد والاستعباد، وهي عاجزة وضعيفة أمام من يستبدها ويستعبدها، لأنّ (نوم المرأة =حالة اللاوعي = تهميش المرأة =الظلم)،كما

نلحظ أنّ : (ايقاظ المرأة =حالة الوعي)، ويمكن تمثيل ذلك كما يأتي:



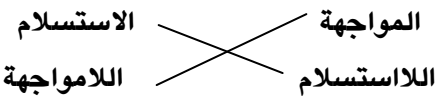
وفي الوقت نفسه نحصل على مربعين سيميائيين آخرين :



ومن الجدير بالذكر أنّه ثمةاستحضار للعائق السياسي وعلى نحو مضمر،المثال على ذلك :

وَترجع.. كالملكِ المخلوعْ..

تتشكل هنا علامة أيقونية متمثلة بـ (الملك المخلوع) في صورة تشبيهية تحيل على غياب مقومات مختلفة منها: (غياب السلطة =غياب الملك)، وحضور مقومات أخرى كـ (المؤامرة =حضور العائق)،ومما يؤازر وجود هذا العائق السياسي وجود دال الجنود في النص،وهذا يشكل علامة أيقونية مشحونة بالقوة المجهزة بالأسلحة المختلفة والقدرة على الاقتتال دون أي تردد، أي قوى سياسية تقمع الآخرين،وثمة علامات سيميائية أخرى تؤكد على هيمنة تلك العوائق، منها دال(المفقود) الذي يتردد كثيراًوعلى وفق هيئة عمودية تارة،وأفقية تارة أخرى،إذ يشيرإلى مصير الإنسان الذي يختار المواجهة ولايستسلم،وهذا مما أسهم في تأليف شبكات صورية منها : محاولة المواجهة،المواجهة الفعلية،ومع ذلك حضور الهزيمة للذات الفاعلة اللامستسلمة، ويمكن تمثيل ذلك فيما يأتي:



إذن هذه التمثيلات السيميائية تعكس سيرورة التحولات بين الوحدات العاملة، التي تفضي إلى طبيعة المنحى الإجرائي لعلاقة الصراع بين الذات الفاعلة، أوالذوات الفاعلة مع العوائق المادية، والبشرية،والطبيعية،في هيئة جدلية مع الإقرار بالخسارة أمام هذه القوى المعيقة على نحو معلن، و البنية العميقة ثَبّتَت الاشتغال على تحريك الذات الفاعلة وتنشيط قدراتها، بغية اختيار المسار الصحيح المتجسد في المواجهة،وعدم الاستسلام أمام جميع القوى المعادية والعائقة.وهنا نستشف البنية العميقة لهذا النص الشعري السردي، الكامنة في اكتساب وعي جديد للذات لتحقيق رؤية جديدة تقوم على تثبيت قدرة المواجهة ، ونفي لاستحالة تحقيق الرغبة،و الاستسلام والعجز.

النتائج :

توصلنا في ختام هذه الدراسة إلى نتائج متعددة أهمها:

– ينطبق البرنامج السردي على النصوص الشعرية التي تمتلك الكفاءة السردية فحسب، لأنّ استجلاء العلاقات السردية يتطلب إمعان النظر في طبيعة السرد داخل النص الشعري، وهذا ما استدركناه إثر دراستنا لـ (قارئة الفنجان).

– إنّ العلاقات السردية المحددة في البرنامج السردي لـ (كريماس)، والمتمثلة بـ (التواصل، الرغبة، الصراع) تجسدت في نص (قارئة الفنجان)، ووجدناها محكومة بسلسة لامتناهية من التحولات بين الوحدات العاملية (المرسل،المرسل إليه،الذات،الموضوع،المساعد،العائق).

–وجدنا طابع الدوران لعلاقة الاتصال والانفصال التي تخص عامل الذات وعامل الموضوع ، وذلك يعود إلى طبيعة العلاقة بين هذين العاملين ، لأنه كيفما كانت علاقة الذات بالموضوع ، فهذا الموضوع يشكل جزءاً أساسياً لها،لأنّه يشكل موضوعاً مستمراً ومتحركاً في ذهن الذات داخل النص، وإنّ الذات بطرق مختلفة تبحث عنه.

– ثمة برنامج سردي مركب داخل هذا النص،البرنامج الأوّل يخص الذات الفاعلة التي ترغب في مواجهة العوائق المختلفة،حول نيل موضوع الحب،والبرنامج الثاني يحصل فيه تبادل للأدوار أي من يشكل عائقاً في البرنامج السردي الأوّل يغدو ذاتاً فاعلة،ومن كان يمثل دور المساعد أصبح يمثل دور العائق،أي وجدنا برنامجين متضادين داخل هذا النص الشعري.

