سيمياء الموت
الرواية الإماراتية (أم الدويس) أنموذجًا

محمد بن خليفة الخزي

مدخل:

تتأسس نظرية العالم السيميائي غريماس وتلامذته في مدرسة باريس على التفريق حين مقاربة النص بين بنيته السطحية بمكونيها التصويري والسردي من جهة، وبنيته العميقة المكونة من البنية العاملية والمربع المنطقي الدلالي الذي يسمى المربع السيمائي من جهة أخرى، عليه فإن الدراسة السيميائية وفق هذه المدرسة تقارب النص السردي على مستويين اثنين:

١) مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مكونين:

- مكون سردي ويقوم أساسًا على تتبع سلسلة التغييرات الطارئة على حالة الفواعل.
- ومكون تصويري ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته.

٢) مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استنادًا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى"[١]، سواء تعلق الأمر بالبنية العاملية أم بالمربع السيمائي.

وإن انطلق غريماس ومدرسة باريس من التفريق بين هاتين البنيتين إلا أن الأهم لديه هي البنية العميقة فهي حافز المبدع ومحرك إبداعه بوعي أم بدونه، وهي كذلك هدف الباحث السيميائي ونقطة ارتكاز نتائجه البحثية النهائية، "وأما البنية السطحية فليست إلا تجليات لإسقاط مكوني البنية العميقة"[٢].

ولأن الباحث نهج النظرية السيميائية لغريماس ومدرسة باريس في مقاربة الموت في رواية الكاتب الإماراتي (أم الدويس) فإن تناول أبرز ملامحها يبدو ضروريًّا، وتحديدًا ما وُظّف في هذه الدراسة إذ لم يكن تشعب هذه النظرية وكثرة تفاصيلها واضطراب بعض مصطلحاتها ليعوق عن الإفادة من إطارها العام وهيكلها الأساسي.

قبل ذلك تجدر الإشارة إلى نقطتين مهمتين؛ النقطة الأولى هي أن الاتجاه التحليلي السيميائي يُفترض أن يبدأ من السطح إلى العمق، من المكون المعجمي التصويري إلى السردي ثم البنية العاملية وانتهاء بالمربع السيميائي، هذا ما أكده كورتيس ذاته في كتابه سيميائية اللغة حين أشار إلى الحكاية تقع عمومًا في مستوى أول يسمى تصويريًا، ثم طبق قوله مبتدئًا بالمكون التصويري حين حلل قصة (عفريت

١– محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي: نظرية غريماس، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٩١م، ص٣١.
٢– محمد مفتاح، دينامية النص، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م، ص٣٤.

الريح)[١]. في ذات السياق يؤكد بلعابد أن تتبع المعنى استنادًا إلى البناء النظري لسيميائية مدرسة باريس يبدأ بالبنية الخطابية التي تعد كما يراها غريماس وتلاميذه بنية متجلية متمظهرة، مرورًا بالبنية العاملية وانتهاءً بتحليل البنية الموغلة في التجريد والمرتبطة بالمربع السيميائي الذي يعد بنية منطقية أولية للدلالة[٢]، ولذلك فنحن "لا ننتقل إلى ما هو موغل في التجريد إلا بعد المرور أولًا عبر ما هو متجل متمظهر"[٣]. إن من المنطقي الابتداء بتحليل السطح وما هو ظاهر ومتجل للوصول إلى ما هو خاف وعميق، فالباحث أو المحلل السيميائي الأدبي تحديدًا لا يمكنه بداية التحليل إلا من خلال معطيات لغوية ظاهرة ينطلق منها نحو ما هو متخف وغير جلي؛ إنه لا يستطيع مقاربة المستوى التجريدي العميق للنص، ولا تحليله وإدراك دلالاته، إلا عن طريق النص الظاهر[٤]. صحيح، قد يبتدئ الإبداع من المستوى العميق إلى المستوى السطحي؛ أي أن ينحو المبدع إلى تبني بعض الأفكار المجردة ثم يكسوها بالتصوير والسرد، هذا ممكن منطقيًّا، لكن ما هو غير ممكن أن يتجه المحلل السيميائي من أفكار مجردة لم تتأت له من النص ذاته ولم تتشكل من الظاهر أولًا باتجاه السطح ليبحث لها عن تصوير وسرد. على ذلك سار تحليل موضوع الموت في هذه الدراسة، من السطح إلى العمق.

النقطة الثانية تتعلق بالبنية العاملية؛ هل هي سطحية أم عميقة؟ لقد عدّت الدراسة البرنامج السردي ضمن المكون السردي السطحي، والبرنامج السردي يمثل حقيقة الأمر بنية عاملية بما فيها الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمساعد والمعارض بكل ما يجري على هذه العوامل من تغيرات وتحولات. في المقابل عُدّت ترسيمة الموت السردية النهائية لعوامل غريماس الستة ضمن المستوى العميق وهي كذلك بنية عاملية، فلماذا؟ يعود تشظي البنية العاملية بين المستويين السطحي والعميق إلى موقع النموذج العاملي المركب كما يراه سعيد بنكراد؛ إنه يقع في مستوى توسطي بين السطح والعمق ومن ثم فهو يندرج ضمن المستوى السطحي عندما ينظر إليه في علاقته بعناصر المستوى العميق، ويندرج ضمن المستوى العميق عندما ينظر إليه في علاقته بعناصر المستوى السطحي[٥]، والبنية العاملية كذلك برامج سردية وترسمية سردية نهائية بنية بينية بين المحايثة والتجلي أو العمق والسطح لدى بلعابد[٦]. وفق هذه

١- انظر: جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، ترجمة: جمال حضري، ط١، بيروت، مجد للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص١١٣و ص١١٥.

٢- انظر: عبدالمجيد بلعابد، سيميائية الخطاب الروائي، (اللص والكلاب) و(ذات): رؤية جديدة، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، ٢٠١٣م، ص٣٠.

٣- المرجع السابق.

٤- انظر: حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م، ٢٤٥.

٥- انظر: سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية: رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجًا، ط١، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٣م، ص٨٣.

٦- انظر: بلعابد، ص٣٠.

النظرة أخذت البنية العاملية وضعها المزدوج في تراتبية التحليل؛ إذ حين النظر إليها من زاوية علاقتها بالمربع الدلالي السيميائي المجرد الذي يمثل العمق الحقيقي للنص فإنها تكون سطحية من خلال البرامج السردية، وحين النظر إليها من زاوية علاقتها بالمكون المعجمي الذي يشكل السطح الأولي للنصوص فإنها تكون عميقة وذلك من خلال الترسيمة السردية النهائية.

المكون المعجمي

سيبدأ تحليل الموت وتتبع حضوره في رواية (أم الدويس) بدراسة أدواره الغرضية التي تعني خلاصة مكوني مستوى النصوص الروائية السطحي، فالمكون المعجمي يتكون من مسارات تصويرية تؤدي إلى تشكيلات تصويرية وذلك على أساس "أن كل قصة تروي حكاية تقع عمومًا في مستوى أول يسمى تصويريًا"[١]، ومن ثم فأول خطوة في التحليل تتمثل في التعرف على الصور وترتيبها[٢]، وبعد تحديد صور ما في نص ما يتجه الباحث إلى رصد انتظاماتها المعنوية في مسار تصويري منطقي ومتمرحل ومندرج تحت عنوان تشكيل تصويري (خطابي).

يعرف غريماس المسار التصويري بأنه "مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضًا ويحيل بعضها على بعض"[٣]، هذه الصور بتلاحمها وإحالة بعضها على بعض يمكن إدراجها تحت عنوان تشكيل تصويري؛ أي أنها بحالتها هذه تنتج لنا عنوانًا معنويًّا خطابيًّا واسعًا، على سبيل المثال صور مثل؛ قبر، لحد، حزن، فناء وما شابهها إذا ما انتظمت في سياق نصي ما يمكن رصدها وتحليلها ووضعها تحت تشكيل تصويري (خطابي) اسمه: هاجس الموت. في هذا السياق يؤكد كورتيس أن الصور تتمظهر مبدئيًّا في إطار الملفوظات ثم تتجاوزه بسهولة وترسم شبكة تصويرية علائقية تنتشر فوق متواليات كاملة مكونة فيها تشكيلات خطابية[٤].

استن غريماس مصطلح المسار التصويري أو مسار الصور وما تحيل إليه دلاليًّا من تشكيلات تصويرية في سياق تحليله للمقوم الخطابي للنصوص، ومن ثم فدراسة هذه المسارات التصويرية متصلة اتصالًا وثيقًا بدراسة صور الخطاب؛ ذلك أن الصور لا تظهر منفصلة إحداها عن الأخرى وإنما تتابع

١– كورتيس، سيميائية اللغة، ص١١٣.

٢– انظر: جان كلود جيرو، لوي بانييه، من كتاب السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ، مجموعة مؤلفين، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ط٢، عمان، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، ٢٠١٢–٢٠١٣م، ص٢٣١و ص٢٣٢.

٣– العجيمي، ٧٩.

٤– انظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ١٤٢٨هـ–٢٠٠٧م، ص١٤٥.

مكونة فيما بينها شبكة علائقية منتظمة[١]؛ إذ الأديب –مادام الموضوع أدبيًّا– يمكن أن يوظف في نص أو مجموعة نصوص صورًا شتى تحيل في مجملها إلى تشكيل القلق، أو الخوف، أو الرفض..الخ وهو ما يطلق عليه الشبكة العلائقية المنتظمة وبعبارة أخرى؛ التشكيل التصويري. إن الصور في نص ما ليست ذات قيمة بحد ذاتها ومحاولة مقاربتها بمعزل عن انتظاماتها التشكيلية الخطابية تبقى مقاربة قاصرة "لأن أي نص لا يتضمن صورًا منعزلة، بل يشمل تعالقًا بينها، يسمح بالانتقال من المعجم إلى التركيب، أي من الصور بوصفها وحدات معجمية، إلى المسارات التصويرية باعتبارها علاقات تركيبية جامعة بين هذه الصور"[٢]. يتعلق الأمر في السيميائية بتحديد ما يفعله النص بالصور؛ كيف يصنفها ويرتبها، وعلى أي أساس تتوزع في ترتيبها إلى مسارات تصويرية، تأسيسًا على هذا يتجه الباحث السيميائي نحو الوظيفة التصنيفية والسياقية للصور، ما يعني أن يبحث في النص عن القيم الموضوعاتية التي تتبناها المسارات التصويرية[٣]، "ومن الواضح أن هذا العمل المتعلق بالقراءة وإعادة القراءة محفوف بالمخاطر ويحتاج إلى أناة. إن القيم الموضوعاتية لا تكون مكشوفة في النص، ينبغي بناؤها انطلاقًا من الصور والمسارات الصورية الملاحظة. وفي أثناء بنائها نتحقق من مصدر تجانس الصور في النص"[٤].

المكون السردي

بعد المكون المعجمي التصويري ينتقل الباحث السيميائي وفق سيميائية غريماس ومدرسة باريس إلى المكون السردي بصفته المكون الثاني من مكوني مستوى النص السطحي، والخطوتان التحليليتان السيميائيتان هنا ليستا خطوتين منفصلتين بل منطقيتين تترتب الثانية منهما على الأولى؛ إذْ تأسيسًا على المكون التصويري يحضر المكون السردي بكافة تفاصيله. تبقى السمات المعجمية صورة ومسارًا وتشكيلًا ذات سمة ثابتة حتى يأتي المكون السردي بما يعنيه من تحول وتغيّر وانتقال ليمنحها سمة الحركة، ذلك على أساس أن المكون السردي يعني وجود ذات تعمل على تحقيق موضوع هو في حقيقته موضوع رغبتها، كما يعني وجود مرسل يتواصل مع المرسل إليه ويحفزه، وثالثًا يعني وجود مساعد يكون معينًا للذات خلال عملها على تحقيق موضوع رغبتها، ومعارض يحاول إعاقتها ومنعها من ذلك. هذه الحالة السيميائية تعني أن هناك قصدًا وتوقًا ونزوعًا من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة، والقصد بهذا المعنى أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهو شرط ضروري لوجود أي عملية سيميائية إذْ الذات لا تحصل على موضوعها إلا بحركة ما قد تكون عسيرة أو يسيرة، وهذه الحركة تتضمن أطراف نزاع قد تكون متأبية أو منقادة، وعلى كل الأحوال فإن هناك تفاعلًا يجري في فضاء وزمان معينين ويتحقق فيهما

١– انظر: معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي، ط١، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠م، ص٣٨٩.

