سيميائية القول الشعري
كيف يوجه السميوز مقاربات التأويل والدلالة

سيميائية القول الشعري

كيف يوجه السميوز مقاربات التأويل والدلالة

قراءة في الشاعر البحريني إبراهيم بوهندي

إنَّ النَّص ليزداد ثراءً بالمحمولات الدلالية بقدر ثرائه بالعلامات، أولنقل بقدر موفقيته في اختيار علاماته، ومن ثمَّ تزداد مساحات التأويل وتجد المقاربات السيميائية لذتها في الكشف عن العلاقات التي تربط بين مخفيات القول الشعري عبر تعقب سيرورة المعنى (أي عبر اقتفاء حركة السميوز داخل النص)، وهذا هو الجوهر الأساس الذي تنبني عليه المقاربات السيميائية للنص الإبداعي.

كما أنَّ مهمة التلقي تبدو أكثر صعوبةً عندما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري الحديث، وذلك لكون هذا الخطاب ينبني في الكثير من سياقاته على لعبة الانتهاك (1)، وعليه فإن تلك اللعبة تفرض على التأويل مهمة مَنْطَقَةِ النَّص من خلال قراءة السميوز، أو - بتعبيرٍ آخر- من خلال اقتفاء حركة السميوز بين العلاقات المنتشرة عبر الخطاب الإبداعي. والمقصود بالمَنْطَقَةِ - هنا - هو جعل ما لا يبدو

منطقياً في علاقات الظاهر العلاماتي منطقياً من خلال الكشف عن منطق العلاقات التي تربط بين مخفيات (دلالات) هذا الظاهر أي في العلاقات الدلالية وليست في العلاقات بين الدوال بحد ذاتها).

هذا و تحاول هذه الورقة التي تسعى لمقاربة العالم الشعري عند الشاعر البحريني إبراهيم بوهندي أن تتخذ السيميائية مساراً لها في تلك المقاربة ، وذلك بوصف السيميائية مجموعة من التساؤلات والاحتمالات المتعلقة بطريقة إنتاج المعنى داخل الخطاب الإبداعي، أي بوصفها " بحثاً في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة، أي بحث في أصول السميوز(السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات) "(2).

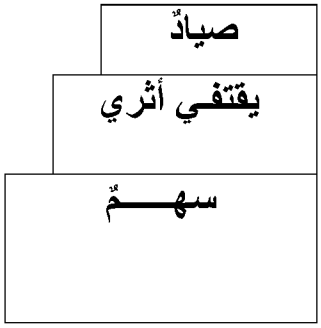
بناءً على ما تقدم نشير إلى فإنَّ هذه المقاربة النقدية ستدخل إلى العالم الشعري عند بوهندي انطلاقاً من تسليمها بكون النَّص الشعري مستودعاً للدلالات المحتملة والمتوقعة التي تتجلى عبر تعقب الضمني الخفي المتقنع وراء الظاهر العلاماتي.

إننا نجد – وفي ضوء هذا المقاربة – أنَّه غالباً ما تأتي العلامة اللغوية بمثابة كلمة اختراع، إذ إن الشاعر كما يقول جان كوين" ليس مبدع أفكار، وإنَّما هو مبدع كلمات، وكلُّ عبقريته تكمن في اختراع الكلمة"(3).
والكلمة الاختراع هي الكلمة التي يؤدي وجودها داخل النص إلى تحقيق بُنى منتهكة في السياق، ومن ثم في المجازات والدلالات (4) ، وهي - أيضاً- الكلمة التي لها من القوة الدلالية ما يجعلها تقود توجيه المسار الدلالي لمقطعٍ، أو نصٍّ شعريٍّ ما بأكمله وهذا ما سنراه عبر المقطع التالي:

هنا في صمتك القدسي
سهمٌ يقتفي أثري
وصيادٌ أناخَ ركابهُ
كيلا أوشوشُ صمتكِ بالشعرِ
أو أدعوكِ للنظرِ (5)

يتحول الصمتُ في هذا المقطع إلى علامةٍ تموج بالصخب والحركة والثورة التي تهدف إلى إرباك الذات الشاعرة (الذات العاشقة هنا أو المحبة) ربكاً
يشلها عن ردع الصمت المدوي هذا.
وقد توسل النَّصُ بكلمةٍ اختراع/ علامةٍ هي كلمة " القدسي " التي وصفت الصمت الرادع لتبرهن على قوته المستمدة من الغيبي الروحي الذي لا يطاله الواقع وصفاً ومقاربةً على الرغم من محاولات المقاربة التي مارستها علامات في منتهى القوة مثل: **السهم ، يقتفي ، صياد.**

إنَّ عبقرية الأداء الشعري - هنا - في هذا المقطع قامت على منظومة علاماتية قاعدتها **(القدسي)** التي جاءت كلمةً اختراع واصفةً الصمت ،ولبناتها هي **(السهم ، يقتفي أثري، صيادٌ). وهكذا تنبني منظومة الدلالة ممثلةً بالشكل التالي:**



القدســـــي

وعلى الرغم من دور العلامات الفرعية الثلاث (**السهم، يقتفي أثري، وصيادٌ**) في بناء منظومة الدلالة إلا أن الدور الأكثر فاعلية يبقى من نصيب الكلمة الاختراع (**القدسي**).

