# الغـــــراب

## دراسات في النقـد السيميائـــي

# الغـــــراب

## دراسات في النقـد السيميائـــي

الدكتــور
سميــرالشـــــيخ

إلى الفكر النقـدي الحر

هكذا يغدو النزال – عندما تقاتل البشرية
ضد الغاصبين– في صراع الدم
أو عندما تحيا الأفكار الحرة لكأنها البروق.

**شلـي**

# إنخطـاف

(الغـراب) دراسات في نظرية العلامات. هذه التنويعات الفكرية المتناثرة على مسارح فلسفة المعنى تتخذ من (السيميائيات الأسلوبية) stylosemiotics ممراً لها لإدراك المعنى الخبيء المحمول على عربات العلامات الزهرية،فهي مقاربة في مدار (النقد السيميائي) تقوم على تحليل الرموز من خلال السمات الأسلوبية الخارقة لمعايير اللغة في الآثر الفني. فبقدر ما تشير العلامة – الرمز إلى ذاتها كتجسيد مادي بقدر ما تومىء إلى شيء خارج ذاتها. هذه السمات غالبا ما تحيد عن جادة لغة التواصل الإحالية، وبذا يشكل هذا الخرق القصدي للعلامات قيمتها الجمالية إذ هن حاملات المعاني مثلما هن أشكال ثقافة. إنها مقاربة للكشف والإبانة عن القوى المجازية والثقافية التي تثير الإدهاش والمشفرة في نُظُم الرموز في خطابات الفنون الجمالية والشعرية.جماليات الفن، بهذا المعنى، تفيض على ضفاف الرسم والنحت والموسيقى ولتغرق حقول الشعر القشيبة كيما تصبح أشداً بريقاً وزهواً وحسناً.

في القرنفلة الأولى ثمة حضور للغراب.الغراب، الطائر الذي يثير حالة من االنفور في معتقدات الأمم، يصبح أشدا الرموز تغريباً في (الغراب)، قصيدة (پـو) وتشكيلات (علاء بشير) الجمالية وذلك من خلال (السيميائيات المقارنة) بين الأعمال الإنسانية الخلاقة المتباعدة ثقافياً. هذأ الكشف السيميائي الأسلوبي يمكن معاقرته في (آشوريات بايرون)،القرنفلة الثانية، حيث تُضاء العلاقة بين قصائد (بايرون) في ملوك (آشور)وتلك اللوحات االتشكيلية التي أبدعها مخيال كل من (روبنز) في أسلوب الباروك ومن ثم (دولا كروا) في الأسلوب الرومانسي.

هذه العلاقة الخبيئة بين (السيمائيات البنائية) و (السيميائيات الصورية) أو(البصرية)

تفضي إلى تعميق الفكرة السيميائية في إدراك جماليات الخطاب واللوحة على حد سواء. ليس بعيداً عن أرض (آشور) يأتي التحليل السيميائي في القرنفلة الثالثة لرائعة (الأم)،التمثال الذي صاغه المثال والتشكيلي العراقي الراحل (أحمد البياتي) على نهر (دجلة) ليحاكي الموج والزمن بصورة إمراة لها من الرموز السومرية ما يجعلها أيقونة ثقافية باذخة الثراء. ولما كانت الأنوثة مقصد المخيال الجمالي في خلائقه، تتبنى القرنفلة الرابعة الكشف عن الرمزية الجمالية في غنائية (بايرون) الرومانسية، وهي من قصائد الحب الأثيرة. العلامة المائزة لهذه القرنفلات الفواحة هو الوعي بالفن دون تقييد العقل بسلاسل المقدس الذي يحرم التفكير النقدي العلمي للنتاجات الثقافية الكونية. إن قوة العقل ومقاربته النقدية المستنيرة لتصبو إلى كشف النقاب عن وجه الحقيقة، الحقيقة المعرفة التي تقود إلى إدراك الوجود، وهذا الفكر النقدي الحر يأخذ دوماً بالمقاربات العلمية وليس بمبدأ التلقين والنقل الميت. فإن كانت ثمة حقائق لا يطالها الإدراك العياني، فإن ما تتركه لنا من آثار يدركها الحدس تظل دليلاً وهادياً على وجودها. لذا كانت (فلسفة الترجمة وغواية التأويل)،القرنفلة الخامسة،الأشد إيغالاً في أصقاع السيميائيات الظليلة، فكان حضور (الكوميدياالإلهية) لشاعر القروسطية (دانته) وشاعر عصر النهضة الأوربية (مارلو) في مطولته الشعرية (تيمورلنك). ثمة نصوص داخل هذه النصوص لم تُترجَم من قبل. وإذا كانت (سيميائيات الأديان)، الجزء المثير الذي يشغل العقل النقدي الحر، فإن دراسة الخطاب القرآني دراسة سيميائية أسلوبية يظل محور الإهتمام والتمركز من خلال معرفة رمزية (السمان السبع) و(العجاف السبع) في سورة (يوسف) ومقارنتها بالخطاب التوراتي. فالسرديات الإسطورية والدينية لها من الإلتقاءات السيميائية، وإن أختلفت تمفصلاتها، ما يثير المساءلة حول الطبيعة القداسية لمثل هذه المآثر المكتوبة بألسن البشر.هذا ما تغامر به القرنفلة السادسة. أما القرنفلة السابعة والأخيرة فهي تحليل لقصيدة (الكاماسوترا) في تجلياتها التاريخية والفكرية والفلسفية،وهي القصيدة المغلفة بالإيروسية الشعرية.

(الغراب) بكليته وبهذه الرؤية خطاب نقدي حر يروغ صوب غاب الغرابة

والتغريب.الخطاب النقدي الحر الذي لا يثير إنعكاسات الشك والمساءلة والعاصفة الروحية جسد ميت لا يستحق عناء التفكير، والخطاب الذي يتختل خلف جدران المقدس والقائم على التأويل الفردي العقيم دون الرصد العقلي والتحليل العلمي المتخذ من الإتجاهات الفكرية والفلسفية الموضوعية بوصلة للرؤيا يظل خطاباً يتناغم وفكر المؤسسة في كهوفه وخفافيشه التي تخاف شمس الإبانه والمعرفة بسرانية الإنسان كوجود بل لا يتقدم خطوة واحدة صوب اليم اللازوردي اللامتناهي الذي يحمل فُلك الإنسانية إلى االكشف المثير أو الإنخطاف المثير.الجراة الفكرية بعض من مداد هذا الكتاب.

**أسطنبول ، ٢٠٢٢**

# الغـراب، إدگار آلان پــو.
# علاء بشيـر: سيميائيات الطيـر

الغـراب (الترجمة لي)

إدگار آلان پــو

ذات منتصف ليل موحش، بينا كنت أتامل ، واهنا ضجراً،
إضمامة عديدة من الكتب يدفعمي حب الإستطلاع في كتب الأقدمين
بينا أنا أتمايل غافياً، تأخذني سنة الكرى، تناهى إلي بغتة طرق
كما لوأن احدا ما يخفق برفق، يخفق، عند باب مخدعي
"ثمة طارق"، تمتمت " يطرق باب مخدعي–
ذلك حسب، وما من شئ سواه".

واه! إني لأذكر بجلاء ان ذاك قد كان في ديسمبر البهيم
فكل جمرة محتضرة منفردة تخلق لها على الأرضية شبحا
وبكل تشوف كنت أتطلع إلى الغد — فلقد كنت أبحث سدى لأستعير
من كتبي ما ينهي ألمي– ألمي لفقد لينور
لتلك الأندر والأشد تألقاً بين العذارى والتي تنعتها الملائكة لينور
اللاتسمى هنا بل وإلى الأبد.

وكل ماهو حريري حزين غير مؤكد ناجم عن كل ستارة وردية
كان يثيرني– كان يملأني بخوف ساحرٍ ما شعرت بها من قبل قط

وحتى الساعة، فما يزال وجيب قلبي، وقفت مردداً
"ثمة زائر دخل الممر عند باب مخدعي-
ثمة زائر متأخرمستعطفً عند المدخل عند باب مخدعي
هذا حسب، وما من شيئ سواه".

لقد غدت روحي أشد قوة راهناً، فما عادت تعرف بعد ذاك ترددا
"سيدي"، قلت، " أم سيدتي، إني لأتوسل صفحك بحق
لكني في الواقع كنت نعسانا،وها أنتَ جئتَ بوداعة ترفرف
فلقد جئتَ بوهن جداً تدق وتدق عند باب مخدعي
حيث أني نادرا ما سمعتك موقناً- هاهنا قد فتحت لك الباب على مصراعيه-
فلقد حل الظلام هناك ومامن شيء سواه.

