آليات الفهم والتأويل في الخطاب الشعري المعاصر– قراءة سيميائية في شعر يوسف وغليسي

Mechanisms of understanding and interpretation in contemporary poetic discourse- A semiotic reading in the poetry of Youssef Ouaghalissi

فوزية دندوقة[1] *، نوال آقطي[2]
[1]جامعة بسكرة (الجزائر)، fz.dendouga@univ-biskra.dz
[2]مجامعة بسكرة (الجزائر)، naouel.agti@univ-biskra.dz

Fouzia Dendouga [1*], [2]Naouel Agti
[1] University of Biskra (Algeria)
[2] University of Biskra (Algeria)

تاريخ الاستلام:2021/07/25 تاريخ القبول:2021/10/05 تاريخ النشر:2021/10/25

ملخص:

تسعى هذه الدراسة للإجابة عن إشكالية رئيسة تتمثل في (ما هي الإمكانات المتاحة لآليات التحليل السيميائي في فهم النص الأدبي وتأويله؟)، واتخذنا للإجابة عن ذلك مدونتي الشاعر يوسف وغليسي أرضية خصبة للبحث والدراسة وهما ديوانا الأوجاع، والتغريبة اللذين عجَّا بالعلامات الدالة والرموز المبطنة كالعنوان والأنثى والمكان والزمان، حيث اتضحت نجاعة التحليل السيميائي في الفهم والتأويل، وتبين أن الفهم هو الغاية الأولى والأخيرة لمؤولي الخطاب والموضوع الرئيس للتأويل، لذلك عُدا معا –أي الفهم والتأويل– مكونين رئيسين للقراءة الأدبية، بهما ينضج الخطاب الشعري ويكتمل.

الكلمات المتاحية: سيمياء؛ فهم؛ تأويل؛ قراءة؛ دلالة.

Abstract:

This study seeks to answer a set of questions about a major problem, which is (What are the possibilities available for semiotic analysis mechanisms in understanding the literary text and interpreting it?), And we took the poems of the poet "Youssef Ouaghlissi" as an area for study ,and research. Which is full of indicative signs and hidden symbols, such as the title, for example, and the female, and the space and time. The efficiency of semiotic analysis in understanding and interpretation, and it was found that understanding is the first and last goal of discourse interpreters, as it is the main subject of interpretation, so they are considered together that is, understanding and interpretation - two main components of literary reading, with which poetic discourse matures and becomes complete.

.Keywords: semiology; understanding; interpretation; reading; semantics.

* فوزية دندوقة.

1. مقدمة:

لقد كثرت المناهج القرائية اليوم، وتعددت، وكان الهدف الأسمى لأغلبها، بل لجميعها، كشف المعنى وإبرازه باختلاف آليات الكشف طبعا، وتعد السيمياء واحدة من هذه المناهج التي يدور اهتمام المحلل فيها على العلامة بوصفها كائنا نصيا له مدلولاته ومعانيه التي لم يُقصد إليها ضرورة، فكانت السيمياء بذلك من أكثر المناهج الحديثة بحثا عما لم ينطق به الملفوظ، في عملية تأويلية غايتها الأولى والأخيرة هي الفهم، محاولين الإجابة عن إشكالية رئيسة تدور حول إمكانية المنهج السيميائي في كشف المعاني.

ومن أجل التعرف أكثر على العلاقة بين التأويل والسيمياء يجدر بنا التعرف على هذه الأخيرة من منطلقاتها الأولى وصولا إليها عند مؤسسها الفيلسوف شارل سندرس بورس(Pierce)، لنقف بعد ذلك على نماذج مختارة من شعر يوسف وغليسي، مستندين في قراءتها إلى آليات التحليل السيميائي، وسندنا في ذلك المنهج الوصفي الذي يعد أهم مناهج البحث العلمي، حيث نصف النماذج ونحللها ونفسرها، ليكون ذلك طريقا لاستخدام آليات القراءة التأويلية، واستخلاص معاني الخطاب الشعري عند وغليسي.

2. النتائج:

- إن الفهم هو الغاية الأولى والأخيرة لمؤولي الخطاب، فهو الموضوع الرئيس للتأويل.
- يعد الفهم والتأويل مكونين رئيسين للقراءة الأدبية، بهما ينضج الخطاب الشعري ويكتمل.
- إن فهم الخطاب الشعري لا يعني استنطاقه بصورة تعسفية، وإملاء معان خارجية؛ إنه استناد إلى آليات لغوية أو غير لغوية تدعمها البنية ذاتها.

3. مفهوم السيمياء:

1.3. تعريفها:

السيميولوجيا مشتقة من الأصل اليوناني (Sémeion) الذي يعني علامة و(Logos) الذي يعني خطاب، الذي نجده مستعملا في مصطلح علم الاجتماع (Sociologie)، ومصطلح علم الأديان/ اللاهوت (Théologie)، وغيرهما، وبامتدادٍ أكبر تعني كلمةُ (Logos): العلم، هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: علم العلامات (توسان، 2000، ص 10)، وهو الاستنتاج الذي توصل إليه كل باحث تطرق في تاريخ الفكر الغربي إلى فكرة السيمياء، حيث كانت تعرف دائما على أنها نظرية العلامات (إيكو، 2005، ص 44).

