# دراسة تحليلية علاماتية نصية لقصة " المئذنة "

**الأستاذ المساعد الدكتور ظافر كاظم**
**قسم اللغة العربية / كلية التربية للبنات / جامعة البصرة**

## الملخص:-

يقدم هذا البحث رؤية نقديّة لسانيّة لقصة (المئذنة) للكاتب والقاص العراقي "محمد خضير". تستثمر هذه الرؤية الوسائل العلميّة والمنهجيّة التي يقدمها علمان متداخلان إلى حدٍ كبيرٍ هما: السيميلوجيا (علم العلامات) و(علم النّص). والتداخل بين هذين العلمين ضرورة اقتضتها تطورات الدراسات اللسانيّة المعاصرة لأسباب مختلفة تتعلق بمجال اهتمام هذين العلمين. فكلاهما معني ببحث الجوانب التواصليّة، وكلاهما معنيّ كذلك بالجوانب الفنيّة والجماليّة للنّصوص. وعملية (التأويل) وما تتطلبه من شروط وإجراءات تقع في صلب اهتمام هذين العلمين أيضاً. وما يقدمه هذان العلمان من وسائل تحليلية وأدواتٍ علميّة، يعزز بالتأكيد موضوعيّة البحث، ويسهم في تقديم قراءة نقديّة جديدة انطلاقاً من رؤية مختلفة، لكنها لا تستند الى أحكام ذوقية خاصة، بل تلتزم المنهجية العلمية.

**كلمات مفتاحية:** علم النص ، علم العلامات ، قصة المئذنة.

**تاريخ الاستلام:** ٢٠٢٢/٠٦/١٢ **تاريخ القبول:** ٢٠٢٢/٠٧/١٩

# A Textual Semiological Analytical Study of the Story "The Minaret"

**Asst.Prof.Dr. Dhafer Kadhim**
**Department of Arabic Language/ College of Education For Women /University of Basra**

## Abstract:

This paper provides a critical linguistic view of the story (The Minaret) by the Iraqi writer and storyteller "Muhammad Khudair". This vision takes advantage of the scientific and methodological methods presented by two sciences that are largely overlapping: Semiology (science of signs) and (Text science), and the overlap between these two sciences is a necessity necessitated by the developments of contemporary linguistic studies for various reasons related to the field of interest of these two sciences. These two sciences as well, are concerned with communicative aspects and exploring the artistic and aesthetic aspects of texts, and the process of interpretation, requirements, procedures, are also at the center of their attention. the analytical means and scientific tools provided by these two sciences, certainly enhances the objectivity of the research .

**Keywords:** Text Science , Signs Science , Minaret Story.

**Received:12/06/2022** **Accepted: 19/07/2022**

## المقدمة:-

جذبت الفنون والآداب انتباه العلاماتيين الأوائل من قبل أن تتطور الدراسات النصيّة إلى ماهي عليه اليوم. وهناك دراسة بعنوان " **الفن بوصفه عملاً سيميولوجياً** " لـ " **جان ميكاروفسكي** " وهو أحد أعضاء " **حلقة براغ اللّسانية** "، اقترح فيها أن تصبح الفنون جزءاً لايتجزأ من العلاماتيّة **(السيميلوجيا)** [١]، وذلك لسببين: يتعلق **الأول** منهما بالوظيفة الجماليّة للّغة. وبموجب هذه الوظيفة ينظر إلى الفنون والآداب بوصفها علامات جماليّة تتحدد خصوصيتها من كونها علامات مستقلة وليس بوصفها وسيطاً للمعنى فقط مقارنة مع غيرها من العلامات. ويتعلق **الثاني** بالوظيفة التواصليّة للفنون والآداب مثل: **الرواية والقصة والشعر والرَّسم والنَّحت والمُوسيقى ... إلخ**. وعند هذه الوظيفة بالذات، بإمكاننا أن نلمح بوضوح نقطة التقاء الدراسات العلاماتيّة السيميلوجيّة بالدراسات النصيّة " **علم النص / تحليل الخطاب** " فضلاً عن صلة العِلمين الوثيقة بعملية التأويل ودراسة وظائف النص وغيرها من العناصر المشتركة الأخرى، وبهذا سيكون كل عمل فنيّ علامةً مستقلةً بحد ذاته. وعلى الرغم من تضمن هذين العلمين - اللّذين يمثل التقاؤهما ضرورة اقتضتها تطورات الدراسات اللّسانيّة المعاصرة – عدداً من القضايا الشائكة والتحديات التي يتعلق بعضها بالمفاهيم الأساسيّة الخاصة بهما، ويتعلق بعضها الآخر بتحديد مجال بحثهما وحدود موضوعهما إلى غير ذلك من القضايا التي مايزال البحث فيها مستمراً، إلا أنّ هذه الإشكالات والموضوعات التي مازالت موضع النظر يجب أن لا تمنعنا من استثمار الأدوات المنهجيّة والتقنيات الموضوعيّة الجديدة التي قدّمها هذان العلمان على نحو يُسهم بشكل فاعل في عملية استقراء النّصوص، وسبر أغوارها الدلاليّة المنفتحة، وأبعادها الفنيّة الجماليّة التي لم تعد بأنماطها الحديثة تمنح نفسها بسهولة، وعلى نحو يرسخ قدراً واضحاً من الموضوعيّة التي تنأى بالدارس لغويّاً أو ناقداً أو مثقفاً عن إطار الإحكام الذوقيّة والانطباعات الخاصة، التي لم يعد لها مكان في ساحة الدراسات اللغويّة والأدبيّة الحديثة الحافلة بالتطورات المتسارعة، ولاسيّما بعد أن بسطت اللسانيّات بمناهجها المختلفة سلطتها المحكمة بقبضة قويّة على ساحة الدراسات الأدبيّة والنقديّة منذ مطلع القرن العشرين.

و قصة " **المنذنة** " للقاص والكاتب العراقي " **محمد خضير**" هي الموضوع الذي سيتناوله هذا البحث بالدراسة والتحليل. وإذا كانت هذه القصة قد كتب عنها سابقاً أكثر من دراسة لما مثلته في حينها مع غيرها من قصص ضمتها مجموعة " **المملكة السوداء** " من نمط تجديديّ مغاير، يشير إلى عالم متشابك معقد، كانت له آثاره الواضحة فيما يخص كتابة القصة – في العراق على نحو خاص، وكذلك في بلاد عربية أخرى - فإنّها مازالت تحتمل قراءة مغايرة متماسكة. تسد ماتضمنته الدراسات الأخرى من ثغرات، ولا تقتصر على تأويل مجتزأ للبنية اللغويّة والدلاليّة والإيحائيّة للنص، ولا تقع في فخ التناقض مع نفسها أحياناً، لبعد القصة الواضح عن المباشرة، ولما تضمنته من سمات شعريّة ورموز وإيحاءات تبدو ذات انعكاسات مختلفة ودلالات متعددة.

وهذا يتطلب قراءة متأنيّة فاحصة تأخذ بحسابها كل العوامل الثقافيّة والنفسيّة والاجتماعيّة التي لها علاقة بتفاصيل النص والكيفيّة التي تَشكل عالمُهُ بموجبها. وهو مايمكن أن تُسهم فيه على نحو فاعل وسائل الكشف وآليات التحليل التي قدمتها الدراسات العلاماتيّة السيميولوجيّة والدراسات النصيّة، التي تتناول الخطاب بأنماطه المختلفة بلاغياً كان أو غيرَ بلاغي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الدراسات العلاماتيّة السيميائيّة قد شكلت منذ خمسينيات القرن الماضي تياراً نقدياً متميزاً، أسهم في إثراء الدراسات الأدبيّة والنقديّة وَرفدِها بأدوات جديدة في مجال تحليلِ النّصوص الأدبيّةِ وفهمِها وتأويلِها. وبعد عقود من تطورها وتتابع أبحاثها المتشعبة المتشابكة، أصبحت مع الدراسات النّصية من أبرز الاتجاهات التي تشكل مايعرف اليوم باسم " **البلاغة الجديدة** "، فضلاً عن اتجاهات بلاغيّة أخرى تتقاطع معها بشكل أو بآخر مثل البنيويّة والتداوليّة والأسلوبيّة والحجاجيّة. وهي بمجملها على اختلاف أسسها ومنطلقاتها تحاول رصد السّمات الفنيّة والجماليّة والجوانب البلاغيّة الجديدة للنصوص الأدبيّة، انطلاقاً من أُسُس حديثة لم تكن معروفةً في البلاغة التقليديّة المعياريّة، عربيّة كانت أو غربيّة. وتُعنى كذلك بالتقاط السّمات والصُور البلاغيّة الأخرى التي لم يكن يُلتفت لها فيما مضى من دراسات بلاغيّة قديمة.

هذا الدخول القويّ للسانيّات، ومناهجها التي بسطت نفوذها بقوة على ساحة الدراسات الأدبيّة والنقديّة، لم يكن محدود الأثر ولا جُزئيّ المفعول. بل غير طريقة مطاردة المعنى كليّاً وبشكل جذريّ، ونقل النقد والتحليل الأدبيّ وعملية تأويل النّصوص من حدود الوصف المباشر للظاهرة الأدبيّة، والأطر الذاتيّة والانطباعات الشخصيّة الضيّقة، إلى أفق علميّة أرحب، تتمسك بوسائلها العلميّة، وأسبابها الموضوعيّة، وارتباطاتِها المعرفيّة والإدراكيّة. ولهذه الأسباب لم تعد الدلالة تمثل ظاهرة جزئيّة أو معزولة، فهي نتيجة لعلاقاتٍ كثيرةٍ متشابكةٍ ومتكاملةٍ تمتد أذرُعُها داخلَ النّص وخارجَه. وهذا ما جعل من دراسة الأدب مجالاً علميّاً لا يختلف بشيء عن غيره من الدراسات العلميّة الأخرى، التي تتحرى الدّقة والموضوعيّة بعيداً عن الأحكام العامة التي تفتقر إلى مسوغاتٍ حقيقية وأسسٍ مقبولةٍ.

وبما أنّ النّص الأدبيّ والعمل الفنيّ الرّصين حقل تتلاقى فيه جملة من المعارف: اللّغويّة والإدراكيّة والاجتماعيّة والنفسيّة والإنسانيّة على نحو عام، سيبقى هناك دائماً مُتسع للنظر والتحليل وتعدد الآراء واختلاف وجوه التأويل. بحسب ما ندركه من مستويات هذه المعرفة التي لا تنتهي وإمكانيّات توظيفها، وما يتهيأ لنا من أدوات قد تُسهم في إضاءة جوانب كانت خافيةً، أو غير مَرئيّةٍ من قبل، أو غير مَعنيّ بها، ولاسيّما أنّ كثيراً من هذه الأدوات والوسائل لم يكن متاحاً حتى وقتٍ قريب. فالقراءة العلميّة النقديّة الجادة، ومُطاردة المعنى، وتحليل النّصوص بحثاً عن تأويلات محتملة، ليس إلا عمليّة متجددة باستمرار، كتجدد المعرفة الإنسانيّة التي لا تعرف الحدود ولا تعترف بالنهايات.

*** المبحث الأول: البنية النصيّة والعلاماتيّة لِقصة المِئذنة**

يمكن أن نقسم البنية النصيّة[٢] لقصة (المئذنة) على ثلاثة أجزاء رئيسة. **الجزء الأول** منها يصف حالة القلق النّفسي والصّراع الداخليّ الذي كانت تعيشه المرأة الشابة **(الشخصيّة الرئيسة بالقصة)**، وما يتجاذبها من نوازع ورغبات تتقلب بين انجذابٍ مُشتهى، وحنين لاهثٍ لسخونةِ ماضٍ صاخبٍ نابضٍ باشتهاءات الجسد والرغبة المتدفقة، وحاضرٍ هادئ مستكينٍ برفقة زوج محبٍ يمعن بها عطفاً ورعاية بعيداً عن ماضٍ مُدنّس مُريب. لكنّه أيضاً حاضر مثقل بالفراغ وأسيجة الوحشة والعزلة، ووطأة الحياة المتفردة المتوحدة التي تستفز الجوع والافتقاد في الجسد السّاخن الفتيّ، و توقظ فيه العطش المتردد بنضارة الشباب الباذخ المُتطلع للارتواء. أحاسيس وهواجسٌ يضخمها أكثر السكون الذي يحيط بالمكان، واللّهفة في انتظار الزوج الغائب، ويزيدها الضوء المتسربُ إلى فناء البيت الداخليّ من بين صمت الجدران المطبق رغبةً أكثر بالتحرر والانعتاق من قيودٍ راهنة. فهي لا تغادر المنزل – لأسباب لها علاقة بماضيها على ما يبدو- والزّوج (المُؤنس الوحيد) كثير الانشغال بارتباطات عمله الذي لا يعود منه غالباً إلا بعد ساعاتٍ متأخرةٍ. وهكذا تستدعي خواطرها بشكل أو بآخر بُهرج حياةٍ قديمةٍ مُنغمسةٍ باللّذة الصريحة التي تجنح عن القيود، وتهفو مخيلتها لزخرفها المعتاد، وازدحامِها بالنّاس والوجوه، وإن كان لهذه الحياة بدورها – كما سيتضح لاحقاً من النّص- أعباؤها الثِقال التي لا تقل وطأة، وتقف بالضد من أي انعتاقٍ فِطريّ مرغوب. تلك الأعباء التي تستنزف الجسد وتنهك النّفس وتحيطه بقيود صلبة غير مرئيّة، وإن بدت لأول وهلة منعتقةً متخففة الحدود والأعباء.

و بعد أن كانت تبدو في هذا الجزء من القصة مشدودة أكثر للزوج الغائب الذي يصف السّرد حضوره الخفيّ، ويوحي بشدة افتقادها له ومدى تعلقها به على نحوٍ بليغ، عندما يصورها عند استيقاظها من قيلولتها في ذلك الوقت من بعد الظهيرة وهي: تستشعره في ذرّات الهواء المُحلق في السّرداب الذي تستلقي فيه، وتحمل إليها رائحته الأقدام الخاطفة قرب نافذته العلويّة " **كأجنحةٍ لخفقها وحفيفها صوتُه وتنفُسُه، ينفرطُ ريشها ليستقرَّ في الوسادة الناعمة بجانبها ويفيض فيغطيها ويبني لها عشاً يهدهدها كمهد ناعم** "[٣]، يغلب على **الجزء الثاني** من القصة مُراودة الأفكار والرغبات المتعلقة بحياتها الماضية. إذ يبدو أنّ الأشياء والأحداث وتفاصيل العالم من حولها تجعلها تستعيد على نحوٍ ما أحداث حياتها الأولى وإحساسها بها، وتساعدها أكثر على الانعتاق من قيودها الجديدة، فتدور ذاكرتها نحو الملذات القديمة التي تنعش مخيلتها، لتصحو ثانية سطوة الأنثى النائمة، ويستفيق بداخلها مَكرُها المعتاد، بدافع من إحساس الرفض والاحتياج الداخليّ وعدم الاطمئنان والرضى، الذي يحرك بداخلها الرغبة بالتمرد والانعتاق. إلا أنّه إحساسٌ مضطرب بدوره، لا يخلو من شعورٍ متناقضٍ، يداهمه فجأةً ما يوحي بالنّفور والاضطراب وعدم الارتياح. فيَشفّ من خلال التفاصيل والأحداث ما يوحي بأنّه إحساس متحرك غير مستقرّ، يمتدُّ ويتطاولُ بتأثيرٍ من حياتها الجديدة المنعزلة المرتهنة بالقيود والحواجز. وبعض صور هذا الأحساس المضطرب له علاقة بشكلٍ ما أيضاً باختلاف **(المكان)** والتحول الجديد الذي جعل التغيير يتسلل إلى عالمها عنوةً، على نحوٍ مفاجيء لم تعد ترى معه الأمور بما عهدتَها عليه قديماً.

يبدأ هذا الجزء عندما تقرر هذه المرأة الاستسلام لهواجسها، والخضوع لسطوة الماضي العتيقة الأثر، وتداعيات ذكرياته المزدحمة في مخيلتها. فتغادر بيتها الجديد لأول مرّة بعد سنة كاملة من زواجها لتزور ملاذها القديم و(**عشّها المحرم**)، رغبة في اقتناص طمأنينة مفتقدة مازالت لم تتبين ملامحها بعد، وبتأثيرٍ من حنينٍ قديمٍ لم يغادرها مع الوقت لمكان تفتق وعيها الأول، وبراعم جسدها الأولى. فتصادف في طريقها أحداثاً وتفاصيل تولّد بدورها عواصفَ نفسيّةً متناقضةً بداخلها، تتنازعها هذه العواصف بقوّة بين اللّذة والسَّأم، وبين الحريّة والخضوع، وبين الشَّهوة والانتهاك، وبين الانعتاق واستنزاف الذات الإنسانيّة. وهكذا يتشكل عالم من الصراعات الداخليّة والأزمات النفسيّة في القصة ليرسمَ رؤيته الخاصة للعالم والأشياء. فيبدو لكل شيء وجهان: نقيّ ومدنس، مذنب وبريء، مطمئن وقلق، هادئ وصاخب، أبيض وأسود، فالأمور ممتزجة مترنحة في الغالب، وهي ليست دائماً كما تبدو عليه.

أمّا **الجزء الثالث** فتبدأ أحداثه بسرد تفاصيل وصول هذه المرأة إلى بيتها القديم أو ملاذها المفقود أو عُشّها المحرم. وهنا تُفاجأ المرأة بعبث (**الزمان**) بملامحه، وما استحال إليه من هدوءٍ رتيبٍ يختلف عن صورته القديمة المزدحمة بمخيلتها، بعد أن غادره صخبه المعتاد وهجره بعض ساكنيه، وبما انقلب إليه من واقعٍ راكدٍ ساكنٍ، على نحوٍ كانت له آثاره الواضحة في تحولات هذه الشخصيّة، وانعكاساته على الأزمة النفسيّة المعتركة بداخلها.

وعلى امتداد هذه الأجزاء الثلاثة يرتسم الخط البيانيّ للصراع الذي بدأ قوياً في الجزء الأول، ثم امتدَّ ليبلغ ذروته في الجزء الثاني على نحوٍ تميل فيه الكفة شيئاً ما إلى الماضي المدنّس المزدحم بالوجوه، المستسلم لرغبات الجسد، وتداعيات اللّذة، وصولاً إلى النهاية التي تنحدر فيها كفته نحو نهاية غير متوقعة نسبياً، إلا أنّ النّص يهيء لها في هذا الجزء الأخير مبرراتها المنطقيّة اللّازمة.