ولما كانت السيميائية تقارب النص عبر البحث في العلاقات الدلالية المتخفية وراء الواقع العلاماتي، فإنها تجيب هنا عن السؤال الباحث عن الطبيعة المحتملة للعلاقة بين الكلمة الاختراع الرادعة (**القدسي)**، ورد فعل الذات المردوعة او الموجه لها فعل الردع هنا بقولها إنها علاقة لذيذة من السيطرة والهيمنة والتوجيه والامتلاك تستلذها وتستعذبها الذات المردوعة المهيمَن عليها بفعل الحب. و تستمد هذه العلاقة قوتها وفاعليتها من الغيبي القدسي كما سبق وأن أشرنا.

وكما يتوسل الخطاب الشعري المدروس في بناء متوالياته الدلالية بالكلمة العلامة، فإنه - أيضاً – غالباً ما يزيد من حجم الكلمة العلامة لتصبح جملةً علامة، وعليه فإنَّ " السميوز" - في هذه الحالة - يقتفي كنه العلاقات الدلالية في مخفيات الخطاب من خلال الجملة الشعرية بأركانها الثلاثة **(الفعل، الفاعل، المفعول)، أو بركنيها(المبتدأ، والخبر)** كما نرى في المقطع التالي:

ادخلي في الرأسِ
حتى يستحيلَ الحزنُ
ورداً
تلتقي فيه قلوبٌ

شدّها عند التلاقي
من غرامِ الوردِ
خمرٌ للتساقي
وادخلي في الرأسِ شهداً
للهوى
يحلو بأنفاس القبلْ.

بدأ المقطع بجملةٍ علامةٍ **" ادخلي في الرأسِ"**، ولذا فإنَّ السميوز يبدأ عمله في الكشفِ، ليس من خلال العلامة المفردة وإنما من خلال العلامة الجملة. وهي هنا جملة فعلية فعلها **"ادخلي"** وفاعلها الضمير المستتر **" أنتِ"** ومفعولها **" في الرأس"** بل مفعولها - من وجهة نظر المعنى - هو **"الرأس"**

فكيف تُقَاربُ هذه الجملة المرابطة على مدخل النَّص؟
وما الدلالات المحتملة والممكنة المتخفية وراء ساترها العلاماتي ؟

بما أنَّ التأويل ليس إلا بحث في ممكنات المعنى واحتمالات وقوع تلك الممكنات، وبما أنَّ العلامات تخفي وراءها ما تخفي من المتواليات الدلالية المحتملة، فإنَّ المعنى الأكثر احتمالاً هنا هو رغبة النَّص في أن يتحولَ الآخر في هذا البوْح الرومانسي الجميل إلى هاجس رومانسي يملأ الذات المحبة،يلازمها، يؤرقها أرقاً رومانسياً فيحيل حزنها ورداً تلتقي فيه قلوب الأحبة.
وعلى الرُّغمِ من أنَّه يستحيل - ظاهراً- وجود أيَّة علاقة انسجام بين الجملتين / العلامتين **" ادخلي في الرأسِ"** و **" حتى يستحيلُ الحزنُ ورداً"**، فإنَّ السميوز يجد علاقة خفية بينهما تكمن في التأويل ويمنطقها الإنزياح الخفي في معنى الجملة الأولى، فالدخول إلى الرأس لا يحقق الهاجس / الأرق بمعنها المضني الممض القار في وجدان اللغة (أقصد أي لغة أخرى غير اللغة الشعرية)،وإنما يحقق دلالات منزاحة عندما يرتدي معناه اللذيذ الذي تتوخاه الذات الشاعرة،

ذلك المعنى المجسد في ملازمة طيوف المحبوب مركز تفكير الذات المحبة وسيطرتها على كل مساحات التذكر والفكر إلى درجة تمحو كل ما يحتمل وجوده من مساحات الحزن داخل هذه الذات.

إذاً العلاقة الغير منسجمة بين عناصر الظاهر العلاماتي يمكن أن تحقق شرط الانسجام بين مخفيات هذا الظاهر أي يمكن تحقيق شرط الانسجام ذلك في منظومة الدلالة بحكم المنطق السيميائي في التأويل، كونه منطقاً يسعى لكشف طبيعة العلاقات المحتملة بين المخفيات من خلال السميوز.

ويبقى السؤالُ هنا ما الذي يُرجِّحُ أن يكونَ **(الأرق) و(الهاجس) و(السيطرة على ذاكرة الذات المحبة من قبل المحبوب)** بوصفهم دلالات محتملة هي دلالات قد تمثلت في مخفيات النص معاني جميلة منزاحة عن معانيها المذمومة؟
الذي رجَّحَ ذلك شاهدٌ علاماتي آخرجاء مفردة وهو (**شهداً**) في جملة **(وادخلي في الرأسِ شهداً)** وقد جاء حالاً صريحاً واضحاً للدخول في الرأس لينفي الدلالات الحرفية المهادنة المتعارف عليها للأرق والهواجس بوصفها دوالاً ثانيةً أنتجها دال أول هو **(ادخلي في الرأسِ).** إذ إنَّه يمكن الوقوف في صدر هذا المقطع الشعري على عناصر ثلاثة من القول قابلة للزيادة شاركت فيما بينها لإنتاج الدلالات المحتملة للقول الشعري :
العنصر الأول :الدال الأول:
وهو الظاهر العلاماتي: **(ادخلي في الرأسِ).**
العنصر الثاني: الدوال الثانية المحتملة المنتجة بفعل التأويل: وهو مدلولات الدال الأول:أو مخفيات العلامة الأولى وهذه الدوال هي:
1- الأرق
2- الهاجس
3- السيطرة على ذاكرة الذات المحبة من قبل المحبوب:

العنصر الثالث:

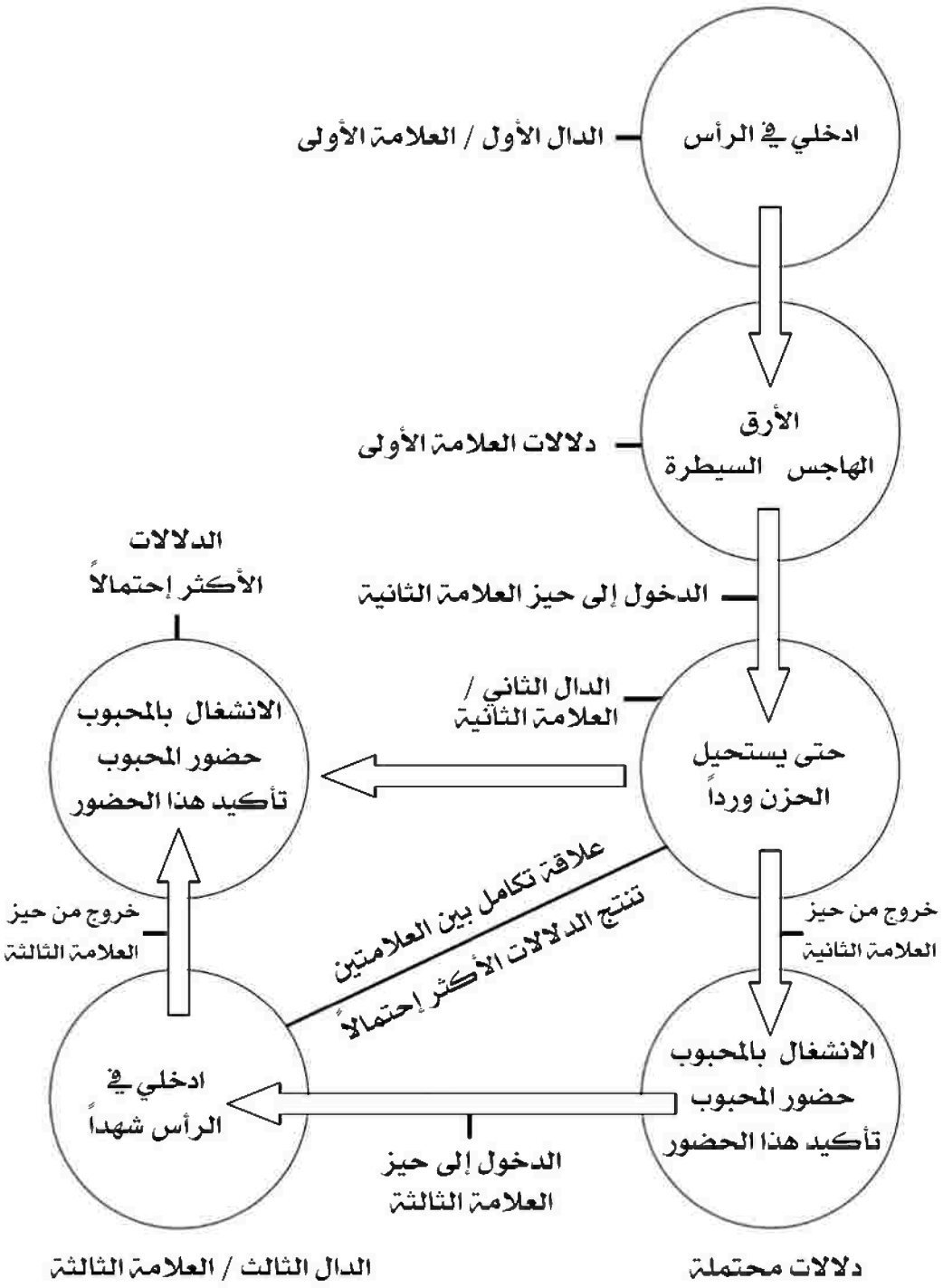
أو الدلالات المحتملة للدوال الثانية، وهي الدلالات التي احتملها التأويل ايضاً وهي:

١ -**الانشغال بالمحبوب والاهتمام به:** وهي دلالة محتملة للأرق.

٢ -**حضور المحبوب لدى الذات المحبة:** وهي دلالة محتملة للهاجس.

٣ -**تأكيد هذا الحضور واكتسابه صفة الديمومة:** وهي دلالة محتملة للسيطرة.

وعلى ما سبق من رصد حركة السميوز داخل النَّص يمكننا تصوير هذه الحركة عبر الشكل التالي:


ادخلي في الرأس
الدال الأول / العلامة الأولى
الأرق
الهاجس السيطرة
دلالات العلامة الأولى
الدلالات
الأكثر إحتمالاً
الدخول إلى حيز العلامة الثانية
الانشغال بالمحبوب
حضور المحبوب
تأكيد هذا الحضور
الدال الثاني /
العلامة الثانية
حتى يستحيل
الحزن ورداً
علاقة تكامل بين العلامتين
تنتج الدلالات الأكثر إحتمالاً
خروج من حيز
العلامة الثالثة
خروج من حيز
العلامة الثانية
ادخلي في
الرأس شهداً
الانشغال بالمحبوب
حضور المحبوب
تأكيد هذا الحضور
الدخول إلى حيز
العلامة الثالثة
الدال الثالث / العلامة الثالثة
دلالات محتملة

رسم توضيحي يبين حركة الدلالات المحتملة الأولى للعلامة وكيف آلت هذه الدلالات إلى دلالات منزاحة أكثر احتمالا.
يتبين – لنا- من الشكل السابق مخرجات نقدية غايةٌ في الأهمية هي:
1- كيف يصر السميوز على مطاردة المعنى وتعقبه(وذلك بوصف المعنى وجوداً محتملاً لا بوصفه وجوداً قطعياً أكيداً)
2- كيفَ يتمثلُ السميوز التأويلَ بوصفه متواليات من المعنى تقود كل واحدة منها إلى الأخرى.
3- إنّ السميوز بقدر ما يقارب النَّص بقدر ما ينتج المعنى عبر فرضياته التأويلية.

