سيميائية الأهواء
في قصة الأجنحة المتكسرة
لجبران خليل جبران

إعـــــداد

أ.م.د. سعيد فرغلي حامد
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد
كلية الآداب - جامعة أسيوط

تاريخ الاستلام : ١٢/١١/٢٠٢١م
تاريخ القبول : ٦/ ١٢/٢٠٢١م

ملخص:

يهدف هذا البحثُ إلى محاولة استقراء العلامات الإشارية في قصة الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران وفق مقتضيات، وآليات اتجاه سيميائية الأهواء، الذي ينبثق من فرضيات النظرية السيميائية العامة، وهو الاتجاه الذي لم يحظ باهتمام بحثي كبير بالقياس إلى اتجاهات البحث السيميائي الأخرى رغم ما يوليه الخطابُ الأدبي – وبخاصة السردي منه – للأهواء، والعواطف من أهمية كبيرة؛ إذ لا يخلو أي عمل أدبي منها، فالذوات الأدبية لا بد وأن تحس وتشعر قبل أن تتحدث وتعمل؛ ولذا فإنه من الضروري تسليط الضوء على هذا الجانب من جوانب الدراسة السيميائية، واختبار مدى نجاعته التطبيقية، والإجرائية.

الكلمات المفاحية: السيميائية. سيميائية الأهواء. جبران خليل جبران. الأجنحة المتكسرة

Abstract:

semiotics of passions In Gibran Khalil Gibran's Novel The Broken Wings

This research aims at trying to interpret the indicative signs in the novel, The Broken Wings, by Gibran Khalil Gibran according to the requirements and mechanisms of the approach of semiotics of passions, which stems from the hypotheses of the general theory of semiotics. This trend has not received enough research interest in comparison with other semiotic research trends although the literary discourse - especially the narrative - pays great attention to passions, whims and emotions as no literary work is bereft of them. The literary entities must sense and feel before they speak and do. Therefore, it is necessary to shed light on this aspect of the semiotic study and to test its applied and procedural efficacy.

Keywords: Semiotics.semiotics of passions.Gibran Khalil Gibran.The Broken Wings

السيميائية (مِهَادٌ نظـــري)

أسـس النشـأة وتعـدد الاتجاهـات:

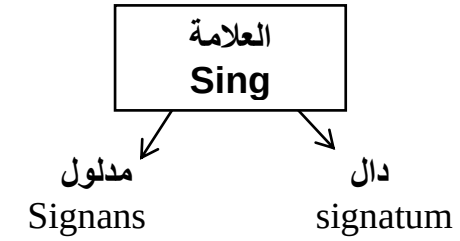
شكَّل الوعي بتلاشي المد البنيوي والشكلاني، وانحسارهما مرحلةَ تأسيس مهمة للنظرية السيميائية، التي لاقت احتفاءً، وترحيبًا كبيرين من جملة من الدارسين والباحثين الذين شُغلوا بالسيميائية بوصفها نظرية قادرة على كشف معاني المعاني عبر إسقاط الأقنعة عن وجوه الألفاظ، ومحاولة البحث في أنسجة العلائق المتولدة في المتن النصي وتفاعلاته الداخلية، والخارجية.

أما عن نشأة السيميائية في العصر الحديث فقد نشأت بالتوازي مع ظهور منظومة اللسانيات Linguistics، التي اهتمت بدراسة اللغة كوسيلة في حد ذاتها؛ حيث نشأ التفكيرُ العلاماتي بداية من الطرح السوسيري (نسبة إلى العالم اللغوي فرديناند دي سوسير F.De Saussure (١٨٥٧ : ١٩١٤م) الحديث الذي ابتعد عن منطق الجدل الرواقي (نسبةً إلى الرواقيين Stoiciens– ترجع بدايتهم إلى القرن الثالث قبل الميلاد–) للعلامة إلى محاولة بناء علم جديد تحول فيه التفكيرُ العلاماتي من النزعة الفلسفية، والمنطقية إلى المنحى اللغوي، والبنيوي المتطورين.

لقد حاول دي سوسير تطويرَ مفهوم اللسان وفق ثنائياته التقابلية الشهيرة التي منها اللسان والكلام، والدال والمدلول ليؤكد سوسيولوجية اللسان كونه نتاجًا من نتاجات الجماعة؛ حيث انطلق من هذا التطوير للتبشير بميلاد علم جديد يدرس حياة العلامات داخل منظومة الحياة الاجتماعية يقول في هذا الصدد: "إن اللسان نسقٌ من العلامات المعبرة System of signs وهي بذلك شبيهةٌ بأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية، وأشكال الآداب، والإشارات العسكرية إلا أن اللسان يُعدُّ أرقى هذه الأنساق، ومن هنا يمكننا أن نتصور علمًا موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءًا من علم النفس الاجتماعي، وهو بدوره جزءٌ من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم الإشارات Semiolojy، ويوضح هذا العلم ماهية مقومات الإشارات، وماهية

القواعد التي تتحكم فيها، ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لم يمكن التكهن في طبيعة ماهيته، ولكن له حق الظهور إلى الوجود؛ فعلم اللغة هو جزءٌ من علم الإشارات العام، والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة، ويحتل العلم الأخير مكانة محدودة بين كتلة الحقائق الأنثروبولوجية"[١]

اتخذ دي سوسير من اللسانيات منطلقًا لتأسيس علمه مؤمنًا أن اللغةَ هي النظامُ الوحيد لتأسيس العلامة، وبِناءً عليه لا تكتسب العلامةُ قيمتَها خارج النظام اللغوي؛ حيث أخضع النظام العلاماتي للمنظومة اللسانية، ومن ثمَّ قام بحصر العلامة في وحدة ثنائية هي الدال signans، والمدلول signatum كما في الخطاطة التالية:

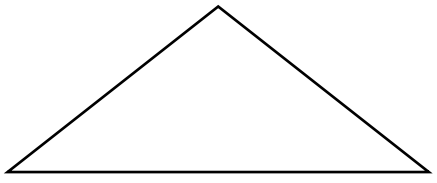


(تظهر القيمة العلاماتية في الربط بينهما)

وفي السياق ذاته لم يستخدم فرديناند دي سوسير كلمة رمز، وإنما استخدم بدلًا منها كلمة علامة؛ لأن الرموز في تقديره لا يمكن استبدالها؛ لذا استعار الدال Signifiant للتعبير عن الصورة الذهنية، وربط ما بينهما عن طريق العلاقة السببية أي أن أحدهما يسبب الآخر؛ وبذا هو ينفي اعتباطية العلامة ويؤكد سببيتها؛ يقول: "إن للرمز صفة ليست هي بشكل عام اعتباطية أبدًا، وهذا الرمز ليس بفارغ أيضًا؛ إذ إن هناك بعضًا من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول، ولا يمكن تبديل الميزان وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلًا"[٢]؛ ولذا اعتمد دي سوسير مصطلحَ العلامة بدلًا من مصطلح الرمز، ومن ثم فإن النظرة السوسيرية أقصت الجانبَ الأيقونيَّ المرئيَّ، وحصرت معادلتها الثنائية في الجانب اللغوي اللساني، وهو ما يشي بعدم إدراكها للنشاط الأيقوني، ونجاعته.

وعلى الجانب الآخر، وخلال الفترة الزمنية التي صاغ فيها دي سوسير تصوره اللساني الجديد (السيمولوجيا Semiology) كان على المفكر والفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس CH.S.Peirce (١٨٣٩-١٩١٤م) مع بداية القرن العشرين الانطلاق لريادة أساس ابستيمولوجي مغاير لهذا العلم عُرف بثلاثية بيرس التي عرض فيها أنواع العلامة، ومقوماتها، وأساليب اشتغالها، وهي "العلامة أو المصوّرة Representamen، وهي شيءٌ ما ينوب لشخص ما عن شيء ما ذلك من وجهة ما، وبصفة ما؛ فهي لا توجه لشخص ما بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورًا، وهذه العلامة التي تخلقها أُسميها مفسِّرة Interpretant للعلامة الأولى.

إن العلامة تنوب عن شيء ما هو موضوعتهاObgect، وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات؛ بل تنوب عنها بالرجوع إلى الفكرة المسماة ركيزةGround المصورة"[٣]، وهذا ما دعا بيرس إلى تأسيس مفهومه للعلامة، وبنائها وفق طبيعة ثلاثية تقوم على فكرة التوسط التي جعلت من ثلاثيته ترسيمة مثلثية مقابلة لثنائية دي سوسير؛ حيث اقترح ش. س. بيرس مثلثا سيميائيًا كما بالشكل التقريبي التالي:



إن ثلاثية بيرس السابقة، التي تنبني وفق ثلاث مقولات فلسفية (الأولانية، والثانيانية، والثالثانية) تُعدُّ ضروريةً، وكافيةً في الآن معًا لكل ما يهم التجربة ما دامت للأولانية صلة بالجانب الذاتي والوجداني للأديب، وللثانيانية صلة بالحياة الواقعية في حركتها، وللثالثانية صلة بالأبعاد المعرفية، والسيسيو – ثقافية.

ولعل أكثر تصنيفات بيرس وتقسيماته شيوعًا تقسيمه القائم على علاقة العلامة بموضوعها، وقد ميَّز بناءً على هذا المعيار بين ثلاثة أنواع هي:

- الأيقونة Icon: العلامة التي تُشبه ما ترمز إليه، أو تُمثله، أو تُحاكيه في وجه ما، وتشاركه بعض الخصائص المتشابهة بينهما (العلاقة التمثيلية).
- المؤشر Index: العلامة التي ترتبط فعليًا بما ترمز إليه سببيًا (علاقة التجاور الوجودي).
- الرمز Symbol: العلامة التي جرى العرفُ على ربطها بما ترمز له اعتباطيًا أو تعسُّفيًا (العلاقة العُرفية).

وبعـــدُ، فقد تميز التفكيرُ العلاماتي البيرسي بالانفتاح على اللا تناهي، واللاتأويل في إنتاج العلامات من حيث إن العلامة تعين أخرى للموضوع نفسه حين تأويلها، ومن هنا تتلاشى الحدودُ حولَ المؤولات العلاماتية وتغيب؛ إذ إن تصنيفه يقوم على طبيعة العلامة وأنواعها؛ ولذا فإن أمر التداخل بين هذه المحاور، والأنواع يظل أمرًا ممكنًا؛ حيث لا توجد حدودٌ فاصلة بينها وبين مرجعياتها، وهو ما يُحدث الجدل والتفاعل فيما بينها عن طريق السيرورة السيميوطيقية (السيميوزيس)، التي هي "عملية انصهار الأبعاد الثلاثة للعلامة واشتغالها على أنها وحدةٌ كاملة"[٤]، وهكذا يكون النصُ في حركة تحول، وتغيِّر دائمين؛ إذ لا تعمل العلامة من تلقاء نفسها، وهو ما وسَّع مجال العلامة ليشمل ما هو لغوي، وغير لغوي في إنتاج الدلالة.

تأسيسًا على ما سبق فإن مساهمة بيرس قد فتحت المجالَ للكثيرين من بعده، الذين حاولوا وضع العلامةَ والتشكيل بها في مسارب جديدة، ومنهم إميل بنسفيت Emile Benveniste (1902:1976) "الذي حاول أن ينحو بالعلامة باتجاه استعمالاتها المنهجية، والجدلية؛ حيث وصفها بالقدرة على الدلالة حين حصر وظيفتها في استدعائها الشيء لتحل محله باعتبار أن دور العلامة حسب رأيه هو التمثيل"(٥) بمعنى أن العلامة قد تحل محل شيء آخر، أو تتبادل الدور الوظيفي معه من حيث إن العلامة لا تأتي بمفردها، وإنما تكتسب قيمتُها من تعارفها مع العلامات الأخرى، وتشابكها معها داخل المنظومة السيميائية.

وأخيرًا فإنه مما لا شك فيه أن اختلاف وجهات النظر حول التفكير العلاماتي، والتشكيل بالعلامة له أثرُه الملحوظ على بنية النظام النصي المحتكم إلى منظومة العلامات، والقائم عليها لما تطرحه هذه الاختلافاتُ من إشكاليات متعددة حول تعدد الأنظمة العلاماتية، وتفرعاتها التي تندرج وفق نظامين لساني، وغير لساني، وطرح تساؤلات متعددة عن الحدود الفاصلة ما بين هذه الأنظمة بفروعها، ومدى إمكانية التواصل، أو الجدل فيما بينها، ومدى نجاعتها في تأدية مهامها داخل النص؟؟

وقمينٌ بالإشارة إلى أن السيميائية تنطلق من مرتكز رئيس ينهض على اعتبار النص يشتمل على بنيتين سطحية، وعميقة وبتحليل هاتين البنيتين يتكشف لنا ما بينهما من علاقات داخلية دالة اعتمادًا على مبدأ المحايثة immanence السوسيرية.

إن متابعة دقيقة للتحولات المنهجية للنظرية السيميائية ليكشف لنا عن تفرعها إلى عدة اتجاهات مختلفة، ومباحث متعددة ومنها اتجاه سيميائية الأهواء وبشكل أكثر تحديدا العامل من هذا الاتجاه داخل المجال أو التوجه السردي.

سيميائية السرد:

يُعنى هذا التوجه بالسرد الحكائي أو القصصي عبر التركيز على الدلالة أو المضمون؛ لتحديد التمفصلات المضمونية أو الدلالية التي تتحكم في البنية السردية، وعلى النقيض من سرديات الخطاب، التي تُعنى بالفعل التلفظي تحاول سيميائية السرد نقل مجال الاهتمام من الفعل أو الحدث Action إلى الملفوظ من خلال تبئير المكونات السردية والتحليل السردي للقصة بوصفها برامج وخطاطات سردية ترهنها فواعلٌ تشترك فيما بينها من خلال علاقات متبادلة ترتبط بروابط متفاعلة.

وعلى الرغم من الاختلاف السابق، الذي يكمن ما بين سيميائية السرد، وسرديات الخطاب إلا أنهما يكونان مستوى واحدا في كل سرد محكي؛ إذ يلتقيان في المقاربة البنيوية للخطاب السردي، ويتقيدان بمستويات البنية، ويتفقان على استبعاد السياقات والمرجعيات الخارجية وعلى رأسها القارئ، أما التعارضُ فيما بينهما فيتمثل في المقاربة التطبيقية، والإجراء التحليلي؛ إذ يحتفظ كلٌ منهما بما يلائم موضوعَه، ويستبعد ما هو خارج هذا الموضوع؛ حيث "ينطلق الخطابُ السرديُّ من مفهوم تحليل الحكاية بوصفها نصًا سرديًا، أو منطوقًا سرديًا، أي الخطابُ الشفويُّ أو المكتوبُ الذي يطلع برواية حدثٍ أو سلسلةٍ من الأحداث فالحكايةُ دالةٌ على سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية"(٦)

ومن نافلة القول إن السرد يحتل مكانةً مهمةً، وحيوية داخل النظرية السيميائية بصفة عامة، وسيميائية الأهواء بشكل خاص من حيث إن النماذج والمدونات السردية تمثل البنية الثابتة للخطاب، التي تتمحور حول الشكل النظامي الموجود ما بين الذات والموضوع، الذي يتولد عن طريق مسار المُرسِل، والذات المُرسِلة.

وفي هذا الصدد قدمت السيميائيات السردية خطابات ونصوصا جادة في كافة مجالات التجربة الإنسانية بوصفها محضنًا لإنتاج العلامات، وتبوأت مكانة بارزة في

الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة لقدرتها بمجالاتها المتعددة على فتح آفاق جديدة نظرا لمرونتها، وتعدد زوايا ومجالات دراستها التي امتدت لدراسة كل ما يحيط بالإنسان من علامات لغوية، وغير لغوية.

وعلى نحو خاص اهتمت مدرسة باريس بالسيميائيات السردية، وسيميائية الأهواء؛ إذ "شكلت السيميائيتان معا –كما يقول فونتيني– موضوعين جوهريين، وقد كان الهدف من التوسع فيهما هو أخذ فكرة عن منطلقاتهما النظرية والمنهجية، وتمييز جهازيهما المفاهيميين من أجل استثمار تلك المعطيات في النصوص قيد التحليل، إلا أن الحديث عنهما لا يقتضي الفصل التام، بل إنهما تتشابكان في تشغيل البرامج الحكائية لإدراك الموضوع المبحوث عنه، فالهوى مثل الفعل، لكن العقلية التي توجهه هي عقلية التحولات الانفعالية، فهو يستند في ذلك على خطاطة الخطاب، فالهوى يخضع للخطاطة الانفعالية في حين يخضع العقل للخطاطة السردية القانونية"(٧)

ومع كثرة الدراسات والبحوث التي قامت حول السيميائية إلا أن هناك عددًا من مجالات البحث السيميائي واتجاهاته لم تلق عناية كافية في ميدان البحث والدرس السيميائي، ومنها سيميائية الأهواء .semiotics of passions

من سيميائية العمل والفعل إلى سيميائية العواطف والأهواء

سيميائية الأهواء (مقاربة مفاهيمية واصطلاحية) :

كلُ دراسةٍ في ميدان الدرس النقدي أصبحت تتغيًا أول ما تتغيًا ضبط مجالها المعرفي الذي تعمل فيه، وتدور في فلكه، ومصطلحاتها العاملة التي تعتمد عليها بغية تعيين سبيلها المعرفية، وموقعيتها العلمية في ظل تنوع الاختصاصات العلمية والفنية وتداخلها، وكذا لتمكين المتلقي من التحكم في مفاتيح وُلُوجه المرتكزة على تلك المصطلحات، والقائمة عليها.

انطلاقًا مما سبق نحاول ضبط ماهية "سيميائية الأهواء" التي شهدت بداية تعددًا في التسمية تبعًا لترجمة المصطلح الفرنسي passions des sémiotique ما بين سيميائية التوتر، وسيميائية الاتصال، وسيميائية المحسوس، وسيميائية العواطف، وسيميائية الانفعالات، وسيميائية المشاعر ... وغيرها[٨] إلا أن سيميائية الأهواء يُعَدُّ المصطلح الأكثر استخدامًا، ورواجًا من بين جملة المصطلحات السابقة.

الهوى لغة :

ورد لفظ الهوى في القرآن الكريم في مواضع كثيرة وبصيغ متعددة، وكلها تُحذر من اتباع الهوى[٩]

وإذا كان الهوى من المنظورين الفكري والمعرفي – بوجه عام – ، والديني والعقائدي – بشكل خاص– مذموما دائما، فقد حذرتْ الأديانُ جميعها وعلى رأسها الدين الإسلامي من الهوى واتباعه؛ إذ ورد في النص القرآني في قوله تعالى: "فَلَا يَصُدَّنَّكَ عَنهَا مَن لَّا يُؤمِنُ بِهَا وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُ فَتَردَىٰ"[١٠]

وعن تعريف الهوى فقد ورد في بعض المصادر العربية ككتاب التعريفات للجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف (٧٤٠ : ٨١٦ هـ) أن الهوى هو "ميلان النفس إلى ما تستلذه من الشهوات من غير داعية الشرع"[١١]

وقد عرَّف أحد علماء النفس الهوى بأنه "هو عاطفة نمت على حساب غيرها من العواطف، الهوى يجعلنا نرى كلَ شيءٍ من خلاله، وقديمًا قالتْ العربُ: "حبك الشيء يُعمي ويصم"، والمقصود بذلك الحب الذي تحول إلى هوى وهو دافع باعتباره محركا لصاحبه، وهو عاطفة لأنه انفعال طويل الأمد بل هو هيجان لتأثيره العنيف والشديد بل أكثر من ذلك فهو ظاهرة نفسية كلية تبدل من عالم الشخصية بأكملها"(١٢)

أما عن مصطلح الأهواء من المنظور السيميائي فقد عرَّف ألخريداس جوليان غريماس (A. G. Greimas (1917: 1992 الاستهواء بأنه "هو المادةُ الخام التي تتشكل منها الأهواء، فبدون هذا الاستهواء لا يمكن الحديث عن الأهواء، كما أن الأهواء هي وحدها ما يُشير إلى وجود مادة سابقة على تحققها الفعلي"(١٣)، فالاستهواء هو المرتكز الانفعالي السابق لوجود الأهواء، وهو القوةُ التي يستند إليها خطابُ الأهواء لرسم عوالمه الذاتية الداخلية التي تتمثل في مجموعة العواطف، والانفعالات، والأحاسيس المتنوعة بما يعني أن الاستهواء يأتي أولًا، والهوى ثانيًا.

