

الحُزْنُ والانْبِعَاثُ-قراءة سيميائية في الشَّعر السُّعُودي المعاصر ديوان "فينيق الجراح" للبارقي أنموذجا

إبراهيم أبو طالب*

مدخل:

الأصوات الجديدة الشابة في منطقة عسير بالمملكة العربية السعودية لها حضورها اللافت عبر ما تُصدِّره نواديهما الأدبية من إبداعات مختلفة: شعرية، وسردية، وبما يرصد حاضرها الإبداعي، ويجسد خصائص المكان والإنسان في هذا الجزء الجنوبي من المملكة المكتنز بالتاريخ والحضور المتنوع من خلال أهمية المكان وخصوصيته الجبلية والزراعية وصفاته وتضاريسه التي تتواشج مع الكلمة في جدلية الذات والموضوع.

وهذه الأصوات ليست إلا امتداداً لجيل شعري كبير، يحاول أن يجد له صوتاً خاصاً ويجتهد في هذا المسعى، فإلى أي مدى تمَّ تحقيق هذا الطموح؟ وكيف ينظر هذا الجيل إلى التجديد الشعري؟ وكيف يمارسه، ويفهمه؟ والسؤال بصيغة أخرى، هل ثمة خروج وتجديد أم أنها ما تزال محاولات على الطريق لم تغادر الشكل في أقل أبعاده في حين ظل الموضوع والتناول هو الثابت المألوف؟

هذا ما تطمح إليه هذه المقاربة من استنباط النص واستنطاقه متلمساً عبر القراءة السيميائية جوانب هذا الأمر لأنها - أي القراءة السيميائية، في ظني - هي الأقدر على فك شفرات النص، وسبر أغواره من البُنى التي لعلها سترسم للقراءة مدارات الاكتشاف، بما للسيميائية لدى دارسيها من "خصائص الدراسة المنظمة والمنظمة"⁽¹⁾ وبما لها من آفاق واسعة تفتح مجالاتٍ للتأويل والفهم، من داخل النص ذاته ابتداءً بعبثاته، وبالنصوص الموازية، وانتهاءً بالدلالات المختلفة داخل النص، وعبر مختلف أشكال التناص بمعنى محاولة التدرج من الخارج النصي إلى الداخل النصي. ولعل التحليل السيميائي كما يصفه أحد الباحثين قد صار "مفتاحاً حديثاً وموضهً لا بدَّ من الالتجاء إليها قصد عَصْرَنة الفهم وآليات التأويل والقراءة ... باعتباره منهجاً تطبيقياً في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية..⁽²⁾ وبتعريف

* -باحث أكاديمي- بجامعة صنعاء، والملك خالد.

جورج مونا G.Mounin: "هو العلم الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي يفضلها يتحقق التواصل بين الناس" ⁽³⁾، والسيمياءية في واقع الأمر - وبحسب تصور بورس - "ليست مجرد أدوات إجرائية يمكن استثمارها في قراءة هذه الواقعة النصية أو تلك، كما لا يمكن أن تكون نموذجاً تحليلياً جاهزاً قادراً على الإجابة عن كل الأسئلة التي تطرحها الوقائع، إنَّها على النقيض من ذلك فعلٌ ... (أي سميوز) والسميوز: سيرورة لإنتاج الدلالة" ⁽⁴⁾ ومن هنا تسعى هذه القراءة إلى فعلٍ من إنتاج الدلالة، ولا تزعم أنها ستقف على تحليل ديوان (فينيق الجراح) تحليلاً سيميائياً كاملاً بقدر سعيها إلى مقارنته بنص مواز يقف عند أبرز الملامح السيميائية، وتقوم على مبدأ القراءة، والمحاورة، وليس على فلسفة النقد، وذلك لأن التعامل مع النص وفق المنظور الحدائي صار بمثابة نزهة على تخوم حقول الذائقة للمعية - بحسب عبارة عبد القادر فيدوح- هذه النزهة تتجلى عبر ممارسة تفجير الكلمة في لعبتها المتحررة، المتفرعة من (الخلية الرحمية) بطريقة توالدية" ⁽⁵⁾.

سيمياءية العتبات، والنصوص الموازية:

جرت عادة القراءات الحديثة عند الوقوف على النص ألا تغفل العتبات لما تمثله هذه العتبات من أهمية بالغة في فهم النص ولما لها من ارتباطات جوهرية به، ومن هذه العتبات والنصوص الموازية يأتي الهوا الأول للولوج إلى ساحات النص وفضاءاته النصية والمعرفية في المدونة - ونقصد بها المتن والمحتوى بشكل عام-، ولذا فنحن في هذه القراءة سوف نلج من باب العتبات أولاً.

ولعلنا سنطيل الوقوف لديها إلا قليلاً بما يربط النص بها، وما يفيد في بيان القراءة وفتح آفاقها في مقارنة نصية.

أولاً: سيميائية العنوان وصورة الغلاف:

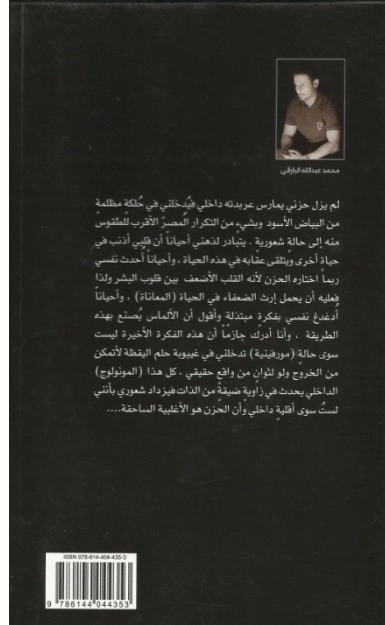
يُعَدُّ العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratexte)، كما يسميها جيرار جينيت G.Genette، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص، بله عن كونه يقتحم أغوار النص، وفضاء الرمزي الدلالي. أي: إن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص. ويقصد بهذه العتبات: "المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضاً الهوا - Vestibule - بتعبير لوي بورخيس (Louis Bourges)، الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل" ⁽⁶⁾.

ومن هنا سنلج - بدءاً - من خلال العنوان الخارجي، ونص الغلاف الأمامي والخلفي (النص البصري/الصورة، والنص الكتابي)، كون ذلك "هو المعنى الظاهري المؤسس للمعنى الباطني" ⁽⁷⁾ بحسب عبارة رولان بارت.

يظهرُ في الغلاف الخارجي لديوان (فينيق الجراح) للشاعر محمد عبد الله البارقي ⁽⁸⁾، عنوانه "فينيق الجراح" وهو عنوان يعتمد الصيغة الخبرية بين المضاف والمضاف إليه، والعنوان في هذه الحالة، وفي كل عمل أدبي، يعد "ضرورة كتابية، وهو بديل من سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية ... يؤسس سياقاً دلاليّاً يريّ المستقبل لتلقي العمل" ⁽⁹⁾، والفينيق في الذهن هو طائر أسطوري متخيل يرتبط بالنار والابتعاث أو الانبعاث ⁽¹⁰⁾، كما يتمهى دلالياً مع الجراح بكونها نارا وتوقداً وابتعاثاً أيضاً، ثم يتناغم العنوان مع صورة رمزية تشكيلية متخيلة لطائر الفينيق المنبعث من النار من وسط لجة متحركة مما يشبه السديم أو أمواج البركان البحرية الصفراء المَحْمَرَّة، ويبدو الطائر بجناحين عملاقين محلّقين ورأسٍ غير محدد الملامح، تسبحُ هذه الصورة في خلفية سوداء مظلمة يناسبها اللون الأحمر الذي كتبت به حروف العنوان، تلكم الصورة البصرية للفينيق تتماهى مع الصورة النمطية الذهنية للطائر الأسطوري المتخيل -كما قلنا-، وتدخلنا من البداية في جوّ تخيلي وقرائني خاص، نلجُ فيه من عتبة الصورة والعنوان الرئيس للديوان، وقد يقودنا هذا إلى سؤال هل هذا الاختيار من عمل الشاعر أو الناشر؟

لاشكَّ أن العمل التكاملي بينهما واردٌ، ولسنا بصدد إثباته أو نفيه، ولكن ما يوحيه العنوان ويدلُّ عليه بدايةً يمكن أن يساعد الفنان أو مصمم الغلاف على تخيل مقصود الشاعر ومراده، ولو إلى حدٍّ متناسب مع فكرة عنوانه فيأتي بما يوافق ذلك العنوان من مدارات الصورة وحركيتها الملائمة لنص العنوان في تضافر الصورة بالكلمة.

الغلاف الخلفي بلونه الأسود الغامق لا يبتعد عن امتداد لون الغلاف الأمامي ويسانده نصّ مكتوب وصورة للشاعر نلحظُ فيهما فينيقاً آخر، لكنه بشريٌّ، يتمثل في صورة ذات إنسانية، عبارة عن جسم مفتول.
(ينظر صورتَي الغلاف فيما يلي).



الصورة لا تهتم بملامح التشخيص للوجه وتفاصيله بقدر ما تُعطي انطباعاً بملامح الرمز في جلسة تأملية تقترب إلى حدٍّ ما من جلسة "اليوجا" Yoga⁽¹¹⁾ في حركة اليدين ووضعيهما لتأمل شيء ما لا بد أنه في طريقه إلى الحدوث أو الخروج يتبع ذلك نصٌّ نثري يبدأ بـ "لم يزل حزني يمارس عربدته داخلي في حُلْكة مظلمة من البياض الأسود وبشيء من التكرار المُضغَّز الأقرب للطقوس منه إلى حالة شعورية . يتبادر لذهني أحياناً أن ظبي أدب في حياة أخرى وتتقن عقابه في هذه الحياة ، وأحياناً أحدث نفسي رعباً اختاروا الحزن لأنه القلب الأضعف . بين قلوب البشر ولذا وعليه أن يحمل إرث الضعفاء ، في الحياة (المعاناة) ، وأحياناً أدغدغ نفسي بفكرة ميتلة وأقول أن الأملاس يُصنع بهذه الطريقة ، وأنا أدرك جازماً أن هذه الفكرة الأخيرة ليست سوى حالة (مورفنية) تدخلني في غيبوبة حلم اليقظة لأتمكن من الخروج ولو للثوان من واقع حقيقي . كل هذا (الميتولوج) الداخلي يحدث في زاوية ضيقة من الذات فترداد شعوري بأنني لست سوى أظلة داخلي وأن الحزن هو الأغلبية الساحقة....

الصورة لا تهتم بملامح التشخيص للوجه وتفاصيله بقدر ما تُعطي انطباعاً بملامح الرمز في جلسة تأملية تقترب إلى حدٍّ ما من جلسة "اليوجا" Yoga⁽¹¹⁾ في حركة اليدين ووضعيهما لتأمل شيء ما لا بد أنه في طريقه إلى الحدوث أو الخروج يتبع ذلك نصٌّ نثري يبدأ بـ "لم يزل حزني يمارس عربدته داخلي في حُلْكة مظلمة من البياض الأسود...." هذه الجملة الخيرية التقريرية هي مفتاح آخر من مفاتيح الولوج إلى النص وعتباته، إنه الحزن وثنائية (البياض والأسود)، ويتبعه في النصِّ مؤشرات أخرى منها ثنائية (الأغلبية والأقلية) ما بين تفاؤل وانكسار ما بين ذات تمثل الأقلية داخل نفسها وفي زاوية ضيقة كبصيص من هذه الذات وبين ما خارجها وهو الحزن الذي يمثل "الأغلبية الساحقة" أمام هذه الذات المنفردة المتفردة، إذاً يبدو أننا أمام إرادة طاغية جماهيرية شعبية لدولة الحزن، أمام مرشح شعبي يمثل بحسب منشوره الانتخابي (إرث الضعفاء في الحياة) بين قوسين (المعاناة)، هذه النفس/ الذات الشاعرة المخلص/ الأيقونة ليست سوى مرشح هو الأضعف بين قلوب البشر عليه تحمّل إرث الضعفاء هذا الإرث المتمثل في المعاناة ليدافع به سلطة الحزن وجبروته، ويقف في وجهه ويتحمّله عن كل الضعفاء، هل ثمة روح مخلصه هنا؟ هل ثمة مسيحٍ حاضر-بمفهومه التراثي لدى الآخر- يطالعنا هنا؟!

ربما لكن الذات الشاعرة هنا تدرك في بيانها أنها تمارسُ حلمًا من أحلام اليقظة في أحسن أوقاته – بحسب تعبير الشاعر- حين يعتقد أن هذا الحزن وهذا الاختيار من دولة الحزن له ليمثل الضعفاء ليس سوى تمحيصٍ يجعل منه نفساً سامية محلقة (منبعثة) لأنها باحتراقها بالحزن تحقق ما يحققه الألماس حين يُصنَع بهذه الطريقة، ويتعمد أن يجعلنا نسأل وكيف تلك الطريقة؟ من خلال تجاهله للإجابة، لكننا سنفهم أنها من تمحيصات الشدة وألم الحزن.

والحزن هو المولّد الأكبر للشعرية عبر تاريخها، لأنه الأصل في وجود الإنسان وفي حياته منذ صرخة الميلاد (منه /ذاتية)، وحتى صرخة الوفاة (عليه/ غيرية)، وما بينهما من حزن الوجد وحزن الفراق وحزن الحب وحزن الحياة، وحتى حزن الفرح وحزن الحزن... في متوالية لا تنتهي، فإذا كان حزن المعادن وصقلها يأتي بالحرارة، فإن حزن القلوب وراحته لتسمو يأتي من حرارة أيضا، ولهيب الأولى واقعي محسوس في حين لهيب الثانية نفسي متخيل يجمعهما وجهٌ واحد هو الانبعاث بما يأتي به من شيء جديد مختلف بعد كل ذلك الحرق وتلك النار، فكما ينبعث الفينيق من ناره ومن رماده، فتعود فيه الحياة من جديد من رحم الرماد ومن تفاصيل اللهب، كذلك تنبعث الروح السامية النقية الشاعرة من لهيب الحزن ورماد الجراح.

البياض = السواد

الأقلية = الأغلبية

التفاؤل = الانكسار

النفس/ المفردة = الأغلبية/ الساحقة

لهيب الحزن = رماد الجراح

انبعاث الفينيق = روح الإنسان

(الثنائيات الضدية في العنوان وصورة الغلاف)

ثانياً: سيمائية (النصوص الموازية):

2 - 1: الإهداء:

النص الموازي الأول بعد نصي الغلاف البصري واللفظي الخارجي وبعد العنوان الرئيس للديوان يطالعنا نصٌّ شعري يتمثل في أربعة أبيات أو - إن شئت بحسب كتابتها في فضاء الورقة- ثمانية أشطر من بحر الوافر - (وهو البحر الذي نظمت به (خمس) قصائد من الديوان، - وهو بحر الشجن والحزن، والأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر أم في الرقة والحنين، كما يراه العروضيون⁽¹²⁾ -، ويأتي بعد بحر الكامل (سبع) قصائد، - وهو من جنس الوافر وأخوه في دائرته الثانية، و"لكن فيه زيادة ليست في الوافر"، فهو أكمل منه فسي لذلك كاملاً"⁽¹³⁾ - (في حين يتساوى مجزوء الرمل والرجز بأربع قصائد لكل منهما، كما يتمثل الهزج والمتدارك بقصيدة واحدة لكل البحرين، وفي ذلك سيمائية واضحة تتمثل في الميل إلى المجزوء والإيقاع العروضي الخفيف ليناسب غرضه البنائي لنصوصه ذات الشجن والتأمل الحزين) -.

ننتقل من الشطر الخامس في الإهداء (مواويل تنام على جراح) هذه الجملة تمثل بؤرة تجسيد عميقة للنص تربط بين الإهداء لهذه المواويل النائمة على بركان من الجراح، وتنسجم مع العنوان الرئيس للديوان برابط بين لفظة الجراح في العنوان (فينيق الجراح) وبين النوم الذي سيتبعه استيقاظ وانبعاث مدوي كما تدوي المواويل، هذا الرابط بين المضاف (فينيق) الذي سيحيل إلى روح المقاومة والانبعاث والخروج والعودة إلى الحياة من وسط الموت هو في المقابل يحمل الأمل في وسط اليأس والذي يمثله المضاف إليه (الجراح) مُعرِّفاً بألٍ يشمل مفهوماً واسعاً لا يقف عند حسيّة الجرح، بل يتجاوزه إلى معنويته فالجراح بجمعها وتجمعها تنفتح دلالاتها اللفظية على ما هو معنوي رمزي قبل ما هو مادي حسي، لأن المعنوي فيه هو الأغلب الأعم (الأغلبية) الساحقة المتألمة بجراحاتها، يؤيد ذلك في متن النص قوله:

"مواويل تنام على جراح" هذه المواويل النائمة تساندها "آهاتٌ تضحُّ بها الزوايا"، يقوم الإهداء على الموازنة المقصودة بين طرفين:

الأول يمثله قوله:

"بك الأزهار تفرح والهدايا

ومن عينيك تبتدئ الحكايا

سماوات من الحب المصفى

تفاصيل تنوء بها الخفايا"

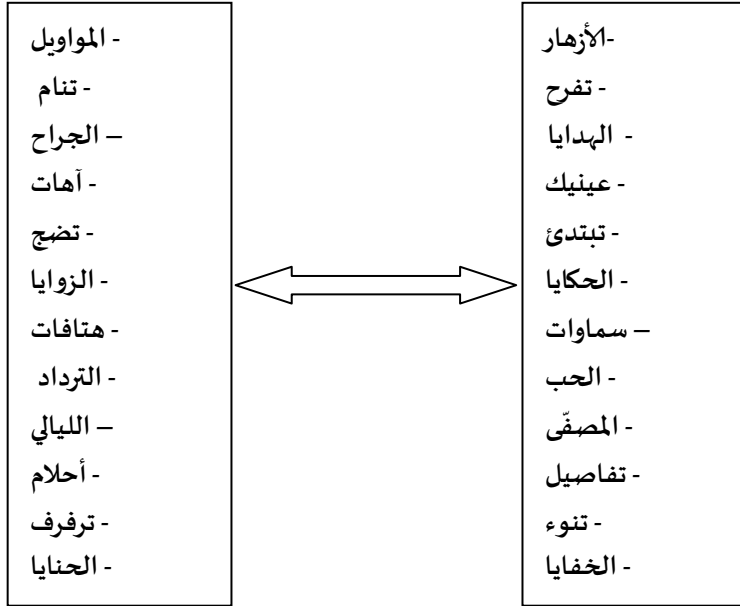
سيمبائيات

والطرف الآخر يمثله بقية الإهداء، وكأننا أمام عقد فيه طرفان:

مواويل تنام على جراح
وأهات تضح بها الزوايا
هتافات ترددها الليالي
وأحلام ترفرف في الحنايا

هنا تبرز دوال: (الأزهار- تفرح- الهدايا- عينيك- تبتدئ- الحكايا -سماوات- الحب- المصقى- تفاصيل- تنوء- الخفايا) هذه الدوال ذات نسق فرائجي متفائل بهيج، فيه الحب بسماواته وتفاصيل خفاياه، ولكن النصف المقابل والرديف الآخر الموازي والموزون أيضا في ذات الوقت والتالي له هو في دوال: (مواويل- تنام - جراح- أهات- تضح- الزوايا- هتافات- ترددها - الليالي- أحلام- ترفرف- الحنايا).

تمثلها هذه الرسمة في تقابليتها:



هذه المقابلة على قدر من التوازن والقصدية الواضحة بما يمثّل مقارنةً متوازنةً بين طرفي هذه المعادلة الحياتية العجيبة كل ذلك يفيد في بناء النص وتماسكه بما يؤكد أن الإهداء باعتباره

عتبة موازية أخرى لا ينفصل عن العنوان الخارجي بنصيه البصري واللفظي، فثمة عملٌ جماهيري يرتبط بعالم الذات كما جاء في نص كلمة الغلاف الخلفي تتمثل في دالة/ (هتافات) تحيل إلى جو الأغلبية والمرشح الرئيس لفضاء الضعفاء.

تلك الهتافات من جمهور الليالي المرددة، تصبُّ في قالب من التوازن بحيث لا يغلب فيه الحزنُ الفرخُ إلا ريثما ينتصر فيه الأخير بما يفتح آفاقاً جديدة تماماً كما يفعل الفينيق للعودة للحياة في رحلته الأزلية المكررة، ويتمثل ذلك في الأحلام هنا، هذه الأحلام مكانها الحنايا لذا فهي في حالة من الخروج بمدلول (تترف) الذي يدلُّ على طائر من نوع آخر غير نوع الفينيق، وإن كان يلتقي معه في الجناحين، وفعل الرفرفة، ولكن تحضر من جديد مفردة (أحلام) لتنتفتح كما فتح النصُّ الموازي في الغلاف الخلفي على "تدخلني في غيبوبة حلم البقطة..." وليست سوى حالة (مورفينية) –وهنا توظيف لمصطلح دوائي نقله الشاعر إلى معنى حالة الخدر الغائبة عن الواقع- هذه الحالة ليتمكن من الخروج ولو للحظات من واقع حقيقي مؤلم، إذن هل الألم يستلزم التخدير؟! ربما، لكنه سيستعين به لهذه الحالة فقط، لأنَّ ثمة خروجاً آخر أعمق؛ إنه انبعاث فينيق الإنسان، ولكن ليس من ناره بقدر ما هو من مرموزه وهو نار واقعه الحقيقي، كما تنبعث أسطورة الفينيق من واقعه الناري التخيلي، وهذا الانبعاث حقيقي بالنسبة لمنطق الأسطورة وعالمها، كما أن حالة خروج الشاعر هنا من حالته هي أيضاً حقيقية ومنطقية. ولكن إذا كانت أداة الخروج في الأسطورة هي حالة الحكاية ومنطق الأسطورة، فإن أداة الخروج هنا في حالة الإنسان/الفينيق هي حالة الشعرية ومنطق الشعرية – إذا جازت لنا المشكلة اللفظية- فكلُّ منهما يملك منطقاً الخاص، ومنطقته أيضاً التي يتحرك بها وفيها، أي ما بين المنطق (الرؤية والفكر) وبين المنطقة (الحيز/الفضاء والأفق) الذي يتحرك فيه ثمة محاولة جديدة للمطابقة بين كلتا الفكرتين اللتين تسيطران – من وجهة نظر القراءة- على جو الديوان كاملاً.

2 - 2: مقدمة:

يأتي النص الموازي الآخر الذي يعقب الإهداء وهو "مقدمة" بصيغة النكرة، وهذه الطريقة من أشكال الكتابة الشعرية الحديثة ومحاولاتها التجريبية؛ إذ إن هذه العناوين مأخوذة من ميدان البحث والكتابة الأكاديمية العلمية، وما يفعله الشاعر إنما هو نوع من التجريب في مثل هذه العنونة واستزراعها في متن النص الشعري، وهو حر في ذلك، ولكن ما يعنينا هنا هو النظر إليها من زاوية ارتباطها – بكونها نصاً موازياً- لما يخدم العتبات ويثري المتن الشعري بانسجام مبناه ومقصده الإتيان به حيث تحتوي المقدمة هذه على بيتين أو أربعة أشطر شعرية هي:

سمراء والدرب الطويل يهْدُنِي

وتمزّق الألام في مُحَمّدا
ما مات فينيق الجراح بمهجتي
إلا وثار من الرماد مُجدّدا

هنا يأتي التناغم النصي بين ما سبقت الإشارة إليه في الإهداء وفي العنوان الرئيس قبله إنّه التأكيد على ثنائية الجراح والفينيق كدالين، ولكن هنا يتم التركيز على معطى جديد هو معطى الذات الأنا/ أنا الشاعر نفسه بمسماه وصفته التي تمزّق فيه الألام محمدا في نداء يخاطب فيه سمراءه المختلفة عن سمراوات الشعر القديمة لأنها ليست إلا رمزاً يناديها معاتباً ومبشراً بعودة فينيق الجراح مجدّداً، ولكن في المقابل هذا النص الموازي وإن جاء مؤكداً تناغمه مع العتبات الأخرى إلا أنه من ناحية التجديد لم يغفل أن يمهر توقيع المقدمة باسمه الحقيقي شأن الكتابات العلمية لذا ظهر هنا الفينيق بجراحه ممهوراً بتوقيع المؤلف/الشاعر/محمد.

2 - 3: عنونة القصائد:

بعد الحديث عن النصوص الموازية - من إهداء ومقدمة- تطالعنا عناوين القصائد الإحدى والعشرين بما ينسجم في أغلبها مع العنوان الرئيس للديوان ذلك العنوان الذي وجدناه في بيت من أبيات القصيدة ولم يكن عنواناً من إحدى القصائد كما قد يفعل بعض الشعراء، ولكن العنونة هنا أخذت جهداً واضحاً وتفكيراً تجديدياً من الشاعر بما يتناسب وروح النص الذي يبدو كأنه نسيج (هارموني) واحد، نلاحظ أن عناوين القصائد تنويعات للعنوان العام بحيث نجد فيها ظلاله؛ بمعنى أن العنوان الخارجي للديوان هو التثيير لعناوين القصائد في معظمها؛ تتشظى منه دلالاتها وتنوع مفرداتها بثنائية الدال والمدلول الذي يحمل العموم الموزع في الأجزاء، وبنظرة رابطة نرى أن هذه العنونات تترابط في حزم دلالية متقاربة هي: (يباب/ الغبار/ الريح/ عذاب/ طعنة/ الذبول ...الخ) وكلها يربطها الموت أو الجراح كمعادل رمزي له، وتأتي الحزمة الثانية من العناوين بدلالة أخرى هي: (سندباد الوهم/ لم لا تعود/ لجوء/ الرحيل من جديد/ مشانق الوداع/ جزيرة الدجى...الخ) يجمعها الرحيل والانتقال وهو الحياة في تجددتها، والبحث عنها في الذات والموضوع، الداخل والخارج، وهو معنى عام سيطر على نصوص الديوان ليس في العنوان وحسب ولكن في متون القصائد وخلاياها النصية أيضاً، ثم تأتي الحزمة الدلالية الثالثة والأخيرة وهي: (ظل مأساة/ اللحن الحزين/ الندوب/ سوناتا الحزن/ وليمة الجراح/ حيرة...الخ) وهو يمثل الحزن بتداعياته. إذن ثمة ثلاث دلالات تجمع النصوص فيما يبدو هي: (اليباب/ والرحيل/ والحزن)، في صراع ما بين الموت بكل تداعياته من يباب وغبار وعذاب وريح -وليس رياحاً- والعذاب والذبول...

وبين الحياة المتمثل في الرحيل ومشتقاته بما تستجلبه من إصرار على الحياة من ناحية، وبما هو من ناحية أخرى رمز لرحيل الفينيقي وانبعائه من الخروج في رحلة التجدد والانتقال من حال إلى حال، وما بينهما يقف الحزن برزخاً بين الموت والحياة تتجاذبه أطراف المقاومة والرغبة والإصرار، وهو في احتراقه وبنودلية مسعاه ما بينهما يبحث عن خلاص وعن مخلص، ولكنه يظل في مراوحته باحثاً عن الانبعث الذي يمثلته تجسيداً الفينيقي القادم من الحزن، والمُنْطَلِقُ بفعل الوجود والرغبة في الحياة، وهي رغبة الذات الشاعرة في العيش ما بين العودة من الموت ورماده وانقراضه إلى الخلود بثباته وتجده بوقود هو ما يصلق الألماس ليكسبه لمعانه الحقيقي، وهو الحزن وقود الشاعر كما أن النار وقود انبعث الفينيقي.

2 - 4: علاقة العنوان بالمتن النصي:

تأتي أبيات الديوان كخلايا نصية – إن جاز التعبير- تشكّل بنية الجسد النصي الواحد، فإذا ما أخذنا تيمة الفينيقي بأسطوريته المعروفة ⁽¹⁴⁾ نجد أن ثنائية الموت والحياة مثلاً بأسطورية الفينيقي المنبعث حاضرة في تفاصيل تلك الأبيات إلى حدٍ كبير وكأنها تمثل (DNA) النص في تفرعها في خلايا الديوان كاملاً.

قد تحضر تلك الأسطورة بدلالاتها الحرفية المباشرة:

"ما مات فينيقي الجراح بمهجتي.. إلا وثار من الرماد مجدداً" (ص 9).

ولم ترد هكذا بشكل مباشر سوى مرة واحدة في الديوان في قصيدة سمراء، مجتزأة في

المقدمة ومأخوذ منها العنوان الخارجي الذي وُسم به الديوان (فينيقي الجراح).

هذا التوظيف المقصود من الشاعر لهذه الأسطورة ورموزها ومعالجتها الذي قد نجده في

نسختها العربية ذات معنى العنقاء – وإن لم ترد بلفظها- لكنها نجد ظلالها الحكائية في مرموز يحيل

إليها وهو السندباد، والجزيرة، والغول، وغيرها، ومن هنا نشير إلى الوعي البنائي لدى الشاعر في توظيف

هذه الأسطورة في عموم نصه حيث تبرز روح الفينيقي - (أو معادلاته الرمزية)- بانبعائها في النص،

فيحضر تارةً بناره وحريقه، وأخرى بحكاياته التي تنبعث في أفق الألم في النص بجراحاته وأحزانه

وانهياراته:

"وكلُّ الحكايا مثل قصتنا

تفتش عن نهايات تناسيها

وتعجز عن حلول" (ص 74)

ويقول: "أحتاجُ للأشياء تهاداً في دمي .. والنارُ تخبئ في ثنايا الأورده" (ص 13)

ويقول: "يا سندباد الوهم ارحم خافقاً .. تنسكع الآلام فيه وتسكز" (ص 17)
 ويقول: "والطائر المحبوس في همّ المنافي والفصول
 يحتاج أن يبكي بلا زمن على فنن الوصول" (ص 21)
 وهكذا إن لم يحضر الفينيق بلفظه أو بشيء من لوازمه - حسب تعبير البلاغيين في الاستعارة
 الممكنة- فإنه يحظر بمعادله الرمزي الآخر من عالم الأسطورة بانفتاحها الإنساني العربي المتمثل في
 الغول تارةً:
 "فقرّ وغول
 وأسىّ بلا وجه يمزقني" (ص 22).
 "كيف صار اليأسُ غولاً .. يتزعّ الأحلام مني" (ص 59)
 ونداءً لسندباد الوهم وجزائره الغريبة تارةً أخرى.
 "يا سندباد الوهم جرحك غائرٌ .. والتزفُ يخفى في العيون ويظهر" (ص 15).
 (جدلية الخفاء والظهور) جدلية أسطورية وجودية متكررة يقولها في النص مكرراً نداءه لسندباد
 الوهم ست مرات في قصيدة تحمل عنوان "سندباد الوهم"
 "لكنني - كعادي- أعود
 متعباً ممزقاً من رحلة المُحال..." (ص 65).
 بل يصيرُ هو والمكانُ شيئاً واحداً
 "جزيرة الدجى أنا
 يحيط بي الجنون.." (ص 69)
 أو يأتي برموزه الدلالية المنتشرة الأخرى كالحُرقة، والحرق، والحطام:
 "والحائر الملقى على كل الحدود .. ما زال يحيا حرقه الأشياء" (ص 22).
 "فكيف تخون أحلامي .. وتحرق كلّ راياتي
 أتذكر حينها ألمي .. وهمي واحترقاتي
 وليت الكون قد أضى .. حطاماً كانكساراتي" (ص، 23، 24، 25)
 وهكذا يحضر الفينيق برماده وناره ودخانه موزعاً في جنبات الديوان:
 "وإن مشاعري أضحت رماداً .. وإن الدمع في عيني نازُ
 فلأحزان في قلبي حشودٌ .. وللنيران في نبضي استعارُ" (ص 45)
 "فينتهي صوتي كأشلاء الدخان" (ص 52)

"تملاً اللحظات حزناً حارقاً حتى تذوب" (ص55).

"ولمّا لم يجد منك التفاتاً .. تحامل فوق طعنته وقاما" (ص 62)

"إذا كان العذاب لأجل ذنبٍ .. فليس لحرق روعي من دواعٍ

فليت الموت يدركني لأفنى .. وغيمُ العمر يؤذُنُ بانقشاعٍ (ص 54)

لا فناء بالموت وحرق الروح، هنا تأكيد على عودة الفينيق من جديد بإحالتها على جدلية الإصرار على الحياة من رحم الموت، وهكذا تبرز الذات المندمجة في هذا العمق الأسطوري وإن أظهرت التشاؤم أو صرّح لفظها حيناً بالحزن والموت والجرح والأسى وأخواتها من مفردات التشظي المؤلم؛ لكنها جميعاً تحمل في طياتها الحياة، والأمل، والانبعاث من جديد.

ثم يصوّر النهاية المدمّرة للكون، والكون ليس إلا إحساس الذات به، فما يكون خارج هذا الإحساس وما لا تحسه الذات إنما هو فراغ لا يُذكر:

"فلا حبّ ولا عشقٌ .. ألم تفهم قراراتي

سأبقى الآن في قبري .. بلا ماضٍ ولا آتٍ

سيفنى الكون في حزني .. ويبقى ظلُّ مأساتي" (ص26)

إنه الحزن من جديد، ثم تأتي النتيجة الفلسفية العميقة متمثلة في هذا السؤال:

"هل يدرك الوجود

أنّ الموت والحياة في تصوّري سواء؟!" (ص29)

ولكن يأتي التمرّق الرمزي والوجودي كشرط للانبعاث والخروج من رحم الحزن في الدرب الطويل إنه خروج روح الفينيق من روح محمد/ الذات الشاعرة بنفسه ورسمه:

سمرء والدرب الطويل يهْدُنِي .. وتمزّق الآلامُ فيَّ محمداً

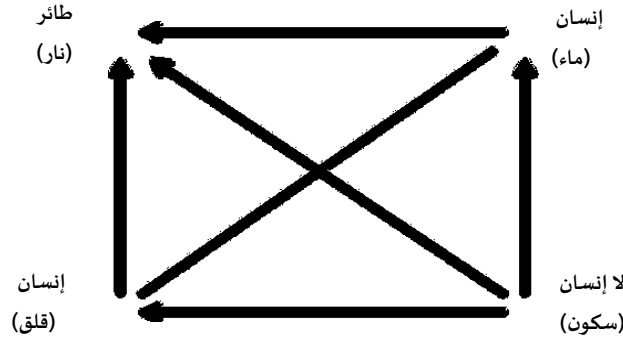
فسمرء هذه التي تحيل إلى رمزيّتها الدالة على الأنثى تبدو محلقةً في رومانسية رؤية الشاعر، تلك الرومانسية التي تجعل منها في ظاهرها حاضرة في كلّ شيء، وكأنّها ذاتٌ متخلقة نشطة تمثل الكينونة والوجود، بل لا نذهب بعيداً إذا قلنا إنها ذات الشاعر فسمرء حلم الذات ومخاطبته في ذات اللحظة لأننا متفردة ملتزمة إنها هو وهو إياها، هي ذات محمدٍ التي تبحث عن ذاتها. فهل ثمة حلول هنا بروح متصوفة تصوفاً رومانسياً من نوع خاص؟!

هذه الذات على الرغم من حميميتها إلا أنها تحملُ الخوف من عالم الناس، حين تظهر مصدومةً بحقيقة ما، تستجلب روح أبي العتاهية ومن لفَّ لفَّه، ولو من طَرْفٍ خفي.

"عالم الناس عذابٌ .. وانكسارٌ ومخاوف" (ص 44).

سيمائيات

ويمكننا أن نوضح ذلك وفقاً لمربع جريماس Greimas السيميائي الذي "يضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النص واكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمتحركة في البنية السطحية، ويسمح بإعادة تمثيل معمارية المعنى في نص ما وتشكيل المحتوى"⁽¹⁵⁾ ويظهر ما سبق من تحليلنا لتلك الثنائيات والرؤى بالرسم التالية، وفيها يتضح تقابل الإنسان بالطائر والماء بالنار، واللاإنسان بالإنسان، والسكون بالقلق، وذلك وفق المربع السيميائي الآتي:



ثالثاً: سيميائية: اللامكان: (الغياب / الحضور):

الملاحظ في الديوان غياب المكان ببعده الجغرافي إلا من إشارة يتيمه تظهر فيها "الرياض" وشوارعها وتوق الشاعر إلى الضياع فيها، وهو ضياع يأتي كحنين إلى عوالم الطفولة ومقتضياتها من اللعب مع القلوب البيضاء، مخاطباً ضمير الـ أنت الذي كان سبباً في جعله عالماً من الأسى في طفولة من السواد،

"كسرت في لعبتي

التي أحياها

وعالما من القلوب والبياض

كم تُقَتُّ للضياع

في شوارع الرياض" (ص 70)

ولماذا الرياض تحديداً، وهو الجنوبي؟ حيث لا نعرف الكثير عن حياة الشاعر -وليس من

منهج القراءة النصية البحث عن ذلك- ولكن لعلّ (البياض) كدال هو الذي استدعى الرياض دون

غيرها من المدن، أو ربما تكون بالفعل هي الحاضرة الأهم والمكان الأقرب إلى طفولة الشاعر، ربما؟!، ولعل هذا الغياب للمكان المحدد في عموم الديوان – حتى مما جرت به عادة الشعراء من توقيع قصائدهم بالزمان والمكان اللذين كتبت فيهما القصائد- في مقابل حضور المكان غير المحدد/ المطلق كالجزيرة الموسومة بالدجى في القصيدة ذاتها " جزيرة الدجى " يحيل إلى بعد سيميائي واضح، وهو رغبة الشاعر في التحليق – كطائره الرمز- في المطلق المكاني كما هي الرغبة في الخوض في المطلق الإنساني من وجدان، وموضوع، وفضاء رحب، يكاد يلامس فضاء الشعيرة الخالصة بقدر أكبر، والبعد بخطابه عن عناصر خطاب السرد ومحدداته، فكما يميل الشاعر إلى رسم الزمان المطلق والإنسان المطلق- بمشاعره ورؤاه- كذلك يبدو فضاءه مطلقاً في عوالم اللامكان، وهذا ملمح سيميائي واضح ومقصود في ديوان الشاعر.

لأن ما يظهر من دوال المكان ومفرداته ليس سوى فضاءات مفتوحة عامة مثل: الدنيا، اتجاهاتي، خارطتي، جناتي، الكون، الوجود... وغيرها من المفردات المفتوحة على اللامحدود، وبذلك لا تظهر في الديوان خصوصية المكان، والجنوب تحديداً (بارق) أو (أبها) الجميلة - مثلاً- سوى بما تركته من سحرها في مفردات الشاعرية وروح الشاعر المحلق المنطلق دون قيدٍ أو إحالة مرجعية مكانية. رابعاً: سيميائية التناس:

التناس تلك الفسيفساء النصية التي تذوب فيها نصوص الآخرين وتنصهر وتبرز في ذات اللحظة، وتكوّن بأطراسها أو طروسها Palimpsestes – بحسب مصطلح جيرار جينت Gerard Genette⁽¹⁶⁾ - كتابةً على الكتابة أو نصاً لاحقاً ينبني على نص أو نصوص سابقة ويتشربها، وهو - كما وضحته كثير من كتب النقد وأبحاثه⁽¹⁷⁾ ووقفت عليه- مصطلح أضى معروفاً من حيث الغاية، ومختلفاً حوله من حيث الآلية والحدود، وقد بُذلت فيه الجهود الكثيرة انطلاقاً من "باختين Bakhtine" كمرسل للمصطلح بصيغة أخرى، وصولاً إلى "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" محدّدة، و"جيرار جينت"، معقّفاً ومشعباً له في أكثر من دراسة علمية ونقدية جادة، عززته مدارات التعالق النصي أو التفاعل النصي، بمناصاته المختلفة، ولسنا هنا بصدد التأصيل للمصطلح فله دراساته الكثيرة ومظانّه المتعددة، وإنما نكتفي بالإشارة السابقة.

ومن الجلي أن سيميائية التناس في ديوان "البارقي" تحيل إلى مرجعيته القرائية التي ظهرت في اتجاهين: الاتجاه الأول تراثي مرجعه ديني ، متمثل في القرآن الكريم، وكذا أحداث التاريخ الأدبي والسياسي، والآخر حديث مرجعه شعري حيناً، وأدبي أو فني حيناً آخر.

فمن التناص الديني توظيفه لبعض المفردات التي تحيل إلى أصولها لما لتلك الأصول من جلاء لا يكاد يخفيها توظيفُ الشاعر في نصه، وإن جاءت في مكانها المناسب في معمار النص لكنها ذات استدعاء خاص يُكسب النصَّ أفقاً تناصياً أرحب، ولا يختفي بريقها الأول، ومن ذلك:

"مددتُ إليك مجروحاً يدَيَّ"

"وجئتُ إليك من أقصى جراحي"

"وأن يطوي سجلَ الحزن طيًّا" (ص33)

"وصحائف أيامي تطوى" (ص 57)

"ومهرٌ جذع الحزن داخلي" (ص 65)،

ولا يخفى أثر ألفاظ القرآن الكريم المتناصِّ معها في هذه النصوص، وهي من الجلاء بما لا حاجة لتوضيحها.

ومن تناص الأحداث، مثلاً إحراق السفن وانقطاع سُبُل العودة كما تتحدث كتب التاريخ عن طارق بن زياد وفعله، وتبدو الحادثة في توظيفها الوجداني لدى الشاعر مختلفة في ميدانها من خلال نقلها من الخارج/ الواقع والإمكان إلى الداخل/ الذات والوجدان:

سألتك ذات أمسية وإعصار الهوى العاتي

... يمزق كل أشرعتي يعربدُ في محيطاتي

حتى يقول:

وأبحث عنك في قلبي وفي أعماق أناتي ...

فكيف تخون أحلامي وتحرقُ كلَّ راياتي (ص24)

هنا يبدو فعل الذات في النص التراثي يقابله صنيع الآخر/ المحبوب في النص المقابل / نص الشاعر فاختلف توظيف الفعل من حيث الفاعل واتفق من حيث الحدث وهو الإحراق وتمزيق الأشرطة وعريضة المحيطات.

كما يظهر النص التراثي الشعري أيضاً مُذكرًا بحادثة الحطينة واستعطافه للخليفة عمر بن الخطاب في قصته الشهيرة ونصه المعروف: ⁽¹⁸⁾

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ .. حُمر الحواصل لا ماءً ولا شجرُ

ألقىت كاسهم في قعر مظلمة .. فاغفر عليك سلام الله يا عمر...

يظهر النص الجديد للشاعر بشكل مختلف إلى حد ما والجامع في كليّ منهما هو غياب العائل، وما يخلفه من أنفس تهفو، ويتفطر قلبها ألماً واحتياجاً، وإن كان نص التراث فيه انتظار فاعل/ عائل محدد هو الأب، فإن نص الآن هو عائل متخيل مطلوب بأفقه الموهوم المحلوم المنقذ:
يا سندباد الوهم خلفك أنفسٌ .. تهفو إليك وقلبي يتفطرُ
إن غبت عنهم ما نسوك وإنما .. تاقو إليك وشوقهم لا يفتُرُ (ص 16).

وأما التناص مع الحديث فلعلّه يأخذ أكثر من شكل، منها: شكل التضمين المباشر لنصوص أخرى كما في تضمينه لنصوص الشاعر أحمد عبد الله البارقي، بإشارات تنصيص وإحالات مباشرة (ص 15، 16) ومثلها تأتي إشارات الاقتباس دون إحالات لوضوحها كقوله:
" (إعطني الناي) تغني .. والأسى حولك عازف" (ص 43).
من قصيدة جبران خليل جبران، ومنها ما يحيل إلى تناص العنوان كـ "سوناتا الحزن" (ص 57) أو تناص الحدث السياسي،
"علني أبني جداراً ... يفصل الأحزان عني " (ص 59) والقصيدة في مجملها تحيل إلى – ما يمكن أن نسميه بالتناص الإيقاعي- مع أغنية
"غني أحبك أن تغني وتحدث الأطياب عني" لماجدة الرومي من شعر فؤاد سليمان، كما تحضر فيروز أيضاً ويدخل معها في حوار إبداعي متناسق حين يقول:
"الشمس يا فيروز أوشكت
على الزوال" (ص 63 وما بعدها) من قصيدة مشانق الوداع، ويقول:
" فيروز أسكتي الموالم
تعبتُ يا فيروز من تشردي
على موائئ الأسى
ومن تقمص الأشكال
لا تقربي خزائن السكوت داخلي
لا تفتحي الأقفال...
أواه يا فيروز كم
وددتُ من نهارنا
لو استطال" (ص 67)

وفي هذا الحوار المتعاليق مع روح فيروز ، وليس فقط مع غنائها أو نصوصها يظهر أيضاً بعدُ تناصي آخر يفتح على فضاء الحكاية الشعبية من خلال مفردة مهمة في التحذير عن الاقتراب من المجهول والمحظور الذي تعتمد - غالباً - الحكاية، ويكون اقترافه سبباً في تحول الأحداث ودراميتها وآلام البطل ف (لا تفتحي الأقفال) لأنها ستكون باباً جديداً من أبواب الحزن ومنفذاً آخر إليه.

هذا ملمح آخر اكتسب به النص أبعاداً مختلفة وله دلالات سيمبائية واضحة على ثقافة الشاعر وإلمامه بتراثه القديم والحديث، والشاعر بذلك الأفق القائم على التناس يستدعي رموزاً ثقافية في نصه بشكل مباشر وكما يظهر من ذلك على سبيل المثال شعر نزار قباني بقاموسه الخاص في "سمراء والدرب الطويل يهديني" (ص 9)

ويقول: "وبحثت عن عينيك

في الليل الحزين

وسألت عراف المشاعر والمواقع

واختلاجات الأنين.." (ص 71)

ويقول: "تسومني العذاب

كي أموت أو أموت يا حبيبي

وليس لي خيار.." (ص 39)

فسمرء، وعراف المشاعر، وإني خيرتك فاختراري، بصمة نزارية واضحة من قاموسه الخاص، ربما يعزّزها حضور آخر لرمز من رموز الشعر الحديث بنصّه المتفرد وهو "السياب" في "أنشودة المطر"، وهنا يظهر التناس ولو بطرف خفي أو جلي ربما لا فرق في قوله:

"ومشهد الوداع والمحار

... وتبتدي وأنت في الغياب يا حبيبي

حكاية الحصار

لا تنتهي

معلقاً على مشارف النهار..." (ص 36)

هنا يأتي تناس الإيقاع أيضاً وبحر الأنشودة، وربما مفردات دالة أخرى كالوداع والمحار... كل ذلك التناس يؤكد أنّ النص الأدبي لم يعد مجرد إبداع ذاتي أو بنية فنية مستقلة بل "إن بناءه إنما يتأسس داخل فضاء في يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل"⁽¹⁹⁾، ويعدّ موشراً سيمبائياً على انفتاح الشاعر على تراثه وعلى معاصريه في الأفق

الديني والأدبي بشكل ملفت يوحى بقرائية واسعة ومعايشة نصية وتمثل وحوار يفيد التجربة الشعرية ، ويعزز تماهيا بما يسعى فيه من اكتساب لشخصية شعرية في طريقها إلى التشكل الخاص والتفرد ربما، وبذلك يظهر التناص كنظام لغوي من الأنظمة السيميائية المختلفة يتميز -كما يقول أمبرتو إيكو Umberto Eco-: "بما يوفره من حصادٍ أوفر وأثرى على مستوى توليد الدلالة وإمكانات التأويل"⁽²⁰⁾.
خامساً: سيميائية البنية المعرفية، والتشكيل الشعري:

تظهر علاقة الشاعر بالوجود علاقة سؤال مألوف مرتبط بالثابت الإيمان، فليس ثمة قلق وجودي في شعره، فهو مستقرٌّ، لا وجود للخروج أو سؤال القلق المعرفي، وكذلك العلاقة بالآخر يحوطها الكثير من الهدوء دون صدامية أو رفض، بل ثمة سلام وتسليم، ومن الآخر هذا تظهر العلاقة بالأنثى، وهي علاقة تطمئنُ إليها الذات الشاعرة؛ لأنها تحوّلت في منظورها إلى مُطلق رمزي محلق في رومانسية الشاعر في رؤيته للأنثى التي هي ذات سامية نقية، يهاها بكل مثالية وبوجدان طفولي بريء؛ لأنها كما يصورها نصُّه:

ولأنّني أيامُ الحياة إذا انتهت ولأنّني إحساسُ الحزين تنهدا

أهواك إعصاراً وبحراً ثائراً أهواك أحزاناً وشوقاً عريداً

أهواك إحساساً بريئاً حالماً ملأ الحياة بعطره وتورداً

أهواك إيماناً وقلباً طاهراً نثر السلام على الوجود وغرداً (ص32)

فقصيدة "سمراء" - مثلاً- التي تنتقل في علاقته بسمرائه من الحسي إلى المعنوي، ومن الجسدي إلى الروحي ما بين بداية القصيدة ومنتهاها:

فالبداية: شفتاك أغنية تسافر في المدى .. وتزيد تاريخ الغرام تفرداً

عيناك إعصارٌ يزيل معالي .. ويمهدُ جدران الضلالة والهدى ...

وغيرها من الدوال الجسدية ك (لثغة الإحساس، / رشفة الصدى، / غجيرة النظرات، / تحنُّ

للمسة ...) والتحول إلى البحث في دروبها؛ لأنها النهار وشمسه وطريق الروح المتولد، حتى تغدو بأفقها

الرومانسي المحلق شيئاً من عوالم الشاعر وحده، بل لعلها تندمج مع الكينونة بما قد يفتح على

السؤال الذي سبق أن ألمحنا إليه، هل هذه الذات في وعيه قد انفصلت عن ذات الشاعر وكينونته؟ أو

أن هذا البحث هو بحث في كينونة الذات نفسها بما يجعلها ذاتاً واحدة؟ فهل سمراء بعد كل هذا

المطلق كيانٌ آخر؟ أو أنه كيان الذات المتفردة المتصلة المنفصلة في آن واحد؟!

ومن سيميائية البنية المعرفية ما يظهر في عموم قصائد الديوان مما قد يسمُّه بالخصوصية

النفسية ذات البعد الحزين وثقافة الحزن المخيم والألم الذي ربما يكون هو الأصل في مقابل الفرح

المنعقد، إنها ثقافة الجراح وانكسار الذات وأحزان الواقع وبكائية المظلوم، ممن؟ ومما؟ هذه هي البنية المعرفية العربية فيما يبدو عبر تاريخها الممتد، ولسنا بحاجة إلى إقامة الدليل على أمر واضح، فالمدونة الشعرية والنثرية العربية مليئة بهذا الكم من الحزن والألم والبكائيات التي أذكمتها حروب بني الجعدة، ومن ثمَّ حروب الآخرين انتهاكاته بما رسم في الذات شروخاً مؤلمة، تتوارثها كما تتوارث جيناتها، وملاحم الصورة في انحسار متكرر لم يهدأ يوماً، ولم يرَ الفرح والنور إلا لماماً، ومن هنا يتناغم الديوان بكل أبعاده السيميائية في بوتقة من مرموزه وعنوانه ونصوصه يجمعها سمطٌ واحد ونسيج متماهي في دلالات الجراح والحزن، وهي ظاهرة رصدتها كبار النقاد في الشعر العربي المعاصر⁽²¹⁾.

أما التشكيل الشعري فتبدو فيه علاقة الشاعر ببناء القصيدة علاقة تعامل مع الثابت لا علاقة مغامرة وتجريب، إذ يمثل العمود (تيمة) ملازمة لشعره في ثلاث عشرة قصيدة عمودية، وفي ثمان قصائد أخرى أخذت الشكل الحرّ، وكانت التفعيلة حاضرة فيها مع القافية الأكثر حضوراً بما يمثل إعادة كتابة فقط في معظمها على فضاء الورقة بما قد يوحي بالتجديد في حين يظل المعمار مسكوناً بروح عمودية بحسب عبارة عبد الله الحامد⁽²²⁾، وهذا يؤكد الميل إلى التشكيل المؤلف بما تتضح فيه الازدواجية في شعرية تصبو إلى الاختلاف ومعانقة التجارب الجديدة، لكنها تظل مرتبطة بموروث يصعب التخلي عنه، وهذا من جدل التجديد - كما يسميه سعد البازعي - الذي يعود في نظره إلى أحد أمرين: "إما لضغط المحيط الثقافي ومطالبته الشاعر بالإبقاء على الأشكال وطرق التعبير الموروثة، أو لرغبة الشاعر نفسه واكتشافه جوانب جمالية ودلالية مهمة في مختلف الأشكال"⁽²³⁾ ولعلّ البارقي قد حاول من خلال الأشكال المألوفة واستخدام مجزوءات البحور إلى اكتشاف بعض جوانب إيقاع القصيدة وموسيقيتها في العمود والتفعيلة واستثمار التشكيل الطباعي للنص الذي ينحو إلى المقروئية ومخاطبة العين في فضاء الورقة لكن الأذن تظل أسيرة الإيقاع بالوزن والقافية مطمئنة إلى المؤلف بما لا يكاد يبتعد كثيراً عن البنية التقليدية لشكل القصيدة.

سادساً: سيميائية الجزء الدال على الكل؛ من خلال إحدى قصائد الديوان:

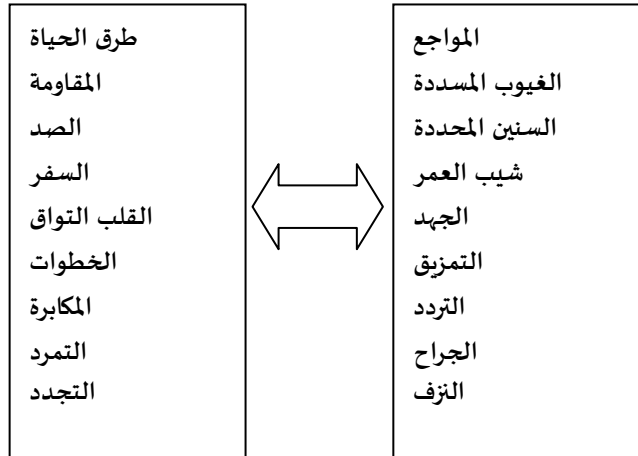
لو أخذنا أول قصيدة في الديوان واقتربنا من تحليلها وفق ما سبق من رؤية، فإننا سنمضي إلى التدليل بما افترضته هذه القراءة من التأكيد على تيمة التجزيء في العموم، أو الخلايا النصية المترابطة مع العنونة والنصوص الموازية، وبقية السيميائيات المتتابعة، وأن الديوان في جسدته يحمل نسيجاً نصياً واحداً.

سنقف عند قصيدة (يباب)، وهي واحدة من أهم قصائد الديوان قوةً وتعبيراً ودلالة وأفق رؤية، وفي تصوري أنها أشبه ما تكون "بالمونوفيست" أو البيان الواضح الرسمي - إن جاز التوصيف - لما

سيأتي بعدها من قصائد تحمل تنوعات مختلفة توسعاً أو ضيقاً على أصعدة هذا المدخل الشعري النفسي وبوابته أو بهوه، والقصيدة على قدر واضح من اشتغال الشاعر على المعرفة الشعرية فيها، وتمثيل التجربة بما يفتح؛ ربما؛ من أفق التناس على مستوى العنوان الذي يحيل إلى واحدٍ من الأعمال العالمية المؤثرة في التجربة الشعرية على الصعيدين العالمي والعربي، وهو نص ت.إس. إليوت T.S.Eliot "الأرض اليباب" ويؤكد هذا التناس على مستوى الداخل ما تحمله قصيدة يباب من الكثير من الوجد الجودي، والفكر الإنساني والحزن الذي يفتح على الشعرية والفكر في آن واحد، ربما نشير على رأي الموروث النقدي أنها بيت القصيد في الديوان أو أنها الواحدة التي تحمل صاحبها إلى أفق الانتشار بما يساندها من جمال تركيبي وشعري بقافية نهديّة مطلقة، وصلها الهاء بعد روي الدال، ولعل ذلك مما يثبّتها في ذاكرة النص والقارئ على حدٍ سواء.

طُرُق الحياة إلى الممات مهمده .. عبثاً تقاومُ والسنين محدّدة
عبثاً تحاولُ أن تصدّ مواجعاً .. جاءت إليك من الغيوب مسدّدة
قدّر عليك بأن تظلّ مسافراً .. حتى يشيب العمرُ فيك وتجهده
قدّر عليك بأن تظلّ ممزقاً .. قلبٌ يتوقُّ وخطوة متمردة
مهما تجاهلت الجراحَ مكابراً .. عادت إليك بنزفها مُتجدّده... (ص11)

نجد في هذه القصيدة ثنائية الموت والحياة في صراعهما الأزلي، هذه الثنائية الكبرى والعميقة وجودياً تحمل سلسلة من الدوال الأخرى التابعة لها، فللموت: (المواجه/ الغيوب المسددة/ السنين المحددة/ شيب العمر/ الجهد/ التمزيق/ التردد/ الجراح/ النزف... الخ) وللحياة: (طرق الحياة/ المقاومة/ الصد/ السفر/ القلب التواق/ الخطوات/ المكابرة/ التمرد/ التجدد... الخ).



إنها معادلة متساوية الطرفين بين قطبين متنازعين ، لكن لا غلبة لأحدهما على الآخر على الرغم مما يظهر في السطح النصي من تشاؤمية، وحزن، وأسى لكنَّ البنية الأعمق وما تحت السطح المظاهر هناك الحياة والمقاومة الواضحة إنها الصورة الأخرى من الحياة إنه الانبعاث من داخل ذلك الرماد من الألم والحزن إنها الرغبة في تحقيق الذات وتفرد الكينونة وحضورها حتى وهي في غمار الإحساس بالموت والشعور بالحزن.

وعلى الرغم مما سيظهر من مظاهر الموت في كل شيء مما سيأتي من أبيات القصيدة من أمثال هذه المفردات: (ضياع الحلم/ العزاء لفقده/ الأدمع المنتهدة/ الدرب الحطام/ موت النجوم/ نفاذ بحار الحب/ تجعد الورد/ انكسار الحب... وغيرها).

على الرغم من كلِّ ذلك إلا أن الحياة تنبعث من جديد في روح القصيدة وإشعاعها إنها تنبعث من ثنانيا السؤال الذي يفتح على الأمل واستشراف المستقبل الجديد الذي سيأتي بعد كلِّ هذا الليل وهذا الموت في ظاهره، لأنه ليس إلا موتاً رمزياً متجسداً في حالة يحاكمها النص ، ويثبته في لحظة تبيُّس أو لحظة من الحصار في زاوية من زوايا العمر أو من زوايا الوجود النصي اللغوي تحاكمها المفردات، وتشخصها، وتحصرها؛ بغية تطهيرها وفهم كينونتها.

لأن ما يأتي به السؤال - وأحياناً الخبر في نهاية هذه القصيدة، وربما في غيرها من نهايات القصائد الأخرى - هو بداية لمفتتح آخر للحياة، لانبعاث جديد، وهكذا في كل مرة.

حتى متى يا ليل تبقى قاسياً.. والنفس في هذا الباب مصقّده؟!

حتى متى والبوح يبقى صامتا .. وسماءٌ روجي بالهموم ملبّده؟!

حتى متى يا حزنُ تبقى ساكني .. والريح تعصفُ في الفؤاد معربده

أحتاجُ للأشياء تهدأ في دمي .. والنار تخبو في ثنانيا الأورده" (ص 13)

إنها روح الفينيق من جديد تحتاج لهدوء النار في ثنانيا الأورده؛ ليعود من جديد ولا عودة له بدون هذه النار بلا هذا الصقل، إنها روح الحياة غامرة وعامرة بسؤال الليل والبوح والسماء الملبدة بالهموم والحزن الساكن الذي لابدَّ أن يعقهما جميعاً الانبعاث والتفاؤل والحياة.

ثم يطالعنا سؤال آخر يدلُّ على انبعاث جديد في عنوان قصيدة (لم لا تعود؟!) هل السؤال هنا للفينيق الغائب/ المعادل الموضوعي للذات الشاعرة أو أنه للزمن، أو للمخلّص الذي ربما يأتي من ثنانيا الداخل لا من وجود الخارج الافتراضي بأفقه الاستيمولوجي العام (الديني والشعبي)؟.

إنه السؤال وحسب إنه هو الأمل فقط إنه هو الانتظار والانتصار هو عنوان المحرك المعرفي الوجودي الأزلي السؤال (لم لا تعود؟!) والتبرير " الكلُّ يرجع كلما سئم الرحيل " وهذه حقيقة إنسانية،

ولكن عائد النداء الأسطوري والمسؤول عن العودة بأفقه الرمزي ما يزال محبوباً ينتظر الخروج من
الفصول ومن الزمن الذي لا زمنية فيه:
"والطائر المحبوس في همّ المنافي والفصول
يشتاؤ أن يبكي بلا زمن على فنن الوصول
لكنها الدنيا تبالغ في الصدود
لم لا تعود لم لا تعود؟! (ص 21).

إن صراعه -إذاً- أعمق وأبعد غورا إنه صراع أزلي مع الدنيا التي تبالغ في الصدود في كل ما
يرغب فيه وما يريده هذا الفينيقي الإنسان العجيب المحلق الذي يتخلّق ويتجدد في كل نفس، كما أن
من حقه أن ينبعث ويخرج ويغالب زمنه، فإن من حق النص عليه أن يحمله إلى آفاق من الرحب
والسعة وإلى مرتبة متفوقة من استنطاق الدلالة وإنتاجها المتشعب في فضاء القراءة، وفهم القارئ.
خاتمة:

إن ديوان "فينيقي الجراح" من العلامات الدالة على تجربة الشّعر الأحدث في السعودية؛
وبالأخص في منطقة عسير في كتابات الشباب التي تسعى إلى البحث عن صوتها الخاص بالكثير من
التأني والقراءة في المنتج الشعري قديمه وحديثه، ويتضح فيه ثنائية الحزن كونه المحرك الإنساني
الأبرز للإبداع، والانبعاث الذي يحمل دلالات التجدد، والمقاومة للفناء، والحرية، وتشظي الذات
والموضوع في آن معا، كما تسعى هذه التجربة الشعرية إلى ملاسة التحديث ملاسة خفيفة تقف في
ظن هذه القراءة عند حدود الشكل في بنية القصيدة من خلال الوقوف على تجديد المداخل والعتبات
والنصوص الموازية بما يرتبط بمتن النص الشعري في بنية الموضوع الواحد وبنسيج فيه قدر من الوعي
بما يقوم به الشاعر في هذا المضمار من التجديد في حدود الشكل العام، واستثمار عتبات النص
وقضاءاته، وتوظيف رمز الفينيقي المستثمر في عموم القصائد، لكن في جانب الموضوع المستثمر للرمز،
أما التجديد فيظل السؤال المعرفي ثابتا وتقليديا مألوفا بما لا يسعى إلى المخالفة أو الصدامية
والمغايرة، وتظهر بعض ملامح سيميائية في التناسع مع الموروث الديني والأدبي وفي امتصاص تجارب
وذوات معاصرة من الشعرية العربية الحديثة.

ويظل مطمح الشاعر هو السعي إلى النضج وإنجاز التماسك النصّي والترابط الذي يحتاج إلى
سعة اطلاع وقدرة استقطار للمشاعر والمعارف والاستخدام الجمالي ، واللغوي على مستوياته المختلفة
الصوتية والتركيبية والدلالية والعروضية ومحاولة التجاوز للمألوف الشعري بحثاً عن أفق الاختلاف
والتفرد بمسؤولية معرفية وشعرية وإبداعية.

هوامش البحث:

1. د. ميجان الرويلي، د. سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 2005، ص 181.
2. د. جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط 1، 1430 هـ، ص 139، (بتصرف).
3. ينظر: د. ناصر الشيجان: منهج غريماس- المنهج السيميائي على الرابط الآتي:
http://nasershehan.blogspot.com/p/blog-page_17.html
- : والنص الفرنسي للتعريف هو
"La science générale de tous les systèmes de signes (ou de symboles) grâce auxquels les hommes communiquent entre eux" -- G. Mounin : Introduction à la sémiologie, P 11 (تاريخ آخر استرجاع للرابط: في 12 / 1 / 2017م).
4. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس: بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2005م، ص 27.
5. د. عبد القادر فيدوح: (إراءة التأويل) ومدارج معنى الشعر، دمشق، دار صفحات للدراسات والنشر، ط 1، 2009م، ص 79.
6. د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، يناير/ مارس 1997م، ص 80.
7. ينظر: د. عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، عمان، دار جرير، ط 1، 2007م، ص 46.
8. محمد عبد الله البارقي: فينيق الجراح، مطبوعات نادي أمها الأدبي، عدد (239)، سلسلة البواكير رقم 2، ط 1، 2013م.
9. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 2006م، ص 45.
10. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة:
<https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%A1> -- (تاريخ آخر استرجاع للرابط: في 12 / 1 / 2017م).
11. اليوجا ((بالهندية: योग)) هي مجموعة من الطقوس الروحية القديمة أصلها الهند، كمصطلح عام في الهندوسية، ويعرف اليوجا "جافين فلود" بأنها تشير إلى "طريقة فنية أو ضوابط محددة من التصوف والزهد والتأمل، مما يرمي إلى خبرة روحية، وفهم عميق جدا أو بصيرة في الخبرات". خارج الهند، أصبحت اليوجا مرتبطة بالممارسة في وضعية من التمارين "هاتا يوجا"، كما أنها أثرت بشكل كامل في عائلات تدين بالبراهمانية وممارسات أخرى روحية حول العالم. يراجع: الموسوعة الحرة:

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%AC%D8%A7 -- (تاريخ آخر استرجاع للربط: في 12/1/2017م).

12. ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، طبعة الكويت، ط 3، 1989م/1409هـ، ج 1/406.
13. ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1994م-1415هـ، ص 58.
14. تقول الأسطورة كما ذكرها المؤرخ هيرودوت: "هناك بعيداً في بلاد الشرق السعيد البعيد تفتح بوابة السماء الضخمة وتسكب الشمس نورها من خلالها، وتوجد خلف البوابة شجرة دائمة الخضرة، مكانٌ كلُّه جمال لا تسكنه أمراض، ولا شيخوخة، ولا موت، ولا أعمال رديئة، ولا خوف، ولا حزن، وفي هذا البستان يسكن طائر واحد فقط، العنقاء ذو المنقار الطويل المستقيم، والرأس التي تزينا ريشتان ممتدتان إلى الخلف، وعندما تستيقظ العنقاء تبدأ في ترديد أغنية بصوت رائع، وبعد ألف عام، أرادت العنقاء أن تولد ثانية، فتركت موطنها، وسعت صوب هذا العالم واتجهت إلى سوريا، واختارت نخلة شاهقة العلولها قمة تصل إلى السماء، وبنت لها عشاً، بعد ذلك تموت في النار، ومن رمادها يخرج مخلوق جديد.. دودة لها لون كاللبن تتحول إلى شرنقة، وتخرج من هذه الشرنقة عنقاء جديدة تطير عائدة إلى موطنها الأصلي، وتحمل كل بقايا جسدها القديم إلى مذبح الشمس في هليوبوليس بمصر، ويحيي شعب مصر هذا الطائر العجيب، قبل أن يعود لبلده في الشرق..." ينظر: أساطير العالم القديم صفحة على الفيسبوك، كما ينظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا مرجع سابق.
15. فيصل الأحمر: معجم السيمياءيات، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م، ص 233.
16. يراجع: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، د. سليمة لوكام، مجلة التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، عناية، جامعة باجي مختار، عدد 23، جانفي 2009م، ص 30-52. ويحذ سعيد يقطين ترجمتها إلى "ألواح" بدلا عن طروس، وتطريسات... الخ "وذلك لأن للكلمة بعداً دينياً والمراد بها بروز بقايا نص ممحوف في نص جديد كتب فوق النص المحو، ويبدو أن كلمة "ألواح" تحمل البعد نفسه والمعنى المراد: فقد سُي اللوح لوحاً لأن الكتابة المحو تظل تلوح منه (تظهر)، ينظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردى الشكل والدلالة، بيروت- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012م، ص 48، وهامش ص 60.
17. ينظر: منها على سبيل المثال: التناس في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، د. عبد القادر بقشي، أفريقيا الشرق، ط 1، 2007م. والتناس المصطلح والقيمة د. حافظ محمد جمال المغربي، مجلة علامات، ج 51، م 13، محرم 1425هـ- مارس 2004م ص 265-346، التناس في الإنجاز النقدي، المختار الحسني، علامات ج 49، م 13، رجب 1424هـ - سبتمبر 2003م، ص 559 - 578. وغيرها.

سيمائيات

18. ينظر: الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، بيروت، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ط3، 1418هـ، 1997م، ص 725.
19. د. عبد القادر بقشي: التناس في الخطاب النقدي والبلاغي، مرجع سبق ذكره، ص 9.
20. أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: د. أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2005م، ص 17.
21. يراجع مثلاً على ذلك فصل "ظاهرة الحزن في الشعر المعاصر" في كتاب د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط6، 2003م، ص 301-320.
22. د. عبد الله الحامد: في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، الرياض، مؤسسة دار الكتاب السعودي، 1982م، ص 148.
23. د. سعد البازعي: جدل التجديد.. الشعر السعودي في نصف قرن، المشهد الثقافي 1، الرياض، وزارة الثقافة والإعلام وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ط1، 1430هـ، ص 35.

المصادر والمراجع

1. أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: د. أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005م.
2. د. جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط1، 1430هـ.
3. د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، يناير/مارس 1997م.
4. د. حافظ محمد جمال المغربي، والتناس المصطلح والقيمة مجلة علامات، ج 51، م 13، محرم 1425هـ- مارس 2004م.
5. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1994م- 1415هـ.
6. د. سعد البازعي: جدل التجديد.. الشعر السعودي في نصف قرن، المشهد الثقافي 1، الرياض، وزارة الثقافة والإعلام وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ط1، 1430هـ.
7. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل؛ مدخل لسيميائيات ش.س. بورس: بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م.
8. د. سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردية؛ الشكل والدلالة، بيروت- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012م.
9. د. سليمة لوكام، مجلة التواصل، شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، عنابة، جامعة باجي مختار، عدد 23، جانفي 2009م.
10. د. عبد القادر فيدوح: (إراءة التأويل) ومدارج معنى الشعر، دمشق، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2009م.
11. د. عبد القادر بقشي، التناس في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، ط1، 2007م.
12. د. عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، عمّان، دار جرير، ط1، 2007م.

13. د.عبد الله الحامد: في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، الرياض، مؤسسة دار الكتاب السعودي، 1982م.
14. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، طبعة الكويت، ط 3، 1989م/1409هـ.
15. د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط6، 2003م.
16. فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.
17. محمد عبد الله البارقي: فينيق الجراح، مطبوعات نادي أمها الأدبي، عدد (239)، سلسلة البواكير رقم (2)، ط1، 2013م.
18. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 2006م.
19. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: الكامل، تحقيق: د.محمد أحمد الدالي، بيروت، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ط3، 1418هـ، 1997م.
20. المختار الحسني، التناص في الإنجاز النقدي، علامات ج 49، م13، رجب 1424هـ – سبتمبر 2003م.
21. الموسوعة الحرة (ويكيبيديا): <http://ar.wikipedia.org>
22. د. ميجان الرويلي، د. سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005.