

قراءة سيميائية لقصيدة "مرثية جسد" لـ: مصطفى دحية

أ. حميطوش كريمة

جامعة تيزي وزو

تتجاوز مهمة الشاعر رصف الوحدات اللسانية بالطريقة، التي تتحقق بها السلامة المعنوية، وتتعدى اللغة الشعرية حدود القواعد النحوية لتتبنى منطقاً جديداً هو منطق اللغة الشعرية، لأن المنطق الذي يخرق المألوف ويقترح عوالم المجهول لأنه يؤلف بين دوال متباعدة، لا تلتقي في نظام اللغة-المعيار أي اللغة المتداولة التي لا تسعى إلى تحقيق ما أطلق عليه **جاكبسون** "الوظيفة الشعرية". وإذا كان الشاعر لا يتعامل مع اللغة تعاملًا بريئاً، لأنه يستدعي الألفاظ وينسجها بطريقة مقصودة، فإن القارئ مطالب بأن يكون حاذقاً في فك شفرات النصوص بالدفع بكل كلمة إلى مجال تتكشف فيه الدلالات الخفية التي لا تتمظهر على سطح النص، ويؤول الأمر في النهاية إلى قراءة القراءة وإلى دلالة الدلالة¹. وهو ما يستدعي النص الأدبي، حتى يبقى دينامياً ومفتوحاً على التأويل.

ترمي هذه الدراسة إلى قراءة قصيدة "مرثية جسد" للشاعر **مصطفى دحية**² في ضوء سميولوجيا الدلالة، بتتبع المسار، الذي تتبعه الدوال وهي تشحن بالدلالات، والطريقة التي تتبثق بها الصور وتتوالد.

إذا أخذنا قصيدة "مرثية جسد" من منظور سيميائى المرئي، أي كنسق من العلامات التي تدرك أول ما تدرك بالأبصار، فإنها ظهرت ظهوراً مزدوجاً إذ احتلت فضاءين وهما الصفحتان التاسعة والأربعين والخمسين من الديوان وكذا الصفحة الخلفية للغلاف الخارجي، إن ظهور القصيدة في الموقع الأخير يستدعي التساؤل: فما السبب الذي جعل الشاعر ينقي هذه القصيدة بالذات لجعلها قريبة إلى الأبصار؟

هل عمد دحية إلى إستراتيجية الانتقاء، فوجد أن القصيدة هي أفضل ما في الديوان؟ وإن كان الأمر كذلك، فما المعايير التي انطلق منها الشاعر في حكمه ؟ وهل تختزل القصيدة المنتقاة الديوان وتتوب عن باقي القصائد ؟

ممّا يلاحظ على القصيدة -كنص مرئي دائما- قصرها مقارنة بقصائد الديوان فهل يوحي هذا الحجم المحدود -عشرة أسطر شعرية- إلى قصر الدفق الشعوري للمبدع ، وإلى هدوء انفعالي على مستوى النصّ المولد³، وهو المجال الذي تتفاعل فيه مشاعر المبدع ورغباته ، وكلّ ما له صلة بنفسيته فانعكس الأمر على النصّ الظاهر⁴ - وهو التجلي اللساني للنص المولد-

العنوان-الرمز: يتعامل القارئ مع العنوان قبل أن يلج متن المدونة أو النصّ الأبيين، لأن العنوان من العلامات الأولى التي تستقطب الأبصار، ويعود ذلك لسببين هما الفضاء الذي يشغله؛ وهو وسط صفحة الغلاف الخارجي بالنسبة للكتب وأعلى الصفحة بالنسبة للنصوص؛ سواء كانت قصائد أو مقالات وغيرها، ويبدو أن سمة الفضاءين المذكورين هي التجلي والبروز، والسبب الثاني هو أن العنوان يلعب دور اللوحة الإشهارية التي تغري القارئ بشراء الكتاب وقراءة المتن، ومن ثمّ فإن النصّ الأدبي يبدأ في إرسال ومضات دلالية من عنوانه. ومنه بالتحديد يبدأ القارئ لعبة التأويل، مفترضا دلالات المتن والمضمون الذي يخفي وراء هذه الإشارة التي تدعى العنوان.

