المجمع 7 (2013/1434)، 167-194

دراسة سيميائية في ديوان
(تلاوة الطائر الراحل) للشاعر سامي مهنا

عمر عتيق

تلخيص:

تتوزع الدراسة على تمهيد وثلاثة محاور؛ فقد حرص التمهيد على تأصيل مصطلح السيميائية للتأكيد على الجذور التراثية العربية للمصطلح، وتجاوز إشكالية تعدد المصطلحات المترجمة للسيميائية. ويعاين المحور الأول التواصل الدلالي بين الغلاف والعنوان والمضمون، فقد اختار الشاعر لوحة الفنان جون مارتن غلافا لديوانه، وتجسد صورة الغلاف أبرز المحاور الدلالية في الديوان نحو الصعود والارتقاء والسمو والتجاوز والخلاص. فالعلو الشاهق للصخور يناظر محور الصعود والارتقاء والسمو الذي يشكل مفصلا رئيسا في الديوان. والإنسان الذي يقف على قمة الصخور يناظر قدرة الإنسان على الصعود إلى القمة، والخلاص من "هاوية السقوط". وترتبط العناصر الأخرى وهي الطائر وقلعة السجن والمياه بعناصر أسطورة إيكاروس التي حفزت الشاعر لاختيار اللوحة غلافا لديوانه.

وتنساب دلالة عنوان (تلاوة الطائر الراحل) في حنايا الغلاف والقصيدة؛ إذ تتجلى دلالة "القداسة" في كلمة (تلاوة) في العنوان مع دلالة القداسة في سياق أسطورة "إيكاروس". والقداسة في لفظ العنوان وفضاء الغلاف والأفق الدلالي للقصائد هي قداسة حرية الإنسان في الارتقاء والسمو والانبعاث والانعتاق. وتندغم كلمة (الطائر) في العنوان مع صورة الطائر في الغلاف، وكلا الطائرين يجسدان نشوة الروح في التحليق والارتقاء في القصيدة.

ويعالج المحور الثاني سيمياء الجسد وفق رؤية صوفية. وإذا كان الصوفي يرى أن انتصار الروح على الجسد هي الخلاص من خطايا الحياة، والتطهر من شوائبها، فإن الشاعر يرى أن الجسد مهد الخلاص ووهج الروح، لهذا تتلاشى المسافة بين شهوة الجسد وتألق الروح في الديوان. ويعاين المحور الثالث سيمياء التناصّ الأسطوري والتمازج بين التناصّ الديني والتاريخي. ومن أبرز الشخصيات الأسطورية "عشتار" و"جلجامش". وحرص الشاعر على تجسيد فكرة التوازن بين الروح والجسد بوساطة استدعاء أسطورة الثور الذي يحمل الأرض على قرنيه. أما التمازج بين التناصّ الديني والتاريخي فقد تجلى في استدعاء شخصيات من العصر الإسلامي بهدف المقاربة بين الخلافات الحزبية حول الخلافة والخلافات الطائفية التي أهدرت مقومات الأمة العربية.

مقدمة:

سيميائية الغلاف

تعاين الدراسة الأيقونات السيميائية[1] في المستويين البصري واللغوي؛ فترصد التعالق السيميائي الدلالي بين عنوان الديوان ولوحة الغلاف (لوحة الطائر للفنان العالمي جون مارتن)، والمفاصل الدلالية في قصائد الديوان، وذلك انطلاقا من أن صورة الغلاف تختزل جينات الدفقات الشعرية لأبرز الخلايا الدلالية في جسد الديوان، وأن العنوان هو أصغر

[1] يعاني مصطلح السيميائية من التغريب اللغوي، فيزعم بعض الباحثين أن السيميائية (مشتقة من Semeion اليونانية التي تعني الدليل). (راسكال الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: 4) ويُفرقون الدرس النقدي المعاصر بسيل من المصطلحات الناجمة عن الترجمة المتعددة للمصطلح الواحد، فهو سيميائي وسيميائية وسيميولوجيا وسيميولوجية والساميوتيك، ساميوتيكاي، ساميولوجيا، ساميوتيك، سيميوطيقا، سيميوتيقا (بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمائي: 73). ولو وقف أولئك الدارسون على البنية المعجمية العربية للجذر (سوم) لأدركوا أن السِّيمة والسِّيماء والسِّيمِياء هي العلامة (لسان العرب: مادة سوم)، وفي القرآن الكريم ورد لفظ (سيماهم) في ستة مواضع (البقرة: 273، الأعراف: 46، 48، محمد: 30، الفتح: 29، الرحمن: 41) نحو قوله تعالى: (يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاء مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ) (البقرة 273) ولعل أظهر تعريف لمصطلح السيمياء في الدرس النقدي أنه علم العلامات، وهو يشمل اللغة المنطوقة وأية وسيلة للتخاطب والتواصل نحو الإشارة والعلامة والصورة والرمز، ولا تخلو النصوص التراثية من هذه المفاهيم فقد نص الجاحظ على علاقة اللغة بالإشارة بقوله: (والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه. وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط....) (الجاحظ، البيان والتبيين: ج1، 78).

ولو وازنا بين ما نص عليه الجاحظ والأصفهاني وما ذهب إليه السيميائيون فلا نجد فرقا جوهريا، فالسيميائية لدى "بيير جيرو" (دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية) (بيير، علم الإشارة: 23). ويمكننا أن نقرر ونحن مطمئنون (أن دراسات النظام الإشاري في التراث العربي هي دراسة قديمة قدم الدرس اللساني، إلا أن الأفكار والتأملات السيميائية التي وصلت ظلت في إطار التجربة الذاتية، ولم تتجسد في إطار التجربة العلمية الموضوعية. ومن ثم فالمنطلقات السيميائية للدراسة العربية تنقصها الإجراءات التطبيقية الموسعة) (دقة، مجلة التراث العربي: 68).

خلية لفظية تنبض بالجينات الدلالية، إذ لا انفصام بين البنية اللغوية للعنوان والبنية الفنية البصرية للغلاف والنسيج الدلالي للقصيدة. وتحفل الدراسة بأبرز المفاصل الدلالية للقصائد التي تتعالق مع الغلاف والعنوان وهي الارتقاء والسمو والتحرر، وتتجلى هذه المفاصل الدلالية في سيميائية الجسد وسيميائية التناص.

تختزل صورة الغلاف جينات الدفقات الشعرية لأبرز الخلايا الدلالية في جسد الديوان. وأرى أن الفضاء النفسي الذي أحاط بالشاعر في لحظة اختياره لصورة الغلاف دون غيرها من الصور التي لامست تفكيره وداعبت وجدانه، هو نفس الفضاء النفسي والوجداني الذي انسابت فيه الدفقات الشعرية في زمن الإبداع الشعري؛ إذ لا انفصام بين مسوغات اختيار صورة الغلاف، وتجليات ميلاد القصيدة. ومن البدهي في المعاينة السيميائية للعمل الإبداعي أن تكون العلاقة بين الغلاف ومتن النص عضوية وتكاملية وعنقودية؛ وذلك أن الغلاف نص بصري ينبغي أن يرى المتلقي فيه مسارب دلالية تتقاطع مع الاتجاهات الدلالية في الديوان، وهو نص تناسلي تكاثري تنتسب إليه الدوائر الدلالية في المساحة الجزئية والكلية للقصائد، وتتجاذب فيه عناصرُ الصورة وظلالها وإيحاءاتها وتصريحاتها ومكنوناتها مع المفاصل الدلالية للقصيدة، وتمتزج فيه كذلك الأطياف النفسية التي تشكل ظلال القصيدة. إن ماهية العلاقة بين الغلاف ومتن النص لتفتح نافذة أمام المتلقي ليتأمل المقاربة والمناظرة بين النص الإبداعي اللغوي ولوحة الرسام مع اختلاف أداة الإبداع وطريقة التلقي.

قد لا تبدو العناصر الفنية الإيحائية في لوحة الغلاف جليّة بسب مقتضيات الطباعة والمواصفات القياسية للنشر، لذا يحسن بالمتلقي أن يتأمل لوحة الغلاف بحجم أكبر يتيح رؤية التجليات الدلالية، وبخاصة أن اللوحة تجسّد أبرز المحاور الدلالية في الديوان نحو الصعود والارتقاء والسمو والتجاوز والخلاص، كما أن اللوحة تجسّد أسطورة "إيكاروس" التي تعبّر عن هذه المحاور، وسنرى كيف يوظف الشاعر ملامح الأسطورة للتعبير عن المحاور التي أشرت إليها. وينبغي أن نعاين لوحة الغلاف معاينة مجردة من مقتضياتها السيميائية، ثم نعاينها وفق المنظور السيميائي، وأصولها الأسطورية.