هذا وقد تأتي العلامة اللغوية عند بو هندي – مثلما هي أيضاً عند كثير من شعراء الحداثة - مرابطةً على غلاف الديوان أو عند مدخل القصيدة...فتتحول إلى جواز مرور نحو أفق التلقي ومآلات الدلالة... بل تصبح – أيضاً- وسيطاً فاعلاً بين النص والتداول، وجواز مرور كل منهما إلى الآخر، فيقارب هذا الأخير عناوين القصائد التي يتألف منها هذا الديوان أو ذاك بوصفها دوالاً صغرى فرعية في دالة رئيسة هي دالة العنوان الرئيس لذلك الديوان. وقد تحيل العلامة/ العنوان الرئيس في مثل تلك الحالات إلى عنوان مواز في مخيلة التلقي مما يحدو بتلك المخيلة إلى التعاطي مع منظومة دلالية موازية تتقاطع بدرجات متفاوتة مع مثيلتها التي تنتجها العلامة/ العنوان الرئيس بدرجات مختلفة تختلف باختلاف التداول.

وهذا ما يمكن الوقوف عليه بشكل عملي عند مقاربة بوهندي في ديوانه **" قيام السيد الذبيح"** الذي جاء موسوماً بعنوان سرعان ما يحفز المخيلة على استدعاء العنوان **"قيام السيد المسيح"** بوصفه عنواناً موازياً يكاد يتماهى دلالياً بشكل كبير مع عنوان الديوان لولا أن علامة لغوية فاعلة اختلفت في العنوانين لتحدث انقلابة في تأويل الخطاب الشعري الذي تشكله قصائد هذا الديوان، وتنزاح بمآلات

الدلالة إلى قيامٍ آخر، وسيد آخر يتجادلان التأويل مع القيامِ، والسيد في العنوان الموازي الذي ترسمه مخيلة التلقي فتأخذ مآلات الدلالة في العنوان الأول من مآلاتها في العنوان الموازي وتترك ، بحيث تصبحُ مفارقةً لها متناصةً معها إلى حدٍ ما في آنٍ. وهذا ما يفصح عنه بوضوح المقطع التالي:

تجلَّى
وللنور صلى
أصابت رؤاه
فما صلبوه
وما قتلوه
ولكن من باع في حبهِ
واشترى
صار حبر المكانِ
وبدر الزمانِ
وصدر الورى. (6).

هنا وعبْر هذا النص تنجح العلامة في تحقيق الانزياح والمفارقة عبر عنصرين مهمين يشكلان محور الدلالة من وراء هذا المقطع:

العنصر الأول:

توجيه التداول(التلقي في معناه المتعدد والمتواتر) في اتجاه استحضار المآل الدلالي للعنوان الموازي بعناصره: الفاعل، والمفعول والفعل،ولكن بدلالات منزاحة تمامة لا تتعالق مع الدلالات الأصل كما هي مستقرة في الوجدان الثقافي والتاريخي والديني،وإنما تتجاوزها إلى دلالات أبعد تؤكد خطورة الفعل ومأساة المفعول ودهاء الفاعل الذي ترك السيد الذبيح غنيمة لمن باع في حبهِ واشترى.

العنصر الثاني:

ويتجلى هذا العنصر في دقة اختيار الجملة/ العلامة اللغوية(**ولكن من باع في حبهِ/ واشترى)**، ووضعها في سياق يجعل فعل البيع والشراء متشعب الدلالة يتجاوز الحب والمشاعر بوصفهما مفعولين مباشرين ثانويين لا يعول عليهما النص كثيراً، إلى القيم والأفكار والثقافة

والرؤى ... بوصفها مفعولات رئيسة ضمنية ماورائية تشكل في مجموعها الرؤى العميقة الثاقبة الصائبة للسيد الذبيح.

هذا وتأخذ جميع قصائد الديوان من الدلالات المركزية والفرعية للعنوان الرئيس للديوان والعنوان الموازي اللذين سبقت الإشارة إليهما، غير أن هذه الدلالات تحضر مكثفةً في موقعين اثنين من هذا الديوان:

الموقع الأول:
المقطع السابق ذكره: والذي جاء بوصفه مفتتحاً دلالياً مركزياً عاماً.
الموقع الثاني : وهو القصيدة الموسومة **" قيام السيد الذبيح":** (والتي جاء عنوانها عنواناً للديوان نفسه) (8) التي يتكرر فيها فعل الذبح بوصفه المعادل الموضوعي لفعل الصلب في العنوان الموازي بأشكال متنوعة مختلفة تتجاوز المرئي والمنظور من عمليات الذبح/ الصلب إلى ما هو مجرد منها، فحين يستدعي الشاعر سيده الذبيح يرسم المشهد الشعري أشكالاً متعددة ومتنوعة لفعل الذبح تختط لنفسها خطوطاً مجازية، ويمارس المشهد ذلك الفعل تجاه الذات الشاعرة - هنا - بوصفها مفعولاً بديلاً تأثر بشارات الغصة وعلامات الأسى التي تبدت على سيده الذبيح لحظة حضوره:

جاءني مثقلاً بالوجوم
فألقى بثقل السنين التي
قد طوتهُ
على قلمٍ فوق حبر الهموم. (9)

فقد تضمن هذا المقطع عدداً من علامات الأسى وبوادر الحزن والانتهاك البادية على السيد الذبيح، والتي لفت نفسها حول عنق الذات الشاعرة محدثة أثرها الأعمق، كأن فعل الذبح قد انتقل برمته وتوابعه إلى تلك الذات. وهذه العلامات هي **(مثقلاً، الوجوم،ثقل،**

السنين،الهموم) وقد تركت أثرها الأعمق على الذات الشاعرة فتلظت دماؤها في خطى السيد الذبيح:

فتحت له في سكوني طريقاً
تلظى دمي في خطاهُ
حريقاً تكون الصلاةُ
إذا سبَّحت في علاها النجوم. (10)

وقد اختارت اللحظة الشعرية هنا أيضاً علامتها / جملتها اللغوية القوية التي تأكد بها مشهد التفاعل الروحي الخلاق الذي تعاطت من خلاله ذاتان ذبيحتان،وهذه العلامة/ الجملة اللغوية هي **" حريقاً تكون الصلاةُ /إذا سبَّحت في علاها النجوم".**

الهوامش:

(1) المقصود بالسياقات المنتَهِكة هنا هو تلك السياقات التي لا تستكين في بنيتها إلى المهادنة، و مايتوقعه القارئ من تراتبية سياق، وإنما يؤسس نفسه على بُنى منتهكة على مستويين:
المستوى الأول: المستوى السياقي:إذ لا يشترط السياق في القصيدة الحديثة أن تكون هناك علاقات بين الظاهر العلاماتي، وإنَّما يمكن الكشف عن وجود علاقات بين مخفيات ذلك الظاهر أي أن ما لا يبدو منطقياً من حيث اللغة في بنية السياق والعلاقات بين أجزاء تلك البنية، يمنطقه التلقي ومقاربات التأويل والدلالة)
المستوى الثاني: مستوى التصوير/ اختراق الانزياحات والمجازات المهادنة إلى أقصى الفضاءات الممكنة من المجازات و الانزياحات المنتهكة (هناك ورقة بحثية للكاتب قيد النشر موسومة **الانتهاك بوصفه**

تجريباً في الخطاب الشعري عند الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت تتناول الانتهاك بشيء من التفصيل).

(2) انظر سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. دار الحوار للطباعة و النشر والتوزيع، سوريا ط ث 2005م ص 12

(3) كوين جان: **بناء لغة الشعر** ، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة القاهرة 1985 ص55.

(4) للأمر تفصيل أكثر في دراستنا قيد النشر الموسومة: " الانتهاك بوصفه تجريباً في الخطاب الشعري عند فاطمة ناعوت".

(5) ديوانه **" غزل الطريدة"** الصادر عن دار أخبار الخليج للصحافة والنشر 1994 م ص 86 .

(6) ديوان **قيام السيد الذبيح**، إبراهيم بوهندي، دار فراديس للنشر والتوزيع (المنامة2006م) ص27.

(7) الديوان السابق نفسه ص5.

(8) الديوان السابق نفسه ص 59.

(9) السابق نفسه الصفحة نفسها.

(10) السابق نفسه الصفحة نفسها.

التمشهد(أو الاستعارات الكبرى)
ومآلات المعنى

التمشهد(أو الاستعارات الكبرى)
ومآلات المعنى
سيد جودة (مصر) و أحمد قران (السعودية)
نموذجين

تحاول هذه المقاربة المجتهدة لبعض النماذج من الخطاب الشعري المعاصر أن تقف عند الاستعارات الكبرى وكيف تنجح تلك الاستعارات في بناء متوالية الدلالة ، ومن ثمَّ تنجحُ في ترسيمِ المشهد الشعري الذي تتوخى الذات الشاعرة ترسيمَهُ من خلال ترسيمها- قبلاً- مشهداً شعرياً مقَارِباً تتجلى مهمته في فتح شهية التأويل لا على ذلك المشهد المقارِ ب(بكسر الراء) وإنَّما على المشهد المقَارَب (بفتْحِها)،إذ إنَّ مفهومَ الاستعاراتِ الكُبرى هنا الذي اختارته هذه الورقة طريقاً لها في مقاربة المشهد الشعري هو مفهوم لا نقصدُ به - أبداً- مفهومَ الاستعارة الكليةُ ولا مفهوم تشبيه التمثيل القارين في ذاكرة البلاغةِ والنقد والذين هما معلومان لأهل التخصص بالضرورة،كما لا نقصد به الاستعارة بوصفها مفتاحاً مركزياً بسيطاً