وحتى هذه اللّحظة قد تبدو الأحداث مألوفةً إلى حدٍ ما، وإن كنتُ شخصيّاً استبعد ذلك لما في القصّة من خصائص فنيّة تُفصح عن نفسها بما لا يقبل الشك. إلا أنّ السرّ الأبرز يكمن في التفاصيل نفسها، وفي الطريقة التي رُويت بها الأحداث، وفي التقنية السرديّة التي وظفت في وصفها، والتي كانت سبباً في شحنها بكمّ واسعٍ من الدلالات والمعاني، التي تتجاوز حدود ما وظف فعليّاً من الكلمات والجمل، فضلاً عن أبعادها الجماليّة، وسماتها البلاغية. وهو ما لا تتكشف تفاصيله بالاعتماد على جوانب مجتزأة مقتطعة على حساب العلائق الكُلية التي يحملها النّص. ففي هذه القصة تمضي تفاصيل السرد وملابساته وأحداثه لتشكل خطاً بيانيّاً موازياً، يتطابق مع مسار هذا الصراع وذبذبة توتره، ومستوى تأزمه وطبيعة تحولاته. ويبدو واضحاً أنّ كلَّ ما يضخه النّص من تفاصيل وأحداث وأوصاف يكتنفها العالم الخارجي، قد جيء به ليرسم لوحة مقابلة، أو صورة انعكاسيّة للتقلبات النفسيّة الداخليّة لشخصيّة المرأة، وليبرز أيضاً ما كان خافياً من نوازع الآخرين وما يرتدّ من نفوسهم نتيجة لتأثرهم بها. سواء في ذلك مَن عاشروها قديماً وعرفوها عن قرب، أم من تمرُّ بهم فجأة ويصادفونها لأول مرة. لنستشف من خلال الوصف المتقن الذي يجيد توظيف القرائن الخارجيّة واستخدامها

طبيعة تكوين هذه الشخصيّة، وما تكتنزهُ من المُغرياتٍ ومعالم الفتنة، التي تجعلها قادرة على استثارة العالم من حولها، واستفزاز أمواج ألأحاسيس الراكدة بما تحمله من سمات أنوثة بضّة يانعة القطاف.

وكثير من هذه الأحاسيس والانطباعات النفسيّة الداخليّة شائك متداخل، ذو طابعٍ خفيّ كثيراً ما يستعصي على الوصف، غائم الإدراك حتى عند من يستشعره، وكثيراً ما تضيق معه الحدود التعبيرية للّغة، التي تعجز عن الإمساك بخيوط هذه الأزمات النفسيّة إذا ما لجأت إلى أساليبها المباشرة المعتادة. والتقنية التي حفل بها هذا النّص تشبه إلى حدٍ كبيرٍ مانراه في إعلانات العطور المرئيّة، حيث تُستثمر خصائص حاسة البصر لإثارة مخيلة المتلقي لاستدعاء الكيفية التي تدرك بها حاسة الشم هذا العطر، وما يثيره في النّفس من إحساسٍ بالانتعاش والنشوّة، التي لا يمكن نقلها من خلال وسيلة مرئيّة على نحوٍ مباشرٍ بسبب ارتباطها بحاسة أخرى. وفي هذا النّص يُعد وصف التفاصيل الخارجيّة، وطريقة اختيارها، وما يرافقها من أحداثٍ، وكيفيّة سردها، بمثابة الوسيط المرئيّ الذي يُثير الذهن لاستدعاء ملامح الإحساس المتحركة في داخل الشخصيّة ومَن يحيطون بها، مما لا يمكن لمسه على نحوٍ مباشرٍ، لأنه باختصار يُدرك ولا يُقال. وفي هذه التقنيّة ما فيها من اختيار ذكيّ بليغ، يجعلك تستحضر الموقف بأريحيّة كأنّك أنت من يعيش لحظاته أو يراه، بعيداً عن ضغط الكلمات المبالغة في التعبير، ومفرداتها المستهلكة التي قد لا تجعلك قادراً على استحضار الموقف أو الإحساس به على الرغم من عددها وكثرتها.

ولهذا يمكننا ببساطة أن ندرك من خلال جمل هذا النّص من المعاني ونستحضر في الذهن من الصور المترافقة المترابطة أكثر مما تقوله الكلمات فعليّاً. وهذا الثّراء الدلاليّ والقابليّة على توليد المعاني المتعددة من ألفاظ محدودة سمة لغوية بلاغيّة تقع في صُلب ما تُعنى به **(البحوث التداولية)**، لكنّه يغيب كُليّاً عن التصورات **(البلاغيّة التقليدية)** ومباحثها. وهذا أحد الأسباب والعوامل التي أسهمت في تشكيل الاتجاهات البلاغيّة الجديدة، وهذا أيضاً أحد الأسباب التي تجعلنا نُدرك عُمق مشكلاتِ المعنى وتفرعاتها المتشابكة على نحو أعقد بكثيرٍ مما عرفته كل الدراسات القديمة بدون أي استثناء.

ونتيجة لهذا التطابق الموحي بين تفاصيل السّرد وأسلوب اللّغة، والمضمون النفسيّ الداخليّ وطبيعة تقلباته، نجد أنفسنا أمام نصٍ قَصصي يمكن أن نقول في وصفه: إنّه نص ذو طبيعة **(أيقونيّة تمثيلية)** واضحة[٤]. وباستثمارٍ أدق لأفكار **(بيرس)** في هذا الشأن، يمكن أن نحدد هذه السمة الأيقونيّة بوضوح أكثر بأنّها **(أيقونيّة بيانيّة)**[٥]. وذلك لأنّ التشابه هنا بين مضمون السّرد وتفاصيله والصراع الداخليّ للشخصية يتخذ نمطاً خطيّاً متطابقاً في مسار توتره (ارتفاعاً وانخفاضاً)، على نحوٍ يعكس دلالاتٍ موحيةٍ تصور حقيقة هذا الصراع الداخليّ وطبيعته.

هذا فيما يخص الإطار العام للنّص والبنية الكليّة للسّرد، أمّا على مستوى التفاصيل الجزئيّة الأخرى فقد تضمن هذا النّص القصصي – كما سيأتي - علامات أيقونيّة من نوع آخر أيضاً، بعضها مما اصطلح عليه بـ

**(الأيقونة الأنموذجية)** وهي الأيقونات التي تُحاكي **المَرجِع (المَقصود/ المُحال عليه)** في مجموعة من السمات أو بعضها، والتعرف على هذا النّوع من الأيقونات ليس بالأمر الصعب، وربما تكون من أكثر أنواع العلامات الأيقونيّة وضوحاً وأكثرها استعمالاً[٦]. إذ تضمن هذا النّص صوراً فنيّة عدة، هي عبارة عن محاكاة سيميائيّة أو رموز تصور حالة مخصوصة أو توحي بوضعٍ معينٍ، أو لها علاقة بالصّراع الداخليّ المتواري المعقد التفاصيل، والتصورات الإدراكية الشائكة، والإحساس المضطرب الغامض للنّفس البشريّة، الذي يصعب أن يمسك به من لم يكن جزءاً من التجربة نفسها. كما هو الحال مع **(النّافورة)** و**(الضّوء)** و**(شكل المَعين المُرتسم من خلال ضوء النافذة)** و**(القفل الحديدي لباب الغرفة)** و**(المِئذنة)** و**(التُفاحات)** و**(اللّقلق)** و**(أبو بريص)** و**(الضِفدعة)** و**(الجواري)** و**(البريّة)**.. ... **إلخ**. وهي في النّص رموز جزئية تندرج بعلاقة ضمنيّة مع دوال رمزيّة أخرى ذات هيمنة أوسع وأعلى على النّص مثل: **العُش واللّقلق و الألوان مثل التفاحات ذات اللّونين الأسود والأبيض وعلاقة (النصف/ المنتصف)** التي هيمنت على مجمل النّص على نحو واضح.

وهناك نوع آخر من العلامات الأيقونيّة يصطلح عليه بـ **(الأَيقونة الاستعاريّة)**. والمقصود بـ **(الاستعاريّة)** ليس المصطلح البلاغيّ المعروف لنوعٍ محددٍ من المجاز، وإنّما يُقصد به ظاهرة تتجلى على مستوى **"البِنية الكُبرى"** أو الموضوع الكليّ للنّص كحكمة أو حالة أو عِبرة إنسانيّة عامّة، تُستوحى من شخصيّة أو شيء مُعين أو قَضيّة خاصة، وتبدو واضحة على نحو خاص في النّصوص ذات البُعد الوجوديّ الميتافيزيقيّ، فيكون لها هنا كما هو الحال مع **(الاستعارة البلاغيّة)** مَرجِعان: **الأول** مرجع مباشر **(خاص)** مرتبط بأمرٍ خاصّ أو بشيءٍ خاص أو بشخصيّةٍ معيّنةٍ أو حَدثٍ ما، **والثّاني** مرجع عام يرمز إلى كل ما يمكن أن يكون مُشابهاً في الواقع وفي الحياة لهذه الحالة الخاصة. وعَلاقة المُشابهة في هذا النوع من الأيقونات تكون بين مرجعين، كلاهما تُعيّنه العلامة نفسُها، على نحو يُشبه مايحدث في الاستعارة البلاغية المعروفة، لكنّه تَشابه يُستخلص من علاقات النّص ككل، ولا يرتبط بالعَلاقة التي تحكم الكلمات داخل الجملة فقط[٧]. والمثال الجَليّ الأبرز لمثل هذا النوع من الأيقونات في هذا النَّص يتمثل بشخصية المرأة نفسها. فنحن نشعر من خلال سرد تفاصيل هذه القصة وملابساتها أنّها ليست قصة هذه المرأة بالتحديد، بقدر ماهي قصة كلِّ من يشبهها من النساء، ممن حُكم عليهن بأن تَصوغ البيئة التي وُلِدنِ فيها طريقة حياتهن مُنذ الطفولة من دون سابق اختيار، ومن قبل أن يكون لهنّ سابق إدراك على الغريزة أو إرادة. لكنّ هذا لا يعفيهن بطبيعة الحال من أحكام اجتماعيّة لا تعرف التمييز. وهكذا نجد أنفسنا في مواجهة أسئلة أكثر تعقيداً تخص البِنية الأخلاقيّة وازدواجيّة المعايير، بل تجعلنا في سؤال دائم عن مغزى الفضيلة نفسِه ودلالاته وحقيقته من الأساس، وإن كان له وجود في خارج البنيّة الاجتماعيّة التي تحكم تصوراتِه أو لا.

ومسرحية **(المُحاكمة)** لـ **(كافكا)** هي أحد الأمثلة الدقيقة التي يمكن أن تتضح من خلالها الطبيعة الخاصة لهذا النوع من الأيقونات التي تُسمى بـ **(الأيقونات الاستعاريّة)**، فالشخصيّة الرئيسة **(المُتهم)** بشكل غامض ببعض الأعمال السّيئة، الذي يحاول أن يعرف جاهداً عن أي شيء يدور هذا الاتهام، ويُقتل في النّهاية مثل

**(كلب)**، تستشعر من خلالها - أي هذه الشخصية - كلما تقدمت بقراءة الحكاية أنّ مغامرتها لا تخص هذه الشخصية **(المُتهم)** بالذات، فهي تشبه المغامرة التي يحياها **(الإنسان)** عموماً أثناء وجوده. وهذا يجعلنا أمام تشابه ينشأ بين مرجعين، مما يعني من وجهة نظر **(فان زويست)**: أنّ هذه الحكاية تتبنى سمة استعارة مغزولة [٨]، أي **استعارة أيقونيّة** طبقاً للمُحددات السابقة.

ولا يَخفى من خلال ما تقدم أنّ هذه **العلامات الأيقونيّة** لم يكن بالإمكان التنبه لها، أو التمييز بينها على هذا النحو الدقيق، لو تعاملنا مع البنية النّصيّة بوصفها مجموعة من العلامات اللّغويّة المعزولة أو (الجمل المنفردة). فالنّص بقوانينه المترابطة المتداخلة العلاقات التي يفصح عنها **علم تحليل النّص** هو الذي يجعل من إدراك هذه البِنى ومُكوناتها أمراً ممكناً. وهنا نلمح على نحوٍ جليّ مرة أخرى واحدة من أبرز نقاط التلاقي بين **(السيميلوجيا) و(عِلم النّص)**، كما لمحناها سابقاً في ما يخص احتفاء كلا العلمين **بقضايا التواصل والتأويل**، التي ربما تبدو أكثر وضوحاً من غيرها في بيان الصلة الوثيقة بينهما. وهناك قضية أخرى لا تقل أهمية فيما يخص جوانب التداخل بين العِلمين، تتمثل هذه القضية بالجوانب الجماليّة التي يمكن اكتشافها أو تفسيرها فيما لو تعاملنا مع العلامات اللّغوية من خلال الإطار الأشمل الذي هو إطار النّص، فالتقاء هذين العلمين، واستثمار ماقدّمه غيرهما من حقائق أيضاً، أخرج إلى السّطح كثيراً من الحقائق التي كانت غارقة تحت أعماق التعبير، سواء على مستوى التواصل اللّغويّ اليوميّ العادي، أم على مستوى العمل الفنيّ الجماليّ، الذي كان محدداً في ما سبق ببعض الصور المجازيّة التي تَحكمها الجملة. وما أشير له في ما تقدم من قضايا لها أبعادها الإدراكيّة والجماليّة على نحوٍ مما يَخص الطبيعة الأيقونيّة للعلامات اللّغويّة ودورها في عملية التأويل، قد لا تخلو منه نصوص قديمة أو حديثة، وإن غاب ذلك عن وعي كاتبها وإدراكه المباشر لها، لكنّ أدوات اكتشافها لم تكن متاحة. وليس مثل هذا بالأمر الغريب، فكثيراً ما نُعجب ويُعجب الآخرون بنصوصٍ ما، ولا تكون كل مبررات الإحساس بالجمال والإتقان واضحة معروفة، وربما يكون هذا أحد أسباب الغموض المُحبب الذي يَشفّ من قراءتنا لبعض النّصوص دون غيرها، ولا سيّما إذا كان كاتبها مؤلفاً قديراً يشدنا إليه براعة التعبير التي قد لا يمتلك المتلقي نظيراً مقارباً لها صياغةً وثقافة. لكن بدون أي شك يبقى للمتعة والنّشوة التي ترافق فضّ أسرار عملٍ فنّي أو إبداعيّ ما، ما لا يُضاهيها إدراكاً وإثارة. وهذا أحد أسباب اختلاف التلقي وتعدد مستوى إدراك الأعمال الفنيّة وعمق فهمها وتحليلها. ولا شك أيضاً في أنّ إبراز هذه القضايا التي كان كثيرٌ منها غائماً حتى عهد قريبٍ، له آثاره في رفد الأعمال الفنيّة الإبداعيّة بما يَزيدها ثَراءً وقُوّة. بل يتجاوز ذلك إلى حدود إلقاء الضوء على عناصر الثراء والقوّة والنّماء في داخل اللّغة نفسها بوصفها أداة التعبير. وبناءً على هذا الأساس لا يمكن لعناصر البلاغة أن تكون محدودة مقيّدة غير قابلة للنموّ. فهي غنيّة غِنى (النّحو) الذي هو عمودها الأساس، وثريّة ثراء اللّغة بما تحمله من انعكاسات الفكر والإدراك.

ويجب الإشارة هنا إلى أنّ هذا التمييز بين أنواع العلامات الأيقونيّة مبنيّ على السِّمة الغالبة للعلامة كما تبدو من خلال بيئة النص، وخُلاصة المعارف المرتبطة بالعالم الخارجيّ بكل أشكالها الوجوديّة والنفسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة. والتمييز السابق بين هذه العلامات لا يُلغي التداخل فيما بينها، وإنّما يكون التركيز على السمة المُهيمنة على علامة ما دون غيرها، وقد تتعدد طبيعتها باختلاف الزاويا التي ننظر إليها من خلالها. وهذا ما ينطبق على العلامات الأخرى غير الأيقونيّة أيضاً مثل العلامات الرمزية **(الوضعيّة الاعتباطيّة)** والإشارية **(التجاوريّة)** التي شملها تصنيف **(بيرس)** الثلاثيّ للعلامة الذي مازال هو التصنيف السائد للعلامات والأكثر قبولاً حتى يومنا هذا[٩].

وليس هذا التمييز العلميّ الدقيق للعلامات داخل النّص مقصوداً بحدّ ذاته بقدر ما تتطلبه عملية التأويل المبنيّة على فهم طبيعة العلاقة بين الدوال ومدلولاتها. ومن خلال إدراك هذه العلاقة التي تتخذ أشكالاً متنوعة، يمكن أن ندرك المَدلولات الإيحائيّة، التي ترفد أساليب التعبير بوسائل خَلاّقة تكون ذات فعاليّة على المستوى الجماليّ والتواصليّ أيضاً. مع ذلك يجب عدم المبالغة بأهميّة الفئة العلاماتيّة على حساب المضمون، فـ " المهم قبل كل شيء ملاحظة العمل السِّريّ غالباً والإعلائيّ أيضاً. (أي: المتجه إلى إدراكٍ غير واعٍ) للعلامات. ولهذا العمل أثر ذو نظام تداوليّ: إنّه إغواء القارئ أو اللّعب به. ويسمح التمييز إلى فئات بهذه الملاحظة ويجعلنا نفهم الغنى القائم في مُمكنات التكتيك العلاماتيّ واستراتيجيته "[١٠].

وبكل الأحوال وباختصارٍ شديدٍ لما سبق، يقدم لنا هذا الوجود الغنيّ للعلامات الأيقونيّة بأنواعها في **(قصة المئذنة)** مثالاً ملموساً لما سبق أن أشارت إليه الدراسات المعنيّة بقضايا العلامات وتحليل النّص، وهو أنّ النّصوص الأدبيّة على نحوٍ عام، والنّصوص الإقناعيّة تكون غنيّة دائماً بالعلامات الأيقونيّة. ولهذا أسباب يتعلق بعضها بقيمتها الجاذبة، ويتعلق بعضها الآخر بالمواصفات الجماليّة للنّص، فضلاً عن الأهداف التواصليّة. ولا يعني هذا بأي شكلٍ من الأشكال التقليل من قيمة العلامات الأخرى كالعلامات **(الوضعيّة)** الاعتباطيّة والعلامات الإشاريّة **(التجاورية)**، التي تضطلع هي الأخرى بوظائفها الخاصة. فالرموز أو العلامات الاعتباطيّة هي الأكثر استعمالاً من بين الرموز، فضلاً عن دورها في الحِجاجِ والتأمُلِ وغيرِها من الوظائفِ الأخرى. والرموز أو العلامات الأشاريّة التجاوريّة ذات مدًى وجوديّ في الحياة، فـ (المُداعبة) التي هي **علامة إشاريّة** قد تعني أكثر بكثير مما تعنيه بعضُ الرموز، وقد تقولُ ما لايمكن قولُه من خلال الشعرِ مثلاً أو الكلام الجميل[١١]. وإنّما المقصود أنّ هذا التمييز بين أصناف العلامة وفروع كل صنف يساعد بالكشف عن المعاني المُتضمنة، وهو ما لا تختص به النصوص الأدبيّة فقط، ويشمل أيضاً النّصوص التواصليّة الأخرى.