لوحة الغلاف:

إن النظرة التأملية (المحايدة) أو البعيدة عن التأمل السيميائي تُظهر علوا شاهقا للصخور التي يصعب تسلقها، وفي أسفل الصخور في الجهة اليمنى من اللوحة تبدو ملامح إنسانية متعبة. وفي أعلى الصخور يقف إنسان يحلق بقربه طائر. وفي أسفل الصخور من الجهة اليسرى يبدو شكل الصخور غامضا مبهما عبثيا. وفي أعلى الجهة اليسرى تبرز قلعة توحي بأنها سجن محصّن.

أما النظرة السيميائية فتربط بين العناصر الفنية التي تشكل اللوحة، والعناصر الدلالية والأطياف النفسية التي تشكل قصائد الديوان؛ فالعلوّ الشاهق للصخور يناظر محور الصعود والارتقاء والسمو الذي يشكل مفصلا رئيسا في الديوان، إذ يحرص الشاعر على تجسيد فكرة الارتقاء وتجاوز الواقع المؤلم، وسيتجلى لنا التقاطع بين الدلالة السيميائية للصعود والارتقاء في لوحة الغلاف ومختارات من الديوان فيما هو آت. والإنسان الذي يقف على قمة الصخور يناظر قدرة الإنسان على الصعود إلى القمة، والخلاص من "هاوية السقوط". والملامح الإنسانية المنحوتة في أسفل الصخور تناظر حياة الإنسان العاجز عن تجاوز محنة الواقع، ومعاناته في حياة الحضيض والسقوط. وصورة الإبهام والغموض والعبث في أسفل الجهة اليسرى من صورة الغلاف تناظر الضياع والتيه لمن لا يسعى للصعود والارتقاء خلاصا من واقعه. أما العناصر الأخرى في اللوحة وهي الطائر وقلعة السجن والمياه فتقتضي الاستئناس بعناصر أسطورة إيكاروس، فالتحليل السيميائي هو (لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحيّة المتمظهرة فونولوجيًا ودلاليًا)[1].

سيميائية الغلاف بين الفنان جون مارتن وأسطورة إيكاروس

من المفيد أن أشير إلى أن أسطورة "إيكاروس" المؤسسة على ضرورة الخلاص من القهر وتجاوز الواقع بالصعود والتحليق تتحدث عن إيكاروس وابيه "ديدالوس" اللذين كانا سجينين في قلعة في جزيرة "كريت"، فصمّم الأب جناحين من الريش وألصقهما بالشمع؛ ليطير مع ابنه خلاصًا من السجن والظلم. وأوصى الأب ابنه ألا يقترب من الشمس كيلا يذوب الشمع فيهوي إلى الأرض صريعًا. ولكن متعة التحليق شجّعت إيكاروس للارتفاع نحو الشمس فذاب الشمع، وسقط صريعًا على الأرض. وأضحى إيكاروس رمزًا للإنسان العاشق للصعود والتحليق والارتقاء، والمغامر في سبيل طموحه ورغبته في الاستكشاف. ويحسن بنا

[1]) حمداوي، جميل: السيموطيقيا والعنونة. مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، مارس 1997، ص 79

أن نعرض مقاربة بصرية بين لوحة الغلاف، واللوحة التي تجسد الأسطورة؛ ليسهل الربط بين دلالات الطائر والقلعة والماء في صورة الغلاف والمفاصل الدلالية في قصائد الديوان.

لا يخفى التقارب الفني والدلالي بين لوحة الغلاف ولوحة الأسطورة، ولسنا بصدد إجراء مقارنة بين لوحة الفنان جون مارتن ولوحة الأسطورة؛ لأن مثل هذه المقارنة تدخل في صميم النقد المقارن التشكيلي، ولكن تأثر لوحة غلاف الديوان بلوحة الأسطورة واضح وجلي. وتقودنا هذه المقاربة بين اللوحتين إلى سؤالين: هل تأثر الشاعر سامي مهنا بالفضاء الدلالي لأسطورة "إيكاريوس" حينما اختار لوحة الغلاف؟ وهل كان لهذا التأثر تجليات دلالية في القصيدة؟

تشير القصيدة الأولى من الديوان (لا أريد منك سوى نفسي) إلى ملامح دلالية من أسطورة إيكاروس في قوله:

لا تتركْ نوارسَ بحرِكَ/ المنثورِ بين حديقتينِ من الغروبْ/ فالشّمعُ في أجوائِنا يسقي النبيذَ توهُّجًا/ والنّورُ في وَجْدٍ يَذوبْ/ لا شيءَ يُنذِرُ بالحيادِ على مَصَبِّ النَّهرِ/ لا صبرًا يُبشِّرُ بالسَّلامْ (ص5)

تبدو المرايا الدلالية للأسطورة في المقطع مشبعة بالظلال الرمزية، وهذا شأن الشعر؛ يومئ ولا يصرح، ويشير من بعيد، ولا يبوح من قريب؛ ليحفز المتلقي على تفكيك الخلايا الدلالية وإعادة بناء النص وفق بنيته العميقة. وعلى الرغم من كثافة الظلال الرمزية إلا أن المتلقي يستطيع رصد أبرز عناصر الأسطورة أو عناصر صورة الغلاف من النص السابق، فالنوارس والبحر والشمع والتوهج والذوبان والنهر هي العناصر الرئيسة التي تشكل بنية الأسطورة، ويظهر معظمها في الغلاف. ويمكن المقاربة بين عناصر المقطع الشعري، وعناصر لوحة الغلاف، وعناصر الأسطورة على النحو الآتي:

سيميائية لغة المقطع الشعري	سيميائية الغلاف	سيميائية الأسطورة
نوارس	الطائر المحلق	الإنسان الطائر بجناحين
البحر / النّهر	النّهر	البحر الذي سقط فيه إيكاروس
الشمع	ـــــ	الشمع اللاصق للجناحين، والذائب بسبب الشمس
التوهج / النور	الغيوم والضباب	الشمس التي أذابت الشمع

فالنوارس في القصيدة تناظر الطائر المحلق عاليا في صورة الغلاف، وإيكاروس الذي طار بجناحين مثبتين بالشمع، وهذه الأيقونات السيميائية الثلاث (اللفظية والبصرية) تختزل دلالة الارتقاء والصعود والتحرر من أغلال الواقع. ولفظ البحر ومصبّ النّهر في القصيدة يناظران صورة النهر في الغلاف، والبحر الذي سقط فيه إيكاروس في الأسطورة، وتجسّد هذه الرموز الثلاثة إطارًا مكانيًا للسقوط والهاوية والهزيمة، فقد جاءت دلالة البحر و(مصبّ النّهر) في القصيدة في سياق التوتّر وغياب السلام في قول الشاعر:

فوق الشاطئ المنسيّ / لا تترك نوارس بحرك/ .... / لا شيء ينذر بالحياد على مصب النهر/ لا صبرا يبشر بالسلام (ص5)

وكذلك يوحي مصبّ النّهر في صورة الغلاف بالهاوية والموت في حالة سقوط الطائر المحلّق فوق الصخرة، ويجسّد البحر في الأسطورة المكان الذي مات فيه "إيكاروس".