– وجدنا أنّه بالإمكان تمثيل أكثر من مربع سيميائي في هذا النص،ويرجع ذلك إلى خصوصية الملفوظات السردية التي كانت مشحونة بسيرورة غير محددة لمدلول واحد.فانتاج المعنى كان مرهوناً بدينامية الموضوع (الحب)، (المرأة)، (الحرية)، (البطولة).

الهوامش:

(١) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (دار محمد علي للنشر – تونس، ط:١، ٢٠١٠)، ص/٤٧٤ .

(٢) رشيد بن مالك، السيميائيات السردية (دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الاردن،ط ١، ٢٠٠٦)، ص/٢٢ .

(٣) محمد القاضي وآخرون،معجم السرديّات ، ص /٥٠ .

(٤) سعيد بنكراد،سيمولوجية الشخصيات السردية،(رواية الشراع والعاصفة،لحنا مينة (دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٣)،ص/٣٢.

(٥) ينظر : م، ن، ص/٣٢.

(٦) ينظر : سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ،(دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربية – بغداد، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦)، ص/١١٩ .

(٧) عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية (ALNAYA) للدراسات النشر والتوزيع، سورية – دمشق، بيروت – لبنان ، ط١،٢٠١٤)،ص/ ١٦.

(٨) باتريك شارودو – دومينوك منغنو،معجم تحليل الخطاب، ترجمة :عبد القادر المهيري،حمادي صمود،

(منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة،تونس،٢٠٠٨)، ص / ١٣٧.

(٩) ينظر : محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات، ص /(٢٨٦-٢٨٧).

(١٠) نزار قبّاني،الأعمال الشّعرية الكاملة، الجزء الأوّل، (منشورات نزار قبّاني، بيروت – لبنان)(ص / ٦٤٨ -٦٥١)، القصيدة الثانية في ديوان (قصائد متوحشة)، ١٩٧٠.

(١١) ينظر : جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائيات السردية والخطابية، ترجمة : جمال حضري، (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت منشورات الاختلاف،الجزائر ط١ ٢٠٠٧)، ص/ (١١١-١٢٠).

(١٢) ينظر : سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة تحليلاً و تطبيقاً،ص /(٦٧،٦٨).

(١٣) ينظر : محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّرديّ، نظرية قريماس (GRIMAS) (الدار العربيّة للكتاب، تونس ١٩٩١)، ص/ ٤٢.

(١٤)م،ن، ص٥٩.

(١٥) ينظر :محمد القاضي وآخرون ،معجم السرديات، ص/(٣٢٣ -٣٢٤).

(١٦) سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية ، ص/ ١٠٥.

(١٧) م، ن ،ص/ ٣٧ .

(١٨) م،ن،ص / ٤٢.

(١٩) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات ، ص /٢٣٤.

(٢٠) م،ن، ص/ ٢٣٢ .

(٢١) م،ن ، ص،ن.

(٢٢) سعيد بنكراد ، سيمولوجية الشخصيات السردية ص/١٣٦ .

(٢٣) ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص/(٣٧ -٣٨).

(٢٤)سيزاقاسم، بناءالرواية،(الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،القاهرة،١٩٨٤)،ص/١٣١.

نقلاً عن: عزالدين، في نظرية السرد و تحليل الخطاب، http:www.startimes.comp:2.

(٢٥) ينظر :محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص/(٤٢٢ -٤٢٣).

(٢٦) ينظر: محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، (الهيئة العامة لقصور الثقافة،كتابات نقدية، شهرية (١٤٩)،٢٠٠٤)، ص/١٥.

(٢٧) ينظر :محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص/ (٧٩ – ٨٠).

(٢٨) محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري،ص/٤٣.

*ينظر:آية عفيفي، (إنّ الحبّ في العالم العربي سجين وأنا أريد تحريره)، www.daralkotob.com.

(٢٩) ينظر:محمد زيدان،البنية السردية في النص الشعري، ص / (٥١ -٥٠).

(٣٠) ينظر: م، ن، ص /٥٦.

(٣١) ينظر:محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص /٥٨.

(٣٢) ينظر : م،ن،ص/ (٤٤ ،٤٣).

(٣٣) ينظر : م،ن،ص،ن.

(٣٤) ينظر: م،ن، ص /٤٥ .

(٣٥) جوزيف كورتيس،مدخل الى السيميائيات السردية والخطابية ، ص / ٢٥.