عميقا في الظلمات كنت قد حدقت،واقفا هنالك طويلا متساءلاً خائفاً
متشككاً، حالماً بأحلامٍ ما من بشر كان يجرؤ على الحلم بها من قبل
ولكن ما أنكسر الصمت، لا ولا السكون قد أعطى إمارة
فالكلمة الوحيدة المحكية هناك كانت الكلمة المهموسة (لينور!)
هذا ما همستُ والصدى كان يُرَجِعُ الكلمة (لينور!)
ذلك حسب، ومامن شيء سواها.

عأئداً إلى مخدعي مستديراً، كل مافي روحي التي تسكنني قد بات محترقاَ
فسرعان ما سمعت الدق ثانيةً بأعلى مما كان من قبل
"يقيناً"، قلت، " يقيناً ثمة شيء ما عند شَعرِية نافذتي".
دعني أرى، إذن، أي تحد ذاك وإني للسرِ لمكتشفُ

لأدع قلبي يهدأ لحظة  فهذا السر أكتشف
لعلها الريح ومامن شيْ خلاها".

أندفعت بقوة وفتحت مصراع  النافذة، عندذاك، وبالعديد من الحركات والرفرفات
هناك خطا غراب مهيب من تلكم الأيام الخوالي القدسية
ومن دون شارة أحترام أبداها ، فما هي إلا دقيقة مضت حتى توقف حيث أقام
ولكن، وبطلعة رب أو سيدة، كان قد أعتلى فوق باب مخدعي
فلقد حط أعلى تمثال نصفي لـ(بالاس) تماماً فوق  باب مخدعي
حط بل وأقام وما من شيء خلاه.

آنذاك كان ذلك الطائر الأبنوسي يحيل مخادعاً تخييلي الحزين إلى إبتسام
عبر لياقة المظهر الوقور العابس الذي كان قد تَقلَدَه
"ولو ان عِرفك مقصوص وحليق، فأنت"، قلت أنا "لا تنقصك الشجاعة."
فيالك من غراب عتيق عبوس متجهم مرعب يجول من الشاطيء الليلي
افلا تخبرني عن اسمك الجليل على شاطيء الليل البلوتوني!
فأجاب الغراب، "ما من ثانيــة".

لكم أعترتني الدهشة لهذا الطائر الشنيع وأنا أسمع خطاباً غاية في الوضوح،
رغم ان في رده القليل من المعنى –  القليل من الوثاقة التي كان يحمل
ذلك أن ليس بوسعنا إلا الإقرار انه ما  من كائن بشري حي
قد بورِك من قبل لرؤية طائر فوق باب مخدعه–
طائر كان ذاك أم  وحش على التمثال المنحوت فوق باب مخدعه
بهذا الإسم من قبيل "ما من ثانيــة".

لكنما الغراب، وهو يجلس مستوحداً، على التمثال النصفي الريق، قد نطق فقط
تلك الكلمة الواحدة: لكأنما صب روحه في تلكم الكلمة الواحدة.
ولم ينطق بشيء آخر قط – ولم يرفرف بريشة من بعد
حتى أنني نادراً ما تمتمت،" ثمة أصدقاء قد حَلَقوا من قبل –
فعند الصباح سوف يهجرني، كما آمالي قد حلَّقتْ من قبل
آنذاك قال الطائر "ما من ثانيـة."

مرعوباً بالسكون الذي بدده الجواب المحكي بوضوح لا لبس فيه
"دونما أدنى شك." قلت أنا." " فما ينطق به إنما هو خزينه ومخزونه،
قد أخذه من سيد محزون والذي كارثته القاسية
تتابعت سراعاً ثم تتابعت سراعاً حتى غدت أغانيه تحمل عباً واحدا
بل وحتى مراثي آماله التي كانت قد حملت عبء الكآبـة
عبء " ما – ما من ثانيـة ."

لكن الغراب مايزال يحيل كل تصوري إلى إبتسام
لقد دورت مباشرة مقعداً ذات وسادة قبالة الطائر والتمثال والباب،
وعلى المخمل الغاطس، لجأت إلى ربط
التصور بالتصور، متفكراً بما يكونه هذا الطائر المشؤوم من الأيام الخوالي.
بما يكونه هذا الطائر المشؤوم الكالح الشنيع البشع العبوس من الأيام الخوالي
ما الذي كان يعنيه بهذا النعيب "ما من ثانيـة ."

بهذا جلست مستغرقاً بالظنون، ولكن ما من مقطع يعكس
للطائر الذي عيناه المتقدتان كانتا تتحرقان الآن في صميم صدري
بل هذا وأكثر وأنا أجلس متبصراَ، ورأسي منحن على مهل متكأً
على مخمل الوسادة المبطنة التي يحدق بها ضوء المصباح من عل
لكنما مخملها المبطن البنفسجي المحدق به ضوء المصباح من عل
سوف لن تطأها ضاغطة، واه، ثانية

ولقد حسبت بعد ذاك ان الهواء قد امسى أشد كثافة، وقد تضوع بمجمرة لا مرئية
يؤرجحها ملاك قد تموسقت وقع أقدامه على الأرضية المعشوشبة.
"أيها البائس"، صرخت أنا." إن ربك قد حباك- بهذه الملائكة التي قد أرسلتك
فلتُرجيء — فلتُرجيء، ولتنشد السلوى من تذكاراتك عن لينور
فلتكرع،اه ، فلتكرع هذا السلوان ولتنس لينور الفقيدة
فأجاب الغراب "ما من ثانيـة."

"أنبي!" . قلت أنا ،" أشيء من الشر! – هدأة نبي! إن كان ذا طائرا أو شيطانا
سواء الغوي قد أرسلك، أو ان عاصفة قد قذفتك هنا على الشاطيء
تظل كئيباً ومع ذا مقداماً بكليتك – على أرض الجزيرة المسحورة هذي
بهذا البيت المسكون بالرعب – الأ فلتخبرني بصدق – إني لألتمسك
أفهل هناك- أفهل هناك من بلسم في (جلعاد؟- أخبرني- الآ فلتخبرني، إني لأتوسل إليك!"
فقال الطائر، "ما من ثانيـة."

"أنبي!" . قلت أنا ،" شيء من الشر – هدأة نبي، إن كان ذا طائرا أم شيطانا
من قبل السماء المنحنية من فوقنا، من قبل الرب الذي أياه كلانا نعبد
فلأخبرن هذا الروح المثقل بالأسى. أنْ سوف، في (جنات عدن) البعيدة،
ولسوف يحتضن الغادة القدسية التي تنعتها الملائة "لينور".
يحتضن الغادة الوضيئة النادرة والتي تنعتها الملائكة "لينور –
فقال الغراب ، " ما من ثانيـة."

" فلتكن تلك الكلمة علامتنا عند الفراق، إن كنت طائرا أم شيطانا." صرخت واثباً
" فلتقفل عائداً إلى العاصفة وإلى شاطيء الليل البلوتوني
ولا تبق من ريشة سوداء تذكاراً لتلك الكذبة التي نطقت بها روحك!
فلتدع وحدتي دونما إنكسارّ– غادرْ التمثال النصفي فوق بابي!"
وخذ منقارك خارجاً من قلبي و وخذ شكلك خارجا من بابي!"
فقال الغراب " ما من ثانيـة."

لم يطر الغراب ،فما فتيء جاثماً، وجاثماً مايزال
على التمثال النصفي الشاحب تماماً فوق باب مخدعي
ولعينيه ما يتبدى انها سيمياء شيطان يحلم
فيما نور المصباح من فوقه مسترسلاً يلقي على الأرضية ظله
وروحي من خارج ذياك الظل الملقي طافياً على الأرضية
سوف تُرفَعُ – فما من ثانيـةّ"

**The Raven by Edgar Allan Poe**

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"'Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door–
Only this, and nothing more."

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore–
For the rare and radiant maiden whom the angels name 'Lenore"–
Nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,
"'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door–
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;–
This it is, and nothing more."

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
"Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you"—here I opened wide the

door;-

Darkness there, and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,

Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;

But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,

And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore!"

This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"-

Merely this, and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,

Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.

"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice:

Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore-

Let my heart be still a moment and this mystery explore;-

'Tis the wind and nothing more."

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,

In there stepped a stately raven of the saintly days of yore;

Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;

But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door-

Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door-

Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore.
"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,
Ghastly grim and ancient raven wandering from the Nightly shore–
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the Raven, "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning—little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blest with seeing bird above his chamber door–
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as "Nevermore."

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered—not a feather then he fluttered–
Till I scarcely more than muttered, "other friends have flown before–
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before."
Then the bird said, "Nevermore."

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
"Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store,
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster

Followed fast and followed faster till his songs one burden bore–
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of 'Never—nevermore'."

But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;
Then upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore–
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore
Meant in croaking "Nevermore."

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamplight gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o'er,
She shall press, ah, nevermore!

Then methought the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose footfalls tinkled on the tufted floor.
"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee
Respite—respite and nepenthe, from thy memories of Lenore!
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"
Quoth the Raven, "Nevermore."
"Prophet!" said I, "thing of evil!—prophet still, if bird or devil!–

Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,

Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted-

On this home by horror haunted—tell me truly, I implore-

Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!"