ويشكّل الشّمع في القصيدة تقابلا ضدّيًا مع دلالة الشمع في الأسطورة، فهو يرمز في القصيدة لنشوة الروح، في قول الشاعر (يسقي النبيذ توهجا)، ولا يذوب الشّمع في القصيدة كما ذاب في الأسطورة. كما أن الذوبان في القصيدة يتصل بالنور(الشمس) في قول الشاعر:(والنور في وجد يذوب)بخلاف الذوبان في الأسطورة. ولا يخفى أن الشاعر عمد إلى التحوير الدلالي للأسطورة؛ فظل الشمع متماسكًا ومقاومًا لحرارة الشمس لتبقى نشوة الروح في الصعود والتحليق، وأجرى الشاعر تبادلاً دلاليًا بين ماهية النور في القصيدة، والشمس في الأسطورة؛ إذ إن نشوة الروح في الارتقاء والتحليق تتحدى لهيب الشمس في القصيدة، أما نشوة الروح والتحليق لدى "إيكاروس" فقد تلاشت بسبب حرارة الشمس فخرّ صريعا؛ وينسجم هذا التفاوت مع خلوّ صورة الغلاف من الشمس، وظهور السحاب والضباب بديلا عن الشمس؛ كيلا يهوي الطائر المحلّق وتبقى دلالة الارتقاء والتحليق ونشوة الروح في الغلاف منسجمة مع المفاصل الدلالية لقصائد الديوان الذي ينبض بها في غير قصيدة، نحو قوله:

في هذا المدى القُدْسِيّ / يحتفلُ المكانُ بعاشِقَينِ تَدَرَّجا شغفًا / كعزفٍ يرتقي بالروح نحو الانخطافْ (ص4)

فالارتقاء في القصيدة إيقاع نشوة ترتقي بروح عاشقين في فضاء مقدس خارج أبجديات الزمان والمكان. وما دام العشق في الديوان يشكّل نبض القصيدة، فمن البدهي أن يقترن الارتقاء بالعشق. وفي قوله:

البرقُ في هذا الفضاءِ الدائريّ/ يسوقنا شوقًا/ ويرفعنا إلى توقِ المعارجِ/ يرتقي فينا حطامُ الدُنيويّ/ إلى المقامِ المعنويّ/ وموعدِ الأبديّ (ص5)

تتجلى دلالات الارتفاع والعروج والارتقاء في فضاء دائري يفضي إلى نشوة الروح وسمو النفس، وهي دلالات ذات أبعاد صوفية ستقف الدراسة عليها في محور قادم. وفي قوله:

أَسري.../ فترفعُني الهِضابُ إلى أعالي الحُلْمِ/ تتبعُ حكمتي الأنهارُ/ أقرأُ في كتابِ البدءِ عن سِرِّ/ التكوّرِ والتدوّرِ وارتقاءِ جمالِها (ص126)

يشكل الجسد المقدس فضاء لدلالة الارتفاع والعلو، وتغدو هضاب الجسد تضاريس الكون. والتأمل في الديوان يفضي إلى أن الجسد محراب الروح والإلهام والإبداع. وإذا كانت دلالات الارتقاء والصعود والسموّ التي تتقاطع مع غلاف الديوان قد جاءت بألفاظ مباشرة وصريحة فإن الديوان لا يخلو من الإيحاء والإيماء لهذه الدلالات، نحو قوله:

ارفعْ مآذنَ صمتِكَ/ عتِّق دموعَكَ في جِرارٍ من نشيدْ/ أطْلِقْ سراحَ القلبِ لا قيدًا ولا رُمحًا/ ولا متوسطَ الأحوالِ بينهما إذا هامَ الفؤادْ (ص56)

التعالق السيميائي بين عنوان الديوان وصورة الغلاف وجسد القصيدة

يشغل العنوان في أبجديات النقد السيميائي حيزا لافتًا. وهو "بوصلة" لغويّة ينبغي أن توجّه المتلقّي إلى التموّجات الدلاليّة في القصيدة. وهو عتبة التلقي التي يقف عليها ليعرج إلى فضاء النصّ، ومرآة تتكسر عليها إشراقات القصيدة. وهو أصغر خليّة لفظيّة تنبض بالجينات الدلاليّة لجسد الديوان. ولا انفصام بين البنية اللغويّة للعنوان والبنية الفنيّة البصرية للغلاف من جهة، والنسيج الدلالي لجسد الديوان من جهة أخرى. و(العنوان علامة وإعلان ... وهو عمل عقلي خالص يختاره المؤلف بعد تفكير في محتواه ومضمونه، وقد يكون بؤرة من بؤر النص).[1]

والتعالق بين العنوان والغلاف والقصيدة ثالوث يحدّد مسارات التّلقي. وعليه فإن دلالة عنوان (تلاوة الطائر الراحل) تنساب في حنايا الغلاف والقصيدة؛ إذ تتجلى دلالة

[1] الموسى، خليل. قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، 2000 ص 135

"القداسة" في كلمة (تلاوة) في العنوان مع دلالة القداسة في سياق أسطورة "إيكاروس" التي كانت الباعث النفسي والوجداني لاختيار لوحة الفنان جون مارتن لتكون غلافًا للديوان. والقداسة في لفظ العنوان وفضاء الغلاف والأفق الدلالي للقصائد هي قداسة حرية الإنسان في الارتقاء والسموّ والانبعاث والانعتاق، وهي عناقيد دلاليّة ستتضح حينما تعاين الدراسة الفضاء الصّوفي للديوان.

وتندغم كلمة (الطائر) في العنوان مع صورة الطائر في الغلاف، وكلا الطائرين يجسدان نشوة الروح في التحليق والارتقاء. وتشكل دلالة الطيران في قصائد الديوان نبضا دلاليا يعزز ما تقدم، نحو قول الشاعر:

> الصَّقرُ يشبكُ طلّةَ الفجرِ/ ارتمتْ قِمَمُ الجبالِ/ على ضَبابِ الرّوحِ/ في أوجِ الرُّؤى/ الأفقُ رَفْرَفةُ الخيالِ/ إلى الشُّموسِ المُقْبِلةْ/ الطَّيرُ يتركُ نِذرهُ/ فوقَ ارتباك القمحِ/ يرحلُ كي يعودَ مُبَلَّلاً بالدمعِ/ والأشواقِ في فصلِ الندى/ النّهرُ قافلةُ العروسِ/ إلى ضلوعِ المـوجِ (ص62)

يتقاطع لفظا (الصقر والطائر) في مقطع القصيدة مع لفظ الطائر في عنوان الديوان، وصورة الطائر في لوحة الغلاف. كما أن الصقر والطائر علامتان سيميائيتان تختزلان محاور دلالية في غير قصيدة، وقد ورد اللفظان في سياق التحليق والانبعاث والارتقاء. والمتأمل في حنايا المقطع السابق يجد عناصر البناء الفني للغلاف والعناصر الدلالية لأسطورة "إيكاروس"؛ فالطير أو الصقر وقمم الجبال والضباب والأفق والشمس والنهر والموج في هذا المقطع هي علامات سيميائية تختصر دلالات الغلاف والأسطورة. وفي قصيدة (سأكتب ذاتي) يقول:

> سأكتبُ حُرًّا سطورَ طموحي/ بغيرِ رجاءٍ بدونِ دُعاءْ/ فقلبيَ نَسرٌ وصدري سفوحي وروحي فضاءْ/ أُحلّقُ فوقيْ لأصغُرَ في عينِ نفسيْ كثيرًا/ وأكبُرَ في ما أرى لو أُضاءْ/ ودونَ انخفاضِ سمائي وبرقيَ/ نحوَ الظلامِ الرَّجيمِ السَّقيمِ العقيمِ المُقيمِ/ احتقانًا وفَرضًا على طُرقاتي (ص143)

تجتمع دلالة الطير (نسر) والتحليق في سياق يختزل دلالة العنوان والغلاف؛ فالشاعر يعبر عن عنفوان طموحه وحريته وتمرده؛ فهو طموح ينطلق من القلب جامحا نحو فضاء لا عائق يحدّ من عنفوانه. وهو رفض لكل هبوط وضعف واستسلام لظلم وقهر، وهذه دلالات يبشّر بها عنوان الديوان، ويعبر عنها الغلاف، وبهذا يكون العنوان (المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأموريّة الدخول في أغواره و تشعّباته الوعرة)[1].

وفي قول الشاعر:

قوامُكِ نحتُ القصيدةِ/ نحتُ الخيالِ ونحتُ الإلهْ/ تَدرُّجُ نورٍ على سلّمٍ من حروفْ/ وصفتُكِ... فرَّ الخيالُ وتاهْ/ توزّعتُ بينَ اشتعالِ المعاني وسحرِ الشفاهْ/ طيورُ الحواسِ تحلّقُ شوقًا/ وشمسُ الغرامِ المدارْ (ص99)

ترسم دلالة الطير والتحليق لوحة الجسد الذي يشغل حيّزًا مقدّسًا في الديوان. وسيتضح في محور قادم في الدراسة أن أنوثة الجسد لا تفارق دلالات التحليق والارتقاء ونشوة الروح.