٢– بلعابد، ص٣٤.

٣– انظر: جيرو، بانييه، ص٢٣٢.

٤– المرجع السابق، ص٢٣٣.

عبر العلامات اللغوية[١]. ركزت سيميائية باريس كثيرًا على العمل لكونه يعد عنصرًا أساسيًّا في انتقال المعنى من وضعية إلى أخرى، وتسريع وتيرة البرامج السردية لتحقيق المبتغى أو إبطائها للحيلولة دون ذلك، مع الانتباه إلى أن المحطة الأساسية في سيرورة العمل وحركيته تتمثل في المهمة التي كلفت الذات بإنجازها وهذا ما يتطلب منها التوفر على المؤهلات الضرورية للاضطلاع بها على الوجه الأحسن[٢].

إن الانتقال من المكون المعجمي بوصفه خطوة التحليل السيميائي الأولى على المستوى السطحي إلى المكون السردي بوصفه خطوة التحليل السيميائي الثانية يستلزم التعرف على عوامل غريماس الستة من جهة، ثم على البرامج السردية بوصفها ملعب العوامل الستة التي تؤدي فيها مهمتها داخل نص ما من جهة أخرى، ويمكن تلخيص العلاقات أو الروابط التي تجمع بين العوامل الستة على النحو التالي:

١- علاقة الرغبة التي تجمع الذات بالموضوع؛ حيث الذات إما أن تكون في حالة اتصال مع موضوع رغبتها، وهي الحالة التي تحقق فيها موضوعها، ويرمز لها بـ (ذ∩م)، أو في حالة انفصال مع موضوع رغبتها، وهي الحالة التي لا تحقق فيها الذات موضوع رغبتها، ويرمز لها بـ (ذ∪م). في هذه العلاقة تمثل الذات مصدر الفعل؛ فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع رغبتها وقيمتها من خلال الفعل الذي إما أن يكون بإلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة.

٢- علاقة التواصل التي تجمع المرسل والمرسل إليه، والمرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوع ويدفعها إلى الفعل، وكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل، بينما المرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل.

٣- علاقة الصراع التي تجمع بين المساعد والمعارض، المساعد الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، والمعارض هو الذي يقف عائقًا بين الذات وموضوع رغبتها[٣].

تتجلى العوامل الستة على المستوى السردي فيما يسمى وفق سيميائية غريماس برنامجًا سرديًّا؛ وعبارة برنامج سردي تطلق لديه على "تتابع الحالات والتحولات التي تترابط انطلاقًا من علاقة بين ذوات معينة وموضوع محدد وما يطرأ عليها من تحول. فالبرنامج السردي يضم عددًا من التحولات المترابطة التي تندرج في سلم تراتبي"[٤]؛ بمعنى أن السمات الثابتة الجامدة في المستوى التصويري تنتقل إلى علاقات متحولة ومتغيرة في البرنامج السردي، إنه "سلسلة من الحالات والتحولات من النفي إلى الإثبات أو من

١- انظر: مفتاح، دينامية النص، ص٩.

٢- انظر: محمد الداهي، سيميائية السرد، ط١، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م، ص١١.

٣- انظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف،١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص٦٥ وص٦٦.

٤- القاضي، ص٥١.

الإثبات إلى النفي"[١]. ولا يقتصر الترتيب المنطقي على البرنامج السردي الواحد إذ يفترضه التحليل السيميائي كذلك بين البرامج السردية المتعددة، وعليه يفضي البرنامج السردي إلى تاليه بطريقة منتظمة ومنطقية بما يسميه غريماس وتلميذه كورتيس المسار السردي، وهو لديهما "تتابع موضوعي لمجموعة برامج سردية بسيطة أو مركبة تترابط فيما بينها ترابطًا منطقيًّا إذ إن كل برنامج سردي يقتضيه برنامج آخر"[٢]؛ أي أن الاقتضاء والسمة المنطقية شرط في حالات وتحولات البرنامج السردي الواحد، وفي الحالات والتحولات بين البرامج السردية بشكل عام.

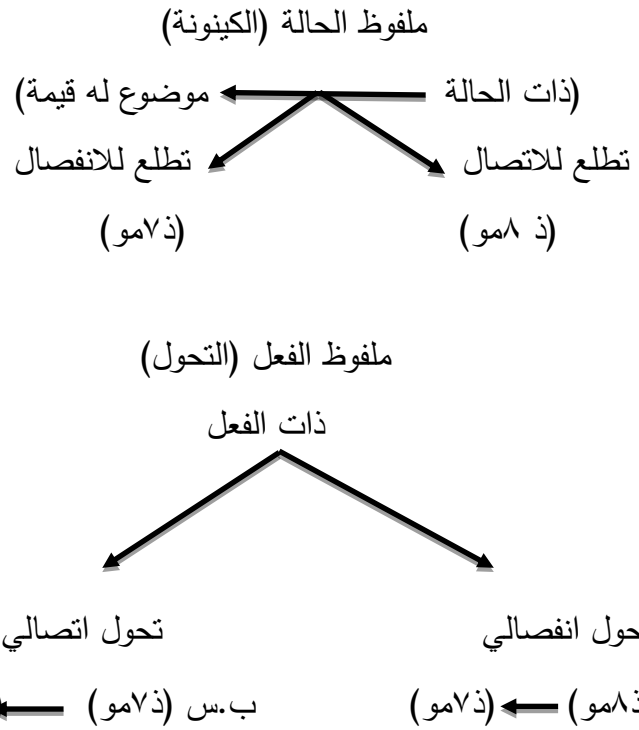
مباشرة قبل الولوج في تحليل البرامج السردية، وسواء تعلق الأمر بملفوظات النص عمومًا، أو ما ارتبط منها بموضوع معين كما هو الحال في هذا الدراسة التي تروم اكتشاف موضوع الموت وتلمّس حضوره في رواية أم الدويس، ترتب سيميائية غريماس الملفوظات السردية إلى فئتين اثنتين؛ الأولى ملفوظات الحالة (الكينونة) التي تتحدد من خلال العلاقة الابتدائية الرابطة بين ذات وموضوع، ولهذه الملفوظات ضربان من ضروب العلاقة بين الذات والموضوع، الأول ملفوظ الحالة الاتصالي وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة اتصال، والثاني ملفوظ الحالة الانفصالي وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة انفصال. والثانية ملفوظات الفعل (التحول) وهو مرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى وذلك وفق شكلين قائمين على حالة الذات الابتدائية؛ فالذات تتحول إلى الاتصال حين تكون الحالة الابتدائية حالة انفصال، وتتحول إلى الانفصال حين تكون الحالة الابتدائية حالة اتصال[٣].

ويمكن أن نوضح علاقة الذات بملفوظ الحالة وملفوظ الفعل من خلال تناوبين:

١- بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص٧٥.

٢- القاضي، ص٣٣٨.

٣- انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، من كلام غريماس في المقدمة، ص٢٧ وص٢٨ وص٢٩.
و: القاضي، ص٤٢٠ وص٤٢٢.
و: جيرو، بانييه، ص٢٣٤.
و: بلعابد، ص٤٢ وص٤٣.



[1]

خلال البرنامج السردي الواحد[2] يفترض التحليل السيميائي للذات أربعة أطوار منطقية يفضي كل واحد منها إلى الآخر إلى أن تنجح في أداء مهمتها بالاتصال بموضوع رغبتها (وصلًا أو فصلًا) أو لا تتمكن من ذلك. وبعيدًا عن الاضطراب الظاهر في تسمية تلك الأطوار المنطقية[3] وأظنه اضطرابًا عائدًا إلى الترجمة العربية بالمقام الأول فإن من الملائم التأكيد على تسميتها الأكثر شيوعًا والأنسب دلالة وهي على التوالي:

١- التحريك؛ ويتعلق بدفع الذات إلى إرادة أو عدم إرادة الفعل.

٢- الكفاءة؛ وتتعلق بتغيرات العناصر الأولية اللازمة لتحقيق الإنجاز.

٣- الإنجاز؛ وهو كل عملية تحقق تحولًا لحالة، يتعلق الأمر هنا بالفعل الذي أصبح ممكنًا بفضل الكفاءة.

١- انظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م، ص٣٤و ص٣٥.

٢- يختصر البرنامج السردي ب (ب.س) وذلك وفقا لغريماس نفسه أثناء تقديمه لكتاب تلميذه كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٢٩.

٣- من ذلك الاضطراب أن يسمى الطور الأول: تحريك وتطويع وتحفيز. والثاني: كفاءة وقدرة. والثالث: إنجاز وأداء. والرابع: جزاء وتقويم وتقييم وتصديق وعاقبة.

٤- الجزاء؛ وهو الحكم على الإنجاز سلبًا أم إيجابًا[١].

إن هذه الأطوار المنطقية الأربعة هي العناصر المكونة للبرنامج السردي وهي التي تنتج أبعاده الدلالية من خلال علاقاتها الداخلية المتبادلة[٢] وهي بناء على ذلك الروح التي تمنح المسارات والتشكيلات التصويرية الحياة بالحركة والتحولات والانعطافات.

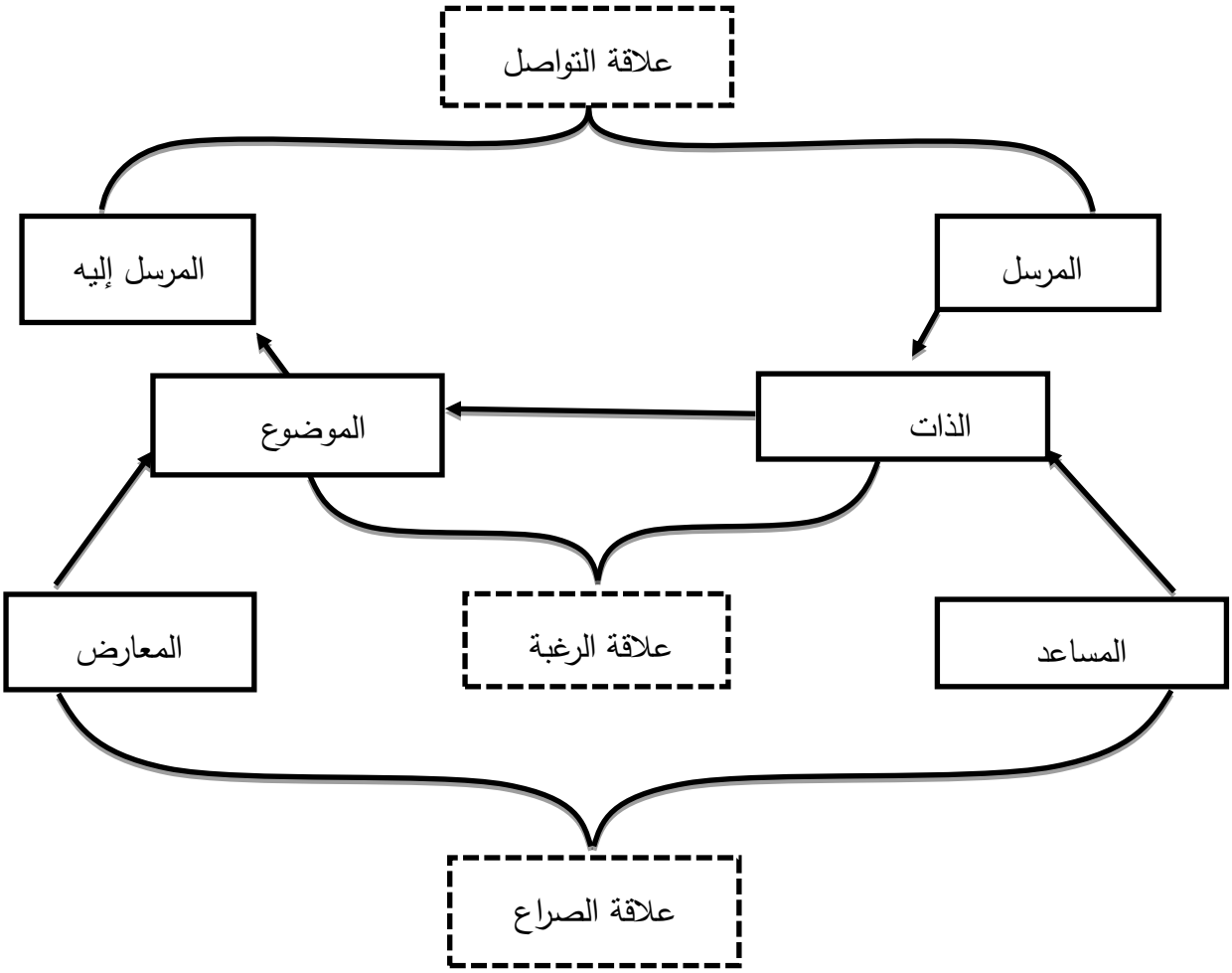
البنية العميقة

المستوى الثاني من مستويي مقاربة مدرسة باريس السيميائية هو المستوى العميق، وهو هدف التحليل المعلن منذ البداية؛ إذْ لا يمثل المستوى السطحي بالنسبة إلى هذه المدرسة إلا بوابة تلج منها الدراسة بغية الوصول إلى النماذج الدلالية المنطقية المجردة التي تسميها المستوى العميق. المكون الأول من مكوني هذا المستوى هو البنية العاملية ولن يكون الحديث خلالها عن البرامج السردية التفصيلية بل سيقتصر على رصد ترسيمة الموت النهائية التي تمثل عمقًا بالنسبة للمكون السطحي، أي دلالات قارة وثابتة وأكثر تجريدًا. إنّها هنا خلاصة المكون السطحي بكافّة تفاصيله من جهة، وفي الوقت ذاته مدخل مهمّ وضروريّ للنّفاذ إلى البنية العميقة النهائيّة المتمثّلة بالمربّع المنطقيّ السيميائيّ.

