الصّــورة الشّعريّــة
سبيل تحويل المدنّس إلى مقدّس
"راقصة الحانة" نموذجا

محمّـد عبد العظيــم

تـونــس

1. مدخــل

لم يعد طرح مسألة انفتاح النصّ وتعدّد القراءات فيه أمرا مستساغاً، فقد استقر الأمر عند الدارسين والنقاد على اختلاف منطلقاتهم وتعدد مناهجهم واختلافها، على اعتبار النص الأدبي عامة والشعري خاصة نصا منفتحا قابلا لتعدد القراءات، ولم تفلح محاولة قريماس (Greimas) الطعن في هذا الرأي/ الحكم[1] وتعطيله بحجة علمنة القراءة السيميائية.

ولقد بدا لنا أنّ في العلاقة بين النص وتعدد مناهج دراسته ومقاربته لا تخلو من مفارقة عجيبة، إذ ما تعددت المقاربات واختلفت وتنوعت، في نظرنا، إلا عبر مسار جاد غايته الأولى البلوغ بالنص منتهاه والوقوف عند دقائق معناه، فإذا هي تتحول شاهدا لا يقبل الدحض عن لا نهائية

مغزاه، فكانت أمارة ثرائه وانفتاحه بعد أن رامت استنفاد معانيه وإغلاقه، فاستقر الأمر عندئذ أو كاد على السليم بطبيعة الانفتاح للنص واعتباره خزانا للمعاني لا ينضب ومجالا للدلالات لا يستنفد، حتى وإن تعددت مناهج المقاربة أو حتى عندما تجاوز كل واحد أقانيمه وحدوده ومد يده إلى سواه في عملية تعاضد تواجه بها مغلق النص وتأبّيه ورفضه البوح بكل ما فيه من معان لم يكن حتى مبدعه يدركها أو يهدف إليها حين قدّ عزمه على إنشائه. وفرض هو ذاته عليه لينجبه فيخرجه من مستوى الكمون في السّديم إلى مجال الكينونة والتجسد، فيلقى بعد ذلك للقراءة والشرح والتأويل ...

ومن نقطة التداخل والتعاضد بين المناهج هذه سننطلق في تعاملنا مع نص اخترناه ليكون موضوع اختبار ومجال اجتهاد فإننا مع القائلين بعجز كل منهج منفرد عن "استقطار" دلالات النص وقد كتبنا في ذلك من زمن[2]. ثم وجدنا الفكرة ذاتها تكاد تستقر عند كثيرين غيرنا[3]. ولذا ستكون دراستنا من قبيل ما يمكن تسميته بالمقاربة السيميائية الأسلوبية.

إننا سنتناول النص تناولا لغويا دون شك مستندنا فيه العلامات أو ما بدا لنا أنه أهمها لنصل عبر هذا المسار إلى المدى الدلالي الذي تقودنا هي إليه بأثر من فعل تفاعلها تشاكلا وتباينا وتوازيا... ولا شك في أننا سنسترفد بعض مصطلحات السيميائية والأسلوبية والبلاغة دون أن نفتح المجال لأنفسنا للدخول في غابة المصطلحات المتشابكة، عندنا نحن العرب، وحتى عند الذين نأخذ عنهم من الغربيين لأسباب يعرفها أهل المعاجم قبلنا وأكثر منا ...

ولقد بدا لنا أن العلامة المهيمنة والمركزية في "راقصة الحانة" لعلي محمود طه هي الصورة. والصورة عندنا علامة بل أهم علامة تقوم عليها شعرية الشعر. وقد يكون ذلك لأنها حاصل علامات سابقة هي

الألفاظ والتراكيب كلما اختار لها منشئها الخروج من خانة الحقيقة ليلقي بها في مجال المجاز، مجال التصور والتخيل والتأويل بامتياز، والمجاز، عندنا، هو الفيصل في حسم أدبية النص من علميته إذ هو تحويل للكلام من مستوى الدلالة المباشرة التي تروم وصف الحقائق إلى مستوى إنشاء المعنى من الكلام ذاته، معنى لا يطابق بالضرورة الحقائق الطبيعية الكائنة المجسدة عيانا ...

وعلى الرغم من هذه المنزلة التي رأينا الصورة الفنية فيها، فإننا لم نر فيما عرفنا من الكتابات السيميائية ما يناسب تلك المنزلة. فقد تكون الصورة فيها، نظرا وإجراء، أقل العلامات شدّا للانتباه ومتّجها للجهد. ولمّا طرحنا هذا السؤال على أنفسنا بدا لنا الزعم بأنه قد يكون عائدا إلى طبيعية الصورة. فهي على أهميتها ليست مجسدة في النص عيانا أو قد لا تكون كذلك في غالب الأحيان. إنها ضرب من العلامات "المستنبطة" لا المكتشفة لأنها وليدة تركيب علامات أخرى هي التي تتبدّى لعين القارئ وقد يقف عندها. أمّا الصورة فهي علامة ثانية أو ثالثة. إنها علامة ولدتها علامات سابقة أو هي في منهج بورس (Peirce) المؤول الأوّل وقد استحال علامة[4]. وإن ركنّا إلى بلاغتنا القديمة فهي عند الجرجاني وليدة نظم الكلام لا أقسام الكلام.