فإذا كان التعهد بالهرمينوطيقا، بوصفها فنا في التأويل هو تعهد موجه نحو إنتاج الفهم، فإن السيمياء بوصفها علم العلامات العام تقدم منهجا من أجل اكتساب معرفة تدور حول البنى المؤسسة للغات (سلفرمان، 2002، ص 48)، حيث شكلت منذ الخمسينات من القرن الماضي، في المجال الأدبي تيارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة، وأمدها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية وفهمها وتأويلها، فساهمت في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى، كما قدمت مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل، والوصف المباشر للوقائع النصية إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا (سلفرمان، 2002، ص 10).

3. 2. نشأتها:

مر هذا العلم في نشأته بمراحل يمكن اختصارها في (آريفيه وآخرون، 2005، ص 45، 76):

– محاولات الرواقيين التي ارتكزت عليها السيمياء المعاصرة، فقد درسوا العلامة بدقة نظرية قلما وجدت لدى تلاميذهم المعاصرين، حيث إنهم يميزون بوضوح بين العبارة والمضمون والمرجع، أو بين الدال والمدلول، فيعرفون الأول على أنه يتناول النحو، وكل ما يتعلق باللغة، ويكون تصويتا، أو كتابة، أما الثاني فيرتكز عليه علم المنطق ويتعلق بكل ما هو مدرك لدى من يفهمون اللغة (بلانشي، دت، ص 144).

– التلميحات المتناثرة للقديس أوغسطين (Augustine)، فهو أول من طرح السؤال: ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟ الذي بدأ من خلاله في صياغة نظرية التأويل النصي (بلانشي، دت، ص 22).

– مجهودات العالمين فرديناند دي سوسير (F.Saussure) وشارل سندرس بورس اللذين بشرا بالسيمياء، كل وفق طريقته الخاصة، حيث تنبأ الأول بميلاد علم أعم تكون اللسانيات فرعا منه، وفي الوقت نفسه كان الثاني يؤسس لهذا العلم بتناوله العلامة بمختلف أنواعها.

وبهذا شهد النصف الثاني من القرن العشرين تكوين رؤية سيميائية شاملة تستوعب حتى مسائل الفيزياء وعلم النفس والبيولوجيا والتاريخ (إيكو، 2005، ص 45).

ولئن كانت السيمياء محافظة على كيانها المستقل، متمتعة بخصائص تميزها عن مختلف المجالات المعرفية الأخرى، فإنها عند بورس لا تنفصل عن المنطق باعتباره القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة، ولا تنفصل عن الظاهراتية باعتبارها منطلقا صلبا لتحديد الإدراك وسيروراته ولحظاته، كما لا تنفصل ومن جهة أخرى عن عمليات الإدراك؛ لأن العلامة في تصوره هي الوجه الآخر لإواليات الإدراك (بنـــكراد، 2005، ص 13 ،87).

وهذا ما يبرر انشغاله بالتمييز بين أنواع العلامة ومستوياتها المتعددة، حيث حدد الفروق بين الإشارة وهي المتجاورة في المكان كالسهم الذي يحدد للمارة أي اتجاه يسلكون، والرمز الذي يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجي، والأيقونة وهي الصورة الدالة على متصور كالصورة الفوتوغرافية لشخص ما (فضل، 2002، ص 97، 98). ولم يتوقف هذا العالم المنطقي عند حد التمييز بين أنواع العلامة بل ذهب إلى تحديد أطرافها التي تجاوزت معه الدال والمدلول كما هو الأمر عند دي سوسير، ولعل انشغاله البالغ بدراسة العلامة باعتبارها كل ما يحيل على شيء ما أو حدث ما (إيكو، دت، ص 67)، نابع من تصوره بأن الكون يمثل أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضا (بنكراد، 2005، ص91). ولا شك أن استيعاب التصور البورسي للعلامة يمر عبر استيعاب تصوره لنظرية المقولات، لأن ما يحتكم إليه وجود العلامة واشتغالها وأشكال تجلياتها إنما هو فحوى هذه النظرية (الحداوي، 2006 ص 253)، التي نستطيع تلخيصها فيما يأتي (بنكراد، 2005، ص 54):

الأولانية: تحيل الأولانية على "سلسلة من الأحاسيس والنوعيات المنظور إليها في ذاتها، إنها تحديد للكينونة في طابعها المباشر دون وسائط، وهي تتميز بالعمومية، مما يحيطها بالإبهام و الغموض، فهي الكلية التي تحضر في

الذهن من خلال أجزائها، لا من خلال مظاهرها، إنها الأحاسيس خارج أي تجسد، وهي النوعيات في انفصال عن الوقائع التي تخبر عنها وتمنحها هوية.

الثانيانية: هي العنصر الذي يقوم بنقل الأحاسيس من وضعها الأصلي الأولي، إلى ما يجعل منها عنصرا داخل علاقة مع شيء آخر، تكون قادرة على الإنزياح عن الخصائص الذاتية للشيء والولوج إلى دائرة العلاقة مع شيء آخر.