لقد عُني غريماس في بداية مشروعه السيميائي بالحدث أو الفعل، وربما يُعَدُّ هذا الأمر وفاءً منه للإرث البروبي –نسبةً إلى فلاديمير بروب : V.Probe (1895 1970)–، الذي اعتمده غريماس لوضع ترسيمته العاملية، التي لا يخلو نصٌ منها؛ حيث شكلت القواعد الأساسية للفعل أو الحدث إلا أنها اتهمت مؤخرا بأنها تُقلص دلالة النص إلى أنماط فارغة باستبعادها للأهواء، والعواطف المنتجة في صناعة الحدث، ومن ثمَّ جاءتْ سيميائية الأهواء لسد هذا الفراغ.

وعن الهوى فإنه يكون في الخير والشر وهو أن تميل النفس إلى أمر ما أو شيءٍ ما، ويكون هذا الميلُ مصحوبًا بحالة انفعالية أو عاطفية أو وجدانية.

بدأ اتجاه سيميائية الأهواء يتبلور كاتجاه من اتجاهات البحث السيميائي مع المقال الذي نشره غريماس تحت عنوان "جهات الذات ١٩٨٣م"، وهو المقالُ الذي صدر ضمن معجمه "في المعنى ٢"؛ حيث حاول غريماس في هذا المقال أن يدرسَ

آثار المعنى داخل المقاطع النصية التي تتمظهر فيها صورةُ الهوى الذاتي، وحاول تطبيق هذا الأمر على عاطفة الغضب، وقد عُني هذا المقال كذلك "بدراسة تكييفات الذات الاستهوائية من خلال استحضار منطق الجهات: القدرة، والإرادة، والرغبة، والواجب"[١٤] إلا أن هذا التبلور تجلى بشكل أكثر وضوحًا، واستقرارًا بظهور كتابه المشترك مع تلميذه جاك فونتنيي والموسوم بـ"سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس"، وهو الكتابُ الذي صدر في تسعينيات القرن الماضي، وكان الانطلاقة الجدية، والبداية الحقيقية، والتقعيد الأساسي لهذا الاتجاه، الذي أعاد الاعتبار للحياة الداخلية للذات، التي تمَّ إقصائها، واستبعادها بفعل المد البنيوي، وإكراهات النظرية البنيوية.

ومن بعد كتاب غريماس وفونتنيي جاء كتاب هرمان باريت H.pooret" الأهواء محاولة في تخطيب الذاتية"، وهو الكتابُ الذي سعى من خلاله المؤلفُ إلى "تحديد العلاقة بين الذات المستهوية والموضوع المنشود، وبيان خصوصيتها وقيامها على المقصدية وتميزها بالاتجاهية وبزمنية تكون معقدة"[١٥]، ثم أدلت الباحثة آن إينو Anne Henault بدلوها في هذا الاتجاه من خلال كتابها "السلطة بوصفها هوى بالفرنسية Le Pouvoir comme passion".

وعلى الصعيد العربي تُعَدُّ جهودُ الأكاديمي المغربي محمد الداهي من أوائل الجهود التي عرَّفت بسيميائية الأهواء عبر عدد من الكتب، والأبحاث[*]، ومن بعده توالتْ جهودُ الباحثين والدارسين –تنظيرًا وتطبيقًا– للتعريف بهذا الاتجاه، ومحاولة تطبيقه على عدد من النصوص الأدبية، ومن أهم الباحثين، والدارسين الذين تناولوا هذا الاتجاه سعيد بنكراد، الذي نهض بترجمة كتاب سيميائية الأهواء لغريماس وفونتنيي، وعبدالمجيد العابد، ومحمد بادي، وجميل حمداوي ... وغيرهم.

أما من الناحية الإجرائية فقد شكَّل اتجاهُ سيميائيةُ الأهواء منعطفًا جديدًا في صرح النظرية السيميائية وحلقة من حلقاتها الطويلة والممتدة، التي جاءت لسد ثغرة

مهمة في الصرح السيميائي والمشاريع السيميائية، وهي تُعد امتدادا لسيميائية العمل أو الفعل أو الحدث وتمهيدا لها لا قطيعة معها؛ إذ من غير الممكن أن يصنع الفردُ حدثًا، أو يقوم بعمل ما دون وجود عاطفة أو هوى يُعبر عن رغباته، ونوازعه تجاه هذا العمل أو أنه وبتعبير أكثر إضاءةً يحاول الكشف عن الدافع أو الهوى أو الرغبة من وراء هذا الفعل أو ذلك العمل من حيث إن لكل فعل أو حدث هوى أو عاطفة هي أصلٌ له بل إنني لا أبالغ في القول بأن الهوى يتدخل تدخلا واضحا حتى في تحديد الحدث أو الفعل.

تختلف سيميائيةُ الأهواءِ عن سيميائية العمل من خلال تركيزها على الأبعاد الانفعالية والعاطفية (الذات متصلة بالموضوع)، التي تمَّ التغاضي عنها كليا في سيميائية العمل حيث تمَّ التركيز على الأبعاد المعرفية والتداولية (الذات منفصلة عن الموضوع).

وعلى صعيد متصل لم يأت إدخال الأهواء والعواطف إلى البحث السيميائي دفعة واحدة، وإنما جاء بشكل تدريجي؛ حيث هدف الباحثون من وراء هذا الأمر إلى "بناء دلالة للبعد العاطفي في الخطاب باعتبار العاطفة أثر لمعنى مُسجل ومُشفر في الخطاب، فالمكانة التي تشغلها العاطفة في التمثيلات الثقافية في الخطابات ستُسهم بلا شك في إثراء الخيال العاطفي وتثمين عاطفة دون أخرى"(١٦)

ظهرتْ سيميائيةُ الأهواء بوصفها اتجاهًا ينهضُ على دراسة الحالات النفسية، والانفعالات الجسدية التي اهتم بها علماءُ النفس والتحليل النفسي وحاولوا إبراز دورها الجوهري في العملية الإبداعية، وهو الجانبُ الذي يتماس فيه هذا الاتجاهُ من اتجاهات السيميائية مع حقلي علم النفس، والفلسفة على أن ما يفصل بينهما هو أن الأساس أو المرتكز البحثي في دراسة الأهواء عند غريماس لا يمكن التعرف على العلاقات الدالة فيه إلا عبر العناية بالآثار المعنوية المتحققة في الخطاب من حيث "إن ما هو أساسي في دراسة الهوى ليس التعرف على العلامات الدالة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها

المعنوية كما تتحقق في الخطاب، فليس الهدف من دراسة الأهواء عند غريماس –كما يقول سعيد بنكراد– تقديم صنافة شاملة وممتدة لسلسلة من الأهواء كما يفعل ذلك علماءُ النفس والفلاسفة وغيرهم، ولا يتعلق الأمر بإصدار جملة من الأحكام الاجتماعية/ الأخلاقية التي تدين هذا الهوى وتُثمّن ذاك ضمن استقطابات من طبائع مختلفة؛ فهذه أمور لا طائلَ من ورائها ولا يمكن أن تُقدم إضافة نوعية قد تقودنا إلى فهم أفضل لهذا السلوك الهووي أو ذاك"(١٧)

ترتبط سيميائيةُ الأهواءِ إذن ارتباطًا جوهريا بالحالة النفسية للذات (موضوع سيميائية الأهواء)، فالاهتمام بالجانب الشعوري النفسي يُعَدُّ من أهم الأشياء التي تُعنى بها سيميائية الأهواء، حيث إنها تولي عناية لما ينتاب هذه الذات من عواطف، ومشاعر متآلفة إيجابية، أو متنافرة سلبية.

على أن ما سبق لا يمنع من حرص غريماس وفونتنيي على وجود سيميائي متجانس كي يندمج اتجاه سيميائية الأهواء داخل المنظومة السيميائية العامة، ويندغم بها بما يساعد على حدوث التفاعلية والتكاملية فيما بينهما.

وعلى صعيدٍ آخر يرى أحدُ الدارسين أن اتجاه سيميائية الأهواء قد جاء لتكملة النقص في منظومة البحث السيميائي في سبيل تكملة المنحى العلمي لمنظومة البحث السيميائي كما يقول غريماس: "ففي النصوص التي حللناها كنا نلغي كل ما له علاقة بالنسق العاطفي كتأثير الشعوري، وهنا يكمن النقص؛ لهذا أحدثنا نوعًا من العودة إلى الوراء. لماذا هذا الرجوع كان ممكنًا؟ لأنه كانت هناك أداة هي آلية النحو الصيغي، فلاحظنا أنه لو أردنا وصف عاطفة ما كعاطفة البخل والغضب مثلاً فإنه بإمكاننا وصفها بمصطلحات البنية الصيغية"(١٨)

تأسيسًا على ما سبق يُعَدُّ اتجاه سيميائية الأهواء امتدادًا لمنظومة السيميائيات، ونتيجة لتوسعة الأخيرة لاتجاهاتها تبعا للإطار العام لنظرية الخطاب التي تعتمد على مجموعة الأبعاد المعرفية والتداولية في تحليل الخطابات والنصوص والتي أهملت في

اتجاهاتها السابقة الاهتمام بالجانب الشعوري، والعاطفي للذات، ولكن لا يمكن التعبير عن هذه العواطف إلا في شكل لغوي، و"يُشترط فيه –على حد قول فونتنيي في كتابه السيميائية والأدب– أن يكون متعلقا بالنص، وليس بعواطف الشخصيات التي يُفترض واقعيتها ...؛ لأن اعتبار العاطفة لغة يُخضع العالم لنوع من العقلانية التي تُبعدها عن المقابلة التقليدية بينها وبين العقل، وإذا كان لا بد للعاطفة أن تُقابل بشيءٍ ما في تحليل النصوص فالأجدر أن تُقابل بالفعل لا بالعقل"(١٩)، وهو بهذا يخرج من مغبة النقد الذي وجه لسيميائية الأهواء باعتبار أنها قد تُعيدنا للإطار الفلسفي المعياري، الذي ينهض على التمييز بين العقل والعاطفة، والارتكاز على الانطباعية الذاتية من جهة، ويحاول عقد حلقة وصل للربط ما بين سيميائية الحدث والفعل، وسيميائية العواطف والأهواء من جهة ثانية.

في قلب اللغة إذن تشتغل الوظائفُ وتكشف عن أبعادها من خلال اللغة وتراكيبها التي تُنتج الأبعاد أو الآثار العاطفية؛ من حيث إن الخطاب اللغوي هو الحامل الرئيس للأبعاد العاطفية والهووية.

بِناءً على ما سبق يتم تحليل العواطف في النصوص بوصفها لغة داخل اللغة لا بوصفها عواطفا ذاتية أو سمات شخصية واقعية، ومدخل هذا التحليل يتمثل في البعد الدلالي، الذي يجعل من العاطفة أو الهوى أداةً إجرائية، وموضوعًا تتشكل من خلاله الدلالة، وتتحلق في النص عبر بحث آليات اشتغال المعنى داخل النصوص التي تتضمن ملامح هووية، وأبعاد عاطفية من خلال التركيز على مكونين أساسيين: "المكون التوتري (انعكاس العالم الطبيعي على الذات)، والمكون العاطفي أو الانفعالي (منبع الأحاسيس والعواطف)، ويتولد عبرهما ما يسمى بكينونة المعنى، وخلق ما يسمى كذلك بذات الإدراك والعاطفة، ومن ثم فالخطاب السيميائي يدرس مجمل الانزياحات الموجودة بين العاطفي والتوتري؛ وذلك من خلال رصد علاقة الذات الاستهوائية بالعامل الموضوع انجذابا واتصالا ومقصدية، ويتم هذا التفاعل الاستهوائي الإدراكي عن طريق فضاء الحس، والجسد"(٢٠)

وفي السياق ذاته علينا أن نفرّق بين مقاربتين رؤيويتين من مقاربات التحليل السيميائي للأهواء :

الأولى، وهي التي ترى بأن سيميائية الأهواء تنبثق من سيمياء الحدث، وهي الرؤية التي رصدها غريماس وفونتنيي في كتابهما الشهير سيميائية الأهواء، وهو الكتاب الذي يعد مصدرًا رئيسًا في هذا الاتجاه.

الثانية، وهي التي ترى بأن سيميائية الأهواء تنبثق من الذات في مقابل الحكم، وتعتمد على ثنائية (عاطفة – عقل)، وهي الرؤية التي رصدها جان كلود كوكي J. C. Coquet في كتابه الشهير "السعي وراء المعنى"، وهو الكتابُ الذي يُعَدُّ مصدرًا رئيسًا في اتجاه "سيميائية الذات"(•)

ورغم ما بين الرؤيتين السابقتين من اختلافات منهجية إلا أننا لا نستطيع أن نفصل فصلًا تامًا ما بين العواطف والأهواء من جهة وارتباطها بالذات من جهة أخرى بوصف الأهواء جزءًا جوهريًا من الكينونة الإنسانية والذاتية، وجانبًا رئيسًا من جوانب المعيشي واليومي، التي تتمثل في عددٍ من الصفات، والسمات التي نعيش بها كالحب، والغيرة، والحسد، والطموح، والحقد، والكراهية ... وغيرها من الصفات التي لا يمكن الاستغناء عنها أو تجاوزها بأية حال من الأحوال "فخطاب الأهواء هو الخطابُ الذي تهيمن فيه الذاتُ وتنظر إلى العالم والمواضيع من خلال أهوائها وانفعالاتها وأحاسيسها"(٢١)

يتمثل الهدف الأساسي الذي يسعى إليه الدارسون، والباحثون في مجال سيميائية الأهواء في محاولة "بناء دلالة للبعد العاطفي في الخطاب باعتبار العاطفة أثرًا لمعنى مسجل ومشفر في الخطاب، فالمكانة التي تشغلها العاطفةُ في التمثيلات الثقافية في الخطابات والنصوص ستسهم في إثراء الخيال العاطفي وتثمين عاطفة دون أخرى"(٢٢)؛ وذلك عبر تناولها كملفوظات مضمرة، ومشفرة داخل النص، ودراستها في ضوء اشتغال هذه العواطف، وإثرائها الدلالي داخل الخطاب.

وأخيرًا وعلى صعيد الثقافة والفكر العربي تحدث عددٌ من المفكرين العرب قديمًا عن سمات العواطف والأهواء، وأثرها في النفوس البشرية كابن القيم الجوزية (١٢٩٢ : ١٣٤٩م) في كتابه "روضة المحبين ونزهة المشتاقين"، وابن حزم الأندلسي (٩٩٤ : ١٠٦٤م) في كتابه "طَوق الحمامة في الأُلفة والأُلَّاف"، بالإضافة إلى كتاب ذم الهوى لابن الجوزي (أبوالفرج عبدالرحمن بن أبي الحسن علي ١١١٦: ١٢٠٣م)، والملاحظة المهمة على محتوى هذا الكتاب بعد الاطلاع عليه أنه يتعارض مع عنوانه، فابن الجوزي في هذا الكتاب لا يذم الهوى، وإنما يذم الإفراط والمبالغة فيه، ومن ثمَّ فهو يفرق بين المعتدلين في الهوى، والمفرطين فيه.

سيميائية الأهواء وآليات التحليل السردي :

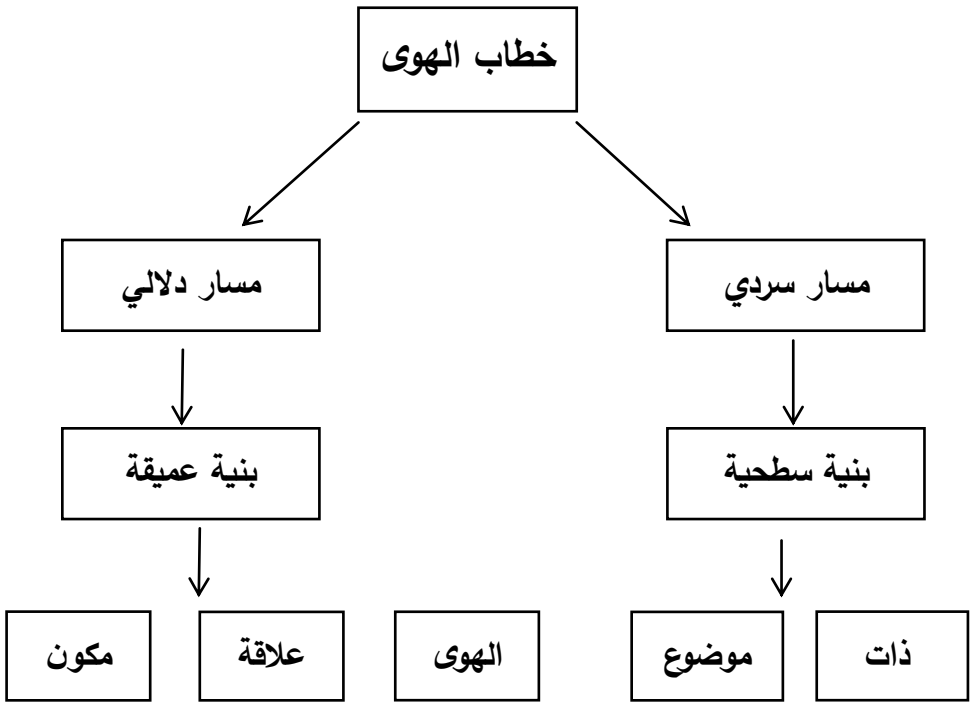
عرَّف غريماس الهوى بأنه "مجموعة من الآثار المعنوية، التي تظهر في الغالب الأعم في الحقل السردي ...؛ لذلك يعبر الهوى عن نفسه من خلال حالات مشخصة متضمنة في السردية ذاتها ولكنه مرتبط بذات محددة من خلال فعلها"[٢٣] بما يعني أن الهوى موجودٌ ومُتضمن في النص السردي، ولا يُجلي هذا الوجود إلا الذات التي تقوم بإظهاره إلى العالم.

يسعى اتجاهُ سيميائية الأهواء إلى دراسة الأهواء من منظور سردي تركيبي ودلالي بعيدا عن الجانب اللغوي السطحي أو الظاهري وكذلك بعيدا عن تتبع العلامات اللغوية الدالة على الهوى عبر محاولة البحث عن الآثار العميقة الدالة على هذه الأهواء بداية من رصد العلاقة الكفائية التي تربط الذات بالموضوع؛ إذ تشي الرغبة بالعاطفة وتُنبئ عنها مرورا بالمرجعية الفكرية والإيديولوجية والثقافية التي تتحكم بالهوى.

يُعنى هذا الاتجاه أيضًا بمحاولة رصد التشكلات الهووية، وامتداداتها في النص بوصفها بنى حركية متضمنة في المقاطع النصية في قصة الأجنحة المتكسرة؛

حيث تتشكل البنية الدلالية للأهواء عبر إسقاط حالات الحدث المشخص ضمن مسار توليدي(*) يتمحور حول ركيزتين رئيستين هما التوتر، والعاطفة، وعن طريقهما يتولد المعنى من خلال جملة الاختلافات والتقابلات التي تتحدد عبر آلية التناقض للوصول إلى البنى الهووية المتمثلة في التعبيرات التركيبية والدلالية التي تُشكل نواة المعنى العاطفي، الذي يتم الكشف عنه عن طريق ما يُعرف بالمآل أو المسار التوتري.

ويمكن توضيح الإطار النظري السابق لمسار الهوى داخل الخطاب عبر الخطاطة التالية(٢٤):



حالة (كمون وظهور) فعل الهوى لذة – انكسار / إنتاج معنى / صعود– توتر–هبوط

(الممارسة التطبيقية والإجراء التحليلي)

تجليات الأهواء في قصة الأجنحة المتكسرة (مقاربة إجرائية) :

ملخص القصة :

تسرد الأجنحةُ المتكسرة قصةَ عشقٍ لم يُكتب لها النجاح بين بطلين (الراوي للأحداث، وفتاة بعمر العشرين)؛ حيث تبدأ الأحداث بزيارة الراوي لأحد أصدقائه الذي يُخبره عن فارس كرامة والد سلمى، وهو رجلٌ مسن وغني يلتقي به الراوي ليكتشف أنه كان صديقا لوالده كما يلتقي بابنته سلمى الفتاة الجميلة، ومنذ لقائهما الأول يقع الراوي في حُبها إلا أن سلمى يتم إجبارها على الزواج من ابن أخ لمطران المدينة لتتحول حياتها بعد الزواج إلى بؤس وشقاء، ويفقد الراوي كذلك حبيبته الشابة ورغم ذلك تتواصل لقاءاتهما في معبد مهجور وما إن يكتشف المطران أمرهما ينقطع التواصل، ثم تفقد سلمى والدها وسندها في الحياة ومن بعده تفقد طفلها الوحيد، الذي رُزقت به بعد خمس سنوات من الزواج، ثم تموت سلمى بعد فقد طفلها الوحيد لتحصل على الخلاص الذي كانت تحلم به دومًا.