Quoth the Raven, "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil—prophet still, if bird or devil!

By that Heaven that bends above us—by that God we both adore-

Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,

It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore-

Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."

Quoth the Raven, "Nevermore."

"Be that word our sign in parting, bird or fiend," I shrieked, upstarting-

"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!

Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!

Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!

Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"

Quoth the Raven, "Nevermore."

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting

On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;

And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,

And the lamplight o'er him streaming throws his shadow on the floor;

And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted—nevermore! [1]

درجت المجتمعات البشرية على إضفاء مزية الرمزعلى الطير،فللطيربوصفه علامة دالة في اللغة ما يحيل إلى مدلول أو مداليل في عالم االواقع المتحول. لقد أرتبطت الطيور منذ أقدم الأزمنة بمعتقدات البشر والتي قد تستبطن علاماتها ورموزها داخل الاصقاع اللامرئية للنفس البشرية. لكنما اللسانيات الحديثة قد أنكرت تلك العلاقة العقلية الدائمة بين الدال ومدلوله وأعتبرتها علاقة إعتباطية حسب، وأن ما يرشح من معنى إنما هو المعنى الذي تواضعت عليه ثقافة مجتمع بشري ما. هذا يعني ان ثمة ثالوثا سيميائيا في فلسفة المعنى: الدال أواللفظ في اللغة، والمدلول أو الشيء (المتجسد المادي أو الفكرة)، والتأويل وهوالمعنى المترشح من إرتباط الدال بمدلوله، اي المعنى الثقافي الذي تداولته الأعراف والسنن في المجتمعات. ولتوضيخ هذه الفكرة التي تشكل أس هذه الدراسة لنأخذ (البوم) في التصورات العربية اليومية مثالاً. من المتداول في الفكر العربي ان (البوم) رمز للشؤوم، فهو نذير شؤوم.فالبوم، كما يقول (قاموس الرموز) (يرمز في النظام المصري للهيروغليفيات إلى الموت والليل والبرودة والسلبية. وهو يختص بمملكة الشمس الميتة، بمعنى الشمس التي تغرب تحت خط الأفق والتي تعبر البحيرة أو سماء الظلمات."[٢] وفي الثقافة الإغريقية يصبح للبوم رمزا مختلفاً. كان البوم رمز أثينا، إلهة الحكمة، قبل ان يعطي الأغارقة البانثيون أوهيكل الإلهة أشكالها البشرية. ففي الأسطورة كان البوم قد جلس إلى جانب اثينا المظلم، إذ بإمكان الإلهة ان تبصر الحكمة أجمعها. لذا،أصبح البوم في الأغريق القديمة رمزا للحكمة المتعالية، مثلما الإلهة حامية الأكروبولس أو (قلعة أثينا).الأبعد غوراً من الرمزية اليونانية هي المنحوتة التي تمثل إلهة الخصب (انانا) أو ربما (ربة العالم الأسفل) (آرشكيكال) في (ميسوبوتيميا) أو (بلاد مابين النهرين)، إذ تتخذ ربة الخلق أو إلهة الظلام صورة (ملكة الليل) أو (البوم) من حيث الأجنحة المهيبة والأظافر االحادة الطويلة وهي عارية تقف على أسدين، هما من

صفات ربة الخصب في بلاد سومر.

تظل رياش البوم مقدسة لدى بعض الشعوب،إذ يُعتَقد أنها جزء من عالم الروح وانها هي التي سوف تجمع البشر والإلهة على حد سواء.يؤدي إتساع عيون البوم وظيفة معرفية،فالعينان الواسعتان تبصران فعال البشر وتصرفاتهم وتخبران الألهة عن تلك الفعال.وبسبب من غموض هذا الطير وسرانيته،أذ ينام النهار ويصحو الليل، فقد حيكت حوله الكثير من الأساطير والخرافات. فهو (طائر الليل)،كما يصفه (شكسبير) في (مكبث) الذي يتساوق مع الفعل الشرير الذي سوف يقدم عليه (مكبث) بإغتيال الملك في مخدعه في الهزيع الأخير من الليل.والعرب في معارفهم القديمة يسمون ثلاثة من لئام الطيور،هي (الغربان والبوم والرخم).والسر في تطير العرب من هذا الطائر الذي لا ذنب له في مداليله أنه يرود الليل وسكناه المقابر والمفاوز والخرائب وحمله على بغاث الطيور في جوف الليل. كان العرب يتطيرون بالبوم إن هم صادفوه في رحلاتهم عبر البيد اللامتناهية البعيدة .

ثمة أمر لافت للنظر،كما يقول به (أوفيد) في (التحولات). ففي قصة (كورونيس) يتحول الأسلوب السردي من وصف ابنة (ساتورن) الراكبة لعربتها الوثيرة التي تجرها الطواويس إلى الغراب بوصفه مخاطَباً. نستدل من السرد ان رياش الغراب كانت بيضاء باديء الأمر ثم انتابها التحول.

عندما كنت أنتَ نفسكَ، أيها الغراب الثرثار،
تبادلُ فجأة بياضكَ القديم بأجنحة سوداء.
ذلك أنه كان لريش هذا الطائر بريقُ الثلج أو الفضة،
كان ينافس الحمام الناصعَ البياض،
ولا يتنازل للأوز الذي أنقذ صوته اليَقِظُ، يوماً، الكابيتول،
و لا لطائر التم، عاشق المياه.

لسانه هو الذي دمره،
فثرثرته حولت ما كان أبيضَ
إلى ما يناقضه. (٣)

وبذا تضيف حكاية (التحولات) صفة (الثرثرة) إلى الغراب في العقل الجمعي الكلاسي ونقيضه (التم) الأبيض الذي لا يطلق خلا صوتاً غنائياً رائع التكوين قبل موته.

لا يختلف رمز (الغراب) في الفكر العربي عن (البوم).ربما كانت النظرة العربية السالبة لهذا الطائر مرده اللون والصوت والسلوك،فهو أسود غدافي خشن الصوت يبحث عن جيفة.ربما يكون شكل الغراب وصوته ولونه السبب في إشتقاق العديد من العلامات في العربية مثل (الغربة/الإغتراب/الغريب (الملبس الأسود).فالغراب في التصور العربي (نذير شؤم).تذهب بعض الدراسات إلى ان الغراب طائر شديد الإدراك حيث يقوم بدفن جثث أقرانه كي لا تكون الجثث نهبا للباقيات من الطير.يقوم الغراب بحفر حفرة عميقة بمنقاره ومخالبه ثم يقوم بطي جناحي القرين الميت ثم يلقي بجسد الميت في الحفرة ويهيل التراب بكثافة عليها،فتصبح قبرا كقبور الآدميين.مثل هذا التصور نجده في (الكتاب المنير) (وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ(27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ۖ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ ۚ وَذَٰلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ (٣١).

لم يكن ذكرالغراب في (الكتاب المنير) الفريد من نوعه في نص قداسي.ففي الملحمة الأولى في تاريخ الإنسانية (ملحمة جلجامش)،كان الغراب الطائر الذي استدل به

(زيوسودرا) أو (اوتونابشتم) أو(نوح) في ألأديان التوحيدية على وجود اليابسة بعد سكون الطوفان:

ثم أتيت بغراب واطلقته في السماء،
فطار الغراب بعيدا ولما رأى ان الماء قد أنحسر،
أكل وحام وحط ولم يعد
عند ذلك اطلقت الجميع للجهات الأربع وقدمت أضحية.[٤]

هذا الفكر يشتغل بقوة،ليس في الخطاب القداسي و الأدبي حسب، بل في الحياة العربية اليومية المعاشة. وأحسب ان (الغراب) في المعمار القرآني هو الرائي،هو المِبَصِر الذي يُبصِر بالذهن،أي يرى بعين العقل ما لايراه الآخرون،وهو (النبي) في الديانات المتحدرة من أسباب السماء.وليس من قبيل الصدفة ان تُطلق على النبي العربي نعوت (الساحر والشاعر والمجنون)، فكل ما لا يدركه العقل البشري العادي يقول به (الرائي).ولقد كانت للكهانة في عصور ما قبل الإسلام مهنة الرائي كما هي مهنته في بلاد الأغارقة.إنه المبشر بالروح أو هو الروح في تشوفاتها حين ترتدي رداء الجسد.هذا ما سنراه لدى تحليلنا لوحة (امرأة وغراب) للفنان التشكيلي العراقي (علاء بشير).ولكن ماذا عن (الغراب) في الثقافات الأوربية؟