*** المبحث الثاني: تقنية السَّرد وملامح النَّص التفصيليّة لقصة المئذنة**

تروى تفاصيل السّرد في قصة **(المئذنة)** من خلال **(الراوي المفارق العليم)** وهو ما يبدو مُنسجماً مع طبيعة موضوعها، فغالباً ما تكون هذه الطريقة حاضرة بشدة في النصوص السّردية التي تُعالج موضوعاتٍ تتصل بالمصير الإنسانيّ أو بالوضع البشريّ العام، لما في ذلك من توتر اللّحظة وخصوصيتها، ولما يتطلبه الموقف من حيادٍ، وشهادةٍ بانوراميّةٍ، وذاكرةٍ حيةٍ[١٢].

وعلى الرغم من عدّ النّصوص القصصيّة نصوصاً ذات انتشارٍ زمنيّ تتعاقب فيه الوقائع والأحداث التي يستدعيها الخطاب، حافظت السّمة التمثيليّة على حضورها بقوة في هذه القصة على نحوٍ يقترب كثيراً من سمات الخطاب الشعريّ، الذي يعد خِطاباً تمثيليّاً بالدرجة الأولى[١٣]. إذ ابتعد النّص عن المباشرة في نقل المعاني على نحوٍ واضحٍ، وتتابعت فيه الصور الفنيّة والرمزيّة والبلاغيّة، فكأنّ النّص ينقسم على أجزاء من الصور المتفرقة التي تنتظم أجزاؤها معاً لتشكل بمجموعها ملامح الصورة الأكبر. وبهذه الطريقة تمكن النّص من معالجة هذا الموضوع الحساس من الناحية الاجتماعيّة والمرور بين منعرجاته الشائكة بأريحيّة تامّة.

أمّا جُمل النّص فتنساب ضمن مسارٍ خطيّ تتسلسل تفاصيله بانتظام فيُسهم هذا المسار التراتبي في الحفاظ على التماسك اللّغوي للنّص. ولأدوات العطف والظروف الزمانية والمكانية وإحالات الضمائر وغيرها من العناصر اللّغويّة الأخرى دور أساس في الحفاظ على هذا التماسك أيضاً، فضلاً عن الانسجام الدلالي للقضايا المفردة أو المركبة والعلاقات المنطقيّة التي تربط بينها، والتي تعد ذات الدور الأبرز في الحفاظ على التماسك الدلاليّ السطحيّ الظاهر للنّص[١٤]. لكنّ هذا التتابع في خط المسار اتخذ نمطاً متناوباً وليس مستمراً من الناحية الزمنية[١٥]. فعلى طول المسافة الممتدة بين المنزلين وفيهما أيضاً ثمة استرجاع لمشاهد الحياة القديمة لهذه المرأة وتفاصيلها الماضية، استرجاع يرد بعضه فقط صراحةً، وأغلبه تُلمح إليه مؤثرات الحاضر، وتحفزه ألأحداث الجديدة من خلال كيفية تلقيها وطبيعة الإحساس بها، لذلك بقيت هذه الجمل مرتبطة بقوة مع جمل النص الأخرى بعلاقة يمكن تشبيهها بأنها نوع من الحافز أو المؤثر وما يترتب عليه من استجابة.

تفتتح القصة **بجزئها الأول** بهذه الفقرة التي تحكي انتباه المرأة من حلم لذيذ بعد نومة القيلولة في سرداب منزلها الجديد **(منزل الزوج)**:

**" كما لو كانت في قعر إبريق، وجدت أنّ عتمة السرداب قد تخثرت باردة لذيذة حولها، وأنّ المروحة مازالت تدور فوق صندوق الشاي الفارغ، والسقف قد ضاع، و ابتعدت الجدران عنها، بينما أنبأها خدر عينيها المفتوحتين كمحارتين طريتين أنّها ملقاة في برية تنتمي لعصر سحيق، وفي تمددها اللّازمني المستقر، حيث أزاحت المروحة ثوبها قليلاً لأعلى، كانت كدمية حشرت بأحلام قيلولة الظهيرة، وإنّها بتنفسها البطيء الصعب إنّما كانت تطرد للخارج نثار هذه الأحلام. ولفترة – ككل فترة تعقب القيلولة، والتي تشبه عبور قنطرة فردوس- استطاعت أن تزيح عنها أبخرة النعاس المعطّرة بروائح النعناع والقرنفلات البريّة التي**

**تزهر في موج قصيّ، وأن تعود خفيفة ثانية فتعرف مكانها المنخفض الضيّق كعلبة ثقاب، ثم لتنتبه إلى الأقدام التي تمر في الأعلى يأتي حفيفها من خلال نافذة السرداب العليا التي تمس الشارع الضيّق. عرفت أنّ العصر قد حلّ، وأنّ هناك ثلاث أو أربع ساعات كي يصل المساء "**[١٦].

وتأمل جمل الفقرة السابقة انطلاقاً من بنيتها الدلاليّة المعزولة بعيداً عن فقرات النّص الأخرى بوحدتها المتكاملة لن يوحي لنا أبداً بشيئ ذا قيمة مما له علاقة مباشرة بجوهر التقلبات النفسيّة التي تعيشها الشخصيّة. أمّا إذا أعدنا قراءتها انطلاقاً من علاقتها بغيرها من مفاصل النّص فستطفو أمامنا دلالات مختلفة قد لا تكون متوقعةً أول مرة، هي في جوهرها اختزال وإحالات بعدية[١٧] (لها علاقة بالجمل التي سيأتي ذكرها)، وتكثيف لما اشتمل عليه النص في صفحاته اللّاحقة ولما يوحي به أيضاً.

فالعتمة المتخثرة باردة لذيذة حولها**( كما لو كانت في قعر إبريق)** [١٨]، والمروحة التي تدور فتزيح ثوبها للأعلى، وخدر العينين المفتوحتين كمحارتين طريتين، والنّعناع والقُرنفلات البرية التي تُزهر في **(موجٍ قصيّ)**، ما هي إلا عبارات سنكتشف لاحقاً عندما نمضي في قراءة النّص أنّها وثيقة الصلة بما سيأتي بعدها. ولا يمكن عند إمعان النظر أن نتجاهل ما يلمع من خلال هذه العبارات من إحساس بالنّشوة والخدر والارتياح الممزوج باللّذة، الذي يرتد بعضه بعيداً لطفولة الرغبات الأولى، وللأعماق الخافية في قُعر النّفس البشرية. وبعضه الآخر موصول بذكريات اليقظة وما عاشته في حياتها السابقة من أحداث واعية حفرت جسدَها ومخيلتَها ولا سيّما في ملاذها القديم.

والطريقة التي وصف بها **(السرداب)** أيضاً بهيئته ونافذته العليا وعتمته المتخثرة وحفيف الأقدام فوقه تجعل من الصعب علينا أن نستبعد بشكل أو بآخر صلته بالغرفة المعتمة بالبيت القديم بجدرانها البنفسجيّة كلونِ الشفاهِ المتخثرةِ بالشهوة، والعيون المتفرسة بتضاريس الجسد، والأقدام الصاعدة نحوها لتدوس **"وجهها وشعرها وفخذيها لتحيلها هشيماً بآخر النهار هشيماً لا تقاوم لذّتُه"** [١٩]. ولحفيف الأقدام بدوره دلالاته الخاصة التي يحيل عليها في النّص، وهي دلالات مرتبطة بذهن هذه المرأة وما عاشته بحياتها السابقة.

و**(المحارتان الطريّتان)** و**(البريّة التي تنتمي لعصر سحيق)** لا يَصعُب ربطهما بصورتي الجاريتين المرسومتين على سجادتين معلقتين على جانبي النافذة في غرفة نومها، وصورتي القطط والغزلان المرسومتين على سجادتين معلقتين على جانبي باب الغرفة مما سيأتي لاحقاً[٢٠].

وبالطريقة نفسها سنربط فيما بعد بين **(الزوج)** الذي منحتها وسادته جناحين بيضاوين طليقين ناصعي البياض وطائر **(اللَّقلق)** الذي يرد ذكره في آخر القصة. وبين **(عُش الزوجيّة)** الذي أقامه لها زوجها إمعاناً في دلالها وإسعادها و**(عش اللقلق)** الذي كان موجوداً على المئذنة التي كانت تلمحها من بعيد من على سطح بيتها القديم[٢١]. فثمة تقابلات واضحة **وإحالات متبادلة سابقة ولاحقة** تأخذ ببعضها ضمن بنية النص، ولا يمكن النظر في معنى هذه العلامات ودلالاتها المتعددة بمعزل عن البنية الكلية التي تنتظمها.

وفي هذا **الجزء الأول** من القصة يبدو القلق والاستلاب النّفسي نتيجة طبيعية للفراغ والسكون الذي لم تألفه هذه المرأة، التي اعتادت في وقتٍ سابقٍ من حياتها أن تكون أوقاتها أكثر صخباً وامتلاءً. ومن خلال الوصف المُراوغ للسَّرد الذي يحاول من خلال الاعتماد على عدم المباشرة أن يلتقط صورة مقربة لحلقات متناقضة من المشاعر والأحاسيس التي يحركها السكون ويضخمها الصمت، يمكن أن نستشفَ من خلال المقارنة مع لغة النّص وأسلوبه وتفاصيله في بقيّة القصة أنّ هذه المرأة لم تكن مُتبرمة من حياتها الجديدة بقدر ما كانت تشكو من العزلة والتوق إلى الامتلاء بكل ما يتضمنه من معانٍ نفسيّة وجسديّة.

فالزوج كما يبدو من خلال النّص: كان زوجاً مُحباً / يبدو طيّب المعشر / أبيض القلب/ بنى لها عشّاً سعيداً يهدهدها كمهدٍ ناعم/ وأطعمها حبّاً وعسلاً على مدار عامٍ كاملٍ هو عمر زواجهما. إلاّ أنّها أيضاً كانت خلال هذه المدّة الزمنيّة وحيدة مقذوفة خلف الأسيجة البشريّة كما يصفها النّص.

ونتيجة لإلحاح الصمت والفراغ والعزلة يستلب الشوق الحميم هذه المرأة، وهناك علاقة – لم تكن واضحة في البداية- بين وسادة الريش التي **(منحتها جناحين طليقين)** وحنينها للبيت القديم. فتقرر في هذه الساعات القليلة الفاصلة عن المساء **(وقت العصر)** الذهاب لزيارة بيتها القديم. ويحضر **(الوسط والنصف)** كعنصر مهيمن يتكرر مرات عديدة في القصة، صراحةً أو إيحاءً على نحو غير مباشر بالتضافر مع الرموز الأخرى ذات الطبيعة الأيقونيّة الغالبة، فضلاً عن الصور البلاغيّة المتعاضدة معها، التي تسهم على نحو واضح في توجيه دلالات النّص من خلال ما تثيره من تلميحات خاطفة شفيفة.

فبعد أن تنهض المرأة من السرداب إلى غرفتها في الأعلى **منقادة لشغف الضوء وعريّ الأشياء المتعايشة فيه** – كِناية عن التوق للحياة البريَّة والتحرر من القيود - تخلع منامتها وترتدي ثوباً امتلأ بـ **(تفاحات)** قسّمت كل تفاحة منها بلونين: نصفها أبيض ونصفها الآخر أسود. وتنبض دلالة التفاحات المُقسمة هنا بإيحاءات النضج (منتصف العمر) الشهوة والرغبة واللّذة والأغواء ...إلخ مما توارثته الشعوب ضمن إطار الأديان والأساطير القارّة في الوعي الجمعيّ للبشر[٢٢]. ويعزز هذه الدلالة ويؤكدها ضوء النافذة الذي يرتسم بين قدمي المرأة على **صورة متوازي أضلاع متخلخل يشير أحد رؤوسه المثلثة لفرجة قدميها** بإيحاء جنسيّ واضح.

ولا يبدو التداخل بين وصف مشهد الحلم وطريقة وصف تفاصيل هذه الصور المعلقة وأماكن وجودها عبثياً أو عفويّاً على الإطلاق، وربما يوحي الحلم الذي افتتحت به القصة ببعض أسباب وجودها في غرفة النوم وبهذه الأماكن المحددة بالذات: **(الباب/ والنافذة)** المتعالقين مع شبق الضوء، فثمة ماله علاقة بتفتق براعم الجسد الأولى، وانبثاق الغرائز الفتية التوّاقة للإرضاء والإنطلاق، إلا أنّ موطن الوصف ومكان أحداث الحلم **(البرية التي في زمنٍ سحيق)**، و**(تمددها اللازمني)**، وما تشير إليه الصور المُتضمنة مما له علاقة بالصور المُعلقة: الجواري والقطط والغزلان، يجعلنا نرجع بعض هذه الاستيهامات الغائمة المتواريّة في النّفس والخيال

إلى مرحلة أبعد من مرحلة النضج والبلوغ والإدراك الواعي برغبات الجسد وسَطوة الغرائز. فثمة - كما تقدم - رغبات قديمة نَديّة امتزجت لاحقاً بنزعات الجسد وتيارات الشَّهوة المتوقدة فيه، بعد أن كانت فطريّة إلى حدٍ ما، وتوّاقة للسعادة وشغوفة بالجمال والإرضاء. يدل على ذلك أنّ المرأة بعد استيقاظها وخروجها من السرداب إلى غرفة نومها لترتدي ثوبها الذي رسمت عليه التفاحات ذات اللّون الأبيض والأسود تصبح جزءاً من هذه اللّوحة المُركبة من خيالٍ وواقعٍ بشكلٍ ما. فهي تنتصب بجسدها المُورق بالاشتهاء **" كجذعٍ مثمرٍ بتفاحاتٍ ماسيّةٍ كثيرةٍ ألهبها النَّهار العاشق بذراته الشبقة "** [٢٣] في زاوية بين الخزانة ومنضدة الزينة بمواجهة مرآتيهما التي تنعكس على إحداهما صورة الجواري وعلى الأخرى صورة القطط والغزلان، فتبدو صورتها هي المنعكسة أيضاً على المرايا وكأنّها جزء من مشهد الصورتين. وبهذا التداخل المتآلف كانت جواري السّجادتين المُعلقتين على جانبي النّافذة **" تبارك اشتياق القلب المُدمر على مرآة منضدة الزينة، كما أنّ قطط وغزلان سجادتي جانبي الباب كانت تشارك في رقصة التآلف على مرآة الخزانة، وإذا ما استمرت السجادات المعلقة تغدق حياتها المعتقة هذه من دون حركة للأمام أو للخلف، فهي ستعتقد أنّها تنطلق كجارية بغدادية في ساحة صيد واسعة تطارد الشمس والغزلان الرشيقة "** [٢٤]. إلا أنّ الرغبات هذه المرة رغبات يقظة وليست كما يوحي به الحلم، رغبات ناضجة يانعة القِطاف وليست بريئة تماماً، واعيّة بنزق الجسد، وبسطوة انحناءاته الشبقة التي بلغت أوج فورانها واستدارت اكتمالاً، رغبات واثقةٌ بقدرة الجسد وبراعته في الاقتناص، وبما يحمله من فتنة الإغراء المتوقدة. رغبات نصفها فقط فطريّ أبيض أمّا نصفها الآخر فهو أسود مدنّس يُشبه تماماً ألوان تفاحات الثوب الذي ترتديه. وتُشبه أيضاً عُمر هذه المرأة الزاهي بانتصافه كالبدر الذي خبر لغة الجسد وأمعن في تفاصيل الإغواء.

ويكفي أن نتأمل الفوارق والمتقابلات بين الصورتين: صورة الحلم وصورة المرايا لنلتقط هذه الدلالات على نحوٍ أكثر تأكيداً:

- فالطفلة **(الجارية)** في صورة الحلم يقابلها في صورة **(المرايا)**: الجذع الناضج المثمر بالتفاحات، وهو تشبيه تمثيلي مفصل يختصر وصف الجسد الناضج النابض بالفتنة والجمال والإغواء بتعبير إيحائي مكثف.
- والعيون الرّخوة **(الطريّة كالمَحار)** يقابلها: العيون **(الماسيّة)** الصلبة كبيضتي لقلق، وهي استعارة تختزل دلالات النضج والوعي والإدراك من جهة، وتحيل على تفاصيل حياة سابقة وتجارب ماضيّة من جهة أخرى.
- وملامح السعادة العفوية الطبيعية التي تنطق بها صورة الجواري يقابلها: **ابتسامة النمر المتخاذلة**.

مع ذلك ستعتقد المرأة السّاهمة في صور المرايا المنعكسة التي جعلتها جزءاً من اللّوحة المرتسمة أمامها أنّها: **( تنطلق كجاريّة بغدادية في ساحة صيد واسعة تطارد الشمس والغزلان الرشيقة )**، وهذا التداخل والتداعي بين الصورتين هو بعض مما يتمثل من خلاله الجوانب الواعية والأخرى غير الواعيّة التي تتمدد أمواجها

بداخل الشخصيّة. وهو أمر يتعذر وصفه أو التقاطه – كما أشرنا سابقاً – من خلال تعبيرات لغويّة مباشرة تعجز عن الإمساك بغوامض الأشياء، وما يتوارى منها خلف منطقة الحواس.

أمّا إذا توقفنا قليلاً عند وصف المرأة التي بدت: **(كجذع مثمرٍ مزهوٍ بتفاحاتٍ ماسيّة ألهبها النّهار العاشق)**، فسنكتشف على الفور الطبيعة الأيقونيّة التي حملها هذا الوصف، فهي هنا بما تحمله من ثمار الجسد الناضجة المنحوتة التفاصيل والقدرة على الإغواء كالشجرة المعروفة في ميثيلوجيا الشعوب في قصة **(آدم وحواء)**، ومن خلال إدراك علاقة التشابه بين الاثنين التي هي هنا تصويريّة تمثيلية: **(الجذع المنتصب/ القوام الممشوق)**، **(التفاحات/ الجمال والإغواء)**، فضلاً عن طبيعة العلاقة القائمة بالأساس بين الرجل والمرأة، سنحدد هذه الأيقونة بناء على محاكاتها لمرجعها في **(كل/ أو بعض)** ما يحمله من خصائص بأنّها **(أيقونة أنموذجيّة)**.