أما عن كاتب القصة فيُعَدُّ من الأدباء الذين يكتبون بعواطفهم، وأحاسيسهم، وانفعالاتهم كما يُعَدُّ أدبه صورة صادقة لحياته، ومرآة عاكسة لعواطفه، وميولاته مثلما تُعبّر كتاباته الأدبية عن مزواجة جلية بين المضمون النفسي الذي يحوي بداخله جملةً من العواطف الإنسانية المختلفة، والشكل الأدبي الذي هو تحقق جلي لماهية التعبير والدلالة الأدبية، فقد لفتت الكتابة الأدبية عند جبران الانتباه لما بها من مقومات هووية وعاطفية استطاعت من خلالها أن تثبت حضورا ذاتيا قويا في المشهد الأدبي الحديث.

ومن الجدير بالذكر أن الكتابة عنده لم تضع لنفسها قدما في إطار الوصف الخارجي وحسب، وإنما – وهذا هو الجانب المهم – أعلنت حضورها المتماهي بالحالة النفسية الذاتية فمن بين ما يلفت الانتباه في هذه القصة محاولة الكاتب استجلاء ذوات الشخصيات، ومعالجة الشخصية من منظور نفسي عبر ما تُضمره من حركات نفسية، وأبعاد انفعالية، واضطرابات داخلية.

وقمينٌ بالإشارة هنا إلى أن هذه القصة تحكي الحب في جميع تجلياته، وهي تنظير للحب بالموازة مع كونها سردا لقصة حب بين شخصين؛ حيث يتمظهر الحبُّ بوصفه علامة فارقة في الحياة.

وعلى صعيد آخر فقد شكلت القصة نافذة بثَّ من خلالها المؤلفُ عددًا من الأفكار التي كانت تعتمل بداخله، والتي حاول من خلالها رفض التقاليد المجتمعية التي تقيد المرأة وحريتها، وانتقد من خلالها النهج الإقطاعي والرأسمالي وبخاصة الذي يتصل بالدين والسلطة الدينية كما تعرض المؤلفُ أيضًا إلى عددٍ من الأمور والموضوعات كالحب، والموت، والجمال ... وعالج هذه الأفكار، والمضامين من خلال عواطفه، وأهوائه؛ ولذا فإن هذه القصةُ تُعَدُّ لونًا من ألوان البوح الشخصي والتخييلي المليء بالانفعالات والتعابير والصور التي جعلتها تبدو وكأنها سلسلةٌ من الاعترافات التي غلب عليها الطابعُ الوجداني والذاتي؛ حيث شهدت القصة تدخلا واضحا ومباشرا من الكاتب، وهذه الاعترافات صدرت عن ذات رومانسية، ومثالية إلى حد ملحوظ.

أما عن سبب اختيار الباحث لهذه القصة كنموذج للتطبيق، ومحضن للممارسة الإجرائية فلدلالتها على الأهواء والعواطف فالقصة وافية وغنية بمعجم لغوي يحوي معان روحانية وفكرية سامية تخاطب العقل والوجدان معًا، ومن ثم فإنها تعد موافقة للاتجاه التنظيري ورؤية البحث بما تكشف عنه من شبكة علاقات دلائلية، ومسارات توترية قائمة في صلب النص وفيزيقيته مما يمهد للوصول إلى سيرورة المعنى، وتأشيراته الدالة عليه، فاختيار النص وتحليله وبحثه لا يكون اعتباطيا وإنما يأتي استجابة للمنطلق النظري والمنهجي المعتمد؛ لذا ربما يكون في التطبيق استدراك ما فاته التنظير.

ومن الجدير بالإشارة إلى أن مراحل الخطاطة الاستهوائية(•) تتشكل في القصة عبرَ عددٍ من الخطوات والمراحل، هي(٢٥):

- التكوين الشعوري

- الاستعداد الشعوري
- المحور أو الصوغ الاستهوائي
- العاطفة
- التقويم الأخلاقي

وسيحاول البحث في الصفحات القادمة دراسة الخطاطة السردية الاستهوائية في القصة عبر تتبع مسار السرد للوقوف على فاعلية البعد الهووي ونجاعته في حركية عامل الذات والفعل من حيث إن الهوى شعورٌ يدفع إلى الفعل ويؤدي إليه –كما أسلفنا القول–.

مبادئ سيميائية الأهواء في القصة :

حتى تتحقق الكفاية الاستهوائية لعاطفة الحب كدال سيميائي مؤهل لأداء البرنامج السردي أو الحكائي، وتشغيل هذا البرنامج إجرائيًا في القصة التي بين أيدينا لابد من وجود عددٍ من الخطاطات الاستهوائية وتوافرها، ومن أهم هذه المبادئ، والخطاطات في القصة.

١ – التكوين:

أول مبادئ سيميائية الأهواء مبدأ التكوين، ويعني هذا المبدأ المرتكز الأوليّ الذي تبرز فيه الذاتُ(•) الاستهوائية؛ إذ "يتشكل هذا العامل بوصفه ذاتا استهوائية عندما يُدرج داخل حالة لمعرفة هوى معين"(٢٦)

وقد تكونت الذات الاستهوائية في القصة ممثلة في ذات الراوي منذ لقائه الأول بسلمى؛ ليعبر عما ينتابه داخليًا من أهواء، ومن ثم برزت ذاته الاستهوائية في القصة حينما بدأ يشعر بهوى معين تجاه سلمى من هنا تشكلت الذات الاستهوائية للراوي، فراح يعبِّر عما ينتابه من عواطف وأهواء اعتملت بداخله "**فتقدمت الصبية إليَّ وحدقت إلى عيني كأنها تريد أن تستنطقهما عن حقيقة أمري وتعلم منهما أسباب مجيئي إلى**

ذلك المكان، ثم أخذت يدي بيد تضارع زنبقة الحقل بياضا ونعومة، فأحسست عند ملامسة الأكف بعاطفة غريبة جديدة أشبه شيء بالفكر الشعري عند ابتداء تكوينه في مخيلة الكاتب"(٢٧)

٢- التأهب والاستعداد والتطويع :

ويعني هذا المبدأ "أن الذاتَ الاستهوائية متأهبةٌ لعمل الشيء الذي يمثل المرحلةَ التي من خلالها تتلقى الذات المحددات الضرورية للشعور بهوى أو بنوع منه، وليس غيره"(٢٨)

يتمثل هذا الجانبُ في مجموعة المؤهلات، والمحفزات التي تعبر من خلالها الذات عن الأهواء التي تنتابها، ففي هذه المرحلة يتخيل العامل مختلف الصور التي سيعيشها في المرحلة التالية (المرحلة العاطفية بعد صوغها استهوائيًا) ويظهر هذا البعد في القصة من خلال الدعم والتوافق الذي حدث ما بين جبران، وسلمى والمتمثل في موقف الأب الداعم، وعباراته المؤيدة "**ولما وقفتُ للانصراف اقترب مني فارس كرامة وقال بصوت تعانقه رنةُ الإخلاص: الآن وقد عرفت الطريق إلى هذا المنزل يجب أن تأتي إليه شاعرًا بالثقة التي تقودك إلى بيت أبيك ... إن تلك الكلمات التي قالها لي هي النغمة الأولى التي أوقفتني بجانب ابنته أمام عرش المحبة**"(٢٩)

هذا، ومن العناصر والمحفزات التي استخدمها المؤلفُ لتطوير الأحداث وتطويعها عنصر القدر Desting، وقد يرى بعضُ الدارسين أن لجوءَ الكاتب إلى استخدام القدر كعنصر خارجى يُؤثرُ في سير الأحداث ليس فيه أي نوعٍ من الغرابة؛ لأن الحياة الواقعية نفسها تمتلئ بمفاجآت القدر، والنقد يُجيز للمؤلف استخدام القدر كي يجعلنا نشعر بالحقيقة والواقع عبر مفاجأة القدر للأبطال "**كذا شاءت السماء فخلوت بسلمى ليلًا في منزل منفرد تخفره الأشجار، وتغمره السكينة، وتسير في جوانبه أخيلة الحب، والطهر، والجمال**"(٣٠).

واستكمالا للمحددات الضرورية المؤهلة والمحفزة للشعور بهوى الحب لدى الراوي يأتي الجمال ليُمثل دورا مهما في الخطاطة السردية فما أثار جبران في سلمى منذ اللقاء الأول بينهما جمالها الأخاذ، وحسنها ولكنه ليس جمالا عاديا إنه وعلى حد تعبير الراوي "**الجمال الحقيقي الذي ينبعث من قدس أقداس النفس ويُنير خارج الجسد مثلما تنبثق الحياة من أعماق النواة وتكتسب الزهرة لونا وعطرا ذلك الانعطاف الروحي الذي ندعوه حبا، فقد فهمت روحي روح سلمى في عشية ذلك النهار فجعلني التفاهم أراها أجمل امرأة أمام الشمس**"(٣١).

من الملامح السيميائية الأخرى التي تتبدى جليا من خلال المقطع السابق ما يتعلق بالزمن الذي يؤدي دورًا جوهريًا في تأشير النص، وتوجيه دلالته؛ إذ يُحيل المقطع إلى ثنائية الظلام – العشية، والضوء– النهار – الشمس، فالعشية هي دال سيميائي يشي بحجب النور أو التواصل، أما النهار فهو اللحظة التي تتولد فيها الأنوار، وهو ما يسميه جاك فونتنيي بـ "الانبثاق الصراعي"، وفيه يتم الانقطاع عن الطور السابق والانسلاخ عن الحالة المعاكسة انطلاقا من أن أي وقت زمني ثابت حتما يمنعنا من المعرفة"(٣٢).

وجمال سلمى في هذا الإطار يتعدى الجمال الحسي إلى الجمال النفسي، والمعنوي، والفكري فـ"**سلمى كرامة –على حد تعبير الراوي– كانت جميلة النفس والجسد معا**"(٣٣) بما توافر لها من مجموعة السمات التي أهلتها للعب هذا الدور في القصة.

وبالإضافة إلى جمال سلمى كرامة فإن ملابسها الشفافة التي تكشف عن هذا الجمال كانت أيضا من السمات أو العناصر التطويعية المهمة التي أدت دورها داخل الخطاطة السردية فـ"**سلمى كانت نحيلة الجسم تظهر بملابسها البيضاء الحريرية الشفافة كأشعة قمر دخلت من النافذة، وكانت حركاتها بطيئة متوازنة أشبه شيء بمقاطيع الألحان الأصفهانية، وصوتها منخفضا حلوا تقطعه التنهدات، فينسكب من بين شفتيها القرمزيتين مثلما تتساقط قطراتُ الندى عن تيجان الزهور بمرور تموجات**

الهواء ... ووجهها –ومن يا ترى يستطيع أن يصف وجه سلمى كرامة–..."[٣٤].

تتجلى في المقطع السابق ملفوظاتٌ عديدة هي بمثابة علامات كـ "الحركة، والصوت، والوجه"، وهي علامات تُحيل إلى أبعاد جمالية ورؤيوية تحقق المتعة الحسية والمعنوية معًا، وتشي بحيوية المشهد وديناميكيته، وتؤكد جملة من الانعكاسات الوجدانية التي توحي بالرقة، والصفاء وتُعَدُّ ملمحًا من ملامح تجلي النزعة الهووية التي أسهمت إسهامًا كبيرًا في بناء الصورة السردية.

وأخيرًا فإن من أهم الملامح السيميائية التطويعية والمؤهلة للإنجاز داخل الخطاطة السردية توافق فكر الراوي وفكر سلمى كرامة، ودعم هذا التوافق بمعرفة سلمى لما يدور بخلد الراوي/ جبران وهو ما جعله يستجيب دوما لها، ويتجاوب معها، ويغرق في متاهة تذكرها، بل ويستدعي دوما المواقف واللقاءات التي جمعتهما معا، وقد ظهرت هذه التداعيات في أجزاء متعددة من القصة فمنذ اللقاء الأول "**صارت سلمى كرامة أعز من الصديق وأقرب من الأخت وأحب من الحبيبة. صارت فكرًا ساميًا يتبع عقلي وعاطفة رقيقة تكتنف قلبي وحلما جميلًا يحاور نفسي**"[٣٥]، ولعل هذا ما حدا بالراوي إلى الإعجاب بصفات سلمى وسماتها الشخصية على مستوى الشكل الحسي، والمضمون العقلي والفكري معًا، وهذا الإعجاب يعد من الأمور التطويعية التي مهدت لهوى الحب، وأصلته.

تمكن الراوي وسلمى من التفاهم إذن منذ اللقاء الأول، ثم تحول هذا التفاهم بعد ذلك وتطورا تطورا ملحوظا من هوى الإعجاب إلى هوى الحب، وقد ولد هوى الحب بعد ذلك أهواءً أخرى كالصداقة، والتضحية، والإخوة، والوفاء ... وغيرها؛ حيث حاول جبران من خلال هذه القصة رسم صفات وسمات خاصة للحب، سمات على المحبين أن يتصفوا بها، وهي صفات إنسانية تدعم روابط الإخوة، والصداقة، والتسامح ... وتُدرج العلاقة بين المحبين ضمن المسار الإيجابي التواصلي، لا المسار السلبي الانقطاعي.

وعلى النقيض من كافة الأبعاد الاستعدادية الإيجابية السابقة تأتي الأبعاد الاستعدادية السلبية، التي ظهرت في القصة مع ظهور الذات المضادة (مكمن الأزمة الاستهوائية) ممثلة في المطران بولس غالب، الذي كان ظهوره بمثابة استعداد أو تأهب لتجهيز الخطاب السردي لعواطف أخرى غير العواطف السابقة؛ من حيث إن المجال الدلائلي الآخر/ المعارض في القصة يحتوي على قيم سلبية معارضة تجمع بين عدة أهواء كالطمع، والتسلط ... وغيرهما مما يُظهر لنا أن البنية القصصية في الأجنحة المتكسرة تنهض على ثنائية ضدية أساسية هي الحب واللا حب، ولكل بنية من هاتين البنيتين كونٌ سيميائيٌّ خاص، مثلما تستقطب كل بنية منهما مجموعة من الأهواء فيستقطب الحب الغبطة، والإعجاب، والأمل، والميل، والحماسة ...، وتستقطب البنية الأخرى الخوف والغضب ...، ومن تفاعل هاتين البنيتين الهوويتين تتشكل شبكة العلاقات المحددة لوجود النص أو القصة.

٣- الصوغ الاستهوائي :

يتمثل هذا المبدأ في التحول الرئيس للمتوالية التي ستغير الحالة الانفعالية، والعاطفية للذات "وتجعلها تتعرف بالجملة على القيم الانفعالية التي يتنبأ بها التكوينُ أو التأهب، وتتشخص هذه المرحلةُ باعتبارها تحقيقًا للهوى الذي يجعل الذات تكتشف ضجرها الداخلي"(٣٦)

تُعَدُّ هذه المرحلةُ من المراحل الأساسية لتحقق الهوى، وتحقيقه؛ إذ عن طريقها تُدرك الذات الاستهوائية أسباب اضطرابها، وتعي القيم الانفعالية والتوترية التي كانت موضوعا لها في المرحلتين السابقتين، وتتبدى أسباب الانفعال والتوتر من خلال مواجهة المصير، الذي تصطدم به الذات، وهو عدم انتصار الحب؛ إذ تعيش الذاتُ حالةً من الانكسار والكآبة بعد أن كانت تعيش حالة من النشوة والفرح "**وذهب الربيع وتلاه الصيف وجاء الخريف ومحبتي لسلمى تتدرج من شغف فتى في صباح العمر بامرأة حسناء إلى نوع من تلك العبادة الخرساء التي يشعر بها الصبي اليتيم نحو**

روح أمه الساكنة في الأبدية، فالصبابة التي كانت تمتلك كليتي قد تحولت إلى كآبة عمياء لا ترى غير نفسها، والولع الذي كان يستدر الدموع من عيني قد انقلب ولهًا يستقطر الدم من قلبي، وأنة الحنين التي كانت تملأ ضلوعي أصبحت صلاة عميقة تقدمها روحي في السكينة أمام السماء مستمدة السعادة لسلمى، والغبطة لبعلها، والطمأنينة لوالدها، ولكن باطلا كنت أشفق وأبتهل وأصلي لأن تعاسة سلمى كانت علة في داخل النفس لا يشفيها سوى الموت"(٣٧)

أما عن التحدي، الذي يُعَدُّ "أحد أهم مواضيع سيميائية الأهواء –على حد تعبير غريماس–" فقد غاب عن القصة إلى حد ملحوظ؛ إذ إن سلطة الدفاع وقوة المواجهة في القصة غائبتان إلى حد كبير، فالاستراتيجية الكتابية التي اعتمدها المؤلف تمثلت في تجريد الذوات الشخصية الفاعلة (الراوي، وفارس كرامة، وسلمى (الطرف الأول طـ١) من القدرة على المواجهة في حين بقيت الذوات الشخصية الفاعلة (المطران بولس بك غالب، وابن أخيه منصور بك غالب (الطرف الثاني طـ٢) تمارس سلطتها على الطرف الأول دون إبداء معارضة أو تحد منه، وهو ما شجع الطرف الثاني على أن يمارس سلطته، وينفذ خطته، ويرجع هذا إلى تركيب البنية الشخصية لكلا الطرفين والتفاوت الواقع بينهما، وهذه العجز عن المواجهة أو التحدي قد صرحت به البطلة للراوي في أكثر من موضع من مواضع القصة، مثل ما ورد على لسانها "**أرى أن محبتنا واهية محدودة لا تستطيع أن تقف أمام وجه الشمس**"(٣٨)

٤– العاطفــة:

وتعني هذه المرحلةُ كلَ ما يُحيل إلى الشخص أو إلى جسده؛ حيث تُظهر هذه المرحلةُ ردودَ الفعل الجسمانية، والنشاط الانفعالي الملحوظ للذات انطلاقًا من الأبعاد الاستهوائية في القصة محل الدراسة، التي هي مجموعة من الأهواء، والمشاعر، والانفعالات الكامنة في الذات بمختلف تمظهراتها النصية التي تتضح بفعل الخطاطة الاستهوائية التي تُعنى بدراسة الذات الهووية والانفعالية عبر سيرورات محددة يتم من

خلالها رصد علاقة الذات بالموضوع؛ حيث يمثل الجسد الواجهة الاستهوائية للذات المحبة أو العاشقة، والقنطرة الكاشفة للعلاقة بين المعنى والعلامة بما تتيحه دلائلية الجسد وتوفره من إمكانية اكتشاف العلامات المشكلة لحالة الهوى، والمتمثلة في مجموع التوترات الحسية المعروفة بالعاطفة أو الجسد من حيث إن الجسدَ هو بمثابة اللغة الثانية، بما يعني أن الكلام ليس قاصرًا على الأصوات وحسب بل إن الجسد يتحدث أيضًا ولكن بلغة غير منطوقة.

إضافة إلى ما سبق فإن الجسد مبعث الأهواء التي ترتسم سيميائيًا، فتصبح هذه العلاماتُ مؤشرات دالة على ما يعتمل في النفس أو العقل ويكمن فيهما، باعتبار صلة التقابل والتضاد التي تجمع بينهما، وتظهر هذه العلاماتُ على شكل توتر جسدي بوصف هذا التوتر "معطى فيزيولوجيا ظاهرا يحفل بأكوان تأويلية لا متناهية وبأبعاد رمزية تتوالد عبر نصية الجسد"[٣٩]، التي تندرج ضمن سيميائية الأهواء؛ نظرًا لكونه مبعثا للأهواء في الخطاب، ومصدرًا للأبعاد العاطفية، وما ينالها من تغيير، وتباين قد ينتابها أو يظهر عليها دلاليا من حيث إن الجسد يعد مكانا للدلالة من ناحية، ومُنتجا لها من ناحية ثانية.

سيميائية الجسد :

تتبدى موضوعة الجسد –التي تزامن ظهورها في الثمانينيات مع ظهور سيميائية الأهواء، والنقد الإدراكي والجمالي– في تمثيلها للعالم الخارجي وعلاقته به من خلال ما تظهره ثيمات العواطف؛ إذ إنها لو كانت جامحة وقوية تركت أثرها على جسد صاحبها قبل أن ينقلها الكاتب، ويطبعها على الورق، فالتغيرات التي تبدو على الجسد وجغرافيته ما هي إلا علامات سيميائية تتشكل وفق انفعالات من نوع ما؛ حيث يؤدي الجسدُ محفلًا توسطيًا بين الإحساسين الداخلي والخارجي وهو المحور الرئيس للتفاعل بين الإنسان ومحيطه؛ إذ بواسطته يتمكن هذا العالم من الولوج إلى عالم المعنى فيتشكل الجسد الحاس المدرك الفاعل جسد يعبئ كل الأدوار المتفرقة للذات في تصلب

وقفزة ونقل جسد باعتباره سدا وتوقفا يقود إلى تجسيد مؤلم أو سعيد للذات"[٤٠]؛ حيث إن الأهواء تتعالق بكينونة الذات، ولا تختص بفعلها ويكون الجسد بمثابة الوسيط الفاعل بين الحدث والهوى، فيصنع بذلك انسجامًا، وتوافقًا ما بين وحدتي العمل/ الحدث، والشعور/ الإحساس ليتحقق الأثر الهووي كنتيجة للتداخل، والتفاعل فيما بينهما.