(٣٦) ينظر : حميد لحمداني، بنية النّص السردي،من منظور النقد الأدبي، (المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان،١٩٩١،ط:١)، ص/ (٣٣-٣٥).

(٣٧). ينظر: محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي: ص :(٦٠ – ٥٩).

(٣٨) ينظر : م،ن،٥٢ .

(٣٩) ينظر: م،ن،٤٢.

(٤٠)، السعيد بوطاجين،الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر،٢٠٠٠: ص/١٩ .

(٤١)ينظر : جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائيات السردية والخطابية،ص/(١١٠ -١١١).

(٤٢) ينظر :حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص/٣٦.

(٤٣) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي،٥٣.

(٤٤) ينظر:حمـــودة اسماعيلي،عقـــدة الأمـــيرة النائمـــة،الحوار المتمـــدن،(ع :٤٢٥٧،٢٠١٣-١٠- ٢٧) http .:www.ahwar.org

المصادر والمراجع :

أولاً / الكتب :

(١) باتريك شارودو – دومينوك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة :عبد القادر المهيري، حمادي صمود، (منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠٠٨

(٢) جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائيات السردية والخطابية، ترجمة : جمال حضري، (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧)).

(٣) حميد لحمداني، بنية النّص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،١٩٩١.

(٤) رشيد بن مالك، السيميائيات السردية،(دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان – الاردن،ط١،٢٠٠٦).

(٥) سعيد بنكراد،سيميولوجية الشخصيات السردية،(رواية الشراع والعاصفة،لحنا مينة نموذجاً)، (دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٣).

(٦) السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي ، منشورات الاختلاف، الجزائر،٢٠٠٠.

(٧) سمير المرزوقي،جميل شاكر،مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً (دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية – بغداد، الدار التونسية للنشر،١٩٨٦).

(٨) عبد اللطيف محفوظ،المعنى وفرضيات الانتاج، مقاربة سيميائية،(ALNAYA) للدراسات النشر والتوزيع، سورية – دمشق، بيروت – لبنان ، ط١،٢٠١٤).

(٩) محمد زيدان،البنية السردية في النص الشعري، (الهيئة العامة لقصور الثقافة،كتابات نقدية، شهرية (١٤٩)،٢٠٠٤).

(١٠)محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات،(دار محمد علي للنشر – تونس ، ط:١، ٢٠١٠).

(١١) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السرديّ، نظرية قريماس (GRIMAS)، (الدار العربيّة للكتاب، تونس ١٩٩١)

(١٢)نزار قبّاني،الأعمال الشِّعرية الكاملة، الجزء الأوّل،(منشورات نزار قبّاني، بيروت– لبنان، د/ت).

ثانياً – مواقع الانترنيت

(1) http :www.ahwar.org
(2) http :www.daralkotob.com
(3) http:www.startimes.com

کورتەی باسەکە

ئەم لێکۆڵینەوەیە هەوڵێکە بۆ دەست نیشانکردنی پەیوەندییە گێڕانەوەییەکان لە شیعری ((قارئه الفنجان))ی شاعیر (نزارقبانی)،ڕێبازی کارکردنی لێکۆڵینەوەکە بریتیەلە سیمانتیکای گێڕانەوەگەری کە ڕەخنەگر (گریماس) کاری لە سەر کردووە، بنەمای ڕێبازەکەش بریتیە لە گرێ پەیوەندییەکانی زۆر کاری وڕێگە پیدراوی وپەیوەستێتی. لە بەشێکی تریدا بریتیە لە جۆرەکانی گێڕانەوەگەری کە خۆی لە گێڕانەوەی ڕووداویی و گومانلێکراوی ودەست نیشانکراوی وخودیی وگرتەیدا دەبینێتەوە کە سەرجەمیان لە ڕێگەی بەیوەندییەکانی نێنەر و وەرگر ونامەدا بە ئەنجام دەگەیەنریت. هەموو ئەمانە هۆکاری سەرەکین بۆ دەرخستنی ڕاستییە ناوەڕۆکی وئیستاتییەکانی دەق وهێزی دەربڕین و داڕشتنی خاوەنەکەی.

Summary

This research is attempting the connective narratives in the poem of (NizarQabbany)'s (Qariat al –Fingan).The method of working is named Narraitology Semantics which (Grimmas) depended on.Itcomprises the obligatory, permission and commitment connections.At the same time, it contains the kinds of narraitology wich emphasis on effects, suspicions, identifications, self–created and point of views which all should be done through the relative of sender, riceverand the message. All of them are the best reason for discovering the power of the contend and the form of the text with the expression of its writer.