تتمثّل التّرسيمة السّرديّة النّهائية، أو البنية العامليّة، كما ظهرت في معظم مراجع نظرية غريماس ومدرسة باريس، على النحو التالي:

١- انظر: قاسم المقداد، تفكرات سيميائية: آليات إنتاج الدلالة والمعنى، ط١، دمشق، دار نور الصباح، ٢٠١٤م، ص٢٨٦و ص٢٨٧.
و: بلعابد، ص٤٨ وص٤٩.

٢- انظر: محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، ط١، بيروت، دار الانتشار العربي، ٢٠٠٧م، ص٣١.

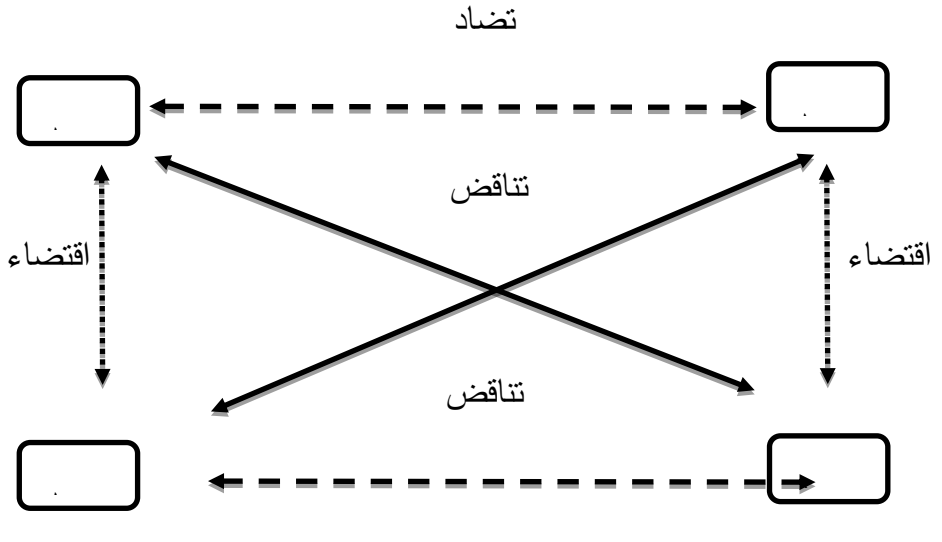


المكون الثاني من مكوني البنية العميقة هو المربع السيميائي ويمثّل وفق نظرية غريماس ومدرسة باريس المستوى الأعمق والأكثر تجريدًا للدلالات، وبما أن هذه الدراسة معنية بموضوع الموت ودلالته فإن ذلك يعني أنه يمثل الدلالة الأعمق والأكثر تجريدًا لموضوع الموت في رواية أم الدويس. عليه لا يمكن مقاربة موضوع الموت بشكله القار والنهائي إلا بعد المرور بمستوى تجليه السطحي والانتهاء إلى دلالته العميقة؛ أي بمربعه السيميائي بصفته الاستثمار الدلالي الشامل لكافة المكونات المستعملة للنظرية. لقد حاول غريماس من خلال المربع السيميائي أن يربط صريح النص بباطنه، ومعنى ذلك بشكل مباشر أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب وإنما لابد من العودة إلى باطنه[1]، والمقصود به لدى غريماس هو عمق الفكرة كما هي في صورتها الأولى في ذهن المؤلف قبل خروجها إلى النور وتجسدها على شكل نص ما، وأساسه قائم على علاقات إثبات ونفي مما يولد بنية دلالية معينة[2].

١– انظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م، ص٢٢٩.
٢– انظر: المرجع السابق، ص٢١١.

إن المربع السيميائي ميدان تتموقع فيه الأطراف المتواجهة والمتجاذبة وفق علاقات قارة وختامية، وفيه يرى غريماس "أن كل عمل قصصي يمكن تجريده إلى أربع نقاط تفضي كل منها إلى علاقة بالأخرى سواء أكانت علاقة تعارض وتناقض أم علاقة انسجام وتكامل وائتلاف"[1]. لقد سمح فحص المستويات الخطابية والسردية للباحث بتعيين الانزياحات والاختلافات، وإعادة تشكيلها من خلال الشبكات والمسارات، ورسم الحبكة في النص، وفي مربع غريماس السيميائي سيحاول الباحث تقدير هذه الانزياحات والاختلافات ومنحها قدر الإمكان تمثيلًا منطقيًا يسمح بتوضيح المنطق العميق الذي يسيّرها ويحكمها[2].

ويمكن تمثيل البنية الأولية للتدليل (المربع السيميائي) بالشكل التالي:



في هذا الشكل تكون العلاقات على النحو التالي:

..... علاقة اقتضاء

– – – – – – – – علاقة تضاد (شبه تضاد في الزاوية السفلى)

←——— علاقة تناقض [3]

١– إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ١٤٢٤هـ–٢٠٠٣، ص١٠٦.

٢–انظر: جيرو، بانييه، ص٢٣٩.

٣–انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص ٩٢.

سمات الموت المعجمية

يُقدّم الكاتب الإماراتيّ علي أبو الريش في رواية (أمّ الدّويس)[١] رؤيةً فلسفيّةً عميقةً لإشكاليّة الموت الروحيّة مؤسّسًا إيّاها على أسطورة أمّ الدّويس الّتي ترمز للموت في كثير من الثّقافات العالميّة مع الاختلاف في المسمّيات[٢] حسب شخصية الشيخ ضاوي؛ حيث يسعى فيروز بطل هذه الرّواية سعيًا حثيثًا لفهم حقيقة أمّ الدّويس موظّفًا في سعيه هذا كافّة الشّخصيات الّتي يقابلها والأماكن الّتي يزورها بغرض الحصول على الإجابات المنشودة. وتأخذ أسطورة أمّ الدّويس طابع العموميّة بشقّيها المكانيّ والزمانيّ؛ إذْ لا تنفرد بها بلاد بعينها ولا يختصّ بها مجتمع بشريّ محدّد كما لا تحضر في مرحلة زمنيّة دون الأخرى. والغرض من هذه العموميّة التّأكيد على أنّ نقاش الآراء المتعلّقة بأمّ الدّويس بدلالتها الأسطوريّة ذات الأبعاد الفلسفيّة يجب أنْ يتّجه إلى الموت بمعناه العامّ لا الفرديّ، وإنْ وُجدت ونمت وتطوّرت من خلال حركة شخصيّة فيروز داخل الرّواية.

يُمكن مقاربة العموميّة المكانيّة لأمّ الدّويس عبر آراء الشّيخ ضاوي الّذي يلجأ إليه فيروز ضمن محاولاته للإمساك بحقيقتها من جهة، وبهموم فيروز الذاتيّة من جهة أخرى؛ حيث يرى الشّيخ ضاوي أنّ أمّ الدّويس تمثّل آلهة الموت في جميع الثّقافات ولا تختصّ بدلالتها ثقافةٌ دون غيرها؛ "إلا أم الدويس، فلا أحد يستطيع أن يفتك بها.. إذًا فهي إله، كما يقول الشيخ ضاوي. هي إله الموت في جميع الثقافات، منجلها يعني الحصاد، والانتهاء من الأشياء ساعة البطش"[٣]. كما أنّها حكايةٌ إنسانيّةٌ عامّةٌ لا تنفرد بها بلاد الشّيخ ضاوي وفيروز؛ "يا ولدي، قصة أم الدويس ليست حكاية تنفرد بها بلادنا"[٤]. ولأنّها كذلك؛ إله الموت في جميع الثّقافات وحكايةٌ إنسانيّةٌ غير مرتبطة بمكان محدّد، فإنّ الشّيخ ضاوي يقول لأبي سيف صديق فيروز حين زاراه إنّ أمّ الدّويس أشغلت النّاس أجمعين لا فيروز وحده؛ "ماذا يريد أن يعرف عنها.. فهي لم تشغله هو فقط، بل شغلت الناس أجمعين"[٥]. وتتأكّد العموميّة المكانيّة لدلالة أمّ الدّويس الفلسفيّة بهموم فيروز الذّاتيّة وخبراته الشخصيّة حين يشير إلى أنّه يجد أمّ الدّويس أينما ذهب؛ "أينما أهيم وجهي، أجد أم الدويس"[٦]، وإلى أنّها تسكن في كلّ مكان؛ "أم الدويس التي أبحث عنها في كل مكان، تسكن في كل مكان"[٧].

١- علي أبوالريش، أم الدويس، ط١، بيروت، التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٣م.
٢- على سبيل المثال، اسمها في موروث وسط المملكة العربية السعودية أم قبيس.
٣- أبوالريش، ص٩٥.
٤- المصدر السابق، ص٨٧.
٥- المصدر السابق، ص٨٥.
٦- المصدر السابق، ص٢١٦.
٧- المصدر السابق، ص٢٧٦.

أمّا العموميّة الزمانيّة فإنّها تحضرُ من خلال الإشارة إلى امتداد أسطورة أمّ الدّويس الرّاسخ في الحضارات الإنسانيّة وتاريخ البشريّة بشكل عامّ؛ فهي كما يرى الشّيخ ضاوي "موروث إنساني، تعاقبت عليه شعوب وحضارات"[١]، وكما يفسّرها مايكل –الشخصية الأجنبيّة– لفيروز، حكاية عالميّة ذات أبْعاد تراثيّة؛ "فسر قصة أم الدويس على أنها حكاية عالمية، وأنها موجودة في تراث شعوب كثيرة، وبأسماء مختلفة"[٢]. في حين يرى فيروز أنّ "أم الدويس ليست صناعة حديثة العهد، بل هي منتج قديم قدم الدهر"[٣]، ولذلك فهو يردّ على البدويّ الذي اقترح عليه مجابهة أمّ الدّويس ومواجهتها بما يتواءم مع بعدها التاريخيّ حين يؤكّد أنّ عمليّة المجابهة والمواجهة تحتاج إلى فعل خارق للطّبيعة وسنّة الكون لإنجاز ما عجز عن إنجازه كلّ النّاس على مرّ العصور؛ "ترتعد، ثم تقول: لا أعتقد أنني رجل خارق، حتى أفعل ما عجز عن فعله كل الناس، على مدى تاريخ طويل"[٤].

يحوّل تعميم دلالة أمّ الدّويس الفلسفيّة على امتداد المكان والزّمان همّ فيروز الفرديّ إلى قضيّة إنسانيّة عامّة، ما يعني أنّ هاجس الموت لديه ثمّ رغبته في التّعرف عليه واكتشاف مجاهيله ثمّ الخوف منه وغيرها من التّفاصيل السرديّة ذات العلاقة، إنّما هي قضيّة فيروز والكاتب والقارئ والإنسان بمعناه العامّ.