وعلى الصعيد التطبيقي والإجرائي يتنامى الحس الهووي لدى جبران عبر نسيج لغة الكتابة التي تتشكل من خلالها القصة، وهو نسيجٌ يبرز أن نحول الجسد لدى البطلة ليس بسبب المرض، وإنما بسبب الحزن، والهم، والكآبة فالمرض ليس علامةً لنحول الجسد بل الهم الذي أصاب الفؤاد، وهو إحساسٌ يعكس تعبير الكاتب بالعلامات، فالنحول هو علامةٌ سيميائية تؤشر للهم، والحزن الذي تعيشه البطلة، وهو ما يجعلها لا تقوى على فعل شيء أو التصدي لوقائع العالم من حولها "**وبعد ساعة التفتُ فإذا بسلمى تميس بقدها النحيل بين الأشجار المحتبكة وتقترب نحوي مستندة إلى مظلتها كأنها تحمل كل ما في العالم من الهموم والمتاعب، ولما بلغت باب الهيكل وجلست بقربي نظرتُ إلى عينيها الكبيرتين فرأيتُ فيهما معاني وأسرارا جديدة غريبة توحي التحذر والانتباه وتثير حب الاستطلاع والاستقصاء**"[٤١]

من المؤشرات السيميائية الدالة في المقطع السابق أيضا **العين**، التي تشكل أكثر الأعضاء الدلائلية الجسدية ثراءً إشاريًا؛ إذ إن لها لغةً تكشف عن المضمرات الكامنة في أغوار الذات لما تبثه من إشارات تواصلية معبرة عن الحالة الذاتية، والنفسية التي تمر بها الذاتُ من حضور أو غياب، تواصل أو انقطاع.

كشفت العين في المقطع السردي السابق وفق ما علامة إشارية عن المماثلة بين حركتها من جهة، ومنطوقها الإشاري من جهة ثانية من حيث إنها مرآة للأفكار والعواطف التي تبدو عليها الشخصية، وهي بمثابة اللغة الناطقة عما يعتمل بكوامنها الداخلية، ويعبر عن رغباتها التواصلية.

أما عن الوجه فقد شكل –بِناءً على نسبة وروده– في القصة حضورا طاغيا من حيث إنه يعد من أكثر الأعضاء الجسدية تعبيرا عن الانفعالات، ومركز العلاقات والتعبيرات والتأثيرات غير اللفظية "فالتأثر الأولي هو في المقام الأول سلوكٌ وجهي –كما يقول طومكينس Tomkins–"[٤٢]، فالوجه علامة سيميائية كاشفة تكشف عن كل ما هو خفي (لغةً، وجسدًا)، والعلامات الجسدية على الوجه قوية الدلالة على الباطن والمضمر "**ولما دنوت منه سائلا عن حاله حول وجهه المهزول نحوي وظهر على شفتيه المرتجفتين خيال ابتسامة محزنة، وبصوت ضعيف خافت خلته آتيا من وراء الجدران قال: اذهب، اذهب يا بني إلى تلك الغرفة وامسح دموع سلمى، وسكّن روع قلبها ثم عد بها إليَّ لتجلس بجانب فراشي**"[٤٣]، فتحويل الوجه يشي برغبة في عدم البوح بالحالة التي عليها ومخافة أن يبوح وجهه بهذه الحالة قامت الذات (فارس كرامة) بتحويل وجهها، أما الدموع فهي علامة سيميائية شعورية، تؤشر على الإحياء والانبعاث من حيث إن ثلاثية الماء، والدموع، والبكاء هي دال سيميائي يشي بالحياة، فالباكي يريد إحياء محبته وبعثها إلى الوجود، والدموع ترتبط ارتباطًا رئيسًا بالهوى وأحواله وأنواعه.

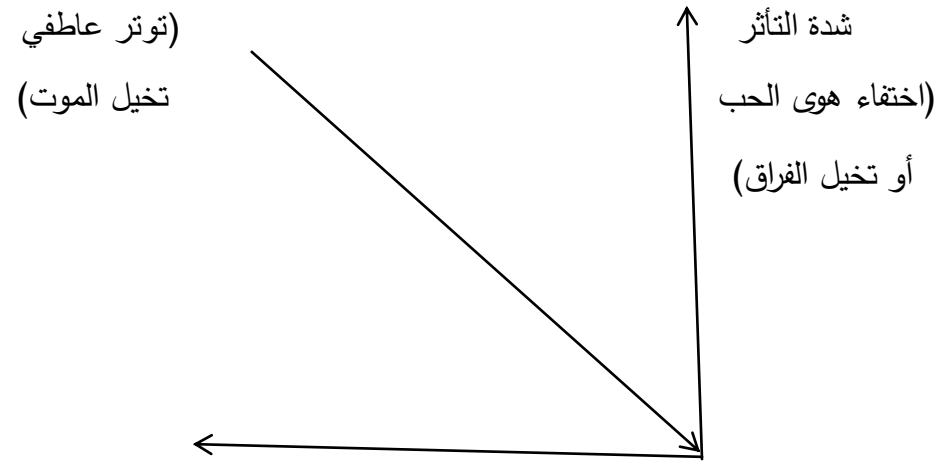
وقد أضاف المؤلف الروع إلى القلب بسبب فراق سلمى وزواجها من منصور بك غالب، فالولع لا يختص بالقلب وحسب بل يشمل الجسد بأكمله ولكنه خص القلب بمعاني الولع والانكسار والسقم؛ لأنه منبع الأهواء والأحاسيس والمشاعر التي تندفع إلى العيون فتدفعها للبكاء.

هذه الأبعاد التوترية الدالة على الحزن، والقلق، والكآبة لا بد، وأن تؤثر على الجسد وتسبب له الضعف، والهزال، والنحول وتجعله غير قادر على التحمل بل إنها قد تُفضي به إلى الموت أو إلى اختياره، وتمنيه "**وكم مرة فكرت منذ تلك الليلة إلى هذه الساعة بالنواميس النفسية التي جعلت سلمى تختار الموت بدلا من الحياة**"[٤٤]

يبسط "خيال الموت" –على حد تعبير فونتنيي– إذن في القصة خلاقيته على الكون القيمي للذاتين الفاعلتين (الراوي، وسلمى)، ويجردهما من أبعادها لتبقى الذاتان منحصرتان في بؤرة تسودها الكآبة، والترقب، وهو في أغلب الأحيان ترقب أفول عالم القيم وزواله الذي يصل إلى الدرجة صفر للحياة.

إن الذاتين الفاعلتين –بِناءً على التمظهرات المعجمية لدال الموت في القصة ووفرة ورود هذا الدال– تمتلكان القدرة على تخيل مشهد الموت وتقريبه حال وجود توتر عاطفي يشي بعدم لقاء الذاتين أو فراقهما، وهو مشهدٌ يسبب لهما حالة الكآبة، واليأس.

ونستطيع أن نحاول إظهار هذه العلاقة التي تؤول إلى تأثر الذاتين بمشهد الموت أو استحضاره وتخيله بالمخطط التالي :



وقد تتداخل سيميائيتا الوجه، والصوت معًا لنقل التعبير، والدلالة والإيحاء بهما بدلًا من انفراد كل واحد منهما على حدة، وهو ما يتمثل في المقطع التالي حينما صرَّح الراوي بحبه لسلمى "**أو لم تسمعي كل ما قلته مذ خرجنا إلى هذه الحديقة ؟**

فحجبت وجهها بيديها ثم قالت بصوت متقطع : قد سمعتك ... نعم سمعتك. سمعت صوتا صارخا من أحشاء الليل وضجة هائلة منبثقة من قلب النهار"(٤٥)

أسهم اشتراك الصمت مع الوجه في المقطع السابق في إنتاج تشفير متعالي الترميز انطلاقا من أن التفكيك السيميائي لطبيعة المقطع السيكو – نصية، والذي بدأ باستفهام انفعالي واستفزازي من المرسل / الذات المحبة (ذ١) قوبل بحجب الوجه من المرسل إليه / الذات المحبوبة (ذ٢)، التي حجبت وجهها علامة على الحياء، وما يؤكد هذه العلامة الصوت المتقطع الذي يؤكد عبر حرف التحقيق، والتوكيد (قد) وصول الرسالة ليأتي توظيف الكاتب لتقنية البياض المتمثل في شكل ثلاث نقاط أو المعبَّر عنه بالمساحة المنقطة (...)[•] فثمة ثغرة زمنية في الكتابة لا يظفر المتلقي فيها على إشارة تُبين له ما حدث في هذه المدة والأرجح أنها وسيلة لإخفاء ما في النفس، فالمحبوبة تُلزم عواطفها الصمت لا التصريح موافقة وقبولًا من جهة، وحياءً وخجلا من جهة ثانية من حيث إن العرف الثقافي لا يسمح للذات بقول كل شيء، ولا يمنحها حرية التعبير عن أهوائها، ومشاعرها.

وعلى صعيد متصل يتدخل الملفوظ المكاني (مكان اجتماع الرواي وسلمى) في تشكيل فضاء التوتر؛ إذ يحمل هذا الملفوظ في طياته علامة سيميائية دالة، ورمزا دينيا يشيئان بمعان الطُهر، والنقاء، والتضحية؛ إذ تعالقت دلالة المكان / اللقاء بدالين سيميائين رامزين (عشتروت المقدسة، والمسيح المصلوب).

إن اجتماع الراوي بسلمى كرامة في معبد أو هيكل "عشتروت" هو علامة سيميائية دالة على حبهما الروحي المقدس، والمنزه عن مغريات الحياة المادية، أو شهوات الجسد الفانية، أو النزوع الشبقي مثلما تؤشر صورة "المسيح المصلوب" على جدار المعبد (مكان اللقاء) على التضحية، والفناء من أجل المحبوب على أن وقوفهما أمام الهيكل لم يكن لأجل الاعتراف أو التوبة بل إنه تخطى ذلك إلى مرحلة التأمل والبحث عن الوعي الحر، والتفكير المستقل.

وأخيرًا فإن من الملاحظات الجديرة بالذكر في القصة محل الدراسة ظاهرة الدمج بين الجسد، والروح، وهذه النزعة تعد من المنظور النفسي بمثابة اتساق أو انسجام مع رمزية الاستلاب الذاتي الذي تعاني منه البطلة، بما يثبت أن الوعي بحضور الحب كان واردًا بشكل كثيف في النص من خلال الجسد الذي لا يرتد إلى العامل الإيروسي؛ فليس ثمة علامة تشي بالنزوع الشبقي في القصة.

إن الثنائية الجدلية بين الروح والمادة تُعدُّ من الثنائيات الأثيرة لدى جبران، وقد حاول تحقيقها في القصة بوسائل وأشكال فنية متعددة مما أضفى على قصته تفاعلًا جدليًا تبؤا الجسد من خلاله ظلالًا صنعت في القصة علامة بارزة أخذت بعدها الدلالي من خلال المواضعة الدلالية والمرجعية التي تحيلُ إلى رمزية الاستلاب، والضياع، والتمزق عبر الرؤية الإنتاجية للعلامة، من حيث إن انسجام الفرد، وتصالحه واقعيًا يتم عن طريق الجسد بوضعه وحركته انطلاقا من أن الإنسان وجودٌ متجسد تربطه علاقات- بشكل أو بآخر- مع محيطه الوجودي الذي يعيش فيه، ويؤثر في ذاته، ويتأثر به.

٥- التقويم الأخلاقي :

يُعَدُّ مبدأ التقويم الأخلاقي آخر المبادئ، والمرتكزات الإجرائية الأساسية لاتجاه سيميائية الأهواء؛ حيث يُشخص هذا المبدأ المرحلة النهائية بوصفها "تركيبا للجوانب المتوترة الفردية والجماعية للهوى، فلما تصل الذات للنهاية تكون قد أظهرت لنفسها وللآخرين نتيجة التحول الاستهوائي، وتُحدث العاطفة حدثًا استهوائيا مُلاحظا، وقابلًا للتقويم والقياس ومن ثمة تُشَيِّد ملاحظ كامن للمتوالية برمتها، وهذا الملاحظ هو الذي يُقّوم الهوى أخلاقيًا سواءٌ باسم الثقافة التي يُمثلها أو باسمه الخاص، وذلك في نطاق أنه مورط أو قابل للتوريط داخل المشهد الاستهوائي"[٤٦] بما يعني أنه عند تطبيق اتجاه سيميائية الأهواء ومقاربته إجرائيا علينا أن نضع في الحسبان الجوانب الثقافية،

والاجتماعية، فالحكم على الأهواء يوجب على الباحث أن تكون لديه خلفية ثقافية، واجتماعية عند تحليله للظواهر العاطفية ومقاربتها إجرائيا فما يبدو أخلاقيا في مجتمع ما، قد يكون لا أخلاقيًا في مجتمع آخر؛ لذا "فإن الحكم الأخلاقي –كما يقول غريماس وفونتنيي– لا ينصب على كينونة المشاعر في ذاتها، بل يحكم على الفائض الانفعالي الذي يُحول هذه المشاعر إلى هوى ... "وهذا ما يجعل تمظهر الهوى رهينًا بوجود مُلاحظ مؤهل ثقافيا"[٤٧] بما يشي بأن المقاربة السيميائية تتميز بالانفتاح على عدد من العلوم والمعارف التي تؤهلها للإجابة على أكبر قدر من القضايا المطروحة في الخطابات، والنصوص، وتوفر عددًا كبيرًا من الردود التي تدور حول وصف النصوص، وتحليلها وتفسيرها، وهذا التحليل والتفسير يكون عبر رصد الأدوار التيماتيكية، التي يُقصد بها "مجموعة من الوظائف السردية التي يقوم بها الفاعلُ التيماتيكي، وهي أدوارٌ اجتماعية وثقافية ومهنية وأخلاقية ونفسية ... وتقوم هذه الأدوارُ كذلك بتفريد الممثل، وتشخيصه إنسانيًا باسم العلم الخاص، في حين يبقى العاملُ كائنًا عامًا ومجردًا"[٤٨]

ومن الملاحظات الجديرة بالذكر أن الحكم على القيمة الأخلاقية سوف يتم التركيز فيه على تتبع المسارات الاكسيولوجية (الأحكام القيمية Valeur axiologiques) لدى الراوي، وسبب هذا التركيز يرجع إلى هيمنة نظام السرد الذاتي في القصة، فالقارئ لها يتتبع السرد ويقرأه من خلال لسان الراوي، ويشاهده بعينه؛ إذ إن المؤلف قد تداخل مع الراوي ليشكلان شخصية واحدة، وهو الأسلوبُ الذي يسميه المنظّر والناقد الروسي ميخائيل باختين Bakhtine *Mikhail* (١٨٩٥ : ١٩٧٥م) بـ "الصوت المنفرد"، الذي يهتم بإخضاع كافة الأبعاد والقيم السردية لوجهة نظر واحدة.[*]

وعلى صعيد آخر ترتبط الأهواء بالقيمة الاجتماعية، والوازع الاجتماعي باعتبار أن الفردَ – مبدعًا كان أم شخصًا عاديًا– هو جزءٌ من النسيج الاجتماعي، يرتبط بقضايا هذا المجتمع ويتفاعل معها، ويطرح من خلالها العديد من الرؤى

والنظرات؛ إذ إنه عن طريق هذه المرحلة يتم تقويم الهوى من منظور جماعي لتحديد موقعه داخل الإطار الفردي أو السيسيو– ثقافي عبر بناء لغوي يُفضي إلى تقديم رؤية تنهض على لحظة رصد العلاقة ما بين طبقات المجتمع وفئاته ومحاولة الكشف عنها وعلى رأسها فئة رجال الدين والأثرياء، وهي الفئة التي مثَّل لها الكاتب من خلال شخصية المطران "بولس غالب"، الذي طلب من "فارس كرامة" يد ابنته "سلمى" لابن أخيه "منصور غالب" لا من أجل حب ابن أخيه لها، أو "**لجمال وجهها، ونبالة روحها بل لأنها –على حد تعبير الراوي– غنية موسرة تكفل بأموالها الطائلة مستقبل منصور بك غالب، وتساعده بأملاكها الواسعة على إيجاد مقام رفيع بين الخاصة والأشراف إذ كان فارس كرامة رجلا غنيا، ولم يكن له وارث سوى ابنته سلمى**"(٤٩) وهو ما يؤشر لهوى الطمع والتملك والحكم على العالم وفق الوضعية الاجتماعية والمنطق الرأسمالي وعلو المكانة والتميز، وبمنأى عن قيم العدالة والمساواة، وهو الأمر الذي يعاود جبران التذكير به في أكثر من موضع من مواضع القصة التي تظهر فيها شخصية المطران "بولس غالب" ممثلة هوى الطمع، والسلطة وحسب دون النظر إلى أي أمور إنسانية، أو قضايا اجتماعية كما في مثل قوله: "**ما طلب المطران بولس غالب مقابلة فارس كرامة في تلك الليلة المقمرة ليفاوضه بشؤون الفقراء والمعوزين أو يخابره بأمور الأرامل والأيتام، بل أحضره بمركبته الخصوصية الضخمة ليطلب منه ابنته سلمى عروسا لابن أخيه منصور بك غالب**"(٥٠)

يؤشر دورُ الممثلين الرئيسيين في القصة لدور رجالات السلطة والأعيان وهو في الوقت نفسه يؤشر لدور السلطة المركزية الممثلة في السلطة الدينية، التي تحاول النيل من الإنسان وسلبه حقوقه، ومن ثم اتخذ جبران من قصة حب الراوي لسلمى مجالا وذريعة لنقد الواقع، والمجتمع والثورة على رجال الكنيسة والأساقفة ورفض سلطتهم الغاشمة، بل إنه حاول الكشف عن هذه السلطة وهذا السلوك وتعريتهما أمام المجتمع(•)

ومن داخل الخطاطة السردية للقصة، والفضاء التوتري لها تتبدى لنا قيمة أخرى شغلت حيزًا من حيوزات البناء السردي تمثلت في الصبر والوفاء بوصفهما قوتين أو قيمتين؛ حيث تتمسك الذوات الضعيفة في القصة (الراوي، وسلمى كرامة، ووالدها) بهاتين القيمتين طوال الأحداث، وهما قيمتان تؤشران للكبرياء، والعزة وعدم الدناءة؛ من حيث إن الصبر مكون من مكونات الكبرياء، وهو دليلٌ على عزة النفس.

وأخيرًا وبعد إسقاط الأهواء في القصة وتتبعها وإكسابها معنى خلاقيا وجدنا أنها قد ثمنت أدورا عديدة وأصلت لقيم إيجابية متعددة مثل القدرة على تحمل الصعاب، ونبذ التسلط بكافة أشكاله وعلى رأسه التسلط الديني ... ومن ثم فإن على قارئ هذه القصة والباحث فيها أن ينظر إليها بوصفها بنية قصصية دالة ومتكاملة من حيث التشكيل النصي (لغةً، ومضمونًا) وكذلك من حيث القيم الثقافية، والاجتماعية، والنفسية، فهي حتى وإن كانت قصة ذاتية رومانسية فإنها في الوقت نفسه اصلاحية اجتماعية، وهو الأمر الذي تنبه له منظرو اتجاه سيميائية الأهواء الأوائل؛ حيث أكدوا عدم جواز الفصل بين الجوانب التشكيلية للنص لغة ودلالة، والجوانب الاجتماعية والنفسية التي يتماس معها ويتعالق بها؛ إذ لا وجود للعمل أو الحدث من غير أهواء أو عواطف كما أن "التكوين والتحسيس(•) وتهذيب الأخلاق تُشكل الصيغ الثلاث الكبرى لبناء العالم الاستهوائي؛ ولهذا السبب تضم هذه العناصر داخل الخطاطة الانفعالية المقننة مرجعيات للقيم الاستهوائية، وبخاصة تلك التي تضمن ضبط العلاقات الاجتماعية والعلاقات بين الأفراد ... في حين أن التنظيم والانفعالية والشعور هي مراحل متتابعة للصيرورة الاستهوائية بالمعنى الصحيح، التي عن طريقها تتصل الذات بالموضوع القيمي"(٥١)

وعلى صعيد متصل تُلقي القصة ظلالا اجتماعيا على الزواج وفق ما هو قيمة اجتماعية "وقد **مرت خمسة أعوام على زواج سلمى، ولم تُرزق ولدا ليُوجد العلاقة الروحية بينها، وبين بعلها ويقرب بابتسامته نفسيهما المتنافرين مثلما يجمع الفجر بين أواخر الليل، وأوائل النهار**"(٥٢)

تؤشر لفظة "البعل"(•) إلى القدامة، وإلى أن زواج سلمى ومنصور غالب زواجٌ تقليدي قديم (أواخر الليل)، ومثل هذا الزواج عقيم؛ لأنه يقوم على السيادة والتملك، ويرمز للعهود الغابرة، وإن نتجت عن هذا الزواج ولادة فهي حتما ولادة ميتة أو سترحل، وستموت وهو ما أراده المؤلف فما أن تضع سلمى مولودها الأول والوحيد، الذي رُزقت به بعد خمس سنوات من العقم أو عدم الإنجاب أولَ الليل حتى تأبى شمسُ أول يوم له أن تطلع عليه، وتضع حدا لحياته فتخاطبه سلمى: "**قد جئت لتأخذني يا ولدي، جئت لتدلني على الطريق المؤدية إلى الساحل ها أنذا يا ولدي فسر أمامي لنذهب من هذا الكهف المظلم**"(٥٣)

إن دال العقم الذي تم توظيفه في القصة لهو بمثابة علامة سيميائية دالة فمع الأخذ في الاعتبار طبيعة المرأة الفيزيولوجية المصممة للحمل والولادة فإن الأنثى القابلة للحمل هي بمثابة علامة سيميائية تؤشر لتجدد الحياة، واستمراريتها من جهة والتغلب على شبح الموت من جهة أخرى فتكون الولادة وفقا لذلك بمثابة طقس حياتي، والعقم بمثابة حالة من حالات الموت.

