

العوالم التّخيّليّة للبطل

The fictional worlds of the hero

د. بسمة سليمان

كلية الأدب والفنون والإنسانيّات
جامعة منوبة - تونس

omheny@outlook.fr



العوالم التخييلية للبطل

د. بسمة سليمان

الملخص:

النص القصصي يستدعي العلامات من عوالمها المعقدة والمتداخلة ويوجهها خاصاً تحدده مقتضيات الحك. إنّ الترابط بين العلامات هو ما يصنع عوالم البطل ويحدّد أفق أعماله، إذ لا وجود لأعمال بطوليّة خارج عالم علاميّ أساسه التّسريد الذي يصنع عالماً تفاعلياً أو عالماً موازياً. وقد اخترنا أن نحلّل عوالم البطل التخييلية من خلال خبرين إثنيين حوّل فيهما السرد شخصيتين تاريخيتين إلى شخصيتين بطوليتين عبر مزج الحك وطرق تنظيمه. هذان الخبران هما: "خبر عمارة بن الوليد والسبب الذي من أجله أمر النجاشي السواحر فسحرته"، من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، وخبر بعنوان "مقتل عبد الله بن الزبير"، من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربّه. وهنا نطرح السّؤال حول علاقة التخييل بالزّمن في سياق السرد، فهل أنّ الزّمن هو العامل الذي يمنح التخييل حياة فيخرجه من مجال الاستعارة الجامدة إلى مجال الاستعارة الحيّة؟ ثمّ إلى أيّ حدّ يمكن للتخييل أن يمنح لوجود الشخصية التاريخية معنى ثانياً ويشرّع تأويلها والتفكير فيها؟

Abstract:

The storytelling calls signs from its complex and intertwined worlds, and directs it in a special way. This orientation is determined by the requirements of the plot. The interconnectedness of the signs is what shapes the worlds of the hero and it is the one that determines the horizon of his actions. As there are no heroic deeds outside the world of signs. It is based on abstraction that creates an interactive world or a parallel world. That's why We have chosen to analyse the fictional worlds of the hero through two stories in which the narration has transformed two historical figures into two heroic characters with the quality of plotting and the methods of its organisation.

These two stories are « The story of Amara Ibn Al-Walid and the reason for which the Negus commanded sorcerers and this charm » from the book of songs by Abu Al-Faraj Al-Asbahani, and a story entitled « The killing of Abdullah bin Al-Zubayr » from Ibn Abd Rabbu's book « The unique necklace ». we raise the question about the relationship of fiction to time in the context of narration, is time what gives life to the fiction and takes it out of the realm of rigid metaphor into the vivid metaphor? and to what extent the imagination can give a second meaning to the existence of the historical figure and a legitimacy for its interpretation?

1- مدخل:

الخيال هو التمثيل الذهني لشيء ما، أو افتراض وجوده، وهو أيضا التوقع والحدس والاستشراق، هذا النشاط الذهني يختلف من سنّ إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، وقد تقوده المعتقدات أو الانفعالات والرغائب المكبوتة أو حتى التوازع المرضية. أما التخييل فهو الطريقة التي يتم بها تحقيق هذا التمثيل، هذه الطريقة يحددها الأداء اللغوي وما يستدعيه من أدوات تضطلع بالتشكيل البلاغي، عبر طاقة فياضة تهباً داخل النصّ للقيام بالتجديد الدلالي. والمعنى هنا ليس وجوه البلاغة في معناها الكلاسيكي، وإنما ما تحدث عنه "جيرار جينيت"¹ من توسعة تلك الوجوه لتورية المعاني في سياق إنشائي يتصل فيه السابق باللاحق، فيربط الفعل بأثره، معتمدا التمدد لإنشاء عوالم تخيلية تميزها عن عوالم الخيال، لأنها ليست مجرد طريقة في تصوّر العالم، وإنما هي إمكان غير متحقق وطريقة أخرى في تصوّره وتخيّله تعتمد البيان اللغوي وسيطاً لها².

تصدر هذه الطريقة عن موقف قضوي يُعتبر من الطرق الممكنة للنظر إلى العالم ووصفه. ولذلك فإنّ تشييد العالم التخيلي لا يكون مفصّلاً عن العالم المرجعي، وإنما هو "قلب أشياء العالم إلى علامات والعلامات إلى أشياء" على حدّ عبارة العادل خضر. ويفهمها بعض المناطق على أنّها مجرد طريقة في تصوّر عالمنا الراهن، بما هو عالم تسكنه نفس الكائنات التي تسكن في عالمنا هذا، إلا أنّ العالم الممكن ليس نسخة من الواقع، وإنما هو إمكان غير متحقق وطريقة أخرى في تصوّره وتشكيله. ولئن كان هذا التشكيل مقوداً بضروب حرّة من الخيال والاعتقاد³.

، فإنه يتقيّد داخل النصّ بشبكة علامية تقوم ببنائه، حيث أنّ هذا البناء لا يكون أحادي السطح monoplan، وإنما يعلو وينفتح وفق ترسيمة قوامها العلامات.

ولذلك فإنّ العلامات تُنتج النصّ وينتجها، إذ تدخل بشكل معيّن إلى عالم النصّ ثمّ تخرج متخذةً شكلاً آخر ودلالةً جديدة أو إضافية، ورغم أنّ العلامة تفقد ملكيتها لنفسها داخل الفضاء التخيلي، لتضحي مكوّناً من مكوّنات النظام السيميائي للنصّ، الذي يحولها من وحدة تعبيرية إلى وحدة من وحدات المحتوى، إلا أنّ هذا التحويل، حسب أمبرتو إيكو، ليس هو الذي يميّز النظام السيميائي، وإنما قابلية هذا النظام

1-Gérard Genette, La métalepse, 2004, Seuil, Paris, p17.

2-العادل خضر، الجاحظ والبيان الآخر، بحوث سيميائية تأويلية، تونس، دار مسكلياني للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2017، ص 273-276.

3- جاء في كتاب، محمّد عزّام، أدب الخيال العلمي، سوريا، دار علاء الدين للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2003، ص 173، أنّه من ضروب الخيال "التنبؤ العلمي" الذي اسهم في صناعة عوالم التخييل في قصص الخيال العلمي، فالنتنبؤ العلمي هو أحد خصائص الخيال العلمي، وهو بمثابة الحلم الذي تعجز البشرية عن تحقيقه فتتوق إليه في عالم الخيال، وتضع هذا الحلم هدفاً أمام الأجيال التي ستسعى حتماً إلى تحقيقه، فالإنسان القديم كان يحلم بالطيران، فأوجد في خياله البساط السحري، ومن اللحظة التي انبثقت فيها الفكرة سعى إلى تسريدها فأسكنها عوالم التخييل القصصي، وبالتالي فإنّ التنبؤ العلمي هو ضرب من ضروب الخيال المسهمة في صناعة عوالم التخييل السردية، وهو الذي قد ينتهي أيضاً بتحويل عوالم الخيال الافتراضية وكذلك الأشياء المتخيّلة إلى واقع، وها أنّ الطائرة تصبح حقيقة واقعة، بعد أن كانت خيالاً حالماً ثمّ شكلاً من الأشكال المتخيّلة في إطار الحكيم.

للتأويل¹، لأنّ العلامة وإن أضحت أسيرة النّص فإنّها تمنحه دلالتة الحرّة والخاصّة وتميؤه لاكتساب المعنى، بمزّيّة التّمفصل التركيبيّ، والتّعالق والنّظم الذي يستدعي العلامة من عوالمها المعقّدة والمتداخلة ليوجّها توجّها خاصّا، هذا التوجيه تحدّده في النّص القصصيّ مقتضيات الحبكة الذي يقوم بصنع عالمه التخيليّ، ونحن إن وجدنا نفس العلامة في نصّ شعريّ مثلاً، فإنّ ذلك يسكنها بالضرّورة عوالم أخرى مختلفة عن عوالم السّرد، ولكنها قد تتلاقى معها في أنواع مخصوصة من الشّعْر، حين يكون الشّعْر ملحميّاً مثلاً.

إنّ طبيعة التّعالق التركيبيّ والتنظيميّ بين العلامات، هو المحدّد لخواصّ الشّبكة العلاميّة المنسجمة انسجاماً خاصّاً داخل النّصّ، وهو أيضاً المسهم في تحديد طبيعة العوالم التخيليّة، لأنّه في إطار السّديم العلاميّ تُرسم شبكة معقّدة من الدّروب، تستدعي في حدّ ذاتها أدوات لمعرفة مسالكها. هذه الشّبكة هي التي تمنح الخطاب هويّته التّمييزيّة، بما هو تجسيد مادّي للغة، إذ يكتسب معناه من الرّوافد اللفظيّة، في لغة ما، حين تنتظم انتظاماً رمزياً خاصّاً داخل السّياق، وبالتالي فإنّ الخطاب يتحقّق بالضرّورة داخل سياق من السّياقات، والعلامة اللّغويّة ذات الدّلالة المباشرة، تكتسب معناها السيميائيّ غير المباشر بانتمائها إلى خطاب ما²، لأنّ المعالجة السيميائية تكتسب مشروعيتها من تأويل الرّموز، حين تتحوّل العلامة المباشرة، إلى رمز غير مباشر، يتمّ استدعاؤه من خلال المؤشّرات التركيبيّة والخيارات المعجميّة والاستخدام البلاغيّ في نصّ ما.

فمضمون الملفوظ يتمّ استخلاصه بالاستناد إلى استراتيجيّات التلقّظ والوضعيّات المقاميّة، لأنّ العلامة اللّغويّة وإن كانت خياراً معجميّاً في البدء فإنّها تنخرط في الخطاب وفق استراتيجيّات تلفظيّة تسهم في تحديدها الوضعيّة المقاميّة، التي يكون لها دور في صناعة العوالم. هذه العوالم تصنعها العلامات التي بدورها تكتسب معناها من انتمائها إلى العوالم، غير أنّ المعنى تولّده القراءة ويحدّده التلقّي وهذا الأمر قد ينفلت في رأينا عن الوضعيّة المقاميّة التي أنتج فيها الخطاب، لانفتاح التلقّي وتجدد الفعل القرآنيّ وامتداده، إذ قد يكون مخلصاً للبدايات كما قد يكون منتمياً في حدّ ذاته إلى عوالم أخرى.