بالرغم من سحنته السوداء وصوته الخشن،يظهر الغراب بصورة الكينونة حادة الذكاء،فهو الرائي والمبصر.وبقدر ما يظل رمزاً للشؤوم والموت يرمز الغراب إلى سحر الحياة وأسرارها الخبيئة.يُعد الغراب طائراً طوطمياً منذ أقدم العصور.ففي الحضارات القديمة،كان الغراب النذير الذي يقود الأرواح البشرية إلى الدارالآخرة.ويُعتقد ان الغراب يظل حامل القانون المقدس والنبؤة.[٥] طائر الروح هذا قد أكتسب معنى جديداً وظلاً جديدا في ظل تطور الفكر االإنساني، فقد اصبح الغراب رمزاً للمرحلة الجديدة من حياة الإنسان.فإذا

ظهر لك الغراب في حياتك، فهذا يعني أنك سوف تغادر الماضي الذي سوف تنبذه خلف ظهرك لأن أمرا جديداً قد ولِدْ.ظهور الغراب في حياتك يعني أنه آن الأوان لك لكي تركن إلى التبصر ثانية وأن تتفكر بتمعن وتتفحص حياتك.[٦] تضفي الحضارات القديمة،إذن، على الغراب بعدا فلسفياً.فهذا الطائر (المنبوذ عربياً) بسبب من سواده قد أرتبط بفكرة البدء أو البداية كما يُعبر عنه برموز من قبيل (الليل الأمومي)،(الليل البدائي)، (الأرض الخصبة).ولأنه يرتبط مع البداية أيضاً، فالغراب رمز القوة الخالقة كما هو رمز للقوة الروحية،وبسبب من تحليقه في السماء فالغراب يُعد رسولاً.وبشكل إجمالي، فقد آثرت الشعوب البدائية على أسباغ الغراب أهمية كونية بعيدة المدى. والمساءلة الآن: إلى أي مدى أحتفت القصيدة واللوحة بهذه الرمزية ذات الكثافة العالية؟

ان من مقاصد هذه الدراسة إقامة المقارنة بين الشعر والرسم من زاوية سيميائية إسلوبية Stylosemiotics وهي مقاربة تتسم بشيء من الجدة حيث تحليل علامات الحياة في الآثار الأدبية والفنون الجميلة من منظور نظرية العلامات. فاللغة البشرية، أيما لغة بشرية، إنما هي منظومة شكلية من العلامات المتعالقة تؤدي العلامة فيها وظيفة قدر علاقاتها بما سواها من العلامات وبقدر علاقاتها مع البنية ككل واحد.هذه العلامات لاتأتي في الآثار الفنية بشكل متواتر دوماً،إنها تتوافق حيناً وتصطدم أحياناً لتفارق معناها الأصل ولتكتسب معنى صورياً جديداً له قوة التأثير والتعبير في السياق. فالأسلوب هو الشكل المغاير من التعبير بالعلامات.بقول آخر،يتم تطبيق نظرية العلامات على نصوصية الخطابات الأدبية لإدراك القيمة الجمالية التي تشد وعي القاريء الجاد.هذا المنظور الفكري لا يركن إلى اللغة البشرية وحدها في التحليل بل يتجاوزها إلى سيميائيات الحيوان والنبات بل وحتى المنتوجات الثقافية التي عَبَر الإنسان من خلالها عن ماهيته من خلال ممر الزمن اللامتناهي. فن الشعر في الدراسة يتمثل بقصيدة الشاعر الأمريكي (إدگار آلان پـو) Edgar Allan Poe ( 1809-1848) (الغراب)، أما فن الرسم أو التصوير فتمثله لوحة الفنان العراقي (علاء بشير) (٩٣٩ - ) (امرأة وغراب) مع إضمامة من أعماله ذات

الصلة.

لقد طرحنا مفهوم (النقد السيميائي) في كتابنا (أوديسا الرمز: دراسات في الكون السيميائي) العام ٢٠١٨.غاية المقاربة السيميائية إدراك المباديء البنائية أو الشكلية التي تنتظم اشتغال العلامات الرمزية لإبتكار المعنى.قطعا المعنى المقصود هو المعنى التخييلي الرمزي في الآثار الأدبية وليس الإحالي المتداول للعلامات، بمعنى معرفة كيفية إنتاج العلامات في النُظُم الرمزية والأعراف الثقافية. إن مايعني التحليل السيميائي بالدرجة الأساس ليس المعاني العامة، بل المعاني قدر إرتباطاتها بذخيرتها الثقافية لمجتمع بشري متاح.[٧] يقترب (النقد السيمائي) من (النقد الثقافي) في تناوله لقضايا الثقافات كما أنه يقترب من (النقد البنائي) الذي يستغور الأبنية التحتية الشكلية للخطابات الأدبية والفنية، حتى باتت (السيميائية) المفهوم المحايث لمفهوم (البنائية) في بعض الإتجاهات السيميائية المعاصرة.وبذا يصبح التفريق بين (السيميائية) و(البنائية) أمرا صعبا،بالرغم من ان (البنائية) قد تناولت قضايا مختلفة كما في أنظمة القرابة البشرية خصوصا في مرحلة ما بعد البنائية في أوربا ما بعد منتصف الستينات من القرن العشرين.ولكن وبرغم من هذا الإدماج بين(السيميائيات) و(البنائية) الذي يرد في الدراسات السيميائية والثقافية فثمة فرق في واقع الأمر. فإذا كان (النقد البنائي) ينظر إلى الخطاب بوصفه عالماً ذاتياً منكفئاً على لسانياته، فإن مثل هذا التصور يبدو قاصرا إذا ما أخذنا بعين الإعتبار القوى الثقافية العاملة بقوة داخل الخطاب والسياق الثقافي الذي يعطي الخطاب فاعليته بوصفه خطاباً ثقافياً رمزياً.[٨]

(النقد السيميائي) قد لا يكتفي بتحليل وتأويل وتقويم العلامات في نص أو علامة كبرى واحدة، بل ثمة قرائن في الآداب العالمية في ضوءها يمكن مقارنة نصين أو أكثر في ضوء نظرية العلامات.هذا ما أطلقنا عليه (النقد السيميائي المقارن) أو (السيميائيات المقارنة) في كتابنا (الزنبقة الصوفية) الصادر العام ٢٠١٢.فإذا كان (النقد السيميائي) يعتبر الأدب نظاماً للعلامات يستند إلى النظام اللساني،فإن وظيفة (النقد السيميائي المقارن) تعميق الوعي الجمالي بالنصوص المقارنة ومهيمناتها الأسلوبية في اللغة، بمعنى عقد القرائن

بين العلامات التي توجه دفة المعنى بإعتبار الخطاب توصيلاً وتمثيلاً للوجود خارج منظومة اللغة.(٩)

لنذهب خطوة أبعد ولنطرح مفهوم (السيميائيات الأسلوبية) أو مانطلق عليه (بالإنكليزية) Stylosemiotics.هذا المفهوم أحسبه غير متداول في اللغة الإنكليزية، فهو إدماج لمفهومين متداولين (Stylistics) و( Semiotics).هذه الإدماج ليس عشوائيا،بل يتبع قواعد صرفية في تشكيل الألفاظ في (علم الدلالة الإنكليزي) English Semantics وربما (النحو الإنكليزي) English Grammar. من زاوية النقد السيميائي،(السيميائيات الأسلوبية) مقاربة تقوم على تحليل الرموز من خلال السمات الأسلوبية الخارقة لمعايير اللغة في الآثر الأدبي. بعنى آخر،أن هذه السمات غالبا ما تحيد عن جادة لغة التواصل الإحالية،وبذا يشكل هذه الخرق القصدي للعلامات قيمها الجمالية إذ هن حاملات المعاني مثلما هن أشكال ثقافة.اللغة،إن كان ذا في (الأسلوبية) أو (السيميائيات) هي المبتدى وهي الورد المورود.فاللغة نظام علامات،وكل علامة تكسب وظيفتها أوقيمتها من تجاورها مع قريناتها في الخطاب ومن أرتباطتها بالخطاب كلاً واحدا.هذه العلامات،من زاوية أسلوبية،تنتظم في مستويات الصوت والنحو والدلالة والسياق،وتنتظم من زاوية سيميائية ضمن مباديء (الخطية) و(الأستبدال) في التوافق والتضاد،كذلك مبدا (انتاج العلامات)، أي خلق العلامات في البنية.هذه المباديء بلا شك مبايء بنائية.من هذا المنظور الفكري، سوف نكتفي بتحليل البنية الصوتية لقصيدة (الغراب) بوصفها بنية معنى وتشكل إحدى المستويات الشكلية للغة، وبهذا فهي تدخل ضمن إحداثيات (الأسلوبية الأدبية). بذات الوقت،تقوم الدراسة بتحليل وتأويل علاقات (الإستبدال) في القصيدة، وهي علاقة سيميائية تكشف عن اللغة الإيحائية أو المجازية التي تميز خطاب (Poe) الشعري.وأبادر فأقول ان الترجمة مهما أوتيت من المهارة قد تخفق في التمثيل أو التوصيل الصوتي للخطاب،ولكن حسبنا أننا نخلق خطاباً جديداً يلامس روح الخطاب الأصل أو أننا نخلق قصيدة نثر جديدة لها جسدها النحوي الدلالي مثلما لها مزيتها الهارمونية الداخلية.