أصناف الهوى في القصة
(التشكيلات الهووية)

التمظهر الدلالي المعجمي لكلمة الحب :

توقف الأمــرُ بسيميائية الأهواء بداية تأسيسها فترة الثمانينيات عند تحليل الملفوظات المعجمية أو الليكسيمات المتعلقة بالأهواء في المعاجم اللغوية أو تحليل بعض الأدوار الأهوائية كالغيرة، والحنين، والغضب ... إلا أنه وبحلول التسعينيات وظهور كتاب "سيميائيات الأهواء" لغريماس وفونتنيي أصبحت سيميائية الأهواء اتجاهًا يبحث في الشروط الابيستيمة السابقة لظهور الدلالة بالإضافة إلى بحثها الاستقصائي عن مناطق الدلالة المضمرة للعاطفة، والهوى ضمن إطار عام ومتصل تحتل الممارسةُ اللفظية والمعجمية منه موضع النواة.

يُشكل التمظهر المعجمي بعدًا أساسيًا من أبعاد التحليل السيميائي للأهواء؛ إذ عن طريقه يتم التحكم في النص الاستهوائي، وضبط المدونة الاستهوائية "وينطلق هذا التمظهر من المعاجم العربية والكتابات الفلسفية والأخلاقية الموجودة لدينا لمعرفة المنظور القيمي تجاه الأهواء، وحالات النفس البشرية"(٥٤)

تتجلى الجوانب الفنية لهوى الحب وتتضح معالمها وأبعادها من خلال اختيار الكاتب، وانتقائه للألفاظ واستخدامه للمعجم اللغوي، وحرصه على تنوع البناء الأسلوبي، والتركيبي الذي يُعبر به عن الحدث وهو الأمرُ الذي يدعو إلى التوقف عند منزلة هذا الهوى في القصة، ومحاولة رصد شحناته المعنوية وشبكة العلامات التي تتحكم به، وتنتج عنه.

وأخيرا فقد تنازع معجم الأجنحة المتكسرة حقلان أساسيان: حقل ذاتي وجداني رقيق يؤشر للذات العاشقة لكل من الراوي وسلمى ويُحيل إليهما، وحقل موضوعي يُحيل إلى قضايا موضوعية وقيمية.

هوى الحب ومنطق التحولات التوترية (من الفعل السردي إلى الكينونة السيميائية):

الحب ظاهرة إنسانية واجتماعية وُجدت منذ أقدم العصور، وهو يُعبر عن شعور إنساني حضاري ومقدس يتأثر بنوازع النفس، ويتداخل مع الأعراف والتقاليد الاجتماعية، ويزيد الاهتمام به حين يصل إلى درجة العشق، والوله الذي يُفضي أحيانا إما إلى تعطيل الفكر، أو الكتمان والكمد والموت.

يُعَدُّ الحب لدى جبران مبدأ مساويا للحياة، ولكن هذا المبدأ لا يعمل إلا من خلال ذات هووية أو عاطفية تتأثر صيغيًا عبر استثمار الموضوع القيمي المتمثل في الوصل، الذي يعني أن تكون الذات المحبة موصولة مع الذات المحبوبة ومتصلة بها فعلا عبر وسائل وطرائق متعددة للوصل كإنصات المحبوب إلى حبيبه، أو التنقل مكانيا معه، أو انتظار لقاءه، أو مدحه ومدح محاسنه ... وغير ذلك من الأفعال.

تتبدى النزعةُ الصوفية في فهم هوى الحب ومعالجته بين الراوي وسلمى من خلال قوى الخير التي ألفت بين قلبيهما، وجمعتهما في ظل العفة والروح "**أليست هي السكينة التي تحمل شعاع النفس إلى النفس، وتنقل همس القلب إلى القلب؟ أليست هي السكينة التي تفصلنا عن ذواتنا، فنسبح في فضاء الروح غير المحدود مقتربين من الملأ الأعلى شاعرين بأن أجسادنا لا تفوق السجون الضيقة وهذا العالم لا يمتاز عن المنفى البعيد؟**"(٥٥)

يرتبط هوى الحب في القصة بتمظهرات متعاكسة / ضدية تدور في فلك تتجاذبها فيه ثنائياتٌ عديدة أهمها: الحضور والغياب، والأمن والخوف، ولكل تمظهر من هذه التمظهرات ذاتٌ تمثله، وتجسده، وتتبناه ... لنصبح إزاء ذاتين متناقضتين ومتعاكستين: ذات حاضرة متسامحة مع نفسها، ومسالمة، وأخرى سلطوية، وحاقدة، وكلتا الذاتين لها علاقة بغيرها، وبمحيطها الاجتماعي وهذه العلاقة هي علاقة تنافر، وتوتر، وصراع دائم ومستمر.

تأسيسًا على ما سبق فإن العلاقة التوترية تشكل الكتلة الانفعالية والصراع الذي ينبني على محور التوتر الاستهوائي الذي يمثل القنطرة التي عبرت من خلالها الذات الاستهوائية من مآل أو مصير إلى مآل أو مصير آخر بوصف الحب علاقة بين أشخاص، ومشاركة جدلية وتفاعلية في الحركة الداخلية النفسية، وهو يقع موقع "الشعور"، الذي يمثل حالة عاطفية معقدة ثابتة وتتسم بالدوام"(٥٦)

ارتبط هوى الحب بكافة الأمور والموضوعات بالقصة؛ إذ جعله الكاتب معادلا لكل شيء؛ حيث يُشكل هوى الحب في القصة الهوى الرئيس الذي تنبني عليه مختلف الأهواء والأكوان الشعورية والانفعالية الأخرى وينهض عليه بنيان النص بمستوياته العديدة؛ حيث يتمحور النص القصصي على خلفية لقاء الراوي بسلمى كرامة وإعجابه بها ثم حبه لها، وحبها له "**قد أحببتك يا سلمى، وأحببتني، والحب كنزٌ ثمين يُودعه الله النفوس الكبيرة الحساسة**"(٥٧)، وكما في مثل قوله أيضا "**سيظل الحب معي يا سلمى إلى نهاية العمر، إلى أن يجيء الموت، إلى أن تجمعني بكِ قبضةُ الله**"(٥٨)

يقوم بنيانُ القصة وينهض بمستوياته كلها إذن على هوى الحب وبخلاقية هذا الهوى يرتفع المحبوب في نظر المحب إلى منزلة نموذجية وقيمية في مقابل موضوعات وجودية ذات طابع نفعي تحاول فيها الذات بسط نفوذها حتى تصل للحد الخلاقي الوجودي، الذي يصلها نتيجة فشلها وإحباطها في صراعها مع هذا الوجود القيمي إلى درجة الموت.

يضاف إلى العوامل التي ذكرناها ثلاثة محاور متضمنة داخل البنية الاستهوائية (هوى الحب):

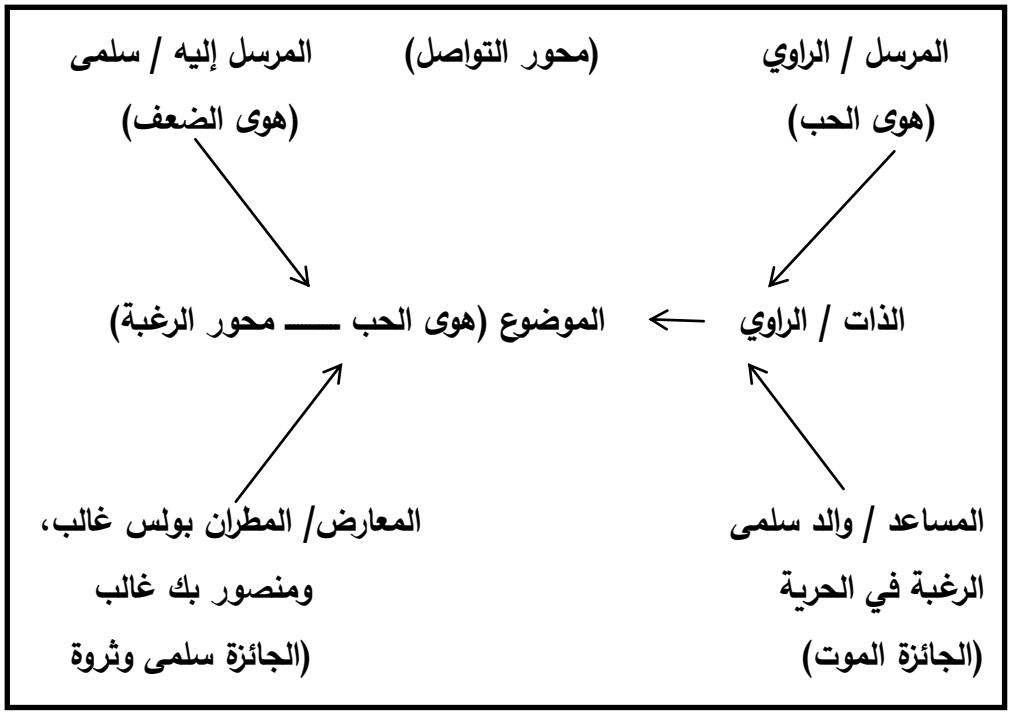
- **المحور الأول** – محور الرغبة (الذات / الموضوع)
- **المحور الثاني** – محور الصراع (المساعد – المعارض أو المعيق)

- **المحور الثالث** – محور التواصل أو الإبلاغ (المرسل / المرسل إليه)

بما يعني أن المسار السردي الاستهوائي يحدده النموذج العاملي وفقًا لما يلي:

- **العامل الذات:** الراوي الذي يرغب في الاتصال بموضوع القيمة.
- **العامل الموضوع:** الشيء الذي تسعى الذات للاتصال به ويتمثل في سلمى التي تمثل القيمة الأولى المتصلة بموضوع الحب.
- **العامل المساعد:** العامل الذي يسهل للذات الاتصال بموضوعها ويتمثل في فارس كرامة والد سلمى.
- **العامل المعارض:** العامل الذي يسعى إلى عرقلة مشروع الذات، ويتمثل في المطران بولس غالب، وابن أخيه منصور غالب.

وسنحاول تمثيل البنى السابقة في الخطاطة التالية :



علـى أن الحـب فـي القصـة لـم ينكفـأ علـى طبيعتـه بـين- الذاتيـة Inter subjectives المعروف بها، والتي تشتمل على الأقل على ثلاثة ممثلين (المحب ذ١، والحـب م.ق، والمحبـوب ذ٢)، ولا يـرتهن إلـى مجـرد التبـادل التواصـلي بـين شخصـين (المحب ذ١، والمحبوب ذ٢)، أو ينعزل عن استثمار الكاتب لأية ثيمة أخرى بل خرج الحب فـي القصـة عن طبيعتـه بـين – الذاتيـة، واكتسـى بملامـح وموضـوعات إنسـانية، واجتماعية، ونفسية، ودينية• وهيمن عليه الطابع الصراعي في العلاقات بين الذوات ... وقد استثمر المؤلف هذه الموضوعات لتوجيه رسائل عديدة على المستوى السيمو – سردي إلا أن الجهة المركزية التي ينتظم حولها هذا التوجيه في القصة هي "القيمة"؛ إذ نجد أن المحبوب في القصة من المنظور الخلاقي يرتفع في نظر المحب إلى مرتبة نموذجيـة وقيميـة عليـا إلا أن هـذا النمـوذج القيمـي مـا يلبـث أن ينهـار بفشـل الحـب ليضـمحل الوجـود القيمـي، ويفقد الوجـود خلاقيتـه ويحـل المـوت بـديلا عـن الحيـاة أو الوجود "**وبعد سكوت عميق أرجعنا بتأثيراته السحرية إلى تلك الساعات التي سكرنا فيها من خمرة الآلهة مسحت سلمى دموعها بأطراف أناملها، وقالت متحسرة: أرأيت كيف تبدلت الأيام؟ أرأيت كيف أضلنا الدهر فسرنا مسرعين إلى هذه الكهوف المفزعة؟ في هذا المكان جمعنا الربيع في قبضة الحب، وفي هذا المكان يجمعنا الآن الشتاء أمام عرش الموت**"(٥٩)

إن الموت في المقطع السابق هو علامة سيميائية تؤشر على أن كل الطرق موصدة أمام الذات سوى الطريق الذي يفضي بها إلى الموت، وأن الحوار الذاتي مع الواقع الخارجي يشي بتصادم رؤيوي، فعلامة الموت ما هي إلا انبثاق من الأزمات التي مرت بها الذات، والوقوف أمام عتباته هو وقوف استسلامي، والنظر إليه على أنه مـآلٌ هـو نتيجـة للتحـول الحاصـل لـدى الـذات الفاعلـة فـي الخطـاب فبـدلا مـن أن تـنعم الـذات بحياتهـا، وحبهـا إذا بهـا تنتظـر المـوت والـزوال، وفـي هـذا تعميـق وتمتـين للهاجس السوداوي.

يلعب الهوى في المقطع السابق دورًا فاعلًا في تحويل الزمن الطبيعي إلى زمن سيميائي، فالربيع يعد علامة سيميائية توحي بالخير والعطاء والنماء، وهو زمن مغاير لزمن الشتاء الذي يؤشر لعكس ما سبق وهو ما يضعنا أمام ثنائية (حياة × موت)، التي تمثل التقابل الدلالي لثنائية (حب × لا حب)؛ حيث تشي القصة في مجملها إلى أن الحب هو الحياة، أما اللاحب فيرمز إلى الموت (حقيقة أو مجازا).

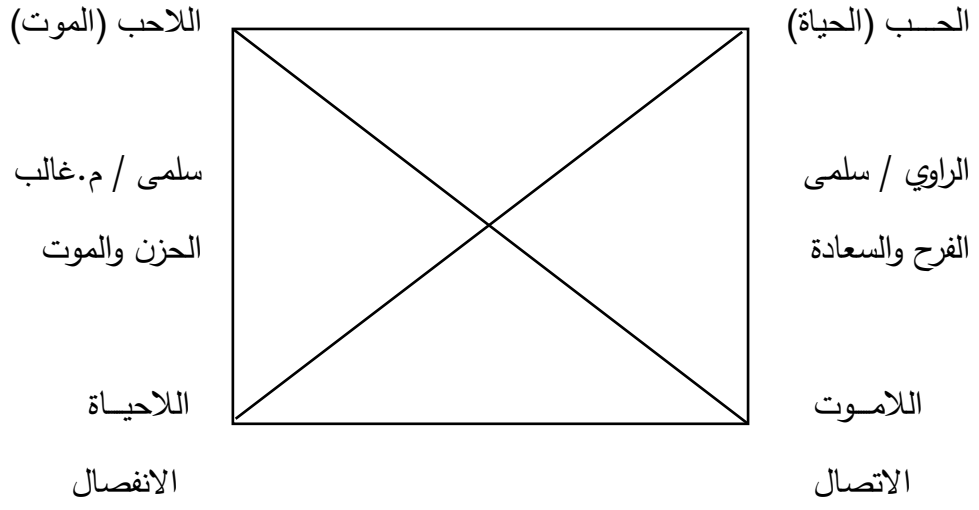
يشكل الاستفهام في المقطع السابق أيضا علامة تأشيرية على تأجج المشاعر والعواطف، والهوى الداخلي للذات المتكلمة مثلما أنه يؤدي دورا مركزا في التوتر النصي من خلال ما يتضمنه من تمثيل أو تصوير عاطفي، وشحن وجداني عبر أداة الاستفهام الهمزة، التي تلتقي مع أداة أخرة هي كيف، ومن خلال تكرار السؤال بهما مرة أخرى يتعمق الإحساس بالمأساة؛ إذ يحاول السارد أن يُشرك المتلقي في هذا الإحساس وبخاصة عندما يُقدمه في صورة تحولية أو تبدلية.

أما **هوى الكره** أو اللاحب فقد شكَّل أحد عناصر المجال السلبي بوصفه أمرا لا بد من وروده في النسق الأيديولوجي؛ ذلك لأن جبران قد جعل من سرده أداة أو وسيلة لتوصيل فكره، وأيديولوجيته إلى القارئ؛ لذا سرعان ما نجد الراوي في الأجنحة المتكسرة يخرج من سلطة السرد ليدخل إلى سلطة الوصف والتقرير من حيث إن الكتابة عند جبران تعد منصة لبث آرائه، وتصوراته عن الحياة والوجود من جهة، ونقدا للواقع الاجتماعي والسائد والمتداول من جهة ثانية رغم ما قد يبدو على كتابته من مثالية مفرطة.

ورود هوى اللاحب في القصة إذن جاء بشكل تبعي لهوى الحب، ولم يمثل تعارضا واضحا أو صريحا معه أو بتعبير أكثر إضاءة لم تؤسس القصة لهذا الهوى، وما ورد من ملفوظات سردية تنبئ عنه إنما جاءت أيضًا في سياق الحديث عن هوى الحب؛ من حيث إن الفكرة الرئيسة التي تتبدى لنا من خلال هذه القصة هي قيمة

الحب في الحياة حتى وإن كان هذا الحب مفروضا علينا "**اسمعني يا حبيبي، اسمعني جيدا، أنا واقفةٌ الآن في باب حياة جديدة لا أعرف عنها شيئا. أنا مثل عمياء تتلمس بيدها الجدران مخافة السقوط. أنا جارية أنزلني مال والدي إلى ساحة النخاسين فابتاعني رجلٌ من بين الرجال. أنا لا أحب هذا الرجل لأنني أجهله، وأنت تعلم أن المحبة والجهالة لا تلتقيان، ولكنني سوف أتعلم محبته. سوف أطيعه وأخدمه وأجعله سعيدا. سوف أهبه كل ما تقدر المرأة الضعيفة أن تهب الرجل القوي**"(٦٠)

يمكننا القول إذن: إن القصة يتسيدها خطان هوويان يسيران وفق مستوى واحد لتأسيس محورين دلاليين، وكل محور منهما يُجلي المحورَ الآخر كطرفي الثنائية الضدية (الإيجابي الذي يعني الحياة، والسلبي الذي يعني الموت أو الاتصال الذي يعني الحب والحياة، والانفصال الذي يعني اللاحب والموت) ونستطيع أن نوضح ما تَمَّ ذكره من خلال مربع غريماس Greimas على النحو التالي:



(مربع غريماس السيميائي للقصة محل الدراسة)

هوى الحزن والكآبة :

يُعَدُّ هوى الحزن والكآبة من الأهواء التي لها الغلبة على حالات النفس لدى أغلب شخصيات القصة، فالراوي يعيش حالة حزن بعد أن حرمته الأقدارُ من محبوبته سلمى، وكذلك سلمى تعيش حالة حزن دائم منذ أن فقدت أمها، وهي طفلة صغيرة ثم حرمت من حبيبها وتزوجت رغمًا عنها من منصور بك غالب، الذي وصفه الراوي بأنه "**كان ماديا كالتراب، وقاسيا كالفولاذ، وطامعا كالمقبرة**"(٦١) ثم فقد والدها، وعقمها وعدم إنجابها حتى بعد أن أنجبت لم يعش وليدها كل هذه الظروف اجتمعت وجعلت الحزن يُخيم على بطلة القصة وكذلك على والدها فارس كرامة.