إذا انطلقنا من قول ليو هوك LEO HOEK، الذي يعرف العنوان بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية التي توضع أعلى النص لتعيينه، ولتبيين محتواه العام وإغراء الجمهور"⁵، يكون العنوان قبل كل شيء بنية لغوية. وإذا تأملنا عنوان القصيدة المعنية بالدراسة وجدناه مركبا من شفتين هما "مرثية" و"جسد". ومن منظور النحو فإنه لم تتحقق السلامة النحوية في الجملة-العنوان، فإذا نظرنا إلى "مرثية" مبتدأ، فإن "جسد" ملحق به على سبيل الإضافة لا الخبرية، ومن ثمّ فإن المركب العنواني يفتقد مسنده. وهذا الخروج عن العرف النحوي هو أحد خصوصيات اللغة الشعرية.

ف"الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار"⁶. وبما أن الجملة التامة شفافة لا تستدعي التأمل، فإن الشاعر

جعل جملته مبتورة ليحدث في القارئ حيرة، قد تكون أول داع إلى القراءة بحثاً عن المدلولات، وعن إجابات افتراضية لأسئلة استدعاها العنوان بإلحاح. وإذا أُزيل الإبهام عن الدال العنواني الأول "مرثية" فهي مرثية جسد لا مرثية شيء غيره، فإن كلمة "جسد" تبقى لغزا يمتلك سرّه الباث دون المتلقي، لكن القارئ لا يبقى مشاهدا مذهبولا وإنما يتفاعل مع العنوان ويخوض لعبة التأويل- وهذا ما يستدعيه هذا النوع من الدوال- ويتساءل: هل الجسد المرثي هو جسد الشاعر أو جسد غيره، أم أنه لا وجود لجسد على الإطلاق وإنما المبدع هو الذي تعمد أن يضعنا أمام رمز ليدعونا إلى القراءة؟

وإذا نظرنا إلى العنوان من حيث وظيفته، فإنه لم يخرج عن الوظائف التي ذكرها **ليو هوك** آنفاً، فمن جهة التعيين فإن العنوان قد منح للقصيدة اسماً يميزها عن باقي قصائد الديوان ممّا أكسبها هوية خاصة، أما عن تبين المحتوى العام للنص، فهي وظيفة تتفرع قسمين⁷ هما الوظيفة الخطابية (RHEMATIQUE) التي تتحقق حينما يحيل العنوان إلى شكل النص أو جنسه والوظيفة التيماتية (THEMATIQUE) حيث تكون الإحالة إلى مضمون النص. ولا شك أن المطلع على قصيدة **مصطفى دحية** يدرك لأول وهلة أن "مرثية" إشارة إلى جنس شعري عرف منذ العصر الجاهلي وهو شعر الرثاء أو المراثي، التي يتم فيها تعداد خصال الميت وذكر مناقبه وإذا كان العنوان عتبة -بتعبير **جيرار جينيت**- يطلّ منها القارئ إلى النص، فإن أول علامة يمنحها العنوان هو أن في المتن بكاء ورثاء لجسد، لكن هل يتحقق تكهن القارئ، أم أن النص يخترق أفق التوقع ويرفض أن يكون شرحاً أو تفصيلاً للعنوان؟

إن التأمل في قصيدة مرثية جسد بأسطرها العشرة لا يمنحنا إشارة عن موت جسد بقدر ما يقدمه كعلامة مشحونة دلاليا لما أسند إليها من صور متباينة، قد تصل إلى حد التناقض.

بعد عتبة العنوان نحاول الدخول إلى المتن لرصد السبورة الدلالية للجسد-اللغز

الذي تركه العنوان مبهماً.

استهل الشاعر قصيدته بذكر ما منحه للجسد، فقد أهرق فيه أعظم ما يملك نبوءته وكتابه إذ بعد أن بلغ الشاعر درجة النبوءة، وبعد أن اعتلى عرش الكتابة كرس

لجسده نفحات نبوته وكل ما وجود به قلمه كيف لا والجسد -وهو ما تشير إليه نهاية القصيدة- هو المطية التي امتطاها الشاعر في إسرائه. وبين ثنائية العطاء والأخذ المقترنين ببداية القصيدة ونهايتها، يكرر الجسد نفسه مع جميع الأسطر الشعرية بطرق متفاوتة لأنه يأخذ أشكالاً وصوراً متباينة، إذ قد يغير الشاعر صيغ تعامله مع هذا الجسد؛ فيجره جرّاً تارة وأحياناً أخرى تدب الحياة في الجسد ويتسع ليصير موطناً يفرّ إليه الشاعر في حالات ضعفه وسكونه. وهاهنا رصد لصور الجسد ولطرق التوالد الدلالي في النص الشعري.