وهذا النّوع من الأيقونات يمكن أن نلمحه في الجزء الأول من النّص كما في الأجزاء الأخرى كما تقدم، وبعض هذه العناصر الرمزية **(السيميائية الأيقونيّة الأنموذجيّة)** يوحي بأنّ هذه المرأة لم تكن مستمتعة تماماً أو راضيةً على نحوٍ مطلق عن حياة اللّذة القديمة، وأنّ هناك في قاع النّفس ما يثير اشمئزازها أيضاً. فعندما حملت لصدرها الحلية الزجاجية على شكل حيوان **(أبي بريص)** واصطدم دبوسها بلحم صدرها تملكتها فجأة **(رعشة عتيقة الأثر)**، بتلميح واضح للحياة القديمة واستدعاء تفاصيلها من خلال المحفزات الحاضرة، هذه الرعشة **(باردة مدنسة)** تشي بافتقار العلاقات الجسديّة السابقة إلى العواطف والمبررات الإنسانيّة الحميمة. وكردة فعلٍ عفويّة لاستدعاء تجربة نفسيّة لا تبعث على الارتياح، تركت الحلية تسقط من يدها محدثةً صوتاً مكتوماً (وكأنّ هذا الصوت تعبير عن استياءٍ داخليّ، أو رفض يتكاثف بشكل ما لهذا النّوع من العلاقات الباردة التي لا يمكن أن تمثل أبداً علاقة جسديّة مرضيّة على نحوٍ كاملٍ)، وبما أنّ الصمت يضخم الإحساس بالأشياء فقد بدا لها هذا الصوت المكتوم **(مُفرقعاً وسط السكون السائل)**. فهذا الحيوان الزاحف **(أبو بريص)** ماهو إلا معادل رمزيّ لـ **(زاحفين بشريين)** تتلوى أجسادهم على ثنايا الجسد النابض الطريّ على نحو يبعث القرف والإشمئزاز. وقد ارتسمت هذه العلاقة بصيغة **أيقونة أنموذجيّة** لما بين **(العلامة: أبو بريص)** وما تحيل عليه في النّص **(المرجع)** الذي هو هنا **(الزاحفين البشريين)** من خصائص مشتركة في عدد من الأفعال والصفات [٢٥]. لكنّ (المرأة) تعود وتلتقط هذه الحِلية وتثبتها على صدرها بإصرار وهي **(تبتسم ابتسامة النّمر المتخاذلة)**[٢٦]. لنلمح مرّة أخرى إيحاء النصف الأسود والأبيض للتفاحة الذي ستتكرر دلالاته في النّص بأساليب مختلفة. وهو ما يتمثل بعضه هنا من خلال هذا الخليط غير المتجانس من الرفض والإشمئزاز الداخليّ من هذه الأجساد الزاحفة بحيوانية باردة تخلو من العواطف، ولذة الاستمتاع بالسطوة والقدرة على الإغواء التي توحي بها العيون الماسيّة القوية الناضجة المجربة، والابتسامة الفاترة. فثمة لذّة أخرى مبعثها الثقة في الاصطياد والقدرة على اقتناص الفرائس، وكأنّها تستشعر وجودها وإحساسها بمكانها من العالم من خلال خضوع الآخرين وإذعانهم لأنوثتها.

أمّا **الجزء الثاني** من القصة الذي يصف تفاصيل طريق المرأة من بيت زوجها وصولاً إلى ملاذها القديم، فتتضح من خلاله أكثر ملامح شخصيّة هذه المرأة على المستويين الداخليّ والخارجيّ. ويتعمق من خلاله أيضاً توظيف الموجودات الخارجيّة التي تعمل كمرآة عاكسة ترصد التيارات النفسيّة المتحركة بداخل الشخصيّة ومن يتفاعل معها. ويبدأ هذا الجزء من النّص بوصف لحظة خروج المرأة من بيتها إلى الطريق العام:

**" كانت الشمس هنا خافتة وقد انكمشت في نهايات الأعمدة والجدران، والريح الساخنة التي تهب تمس بعجلة أوراق الأشجار على الرصيف، وتنثني لتنفخ عباءتها وترفعها كشراع، مشيعة حول جسدها الجميل سخونة جافة، وفي وسط الشارع شاهدت سيارة رش الشوارع تقبل نحوها، تطلق للجانبين شاربيها الفضيين حتى إذا جانبتها قطع السائق أحد الشاربين ثم أطلقه حين اجتازها "** (٢٧)

وبالتأمل المجرد للفقرة السابقة نكتشف على الفور أنّ هذا الوصف أكثر من مجرد كونه وصفاً أو استرسالاً عابراً، ولا نلبث أن ندرك مغزى هذه العبارات المشحونة بالإيحاء. فالعباءة التي تنتفخ كشراع ماهي إلا عبارة مختزلة تختصر حديثاً مطولاً عن مزايا القوام الممشوق وما يتركه في النفس من أثر، والريح التي تشيّع حول جسدها سخونة جافة تضغط معاني كثيرة تُعزز من إبراز صفات هذا الجسد وما يمتلكه من مقومات النضج والجمال والفتنة. ولا شك في أنّ اللّجوء إلى الوصف المباشر قد لا يكون الملل والإسهاب هو عيبه الوحيد، بل سيجعل الأمر مستهلكاً ومبتذلاً أيضاً وربما متوقعاً، على العكس تماماً مما لو قيل على هذا النّحو الفريد. وبعض من مزايا هذا الاختيار أنّه جعلنا أمام ظاهرة أسلوبيّة وسيميائيّة في الوقت نفسه، إلا أن اكتشافها متوقف بالتأكيد على إدراك العلائق التي تجمع بين مفاصل النّص، والتي من خلالها فقط يمكن أن ندرك كميّة الشحن الدلالي التي تكتنزها هذه العبارات.

وكذلك إذا تأملنا هذه الفقرة:

**" كان النّهر اللّامع ساكناً في الوسط حيث ترسو البواخر الكبيرة، غير أنّ الماء أسفل السّفن الشراعيّة الراسية قرب الجرف، من دون أشرعتها دائم التموج والتلون، أما الزوارق و(الدوّب) التي تنزلق ببطءٍ على الماء الباهت في الجهة البعيدة الخضراء للنّهر فكأنّها تسير على مياه عالمٍ آخر. تدهورت الشمس، والآخرون يمرون بها أو تمرُّ بهم، وعلى الرصيفين كانوا يخطون في مشيّة استعراضيّة، تثيرهم أبواق السيارات المتمهلة وسط الشارع، فهم دائموا الالتفات والتعجب "** (٢٨)

سنشعر بأن فيها ما يلوح بخط سير الزمن في حياة الإنسان بشكلٍ ما، بدءاً بتقلبات الشباب وفورة الرغبات وتدفقها، مروراً بمرحلة الاكتمال والاستقرار النسبي والنضج الذي تتصف به مرحلة منتصف العمر، وصولاً إلى الضفة البعيدة الأخرى حيث تبدأ شمس الحياة بالتدهور وتؤذن بالمغيب، فـ (النّهر) هنا دالة رمزيّة تحمل معنى الحياة التي تفصل بين نقطتين أو ضفتين، تبدأ على أعتاب أحدهما الحياة وتنتهي عند الضفة الأخرى،

ولهذا نجد هذه المرأة التي بلغت على ما يبدو مرحلة النضج والاكتمال **(المنتصف)** من حياتها تركز نظرها على منتصف النهر اللّامع الذي يقع في منتصف المسافة بين الضفتين الأولى القريبة والأخرى الباهتة البعيدة. هذا المنتصف الرمزي يتمثل أيضاً بهذا الوقت من النّهار الذي اختير دون غيره من الأوقات ليكون إطاراً زمنياً لسرد الأحداث، لما يحمله من سمة خاصة تجعله مؤهلاً لشحنّه بهذا المعنى لوقوعه عند الحد الفاصل بين النّهار واللّيل، أو بعبارة أخرى لوقوعه في **(المنتصف)** بين نقطة البداية ونقطة النهاية. وسنجد في هذا الجزء وفي الجزء الثالث من القصّة ما يؤكد أنّ الزمن وما يترتب عليه من تحولات الجسد يمثل هاجساً حاضراً في ذهن هذه المرأة، وجزءاً ماثلاً بقوّة في صراعاتها النفسيّة الداخليّة.

ولصورة السفن القريبة المضطربة قرب الجرف علاقة أيضاً لا يمكن أن نتجاهلها بحركة المارة وطبيعة تأثرهم بمرورها، ولا سيّما إذا أخذنا بعين الاعتبار القرائن اللّفظية الأخرى التي ترد بعد هذه العبارات بقليل: **" فهي الوحيدة التي تسير في الكورنيش، والمهرجان المتحرك يخصها وحدها: من أجلها تزعق أبواق السيارات، والأوراق تحتك، والماء يتلوّن، والشمس تَهبط، والآخرون يَبتسمون..."** [٢٩]، فكأنّ كل ما تمرّ به أو تقترب منه في طريقها أو تصادفه بمرورها يكون عرضة للاضطراب والتقلب، وهو نوع من التلميح البليغ بما تملكه هذه المرأة من مقومات الجمال وسِمات النّضج وخصائص الإغراء. وكل هذا يقدم لنا صورة واضحة لما ذكرناه سابقاً فيما يخص توظيف العالم الخارجيّ المحسوس المرئيّ لإدراك المستويات النفسيّة الباطنة غير المرئيّة، التي غالباً ما يحددها الوصف المباشر – فيما لو اعتمد عليه – بأُطِرٍ أضيق من حدودها الفعليّة، ويفقدها ما تنطوي عليه من غموض شفيفٍ وإبهامٍ مثيرٍ للإرتباك في كثيرٍ من الأحيان. وهو ما مثلنا له فيما سبق بدعايات العطور وإعلاناتها التي تحاول أن تقارب ما يستثار في النّفس عند التقاطها من أحاسيس، قد تكون مستفِزةً أو باعثة على الارتياح. وبناءً على هذه الاعتبارات المرجحة لا يمكن النظر إلى النّهر وتموجات السّفن إلا بوصفها جزءاً من المنظومة الرمزيّة الأيقونيّة التمثيليّة التي حفل بها النّص.

إلا أنّ الصورة الأيقونية الأبرز في هذا الجزء **(الثاني من القصة)** تتمثل بـ **(النّافورة)** التي تحتل هي الأخرى مكاناً في **(المنتصف)** يقع في مركز الحديقة التي تمرُّ بها في طريقها على الكورنيش. وذلك لما انتظمها من وصف وإيحاءات نجحت في تصوير مرحلة النضج التي تمرّ بها هذه المرأة بما فيها من أحاسيس متدفقة ورغبات جنسيّة موّارة، فضلاً عن الجوانب النفسيّة والاجتماعيّة الأخرى. وقد نجحت هذه الصورة بما حملته من شحنة رمزيّة عالية بجمع هذه الأطراف المتضاربة التي يَلوي بعضها بعضاً في محاولة لبسط كل منها القوّة والهيمنة على الآخر. فقد تَضمنت هذه الصورة إيحاءاتٍ جنسيّةٍ واضحةٍ عميقةِ المحتوى، عَكست الجانب الإنسانيّ من الموضوع، وقاربته من منظور وجوديّ فلسفيّ يبتعد عن الابتذال والمباشرة، ويحقق نوعاً من الحياد في العرض بعيداً عن أحكام أخلاقيّة مسبقة، أو قيود اجتماعيّة متوارثة، قد تكون مُحددة للنظر أو مُؤطِرة للمضمون.

تلمح المرأة النّافورة المحفوفة بالأشجار **" في قسم الحديقة الأوسط، تتوهج مياهُها باندفاعها للأعلى، وكان لصدى سُقوط المياه في الحَوض ذلك الحفيف الخَفيّ لبزوغ القمر، و انبثاق الأزهار، وقدوم النّعاس"**[٣٠]، وأقواس المياه الفضيّة **" تسقط بقطرات كبيرة ذات ضجيج على صفحة الحوض المستطيلة الخضراء المتحركة بموجات مختلطة ذات اتساق متداخل، وبذلك كانت تهشّم انعكاس الأشجار على سطح الحوض"**[٣١]. وهذا الوصف لا يمكن تجاوزه من دون أن تتحرك في الذهن أبعاده الرمزيّة الواضحة كما هو الحال مع الأمثلة السابقة، فثمة ما يوحي بفورة الشباب المتدفقة في مرحلة معينة من مراحل العُمر (المنتصف)، وسُحب الغرائز المرتسمة في أكثر أوقاته نُضجاً واكتمالاً. **والنّافورة** ماهي إلا **أيقونة تمثيليّة** تحاكي في توهجها وأقواسها الصاعدة النازلة وقطراتها الهامية الانفعال الجنسيّ بصورته المحسوسة المعروفة. والمستطيل الأخضر ماهو إلا معادل رمزي لجسدٍ يانعٍ طريٍّ مورقٍ بالشبابِ المتدفقِ بالحياة، وكذلك الأشجار التي تتهشم صورتها على صفحة الحوض بأمواج ذات اتساقٍ متداخل لا يمكن فصلها عن إيحاءات الشهوة وتدفق الرَّغبة التي تتساقط على صفحة الجسد بإيقاعٍ متكسرٍ متداخلٍ كهذه الأمواج المتساقطة على صفحة الحوض.

وما التساؤلات التي أعقبت هذا الوصف إلا قرائن مُوجهة ضُخت عمداً لتساعد الذهن على اتباع المسار الدلالي الصحيح بناءً على العلاقات التي رسمت داخل النّص: **" أتذكرها الأقواس المائيّة بالتماعٍ ما؟ بعينٍ طازجةٍ تتفرس عن قربٍ شديدٍ في عريّ جسدها؟ أيذكرها سقوط الماء بشيءٍ ما؟ بأقدام صاعدة؟ كانت نافورات المياه تنطلق من حافتي الحوض وتلتقي عند قمم الأقواس التي تشكلها ثم تتهافت نازلةً، غير أنّها لا تختل في التماعها وهي تتفتت "**[٣٢].

ومن خلال هذه الأيقونة أيضاً **(النَّافورة)** وما تحمله من بلاغة التمثيل، ينجح النّص في تصويرِ جانبٍ آخرَ من التجاذبات الإنسانيّة الشائكة، والاضطرابات النفسيّة المتقلبة، التي قد يكون المجتمع أو البيئة المحيطة أحد أسبابها، والتي قد يترتب عليها أيضاً تباين درجة الوعي بالأشياء، واختلاف كيفيّة الأحساس بها تبعاً لاختلاف الظروف وتناوب العوامل المؤثرة. **فَرنّة مُويجات الحوض المتعانقة و إيقاع النافورات المنطلقة معاً التي يبعث رذاذها المتأخر الإحساس بالانتعاش، والسقوط المتحد للمياه الذي يثقلها بالهدوء**، لا يلبث أن يتغير وتتبخر منه النّشوة التي كانت ترافقه، وينقلب إلى إحساس آخر مختلف بعد أن تُنصتَ لحوار بعض النَّاس المتجمعين حول هذه النافورة وهم يبدون إعجابهم – باندماجٍ واضحٍ مع المشهد - بمنظر هذه المياه وما تثيره فيهم من إحساس بالبَهجة والمَرَح. وهو ما تردد **على لِسان شابّ وفتاةٍ تر افقه، وطفلٍ صغيرٍ يخاطبُ جَدَّته**. فقد جذبت هذه الحوارات التي لا تخلو من أجواءٍ عائلية أو عَلاقات رسميّة، تَعيش تفاصيلها بالعَلن في وضح النّهار وتحت عُريّ الضّوء انتباهها، بعد أن شغلتها نَشوة الإحساس الأولى بالمياه، ومنظر الأقواس اللّامعة. ومع هذا الانتباه يتغير إحساسُها بالمكان وتتبخر أبخرة اللّذة والنّشوة التي كانت تَقبض على مخيلتها. فتستدير فجأة لتنصرف وكأنّها تذكرت للتوّ موقعها من هذا العالَم، **وهنا تشعر بالعشب النّدي يُمسك بقدميها**،

**وبقطرات الماء العالقة به قد تحولت لصمغٍ يلصق حذاءيها، وكأنّه مادة لزجة خانقة الرائحة. أما صوت سقوط المياه، فتظنّه رنيناً نحاسياً صاخباً.** فكأنّ أحوال النّاس المتجمهرين والحوارات العائليّة التي تدور من حولها توقظ بداخلها الإحساس بالغربة والعزلة، وتحيطها بسياج من عدم الإحساس بالتقبل أو الانتماء لهذا العالم العلنيّ، وتذكرها بالماضي الملوث وأذرع العتمة التي تمتدّ لتطاردها وتسلب منها نعمة الضوّء. فتجد نفسها غريبة أو منبوذة بشكلٍ ما، وحيدة مرة أخرى ومحاطة بأسيجة العزلة التي غادرت منزلها بحثاً عن خلاص منها، يلازمها القلق والخوف من إمكانيّة تعرف الآخرين عليها، لذلك تنزوي بعيداً كلما استشعرت أنّ هناك مِن النَّاس مَن ما يزال يتذكرها، ويتعرف على ملامحها من بين زحام المارة، والعابرين بين الأزقة والطرقات.

وكما تقدم تبقى علاقة **(النصف) و(الوسط)** – بدلالاتها الزمنية المرحلية المُرتبطة بالعُمر ومرحلة النضج والاكتمال وبلوغ القمة - عنصراً مهيمناً على جوّ القصة بأكملها. ويتضح من خلال ترددها – فضلاً عمّا تقدم - فلسفة وجوديّة واضحة: لكل شيء في الحياة نصفان **(أبيض/ مضيء/ جميل/ زاهٍ/ بريء...إلخ)** و **(أسود/ مظلم/ قبيح/ ماكر...إلخ)**. دائماً هناك وجهان لكل شيء، وليس هناك بياض مطلق أو سواد مطلق. لكنّ هذين اللّونين من خلال هذا النّص لا يمتزجان، وإنّما يُنازل أحدهما الآخر في صراعٍ وتقلبٍ مستمرٍ.

وفي هذا الجزء أيضاً يمرُّ عدد من العبارات والجمل التي يتضح من خلالها بعض جوانب شخصية هذه المرأة وخلفيتها النفسيّة والاجتماعيّة التي كانت غامضةً أو غائمةً إلى حدٍ ما في بداية القصة. وتأتي أهمية هذه العبارات والجمل من الوظيفة التي تؤديها داخل النّص، إذ تعمل كقرائن دلاليّة ومحددات تُسهم في توجيه القراءة وتوحي بالمدلولات السيميائيّة الرمزيّة، وتأخذ دور المفاتيح في عمليّة تحليل النّص وفكّ شفراته الفنيّة الإيحائيّة. ومثل هذه الجمل لها أهميّة خاصة في مجال (التحليل النّصيّ) بسبب ارتباطها بالجوانب التداوليّة، وإيضاح المعاني المرتبطة بالمقاصد [٣٣]، ومن هذه الجمل والعبارات:

- **" وأمامها امرأة ضخمة تدفع عربةً صغيرة يجلس فيها ثلاثة أطفال، وكانوا يتحركون من دون صوت، في موكبٍ مُقبض ".**
- **" وسمعت أحد الرجال الذين مرّت بهم يقول: (أه!)، فكأنّ البعض ما زال يتذكرها.**
- **" لم تكن تهتم بنظرات الجالسين في كازينوهات الشاطئ التي تمرّ بمحاذاة أسيجتها، فقد تعودت طويلاً أن تبقرَ العيون المشدوهة ".**
- **" إنّها تسترد الآن خُطوات الثعلب القديمة ".**
- **" ستزهر تفاحاتها، لكنّها قاومت الإغراء المُفجع، ورددت كنسمة النّهر الرطبة: كلا كلا "**
- **" وأرادت أن تطبع على وجهها ابتسامة النّمر المتخاذلة، ووجدت نفسها تقول: أحتاج لبعض الشجاعة كي أستمر، كل هذا من أجل أن أستمر "** [٣٤].

إذ تكشف العبارة الأولى عاملاً بالغ التأثير من عوامل القلق والهواجس الداخليّة التي تسيطر على هذه المرأة، وهو الخوف من أن تذوي أوراقها النضرة بعد مدة من زواجها، وتنقلب إلى نوعٍ من الروتين المتكرر الرتيب بصحبة أطفال مُتعبين تُورثهم الملل، وجسمٍ ممتلئٍ وحياةٍ بالغة الاعتياد.