2. في علاميّة النّصّ

النص بمجمله، عندنا وبما هو سواد من الكلمات على بياض الورقة، علامة. إنه العلامة الكبرى أو نظام من العلامات قدّ من علامات فرعية أو/ ومن أنظمة علاميّة جزئية. وأن مباشرته بالقراءة تتبدى لنا مجموعة من العلامات المباشرة تمهد لهيمنة علامة أساسية أو مركزية يختارها منشئ النص ليبنى بها وعليها معمار نصه العام والأساسى.

ومن الطبيعي أن تحدّد تلك العلامات مجتمعة مسار المقاربة ووجهة القارئ في تعامله مع نصه، غير أنها قد تفاجئه، عبر القراءة أو عند نهاية التحليل، بما لم يكن يتوقع فيخيب انتظاره حين يتكشّف النص، بفعل القراءة وبأمر طبيعة العلامات فيه، عن دلالة غير التي كان القارئ يتوقعها.

ونص "راقصة الحانة" لعلي محمود طه ليس شذوذا عن ذلك المسار العام. فهو نص يبدو، عند مباشرته، أنه قد صيغ على نمط الشعر الكلاسيكي العربي، الوحدة الكلامية فيه بيت ذو شطرين رتب على ميزان البحر المتقارب التام :

فعولـن فعولــن فعولـن فعولـن × 2

وموضوعه الوصف. فالمنتظر إذن أن يقوم الوصف فيه على مواد البلاغة العربية التقليدية بكل أساليبها لتنجب صورة على النمط الذي حدّده لها علماء الشعر سلفا، صورة نقلية قوامها الرؤية ولا مجال للرؤيا فيها. ووظيفتها نقل المجسّد في الكون إلى مجسد في النص وبالنص. ولا فرق بين الصورتين إلا ما تقتضيه طبيعة مواد البناء وهما في علاقة تشاكل تام لا مجال للتباين فيها. فتلك هي مهمة الصورة الأدبية كما رآها نقدة الأدب وعلماء الشعر قديما. ثم إنّ النص توج بعنوان قام على الإضافة، المضاف إليه فيها يؤطر الصورة ويحدد مجالها. فهو كالنعت يلقي إلى القارئ بصفات يتصورها ويدخل النص أملا في أن يلقي بها إليه فتثبت رؤياه وهي في الحقيقة رؤيته... فالموصوف امرأة ترقص في حانة. وللفظتين، إذا اجتمعتا، معان حافة عديدة معهودة هي التي تشكل صورة الموصوف.

ومن علامات النص أيضا بنيته العامة أو الهيئة التي شيد عليها حيث ينتظر أن يستوي فقرات أو وحدات تصوّر كل واحدة منها جزءا من الصورة العامة المراد رسمها حتى تكتمل صورة المرأة، راقصة الحانة، بكل مكونات جسدها وما يجود به كل عضو فيه...

غير أن النص آن مباشرته يبدي غير المتصور ويفاجئ بغير المتوقع إذ تتجز العلامات المعهودة ما لم يكن منها منتظرا ومن جماعها متوقعا.

3. في تأويـــل العلامـات

فلنترك تاج النص/ عنوانه ينعم بإيحاءاته حتى نعاود النظر في مآله بعد قراءة المتن.

تبدو القصيدة في الأصل كما هو منتظر لوحة واحدة لـ"امرأة" ترقص، وفيها منعرجات ومفاصل يمكن عدّها وحدات هي في الحقيقة صدى عملية الرقص ذاتها لا وحدات مستقلة بذواتها. بعضها يظهر ويختفي ثم يعاود الظهور بشكل آخر تبعا لتلك الحركات التي لا تستقر على حال، فيكون النص وصفا لحركة هي جماع جملة من الحركات تشكل بتعددها واحدا هو الرقص، ولذا قامت القصيدة على الفعل معجما. والفعل فيها هو الموصوف وصورته الواصفة اسم وما يتعلق به من متممات عادة. ومع ذلك يمكن أن نعدّ الأبيات الأربعة الأولى وحدة في شبه استقلال لأنها لم تتعلق بوصف حركة أو مرحلة من مراحل الرقص وحركاته بل بأولى حركات الراقصة "سرت" ! وفيها استبطان هدفه الكشف عن أحاسيسها وهي تمارس صنيعها. فكانت صورة عامة هي التي ستتوزع إلى صور جزئية تكون وحدات النص بعدها. ولذا ندرت في هذه المقطوعة أساليب التصوير رغم أنّ التصوير مرامها. وكانت وصفا

وبداية من البيت السادس تبدأ فعليا عملية وصف الرقص، فيكون باقي النص لوحة واحدة، غير أنها ركبت من جملة من المشاهد المتداخلة التي لا تستقر على حال حتى يكون ضبط منهج واحد لترتيبها أمرا عسيرا، لأن العلاقات بينها سمتها التداخل والتعاضد، هي مفاصل في جسد واحد وألوان في لوحة واحدة.