بعد التّأكيد على السّمة العموميّة لأسطورة أمّ الدّويس نستطيع التحوّل إلى مقاربة صور الموت وسماته المعجميّة في هذه الرواية خاصّة لدى فيروز بطلها وشخصيّتها الأولى وذلك بوصفها رمزًا محيلًا للموت ودالًّا عليه، وبهذا التحوّل يُمكن رصد ثلاثة تشكيلات تصويريّة يفضي الأوّل منها إلى الثّاني والثّاني إلى الثّالث بطريقة منطقيّة، وكلُّ واحد منها ينتظمه مسار تصويريّ واحدٌ أو أكثر. التشكيل التصويري الأول هو تشكيل (هاجس الموت) وفيه ثلاثة مسارات تصويرية متتالية ومتسقة؛ أول المسارات الثلاثة مسار (أم الدويس) الذي بلغت مفردات معجم الموت فيه خمس وثلاثين مفردة بتكرار يصل إلى ثمانمائة وست مرات، في حين كان المسار الثاني مسار (العدم) ومفرداته ثمان وعشرون مفردة بتكرار بلغ ألف وسبعمائة واثنتين وسبعين مرة، أما المسار الثالث فهو مسار (الموت) الذي كان بثلاث وثمانين مفردة مكررة ألفين وخمسمائة وثلاث وسبعين مرة، لتفضي خلاصة التشكيل بمساراته إلى ثراء وتنوع معجمي لافت حيث بلغ مجموع مفرداته مائة وست وأربعين مفردة تكررت على السطح الروائي خمسة آلاف ومائة وإحدى وخمسين مرة.

١– المصدر السابق، ص٨٨.

٢– المصدر السابق، ص٢٨٣.

٣– المصدر السابق، ص٢٣٤.

٤– المصدر السابق، ص٢٢٤.

أم الدويس: فيروز

التشكيل التصويري	المسار التصويري	عدد مفرداته	تكرارها
هاجس الموت	أم الدويس	٣٥	٨٠٦
	العدم	٢٨	١٧٧٢
	الموت	٨٣	٢٥٧٣
المجموع		١٤٦	٥١٥١

المفردة الأولى من مفردات المسار التصويري الأول (أم الدويس) ومن مفردتي التشكيل عمومًا (هاجس الموت) هي مفردة: هاجس، والهاجس هو " فكرة أو خاطرة تفرض نفسها على المرء بصورة ملحة، وتمتلك عقله وتفكيره على نحو مستقل عن الإرادة"[١]، وقد كانت هذه الفكرة لدى فيروز فكرة الموت ممثلة ابتداءً بتجليه السردي؛ أسطورة أم الدويس، إذْ وردت مفردة هاجس تسع مرات كلها أسماء مجموعة على غرار هواجس والهواجس وهواجسك، والخطاب هنا موجه من الذات المتكلمة إليها على أساس توظيف الكاتب لضمير المخاطب للحديث من الذات إليها على نطاق روائي واسع.

ولأن الهاجس الذي طالما هجس به فيروز كان متعلقا بأسطورة أم الدويس بوصفها موضوع هاجسه كمرحلة أولية فإن المفردتين التاليتين في هذا المسار هما مفردتا أسطورة، وأم الدويس؛ حيث وردت مفردة أسطورة اثنتين وعشرين مرة كانت فيها كلها أسماء، أما مفردة أم الدويس فقد حضرت مائة واثنتين وخمسين مرة، منها أم الدويس مائة وإحدى وأربعين مرة، وأم داس إحدى عشرة مرة. بعد ذلك تتوالى مفردات هذا المسار لتحيل إلى السمات الذاتية التي اتسمت بها أم الدويس بوصفها رمزًا للموت بما ترتكبه من أفعال ضد الأحياء خاصة الإنسان؛ لقد كانت أم الدويس في هذا المسار عابثة وهازلة بما يوحي برؤية ترى في الموت أو في طريقته عبث وهزل؛ فتجيء مفردة العبث سبع عشرة مرة معظمها أسماء، بينما ترد مفردة الهزل ست مرات كلها أسماء. ومن سمات أم الدويس كذلك في هذا المسار العنف الذي جاء ممثلًا بمجموعة من المفردات نحو العنف والسطوة والعجرفة والقسوة والشراسة والقوة والبطش والسحق وهي في حقيقتها سمات للموت؛ إذْ وردت مفردات هذه المجموعة مائتين وتسع مرات كان منها مائة وإحدى وتسعون مرة أسماء. بينما تمثل اتسام أم الدويس بسمة الظلم بمجموعة مفردات كالظلم والقهر والغبن والاضطهاد التي جاءت على سطح الرواية ثلاث وعشرين مرة منها عشرون مرة أسماء.

المجموعة التالية من مجموع مفردات معجم مسار أم الدويس تواصل وسم أم الدويس بسمات ذات دلالة حادة السلبية مع ميل إلى توصيف الأفعال التي ترتكبها ضد الإنسان وهو ما يفسر كثافة حضور

١– كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠م، ص٦٢٢.

الأفعال خاصة المضارع منها بالمقارنة بما مر من مفردات. أم الدويس هنا محاصرة ومطاردة ومعتدية ومهاجمة كان ذلك في مائة وتسع وعشرين موضعًا منها أربعة وسبعون موضعًا أفعال. وعطفًا على سرعة أم الدويس في معالجة البشر، أو سرعة الموت، فإن مجموعتها المعجمية الحاضرة في هذا المسار متسقة مع هذه السمة حين تتكوّن بمفردات على غرار المداهمة والمباغتة والمفاجأة والاختطاف وهي مفردات تشي بتلك السرعة سواء بشكل مباشر مثل المفاجأة والمباغتة أو بشكل غير مباشر كالمداهمة والاختطاف، وقد وردت تلك المفردات مائة وثماني عشرة مرة جاءت مناصفة تقريبًا بين الأسماء والأفعال.

المجموعة المعجمية التالية من مجموع مفردات مسار أم الدويس تكشف فعلها أو ناتج أفعالها عندما تحيل إلى أنها به قد استحوذت تمامًا على عالم الإنسان؛ فتحضر مفردات السيطرة والهيمنة والاستيلاء والاكتساح والاحتلال والاغتصاب خمس وستين مرة تقاسمتها الأسماء والأفعال مع تفوق طفيف للأفعال. أما المجموعة الأخيرة من مجموع مفردات هذا المسار فهي تخلق سببًا أشد وجاهة وأكثر جلاءً للنظر إليها بوصفها رمزًا للموت حيث أفعالها تكون أكثر تحديدًا ومطابقة لفعل الموت؛ أي حين ترتكب فعل الموت، من خلال مفردات الفتك والاغتيال والإبادة والقتل التي وردت على سطح الرواية المعجمي ست وخمسين مرة منها خمس وثلاثون مرة أسماء.

المسار التصويري الثاني من المسارات الثلاثة للتشكيل التصويري (هاجس الموت) الذي كان التشكيل الأول من تشكيلات معجم الموت لدى الذات فيروز بطل راوية (أم الدويس) هو مسار (العدم)، و"العدم ضد الوجود"[1]؛ حيث مثّل الانتقال الحازم والقاطع للإنسان من حالة الوجود إلى حالة الفناء هاجس فيروز وشغله الشاغل. يتكون هذا المسار من ثمان وعشرين مفردة مكررة ألف وسبعمائة واثنتين وسبعين مرة، وفيه يتواصل إلحاح هاجس الموت على فيروز؛ إذْ إن عنى ذلك الهاجس في المسار الأول أم الدويس رمز الموت فإنه هنا يُعنى بالانتقال الحاد للإنسان بالموت من حالة الوجود والبقاء بجسده وبدنه وروحه وهي الحالة الصاخبة بالحياة من مشاعر وإحساس وصوت وضجيج وحلم وأمل وأمنيات إلى حالة العدم والفناء بما تعنيه من تلف وتعفن وهمود وزوال وذوبان وتلاشي. إنّ مناط الاعتراض وعدم الرّضا في هذا المسار يتمثّل في تحوّل الإنسان من حالة الحياة إلى حالة الموت حيث الإنسان ينعدم بغتةً بعد أن يُرمى داخل حفرة عميقة يصير فيها عظامًا، بل يصبح ذرّات رمل وتراب لا تختلف عن غيرها في أيّ مكان.

على سبيل المثال، يقول فيروز عن الأرض المليئة بعظام أناس كانوا يضجون بالحياة "هذه الأكوام، تخبئ تحت رملها عظام بشر، كانوا أناسًا يتحركون، يمشون، يأكلون، يشربون، يلبسون"[2]، "العظام التي كانت مكسوة باللحم، المغطى بالجلد، أصبحت الآن جزءًا من التراب الذي تدوسه الأقدام"[3]، ويحدث نفسه

١– إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبدالقادر، محمد النجار، المعجم الوسيط، ج١–٢، ط٢، استانبول، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ص٥٨٨.

٢– أبوالريش، ص١٧.

٣– المصدر السابق، ص١٦٣.

عن تحوله الحاد من الوجود على ظهر الأرض إلى باطنها أو إلى جزء من تكوين ترابها "سوف يقذفون بي في حفرة عميقة، وكأن شيئًا لم يكن"[١]، إن الكائن الموجود المعبأ بالمشاعر والأحاسيس حسب فيروز موعود بالذهاب إلى العدم؛ اللاشيء "هذا الكائن الذي يفكر، ويتحرك، ويسرد القصص والحكايات، وينقم على هذا، وينتقد ذاك، ويحقد على غيره، سوف ينتهي إلى لا شيء"[٢]، "الموت يجعل الأشياء تذهب إلى اللاشيء"[٣]، والإنسان الحي الذي يتمنى ويحلم ويفكر يصير عصفًا مأكولًا لا قيمة له حين يلف في قماشة بيضاء كما تلف الأشياء التالفة "الإنسان، يعيش، ويتمنى، ويفكر ثم يموت ويصير كعصف مأكول، لا قيمة له"[٤]، "تلف في قماشة بيضاء، كما تلف الأشياء التالفة"[٥].

يمكن تقسيم مفردات هذا المسار إلى ثلاث مجموعات أساسية؛ الأولى تتعلق بالمقصود بالوجود والعدم أي ما هو موجود ومرشح للعدم، والثانية مجموعة حالة الوجود، والثالثة مجموعة حالة العدم. أما مفردات المجموعة المعجمية الأولى فهي مفردات الجسد والبدن والروح التي تحيل إلى موضوع الموت الذي يطاله العدم؛ إذْ وردت هذه المفردات ثلاثمائة واثنتين وثمانين مرة كلها أسماء عدا ثلاثة عشر فعلًا. بينما تكونت المجموعة المعجمية الثانية التي تحيل إلى حالة الوجود الإنساني السابق لحالة العدم من مفردات عدة تأتي في مقدمتها مفردتا الوجود والبقاء اللتان حضرتا مائتين وثلاث وأربعين مرة منها مائة وثمانية وخمسون فعلًا. ولأن حالة الوجود الإنساني وبقائه قد اتسمت إن في الرواية أو في الواقع المشاهد بسمات المشاعر والأحاسيس والصوت والضجيج والصخب والحلم والأمل والأمنية فإنها على التوالي كانت ضمن مفردات هذه المجموعة لتكثف حضور معجم الموت في هذا المسار ولتتمم الصورة التي بدأتها المفردات السابقة ولتمسح الوجود الإنساني الجسدي الروحي بقيمة دلالية إضافية وصفًا لواقع أولًا وحتى يكون التحول التالي باتجاه العدم أكثر حدة وتأثيرًا إذْ التحول من حالة الحضور الجسدي الروحي النابض بالحياة من مشاعر وأحاسيس وصوت وضجيج وصخب وحلم وأمل وأمنية إلى النقيض تمامًا سيكون أعمق دلالة وأبلغ معنى مما لو كان وجودًا جسديًّا وروحيًّا فقط. تحضر هذه المفردات ثمانمائة وأربع عشرة مرة منها أربعمائة وتسعة وأربعون اسمًا وثلاثمائة وخمسة وستون **فعلًا**.

المجموعة الثالثة والأخيرة ضمن المسار التصويري الثاني (العدم) هي مجموعة المفردات التي تمثل التحول من حالة الوجود الإنساني الناجز والمتحقق في المجموعة السابقة إلى حالة العدم النهائي والتام، وفيه تحضر مفردات العدم ومرادفاته ولوازمه الفناء والتلف والتعفن والهمود والزوال والذوبان والتلاشي واللاشيء حيث وردت هذه المفردات مائتين وتسع وعشرين مرة منها مائة وسبعة وثلاثون اسمًا واثنان

١- المصدر السابق، ص٧٩.
٢- المصدر السابق.
٣- المصدر السابق، ٩٢.
٤- المصدر السابق، ١٦٣.
٥- المصدر السابق، ٢٧٣.