يقف دوره عن توجيه مسار التلقي نحو نقطة ما فحسب، وإنما هو مفهومٌ نقصد به استعارة مشهدٍ عام ببعديه: اللغوي، والدلائلي (أو لِنَقُل التأويلي) المحتمل الذي ينتجه تأويلُ الذات الشاعرة ويلقي به في طريق التلقي ليصبحَ محرضاً له على مقاربة المشهدِ الأساس الذي تتوخاه الذاتُ نفسها وتسعى لترسيمه (أي ترسيم علاماته الدلالية)التي تفتح التأويل على مساراته المحتملة. وعليه فإن الاستعارات الكبرى هنا لا تقف عند استعارة كلمة معجمية واحدة، ووضعها في سياق بعينه ينزاح بها عن معناها الحقيقي، ولا عند استبدال لفظة مجازية بلفظة أخرى حقيقية، كما تذهبُ النظريةُ الاستبداليةُ للاستعارة (1). بل إن الاستبدال - حسب هذا المفهوم المستخدم هنا لا يتحقق بالمرة، مثلما هو الحالُ في الاستعارة بمعناها القار في الدرس البلاغي والنقدي، فالمشهدانِ المُقارِبُ و المُقَارَبُ، أو المستعارُ والمستعارُ له يحضرانِ في النصِّ الشعري نفسه، ليتمَّ استثمارُ المشهد المستعار في مقاربةِ المشهد المستعار له أو بتعبير أكثر دقة استثمار الأول في فتح شهية التلقي على التأويل في أشكاله المختلفة والمتوقعة للنَّص المستعار له. كما أنها (أي الاستعارة الكبيرة) تتجاوز تشبيه التمثيل ودوره البلاغي في توجيه مسار الدلالة داخل الخطاب الشعري إلى ما هو اوسع وأبعد مما يقدر عليه هذا التشبيه، لكونها تأتي في المشهد من أجلِ خدمةِ المشهدِ الأساس الذي يتوخى المشهدُ المستعارُ له ترسيم علاماته ومن ثمَّ فتحه.

ليس هذا فحسب بل إنَّ مفهومَ الاستعارات الكبرى الذي تقوم عليه هذه الدراسة في تأويلها للنصوص المختارة،يتجاوز مفهومَ الاستعارةِ بوصفهِ علاقة لغوية تقوم على المقارنة، إلى كونها علاقة تأويلية يقتضي حضورها تأويل المشهد المستعارِ أولاً ثم الانطلاق منه لتأويل المشهد الآخر المستعارِ له.

وقد اختارت هذه الدراسة الشاعرين: الشاعر والناقد المصري سيد جودة، والشاعر السعودي أحمد قران الزهراني ، أنموذجين للتأويل والمقاربة.

الأنموذج الأول: الشاعر سيد جودة:
قصيدة " بكائية تحت صليب سبارتكوس" (2)
في هذه القصيدة ما يرضي شهوة التأويل، ويشبع غريزة التلقي، وهو يفتش في مفرداتها عن أبعادها الثالثة، فكأنِّي باللسانيات والسيميولوجيا تقرأ في هذه القصيدة متمثلةً القول:" إن الكلام في الكلام قليل وإن الكلام ليكون في النص بقدر حمولته من العلامات". فالنصُ المختار – هنا – مولعٌ بالاشتغال على العلامة، موَّلهٌ بفتنة توظيفِ لعبة الرمز والقناع.

يستعير جودة في هذه القصيدة المختارة مشهد الصلب الذي طالما تكرر مع عظماء غيروا وجه التاريخ ومجراه ليقاربَ به حدثاً مأساوياً أخذ من الصلب دراماتيكيته ومأساته وإن لم يأخذ فعل الصلب نفسه.

وفي هذه القصيدة تأخذ لعبةُ المشهدة/ التمشهد لدى جودة مساراً ميلودرامياً صادماً مسيجاً بالحزنِ الأسود:

صلبوه عند الفجرِ
قبل شروق شمس اللهِ
كانت روحهُ
بين السحاب مرفرفةْ
تركوه أياماً وأياماً
ليبقى عبرةً
للثائرينْ

ففعل الصلب الصادم في بداية المشهد قد جب دلالة النور وفرحة الإشراق في " **عند الفجرِ،قبل شروق شمس اللهِ**"، بل إن حضور الشروق والفجر قد حقق لحظة المفارقةِ القصوى لمشهد الحزن وأنتج

حالةً من الاندهاش الصارخ من مفارقة المشهد المأساوي الذي أخذ يبدأ في الترسم بوصفه دالةً في مشهد الصلب، ذلك المشهد الذي تحول إلى دالةٍ كبرى مطردة من المأساة تزداد مأساويةً وفجيعةً بتوالي أفعال الصلب ورد فعل الروح المصلوبة التي ترفرف حمامةً بين السحاب على الرغم من نكاية الصالب وإصراره على التمثيل بالذات المصلوبة، إذ تركها معراةً في الهواء لتكون عبرةً **لكل الذوات** التي تسول لها نفسها أن تتمثل سيرة المصلوب ثورةً وتمرداً ورفضاً للاستبدادِ والقهر.