(الغراب) لـ (Poe) قصيدة تقوم على التوليف الصوتي الهارموني في خلق التوترات السيكولوجية التي آثارها الحضور اللامتوقع للطائر في ذلك الليل البهيم،والذي جاء محايثا للتوترات النفسية التي كان يعاني منها الكاتب بفعل فقدان زوجته (لَنور).في مجرى التواصل، ثمة حصى سحرية ملونة قد تشكل عائقا في المجرى اللساني إن لم يتم إدراك معانيها في ضوء حاضنتها الثقافية.هذا حدث في تجربتي عند ترجمة قصيدة (الغراب). ثمة علامات سوف اختارها بقصدية عالية لمعرفة بعض إشكالات (الترجمة السيميائية). الرموز – المفاتيح هي:(بالاس) Pallas،(البلوتوني) Plutonian ،(جلعاد) Gilead، (جنة عدن) Aidenn.

(بالاس) Pallas في الميثولوجيا الإغريقية إله من سلالة التيتان، من (كريوس) أباً و (إيوريبا) أماً. وترى الدراسات الأسطورية ان (بالاس) قتلته الإلهة (أثينا). ثمة من يرى ان (بالاس) هي إلهة الحكمة.ومهما يكن الأمر،فإن (بالاس) في (الغراب) العلامة اللفظية، التمثال النصفي في القصيدة. هذه العلامة اللفظية /البصرية قد أصبحت رمزاً حين أرتبطت في الوعي الإغريقي بفكرة مجمع الآلهة في هيكل الآلهة (البانثيون).

(البلوتوني) في عبارة (شاطيء الليل البولتوني) صفة تحيل أيضا إلى إله إغريقي، (بلوتو) Pluto إله العالم الأسفل في الميثولوجيا الرومانية، ويقف (هيدز) Hades مكافئاً سيميائياً له في الميثولوجيا اليونانية،بينا تقف (آرشيكجال)،الألهة الأنثى ربةً للعالم السفلي،مكافئاً له في الميثولوجيا الميتوبية (أساطير بلاد ما بين النهرين).كانت مملكة (بلوتو)الكئيبة السوداء يحرسها (سروبرس)،الكلب الأسطوري ذوالرؤوس الثلاثة.وقد أختطف (بلوتو) الغادة (بروسرباين) Proserpine لتكون مليكة العالم السفلي.إننا هنا نقف في عالم المداليل/العلامات المجردة (الألهة)،أي عالم التجريد والتصور الذهني.

(جليد) Gilead أو (جلعاد) علامة دالة على المكان والتي قد تعني (المنطقة الصخرية)،وتقع في (الأردن) الآن.عُرِفت (جلعاد) بمادة (البلسم) شِفاء للقروح الجسدية، لذا تحيل العلامات (البلسم في جلعاد) إلى هذا التصور.اما (عدن) Aidenn فهي (جنة

عـدن) الـتي وردت في (الكتـاب المقـدس) و( الكتـاب المنير) والـتي تعـني (الفـردوس) الـذي بشـرت بـه الأديان الإبراهيمية،مع إختلاف التصورات لتفاصيل المكان.فبينـا يكـون مكـان (جنـة عـدن) في بـلاد مـا بـين النهـرين في السـردية التوراتيـة، تظـل (الجنـة) مـن ملكـوت السـموات في االتصور القرآني.وبالرغم من أهمية العلامات هـذه يظل (الغراب) Raven الرمز الأكثر جدلا في الثقافات الإنسانية

العلامـة في الـدرس االلسـاني (السوسيري)(نسبة إلى العـالم اللسـاني سوسـيرSaussure) الحـديث وحـدة ذات فلقتين:(الصـوت والفكـرة).والعلامة دال في اللغة يشير إلى مـدلول أو أكثر في العالم المادي الماثل. وبقول آخر،إنها تمثيل لعالم الوجود.ومثلما (الإستعارة الممتدة) تعبير مجازي كنهـه مجمومة مـن المجـازات التوليفية،كـذلك هـو النص في المقاربـة السيميائية. (الغراب) علامة كبرى تتشكل من علامات متعالقة في جسد القصيدة. والمستوى الصوتي فيهـا شـكل للمعنى. تتألف القصيدة من اثنتي عشر مقطعا، كل مقطع مكون من ست أبيـات مختلفـة الأطوال.والقصيـده بوصـفها نصـاً شـعرياً تتوافر على 108 بيـت شـعري. ثمـة علامات مهيمنة تشكل تقفية القصيدة كما في:

before/envermore, floor/nevermore door/more,

غـير ان (Lenor/Nevermore) هما العلامتـان السـادرتان. (لَنـور) هـي معشـوقة او زوجة السارد الشعري في القصيدة.(الغراب) قصيدة سردية تأملية،فمن خلال تأملات الأنا السردية لهيئة الطائر وحضوره البهيمي اللامتوقع ومحاولته الحوار مع الطائر تتكشـف أفكـار السارد وتشوفاته وتهويماته، بل وعواطفه التي أستثارها هذا الحضور الفجائي الفجائعي.تظهر التهجـدات ان السـارد قـد فقـد (لَنـور) وإلى الأبـد،وان الأمـر قـد بات محتومـا مـن خـلال العلامة الصوتية الوحيـدة التي يرددهـا الطائرعبر مقـاطع القصيدة بعد دخوله مخـدع السـارد وإتخاذه موضعاً على تمثال نصفي للإله أغريقي.لهذا، آثرنا ترجمة العلامة (Nevermore) بالمكـافيء الـدلالي (مـامن ثانيـة)، أي (مـامن عـودة مـن عـالم المـوتى). هـذا الـدال الصـوتي-

الفكري المكرر قد أضفى على الإيقاع نغمة جليلة جزينة.(الغراب) ترنيمة للفقد ذات نبرة رثائية موجعة وحوار قد أطاح بكل أمل للسارد في اللقيا حتى على مستوى الدار الآخرة.هذا قد يفسر تبرم السارد بحضور الغراب في المقاطع الأخيرة ونعته إياه بـ(شيء من الشر).لقد غدت العلامة (Nevermore) بكل تغايراتها الخطية والدلالية اللازمة الإيقاعية لشكل القصيدة، كما في:

Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!
Quoth the Raven, "Nevermore."

ثمة تلازم ما بين (التقفية) (الإيقاع) في البنية الصوتية.المفهومان،بوجه عام، يشيران إلى تكرار المقاطع الصوتية المتشابهة في الشعر بالنسبة للتقفية، فيما الإيقاع يرصد الحركة النغمية في صعودها وهبوطها.هذا التكرار القصدي للعلامات من شأنه ان يخلق هارومنيةَ وتأثيراً موسيقياً على وعي المتلقي الجمالي.ثمة علامات تتكرر عبر البيت الشعري الواحد أو الأبيات المتواترة مما يخلق ضربا من الموسيقى الداخلية،وهي موسيقى بطيئة ذات وقع رثائي.ليس هذا حسب، فثمة أبيات تتكرر،ليس لمقاصد هارمونية حسب، بل أيضا لمقاصد دلالية.هذا التكرار القصدي من شأنه الكشف عن الملكوت الروحي الحزين الذي يحياه السارد عند الفقد وبعد الفقد، فبعد الحضور الأسود الذي أستثار كل هذا الشعوركانت(الغراب – القصيدة)، والقصيدة وجود. الذي زاد الإيقاع الموجع غنى (التكرار الإستهلالي) Alliteration ، إي تكرار الصوت الأول في العلامات المتوترة في البيت الشعري، كما في تكرار الوحدة الصوتية (الفونيم) /d/ في:

Doubling, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before

قد تقصرالترجمة عن إدراك المضان الجمالية والوظيفية للعلامات الصوتية،فالترجمة حسناء تخون. ولكن أجمل الخيانات خيانات (العلاملت – الحسناوات) لأنها خيانات دون وخزٍ

للضمير. ان من غايات المقاربة السيميائية الأسلوبية النظر إلى العلامات بوصفها قوى تعبيرية وتأثيرية للتواصل الجمالي والفكري والثقافي إن كان ذا على مستوى الصوت او النحو- الدلالة أو السياق. هذا على مستوى لسانيات الخطاب، فماذا عن العلاقات ذاتها داخل (الغراب).

لنقرأ البيت الشعري المقتبس ثانية،نجد ان العلامات تتواتر في البنية النحوية – الدلالية،أي يتبع بعضها البعض في علاقة خطية أفقية.ولكن يحدث ان يكون هناك أستبدال لعلامة بإخرى، وهذا الضرب من العلاقات العمودية (إي إحلال علامة مكان أخرى) يطلق عليه في الدرس اللساني الحديث (العلاقات الإستبدالية) pradigmatic realtionships التي من شأنها ان تعطي االبنية معنى مجازيا وليس معنى إحالياً، كما هو شأن العلاقات الخطية. أن استيلاد المعنى ينتج عبر إلتقاء هذين البعدين.العلاقات الخطية والإستبدالية قد تنبني على التوافق (الإحالة) أو التضاد (المجاز).هذه العلاقات تظهر بينة في قصيدة (الغراب).