وتسعون فعلًا. وبغرض تأصيل العدم وتجذير دلالته المتعلقة بالموت تنتهي هذه المجموعة المعجمية والمسار التصويري كله بمفردات تحيل إلى عملية الدفن التي تعني طريقة التخلص من أبدان الأموات؛ ما يسبقها وهي وما يليها. فتحضر مفردة الحفر التي تحيل إلى عملية تجهيز الأرض لوضع الميت تسع وثلاثين مرة منها ثلاثون مرة أسماء، وتحضر مفردة الدفن ذاتها ثماني عشرة مرة منها اثنا عشر فعلًا، أما موضوع الدفن وهي الجثث فتظهر معجميًّا اثنتي عشرة مرة كلها أسماء. بعد ذلك تحضر المفردات التي تعني حالة الجثث بعد عملية الدفن مثل الرفات والجماجم والعظام؛ حيث وردت هذه المفردات سبع وأربعين مرة كلها أسماء.

المسار الثّالث في سياق مسارات تشكيل (هاجس الموت) التّصويريّ هو مسار تصوير الموت بطريقة مباشرة وكأنّ المسارين الأوّلين كانا تمهيدًا له، وفيه تحضر صورة الموت بالنّسبة إلى فيروز بسمات بالغة السلبيّة تُحيل في مجملها إلى الاعتراض وعدم الرّضا والقبول؛ إذْ هو مقترنٌ بالانتزاع والوحشيّة والفظاعة والجحيم والعتمة والألم والبكاء والحزن والعذاب والقشعريرة والرّهبة والخوف وغيرها من المفردات الدالّة على حالة فيروز مع حقيقة الموت الّذي يهجس به على الدّوام. بذات الطريقة يمكن التعامل مع هذا المسار بتفتيته إلى مجموعات معجمية تسوق كلها إلى دلالة واحدة هي دلالة الموت سواء به بوصفه ملفوظًا ظاهرًا أم بمتعلقاته ولوازمه كالكفن والنعش والتشييع أم بتوصيف فعله أم بتوصيف ما يترتب على فعله من آثار خاصة على المستوى النفسي.

يقول فيروز عن الموت بكافة مفردات مساره وذلك على سبيل المثال لأن المقام لا يتسع "انتزعه الموت من الأرض"[١]، " كم هي أليمة هذه الفاجعة عندما ينتظر الإنسان الموت"[٢]، "تخيلت الموت"[٣]، "الموت يبكي، ويحزن، ويعذب"[٤]، "انتابتك قشعريرة وأنت تقترب من معشر الأموات"[٥]، "الموت.. قلت والقشعريرة تمد لسانًا رهيبًا تحت جلدك"[٦]، "لا يحس بشيء اسمه الموت.. الموت.. الموت"[٧]، مرددًا كلمة كلمة الموت وأنت تضع يدك على صدرك"[٨]، "الموت هو المخلب الذي ينغرس في الأجساد"[٩]، "أمي التي

١- المصدر السابق، ص٩.
٢- المصدر السابق، ص١٦.
٣- المصدر السابق، ص٩٢.
٤- المصدر السابق.
٥- المصدر السابق، ص١٥٦.
٦- المصدر السابق، ص١٥٧.
٧- المصدر السابق، ص١٥٨.
٨- المصدر السابق.
٩- المصدر السابق، ص١٦٣.

التي وافاها الأجل"[١]، "تلج قبرًا كبيرًا"[٢]، "ذهب الخائفون، لكن الخوف لم يفن"[٣]، "تغوص في جحيم الخوف"[٤]، "أنا خائف"[٥].

يتكون هذا المسار من ثلاث وثمانين مفردة مكررة ألفين وخمسمائة وثلاث وسبعين مرة، المجموعة المعجمية الأولى من مجاميع تلك المفردات هي تلك الدالة على الموت مباشرة به أو بمرادفاته كالهلاك والنفوق والوفاة والأجل أو بمتعلقاته ولوازمه كالكفن والجنازة والجثمان والنعش والتشييع والقبر؛ حيث وردت هذه المفردات إجمالًا مائتين وإحدى وثلاثين مرة منها مائة وواحد وستون اسمًا وسبعون فعلًا. أما المجموعة المعجمية الثانية وهي المجموعة المتعلقة بطبيعة فعل الموت فنجد ثلاث مفردات دالة ولها حضور مهم على سطح الرواية هي الانتزاع والوحشية والفظاعة؛ حيث حضرت هذه المفردات مائة وخمس عشرة مرة منها أربع وثمانون اسمًا. هذا الفعل الموصوف في الرواية بالوحشية الفظاعة يعني انتزاع أرواح البشر وإنهاء حيواتهم وإرغامهم على الذهاب والترك والغياب والرحيل والسفر والفراق والمغادرة بقانون معتم غير واضح ما يستلزم تحوّل الحياة لمن يترقب هذا المصير مظلمة تشبه الجحيم تقشعرّ فيها الأبدانُ رهبةً وخوفًا وتبكي الأرواح حزنًا وألما وهي المفردات التي تمثل مع غيرها المجموعة المعجمية الثالثة المتعلقة بالآثار المترتبة على فعل الموت؛ أول هذه الآثار فرض حالة الانتهاء سواء للأموات الذين انتهت حياتهم وعلاقتهم بالدنيا أم للأحياء الذين انتهت علاقتهم بالأموات من جهة ويترقبون نهايتهم من جهة أخرى، وقد تجلى هذا الأثر من خلال حزمة مفردات تسوق إلى ذات المعنى كالنهاية والذهاب والترك والغياب والرحيل والسفر والفراق والمغادرة والفقد وذلك حين وردت هذه المفردات أربعمائة واثنتين وثمانين مرة منها ثلاثمائة وأحد عشر فعلًا ومائة وواحد وسبعون اسمًا. ثاني الآثار هو الخوف الذي يتكثف من خلال حزمة مفردات ثرية ومتنوعة تحيل إلى جملة الآثار النفسية التي يخلفها ترحيل وتغييب الناس وإنهاء وجودهم بواسطة الموت، وقد أشار فرويد إلى أنواع ثلاثة للخوف هي الخوف والرعب والهلع؛ فالخوف من خطر سيأتي، والرعب من خطر مواجه، والهلع من خطر محيق[٦]؛ والمشاعر الإنسانية تجاه الموت مشاعر عميقة ضاربة في الوجدان والشعور بحيث تجمع الأنواع الثلاثة على الأقل ناهيك عن بقية ضروب الخوف؛ فهي خوف من خطر الموت الآتي لا محالة، ورعب من الموت الذي يواجهه الإنسان في كل حين، وهلع من الموت المحيق الموشك على الحدوث باستمرار. تنوعت مفردات الخوف بين الخوف والرعب والرهبة والفزع والهيبة والخشية والوجل والذعر والهلع والرعشة والرعدة والرجفة والقشعريرة

١- المصدر السابق، ص٩.
٢- المصدر السابق، ص١٤.
٣- المصدر السابق، ص٢٣٨.
٤- المصدر السابق، ص٢٧٣.
٥- المصدر السابق، ص٣٣٣.
٦- انظر: سمير عبده، مشكلات الإنسان في التحليل النفسي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ص٦٩. وانظر: جان لابلانش، جان برتراند بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة: مصطفى حجازي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١م، ص٤٤٤.

إذ حضرت هذه المفردات ستمائة وسبع عشرة مرة منها أربعمائة وسبعة وعشرون اسمًا ومائة وتسعون فعلًا.

الأثر الثالث والأخير في سياق الآثار المترتبة على فعل الموت هو أثر الشقاء حين يعيش الإنسان شقيًّا لاينفك عن التفكير في مصير الراحلين الذي يمثل في جوهره تفكيرًا في المصير الذاتي، وقد تنوعت المفردات الدالة على هذا الأثر تنوعًا لافتًا مراوحة بين حزمة مفردات توزعت على البؤس والحسرة والمرارة والأسى واللوعة والفجيعة والجرح والعذاب والألم والوجع، وثانية تحيل إلى القلق والحيرة والضياع والاستلاب والشتات والهيام والتيه والتشرد، وثالثة تكشف الحزن والكآبة والهم والتعاسة، ورابعة تصف البكاء والعويل والنواح والصراخ والنحيب والأنين والنشيج والدموع، وخامسة تستحضر حالة الوحدة والعزلة والغربة، ما يؤدي إلى حالة إظلام قاتمة تجذر أثر الشقاء وتوصله بمزاوجة معجمية بين مفردات ذات دلالة زمنية نحو المساء والليل، وأخرى تفصل في مراحل الإظلام نحو الظلام والغسق والعتمة، وأخرى تصف درجات السواد كالسواد والحلكة والدكنة والقتامة، وأخيرة تستدعي أشياء سوداء كالرماد والفحم. وقد وردت هذه المفردات ألف ومائة وثمان وعشرين مرة منها تسعمائة وتسعة وسبعون اسمًا ومائة وتسعة وأربعون فعلًا.

أم الدويس: فيروز

التشكيل التصويري (٢)	المسار التصويري	عدد مفرداته	تكرارها
محاولة التعرف على الموت	محاولة التعرف على الموت	١١٣	٥٠٦١

يُفضي تشكيل صورة هاجس الموت بمساراته الثلاثة عطفًا على نمط شخصيّة فيروز المتسائلة إلى التّشكيل التصويريّ الثّاني وهو (محاولة التعرّف على الموت)؛ أيْ البحث عن سرّه وتجريب الاقتراب منه، وفي مساره التصويريّ لا يتوقّف فيروز عن محاولة فهم أمّ الدّويس وفكّ مجاهيلها وألغازها وأسرارها الّتي هي في واقع الأمر محاولة رمزيّة لمقاربة حقيقة الموت. في هذا السياق يقول فيروز على سبيل المثال لا الحصر مستعملًا مفردات هذا المسار نحو الانشغال والإرادة والدراسة والاستقصاء والسر والبحث والعلم والمعرفة والكنه والحقيقة والمغامرة والمجهول والنقمة "يشغلني كثيرًا هذه الأيام موضوع الساحرة أم الدويس"[١]، و"أريد أن أعمل دراسة عن القديسة أم داس.. أو أم الدويس"[٢]، و" أريد أن أتقصى السر الأكبر.. أم داس"٣، و" أتكون هذه هي أم داس التي أبحث عن تاريخها"٤، و" فيروز يريد أن يجمع

١- أبوالريش، ص٥٦.
٢- المصدر السابق، ص٥٧.
٣- المصدر السابق، ص٦٧.
٤- المصدر السابق، ص٧٠.

معلومات عن أم الدويس، وهو مشغول بها كثيرًا"١، و" فيروز جاء ليعرف من هي أم الدويس"٢، و" يا ترى من سيجلب لي أم الدويس..؟"٣، و"أريد أن أعرف كنهها.. أريد أن أتقصى حقيقتها"٤، و"من هي أم الدويس؟"٥، و"أم الدويس التي أبحث عنها"٦، و"كانت قوة خفية تدفعني إلى أن أغامر، وأمارس هواية البحث عن المجهول"٧، "وكان بودي أن شخصًا دلني على حقيقة أم الدويس"٨، و"أنا خائف وناقم وباحث وباحث عن الحقيقة"٩.

تنوعت مفردات هذا التشكيل وانتشرت على سطح الرواية بما مجموعه مائة وثلاث عشرة مفردة مكررة خمسة آلاف وإحدى وستين مرة، وبتفتيت ذلك التكتل المفرداتي تتلخص لدينا أربع مجموعات معجمية تنتظمها دلالة محاولة التعرف على الموت سواء ما تعلق منها بالدوافع أم بالحالات أم بالأدوات أم بالأهداف والغايات؛ المجموعة الأولى مجموعة المفردات الدالة على دافع فيروز للمحاولة والبحث؟ الحزمة الأولى من هذه المفردات هي التي أحالت إلى مجموع المشاعر والمواقف التي رشحت لدى فيروز عن تشكيل هاجس الموت وخلقت منه ذاتًا غاضبة وأهمها مفردات الغضب والحنق والاحتقان والنقمة والسخط والتذمر والامتعاض والتململ والاحتجاج، حيث تكررت هذه المفردات مائة وخمسين مرة منها مائة وستة عشر اسمًا وأربعة وثلاثون فعلًا. أما الحزمة الثانية فهي المفردات التي أحالت إلى جهل الإنسان بمصيره وعدم قدرته على مقاربة سره الغامض الخفي المستعصي، وأهمها مفردات المصير والسر والمجهول والاستعصاء والاختباء والخفاء والتواري والغموض والإبهام والنأي والبعد إذْ وردت هذه المفردات خمسمائة وتسع وعشرين مرة منها ثلاثمائة وتسعة وثمانون اسمًا ومائة وأربعون فعلًا.

