شعريةُ المحموم / المفجوع/ الموجوع

مقاربة سيميولوجية تأويلية في ديوان

"قصائدُ محمومةٌ" للشاعر : خليفة بوجادي

الأستاذ/ بارة عبد الغني

قسم اللّغة العربية

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

جامعة فرحات عباس ــ سطيف .

في المهاد النظري :

يقوم عمل الباحث في هذه المداخلة على التوسّل بالقراءة السيميائية التأويلية في استنطاق النصّ الإبداعي الشّعري ، وهو في ما يروم تحقيقه ، يعتقد جازمًا ، أنّ العملية النقدية تنظيرٌ وممارسةٌ . وسيكون العنوان أبرز خاصّية لاكتشاف التعالقات النصّية التي يزخر بها نصّ الخطاب ؛ إذ يعدّ العنوان في خطاب نقد الحداثة أحدَ المداخل المشروعة لفكّ إسار مجاهيل النصّ ؛ فهو المفتاح الذي نلج به إلى فضاء النصّ ومناطقه المحرّمة ، مناطق الغياب ، أو قل هو أوّل ما يبوح به النصّ لقارئه . واستنادًا إلى ما أقرّه "رومان ياكبسون" في تحديده للوظائف الست التي يستقيم بها وجود النصّ إبداعًا، يمكن القول ، إنّ أهمّ وظيفة أخذت عناية هذا اللّغوي ، هي ما اصطلح عليه"الوظيفة الشّعرية"، التي ــ في رأيه ــ ليست الوظيفة الوحيدة التي تحدّد قيمة الإبداع ، وإنّما هي وظيفة مُهيمنة dominante[1]، وهذا لكون لغة الإبداع لغةً منزاحة بطبيعتها عن اللّغة المعيار .

إنّ اختيار الباحث للمنهج السيميولوجي لم يكن من قبيل التعسّف المنهجي ، الذي يجعل من النصّ الإبداعي حقلاً تجريبيًا يُستدلّ به على مدى كفاية المنهج الإجرائية ، بل إنّه ، هاهنا ، وسيلة لإضاءة المناطق المعتمة داخل النصّ ، دون أن يكون في ذلك دعوة إلى اليقينية أو الوصول إلى تحديد المعنى ، بل حسبه أن يصل إلى الكشف عن بعض ما يسمح به النصّ نفسه ، وما تشاء لنا شقوقه معرفته من خلال ما تفتحه ، ولعلّ هذا ما

جعل الباحث يقرن المنهج السيميولوجي بمصطلح التأويل ؛ إذ كما لا يخفى على الدّارسين ، فإنّ الاتجاه السيميولوجي يعدّ مرحلة مفصلية بين النّقد البنيوي ، والنّقد التفكيكي ، الأمر الذي يجعله منهجًا يجمع خصائص كلّ منهما، مع ميله إلى التّفكيكية نوعًا ما ، فهو من خلال جعله الأشياء علامات دالّة يكون قد فتح باب لا نهائية المعنى ، ومبدأ تعدّد القراءات ، لا سيّما إذا ما نظرنا إلى هذا المنهج في صورته السوسيرية ، فالدالّ وهو يبحث عن مدلول لإنشاء الدلالة لا يجده ، لأنّه متصوَّر ذهني متخيّل ، غير قابل للتجسّد واقعيًا أو مادّيًا، وغيابه علامة على حضوره ، ليبقى المعنى مؤجّلاً إلى حين .

تعدّ السيميولوجيا أو السيميوطيقا[14]، من أبرز المناهج حضورًا في الممارسات النّقدية ، وقد توصّلنا، من خلال استقرائنا لبعض هذه الممارسات ، أنّها المنهج الأقدر على تناول الظاهرة الإبداعية ، لا سيّما الشّعر الجزائري المعاصر، الذي خرج إلى الوجود في "حقبة التحوّلات" كما يحلو لبعض الدّارسين[*] تسميتها، وهي الفترة التي يؤرّخ لها بداية من أواخر سنة 1988 ،« إذ عرفت الجزائر منذ ذلك الزّمن خلخلة شديدة للقوالب الموروثة عن الحقبة الاشتراكية . فوقع التحوّل من نظام الحزب الواحد إلى التعدّدية الحزبية ، ومن الإعلام الأحادي إلى تعدّد المنابر الإعلامية ، ومن الاقتصاد الموجّه إلى اقتصاد السّوق . . . غير أنّ أبرز عواقب هذه التحوّلات على الإطلاق تتجلّى في أزمة أمنية دامية مزّقت وجه الجزائر الوديع وطحنت رحاها عشرات الألوف من الأبرياء وضمنهم عدد معتبر من رموز الثّقافة والفنّ والأدب والسّياسة »[15] .

وما دام أنّ الشّعر الجزائري المعاصر وليد هذه الظّروف ، فإنّه من الصعوبة على أي دارس عزل الواقع الخارجي الذي نما في كنفه النصّ الشّعري ، أضف إلى ذلك حواره مع التّراث العربي الإسلامي ، فهو إذًا، نصّ منفتح على سياقه الرّاهن ، وسياقه الحضاري ، الأمر الذي يصعب معه التوسّل بالبنيوية الشّكلانية معينًا ومنهجًا لدراسة هذا النصّ ، باعتبارها دعت إلى موت المؤلّف وقامت بعزل النصّ عن أي مركز خارجي يحيل النصّ إلى الواقع بدعوى أنّه معجم لذاته . وهكذا، وتأسيسًا على هذا المُعطى ، يبدو أنّ المنهج السيميولوجي قادر على الخروج بالنصّ من وحدته وعزلته التي فرضها المنهج البنيوي . ويعود الفضل في بزوغ شمس الدّرس السيميولوجي إلى الفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس c.s.peirce"، واللّغوي السويسري"فردينان دو سوسير f. de saussure ، فالأوّل هو صاحب مصطلح "السيميوطيقا semiotic"[16]، كما أنّه وسّع

مفهوم العلامة ليشمل جميع مناحي الحياة[17] ، كما يعدّ صاحب التّقسيم الثلاثي الشّهير للعلامة :[18]

1 ــ العلامة الأيقونية : وعلاقتها بالواقع هي المشابهة ، مثل الصورة الفوتوغرافية ، أو اللّوحة التّشكيلية ، أو التمثال .

2 ــ المؤشّر أو القرينة : وعلاقة هذه العلامة بالواقع هي المجاورة كالدّخان الذي يدلّ على وجود النّار .

3 ــ الرّمز : وعلاقته بالواقع اعتباطية ، وغير مبرّرة إلاّ بالعرف والأفكار العامّة ، وأبرز أمثلته الكلمة اللّغوية .

غير أنّ هذا التّقسيم ، والذي به تكتسب كلّ علامة استقلالاً على المستوى النّظري، لا يمنع « من وجود مظاهر للتداخل والتبادل بينها بنسب مختلفة ، وهذا ما سبق لبيرس وأن أكّده مرارًا»[19]، ومكمن النّجاعة والخصوصية التي يمتلكها المنهج البيرسي ، والذي نراه أليق لمقاربة النصوص الأدبية ، إذ بدا لنا« أنّ النصّ الأدبي يتشكّل من نسق من العلامات اللّسانية الاعتباطية وغير المعلّلة في الجوهر، إلاّ أنّ هذه العلامات تتشكّل عبر مستوى النصّ ، كما هو الحال عند وصف مشهد مكاني أو رسم ملامح شخصية قصصية أو روائية ، أو تجسيدها دراميًا، على مستوى معلل بسبب درجة التماثل بين العلامة والواقع الخارجي . ومعنى هذا أنّ النصّ الأدبي يمكن أن يقابل في بعض مستوياته العلامة الأيقونية أونسقًا من هذه العلامات »[20] .

هكذا، تحوّل الرّمز اللّغوي ، في منهج بيرس ، من اعتباطيته الأصلية إلى التجسّد الأيقوني ، أضف إلى ذلك تداخل الأبعاد الثلاثية للعلامة ، يجعل من هذا المنهج مدخلاً مشروعًا لتناول هذا الديوان .

كما يرتبط مصطلح التأويل ارتباطًا وثيقًا بمصطلح القراءة الإبداعية ، لأنّه فعل أو نشاط يقوم به القارئ المبدع ، ويكون النصّ ، والأمر كذلك ، هو موضوع هذا النّشاط ، على أن يكون النصّ منفتحًا وليس بنية مغلقة كما هو معروف في النّقد البنيوي ، وهو الأمر الذي يجعلنا نفرّق بين"التّفسير"و"التأويل"، فالأوّل ، والقول لغادامير، يرتبط بفعل الفهم[21] ، والثّاني ، « فهو يتّصل بالنّقد الأدبي وينصب على عمل محدّد يندمج فيه النّاقد ويتمثّله حتّى يتحوّل إلى خالقه الثّاني »[22] . إذًا فالتأويل ، تأسيسًا على هذا

المنحى ، فعالية نقدية تناهض الأحكام الموضوعية التي أرساها النّقد البنيوي ، ما دام أنّه لا توجد معايير قارّة يُحتكم إليها أثناء التحليل ، فكلّ قارئ له الحرّية في تأويل النصّ وَفق ما يرتضيه من آليات مقاربة ، دون أن يوصف عمله بالجودة أو الـرداءة ، بالخطـأ أو الصواب ، وعلى حدّ تعبير "تودوروف": « . . . لا يكون التأويل صحيحًا أو خاطئًـا ، لكن يكون غنيًا أو فقيرًا، خصبًا أو عميقًا، فاتنًا أو لا »[23] .

التأويل ، انطلاقًا من هذه الرؤية ، هو القراءة الممكنة للنصّ ، كون هذا الأخيـر ليس مغلقًا على ذاته ، كما هو في المفهوم البنيوي ، بل مفتوح على القارئ ، يدخله مـن أي زاوية يشاء ، فينتج نصًا جديدًا فوق النصّ الأوّل ، وكأنّ النصّ يتجدّد بوساطة هـذا النوع من القراءة مع كلّ قارئ . فالنصّ ، على حدّ قول بول ريكور ،كان « يمتلك معنى واحدًا [من وجهة نظر التفسير] ، أي علاقات داخلية أو بنية خاصّة ، ولكنه الآن [= مع الـتأويل] أصبح يمتلك دلالة ما ، أي أصبح إنجازًا داخل الخطاب الخاصّ بالذات القارئة »[24] . هذا ما جعله ، أي ريكور ، يميّز بين التفسير والتأويل ، على غرار ما رأينا من قبل ، « التفسير يعني إبراز البنية ، أي مجموع علاقات الترابط العميقة التـي تؤسّس الهيكل الستاتيكي للنصّ . أمّا التأويل ، فيعني السير في الطريق الفكـري الـذي يفتحه النص ّ »[25]. وكأنّ التّفسير ، من على هذه الشرفة ، هو القراءة بالمفهوم البنيوي ، أمّا التأويل ، فهو القراءة بمفهوم نظرية التلقي الألمانية ، والقراءة بالمفهوم التفكيكي .

إنّ القراءة التفكيكية تكون ، تأسيسًا على ما تقدّم ، أبرز الاتجاهات النقدية قربًا من التأويلية ، فهي دعت على لسان زعيمها دريدا، إلى تقويض مركزية الفكر الغربي ، الذي تأسّس على فكرة الحقيقة القارّة القابعة داخل النصّ بالمفهوم البنيوي ، والعقل بـالمفهوم المثالي الميتافيزيقي ، وليتمّ ذلك « يجب أن يهدم النصّ حتّى يتهاوى نسيجه التعبيري . . . النصّ لا يتحدّث عن خارجه (مرجعه) ، بل إنّه لا يتحدّث عن نفسه وإنّما تجربتنا في القراءة هي التي تحدّثنا عنه . إنّ النصّ يمكـن أن يقـرأ بتجـاوز لمعنـاه التواضـعي والاصطلاحي ، وهذه القراءة هي نوع من اللّعب الحرّ . وعلى هـذا الأسـاس ، فـإنّ تأويلات النصّ وتعدداتها متعلقة أساسًا بمؤهلات القارئ ، فالنصّ بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها»[26] .

وكأنّ ما يوجد في النصّ ــ اللبّ ، لا أهمية له ، لأنّه ليس هدفًا يُرجى بلوغـه ، وإنّما المرجو هو المتعة أو اللذّة بالمفهوم البارتي ، حيث تختفي الدلالة الحقيقية وتسـود

النّسبية التي تصل إلى الشكّ والعدمية . ولعلّ هذا ما دفع بأنصار التفكيكية إلى الإعلان عن موت المؤلف ؛ لأنّ اختفاءه هو إعلان لميلاد القارئ (السوبرمان) بالمفهوم النيتشوي ، الذي ينصّب نفسه مبدعًا للنصّ ، بدعوى صعوبة مقصدية كاتبه الأوّل ، الذي يفترض أنّه غائب ، إن رمزيًا أو حقيقةً ، وهو ما يدعّم المعطى التأويلي ، ويجعله ضرورة لفهم النصّ ، والسعي إلى الوصول إلى المحتمل والممكن فيه .

جماع الأمر بعد هذه العملية ، هو ولادة نصّ جديد يحتاج بدوره إلى قارئ يعيد بعثه من جديد، أو على حدّ قول مرتاض : « فالتأويلية . . . ذات غايتين اثنتين : إحداهما بسيطة وتجتزئ بثنائية العلاقة ، والأخرى مركّبة وتمتدّ إلى إنشاء شبكة من العلاقات التي تقوم بين النصّ الأوّل حال كونه بثًا، وبين قارئه الأوّل حال كونه متلقيًا، ثمّ تقتضي العلاقة الثانية إلى إنشاء علاقة ثالثة حين تنتج نصًا آخر يتوزّع ضمن شبكة من المتلقّين تنبثّ في الزمان والمكان وتتعدّد من دون حدود »[27] .

ويعدّ الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو، على غرار إيزر وياوس ، من النقاد الذين استطاعوا وضع ضوابط للتأويل ، خلافًا للتفكيكيين ،« هكذا يجد القارئ أمبرتو إيكو قائلاً بالقراءة المتعدّدة والدلالة اللاّمنتهية والقارئ النموذجي والتشاكل ، ولكنّه مع هذا لا يسير في طريق التفكيكيين القائلين بلا تناهي التأويل . . . كما أنّه لا يأخذ بالتأويل الوحيد الموافق لمقاصد المؤلف »[28]، وهو ، إذ يفعل ذلك ، يسعى إلى وضع أسس وقيود يقوم عليها التأويل ، تتمثّل في أنّ النصّ ، وإنْ انفتح بشقوقه وفجواته على القارئ ليملأها، فهذا لا يعني البتّة أنّ القارئ يفرض سلطته عليه ، ويغدو المالك الأصلي له ، بل إنّ النصّ أعمق من أن تطاله يد قارئ ، فهو فلوت ، مهاجر ، كتوم ، حرُون ، متعدّد المداخل والمخارج ، لجّي ، بحر بلا شواطئ ، عمق بلا قرار ، بحر من فوقه بحر، من فوقه سبعة أبحر، وما قراءة هذا القارئ إلاّ مجرّد إنتاج لدلالة يحافظ بها النصّ على نضارته وحيويته . فهو ، أي النصّ ، يملك قرار نفسه ، يهب نفسه لمن يشاء ، ويلين جنبه لمن يرتضيه محاورًا، دون أن يُفقده ذلك الاحتفاظ بأخص خصوصياته ، أي دلالته النهائية ، لأنّه ببساطة تناص .

إنّ التأويلية ، انطلاقًا من هذا الأفق ، قضت على النّقد السياقي ، الذي ينطلق من مقصدية صاحب النصّ ، كما أنّها بفتح باب تعدّد القراءات ، تكون قد تجاوزت الممارسة البنيوية ، التي أغلقت النصّ على نفسه ، وجعلته حبيس أنساقه ، مجبرة القارئ على

الخضوع لنظامه القارّ ، دون أن يضيف شيئًا من عندياته ، وليس هذا وحسب ، بل إنّ البنيوية ، بهذا المنطلق ، ساوت بين جميع النصوص ، بدعوى الممارسة المحايثة ــ الموضوعية ، التي تنطلق من النصّ كبنية لغوية ، وهو ما لم يجد قبولاً لدى أهل الدراية من النقاد . أمام هذا التراجع للمدّ البنيوي ، استطاعت التأويلية من على شرفة نظرية التلقّي الألمانية ، والاتجاه التّفكيكي ، أن تجد مكانًا في مسرح الدراسات النّقدية ، قادمة من حقل الفلسفة .

والتأويلية ، وإن ادّعت القدرة على التقرّب من دلالات النصّ ، فهي لا تعطي لنفسها الوصول إلى الحقيقة القارّة الصحيحة ، بل إنّها تعرض قراءتها كواحدة من قراءات متعدّدة للنصّ الواحد، لأنّ ما ترومه ليس الوصول إلى الدلالة القابعة في النصّ، بقدر ما تصبو إلى تأسيس ما يمكن تسميته القراءة المفتوحة ، وهي بهذا الإجراء ، على حدّ قول مرتاض ، تعدّ قوّة لا ضعفًا، « فهي تخدم النصّ والناصّ والقارئ جميعًا، سيخرج كلّ طرف ظافرًا أو راضيًا من هذا السعي دون أن يحسّ بالمضاضة والغبن . فالكاتب حين يلقي بالنصّ إلى القرّاء يفقد حيازته الأدبية عليه ، فيصبح ملكًا مشاعًا بينهم يتصرّفون فيه كيف يشاءون، ويفهمونه على النحو الذي يشاءون، انطلاقًا من سياقه ، وإمّا من نسقه ، بينما القارئ لا أحد يثربه إذا تبيّن أنّه أخطأ سبيله إلى القراءة المثلى. . . لأنّه قد سعى إلى فهم النصّ بناءً على معطيات ثقافية وتاريخية وجمالية تذرّع بها حين أقبل على النصّ »[29] .

في التّطبيق النّقدي :

سنحاول ــ انطلاقًا من على شرفة ما تقدّم ــ التقرّب من نصّ هذا الخطاب ، ونحن إذ نفعل ذلك ، لا ندّعي امتلاك الحقيقة الشافية القارّة التي تتسلّط بما تعتقده ، فهي قراءة حسبُها أن تراود النصّ عن نفسه ، لتخرج بعض ما سكت عنه ، هذا إذا ما لان وانفتح النص، وشاء لها؛ إذ هو من يملك قرار نفسه ، فهو لسان حاله ، يهب نفسه لمن يشاء ويعرض عمّن يشاء ، بيده أن ينفتح لمن يرتضيه مُحاورًا فتكون لذّة الأنس ثمرة هذا اللّقاء ، وإن أبدى تمنّعه وأشاح وجهه عنّا، فليس أمامنا من سبيل إلاّ أن نسعى لإرضائه ، عساه يتكرّم علينا ببعض من الدلالة يُبقي لنا بها أمل التواصل معه . ويكفي هذا القارئ فخرًا، والأمر كذلك ، أنّه نال هذه الحظوة ، وظفر بودّ معشوقه الذي طالما تمنّع وتدلّل ، فهي ، أي القراءة ، نوعٌ من المكابدة ، على حدّ تعبير نقادنا القدامى ؛ فأفخر

الشّعر ــ على حدّ تعبير فخر الدّين الصابي ــ «ما غمض فلم يعطِك معناه إلاّ بعد مماطلة منه »، أو هي نوع من العدوى يُصاب بها القارئ ، إذ على حد قول "إليوت"، قراءة الشّعر ليس غايتها الوصول إلى تحديد معناه ، بل يكفي أن تصيبك عدوى الشّعر، أو اللذّة بمفهوم "بارت" .

حُمّى الشّعر لا تختلف كثيرًا عن المعنى اللّغوي للفظة "المحموم"في المعاجم العربية ، فهو المصاب بالحمّى ، التي ترتفع بها حرارة الجسد المحموم فوق المعتاد، وشبيه بذلك الشّعر إذا ما قيس بالكلام العادي ، فهو في كسره لنمطية الألفة ، من خلال المفاجئ والمدهش ، الغامض ، يكون محمومًا ، ليس هذا وحسب ، بل إنّ القارئ الافتراضي/ المتخيّل ، يلقى المصير نفسَه ، أي يصاب بداء الحمّى ، حمّى التلقّي/ الدهشة/ الغموض، لتكون الحمّى ، والأمر كذلك ، مضاعفة ، حمّى الكتابة/ الإبداع ، وحمّى التلقّي/ الإبداع ، فهي ، إذن ، عدوى ينقلها النصّ إلى القارئ ، فتسري فيه ، وتنتشر في كلّه فتتملّكه ، فلا يكون شيء أمرأ ولا أحلى منها ، وهي ما اصطلح عليه "بارت"، باللذّة .

هكذا، ومن على شرفة هذا الأساس ، يمكن اعتبار المحموم/ المفجوع/ الموجوع بؤرة مهيمنة ، ولعلّ استخدام الديوان للجمع في"محمومة"، يجعل من الفاجعة فجائع ومن الوجع أوجاعًا، تسري في جسد الديوان وتُلقي بأثقالها وأحزانها في كلّ قصيدة ، وكأنّها الحمّى/ العدوى التي تسرّبت وحاصرت الديوان ، فكانت "قصائد محمومة". والمتأمل في هذا العنوان يجد أنّ هناك حلقة مفقودة تجعل من التركيب غير مكتمل إسناديًا، وهو ما يعلّق المعنى ويرجئ الدلالة إلى حين ، فكلمة "قصائد"بحكم موقع الصدارة تكون مبتدأ بالرّغم من تنكيرها، غير أنّ هذا المبتدأ ، في عرف علماء النحو ، لا يجوز إلاّ إذا أضيف، لكن الذي وليها هو كلمة"محمومة" كصفة لها، وهو من مسوّغات الابتداء بالنكرة

إذا كان ذلك كذلك ، فأين هو الخبر ، الذي به تمام المعنى ، ألا يكون الديوان كلّه ، قصيدةً قصيدةً ، هو الخبر على تقدير أنّه كائن أو موجود ، فيصدق ما تم ذكره ، وهو أنّ الحمّى تكون قد تسرّبت إلى القصائد كلّها فسرت فيها كما يسري الدم في جسم الإنسان ، وهو ما يدفع القارئ للبحث عن هذا العنصر المفقود . ينضاف إلى ذلك أنّ من معاني النكرة فتح المعنى على المطلق/ اللاّمحدود ، وكأنّ هذا المحموم فقدَ الأمل في

الشّفاء من هذا الداء الذي ألمّ به ، فعبّر عنه بصيغة الجمع الحامل لمعنى الثقل متواشـــجًا مع اللاّمتناهي الذي تحمله النكرة .

هذا "الثقل اللاّمتناهي" تجسّده عناوين القصائد من خلال إرجائها للمعنى ، بفعل البتر الحاصل من خلال صيغة النكرة ، أو غياب الخبر كعنصر أساسي في اكتمال المعنى ، مثل : (عيد سعيد ، عتاب ، مساءات اللّقاء ، عيد مولدها نشيج الغريب ، تعـــب الفؤاد ، كتاب البعاد) . كما أنّ المتأمّل لهذه العناوين ، تعضيدًا لمبدأ الثقـــل اللاّمتنـــاهي كرمز للأوجاع والفجائع التي أرهقت جسد المحموم وأفقدته توازنه ، يجد استخدام المركب الإضافي بصورة لافتة ، وذلك في غياب المسند دائمًا ، ومن معاني الإضافة ، التخصيص والملكية ، وكأنّ أحزان هذه الذات المحمومة/ المفجوعة/ الموجوعة خاصّة بها وحـــدها دون باقي الذوات ، وهو ما يجعل الحمّى علامة على الوجع المعنوي/ الـــذاتي ، الـــذي يتجاوز الآلام العضوية التي تسببها الحمّى الحقيقية . وهو الأمر الذي جعل هذه الـــذّات تخصّص قصيدة بأكملها تعبّر من خلالها عن هذه الحمّى المعنوية ، لاسيّما وأنّها جـــاءت بصيغة المفرد المعرّف بالألف واللام التي تفيد الاستغراق والتفرّد ، تعضيدًا لمعنى الذاتية وخصوصية هذه الأوجاع .

بالرّغم من أنّ صيغة المفرد المعرّف بالألف واللام كانت توحي بأنّ الذات المحمومة/ المفجوعة/ الموجوعة ، ستكشف لقارئها عن هذا المصاب ، لكن المتأمل فـــي هذه القصيدة يجد أنّ هذا الكشف لا يعدو أن يكون مظهرًا زائفًا تتقنّع به حتّى تُبقي علـــى نضارتها وحيويتها ، وتجعل القارئ يعدّل أفق توقعه ، ويبعث البحث عن الحقيقة/ المعنى من جديد . إذ أوّل ما تستقبلنا به "القصيدة المحمومة"، الإهداء ، الذي كان لمجهول مـــن خلال الجار والمجرور (إليها)، ثمّ يلي المجهول/ الغامض ، غموضٌ من نوع آخـــر، ألا وهو استخدام تقنية النقاط المتتالية كأيقون بصري على الغياب اللامتناهي . . .

ولو تفحّصنا القصيدة لوجدنا أنّ النغمة نفسها بقيت مهيمنة ، وهو ما تعبّر عنه الكلمات (الضبابْ ، السرابْ ، الغيابْ ، الصعابْ ، عذابْ ، الربـــابْ . . .)، وهـــي كلمات تشكّل آخر ما في المقطع من كلّ مقطوعة ، وكأنّها تعبّر عن صراع الـــذّات مـــع أوجاعها التي لم تبرحها، رغم إصرارها وضجرها الذي تبدّى صراحة بفعـــل التكـــرار الحامل للغموض الذي تملّك الذات ، حيث تقول :

حين الحشايا والمطارفُ تشتكي حمّى العَياف
حمّايَ تلبسني ، وتخلعني ،
وتأخذني إلى مدن السرابْ
يا هذه الحمّى الحيية ، ارحلي . . .
يا هذه الحمّى الحييّة ، لا ؛
لا ترحلي ،
عودي إليّ ربيع عمر آخذ بالانتشاء ،
وخبّري وجهًا تفنّن في الغيابْ!

إنّ هذا التناقض الذي بدا في الظاهر من خلال دعوة"الحمّى" بالرّحيل وعدمه ، لهو إصرار على أن تتملك هذه الذات فلا تتركها ، فهي (حماي) مضافة إلى ضمير المتكلّم ، وهي بوساطة النداء تبدو عاقلة (يا هذه الحمّى الحيية) ، كما يتضح الإصرار بأن جعلها ربيع عمره (عودي إليّ ربيع عمر) . فالحمّى ، تأسيسًا على ذلك ، هي الحياة في أوجّها، فهي الشباب ، وجه طفولي ، الرباب ، الربيع والخريف . . . وكأنّ الشّاعر هو من يطلب هذه الحمّى ويستأنس بوجودها ، إنّها الأنيس والصاحب الذي تأمل الذات المحمومة أن ينتشلها من "المدن الغريبة"، الغريقة ، الظمأى ، هي ، إذًا ،"الكتابة/ الحمّى"التي تعمل على تشكيل الرؤيا(عودي ولو رؤيا) ، التي لا تتجسّد إلاّ في عوالم الخيال (ألقاك في مدن السحاب) .

هكذا، وتأسيسًا على ما تقدّم ، تفصح"القصيدة المحمومة"عمّا أخفاه عنوان الديوان ، فقد تبدّى أنّ المحموم/ المفجوع / الموجوع لا يعدو أن يكون تلك اللحظة الشعورية التي تتأهب الذات الشّاعرة لاحتضانها كي تبني بها مدن شعرها، فهي اللذّة/ الحمّى/ الأنيس/ الصاحب/ الكتابة ، التي بها يتشكّل الإبداع كيانًا، لدى المبدع الكاتب ، والقارئ الكاتب الجديد للنصّ الشعري . لكن الذي يعتقد أنّ القصيدة المحمومة قد كشفت عن مخبوء معانيها يجهل عمل "اللذّة/ الحمّى"، التي قال عنها منذر عيّاشي ، وهو يترجم كتاب "لذّة النصّ" لبارت :« اللذّة تأتي هكذا، إنّها حضور من غير سؤال ، ووجود يعمّ كلّ شيء

دون أن يتموضع في شيء . . . وليس شيء للذّة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها. اللذّة ليست موضوعًا. إنّها هي . وإنّها لتكشف دائمًا من غير سؤال . وسعادة الملتذّ كالنّور، تأتي بقدح زناد الرّوح ، فلا يدركها إلاّ من تحرّر من نفسه جسدًا ودخل في نفسه نصًا» (ص7) .

إنّ ما قام به الباحث في هذه القراءة ، لهو جهد المقلّ ، الذي لا يعدو أن يكون مجرّد محاولة جريئة لتتبّع بصمات "الحمّى/ اللذّة"، وحسبه أنّه حظي بشرف تقديم هذه القراءة ، عسى أن يتوفر له ، مستقبلاً، جهد أوفر ، وأدوات أنسب ، لتعميق ما أسفرت عنه هذه المحاولة . . .

هـــــــــوامـــــــــش :

(1) Voir . Roman Jakobson . Questions de poétique . pp 145 , 151 .

(*) بن يوسف رياض : التجربة اللّغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة ، ص2 .

(2) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) J. Kristeva . recherches pour une semanalyse. p17 .

(4) فاضل ثامر : اللّغة الثانية ، 7 .

(5) يُنظر هذا التّقسيم في : فاضل ثامر: اللّغة الثانية ، ص ص15 ، 18 . محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، ص ص37 ، 43 . صلاح فضل : نظرية البنائية في النّقد الأدبي ، ص ص448 ، 450 .

محمد عزام : النّقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب) ، ص112 ، جميل حمداوي : السيميوطيقا

والعنونة ، مجلة عالم الفكر، م25 ، ع3 ،1997 ، ص86 . تيري إيجلتون: مقدّمة في نظرية الأدب ، ترجمة:

أحمد حسان ، ص126 . محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص ص44 ، 45 . عواد علي (مشترك) :

مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة ، ص ص81 ، 82 .

(6) فاضل ثامر: اللّغة الثانية ، ص17 .

(7) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(8) هانز جورج غادامير، اللّغة كوسيط للتجربة التأويلية ، العرب والفكر العالمي ، ع3 ، صيف 1988 ، ص29 .

(9) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النّقد الأدبي ، ص300 .

(10) تزفيطان طودوروف ، الشّعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص18 .

(11) بول ريكور : النص والتأويل ، ترجمة : منصف عبد الحق ، العرب والفكر العالمي ، ع3 ، ص ص48 ، 49 .

(12) المصدر نفسه ، ص50 .

(13) محمد مفتاح : مجهول البيان ، ص101 .

(14) عبد الملك مرتاض : التأويلية بين المقدس والمدنس ، ص ص266 ، 267 .

(15) محمد مفتاح : مجهول البيان ، ص108 .

(16) عبد الملك مرتاض ، المصدر السابق ، ص269 .

(17) عبد العزيز بومسهولي : الشّعر والتأويل (قراءة في شعر أدونيس) ، ص62 .