فالفعل القرآنيّ له دور في تشكيل المعنى، وسواء شغل المتلقّي موقع القارئ أم السّامع، فإنّه يتبوأ منزلة في العمليّة التلقّظيّة، لأنّ إنتاج القول يستدعي ضمناً وعياً بالآخر المتلقّي، ولأنّ الملفوظ يفقد معناه في غياب هذا المتلقّي، حتّى إن العرب استوعبوا هذه "البديهة الناصّة على الرّغبة في الاستماع" وأضحى بيانهم معبراً عنها، هذه البديهة التي تنتظم وفق شروط تحدّد نوعاً من التّعاقد المبرم بين الرّاويّ والمرويّ له³، فكلّ متلفظ مدفوع تلقائياً إلى أن يعقد صلة بينه وبين مخاطب يستمد منها وجوده بصفته كأننا يمارس اللّغة بداهة، وقد جُبل على التّواصل مع الآخر شفاهياً ولهذا تموضع المرويّ له في موقع مركزيّ في التراث العربيّ.

1- Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, Traduit de l'Italien par Myriem Bouzahr, 1992, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, p 72.

2- تزيان تودوروف، الرّمزيّة والتأويل، ترجمة إسماعيل الكفريّ، دمشق، دار نينوى، الطّبعة الأولى 2017، ص ص 41-42.

3- علي عبيد، مقاربات سردية، الرّياض، الانتشار العربيّ، الطّبعة الأولى 2014، ص ص 169-170.

ومن رحم هذا التّراث العربيّ اخترنا أن نقوم بدراسة العلامات وعوالمها في "العوالم التّخييليّة للبطل" في إطار الخبر العربيّ باعتباره من الأجناس السردية التراثية الراسخة في ذاكرة التلقّي. ونحن نزعم أن لا وجود لأعمال بطل خارج عالم علاميّ يحدّد وجهتها وأفقها، هذا العالم قد يكون متفاعلا مع المرجع وقد يكون موازيا له، وقد تكون أعمال البطل في صلة ما بأهوائه، لأنّ البطل لا يفعل فقط بل يضمّن الفعل شحنة انفعاليّة تحدّد درجة الكثافة والتّجاعة التي يتحقّق من خلالها هذا الفعل¹، كما أنّ طبيعة العوالم تتحدّد بطبيعة الحبكة وما ينتج عنه من أفق دلاليّ للعلامات.

وسعيا منا لإيضاح هذا الانتظام وتبرير العلاقة بين النّظام العلامي ونظام العوالم، انتقينا من الأخبار خبرين إثنيين، أولهما خبر "مقتل عبد الله بن الزّبير"²، وثانيهما خبر "عمارة بن الوليد والسّبب الذي من أجله أمر التّجاشيّ السّواحر فسحرتة"³. هذان الخبران أرادا إخبارنا عن علمين من أعلام التّراث العربيّ، إلّا أنّ الحبكة حولهما من سياق الحقيقة التّاريخيّة إلى عالم العلامات التّخييلي. والسؤال المطروح هنا: هل يمكن أن نسند صفة البطل لهذين العلمين معتبرين أنّها اسما ثانيا لكُلّ واحد منهما؟ وإلى أيّ حدّ يفصح الحبكة عن هذا المعنى ويوحى به؟ وإلى أيّ حدّ يمكن للتّخييل أن يمنح هذا العلم معنى ثانيا يشرّع لتأويل الدّات والتّفكير في وجودها؟ ذلك أنّ رسم عوالم التّخييل هو بمثابة الدعوة إلى التّفكير في الوجود، وهذا ما يدعونا إلى التّفكير في علاقة التّخييل بالزّمن في سياق السرد، فهل الزّمن هو الذي يمنح التّخييل حياة فيخرجه من مجال الأداء البلاغيّ الجامد إلى الأداء البلاغيّ الذي يصنع حياة؟ وهل يكفي أن يكون الفرد من الأعلام المشهورين في التّاريخ، حتّى تؤهّله السردية أن يكون بطلا؟

خاصّة وأنّ تزفيتان تودوروف يرى فئة الأسماء الأعلام من أكثر فئات الألفاظ فقرا من حيث المعنى، لأنّها أكثر الأسماء اعتباطيّة، وهذا ما يفسّر حقيقة أنّها تُعطى أهميّة خاصّة في معظم تقاليد التّأويل، أو في جميعها تقريبا. فالأسماء الأعلام هي أقلّ من غيرها قابليّة للفهم، ومن هنا يأتي إعطاء الشخص اسما ثانيا لتليين الفهم⁴ والمقصود بالاسم الثّاني هو الصّفة التي تلحق بالمسمّى فتجري مجرى الاسم. وفي هذه الحالة نجد أنفسنا أمام خيارين للتّسمية، أولهما يقوم على مطابقة الاسم للمسمّى أي مطابقة الدّال للمدلول، فيكون جوهر فاعليّة الاسم في فكرة التّماهي أو التّطابق بينه وبين المسمّى، حين يستجيب المدلول للهويّة الجوهرية التي يزعمها الدّال، خاصّة وأنّ الثّقافة تحاول بقدر ما تستطيع الاحتفاظ بهويّة الدّوال⁵، فأيّ خطأ فيها يمكن أن يفضي إلى انحراف في المدلولات. وثانيهما أنّ التّسمية يمكن أن تكون على سبيل الاستعارة،

1- سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، جون غريماس، جاك فونتين، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، الطّبعة الأولى 2010، ص 12.

2- ابن عبد ربّه الأندلسيّ، العقد الفريد، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، الطّبعة الثّانية 1990، الجزء الرّابع، ص 190.

3- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، القاهرة، مؤسّسة عزّ الدين للطّباعة والنّشر، المجلد الثّالث، الجزء السّابع، ص 50.

4- تزيفان تودوروف، الرّمزيّة والتّأويل، ترجمة وتقديم إسماعيل الكفري، دمشق، دار نينوى، الطّبعة الأولى 2017، ص ص 139-140.

5- سعيد الغانمي، فاعليّة الخيال الأدبيّ، محاولة في بلاغيّة المعرفة من الأسطورة حتّى العلم الوصفيّ، بيروت، منشورات الجمل، الطّبعة الأولى 2015، ص ص 55-59.

التي يقوم تعريفها على عكس ذلك التّطابق، فهي استبدال دالٍّ بآخر لا يطابقه لإنتاج مدلول جديد. ومن وجهة نظر الأسطورة لا توجد سوى فكرة المطابقة القبليّة، التي توشك أن تكون قدرا مقدورا بين الدال والمدلول.

ومن هنا يأتي الخوف من مكر الاستعارة التي تجعل هويّة الشّيء لا تكمن فيه، ولا في التّصوّر العقليّ عنه، بل تكمن في اسمه، أي في الكلمة المنطوقة التي تختلّه، ويعاضد ذلك الإيمان السّحريّ بقوّة الكلمة على الإقرار بجواهر الأشياء، وهو إيمان بإمكانية حدوث التحوّل الذي تكون فيه الكلمة هي الصّانعة للعوالم. ولذلك فإنّ منطوق "بطل" باعتباره دالّاً لا تتحقق دلّالته إلّا في تلك العوالم باعتبارها صناعة تخييليّة، تفتقر إلى حجّية المرجع الواقعي، فالواقع يحوّل الأبطال إلى أفراد، رغم أنّ النّظم الإيديولوجيّة تقع في الخلط بين مفهوم "البطولة" القديم ومفهوم الفردانية الحديث، وهكذا تتحدّث النّظم الإيديولوجيّة عن أفرادها التّاريخيّين بوصفهم أبطالاً أسطوريّين¹.

والذي يعيننا من هذا المفهوم هو اختلافه كليّاً عن مفهوم البطل، فالبطل في صورته الأولى ينتهي إلى الفكر الأسطوري منذ أقدم عصوره، وهي صورة تختزل النّمودج القيميّ للمخيل المنتج له سواء تطابق مع النّمودج الاجتماعيّ أو تجاوزه أو أفصح عن مسكوت عنه. فجسد البطل في صورته التّشكيلية مثلاً يرمز إلى الجسد الاجتماعيّ في بعده القيميّ، إلّا أنّ صورته تلك غادرت شيئاً فشيئاً فضاء الفنّ التشكيليّ لتسكن عوالم التّخييل القصصيّ، جاعلة من جسد البطل رمزاً للكيان المهّدّد في كينونته اضطهاداً وعنفاً، أو رمزاً للتّوق الذي لا يهدأ، وهذا ما يمنحه امتيازاً لا مثيل له حين يحظى بمنزلة مختلفة وخاصّة، قد تمنحه إيّاها سلطة المقدّس التي ما فتئت تغذّي الصّراعات السّياسيّة وتذكي نيرانها، وقد تسعى إلى افتكاكها منه حين يدخل في صراع معها لاسترجاع ملكيّته لجسده خارج المعايير الأخلاقيّة التي حدّتها له.