فضاء التصوف وسيمياء الجسد

لا يُضفي استدعاء الشاعر لألفاظ الصوفية ودلالاتها ظلالا دينية على فضاء المقطع الشعري أو القصيدة، إذ إن التجليات الصوفية في محراب القصيدة لا تعني تجاوز مفردات العالم المادي إلى دلالات غيبيّة سماويّة، ولا تعني محاولة الوصول إلى عالم ميتافيزيقي تتألق فيه الروح، وتسمو فيه النفس، ولكنها تؤكّد تجاوز الواقع الماديّ المألوف إلى واقع ماديّ جديد، تتشكّل مفرداته من رغبة الشاعر وحلمه في خلق كينونة ماديّة مغايرة لماديّة الحياة التي يُثقلها المألوف، ويسلبها "الثابتُ رونقها، ويحاصرها النمط". إن نبض التجليات الصوفية في القصيدة يسري في سياق رغبة الشاعر بالتحوّل من المألوف إلى الاستثناء،

[1]) حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة. عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس 97، ص90

ومن رتابة إيقاع الحياة إلى صخب الحلم والدهشة، ومن المتعة الآنية إلى شهوة لا تموت، ومن نشوة انتظار إلى رعشة تتوهج في الجسد لتضيء آفاق الروح.

كما أن استدعاء الشاعر لأقطاب الصوفية لا يعني أن الشاعر يعترف بنسب فكري، فهم ليسوا آباءه الروحانيين، بل هم نماذج لمبدأ التجاوز والتحول والارتقاء والتجلي، نحو استدعائه لشخصيات الحلاّج والجنيد والنفّري وابن عربي في قوله:

> ولنعترفْ مع كلِّ صوفيٍّ/ بأنّا دونَ دربِ التّيهِ/ لا نجدُ الصّوابْ/ كنّا مع الحلاّجِ نلبسُ/ جُبَّةَ الصّوفيِّ/ في فجرِ الصّفاءْ/ نرقى إلى وجهِ الجُنَيدِ/ بحضرةِ النفّريّ/ في سُدُمِ الدُّعاءْ/ خمرُ الألوهةِ يرفعُ الإنسانَ/ أعلى من نبيٍّ للسَّماءْ/ ويقولُ بَسطامِيُّنا/ لا شيءَ إلاّ اللهَ تحتَ عباءتي (ص23)

يجسد استدعاء الشاعر لهذه الأسماء حزمة من الدلالات؛ أولها: أن هذه الأسماء معادل موضوعي اختاره سامي مهنّا ليصبّ فيه أيّ رؤى تتقاطع مع جوانب من رؤى تلك الشخصيات. وأزعم أن الشاعر متأثر في هذا الاستدعاء بكوكبة من الشعراء المحدثين أمثال عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس الذين اتخذوا من الشخصيات الصوفية معادلا موضوعيا وقناعا رمزيا في تجاربهم الشعرية. وثانيها: أن بعض الأسماء الصوفية المستدعاة تمثّل عصبًا فكريًا في الخلايا الشعرية لدى الشاعر، نحو شخصية محمد عبد الجبار النفّريّ صاحب مقولة (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)، وتنسجم هذه المقولة من حيث غموض الرؤية الصوفية للكون عند النفّريّ مع البنية الرمزية للكون عند سامي مهنا.

واستئناسًا بما تقدّم فإنّ الأسماء الصوفية استدعاء للمبدأ وليست استدعاء للفكر والمنهج؛ فالشاعر وأقطاب الصوفية يلتقيان في مبدأ تجاوز الواقع المادي، وضرورة إعادة صياغته وصولا للارتقاء والسموّ والانعتاق، ولكنهما ينفصلان في المدى والغاية؛ إذ إن الصوفّي يسعى إلى عالم ميتافيزيقي تنتصر فيه الروح على الجسد، والشاعر يسعى إلى عالم مادّي تمتزج فيه الروح بالجسد، وتتلاشى المسافة في عالم الشاعر بين شهوة الجسد وتألق

الروح. وإذا كان الصوفي يرى أن انتصار الروح على الجسد هي الخلاص من خطايا الحياة، والتطهر من شوائبها، فإن الشاعر يحرص على أن الجسد مهد الخلاص ووهج الروح.

والصوفية في غير قصيدة من الديوان دعوة للتمرد على الظلم ورفض لكل الثوابت الموروثة التي تعيق تألّق الروح وسموّ النفس، وتُكبّل انطلاقة الفكر، كما يتجلّى في قوله:

تَطَرَّفْ/ فوقَ مِحرقةٍ كبوذيٍّ/ تَصَوَّفْ/ في براري التّيهِ/ ألحِدْ/ ثمَّ وَحِّدْ/ ثمَّ عَدِّدْ/ ثمَّ رَدِّدْ/ لا أرى إلاّيَ وحدي في سماتِكِ/ لا أرى إلاّكِ في المِرآةِ/ إن نسمو إلى هذا المقامْ/ وأقولُ من فوقِ الصَّليبِ عشقتُنا/ فقيامتي فينا/ فما في جبّتي إلاّ الغَرامْ/ إلاّ الغَرامْ (ص77)

إن ارتباط فعل الأمر (تَصوَّف) بالعناقيد الدلالية لأفعال الأمر الأخرى (تَطرَّف، ألحد، وحد، عدد، ردد) يدلّ على التعالق بين رؤية الشاعر للفكر الصوفي، ورؤيته لسبيل الخلاص والحريّة، وبخاصة أن المقطع الشعري خلص إلى انصهار العلاقة بين الصليب (رمز المعاناة)، والقيامة (رمز الخلاص والتحرر).

ويستمدّ الشّاعر من التراث الصوفي الباطني أبرز المقولات التي تربط بين الإنسان والكون، وترى في الإنسان كونًا صغيرًا يشتمل على مكوّنات الكون الكبير كلّها، وأن الإنسان يختزل عناصر الكون الكبرى، وتتجلى العلاقة بين الإنسان والكون في قول منسوب لعليّ بن أبي طالب (كرم الله وجهه):

وتحسبُ أنك جرمٌ صغيرُ وفيكَ انطَوى العالمُ الأكبرُ

وقد تمثلت هذه العلاقة بين الإنسان والكون في قول الشاعر:

الكونُ إنسانٌ/ يقولُ العارفُ الصّوفيُّ / في لحظاتِ كشفٍ وانبهارْ/ وأقولُ: هذا البحرُ دمعةُ عاشقٍ/ وسماؤنا الضوءُ المشاكسُ/ في عيونِ عشيقةٍ/ والغيمُ أحلامُ النهارْ/ ونجومُ ليلِ الوجدِ شاماتُ الإلهِ/ وظلُّهُ العفويُّ / آفاقُ الضحى/ والبدرُ دمعُ النّارِ / شمعُ الانتظارْ/ وأصدّقُ الصوفيَّ/ والشِّعرَ المرافقَ حُلْمَهُ/ لا

بأسَ إنْ آمنتُ/ فالحبُّ اتّساعٌ / قال لي صدري/ ونبضُ الموجِ... نبضُ الموجِ...
نبضُ الموجِ... نبضُ ال... (ص16)

وتتجسد المقولة الصوفية في المقطع الشعري بالربط بين مكونات الإنسان ومظاهر الكون؛ فملوحة البحر تناظر ملح الحزن في دمعة العاشق، والسماء ضوء مشاكس في عيني عشيقة، والغيوم أحلام النهار، ونجوم الليل شامات الإله..... الخ.

والصوفية إلهام وتجليات قصيدة، ومناجاة بين قلبين، كما في قوله:

وتقولُ لي: اكتبني/ بريشةِ شطحةٍ/ عُلْويةٍ/ صوفيةٍ/ عبثيةِ الأجواءْ/ فأقولُ:
علّيني إلى قممِ الهوى/ فالشِّعرُ لا يتنفّسُ الإلهامَ/ إلاّ في السَّماءْ (ص5)

فالحوار بين العاشقين يجسد طقسا صوفيا لميلاد قصيدة تتجاوز مفرداتها الأبجدية المألوفة إلى إشراقات صوفية تشكّل هالة لقصيدة تتنفس الإلهام من نشوة الحب وقمم الألق الروحاني.