المجموعة المعجمية الثانية تتعلق بالحالة التي تحول إليها فيروز حين قرر الانهماك بمحاولة التعرف على الموت إذْ بهذا القرار أصبح شجاعًا رافضًا متحديًا متمردًا متوفرًا على الإرادة والإصرار من جهة ومنشغلًا بسر الموت ومستفهمًا متسائلًا عنه من جهة أخرى. بلغ مجموع تكرار مفردات حالة الشجاعة والرفض ستمائة وسبع وتسعين مرة جلها أفعال حيث وصل عدد الأفعال ستمائة وثلاثة والأسماء أربعة وتسعين، توزعت فيها على مفردات الشجاعة والجسارة والجرأة والمغامرة والمجازفة والتحدي والرفض والتمرد والإصرار والإرادة والمحاولة، في حين تكررت مفردات حالة الانشغال والتساؤل مائة وثلاث وسبعين مرة منها تسعة وثمانون فعلًا وأربعة وثمانون اسمًا.

١- المصدر السابق، ص٨٥.
٢- المصدر السابق، ص٨٧.
٣- المصدر السابق، ص١٦٨.
٤- المصدر السابق، ص٢٢٤.
٥- المصدر السابق، ص٢٥٦.
٦- المصدر السابق، ص٢٧٦.
٧- المصدر السابق، ص٢٨٠.
٨- المصدر السابق، ص٣٠٦.
٩- المصدر السابق، ص٣٣٣.

ولأن عملية المحاولة والبحث كانت في موضوع غامض كموضوع الموت كان لابد أن يتوفر الباحث على الأدوات الملائمة التي يرجى بها التوصل إلى حلول معقولة وهي الأدوات التي مثلت المجموعة المعجمية الثالثة حين وظفها فيروز بشكه وتوجسه، ثم ببحثه وتحريه وفحصه وتدقيقه، سواء أكان بحثه بحاسة النظر أم بالحركة والسعي والابتعاد عن الركون إلى الإجابات المتاحة، وكل ذلك كان يتم بواسطة عمليات عقلية كالتفكير والدراسة والقراءة والتفسير والتحليل والتأويل. حضر معجم الشك لدى فيروز بحضور مفردات الشك والريبة والظن والتوجس التي تكررت على سطح الرواية مائة وسبع وأربعين مرة منها تسعة وثمانون اسمًا وثمانية وخمسون فعلًا. وحضر معجم البحث لديه بحضور مفردات البحث والاستقصاء والتحري والفضول والفحص والتدقيق والتأمل والتفتيش والتبين التي تكررت ثلاثمائة وخمس عشرة مرة منها مائتان وستة وعشرون فعلًا وتسعة وثمانون اسمًا. أما أداة النظر والرؤية فقد وردت ستمائة وثماني وأربعين مرة منها أربعمائة وسبعون فعلًا ومائة وثمان وسبعون اسمًا متوزعة على مفردات النظر والمشاهدة والرؤية والمعاينة والحملقة والتفرس والتملي والبحلقة والتحديق والتحديج واللمح والرمق. ووردت أداة الحركة والسعي مائة وتسعين مرة منها تسعة وتسعون فعلًا وواحد وتسعون اسمًا موزعة على مفردات الحركة والمشي والسير والسعي والخطوات. بينما حضرت أداة العمليات العقلية التي اتسمت بها كل الأدوات السابقة من خلال مفردات العقل والتفكير والدراسة والقراءة والتفسير والتأويل والتحليل، مكررة ثلاثمائة وإحدى وتسعين مرة منها مائتين واثنتان أفعال ومائة وتسع وثمانون مرة أسماء.

وقد حضرت أهداف فيروز وغاياته على نحو تفصيلي من خلال المجموعة المعجمية الرابعة والأخيرة ضمن مجموعات معجم التشكيل التصويري (محاولة التعرف على الموت)؛ إذْ عطفًا على عنوان التشكيل فإن فيروز فيه كان يطمح إلى مقاربة موضوع الموت عبر مراحل متتالية تبدأ بالاقتراب منه ثم الوصول إلى إجابات محددة توضح المغزى والمعنى تليها مرحلة الانتقال إلى الإيمان اليقيني الأكيد الصادق والحقيقي الواضح وإلى حالة معرفية واعية يدرك بها كنه الموت تمهيدًا للتحول إلى مرحلة متقدمة من التحرر والخلاص يكون فيها هادئًا مطمئنًّا، وهي بالتأسيس على معجم التشكيل ما لم ولن تتوفر إلا بالحياة الخالدة الدائمة الأبدية. في هذا السياق وردت مفردات الاستطاعة والاقتراب والوصول ثلاثمائة وتسع عشرة مرة منها مائتان واثنان وخمسون فعلًا وسبعة وستون اسمًا، بينما حضرت مفردات الهدف والغاية والمغزى والنتيجة والجواب والمضمون والمحتوى والفحوى والكنه والمعنى والجدوى مائة وسبع وخمسين مرة منها مائة وخمسة عشر اسمًا واثنان وأربعون فعلًا. أما مفردات الإيمان والاعتقاد والاقتناع واليقين والتأكيد والصدق والحقيقة والوضوح والكشف والإفصاح فقد وردت خمسمائة وخمس عشرة مرة منها ثلاثمائة وثمانية وثلاثون اسمًا ومائة وسبعة وسبعون فعلًا. فيما حضرت مفردات الوعي والمعرفة والعلم والفهم والدراية والإدراك أربعمائة وثماني وثلاثين مرة منها ثلاثمائة وخمسة أفعال ومائة وثلاثة وثلاثون اسمًا. وأخيرا حضرت مفردات الانعتاق والتحرر والخلاص والسكينة والهدوء والطمأنينة والأمن والسلام والحياة والخلود والدوام والأبد ثلاثمائة واثنتين وتسعين مرة منها ثلاثمائة وخمسة عشر اسمًا وسبعة وسبعون فعلًا.

أم الدويس: فيروز

التشكيل التصويري (٣)	المسار التصويري	عدد مفرداته	تكرارها
الانكسار والهزيمة	الانكسار والهزيمة	٧٤	٢٠٨٠

التّشكيل التصويريّ الثّالث من تشكيلات معجم الموت في الرواية الإماراتيّة أمّ الدّويس هو تشكيلُ (الانكسار والهزيمة)؛ انكسار فيروز وهزيمته في بحثه عن حقيقة الموت، وإنْ بدا المسار التصويريّ هنا للوهلة الأولى انتصارًا ونجاحًا لفيروز في تحقيق إنجاز متعلق بالتّعرف على الموت إلّا أنّ الثّمن النفسيّ المقدّم للتّوصل إلى مقاربة مقبولة لحقيقة الموت يحوّلها إلى خسارة ناجزة. في هذا التّشكيل يحضر معجم دالٌّ على حالة الانكسار والهزيمة سواء بمعناها المباشر أم حين يتحلل فيروز من شخصيته القديمة المتحفظة ويرتمي باسم نبهان في أحضان النساء بوصفه الارتماء الحل المتأسس على مبدأ اللذة. ترد مفردات هذا التشكيل خاصة في ختام مسار فيروز ومنها اللذة والذروة والمرأة والأنثى مثل مقولاته "هل سأظل أبحث عن أم الدويس؟"[١]، و"نبهان ينتصب، ويتلاشى فيروز"[٢]، و"مات فيروز"[٣]، و"أنا نبهان.. نبهان الذي فتك بفيروز وانتصر"[٤]، و"انتكس فيروز المقبور"[٥]، و"فيروز الذي كان انتهى إلى زوال"[٦]، و"أتحرر من فيروز، فيروز مات"[٧]، و"تنتشي لذة ما، تجتاحك، تصل إلى الذروة"[٨]، و"لأول مرة تشم رائحة رائحة امرأة"[٩]، و"تقدم على الحياة، وتبحث عن أنثاك"[١٠]، و"تطلب منها أن تناديك بقوة يا نبهان، اسحقني.. تنادي وأنت تسحق، تشعر بأنك تبيد مع جسدها الممحون"[١١].

تنوعت مفردات هذا التشكيل وانتشرت على سطح الرواية بما مجموعه أربع وسبعون مفردة مكررة ألفين وثمانين مرة، وبتفتيت ذلك التكتل المفرداتي تتلخص لدينا ثلاث مجموعات معجمية تنتظمها دلالة الانكسار والهزيمة أولًا ما أحال إلى الواقع الصعب والمستحيل، وثانيًا ما ارتبط بحالة فيروز ما تعلق منها

١- المصدر السابق، ص٣٠٩.
٢- المصدر السابق، ص٣٣٨.
٣- المصدر السابق، ص٣٣٩.
٤- المصدر السابق، ص٣٤٤.
٥- المصدر السابق، ص٣٥٠.
٦- المصدر السابق، ص٣٥١.
٧- المصدر السابق، ص٣٤١.
٨- المصدر السابق، ص٣٣٨.
٩- المصدر السابق، ص٣٤١.
١٠- المصدر السابق، ص٣٤٤.
١١- المصدر السابق، ص٣٤٧.

بالضعف والتعب والإجهاد، أم باليأس والقنوط، أم بالخنوع والانصياع والانكسار، أم بالهزيمة والعجز، وثالثًا ما كان هروبًا وفرارًا بالارتماء بعيدًا عن مواجهة حقيقة الموت إلى ما يسمى مبدأ اللذة. المجموعة المعجمية الأولى عنت واقع فيروز خلال سعيه لمواجهة موضوع الموت وهو الواقع المتسم بالصعوبة والاستحالة بما فيه من وهم وزيف وكذب، ويتمثل معجم هذه المجموعة بمفردات الواقع والصعوبة والاستحالة والوهم والسراب والخرافة والزيف والخيال والكذب، مكررة على السطح الروائي ثلاثمائة وسبعين مرة منها ثلاثمائة وأحد عشر اسمًا وتسعة وخمسون فعلًا. أما حزمة المفردات الأولى من المجموعة المعجمية الثانية فهي مفردات ضعف فيروز وتعبه حيث تكررت مائة وثماني وثلاثين مرة منها سبعة وثمانون اسمًا وواحد وخمسون فعلًا توزعت على مفردات التعب والإجهاد والمشقة والإنهاك والإرهاق والمعاناة والضعف. وكانت الحزمة الثانية مفردات يأس فيروز وقنوطه نحو اليأس والقنوط والإحباط التي تكررت ثلاث وخمسين مرة منها ثمانية وثلاثون اسمًا وخمس عشرة فعلًا. في حين تمثّل خنوع فيروز وانكساره بمفردات الخنوع والإذعان والانصياع والاستسلام والانحناء والانكسار والخيبة والخذلان حيث تكررت مائة وإحدى وعشرين مرة منها سبعون اسمًا وواحد وخمسون فعلًا. الحزمة الرابعة من المفردات المرتبطة بحالة فيروز هي مفردات هزيمة فيروز وعجزه ممثلة بمفردات الانتكاس والانكفاء والتقهقر والهزيمة والخسارة والفشل والعجز إذ تكررت مائة وست مرات منها تسع وخمسون فعلًا وسبعة وأربعون اسمًا.

فشل فيروز يظهر في هروبه باعتناقه مبدأ اللذة ممثلا لديه بالمرأة وهو ما يتجذر في معجم المجموعة الثالثة من مجموعات تشكيل (الانكسار والهزيمة) الثلاث؛ حيث يهرب ويفر بحضور مفردتي الهروب والفرار مائة وخمس مرات منها ثلاثة وستون فعلًا واثنان وأربعون اسمًا. ويكون هروبه إلى مبدأ اللذة بحضور مفردتي اللذة والمتعة أربع وستين مرة منها ستة وأربعون اسمًا وثمانية عشر فعلًا. ويبين موضوع اللذة بتكرار مفردات الأنثى والمرأة والفتاة والنساء والكواعب والأبكار خمسمائة وثماني عشرة مرة كلها أسماء. بينما تتأتى اللذة باستخلاص أقصى الطاقات الجنسية بغنى مفرداتي لافت حين ترد مفردات الجمال والحسن والحب والعشق والرغبة والشهوة والفحولة والشبق والانتصاب والجنس والمضاجعة واللعق واللحس والأحضان والقبلات والأعضاء والقضيب والبظر والفرج والردف والبطن والصدر والثدي والنهد والحلمة والساق والفخذ والشفة والنشوة والذروة بتكرار وصل ستمائة وخمس مرات منها أربعمائة وسبعة وسبعون اسمًا ومائة وثمانية وعشرون فعلًا.