(الغراب) قصيدة رؤيوية تأملية يلعب فيها السارد دوراً في تتابع الأحداث بصورة منطقية، مثلما تتابع الأبنية إذ هي تتبع نظاماً عقليا في سريان تيار الوعي لدى السارد.فلولا حضور الطائر الفجائي بسحنته السوداء لما كانت تلك الإنثيالات الشعورية، ولولا موت معشوقة الكاتب من قبل لما اصطبغت القصيدة بكل هذا البعد الرثائي. ثمة سبب ونتيجة.تتابع التأملات والتهجدات بعد إقتحام الطائر غرفة السارد وكسر سكون الليل. السكون الذي يلف المكان في ذلك الليل الموحش من ديسمبر في البدء يدفع بالسارد المستوحد إلى تأمل مجموعة من الأسفار التي تحتوي المعارف القديمة.هذه العلامات،إضافة إلى التمثال النصفي للإله الأغريقي، تؤمي إلى ان السارد قاريء عارف مثقف،لذا كانت تأملاته للطائر الأسود وحواراته يدل على التدبر وإعمال الفكر.ثم يتلو ذلك حدث حضور الغراب عبر الدق الشفيف على نافذة المخدع. يلي ذلك إتخاذ الغراب مكاناً له فوق التمثال النصفي لتبدأ بعد ذلك الأفعال الجسدية والذهنية من لدن السارد

لتتكشف شيئاً فشيئاً الطبيعة الروحية الفجائعية للسارد الذي أورده فقدان (لنور) موارد الحَزَنْ.

الغراب، بوصفه زائراً ثاوياً (يُمل منه الثواء) قد أثار دهشة السارد باديء الأمر ولكن الطائر لايملك أجوبة لمساءلة السارد الكبرى: هل ثمة من لقيا مع من أحببت وبالموت فقدت، حتى ولو في الحياة الآخرة؟ هذا الجهد المكدود من لدن السارد جعله يضفي مجموعة من (العلامات – البدائل) على الغراب وطبيعته المادية التي تثير الكآبة لدى الرائي.الغراب عبر المقاطع الشعرية قد غدا (الطائر المشؤوم) the ominous bird و (الطائر) the fowl و(النبي) prophet و (شيء من الشر) a thing of evil و(الشيطان) fiend ، كما وينعته عبر الضمير thee .وحين يستبد به الغضب يُطلق السارد مجموعة من النعوت ذات الطبيعة الخطية المتواترة:

What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore
Meant in croaking "Nevermore."

هذا الطائر المشؤوم الكالح الشنيع البشع العبوس من الأيام الخوالي
ما الذي كان يعنيه بهذا النعيب "ما من ثانية."

البنية هنا ليس بالبنية الإستفهامية التي تبغي تلقي معلومة مضافة قدر ماهي بنية حيرة ودهشة وقلق إزاء تلك العلامة البهيمية (ما من ثانية) والتي تثير اعماق الفكر والشعور بدلا من أن تُسَكِن عواصف الشعور التي تجتاح السارد لحظة اللقيا.بنية القصيدة منذ بواكير القصيدة تقوم على القلق والمساءلة وشد الأعصاب:

ذات منتصف ليل موحش، بينا كنت أتامل ، واهنا ضجراً،
إضمامة عديدة من الكتب الطريفة المثيرة للفضول لمعرفة منسية

بينا أنا أتمايل غافياً، تأخذني سنة الكرى، تناهى إلي على حين غرة طرق
كما لوأن احدا ما يخفق برفق، يخفق، عند باب مخدعي
"ثمة طارق"، تمتمت " يطرق باب مخدعي–
ذلك حسب ، وما من شئ سواه".

بهذا الضرب من العلاقات تنتقل العلامة (الغراب) من مجرد طائر أسود عابر لليل في النطاق الدلالي القاموسي الضيق إلى فضاءات رمزية لا متناهية.إضفاء العلامات المتضادة (الشيطان) و(النبي) وماسواها قد يضفي على الدال الأصل بعداً مجازياً وخرقاً قصديا لمتداول اللغة أحسبه يشكل جوهر لغة الشاعر لا لغة الشعر. والمساءلة الآن: ما رمز الغراب في قصيدة (الغراب) الرمزية؟

في اللقاء الفجائي الأول يسأل السارد الغراب عن ماهيته فكان الجواب (مامن ثانية) وكان السارد يحسب ان الغراب قد تم تلقينه هذه اللفظة الوحيدة من لدن سيده المحزون،وليس بناطق بلسان الفلسفة. غير ان تطور التأملات يجعل السارد يضفي مزيداً من الدهشة،فمن أي معدن هذا القادم المبهم قد خُلِق؟ (نبي!)، (شيطان!) ام ( شيء من الشر!) .في مقالته الذائعة الصيت (فلسفة التكوين) The Philosophy of Composition يضيء (Poe) أسرار خلق (الغراب) خلقاً شعرياً.(الغراب)، شأنها شأنها قصائد الشاعر القاص،غالباً ما تُكتَب عبر تقنية (التداعي الحر التراجعي) backwards وليست وليدة اللحظة الآنية العابرة.يرى ان هذه التجربة تقع في منطقة (الجمال)،الجمال موضوعة االقصيد، مادام (الجمال المقاطعة الشرعية الوحيدة للقصيدة).(١٠) وبعد ان ان يختار (الجمال) مملكةً، يعتقد (Poe) إن "الحزن التجلي الأعظم للجمال:"(١١) فالجمال من أي نوع في تطوره الأشد وبصورة راكزة يستثير الروح مرهف الحس حد البكاء.ان الكآبة لهي الأشد شرعية من كل التماوجات الشعرية) (١٢).هذه الأفكار،في واقع الأمر، تقع في صميم الفكرة الرومانسية حيث الربط اللازب بين ثالوث (الجمال/ الحزن/ الموت).ولعل قصائد (كيتس) هي التجليات الجمالية الأروع في الأرومة الشعرية للرومانسية

الإنكليزية في بواكير القرن التاسع عشر.لابد من الإلماح،هنا، إلى ان شاعر (الغراب) قد أخنار طائرا لا يعقل لينطق بهذه النبوءة الرهيبة.هذه الإجابة المستترة من طائرعابر لا يعقل ربما يزيد من الألم الممض الذي كان يعانية السارد بفعل فعل الفقد الواقعي. ليس من قبيل الصدفة ان يتخذ الغراب مكاناً له فوق التمثال النصفي لربة الحكمة الأغريقية.صحيح ان الشعر ضرب من التداعي الحرأو (الحدس الغنائي)،ولكن الصحيح أيضاً ان ثمة بنية تحتكم إلى اشتراطات اللسان في تخليق المعنى.فالغراب لا ينطق علامة ملقنة له من قبل، إنما الغراب حامل رؤيا ورسول حكمة تتناسب والهيبة المحاط بها بالرغم من شناعة المظهر الظاهر.ثمة تجسد مادي رمزي في القصيدة،ذلكم هو (المخدع).المخدع ربما يظل رمز التوحد الذي يعيشه السارد، بل الأسى الذي يستشعره الرجل بعد رحيل (لنور) الفجائعي.قد لاينطق بالحكمة وجه جميل، بل ربما يتفقه بها مارد دميم.

ليس التجسد المادي للعلامات وحده يحمل أشكال المعنى في هذه البكائية الشعرية،بل الزمان يحمل بعداً رمزيا. لنقرأ بواكير القصيدة ثانية لنرى ان (منتصف الليل) ينذر برحيل يوم بأكمله.يحاول السارد الإنصراف عن الزمن الثقيل بتقليب كتب المعرفة المنسية.هذا الأمل بزمن جديد يظل في حكم الحدس الذي لم يتحقق بفعل نبرة الطائر الأسود.هذا التشوف إلى التغيير مع بدء يوم جديد لم يتحقق في الزمن السردي وحتى نهايات السرد الشعري.

في ضوء هذه الفلسفة، ليس من الغريب، إذن، ان يختار (Poe) (الموت) موضوعة له، ذلك ان الشاعر يحسب ان موت امرأة جميلة هوالإستخدام الشعري الأمثل للموت،لأنه الأشد إلتصاقاً بفكرة الجمال. (Poe)،على مستوى الواقع المعاش، قد شهد تجربة الفقد وحرائق الرحيل.هذا التصور قد يفسر لنا الإيقاعية الرثائية التي تغلف القصيدة منذ البواكير وحتى الإعماق القصية للروح البشري.إن البنى الإستفهاهية والتعجبية المحفورة في جسد القصيدة إنما تنقل مشاعر القلق واللايقين الذي تضرب روح السارد كل آن،ولعل بعضاً منها تقنية (التداعي التراجعي الحر) عبر استخدانات (ما من ثانية) وبكل تغايراتها الخطية والدلالية،فهذي المحبوبة كانت تطأ هذا المخمل الأرضي بضغط جميل وهي لم تعد تفعل

الآن.الرحيل سابقة وفعل الموت قد حدث،وان فكرة عودة المحبوبة إلى الحياة ثانية لضرب من التخييل الذي لا واقع يسنده والذي لا شفاء منه.لذا، كان التوتر البطل الحق للقصيدة عبر تلك الإستخدامات الوظيفية لتقنات الأسلوب.