2- تخييليّة البطل بين الهوى والعمل:

مفهوم العمل يتميّز نسبياً عن مفهوم الفعل، فالأوّل يفوق الثّاني شمولاً وتجريداً ويقوم على تشخيص مظاهر الانتقال من الكمون إلى الوجود ومن الافتراض إلى التّحقق، والسّيميائية تستخدم مفهومين متقاربين لوصف التّفاعلات والتّحوّلات التي تقع على وجه الخصوص في المستوى السّيميا-حكائيّ، وهما العمل acte والفعل faire، وهذا ما يقتضي التّمييز بينهما رغم تداخلهما وتكاملهما وقيامهما تقريبا بالوظيفة نفسها، إذ يلائم الفعل الإنجاز جزئيّاً، ويفترض كفاية جبهة بوصفها كمونا للفعل، فيُعرّف بأنّه انتقال من الكفاية إلى الإنجاز، ويفسّر هذا الانتقال، من وجهة نظر غريماسيّة، على المستوى التّركيبي بأنّه جبهة

1- المرجع السّابق، ص ص 68-69، استخدم سعيد الغامدي مصطلح الفردية بدل الفردانية ذاكراً أنّه مفهوم حديث لا يعود إلى أبعد من القرن السابع عشر، وقد شهد تطوّراً مع أبحاث دوركايم ضمن علم الاجتماع الحديث في بداية القرن العشرين. وبالتالي فإنّ مفهوم الفرد أو الفردية ينتمي إلى عصر معرفيّ أنتج التّفكير العلميّ والتّقديّ الحديث، لأنّه يقوم على الوصف المحايد الذي لا يحصى فيه الفرد بأيّ امتياز خاصّ

الفعل¹. ولكي يتحقق العمل يُشترط وجود ذات تضطلع بمهمة الفعل لضمان التحوّل من حالة إلى أخرى ومن الكفاية إلى الإنجاز، ويتطلّب ذلك أن تكون الذات محدّدة لهدفها بدقّة وتصميم، ومؤهّلة بشكل كاف من جهتي المعرفة والإمكان، وهذا ما يجعلها قادرة على الإنجاز، فما ينتج عن اكتساب القيمة الجهية للمعرفة هو امتلاك جهة الإمكان. إذن فسيمائية العمل تقوم على مبدأ ديناميكية العمل المستمّدة من البرامج الحكائية وحالات الاتّصال والانفصال، إذ بمجرد أن تتشكّل الذات، تتحرّك بحثاً عن الموضوع، ولا يتأتّى لها امتلاكه إلاّ بعد أن تتوفّر على المؤهّلات الضّرورية التي تدعم حظوظها وتقوّيها في إنجاز المهمة الملقاة على عاتقها، فإنجاز الذات يشترط أهليّتها، التي تتجلّى في برنامج عمل ديناميكيّ يطلب النّجاعة.

ونحاول في دراستنا هذه ألاّ نقف عند المفهوم الديناميّ للبنيّ العامليّة بل نتعدّاه إلى ما نفترض أنّه مفهوم نوعيّ للعمل، فالأهليّة والإنجاز قد لا يكونان شرطين كافيين لجعل الذات الفاعلة ذاتا بطوليّة²، إذ يشترط أن تكون صاحبة أهليّة نوعيّة وإنجاز فريد، فقد يكون العمل ديناميكياً ولكنّه ليس نوعياً أو فريداً. ولذلك، فنحن نفترض أنّ هناك نوعاً خاصّاً من الأعمال على صلة ما بنوع من الأهواء، تقوم على نوع مخصوص من تجاوز "العتبات"³ سواء أكانت تلك العتبات من فرض الثّقافة أم من فرض السّياسة، فطبيعة التّجاوز وطريقة تصريفه عبر العمل هي التي تحوّل الذات من فضاء المرجع الواقعيّ إلى فضاء السّرّد وعوالمه التخيليّة.

وتتحدّد الأهواء من جهتين، جهة الرّغبة وجهة الواجب، وهي التي تسهم في إضفاء قيمة النّجاعة على فعل البطل، هذه النّجاعة هي التي تجعل لفعل البطل تداعيات تنتظم ضمن مسار لا ينقطع، وانتظامه هذا هو المشكّل لعمله، لأنّ أهمّ ما يميّز العمل البطوليّ هو قيامه على مبدأ السّعي، الذي هو نوع من مراكمة الأفعال الخاضعة لمبدأ التّرتيب والقائمة على النّجاعة، وإنّ ما يميّز سعي البطل هو ذلك التّوق بمعنى أن لا يخضع فعله لقهر الرّمن، وأن لا تضيق على حركته في الفضاء حدود وحوارج أو إكراهات من المحيط الاجتماعيّ، فوجود البطل لا ينضبط لمعايير عالمنا المحدود وإنّما يكون العالم الممكن مسكنه، وهو عالم يتكفّل التخيل القصصيّ بتشكيله. ونراه يتواجه، داخل هذا العالم، مع الموت تواجهها خاصّاً، كما نراه يصل إلى أماكن لا يستطيع غيره الوصول إليها، وقد يدفع ضريبة باهظة الثمن لذلك حين لا تتماهى وجهته مع مسار القيم، تلك القيم التي لا تكون معدودة في أولويات عيشته، بل لعلّها تتعارض مع ما خطّطه لهذه العيشة حتّى يشعر بامتلاء الكيان، مثلما هو الحال مع "عمارة بن الوليد المخزوميّ" الذي سعى إلى كسر حواجز الحضر والمنع مستدرجا الحرائر استدراجاً دونجوانياً، إذ لم يحفظ حرمة لعمر بن العاص حين

1- محمّد الداهي، سيميائية الكلام الروائيّ، الدار البيضاء، شركة النّشر والتوزيع المدارس، ص ص 10-11.

2-François Rastier « Greimas Algirdas-Julien » in. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, p 347.

وفي المقال رصد لمختلف المراحل التي تطوّرت من خلالها نظريّة غريماس والتي تحاورت مع المسار البنيوي البرويّ.

3- سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، جون غريماس، جاك فونتين، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، الطّبعة الأولى 2010، ص 10.

راود زوجته عن نفسها، والأكثر من ذلك نوى به الغدر فرماه في البحر من على ظهر السفينة وهو في غفلة من أمره.

ولئن سعى الأصبهاني أن يذكر عمارة في أخباره لغاية توثيق شعر قيل فيه، فإن ذلك لم يمنع الذّاكرة السردية أن تصنع منه بطلا من نوع مختلف، نوع متمرد مصاب بنزق الشعراء وجنونهم الإباحي وميلهم المفرط إلى الخروج عن منظومة القيم المسطورة. هذا الميل جعله يتجرأ على مخادنة زوجة النجاشي متطاولا على مقامه ملكا للحبشة. وكأننا ببطولة الشاعر تقوم على الحق في الاختلاف وعلى الجرأة في التجاوز، وقد حوّل التخيل تلك الذات المدنّسة أخلاقيا والغارقة في وحل الخطيئة إلى ذات يرغب المتلقّي في تقليدها، وإن كان ذلك سرا، أو في تتبّع أخبارها بشغف، لأنّ كلّ ممنوع مرغوب.

غير أنّ هذا المرغوب يظلّ معصية مستترة إلاّ في السرد، ناهيك أنّ السارد صرّح بجاهلية السياق الذي تمّت فيه الأحداث، معبرا عن موقفه المتحفّظ بتدخّل صريح في السرد إذ قال: "وكلاهما مشرك شاعر فاتك وهما في جاهليتهما"¹، ويصدر هذا الموقف عن التمثّل السائد للعلاقات الجنسية في الثقافة العربية الإسلامية، التي تُرجع مصادرها إلى المشيئة الإلهية مثلما يكرّس لها النصّ الدينيّ ونموذجه القرآني، وقد جعل السكّن أساسا تقوم عليه العلاقة الجنسية بين الرّجل والمرأة، فتعدّ من أقوى روابط الاتصال بين الرجال والنساء²، وعمارة بن الوليد يتصرّف خارج هذه الرابطة القوية. هذا التصرف لا يمكن للمتلقّي أن يراه خارج كونه إحداثا لنوع من الخرق داخل منظومة القيم، ففعل عمارة بن الوليد لا يدخل في باب التّسري الذي تسمح به المنظومة الدينيّة، وهو الذي يتيح للرّجال اتّخاذ الجوّاري لأنفسهم.

والفرق بين المودّة والتّسري هو أنّ المودّة غايتها السكّن الذي تنتهي إليه العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، فالمودّة كناية عن الجماع، والرحمة كناية عن الولد، أمّا التّسري فلا يقوم على الرحمة، أي ليس غايته الولد. وقد تكون الجارية مصدر التّسري في الأصل حرّة من سلالة ملوك تمّ سببها إثر هزيمة، إلاّ أنّ عمارة تسلّل إلى حرّة في خدرها وتسرّى بها دون حدوث مواجهة رجل لرجل تجيز الغنيمة والسّبي، فتمنح الغطاء "الأخلاقي" للفعل.

إذن ففعل عمارة بن الوليد يتعارض مع التّمودج السلوكي المثاليّ للممارسات الجنسية الشرعية، غير أنّ العقاب لم يكن تطبيقا لحدّ وإنما بالسحر، إذ رغم أنّ أحداث الخبر نُسبت إلى ما قبل الإسلام، فإنّ الموقف من هذه التّوع من العلاقات لا يخرج عمّا تعاقدت عليه الأديان من إضفاء صفة القداسة والطّهر عليها، ونفي صفة الدنّاسة والرّجس عنها، فالجماع ليس انتقالا إلى عالم الشيطان ولكنه نفاذ إلى عالم القوى المهمة المقدسة، وخصوصا في حالات الإحصان، الذي هو نوع من السّحر الحلال.

1- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، المجلّد الثالث، مصر، مؤسسة عزّ الدين للطباعة والنّشر، ص 50.
2- هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربيّ القديم، بنغازي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، الطّبعة الأولى 2008، ص ص 285-286.

حتّى أنّ إهانة الخصم في خصم الصّراعات المذهبيّة كان يمرّ عبر إلحاق صفات جنسيّة تكرّس للرّجس والفحش من قبيل "ابن الفاجرة" و"ابن الزّنا"¹، فالزّاني ابنه ملعون كما أنّ مصيره ملعون، لا يتماهى مع مصير الإنسان العاديّ، وذلك لأنّ الأهواء التي حاكتها سرديّته، نزعت به نحو أن يكون صاحب نزعة مغامرانيّة، وهي تلك التي كسرت النّمط وتجاوزته. حتّى أنّ هذا التّزق كان يدفعه إلى التّباهي بمغامراته رغم أنّها لا يمكن أن تكون مصدر فخر إذ "جعل إذا رجع مدخله بخبر عمرو بن العاص بما كان من أمره"²، الشّيء الذي هيأ لعمرو أن ينتقم منه وقد كتم في صدره الضغينة منذ أن تجرّأ على إلقاءه في البحر من على ظهر السفينة.

ومثلما فتحت الإمكانات التّخييليّة للبطل فضاءات الممنوع والمحظور اجتماعيًّا، فإنّ الإمكانات التّخييلية في "خبر مقتل عبد الله بن الزّبير" فتحت أمام البطل فضاءات الماوراء، أي ما وراء الوجود الماديّ للجسد، ليتلامس مع عوالم الآلهة ويصير الموت محطة للانطلاق والابتداء لا محطة انتهاء وانتهاء، تقوده في ذلك نزعة زعامانيّة، ساعيا أن يكون رمزا للاقتداء والتغيير والتّحويل والثورة. فعمله يقوم على تفكيك روابط أصابها البلى ليعقد أواصر جديدة، لأنّ روح البطل ليست خلاصة تمثيليّة للمجتمع بل وقودا محرّكا ومثالا يقود، وهو لا يصل إلى هذه المرتبة إلّا إذا أفلح في اجتياز سلسلة من الاختبارات، قد يكون أقصاها وأقساها التّعريض للموت، بما يمنحه شرف البطولة التي يتحصّل عليها في ميدان القتال بالتّحديد، وهو ميدان زاخر بما يثير الرّهبة والغرابة وهذا لا يتحقّق إلّا في عوالم التّعجيب والإدهاش. إذ نرى البطل يتلامس مع الموت من خلال تصعيد القوّة، ساعيا في فورة حماسيّة غاضبة إلى اختراق أسوار هذا العالم المتعالي "ذي الدّلالات العنيفة الهادرة" على حدّ عبارة بهاء نوار³، وكأنيّ بهذه الأسوار تنتصب على مشارف ميادين المواجهة والقتال.

ولذلك فإنّ أبرز تجلّيات هذا السّعي لا تكمن في فعل القتال فقط، بل تتجاوزه إلى مزج هذا الفعل بالرّغبة في الشّهادة، فهي غاية الغايات وحلم الأحلام. هذا الحلم الجامع يتواجه مع رؤيا الحجاج التي استشرفت موت البطل بطريقة شنيعة حين قال: "إنّي رأيت في المنام كأنيّ أسلخ بن الزّبير من رأسه إلى قدميه فقال له عبد الملك أنت له"⁴، فالحلم يتحدّى الحلم، ويدخل في سجال معه فيكون الرّدّ بالإقدام والصّدّام والصّمود، وهذا التّحدّي ينطوي على ما لا حصر له من معاني الخرق والتّمرد توقا إلى عالم مختلف قد يتمثّله المقبل على السّاح باعتباره عالم العدالة المطلقة. وهذا ما يبرّر خيارات الحبك الذي يراعي في تشكّله، الإيحاء بتمثّلات البطل لكيّنونته المتميّزة عبر توقه إلى التشكّل التّهائيّ في عوالم الغيب اللامرئيّة، بما يقرب الخبر من أجواء السّرد الملحميّ، على قصره وطول الملاحم وعلى استرساله ونزوعها إلى النّظم.

1- المرجع السابق، ص 302.

2- أبو الفرج الأصبهانيّ، الأغاني، المجلد الثّالث، مصر، مؤسّسة عزّ الدين للطّباعة والنّشر، ص 50.

3- بهاء نوار، تجلّيات الموت في شعر المتنبيّ، دمشق، دار كنعان، الطّبعة الأولى 2011، ص 99.

4- ابن عبد ربّه الأندلسيّ، العقد الفريد، الجزء الرّابع، تقديم خليل شرف الدّين، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، الطّبعة

الثّانية 1990، ص 190.

إذ يصوّر ارتباط الموت بأجواء المعارك والقتال، نازعا إلى الإدهاش، مرتفعا بالموت من دونية الحزن والانكسار إلى مراتب الاحتفال والانتصار حين "أسند ظهره إلى الكعبة ومعه نفر يسير فجعل يقاتلهم ومهزمهم وهو يقول: ويله يا له فتحا لو كان رجال.."¹، فقد جعل الموت خيارا ناتجا عن عزم وإرادة، ذلك أنّ إرادة الحرب هي نوعا ما إرادة الموت. وتبرز الجمجمة أو الرأس المقطوع، في أجواء الرعب هذه، لتعلن عن التحدي ورفض الدّل، باعتبارها رمزا مطلقا للموت وللقطع مع الوجود الأرضي داخل الجسد، رغم ما صاحب قطع رأس عبد الله بن الزبير ورأس مرافقيه من تنكيل ومن سخرية إبليسية مريرة حين "بعث الحجّاج برؤوسهم إلى المدينة فنصبوها للناس فجعلوا يقربون رأس بن صفوان إلى رأس بن الزبير، كأنه يسارره ويلعبون بذلك"².

ورغم ما في الحبكة من بناء منطقي وسببي يهض عليه الحكي، إلا أنّها نطقت في هذا المشهد بكل ما يمكن أن ينطوي عليه الوجود من عبثية. فالأساس السببي الذي يتعلّق به بناء العقدة مقود بسؤال أساسي هو: لماذا يحدث هذا؟ وهل يكفي العداة السياسي لتبرير مثل هذه الوحشية؟ رغم أنّ كلّ وحدة حدثية من وحدات الخبر مثلت نتيجة سببية لما حدث قبلها، فتتالي الأحداث لم يكن عرضيا أو تحكمه الصدفة³. فالحبك تميّز بخصيصتين، الخصيصة الأولى هي أنّ الوقائع الهامة رتبت ترتيبا محكم البناء، وذلك بمراعاة الترابط السببي بين الوحدات الحدثية، والخصيصة الثانية تتمثل في استعادة هذا البناء بنسب امتداد متفاوتة وذلك باعتماد أسانيد مختلفة منها المعروف ومنها غير المعروف، وأدّت الاستعادة دورا استدلاليا أراد به المتلقّظ البرهنة على صحّة الرواية من خلال تطابق الروايات.

فالخطّ الزمني والبناء السببي لا يختلف من رواية إلى أخرى، إلا بتنوع بلاغي ملفت يصوّر هول المعركة وقتامتها بطرق مختلفة يعتمد فيها السرد العجائبي للأحداث مرّة، والتأويل الاستعاري لها مرّة أخرى. إذ جاء في رواية أبي عبيد: "لما نصب الحجّاج المجانيق لقتال عبد الله بن الزبير أظلمت سحابة فأرعدت وأبرقت وأرسلت الصّواعق" وكانّ السّماء تحارب معه وتعاضده، وفي رواية مجهولة السند ومنسوبة إلى الجمع الغائب صعد عبد الله بن الزبير المنبر "فحمد الله وأثنى عليه ثمّ قال: أيّها النّاس إنّ الموت قد تغشاكم سحابه وأحدق بكم ربابه"⁴، وكأني بهذه الاستعارة هي تأويل لما سيأتي من أحداث في يوم مقتله، أو أنّها رؤيا اليقظة واستشعار المصير.

فالحبكات لا تتمايز بنظامها الترتيبي وتفاوت نسبيها بين القصر والطّول فقط، بل بمدى اقترابها من الحقيقة التاريخيّة أو ابتعادها عنها أيضا لملازمة عوالم استعاريّة ممكنة، ولعلّ البطل يسكن في فضاء هذه المراوحة بين النأي والقرب، وهو لعمرى فيما اخترناه من نصوص يسكن فضاء بين بين، تبرع السردية في بناء عوالمه، وهي التي تقف على نفس المسافة ممّا هو تاريخي وما هو ملحمي، وممّا هو تسجيلي وما هو تخييلي.

1- ابن عبد ربّه، العقد الفريد، الجزء الرابع، بيروت، منشورات مكتبة الهلال، 1990، ص 191

2- ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ص 192.

3- يان مانفريد، عالم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، سورية، دار نينوى، الطبعة الأولى 2011، ص 109.

4- ابن عبد ربّه، العقد الفريد، الجزء الرابع، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، 1990، 192.

إذ يحوّل الأعلام إلى علامات مرتحلة من فضاء ما وقع فعلا إلى فضاء ما هو في دائرة الإمكان. وقد ميّز أرسطو على هذا الأساس بين نوعين من الكتابة، فالشعرية منها تعبّر عمّا يمكن أن يقع، والتاريخية منها تعبّر عمّا وقع فعلا¹. والمتلفّظ في خبرينا يزعم أنّه يحاكي ما وقع فعلا، إلّا أنّ الحبك فيهما يفصح عن محاكاة ممكنات الوقوع، لأنّ الخطاب فيه ينزع إلى التخييل الذي يكسب الأشياء وجودها من خلال تسميتها، وطبيعة هذا الوجود تنتج عن الطّاقة التخييلية للغة التي تضطلع بتوجيه العلامة وتغليفها بغلاف الرّمزية الشّافّ، فالعلامة تكون خاضعة لقوّة اللغة التي تسعى عبر التخييل إلى المطابقة بين الممكن والفعليّ وإلغاء المسافة بينهما.

ولعلّ التّبرير الذي يشرّع لإلغاء المسافة بين الحادث والممكن الحدوث، هو أنّ السرد التاريخي والسرد الأسطوريّ يخضعان، على حدّ سواء، إلى مبدأ التّشكيل الزمّنيّ. وهنا نستدعي نوعا آخر من التّصنيف التمييزيّ بين الفنون اللّغويّة وغير اللّغويّة منها، إذ ظلّ الاختلاف بينها محصورا، حسب رأي "هيثم الحاج علي"، في كونها فنونا مكانية أو زمانية، ناهيك عن المسرح الذي يصبح جامعا للتّسمتين في حالة العرض²، والذي يعيننا بصفة خاصّة من هذا الطّرح، هو أنّ فنون اللّغة ومن ضمنها فنّ السرد القصصيّ هي فنون زمنية، من حيث استخدامها لتتابعات صوتية أصغرهما العلامة اللّغويّة، هذه التّتابعات الصوتية تشغل حيّزا من الزّمان، وهذا ما يجعلنا نقول بزمنية العلامة اللّغويّة، لأنّ انتظام أصواتها وتمفصلها يستغرقان وقتا، ويختلف حدّ الوقت باختلاف طبيعة العلامة وطبيعة التّعالق بين العلامة والعلامة الأخرى.

يمكن اعتبار النّص السرديّ خيطا من الحروف، وشريطا من الكلمات المتعاقبة التي تؤطّر فضاءها الزمّني الخاصّ وهذا ما يجعل عنصر الزّمن جوهرية وأساسا حاضنا للحبك. غير أنّ الأفق التخييلي للزّمن لا يتعلّق بزمنية الانتاج فقط، وإنّما بالزّمن بوصفه منتوجا لأنّ علاقة القصّة بالزّمن علاقة مزدوجة، فالقصّة تُصاغ داخل الزّمن، والزّمن يُصاغ داخل القصّة، بما يسهم في صناعة عالمها التخييليّ، إذن فوجود البطل داخل هذا العالم التخييليّ هو وجود زمّنيّ بكلّ ما تطرحه مسألة الزّمن من معضلات (3)، وهو وجود زمّنيّ خاصّ إذ يصنع بطولته.

فأشكال التّرتيب الحدّيّ في القصص البطوليّ هي أشكال خاصّة تسمح بصناعة عوالم فريدة، يقودها وعي السارد الذي لا يظهر في ترتيب الأحداث، بل في سوقه لما ينضح به وجود البطل من مأساوية تنزاح به عن حدود التّاريخ لتسكنه فضاء الممكن. ولذلك فإنّ الاستعادة في خبر مقتل عبد الله بن الزبير، هي شكل مختلف من أشكال التّرتيب، يجسّد وعيا خاصّا بمأساوية وجود البطل، وهو وجود يتداخل فيه الواقعي بالاستعاريّ والحقيقيّ بالأسطوريّ، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ وعي المؤلّف يهيمن على وعي السارد، وهو الذي

1- أرسطو، فن الشعر، يرى أرسطو أنّ مهمّة الشّاعر ليست رواية ما وقع فعلا بل ما يمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن إمّا إلى قاعدة الاحتمال أو إلى قاعدة الحتمية.

2- هيثم الحاج علي، الزّمن التّوعّي وإشكاليّات النّوع السرديّ، بيروت، دار الانتشار العربيّ، الطّبعة الأولى 2008، ص ص 23-24.

3- Paul Ricoeur, Temps et récit, L'intrigue et le récit historique, 1983, Editions du Seuil, Paris, pp21-23.

يصوغ فعليا المتن الحكائي. فهو منذ البداية يمارس وظيفة الإيهام باستقلالية هذا العالم وبالتالي بإمكانية وجوده. ولذلك تعدّ الكتابة عاملا هامًا من عوامل التحكّم في الزمن السردّي حين تخضعه إلى خطة اللّغة، خاصّة حين يُوهمك الحبك بأنّه يستعيد أحداثا ماضية، بل إنّه يستعيد هذه الاستعادة بما هي رجوع إلى الوراء، رغم أنّ الوقت الذي ينتظم فيه شريط اللّغة يمتدّ إلى الأمام دائما، وهذا ما يجعل التسريد في حدّ ذاته هو نوع من المخاتلة التي تقوم أساسا على مراوغة الزمن، هذه المخاتلة غايتها أن يظفر السرد بزمنه الخاصّ رغم إكراهات الزمن الكوسمولوجيّ العالميّ والعام¹. والسرد في سعيه لتشكيل الزمن الخاص يكون هو المسؤول عن تشكيل خيارات البطل ورسم هويته، وهي خيارات ترسم على الورق بالخضوع إلى خطيّة الكتابة لا خطيّة الزمن. وقد رسم الحبك خيارات البطل "عبد الله بن الزبير" في مواجهته للخصم، فهو لا ينتظر أجله بل يسعى إليه، ولا يخشى حتفه بل يطلبه بشوق، إنّهُ المقبل على الموت والمسرع إليه لا المدير عنه فرقا. فالتخييل بؤاه مكانه لا يحتلّها إلا ندرة الخواص في الذاكرة، لأنّه يلتزم بالقتال وفق المنظومة القيمية التي تميّز الفرسان عن غيرهم من القتلة، ويراعي أصول التّواجه مهما كانت الظروف والأحوال، ذلك أنّه لا يقاتل من أجل ذاته أو مصالحه، وإنّما من أجل غيره، ومن أجل ما يراه أساس لقيام الأمة، وهو مقتنع أنّه يحمل سيفه للدّفاع عن العدالة والعمل على تحقيقها.

وقوّة البطل ليست قوّة محضة يمكن قياسها أو ملاحظتها، إنّما هي قوّة محكيّة قامت بصياغتها سردية قابلة للتداول، وغلّفتمها الذاكرة أثناء هذا التّداول بالتّقدّيس وبكثير من الإعجاب، فخلطت بينها وبين ما يجب أن يتوقّف في فعل التّاريخ من صدق وحياد، لأنّه ما أن يكون السرد مسكونا بها جس التّخليد حتّى يتوقّف عن أن يكون تاريخا. والتّخييل يعمل على منح الذات المسرّدة شكلا معينا للقوة يؤهلها لاكتساب صفة البطل، فتصبح سردية قابلة للنقل عبر محاکاتها لأفعال متّسقة ومنتظمة انتظاما سببيا، بما يؤهلها أن تكون أعمالا بطولية باهرة، فأعمال البطل تخبر عنه وترسخه في الذاكرة بما يحفظه من النّسيان.

والبطولة في سردية عبد الله بن الزبير، تحقّقت بعد موته بل قل بالطريقة التي بها مات، فعدم نجاته من الموت هو الأمر الذي أسهم في إدراجه ضمن قائمة الأبطال، كما أنّ طريقة موت عمارة بن الوليد تأمها في الصّحراء هي التي رسّمتها في قائمة الشعراء مصارع الهوى، على عذرتهم وإباحيته. لأنّ البطل يحيا ويموت وفق سردية التي تقوم الذاكرة بالوساطة في حفظها عبر سرد حكايات العشق أو الملاحم البطولية. وتظهر أهميّة البعد السردية لقوة البطل، في "مقتل عبد الله بن الزبير"، في تمثّل علاقته بالموت، لأنّ تقبّل الموت والإقبال عليه ليس هو الذي يمنحه الفرادة والتّميّز، وإنّما الكيفيّة التي أقبل بها عليه، أي الطريقة التي اختار بها موته، فقد يختار أشرف طرق الموت وأبهرها، الموت الذي سيترسّخ في ذاكرة التّاريخ. أمّا عمارة بن الوليد فتظهر مأساوية فعله في سعيه إلى الإفلات من الموت، حيث أنّ طريقة الإفلات من الموت أو طريقة الإقبال عليه في حدّ ذاتها، إن لم تكن محكيّة فهي غير مثبتة ولا شيء يدلّ عليها أو يمنحها شكلا ومعنى،

1- تقول، يمني عيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، بيروت، دار الفارابي، الطبعة الأولى 1990، ص 74، "يوهم القصّ أنّ الكلام يتوجّه إلى الوراء في حين أنّ الكتابة تبقى في الحقيقة خطيّة متقدّمة باتجاهها على الورق إلى الأمام."

فالذي يمنح معنى لذات البطل هو الحكي الذي يقوم بتشكيل هذه الذات بما يُتاح له من إمكانيات تخييليّة تمنحها إيّاه اللّغة، فحيويّة اللّغة وما تسمح به من إمكانيات فريدة في التّصريف علاميّ، هي التي تقوم بتشكيل حياة بطوليّة فريدة ومختلفة، وتجعل البطل فردا ممتنعا عن التّقليد أو التّكرار، إذ أنّ العالم التّخييلي لبطل من الأبطال لا يتشكّل إلاّ مرّة واحدة، وقد يكون وجود البطل كذبة وعالمه ممتنعا، إلاّ أنّه يتحقّق بالسّرّد ليكون صدقا ممكنا، لأنّه يقوم بصياغة أرقى ما تحلم به الذات من قيم الشّجاعة والجسارة والمجازفة التي يكمن وراءها غضب للحقّ يدفع البطل إلى المغامرة وملاقاة ما يهابه النّاس، وقد يقوم بصياغة أعمق ما بالذات من نوازع الرّفص التي تسعى به إلى استعادة ملكيّة الجسد، فيخرج منه غير راض لأنّ الهوى استعبده حيث رام أن يحزّره، فهو البطل المهزوم مقارنة بالبطل الذي خطا إلى الموت بخطو واثق مؤسّسا بطولته على تمثّل خاصّ لقيم الشّجاعة المخلوطة بالتهوّر والإفراط في ركوب الخطر، إنّها خلطة مثيرة مشوّقة، وهي كلّ ما للخبر من رصيد، إذ يتمّ تداولها وتناقُلها الألسن، والكلّ يقدّم روايته وتأويله لهذه الشّجاعة التي تمثّل قيمة أ أخلاقيّة تبنى عليها سرديّة البطل المحارب، وتمنحه تلك القوّة للتّعالى عن الحياة الجسديّة، صانعا زمنا خارج الزّمن مقرّرا مصيره بعزمه، فعبد الله بن الزّبير يعتقد عدوّه أنّه هو من قرّر مصيره، إلاّ أنّه بثباته ونزعتة المتعالية كسر هذا الاعتقاد حين حوّل رمزيّة الحلم من مصير مشؤوم يتهدّده إلى بشارة بالخلّاص نالها عبر الشّهادة.

3- رمزيّة العلامة وتخييليّة عوالمها:

3-1- عالم الرّوى:

اللّغة المكتوبة أو المنطوقة مألّى بالرموز التي يتوسّل بها المتكلّم للتعبير عن معنى يودّ نقله، لكنّه غالبا ما يستخدم أيضا الإشارات أو الصّور التي لا تكون وصفيّة تماما، ويتمثّل الرّمز في مصطلح أو اسم أو حتى صورة قد تكون مألوفة في حياتنا اليوميّة، إلاّ أنّها تحمل مضامين خاصّة إضافة إلى معناها المألوف والواضح. ولهذا قد تكون الكلمة أو الصورة رمزيّة، حين تدلّ على ما هو أكثر من معناها الواضح والمباشر، ويكون لها جانب "باطني" أوسع من أن يُحدّد بدقة أو يفسر تفسيرًا تامًا. ومع اكتشاف العقل للرّمز، يجد الإنسان نفسه منقادا إلى أفكار تقع ما وراء قبضة المنطق، ولذلك يرى "كارل غوستاف يونغ" أنّ صناعة الإنسان لرموزه تكون باللاشعور أيضا، وبصورة عفويّة على شكل الأحلام، لأنّ الجانب اللاشعوري لأية واقعة يتكشّف لنا في الأحلام، فالأحلام هي التّربة التي تنمو فيها معظم الرّموز، وبعضها قد يكون ذا طابع نبويّ¹،

1-كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، سوسيلوجيا العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم ناصيف، دمشق، دار التّكوين للتأليف والترجمة والنّشر، الطّبعة الأولى 2012، ص ص 20-57، يذكر غوستاف يونغ أنّه في عالم الحلم لا يظهر هذا الجانب على شكل تفكير عقلائيّ، بل على شكل صورة رمزيّة. وبناء على دليل كهذا يفترض علماء النّفس وجود العقل الباطن، رغم أنّ عددا من علماء النّفس الآخرين والفلاسفة ينكرون وجوده، ويرى غوستاف يونغ أنّ بعض الأحلام تدلّ على اضطرابات مرضيّة، إلاّ أنّ بعضها الآخر قد يمثّل توقّعا سريّا لشيء ما، وقد يندّر بخطر ما، وقد يعلن الحلم أحيانا عن مواقف معيّنة قبل أن تحدث بزمن طويل، وهذا ليس من باب المعجزات بالضرورة، ولا هو شكل من أشكال الإدراك المسبق، لأنّ كثيرا من الأزمات تكون ذات تاريخ لاشعوريّ طويل.

إذ قد يحمل نذيرا وكأنّ الحلم يرسم أفق الفعل ويوجهه، فالرؤيا التي رآها قاتل عبد الله بن الزبير هي من الرؤى التي قد توجهها روح القسوة، تلك الروح التي تسكن الأساطير والحكايات فتوجهها توجيهها مأساويًا، إنّه الحلم الذي يعادي المجد ويسعى إلى كسر الإرادة. ولذلك فإنّ التفسير العملي للرّمز يتوقّف على الحالة الذهنية للحالم، أي على حالة "الأنا" لديه وهي باعث الرغبة والكامن وراءها. وبعض الأحلام قد تكون صناعة تخيلية فتتشكّل تشكيلا سرديًا، حين تكون في نوع من النصوص المغلفة بغلاف ديني، فهي لا تنقاد مثلما يقول العادل خضر إلى "المعرفة التاريخية" ولا تستسلم لها بيسر، لأنّها تمثل أشكالًا متنوّعة من تعبير النفس، ومن أجل ذلك "لا تتلقّى من الحقائق ما كان من نتاج التاريخ وإنما تستقبل ما كان منها صادرا من منابع الدينيّ Le religieux الخلمية onirique"¹ وقد يكون ذلك حال سرديّة الرؤيا التي رآها القاتل وتمثّل في سلخ جلد عبد الله بن الزبير، هذا السلخ هو تعبير عن رغبة دفينّة في انتهاك الجسد ونزع كلّ ما هو عليه، هذا النزع هو قمة التنكيل به وتوطئة لحرمانه من التكفين والدفن، وإكرام الميت تكفينه ودفنه، فالسلخ إذن هو نفي عميق للذات، بما هي ذات مكرّمة، لأنّ "الأنا بما هي جلد" تكرّس لأعمق ما في الإنسان، ولذلك يرى العادل خضر أنّ الكفن ليس مجرد إيقونة أو دالّ يمثّل الميت، وإنما هو الجلد الثّاني الذي يحيط بجسد الميت²، إنّه يلغيه ولكن برفق وليس مثل السلخ الذي يعبر عن أقصى أنواع التعامل البارد مع الجثة، فيكون الكفن هو الجلد الثّاني الذي يستر للانتقال إلى عوالم الموت، كما هو الجلد الأصليّ باعتباره ثوبا داخليًا يغطّي العظام واللحم ويحميها، ويهب الذات تماسكها وللشخص كمال جسمه، ويجعله شيئًا مثل "الأنا بما هو جلد" « Le moi peau »، فالسلخ في الرؤيا هو المعلن عن نيّة القتل والنفي، خارج إطار التكرّم الذي يكفله الكفن حين يهب الميت علامة موته، معلنا انتقاله للقبر ومن ثمّة إلى عالم الأموات. هذا السلخ هو بمثابة "كشط الجلد" الذي لا يمكن أن يتحقّق في الواقع بل في عالم تخيليّ ممكن³، وهو بمثابة الحرمان من هبات وهدايا يتلقّاها الميت قبل أن يكرّم بالدفن لمكافأته على أعماله البطوليّة. إذن فرؤيا السلخ في الخبر هي نوع من العقاب بنزع صفة البطولة عن عمل عبد الله بن الزبير، في إطار من الصّراع التراجيدي المكرّس لجديّة الجدارة والحقارة، فهو صراع مداره استحقاق الجدارة أو إلحاق الحقارة، هو نوع من السّجال الذي يسبق القتال، لأنّ عبد الله بن الزبير لم يستسلم لهذا العزم الوضع لمنع الدفن والتكفين، بإصراره على القتال سائرا قدما لتجسيد حلمه الخاص وهو الشّهادة، ساندا ظهره إلى جدار الكعبة مستمدًا من المكان

حتّى أنّنا نكاد نتحرّك باتجاه تلك الأزمت، فنسعى لتحقيق الحلم، وبعض الأحلام تعمل كما عملت نبوءة "ولفي" التي أنبأت الملك كروسو أنّه إذا اجتاز مهر هاليس فسيُدّر مملكة واسعة، ولم يعد إلا بعد أن اجتاز النهر المذكور وهزم هزيمة ماحقة في المعركة التي خاضها.

- 1- العادل خضر، في الصّورة والوجه والكلمة، مقالات ميديولوجية، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى 2015، ص 60.
- 2- العادل خضر، القصّ والهاليخوليا في الحكايات والمواضيع الضّائعة، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى 2017، ص 50-52، يصدر الباحث فصله بقوله لبول فاليري وهي: "أعمق ما في الإنسان الجلد"، ويذكر أنّ فكرة Le moi peau هي ل Didier Anzieu، معرّفًا هذا الأنا الجلد بأنّه متصوّر مفتاح في علم النّفس والتحليل النّفسي.
- 3- المرجع السّابق، ص 51، يقول العادل خضر: "لا يمكن كشط الجلد الأوّل إلاّ بعمل من أعمال الإخراج الفنّيّ une mise en scene في نوع من الرّسوم التّشريحية التي تعود إلى عصر النّهضة تمثّل أجسادا مكشوفة وهي تمسرح عمل السلخ التّشريحّي dissection anatomique. لإظهار ما يختفي تحت الجلد.

قداسة تحيي جسده من أن يموت مدنسا. ولعلّ أروع ما يكرّس لبيانّة الرؤيا في رأينا هو قيامها على ثنائيّة الرؤيا والرؤيا المضادة، فلئن كانت الرؤيا الأولى مغرقة في المادّيّة التي تشدّ الجسد إلى أرضيّته المحدودة، فإنّ رؤيا عبد الله بن الزبير للشّهادة قد بنيت على تخييليّة الوقوف في منطقة وسطى بين المرئيّ واللامرئيّ صانعة عالما ممكنا لا نرى له رسما خارج حدود البيان، بما هو بنيان مرصوص، لأنّ البيان هو الأثر الذي يمنحها انتظاما يقمها من فوضى الكلمات في تداخلها مع الأشياء فالبيان هو ترجمان لما يمكن أن يُرى بالبصر¹، وأيضا ما يرى بالبصيرة والتّوق أي بفرط القريحة، متجاوزا الحس إلى الحدس والاستشراق. فإذا كانت المعاني في المتصوّر البياني "مستورة خفيّة وبعيدة وحشيّة، ومحجوبة مكنونة" (المرجع) فإنّ إظهار المعنى يكون بكشف قناعه وهتك سبله كالإخبار وحسن استعمال الدلالات². فالإخبار هو وسيلة لكشف المعنى وإظهاره، بما يتضمّنه في رأينا من شحنة دلاليّة تتجاوز الوظيفة الأولى للإخبار لتفتح باب التّأويل البيانيّ على مصراعيه، لأنّ التلقّي مسؤول عن تأسيس المعنى، والعملية التّأويليّة عمليّة بيانيّة ترمي إلى تقليص المسافة بين المعنى والمتقبّل. ولذلك فإنّ تأويليّة الرؤيا لا تقف عند كونها حدثا نفسيا أو تخييليّا، بل تسعى إلى رسم حدودها البيانيّة القصوى التي تتدرّج دلالاتها ممّا يُرى فعلا إلى الممكن رؤيته، ومهما كان نوع الدلالة فإنّ المعنى يقف على بون منها ويستدعي التّقبّل لتقليص المسافة³. ونحن إذا اعتبرنا الرؤيا هي المرئيّ اللامرئيّ، أو اللامرئيّ الذي يتحوّل إلى مرئيّ عبر التّأويل الذي يقرب صورته البعيدة من المتلقّي، جاز لنا أن نعتبر العالم الممكن طريقة مختلفة في النّظر والعيان، ومكوّنات العالم الممكن تختلف خواصّها كلّما غير الرائي من موضع رؤياه. والرؤيا في خبر مقتل عبد الله بن الزبير هي "تشييد ثقافيّ" أسهم في صناعة عالم البطل الذي هو من صنع واضع الحكاية أو ساردها، ولعلّ أخصّ ما في هذه الرؤيا هو أنّها استشرفت مجدا وخلودا مخالفة هوى رائها، لأنّها تقاطعت مع الرؤية الإيمانيّة للبطل، إذ رأى بعين الإيمان لا بعين العيان، فالاعتقاد جزء من عالم الحكاية الممكن. فالرؤية الإيمانيّة للبطل استمدّت قوتها من التّأويل باعتباره القاعدة الأساسيّة الأولى من القواعد المؤسسة للخلافة(1)، التي استلهمت من هذا النّصّ اللّغوي نظامها وأسسها، غير أنّ توظيف النّصّ تمّ بأوجه مختلفة وبطرق متضاربة، تواجه فيها من هو في السّلطة مع من يرى نفسه من المعارضة أحقّ بها. فالتنازع على السّلطة هو الميزة الأساسيّة لتاريخ الخلافة الحافل بالعنف والدمويّة، والسّلطة بالمفهوم السياسي للكلمة هي نطاق الصلاحيات المشروعة التي يتمتع بها مجتمع من المجتمعات الإنسانيّة، وتمنح هذه الصلاحيات من خلال القنوات المعترف بها رسميا، فالتكليف بالقتل تطبيقا للرؤيا كان بتفويض من رأس السّلطة، التي ترى ابن الزبير غير جدير بشرعيتها. فهو المتمرد يطمح إلى تفكيك نسقها الإيديولوجي، ساعيا إلى نفي ما يراه ضلالا سائدا وزيفا يجب فكّه، حتى وإن قدّم النفس في سبيل ذلك،

1- العادل خضر، الجاحظ والبيان الآخر، بحوث سيميائيّة تأويليّة، تونس، دار مسكيلباني للنشر، الطّبعة الأولى 2017، ص

250، يقول: "البيان بهذا المعنى هو ترجمان العيان بكلّ وسائل البيان الممكنة من لفظ وإشارة وخط.."

2- المرجع السّابق، ص 252

3- المرجع السّابق، ص 256، يقول العادل خضر: "المرئيّ واللامرئيّ يرسمان معا حدود البيان القصوى، ولكن بين هذين القطبين يرتسم فضاء متدرّج من الدلالات.

ففضح زيف السّلطة وتدليسها قد يذهب بالبطل إلى أن يغامر بوجوده ويضعه أمام خطر الانتفاء، إلا أنّ التقاطع بين ما هو سياسي وما هو ديني يجعل حراك البطل يتجاوز المحدود إلى عالم لا محدود وهو الذي يستمدّ امتداده من السّلطة السّماوية التي لا تضيّق بها حدود، وبهذا يكون مجال حراك البطل أوسع من مجال السّيادة الأرضية، ولا يتأتّى له الحراك إن ظلّ مقيداً بحدود الجسد، فمن شروط الانتشار السّماوي تقديم الجسد والتخفّف منه، ليصبح انتفاء الجسد انتصاراً رمزياً متجلباً في نيل الشّهادة، ولذلك فإنّ سلخ جسد بن الزبير، وإن أريد به التنكيل، فإنّه يرمز إلى الانطلاق والتحرّر والخروج من ضيق الجلد، وهو يكشف الزيف ويفضح العنف ويسلخ القناع عن القتلة. وهذا ما يمنح الحرب خلفيتها الميتافيزيقية الأكثر عمقا، ذلك أنّه إذا تضافرت شروط معينة تكون بنية الميتافيزيقا سببا في الحرب أو إطارا وجها لفهما حين تتأسس على "الكليّة"¹، أي على أخلاق الواجب والخضوع للجماعة، وهي دينيا ترتبط بالمعتقد الواحد المكتمل، واجتماعيا تشير إلى الهوية الجماعية التي تحدّد مجال الذات الجمع "نحن" في تعارضها مع الآخر الغائب مختلفا عنها أو مارقا، فالذات الجمع متميّزة بالتفوق على من سواها، لا تسمح بالتمايز والاختلاف والتباعد والخروج عن دائرتها، فالمتمرّد يُفرض عليه أن يعود إلى الجماعة والّا ينبغي إقصاؤه واستبعاده، لأنّ الكليّة تعني أنّ الكل واحد، ولا ينبغي أن يتمايز أحد على الكل، أو أن يعاند الواحد في واحديته. فالخروج عن الكليّة أو منافستها أو تقديم بديل عنها، يهددها تهديدا شديدا لأنه ينهي تناهيها، ويمزق واحديتها، ويزعزع تطابقها ويذكّرها بفراغاتها، لذلك ترفض الكليّة أيّ تباعد أو خروج عنها، فالآخر المخالف ينبغي إدماجه، وبالتالي إلغاء اختلافه أو إقصاؤه أي إلغاء وجوده، بالعزل والخلع وذلك كان دأب القبائل العربية، أو بالإبادة والسّلخ، سلخ الجسد وكأنّه عقاب عن انسلاخ الفرد عن الجسد الجماعي.

وللحرب أشكال عدّة فقد تكون في السّياق القبليّ مبنيّة على المباغته وإحداث المفاجأة لإرباك العدو، وقد تكون صراعا شريفا بين فارسين أو بطلين لا يخشيان الموت أبدا، إنها تلك المواجهات الشّيقة التي خلّدتها الملاحم والذاكرة الشعبية، إذ تضطلع أشكال عدّة من السّرود بإعادتها ورسم عالمها رسما تتداخل فيه الأسطورة بالتاريخ، ويتمّ تمثّل البطل الحربيّ باعتباره رمزا إيطيقيا تختزل صورته معاني المواجهة والنبل. ونحن حين نبحث في خبر مقتل عبد الله بن الزبير نطرح السّؤال التّالي: أين تكمن إيطيقا هذه المواجهة؟ وهل يمكن اعتبارها مواجهة أقران وقد تمّ التنكيل بالجمّة وحرمان أمّه "أسماء بنت أبي بكر" من دفنها؟ فمواجهة رجل لرجل في معناها النّبل تترجم قيما عقلية من قبيل البأس والشّجاعة، ولا تنطوي على دوافع نفسية أساسها الضّعيفة ونوازع الانتقام، فالبطل الفارس لا يحتقر الخصم أو يحطّ من كرامته، خاصّة وأنّه التجأ إلى الكعبة، وبالتالي فقد تمّ كسر قاعدة من دخل الكعبة فهو آمن. والفارس يعتبر السّيف هو السّلاح الأمثل لأنه هو الذي يسمح بالمواجهة المباشرة والأكثر قربا، تلك التي يقبل فيها الفارس على الموت بفرح منقطع

1- زهير البعكوي، الحرب، مقارنة فلسفية سياسية، الجزائر، منشورات اختلاف، الطّبعة الأولى 2016، ص ص 37-38.

النَّظير، وأشيل نموذج غربي مفضَّل لتمثيل هذا المشهد¹، في اختياره لخصمه ومواجهته بشجاعة، وأمانته في عهوده، وإخلاصه في وعوده، وعده حق وعهد ودين.

3-2- عالم السَّحر:

العمل السَّحري في خبر عمارة بن الوليد غير وجهة عمل البطل، وقد تجلَّى علاميًا من خلال وسيلته الفعلية "النفخ"، ذلك أنَّ وسائل السَّحر وأدواته تتنوع من سردية إلى أخرى، فقد تكون عصي أو نوعا من الأطعمة أو ما شابه، والنفخ قريب من النَّفث وأقلَّ من التَّفْل، إذ عُرف في اللسان بأنَّه من عمل السَّواحر بدليل الآية التالية: "ومن شرِّ النَّفثات في العقد"، إذ أنَّ السَّواحر ينفثن في العقد بل ريق، وقد تغيَّر النظرة إلى السَّحر والسَّحرة بتأثير من الثقافة والمعتقد، ففي الصَّلَاة عند المسلم تتم الاستعاذة من الشيطان ونفثه ونفخه، كما أنَّ النفخ يدخل في إطار الإعلانات الإلهية والأعمال المعجزية مثل النفخ في الصُّور أو ما جاء من أمر المسيح في الذِّكر الحكيم: "فانفخ فيه فيكون طائرا بإذن الله"². فالنفخ قد يكون بثًا لنسمة الحياة في الجسد إذا كان بأمر ربَّاني، وقد يكون عقابا للجسد بسلبه الصِّحَّة ومن ثمة سلبه الحياة، كما هو الحال مع سواحر النَّجاشي الذي سلَّط عقابه على عمارة بن الوليد جزاء مستحقًا لنزقه المغامراتي. إنَّه الجزء الذي صنعه التخيل حين جمع في الخبر بين شخصيات من عوالم الخيال كالسَّواحر، وشخصيات من عالم التاريخ كالنَّجاشي وعمرو بن العاص. فالعناصر التاريخية هي التي وجَّهت الفعل السَّردي نحو الإيهام بأنَّ الأحداث قد تمَّت وتحققت محيلة على الواقع مرجعا، والإيهام بواقعية الأحداث يوجَّه نحو الاعتقاد في صحَّة النتائج. إذ أنَّ تأثير السَّحرة قد يُفند، وقد يُعتقد في صحته، وبالتالي فإنَّ الاعتقاد يوجه التلقِّي، ويحدِّد نوع العلاقة بين الباث والمتقبل فهي إمَّا أن تكون إنكارا وإمَّا أن تكون تصديقا. خاصَّة وأنَّ للدين موقفا من السَّحر، إذ يعتبره من أعمال الشياطين ولذلك تمَّ اعتبار الشعراء إخوة لهم، ويعرَّف الأزهري السَّحر بأنَّه عمل تُقرَّب فيه إلى الشيطان وبمعوونة منه، والسَّحر هو الأخذة التي تأخذ العين حتَّى يُظنَّ أنَّ الأمر كما يُرى، وهو كلُّ ما لطف مأخذه ودقِّ، ولذلك عظم السَّاحر قبل الإسلام، بدليل الآية القرآنية التالية: "يا أيُّها السَّاحر ادع لنا ربَّك بما عهد عندك إننا لمهتدون" (من سورة الرِّخف، الآية التاسعة والأربعون). فقد نودي موسى باستخدام أداة التَّداء أيها تبعيدا وإجلالا، لأنَّ السَّاحر كان نعتا محمودا، والسَّحر كان علما مرغوبا فيه، فقالوا له يا أيُّها السَّاحر على جهة التَّعظيم، إذ جاء بالمعجزات التي لم يعهدوا مثلها³. ونحن نرى في الخبر صراعا بين سلطان السَّواحر وشيطان الشَّاعر، إذن فالمواجهة تمَّت بين ساحر البيان، وساحر السُّلطان، ولعلَّ أهمَّ ما في المقدمة التَّقديَّة التي وضعها لسان الدِّين الخطيب في كتابه "السَّحر والشَّعر"، ذلك القسم الذي خصَّصه للتَّفريق بينهما، معتمدا في تفريقه على التَّبويض الذي تفيدته "من" في الحديث النَّبويّ "إنَّ من البيان لسحرا" فسحر البيان هو بعض من السَّحر الذي "يخلب النَّفوس ويستفزُّها ويثني

1- زهير اليعكوبي، الحرب مقارنة فلسفية سياسية، الجزائر، منشورات اختلاف، الطبعة الأولى 2016، ص 237.

2- ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1992، ص ص 223-227.

3- ابن منظور، لسان العرب، ص ص 189-190.

الأعطاف ومهزّها"¹. وقد جُوبه هذا السّحر ببعض آخر من السّحر، الأوّل يقوم على معسول الكلام الذي يغوي ويغري، والثاني يقوم على النّفخ أو النّفث الذي يسلّط قوّته على الصدر من الجسد فيتملّكه ويذهله عن نفسه، نازعا ما استقرّ في الصّدر من موهبة الشّعير التي هي سبب البلاء، وخاصّة موهبة ذلك النّوع من الشّعير اللّائط بالقلوب. وقد انتهى هذا الصّراع التراجيدي بين السّاحر والشّاعر، إلى إصغار عمارة بن الوليد، منصرفا عن سحر النّساء وسحر البيان إلى فضاء التّيّه مخالطا الوحوش في الخلاء، مأخوذا عن نفسه وعن فحولته المنفلتة، تلك الفحولة التي يصنعها التخييل ويبرمجها إمّا في التحام مع المؤسّسة الاجتماعيّة أو في تعارض معها². ذلك أنّ للفحولة أكثر من خطاب وأكثر من وجه في التّاريخ، مثلما نراها في هذا الخبر وغيره من الأخبار التي حفظتها الأغاني، مصوّرة أنواعا من العنف المادّي ومنها الخصي، والسّحر الذي سلّط على عمارة بن الوليد صنو تخييلي له صنعه الحبك، وهو خصي يستهدف النّفس قبل الجسد. وينتهي السّحر بالموت راسما مصيرا مشوّوما للبطل، وللموت حضور خاصّ في هذا النّوع من المغامرات الدونجوانيّة، وهو الذي يؤهّلها أن تكون ذات طابع تراجيديّ، فأسطورة دونجوان في مسرحيّة مبنية على الموت وعلى الحضور الفاعل للميت، لذلك التّمثال الذي دبّت فيه الحياة، وهو بطل المسرحيّة الحقيقيّ، والوسيط إلى ما وراء هذه الحياة، وعالم الارتباط بالمقدّس، وهو الذي اقتصّ من الحي الذي أهانه وانتهمك عرضه³، تماما مثلما اقتصّ النّجاشيّ من عمارة بن الوليد، إنّ هذه البطولة الدونجوانيّة التي لا تهدأ في تصيّد ضحاياها من النّساء، لها قابليّة أن تولد على الدّوام وأن تُبعث من جديد، فهي ملك مشاع مرّن، وقصّة مفتوحة بشكل كامل وقابلة للتّفاد، بحيث تتقبّل التحوّل دون أن تفقد هويّتها الأولى، لتتمثّل النموذج المكرّس للخاطيء المجابهة للسّماء والمتأنق زير النّساء. ولعلّه من جهة التلقّي يقف على بينونة رمزيّة ممّن واجه الموت محتميا بجدار الكعبة، وهو الذي فرّ من الموت هائما بين الوحوش، الأوّل في إطار الشّهادة والثاني في إطار العقاب الذي ألحقه به الدّهر فألحده.

1- أبو عبد الله لسان الدّين بن الخطيب السّلمانيّ، السّحر والشّعير، تحقيق ودراسة خالد جبر وعاطف كنعان، الأردن، دار جرير للنّشر والتّوزيع، 2009، ص ص 18-24.

2- العادل خضر، في الصّورة والوجه والكلمة، مقالات ميديولوجيّة، تونس، الدّار التونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى 2015، ص ص 121-124.

3- جان روسيه، أسطورة دونجوان، ترجمة زياد العوده، دمشق، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2012، ص ص 5-6.

4- خاتمة:

رأينا في عملنا هذا أنّ الأداء اللّغويّ، بما يستدعيه من علامات، يضطلع بتشكيل العوالم التّخييليّة، حيث لم تكن هذه العوالم نسخا من الواقع، وإنما هي إمكان غير متحقق وطريقة أخرى في تصوّره وتشكيله، والعلامة تفقد ملكيّتها لنفسها داخل الفضاء التّخييليّ، فتضحى مكوّنا من مكوّنات النّظام السّيميائيّ للنّصّ، إلاّ أنّ العلامة حتّى وإن أضحت أسيرة النّصّ فإنّها تمنحه دلالته الحرّة والخاصّة وتمهيّؤه لاكتساب المعنى، بمزّيّة التّمفصل التركيبيّ، والتعالق والتّظّم الذي يستدعي العلامة من عوالمها المعقّدة والمتداخلة ليوجّهها توجّهها خاصّا، هذا التّوجيه تحدّده، في النّصّ القصصيّ، مقتضيات الحبكة الذي يقوم بصنع عالمه التّخييليّ، وقد قمنا بدراسة العلامات وعوالمها في إطار الخبر العربيّ الذي يعتبر "أصغر وحدة حكائيّة"، فيتميّز عن الحكاية بكون مركز التّوجيه فيه يتمحور حول "الفعل" الحدث، ففي كلّ خبر رأينا حدثا مركزيّا، يتعلّق الأوّل بمقتل عبد الله بن الزّبير والثّاني بسحر عمارة بن الوليد. والخبر من الأجناس السّردية التّراثيّة الرّاسخة في ذاكرة التّلقيّ، وأكثر الأخبار رسوخا في الذاكرة، تلك التي مازتها أعمال بطوليّة، وقد افترضنا أنّ هذه الأعمال لا وجود لها خارج السّردية بما هي عالم علاميّ يحدّد وجهة العمل ويحدّد أفقه، هذا العالم قد يكون متفاعلا مع المرجع وقد يكون موازيا له. أمّا فيما يتعلّق بالأعمال فقد رأينا أنّها لا تكون بمعزل عن الأهواء. هذا التّفاعل بين الأعمال والأهواء يتكفّل الحبكة بتشكيله وبالإيحاء بالأفق الدلاليّ للعلامات التي تفتح أبواب التّأويل والبحث عن المعنى، هذا المعنى يتخلّق من رحم الأعمال التي تنتج عن تجاوز خاصّ للعتبات، سواء أكانت تلك العتبات من فرض الثّقافة أم من فرض السّياسة. فعمارة بن الوليد تعارض سلوكه مع النّمودج المثاليّ للممارسات الجنسيّة الشرعيّة، وقد عوقب بالسّحر. ومثلما فتحت الإمكانات التّخييليّة للبطل فضاءات الممنوع والمحظور اجتماعيّا، فإنّها في خبر مقتل عبد الله بن الزّبير فتحت أمام البطل فضاءات الماوارء، ليصير الموت محطة للانطلاق والابتداء لا محطة انتهاء وانتفاء، ساعيا أن يكون رمزا للاقتداء، فقد حوّل الرّؤيا المشؤومة إلى بشارة شهادة، متحدّيا التّنكيل والحرمان من الدّفن. أمّا في خبر عمارة بن الوليد فنرى أنّه استمات في الصّراع متحدّيا لسّواحر بشيطان الشّاعر.

ونحن إن اهتممنا بدراسة هذا التّراث السّردية فلأنّنا مطالبون "بفهم أحسن له" على حدّ عبارة سعيد يقطين¹ إذ يرى أنّنا لم نتعامل معه بالجدّيّة المطلوبة فيما مضى، باعتباره قطاعا حيويّا لأنّه خزّان الذاكرة الجماعيّة، وخزّان المتخيّل الجماعيّ، الذي يقربنا من فهم طريقة اشتغال هذه الذاكرة وما راكمته من آمال وخيبات، مشكّلة علاقتنا بالزّمن ونظرتها إلى العالم، إنّه أعمق ما يمكن أن نستقرئ من خلاله ذواتنا، ونستوعب أنّ وجود كلّ واحد منّا إنّما هو سرديّة خاصّة نستضيء في تأويلها بمسار سرديّتنا العامّة، عبر التوقّف في مختلف محطاتها دون الوقوف نهائيا مذهولين تحت وطأة التقديس.

1- سعيد يقطين، السّرد العربيّ، مفاهيم وتجليّات، الرّباط، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الطّبعة الأولى 2012، ص 51.