وتستمر المشهدة في الصعود بفجيعة المأساة بعد ذلك معتمدةً على مسرحة البث الحي من فوق خشبةِ الحدث (حدث الصلب) ، حيث تبدأ اللحظة الشعرية في الإشارة إلى زمن المشاهد/ المتلقي لفاجعة الصلب، فقد اختيرت ساعة الذروة بما تعج به من الزحام، وكثافة التلقي، وحضوره، اختيرت زمناً للعرض لتدلل على مأساويةِ المشهد من جهةٍ، وعلى قدرة الصالب وجبروته في التنكيل بمشاعر كل من يحاول تمثل قيم المصلوب وسلوكه تجاه الصالب المستبد من جهةٍ أخرى.
إنها لحقٌ لحظةٌ تعري سوءةَ الاستبداد وتبرهن على مدى ما وصل إليه الطغيان من تبجحٍ وعدم اكتراث بأي ردة فعل متوقعة من قبل الكون والعالم تجاه ما يمارسه على الذوات والأرواح من عمليات الصلب المتوالية التي تكرر نفسها وفق معدلٍ زمني ألمح إليه النص كما سنرى فيما بعد:

عند الظهيرةِ
كل يومٍ
في الطريق إلى الغداءِ
نراه مصلوباً

يأخذ المشهد بعد ذلك صفةَ الديمومة والاستمرار، وتطرد الفاجعة فتصبحُ دالةً مفتوحةً على مأساةٍ، بل على مآسٍ لا تنتهي حين يتعدى فعل الصلب من صلب المفعول الأول صاحب الضمير (الهاء) في (صلبوه) إلى مفاعيل أخرى تتمثلُ في أرواح التلقي، وبذا يتعدى فعل الصلب من صلْب الجسد في المفعول الأول إلى صلب ذوات وأرواح كونٍ من المفاعيل الأخرى المرتبطة بالمصلوب.

دماهُ تسيلُ
رغم مرور عامْ
في كل يومٍ قطرةٌ
تنسابُ في صمتٍ مُدَوٍّ
في الرمالْ

عند الظهيرةِ
كل يومٍ
حينما
برغيف خبزٍ
نستحث الخطو نحو قيودنا
في محجر الأيام ِ
في جبل العبيدْ

وتستمر دالة المأساة في الاطراد والصعود درامياً لتمارسَ سطوتها على الذوات المتعلقة بالبطل المصلوب. ولا يقف الأمر عند هذا فحسب بل يصبحُ المصلوب فاعلاً لا مفعولاً به،فاعلاً يسخر من صالبه ويبتسم من فعله ابتسامة المنتصر القوي، فيكون المصلوب / المصلوبات – هنا – هي فقط الذوات المتعلقة ببطلها المصلوب.

وهكذا يتطور المشهد درامياً من مأساةٍ واحدة إلى مآسٍ لا تنتهي تسيجُ الأرواح التي تحلم بعالمٍ من النخوة والمروءة والقيم التي صلب من أجلها البطل.

نرنو إليهِ
لعلّنا
إن ما رأينا الذلَّ في عينيهِ
ندرك أننا الناجونَ
من بأسٍ شديدْ
فنراه ينظر من علٍ
متبسماً
والنصر يضحكُ
في تلألئ دمعتهْ
وكأنهُ
ما مات يوماً أو صُلِبْ
وكأننا
نحن الذينَ
على الصليبِ
معذبونَ ..
بقهرنا
ومعذبونَ ..
ببسمتهْ!

هذا وقد تمكَّن النصُّ من مسرحة مشهد المأساة واضعاً أطراف هذا المشهد كلاً في دائرته التي يستحقها:

–فالفاعل الرئيس في المشهد ليس الصالب، وإنَّما البطل المصلوب.

– والمفعول هو:

١ - الصالب الذي لم يرَ من المصلوب انكساراً، أو انحناءً ، فخاب قصده من فعل الصلب.
٢ - الذوات المزدحمة التي تراقب مشهد الصلب، تلك الذوات المتعلقة روحياً ووجدانياً ببطلها المصلوب لكنها من الضعف والانكسار بحث لا تجرؤ على عمل شيء لبطلها المصلوب.

الأنموذج الثاني : أحمد الزهراني:
قصيدة "بيروت" (3)
إنَّ الاستعارات الكُبْرى، أو- بتعبيرٍ مُفَسِّرٍ- المشاهد المقارِبة التي يأتي بها الزهراني هي استعارات(مشاهد) من داخل نصه الشعري وليس من خارجه،أي أن التعالق المشهدي أو لنقل لعبة المشهدة أو التمشهد تتم داخل النص، بمعنى أن الذات الشاعرة هنا تتعالق - في معظم النصوص - مع نفسها، ومع نصها ومشهدها الذي تنتجهُ هي، لتتوخى من خلاله تفعيل عملية المشهدة الرامية لفتحِ النَّصِ أمام التداول بوصف هذا الأخيرِ تواتراً لمقارباتِ التأويلِ، لا بوصفهِ تواتراً للنَّصِ فحسب ، إذ إنَّها تكتبُ النَّصين (المشهدين) المستعار والمستعار له.
هذا وتمثل قصيدة "بيروت" أنموذجاً نكشف من خلاله الآليات والطرائق التي تتحرك وفقها لعبة المشهدة عبر عدد من قصائد الشاعر ،ومن ثمَّ رصد الدوال المركزية التي تفتح الطريق أمام مقاربات التأويل.
يقول الزهراني في قصيدته:
بيروتُ
تختصرُ المسافةَ بين سَندانِ السؤالِ
وبين مطرقةِ الإجابةْ
ما بين مقصلةِ الصمودِ
وبينَ ذلِّ الاستجابةْ
.....