سيميائية الجسد.. (الجسد محراب الروّح)

إذا كانت ثنائيّة الجسد والرّوح تشكل سجالاً في الفكر الإنساني، وتحدّيًا فلسفيًا في أبجديّات الوجود، فإنّ هذه الثنائية لدى الشاعر سامي مهنا تشكّل تعالقًا وتمازجًا وتكاملاً. ولكن ينبغي ألاّ يغفل المتلقّي رسالة القصيدة الكامنة في البنية العميقة للنصّ؛ لأنّ الاكتفاء بمعاينة البنية السطحية للنصّ تُظهر الفضاء الجسديّ الشبقيّ، وطغيان مفاتن الأنوثة، وتبدو في هذا الفضاء خريطة الجسد وطنًا لمتعة الروح، أما الكشف عن البنية العميقة فيظهر محار المعنى ورسالة القصيدة؛ فالتعالق في ثنائية الجسد والروح يُخفي دعوة من الشاعر لإعادة صياغة معايير التواصل الإنساني، وإنتاج ثقافة جديدة تعتمد على أبجدية اجتماعية يكون الجسد "ألفها" وتكون الروح "ياءها" وبين الألف والياء (الجسد والروح) تتخلّق جينات التواصل، وخلايا العلاقات الإنسانية، ومنظومات القيم، وثوابت الوجود الإنساني بتجلّياته الفكريّة والثقافيّة. فرسالة القصيدة في البنية المضمرة تشكّل ثورةً في الثوابت التي أثقلت روح الإنسان. ولا ينتهي الثراء الدلالي للنص عند الاستنتاجات

السابقة، (فالنصّ قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيّته، تبعًا لكلّ حالة يتعرّض لها في مجهر القراءة، فالنصّ، من حيث هو، ذو قابلية للعطاء المتجدّد بتعدّد تعرّضه للقراءة)[1]

ويشكّل التعالق بين الإنسان والكون أيقونة فكرية تضيء رؤية الشاعر للتمازج بين الجسد والروح. ويبدو تأثر الشاعر بالأدبيّات الصوفيّة التي تتغنى بالجسد، وبعض المقولات الصوفية عن الجسد يرتقي إلى ترانيم مقدسة، كما جاء في الفتوحات المكّيّة بأنّ حبّ المرأة "ميراث نبوي وعشق إلهي"[2]، وقد عبّر الشاعر عن قداسة الجسد بقوله:

الحبُّ يرفعُ قامةَ الجَسَدَينِ/ في هذا الرُّقِيْ/ فهواؤُنا دومًا نَقيْ/ وكأنّكِ قِدّيسةٌ
وكأنَّ في روحي صَفاءً/ من نَبِيْ (ص137)

وتبدو فكرة توحد الروح والجسد مقتبسة من مراتب الحبّ عند ابن عربي الذي يرى أن غاية الحب الإنساني أن تتوحد روحا العاشقين بروح واحدة عن طريق اللذة والشهوة[3]، كما في قوله:

قالَ الجمالْ/ ورفعتُ شهوتَنا لعلياءِ الأمدْ/ لنُصَعِّدَ الرّوحينِ نحوَ تَوحُّدِ
الوَحْيَيْنِ في مقامٍ للجسدْ (ص127)

ولكن الشاعر يُحدث انزياحا دلاليا في فكرة التوحد، فيجعل الجسد حيّزًا لتوحّد الروحين.

ويضفي الشاعر على الجسد طقوسًا مقدّسة مشبعة بالبركة في قوله:

المشهدُ الجَسَديُّ يأخذُني لأحوالِ الرُّجولةِ مُبْحِرًا بجنونِها/ يتكاملُ الجَسَدُ
المُباركُ بالوُعودِ الحالمةْ (ص128)

---

[1]) عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت)، ص55.

[2]) ابن عربي، محيي الدين: الفتوحات المكية. المجلد الثاني. دار صادر، (د. ت)، ص190.

[3]) انظر: المرجع نفسه. ص 320

وبركة الجسد أيقونة صوفيّة تجسّد الجنس المقدس... وربما تلتقي دلالة بركة الجسد مع مقولة (حلول روح اللاهوت في جسد الناسوت). ويحرص الشاعر أن يكون الجنس المقدّس بريئًا من التفاعل بين جسدين، ومن رؤية بعض الصوفيين الذين يربطون بركة الجسد بالعلاقة الحميمة بين الذكورة والأنوثة[1]، لذلك يسمو الشاعر عن مفهوم الجماع الجسدي، فيصور المعشوقة بأنها مسيحة عشقه في قوله:

تتسابقُ الأعضاءُ والأحلامُ في مرآى تفتّحِها/ فأمسحُها: / مسيحةَ عشقيَ المذكورِ في الإشاراتِ القديمةْ

وما دام جسدها مقدسا فقد أغدق عليه تبجيلاً وسموًا وارتقاءً وكمالًا، فأضحت القصيدة زيتا مقدّسًا، والمكان مشبعًا برائحة البخور والطيب، في قوله:

تتقدّسينَ بزيتي اللَّفظيّ/ ينتشرُ البخورُ على نواحيكِ ابتهالاً واشتعالا/ يتلطّفُ الجسدُ المتوّجُ بالرقيّ قداسةً/ يسمو ارتقاءً واكتمالا/ جسدٌ كباقاتِ الورودِ/ مصوّرٌ بالعطرِ بالألوانِ بالرّوحِ الجميلةْ/ جسدٌ بهيٌّ عاشقٌ/ مُتَفَنّنٌ مُتَفنّنٌ متأدّبٌ متطيّبٌ مُتَمَوْسِقٌ مُتَدَفّقٌ (ص 128)

ولا يخفى أن رائحة البخور من مقتضيات الطّقس الصوفي الذي يتخلّله رقص يعبّر عن امتلاء الحواس الجسدية بالمتعة والنشوة، فيبدأ الجسد بالتمايل والاهتزاز، وهي الصورة الحركية التي تجمع بين توهّج الجسد واشتعال الروح، وقد عبر عنها الشاعر بقوله: (يتلطّفُ الجسدُ المتوّجُ بالرقيّ قداسةً).

كما ويتعالى الجسد على فتنته الحسّيّة وتفاصيل الأنوثة، فيغدو ملهما لقصيدة لا يكتبها حرف، ولا يتّسع لها سطر؛ لأنها قصيدةُ نشوةِ عارمة.. إيقاعها عنفوان روح، ومفرداتها لمسة حلم، وخفقة قلب، ورعشة شهوة... فأي أبجدية تكفيها، وأيّ سطور تطيق حرارتها؟! لذلك عمد الشاعر إلى تسخير تقنيات القصيدة لتجلّيات الجسد في قوله:

[1]) الربيعو، تركي علي: العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، ط.2. المركز الثقافي العربي، 1995، ص101.

بالنثرِ ألمسكِ لأسردَ قصّةَ الكفّينِ/ أنثرُ قبلتي موزونةً/ وتُقيمُ قافيتي على الشَفَتينِ
في أوجِ الألقْ/ عَجُزٌ وصَدْرٌ أسْطُرُ الثغرَينِ في دُنيا الشَّبقْ/ وأحطُّ فوقَ الخَدِّ لازمةً/
فلا نثرًا ولا شعرًا يقيّدُنا/ لنا حقَّ التَّصَرُّفِ في تفاصيلِ الرّواءْ (ص 137)

سيميائية التناصّ

التناصّ الأسطوري

تتفق الأساطير في أبعادها الدلالية، ويختلف بعضها في المسميات والأعلام، وهي محاولة بدائية فطرية لإقامة "نظام" فكري يحدد علاقة الإنسان بمنظومة عناصر الكون، أو هي محاولة تحديد كينونة الإنسان داخل منظومة الكون، وتهدف الأساطير إلى تفسير مواجهة الإنسان لحركة الأحداث، ومسارات المتغيرات الطبيعية. وحينما يستأنس الشاعر بالأسطورة في صياغة تجربته الشعرية فإنه يسعى إلى الكشف عن العلاقة الفطرية بين الإنسان والكون، وإعادة توجيه موقف الإنسان من منظومة القيم بعيدا عن تأثير الخطاب الأيدولوجي، ومنفصلاً عن خصوصيّة الزمان والمكان إذ (إن الشعر وليد الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جفّ وذوى، ولذلك فإن الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في التعبير عن تجاربه تعبيرًا غير مباشر، فتندغم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، وهذا ما يمنحها كثيرًا من السمات الفاعلة في بقائها، ومنها إنقاذها من المباشرة والتقرير والخطابية والغنائية، كما يخلق فيها فضاء متخيّلاً واسع الأبعاد زمانيًا ومكانيًا)[1].