الثالثانية: هي مقولة التوسط بامتياز، فلا يمكن للأول أن يحيل على الثاني إلا من خلال وجود عنصر ثالث يربط بينهما و يضعهما في علاقة.

فكل مقولة من هذه المقولات تقابل طرفا من أطراف العلامة: (الأولانية/ الماثول)، (الثانيانية/الموضوع) (الثالثانية/ المؤول) (الماكري، 1991، ص 44)، أما الماثول فهو الأداة التي تقوم بالتمثيل، ويعرفه بورس بقوله "إن العلامة أو الماثول هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة، إنه يخلق عنده علامة موازية، أو علامة أكثر تطورا" (إيكو، دت، ص 270)، ولهذا الطرف خصائص تتمثل في أنه:

- ليس واقعة لسانية بالضرورة.
- يحل محل شيء آخر.
- أداة للتمثيل.
- لا يوجد إلا من خلال تحيينه داخل موضوع ما.
- لا يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال وجود مؤول يمنح العلامة صحتها.

والموضوع و"هو ما يقوم الماثول بتمثيله سواء كان هذا الشيء واقعيا، أو متخيلا أو قابلا للتخيل، أو لا يمكن تخيله على الإطلاق، فإذا كان الموضوع لا يعين مرجعا منفصلا عن فعل العلامة ذاتها، فإنه لا يمكن أن يشتغل إلا كعلامة، ويمكننا في هذا الطرف التمييز بين نوعين من الموضوعات، هما: الموضوع المباشر: وهو المعطى من خلال العلامة بشكل مباشر، والموضوع الديناميكي، وهو حصيلة لسيرورة سيميائية سابقة يطلق عليها بورس التجربة الضمنية. ولهذا التمييز أهمية كبيرة؛ لأنه يشير إلى أن الموضوع أعم وأشمل من العلامة (بنكراد، 2005، ص 98).

إضافة إلى المؤول الذي يشكل "التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة، فلا يمكن الحديث عن العلامة إلا من خلال وجود المؤول، باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمرا ممكنا...، وبناء عليه يمكن تحديد المؤول بأنه مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورة سيميائية سابقة، ومثبتة داخل هذا النسق أو ذاك، وبعبارة أخرى إنه تكثيف الدلالات للممارسات الإنسانية في أشكال سيميائية يتم تحيينها من خلال فعل العلامة...، سواء كانت هذه العلامة لسانية أو طبيعية أو اجتماعية" (بنكراد، 2005، ص101، 102).

وقد ميز بورس ضمن حديثه عن المؤول بين مستوى دلالي أول، يطلق عليه المؤول المباشر، وعناصر تأويله معطاة داخل العلامة بشكل مباشر، أما وظيفته الأساسية فتتمثل في إعطاء نقطة الانطلاق للدلالة؛ أي إدخال الماثول داخل سيرورة السيميوز. ومستوى دلالي ثان؛ يطلق عليه المؤول الديناميكي، وهو الأثر الذي

تنتجه العلامة، ولا يمكن أن يؤسس إلا على أنقاض المؤول المباشر، ومعه نخرج من دائرة التعيين لندخل دائرة التأويل بمفهومه الواسع. والمستوى الدلالي الثالث الذي يطلق عليه المؤول النهائي، وهو الأثر الذي تنتجه العلامة في الذهن إذا ما توفرت الشروط المحققة لذلك الأثر، يقوم هذا المؤول بوظيفة الحد من القوة التأويلية المدمرة التي يغذيها المؤول الديناميكي، بتحديده لخانة تأويلية واحدة تنهي مجموعة الإحالات التي يقترحها المستوى الدلالي السابق (إيكو، دت، العلامة، ص 271).

فالمؤول وأنواعه هو المدخل الرئيس إلى تحديد فعل التأويل، وعلى هذا الأساس يمكن تناوله كنقطة إرساء أولى للمعنى، وهنا يتضح الارتباط الوثيق بين المؤول كوسيط بين طرفي العلامة وبين فعل التأويل، على الرغم من الاختلاف القائم بينهما، والمتمثل في أن المؤول يقتضي وضعا لا يتطلب سياقا خاصا، ولا يتطلب شخصا يقوم بالتأويل، في حين يعتبر التأويل محاولة للإمساك بخيوط دلالة ما، والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي (بنكراد، 2005، ص 139)، وبهذا التصور للمستويات الدلالية الثلاث يكون بورس قد فتح آفاقا جديدة أمام السيميائيات، حيث تحولت من مجرد أداة تعيين للعلامات، وتحديد لنمط اشتغالها إلى نظرية تأويلية قائمة بذاتها (بنكراد، 2005، ص 108).