أم الدويس: فيروز

التشكيلات التصويرية	عدد مفرداتها	تكرارها
٣	٣٣٣	١٢٢٩٢

تتلاحقُ التّشكيلات التصويريّة السّابقة ويُفضي كلٌّ منها إلى الّذي يليه بطريقة منسجمة ومنطقيّة وفق الشّكل التالي:

(فيروز) ====> (هاجس الموت)

(فيروز) ====> (محاولة التعرف الموت)

(فيروز) ====> (الانكسار والهزيمة)

وبتحليل هذه التّشكيلات التصويريّة تحليلًا سيميائيًّا نخلصُ إلى أنّ شخصيّة (فيروز) تمثّل (الذّات) وترغبُ بموضوع (معرفة الموت) وبعد تحوّلات سرديّة متنوّعة لا تتمكّن الذّات من تحقيق اتّصالها بموضوع رغبتها حين تنكسر وتُهزم أمام غموض هذا الموضوع الفلسفيّ وتعقيده.

برامج الموت السردية

تظهر أدوار الموت الغرضية التي اضطلعت بها شخصية فيروز (الذات) في رواية أم الدويس من خلال ملفوظات الحالة وملفوظات التحول كما في الجدول التالي:

الشخصية	ملفوظات الحالة	ملفوظات التحول	الدور الغرضي
فيروز	تقلقه فكرة الموت. خائف من الموت. متسائل عن حقيقة الموت.	عدم الاكتفاء والامتلاء المعرفي بالإجابات المعتادة لحقيقة الموت. لا يتوقف عند التساؤلات وإنما يسعى وفق خطوات عملية وبكافة الطرق والوسائل خلف حقيقة الموت. انكسار الذات وهزيمتها حين الوصول إلى يقين استحالة فهم الموت والتعرف على حقيقته.	البحث عن حقيقة الموت بوصفه قضية فلسفية معقدة لا تزال الإنسانية تقف حائرة أمامها، ثم الهزيمة والانكسار كأي ذات بشرية أخرى حين تسلك الطريق نفسه.

أمّا الشخصيات الروائية الأخرى (ممثلو العوامل) فإنها تقوم بأدوار غرضية ثانوية تساعد فيها فيروز (الذات) أو تحاول إعاقته والحيلولة دون تحقيقه موضوعه؛ فالصديق أبوسيف يؤدي دورًا مزدوجًا يراوح فيه بين المساعدة والإعاقة، فيما يحاول الشيخ ضاوي وحارس المقبرة مساعدته في فهم حقيقة الموت عند زيارته لهما.

البرنامج السردي الأول:

بالنظر إلى شبكة علاقات وتحولات التشكيل التصويري الأول–هاجس الموت نستطيع التعرف على برنامجه السردي المتأسس على الأطوار الأربعة؛ التحريك ثم الكفاءة ثم الإنجاز ثم الجزاء، والمرتبة ترتيبا منطقيًا. في تشكيل هاجس الموت يُحرك فيروز باتجاه العمل على تحقيق موضوعه بعامل موت الأب والأم ثم كل مشاعر الوحشة والخوف وتساؤلات المصير؛ المصير الفردي ومصير الإنسان الذي يختطفه الموت كل لحظة. كان يمكن لفيروز التوقف عند تلك المشاعر وعدم تجاوزها كما يفعل الآخرون في معظم الأحيان، لكنها كانت محركًا له لأن يكتسب وعيًا عميقًا ومختلفًا بطبيعة الإشكالية وحجمها وكثافة حضورها، وهو الوعي الذي يمثل كفاءة هذه الشخصية وإنجازها في آن ما أهلها لأن تختتم برنامجها

السردي الأول بتلقي جزائها الذي تبدى بالقدرة على البحث والتنقيب في هذا الموضوع الشائك والمخيف والمتجاهل كأن لم يكن من قبل ملايين البشر. لقد أدى التحريك دوره في هذا البرنامج باكتساب الذات للكفاءة والإنجاز ليكون الجزاء التوفر على فرصة لا تتاح لأي أحد.

البرنامج السردي الثاني

يتكون برنامج الموت السردي الثاني بالأطوار المنطقية الأربعة ذاتها ومن خلال علاقات وتحولات التشكيل التصويري الثاني–محاولة التعرف على الموت؛ حيث يمثل البرنامج السردي الأول بتفاصيله المتعلقة بحضور الموت بوصفه هاجسًا ملحًّا لدى الذات–فيروز محركًّا لها لأن تحاول التعرف على حقيقته وأسراره وخفاياه، وهو التحريك الذي يدفعه لتحصيل كفاءة معرفة الموت بالسعي الحثيث وبكافة السبل والوسائل والأدوات خلف كل ما يمكن أن يشكل مصدرًا لجلاء غموضه. خلال ذلك تظهر شخصية الصديق أبو سيف وشخصية حارس المقبرة وشخصية الشيخ ضاوي بوصف كل واحدة منها مساعدًا لفيروز لا يألو جهدًا في البحث عن المعرفة المتعلقة بالموت وتقديمها. لكن ذلك يذهب أدراج الرياح خاصة حين يتحول المساعد الصديق أبو سيف إلى معارض من خلال تحركه الملفت نحو تغيير موقف الذات–فيروز إلى الموت وتقديمه الدائم للنصائح التي ترى في الانغماس في الحياة والابتعاد عن التفكير والتساؤل حول هذا الموضوع حلًّا ملائمًا ومنطقيًّا. المعارض الأكبر الذي يؤدي دورا مفصليًّا وحاسمًا في هزيمة الذات وعدم تمكنها من تحقيق موضوعها هو غموض موضوع الموت واستعصاؤه واستغلاقه الدائم والتاريخي على الفهم والاستيعاب، لذا لم يكن فيروز بدعًا من البشر كلهم من تمرد منهم وبحث ومن استسلم منهم وقعد، ومن ثم لم تكن هزيمته المتحققة فيما بعد شاذة عن السياق الإنساني العام.

وعلى الرغم من سعي الذات بعد تحريكها بهاجس الموت إلى امتلاك الكفاءة اللازمة للتعامل مع غموضه وصرامته وحدته وحتميته إلا أنها لا تتمكن من ذلك سواء ما تعلق بجهدها الذهني الفردي أو بزياراتها المتكررة للشيخ أبي ضاوي أو لحارس المقبرة أو في حواراتها مع الصديق أبي سيف. عليه يبقى فراغ خانة الكفاءة ممهدًا لفراغ خانة الإنجاز ثم لفراغ خانة الجزاء في هذا البرنامج بما يحيل دلاليًّا إلى تعذر إكمال رحلة البحث وتوقفها مع التأكيد على شجاعة الذات بمجرد موقفها المبدئي المتسائل والباحث عن الحقيقة. إن اندفاع الذات نحو تحقيق موضوعها المتعلق بالتعرف على الموت بتحريك من هاجسه الذي يلازمها باستمرار ثم عدم قدرتها على تحقيق الكفاءة اللازمة لتحقيق الإنجاز لا يجعلها تصل إلى الطور الرابع من أطوار البرنامج السردي وهو الجزاء.

البرنامج السردي الثالث

بالتأسيس على التشكيل المعجمي الثالث (الهزيمة والانكسار) يتكون برنامج الموت السردي الثالث بأطواره الأربعة؛ تحريك فكفاءة فإنجاز فجزاء، ذلك بتكثّف البرنامجين السرديين الأولين بوصفهما محركًا للذات– فيروز يدفع بها نحو نهاية مغامرتها الفكرية الفلسفية التي كانت فيها أمام احتمالين؛ النجاح في تحقيق موضوعها بمعرفة الموت أو الفشل في تحقيقه بعدم التوفر على المعلومات والمعارف والحقائق المستهدفة، يتحقق الاحتمال الثاني ليستمر فراغ خانة الكفاءة ثم الإنجاز ويبقى جزاء الذات الهزيمة والفشل والانكسار والاستسلام بالانهماك بما يعرف على المستوى الفلسفي مبدأ اللذة وهو مبدأ فلسفي

مادي أخذ على عاتقه مواجهة المخاوف الإنسانية من فكرة الموت، حين نادى "بضرورة التأقلم والتحرر تمامًا من الخوف الناتج عنه وتأكيد فناء النفس وانعدامها الشامل"[١]، حيث يتألف العالم بالنسبة لأبيقور – صاحب المبدأ– من ذرات غير مرئية وخالدة تختلف في الحجم والوزن والشكل، وثمة ذرات خاصة مستديرة ونارية توجد في الصدر وتشكل النفس، والشيء المهم هو أن النفس هي نتاج تلاق عرضي بين الذرات وأنها تتكون مع الجسد وتفنى بفنائه، وهذه القابلية للفناء تجعل من جميع المخاوف الدائرة حول معاناة النفس وعذابها بعد الموت أمورًا لا أساس لها[٢]، لذلك "انصرف جهد أبيقور لتخفيف حدة الموت ومحاولة تحقيق السلام العقلي، فالإنسان يمكنه أن ينتزع من الحياة الحد الأقصى للذة"[٣].

وهو المبدأ الذي لا تكتفي شخصية أبي سيف صديق فيروز باعتناقه وممارسته بالاستغراق باللذة بعيدًا عن التفكير في الموت، وإنما بمحاولة التأثير على نهج الذات–فيروز المتسائل بحثّه ونصحه بأن يعيش حياته بواقعية إلى أن تلقى نصائحه صداها بتعرفه على أول أنثى في حياته بوصفها رمزًا للذة. من الناحية العلمية، لم يستطع أحد قديمًا وحديثًا فهم طبيعة الروح في المقام الأول فضلًا عن ادعاء فهم مصيرها فناءً أو خلودًا، لذلك يمكن وصف اعتناق فيروز هذا المبدأ في نهاية صراعه وبحثه عن الحقيقة بأنه مجرد حلقة في سلسلة الهزائم الإنسانية الناجزة؛ إذْ لا يمكن مثلًا معالجة مرض ما بالانشغال عنه وتجاهله، كما أن عدم التفكير في الحائط المقابل لا يعني انتفاء وجوده، وما مبدأ اللذة إلا انشغال عن جوهر المشكلة وتجاهل لها، وفي ذلك تسليم بالعجز وعدم القدرة على المواجهة. تنغمس الذات–فيروز في اللذة حتى ترى في سياق صراعها الداخلي بين الشك واليقين جبال الظن تتضاءل وتتعرى وتذوب وتتهاوى وتنزل عن كبريائها فتعتليها وتدوس على صخورها بيقين، وهو يقين شكلي هش لا يعالج الإشكالية ويتعامل معها وإنما يهرب منها ويتفادى مواجهتها بما يمثل فشلًا حقيقيًّا للذات وعدم قدرتها على تحقيق موضوعها، ولذلك يتم التخلص من شخصية فيروز الشاكة والقلقة والخائفة وتعوض نفسيًّا ببعث شخصية جديدة هي شخصية نبهان الموقنة بمبدأ اللذة أسلوبًا للتخلص من هواجس الموت لا مواجهتها.

بنية الموت العميقة

من خلال دراسة الأدوار الغرضية التي اضطلعت بها شخصية فيروز في رواية أم الدويس وهي شخصيتها الرئيسة، وتحليل تمظهرها البرامجي السردي بعلاقاته وتحولاته، يمكن تحديد بنية الموت العاملية فيها على النحو التالي:

١– أمل مبروك، فلسفة الموت، بيروت، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١م، ص٧٠.

٢– انظر: جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠م، ص٦٥.

٣– مبروك، ص٧٣.