عانت معظم شخصيات القصة إذن من الحزن والكآبة وواجهت هذه المعاناة بالصمت والسكوت بعد أن تحكمت فيها الظروف والأقدار "**وسكتت سلمى ... ثم حنت رأسها وأرخت ذراعيها وانخفض هيكلها كأن القوى الحيوية قد تركتها فبانت لناظري كغصن قصفته العاصفة وألقته إلى الحضيض ليجف ويندثر تحت أقدام الدهر ... ولما حاولت تعزيتها بالكلام وجدتني أحرى منها بالتعزية والشفقة، فبقيت صامتا حائرا متأملا شاعرا بتلاعب الدقائق بعواطفي، مصغيا لأنَّة قلبي في داخلي، خائفا من نفسي على نفسي**"(٦٢)، وهذا الصمت يؤشر علاماتيًا لجهاد الذات، وتوافق ظاهرها مع باطنها.

وليس يخفى أن التوسل بالصمت، الذي نعني به انحباس الكلام، وامحاء الحروف موصولٌ في نصوص الكتابة الوجدانية، التي تتعمق مشاعر الحزن والسآمة، وتقدم لوحات قاتمةً لإبراز ما تعانيه النفس من إحباط، وانكسار.

لقد كثَّف جبران التعابير التي تشي بالصمت، ونوع الصياغات التي صيرت الصمت مرئيا، ومدركا كي يمثل الواقع النفسي للذات الفاعلة في الخطاب، التي دللت على أن مغالبة المحب للكلام، والتزام الصمت عبر إبقاء الكلمات في الصدر من

الأمور التي تصون الحب، وتبقي على الود مثلما أنه يعد وسيلة من وسائل الاحتجاج على الشرور والمظالم.

ومما يدل على كثافة هوى الحزن والكآبة ويؤشر لهذه الكثافة أن الأفق أمام الذات أصبح مسدودًا، ولا يشي بأي أمل، فالأزمة الاستهوائية قد تولدت في القصة جراء الحزن والكآبة وتناسلهما كونها بمثابة ترجمة للهوى أو الشعور الداخلي للذات المتلبسة بحالة وجدانية تتسع فيها دوائر الحزن من دائرة لأخرى، وتأتي فيها المواساة – بكافة أشكالها– بمثابة تعويض نفسي ينبئ عن العجز عن الفعل، ويؤشر للصراع النفسي الداخلي.

تأسيسًا على ما سبق ينبثق التوتر في القصة جرَّاء إحساس الذات بالنقص وعدم الاكتمال، وشعورها بخسارة كل شيء، وعلى رأسها خسارة الحياة نفسها فالعالم أصبح مغلقا؛ ولذا تأخذ الذات بمحاولة الخروج من تجربتها الفردية وفق تقديرها وتلعب دور التضحية أو المضحية من أجل الحبيب، وتحضر النغمة الوعظية في القصة واضحة جلية.

بظهور الذات المضادة إذن على مستوى المسار الاستهوائي تظهر أهواء أخرى على مستوى المسار السردي وأهمها هوى التضحية؛ إذ سعت الذات ممثلة في سلمى كرامة إلى التضحية بنفسها بعد أن علم المطران بلقاءتها والراوي "**وأطرقت هنيهة ثم زادت والدمع ينسكب على وجنتيها: أنا لا أخاف على نفسي من المطران لأن الغريق لا يخشى البلل، ولكني أخاف عليك وأنت حرٌ كنور الشمس أن تقع مثلي في أشراكه فيقبض عليك بأظافره وينهشك بأنيابه. أنا لا أخاف من الدهر لأنه أفرغ جميع سهامه في صدري، ولكنني أخاف عليك وأنت في ربيع العمر أن تلسع الأفعى قدميك وتوقفك عن المسير نحو قمة الجبل حيث ينتظرك المستقبل بأفراحه وأمجاده**"(٦٣)؛ حيث إن سلمى أدركت أن غناها لم يجعلها تسلم من سطوة المطران وابن أخيه وظلت أمامهما ضعيفة مسلوبة الإرادة، فكيف بالراوي الفقير بل المعدم.

وعلى الجانب الآخر فقد أسهم التعارض أو التقابل الدلالي في القصة في إنتاج الأدوار التيماتيكية التي جاء تعارضها أو تقابلها في القصة منطقيا إلى حد كبير مثلما أسهم هذا التقابل في تكملة الدور الاستهوائي أو على أقل تقدير في أن يحل محله وقد تمثل هذا الأمر في أن يجعل المؤلف الغنى سببا في الحزن، والشقاء، والتعاسة فسلمى كرامة رغم أنها غنية، ووالدها كان ثريا إلا أن هذا الغنى كان سببا لشقائهما، وتعاستهما على حد تعبير الراوي "**لو لم يكن فارس كرامة رجلا غنيا، لكانت سلمى اليوم حية تفرح مثلنا بنور الشمس**"(٦٤) من حيث إن غنى سلمى هو الذي جعلها مطمعا للمطران، وابن أخيه.

أما هوى الفرح فلم يكن ملحوظا في القصة إلا من خلال بعض التمظهرات القليلة جدا، التي تمثلت في بعض الابتسامات التي جاءت خلال اللقاءات التي جمعت الراوي بالبطلة وكلها كانت قبل ظهور الذات المضادة أو العامل المعيق –وفق تحديد غريماس في مربعه السيميائي–.

على أن الملاحظ على صور الفرح ودواله في القصة أنها تُعَدُّ مزيجا من الفرح والحزن بما يعني أن هذه الدوال اللغوية وما تؤشر له إنما جاءت إلا لتدلل على حالة الصراع والتوتر التي تعيشها الذات، وتعمق الهاجس المأساوي لديها "**كم يصعب عليَّ الآن أن أُدون بالكلام ذكرى تلك الساعات التي كانت تجمعني بسلمى، تلك الساعات العلوية المكتنفة باللذة والألم، والفرح والحزن، والأمل واليأس، وكل ما يجعل الإنسان إنسانا والحياة لغزا أبديا ولكن كم يصعب عليَّ أن أذكرها ولا أرسم بالكلام الضئيل خيالا من أخيلتها ليبقى مثلا لأبناء الحب والكآبة**"(٦٥)

هوى الضعف والخضوع والاستسلام :

تعددتْ الملفوظاتُ السردية التي تُحيل على الإحساس بالضعف والخضوع والاستسلام في القصة من حيث إن بطلي القصة يعانيان من الضعف الذي عبَّر عنه

المؤلف بداية من اختياره لعنوان القصة (الأجنحة المتكسرة)، وما يُؤشر له العنوانُ سيميائيًا؛ حيث إن الضعف الذي يعاني منه أبطالُ القصة (جبران وسلمى ووالدها) هو المعادل لتسمية القصة وعنونتها بالأجنحة المتكسرة؛ إذ يتجلى لنا من خلال الإطار الدلالي للعنوان أنه يفتح أفقًا تحفيزيًا خاصًا يدفع المتلقي لمتابعة المتن النصي ويفتح الباب لمحاولة معرفة مآل هذا العنوان بوصفة إشارة سيميائية مختزلة من جهة، وواصلة من جهة أخرى.

وإذا كان العنوان نصًّا مكثفًا؛ فإن مقتضيات الإجابة التي تتوزع مكوناتها، وتتشرذم داخل وقائع النص تستوجبُ أن يكون لهذا النص المكثف (العنوان) امتداداته اللغوية، والمعرفية داخل المتن النصي وربما خارجه؛ حيث لا نعدم هذه الامتدادات داخل متن القصة(•) بل إننا نجد عتبة العنوان بلفظها في نصوص سابقة للكاتب.

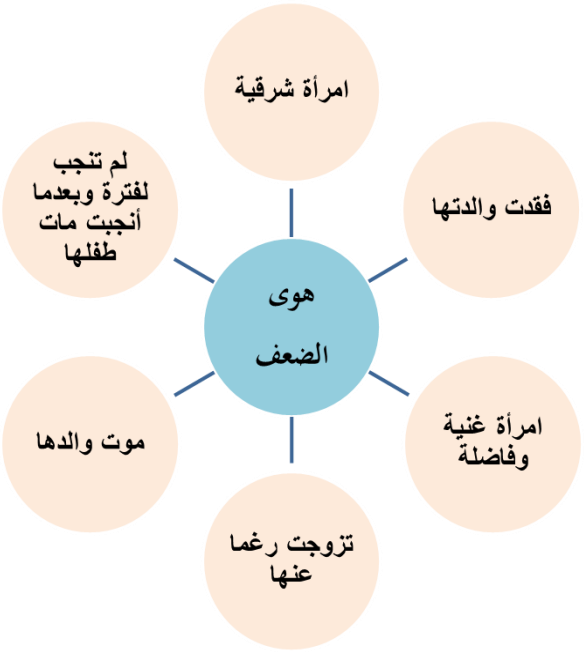
وعن ضعف الراوي الذي تُمثل شخصيته شخصية جبران وفقًا لبعض الآراء(٦٦)، فقد ظهر الراوي في القصة ضعيفًا مستسلمًا نتيجة فقره، وعدم التفاف الناس حوله قياسا إلى المطران بولس غالب الذي يلتف الناس حوله وبخاصة الكهان، ورجال الدين حتى وإن كان هذا الالتفاف نفاقًا، ورياء.

أما هوى الضعف والاستسلام الذي ظهرت عليه بطلة القصة (سلمى) فقد اجتمع لها من أسباب الضعف الكثير والكثير؛ حيث إنها وبالإضافة إلى كونها امرأة شرقية، فقد فقدت والدتها وهي ابنة ثلاث سنوات بالإضافة إلى أنها امرأة غنية وفاضلة بالوراثة عن والدها فارس كرامة "**واجتماع الغنى والفضيلة معًا يولد الضعف**" –على حد تعبير الراوي– كما كانت سلمى عاقرا في السنوات الخمس الأولى من زواجها، ثم مات والدها، ومن بعده مات طفلها الوحيد.

وقمينٌ بالإشارة هنا إلى أن المؤلف قد جمع هوى الضعف والاستسلام لدى الراوي، والبطلة وقام بدمجه في مقاطع كثيرة في القصة كما في مثل قوله: "**فأخذتُ**

يدها وقُلتُ متهيجًا: قد استسلمنا طويلا إلى أهواء الناس يا سلمى ... منذ تلك الساعة التي جمعتنا حتى الآن ونحن ننقاد إلى العميان، ونركع أمام أصنامهم. مذ عرفتك ونحن في يد المطران بولس غالب مثل كرتين يلعب بنا كيفما أراد، ويقذفنا حيثما يشاء"[٦٧]، وهو بهذا يؤشر بأن تجربة الحب لديهما حالتها واحدة، وأن مصيرهما واحد.

ويمكن تمثيل هذا البعد أو الملمح الهووي في الخطاطة التالية:



تعكس الخطاطة السابقة زوايا متعددة لهوى الضعف، وهي زوايا ليست لفظية وحسب وإنما هي سيميائية وتأشيرية أيضًا؛ إذ تعد بمثابة أبعاد وحالات نفسية ووجدانية تكشف عن النسق التوتري للذات في تعاملها مع الواقع والعالم، الذي تعجز الذات عن فهمه والتأقلم معه، ومن ثَمَّ تضعف أمامه وتستسلم نظرا لتوالد هذه الزوايا وتشابكها وتلاحمها من جهة، وارتباطها بالوعي الذاتي ونوازعه الداخلية من جهة ثانية.

لقد خطَّ جبران في قصته ست علامات متتابعة تؤشر لضعف سلمى، وحزنها وانكسار روحها، وانهزام نفسها وعدم قدرتها على ممارسة الرفض، والتمرد، والمقاومة، والتحدي ... ولكنه لم يرسم هذه العلامات في شخص سلمى وحسب بل تجاوز هذه الشخصية، ليكشف لنا عن الصورة الكبرى التي مثلت لها سلمى، ورمزت لها ذلك أنها تُعَدُّ رمزًا ذاتيًا، ومعادلًا موضوعيًا للأمة المظلومة تارة "**لماذا تراود الدموع أجفاني لذكر شعوب خاملة مظلومة وأنا قد وقفت دموعي على ذكرى أيام امرأة ضعيفة لم تعانق الحياة حتى احتضنها الموت، ولكن أليست المرأة المتوجعة بين ميول نفسها، وقيود جسدها هي كالأمة المتعذبة بين حكامها، وكهانها**"(٦٨)، ورمزًا وعلامة للمرأة الشرقية تارة أخرى كما في مثل قوله: "**إن سلمى كرامة كانت تمثل على غير معرفة منها حياة المرأة الشرقية التي لا تغادر منزل والدها المحبوب إلا لتضع عنقها تحت نير زوجها الخشن ... ولا تترك ذراعي أمها الرؤوم إلا لتعيش في عبودية والدها زوجها القاسية**"(٦٩)

ويصل هوى الضعف والاستسلام غايته حتى يبلغ درجة البكاء، الذي يمثل علامة سيميائية دالة على الضعف وبخاصة بكاء الرجل؛ إذ من المعروف في ثقافتنا العربية أن بكاء الرجل يُعَدُّ أمرًا معيبًا؛ لأنه يؤشر للضعف والعجز، وعدم القدرة على الانتصار على القوى الخارجية المحيطة به، مثلما هو صورة ذاتية انتكاسية أو انكسارية، ومن نماذجه في القصة صمت والد سلمى وبكاؤه "**عندما طلب المطران بولس يد سلمى من والدها لم يجبه ذلك الشيخ بغير السكوت العميق والدموع السخينة**"(٧٠)

أما بكاء الراوي فقد ظهر في مواضع متعددة من القصة ومنها سؤال الراوي لحفار القبور: "**أتذكر أين قبر فارس كرامة؟**

فنظر إليَّ طويلا ثم أشار نحو قبر سلمى وقال:

في هذه الحفرة قد مددت ابنته على صدره، وعلى صدر ابنته قد مددت طفلها، وفوق الجميع قد وضعت التراب بهذا الرفش.

فأجبته: وفي هذه الحفرة أيضا قد دفنت قلبي أيها الرجل، فما أقوى ساعديك!

ولما توارى حفار القبور وراء أشجار السرو خانني الصبر، والتجلد فارتميت على قبر سلمى أبكيها، وأرثيها"(٧١)

إن المقطع السردي السابق هو نهاية القصة وجملتها الختامية التي تعد بمثابة تفريغ شعوري، وفي جملة "**نظر إليَّ طويلًا**" تأشيرٌ سيميائي على الحزن والتوجع، إذ إن إدامة النظر دليلٌ على التوجع، والحزن، والأسى.

وأخيرا فقد صاغ الكاتبُ المقطعَ الأخيرَ لهذه القصة في شكل ملفوظ سردي يشي بالعبرة والعظة، ويؤسس لجمالية الموت، والفقد، والحزن، والرثاء.

هوى الطمع والتسلط والسيادة :

يعد هوى الطمع والسيادة والتسلط من الأهواء البارزة في القصة، أما الطمع فيعني السعي إلى الحصول على المال بشتى الطرق والوسائل الممكنة دون حساب لأي قيم أو مشاعر، والسيادة تعني الحاجة إلى احتلال مكانة مرموقة وسط الجماعة، أو محاولة تولي القيادة فيها؛ نظرًا لميول الفرد إلى تعويض بعض أوجه النقص لديه بهذه المكانة، وهو هوى يتكون داخلَ الفرد وينمو داخل ذاته، ويتم التعبير عنه على شكل سلوك خارجي تتم ممارسته على الآخرين بالمجتمع المحيط.

وعلى الصعيد الإجرائي مثلت شخصيتا المطران بولس غالب، وابن أخيه منصور بك غالب هذا النوع من الهوى وممارسته بداية من ظهورها في الملفوظ السردي للقصة، ورغم أن شخصيتي المطران بولس غالب، ومنصور بك غالب من الشخصيات المحورية في القصة إلا أنهما لا يقولان، ولا يفعلان إلا قليلا، وتتحدد أدوراهما من

خلال المسارات التي رسمها لهما السارد، إذ إن الراوي هو الخيط الرابط أو الواصل بين الأحداث في القصة حتى أن ظهورهما (حسب رتبة ظهور الشخصيات في القصة) جاء متأخرًا، وهو ما يؤشر للنزعة القيمية التي تؤصل إلى أن المحبة، والخير مقدمان على الطمع، والتسلط ولو حتى من وجهة نظر السارد أو الراوي للأحداث.

وعلى صعيدٍ متصل فقد أظهرت الملفوظات السردية لكلتا الشخصيتين، والتي جاءت في أغلبها على لسان الراوي هوى واضحا نحو الطمع، والتسلط دونما حساب لأي مشاعر أو أحاسيس، فالمطران يستغل سلطته الدينية بالسطو على أموال اليتامى والأرامل، وفي أن يُرغم فارس كرامة على تزويج بنته لابن أخيه فـ"**أي مسيحي يقدر أن يُقاوم أسقفا في سوريا، ويبقى محسوبا بين المؤمنين؟ أي رجل يخرج عن طاعة رئيس دينه في الشرق، ويظل كريما بين الناس؟ أتعاند العين سهما ولا تُفقأ، أو تناضل اليد سيفا ولا تُقطع**"(٧٢)، وفي هذا تأشيرٌ دلالي على أن السلطة التي يتمتع بها رجال الدين كانت أقوى وأكثر نجاعة من الغنى أو المال؛ لذا ظلت سلمى ووالدها – بالرغم من غناهما– مسلوبا الإرادة أمام السلطة الدينية، وممثليها (المطران بولس غالب).

وفي السياق ذاته راح جبران يسترسل ليقدم لنا صورة المطران وابن أخيه على نحو يُنبئ بالتسلط، والرياء، والطمع والفساد ... "**كان المطران يقف أمام المذبح ويعظ المؤمنين بما لا يتعظ به، ويصرف أيام الأسبوع مشتغلا بسياسة البلاد، أما ابن أخيه فكان يصرف جميع أيامه متاجرا بنفوذ عمه بين طالبي الوظائف ومريدي الوجاهة**"(٧٣)

وأخيرا فقد استرسل جبران وقدَّم لنا تصويرًا لشخصية منصور غالب على لسان المحيطين به، فبعد أن فقد منصور غالب ابنه الوحيد، الذي رُزق به لم يعبأ بما حدث، ولم يُبدي تأثرا؛ ولذا تناولته الأقاويل بالذم "**فقال أحدهم: تأملوا بوجه منصور بك فهو ينظر إلى الفضاء بعينين زجاجيتين كأنه لم يفقد زوجته وطفله في يوم واحد.**

وقال آخر: غدا يزوجه عمه المطران ثانية من امرأة أخرى أوفر ثروة وأقوى جسمًا"[٧٤] بما يشي بمحاولة الكاتب رصد الآراء الاجتماعية المحيطة بالذات، وتتبعها لهوى الذات بالحكم والقيمة وهذا يدلل على القيمة الاجتماعية للأهواء ودورها في الحكم والتقويم.

الإحصاء الكمي للأهواء في القصة :

يسعى هذا الجانبُ من جوانب البحث إلى محاولة رصد أهم الأهواء والعواطف، التي وردت في القصة، وتحديدها، وتصنيفها كميًا، وإحصائيًا – ولو بشكلٍ تقريبي– من خلال إحصاء عددٍ من الكلمات والعبارات والجمل الحاملة لدلالة الأهواء، والعواطف وتصنيفها حسب اعتبار تَشَكُّل ثيمة هوى الحب من عدة جوانب هووية تنبثق منها، وتندرج تحتها، وتتماس معها وذلك من خلال الشواهد النصية التي تقدمها لنا القصة إما بشكل مباشر (مختلف الكلمات والجمل الدالة على الهوى أو العاطفة)، أو بشكل غير مباشر (عن طريق الإيحاء أو التعبير الضمني عن الحالة النفسية للذات الاستهوائية)، وذلك كما بالجدول التالي:

الأهواء	الحزن والكآبة	الفرح والسعادة	الضعف والاستسلام	الطمع والتسلط
عدد مرات ذكرها	١٩٠	٤٧	١١٣	٨٧
المجموع	**٤٣٧**			
النسبة المئوية لكل هوى	٤٣.٤٧	١٠.٧٥	٢٥.٨٥	١٩.٩٠
مجموع النسب	**١٠٠ %**			

سيميائية أسماء شخصيات القصة :

تحتل أسماءُ الشخصيات في العمل القصصي أهمية كبيرة، فاسم الشخصية هو الذي يميز بينها وبين غيرها من شخصيات القصة، وهو الوسم الدال لأحد أهم الآليات الفاعلة في الخطاب السردي، فالشخصية هي الآلية التي تجمع العملية السردية بين طرفيها.