4. قراءة سيميائية في نماذج مختارة من شعر يوسف وغليسي:

لاحظنا فيما سبق أن فعل التأويل مرتبط في فكر بورس بمقولة المؤول الذي يقوم بالتوسط بين الماثول والموضوع، عبر سيرورة يسميها السيميوز تقول بإمكانية وجود إحالة من المحتمل ألا تتوقف عند حد بعينه؛ لأن "الخروج من دائرة التعيين إلى ما يشكل بحق عالم التأويل بمفهومه الواسع يقتضي التخلص من مقتضيات الإحالة المباشرة (الإحالة الأولى)، وإعادة ترتيب العناصر، وتنظيمها وفق علاقات جديدة ...، وبعبارة أخرى فإن التأويل اللامتناهي يقتضي وجود مدلول أولي (كيفما كان وضعه) تبنى على أساسه مجمل المعارف التي تنتجها حركة الإحالات اللاحقة" (بنكراد، 2005، ص 176، 177).

لقد أحدثت السيميائية التأويلية تغييرا في تصور اللغة، فاللغة واقعة تاريخية سميكة، تحمل في طياتها التطورات التاريخية للإنسان عن العالم والأشياء؛ وهي بهذا الوصف غير مقيدة بالحواجز، تنطلق في فضاء صامت نختفي فيه بالإنسان والخطاب معا، فتفتح نوافذ دلالية وتأويلية متعددة تطل على حقائق متفرقة، ملغية المعنى المتطابق، والحقيقة المتعالية (لحمداني، دت، ص 114). ويبدو ذلك جليا في شعر يوسف وغليسي من خلال جملة من الرموز، أبرزها العنوان، والأنثى، والزمان، والمكان.

إن أهم عتبة يمكن أن تلفت أنظارنا في شعر يوسف وغليسي، هي عتبة العنوان، التي يمارس فيها الشاعر لعبة التفخيخ والتلغيم، فيثير في ذهن القارئ تساؤلات عدة بمجرد أن يطالعه عنوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)، أو عنوان (تغريبة جعفر الطيار)، ويطرح عدة احتمالات تأويلية لا يمكن الحصول على إجاباتها إلا بقراءة رمزية لمختلف العلامات اللغوية التي بطن بها الشاعر نصوصه، بدءا بعتبة العنوان الفرعي وصولا إلى النص في جميع ثناياه، ففي قراءة أولى لبيت من ديوانه الأول الذي يقول (وغليسي، 1995، ص 82):

أَبْكِي وَأَبْكِي ... فَيَنْمُو العُشْبُ و الشَّجَرُ مِن دَمْعَتِي وَدَمِي ... تَنْمُو بَرَاكِيني!

نجده يكرر الجملة الفعلية (أبكي)، إشارة إلى غزارة دموعه، وقد أتبع الجملة المكررة بقوله (ينمو العشب والشجر)، تعبيرا عن شدة حزنه، ودموعه التي تهطل كالأمطار، فتسقي –كالسيل الجارف– الأرض العطشى، لتخضر بعد طول جفاف، والتكرار لا شك أسلوب من الأساليب التعبيرية التي تقوي المعاني وتعمق الدلالات، فترفع من القيمة الفنية للنصوص، بما تضفيه عليها من أبعاد دلالية وموسيقية متميزة فتسهم في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصورة في ذهن القارئ، فقد يعتقد القارئ، بل يتيقن أن الأوجاع التي وسم بها الشاعر ديوانه إنما هي حقا أوجاع شجرة الصفصاف، التي أسالت دمعه بغزارة، فنمى بذلك العشب والشجر. بل إن الألم بلغ به أن قال (وغليسي، 1995، ص 17) (هزج):

جَرَاُح الصَّمْتِ تَلذَعُنِي وَصَمْتُ الجُرْح يَكْوِينِي
أَنُوحُ .. أَنُوحُ فِي صَمْتٍ كَقَارِئَةِ الفَنَاجِين
أَفِيُق الآنَ مِن صَمْتِي وَقَدْ فَاَضْت بَرَاكِينِي
جِرَاحِي الآنَ تَقْتُلُنِي جِرَاُح النَّاسِ تُحْيِينِي
جِرَاحِي الآنَ أَرْسُمُهَا قَنَادًا فِي شَرَايِينِي
فَجُرْحٌ نَامَ فِي كَبِدِي وَجُرْحُ بَاتَ يُشْجِينِي

في هذه القطعة الشعرية يكرر الشاعر (وغليسي) كلمة (جرح) سبع مرات في أبيات ستة. فمن هذه اللفظة ترسم الصورة وتتضح جوانبها؛ لتعبر عن مأساة الشاعر، وتعكس همومه وعذاباته، وليست هذه القطعة إلا جزءا من قصيدة اختار لها عنوان (بطاقة حزن)، فربط بين العتبة الرئيسة والعتبة الفرعية وبين مختلف العلامات اللغوية ربطا محكما من خلال هذا التكرار الذي وقف دليلا قويا للتعبير عن آلامه، وأحزانه الموجعة، ونجده في القطعة نفسها يكرر كلمة (صمت) التي يحاول أن يجعلها دليلا آخر على عمق جراحه، هذه الجراح القاتلة التي تفقده القدرة على الحراك، والرغبة في البوح والتعبير، فبين الجراح والصمت يتشكل نسيج النص ليجسد قمة المأساة التي يعانيها شاعرنا المتألم الذي لا يملك كغيره القدرة على الإفصاح والصراخ، فأحزانه تعيش بداخله، لا أحد يسمع أناتها، فيواسيه في ألمه ويؤنسه في صمته، وفضلا عن الصمت والجراح تتكرر في النص لفظة (الآن) التي تدل على زمن المأساة ووقت الأوجاع، إنه العصر الذي نحياه، العصر الذي فقد كل قيمه ومعانيه، فصار سكّينا تقطع من يأبى الفساد، ليكون الزمن في نص وغليسي رمزا سيميائيا يبوح بما لم تبح به النصوص الطويلة.