يرى (Poe) انه أراد توظيف الغراب لكي يكون (جمرة التذكار الرثائي الأبدي)[١٣]. لكن الإحاطة برمزية الطائر في الثقافات البشرية، وما تطرحه القصيدة من أساليب الدهشة الشكوكية قد يسبغ على الرمز (نبي!) بعداً جديداً. الغراب، كما نحسب، رسول الرؤيا وعلامتها الخالدة.والنطق بعبارة واحدة (ما من ثانية) دون سواها علامة رؤيوية تصدرمن طائر الروح (الغراب).الرؤيا لا تحتاج إلى التفصيل الملول، بل كنهها الإيحاء/ الإيماء الموجز التعبير والكوني التأثير.لذا، نرى ان فكرة (النبي) تظل لصيقة اوتكاد ان تكون المكافيء الفكري لفكرة(الرائي)،وهي الفكرة التي تداولتها الثقافات الإنسانية والديانات السماوية في سيميائيات الغراب.الفطرة والمقدرة الذهنية والتعقل سمات الغراب على مر الأزمنة وإختلاف الثقافات.هذا التأويل السيميائي الأسلوبي قد يقودنا إلى تجربة عراقية أحسبها غاية في الغرابة والثراء. إنها تجربة الدكتور (علاء بشير).

تقول الببليوغرافيا (السيرة الذاتية) الخاصة بالفنان (علاء حسين بشير) المولود في خانقين- العراق العام ١٩٣٩ ان الفنان قد درس في (معهد الفنون الجميلة ) للأعوام ١٩٥٩ – ٩٦٠.وقد عرض أعماله الفنية لأول مرة العام ١٩٥٨ مع معرض الأنطباعيين العراقيين ولغاية آخر معرض ١٩٦٨،كما أنه أسهم في معرض (جمعية الفنانيين العراقيين) منذ تأسيسها. ترتبط مسيرته المهنية بالجراحة التقويمية والتجميل.ثمة جدل في (النقد الفني) حول ماهية الأسلوب والفلسفة والرؤية التي يتبناها (بشير) في التكوين الفني على مستوى الرسم والنحت.ترى الدراسات الفنية ان أعمال (بشير) ذات طبيعة سريالية،أي رفض محاكاة الواقع محاكاة فوتوغرافية،والدخول في متاهة الحلم والفنتازيا والغرابة.يرد (بشير) على ناقد فني أوربي من ان (السريالية) تشكيل وفلسفة أوربية خالصة. يقول (بشير) ان (لاماسو) اوالثور المجنح الآشوري تشكيل سريالي من نوع فريد،فالمخيال الآشوري ركب

الوجه البشري والأجنحة المهولة وجسد الثور في ماهية فنية نادرة التكوين.

المقاربة السيميائية الأسلوبية تقتضي منا إدراك العلامات، وتحديداً الرموز بوصفها قوى تعبيرية وتأثيرية داخل الأثر الفني أو الأدبي في الأسلوب،وإضاءة المهيمنات التي تشكل خرقاً لمعايير اللغة العادية،سواء كان ذلك على مستوى الأدب بكل أنواعه ومذاهبه أو الفنون الجميلة بكل تنويعاتها وإتجاهاتها على مر العصور.الحديث عن (السيميائيات)،وهي (دراسة ممكنات المعنى) أو (فلسفة المعنى)،يعني دراسة العلامات وطبيعتها وأصنافها.ولسوف تكتفي الدراسة بإضاءة العلامة– الرمز لإهميتها في تحليل وتأويل وتقويم الآثار الفنية للدكتور (بشير).

العلامة هي أيما شيء يمثل شيئاً آخر.العلامة (شجرة/tree/ Baum/ дерево) في اللغات العربية والإنكليزية والألمانية والروسية، على سبيل المثال، تمثيل للكينونة ذات الجذع البني والغصون والأوراق الخضراء،على إختلاف أشكال الشجر في البلاد العربية والإنكليزية والجرمانية والروسية.ولكن ثمة علاقة بين الدال في اللغة وبين التجسد المادي (شجرة/tree/ дерево/Baum) أو المدلول في الواقع في تلك البيئات.هذه العلاقة تظل علاقة إعتباطية تواضعت عليها تلك المجتمعات البشرية.لابد من التنبيه هنا إلى ان الدال يمكن ان يكون تمثيلاً لتجسد مادي أو لفكرة او لتجريد، كما هوشأن الأساطير،حيث (آنانا) ربة الجمال والخصب في الأساطير اليمتوبية.إن رسوخ العلامة بفعل التعاطي الدائم للمجتمعات البشرية لها يُدخِل العلامة مدخل الرمز.فإذا كانت (آنانا) رمز الجمال في الأساطير السومرية، فهي المكافي الرمزي لـ (عشتار) في المجتمعات البابلية،وهي (عشتروت) في المجتمعات الفينيقية،وهي (أفروديت) في المجتمعات الأغريقية،وهي (تانت) في مجتمعات (قرطاج)،وهي (فينوس) في المجتمعات الرومانية.إن الأعراف و الثقافات هي التي تسبغ على العلامة رمزيتها وليس جوهرها الحق.وبقول آخر، ان المجتمعات قد تواضعت على ربط اللساني بالمادي الماثل خارج نظام اللغة.يقيناً، اللغة هنا لا تعني النظام اللفظي مثل العربية والإنكليزية والألمانية حسب،بل يتعدي ذلك ليشمل نُظُم الفنون البصرية (كما في

السيميائيات البصرية) والسمعية (كما في السيمفونيات) والعقلية (كما في المعادلات الرياضية)، أي كل نتاج يحمل معنى ويرتبط بثقافة بشرية متاحة.

ترى بعض الإتجاهات السيميائية ان للعلامة ثلاث أقانيم:العلامة داخل اللغة أو نظام العلامات المتواترة، والتجسد المادي في الواقع المادي الماثل،والتأويل أونظام المعنى، أي ما يرشح من إرتباط الدال بمدلوله من معنى. لكنما العلامة لا تسير بإتجاه إحادي كما العربة على سكة قطار.فاللغة في واقع الأمر تطرح ضربين من االعلامات:(المعياري أو الإحالي) و (المجازي أو الإستعاري).الإحالي خاصة اللغة العلمية العقلية،كما في كتب الرياضيات والتاريخ والجغرافية والعلوم الإنسانية الأخرى، أما المجازي أو الإستعاري خصيصة الفن، بما في ذلك الادب والفنون الجميلة.فالعلامة تكتسب وظيفتها الجمالية من إشتغالاتها داخل خطابات الفن، ولا قيمة جمالية لعلامة خارج نطاق الفن.بهذا المنظور السيميائي الأسلوبي،يغدو أستخدام العلامة (ماهية التواصل المعياري المألوف) أو الواقع، كما يألفه البشر في حيواتهم اليومية المعاشة المعتادة، إستخداماً غرائبياً في الفن لا قِبل للناس به من قبل.هذا لإتجاه الفكري الفلسفي الجمالي قد تناولته المدرسة الشكلانية الروسية، ومن بعدها مدرسة (براغ) اللسانية في بواكير القرن العشرين تحت مفهوم (التغريب) ostranenieو(التبريز) foregrounding على وجه تراتبي.