ومن العبارات الأخرى تطل ملامح الشخصيّة القويّة الخبيرة التي تعرف جيّداً ما تفعله، والتي مازالت تمتلك مقومات الإقتناص، وتنجح في اختيار الفرائس واصطيادها. لكنّها أيضاً لا تستمر في ذلك إلى النهاية، وكأنّ ما تريده فقط هو أن تتأكد فقط من ذاتها وتتحقق من وجودها، وأن تطمئن إلى أنّها ما زالت جاذبة مغرية تمتلك ما تمتلكه من مقومات الجمال التي لم تغادرها بعد عزلة طويلة الأمد، وأنّها ما زالت تحتفظ في منتصف عُمرها واكتمال نضجها بمقومات الأنوثة والإغراء كما كانت. ويبدو من خلال القرائن التي يفصح عنها النّص أنّ الانطباعات التي تخلفها هذه المرأة عند الآخرين، وما تتركه فيهم من أثرٍ، يعزز من سطوته ما تمتلكه من مزايا، يجعل من نسيانها وعدم تذكرها أمراً صعباً. فما زال هناك من المارّة من يتذكرها بالرغم من مرور عام كامل، وفي هذا ما يكشف بعض أسباب هذه العزلة، ورغبة زوجها بإبعادها عن العالم، وتركها مقذوفة خلف الأسيجة والجدران التي مر ذكرها في مطلع القصة.

أمّا الرفض الذي يقفز من داخلها في اللّحظة الأخيرة بعد أن توشك المرأة على اقتناص صيدها، والذي تكرر في أكثر من موضع **( كلا كلا/ أحتاج لبعض الشجاعة كي أستمر)** فيُلوح بغاية أخرى غير ظاهرة، هذه الغاية هي السبب الأول في قرار هذه المرأة الذي اتخذته فجأةً بزيارة ملاذها القديم، وهو ما لا يتضح في هذا الجزء من النّص بأية حال، ويُحتفظ به حتى النّهاية مُشكلاً عاملاً من عوامل التشويقِ وشغفِ المتابعة. ولولا هذه التلويحات الدلالية التي اكتنزتها العبارات السّابقة وطريقة توظيفها من خلال الإفادة من القرائن السياقية المحيطة بها، لاحتاج النّص إلى مزيدٍ من العبارات المُطولة، ولفقد ما فيه من مزايا التكثيف والاختزال، التي تعد من أبرز مقومات الفَن القصصي. ولضاعت الفرصة في أن يكون القارئ أو المتلقي جزءاً من التجربة، يصادف الأشياء، ويشعر بها بكل ما فيها من تردٍد ويقينٍ، ووضوحٍ وغُموضٍ، تماماً كما هو الحال مع هذه الشخصيّة، وهذا يشكل بحد ذاته عاملاً من عوامل القوّة التي اتصف بها هذا النّص.

في **الجزء الثالث** والأخير من القصة يركز السّرد على تفاصيل البيت المُحرم الخارجيّة والداخليّة مصوراً ما انتابه من تغيراتٍ عَبر عامٍ من الزّمن، ويَكشف أيضاً عن الملامح البارزة للمرأة القاسيّة القلب **(صاحبة المنزل)**، وطبيعة علاقة المرأة **(الشخصيّة الرئيسة)** بها. وهذا الجزء هو الجزء الوحيد من القصة الذي تضمن حواراً تُسهم تفاصيله على نحو فعّال في إضاءة الدلالات الرمزيّة غير المباشرة وإن كان مقتضباً. فضلاً عن تجلية ملامح أحاسيس المرأة الداخلية، التي بدت من خلال ما سبق غامضة إلى حدٍ ما من ناحية **(الموقف)** وإن كان الصِّراع النفسيّ واضحاً فيها.

ومن خلال الوصف الخارجيّ للمنزل يتضَّح أنّه من النّمط التراثيّ القديم الذي يشيع في الأحياء الفقيرة المُنزوية القديمة، فهو **(مَلجأٌ)** محشور بالقمامة، مُنقر الطابوق ذو فجوات تَبرز أحشاؤها من أعشاش العصافير للخارج. ولا تكادُ المرأة تصل إليه حتى تستشعر **(أجواء المكان المهجور)** من ملامح السكون البادية عليه والهدوء غير المعتاد، فحتى صفيحة القُمامة الموضوعة في الخارج بدت فارغة تماماً. وما أن تجتاز الباب الذي وصف بأنّه **(ثقيل كباب الجحيم)** إلى الدهليز الداخلي حتى تتأكد أكثر من الهدوء الغريب الذي يحيط بالمكان.

وسريعاً ما تدرك الزائرة مستوى التقلبات الجديدة وحجم التغيرات التي أحاطت بالمكان الذي هرِم وتلاشى زمانُه فأخرجته عن سابق عهده. وفور وصولها تعرف أنّ رفيقتي المنزل القديمتين، قد غادرتا البيت أيضاً لسببين مختلفين: **(أحلام)** وجدت مكاناً أفضل، و**(سميرة)** تضاعف مرضها الجنسيّ القديم واضطرت لدخول المستشفى[٣٥].

ولا يطول الوقت بالمرأة العجوز لتدرك هي الأخرى أنَّ زائرتها لم تَعد **كـ (القِطة التائبة)** كما كانت تتوقع عند رؤيتها أول الأمر، وتنطفىء سريعاً ومضة الفرح العابرة بعودتها، بعد أن تصرّح المرأة الزائرة بأنّها جاءت فقط لتتفقد **(أمكنتها القديمة)**، وأنّها**( لم تَقدِم من أجل أحد).**

وبعبارات موجزة دقيقة الإيحاء ينحت النَّص ملامح هذه المرأة العجوز القاسية التي وصفت بأنَّها: **" سوداء داكنة كما لوصُنعت من لحاء شجرةٍ مُعمرةٍ تتكدس بانفجارٍ محموم "**[٣٦]. وتومضُ العبارات المختزلة بتاريخ الظلام الطويل الذي عاشته هذه **النار السَّوداء التي لها عينان بلون الإسمنت تشتعلان كاللَّعنة حين يغزوهما لهب الشوق المتوحش، ويدان كيدي سجّانٍ خبيرتين**[٣٧].

وبهذا الوصف الممهد تصبح حركة المناورة التي قامت بها المرأة الزائرة مفهومة بوضوح، إذ تُحيط بخصر العجوز التي تقف على درجة أعلى من السُّلم وهي تميل برأسها جانباً، وتردد وهي تريح رأسها على البطن العاصي بكسلٍ متعمد: **(إنّي هنا أزور عشي المحرم)**[٣٨]. ويختزل وصف طريقة تعانق المرأتين طبيعة العلاقة المتصلبة بينهما، ويُستشف منها الشعور المتصاعد بالإشمئزاز والنّفور: **" كانت وهي تلصق رأسها على البطن الأزرق كخنفساء تزحف على جدارٍ ليّنٍ، فلا تُميزُ أو تُرى، ولا تُسمعُ خُطُواتها ولا تُشمُّ رائحتُها، كانت كطائر الموت يهوّم حول ضحيته للمرة الأخيرة، قبل أن ينشده أنشودة الموت القبيحة المقاطع "** [٣٩].

ويتدرج النّص صاعداً بمستوى الدهشة من خلال ظهور **(حَسنة)** طفلة الزائرة الصغيرة التي كانت ثاني ما تسأل عنه بعد دخولها للمنزل القديم، وبهذا يطلّ مبرر آخر من وراء هذه الزيارة غير المتوقعة. و**(حَسنة)** هنا ماهي إلا (**أيقونة استعاريّة**) أخرى يحكي النّص من خلالها قصة **(المرأة الزائرة)** بطفولتها البعيدة، وقصة غيرهما من أطفال كُثر في سلسلة هذا العالم جمعتهم الظروف نفسها قبل أن تنبثق شرارة وعيهم الأولى بقوانين هذه الحياة التي تُحيط بهم بنواميسها المتناقضة المستعصيّة على التفسير.

لقد كانت **(الزائرة)** تتوقع أن تتمكن من نسيان ابنتها بعد مدّة من الزمن، لأنها كما وصفتها: **(ليست ابنتها تماماً)** وهذا الوصف يكشف طبيعة العلاقة العابرة الهشة وغير المقصودة التي أنتجت **(حسنة)**. ويكفي أن نتأمل هذه المقاطع

الآتية من القصة ليتأكد لنا هذا الامتداد القدريّ للأم وابنتها، وغيرهما أيضاً ممن أنتجتهم الظروف نفسها بعواملها الإجتماعيّة المتكررة وأسبابها النفسيّة المتشابهة:

- **" كانتا العزيزتين القميئتين، المتورمتي القلب، كانتا همستين في الزاويّة، تترددان وتنقصفان، وتحترقان كالرِّيش، مصدوعتين كزجاجتي عطرٍ كريه، نسيجين من خيوطٍ رفيعةٍ متكورة، رطبتين بسائلٍ حامضٍ أزرقٍ شديد الزُرقة، كانتا طينتين "**[٤٠].
- **" إنّي أُهدهدُك كما لو كنت صغيرةً للأبد لا تُحس ما يَجري حولَها وبعيدة عن الدناءة. لستِ قبيحة القلب مثلي، ولو كانت لي ذراعان من الذّهب أو حتى من الحديد لدرتُ بكِ حتى نهايتي "**[٤١].
- **" وقبل أن تسكن الحُوريتان، كانتا كشريطٍ يلتفُّ حول نفسهِ دون أن يُدركَ طرفُه "**[٤٢].

كانت **(حَسنة)** طفلة بسبع سنين، تمصُّ إصبعها كشوكة بريّة، يابسة القدمين أنهكها الإهمال والظلام، ولأنّه لا فائدة تُرجى منها بعمرٍ مثل عمرها هذا ومنزل كهذا المنزل الذي تسكن فيه، فقد تركت للعبث والحرمان، **شعرها منثور كأغصانٍ ميّتة، امتصّت الأيّام رحيقها، وتركتها كعقب سيجارة لم يتبقَ منه غير نهايته، بعد أن كانت ممتلئة حيويةً ونشاطاً**[٤٣]. هذا هو ما كانت تبدو عليه من خلال ما نحته النّص، ومن ورائها نلمح ظلال هذا العالم المُظلم الذي لا يعرف عطفاً ولا شفقةً، ولا يُعطي شيئاً بدون أن يكون هناك مقابل.

وينكسر أفق توقع الأحداث مرةً أخرى بطلب الزائرة رؤية غرفتها القديمة، الذي يتولد عنه انطباع بوجود نوعٍ من الحيرة والتردد في الموقف وبشيء من الحنين لنمط حياتها القديم، يؤكده على نحو غير مباشر فرحة المرأة العجوز بهذا الطلب الذي فسّرته على أنه طلب يدل على تعقل. غير أنّ الطريقة التي وصفت بها الغرفة وردّة فعل الزائرة بعد رؤيتها يجعلنا مرة أخرى أمام احتمالات مختلفة وترددات في المواقف هي انعكاس للتقلبات النفسيّة التي تعيشها هذه المرأة. لكنّ إيحاءاتها تمرُّ هذه المرّة من خلال الحوار الصريح وليس من خلال الأيقونات التمثيليّة مما يجعل التقاطها أقرب متناولاً وأيسر فهماً، ويبدو أنّ هذا التحول مخطط له عند هذه النقطة من النّص التي تقترب من نهاية القصة، وذلك لما يوفره من إمكانيّة تقليص الاحتمالات إلى أدنى مستوًى ممكن، وبذلك تبدأ الفكرة الأساسية التي يقوم عليها النّص أو **(بنيته العميقة)** التي تمسك بأطرافه على نحو غير مرئيّ بالتجلي شيئاً فشيئاً.

كانت الغرفة كما يصفها النّص: **" مرتجّة بقفلٍ رصاصيّ على شكلِ قلبٍ متحجرٍ يحوي طهارةً لا تتبدد ولم تلوثها الدّماء السوداء النازفة من شقوق غشاء الجسد، غشاء الأعضاء المرضوضة، والرغبات المذبوحة التي تتفجر وتنمو مع نقاط الزّمن المتحولة المتسلسلة دون هدوء أو عدد: حين فارقتها طهارتها سكنت هذا القفل. وبدورة واحدة حاسمة، فتحت اليدان السمراوان المصقولتان القفل بمفتاحٍ مشكوكٍ في سلسلة مفاتيح أخرى، وكانتا كيدي سجّانٍ خبيرتين "**[٤٤].

لقد كانت هذه الغرفة هي الملجأ الوحيد لهذه المرأة بعد أن فارقتها طهارتها بالمعنى الأشمل والأعم لبكارة الروح والجسد معاً، وبعبارة أخرى أكثر تخصيصاً وتصريحاً: **(بعد أن فقدت عذريتها)**. وهو ما يجعل منها بحسب المعطيات الاجتماعيّة القائمة ملاذاً إجبارياً أو سجناً اختيارياً بناء على ما يُلمحُ إليه النّص. وليس **(القفل الحديديّ على شكل قلب متحجر)** المذكور فيما سبق سوى **أيقونة أنموذجيّة** أخرى من الأيقونات المتعددة التي تقوم عليها هذه القصة، تجسّد قفلاً أكثر تعسفاً وقسوة يتمثل بعضه بسلطة المرأة العجوز، وبعضه الآخر متصل بالأعراف والتقاليد الأخلاقيّة والاجتماعيّة، وهي بمثابة الأسيجة أيضاً وإن كانت أسيجة خافية من نوعٍ آخر مختلف. وقد كانت هذه العجوز وأمثالها تتقن كيفيّة توظيفها بمهارة، وتملك مفاتيح التصرف بها على نحو عالٍ من البراعة والخبرة التي تمكنها من السيطرة على ضحاياها والتحكم بأقدارهم. وهو ما لم يكن ليتم بالتأكيد لولا تواطؤ القيّم والأعراف الأجتماعيّة السائدة التي تسهل بشكل خفيّ مهمة هذه العجوز ومن كان شبيهاً بها.

إلا أنّ الأمر لا يتوقف عند هذا المستوى من التعقيد، وإنّما يتعداه إلى مستوًى آخر أكثر تعقيداً وتشابكاً، **فالغرفة البنفسجيّة الجدران التي تشبه بنفسجيّة الشّفاه المحتقنة بالشّهوة، أوكباطن حبة عنبٍ سوداء** - وهو تشبيه قد لا يخلو من إيحاءات جنسيّة مرتبطة بجسد المرأة – لم تكن مجرد ملجأ أو ملاذٍ اضطرت هذه المرأة إليه. فبعد أن غادرتها براءتها الأولى كانت هذه الغرفة أيضاً المكان الذي اكتشفت ذاتها فيه لأول مرة بوصفها امرأة مرغوبة من الرجال، وتعلمت فيه لأول مرّة أيضاً كيف تستشعر وجودها من خلال إحساس الآخرين بجسدها الأنثويّ، المكان الذي تذوقت فيه كأس اللّذة الممتزجة بطيف رعشاتها الأولى، وتعرفت فيه على سطوة الفتنة في الجسد المنحوت التفاصيل، الجسد الذي ينسحق فوق قوامه الرجال ويتهشم تحت ملذاتهم أيضاً، فلكل شيءٍ وجهان كما تقدم.

وليس غريباً أن تقرر بعد ذلك العودة إلى عشها القديم المحرم **(الغرفة البنفسجيّة)** لتعيد اكتشاف نفسها ثانيةً بعد عامٍ كاملٍ من الحياة الجديدة المختلفة عما ألفته في هذا المكان بكل تفاصيله، فثمة عالمان يتجاذبان هذه المرأة تحاول أن تتعرف على مكانها الجديد بينهما، وأن تكتشف إلى أيّهما هي أقرب. لكنّها تردد بعد أن تدور بجسدها مع جدران الغرفة: **" إنّها لم تتغير. إنّي أسمع الأصوات القديمة تُحييني ولكنّي لستُ كما كنت "** [٤٥]. وعبثاً تحاول العجوز أن تقنع المرأة الزائرة بأنّها تقف على أرضٍ ثابتةٍ، **فالمرأة تكرر: (أنّها لم تعد كما كانت، وأنّ الأرض تدور بها)** وهو ما يُشير إلى تخلخل بنية المكان القديم واضطرابها، إذ اختلف موقفها من المكان باختلاف التجربة، فاستشعرت تغير صورته حتى إذا كان في الحقيقة ثابتاً لم يتغير. ومن تقلب محاولات الإقناع والإغواء: **" ستذبلين ولن تجني غير الحسرة، لا أريدأن يذبل قلبك هكذا "** [٤٦]، وتردد التوسلات وطلبات الاستعطاف التي لم تجد نفعاً، يطفو إلى السطح أثر التغييرات النفسيّة الجديدة التي فعلت فعلها بوعي المرأة الزائرة وهي بدورها نتيجة لمؤثراتٍ أخرى مصدرها الأول اختلاف المكان الذي ألقى بظلاله على تشكيل التصورات الشخصيّة، وأعاد صياغة موقفها من الأحداث والعالم. ومن ثمّ تنكشف

قواعد الخداع القديمة التي كانت خيوطها متوارية خلف نضارة الشباب وقوّة الرغبة، فتقف كلا المرأتين متبرمة مستاءة من الأخرى: **"كانتا ضجرتين، وهما تقفان لا تنظر إحداهما إلى الأخرى"**[٤٧].

وعلى نحو غير متوقع أيضاً، تطلب الزائرة الصعود للسطح وهو ما يبدو للمرأة العجوز طلباً غريباً، ويتضح هذه المرة أنّها كانت تبحث عن عش **اللّقلق الضّخم فوق المئذنة العتيقة** التي كانت تلمحها بعيداً وهي على سطح البيت. وتفاجأ الزائرة باختفاء اللّقلق الذي كان معتاداً أن يرجع لعشه في هذه الساعة قُبيل غُروب الشمس، وتُفاجأ كذلك بالعشّ المتهدم الذي سقط جانب منه على رأس المئذنة. كان اللّقلق مصدر ارتياح لهذه المرأة وهي تراقبه يحط في عشه بعد تعب النّهار، لكنّه هجر عشّه وخربه بعد تركه. وبغيابه فقد المكان أحد ملامحه البارزة التي كانت مصدر إلفة وحميميّة لها في الماضي[٤٨].

وبشيء من التأمل يمكن أن ندرك علاقة التوازي بين **(المئذنة)** من جهة و**(العش المُحرم أو الملاذ القديم)** من جهة أخرى. فكلاهما لم يعد كما كان في سابق عهده بعد أن هجره ساكنوه وهرِم زمانُه وتغيرت تفاصيله: **" كنت أحسب أنّ أمكنتي القديمة ستبدو جميلة في عيني ثانية وأنّها ستعيد لي بعض طمأنينتي. وكم أنا واهمة الآن! كم يبدو كل شيء موحشاً الآن! وحتى المئذنة ليست كما كانت، فقد هجرها لقلقها الذي سكنها طويلاً "**[٤٩]. وإذا توقفنا عند هذه الحدود ستكون **(المئذنة)** مجرد **(علامة أنموذجية)** لا تختلف عن نظيراتها الواردة في النّص، وهذا ما لا يرجحه اختيار **(المئذنة)** عنواناً للقصة بأكملها. فهذا الاختيار يؤكد وجود روابط أعمق بينهما تتخطى حدود الروابط السطحيّة التي قد تجذب انتباهنا أولاً، والجواب عن هذه المسألة يكمن في النّص نفسه.