1.3. المقطوعة/ اللّوحــة الأولى

يقوم المشهد في هذه اللوحة الأولى على صورة واحدة هي وصف عام لحركة التنقل بين روّاد الحان. وقد عبّر عن تلك الحركة بفعل "سرت" ومن معانيه "الظهور والارتفاع والسير ليلا والكشف والدبيب"، وكلها مقبولة في هذا المحل. ولا يخفي التحوّل المرصود في النص، التحول من عالم واقعي معهود منتظر إلى آخر رفيع تجريدي محدث. وبعده يتحول الكلام إلى محاولة استبطان فاعل السّرى للكشف عن مشاعره بدل الاهتمام بمفاتنه.

أمّا الصورة فقد قامت على التشبيه المجمل العميق لغياب وجه الشبه منه حتى ينفسخ المجال أمام القارئ للتوهم والتخيّل "بالخيال" والمشبه به "الخيال"، وهو الطيف الذي لئن بدا حسيا لأنه من المرئيات، فهو في حقيقته مجرد يرى بالذهن ومجاله الرّؤيا لا الرؤية. وبذا يحوّل النصّ الموصوف المحسوس في الأصل "الراقصة السّارية" إلى مجرّد "خيال"، ويغرق النصّ أكثر في الخيال بفعل الجناس التام "الخيال... الخيال" الذي يتغيّر فيه معنى اللفظ، فيكون ترديدا. والخيال الظرف "في الخيال" هو عالم اللاواقع. ولا غرو أن يكون الفعل فيه من قبيل المتخيّل الذي يحايث الأسطوري بما فيه من بعد ديني "تعانق آلهة". أمّا المشبّه في هذه الصورة فقد غيّب من البداية ولم يبق منه إلا الضمير

المتصل في محل الفاعلية "ت" ليكتمل المشهد كله قائما على الإغراب والإغراق في التجريد.

ثم يشتقّ الشاعر من فعل التجريد النعت "مجرّدة". ومعناه الأوّل عارية والثنائي المقصود؛ وهو تجريد الراقصة من آدميتها لا من ثيابها لتتحوّل إلى كائن غير عادي "لا ينال". وصائنها كذلك معنويّ مجرّد "الفن" وتبدو كل أفعال الآدميين منفية :

فليست تحسّ اشتهاء النفوس وليست تحسّ عيون الرّجـال

وليسـت تـرى غيـر معبـودها على عرشـه العبقري الجـلال

وتكرار النفي تأكيد على استبعاد الإحساس والرؤية والاشتهاء. فتكون المعنية "كائنا" قد جرّد من كلّ إحساس آدمي وبفعل آت من آدمي مادّي، لأنها لا إنسان أو كائن معنوي لا يُجسّ ولا يُحَسّ، كذلك أرادها التشبيه وصاغتها صورة الكلام وعلاماته.

ويستثنى من فعل الإبصار مرئي واحد غير مصرّح به وإنما مكنّى عنه ببعض صفاته "معبودها". وفي الصفة تأكيد على العلاقة "العبادة" لا على الذات. فلا قيمة للمعبود في ذاته. وكل القيمة للعلاقة التي تشدّه إلى الموصوف، فهي المقصودة بالقول لا هو.

وتتجاوز عملية التجريد الصورة وحاملها التشبيه إلى ما يدعمها من أساليب بلاغيّة أخرى ومنها المجاز المرسل "عيون الرّجال"، إذ المقصود هو الإبصار وعلاقة المجاز الآلية وآلته العين وهي من المادة، في سياق يريد النأي عن كل مادي. فكان لا بدّ أن تنفى العين بمادتها لا بفعلها المجرّد. فيستوي عندئذ النصّ كله في التجريد ويبدأ الذهن في مفارقة المادّي بكلّ مكوناته في المرجع الطبيعي.

ويكون المشهد كلّه قائما على صورة واحدة لكنها غريبة عميقة يمتد أثرها إلى كل ما يليها من وحدات النص بتحويل الاهتمام من الحسّيّ المادي إلى المجرّد الذهني. فكأنّ الأبيات الموالية متمّمات لهذه الصورة وتعميق لها وكأن المشهد اختزال للوحة/ القصيدة بكاملها.

2.3• المقطوعة/ اللّوحــة الثّانية

بانطلاق هذه المقطوعة تنطلق فعليا عملية الرقص ويأتي النصّ وصفا دقيقا لها فيه تتبع لكل الحركات والسكنات في جملة من الصّور المتتابعة المتّصلة المنفصلة في غير نظام محدّد. هي متداخلة متناغمة متّسقة فوضوية متنافرة مثل حركات الرّقص متداخلة لكنها متناسقة. تخلق من فوضاها واحدا في تمام الانسجام معجبا. تلك حركة النّص حركة الرّقص وعلاقة الصور حين يحمل المبنى المعنى ويكون له خادما.

أ• صورة/ حركــة أولى

دعاها الهوى عنده للمثـول وما الفـنّ إلا هـوى وامتثـال

البيت الخامس بيت فاصل واصل يطابق ما يطلق عليه في النقد العربي القديم بيت التخلص الذي من شروطه الحسن. هو بيت المبرّر الرّابط بين الفعلين "سرت" في البيت الأوّل وضمير الغائب المفرد "هو" "دعاها" فالدعوة هي القادح والداعي هو الآمر المتحكم ... هو فاعل من المجرّدات "الهوى" أراد الشاعر تجسيده فتوسّل التشبيه، لكنّه تشبيه عقلي أي مجرّد بمجرّد "الفنّ هوى وامتثال". ومن حيث بناؤه بليغ. وذاك أعمق درجات التشبيه وأشدّها إيهاما وأقربها إلى الاستعارة، إذ يتلاحم فيه طرفا الصّورة تماما فيقربان من التطابق، وكان العطف تعميقا مضافا له به تتعد الصورة الواصفة والموصوف واحد : "هوى وامتثال"، وثانيهما

نتيجة للأول، ويكشف الموصوف "الفنّ" حقيقة الاستعارة في الصّدر الهوى :

الهوى = الفنّ.