جدلية الحضور والغياب: الحضور والغياب صفتان تتفي إحداهما الأخرى، لكنهما عند الشاعر حالتان مترامتان جمع بينهما على المستوى النحوي "الواو" الحرف، الذي يفيد في هذا المقام العطف، ممّا يوحي إلى تصاحب الحالتين وليس هاهنا محلّ الغربة فحسب، وإنما في تمكن الشاعر من تفتيت حالات الحضور والغياب وتشتيتها لتتطاير وتتناثر في الهواء فيعجز القارئ عن إدراك كنه الحضور وجوهر الغياب. وقد يخفى عن الشاعر نفسه إن كانت غيبته غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق وأحوال النفس عند استيلاء عنصر الحقيقة فتكون الذات حاضرة بالحق غائبة عن نفسها وعن الخلق⁸ فيرتاب الشاعر في حضوره وفي غيابه، لأنه يعيش حالة هستيرية تتراجع فيها قدراته الإدراكية. وهذه حالة تعيشها الذات الصوفية وهي تتبهر بالحقائق المطلقة التي تكتسح العقل والقلب معاً، فيضمحل الجسد ويتلاشى العقل أمام الحقيقة العظمى. ويؤدي التناوب بين الحضور والغياب إلى تناوب الضمائر على مستوى التجلي اللفظي للنص فانفصال الشاعر عن جسده يجعله يخاطبه تارة، أو يتحدث عنه بضمير الغياب في اللحظة التي انفلت فيها عن ساحة الإدراك والبصر.

الجسد وسؤال الهوية: بعد أن يتنازع الذات الشاعرة هوس الحضور والغياب يأتي السؤال عن هوية الجسد الذي يكون تارة جسداً فعلياً يهب للذات الحنين ويغذيها بالصبوات، وهذا ما يخالف الفلسفة اليونانية، التي تقيم حاجزاً بين الروح والجسد، الذي تجعل منه رمزا للحيوانية لذلك يجب التخلص على كل نزواته، ويجب أن يبقى سجيناً للعقل حتى تسمو الروح، وتبلغ الذات مراتب الحكمة. أما جسد الشاعر فإنه يولد

فيه صبوة، ويقوم بتمديدتها وتمطيظها، وهذا دليل على التخلي عن القسمة اليونانية التي تقصي الجسد، يقول الشاعر:

وارتبت، هل جسد يطاول صبوتي

أو جذوة تهب السماء رماديا⁹

يتحول الجسد في القصيدة إلى جمرة ملتهبة تحول أعضاء الشاعر إلى شظايا بل إلى رماد، هذا الرماد لا يتكوم على سطح الأرض وإنما يتطاير في الهواء ليبلغ مرتبة السماء، وعلى القارئ أن يؤول أمر هذا الرماد، الذي لا تذروه الرياح ليصير عدما، لكنه يتطاير ليستقر. فهل بعد استقراره ينبعث منه كائنا جديدا مثلما تقضي بذلك أسطورة الفينق. وإذا كان الشعراء يعمدون إلى "جعل الصورة الشعرية ضربا من المفاجأة ومن الرؤيا القائمة على التغير الجوهري في نظام التعبير"¹⁰، فإن القارئ مدعو لأن يحذو حذو هذه الصور، وأن لا يتعامل معها تعاملًا طفوليا بريئا، وإنما يجب عليه أن يقوم بتفكيك الصور وإعادة بنائها حتى يتمكن من الوصول إلى أقصى درجات التدليل.

الجسد والانتماء: تواصل لغة الشاعر في خرق المألوف. والشاعر هو الذي يقول

بقدرته "على خرق السنن الطبيعية أو على أن يحيا ضمنها وفق إرادته الخاصة أو نظرته أو تصوراته وهكذا يجتاف القوانين والسببية، فيعيد خلقها أو صياغتها وفق نظرته الخاصة"¹¹. وهذا ما يقوم به مصطفى دحية، حينما يجعل من ذاته وطنا للجسد تارة، ومستوطنة فيه تارة أخرى إذ يقول:

يا أيها الجسد الذي حملته

غضا، وكنت على ذراه الباكيا

وطنت شهوته على سنن الهوى¹²

تتزامن الصور في مخيلة الشاعر ففتباين الرؤى، إنها صورة حلمية يتراءى لنا فيها الشاعر حاملا لجسد غض ولا شك أنّ بين الحامل والمحمول حاجزا ويصطنع هذه العلاقة الانفصالية بينه وبين جسده كما يخلق نوع من المفارقة لأن الجسد الغض أولى به أن يحمل صاحبه من أن يحمل، وإذا شعر المرء بثقل جسده إلى درجة أنه يحمله أو

يجره فاعلم أن الجسد المتحدث عنه لم يعد غصا. ومن الأجدر أن ينعث بنعت يخالف ما ذكره الشاعر.

