محمد مفتاح

النصنصة أو النص المركب

محمد بنّيس

سنقارب هذا الكتاب* باعتباره مدونةً تجمع بين الرسم والكتابة، وهذا الجمع يُدْخله ضمن مؤلفات الحب التي تشتمل على الشعر والنثر والحكايات..؛ وقد وُصِفتْ هذه الكتبُ بالتشتت والاضطراب والفوضى في التأليف. إلا أننا سنتناول الكتاب بتصورات منهاجية معاصرة تحاول أن تستخرج النظام من «الفوضى»، والانتظامَ من «العماء». ولذلك استوحينا مفاهيمَ من اقتراحات علمية حديثة ومعاصرة عالجتِ الظواهرَ «العمائية» وبحثتْ عن النظام المختفي وراءها، أو استخلَصَتْهُ من «فوضاها»؛ وهذه المقترحات هي: الدليلية، ونظرية العماء، وعلم النفس المعرفي. وفي ضوء تلك المقترحات سنعالج الإشكالات التالية: عماء النص، وميتافيزيقا النصنصة، وانتظامُ كون النصنصة.

١ ـ عماء النصنصة

أ ـ اعتبارية التجنيس

لعلّ من أهم الإشكالات التي تطرحها بعضُ النصوص المعاصرة هي إشكال التجنيس. فإذا كان النصُّ القديمُ يحدِّد نفسه بنفسه باعتباره شعراً أو نثراً، وباعتبار كلِّ جنس يُقْسَم إلى أنواع وأصناف، فإنّ الأمر ليس بهذا الحسم في بعض النصوص المعاصرة المركبة التي ندعوها بـ «النصنصة»؛ وكتاب **الحب** هو من هذا القبيل، ولذلك تفرضُ مناقشةُ هذا الإشكال نفسها.

من الأسئلة التي يمكن طرحها: هل **كتاب الحب** ديوان؟ ولكن الديوان يُطْلَقُ على كلِّ ما هو مدوَّنٌ سواء أكان شعراً أم نثراً[1]. إذا اتبعنا المتعارف عليه، فإنّ **كتاب الحب** مجرد كتاب في الحب يجمع بين الشعر والنثر في آن واحد؛ وحينئذ يمكن اعتبارُهُ محاكاةً لكتب الحب والمحبة التي يجدها المهتمُّ في التراث العربي؛ فهو، إذن، صيغةٌ معاصرة لـ **طوق الحمامة**. فليكنْ! ولكنّ حل المشكل لا ينتهي عند هذا الحد، فقد تُطرح أسئلةٌ أخرى؛ ومن بينها: هل يبقى ما نقله الكاتبُ من الحب نثراً رغم ما أَحْدَث فيه المؤلِّفُ من تعديلات؟ وهل يُعْتَبَرُ ما كتبه الكاتبُ من عنديّتِه نثراً أيضاً، فيُعْتَبَرُ **كتابُ الحب** نثراً خالصاً، ويُعامَلُ معاملةَ الكتب النَّثْرِيّة أثناء التحليل؟ وهل يمكن عكسُ السؤال فنعتبر أن تلك النقول «عقدها» الشاعرُ فحوّلها من النثر إلى الشعر، فهي إذن شعر، (وهذا هو اعتبارنا)[2]؟ لكنّ القضية لا تنتهي عند هذا الحدّ، لأنّ هذا الديوان

---

* ـ محمد بنّيس: **كتاب الحبّ** (المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٥). رسم: ضياء العزاوي.

١ ـ هذا استعمال شائع في الكتابة القديمة.

٢ ـ ونتائج هذا الاعتبار كثيرة؛ منها أنّ التفرقة بين الشعر والنثر اعتبارية لا طبيعيّة، ومنها أنّ التفرقة بين قصيدة النثر والشعر غير واردة.

«كتاب الحب» رسوم ونصوص متداخلة متفاعلة بقطع النظر عن الرسام والشاعر، وعن السابق واللاحق

الشعري يحتوي على رسوم أو أشكال أيضاً. ولذلك يمكن التساؤل عما إذا كان ذلك الرسمُ وُضِعَ ليكون شارحاً للشِّعْر، أم أنّ الشعر جاء شارحاً للرسم؛ وهو ما يطرح مسألةَ السابق واللاحق.

إن ما يهمُّ المحلِّلَ، بصفة أساسية، هو أن **كتاب الحب** نصنصة؛ أي أنه مجموعةُ رسوم ونصوص متداخلة متفاعلة بقطع النظر عن السابق واللاحق والشارح والمشروح والأصل والفرع، وبغضّ النظر عن الرسّام والشاعر. إنّ الرسوم والمكتوب وجهان لعملة واحدة؛ وتلك العملة هي خطاب المحبة ونصُّها.

ب ـ الشكل والوظيفة

الوجه الأول هو العنوان، وهذه الصُّوَرُ ذاتُ القسمات الأنثوية. والوجه الثاني هو هذه الأشعار التي تتحدث عن الذكر والأنثى والعشق والدمع والفراق والجنون...؛ وكل هذا يوحي به غلافُ الكتاب. ولو أردنا أن نسلك استراتيجيةً تنازليةً للإجابة عن مطلب «ماذا»؟ لاكتفينا بوجهَي العملةِ المؤشِّرَيْن على مكوِّنات الحب: من وصالٍ وهجرانٍ ووشاةٍ ورقباءَ وعذّالٍ وجنونٍ وموتٍ، لأنّ هذه المكوِّنات رسَّخَتْها التقاليدُ الأدبية قديماً وحديثاً في كل البلاد والأمم.

إلا أنّ للشكل أهميةً قصوى في هذه النصوص المعاصرة، وخاصةً إذا ارتقتْ إلى درجة النصنصة. فإذا كان متداولاً أنّ الوظيفة تحدِّد الشكلَ أو البنيةَ، فإنّ هذا التداول ليس صحيحاً بإطلاق؛ فقد يَصْدق على النصوص وأشباه النصوص التي ليست مغرقةً في المعاصرة؛ وأما النصنصة فشكلها يُحَدِّدُ مضمونَها وبنيتُها تُعَيِّنُ وظيفتها. وإنْ شئنا قلنا أنْ ليس هناك انفصالٌ بين الشكل والمضمون والبنية والوظيفة. وهذا هو شأن الأشعار التشكيلية والتجسيمية المعروفة والمتداولة. و**كتاب الحب** من هذا القبيل؛ فهو نَصْنَصةٌ لغوية تضاهي نصنصةً واقعية؛ أو هو نصٌّ مركَّبٌ نَتَجَ من رَحِمِ واقعٍ معقَّدٍ. ولذلك فلا مناص من تحليل كون النص بنيةً ووظيفةً.

٢ ـ ميتافيزيقا النصنصة

النصنصة كَوْنٌ تَخَلَّق من شيءٍ مّا هو عبارة عن إمكانات مفتوحةٍ قابلةٍ لأن تنمو في مسارات مختلفة، كأن ينمو «شيء مّا» ويتطور في لوحات تشكيلية أو في قصائد شعرية. وهذا ما حصل في وضعنا هذا، فصارتْ لهذه النصنصة خاصياتٌ وصفاتٌ نراها ونسمعها ونعقلها ونمثِّلها ونؤوِّلها. وما دامت النصنصةُ عبارةً عن مرسومٍ ومكتوب، فإننا سنعالج تطوُّرَ المرسوم وديناميةَ المكتوب، ملتمسين العلاقةَ بينهما.

أ ـ تطور المرسوم

مَنْ ينظرْ في المرسوم يتبينْ له أنّ الرسام انطلق من العام إلى الخاص، ومن البسيط إلى المعقَّد، ومن الإمكانات إلى التحقيقات، ومن المجرَّدات إلى المجتمعيات. لقد بدأ بوضع نقطة، أو بدايةٍ حَدَثَ فيها انْفِلاقٌ ثنائيٌّ؛ أحدهما خطٌّ صغير، وثانيهما خط مُنْحَنٍ صاعدٌ نازلٌ. وقد تطوَّر هذا الرسمُ فصار صورةً لكائنٍ بشريٍّ يظهر وَجْهُهُ بقسماته المعتادة: الفم والعينان والحاجبان والأنف والوجْنَتَان والجبهة ضمن فضاءٍ يمتزج فيه البياضُ بالسّواد، وتتقاطع فيه الخطوطُ وتتداخل؛ وقد يكون هذا الكائن البشري رجلاً، وقد يكون امرأة. إلا أن هذا الرسم تطوَّر فأصبح رسمَيْن؛ يظهر من القسمات أن أحدهما لامرأة، وهي التي على اليمين، وثانيهما لرجل، وهو الذي على الشمال. والرسمان معاً يحتويان على كثير من الأعضاء؛ بيد أنّ الرسام ركَّز على الوجه[1] واليد والرجلين. وقد تحولتْ هذه المحاذاةُ إلى اتصال واندماج، وإلى علاقةٍ حميميّة في الرسم الموالي. ذلك أنّ الرائي يتبدّى له جسمُ امرأةٍ مضطجعة على قفاها، ورأسُ رجلٍ موضوع على وجهها، وأيادٍ تضم... وتبع هذا الاتصالَ انفصالٌ مع انقلاب الوضعين: الرَّجُل على اليمين، والمرأة على اليسار، تبعاً لانقلاب الحالة السابقة بعد حصول إشباعها[2]. إنه وضعٌ تقابليٌّ بين المرأة والرجل أو الذكر والأنثى، تقابُلٌ لا يؤدي إلى التناقض، بل إلى التكامل. ولكنّ عوامل خارجية تحيل هذا التقابل التكاملي إلى تداخل عمائي[3] يهيمن فيه السوادُ على البياض، الأمر الذي أحال تلك الرسوم الجميلة والأحلام الوردية إلى رسوم متوحشة، وإلى كوابيس سوداء. غير أنّ هذا التطور الفوضوي لم يَحْدثْ عنه عدمٌ مطلق، وإنما كانت الحصيلةُ رسماً مقلوباً محاكياً لانقلاب الأوضاع وتبدل الأحوال.

ذلك هو التطور الذي تصوِّرُهُ الحسُّ المشتركُ قديماً

---

١ ـ ركَّزَ كلٌّ من الرسام والشاعر على الوجه لأنّ كتب الحب تقول: «ومن أمارات الوجه يُستدل على العشق».

٢ ـ يقال عن هذا الوضع إنه حِقْبِيٌّ أو دَوْرِيّ.

٣ ـ عماء ترجمة لمفهوم Chaos، وقد يترجم بـ «سديم»، أو «هباء»...

وحديثاً، وهو تصور يبيِّن أنّ المقولات الفطرية فَعَلتْ فِعْلَها، فجاءت الرسومُ المستمدةُ من إحساس الرسام الإنساني مطابقةً لتصورات تطور الكون، كما هي متداوَلَةٌ في الأساطير والكتب الدينية والتنظيرات الميتافيزيقية الحديثة والفيزياء المعاصرة. وإذا فصلْنا القول في ميتافيزيقا «پرس»، وأشرنا إلى بعض مبادئ نظرية العماء، فإننا نكتفي هنا بتتميم «النظرية العامية»[1] بالنظرية الخاصية.

تبتدئ العمليةُ الدليليةُ والسيرورةُ الدلاليةُ اللامنتهية مما يُطْلَقُ عليه اسمُ «الممثل»؛ وهو يتجلى في تلك النقطة التي انفلقتْ إلى شطرين؛ لكنّ المؤوِّل يقف حائراً أمامها فلا يستطيع أن يمنحها «موضوعاً» معيناً، ولكنها تمنحه إمكاناتٍ مفتوحة. ومن ثمة فقد يراها بعضُ المؤولين عبارةً عن الحرف اللاتيني الذي يعني الانتصار أو الضحية (V)، أو الحرفِ الذي يعني الحياة (Vie)، وهو أخصّ من السابق، أو عبارةً عن سبب يربط بين طرفين، أو حيّةً... المهم أنّ ذلك الخط أثار أحاسيسَ وانفعالاتٍ واستغراباتٍ، وحثّ على التفكير والتأمل والافتراض. إنه الشيء في ذاته؛ أي أنه جهة من جهات الوجود التي تسمى الأولانية بالمفهوم البرسي.

على أنّ ذلك الخط تطوّرَ، فانتقل من مُجَرّد تخطيطٍ إلى أيقون على كائن بشري. وهذا الكائن البشري نفسه يثير أحاسيسَ وافتراضاتٍ واحتمالاتٍ ناتجةً عما يثيره وجهُ المرأة من تداعيات وترابطات. وقد بدأت هذه الآلياتُ النفسيةُ والذهنيةُ تتجه جميعها نحو هدف معين، لأنها علامةٌ أيقونية بدأتْ تحدِّد موضوعَها شيئاً فشيئاً، فصار الموضوعُ «شيئاً قابلاً» لأن يتجلى أو يوجد.

إنّ هذا الـ «شيءْ الْما» أو «الشّيء الْقَابل لأن..» يصير شيئاً متحققاً هو عبارة عن كائنين بشريين: أحدهما امرأة، وثانيهما رجل. وهكذا انتقل التصوُّر من الأولانية إلى الثانيانية، ومن الشيء في ذاته إلى التَفَرُّدِيّة والعلاقية، ومن رَسْمِ غُفْلٍ إلى حملِ صفاتٍ عليه: الرجل والمرأة يتواصلان وينفصلان ويُكمل أحدُهُما الآخر كما هو شأن الثنائيات مثل آدم/حواء، والليل/النهار، والخير/الشر، والشمس/القمر. إنه وجود متعلق بوجود آخر، مثل العلة والمعلول والسَّبَبَ والمُسَبَّبَ...[2] . لكنّ هذا التطور قد يؤدي إلى صراع حادٍّ يَنْتج عنه فراقٌ أو هلاك، كما يؤدي الانشطارُ الحراريُّ إلى الموت الحراري. غير أنّ انشطارات الرسم لم ينتج عنها شيءٌ من ذلك، وإنما تولدتْ عنها تعقيداتٌ وأوضاع أخرى[3]. إنّ

تكاتف الرسمُ والكلام للتعبير عن تعقيد الوضع المأسوي العالمي والغربيّ وعن انقلابه

الصراع لا يؤدي إلى موت المجتمع ولكنه ينظِّم ويَضْبط فتنبثق علائق جديدة؛ إنها الثالثانية البرسية التي هي ذروة التطور تَنْحَلّ إلى ما قبلها وَيَؤُول إليها ما بَعْدَها.

ذلك ما يتعلق بجهات وجود المرسوم. وأما ما يختص بعلاقة الرسم بموضوعه فهو علاقةُ مشابهةٍ ذاتِ درجاتٍ متفاوتة: الخط أيقون على موضوعه (V)، والصورة أيقون على موضوعها الذي هو المرأة، والصورة الثنائية أيقون على تحاذي الذكر والأنثى، والصورة الثالثة على وصالهما، والرابعة على انفصالهما، والخامسة على عماء الوضع، والسادسة على انقلابه. إلا أنّ هذه الأيقونات ليست من الأيقونات التقليدية التي كانت تسعى لإظهار المحاكى وإبرازهِ في تمام وكمالٍ حتى ينال الموضوعُ تقديساً واحتراماً، أو من الأيقونات المعاصرة التي تبتغي التهكمَ على المرسوم والسخرية منه[4]. إنها أيقونات ليست متطابقة ولا متماثلة مع موضوعها، وإنما هي مجرد رسوم بالمعنى اللغوي والمنطقي[5]؛ أي أنها مجرد مؤشرات يُنطلق منها لبناء الموضوع أو إعادة بنائه باعتماد على علاقات معينة هي: السببية، والمسببية، والجزء، والكل، والمحتوي، والمحتوى. وقد ركّز الرسامُ على بعض الأعضاء التي هي ذات أهمية في تشييد الموضوع: الوجه الذي يحتوي على مكونات أخرى، والوجه ليس إلا عضواً من الجسم؛ كما أنه ركّز على الثدي والفخذين والشعر.

لقد مَنَحْنا لهذه الخطوط والرسوم معانيَ ودلالاتٍ؛ ولم نفعل ذلك إلا في إطار القوانين العامة والعادات والأعراف المتداولة والرموز المهيمنة؛ وهي تصوُّرُ المجتمع لرمزِ الذكر والأنثى البشريّ. ولكنها أيضاً تصوّراتٌ تذكّر بالخطيئة الأصلية التي أدّتْ إلى أوضاع جديدة، أوضاع الشقاء والتعاسة والحياة والممات، بدلاً من حياة الدعة والطمأنينة والخلود.

ب ـ تطور المشعور

يتبين ممّا تقدم أنّ كون المرسوم قد انتظم حسب تدرُّجٍ فطريٍّ يَعْضده العقلُ والواقع. ولا شك أنّ تطور كون المنظومَ

---

١ ـ ترجمة للتعبير الإنجليزي Folk Theory؛ وتقرب مما يُسمّى بالتجربة السابقة.

٢ ـ ما تقدم يوظِّف المفاهيم البرسية.

٣ ـ هذه هي نظرية بريجوجين وشتنجرس.

٤ ـ يُنظر في هذا كتابُنا: **التشابه والاختلاف**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، وخصوصاً «فصل التشابه»، ص: ١٩٠ ـ ٢٠٢.

٥ ـ ينظر في هذا ما كتبناه عن ابن البناء.

سيتطور حسب الفطريات البشرية أيضاً. وقبل أن نبين التوازي بين تطور الكونين نذكّر بقولةِ مَنْ يرى أنّ الصورة تساوي ألف كلمة. ولعل ما ورد في **كتاب الحب**[1] مصداقٌ لهذه القولة. ذلك أنّ الرسم الواحد يشمل عدة مقطوعات شعرية: فالخط الأول يحتوي على «التعريف»، و«لمحة»، و«ذروة الموج»، وقول «أعرابية»؛ والرسم الثاني يوازي بـ «أنا لا أنا»؛ والرسم الثالث يستوعب «أحوال التائهين»، و«إليك»، و«وصية من؟»، و«الحب متعدد» و«الحب لا ينبئ»، و«الحب يحرق» و«الحب من شهوة الجماع»، و«الحب سلطان»، و«الحب اختراع»، و«الحب آية»، و«الحب إلذاذ» و«الحب نهر الأبَد»؛ والرسم الرابع يتفاسر مع «أجساد متبدِّدَة» و«إليك»، و«جَسَدُ مَنْ؟» و«الحب كاشف اللذات»، و«الحب شهوتان»، و«الحب مكيدة»، و«الحب هوى»، و«الحب بلاغة»، و«هيُّأت»؛ والرسم الخامس يعبِّر عن «وجهاً لوجه»، و«إليك» و«وجه من؟» و«الحب مكان يطير» و«وجه يلسع»، و«وجه يتجلّى» و«وجه يشبح»، و«وجه يتهيأ» و«وجه يسعى»، و«سماء الوصل»؛ والرسم السادس تقع في مجاله «جننت أيتها الأنفاس»، و«إليك»، و«جنون من» و«هيهات»، و«محو كامل» و«في ساعده وردة»، و«سؤال نفسي»، و«بين حدين»، و«منع من دفنها»، و«أوراق بيضاء»؛ وأما الرسم السابع فيتشارح مع «رسالة إلى ابن حزم».

تلك توازيات المكتوب مع المرسوم وتداخلاته وتفاعلاته. ولتبيان هذه الصفات فإننا سنفصل القول على الشكل التالي: إذا كان الخطُ هو نواة الرسوم التي تلته، فإنّ هناك نواةً لُغَويّة جاءت في عبارات متعددة؛ أولاها: «أنا الأنْدَلُسيُّ المقيم بين لذائذ الوَصْلِ وحشرجَاتِ البينِ». وثانيتها: «لمحة». وثالثتها: «ذروة الموج».

إنّ القول الأول يتيح طَرْحَ عدة أسئلة نابعة من أحاسيس وانفعالات وتراكمات معرفية؛ هي: من هو هذا الأندلسي؟ هل هو ابن زيدون؟ أم المعتمد بن عباد؟ أم ابن رشد؟ أم ابن الخطيب؟... إنّ «لمحة» مبهمة غامضة، ولكنّ ما حُمِل عليها من معلومات أَلْمَعَ إلى مضمونها وأبعادها، وحدد بعضَ التحديد الأندلسيُّ الذي له مؤلَّفٌ في الحب. و«ذروة الموج» هو الدوّامة التي تؤول إليها حركاتُ الأمواج، ومنها تبتدئ؛ وهي دوّامة كبرى تحتوي على دوّامات صغرى؛ والدوّامات الصغرى هي الرسوم والقصائد التي يحتوي عليها الكتابُ، كما أنها وصف إضافي تحديدي للأندلسي. وبتعبير آخر، فإنّ «أنا الأندلسي...» و«لمحة» نواتان انتشرتا في فضاء الكتاب شيئاً فشيئاً؛ وأما «ذروة الموج» فهي طيّ، أو تكثيف لذلك النشر. إنّ النواة الرسمية والنّوى الكتابية تشعُّبَان لمفهوم الحب؛ وهذا المفهوم هو الجاذب الغريب الذي يجذب إليه أشكالَ الكتاب ومضامينَهُ مهما انشطرتْ وتشعبتْ.

بدأتْ هذه النواة تنمو بحديثها عن هذا الأندلسي القرطبيّ الظاهريّ الذي رُبِّي في حجور النساء، ولُقِّنَ مبادئَ القراءة عليهنّ؛ إنه ابن حزم. وعليه، فإنّ الرسم الذي اعتبرناه امرأةً قد يكون لرجل؛ وقد يُعْضَد هذا بالآثار التي تتحدث عن سَبْق الرجلِ المرأةَ في الوجود. وقد يكون الرسمُ لامرأةٍ حسبَ النصّ نفسِه:

وأكتب لكْ
عن هذه البذرة التي تكفي
لكلّ مَنْ يكون
بين مسالك السمع والبَصَرْ
في حضرة
الجنون (**كتاب الحب**، ص: ١٦)

إنها البذرة التي انفلقتْ إلى كائنين: رجلٍ وامرأة، ذكرٍ وأنثى، محبٍ ومحبوب، عاشقٍ ومعشوق. ولكنّ هذا الانفلاق يؤول إلى اجتماع، ثم إلى انفلاق في دورية منتظمة. ولذلك، فإنّ الكائنين ما إن انشطرا حتى بدأ يبحث أحدُهُما عن الآخر، ويقتربان واحدُهُما من الآخر، ويتبادلان الثقة:

... قبة خضراء تحرسنا معاً، أو تحرسني وحدي (ص: ٢١)

أو:

الحب يضحك معكْ
ولعبةً
تحت سقيفة البداية يكونْ
الحب يخطو
خطوتينْ (ص: ٢٣)

وهذه البداياتُ تَمُرُّ بمراحل إلى أن تصير نهايات: إدمان النظر، وأحلام اليقظة، وأحلام المنام، والقلق؛ والحديث، واللمس، والحمرة. إنها رغبة في الوصال، وفي المثل والمجانس:

قرِّبْني منك أيها الوصلُ
وانشُرْ قمركَ
على بَابي (ص: ٣٧)

لقد اقترب الجسد من الجسد بغير احتراس، فوقع الاتصالُ الجسديُّ والوصالُ الروحي. وقد عَبَّرتْ عن هذا الاتصال والوصال قصيدةُ «إليك» في تعابيرَ متراكمةِ المفردات والتراكيب والمعاني. ولكنّ قصيدة «جسد من»؟ كانت مؤوِّلةً لذلك التراكم وموضِّحةً له، إذ بعد تلك المراحل انحلَّتِ الأعضاءُ وذاب بعضُها في بعض، الأمر الذي جعل الجسدين جسداً واحداً يزوِّده بالماء والغذاء ويقيه من الموت والفناء:

---

١ ـ انظر العنوان الدّاخلي: «تقاطعات في ضيافة **طوق الحمامة** لابن حزم».

كنْ لي أيها الجسدْ
مسكنَ ماءٍ
وسُنْبُلَةً
لبطْلان ما يُهَدِّدُني المساءْ
موتاً
وفناءْ (ص: ٤٩ ـ ٥١)

هذا الاندفاع نحو الفناء في الجسد لا يكون من قِبل الرجل وحده، وإنّما يحصل من قبل المرأة أيضاً؛ فالشهوة لديهما معاً، والشهوةُ سلطانٌ لا رادّ لحُكْمه:

في أحشاءِ كلِّ واحدٍ منّا شهوةٌ
كنت رجلاً كنت امرأةْ
ونحن معاً
طائعان لحلمِك
أيتها الشهوةْ (ص: ٥٣)

الشهوة سلطان يَخْضع له البشرُ جميعُهم وهي التي تجعل النساء يَكِدْن كيداً، وتجعل الرجال يمكرون مكراً. لقد كادت امرأةُ العزيز يوسفَ كيداً، ولولا عصمةُ اللّه لَخَضَعَ لحكم الشهوة، وكادت نساءٌ أخريات لرجال صالحين فانقادوا مكرَهين خوفاً من أحاديث رجال المدينة ونسائها؛ كما مكر الرجالُ بالنساء مكراً؛ إذ ما اجتمع ذكرٌ وأنثى إلا وكان الكيدُ والمكرُ ثالثهما:

امرأة أو رجلٌ
مَنْ أحسّ منهما، في مكان
بغيره
نادى على عينيه أو على شفتيهْ (ص: ٥٩)

إنّ الرجال والنساء الذين تتحدث عنهم كتبُ الأدب شعراً ونثراً ليسوا بأنبياء معصومين؛ فإذا قالت المرأة «هيأتُ لك» قال الرجل سمعاً وطاعة:

لَكَ هيأتُ لَيْلَة بحنائها
...
لكَ هيأتُ وردة
لكَ هيأتُ مسكاً وعنبراً ولُبَانْ (ص: ٦٣ ـ ٦٤)

ثم يَقَعُ تلامسُ الأجساد وتداخُلُها وذوبانُ بعضها في بعض، حتى لا تكاد التفرقة بينهما تتم: «هذه أنتَ، أو أنتِ هذا»... «هذه أنتَ، وأنت هذا»... «هل هذه أنا»؟... عثرتُ عليَّ فيك»... (ص: ٦٩).

إلا أنّ الانفصال يتولّد من الاتصال، ويصير الرجلُ والمرأةُ «وجهاً لوجه»، فيبدأ الرجل في الاقتراب من المرأة، وتتدلّل المرأةُ متخذةً مفاتِنَها (وخصوصاً وجهَها، لأنه رسّخَ ما يبقى في ذاكرة المحب) سلاحاً لها، ويتذَلّلُ الرجل مُظْهِراً الوَجَل والوَلَه (ص: ٦٥). على أنّ هذا الانفصال ليس الا استراحةَ عاشقيْن لاسترجاع الأنفاس وتجديدِ أواصرِ المحبة وإذكاءِ نارِ الشوق في الأحشاء. وربما تطوَّرَ هذا الحب إلى وَلَهٍ أو إلى جنون؛ وقد رُسِمَ هذا الوضعُ بالكلمات التي احتفتْ بالجنون والعماء والدوران وانسداد الآفاق: «حيث احتفى المتاه بالمتاه»؛ «لم تعد لنا غيرُ الأسوار، فالأسوارِ، فالأسوار» (ص: ٩٧ ـ ٩٨).

إنه عماء ومتاهة، وسديم، وجنون، وانسدادُ آفاقٍ يعيش فيه العالمُ عامةً والعالمُ العربيُّ بصفة خاصة. إنه امتزاجُ الذاتي بالجماعي، والماضي والحاضر... إنّ هذا الوضع الحاسم الذي انتهى إليه **كتاب الحب** انشطر إلى مسارين: مسارِ الهلاك ـ مثلما هو شأن مجنون ليلى ومن أشبَهَهُ قديماً وحديثاً ـ؛ ومسارِ الانقلاب الذي تبدلتْ فيه الأحوالُ والعلائق ـ العلائق بين الأمم وعلاقة العرب بتاريخهم وعلاقة الرجل والمرأة. إنه عصر جديد وعهد جديد.

ج ـ العلاقة بين المجالين

يَظْهَر مما تقدم أنّ هناك توازياً بين مجالَي المرسومِ والمشعور، الأمر الذي يجعل أَحَدَهُما يفسِّر الآخر ويؤوِّله. وهذا التوازي يطرح عدة إشكالات مثل: هل يجوز توصيفُهُما وتأويلُهُما بمفاهيم واحدة؟ وهل يجب إيجادُ مفاهيم خاصةٍ بكل مجال؟ وما هي مفاهيم كل مجال إذا أُخذ بخصوصيته؟ وهل هناك مبادئ جامعة بينهما؟

ـ مجال الرسم

وظيفتُهُ: ناقش كثير من الباحثين قضية الجمع بين الرسم والكتابة، سواء أكانت هذه الكتابة شعراً أم نثراً.. وقد رأى بعض الباحثين أنّ الرسوم مع المكتُوبات ليست إلا تورُّماتٍ لا أهمية لها، ولذلك يمكن الاكتفاءُ بالمكتوبات وحدها. والحق أنّ هذا الرأي يقول بنقاء أجناس النصوص والخطابات ولا يأخذ في حسابه تداخُلَها وهجانَتَها؛ ومن ثمة، فكل نص فرعيٍّ هو أحد مكوِّنات النصنصة، الأمر الذي يَضْطَر المحلِّلَ إلى إيجاد مفاهيم خاصة به لمقاربته. وإذن، فإنّ المرسوم نسقٌ تعبيريٌّ قائمُ الذات توظَّف لإدراكه آلياتُ الإبصار الموجودة في مجال مّا من الدماغ. وآلة الإبصار أساسية في تحصيل المعرفة، ولذلك تحتل التعابيرُ اللغوية البصرية حيزاً من اللغات الطبيعية[1]. والآلة الخاصة التي

١ ـ نشير هنا إلى الدراسات البيولوجية والعصبية، ودراسات علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، والدراسات اللسانية. ومن أهم تجليات هذه الأبحاث فرضية «القالَبيّة» والمناقشات الدائرة حولها؛ وهذه التفرقة تسير في هذا الاتجاه.

هي في مجال خاص تحتّم وجودَ مفاهيم خاصةٍ لمقاربة المرسوم، مثل الحجم والشكل والطول والقصر والكبر والصغر والغلظ والدقة والوجهة والألوان... وفي ضوء هذه المفاهيم يجب أن تُحلَّل تلك الرسوم(١).

تطورة: كما أن هذه الرسوم تطورتْ ونمتْ في خط مستقيم: من نقطة منشطرة، إلى صورة واحدة، فصورتين مندمجتين، فصورتين متقابلتين، فصورةٍ متوحشة، فصورةٍ لولادةٍ وضع جديد... أي أنها تطورتْ من البسيط إلى المعقَّد، ومن العام إلى الخاص، ثم في دورة انعكاسية إلى حدّ مّا. ومع ذلك، فإنّ في تطورها اقتصاداً كبيراً، إذ إنّ تلك الرسوم ليست إلا «رسوماً» أمارةً على موضوعها ودليلاً عليه.

ـ مجال اللغة

ومعنى ما تقدم أنّ المجال اللغوي يتطلب مفاهيم خاصة به. ولذلك يتحدث عن أنساق الأصوات والمعجم والتركيب والدلالة؛ وكلُّ نَسَقٍ من هذه الأنساق ذو مجالٍ خاص في الدماغ؛ وهي جميعها تنتمي إلى المسموعات؛ وللمسموعات مجالُها الدماغيُّ الخاصُّ بها. لهذا، لا يمكن من حيث المبدأ توظيفُ مفاهيم تحليلِ الرسوم لتحليل اللغة الطبيعية؛ فإذا ما وقع التوظيفُ فإنه لا يمكن إبرازُ خاصيات الموضوع التي نُقِلتْ إليه تلك المفاهيم.

إذا كان التمايز موجوداً بين موضوعي الإدراك والَتَيْهِ، فإنّ هناك اختلافاً بين المجالين من حيث التطورُ والنموُّ بصفة عامة، وفي **كتاب الحب** بصفة خاصة. فالنص الشعري غير محدد، بل هو متعدد، مُتَشَظٍّ، متبدّد، غيرُ قابل للتنبؤ. وقد عبَّرتْ عناوينُ المقطوعات وبعض الأسطر الشعرية عن هذا بكل وضوح: «أنا لا أنا»؛ «أحوال التائهين»؛ «الحب متعدد»؛ «الحب لا ينبئ»؛ «أجساد متبددة»؛ «الحب متاهة»؛ «الحب موت».

إلا أن وراء هذه الصفات نظاماً، أو أنّ في هذه الفوضى نظاماً، أو يمكن استخراجُ النظام من الفوضى. وآليات تثبيت النظام كثيرة سنُشيرُ إلى أهمها:

مركز الجذب: ونعني به أنّ النص الشعري إذا نما بكيفية سريعة وانتشر انتشاراً واسعاً، فإنّ مركز الجذب يجره إليه ويمنعه من الفوضى التي قد تؤدي به إلى فقدان جماله وهويته؛ ومركز الجذب هذا هو الحب.

الانتظام الذاتي: وآليات تحقيق الجذب هي ما يمتلكه النصُّ من قدرة على التنظيم الذاتي الذي يضمن به تجديدَ نفسِهِ وتنظيمَ مكوناته؛ فالنص يراقب نفسه حتى لا يتبعثر بصفة نهائية. ويتجلى تنظيمُ الذات في التكرار الذي يحقق الانسجامَ من جهة، والاستمرارَ من جهة ثانية. ولعل أهم ما يوضح الانتظامَ الذاتيَّ بآليات التكرار هي قصائد: «إليك»؛ وهي قصائد أربع:

إليك
اصطدمنا في زقاق...
إليك
ليس الوقت صباحاً ولا مساء...
إليك
من كان بيتاً في تلك اللحظة...
إليك
لأعضائي ارتياب، هل هذه أعضائي؟...

التناظر التدريجي: يَحْدُثُ التكرار على مستوى الأصوات والمعجم والتركيب والدلالة، وهو يحقق انسجامَ النص لما فيه من تشاكلاتٍ وفيضٍ دلاليّ. وقد أنجزنا تحليلاتٍ لإبراز أنواعه؛ ولذلك، فإنّ ما سنركز عليه الآن هو نوع من التكرار اهتمتْ به نظريةُ العماء، وهو ما يسمَّى التناظر التدريجي الذي يُقصد به: «أنّ نسقاً مّا يُظهر تناظراً تدريجياً حينما يعاد الشكل العام نفسه عبر درجات طويلة مختلفة متعددة»(٢). ويمكن أن نُقَدِّم أمثلةً عديدة لإيضاح هذا التناظر التدرجي مثل الدوّامات ودرجاتِ بعض السلالم والدّمى الروسية؛ إلا أن الأنساق الدينامية ـ ومنها الخطاب الشعري ـ تتدرج في غير خطية. ولعل قصائد «إليك» نموذج واضح في هذا السياق؛ فهي شكل عام أعاد نفسه عبر درجاتٍ مختلفةٍ متعددة. ولنبيِّن هذا برسم وأرقام، فإننا نقول إنّ الأرقام (١، ٢، ٣، ٤) هي القصائد، والأرقام الأخرى هي عدد الأبيان:

١. ١٩ بيتاً
٢. ٢٧ بيتاً
٣. ١٩ بيتاً
٤. ٢٠ بيتاً

إنه تناظر متدرج يرتكز على التشابه والاختلاف، لأنه حدث في مجال دينامي. ويمكن إبرازُ هذه الآلية على المستوى الكبير، وعلى المستوى الصغير (أي على مستوى القصيدة الواحدة).

تلك بعض خاصيات الرسوم والمشعورات؛ وهي خاصيات مستمدة من الحس المشترك، أو «النظريات العامية». إلا أنّ النظريات العلمية مساوقة لتلك النظريات؛ ولا عجب في ذلك إذا علمنا أنّ «النظريات العامية» والميتافيزيقا والنظريات العلمية هَدَفَتْ إلى المسعى نفسه، وهو: «فهمُ أصلِ وخصائصِ

---

١ ـ نترك التحليل الدقيق في هذه النقطة الى المختصين في تحليل المدركات البصرية.

٢ ـ N. Katherine Hayles, **Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science**, 1991. The University of Chicago Press, 1991, p: 10.

الأنواع التي تتَطوَّرُ، ومن بينهـا تلك الأنواعُ التي تُظهـر فوضويةً بصفة جذريةً»[1]؛ فقد اقترحت الميتافيزيقا البرسية:

الشيء في ذاته ـــــ التفرد ـــــ القانون ـــــ أوضاعاً جديدة.

واقترحت النظريةُ للقرن التاسع عشر:

وجود شيء ما ـــــ تطوراً فوضوياً ـــــ موتاً حرارياً.

واقترحتْ نظريةُ العهد الجديد:

وجود شيء ما ـــــ تطوراً معقداً ـــــ أوضاعاً جديدة.

وأما نظرية الحس المشترك فاقترحت:

وجوداً ما ـــــ وجوداً معيناً ـــــ علاقة ثنائية ـــــ تطوراً فوضوياً ـــــ أوضاعاً جديدة.

ويظهر من هذا أنّ الرسام والشاعر عبَّرا عن التطور المتوحش أيضاً. ولكنهما لم يَتَبَنَّيا نظريةَ الموت الاجتماعي، وإنما وَلَّدا عن التوحش أوضاعاً جديدة. وبهذا، فإنّ نظرية الحس المشترك، أو النظرية العامية، التَقَتْ مع الدليليات البرسية ونظرية العماء المعاصرة وكذلك التطورية الداروينيّة. ويكفينا الاستشهاد هنا بقول المختصين: «حينما كان سادي كارنوط ولورد كلفن وآخرون يؤكدون أنّ قوانين الدينامية الحرارية التي تُظهر أنّ الكون سائر بدون ريب نحو العشوائية والبرودة، فإنّ شارل داروين رأى أنّ أسخن مظاهر العالم تتجه نحو التعقيد والتمايز؛ وإنّ هذا التناقض بين نظرية الدينامية الحرارية وبين نظرية انتظام الكون الداروينية ـ أي بين التطور العشوائي وبين التطور ـ قد اعتُرِفَ به منذ أمد بعيد»[2].

٣ ـ انتظام كون النصنصة

لهذا كله، فإننا سنعتبر كونَ **كتاب الحب** منتظماً مُتَعَالقاً؛ ومن ثمة، فإننا سنتجاوز خصوصيةَ المجال للبحث عن العلائق بين المجالات. ذلك أنّ الكتاب يحمل رسالة بَلّغها عبر قنوات مختلفة؛ والرسالة الكبرى هي التنبيه إلى الوضع المأساوي العالمي بصفة عامة وأوضاع العالم العربي بصفة خاصة. وقد تكاتف الرسمُ والكلامُ للتعبير عن تلك الرسالة؛ وإذا كان الوضع معقداً فإنه يجب التعبير عنه بنصٍّ مركب أو بنصنصة؛ وإذا كان كلُّ نصٍّ مركباً بنفسه فإنّ الرسوم أقلُّ تعقيداً من المكتوب. ولذلك فإننا سنركز على هذا المكتوب الذي هو متعدد الأصوات، وإنْ كانت تصب في حوض واحد.

لهذا، فإننا سننظر إلى هذا المكتوب المركب في ضوء مفاهيم خاصة. وقبل أن نفعل ذلك نُدْلي بملاحظتين اثنتين: أُولاهما أنّ ما استند إليه الشاعرُ من أقاويل وأحاديث قد اعتبرناه شعراً، وثانيتهما أنّهُ بدَّل وغيَّر وحوَّر فيما استند إليه، ومع ذلك، فلا ضير عليه؛ فكما أنّ له الحق في تقديم المفردات وتأخيرها فإنّ له الحق في «مفردات» غيره؛ إذ يجوز له ما لا يجوز للباحث المطالَبِ بصحة النقل والضبط والتوثيق؛ وإنّه لمسؤول عن إجادة تحضير كيمياء النصّ الشعري وحسب.

وعليه، فإننا لا نعتبر ما استند إليه الشاعرُ نقولاً مبعثرةً هلهلتْ نسجَ الكتاب، وإنما هي ذات وظائف جمالية وإيديولوجية؛ ولكنّ مكانتها في النص ليست على درجة واحدة. ومن ثمة، فإننا مطالبون بوضع مفاهيم لتوصيف هذا النص المركب؛ وهذه المفاهيم هي التطابق والتّحاذي والتداخل والتَّفَاعُلُ والقلب.

أ ـ التطابق

ونعني به تطابُقَ نصٍّ مع نصٍّ آخر، شكلاً و«مضموناً». والتطابق لا يتحقق إلا في الاستنساخ. ولذلك يمكن اعتبارُ قولِ الأعرابية وشعرِ عروة بن حزام و«الحب من شهوة الجماع»، والأبياتِ المجهولِ قائلُها من الاستنساخ. وهذا التطابق يمكن أن يُنظر إليه خارجياً، حيث يتطابقُ نصٌّ ما في فضاءٍ مّا مع نصٍّ آخر في فضاءٍ آخر: الفضاء الأصلي والفضاء الفعلي. وقد يُنظر إليه داخلياً؛ أي في فضاء واحد.

ب ـ التحاذي

ومعنى هذا أنّ المستنسخات يجب أن تكون مستقلةً عما استُنْسِخَتْ منه. فإذا اتصلتْ به أيُّ اتصالٍ، سواء أكان هذا الاتصالُ في الأول أم في الوسط أم في الأخير، فإنها قد تُمنح مفهوماً آخر؛ وهو التحاذي؛ أي تكون متحاذيةً مع نص الشاعر أو نصٍّ غيره؛ وقد يكون في البداية أو في الوسط أو في النهاية. ومقياسُه هو أنّ النصّ الذي جيء به ليحاذي غيره يحافَظُ عليه كما هو في أصله، بدون تبديلٍ أو تغييرٍ أو تحوير أو حذف، مثلما وَرَدَ في آخر نص «الحبُّ كاشفُ اللذات»، وفي آخرِ «وجهٌ يسعى».

ج ـ التداخل

ونعني به تداخلَ نصوصِ الآخرين مع نصوص الشاعر، مع تغييرها وتبديلها وتحويرها والحذف منها. وقد تحتل فضاءً معيناً في النص، أو قد تكون مثبتةً في فضائه كله. وكثير من نصوص **كتاب الحب** من نوع النصوص

---

١ ـ Stéphan H. Kellert, **In the Wake of Chaos. Unpredictable Order in Dynamical Systems**. The University of Chicago Press, 1993, p: 82.

٢ ـ Hayles, opcit, p. 56 - 57.

المتداخلة. ومن أمثلة هذا نصُّ «الحب يحْرق»؛ فقد تداخلتْ أقوالُ ابن حزم مع أقوال الشاعر، وتداخلتْ شخصيةُ الرمادي وابن حبوس والشاعر. وكذلك الشأن في نصّ «الحب سلطان»؛ فقد خَتَمَ شعرَهُ بقولةٍ لابن حزم بعد أن تصرَّفَ فيها وحَذَفَ فيها وحَذَفَ بعضَ جملها. وكذلك في: «الحب إلذاذ» و«الحب نهر الأبد»، و«الحب مكان يطير». ولعلّ الشاعر التجأ إلى نصوص ابن حزم لتعضيد نصوصه ومنحها قوةً إيجابية. على أنّه لم يلبث أن قَلَبَ الوضع، فجعل من نصوص ابن حزم متناً، ومن نصوصه [هو] تحشِيَةً أو تطريزاً عليها، مثلما هو الأمر في: «وجهٌ يشبح» و«وجهٌ يسعى»؛ فقد طرَّز النص الأول بـ:

أعنِّي
أيها الخفاءُ
على قَلَقِي (ص: ٨٢ ـ ٨٣)

وحشّى على النص الثّاني:

في فاسَ
كُنْتُ أدافع عن
العتمات المؤدية
إلى قُوَّةٍ أن أراك (ص: ٨٦ ـ ٨٧)

ففي هذه النصنصة ثلاثةُ نصوص؛ أَحَدُهُما كتابةٌ «نثرية» لابن حزم، وثانيهما أبياتٌ شعرية لعباس بن الأحنف، وثالثُها طرةٌ شعرية للشاعر نفسه.

د ـ التفاعل

هذا النوع من التداخل يؤدّي في أقصى صُوَره إلى تفاعل النصوص بدمج بعضها في بعض، حتى تستحيل إلى نصٍّ وحيدٍ متماسكٍ متّسق. ونستطيع أن نُدَرِّج هذا التفاعل إلى درجتين على الأقل. أولاهما تفاعلٌ مزدوج، ونعني به تفاعلَ الشاعر مع كاتب آخر حتى يصيرا كأنهما واحدٌ، كما تبيِّن ذلك قصيدةُ: «أنا لا أنا». ففي هذه القصيدة محاولة تَمَامٍ بين الشاعر وابن حزم. وكذلك الشأنُ حين ضاهى الشاعرُ حكاياتٍ بحكايات، كما في نصَّي «الحبُّ اختراعٌ»، و«أوراقٌ بيضاء».

وثانيتهما تفاعل متعدد، أي تفاعل نصوص الشاعر مع النصوص المتعلقة بموضوعة الحب، وهي الموضوعة التي تناولتها الكتب والرواياتُ في كل الأمم وفي كل البقاع، لأنّ «الحب نهر الأبد». ولعل خير ما يمثِّل هذه الكونيةَ هو القصائد المعنونة بـ «إليك».

هـ ـ القلب

تلك بعض ملامح النصنصة في **كتاب الحب**. ولو اقتصر الرسامُ والشاعرُ على هذه العلائق لكانت رسالةُ عملهما محدودةَ القيمة، ولأشْبَهَتِ التمريناتِ، ولتماثَلَ عَمَلُهُما مع الأعمال القديمة والحديثة التي جمعتْ بين التشكيل والكتابة (وهي أعمال موجودة في التراث الإنساني، ومنها الثقافة العربية الإسلامية قديماً وحديثاً). فقد وظف التشكيل والرسم للتعبير عما هو دنيويٌّ أو عمّا هو ديني؛ ولكنّ الرسام والشاعر في **كتاب الحب** هدفا إلى تبليغ رسالةٍ تصوّرُ وضعاً مقلوباً. ويتبيّن هذا الوضعُ المقلوبُ بالمقارنة بين الرسمين الأول والأخير، وبين القصائد الأولى والقصيدة الأخيرة؛ إنها رسالة عن انقلاب الأوضاع وتبدل الأحوال:

عهد القتل عهدي
والغدر
والبغض
والمكيدة
وطعن الأقرباء للأَقْرباء
.....
لم أُضعْ صداقة
وَهَبتْ لي ضوءاً أو غزالة
يا عهد عنف
ليس
عهدي.

٤ ـ خاتمة

كتاب الحب نصنصة؛ أي جماعُ نصوصٍ رسميةٍ وشعرية؛ والشعري يحتوي على نصوص متعددة. وهو ينتمي إلى تقاليد تأليفية قديمة وحديثة ومعاصرة. إلا أن هذا الكتاب ينتمي إلى ما بعد الحداثة، ومن ثمة اتسم بصفاتها الثقافية والعلمية والأدبية. وأهم خاصيات هذه الثقافة هي الفوضى والتَّشتُّتُ والانقطاع. ولكنّ وراء هذه الخاصيات: خاصيةَ النظام والانتظام. إلا أن الرسام والشاعر العربيّين يعيشان ما بعد الحداثة من نوع خاص. فإذا كان المَابَعْدحداثي في العالم المتقدم يرى أنّ العماء تَجَلٍّ لبنيات مركبة ومعقدة، فإنّ الرسام والشاعر ـ العربيَّيْن يعيشان في مجتمع يتأسس على كثير من قيم ما قبل الحداثة؛ إنه عماء ولكنه من نوع خاص. وكما يقول هَايديغر: «إنّ الشعر يتكون مبدئياً من تشييد عالم خاصّ كما يظهر ذلك العالم الخاص لشعب معين يحيا في فضاء وزمان ويتكلم لغة معينة»[1]. وهذه المفارقة هي ما يجب أن يتفطن إليه كلُّ مبدع وكلُّ محلِّل؛ وتلك هي المسؤولية الثقافية في أجلى صورها.

المغرب

١ ـ Catherine H. Zuckert, **Postmodern Platos**. The University of Chicago press, 1996, p: 4.