ويحوّل تلاحم طرفي التشبيه اللوحتين إلى لوحة واحدة :

الفنّ + الهوى = الهوى.

فكأنّ التشبيه في العجز تفكيك لمتانة العلاقة التي جسّدتها الاستعارة في الصدر حتى تتضح للمتلقي غير أنّ المجال يبقى دائما عالم المجرّدات عالم المثل والخيالات.

وتكون الاستجابة للدّعوة بأن :

خفّت له شبه مسحورة علت وجهها مسحة من خُبال

حركة تتحوّل إلى صورة وسيلتها التشبيه، والصّورة الواصفة فيه قاعدتها اسم مفعول فاعله أهمّ منه "السّحر". وتدفق الصورة بالنّعت نحوا والنعت وصف في الدّلالة، غير أن وظيفته انقلبت. فإذا كان النعت في الأصل للتوضيح فهو هنا وسيلة للإغراق في التجريد إذ يضيف إلى السّحر "الخبال" فتبدو التي خفت مسحورة مجنونة. إنّها كائن غير عاديّ بصفتين لا أثر للمادّة فيهما ويكون الإغراق كاملا في عالم المجرّدات وتلي ذلك عملية استبطان لكشف ما هو في قمّة التجريد "الرّوح" :

وفي روحها نشوة حلوة كمهجورة منّيت بالوصال

وفي ذلك استبعاد آخر للمادّة لا يحدّ من غلوائه التشبيه لأنه يبعد بدل أن يقرّب إذ المشبّه به من عالم المجرّدات أيضا فلا تتجاوز وظيفته التعويض لأنّ المهجورة ليست مهمّة بما هي كائن بل بما هي مكبوت،

وإحساسها أهمّ من وجودها الماديّ. هكذا يبقى النصّ قارئه في عالم المثل والمجرّدات لا يتجاوزه. حتى بالتشبيه إلى عالم المحسوسات، ويبقى مجال التصوير عالم المجردات حيث تتعاضد صورتان إحداها للظاهر والثانية للباطن وهي تعميق للأولى لا توضيح لها وقد زادتها النعوت كثافة وعمقا.

ب- صورة/ حركة ثانية

تراها وقد طوّفت حوله جلاها الصِّبا وزهاها الدلال

تضم الوشاح وتلقي به وفي خطوها عزة واختيال

تبدو الصورة هنا مركبة من حركتين : الطواف وحركة الوشاح. لم يتوسل الشاعر في الأولى أي أسلوب من أساليب التصوير. ومع ذلك ولد فعل "تراها" بما يوحي به من مشاهد منظورة، صورة تجسد حركة الطواف حول ما لا يوجد فعلا "الفن المعبود". وهو في اللغة مجرد ضمير عائده غائب. أمّا الفاعل فوجه "جلاه الصبا وزهاه الدلال" إنه ملاك أو كالملاك. والحركة الثانية على صلة عضوية بالأولى فهي "تطوف وتطوي" في آن بل إن الأولى ظرف للثانية ولما يسمها من امتداد في المدى والزمن. فإذا المشهد حركة ممتدة تحوي حركة جزئية محدودة وقد تتكرر. وتعضدها حركة جزئية أخرى "كيفية الخطو". وجماع الصورتين الموصوفتين صورة واصفة واحدة.

كفارسة حضنت سيفها وألقت به بعد طول النضال

التشبيه فيها تمثيلي، تشبه فيه الصورة الصورة أو تشبيه متعدد بمتعدد. ومصدر الصورة ثقافة الشاعر وحضارته وقيمها الأثيرة، ولذا تبدو الصورة غريبة عن سياق النص غرابة لا يزيلها إلا التفطن إلى

أنّ المعنيّ بالتصوير ليس إلا الجانب النفسي في طرفي التشبيه وهو إحساس بالعزة والكرامة وجلال النفس. وبذا تفارق صورة الراقصة المعهود والمنتظر تماما. أمّا العلاقة بين الصورتين فهي في علاقة الحركة بالحركة في فعل واحد "اتصال وانفصال" حيث تتعدد الأجزاء لتشكل واحدا هو الرقص تأتيه الراقصة فيقصيها ويحلّ محلها في الاهتمام.

وبذات النوع من العلاقة ترتبط صورة ثالثة بالسابقتين هي حركة اليدين والجسد :

تمـــدّ يديهـــا وتثنيهـــا وترتـدّ في عـوج واعتـدال

كحورية النبع تطوي الرشاء وتجلـب ممتلئات السّجـال

حيث تظهر صورتان موصوفتان تجمعهما صورة واصفة واحدة تختزلهما معا لأنها في الحقيقة واحد يمكن إرجاعه إلى المتعدد، فالحورية تطوي وتجذب كالراقصة "تمتد وترتد" فعلين وفعلين، صورة اليد وصورة الجسد. والتشبيه تمثيلي لا ينتج تجسيدا لغرابة مصدر الصورة "حورية النبع" حيث يكون الظاهر مجسدا حسيّا والواقع خياليا مثاليا لمصدره الحضاري الديني وربما الأسطوري. ومجال الاثنين الذهن والمخيال ... وهو كالصدى لعملية التأليه التي تصدرت النص.

ثم يتسع إطار الصورة ويمتد مجال النظر لينكشف الواقع المحيط.

محيـــرة الطيـف في مائـــج من النـــور يغمرهـــا حيث جال

تخيـــل للعيـــن فيمـــا ترى فراشـــة روض جفتهـا الظلال

وزنبقـة وسـط بلـــــــورة على رفرف الشمس عند الزوال

فإذا "الطيف في مائج من النور" حيث تنجز الاستعارة بما هو من لوازم الماء "مائج". ويتحول المرئي إلى صورة يتوسل الشاعر التشبيه

لتجسيدها. والتشبيه مجمل يعوض فيه الفعل "تخيل" الأداة. والمشبه ذاته صورة "فيما ترى" لم يقدر الشاعر على جمعها وتسميتها. وقيمتها في قابلية الرؤية فيها وكذا المشبه به "فراشة ... "جسّده لغة مركب النعت، واصف وموصوف. فكانت صورة أنشأها تشبيه تمثيلي مجاله الحس ودوره التعويض بحثا عن أحلى صورة للتوضيح، وتدعمها صورة ثانية لنفس الموصوف بجامع العطف "زنبقة... "ويكون التعميق بتعدد الصور الواصفة : صورتان لصورة أو شريط لمشهد واحد بلغة أهل السنما. والصورة الثانية غاية في الكثافة والعمق لأنها ثلاثية المكونات : "زنبقة"، "بلورة"، "رفرف الشمس عند الزوال". وبذا يبلغ التدقيق منتهاه، وتعميق الصورة مداه بحثا عن الإيصال وحسن الإبلاغ. لكنّ الحاصل في كثير من الخيال يحوّل الصورة إلى عالم المجردات رغم حسّيتها الواضحة في المنطق ...

أما الصورة الرابعة فهي وصف عام لحركة الجسد آن تنقله :

تنقل كالحلم بيـــن الجفون وكالبرق بين رؤوس الجبال
على إصبعـــي قـــد ألهمـــت هبوب الصَّبا ووثوب الغزال

إنّ الموصوف هنا هو عملية التنقل لا فاعله. والصورة قوامها تشبيه مجمل مكثف بتعاضد صورتيـن "الحلم والبرق" يجمعها العطف. الأولى مصدرها مجرد من متعلقات الإنسان "الحلم" والثانية من المحسوسات في الظاهر "البرق". في الأولى تحويل وفي الثانية تعويض والعلاقة بين الواصف والموصوف خفة الحركة. والتجسيد هنا لا يخرج الوصف عن منحاه التجريدي فتبقى الراقصة مرئية كَلاّ. وتزداد كثافة الصورة بالتدقيق والتعلق بالجزئي من الموصوف "إصبعي قدم" الذي يجسد بصورة تبقى على التجريد. ولا يستعمل الشاعر أسلوب الوصف المعهود بل يكتفي بالكلمات ذاتها واصفا "ألهمت هبوب الصبا ووثوب الغزال"

في ضرب من الرسم بالكلمات ينتج صوره يلتقطها الذهن الفطن ...

ثم تفرد صورة خامسة لحركة الذراعين :

وتجري ذراعيـن منسابتيـن	**كفرعين من جدول في انثيـال**
كأنهمـا حولهـا ترسمـان	**تقاطيع جسـم فريـد المثـال**
أبـت أن تمسـاه بالراحتيـن	**ويرضى الهوى ويريد الجمال**

قامت الصورة هنا على التشبيه أساسا، تشبيه لئن بدا في الظاهر مفردا فهو في الحقيقة تمثيلي لورود الموصوف والواصف منعوتين وقيمة النعت/ الوصف فيهما أهم من الموصوف، إذ ليس التصوير للذراعين وإنما "لذراعين منسابتين"، والانسياب صفة تفقد العضو ثخونته وتستبعد كل ما يوحي بالمادة الصلبة ليتحول إلى سائل، فيقترب من المشبه به في عملية انزياح دلالي، فيصبح التصوير عندئذ عملية منطقية قد اقترب فيها المشبه من المشبه به على عكس المعهود. والمشبه به "فرعين من جدول انثيال" والانثيال هو بؤرة الصورة ومركزها لا الفرعان من الجدول. لقد انبسط الموصوف وتخلى عن بعض صفاته ليلاقي صفات الواصف. ولئن كانا معا من نفس النظام "الحسيات" وغاية الشاعر هو أن يعوّض أولهما بالثاني، فإنّ ثانيهما سائل شفاف "الماء". والأول في الأصل صلب ثخين قدّ من لحم وعظم غير أنه تخلى بالوصف عن بعض سماته ليصبح سائلا، فهو ممّا ينساب. فكأن الشاعر زحزح الموصوف ليحوّله إلى الواصف على نقيض العادة في التشبيه، وإن بقي الأمر في مجال التعويض. وتبقى الصورة غير جلية لأنها غير مكتملة إذ لا يتسع البيت لكل أجزائها والشاعر يريد المزيد من التعميق والتوضيح فيرضى من عيوب الشعر قديما التضمين أو المعاظلة، ويمنح الصورة مجالا جديدا إضافيا في بيتين من النص كانا مجال المشبه به خاصة أمّا الموصوف فقد أضمر "هما".

والضمير يعود على الصورة السابقة بكاملها أي بطرفيها الذراعان اللّذان يشبهان "الفرعين". فقد تعاقدا ليكوّنا طرفا واحدا موصوفا فقط.

ويؤكد ذلك المشبه به بعد التوهم والتخيل. والمشبه به هنا هو ذاته صورة قوامها الحركة "ترسمان" والتفصيل : "تقاطيع" والتميز : "فريد المثال". ويطول التميز العملية كلها ممّا يبرر استعمال الأداة "كأن". ومع ذلك كاد المحسوس يفرض ذاته وإن في عنصر فرعي من الجملة: مضاف إليه في مركب إضافي مفعول به "الجسم". ويتهدد الشاعر السقوط في المادي المبتذل في علاقة الجسد بالمرأة. فكان لا بد من الإفلات والارتفاع من جديد بتوسل نعت عام "فريد المثال" ليكون المعنيّ جسما لا كالأجسام، لعله الجسم في أصل عنصره حيث لا يكون لحما، ولذلك هو لا يقبل اللمس "أبت أن تمساه" إذا كان اللامس حسّيا "الراحتين". ولكنه يرضى ذلك إن كان الفاعل معنويا "الهوى والجمال". وعندئذ يبقى الشاعر على منطقه ومساره، فالكل في النص معنوي مجرد وإن بدا حسيا أو كان كذلك في الواقع. فالنص قتل لما هو مادي وإعلاء من شأن المعنوي المجرد...

ويأتي البيت الحادي والعشرون :

ومن عجب وهي مفتونة تريك الهدى وتريك الضلال

خلوا من كل صورة إلا ما يوحي به فعل "رأى" الذي جاء مفعولاه معنويين : "الهدى والظلال" في مقابلة تامة لتكون الراقصة جمعا للمتناقضات ثم مبعثا للعجب. فكأن البيت نقطة راحة الشاعر يستجمع فيها أنفاسه ويعود إلى كيانه بعد أن يبتعد عن الصورة فلا يرى فيها إلا أمرا عجيبا. لكن العجب يجعل البيت تمهيدا لظهور صور جديدة أكثر غرابة من سابقاتها.

تلــوّى وتسهـــو كلهّابـــة .....

..... كقمرية وقعت في الحبال

هي صور قوامها الحركة والحركات فيها متناقضة، الحركة وضدها. وليس أفضل من المقابلة في البلاغة للتعبير عن التناقض والتباين :

"تلوّى # تسهو، تعلو # تهبط".

وليس العجب في التقاء النقيضين في ذات الوقت فقط، وإنما لأن الحركات تميزت إلى جانب ذلك بالتتالي أو حتى التناوب والسرعة. فكأننا أمام صورة فرس امرئ القيس... ولا مجال أمام المنشئ لتوضيح هذه الصورة إلا بتوسل التصوير القائم على الحقيقة والمطابقة باستعمال "الكاف" و"مثل" أداتين، وبانتقاء الصور الواصفة من المحسوسات "لهّابة". غير أنها من عنصر مقدس وشفاف "النار" والصفتان تقربانها من المجردات فكأنها نور لا نار، والنور لا يجسد إلا بما يرى منه إبصارا. وكذا الريح في الصورة الثانية، إنه عنصر طبيعي محسوس لا محالة لكن لا يدرك إلا من خلال أثره وفعله، لا يمكن التمكن منه وإخضاعه للمباشرة الحسية المطلقة كاللمس والرؤيا... أفلا يكون بذلك مجردا أو على الأقل ليس ثابث الحسية ومؤكدها. والأمر ذاته في صورة العَدْو حيث اليد المعذّبة والسياط وهما ماديان لا قيمة لهما من حيث الكينونة المادية وإنما كل القيمة، هنا، للأثر والفعل "التعذيب" وهو معنوي.

إنّ الحسيّ في هذه الصور مجرد حامل للمجرد الذي هو قوام الصورة ومرام المصور، فالمستغفر كذلك قيمته فيما يأتي لا في الهيئة التي يبدو عليها، إذ هي هيئة خادمة لمعنى الخشوع فقط. وحتى صورة القمرية، لئن بدت الأقرب إلى الحسي، فإنها في الحقيقة ليست القمرية

مطلقا بل وهي في حالة معينة "وقعت في الحبال" أي صورتها منكسة تعبيرا عن الانكسار النفسي الناتج عن الشعور بالخطر. ومع ذلك يجعل سياق النص وبنيته قرب هذه الصورة من الحسيات مبررا. فهي آخر صورة. وفي سقوط الراقصة والقمرية سقوط بالشاعر وبالشّعر وبالمتلقّي جميعا من عالم الخياليّ على عالم الواقع المادي الطبيعي المحسوس. فهنا ينتهي التصوير في النص ولا يبقى في البيتين الأخيرين غير الإخبار والوصف دون تصوير، وإن كان الشاعر لا ييأس من جعل الراقصة متفرّدة دون أن يخرجها عن إطارها وعنصرها البشري فهي "تبضّ وتعرق" وإن كانت لا تتعب فإنها تشتاق لأنها إنسان على كل حال ...

• الحاصـل

القصيدة وفق ما يبشّر به العنوان كان من المنتظر أن تستقيم لوحة واحدة الموصوف فيها امرأة ترقص في حانة بكل ما يوحي به هذا العنوان من معان حافة. لكن تتبع العلامات ودلالتها بيّن أنّ لا المضاف ولا المضاف إليه ينتهي إلى ذلك المنتظر. فالراقصة/ المرأة تختفي منذ البداية ويبقى فعلها/ رقصها. وتتحول هي مجرد فاعل وليست كائنا حقيقيا مجسدا فقد غاب كل وصف مادي لها، وكان الموصوف فعلها طوال النص لأن الصور قامت جميعا على الأفعال ... فالنص قد مارس عملية استبعاد للمرأة الكائن المادي ولم يحتفظ منها إلا بالمنجز، فعل الرقص.

وكانت المقطوعة الأولى من النص بؤرة للصور. وإن كانت تقوم في الظاهر على صورة واحدة. غير أنها مدعّمة بجملة من الصفات حاملها أسلوب خبري هو وصف لا تصوير. وتلك الصفات هي التي ولدت كل الصور في المقطوعة الثانية حيث أصبحت كل صفة قاعدة لصورة أو نواة لها، وقد تكون لأكثر من صورة واحدة.

إنّ الصورة الأولى التي تصدّرت النص وكانت عملية تحويل من المحسوس إلى المجرد : الراقصة = خيال، فيها إيحاء برغبة الشاعر في النأي بالراقصة عن جنسها وتحويلها إلى شيء من إبداع الخيال لتكون ملاكا مثلا ... ثم ارتبطت، في جملة من الثنائيات مع الآلهة والفن المعبود وكلاهما من المجردات. أما المادي فإنه كلما حظر سبقه النفي لينتفي ويستبعد بإبطال فعله ... وفي ذلك النفي نفي أيضا للمضاف إليه في العنوان وما قد يحيل عليه بمعانيه الحافة في ذهن المتلقي كالخمرة والجنس والعربدة ...

فالنص في مجمله هدم للصورة التي يوحي بها العنوان لتحلها محل صورة أخرى هي نقيضها والمباينة لها تماما. فهو بذلك في مقابلة مع العنوان الذي هو سمته، مما يطرح ربّما مسألة وظيفة العتبات في علاقتها بالمتن مرة واحدة ... فراقصة الحانة في النص ليست راقصة حانة بالمعنى المعهود إنها ليست امرأة ماجنة وبضاعة مستهلكة بل هي ملاك طاهر مقدس.

ولخدمة هذا الغرض قامت كل الصور، وإن توسّلت وسائل البديع المعهودة في البلاغة العربية كالتشبيه بأنواعه وبعض الاستعارة، فإن تلك الأساليب لم تنجز وظيفتها المعهودة في البيان بل اضطلعت بنقيضها تماما. فهي لا تقرب صورة الموصوف من حقيقتها، وإنما تنأى به عنها لتحله محلا آخر هو مقابله أو مباينه أو نقيضه. فندرك عندئذ أنّ وحدات اللغة وعلاماتها وأساليبها ليست عناصر دالة على الحقائق مطلقا. وإنما هي أدوات في يد مبدع النص يوظفها على الوجه الذي يبغي لتنجز الوظيفة التي يروم. بل إنها قد تخدعه فتنجز حتى ما لم يكن ينتظره، ويكون القارئ المتلقى هو كاشف ذلك المعنى الجديد دون

الشاعر. أما من حيث الانبناء فإنّ الصور كلها تتعاضد بطريقة يصعب معها الفصل بينها، ونقطة التمييز بين الواحدة والأخرى منها أن لا تعدو أن تكون مجرّد تمفصل وتحوّل من حركة إلى حركة أخرى رغم متانة العلاقة بينهما. فحذف أيّة صورة يؤذي حتما إلى حذف حركة من حركات الرقص وبالتالي مشهد من مشاهد اللوحة فيفقد النص تناسقه ويفقد الرقص تناغمه وتفقد اللوحة تماسكها.

فالقصيدة كلها اللوحة راقصة متحرّكة متناسقة كتناسق حركات الرقص وترابطها رغم تعدّدها. وعملية التصوير نسج للصور على وجه يلائم تناسق حركات الرقص ذاتها.

إنّ النص، إن اعتمدنا فيه الصورة المهيمنة، يكون محاولة من الشاعر لرسم قانون أساسي (Statut) جديد لراقصة الحانة يهدم القانون الذي وضعه لها المجتمع وترسّخ في أذهان الناس قبل قراءة النص. وتفكيك صور النص على هذا الوجه يكشف عملية قلب لقيمة معهودة ما كان الشاعر يقدر عليها لو حاول ذلك نثرا ولم يتوسل الصورة الشعرية أداة للخطاب، فيتجاوز النص الإخبار إلى الإيحاء سلطان الشعر فيه، فيقنع بما يعجز المنطق والحجاج عن الإقناع به لأن الشعر يمكن منشئه من أن يقول بالإبداع ما لا يقوله بالإقناع ويبيّن أنّ من الممكن أن يدرك بالبيان ما لا يدرك بالبرهان.

• الملحق : قصيدة راقصة الحانــة

سـرت بيت أعينهم كالخيالْ ... تعانق آلهة في الخيـالْ
مجـرّدةً حسبـت أنهـا ... مـن الفنّ في حرَم لا ينـالْ
فليست تُحِسّ اشتهاء النفوس ... وليست تُحِسّ عيون الرّجـالْ
وليست ترى غيـر معبودها ... على عرشه العبقريّ الجلالْ
دعاها الهوى عنده للمثـول ... وما الفنّ إلاّ هـوى وامتثالْ
فخفت له شبه مسحـورةٍ ... علت وجهها مسحة من خُبَالْ
وفي روحهـا نشوة حلـوة ... كمهجورة مُنِّيت بالوصـالْ
تراها وقـد طوّفت حولـه ... جلاها الصِّبا وزهاها الدّلال
تضـمّ الوشـاح وتلقي بـه ... وفي خطوها عِـزّة واختيالْ
كفارسـة حضنـت سيفهـا ... وألقت به بعد طول النّضـالْ
تمـدّ يديهـا وتثنيهمـا ... وترتـدّ فـي عِوَج واعتـدالْ
كحوريّة النّبع تطوي الرِّشـاء ... وتجْـذِب ممتلئـاتِ السِّجالْ
محيّرةً الطّيـف في مائِـج ... من النّور يغمُرها حيث جالْ
تخيّل للعيـن فيمـا تـرى ... فراشة روض جفّتها الظِّلالْ
وزنبقـة وسط بلّـوْرة علـى ... رفرَف الشّمس عنـد الـزّوالْ
تنَقَّل كالحُلم بيـن الجفـون ... وكالبرق بين رؤوس الجبـالْ
علـى إصبعَـيْ قـد ألهمت ... هبوب الصَّبا ووثوب الغـزالْ
وتُجري ذراعين منسابتيـن ... كفَرْعَين من جدول في انثيالْ
كأنّهمـا حولهـا ترسمَـان ... تقاطيع جسـم فريـدِ المثـالْ
أبَتْ أن تمسّـاه بالرّاحتيـن ... ويرضى الهوَى، ويريدُ الجمالْ!
ومن عَجَـب وهي مفتونـة ... تريك الهُدى وتريك الضّلال
تلـوَّى وتسهُـو كلُهّابـة ... تَرَاقصُ قبل فناءِ الذُّبـالْ

وتعلو وتهبط مثـــل الشِّـرَاع ... تَرامَـى الجنوبُ به والشِّمالْ
وتعـــدُو كـأنّ يـدًا خلفَهـــا ... تُعذّبهـــا بسيـــاطٍ طـوالْ
وتزحفُ رافعًـــة وجهَهـــا ... ضراعـة مستغفِر في ابتهالْ
وتسقُـــط عانيـــة للجبيـــن ... كقُمّريّة وقعَت في الحبـالْ
تَبـــضُ تَرَائِبُهـــا لوعـــة ... وتخْفِقُ لا عن ضَنًـى أو كَلاَلْ
ولكنـــه بعـــض أشواقِهـــا ... وبعضُ الذي استوْدَعتْها اللّيالْ !!

ديوان علي محمود طه
دار العودة - بيروت، ص 259.

الإحـالات

(1)- يقول عبد الملك مرتاض : وإذا كان قريماس يعترف بوجود جملة من الإزوطوبات داخل قراءة واحدة، ضمن الحقل السيميائيّ فإنه يرفض، تعددية القراءة بمعنى أن النص الواحد ينفتح على جملة من القراءات تبعاً لثقافات القراء وإمكاناتهم الفكرية والذكائية، أو أهوائهم وإيديولوجياتهم أيضاً؛ ويَعُدّ ذلك ضرْباً من القراءة المتحيّزة، أي القراءة غير الموضوعيّة؛ حين يقول : "إنّ من المقبول أن يشتمل نص واحد على جملة من الإزوطوبات [ISOTOPIES] لقراءة ما، على حين التوكيد على قراءة جمعانية [PLURIELLE] لنصوص ما؛ أي الذهاب إلى أنّ نصّاً ما يكون قادراً على منحنا عدداً لا نهائياً من القراءات؛ يبدو لنا ذلك مجرد افتراض فجّ يتسم بتعذّر الإثبات" علامات في النقد ج 5 عدد 2 سبتمبر 1992.

(2)- بحث لنا بعنوان : معاني النص الشعري، طرق الإنتاج وسبل الاستقطار ضمن أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النص منشورات كلية الآداب منوبة 1992.

(3)- نذكر منهم خاصة عبد الملك مرتاض الذي ألح على الفكرة في العديد من مؤلفاته ومنها البحث سابق الذكر وكتاب شعرية القصيدة قصيدة القراءة ... دار المنتخب العربي للدراسات والنشر - بيروت 1994.

(4)- للوقوف على آراء بورس في العلامة وأنواع المؤولات انظر مثلا كتاب "السيميائيات" والتأويل لسعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1. 2005. وتحديدا الصفحات 72 وما بعدها.