وعند دراستنا لأسماء الشخصيات في قصة الأجنحة المتكسرة وجدنا أن هذه الأسماء قد حملت دلالات مطابقة لما اتصفت به من خصائص وسمات وما مارسته من وظائف وأدوار حتى وإن افترضنا غياب قصدية المؤلف لاختيار أسماء شخصياته أو أن اختياره جاء دون خلفية نظرية فإن هذا لا ينفي اعتباطية العلاقة من حيث إن اسم الشخصية علامة لغوية يتم تحديدها بكونها اعتباطية أولًا، وقصدية ثانيًا.

بداية من الشخصيات الرئيسة في القصة شخصية سلمى، ويتضمن معنى الاسم السلامة والدعة، ولعل دلالة هذا الاسم قد ظهرت في الشخصية التي حملته، فقد مارست سلمى دور التضحية إيثارا للسلامة مما جعلها تشعر بعبء مضاعف شاركها فيه والدها فارس كرامة، الذي كان وجوده مع ابنته سببا رئيسا في تخفيف الأعباء عنها؛ ولذا لما مات فارس كرامة ماتت سلمى بعده بفترة قصيرة.

وعن منصور غالب، الذي تزوج سلمى رغمًا عنها، وعلى غير حب منه لها والذي لم يكتف المؤلف بالإعلان عن اسمه فقط بل أعلن عن اسمه الثنائي، فقد تطابق اسمه مع دوره؛ إذ حمل هذا الاسم دلالات النصر، والقوة، والغلبة.

أما اسم عمه المطران بولس غالب فإن لقب المطران علامة على شخصية دينية مقدسة؛ إذ هي رتبةٌ كنسية تُمنح للأسقف، وقد وردت كلمة مطران في المصادر العربية على أنه "رئيس المدينة والقاضي، الذي يفصل الخصومات بين المسيحيين"[٧٥] أما بولس فمعناه لغة الصغير، والضئيل وقد اشتهر هذا الاسم بين النصارى؛ لأنه اسم أحد حواري السيد المسيح (عليه السلام)، ومن ثم فإن اختيار الكاتب للقب والاسم يُحيل

إلى شخص ذي سلطة دينية، وجاه فنظام التسمية مقيدٌ بالسنن الديني، والعرف الاجتماعي.

أما الراوي فلو ذهبنا إلى الرأي القائل بأنه جبران نفسه فإنه في هذه الحالة يُصنف ضمن فئة "الشخصيات الواصلة Personnages embrayeures" – وفقًا لتصنيف فيليب هامون P. Hamon– للشخصيات الأدبية(٧٦)، وقد تطابق اسمه مع دوره الدلالي في القصة؛ إذ إنه طوال الوقت يمارس دور الجبر والتطييب لخاطر سلمى، فقد كان بمثابة الداعم لها.

وأخيرًا فقد تمحورت أحداث قصة الأجنحة المتكسرة حول المجتمع الشرقي الذكوري، فكانت أكثر شخصياتها ذكورية أو بطريركية، وقد حاول جبران أن يسلط الضوء على قهر المرأة في المجتمعات الذكورية؛ إذ صوَّر لنا جبران من خلال هذه القصة المرأة على أنها سلعة تباع وتُشترى، ولا إرادة لها ويتم تزويجها رغما عنها ومن ثم ليست لديها القدرة على مجابهة الشرائع التي حرمتها ممن تحب، ولكنها في الوقت نفسه ليست ضد هذه الشرائع، ولعل معاناة سلمى خير دليل على هذا، وهي –كما أسلفنا– رمزٌ للوطن والأمة، وهو الأمر الذي حدا بجبران إلى العناية بهذه الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من الظهور؛ حيث عملت كل عناصر السرد على إضاءة هذه الشخصية، وتفعيل وجودها السردي.

التشاكل السيميائي في قصة الأجنحة المتكسرة :

يُعَدُّ مصطلح التشاكلِ Isotopy من المصطلحات التي نُقلت من ميدان الحقول العلمية وتحديدا جدول النظائر الكيميائية عند الكيميائي الروسي الشهير مندليف D.Mendeleev إلى ميدان اللسانيات، ويعني "الآلية التي يحصل بها الفهمُ الموحدُّ للنصِ، وهو الضامنُ لانسجام أجزائه وارتباط أقواله؛ إذ يتولد عنه تراكمٌ تعبيريٌّ، ومضمونيٌّ تُحتمه طبيعةُ اللغةِ، والكلام مما يُبعد الغموض، والإبهام في بعض النصوص التي تحتمل قراءات متعددة"(٧٧).

اقتصر التشاكلُ في أول عهده وبعد أن نقله غريماس من المجال الكيميائي على على الجانب المضموني، والمقولة المعنوية، إلى أن جاء فرانسوا راستي ووسع مجال استخدامه ليشمل الجوانب الشكلية (اللغوية، والتعبيرية)، وهو ما أسهم في تعددية مجالات طرح هذا المصطلح، وتنوع آليات استخدامه الإجرائية.

يقدِّم لنا التشاكلُ أُطرًا معرفية ووصفية؛ لتحليل النص تحليلات متعددة، وقراءة بواطنه من خلال تأويل خطوط النص، ومقوماته، وتشكيلاته ومحاولة الحصول على معلومات وبيانات معرفية، والكشف عن الإيحاءات النصية المختزنة، ومحاولة تحليلها وتأويلها من جهة، وإثبات مدى انسجام النص أو تباينه من جهة ثانية بوصفه –أي التشاكل– مكونا من المكونات الخطابية، أو النصية.

تعددت التعريفات التي تناولت ماهية التشاكل السيميائي فقد عرَّفه فرانسوا راستي بأنه هو "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"(٧٨)، هو التعريف الذي تمَّ تطويره من قِبل راستي تجاوزا للمفهوم المضموني الذي قصر التشاكل في أول عهده على أنه تواتر أو تكرار.

أما جماعة مو البلجيكية Group Mu فقد عرَّفته بأنه "تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس البيانات التركيبية (سطحية أو عميقة) على مدى امتداد القول"(٧٩).

يعد التشاكل من الآليات السيميائية الإجرائية التي تعمل على تحديد العلاقة الكامنة بين الوحدات الدلالية في سياق النص السردي، الذي يتحدد التشاكل فيه من خلال نمو النص نفسه وتوالده؛ إذ يتميز هذا النص بتراكم مقطعي لمجموعة الوحدات المعجمية، التي تعمل على خلق مقامات سياقية متجانسة، فيتحقق التشاكل عبر وجود وحدات دلالية متشابهة المعنى داخل المقطع أو النص الواحد.

وعلى نحو أكثر تحديدًا شاع مصطلح التشاكل في الدراسات السردية وفق معنى متمايز نسبيا؛ إذ يدل في المجال السردي على "مجموعة مسهبة من المقولات الدلالية التي تمكننا من التأويل المتسق لخطاب أو حكاية، باختزال الالتباسات، وتقود البحث إلى تأويل واحد بما يعني أن تكرار الملامح السيميائية يشكل تماسكًا أو تماثلًا نصيًا"(٨٠)

وعلى الصعيد الإجرائي تتشاكل أفكار القصة، ومضامينها في مواضع عديدة منها، وهو الأمر الذي يسم النص بالاستقرار الشكلي؛ إذ يُضفي الشكل ألفة على المضمون ويتوافق معه كما في مثل قول الراوي: "**شعرت سلمى بما يجول في خاطري فلم تشأ أن يطول الصراع بين ظنوني وهواجسي، فوضعت يدها على شعري وقالت: اقترب مني، اقترب مني يا حبيبي، اقترب ودعني أُزود نفسي منك، فقد دنت الساعة التي تفرقنا إلى الأبد**"(٨١)

الملاحظ على المقطع السردي السابق التركيز على فكرة (الاقتراب) وتحديدًا في ملفوظ (اقترب)؛ إذ يمكن القول بأنّ هذه الكلمة، التي تم تكرارها في المقطع ثلاث مرات توحي بالاغتراب، والا انتماء الخارجي، وتقدم تشاكلًا يعد بمثابة إعلان من الذات الفاعلة عن انتمائها الداخلي الفعلي بعيدًا عن أي مؤثرات أو ضغوط خارجية بغية تحقيق نوع من الارتباط أو الانتماء العاطفي بينها وبين الراوي، وهذا التحقيق تردفه الذات بإجراء أسلوبي يعمقه، ويسبب له وهو كلمة "فقد"، التي تسهم في تشاكل النص، وتعمل على بناء نسيجه بارتباطها بالفاء العاطفة التي تشكل علامة أخرى على الربط والتشاكل.

ترتبط إذن مقاطعُ القصة مع بعضها البعض عبر تجلي الذات الفاعلة في الخطاب وتدخل القصة في علاقة تشاكل أخرى مع النزعة المثالية والنزوع الرومانسي من جهة رغبة الكاتب في تخطي الزمان والمكان؛ بغية الوصول إلى الزمن الخالد حيث الهدوء والسلام النفسي فالقصة مسكونة بهاجس القلق والاغتراب الوجودي.

وعلى صعيد متصل يحدد التشاكل السيمي وجود وحدات تصويرية تشكل مسارا تصويريا يتماثل مع مسار تصويري آخر من خلال الملفوظات السردية كما في الحوار الذي دار بين فارس كرامة وابنته سلمى:

"**فمدت يدها بلطف وألقتها بين أصابعه فضمها بلطف ثم زاد قائلا: لقد شبعت من السنين يا ولدي، قد عشت طويلا وتلذذت بكل ما تثمره الفصول وتمتعت بكل ما تبرزه الأيام والليالي، قد لاحقت الفراش صبيا، وعانقت الحب فتى، وجمعت المال كهلا، وكنت في جميع هذه الأدوار سعيدا مغتبطا**"(٨٢)

حيث نجد في المقطع السابق تشاكلا سيميا بين الوحدات التصويرية (قد عشت طويلا) والوحدات التصويرية التي تليها (تلذذت...، وتمتعت...، ولاحقت...، وعانقت) بما يقرر لنا أن هذه الوحدات قد شكلت علاقة تمظهرية متماثلة وهذه الوحدات التالية ترتد إلى الحد الابتدائي المنظم لكافة المعاني والمدلولات التالية له.

ومن ناحية أخرى يشكل الإيقاع عاملًا آخر مهمًا في التشاكل السيميائي في القصة؛ إذ يموج في القصة هدير الإيقاع في أجزاء ومقاطع كثيرة، ومن بين ظواهر الإيقاع يبرز التوازي Paralleism، الذي صبغ القصة بصبغة خاصة، ومكن من تأسيس انطباع متميز أسهم في رسم معالم الهوى في القصة، وشاكل بين هذه المعالم كما في مثل قول الراوي:

- "**فكر واحد يجيئك في سكينة الليل يسير بك إلى المجد أو إلى الجنون.**
- **نظرة واحدة من أطراف أجفان امرأة تجعلك أسعد الناس أو أتعسهم.**
- **كلمة واحدة تخرج من بين شفتي رجل تصيرك غنيا بعد الفقر أو فقيرا بعد الغنى...**
- **كلمة واحدة لفظتها سلمى كرامة في تلك الليلة الهادئة أوقفتني بين ماضيّ**

ومستقبلي وقوف سفينة بين لجة البحار وطبقات الفضاء"[٨٣]

وأخيرا يمكننا أن نُجمل التشاكلات التي درات حولها هذه القصة في مجملها في ستة تشاكلات سيميائية، هـي :

- **التشاكل السببي، ويضم هذا التشاكل أسباب الحب وبواعثه.**
- **التشاكل الإعلامي، ويضم هذا التشاكل كافة الطرق المتبعة لإعلام المحبوب**
- **التشاكل السلوكي، ويضم هذا النوع السلوك بين المحبين من حيث الطاعة أو المخالفة.**
- **التشاكل الاجتماعي، ويضم هذا التشاكل كافة العوامل الاجتماعية التي أسهمت في توطيد علاقة الحب أو فشلها.**
- **التشاكل العلائقي، ويضم هذا التشاكل كافة العوامل الدلالية المتعلقة بعاطفة الحب أو المناوئة لها**
- **التشاكل الديني، ويضم هذا التشاكل دور العامل الديني في عاطفة الحب، وتأثير هذا العامل.**

خاتمـــة :

عرض هذا البحثُ سيميائية الأهواء في قصة الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران، وقد جاز إنجازُه في صورته هذه محققًا توجهًا نحو الاهتمام بإبراز العلامات السيميائية الهووية في القصة، ومعالجتها عبر عدة مبادئ، ومستويات عامة، ولكن ما كان لنا أن نقوم بهذه المقاربة دون إلقاء الضوء على المنحى المفاهيمي للسيميائية، وتحديد مفاهيمها، وتشعباتها المختلفة وتفريعاتها، التي نتج عنها اتجاهُ سيميائية الأهواء، الذي قامت على ماهيته، وآلياته، وتقنياته خطوط هذا البحث، ومباحثه.

لقد توسل هذا البحث باتجاه سيميائية الأهواء لكونه يمثل أداة إجرائية ملائمة، فيه من الكفاية الوصفية والتحليلية ما يُعينُ على قراءة القصة ومقاربتها إجرائيا، وبخاصة بعد أن أسهمت النظرية السيميائية بوجه عام، واتجاه سيميائية الأهواء بشكل خاص في الارتقاء بالهوى، وتغيير النظرة التي سادت عنه لعصور طويلة بأنه مذموم، وبأنه يُفسد العقل، ويجلب الشر؛ حيث أكدت النظرية وجوده الجماعي داخل النفس، ودعت إلى استقلالية بحثه، ودراسته.

هذا، وقد وضح لنا من خلال دراستنا لموضوع البحث (سيميائية الأهواء في قصة الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران) جملةً من النتائج العلمية لعل أبرزها ما يلي:

أولًا– جاء هذا البحث وفقَ إطاره النظري، ومقاربته الإجرائية إسهاما لتعزيز مكانة سيميائية الأهواء داخل منظومة النظرية السيميائية العامة، والتحليل السيميائي.

ثانيًا– من الملاحظات السردية الجديرة بالذكر حضور الكاتب أو السارد أو الراوي داخل الخطاطة السردية، وتدخله بشكل مباشر في حركة السرد وتلقينه الأقوال للشخصيات بل والنطق بملفوظها وفقا لمؤشرات داخلية/ ذاتية، وخارجية/ ثقافية، ودينية، واجتماعية، وهو الأمر الذي تمت معالجته في المبدأ الخلاقي، والتقويمي للبحث.

ثالثًا– شكلت مجموعة الحوادث التي وردت في القصة مطيةً لأهواء جبران، وعواطفه في تمجيد الحب والإعلاء من شأنه، وتحطيم القيود التي تعترضه والتقاليد التي تحول دون حدوثه أو وقوعه فالبطلة (سلمى كرامة) بعد أن تتزوج بغير حب رغما عنها تعيش سنوات عقيمة، وحتى بعد أن تُنجب يموت وليدها، ثم تموت بعده، وتعد هذه علامة سيميائية على أن مثل هذا النوع من الزواج إنما هو زواج عقيم.

رابعًا– سيطر هوى الحزن والكآبة على الحالات النفسية والشعورية لمعظم شخصيات القصة، وقد كان هذا الهوى وراء سلوكيات هذه الشخصيات، وتصرفاتها؛ حيث تجلى الحزن بوصفه هوى رئيسا فاعلا في إنتاج المعنى في القصة، التي تشكلت في أغلبها من كتلة عاطفية ودفقة شعورية درامية وحزينة بداية من التهيؤات القبلية التي حفزت الذات على إنتاج هوى الحزن والاتصاف به.

خامسًا– لم يكترث جبران في كتابته للقصة برصد بعض العواطف والأهواء كهوى الغيرة بسبب انتفاء هوى الثقة؛ حيث أفضى لقاء سلمى كرامة بجبران إلى الحب بشكل مباشر فمنذ اللقاء الأول تحول الحب بينهما إلى علاقة وطيدة، ونظرًا لعدم وجود تنافس بينهما فقد تجردت القصة إلى حد ملحوظ من هوى الغيرة.

سادسًا– تجلى المحفل الاستهوائي في القصة على المستوى الكتابي من خلال شحن الكاتب دلاليا لهوى الحب بمختلف العواطف والأهواء وما توحيه من دلالات متعددة عبر الصور المترابطة، والوصف، والحوار، والشخصيات التي عن طريقها يتم نقل الإحساس، والشعور.

سابعًا– حظي الجسد باهتمام كبير داخل اتجاه سيميائية الأهواء بوصفه موطنا للعواطف والأهواء من جهة، وللدلالة والمعنى من جهة ثانية، وقد شكّلت موضوعة الجسد حضورًا بارزا في القصة، وهو الحضور الذي يعكس وعي الكاتب بهذه الموضوعة.

ثامنًا– نجح الكاتب إلى حد كبير في تقديم قصة ذاتية رومانسية تهدف إلى الإصلاح الديني، والاجتماعي، وتدعو إلى التطهير Cathersis (الكاثرسيس)، وقد ركز جبران من خلال هذه القصة على عنصرين رئيسين: العنصر العاطفي المتمثل في الجوانب العاطفية والنفسية، والعنصر الفكري المتمثل في الوازع الموضوعي والعقلي الداعي إلى عفة النفس والمتمسك بها، وقد أسهم هذان العنصران في خلق ثيمة التوتر في هذه القصة.

تاسعًا– ثمة رابط ينتظم بناء القصة، ولا يعزله بين الذوات الفاعلة والأدوار الثلاثية (الراوي وسلمى ووالدها فارس كرامة)، وبين الذوات (المطران بولس غالب، وابن أخيه)، وهو رابط مؤسس على حزمة من الأهواء والعواطف التي تكشف عن نوازع كل ذات من هذه الذوات من خلال ما تتلفظ به من ملفوظات سردية؛ إذ إن الأهواء تتجسد في القصة عبر ملفوظات الذات.

عاشرًا– حملت أسماء الشخصيات في القصة علامات تدلالية مطابقة لما قامت به من أدوار ووظائف سردية، وهو الأمر الذي يعكس وعي الكاتب في اختياره لأسماء شخصيات قصته؛ من حيث إن للأسماء في القصة قيمًا، ودلالات سيميائية.

حادي عشر– لَعبَ التشاكلُ السيميائي في القصة دورًا مهمًا، وقد جعلها أكثر قابلية للتداول والقراءة العلاماتية وقد دار هذا التشاكل في مجمله حول ستة تشاكلات سيميائية هي: السببي، والإعلامي، والسلوكي، والاجتماعي، والعلائقي، والديني.

وبعد...، فأرجو أن يمثل هذا البحثُ لبنةً تُضاف إلى اللبنات السابقة التي قُدمت في صرح البحوث العلمية عن هذا الفرع المهم من فروع النظرية السيميائية، وإسهامًا تطبيقيًا لقصة توافرت لها أسبابُ النجاح من حيث السرد، مثلما توافرت لها أسباب الفشل من حيث الحب، وأخيرًا أحمد **الله** تعالى على علمه وفضله، وأسأله التوفيق والسداد.

سعيد فرغلي حامد

أسيوط – يونيه ٢٠٢١م

الهوامش والإحالات المرجعية :

(١) فرديناند دي سوسير. محاضرات في علم اللغة العام. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٥م ص : ٨٨.

(٢) المرجع السابق. ص: ٩٠.

(٣) تشارلز ساندرس بيرس. تصنيف العلامات. ترجمة: فريال جبوري غزول. ضمن كتاب أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا) سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد. دار إلياس العصرية. القاهرة ١٩٨٦م. ص: ١٣٨.

(٤) أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) منشورات الاختلاف. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ٢٠٠٥م. ص: ٥٨.

(٥) شكري محمد عياد أنظمة العلامات فصول مج ٦ ع ٤ ١٩٨٦م. ص: ٤٦.

(٦) جيرار جينيت. خطاب الحكاية (بحث في المنهج).. ترجمة: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي. المجلس الأعلى للثقافة. ط٢. القاهرة ٢٠٠٠م. ص: ٣٧.

(7) Fontanille (g). Semiotique du discours, Op. cit,P: 200

نقلًا عن: حليمة وازيدي. سيميائيات السرد الروائي (من السرد إلى الأهواء) منشورات القلم المغربي. الدار البيضاء ٢٠١٧م. ص: ١٩٨.

(٨) يُنظر هذا التعدد الاصطلاحي عند كلٍ من:

_ خالد بن محمد الجديع. سيميائية الأهواء. مصطلح قار ودلالات متفلتة. جريدة الجزيرة العدد ٤١٢. الرياض ٢٠١٤م. ص: ٣.

_ محمد الداهي. سيميائية الأهواء. مقال منشور بمجلة عالم الفكر. العدد الثالث. المجلد ٣٥. يناير – مارس ٢٠٠٧م. ص: ٢٢٠، وما بعدها.