*** المبحث الثالث: العنوان والخصائص الأيقونيّة للنّص:**

ثمة خصائص مميزة غير ماذكر جعلت من **(المئذنة)** خياراً صالحاً أكثر من غيره ليكون أيقونة للنّص بأكمله، بالرغم من ورودها فيه على هذا النّحو الخاطف. ونحن إذا تأملنا في تفاصيل القصّة وأمعنّا فيها النظر، سنجد بدون أدنى شك أنّ **(المكان)** يشكل العامل الأبرز في تكوينها. لكنّنا إذا أعدنا تدقيق النّص وأخذنا بتحليله في ضوء التفاصيل والعنوان معاً، سنجد أنّ ما تميزت به **(المئذنة)** لا يتمثل بهذا العامل فقط، وهناك عامل آخر يرتبط بالعامل الأول كلّ الارتباط وهذا العامل هو **(الزمن)**. ففي **(المئذنة)** يتجسد العاملان معا: **( الزمان/ والمكان)**. لقد كان اللّقلق يعود إليها في ساعة محددة بعد انقضاء النّهار، ولموقعها من البيت القديم اعتبارات زمنيّة أيضاً. إذ كانت تلمح قريباً من زاوية غروب الشمس، التي تنحدر واهنة غائبة من خلفها. وهكذا ترتبط المئذنة بـ **(البنية العميقة)** للنّص التي تختزل جوهر قضيته وفلسفته وهي أنّ كل شيء ماضٍ إلى التغيير مع دوران الزمن وتعاقب الأيام، ولن يبقى على حاله شيء في آخر المطاف لا الإنسان ولا المكان.

وهذا يعني أنّنا هنا أمام **(علامة أيقونيّة استعاريّة)** تتجلى من خلال فحوى النّص بأكمله، ولسنا بصدد بنية توازٍ أو تناظرٍ فقط – إذا أردنا أن نستعير بعض مصطلحات غولدمان - كما قد يبدو لأول وهلة. فقصة المئذنة التي تقشرت قُبّتها ونحتت بفعل عوامل الزمن وهجرها طائرها الأبيض، هي أيضاً بشكل ما قصة كل

مكانٍ آخر. كل الأمكنة مهما كانت تمرّ بمرحلة ازدهار تأنس لها فيها أرواح ساكنيها. لكنها لا تلبث أن يعقبها التدهور والتداعي والوهن والإنهيار. لن يترك تعاقب الزمن الأمكنة على ما عُهدت عليه، وعاجلاً أو آجلا ستغرب شمسها وتذوي، وعندما تشيخ ويُؤذن عصرها بالمغيب، سيهجرها أهلها إلى غير رجعة، وسيكون هناك عندئذ عصرٌ جديد تشرق شمسه الفتيّة في مكانٍ آخر، بعد أن تتوارى الأزمنة القديمة وراء الضفة الأخرى البعيدة.

لقد كانت الزائرة متعبةً بعد أن اكتشفت الحال الجديدة للمكان: **" كأنّها بلغت برحلتها نهاية أيامها، وشاهدت نفايات هرمها، واستحالت لروحٍ سائلة غير مستقرة "** [٥٠]. فقد رأت نفسها في حياتها القادمة في صورة هذه العجوز، ورأت أماكنها القديمة في صورة العش المتهدم على المئذنة، وأدركت أنّ ماتخشاه قادمٌ لا محالة، ومهما بلغت إلفة المكان فإنّه سيغرب مع انحسار العمر وهرم الجسد. وليست المئذنة وعش اللّقلق المتهدم الذي تعبث به الرياح وتغرب من ورائه الشّمس، إلا صورة فنيّة بارعة التصوير تختزل حال هذا المكان الذي يعيش أوان غروبه وزواله. وهي صورة تنذر بتغيراتٍ قادمةٍ لا ريب، طالما استمرّت عجلة الزمن بالدوران. ومع صوت أذان الغروب الذي يتابعها **(الأيقونة المُذكرة بالنّهاية)** تقرر الزائرة أن تغادر بيت **(العجوز الضفدعة)** إلى غير رجعة كما فعل **(اللّقلق)** مع العُش المتهدم على المئذنة القديمة. وأن تتركها وحيدة تواجه نهايتها في هذا المستنقع الذي لم يعد بإمكانها الخروج منه الآن، بعد أن عقدت العزم على أن تعود لتخليص ابنتها وانتشالها منه في الأسبوع القادم، بعد أن تخبر زوجها بحقيقة طفلتها.

ولسنا بحاجة إلى كثيرٍ من العناء لنلاحظ هيمنة أيقونتين بارزتين على صلة وثيقة بالعنوان هما: **(اللقلق) و(العشّ القديم)**، وهي هيمنة تكررت في ثنايا النّص بصور مختلفة، وهما أيقونتان يمكن أن ينظر إليهما من أكثر من وجه أيضاً، وقد بسطتا ملامحهما على وجه القصة بأكملها. ويكفي لتوضيح ذلك أن نتأمل بعض العبارات أو الجمل التي توزعت على أجزاء النّص كهذه العبارات:

- **وكانت وسادته الريش التي تحتل جزأه من البساط تستكين كقلب أبيض.**
- **تحمل رائحته الأقدام الخاطفة كأجنحة لخفقها وحفيفها صوت تنفسه، ينفرط ريشها ليستقر في الوسادة الناعمة بجانبها ويفيض فيغطيها ويبني لها عشاً يهدهدها كمهدٍ ناعمٍ يتأرجح يوماً إثر يوم وشهراً إثر شهر...**
- **بين جدران من الريش تحجب عنها الأصوات المبهجة والحياة الصاخبة...**
- **انبثقت عيناها الماسيتان كبيضتي لقلق – لقلق يبيض على مئذنة عتيقة.**
- **إنّي هنا أزور عشي المحرم.**

ومن المعروف أنّ هذا الطائر يعيش بمفرده في أعشاش كبيرة، ولا يكون روابط مع شركاء آخرين خارج بيته طوال حياته. وهو رمز للأمل والنقاء والسلام والحظ السعيد في ميثيلوجيا الشعوب، لأنّه غالباً ما يعود

لمنطقته مع عودة الربيع. وترتبط به مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبيّة، أشهرها قصة الأطفال الذين أحضرهم اللقلق، وهو ما ترمز له الصورة الشائعة للمنديل الذي يحمل فيه اللّقلق طفلاً معلقاً بمنقاره **(رمز الحمل والولادة)**. وهنا أيضاً تكشف الصورة عن نوع من الانسجام والتعالق بين هذا الطائر وهذه المرأة التي لا تعرف من أين أتت؟ ولا تعرف من هم أهلها الحقيقيون، فيذكرها اللقلق بعزلتها من جهة، ومن جهة أخرى ترى في عشه الملاذ العائلي والمأوى الذي تفتقده، ولهذا السبب نجدها تحن إلى مكانها القديم بالرغم من بؤسه وقسوته عليها. وبهذا يكون لهذا الاختيار أبعاده السيميلوجية والأسلوبية أيضاً التي تكشفها إحالات النّص وعلاقاته المختلفة.

ثمة دلالات كثيرة لا يمكن التوصل لها من قراءة عابرة للنّص أو قراءتين حتى، فقد تضمنت **(قصة المئذنة)** علاقاتٍ متشابكةٍ شديدةِ التعقيد [٥١]. لا يمكن أن يعيننا في التوصل إليها متابعة البنية اللغوية للنّص لوحدها بدون أن تعضدها معرفتنا بالعالم الخارجي أيضاً وبعض الجوانب المعرفيّة الأخرى التي تعيننا في إدراك البعد الفلسفيّ للنص، ورصد ملامح صورته الكاملة [٥٢].

ولا يخفى كما تقدم دور المهيمنات في رسم أبعاد هذه الصورة على مستوى الكلمات والجمل والصور الجزئيّة المُضمنة فيه. وكثير من هذه العبارات والكلمات والجمل التي تكررت بالنّص كانت لها علاقة مباشرة ببعض العلامات التي حملت دلالاتٍ إيحائيةً سيميائيّةً واضحة. كما هو الحال مع **(اللقلق)** والكلمات المرتبطة به التي هيمنت على جميع أجزاء النص. وكذلك **(التفاحات)** و ألوانها **(السوداء و البيضاء)**، وعلاقة **(النّصف)** التي كانت حاضرة بقوة على نحو يشكل الإطار الأبرز لكل ما تقدم من أحداث ووقائع. وقد انعكست دلالات هذه الألوان على النص كله أيضاً، ويمكن لنا أن نلاحظ كذلك أن **(الطفلة)** في النص قد مثلت الصورة البيضاء النقية التي لم تدنس بعد، في مقابل السواد المطلق الذي تمثله المرأة العجوز، وبينهما المرأة الزائرة بنصفيها البريء و المدنّس.

ويعني ما سبق أننا في هذا النص أمام نوعين من الرموز والدلالات الفنيّة التي توالت بمستوًى عالي الكثافة:

- **الأول:** رموز فنية إيحائية كُليّة عابرة للجمل - إن صح التعبير- بسطت ظلالها على معاني جمل النص المختلفة، ولعبت دوراً كبيراً في معنى الجمل المنفردة، ومعنى النص العام بأكمله – كما هو الحال مع المهيمنات السابقة وما يرتبط بها من كلمات مثل (العُش) و (الجناحين) و (الريش الأبيض) – ولا يمكن من ثمّ تبين الدلالات الحقيقية لأغلب الجمل في هذا النّص أو تأويله بدون وعي دقيق بهذه العلاقات المترابطة.
- **الثاني:** رموز جزئيّة ترتبط بشكل مباشر بالجمل الواردة فيها على مستوى التحقق، لكنّها مرتبطة عُضوياً بالتأكيد مع الجمل الأخرى في النّص بحكم العلاقات النحويّة والدلاليّة والبنية العميقة الباطنة للنّص. وهذا النوع من الرموز قد يكون مجازاً أو استعارات أو كنايات كما هو الحال مع هذه الجمل: **انبثقت عيناها الماسيتان/ كانتا همستين في الزاوية / تسترد الآن خُطوات الثّعلب القديمة/ كانت تُهشم انعكاس الأشجار على سطح الحوض/ لتغادر بيت الضفدعة...إلخ**. ومنها ماهو أيقونيّ تمثيلي الطابع

يبرزه التأويل كما هو الحال مع: **دلالة النّهر/ واللّون الأخضر** اللّذين يمكن ربطهما بالحياة ونضارة الشباب كما تقدم، ويشبهها في ذلك **الأقواس الفضيّة لمياه النافورات** التي وظفت في النص لتحاكي مدلولات جنسيّة معينة ومرحلة زمنية معينة أيضاً، وكذلك **(المَعين المتخلخل)**، والحيوان الزاحف المقزز **(أبو بريص)**، و **(الغرفة البنفسجية)** ...إلخ.

وهذا النوع من الرموز قد يشبه المجاز البلاغيّ عموماً والاستعارة على نحو خاص - التي هي علامة أيقونيّة أيضاً في بعض وجوهه - كما سبق بيانه – وذلك في كونه يحيل على مرجعين أحدهما قريب شائع والثاني له دلالة فنية خيالية. ولكنّه يختلف عن المجاز البلاغيّ في كونه لا يستمد علاقته الرمزية أو دلالته الإيحائيّة مما يحيل عليه من علاقة المشابهة القائمة ضمن إطار الجملة المفردة. وإنّما تُستوحى دلالته الإيحائية الرمزية من خلال علاقة الجملة بالجمل الأخرى ضمن إطار النص بأكمله، وهذا النوع من العلامات لم تدرسه البلاغة التقليدية القديمة، كما لم تدرس الرموز الإيحائية **(الكُلية)** التي هي من النوع الأول. ويعود الفضل في دراسة هذه الأنواع من الرموز وكشف دلالاتها الفنيّة وكيفية تشكلها وما تؤديه من دور في انسجام الخطاب وبناء الصور الفنيّة إلى الدراسات **(السيميلوجية/ السيموطيقية)** أي **(علم العلامات)**، وإلى علم النص بفروعه ودراساته المختلفة المعنيّة بتحليل الخطاب بأبعاده اللّغوية والدلاليّة والبلاغيّة والتداوليّة. ولهذه الأسباب يُعد كلا العلمين اتجاهين بارزين ضمن العلم الذي يصطلح عليه اليوم بـ **(البلاغة الجديدة)**.

ومن ثمّ يقدم لنا نص **(المئذنة)** مثالاً ملموساً لمحدودية الوسائل البلاغيّة الكاشفة عن المعنى في البلاغة القديمة [٥٣]، التي لايمكن أن تُسعفنا هنا إلا على مستوى المقولات الجزئيّة، وليس على مستوى المقولات الشاملة للنص، التي لها صلة مباشرة بجوهر عمليّة التأويل واستنطاق المعاني الإيحائيّة الكامنة. ولا يعني هذا بالتأكيد التقليل من قيمة مادرسته البلاغة القديمة من صور المجاز المختلفة التي تلعب دوراً كبيراً في توجيه القراءة وتكييف التلقي، من خلال ما تضفيه من انطباعات حول الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، على نحوٍ مما نجده في هذا النّص. وإنّما يعني فقط أنّ التركيز على الوسائل البلاغيّة التقليديّة لا يمكن أن يُسهم إلا بالتقاط أجزاء متفرقة من مساحة المعنى الأشمل، قد تتسع هذه المساحة أو تضيق بحسب اختلاف البنية التركيبية، وطريقة تشفير كلّ نص التي تميزه عن غيره من النّصوص الأخرى.

*** المبحث الرابع: فلسفة النّص والبنية الموضوعيّة العميقة:**

فضلاً عما سبق من تفاصيل تخص نص **(المئذنة)**، هناك أمر آخر يُعد على قدرٍ كبير من الأهمية، وله دور أساس وبارز في دراسة الأعمال الأدبيّة والفنيّة الحديثة والمعاصرة وعملية تأويلها، ويأتي في مقدمتها الأعمال ذات الطبيعة السرديّة مثل القصة والرواية. ويتعلق هذا الأمر بما يمكن أن نسميه **(فلسفة النّص)**، التي تتصل بدورها اتصالاً وثيقاً ببنيته الموضوعيّة العميقة، أو ما يسمى بـ **(البنية الكبرى للنص)**. فكل نص أو **(قصة) أو (رواية)** أو أي عمل أدبيّ آخر، لا بد أن يتضمن فيما يتضمنه رؤية ما. أي إنّ هناك دائماً زاويةَ نظر

مُحددةً للأمور، و(**تبئيراً**) للعالم يستند إلى خلفية فكريّة معينة على مستوى الذات الشخصيّة أو على مستوى المجتمع. وهذا يعني أنّ هناك رؤية فلسفيّة ضمنيّة في كل نص يصدر عنها (**المؤلف**) وهو يقوم بعملية تشكيل النص، لا بدّ أن تلقي بظلالها على كل ما يخص بنيته اللّغوية والدلاليّة والتداوليّة [٥٤]. بدءاً من اختيار الكلمات وطريقة بناء الجمل والعلاقات التي تربطها، ومروراً باختيار الأحداث والتفاصيل التي تُحكى ونوعها، وكذلك كيفيّة الحديث عنها، ليُتوصل من خلال كل ذلك إلى الحكمة من النّص أو مضمون الرسالة التي تستخلص منه [٥٥]. وهذا ما يُفترض أن ينطبق على قصة (**المئذنة**) وكذلك على أي نص أدبيّ آخر.

ومن خلال العرض السابق لمضمون القصة ونمط موضوعها الاجتماعيّ المعقد، يبدو واضحاً أنّه من غير الممكن أن نغضّ الطرف عن صلتها المباشرة بسؤال الوجود وحقيقة الذات الإنسانيّة، وعلاقتها بالصراعات النفسيّة والاجتماعيّة والإدراكيّة المتأرجحة بين الرغبة والوعي بالعالم. وهو ما نجحت القصة في مقاربته وتصويره بحياديّة واضحة، من دون أن تقع تحت تأثير ضغط المعايير الأخلاقية الموروثة، التي كان من الممكن أن تجردها من جوهرها الإنسانيّ العام، وتحصرها ضمن نطاق محليّ خاص. وقد كان للطبيعة الرمزيّة الكثيفة التي حفل بها النّص، والتي أضفت عليه سمة شعريّة واضحة، فضلاً عن غياب المسميات الخاصة للأماكن والتحديد الدقيق للزمن، أثر كبير في إضفاء التجريد والطابع الإنسانيّ العام على مضمونه.

والقضايا السابقة كما هو معروف تُعد من أبرز الإشكالات التي تنازعتها الفلسفة والتحليل النفسيّ والاجتماعيّ وغيرها من العلوم الإنسانيّة أيضاً [٥٦]. وإذا تتبعنا مسار الصراع النفسيّ للمرأة ومستوى تحولاته من خلال علاقة المرأة بما يُحيط بها، وطبيعة حياتها القديمة والجديدة، والكيفيّة التي تحددت من خلالها خياراتها وصولاً إلى نهاية القصة، فيمكن أن نقول: إنّ النّص يكشف في كثيرٍ من تفاصيله عن أسبقية الرغبة والغريزة على الوعيّ عند الإنسان. لكنّه يقترب جداً من طريقة التحليل النفسيّ والاجتماعيّ لحقيقة الذات الإنسانية. ويعني هذا أنّ الذات قبل أن تستقر وعياً وإرادة، كانت " مستقرة في الكائن على مستوى الغريزة. وأنّ هذه الأقدمية للغريزة الجنسيّة إزاء الوعي وإزاء الإرادة لتعني أقدمية مستوى التكون إزاء مستوى التفكير، وأفضلية أنا (أنا أكون) على (أنا أفكر) .. " [٥٧].

وقضية مثل هذه القضيّة لوحدها تكفي لأن تضعنا في مواجهة مباشرة مع حقيقة ما يمثله معنى (الأنا) عند الإنسان، وما تمثله مساحة العقل والإدراك الفعليّة من هذا المعنى، في مقابل هذه السيطرة الغريزيّة وأسبقيتها بنوازعها المختلفة [٥٨]، التي يمثل بعضاً منها ميل الإنسان إلى التوافق وخوفه من الاختلاف مع محيطه الاجتماعيّ، الذي قد يتصرف بعدائيّة غير متوقعة مع كل من يرى فيه تهديداً لأعرافه السائدة، وإن اختلفت ذرائع هذا مثل هذا التصرف من مجتمعٍ إلى آخر.

ومن ثم سنجد أنفسنا في مواجهة مع كثير من مفاهيمنا الأخلاقيّة، ومع مفهوم الخطأ والصواب الذي قد يتخذ منحًى مغايراً في كل مرة بتأثير رغبات مختلفة، واعية أحياناً ولا واعية في الغالب السائد.