ويفضي توظيف البعد الأسطوري في القصيدة إلى مضاعفة الثراء الدلالي للبنية العميقة للنص الشعري؛ لأن الإشارات الأسطورية في القصيدة تنقل المعنى من المستوى المألوف إلى مستوى دلالي مكثف، وتحوّل التلقّي من عملية "قراءة وفهم" إلى مهارة التفكيك والربط والاستنتاج، وذلك أن (استعمال الأسطورة ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء

[1]) الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص88

القصيدة عمقًا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي إلى مستوى إنساني جوهري، أو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ)[1].

ولا يخفى أن التعالق بين المعمار الفني للقصيدة والبعد الدلالي للأسطورة ينبغي أن يشكلا بنية واحدة لا انفصام بين مكوناتها الدلالية والوجدانية من خلال أسلوب يضمن (تحويل الأسطورة أو الحكاية الشعبية إلى رمز يشيع في كيان القصيدة دون أن يبرز فيها على سبيل السرد أو الوصف)[2]

ومن أبرز الشخصيات الأسطورية في ديوان سامي مهنا شخصيّة عشتار التي تتوزع في مسارين؛ تناصّ مضمر يغيب فيه اسم عشتار، وتحضر فيه صفاتها ودلالتها الرمزية. وتناص معلن تحضر فيه عشتار باسمها وأنوثتها المقدسة. ونلمح عشتار في تناص مضمر في قوله:

صَمَتَتْ دموعُ النّايِ/ لا وردٌ يقولُ لربّةِ الصُّبحِ/ احبسي عطرَ العناقِ بثوبكِ الليليّ (ص19)

يجسّد السطر الثاني الأيقونة الرمزية لعشتار(ربّة الصّبح) التي تتجلّى في الفكر الأسطوري بنجمة الصباح والمساء. وتشير السطور التالية إلى بعض ملامحها وصفاتها، وبخاصة العطر الذي يعبق من جسد عشتار كما تصوره الأسطورة. ويأتي التناص معلنا حينما يستدعي الشاعرُ عشتارَ باسمها ليؤسّس فضاء أنثويًّا مقدّسًا تبرز فيه الفتنة الجسديّة الأسطورية لعشتار. وما دام ميلاد القصيدة في حضرة عشتار فلا بدّ من لغة ترتقي إلى قداسة جسدها، وسموّ روحها، لذلك أشار الشاعر في استهلال المقطع إلى الحاجة إلى لغة استثنائية تسكن الدهشةُ مفرداتها في قوله:

[1]) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر. دار اقرأ، بيروت 1983، ص140

[2]) الخازن، وليم و نبيه أليان: كتب وأدباء. منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1970، ص68

في دهشةِ الألفاظِ من مسرى مخارجِها/ وإعجابِ الحروفِ بنفسِها/ أصفُ الجَسَدْ:/ لبسَ الجَمالُ بهاءَهُ بحضورِها/ عشتارُ جاءتْ من سماءِ خيالِها (ص127)

وتبدأ الدفقات الشعرية في استحضار تفاصيل الأنوثة الأسطورية لعشتار، فيعمد الشاعر إلى تكثيف حاسّة الشمّ مستمدًّا نكهة الأنوثة من جسد عشتار في قوله:

هيَ رِحلةُ النَّعناعِ يَطلعُ من خباياها/ العطرُ عنوانٌ يراوغُنا/ فنبحثُ عن منابعهِ فيسبقُنا لرغبتِنا/ للعطرِ رائحةُ الفرحْ/ للعطرِ شكلُ الفجرِ فوقَ العُشبِ نَبضُ الأقحوانْ (ص127)

إن تكثيف الصورة الشمّيَّة النابضة بنكهة عشتار ترمز إلى التعالق بين الرائحة وفلسفة الجمال في رؤية الشاعر للجسد.

واستدعاء الفضاء الأنثوي لأسطورة عشتار ليس "تناصًا اجترارًيا"، فالشاعر لا يرمي إلى إعادة وصف جسد عشتار كما صورته الأسطورة، بل إن استدعاء عشتار هو امتصاص وتحويل؛ فهو امتصاص؛ لأنّ الشاعر يعيد وصف عشتار وهي "النصّ الغائب" وفق مقتضيات النصّ الحاضر وهو التجربة الشعرية الذاتية مع ديمومة التعالق الوجداني بين رمزية النص الغائب، ودلالة النص الحاضر. وهو تحويل؛ لأن الشاعر يستمد المعنى من النص الغائب (عشتار) وهو المعنى "النووي" أو جينات الأنوثة في رؤيته الجمالية ويضيف إلى المعنى الأصلي (الأسطوري) ما لم يقله النص الأسطوري نفسه. ولو تأملنا الوصف الأنثوي الجسدي المؤسّس على أسطورة عشتار في قوله:

هيَ زهرةُ النارنجِ بيضاءٌ وغامضةٌ/ كموجٍ يرتدي ثوبَ الزَّبدْ/ الأبيضُ المُقْمَرُ فضّةُ وجهِها/ الأبيضُ المعجونُ من قمرٍ ومن وردٍ وآسْ/ أجفانُ نهرٍ حالمٍ ساهٍ يليّنهُ النُعاسْ/ الأبيضُ المُحْمَرُ خدّاها كزهرِ الأُرجوانْ/ عاجٌ تضمَّخَ في دُموعِ الوردِ في حلمِ الكَمانِ/ وفي لِباسِ الغيمِ في غَسَقِ النُّحاسْ/ موجٌ من الأضلاعِ يكشفُ عن خفاياها/ فألقاها (ص128)

نجد أن البنية الدلاليّة للتقنيّات الفنيّة لم ترد في أدبيّات أسطورة عشتار في تسمياتها المختلفة (عشتار عند البابليين، وعشاروت عند الفينيقيين، وأفروديت عند اليونان... الخ) فالدلالات التصويريّة التي يشتمل عليها المقطع السابق هي إشراقات دلاليّة ناجمة عن الامتصاص والتحويل، وبخاصة الصور اللونيّة الأنثويّة التي شكّلت فضاء لونيًّا عنقوديًّا، وهي صور لونيّة مركّبة تتجاوز التركيب "الكيماوي" المألوف إلى تركيب يختزل إحساس الشاعر بقدسيّة الجمال، فالصور اللونيّة العنقوديّة مزيج من نشوة روح وتألق حلم فأي أسطورة وصفت عشتار بأنها موج يرتدي ثوب الزبد؟ أو أن وجهها قمر فضّيّ معجون من ورد وآس؟ أو أن خديها كزهر الأرجوان؟ وأي أسطورة أشارت إلى العاج المضمّخ في دموع الورد... الخ. واستئناسا بما تقدّم ينبغي على الشاعر (أن يبحث عن السمات الدّالة في الشخصيّة أو الأسطورة، وأن يربط ربطًا موفقًا بينها وبين ما يريد أن يعبّر عنه الشاعر من أفكار، ويراعي في ذلك (الحداثة) و(السمة المتجدّدة) التي تحملها الشخصيّات التاريخية أو الأسطوريّة)[1]. ولا يخفى أنّ الصّور اللّونيّة انزياح بصريّ عن المشهد البصريّ المألوف. كما أن تفرّد الشاعر في هذه التقنية الفنية البَصَرِيّة لا يسجّل قدرة الشاعر على امتصاص تفاصيل أسطورة عشتار وتحويلها إلى تجربة ذاتية، بل يتجاوز كل ما تقدّم ليربط الشاعر بين الفضاء الأنثوي لعشتار ووحدة عناصر الكون على اعتبار أن الإنسان كون صغير يتحرك في إطار الكون الكبير، وعليه فقد جاءت الصور اللونية الأنثوية مرتبطة بعناصر الطبيعة (البحر والموج والزبد والأزهار والفجر والقمر والنهر....) وهذا يعني أن تفاصيل الأنوثة في عشتار هي تفاصيل الطبيعة نفسها، وأنّ نشوة الجسد هي نشوة التأمل في عناصر الطبيعة. وأن رعشة الجسد ونشوة الروح وفتنة الطبيعة نسيج واحد يُغلِّف كينونة الإنسان.

ويعزز ارتباط مفاتن الجسد "العشتاري" بمفاتن الطبيعة، وتعالق نشوة الجسد مع نبض الوجود في قوله:

[1]) البياتي، عبد الوهاب :الديوان. دار العودة، بيروت، ط3، 1979 ج2، ص38.