ويتأكد ذلك في قوله (وغليسي، 1995، ص 91) (كامل):

عَبَثًا أفْتِّش فِي الشُّهورِ عَنْ الوَفَا كُلُّ الشُّهُورِ غَدَتْ تَخُوُن نُوَفْمَبرَا

فنوفمبر هنا رمز زمني له قيمته التاريخية في النفوس والعقول، ولم يتحدث الشاعر من خلاله إلا على خيانة وطنية بأن جعل شهور السنة تخون أقدس الشهور، وأفضلها (نوفمبر)، فنوفمبر هو العهد والتاريخ.

يقول الشاعر في قصيدة (يسألونك) مكررا هذه العتبة الفرعية في كل سطر تقريبا (وغليسي، 2000، ص 56):

يَسْأَلُونَكَ عَنْ شَاعِرٍ مُثقِلٍ بِالحَنِين

يَسْأَلُونَكَ عَنْ مُغْرِمٍ يَبْتَغِي شَبق الرُّوح
فِي جَسَدِ امرَأَةٍ مِنْ مِيَاهٍ وَطِين!
يَسْأَلُونَك عَنْ عَاشِقٍ خَائِبٍ
أَنْكَرْتَه نِسا العَالَمِين

وتتواصل القصيدة ليتواصل معها استعمال (عنوانها) كواحد من الكلمات المفتاح، حيث يتكرر (10) مرات في قصيدة مكونة من (17) سطرا . فالشاعر في هذا النص يوظف العنوان من أجل الكشف عن ذاته، فهو يزعم أن أناسا يسألون عن شاعر أثقله الحنين، مغرم، عاشق، خائب، أنكرته نساء العالمين وقد ألحوا في سؤالهم، وعلى المخاطب أن يجيب – بما تقتضيه رغبة شاعرنا – بأن هذا الذي تسألون عنه هو ذاك المتكلم، فهو رغبةً في الكشف عن نفسه توهم السؤال عن شخص يحمل صفاته، وأوهم القارئ أنه غارق في حب امرأة خيبت حبه، لكنه في الحقيقة يجعل من هذه الأنثى رمزا لحب إلهي تتماهى فيه كل أشكال العشق والهوى، وهو ما جعله يتعدى حيز القصيدة الواحدة في وصف أنثاه، فيقول (وغليسي، 1995، ص 55) (بسيط):

عَينَاكِ فِي كَوْثَرِ الرَّحْمَنِ غُمِّستَا عَيْنَايَ لله فِي عَيْنَيكِ سَبَّحتَا
جَنَّات عَيْنَيكِ فِي عَيْنِّي قَدْ سُكِبَت عَيْنَاي بِالْوَجِد مِنْ عَيْنَيكِ ارْتَوَتَا
عَيْنَاكِ نَرْجَسَةٌ تَا الله مَا ذَبُلَت عَينَاكِ بِالْعَسَلِ الصَّافِي تَبَلَّلَتَا
عَيْنَاكِ فِي عَتَمَاتِ اللَّيْلِ ... فِي وَهَجِي عَيْنَاكِ فِي قَلْبِي المَهْجُورِ أَبْرقَتَا
عَيْنَاكِ فِي يَقْظَتِي .. عَيْنَاكِ فِي حُلْمِي أَذْهَلَتَانِي ، وَ هَذَا الكَوْنَ أَذْهَلْتَا
عَيْنَاكِ شَلاَّل وَحْيٍ بَاتَ يُمْطِرُنِي سَحَابَتَانِ بَرْمَلِي قَدْ تَصَبَّبَتَا

ويواصل الشاعر هذه القصيدة (قراءة في عينين عسليتين)، ليكرر كلمة (عينين) في كل بيت تقريبا، بل في كل شطر، فلم يعد يرى في الكون كله إلا عينيها، هما البحر، هما الطير والبشر، إنهما الكتاب الذي علمه أبجديات الحب، وبهما يحل في محراب الجمال الأبدي، ويحيا النعيم السرمدي، فهو يعيش في عالم ذي أبعاد تختلف عن العالم الأرضي، عالم ما فوق الواقع، هناك في جنة عينيها، وما توحيان به من رموز سحرية. وليس بالغريب أن تتكرر هذه الكلمة في قصيدة ليست إلا تأملات صوفية، فلم تعد تكفيه القراءة، بل أصبح يتأمل تأمل صوفي، لا يعرف، ولا يرى في الحياة غير وجه الله تعالى، خالق هذا الجمال، ومبدع الصورة الرائعة، يقول (وغليسي، 1995 ، ص 58) (بسيط):