وإذا ما نجح التحليل في اكتشاف الرؤية الفلسفيّة التي يصدر عنها النّص، سيكون بالإمكان عندئذٍ التوصل إلى غاياته وأهدافه الكامنة، أي تحديد ما يصطلح عليه بـ **(قصديّة)** النص، التي تعني باختصار: ما يقوله النص فعلاً، وما يمثل جوهر رسالته المتضمنة. وهي من أبرز القضايا التي يُعنى بها فيما يخص تحليل النص أو تحليل الخطاب[٥٩]، وذلك لأنّه من خلالها فقط يمكن أن نمرّ إلى البنية الكبرى، أو البنية العميقة للنصوص المختلفة، التي تأخذ الدور الأكبر في جمع أطراف النّص وتحقيق الانسجام، الذي يضمن وحدته الموضوعيّة.

ونحن إذ نفتش عن هذه **(القصديّة)** أو ما يقوله النّص فعلاً في جوهر رسالته ومضمونه، أو بمصطلحٍ آخر أقرب إلى المفهوم التداولي: إذ نفتش عن ما ينجزه من أحداث جزئية تشكل بمجموعها الحدث الكليّ الأكبر، فإننا لايمكن أن ننجح في هذا المسعى من دون أن نأخذ باعتبارنا مسألة هامّة هي **(العنوان)**. فالعنوان - شئنا أم أبينا – هو أحد المفاتيح التأويليّة للنص[٦٠]. وهو بعرف التحليل النّصي ومصطلحاته المرجعيّة **(إحالة بعدية)** تُنتقى بعناية وبقصد مسبق، لما يتحقق فيها من سمات، أبرزها الاختزال الذي يجعله قادراً على أن يختصر على نحو مكثف ما يتضمنه النص من موضوعات، فضلاً عن دوره في تحقيق التماسك الأفقيّ (اللّفظيّ)، الذي يعتمد جزء كبير منه على (الحَبك) أي الترابط المنطقي لقضايا النّص المتسلسلة المتتابعة[٦١].

وقد اتضح مما سبق أنّ بعض صور هذا الاختزال والتكثيف قد تجلت من خلال الطبيعة الرمزية الأيقونيّة لـ **(المئذنة)** التي أبرزها النّص بعلاقاته المتداخلة. وتستمد هذه الكلمة قدراً كبيراً من قوّتها الرمزيّة من فئتها **(الأيقونيّة الاستعاريّة)**، التي منحتها بُعداً وجوديّا، بعيداً عن أية محددات خاصّة[٦٢]. لكنّ التكثيف والاختزال ومتطلبات الترابط والتماسك ليست هي فقط ما يرشح اختيار عنوانٍ ما أيقونة للنّص بأكمله. فللعنوان أحياناً وظائف أخرى، ومن هذه الوظاف **(التمويه)** على المتلقي، و(التشويش) المُتعمد على أفكاره لإبعاده عن التأويلات المباشرة المسكوكة[٦٣]، ولفسح المجال أمام ثراءٍ دلاليّ وخياراتٍ تأويليّة محتملة. وربما يكون هذا هو السبب في أنّ عنوان **(المئذنة)** قد يبدو بعيداً لأول وهلة عن مضمونها الرئيس المتعلق بـ **(المرأة)**، مالم تؤخذ بالاعتبار علاقته بعناصر النّص الأخرى، والخُيوط الخفيّة التي تربط هذه العناصر معاً في نسيج واحد.

والمعنى العميق والبنية الكُبرى التي تمثل جوهر موضوع هذا النّص **(المئذنة)** لا تتمثل بخصوصيّة المكان بقدر ما تتعلق بفلسفة المكان، وبارتباطه بالانسان وبعوامل البيئة واختلاف الإدراك. إنّ بعضاً مما يوحي به نص **(المئذنة)** يرتبط بقوانين الوجود الرّاسخة التي تمضي بكل الموجودات من بداية إلى ازدهار إلى تداعٍ وهرم. لكنّها تخبرنا أيضاً أنّ الإنسان رهين بيئته، وأنّها هي التي تشكل خياراته وإحساسه وموقفه من العالم والأشياء من حوله. وهي تكشف لنا كذلك حقيقة الصراعات الداخليّة للإنسان بمستوياتها المتعددة، ومصادر هذه الصراعات وعواملها وأسبابها. وتجعلنا نتساءل بشكلٍ أو بآخر عن حقيقة تكوين الإنسان، وموقع الغريزة والإدراك من هذه المعادلة الصعبة. وربما تخبرنا أيضاً أنّ المكان هو ليس ما نراه، بل ما نشعر به، وما نشعر به محله داخل الإنسان وعوامله النفسيّة المتقلبة الدائمة التغير والتحول. وقد نذهب في ذلك إلى مدًى أبعد وأكثر تعقيداً،

فنرى فيها ما يفضح وقتيّة المفاهيم وزمنيّة الأحكام والانطباعات، التي قد تتغير من دون أن نشعر بتغير ظروفها وملابساتها. ولا يمكن أن نتجاهل فضلاً عمّا ذُكر الجوانب الأخلاقيّة المرتبطة بالموضوع، فالمعنى الأخلاقيّ جزء بشكل ما من تركيبة النّصوص على اختلافها، حتى إذا كانت نصوصاً شعبيّة بسيطة. وهذا المعنى قد يكون ظاهراً ومكشوفاً في بعض النّصوص إلى درجة اختلاطه بالمعنى الحرفيّ، وقد يكون جزءاً من المعنى التأويليّ الباطن للنّص[٦٤]. وفي قصة **(المئذنة)** ثمّة ما يوحي بأنّ البنيّة الأخلاقيّة صنيعة المكان والبيئة الاجتماعيّة، وأنّها ترتبط بهذه العوامل أكثر من ارتباطها بالأشخاص أنفسهم. وهذا بعض مما تُلمح إليه في النّص الأيقونتان الاستعاريتان **(المرأة)** و **(طفلتُها الصغيرة)**. فقد وجدت كل واحدة منهما نفسها من دون سابق اختيار في بيئة يحكم عليها المجتمع عادة بأحكام سيئة. ولولا أنّ الظروف ساعدت المرأة على انتشال طفلتها لواجهت مصيرها الأول نفسه، إذ لم يكن لها حول ولا قوّة، ولا يدان من ذهب **(مال)** أو حديد **(سلطة)** كما يصفها النّص، وهما من أول ضرورات الاختيار ومقوماته. وليس غريباً أن يكتشف متلقون آخرون مختلفون معاني أخرى غير ما ذكر، لكنّها ستكون بالتأكيد معانٍ تتقاطع ولا تتباين، وتتلاقى ولا تتعارض، مادام مصدر اكتشافها هو النّص، وليس العوامل الخارجيّة العشوائيّة المرتبطة بأحكام مسبقة.

وليس في هذه القراءات المتعددة للبنية الكبرى للنص ما يتعارض مع التحليل النصيّ ومبادئه، أو ينعكس سَلباً على الكيفيّة التي نوضح من خلالها انسجامه ووحدة موضوعه. فالبنية الكبرى بنية نسبيّة، يمكن أن تقرأ على نحو مختلف من متلقين مختلفين بناء على اختلاف تجاربهم ومعارفهم ومستوى خبرتهم بالعالم، واختلاف نزعاتهم وميولهم أيضاً. لذلك ليس غريباً أن تختلف التصورات حولها من شخصٍ إلى آخر [٦٥]، وهذا بحد ذاته ثراء دلاليّ يحسب لصالح النص وليس عليه. بل يرتبط هذا التعدد عند بعض الباحثين والدارسين بالسمة الشعرية للنّص كما هو الحال مع **(إمبرتو إيكو)** الذي تعني **(الشعريّة)** من وجهة نظره: القدرة التي يَكشف عنها النّص على توليد قراءات دائمة التجدد، لا يمكن أبداً أن تستنفد إمكاناتها[٦٦].

وحتى لو نظرنا إلى الأمور من منظار علاماتي **(سيميلوجيّ)** خالص لن يكون هناك تأويل ثابت ونهائيّ لـ **(العلامات)** على اختلاف أنواعها، وبالأخص عندما يتعلق الحديث بالنّصوص الأدبيّة. وسيأتي قارئ ما يوماً، أو مُتلقٍ ما، ليضيف تأويلاً جديداً، أو وجهة نظر جديدة، كما هو الحال مع هذا النّص الذي قرأ بطرق مختلفة مرّاتٍ كثيرة من متلقين مختلفين[٦٧]. لذلك يرى بعض المعنيين بشؤون النّص وعلم العلامات مثل **(فان زويست)**: أنّه ليس مزعجاً أو معيباً أن يترك جزء جوهريّ مما يتعلق بتأويل الإبداع لحساسيّة القارئ، الذي يعود إليه أمر التحقق من مثول الأيقونات وعلاقتها المنسقة مع العلامات الأخرى، أيقونيّة كانت أو غير أيقونية[٦٨].

لكن هناك مسألة هامّة يجب أخذها بعين الاعتبار، وهي أنّ النص بنية كُليّة تتضمن في نسيجها عناصر تم تشكيلها بوعي مُسبق، ونُسجت بقصدية واضحة لها أبعادها الفنيّة والتواصليّة والتداوليّة، التي لها علاقة مباشرة بتأويل النّص. لكنّ بعضها الآخر قد يدخل ضمن (لّاوعي) النّص، أو لا وعي المؤلف[٦٩]. مع ذلك فإنّ

مُهمة التحليل النصيّ والعلاماتيّ أيضاً يجب أن لا تتوقف – كما تقدّم - عند حدود هذا الوعي. وعليها أن تتعامل مع النّص بنسيجه الكامل المترابط وتتناول بالتحليل كل ما يتعلق ببنيته النصيّة. سواء في ذلك ما كان مندرجاً ضمن جوانب واعية ومقصودة على نحوٍ مما يبدو من طريقة صياغتها وتشكيلها وطبيعة علاقتها مع البنى الأخرى، أم ما كان مرتبطاً بجوانب لاواعية. فهي على أية حال جزء من الكل المترابط للنّص. وسواء شئنا أم أبينا سيبقى لها دور واضح في طريقة قراءته وتأويله وكيفيّة تلقيه[٧٠]. وبعد أن يُنتج النّص سيكون له وقعه المعنويّ الخاص، حتى إذا لم يكن متفقاً في بعض وجوهه مع قصد المؤلف وتوجهاته. وعلى حد تعبير **(إمبرتو إيكو)**: لن يكون هناك ما يواسي مؤلف عمل أدبيّ ما أكثر من اكتشافه لقراءات اقترحها القرّاء، لم تكن تخطر له سابقاً على بال[٧١].

ولا بدّ من التأكيد أيضاً على دور المعارف والعلوم الأخرى، والحقائق المرتبطة بالعالم الخارجيّ بعملية تلقي النصوص وفهمها وانتاجها. فهي تستلزم كما هو الحال مع أي نشاطٍ لغويّ آخر سيروراتٍ إدراكية معقدة ومتشابكة، تشكل مع مكونات النصوص الأخرى عنصراً فاعلاً على مستوى التحليل النصيّ والعلاماتيّ على حدٍ سواء. وقد يغيب كثيرٌ مما يتعلق بهذه المسألة في مستواها المنهجيّ المنظم عن الدراسات البلاغيّة التقليديّة القديمة[٧٢]. وهذا فارق آخر يبين لنا مرة ثانية بعضاً من أشكال التباين بين البلاغة الكلاسيكيّة والبلاغة الجديدة بتوجهاتها وتصوراتها المختلفة، التي تقيم اعتباراتٍ واضحةً لشتى أنواع المعارف فيما يخص عملية انتاج النّصوص وتأويلها.

**الخاتمة:**

تناولت قصة **(المئذنة)** موضوعاً شائكاً من الموضوعات الإنسانيّة التي يصعب معالجتها بعيداً عن الوقوع تحت ضغط المؤثرات الأخلاقيّة والتقاليد الاجتماعيّة الموروثة. وقد نجح المؤلف بإضفاء البعد الإنسانيّ المجرد على هذه القصة من خلال الابتعاد عن التعبيرات اللّغوية ذات الدلالات الصريحة المباشرة، والاعتماد على لغة الرمز والتلميح والإيحاءات الفنيّة المعبرة. وقوام هذه اللّغة الموحية وعمودها الأساس هو **(العلامات الأيقونيّة)** المهيمنة على النص بأصنافها المختلفة. وقد اتضح من خلال البحث أنّ وسائل التحليل النّصي تُسهم على نحو فعّال في كشف كثيرٍ من صورها وأبعادها الفنيّة التي كانت خافية عن الدراسات التقليديّة ومجال اهتمامها.

ويقف وراء هذه اللغة الرمزية الكثيفة في هذا النص وصورها الفنيّة المتعددة أسباب مختلفة: بعضها له علاقة بالطابع الجماليّ للنصوص الأدبيّة، الذي يُعد لوحده سبباً كافياً لاعتبارها علامات مستقلة ذات نمط خاص. وبعضها الآخر مرتبط بأهدافٍ تواصليّةٍ ووظيفيّةٍ تتعلق بحساسيّة هذا الموضوع الذي يقتضي نوعا من المراوغة والقفز على الحواجز الثقافيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة السائدة، التي قد تعيق عملية التواصل، أو توجه مسارها الدلالي نحو وجهة مختلفة غير مخطط لها بالأساس.

ويقدم لنا هذا النص من خلال تركيبته اللغويّة الخاصة و طبيعته الفنيّة ذات الرمزيّة العالية والعلاقات اللغويّة المتشابكة مثالاً حقيقياً وملموساً، لما يمكن أن تقدمه المناهج اللغوية الحديثة من وسائل كشف فعّالة، تسهم في فك شفرات النّصوص الأدبيّة، وكشف أسرار تكوينها وانتظامها، ورصد جوانبها الفنية الجديدة المتطورة باستمرار. وكثير من هذه الجوانب ذو منحًى جديد، لا يمكن أن تستوعب الدراسات القديمة ولا سيّما البلاغية إلا جزءاً يسيراً منه فقط. فلم يعد تحليل الصورة الفنيّة على سبيل المثال مقتصراً على حدود علم البيان، وأضحى لمفهوم الصورة اليوم دلالات أكثر عموميّة وتطوراً، تتجاوز مستوى ما عرفته الدراسات التقليديّة بحدودها المعياريّة الثابتة.

ومن خلال تحليل هذا النّص يتأكد لنا كذلك أن بعض وسائل التحليل العلاماتيّ على نحو عام يمكن أن تقدم لنا نتائج ملموسة فيما يخص دراسة الصور الفنيّة والبلاغيّة في الأدب المعاصر. ويمكن أن نقول بهذا الصدد: إنّ أفكار **(بيرس)** على وجه الخصوص حول تصنيف العلامات، ولاسيّما ما يخص دراسة العلامات الأيقونية، قد تقدم لنا نتائج مثمرة للغاية، وتُسهم في رصد جوانب إبداعيّة وفنيّة وشعريّة لم يكن يسهل رصدها من قبل، على نحو مما وجدناه في هذا النص.

ومثل هذا يمكن أن يُقال فيما يخص الدراسات النّصية وفروعها المختلفة، التي قدّمت بدورها أدواتٍ وتصوراتٍ جديدة تُسهم في كشف وسائل التماسك والانسجام داخل النّصوص، والدور الذي تؤديه **البنى السطحيّة والعميقة** في عملية التأويل. وبعض هذه التصورات التي يُقدمها التحليل النّصيّ قد يكون له أثر حاسم فيما يخص تأويل النّصوص وتتبع مستوياتها الدلاليّة، على نحوٍ مما نجده فيما يخص دراسة **(الإحالة)** من منظور مختلف عمّا كان سائداً في التراث. أو في طريقة تحليل العلاقة بين العلامات ومراجعها المختلفة، أو في كشف علاقة البنى التركيبية للجمل بإدراك الجوانب الرمزية والصور الفنيّة داخل النص، فضلاً عن أبعادها الفلسفيّة والاجتماعيّة والنفسيّة والمعرفيّة.

وكل ما سبق يقدم لنا صورة مقتضبة عن أهميّة هذين العلمين: **(السيميلوجيا)** و**(علم النّص)**، ومستوى إسهامهما الكبير في رصد الجوانب الفنيّة والبلاغيّة والدلاليّة للنصوص المختلفة. ويكشف لنا بعضاً من الأسباب التي أهلت كل واحدٍ منهما ليحتل مكانة بارزة ضمن إطار ما يعرف بـ **(البلاغة الجديدة)**، التي تتجاوز تصوراتها حدود التصورات البلاغيّة القديمة، وتتبنى رؤيتها منظوراً أوسع، يبدو فيه على نحو واضح قوّة تأثير **النظريات اللّسانية**، ومناهجها الآخذة بالتطور على نحوٍ متسارعٍ ومستمر.

أمّا فيما يخص علاقة ما سبق بالموضوع التحليليّ لهذا البحث الذي هو **(قصة المئذنة)**، فيمكن أن نقول: إنّ التصورات العلاماتيّة **(السيميلوجيّة)** وتقنيات التحليل **(النصيّة)** قد كشفت لنا عن بنية متماسكة على المستويين: النحويّ والدلاليّ لهذا النّص، وعن قدرة عالية وذكاء كبير في اختيار العناصر اللغوية، ورسم

الصور الفنيّة بأنماطها المختلفة. ولم يقتصر تأثير ذلك على إضفاء الطابع الجماليّ على النّص فقط، أو على تجنب المباشرة التي تقتضيها طبيعة النصوص الأدبيّة على نحو عام. وإنّما كان له أثره أيضاً في توجيه التأويل على نحو خلّاق يعكس ثراءً دلالياً واضحاً، واتساعاً للمعنى تتجاوز مساحته حدود الكلمات والجمل التي استعملت فيه فعليّاً. ولولا ذلك لما كان بالإمكان أن تُستوعب هذه الصراعات الإنسانيّة العميقة على هذا النحو العالي التجريد، الذي تعجز عن الوصول إليه الوسائل اللغوية التقليديّة، التي تجنح عن جادّة الخيال الواسعة إلى إطار المباشرة المحدود.

ومما يعكس القيمة الفنيّة العالية لهذا النّص، هو أنّ دراسته من منظور قائم على استثمار الأفكار اللّسانية، يمكن أن تقدم لنا جواباً واقعيّاً عن سر هذه الصداقة المتنامية بين حقلي اللّغة والأدب، ومستوى التداخل المتزايد بينهما. ولعلّ من أبلغ الأمثلة على ذلك هو أنّ العلاقة المتصلة بين النحو والبلاغة والنقد وعلم الشعر، كانت سبباً رئيساً في اكتشاف الحاجة المُلحة إلى توسيع دائرة الدراسات القائمة على الجملة إلى مدًى أوسع، ومن ثم أدت إلى ظهور هذا العلم المتنامي المتعدد الاتجاهات، الذي هو **(علم النّص)**.

**هوامش البحث:**

(١) نشرت هذه الدراسة مترجمة مع بحوث أخرى عدّة ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثقافة. ينظر: ٣٢١ و ٣٢٧.

(٢) من المؤسف أننا مازلنا نستعمل مصطلح **(النّص text)** إلى يومنا هذا من دون أن يكون هناك تعريف مقبول متفق عليه من قبل المختصين في مجال **(علم اللّغة النصي textual linguistics)** لا تتنازعه الاتجاهات المختلفة. ومازالت التعريفات التي تذكر للنّص أو **(الخطاب discourse)** كما قد يسمى أحياناً ذات طبيعة مؤقتة. ومن أبرز هذه التعريفات تعريف **(برينكر)** الذي يعرفه بأنّه: " تتابع محدود من علامات لغوية متماسكة في ذاتها، وتشير بوصفها كلاً إلى وظيفة تواصلية مدركة ". التحليل اللغوي للنص ٢٧، وينظر: التداولية والسرد ٨٥. وميزة هذا التعريف أنّه يتضمن إشارة إلى الجانبين البنيوي **(النظام)** والتداولي **(البراجماتي)**. فضلاً عن كونه يربط النّص على نحو صريح بعلم العلامات **(السيميولوجيا)**.

(٣) المملكة السوداء ٨.

(٤) يمكن أن نقول: إنّه توجد علامة أيقونيّة بالنّص عنما نتحقق من وجود (تشابه) بين علامة ما ومرجعها الذي تحيل عليه في مجموعة من السمات الخاصة أو بعضها (علامة تمثالية أو تمثيلية). ينظر: ماهي السيميولوجيا ٣١، والبنيوية وعلم الإشارة ١١٧.

(٥) (الأيقونة البيانيّة) مصطلح خاص يستعمل لوصف بعض العلامات الأيقونيّة التي تشابه مرجعها الذي تحيل عليه في خاصية معينة هي مستوى التدرج بحالة ما، على نحو مما تمثله الرسوم البيانية التوضيحية، وقد يكون هذا التدرج تصاعدياً أو تنازلياً أو متذبذباً بحسب ما يمكن ملاحظته بالنص. ويمكن أن نلاحظ أنّ عبارة بسيطة مثل جملة: (دخل الرئيس والوزراء) لا تخلو من تدرج يحمل سمة بيانية، وتتضح هذه السمة من علاقة العلامة بما يجاورها من علامات أخرى. ينظر: العلاماتية وعلم النّص ٤٩.

(٦) من أوضح الأمثلة على هذا النوع من العلامات الأيقونية الأنموذجية (ميزان العدالة) الذي يرسم على أبنية المحاكم في إشارة إلى العدل. إذ يحاكي هذا الرمز (رمز العدالة) الميزان الحقيقي في شكله وصورته وهيئته التي تدل على المساواة.

(٧) يمكن أن نمثل لذلك من خلال قصة النبي **(يُوسف)** على سبيل المثال: فاسم يوسف قد يضمن في نص ما قصة أو رواية أو شعر ويكون فيها رمزاً يحيل على كل إنسان يتعرض للظلم حَسداً أو كُرهاً من أقرب الناس إليه لما فيه من صفات كمال ومزايا لا تتحقق في غيره وليس لأنه إنسان سيء بالضرورة، على نحو مما نعرفه بقصة يوسف المذكورة في الكتب المقدسة وهذا هو المرجع **(المحال عليه)** غير المباشر، أمّا (يوسف) النبيّ الشخصيّة الواردة بالنّص فهو المرجع المباشر. ينظر: العلاماتية وعلم النص٥٣- ٥٥.

(٨) ينظر: العلاماتية وعلم النّص ٥٤.

(٩) تنقسم **(العلامة)** بناء على تمييز **(بيرس)** على ثلاثة أنواع أساسية: **(العلامة الاعتباطيّة)** التي ترتبط بمرجعها عن طريق العرف الثقافي، مثل العلامات اللغوية وإشارات المرور. و**(العلامة الإشاريّة)** التي ترتبط مع مرجعها بعلاقات تجاورية من ناحية ورودها، مثل الدخان والنار. و**(العلامة الأيقونيّة)** التي تشارك مرجعها في خاصيات معينة مثل الرسم التصويري. ينظر: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ٩١، والتداوليّة من أوستن إلى غوفمان ٤٢.

(١٠) العلاماتية وعلم النص ٥٨. ولا يوجد منهج محدد لاكتشاف العلامات وتصنيفها، ولا بد من الوثوق بحساسية المتلقي أو الباحث. لكنّ المسألة ليست عشوائيّة أيضاً وإنّما مرتبطة بإدراك العلاقة بين الدوال ومدلولاتها. ينظر ٥٧- ٥٨.

(١١) ينظر: العلاماتية وعلم النص ٤٤.

(١٢) ينظر: تحليل النصوص الأدبية ٦٢، وينظر أيضاً: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة ٥- ٨.

(١٣) ينظر: العلاماتية وعلم النص ١١٢، وينظر: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة ٥.

(١٤) يسمى **(التماسك)** الذي يتحقق عن طريق الوسائل النحويّة اللّفظية مثل: التكرار والعطف وأداة التعريف والضمائر...إلخ بـ **(السَّبك)**، ويسمى التماسك الذي يقوم على الربط الدلاليّ بين سلاسل الجمل والقضايا المعبرة عنها بـ **(الحَبك)**، وهما يشكلان بمجموعهما **التماسك السطحيّ** الظاهر للنّص. أمّا **(الانسجام)** فهو يخص **التماسك الدلالي العميق** الذي يُعزى له الدور الأكبر في الحفاظ على علائق النّص. وهو الذي يتمثل بـ **(الموضوع الشامل للنّص)**، أو ما يسمى بـ **(الدلالة الكليّة)** التي هي فحوى النّص. وقد قدم **(فانديك)** إسهامات بارزة في هذا المجال قيل إنّه تأثر فيها بجوهر أفكار تشومسكي حول **البنية السطحية والبنية العميقة**. ينظر: التحليل اللغويّ للنّص ٦٨- ٧٢، وإسهامات أساسيّة في العلاقة بين النّص والنحو والدلالة ١٦- ١٧.

(١٥) هناك عدد من التوليفات أو التتابعات التي يمكن رصدها ضمن بنية النّصوص على نحو عام يمكن إرجاعها إلى ثلاثة أنماط أساسية: (١- ٢) ، (١- ٢- ١) ، (١- ٢ – ١ – ٢). ويمكن لهذه النماذج الأساسية أن تأتلف فيما بينها أو مع عبارات أخرى من الأنموذج نفسه. والتسلسل الإجمالي للتتابعات هو الذي ينتج **(العقدة)** داخل النّص. ينظر: العلاماتية وعلم النّص ١١٥.

(١٦) المملكة السوداء ٧.

(١٧) هذا النوع من الإحالات لم يكن معروفاً في التراث اللّغوي العربيّ التقليديّ الذي يعترف فقط بالإحالة على متقدمٍ سابقٍ بناءً على ما تقرره قواعد النّحو، والتنبه لموضوع الإحالات البعدية ثمرة من ثمار الدراسات اللّغوية الحديثة، كما هو الحال مع علم لغة النّص.

(١٨) للجملة الأولى في النّص أهمية كبرى ضمن إطار دراسات النص، وهي إحدى الخطوات التي لابد من مراعاتها في عملية التحليل. ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النّص ٣١٩، وعلم اللغة النّصي بين النّظرية والتطبيق ٦٥/١.

(١٩) المملكة السوداء ٨ وينظر: ١٢.

(٢٠) ينظر: المملكة السوداء ٧- ٨.

(٢١) ينظر: المملكة السوداء ٨- ٩.

(٢٢) وهذا يمكن أن يكون مثالاً آخر للأيقونة الاستعارية التي تقدم ذكرها أول البحث، فمن الواضح أنّ قصة آدم وحواء مع التفاحة تحضر هنا بإطار رمزيّ إيحائيّ.

(٢٣) المملكة السوداء ٩.

(٢٤) المملكة السوداء ٩.

(٢٥) لا يمكن أن يكون ورود اسم هذا الحيوان **(أبو بريص)** هنا ضرباً من الاستعارة الاعتيادية وإن تشابهت طريقة الإحالة بينهما. وذلك لأنّ الجانب الرمزي لهذه العلاقة لا يظهر من خلال الجملة على نحو مما نجده في الاستعارة الاعتيادية، وإنّما يستخلص من عدد من العلاقات داخل النّص، وبدون هذه العلاقات لم نكن لنكتشف انّ المقصود هنا هو ليس وصف هذه الحليّة فقط كما قد يبدو من ظاهر العبارة، وإنّما إبراز جوانب أخرى أكثر عمقاً، هذه الجوانب هي السبب في اختيار هذه **(الحلية)** دون غيرها لتكون جزءاً من النّص. ولا شك في ارتباط هذا الأمر بالقضايا الأسلوبيّة المعروفة ضمن منهج **(الأسلوبيّة)**، لكنّها كما لا يخفى أيضاً جزء لا يمكن عزله عن إطار النّص ونحو النّص. وهذا مثال آخر يوضح الفرق بين الاثنين فضلاً عمّا تقدم.

(٢٦) ينظر المملكة السوداء ١٠.

(٢٧) المملكة السوداء ١٠.

(٢٨) المملكة السوداء ١١.

(٢٩) المملكة السوداء ١١.

(٣٠) المملكة السوداء ١٢.

(٣١) المملكة السوداء ١٢.

(٣٢) المملكة السوداء ١٢.

(٣٣) ينظر: علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات ١١٩، والتداوليّة اليوم ١٩.

(٣٤) المملكة السوداء ١٠-١١.

(٣٥) يلوح اختيار هذه الأسماء دون غيرها بقصديّة لها دلالاتها المتعلقة بتفاصيل النّص وغاياته، فالأحلام والسّمر جزء من ملامح هذا البيت التي تلاشت مع الزمن إلى غير عودة.

(٣٦) المملكة السوداء ١٥.

(٣٧) ينظر: المملكة السَّوداء ١٩- ٢٠.

(٣٨) ينظر: المملكة السوداء ١٥.

(٣٩) المملكة السوداء ١٦.

(٤٠) المملكة السوداء ١٧.

(٤١) المملكة السوداء ١٧. وأغلب الظن أنّ ذراعي الذهب والحديد مستعملان هنا بدلالتهما الكنائيّة البلاغيّة التي يراد بها المال والقوّة.

(٤٢) المملكة السوداء ١٧.

(٤٣) ينظر: المملكة السوداء ١٧-١٨.

(٤٤) المملكة السوداء ١٩.

(٤٥) المملكة السوداء ١٩.

(٤٦) المملكة السوداء ١٨.

(٤٧) المملكة السوداء ١٨.

(٤٨) ينظر: المملكة السوداء ٢١.

(٤٩) المملكة السّوداء ٢١.

(٥٠) المملكة السوداء ٢٠.

(٥١) هناك تركيز واضح في تحليل النصوص على الجانب الدلالي، وهذه مسالة طبيعية إذ يبدو أنّ المميزات الأكثر وسماً للنصوص تأخذ مكاناً بشكل رئيسي على المستوى الدلالي والتداولي. ينظر: العلاماتية وعلم النّص ١٥٤.

(٥٢) ينظر: اللغة والخطاب الأدبي ٩٣- ٩٨، والسيمياء والتأويل ٧٧- ٧٨.

(٥٣) ينظر: من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة ١٧- ١٩، وقراءة جديدة للبلاغة القديمة ٣١- ٣٥.

(٥٤) ينظر: التداولية والسرد ٩١. وينظر أيضاً: لاشعور النّص في استراتيجيات القراءة ٦٧، والتداولية ٦٦، والتداولية اليوم ١٩.

(٥٥) يجب أن لا يفهم هذا الكلام على نحو متطرف يؤدي إلى المبالغة والعشوائيّة في تحميل النص دلالات لا يحملها أساساً. فالمسألة لها علاقة بما يسميه **(أمبرتو إيكو)** مبدأ **(الاقتصاد)** في التأويل. أي أن يكون المنطلق والدليل في عملية التأويل واستكناه المعنى أو القصد هو علائق النص ذاته وما يتضمنه من إشارات وقرائن. ينظر: التأويل بين السميائيات والتفكيكية ٩٢- ٩٤، وآليات الكتابة السرديّة ٢١- ٢٤.

(٥٦) ينظر مثلاً: مساهمة في حركة التحليل النفسي ١٦، التحليل النفسي والفن ٩٤، وخمسة مداخل إلى النقد الأدبي ٢٥ و ٧٣ و ١٣٣، والقراءة النفسية للنص الأدبي العربي ٢٣.

(٥٧) العلاماتية وعلم النص ٧٢، وينظر: الفلسفة المعاصرة ١٦- ٢١.

(٥٨) ينظر: العلاماتية وعلم النص ٦١- ٧٤.

(٥٩) في إطار هذا التصور البراجماتي (التداولي) لم يعد ينظر إلى النّص على أنّه تتابع جملي مترابط، بل على أنّه فعل لغوي معقد يركز في دراسته على الأغراض (الوظائف) التي استعملت فيها النّصوص المختلفة. أي أنّ هناك تركيزاً واضحاً على الوظيفة التواصلية للنصوص. ينظر: التحليل اللغوي للنص ٢٥، والتداولية ٦٦، والتداولية اليوم ١٩- ٢٢.

(٦٠) ينظر: أليات الكتابة السّردية ٢٠.

(٦١) وتشكل هذه الإحالات القبلية والبعدية ما يسمى بالإحالات الداخلية للنّص، ومن خلال إحالة بعض مكونات النّص على الأخرى يتحقق نوع من الإنسجام والترابط داخل النّص. ويلاحظ من خلال تحليل هذه القصة أنّ الإحالات البعدية كانت حاضرة بقوة على خلاف ماهو شائع ومتوقع ولاسيّما من خلال المتعارف عليه في الدرس اللغوي التقليدي. ينظر: التحليل اللغوي للنّص ٥٨- ٥٩.

(٦٢) يربط بعض الدارسين بين أسلوب القاص (محمد خضير) و (نجيب محفوظ) ولاسيّما في مرحلته التعبيرية. وذلك لكثرة الدلالات الرمزية في قصصه وكثافتها وهو ماعرفت به أيضاً أعمال كثيرة من أعمال محفوظ. ينظر: تحليل النصوص الأدبية ٣٢. وينظر كذلك: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ١٣، والأدب من الداخل ١٧٦- ١٧٧.

(٦٣) ينظر: أليات الكتابة السّردية ٢٠.

(٦٤) ينظر: آليات الكتابة السّردية ١٣٤.

(٦٥) ينظر : العلاماتية وعلم النص ١٥٩.

(٦٦) ينظر: آليات الكتابة السّردية ٢٤.

(٦٧) ينظر مثلاً: تحليل النصوص الأدبية ٢٧- ٣٢.

(٦٨) ينظر: العلاماتية وعلم النص ٦٠.

(٦٩) ينظر: لاشعور النص في استراتيجيات القراءة ٦٢- ٦٦.

(٧٠) ينظر: التداولية والسرد ٩١، ولا شعور النّص في استراتيجيات القراءة ٦٩.

(٧١) ينظر: آليات الكتابة السّردية ٢١. وينظر أيضاً: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ٩٢- ٩٤.

(٧٢) قد تكون الوظيفة الجمالية والإمتاع من أبرز الوظائف التي يمتاز بها النّص الأدبي، لكن مع ذلك من الممكن أن يظهر من خلال النّص وظائف أخرى بمستويات متفاوتة الحضور مثل الإبلاغ والإرشاد والمعالجات النفسية والاجتماعية ...إلخ. وهذا ما يمكن أن نقوله عن قصة **(المئذنة)** التي تكشف عن وظائف مختلفة كما هو واضح من خلال التحليل. ينظر: التحليل اللغوي للنّص ١٠٧.

## المصادر:


- آليات الكتابة السّردية: إمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللاذقيّة – سوريا، ط٢، ٢٠١٢م.
- الأدب من الداخل: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٧٨م.
- إسهامات أساسيّة في العلاقة بين النص والنحو والدلالة، مقالات لمجموعة من الباحثين الغربيين، ترجمة: د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط١، ١٤٢٨هـ = ٢٠٠٨م.
- البنيوية وعلم الإشارة : ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة و د.ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط١، ١٩٨٦م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٦م.
- التأويل بين السيميائيّات والتفكيكيّة: إمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء - المغرب، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠٠٤م.
- تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد والشعر: د. عبدالله ابراهيم و د. صالح هويدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٨م.
- التحليل النفسيّ والفن (دافينشي- دوستويفسكي): سيغموند فرويد، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٧٥م.
- التحليل اللغوي للنص، مدخل الى المفاهيم الأساسية والمناهج: كلاوس برينكر، ترجمة وتعليق: د. سعيد بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط١، ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٥م.
- التداولية والسرد: جون آدمز، ترجمة د. خالد سهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ٢٠٠٩م.
- التداولية من أوستن إلى غوفمان: فيليب بلانشيه، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- اللاذقية، ط١، ٢٠٠٧م .
- التداولية اليوم علم جديد في التواصل: آن روبول و جاك موشلار، ترجمة د. سيف الدين دغفوس و د. محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٣م .
- خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة: د. بعيطيش يحيى، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد ٨، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١١م.
- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي مقالات معاصرة في النقد: ويلبرس سكوت ، ترجمة وتقديم د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ١٩٨٦م.
- السيمياء والتأويل: روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المكتبة العربية، بيروت- لبنان، ط١،١٩٩٤ .

- العلاماتية وعلم النص: ترجمة د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ٢٠٠٤م.
- العلامة تحليل المفهوم وتاريخه: إمبرتوإيكو، ترجمة سعيد بنكراد ، مراجعة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، ط١، ١٤٢٨هـ= ٢٠٠٧م.
- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات: د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والوزيع، القاهرة - مصر، ط١، ١٤٢٤هـ= ٢٠٠٤م.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: د. صبحي ابراهيم الفقي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة - مصر ، ط١، ١٤٣١هـ= ٢٠١٠م.
- الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات: جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ومنشورت الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط١، ١٤٣٠هـ= ٢٠٠٩م.
- قراءة جديدة للبلاغة القديمة: رولان بارت، ترجمة عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠١١م .
- القراءة النفسية للنص الأدبي العربي: محمد عيسى، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٩، العدد (١-٢)، ٢٠٠٣م.
- اللغة والخطاب الأدبي: (مجموعة من المؤلفين الغربيين)، اختيار وترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٣م.
- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٧٨م.
- لاشعور النص في استراتيجيات القراءة: د. جمال ولد الخليل، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة / الجزائر، العدد الخامس، ٢٠١٣م.
- ما هي السيمولوجيا: برنارتوسان، ترجمة محمد نظيف، الناشر أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٠.
- مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثقافة): سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار التنوير للطباعة والنّشر، القاهرة- مصر/ بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
- مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي: سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٧٩م.
- المملكة السوداء " قصص " : محمد خضير، منشورات الجمل، بغداد- العراق، ط١، ٢٠٠٥م.
- من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة: د. جميل حمداوي، بحث منشور على موقع شبكة الألوكة الألكتروني ، www.elukah.net .