حبّي لروحِكِ كارتباكِ الرّيحِ/ كالحلم المُشاغبِ/ والصَّدى في نغمةِ الناي المُهذَّبِ والمدى/ وأحبُّكِ يا من يُؤلّهُكِ الجمالْ/عشتارُ يا وجهَ الإلهةِ أَسْطري أيّامَنا (ص135)

لا تنفصم رؤية الشاعر للتعالق بين الإنسان وعناصر الكون عن تأمّله في أصل الكون ونشأة الوجود في سياق التناصّ الأسطوري، كما في قوله مشيرا إلى النشأة الأسطورية للكون في قصيدة من قصائد التوقيعات التي تشغل حيّزًا في الديوان:

ثورٌ يجرُّ الأرضَ والجوزاءَ/ في حقلِ الفضاءْ/ كي يطحنَ الوقتَ المُسيَّرَ/ والقضاءْ/ من بيدرِ اللهِ/ الكواكبُ دُوِّرَتْ/ في مخبزٍ/ نيرانُهُ لهبُ الجحيمِ/ وماؤهُ نبعُ السّماءْ (ص36)

يشكّل المقطع السابق قصيدة موسومة بـ (تكوين)، وعنوانها يكشف عن اهتمام الشاعر بالتأملات الكونيّة، وحرصه على تصور أبجديات نشوء الكون، ليصل إلى النسق الذي يحكم علاقة الإنسان بالكون. وينبغي أن أنبّه إلى أن الرؤية الأسطورية التي تزعم أن الكرة الأرضية يحملها ثور على أحد قرنيه ليست رؤية فكريّة للشاعر، ولكنّها تشكّل رغبة في البحث والتأمل للأصول والنشوء، وهي رغبة تكشف عن "ثقافة التأمل بالبدايات".

إن استدعاء أسطورة الثور الذي يحمل الأرض على أحد قرنيه تُضمر فكرة (التوازن في الحياة)؛ إذ إن حمل الثور للأرض على قرن واحد دون أن تقع وفق المنظور الأسطوري يناظر قدرة الإنسان على التوازن الجسدي والروحي، وطاقته على التعايش مع التحديات والمخاطر ويعزّز فكرةَ التوازن التي تُضمرها بنية الأسطورة ما ورد في القصيدة من ثنائية النار والماء في قول الشاعر: (نيرانُهُ لهبُ الجحيمِ/ ماؤهُ نبعُ السّماءْ)، فالماء والنار يشكلان عصب نشأة الكون، وهو أمر يتقاطع مع عنوان القصيدة (تكوين)، وينسجم مع الاستهلال الأسطوري للقصيدة. كما أن ثنائيّة النار والماء تعزّز فكرة التوازن بين الجسد والروح، فإذا كانت النار تناظر الجسد، فإن الماء يناظر الروح. كما أن الجمع بين الثور والجوزاء في مستهل القصيدة (ثورٌ يجرُّ الأرضَ والجوزاءَ) هو جمع بين السماء والأرض؛ لأن الثور في

الأرض والجوزاء في السماء، وهذا الجمع بينهما يضاعف من يقظة المتلقي لفكرة التوازن بين الجسد الذي ينشأ من الأرض ويعود إليها، والروح التي ترتبط بالسماء.

ويسهم الاستئناس بملامح من الأساطير الفرعونية في إضاءة الجمع بين الثور والجوزاء؛ إذ يرتبط الثور في الميثولوجيا المصرية القديمة بالإله أوزيروس الذي يظهر في الرسومات القديمة على هيئة رجل جبّار يحمل بيده اليسرى تاج مصر وتظهر اليد اليسرى على هيئة كوكبة الثور ورأس الإله الجبار هو رأس الجوزاء. ويتصف التصور الأسطوري الفلكي لكوكبة الثور بالتعقيد والتفريع، ولكن إذا اكتفينا بما تقدّم ذكره فيمكن القول إن الثور في مطلع القصيدة يمثل القوة والنفوذ والتحكم. وأن الجوزاء (رأس الجبّار) تمثل الفكر والحكمة، ولا تخفى دلالة التوازن بين القوّة والحكمة. إن تعدد المرجعيّات الأسطورية للمقطع الشعري أو للقصيدة يعود إلى كثافة مخزون الثقافة الأسطوريّة في ذهن الشاعر أو تشابك المصادر الأسطورية في ذهن المتلقي، وليس من اليسير أحيانا اعتماد مرجعية أسطورية واحدة (لأنَّ كل نصٍ يتوالد؛ يتعالق، ويتداخل، وينبثق من هيولى النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية، التي تمتصّ النصوص بانتظام، وبثّها بعملية انتقائية خبيرة، فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النصّ، لتشكِّل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى)[1].

ومن قصائد التوقيعات (بين المتن والهامش) يستدعي الشاعر شخصية "جلجامش" في قوله:

بوحي الموتِ/ في أحضانِ جِلجامشْ/ تُجَوهِرُ غيبَها الدُّنيا/ ويصبحُ ما نرى/ الهامشْ (ص23)

ويختزل التناصّ في شخصية جلجامش فلسفة الحياة والموت... فقد حرص جلجامش على البقاء والخلود بعد أن رأى صديقه "أنكيدو" بعد موته يُعذّب في العالم السفلي.

[1]) الطعّان، صبحي: بنية النص الكبرى. عالم الفكر، مج 23، ع 1+2، 1994، ص 466

التمازج بين التناصّ الديني والتناصّ التاريخي

يستدعي الشاعر مفاصل التاريخ الإسلامي التي شكّلت صراعًا دمويًّا حول السلطة الدينية والخلافة. ويكشف عنوان القصيدة (عباءةٌ من دماء الإمام) عن صفحات "سوداء" كُتبت بدماء أبرياء مازالت أسماؤهم ومواقفهم تجسد سجالا فكريًّا وفقهيًّا وسياسيًّا. وقد استهل الشاعر القصيدة باستدعاء شخصية عليّ بن أبي طالب الذي يشكّل عصب التباين الطائفي في الخطاب الديني المعاصر. ولعلّ إشكاليّة الطائفيّة وما ينجم عنها من هدر مقومات الأمة هي التي حفّزت الشاعر على اختيار شخصية علي ليكون ساردا ومستهلاّ للقصيدة بقوله:

يقولُ عَلِيٌّ:

كأنَّ ابنَ عمّي/ أتى من سماءْ/ فمنذُ النّزولِ من الغارِ/ صارَ الكلامُ ضياءً وماءْ

تتجلى العلاقة الوجدانية بين النّبيّ عليه السلام وعليّ بن أبي طالب في السطور السابقة، فهي ليست علاقة قرابة ونسب، بل هي علاقة نورانية روحانية جعلت عليا يرى أن الرسول ملك هبط من السماء. ويدلّ إبراز هذا التعالق بينهما على انحياز الشاعر للحق التاريخي لعليّ وأتباعه، وكشف افتراء بني أمية في الخلافة. وقد يبدو التناص في هذا السياق اجترارا لأحداث تاريخية أعاد الشاعر صياغتها من حيث إطارها التاريخي الخارجي. لكن التأمّل في حنايا المقاطع التالية يؤكد أن التناص هو امتصاص لأحداث ماضية لتوظيفها لوصف واقع راهن. ويختار الشاعر مفصلا زمنيًّا يصف فيه تكذيب قريش لنبوّة محمّد عليه السلام، كما يبدو في قول الشاعر:

تقولُ قريشٌ: دَعِيْ/ فتنزلُ آيةُ وجدٍ/ على سُلّم النّبْضِ/ قالَ المكانُ: شهدتُ/ وعدتُ إلى لدنكَ الأوّليْ

ويتّسم السرد التاريخي بقفزات زمنية تتخطّى عددًا من الخلفاء الراشدين (أبو بكر وعمر وعثمان)، ولعلّ القفز الزمني عنهم يعود إلى غياب الصراع الدموي على الخلافة، لهذا يقف الشاعر على أخطر المفاصل التاريخية مستحضرا في البنية العميقة للتناصّ السردي

أحداثَ معركة "صفّين" بين جيش علي صاحب الحقّ التاريخي في الخلافة، وجيش معاوية (ابن حرب)، وذلك في قوله:

وبعدَ غيابِ النَّبِيّْ/ يُعيدُ ابنُ حربٍ/ دوائرَهُ الأوليّةَ / جهرًا ومَهرًا / ليطلبَ رأسَ الخلافةْ/ .....