عَيْنَاكِ مَقْبَرَةٌ لِلْحُزْن وَ الوَجَع فِي عُمْقِ عَيْنَيكِ يَفْنَى الأُفُّ وَ الآهُ ...
فِي عُمْق عَيْنَيْكِ يَرْمِي الله رَوْضَتُهُ وَثَمَّ يَدْفِنُ قَيْسٌ هَمَّ لَيْلاَهُ!
تَلَوَّنُ البَحْرُ فِي عَيْنَيْكِ وَ اضْطَرَبَا فِي بَحْرِ عَيْنَيْكِ أَنْسَى البَحْرَ .. أَنْسَاهُ!
أَهْوَى الهَوَى فِيكِ ..فِي عَيْنَيْكِ أُعْلِنُهُ أَهْوَاكِ .. أَهْوَاهُمَا .. أَهْوَاهُ .. أَهْوَاهُ!
قَدْ أُسِرِي –الآنَ –بِي مِن مُقْلَتِيكِ إِلَى مَعَارِجِ الرُّوحِ كَيْ أَلْقَاكَ رَبَّاهُ!
فِي عُمْقِ عَيْنَيْكِ أَلْقَى الرَّب أَعْبُدُه فِي عُمْق عَيْنَيْكِ ، أَخْشَى الرَّبَ .. أَخْشَاهُ!

وفي هذه الأبيات تستوقفنا العيون مرة أخرى، باعتبارها السمة الأنثوية المميزة، منفتحة على دلالات عميقة، تحيلنا على المعاني الروحية المختزنة، والتي تتخذ منحى تصاعديا من الدلالة المادية، إلى المعاني الروحية، فالشاعر إذا كان يتعلق بالجانب المادي في المرأة، ممثلا في عينيها، فإنه يجعلها وسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق.

وفي هذه الأبيات، والتي قبلها، يتسع الرمز وتمتد دلالات الصورة المؤسسة على العيون، فليست صاحبة العينين الجميلتين إلا رمزا يتخذه الشاعر أداة للسمو على الواقع، والتوحد مع المطلق، والعيش –لحظات طويلة– في الحلم الواعد، وهو المبرر الوحيد الذي يجعله يكرر لفظة (عيون) في مواضع كثيرة من القصيدة الواحدة، بل من الديوان كاملا، فهي واسطة الحلم، ومبعث الأمل، وسبيل الخلاص من عالم لا يبعث في نفسه إلا ألما وحيرة، وتبعث عيناها – مقابل ذلك– راحة وسكينة.

ويواصل الشاعر لعبة الكتابة، محملا نصوصه بقدر هائل من الرموز والعلامات، التي لم يعد المعنى فيها حرفيا، يقول الشاعر في مواضع متفرقة من قصيدة (العشق والموت في الزمن الحسيني) (رجز) (وغليسي، 1995، ص 88، 89، 91):

بَغْدَادِيٌ .. وَدَمُ الحُسَيْنُ فَصِيلَتِي بَغْدَادِيٌ شَهْرَ الحُسَيْنَ لِيَثْأَرَا
بَغْدَادُ يَا نَخْلاً تَطَاوَلَ فِي دَمِي الأَصْلُ فِي قَلْبِي وَ فَرَعُه فِي الذُّرى
بَغْدَادُ و الأَوْرَاسُ فِي هَذَا الفُؤَا دِ تَوَحَّدَا : أَنْصَارِيًا وَمُهَاجِرًا
بَغِدَادُ إِنِّي قَادِمُ .. فَلْتَحْضُنِي قَلْبًا تَزَمَّل بِالْهَوَى وَتَدثَّرَا

تحمل هذه القطعة الشعرية لفظة بغداد دلالات عميقة غير مباشرة، فبغداد هي الخضوع، وأزمة الوطن العربي وهي المجد الضائع، أما دلالتها المباشرة فواحدة، وهي بغداد الوطن؛ إن الشاعر في قوله هذا يوظف بغداد في صورة كلية ويجعلها رمزا لأمور عدة، إنها رمز الخنوع، بعد أن كانت في الزمن الحسيني رمزا للقوة والازدهار ورمز لأزمة الوطن العربي بعد أن كانت والأوراس رمزا للسيادة والكرامة، وهي أيضا رمز آخر للمجد الضائع بعد أن كان المجد في عهد قديم لا يذكر إلا وذكر اسمها.

يكرر الشاعر هذه اللفظة، فينادي، وينادي لأن نداءها مرة لم يعد ذا جدوى، فبغداد غير قادرة على السماع، وهو يناديها على التوالي، لأنه يسعى إلى إعلان حبه وتأكيده، ويحاول أن يعبر عن ارتباطه بهذا الوطن الجريح، فبغداد في قلبه وفكره ترسل صوتا إلى بغداد الوطن، ليعود رمزا لما كان له. لهذا تجده ينتقل إلى قصيدة أخرى، فيذكر بغداد مرة أخرى، دون أن يكف عن ذكرها في كل سطر، وذلك عندما يقول (وغليسي، 1995، ص 46):

بَغْدَادُ وَالقَلْبُ المُلَغَّم بِاللَّظَى ...
بَغْدَادُ وَالنَّجْمُ المُسَافِرْ فِي السَّمَا...
بَغْدَادُ وَاليَأْسُ المُضَمَّخ بِالمُنَى ...
بَغْدَادُ ..! وَيَنْفَتِحُ الفُؤَادُ عَلَى نُسَيْمَاتِ الهَوَى ...
بَغْدَادُ وَالحُلْمُ المُهَشَّم فِي تَلاَفِيفِ الرُّؤَى ..