بيروتُ
والزمن الخصيبُ يلوكه الحاخامُ
في عين الكآبةْ

تستعير الذات الشاعرة – هنا عبر ها المقطع - من ذاتها مشهد المأساة كما تُحسُّهُ مخيماً على بيروت، مذبذِباً وجودها وكينونتها بين صمودٍ مآله الموت وقطع الأعناق، وبين خضوعٍ ومهادنة مآلها الذلُّ، وموت الروح وتشظي تلك الكينونة.
وقد تمت عملية الاستعارة هذه ليقارب هذا المشهدُ المستعار مشهداً أساساً ضارباً في جذور الميلودراما، مشهداً مأساوياً سوداوياً، ملطخاً بذل العار ودكنة الأمل في حراك من لا حراك لهم، من ليس من فعلٍ لديهم تجاه مشهد المأساةِ هذا سوى أفعال المستكين العاجز، على الرغم من أن مشهد المأساة المستعار هذا قد سيَّل ماء، بل مياه الوجوه الحرة النبيلة، بل إنه قد سيلَ الوجوهَ نفسها التي تشكل الذات الشاعرة هنا وجهاً منها.

هذا، ويبدأ المشهد المأساوي الأساسُ الأكثر دكنةً في هذه القصيدة في الترسُّمِ، عندما يجتمعُ فاعلٌ من المشهد الأول المقارِب (بالكسر) بمفعولٍ من المشهد الثاني المقارَب (بالفتح) في جملةٍ واحدة:
بيروت
.....
.....
تتوشحُ البارودَ
والعارَ المسيِّلَ للوجوهِ
وتكتسي لغةَ الخطابة.

فالفاعل هنا هو عارُ بيروت، ومأساتها المتشحة بالبارود والدم، والمفعولُ هو تلك الوجوه التي تسال مياهها لمرارة المشهد الأول ومع ذلك فقد خلا منها تماماً المشهد الثاني الأساس الذي هو في أمس الحاجة لوجوه تحس وتتأثر وتندهش وتتحرك في مسارٍ إيجابي

لمواجهة المأساة المرسمَّة في المشهد الأول، لا أن تتحول ردود أفعالها إلى مأساة أكبر كما هو الحال في المشهد الثاني الأساس في هذا النص.
فبعد هذه الجملة الكبيرة (الجملة الجسر) الذي يعبره التلقي بين المشهدين (تتوشحُ البارودَ، والعارَ المسيِّلَ للوجوهِ،وتكتسي لغةَ الخطابة.)، تبدأ الذاتُ الشاعرة في مقاربةِ المشهدِ الأكثرَ مأساويةً، وهو مشهد رد الفعل فتقول:

ها نحن...
نرفلُ في وعودِ الإنكسارِ
وفي تراتيلِ البكاء المرِّ
نعتنقُ المهابةْ

يبدأ المشهدُ – في المقطع السابق- ساخراً من المجموعِ، من موقف الجماعة برمتها دون استثناءٍ، بما فيهم الذات الشاعرة التي ربما كانت أول الساخرين من موقفها المخزي تجاه المأساة،وقد اختير الضمير " نحن" المسبوق بـ" ها" الإشارة الساخرة المنبهة التي تفيضُ، فتغرق المشهدَ حتى يتحول الخزي والخضوع والاستكانة إلى ما يتغلغل في النفس الجمعية فينحى بها منحى المعتقد والمذهب والعقيدة، عقيدة المهابة والجبن.
ولم يقف الأمر عند اعتناق المهابةِ مذهباً فحسب،بل صدقت أفعال الجماعة ما وقر في قلوبها من معتقد المهابةِ والذلِّ بكل أفعال التضرعِ الممقوت،و الخضوع والهوانِ والانحناء:

ونمدُّ صوتَ ضميرنا المخبوءِ
نحني قامةَ المجدِ المدارى
تحتَ ظلِّ الموتِ
فوقَ موتِ الظلِّ
ها نحن يا بيروتُ...

نغمس عجزنا في لجةِ الأضواءِ
أو وهجِ الكتابةْ
ونعانقُ الطينَ المبللَ
فوقَ أشلاء الصبايا
تحت أنقاض الصبايا
في دهاليز الحجابةْ.

واستجابةً لولع الذات الشاعرة بتكثيف مشهدها الشعري واقتصادها وترشيدها استعمال الدوال اللازمة لذلك، فإنَّها تختار دوالاً قوية ضاربة في جذور الهوان والخضوع والعجز والمهابة وموت النخوة تمثلت - هنا – في مفردات تستجيب لذلك الولع (ونمدُّ ،نحني، تحتَ، موتِ الظلِّ، نغمس عجزنا ونعانقُ الطينَ، أشلاء الصبايا، أنقاض الصبايا، دهاليز الحجابةْ.).

هذا ويزدادُ المشهد مأساويةً وقتامةً، عندما تنتقل أفعال الجماعة من حال الخضوع والذلِّ واللامبالاة إلى ما هو أدهي من ذلك، حيثُ التآمر على الذوات المغتصبة والمدمرة من قبل الآخر المعتدي:

ها نحنُ نأكلُ لحمَ إخوتنا
ونشربُ نخبَ أطفال الحجارةْ
ونغوصُ في مستنقعِ الأوهامِ
نكتب شعرنا الممجوجَ
من أجلِ العصابةْ

الهوامش:

(1) د يوسف مسلم أبو العدوس:النظرية الاستبدالية للاستعارة،حوليات كلية الآداب، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت ،الحولية الحادية عشرة1410 هـ/ 1990م، مستلة البحث ص 9.

(2) موقع الندوة العربية، الرابط المباشر للقصيدة:

http://www.arabicnadwah.com/arabpoets/spartakus-sayedgouda.htm

(3) من ديوانه " **بياض**".