واختيار هذا المشهد الدموي دون غيره تنبيه على أنه البداية الزمنية للصراع الطائفي الذي أثقل كاهل الأمة في بعده التاريخي وواقعه المعاصر. وقد حرص الشاعر على القطع الزمني والسردي من خلال علامة الحذف في نهاية المقطع ليترك للمتلقي استحضار تفاصيل الحدث، ويحفز المتلقي على تبني موقف فكري مما حدث في أعقاب معركة "صفين" كما أن علامة الحذف تختزل دفقات شعرية ورؤى فكرية لم يبح بها الشاعر، فعلامة الحذف نص ذهني يبوح بمساحة صمت مشبعة بالصخب والرفض والاحتقان والتوتر، لهذا جاءت الدفقة الشعرية التالية لعلامة الحذف مكثّفة دلاليًّا ومتوترة وجدانيًّا، واختار الشاعر أن يكشف عن رؤيته ويبوح عن مشاعره بلسان عليّ في قوله: يقولُ عليٌّ:

سبقتُ عشقتُ شهدتُ حمدتُ حلمتُ وبُحتُ فمتُّ/ بسيفٍ أقرَّ الشّهادةْ.

وجاء الكشف والبوح مختزلا بسبع كلمات (سبقتُ عشقتُ شهدتُ...)، تحوي كل كلمة خلايا دلالية؛ فكلمة (سبقت) بنية مضمرة تحوي أسبقية عليّ بن أبي طالب في الإسلام، ولا يخفى ما تُضمره الأسبقية من معان وقيم عقائدية. وكذلك كلمة (عشقت) تصوّر التعالق الوجداني الروحاني بين النبيّ وعليّ.... الخ، كما أن تتابع الكلمات السبع يشكل كثافة إيقاعيّة تندغم مع الكثافة الدلاليّة والتوتّر النفسيّ.

ويصل رحيق الامتصاص إلى استدعاء شخصية الحسين الذي أضحى في الخطاب الشعري المعاصر أيقونة تناصّ تشعّ منها الدلالات الرمزية التي تحمل معاني الظلم والقهر والتضحية. يقول الشاعر:

ينامُ الحسينُ/ وترنيمةُ الوحيِ وعدٌ / ودربٌ من الموتِ تحتَ الوسادةْ

ويكتبُ دمُ الحسين فصلا مأساويا في تاريخ الأمة التي ما زالت تعاني من نزيف الانقسام في المواقف وجراح التجزئة التي منحت "الآخر" مُناخا سياسيا للعزف على وتر الطائفية، فنجح في إعلاء الأصوات النشاز التي تنعق خارج السرب الوطني والقومي. وأرى أن غاية التتابع السردي في القصيدة هي الّتنبيه على إشكالية التجزئة ومأساة الصراع الدموي الطائفي، لذلك أسهب الشاعر في وصف حال الأمّة في قوله:

وبينَ المماتِ وبينَ الولادةْ/ تبادلُ دورٍ ولعبةُ عادةْ/ كلامٌ يُضيءُ فضاءَ المعاني/ وسيفٌ يجزُّ رؤوسَ الكلامْ/ ويلقي السَّلامْ/ على أمّةٍ دونَ رأسٍ/ ورأسٍ بلا أمّةٍ وانقسامْ/ فجزءٌ يَرُدُّ وجزءٌ يَصُدُّ وجزءٌ ينامْ/ على قاربٍ من كلامٍ/ يجرُّ الظلامَ/ ووعدٍ بِبَرْدِ السَّلامِ ودربِ السَّلامةْ/ من الموتِ حتّى القيامةْ (ص32)

وتنتهي القصيدة بما بدأت به (يقولُ عليٌّ:/ كأنَّ ابنَ عمّي....). ويكشف هذا التعالق بين الاستهلال والخاتمة عن النبض الفكري والوجداني للشاعر.

خاتمة

توزّعت الدراسة على أربعة محاور، اختصّ المحور الأذول بالتعالق بين البعد السيميائي لغلاف الديوان والبعد اللغوي للعنوان والآفاق الدلالية للقصائد، ورصد التقاطع الدلالي بين الثالوث السيميائي (الغلاف والعنوان والقصيدة). واعتنى المحور الأول بتعليل اختيار الشاعر للوحة الفنان (جون مارتن) دون غيرها من الصور أو اللوحات، وبالكشف عن تأثّر الشاعر بالبعد الدلالي لأسطورة (ايكاروس) في اختياره للوحة الغلاف. وقدّمت الدراسة مقاربة بصرية بين لوحة الطائر (الغلاف) ولوحة أسطورة (ايكاروس)، ومقاربة دلاليّة بينهما وبين غير قصيدة في الديوان.

واعتنى المحور الثاني بالعلاقة بين العنوان والغلاف والقصيدة انطلاقا من أن العنوان بوصلة" لغوية ينبغي أن توجه المتلقي إلى التموجات الدلالية في القصيدة. وهو عتبة التلقّي الّتي يقف عليها المتلقي ليعرج إلى فضاء النص، ومرآة تتكسر عليها إشراقات القصيدة. وهو أصغر خليّة لفظيّة تنبض بالجينات الدلالية لجسد الديوان. ولا انفصام بين البنية اللغوية

للعنوان والبنية الفنية البصريّة للغلاف من جهة، والنسيج الدّلالي لجسد الديوان من جهة أخرى.

ورصد المحور الثالث العلاقة بين التصوّف وسيمياء الجسد من حيث تأثر الشاعر بالفكر الصّوفي، ونبّهت الدراسة على مواطن التوافق والاختلاف بين رؤية الشاعر والفكر الصّوفي، فالصّوفي يسعى إلى عالم ميتافيزيقي تنتصر فيه الروح على الجسد، والشاعر يسعى إلى عالم مادي تمتزج فيه الروح بالجسد. وأسهبت الدراسة في بيان العلاقة بين الروح والجسد في حنايا التجربة الشعرية للشاعر سامي مهنا، ورصدت علاقة الجسد بالإبداع الإنساني.

وعاين المحور الرابع سيميائيّة التناصّ، فوقف على التجليات الدلاليّة للتناصّ الأسطوري وبخاصة شخصية عشتار التي استدعاها الشاعر ليضيف لها أفقا دلاليا يعبر عن أبرز المفاصل الدلالية لتجربته الشعرية. ووظف الشاعر أسطورة الثور الذي يحمل الأرض على قرنيه ليجسد قضية التوازن في حياة الإنسان. ورصد المحور التمازج بين التناصّ الديني والتناصّ التاريخي من خلال امتصاص الأحداث التاريخية التي أفضت إلى ظهور الفرق والأحزاب الدينيّة، وحرص المحور على وظيفة التناصّ الديني والتاريخي من حيث بيان مخاطر الطائفيّة وما ينجم عنها من هدر مقومات الأمّة.

ببليوغرافيا

1) ابيير، جيرو. **علم الإشارة: السيميولوجيا**. ترجمه عن الفرنسية: منذر عيّاشي. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988.

2) بوخاتم، مولاي على. **مصطلحات النقد العربي السيمائي الإشكالية والأصول والامتداد**. د.م: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.

3) البياتي، عبد الوهاب. **الديوان**. ط.3. بيروت: دار العودة، بيروت، 1979.

4) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر، د.ت.

5) حمداوي، جميل. السيموطيقيا والعنونة. **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد 25، العدد 3، مارس 1997.

6) الخازن، وليم ونبيه، أليان. **كتب وأدباء**. بيروت: منشورات المكتبة العصرية، 1970.

7) دقة، بلقاسم. علم السيمياء في التراث العربي. **مجلة التراث العربي**، فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 91، السنة 23 أيلول 2003، رجب 1424.

8) راسكال، مارسيلو. **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**. ترجمة: حميد لحميداني. الدار البيضاء: د.ن، 1987.

9) الربيعو، تركي علي. **العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية**. ط.2. د.م: المركز الثقافي العربي، 1995.

10) الطعّان، صبحي. بنية النص الكبرى. **عالم الفكر**، مج 23، ع 1+2، 1994.

11) عبد الصبور، صلاح. **حياتي في الشعر**. بيروت: دار اقرأ، 1983.

12) عبد الملك مرتاض، **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، لمحمد العيد آل خليفة**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت.

13) ابن عربي، محي الدين. **الفتوحات المكية**. د.م: دار صادر، د.ت.

14) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. **لسان العرب**. ط.7. بيروت: دار الفكر، 1996.

15) الموسى، خليل. **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.