بَغْدَادُ! قَدْ حَطَّ الغُرُوبُ عَلَى مَشَارِفِ حُلْمِنَا
لَكِنَّمَا بَغْدَادُ كَالعَنْقَاءِ تُبْعِثُ مِنْ هُنَا أَوْ مِنْ هُنَا

يدل تكرار لفظة بغداد في هذه القطعة على تلك الرغبة المتأججة، والشوق العنيف إلى ماضي العهود، ونبذٍ لزمن الذل والانحطاط، زمن لغم فيه القلب باللظى، وسافر النجم الجميل بعيدا في السما، لكنه على الرغم من ذلك زمن يحدو اليأس فيه المنى، وتكثر أحلامه والرؤى، فالشاعر يتحدث عن بغداد إلى بغداد، متخذا إياها رمزا سيميائيا يقول من خلاله إن هذا الزمن المؤسف يرهقنا، وإننا لنأمل في غد أفضل تكون فيه بغداد مشرقة كشمس النهار، نقية كماء دجلة والفرات، قوية كالخليفة العباس، وذلك عهد الأمم بها، فمهما كسا سماءها غروب، لا تستسلم لقهر الظلام، بل تكون عنقاء زمانها وتبعث من رماد.

يظل المكان في شعر يوسف وغليسي علامة سيميائية مميزة لها إيحاءاتها ودلالاتها، ولا يمكن الظفر بتلك الدلالات دون تفكيك وتحليل لمختلف جوانب العلامة، وقراءة في خلفياتها، يقول (وغليسي، 1995، ص 46):

تَسَاجم الدَمْعُ مِن عَيْنَيْكِ يَا (نَجَفُ) بَغْدَادُ نَائِمَةٌ، قَدْ مَضَّهَا التَّعَبُ
حَدَائِق المَجْدِ فِي الأَوْرَاس ذَابِلَةٌ وَالأُرْزَ يَذْبُلُ فِي بُيْرُوتَ .. يَلْتَهِبُ

في هذه الأبيات يربط الشاعر بين المسند والمسند إليه، على الرغم من عدم وجود رابط حقيقي بينهما، وذلك بتجسيده أمورا معنوية وإبرازها للعيان في صورة شخوص وكائنات حية، رغبة منه في المبالغة، وإبراز المعنى بشكل واضح، فها هو يجعل النجف امرأة باكية تذرف دمع أحزانها، وبغداد أتعبها التعب، وأرهقتها المواجع فنامت، ونامت بنومها حدائق المجد بالأوراس. مما لاشك فيه أن الشاعر يستعمل هذه التراكيب المختلفة في غير معناها الحقيقي، فكانت معانيها المجازية أكثر إيحاء وأحسن تصويرا وأكثر جمالا، ولعل الاختيار للأمكنة المذكورة في حد ذاته علامة سيميائية حملها الشاعر بدلالات خفية دارت في مجملها حول العزة والمجد، فكل البلاد المذكورة في المقطوعة الشعرية هي من بين أكثر المناطق أهمية في تاريخ الأمة العربية، لكنها ويا للأسف باتت رمزا للحسرة والأسى بعد أن كانت رمزا للقوة والشموخ.

خروجا دائما عن المعنى الحقيقي للتركيب اللغوي يقول شاعرنا (وغليسي، 1995، ص 88) (كامل):

أَبْكِي عَلَى ذِكْرَى الحُسَيْنِ تَذَمُّرا واكَرْبَلاَء .. دَمُ الحُسَيْنِ تَفَجَّرَا
أَبْكِيكُمْ آلَ الحُسَيْنُ تَذَمُّرًا وتَشَيُّعَا وتَفَجُّعًا .. وتَشَوُّقًا وتَذَكُّرًا
ذِكْرَاكُمْ مَوْجٌ يُزَلْزِلُ شَاطِئِي ويَهُزُّ قَلْبًا بِالعُرُوبَةِ خُدِّرَا
العُرْبُ قَدْ هَجَرَ الحُسَيْنُ دِمَاءَهُم ودَمَ الحُسَيْنِ إِلَى عُرُوقِي هَاجَرا

ففي هذه القطعة يعبر الشاعر عن نكبة العرب، وعن رضوخهم وصمتهم عما يجري لهم، فيقول إن دم الحسين تفجر، للدلالة على هول فاجعة المسلمين في الحسين، ثم يقول إن الحسين قد هجر دماءهم، فوصف الدم بما لا يوصف به، إشارة إلى الانسلاخ عن الأصل، وإلى النخوة العربية التي تناسوها. مرتكزا في كل هذه الدلالات على المكان الذي يعد علامة سيميائية بارزة في شعره، من دون فهمها وتأويلها قد يفهم النص

على ظاهره، فيخرج عن المقصود، فالشاعر يندب حظه وينتحب، مخاطبا (كربلاء) المدينة العراقية التي عانت وتعاني ويلات الحرب.