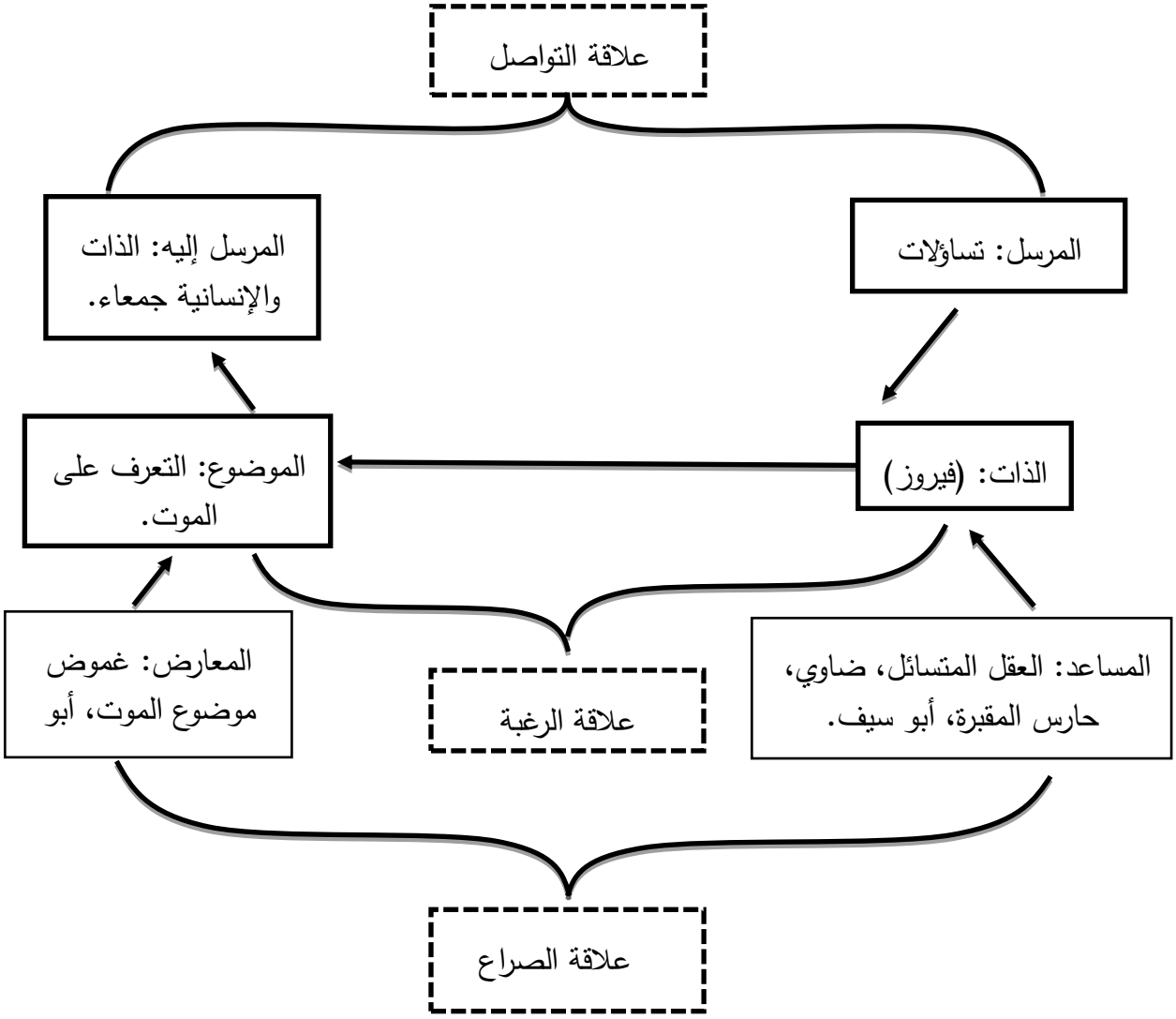
بنية الموت العاملية في رواية أم الدويس: فيروز

علاقة الرغبة		علاقة التواصل		علاقة الصراع	
الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعارض
(فيروز)	معرفة حقيقة الموت.	الخوف. القلق. الاغتراب. الوحشة. تساؤلات المصير.	الذات الفردية. الإنسانية جمعاء.	العقل المتسائل. الشيخ ضاوي. حارس المقبرة. الصديق أبوسيف.	غموض موضوع الموت واستغلاقه واستحالة فهم حقيقته. الصديق أبوسيف.

عطفًا على الأدوار العاملية في الجدول السابق نجد أن الذات المتمثلة في شخصية فيروز وبعد أن يكون الموت بصرامته وحدة حضوره بالنسبة إليها هاجسًا ملحًّا ومقلقًا، تنطلق في رحله تحقيق موضوعها؛ أي باكتشاف حقيقته وكنهه وطبيعته، مدفوعة بخوفها واغترابها ووحشتها والتساؤلات التي ما انفكت عن حصارها المعنوي؛ أي بأزمتها الروحية الفردية وبهمها الإنساني الجماعي بوصف الموت القضية الأكثر استعصاء على الفلاسفة والمفكرين والبشر العاديين على حد سواء. في رحلتها هذه يقف الصديق أبو سيف معها حين يؤدي دورًا أساسيًّا في تحصيل فرص لقاء الشخصيات التي يحتمل توفرها على الإجابة، كذلك الحال مع شخصية الشيخ ضاوي وشخصية حارس المقبرة اللتين انشغلت الذات معهما بالكثير من الحوارات الساعية إلى إيجاد مقاربة مقبولة للموت وإن لم تؤد إلى مكان. بهذه الأدوار استحقت الشخصيات الثلاث وصفها بالعوامل المساعدة.

وتؤدي شخصية الصديق أبي سيف دورًا مزدوجًا إذ إن كانت عاملًا مساعدًا للذات في سعيها لتحقيق موضوع رغبتها فإنها في بعض أطوارها خاصة حين تلح عليها باعتناق مبدأ اللذة بوصفه الطريقة الملائمة للتعامل مع قضية عصية على المقاربة والتفكيك كقضية الموت ثم تنجح في إقناعها تكون عاملًا معارضًا يسهم بشكل مباشر في إيقاف مغامرة الذات الفكرية الفلسفية وتحويلها إلى طريق الانكسار والانحسار والهزيمة وإن بدا خلاصًا وهو كذلك بالمعنى الهروبي. أما العامل الأبرز في سياق معارضة مسعى الذات لتحقيق حلمها بمعرفة الموت والحصول على مقاربة فكرية فلسفية مرضية فقد كانت حقيقة غموض الموت واستحالة فهمه وسبر أغواره وكشف مجاهيله، والموت بهذا المعنى كتلة مصمتة لا تعطي أي دلائل ولا تشي بأي علامات، عطفًا على هذا كان الفشل قدر الذات في نهاية رحلة بحثها وإن لم نستطع تجاهل شجاعتها وثباتها وإصرارها على مدى صفحات الرواية وهو حظ لا يلقاه أي أحد.

ببنية الموت العاملية مثلما مرت يمكن الانتهاء إلى الصورة العامة للنموذج العاملي في رواية أم الدويس حسب غريماس، متمثلًا بالترسيمة السردية التالية:



بتأمل مسار الذات (فيروز) يمكن ملاحظة ورصد الثنائيات المتواترة التي شكلت تمظهر الموت في رواية أم الدويس على النحو التالي:

الخوف ===== الأمن

الشك ===== اليقين

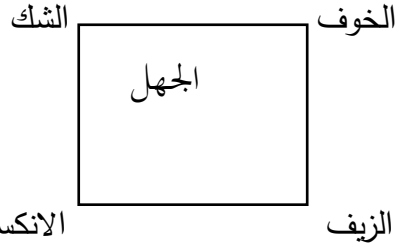
الزيف ===== الحقيقة

الانكسار ===== الانتصار

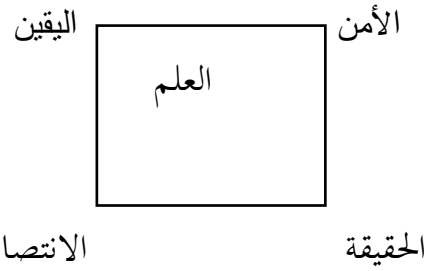
إذْ سعي الذات للتعرف على الموت كان مبنيًّا على رغبتها بالتخلص من حالة الخوف والانتقال بالعلم إلى حالة الأمن.كذلك الحال في الثنائية الثانية؛ إذْ الذات تؤذيها حالة الشك وعدم القدرة على رفع حجب

الغموض عن الموت ومن ثم فهي تندفع ببحثها في سره نحو اليقين. بينما كان واقع الذات خلال بحثها ومحاولتها التعرف على الموت مزيفًا وهي بسعيها تريد الحقيقة. أما ثنائية الانكسار والانتصار فإن الذات في رحلة بحثها وتنقيبها في سر الموت الغامض تراوح بين الانكسار والانكفاء حينًا، والاقتراب من لحظة الحسم العلمي والمعرفي حينًا آخر، إلى أن تنتهي الأمور إلى تأكيد حالة الانكسار الذي يعيد الذات إلى حالة الخوف والشك.

بناء على هذه الثنائيات الأربع يمكن الخلوص إلى ثنائية الموت العميقة في هذه الرواية، وهي ثنائية: الجهل ==== العلم، وذلك وفق الشكلين التاليين:



الجهل الذي تحقق في حالة الذات الأولية الخائفة والزائفة الدافعة والمحفزة على البحث، ثم تحقق حين سعت بشكّها إلى الأمام، وأخيرًا بانكسارها الذي أبقاها في دوائر الخوف والزيف والشك.

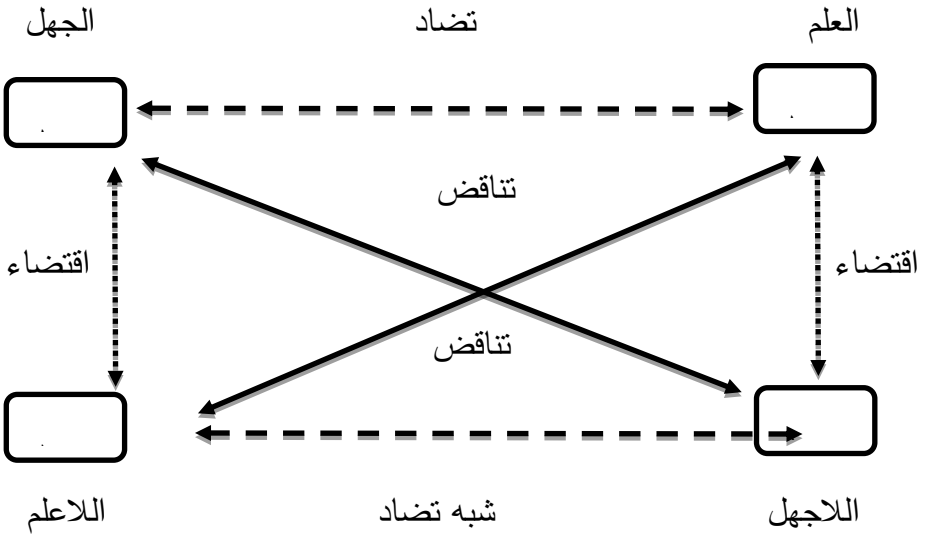


العلم التي يفترض أن يتحقق بأمن الذات حين تصل إلى الحقيقة واليقين، وهو الوصول الذي يمثل انتصارها في رحلة بحثها في سر الموت بوصفه ضمانة أمنها النفسي والروحي.

ولأن حالة الذات النهائية كانت العجز والانكفاء وعدم القدرة على التوصل إلى أي نتائج متعلقة ببحثها عن حقيقة الموت، فإن الجهل يكون مآلها المتحقق ومصيرها الدائم.

ويظهر من ثنائية الجهل والعلم، ثم من حالة الذات النهائية، أن حضور الموت بوصفه موضوع الذات وموطن رغبتها لم يكون سوى حضور رمزي للخلوص منه إلى التأكيد على قصور الإنسان العلمي المعرفي وعجزه مهما بلغت قدراته ومهاراته وعلومه ومعارفه عن الوصول إلى فتوحات علمية يمكن الركون إليها بوصفها الأخيرة والنهائية. يُضرب الإنسان في هذه الرواية بحقيقة الموت التي تذكره بعجزه وجهله، وتؤصل في ذاته الانهزام القدري أمام العلم الكوني والمعرفة الربانية، وتنمي في وجدانه فكرة أن جوهر الحياة ليس في الوصول إلى الحقائق –وهو وصول مستحيل– وإنما بالسعي الدائب والدائم للوصول إليها.

على ذلك فالمربع السيميائي الذي يتحكم في بنية الموت الدلالية حسب المسار المعجمي والسردي ينهض على ثنائية الجهل والعلم، وذلك وفق العلاقات المنطقية في الشكل التالي:



علاقة التضاد: الجهل والعلم

علاقة شبه التضاد: اللاجهل واللاعلم

علاقة التناقض: الجهل واللاجهل، والعلم واللاعلم

علاقة التضمن: الجهل واللاعلم، والعلم واللاجهل