(٩) يُنظر الآيات الواردة في سور: الفرقان. الآية: ٤٣، والنازعات. الآية: ٤٠، والكهف. الآية: ٢٨، والجاثية. الآية: ٢٣.

(١٠) سورة طه. الآية: ١٦.

ويُنظر: أ. ج. غريماس، وج. فونتيني. سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس. ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنكراد. دار الكتاب الجديد المتحدة ٢٠١٠م. ص: ١١.

(١١) الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف) معجم التعريفات. تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي. دار الفضيلة. القاهرة. د. ت. ص: ٢١٦.

(١٢) أنس شكشك. علم النفس العام (القوى النفسية المعرفية والقوى النفسية المحركة للسلوك) دار النهج. سوريا ٢٠٠٨م. ص: ٨٠.

(١٣) سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس). ص: ٣١.

(١٤) نقلًا عن: جميل حمداوي. سيميائية الاستهواء الإرهابي في الرواية العربية السعودية رواية الإرهابي ٢ نموذجا. ضمن كتاب مستجدات النقد الروائي. ٢٠١١م. ص: ٥٨.

(١٥) محمد الداهي. سيميائية الأهواء. مقال منشور بمجلة عالم الفكر. ص: ٢٢٠.

* يُنظر: سيميائية الكلام الروائي، وسيميائية الأهواء مقال منشور بمجلة عالم الفكر، وتجليات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف، وهندسة الأهواء في الضوء الهارب لمحمد برادة.

(١٦) عمي ليندة. سيمياء العواطف من السيمياء الأدبية لداوني بيرتران. مقال منشور بمجلة تحليل الخطاب. العدد السادس. تيزي وزو. الجزائر ٢٠١٠م. ص: ٣١٠.

(١٧) سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس. مقدمة المترجم. ص: ١١.

(١٨) نقلا عن: آمنة بلعلي. المداخل المفاتيح لسيميائية الأهواء. مجلة بحوث سيميائية. المجلد السادس. العدد التاسع. تلمسان الجزائر ٢٠٢٠م. ص: ٧٩.

(١٩) المرجع السابق. ص: ٨٤ .

(٢٠) جميل حمداوي سيميائية الاستهواء الإرهابي في الرواية السعودية. ص: ٤.

• أجرى الباحثُ مبادئ هذا الاتجاه، وآلياته على رواية بعد الغروب لمحمد عبدالحليم عبدالله في بحثه "سيميوطيقا الذات في رواية بعد الغروب لمحمد عبدالحليم عبدالله"، وقد تم نشره بحوليات كلية الآداب_ جامعة عين شمس في المجلد السابع والأربعين عدد يناير _ مارس ٢٠١٩م، والبحث منشور إلكترونيًا على شبكة المعلومات الدولية على الرابط التالي:

http://www.aafu.journals.ekb.eg

(٢١) حسين خمري. هوى الخطاب (سيميائية التمشهد وبلاغة الذات). فصول (مجلة النقد الأدبي) العددان. ٨١، ٨٢ ربيع _ صيف ٢٠١٢م. ص: ٥٢٦.

(٢٢) عمى ليندة. سيمياء العواطف لداني بيرتران. ص: ٣١٠.

(٢٣) غريماس. سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس. ص: ٣٩.

* المسار التوليدي هو مفهومٌ جوهريٌ في الدراسات السردية يُشير إلى صيغة بالغة العمومية تختصر مجمل التمفصلات التي يتحدد من خلالها نصّ ما، فالمسار التوليدي يشمل عدة مسارات دلالية منها: المسار السردي، والمسار التركيبي، والمسار الدلالي، والمسار التصويري، والمسار المعجمي

... وهذا المسار دالٌ في الوقت ذاته على ترتيب خطي موجه نحو غاية أو مآل تتحدد من خلاله الحركية أو الدينامية الداخلية التي تحدد النص عبر تفاعل مستوياته.

أما المآل فهو "الانتقال من حالة إلى أخرى ...، وهو مقولة مركزية في تحليل الهوى، وهو حاصل التوترات التي يأتب بها الانشطار الاستهوائي، ويعتبر بمثابة سلسلة من التغييرات التي تصيب الحالة، وهو مبدأ مدرج ضمن كل مظاهر الوجود".

يُنظر: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس. ص: ١٢، ٣٥.

(٢٤) ميشال آريفيه وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ترجمة: رشيد بن مالك. مراجعة وتقديم: عزالدين المناصرة. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان ٢٠١٣م. ص: ١٠٨ بتصرف .

- عرَّف جاك فونتاني الخطاطة الاستهوائية بأنها عبارة عن "نموذج مستقل يتسم بقيمة استكشافية خاصة".

نقلًا عن: محمد الداهي. هندسة الأهواء في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة. مجلة ثقافات. العدد العاشر. كلية الآداب. جامعة البحرين ٢٠٠٤م. ص: ١٠٣.

تكمن خصوصية الخطاطة الاستهوائية في صعوبة تحديد العمق الهووي المسيطر على النص، ويتم تحققها من خلال توافر العديد من العوامل كالإيحاء، واللغة المستخدمة وفق مسار دلالي منتج للأهواء ووفق مجموعة من المراحل المصمتة أو المحددة (التكوين – الاستعداد–المحور الاستهوائي– العاطفة– التقويم)، وهي المراحل التي حلت في مقابل الخطاطة الحكائية المقننة في سيميائية العمل أو الحدث (الميثاق أو التطويع – الكفاية– الإنجاز– النتيجة– الجزاء).

(٢٥) محمد الداهي. سيميائية الأهواء. ص: ٢٣٦.

- تُميز البحوث والدراسات التي تناولت الذات من المنظور السيميائي بينها وبين الفرد أو الشخص؛ من حيث إن الآخر هو شخص واقعي فعلي بينما الذات هي مجموعة من الأدوار التي يتم بناؤها، وتكوينها عن طريق القيم الثقافية، والمعرفية، والأيديولوجية المهيمنة كالطبقة الاجتماعية، والعمر، والنوع، والانتماء العرقي.

يُنظر: دانيال تشاندلر. أسس السيميائية. ترجمة: طلال وهبة. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت ٢٠٠٨م. ص: ٣١٤.

(٢٦) من الجدير بالذكر أن فونتيني قد استبدل مصطلح التكوين بعد ذلك بمصطلح التيقظ الانفعالي؛ لأن مصطلح التكوين بالنسبة له يعد غامضا؛ إذ له امكانية الاختلاط مع التنظيم، ولقد اختار له التيقظ الانفعالي بوصفه تعبيرا استعاريا، ولكنه أكثر وضوحًا.

يُنظر:

FONTANILLE (J), Sémiotique et littérature, Essai de méthode, PUF, 1999, P: 79. نقلا عن: نقلًا عن محمد الداهي هندسة الأهواء. ص: ١٠٤.

(٢٧) جبران خليل جبران. الأجنحة المتكسرة. المكتبة الثقافية. بيروت. د. ت. ص: ٢١.

(٢٨) محمد الداهي. هندسة الأهواء. ص: ١٠٤.

(٢٩) الأجنحة المتكسرة. ص: ٢٤.

(٣٠) المصدر السابق. ص: ٣٢.

(٣١) المصدر السابق. ص: ٢٣، ويُنظر نموذج آخر. ص: ٦٧.

(٣٢) جاك فونتنيي. سيمياء المرئي. تر: علي أسعد. دار الحوار. ط٢. سوريا ٢٠١٠م. ص: ١٨٠.

(٣٣) الأجنحة المتكسرة. ص: ٢٥.

(٣٤) المصدر السابق. ص: ٢٦، وينظر نموذج آخر. ص: ٢٩.

(٣٥) المصدر السابق. ص: ٣٦.

(٣٦) محمد الداهي. هندسة الأهواء. ص: ١٠٤.

(٣٧) الأجنحة المتكسرة. ص: ٦٢، وما بعدها.

(٣٨) المصدر السابق. ص: ٩٠.

(٣٩) عبدالله بريمي. مطاردة العلامات (بحث في سيميائيات شارل ساندرس بيرس التأويلية: الإنتاج والتلقي) دار كنوز المعرفة. الأردن ٢٠١٦م. ص: ٢٦١.

(٤٠) غريماس وفونتنيي. سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس. ص: ٣٦٨.

(٤١) الأجنحة المتكسرة. ص: ٨٤، وما بعدها.

(٤٢) جان كلود مارتان. الوجه الكذاب المفضل. ترجمة: حسن الطالب. مجلة علامات. العدد ٣١. ٢٠٠٤م. ص: ٢٦.

(٤٣) الأجنحة المتكسرة. ص: ٦٦.

(٤٤) المصدر السابق. ص: ٩٤.

(٤٥) المصدر السابق. ص: ٣٦.

• تميزت القصة المدروسة بكثرة ورود وتوظيف هذا الشكل من أشكال تقنية البياض، وقد جاء هذا التوظيف في أغلبه للدلالة على مرور أو تمرير حدث حسي يرتبط بعاطفة أو هوى.

(٤٦) هندسة الأهواء. محمد الداهي. ص: ١٠٤.

(٤٧) أ. ج. غريماس، وج. فونتيني. سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس). مقدمة المترجم. ص: ١٠.

(٤٨) جميل حمداوي. المقاربة السيميوطيقية النظرية والتطبيق مقال منشور على شبكة المعلومات الدولية. تاريخ الدخول: ١٤/ ٨/ ٢٠٢٠م.

* لعل من الملاحظ على البناء النصي للأهواء في القصة بروز ظاهرة التبئير التي تُعنى بزاوية رؤية الراوي، وقد أسهمت هذه الرؤية الإسهام الأكبر في بناء الليكسيمات، والمشاهد العاطفية في القصة.

(٤٩) الأجنحة المتكسرة. ص: ٤٣، وما بعدها.

(٥٠) المصدر السابق. نفسه.

• الملاحظ على كتابات المسيحي الماروني جبران خليل جبران تعمده بقلمه رجال الدين كما في مثل "يوحنا المجنون" من مجموعته "عرائس المروج"، و"خليل الكافر" من مجموعته "الأرواح المتمردة"... وغيرهما؛ إذ وسمهم بأنهم "باعة صلوات" وفي الأجنحة المتكسرة وصف جبران الأساقفة ورجال الكنيسة بأنهم "كأفاعي البحر" الأجنحة المتكسرة. ص: ٤٤.

• تتمثل هذه المرحلة في تمثيل كافة العوارض الخارجية التي تطرأ على الجانب النفسي والفيزيولوجي؛ إذ يتجاوب جسدُ العامل مع ما يشعر به عاطفيا (المحور العاطفي) فتحدث الظواهر الآتية : التوتر، والارتعاش، والبكاء، والصراخ ... "وتمثل هذه الظواهر تعبيرا عن حدث عاطفي لذوات الآخرين، وبهذا المعنى تجعل مرحلة التحسيس العاطفة تشاركية اجتماعية في إطار المخطط النظامي للعاطفة، وتُفصح عما هو مخبأ في نفسية العامل لتطرحه خارجًا على شكل علامات أو إشارات ملحوظة".

Voir: Idem, P124 نقلًا عن: سعدية بن ستيتي. فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير لواسيني الأعرج دراسة سيميائية. رسالة دكتوراه منشورة على شبكة المعلومات الدولية. جامعة سطيف. الجزائر ٢٠١٣م. ص: ٤٤ تاريخ الدخول: ١٩/ ٩/ ٢٠٢٠م.

(٥١) غريماس وفونتيني. سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس. ص: ٢٧١.

(٥٢) الأجنحة المتكسرة. ص: ٩٥.

• من الآثار التي تدلل على السيطرة البطريركية Patriarchy في المجتمع القبلي قديمًا ما كان سائدا من ظهور شكل من أشكال العلاقات الاجتماعية، وهذا الشكلُ خاص بما يُعرف عند العرب قديما بـ "زواج البعولة" ويتلخص هذا النوع من الزواج في أن الرجل يدفع للمرأة ثمن استمتاعه بها فترة

من الزمن، وإذا رُزقتْ المرأة بمولود من هذا الزواج يُنسب لها ولا يُنسب لأبيه.

(٥٣) الأجنحة المتكسرة. ص: ١٠٠.

(٥٤) محمد الداهي. سيميائية الأهواء. ص: ٢٤٠، وما بعدها.

(٥٥) الأجنحة المتكسرة. ص: ٣٢، وما بعدها.

(٥٦) غريماس وفونتنيي. سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس. ص: ٩٧.

(٥٧) الأجنحة المتكسرة. ص: ٨٨ وينظر نماذج تطبيقية أخرى من القصة. ص: ٥٠، و٥١، و٥٣

(٥٨) المصدر السابق. ص: ٥٥.

• يُنظر نماذج تطبيقية دالة من القصة. المحبوب (سلمى) رمز المرأة الشرقية. القصة. ص: ٦١، والمحبوب (سلمى) رمز الشرق المظلوم. القصة. ص: ٦٥، والمحبوب (سلمى) رمز الأمة والمشروع القومي. القصة. ص: ٦٧.

(٥٩) الأجنحة المتكسرة. ص: ٦٧.

(٦٠) المصدر السابق. ص: ٥٠.

(٦١) المصدر السابق. ص: ٩٥.

(٦٢) المصدر السابق. ص: ٥٧، وما بعدها، وينظر نماذج أخرى للصمت والسكوت في القصة. ص:٢٧، وص: ٣٢، وص: ٥٨.

(٦٣) المصدر السابق. ص: ٨٧.

(٦٤) المصدر السابق. ص: ٤٥.

(٦٥) المصدر السابق. ص: ٧٩.

• تكرر ورود العنوان برسمه اللفظي في القصة خمس مرات في الصفحات التالية: ٥٤، ٦٠، ٧٦، ٨٤، ٩٨.

(٦٦) يُنظر: جبران خليل جبران. الأجنحة المتكسرة. تقديم: صلاح الدين البستاني. دار العرب. القاهرة ١٩٨٦م. ص: ٣ (المقدمة)

(٦٧) الأجنحة المتكسرة. ص: ٨٧، وما بعدها.

(٦٨) المصدر السابق. ص: ٦٥.

(٦٩) المصدر السابق. ص: ٤٦.

(٧٠) المصدر السابق. ص: ٤٤.

(٧١) المصدر السابق. ص: ١٠٢.

(٧٢) المصدر السابق. ص: ٤٥.

(٧٣) المصدر السابق. ص: ٤٧.

(٧٤) المصدر السابق. ص: ١٠٢.

(٧٥) أبو العباس أحمد القلقشندي. صبح الأعشى في صناعة الإنشا. دار الكتب العلمية. بيروت. ٤٤٤/٥.

(٧٦) الشخصيات الواصلة Personnages embrayeures هو ذلك النوع من الشخصيات الذي يمثل علامة إشارية دالة على حضور الكاتب في النص أو من ينوب عنه.

(٧٧) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي ط٢ . المغرب ١٩٨٦م. ص: ٩١.

(٧٨) فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. منشورات الاختلاف. الجزائر ٢٠١٠م. ص: ٢٣٧.

(٧٩) المرجع السابق : نفسه.

(80) Léxique Sémiotique , P 83 (Isotopie).

نقلا عن: يوسف وغليسي. مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية المعاصرة. مقال منشور على شبكة المعلومات الدولية (منتدى معمري للعلوم) تاريخ الدخول: ١٢/ ٣/ ٢٠٢١م.

(٨١) الأجنحة المتكسرة. ص: ٨٥.

(٨٢) المصدر السابق. ص: ٦٩.

(٨٣) المصدر السابق. ص: ٣٤ .

قائمة المصادر والمراجع وهي مرتبةٌ ترتيبًا هجائيًا حسب أسماء المؤلفين :

أولًا- مصادر البحث :

- ألجيراداس. ج. غريماس، وجاك فونتني. سيميائيات الأهواء. ترجمة، وتقديم، وتعليق: سعيد بنكراد. دار الكتاب الجديد. بيروت ٢٠١٠م.
- جبران خليل جبران. الأجنحة المتكسرة. المكتبة الثقافية. بيروت. د. ت.

ملحوظة مهمة للأمانة العلمية:

- المصدران متوافرن على شبكة المعلومات الدولية، وقد تَمَّتْ الاستعانة بالنسخ الالكترونية منهما.

ثانيًا- المراجع العربية:

- أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) منشورات الاختلاف. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ٢٠٠٥م.
- أنس شكشك. علم النفس العام (القوى النفسية المعرفية والقوى النفسية المحركة للسلوك) دار النهج. سوريا ٢٠٠٨م.
- جميل حمداوي. مستجدات النقد الروائي. د. ن. الرباط ٢٠١١م.
- ابن الجوزي (أبوالفرج عبدالرحمن بن أبي الحسن علي) ذَمُّ الهوى. تحقيق: خالد عبداللطيف السبع. دار الكتاب العربي. بيروت ١٩٩٨م.
- ابن حزم (علي أحمد بن سعيد) طوق الحمامة في الأُلفة والأُلاف. دار الكتب العلمية.ط٥. بيروت ٢٠٠٨م.
- حليمة وازيدي. سيميائيات السرد الروائي (من السرد إلى الأهواء) منشورات القلم المغربي. الدار البيضاء ٢٠١٧م.
- عبدالله بريمي. مطاردة العلامات (بحث في سيميائيات شارل ساندرس بيرس التأويلية: الإنتاج والتلقي) دار كنوز المعرفة. الأردن ٢٠١٦م.
- سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا). دار إلياس العصرية. القاهرة ١٩٨٦م.
- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي ط٢ . المغرب ١٩٨٦م.

ثالثًا- المراجع الأجنبية المترجمة :

- جاك فونتيني. سيمياء المرئي. ترجمة: علي أسعد. دار الحوار. ط٢. سوريا ٢٠١٠م.
- جيرار جينيت. خطاب الحكاية (بحث في المنهج).. ترجمة: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي. المجلس الأعلى للثقافة. ط٢. القاهرة ٢٠٠٠م.
- دانيال تشاندلر. أسس السيميائية. ترجمة: طلال وهبة. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت ٢٠٠٨م.
- فرديناند دي سوسير. محاضرات في علم اللغة العام. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٥م.
- فيليب هامون. سيمولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة: سعيد بنكراد. تقديم: عبدالفتاح كيليطو. دار الحوار. سوريا ٢٠١٣م.
- ميشال آريفيه وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ترجمة: رشيد بن مالك. مراجعة وتقديم: عزالدين المناصرة. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان ٢٠١٣م.

رابعًا- المعاجم :

- الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف). معجم التعريفات. تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي. دار الفضيلة. القاهرة. د.ت.
- فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. منشورات الاختلاف. الجزائر ٢٠١٠م.
- ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي). لسان العرب. دار صادر. ط٣. بيروت ١٤١٤هـ.

خامسًا- الدوريات والمجلات :

- آمنة بلعلي. المداخل المفاتيح لسيميائية الأهواء. مجلة بحوث سيميائية. المجلد السادس. العدد التاسع. تلمسان الجزائر ٢٠٢٠م.
- جان كلود مارتان. الوجه الكذاب المفضل. ترجمة: حسن الطالب. مجلة علامات. العدد ٣١. ٢٠٠٤م.
- حسين خمري. هوى الخطاب (سيميائية التمشهد وبلاغة الذات). فصول (مجلة النقد الأدبي) العددان. ٨١، ٨٢ ربيع _ صيف ٢٠١٢م.
- شكري محمد عياد أنظمة العلامات فصول مج ٦ ع ٤ ١٩٨٦م.

- محمد الداهي. سيميائية الأهواء. مقال منشور بمجلة عالم الفكر (عدد خاص عن السيميائيات). العدد الثالث. المجلد ٣٥. يناير – مارس ٢٠٠٧م.
- عمي ليندة. سيمياء العواطف من السيمياء الأدبية لداوني بيرتران. مقال منشور بمجلة تحليل الخطاب. العدد السادس. تيزي وزو. الجزائر ٢٠١٠م.
- محمد الداهي. هندسة الأهواء في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة. مجلة ثقافات. العدد العاشر. كلية الآداب. جامعة البحرين ٢٠٠٤م.

سادسًا- الرسائل الأكاديمية :

- سعدية بن ستيتي. فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير لواسيني الأعرج دراسة سيميائية. رسالة دكتوراه منشورة على شبكة المعلومات الدولية. جامعة سطيف. الجزائر ٢٠١٣م.

سابعًا- المواقع الالكترونية :

- خالد بن محمد الجديع. سيميائية الأهواء (مصطلح قار ودلالات متفلتة) جريدة الجزيرة الالكترونية العدد ٤١٢. الرياض ٢٠١٤م.
- يوسف وغليسي. مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية المعاصرة. مقال منشور على شبكة المعلومات الدولية (منتدى معمري للعلوم).