يتشبث الشاعر بالمكان باعتباره رمزا سيميائيا قويا، فيقول (وغليسي، 2000، ص 47):

أَتَسامى كَمَا الرُّوح، فَوْقَ الرِّيَاح، وَفَوْقَ الزَّمَان

وَفَوقَ المكَان، وَفَوقَ الحُكُومَةِ وَالبَرلَمَان

في رمزية رائعة جعلته لا يخشى في اختياره لومة لائم، وبالنظر إلى السطرين الشعريين نجد أن الظروف (فوق الرياح، فوق الزمان، فوق المكان...) قد تعلقت بالفعل (أتسامى)، تحديدا لفضاء التسامي، تأكيدا للفعل وتزويدا له بدلالات سيميائية قوية أشبه الشاعر فيها الروح التي تفوق كل القمم وكل مكان، والزمن، بل إنها الروح التي تعلو السلطات وكل السلطات، حتى الحكومة والبرلمان لم يعد لها عند الشاعر ما يثير الخوف أو الخشية، فغربة جعفر في أهله، وأوجاع صفصافة المرهقة جعلته يتجاوز الخوف والقلق والصمت، لهذا قال منكرا الصمت، في موضع آخر من التغريبة (وغليسي، 2000، ص 47) (كامل):

وَسَمِعْتُ صَوْتًا هَاتِفًا: أَأُسِرُّ بِالسِّلْم المُغَرِّد فِي السَمَاءِ وَ فِي الثَّرى

أَمْ ...

منحرفا بالحذف من عنصر غائب في النص، إلى لفظ آخر له معانيه، فقد حذف الشاعر جملة كاملة، لأن (أم) تقابل في اللغة العربية بين متساويين، وما دام الاستفهام قبل (أم) عن الحدث في جملة (أأسر بالسلم؟)، فلا بد أن يكون في الثانية استفهامًا عن حدث أيضا، لكن الشاعر يحذف هذا الاستفهام لأن الجملة الأولى دليل عليه، فقوله (أأسر؟) استفهام لطلب التصديق، وأصل الكلام : أأسر أم أجهر فاكتفى بذكر الفعل (أجهر) في البنية العميقة من خلال ذكر الأداة (أم) التي كانت دليلا على الفعل المحذوف، لسبب واحد هو أنه يستنكر الفعل الأول، وينفي قبول حدوثه؛ لأنه لو قال : (أأسر بالسلم أم أجهر)، لكان التركيب دالا على التخيير، لكنه في حقيقته استفهام إنكاري، يرفض الشاعر من خلاله –باسم الصوت الهاتف– أن يكون السلام سرا، أو أن يكون مجرد رمز يعيش في ذواتنا، ويغيب عن عالمنا ومجتمعنا.

5. الخاتمة:

نخلص في خاتمة هذه الدراسة إلى أن السيمياء بوصفها العلم الذي يقدم منهجا في تفسير العلامة اللغوية لا تنفصل عن التأويل بعده عملية موجهة نحو إنتاج الفهم، وقد اتضح ذلك وتأكد من خلال النماذج المختارة في شعر يوسف وغليسي، حيث وقفنا على بعضها بالنظر إلى أبرز علاماتها ورموزها، وكانت الأبعاد التأويلية لهذه الرموز اللغوية خفية في بعض الأحيان إلى حد الاعتقاد أن الشاعر كان يقول ما يقول لمجرد تحقيق الوزن والقافية، ولكن القراءة الفاحصة لمجمل نصوصه، وربط بعضها ببعض، والعودة بها أحيانا إلى سياقاتها التاريخية كشف دلالاتها الباطنية، وبين نجاعة التحليل السيميائي في الفهم والتأويل.

6. المراجع:

1. آريفيه، ميشال وآخرون، (د.ت)، السيميائية قواعدها وأصولها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر .
2. إيكو، أمبرتو (2005)، السيميائة وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
3. إيكو، أمبرتو (2010)، العلامة تحليل المفهوم و تاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي.
4. بلانشي، روبير (د.ت)، المنطق وتاريخه، من أرسطو حتى راسل، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، والمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط)،
5. بنكراد، سعيد (2005)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط2، دار الحوار، سورية.
6. بنكراد، سعيد (2005)، السيميائيات والتأويل- مدخل لسميائيات ش.س.بورس، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت.
7. توسان، برنار (2000)، ما هي السيميولوجيا، ترجمة مُحَمَّد نظيف، ط2،إفريقيا الشرق.
8. الحداوي، طائع (2006)، سيميائيات التأويل، الإنتاج و منطق الدلائل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت.
9. فضل، صلاح (2002)، مناهج النقد المعاصر، (د.ط)، إفريقيا الشرق.
10. لحمداني، حميد (2003)، القراءة و توليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب.
11. الماكري، مُحَمَّد (1991)، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت.
12. سلفرمان، هيو جاي (2002)، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة علي حاكم صالح، وحسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي.
13. وغليسي، يوسف (1995)، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ط1، دار إبداع، الجزائر .
14. وغليسي، يوسف (2000)، تغريبة جعفر الطيار ، (د.ط) اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر.