

قراءة تأويلية في قصيدة ((شجر الرمان)) لبشرى البستاني

د. أحمد جار الله ياسين
جامعة الموصل / كلية الآداب

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٤/٧/١٩ ؛ تاريخ قبول النشر : ٢٠٠٥/١/١٨

ملخص البحث :

يتناول هذا البحث قصيدة (شجر الرمان) عبر قراءة تأويلية هدفها الكشف عن الدلالات العميقة الثاوية في البنية الداخلية للقصيدة والتي تنتمي ضرورة الى بنية خارجية اكبر منها، ولأثغيبُ القراءة في مراحلها الأخيرة رصد تأثير مرجعياتها الواقعية على تلك البنية الداخلية، فضلاً عن تشخيصها للتغيرات التي طرأت على المراجع بعد أن تحوّلت الى دوال في عالم القصيدة اللغوي المتخيل. ولعل أهمية هذه القصيدة، تتمثل في طاقتها الشعرية العالية التي حافظت على شفافية لغتها، على الرغم من كونها تعالج موضوعات مستلّة من صلب عالم قاس شديد الواقعية. كما ان القصيدة امتلكت مجموعة من التقنيات الفنية التي أسهمت في صياغة صورة ذلك العالم، صياغة شعرية متميزة تتناسب بدقتها مع دقة اللحظة التاريخية العراقية الحرجة، المتأزّمة، التي ولدت فيها.

Inclusire Study in (Shajart Al- Roman) Poem for Bushar Al- Bostani

Dr. Ahmed Jar Allah Yassen
Mosul University|College of Arts

Abstract:

This paper deals with the poem “pomegranade Tree” through an explanatory reading aiming to uncover the deep connotations embeded in the internal structure of the poem which necessarily belongs to an external structure bigger than it. The reading in its final stages doesnot neglet to spot the effects of its realistic references on the internal structure, not to mention its identification of the changes that befell its references after it changed in to landmarks in the imagintive linguistic world of the poem. The significance of this poem is represented in its high poetic potentials which preserved the transparency of its language even though it taekles issues derived from the heart of an extremely realistic and hard world.

The poem also possesses a combintion of techniques which contributed to the carving of that world in distingnished poetic form that suits, in its precision, the Iraqi critical historical moment in which it saw the light.

مصطلحات ومفاهيم القراءة التأويلية

في اية قراءة نقدية، يبدو لنا أنّ ((من أهم ما يواجه دارس النص الشعري تأويل معناه، ذلك لأن الشعر بطبيعته يبتعد عن الانكشاف والوضوح، وهو لا يعيش الا من التستر والتخفي، فمثل هذا الجو يبقيه عزيزاً مصوناً))^(١)، لكن التأويل من جهة اخرى ((لايعني احلال حقيقة مكان اخرى وإنما بالأحرى اقتراح الحقيقة (الممكنة) الخاصة بالقارئ استناداً الى مبررات داعمة وكافية لإقناع صاحبها في الأقل))^(٢).

إنّ تأويل أي نص أدبي يتحقق بفضل عملية التفاعل بين القارئ والنص، و((هذا التفاعل كفيل بجعل القراءة فاعلة ومنتجة كما انه يضمن التواصل المطلوب بين الطرفين.. والقارئ في علاقته بالنص يكون موجهاً بطريقة ما من النص عبر مجموعة من الصيغ والاشارات وما الى ذلك مما يتضمنه النص المقروء. لكن هذا لايعني أن النص يجمع نشاط القارئ ويوقفه، بل هناك مجال يتحرك فيه القارئ أيضاً))^(٣) بوصفه طرفاً رئيسياً في عملية التلقي، ((ويتضح دور المتلقي في مجمل عملية التأويل واكتشاف المعاني من خلال نقطتين جوهريتين:

١. بنية التناقض: فالتأويل لايقع بين الأشياء المتشابهة وإنما بين الأشياء المتناقضة، ومعنى المعنى يشير الى هذا التناقض.

٢. المعاني المتعددة: اذ كانت دلالة اللفظ على المعنى دلالة وضعية في المعنى الأول، فليس ثمة معنى ثان في حقيقة الأمر، انما يوجد اكثر من معنى، اذن فالمعنى التأويلي متعدد ومتشعب وفق طرق القراءة وامكاناتها، ويرتبط التأويل بالتخييل، ذلك لأن مجال اشتغال الأول هو النصوص الأدبية التي هي بطبيعتها العامة نصوص مجازية))^(٤)

وفي مقدمة المفاهيم التي قدمها المنهج التأويلي مايسمى بـ ((وجهة النظر الطوافة أو الجواله))، وهي "التي تتيح للقارئ أن يغير اتجاهه مع تغير مسار الحكمة.. كلما اقتضى الأمر ذلك، دون أن يضيع هذا الاتجاه. وهذا ما أشار اليه أيزر عندما قال: ((إن القارئ يشكل وحدات كلية خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى. فاذا وقع ماينافي هذه الوحدة فان على القارئ أن يقوم بمجموعة من المراجعات التي تعيد للأشياء تألفها وانسجامها. فإذا عجز عن فعل ذلك، فانه يكون قد عجز عن إقامة الإتصال الحقيقي مع النص، مما يؤدي الى عجزه عن فهمه، وبذلك حدث عدم تطابق بين افق توقع القارئ وافق توقع النص، أدى الى ضجر القارئ وعجزه عن الفهم))^(٥). ومثل هذه الطريقة في القراءة ((تعني ان عملية تعديل الافق تستمر منذ بداية القراءة وحتى الانتهاء منها، لأن القارئ معرض في كل لحظة أن يعيد النظر في معانيه))^(٦) لأننا ((عندما نقرأ نصاً نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وادراكها وفقاً لتوقعاتنا المستقبلية، وعلى اساس من خلفية الماضي. ولذلك فان حدوث شيء غير متوقع من شأنه أن يجعلنا نعيد صياغة توقعاتنا وفقاً لهذا الحدث، ونعيد تفسير المعنى الذي نسبناه الى ماسبق وقوعه))^(٧).

ويرتبط مفهوم القراءة الطوافة بمفهوم آخر يدعى بـ (الفراغ) والذي يعني عند أيزر ((معطيات الخلل في النص التي ينبغي على القارئ ان يتممها ويملاها، مثلما يحصل في رواية معينة عندما ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر او في اتجاه آخر غير متوقع، ينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة))^(٨)، فالفراغ انما ينتج عندما يُثار سؤال ما في النص يُملأ بإجابة عنه، وقد لا يكون بالامكان ملء الفراغات جميعاً^(٩)، مثلما أن ((من الطبيعي في ظل هذه المعادلة أن تتفاوت قدرة القراء على القيام بهذه المهمة بحسب تفاعلهم وقدرتهم على التعامل معه))^(١٠)، واعادة قراءته لأكثر من مرة.

والقارئ المؤول بحاجة الى ذخيرة ثقافية عميقة وواسعة، ومفهوم الذخيرة ((يُعبّر عن الامور السابقة على النص من تقاليد وعادات وأعراف اجتماعية وغيرها، كما يبين ذلك أيزر الذي يرى في تلك الذخيرة جسراً حقيقياً للتواصل، وانعدامها أو ضعفها يشوّش بدون شك على عملية التواصل))^(١١)، ومن ثم يعرقل عملية التأويل.

ومن أجل استكمال تلك العملية يطرح يابوس مصطلح (أفق الانتظار) وأحياناً يُسمى بـ (أفق التوقع)، والذي يعني لديه ((مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار الى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، وتغير هذه العوامل مجتمعة يغير معايير العمل الأدبي ذاته))^(١٢)، وبناء على هذا المفهوم فان ((النص المقروء يأتي إما ليؤكد التوقعات أو ليعدها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفاً كاملاً، وتبعاً لذلك فإنه من الممكن فحص النص الأدبي على أساس ماسماه يابوس (المسافة الجمالية) وهو عن مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء، حيث يسمو النص ابداعياً حسب حجم هذا الاختلاف ويتراجع ابداعياً حسب اقترابه من التوقع، مما يجعل الاختلاف والمشاكلة -حسب مفهومنا نحن- أساساً لإبداع النص المختلف، وتراجع النص المشاكل))^(١٣).

ومن المفاهيم الاخرى المهمة التي طرحها أيزر مفهوم (البنية النصية المحايدة) او مايسمى بـ (استراتيجية النص) ويقصد بها ((مجموعة التوجهات الداخلية التي يهيئها النص الأدبي لمجموعة قرائه المحتملين))^(١٤).

إن مفهوم استراتيجية النص يمهد لنا إمكانية الاستعانة بالمرجعيات الخارجية، لكن في الحدود التي يمكن أن ترسمها توجيهات النص وإشاراته الدالة وبما لايجعل النص وثيقة تاريخية وعلى الرغم من كثرة المفاهيم الاجرائية، الممهدة لعملية التأويل، الا انه ((يصعب فيما يقول ديكور ان نقيم قوانين عامة متفقاً عليها للتأويل. بعض الباحثين يعاملون النص او الرمز باعتباره نافذة تطل على حقيقة مقدسة، وبعض الناس يرمون هذه النصوص بالزيف الذي يجب مواجهته وتحطيمه))^(١٥) ومع ذلك فإننا يمكن أن نستعين باقتراحات محمد بن عياد الذي وضع ثلاث

خطوات يفترض أن تمر بها عملية تلقي النص ومن ثمّ عملية تأويله، وهي خطوات متضامّة فيما بينها وليس الفصل بينها إلا من قبيل الايضاح المنهجي - كما يقول - وهي:

١. لحظة التلقي الذوقي، وفيها يستشعر القارئ جمالية النص منذ الوهلة الأولى.
٢. لحظة التأويل الاسترجاعي، وفيها يتم استجلاء المعنى انطلاقاً من المبنى.
٣. لحظة الفهم أو القراءة التاريخية التي تعيد بناء افق الاستشراق لدى القارئ، بحيث يصبح النص جواباً على سؤال في زمن انشائه^(١٦).

ان ما ذكر سابقاً من مصطلحات ومفاهيم إجرائية، يمثل تمهيداً تنظيرياً موجزاً، لكنه ضروري للبحث ومنهجه، وسوف تسعى قراءتنا التأويلية للقصيدة نحو نقله الى حيز التطبيق النقدي.

لحظة التأويل الاسترجاعي:

في هذه المرحلة ننظر الى النص من منطلق ((أن الفهم الحقيقي للأدب والنصوص الانسانية الأخرى يتأسس على استعادة القارئ لتجربة الحياة الداخلية التي يعبر عنها النص))^(١٧).

تفتتح القصيدة بحدث غير عادي (العاصفة)، لأنه يردُ بوصفه استثناءً في النشاط العادي اليومي للمناخ، ويوصف ذلك الحدث بعلامة لسانية (الهمجية) ذات مدلول سلبي، يُلمح آنياً ومستقبلياً الى أن مردود النتائج التي سوف تترتب على هذه العاصفة تتسع لاحتواء وضخ كل معاني الخراب الهائل، والدمار العنيف.

العاصفة ← الأزمة المفاجئة ← الانقلاب المغاير لطبيعة المناخ المألوف ← الحدث العنيف الذي قد يمنع الرؤية ويعرقل استبصارها للأشياء كما هي في صورتها البصرية، والذي تتبعه تحولات وتغييرات في جغرافية المكان، ومن ثم تغييرات أخرى في جغرافية النفس الإنسانية.

وبمجرد صيرورة العاصفة ملفوظاً لسانياً في سياق المنسوج الشعري، فإنها تتسلخ عن العفوية التي تسبغها عليها مرجعيتها الشيبئية في الواقع، لتعني ما هو أبعد من ذلك، تلبية لمقاصد النص وبؤره الدلالية المضمرة ولذا تعمد هذه العاصفة في ظل المناخ الجديد (الشعري) الذي انتمت اليه - الى التحرك بدقّه نحو تحديد مسار اتجاهها الموجّه بجغرافية النص الفكرية ومقاصده الدلالية، وليس بجغرافية الواقع وطبيعته العادية البريئة.

ولذلك وقع اختيار العاصفة بداية على مهاجمة بين الشاعرة - (لماذا؟) -:

العاصفة الهمجية

كنست كل شوارع بيتي

وباستعارة الشوارع للبيت، الذي يشكل علامة مكانية مهمة في المجال السيميائي للمدينة فإن دلالاته بهذا الكسب العلاماتي الجديد المستعار، تحوّلته إلى ما يشبه مدينة أخرى صغيرة معزولة، مكتفية بجغرافيتها الحقيقية المكتسبة داخل الفضاء الكبير للمدينة، وسرعان ما تتجرف دلالة هذا الواقع الجديد للبيت نحو بعد نفسي دالٍ على عزلة الشاعرة مادامت نسبة تملك هذا البيت بوصفه السابق عائدة عليها (الشاعرة) ومادام البيت في فضاء المدينة يشكل علامة مكانية ووجودية في آن واحد تشير إلى حضور الشاعرة وتحدد نقطة تموضعها خلف المنظور الذي سيشكل رؤيتها للعاصفة.

فالعاصفة تبدأ فعالياتها ببيت الشاعرة، بذاتها المنعزلة مكانياً عن جغرافية المدينة، ونفسياً عن الآخرين ويستجيب السطران الأول والثاني للتعبير عن نداء هذه العزلة، فيتوقف تدفق الإيقاع فيهما عند قرار إيقاعي منعزل عما يليه، ساكن، نهاية السطر الأول الذي انتهى بزائدة إيقاعية في تفعيل الخبب، ونهاية السطر الثاني عند مفردة (بيتي) التي رسمت حدود السطر إيقاعياً وعزلته عما يليه، فضلاً عن كونها رسمت كذلك الحدود الوجودية لعالم الشاعرة، فلم يتصل السطران بواسطة التدوير مع السطور الأخرى التي شاع بينها التدوير في حركة إيقاعية متناغمة ومتوازية مع حركة شيوع صور الخراب بسبب الفعل التدميري للعاصفة ودورانها العنيف في فضاء المدينة.

إن القراءة الاستبطانية للسطور التالية بطباقتها المجازية مجموعة، تكشف عن تناول القصيدة لموضوعة التحولات غير الطبيعية التي طرأت على تركيب البنى المكوّنة للعالم، والتي ظهرت أثر ضغوط الاحتكاك والصراع مع أزمة العاصفة، ولهذا استعان متن القصيدة بمنظومة صورية تتولد من اجتماع مفرداتها دلالات تشير إلى التناقض والتضاد والمفارقة، مفردة أو مجموعة كلها في لحظة واحدة أو موقف واحد.

هذه المنظومة الصورية التي اعتمدت على كاميرا بصرية متحركة، تشخص في كل حين مشهداً مكانياً في لقطة سريعة ترشح من عناصرها المتنافرة شحنات عالية من التوتر، لتنتقل الكاميرا فيما بعد إلى لقطة أخرى مصحوبة بتتالي إيقاعي داخلي يتكرر مع بدء كل انتقاله ومشهد، وبواسطة التكرار التركيبي لنمط الجملة الآتية:

حرف الجر (في) + الاسم المجرور المضاف + المضاف إليه

في أشجار الرمان

في زهر الرمان

في شجر الرمان

وتتغلغل عين هذه الكاميرا في تفاصيل الحياة الإنسانية، والطبيعية كلها، وتسرد انتقالاتها لفظياً على لسان الراوي الموجّه لمنظورات الرؤية والتصوير وزوايا الرصد والالتقاط والإضاءة،

مدعوماً ببصيرته الجوانية لما يرى (رأيت الأسوار.. / رأيت الصبيان.. / رأيت الرجل الأعمى.. / رأيت امرأة.. / رأيت الجبل الباذخ.. / رأيت سماء..).

وتتسع الفجوة بين شجر الرمان بوصفه دالاً في نص شعري (مجازي) وبين مرجعيته في الموروث الجمعي بوصفه شجراً مباركاً من أشجار الجنة، بعد أن انحشرت في المسافة الفاصلة بينهما الدلالة الجديدة المعاكسة لتلك المرجعية، التي طعمت الدال بمعانٍ جديدة حوّلت شجر الرمان إلى شجر لعنة، والى بوتقة مكانية لاحتواء هذا المزيج الغريب من العناصر المتنافرة المرتبطة فيما بينها بعلاقات متأزمة قائمة على التناقضات والمفارقات التي تتجمع خيوطها كل حين في شجر الرمان وزهره لتدخل في صراعات جدلية، حتى تصل أزمتها ذروة الطفح والانفجار المولّد لعاصفة أخرى، ومحنة جديدة، لأن احتمالية المعاودة من جديد ماتزال قائمة أمام العاصفة عبر نسخة أخرى:

تطفح في زهر الرمان النيران
وتولد عاصفة أخرى،

ان احتشاد الصور في القصيدة، قد كوّن بانوراما بصرية دموية -ان صح التعبير- وفتح اكثر من فجوة في النص وأثار أكثر من سؤال تأويلي، لكن امكانية الإنابة عن هذا الحشد بإجابة واحدة، عبر انتقاء سؤال واحد -أيضاً- من ذلك الحشد، تبقى قائمة ومشروعة، لأن تلك الصور المتعددة، هي نماذج مجازية لمرجعيات واقع اجتماعي يلامسه النص لغوياً من زوايا مختلفة، ليعبر في النهاية عن هدف دلالي واحد، يشير الى تلك التحولات التي أحدثتها العاصفة/الأزمة. ولعل النص في اختياره ذلك العدد الكبير من الصور المشغلة بنظام المفارقة قد شكس كثيراً أفق توقعات القارئ وراوغه ((وفي حين ان التوقعات قد تحوّر باستمرار، والصور توسع باستمرار إلا أن القارئ سوف يظل يكافح -إن بصورة لاواعية- من أجل أن يضع كل شيء معاً في نموذج منسّق))^(١٨)، ويمكننا توضيح الكلام السابق بالطريقة الآتية:

رأيت الرجل الأعمى يخلع عيني سيدة القلب

التوقع: الأعمى مصاب بعلّة بصرية، تجعله غير قادر على إيذاء الآخرين لاسيما في مجال ماهو يفتقده أصلاً ونعني به حاسة البصر.

الواقعة الشعرية: الأعمى علتة البصرية لاتحول دون إيذائه للآخرين سواءً في بصرهم أم في بصيرتهم .

كسر التوقع: الأعمى ← يخلع عيني سيدة القلب!

(المفارقة اللونية) في أشجار الرمان (الخضراء) ← تختبئ ← الغزلان (العسلية) → والغريان (العون الأسود) صورة بصرية لخليط من الألوان المختلفة.

الغزلان العسلية (الجمال) X الغريان (القبج)
الرقّة / الألفة / التفاؤل الخشونة/ التوحش / التشاؤم



الترتيب والتنسيق، النظام، الجمال

عدم الترتيب والتنسيق / الفوضى

العشوائية، الهمجية

تتنزل عند النبع

X

في شجر الرمان ← رأيت سماءً



الانخفاض

العلو

تهبط من عرش الكلمة

في شجر الرمان ← رأيت نجوماً



الانخفاض

العلو

هذا الخليط من المتضادات والمتناقضات والمتنافرات والمفارقات

تجمع في شجر الرمان



صراع



يطفع في الثمرة الدُموية اللون (زهر الرمان)



ينفجر



يولد عاصفة اخرى

الخلاصة= القاتل (المجرم) والمقتول (الضحية) في زهر الرمان

ويشغل عنوان القصيدة (شجر الرمان) بالنظام ذاته، فيتزيًا بلبوس تداولي مألوف، لكنه يبيّن حقيقة كذبه الشعرية العذبة مبنوثة في طيات النص، لأن قراءته قبيل ربطه ببقية النص، تهيّء القارئ لاستقبال -قصيدة- على سبيل الافتراض تتناول موضوعاً طبيعياً أو رومانسياً، أو تأملياً، أو أي شيء آخر ذي صلة بالبعد التقاؤلي التخديري للنفس الانسانية المُشع من بهرجة العنوان وألوانه الاحتفالية المتخيّلة في شجر الرمان لكن قراءة القصيدة كاملة تنسف الطاقة التخديرية المسالمة للعنوان عندما يكتشف القارئ أن العنوان (شجر الرمان) يتبنّى دور الأبوة المكانية والدلالية لاحتضان هذا العالم القائم على الخراب والدمار في تفاصيله كلها التي كلّفت علامات الطبيعة ((الغصون/ البستان/ الغزلان/ الجبل/ السماء/ النبع/ زهر الرمان)) مهمة التعبير عن المجازي عن تلك الدلالات على سبيل السخرية والمفارقة.

ويمكن اضافة التدوير الى نظام الخروقات الشعرية للقصيدة، بوصفه خرقةً آخر لأفق الانتظار الايقاعي الذي يبحث بحكم العادة العروضية عن القرار الايقاعي نهاية كل سطر. وهذا الطقس الايقاعي المدور ينسجم ومناخ القصيدة المحتقن المتوتر، الذي تتغلغل آثاره في المستويات الاخرى -أيضاً-، ليتصاعد الايقاع في كل حين ثم يستقر في روي النون عند اكثر من قافية.

وبإعادة الطواف ثانية في القصيدة، وقراءتها مجدداً، يمكننا القول ان القصيدة في حدود بنيتها اللغوية يشغلها هاجس التعبير عن تلك التحولات الناتجة من أثر المحنة (العاصفة الهمجية)، الذي لا يتمظهر في كل مكان من المدينة فحسب، بل يتمظهر أيضاً في نفس الشاعرة، وعالمها الخاص (لماذا؟).

إن تكرار الفعل (رأيت) بتاريخه الدلالي العريق، والذي يستسقي أبعاده من شتى المرجعيات لاسيما الدينية الصوفية، يمنح صوت الشاعرة وفعلها طابعاً رسولياً تنبؤياً بتشوفها الدقيق لحقائق العلاقات القائمة في عالم النص المشوّه، وبتلميحاتها إلى أخطاء الأسس التي قامت عليها، وبتشخيص هذه الأخطاء عبر أساليب فنية ايمائيه، تختصر الكثير من تفاصيلها المأساوية، فضلاً عن استبصارها للمستقبل الذي لا يخلو من عواصف اخرى قادمة.

ان من خصائص الممارسة التأويلية وفوائدها انها تثير فينا وعبر النص معرفة بتجارينا وخبراتنا أي بما يستقرُّه النص فينا من معرفة قد تراكمت في خبراتنا، معرفة هي ليست ملك العمل نفسه أو فهمنا، بل هي ناتج التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل الفني كما يقول هايدجر^(١٩)، أي أن النص قد أصبح وسيلة معرفة. إن استنكارنا لنصوص من قراءتنا السابقة يمثل جزءاً من هذه المعرفة المثارة في أثناء قراءتنا الحاضرة لهذا النص الجديد، وهذه مسألة مهمة بالنسبة لعملية التأويل، لأن ((استنكار المراجع، ووصفها، ضروري لأية قراءة.. فالتداخل النصي يصبح ظاهرة توجه قراءتنا للنص وتساعدنا في تأويله))^(٢٠) ونعني بالتداخل النصي ((مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموعة النصوص التي تستحضرها ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين))^(٢١)، وهي جزء من ذخيرتنا الممهدة للتأويل.

ولذلك كله، نجد أنفسنا أمام الاحساس بوجود نصوص اخرى ثاوية تحت طبقات هذا النص، ذائبة أو مذوّبة فيه عبر تداخل نصي فالقصيدة -وكما بدا لنا- تنادي نصاً لخليل حاوي، هو ((رحلة السندباد الثامنة))^(٢٢) التي يقول في سطور منها:

عانيت في مدينة/ تحترف التمويه والطهارة/ كيف استحالت سمرة الشمس/ وزهو العمر
والنضاره/ لغصة، تشنج، وضيق/ عبر وجوه سلخت من/ سورها العتيق،/ عانيت في الوجوه/

مدينة التمويه والطهارة/ فتبصر الأدغال تغزو سورها العتيق/ تقور قطعان جياح/ ليس يرويهما
سوى التدمير والحريق/ هذا الدم المحتقن الملعوم في العروق.

هذه السطور تنقل لنا أيضاً صوراً عن الخراب الذي حل بمدينةما نتيجة أزمة معينة،
غير ان نقطة الاختلاف بين قصيدة (شجر الرمان) وقصيدة حاوي تكمن في المعالجة النهائية
لمثل هذه الأوضاع، إذ أن قصيدة حاوي تصر على التفاؤل في النهاية والبشارة بزوال المحنة
(عدت اليكم شاعراً في فمه بشارة)) في حين يبقى التشاؤم مخيماً بظلاله على هذه القصيدة التي
تبشر بعاصفة جديدة.

إن فكرة (بيت القصيدة) العمودية بطابعها الحكمي، تبدو وكأنها ماتزال حاضرة في
المقطع الأخير من قصيدة (شجر الرمان) التي تستدعي في ذلك المقطع نصاً آخر معروفاً ذا
مرجعية دينية حكيمية:

في زهر الرمان

اختبأ القاتل

والمقتول

والنص المستدعي هو الحديث النبوي الشريف الذي جاء فيه:

(عن أبي بكر "رضي الله عنه" قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: اذا التقى
المسلمان بسيفهما فالقاتل والمقتول في النار، فقلت يارسول الله هذا القاتل فما بال المقتول، قال:
انه كان حريصاً على قتل صاحبه)(^{٢٣}).

إن النار مصير ينتظر القاتل والمقتول، عندما تصبح أزمة أو فتنة الاقتتال بين أبناء
العقيدة الواحدة مرتبطة بدوافع لاصلة لها بأي من أسباب القتل (القصاص) المشروع بالنسبة
للقاتل أو بأسباب الشهادة والتضحية بالنفس بالنسبة للمقتول، وبمعنى آخر ستكون النار مصيراً
للإثنين حينما تصبح دوافع الاقتتال دنيوية رخيصة تنبئ عن الخراب المعنوي (العقائدي) الذي
حل بتلك النماذج الانسانية فقادها الى الاقتتال من أجل أهداف غير سامية. وبمعنى آخر ذي
صلة أوضح بالقصيدة، فإن القيم والمبادئ والمعتقدات الراسخة في مجتمع ما حين تنحرف عن
مسارها الصحيح نتيجة أزمة ما (عاصفة) فإن الأطراف المشاركة في هذا الانحراف/ التحول/
الخراب مصيرها جميعاً النار = زهر الرمان = النار الدنيوية التي تتمثل بالعيش وسط وعاء ممثلي
بالفتن والفساد والسلبيات مثل وعاء شجر الرمان في النص.

إن آثار العاصفة/ الأزمة لن ينجو منها أحد، والأطراف كلها تكاد تكون مذنبية، مسهمة
في الخراب، ولن يشكل هجوم العاصفة المستمر افتراضاً بوجود المعادلة الثنائية في كل كارثة:
عاصفة وضحايا، قاتل ومقتول (برئ)، مذنب وغير مذنب، فالجميع هم قتلة، ومذنبون من دون

استثناء، حتى الغزلان العسلية، والغريان، والحوريات، وأسراب طيور الجنة والصبيان والفرسان والرجل الأعمى وسيدة القلب، والجبل، والقائل والمقتول..

كلهم مذنبون.. لأنهم اختاروا الاختباء في شجر الرمان.. لكن باستثناء الشاعرة - كما يدل النص على ذلك - (لماذا؟). ذلك الشاعر المنعزل في بيته، خارج البستان، خارج حدود شجر الرمان، انه المتفرج الوحيد/ والرائي لمآسي الآخرين بعد أن أخذ حصته من المأساة أولاً.. ((العاصفة الهمجية/ كنست كل شوارع بيتي)).

إن تلك التداخلات النصية السابقة، جزء من استراتيجيات النص وتوجيهاته لنا عبر قراءتنا المفعلة له من أجل الوصول الى مغزاه أو القبض على معانيه الدقيقة عبر تأويلاتنا الخاصة، وهي جزء أيضاً من مرجعياته التي يحيل إليها كي يتخلص من عقدة الانغلاق في حدود بنيته اللغوية وعالمه المجازي المتخيّل.

ونعود الى مناقشة الاستثناء السابق الذي كرر دعوتنا لأداة الاستفهام (لماذا؟)، للخروج بتأويل ما، ولكي نسلّ بهدوء من عالم النص الى العالم الخارجي الذي ولد فيه النص.

ان العاصفة (الخراب/الدمار) بدأت بالشاعرة في مطلع القصيدة ((كنست كل شوارع بيتي..)) أي انها بدأت بالشاعرة، رمز الطبقة المثقفة الواعية في المجتمعات كلها، والتي من المفترض أن تنير بوعيتها وثقافتها الطبقات الأخرى. إذن العاصفة استهدفت أولاً الطبقة المثقفة برمز الشاعرة (لماذا؟) لأن خراب أو دمار هذه الطبقة، هو بداية دمار الطبقات الأخرى في المجتمع، ولأن تجاوز هذا الحاجز القوي المنيع بوعيه وثقافته وعلمه يسهل المرور نحو الطبقات الأخرى وتجاوزها وتدميرها..

إذن من هنا تبدأ العاصفة بالتدمير.. تبدأ من الشاعرة وعالمها، الشاعرة التي مهدت لتراجعها أمام العاصفة وتغلبها عليها بانعزالها الذي أشرنا إليه سابقاً. إنعزالها قبل وبعد العاصفة، إنعزالها عن الآخرين، وعن أداء دورها الرسولي في التوعية والتنوير، من هنا تبدأ العاصفة بعد أن عزلت المثقف (الشاعرة) أو وجدتها بالأحرى قد عزلت نفسها، ربما نتيجة عواصف سابقة، وأياً كان الأمر، فقد بدأت العاصفة بمهاجمتها، لتهدم فيما بعد البنى الأخرى كلها، وتغيّرها، وتبدل علاقاتها والموازين التي تتحكم فيها.

فالشاعرة هي أول الضحايا، وأكثرها ألماً لأنها الأولى، ولأنها غير مشاركة في ألمها مثل المفردات الكونية الأخرى المجتمعة في شجر الرمان وزهره. لكنها أكثرها حظاً بالنجاة فيما بعد، لأنها ظلت رغم مأساتها الخاصة خارج شجر الرمان/ الفتنة/ الفخ. ولأنها صارت فيما بعد متفرجة على الصراع. ومحتفظة برصيدها من الوعي والثقافة بعد العاصفة وفي أثنائها، وعادت تمارس دورها - في الأقل - في استبصار وتشوّف الواقع من خلال الفعل (رأيت..) ومافيه من إحياءات للدور الرسولي للشاعر وجهده في تشخيص العلل وهذه العلل والأخطاء ليست كلها

جديدة في تشوفات الشاعرة، انها مشخّصة في نصوص أخرى قبل العاصفة، توجّهنا نحو الرجوع إليها استراتيجيات النص، التي أشارت إليها عبر أحد رموزها (السور): في شجر الرمان/ رأيت الأسوار تمد حبالها/ بين الأغصان.

الأسوار علة اجتماعية -أيّ كان نوعها- أشارت إليها مراراً نصوص أخرى للشاعرة، وأحياناً صرّحت بها وكشفت عنها في مواجهة معلنة بينها وبين الأسوار. كما جاء في عنوان إحدى مجاميع الشاعرة^(٢٤).

لحظة الفهم او القراءة التاريخية

إن ((كل كتابة لاتخرج عن أن تكون بوجه من الوجوه تشخيصاً، أي تمثيلاً للواقع الذي تنطلق منه.. إن الأدب هو ملامسة مجازية لمجريات الواقع وقضاياها، تتم برفق وإيحاء. لذا كان لزاماً، بعد أن يستوي النص معنى.. أن يرصد القارئ معنى للمعنى الذي أثبتته في لحظة التأويل، على حد عبارة الجرجاني. ان لحظة الفهم توغل في مطاوي النص، يكون البحث عن المقصد هو الأساس فيه. وهذا المقصد لايتبيّن القارئ إلا باحلال النص في سياقه التاريخي. فكأنما المعنى المتوصل إليه بالتأويل، لاتفك مغالقه إلا برصد دلالة تاريخية له وإلا يكن ذلك، بقي المعنى عند مستوى الإدراك الفني المجازي، واستعصى على التنسيب، فتأبى على الاندراج الظرفي))^(٢٥). وظل محصوراً في نطاق البنية النصية، لكن ((مادام العمل الأدبي تعبيراً عن تجربة معينة مر بها فلايمكن التغافل عن المناخ الثقافي والعقلي والحضاري والنفسي والاجتماعي الذي تم فيه انتاج ذلك الأثر الفني المكتوب فهذه كلها امور من شأنها ان تزيد قدرة القارئ على فهم مايقراً والاستمتاع به فالنص يستمد قوته من القارئ))^(٢٦)

ولذلك فإن وضع هذا النص في إطار ظرفه التاريخي، سيبين لنا بأنه ناتج مجازي معبر عن بنية عراقية اجتماعية واقعية مكوناتها هي حصيلة حرب واسعة مدمرة (حرب الخليج الثانية) وحصار شامل (عاصفة همجية) ظل بأزماته المستمرة والمتكررة يؤدي تلك البنية ويعمل بقصدية فرضيه من الداخل ومن الخارج على تغيير الكثير من ثوابتها المعنوية والمادية في مستويات الحياة كافة ويعمل على مسخ عناصرها وتشويه العلاقات فيما بينها وخلق فجوة واسعة/ عزلة بين مكونات هذه البنية ليسهل تحطيمها، عزلة بين مسار اتجاهاتها الفكرية والثقافية والروحية والعلمية وأصحابها وبين مسار اتجاهاتها المادية التي استفحلت على حساب الاتجاهات الاولى.

لكن النص وان هيمنت عليه مسحة تشاؤم بشأن الوصول لنهاية حاسمة تقضي على مسلسل العواصف، إلا ان مجرد كتابته (النص نفسه) هي اولى بشارات العافية في ذلك الواقع المتأزم، لأن ذلك يعني أن الشعر أحد أبرز مكونات البنية الثقافية -بالرغم من الظروف الصعبة- مايزال حياً مستعصياً على أهداف العاصفة/ الدمار/ الحرب/ الحصار، ومايزال

الشاعر من خلاله يمارس دوره في التحدي من خلال المعرفة التي يقدمها والتي هي عدو الجهل
وليد العاصفة.. الهمجية.

قصيدة: شجر الرمان

د. بشرى البستاني

العاصفة الهمجية
كنست كلَّ شوارع بيتي
وتثنت كغصون البانِ
انعطفت نحو البستانِ
وغابت في أشجار الرّمانِ..
في أشجار الرمانِ..
تختبئ الغزلانُ العسليّةُ
والغربانُ..

في زهر الرمان
تخبئ حوريات الفجر أناملها
وتشيعُ بهاءً في الكون
في شجر الرمان
اختبأت أسرابُ طيور الجنّة
غنت،

بكت الحورياتُ
انتحرت أسراب الطيبي،
تحرك جذر البركانُ
في شجر الرمانِ
رأيت الأسوار تمدّ حباتها
بين الأغصانِ
رأيت الصبيان يرشون النار
على خيل الفرسان
رأيت الرجل الأعمى،
يخلع عيني سيدة القلب
رأيت امرأة تنزع حبل وريد

حبيب الروح،
رأيتُ الجبلُ الباذخ، يبكي
والعاصفة الهوجاء
تسرح شعَرَ الليل
ورأيت سماءً
تنزل عند النبع
وتغسل وجنتها
ونجوماً تهبطُ من عرش الكلمة
تبحث عن سر الفعل
تطفح في زهر الرمانِ النيرانُ
وتولد عاصفةً أخرى،..
في زهر الرمان
اختبأ القائلُ
والمقتولُ.. (٢٧)

الهوامش:

- (١) جماليات المعنى الشعري- التشكيل والتأويل: د. عبد القادر الرباعي/ ص ١٥.
- (٢) ممانعة النص.. لذة التلقي: محمد راتب الحلاق/ مجلة الموقف الأدبي- سوريا/ ع ٣٢٩/ سنة ١٩٩٨/ ص ٣٩.
- (٣) أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث: د. اسماعيل علوي اسماعيل، مجلة الأقاليم، عدد ٤، سنة ١٩٩٨، ص ٣٠.
- (٤) في نظرية القراءة والتلقي: عواد علي/ مجلة عمان-الأردن/ ع ٦٤/ سنة ٢٠٠٠/ ص ٦٩.
- (٥) نظرية التلقي والنقد العربي الحديث: د. غسان السيد، مجلة الأقاليم، عدد ٤، سنة ١٩٩٨، ص ٢١.
- (٦) م.ن، ص ١٨.
- (٧) نظرية التلقي: روبرت هولب، ترجمة: د. عز الدين اسماعيل/ ص ٢١٥.
- (٨) م.ن: ص ١٨.
- (٩) ينظر: أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث: ص ٢٨.
- (١٠) نظرية التلقي والنقد العربي الحديث: ص ٢١.
- (١١) أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث: ص ٣١.
- (١٢) جمالية التلقي من بنية النص الى بنية الفهم: د. بشرى موسى صالح، مجلة الأقاليم، ع ٧-٨، سنة ١٩٩٧، ص ٢٣.
- (١٣) القصيدة والنص المضاد: د. عبد الله الغدامي، ص ١٦٣.
- (١٤) مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي: د. محمد خرماش، مجلة الموقف الثقافي، عدد ٩، سنة ١٩٩٧، ص ٣٩.
- (١٥) نظرية التأويل: د. مصطفى ناصف/ ص ٣٤.
- (١٦) التلقي والتأويل (مدخل نظري): محمد بن عياد، مجلة الأقاليم، عدد ٤، سنة ١٩٩٨، ص ١٥.
- (١٧) دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي- د. سعد البازعي/ ص ٥٠.
- (١٨) نقد استجابة القارئ من الشكلائية الى مابعد البنيوية: جين ب.تومبكنز ترجمة: حسن ناظم- علي حاكم/ ص ١٢٥.
- (١٩) ينظر: إشكالية القراءة وآليات التأويل: نصر حامد ابو زيد ص ٣٦-٣٧.
- (٢٠) البئر والعسل: حاتم السكر، ص ١٤٢.
- (٢١) م.ن: ص ١٣٧.
- (٢٢) ديوان خليل حاوي: ص ٣٢.

- (٢٣) التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح: الحسين بن المبارك، ج١، ص١١.
- (٢٤) أنا والأسوار: بشرى البستاني، وينظر م.ن: ص٣٢، ص٥٥، ص٦٠، ص٦٨، ص٧٢.
- (٢٥) التلقي والتأويل (مدخل نظري): ص١٤.
- (٢٦) النص المكتوب والنص المقروء: علي الظواهري/ مجلة الحياة الثقافية-تونس/ ٥٨٤/ سنة ١٩٩٠ / ٦١.
- (٢٧) البحر يصطاد الضفاف: بشرى البستاني، ص٢٥.

المصادر والمراجع:

أ. الكتب:

١. إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٤، ١٩٩٦.
٢. أنا والأسوار: بشرى البستاني، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي، جامعة الموصل، ط١، ١٩٧٨.
٣. البئر والعسل: حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢.
٤. البحر يصطاد الضفاف: بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠.
٥. التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح، ابو العباس زين الدين الشهير بالحسين بن المبارك، ج١، د-ط، د-ت.
٦. جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل): د. عبد القادر الرباعي/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ط١/ ١٩٩٩.
٧. دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الروبلي-د. سعد البازعي/ المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/ ط٢/ ٢٠٠٠.
٨. ديوان خليل حاوي: دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.
٩. القصيدة والنص المضاد: د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٤.
١٠. نظرية التأويل: د. مصطفى ناصف/ النادي الأدبي الثقافي-جدة/ ط١/ ٢٠٠٠.
١١. نظرية التلقي: روبرت هولب/ ترجمة: د. عز الدين اسماعيل/ النادي الأدبي الثقافي/ جدة/ ط١/ ١٩٩٤.
١٢. نقد استجابة القارئ من الشكلائية الى مابعد البنيوية: جين باتومبكنز/ ترجمة: حسن ناظم-علي حاكم مراجعة وتقديم: د. محمد جواد حسن الموسوي/ المجلس الأعلى للثقافة/ ط١/ ١٩٩٩.

الدوريات:

١. أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والايجاب: د. اسماعيل علوي اسماعيل، مجلة الأقاليم، عدد ٤، سنة ١٩٩٨.
٢. التلقي والتأويل (مدخل نظري): (محمد بن عياد)، مجلة الأقاليم، عدد ٤، سنة ١٩٩٨.
٣. جمالية التلقي من بنية النص الى بنية الفهم: د. بشرى موسى صالح، مجلة الأقاليم، عدد ٧-٨-٩، سنة ١٩٩٢.
٤. في نظرية القراءة والتلقي: عواد علي/ مجلة عمان-الأردن/ عدد ٦٤/ سنة ٢٠٠٠.
٥. مفهوم المرجعية واشكالها التأويل في تحليل الخطاب الأدبي: د. محمد خرماش، مجلة الموقف الثقافي عدد ٩، سنة ١٩٩٧.
٦. ممانعة النص - لذة التلقي: محمد راتب الحلاق/ مجلة الموقف الأدبي/ عدد ٣٢٩/ سنة ١٩٩٨.
٧. النص المكتوب والنص المقروء: علي الطرهوني/ مجلة الحياة الثقافية/ تونس/ عدد ٥٨/ سنة ١٩٩٠.
٨. نظرية التلقي والنقد العربي الحديث: د. غسان السيد، مجلة الأقاليم، عدد ٤، سنة ١٩٩٨.