ويتتبع القارئ مرة أخرى صورة كائن وهو يتنقل في الفضاء، وتكون الحركة من الأعلى إلى الأعماق، من ذروة الجسد إلى موطن الشهوة، والفضاء الأول فضاء مفتوح على التأويل إذ قد يجعل القارئ من الرأس أو الكتفين أو غيرها ذرا للجسد لكن الأمر لا يتعدى الاحتمال لأنّ الشاعر اختار استراتيجية التلميح. أما الفضاء الثاني فهو مركب استعاري نسج فيه الشاعر أليافا بين الوطن وهو الفضاء القابل لأن ينتمي إليه الجسد والشهوة، التي تحتل مكانا فيه فالشاعر لم يقتصر الجسد، وإنما ولج إلى أبعد نقطة فيه وهي موطن الشهوة.

الجسد مطية إسرائ: إن فكرة سمو الروح لتصل إلى درجات يعجز الجسد عن بلوغها فكرة راسخة في القدم، تكرر إحدى مظاهر المعجزات التي حدثت للرسول صلى الله عليه وسلم. بعد الإسرائ الفعلي للذات النبوية، استلهم الأدياء هذه الحادثة وجعلوا منها معينا يعودون إليه في كتاباتهم، فكتب **المعري** "رسالة الغفران". ولا يستبعد أن تكون لمحات الإسرائ قد وصلت إلى أعلام الأدب الغربي لتأتي بهيئة مماثلة ولسان مختلف على يد الإيطالي **دانتي** في "الكوميديا الإلهية". ومن المرجح أن مصطفى دحية لم يجد عن سمت الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين ولعوا بالموروث الديني فعملوا على استضافته في قصائدهم بانتهاج نهجين هما الامتصاص والحفاظ على النسخة الأصلية للنص المقتبس منه، أو بإعادة صهر القصة وبنائها بالطريقة، التي تكتسب فيها مقومات جديدة لا وجود لها في النص الأصلي، وكلّما: "قلّ الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة"¹³. وإذا تأملنا السطر الأخير من القصيدة المدروسة، فإن أول قرينة نصية تصادفنا هي "العتمات" وهي ملمح من قرينة زمنية هي الليل ويحافظ الشاعر بهذه الطريقة على السياق الزمني للنص الأصلي ولا ينأى عنه إلا بإسناد العتمات إلى الجسد الذي يمنحه الشاعر شحنة دلالية إضافية إذ بعد أن كان الجسد شعلة ملتهية تضيء ما حولها - في بداية القصيدة - ينطفئ ليخيم الظلام فيه وحوله وتغيب الذات الشاعرة عن الزمان والمكان

ممتطية الجسد الذي يدفع بها إلى عالم آخر. أما عن الراحلة -وسيلة الإسراء، فإن براق الشاعر جسده، هذا الجسد الذي يذعن لصاحبه ويستجيب له دون تردد. ومن ثم فإن الشاعر لم يجهد نفسه ليسرى به وإنما الإسراء هبة منحها إياه جسده.

ومع السطر الشعري الأخير، قد يجد الشاعر جوابا للسؤال الذي راوده مع بداية النص الشعري: لماذا أهرق الشاعر نبوته في الجسد.

الإحالات:

- 1- ينظر، عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي: طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 95.
- 2- ينظر، مصطفى دحية، بلاغات الماء، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002. ص 49 و 50
- 3- Voir Julia KRISTEVA, La révolution du langage poétique-L avant-garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé, Editions du Seuil Paris 1974 p83.
- 4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 5 - Voir Gérard Genette, Seuil Editions du Seuil 1987, p80.
- 6- علي جعفر العلق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، 2002 دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان، ص 55.
- 7- ينظر، نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، 2007، دار توفال للنشر، ص 46.
- 8- ينظر، علي الجرجاني، التعريفات، نقلا عن منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محي الدين بن عربي، ط1، 1988، منشورات عكاظ -المغرب ص 173.
- 9- الديوان، ص 49.
- 10- أبو حاقّة أحمد، الالتزام في الشعر العربي، نقلا عن: ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، اتحاد الكتاب العرب -دمشق، 1999، ص 84.
- 11- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ط 1، 1979، دار الطليعة- بيروت، ص 184.
- 12- الديوان، ص 49 و 50.
- 13- محمد مفتاح، تحليل النص الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، 1992، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ص 25.