(التغريب)،في الفن،تقنية فنية تجعل من أشياء الواقع تبدوغرائبية على غير واقعها.وقد قام (شكلوفسكي)، أحد أساطين (الشكلانية الروسية) بطرح هذا المفهوم في الفضاء النقدي الأدبي والفني العام ١٩١٧. فالشكلانية الروسية أضاءت التقنات التي يتبعها الكاتب في النص،ذلك ان الأثر الأدبي وحدة فنية وعالمٌ قائمٌ بذاته دون إيلاء أهمية لخلفياته الثقافية والتاريخية والسياسية والإجتماعية والدينية وما سواها.وبذلك يظل التقويم منوطاً بالخلق الفني وحده.يبدأ (شكلوفسكي) مقالته المؤثرة (الفن وسيلةً) أو (الفن تقنيةً) بالقول إن " الفن إنما هو التفكير عبر الصور".[١٤]، وفكرة ان الفن ينماز بإستخدام الصور الذهنية تمثل تصوراً متعالياً يعود إلى الفكر الأرسطي وإمتداداته في إوردة النقد الأدبي،كما في أفكار (كوليرج)

و(لويس) و (ريد).يرى (شكولوفسكي) ان مثل هذا الإدراك باهت اللون قد فشل في مقاربة سمات الفن االكبرى والتي لا تنوجد في المضمون بل في الشكل.وحين يتحدث الناقد الشكلاني عن (اللغة الشعرية)، يجدها لغة تختلف عن اللغة المعيارية اليومية.إن ما يجعل الفن فناً بحق هو ليس (الصورة) أو الفكرة، والتي يمكن التعبير عنها ببساطة بشكل نثري مثلما يتم التعبير عنها بشكل شعري،إنما الإختلاف بإستخدام الشكل،بتقنية الفنان والذي يُعَد مفتاح الخلق في الفن[١٥]. بهذا الرؤية الثاقبة يرفض (شكلوفسكي) التعبير المباشر كما يفعل الأطفال،ذلك ان ربة النثر إنما هي ربة النمط الدقيق السطحي.فالصورة قد يُسبغ عليها تمثيلاً نثريا ولكنها ليست من الفن بشئ لأنها لا قيمة لها بل وغير جديرة بإلإهتمام.إنها الآلية بعينها أوالإستخدام الألي للغة.ويضرب (شكلوفسكي) مثلا لمفهوم (التغريب)، ففي إحدى روايات (تولستوي)، يكون الحصان سارداً وليس بشراً سويا.إنها زاوية نظر الحصان التي تجعل من المحتوى أو المضمون يبدو غرائبياً [١٥].

يلتقط اللساني الجمالي (موكاروفسكي)،أحد أعمدة حلقة (براغ) اللسانية،هذا الخيط ليقدم مفهوم (التبريز) Foregroundingفي مقالته (اللغة المعيارية واللغة الشعرية).فاللغة أشبه بلوحة تشكيلية تظل عناصر التخييل والمجازفيها تتصدر اللوحة فيما تتراجع عناصر التواصل المعيارية الآلية إلى الوراء لتشكل خلفية اللوحة. (التبريز)، إذن، الخرق اللقصدي والجمالي لسنن االغة.إن الوعي بتلك العناصر الشكلية التي تشوه مألوف القول أو التكوين هي العناصر التي تشكل قيمتها الجمالية مجد الخطاب الفني إن كان ذا قصيدة أو شكلا فنياُ جميلا.

هذه المقاربة قد تجعل من تحليل وتأويل النُظُم الرمزية لأعمال (بشير) آمرا ممكنا.مع مأثرة (بشير) الفنية ندخل مدخل سيميائيات الفن،حيث الأشكال والخطوط والألوان يتم توظيفها بمهارات عالية لخلق الواقع المفترض.كل عمل فني هو نص فني ذو بنية محكمة وعلامة ثقافية كبرى معقدة التركيب.ثمة قوانين تتحكم بإختيار العلامات–العناصر وتعالقاتها.مثل هذه القوانين يمكن ان نسميها (السنن) codes،فالسنن هي التي تنظم العلامات في نُظُم ذات معنى والتي بها ومن خلالها يرتبط الدال بمدلوله.السنن عربات توصيل بين الباث والمتلقي،وثمة رسالة

قصدية او رؤية للعالم تحملها حاملات الأزاهير تلك.من هنا يأتي البعد السوسيو- ثقافي في السيميائيات.فلولا مآسي الحرب الكونية الثانية، ومن ثم تراجيديا مدينة (الغورنيكا) الأسبانية لما كانت (حمامة السلام) لـ(بيكاسو).هذا يعني ان ثمة وثاقة بين الفن والواقع وخلق الواقع،هنا، يأتي بصيغة غرائبية.هذه العناصرالمختارة والمترابطة تقررها مجموعة من الخواص تأتي في مقدمتها الألوان من قبيل(الأزرق، الأحمر،الأخضر)،والأشكال(المستقيم،المتعرج،المفتوح-المغلق). وبذلك، تحل العناصر البصرية السيميائية بديلا عن العلامات - الرموزاللفظية في قصيدة (الغراب). ثمة موتيفات سادرة في مأثرة هذا الفنان العراقي وهذه الموتيفات التي تشتغل بقوة في الشكيل هي (الغراب،التفاحة، الكرسي، المفتاح). (الغراب) و(التفاحة) رمزان ضاربان في ذخيرة الأديان الكونية.إن عمليات الإختيار والترابط تقود الفنان إلى خلق موضوعه في التكوين، فثمة معنى خبيء في الموضوع الماثل.ولما كان الموضوع الماثل يحمل معناه،إذن هو فضاء مفتوح للتأويل.ولمقصدية المقارنة السيميائية الأسلوبية، فإن هذا المحور سوف يضيء رمز (الغراب) لدى (بشير) حسب.

في إحدى المقابلات مع الدكتور(علاء بشير) سُئِلَ الفنان عن رمز (الغراب) فأشار إلى حكاية الغراب في الكتاب المنيرفي (سورة المائدة).الغراب ربما هو الرائي أو عين الشاهد على أول قطرة دم تُراق في تاريخ البشرية.والغراب هو الرسول القداسي الذي علم (قابيل) كيف يواري سوءة أخيه في التراب.لكن هذا التأويل قد يكون تبسيطاً لسرانية طائر الروح كما عرفته المجتمعات والثقافات الإنسانية المختلفة عبر العصور.فلقد شهد (بشير)،على مستوى التراجيديا الواقعية العراقية في العصر الحديث، منذ مقتل آخر ملوك العراق،الملك العراقي الشاب الراحل (فيصل الثاني) و(سحل) رئيس وزراء المملكة العراقية الراحل (نوري السعيد) بالحبال في مشهد بربري قل نظيره في التاريخ.أضف إلى ذلك، ان (بشير) طبيب تجميل جراح فهو يدرك معنى التشويه الخلقي للإنسان وما يتبع ذلك من جحيم يعتمل داخل النفس الإنسانية.الغراب، إذن، الرائي والسارد لهذا الصدع – السوءة التي عاقرها إنسان وادي الرافدين منذ غزو (أور) في ٢٠٠٤ ق.م. وحتى غزو بغداد في التاسع من

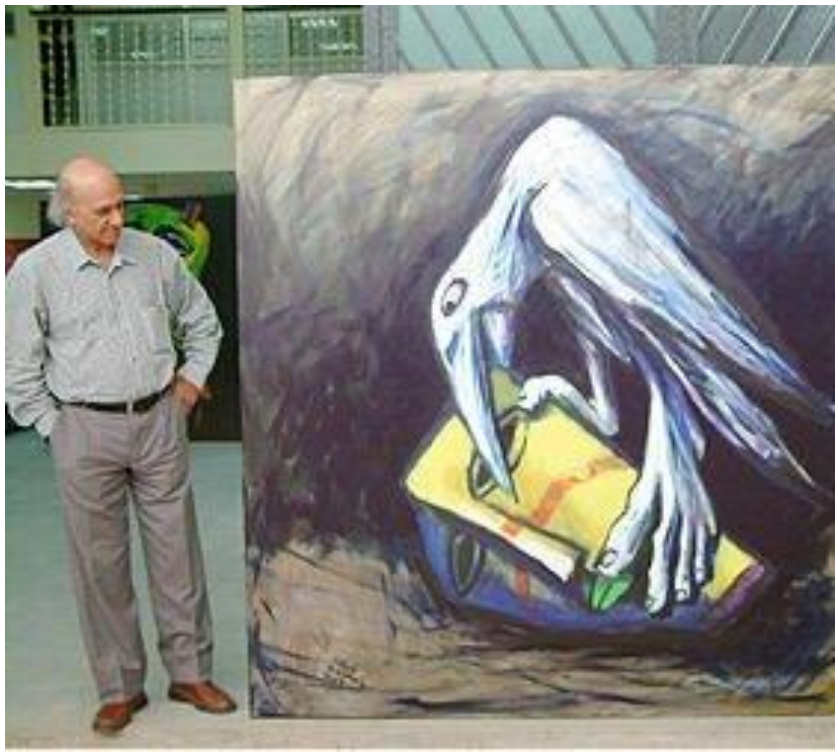
إبريل العام ٢٠٠٣ ميلادية وما رافق الغزو من فظائع يكسر ضمير الإنسانية.

لنتأمل صرخة (الغراب) العالق المستلب الحرية في ذلك المسرح ذي الألوان الكابية، فيما يظل الإنسان مكمم الأفواه كي لا يرى الوجود صرخة الحرية لديه. هل صرخة الغراب هي المكافيء الشعوري لصرخة الإنسان؟ هذا التكوين الرمزي يحط من قدر التوصيل الفوتوغرافي المباشرليحل المجاز قوةً وتمثيلا لقوى الشعور الدفينة.

الغراب في التشكيل الفني يشهد تغريباً في مأثرة (بشير) الفنية،ونقصد بها أعمال الفنان التي يظل الغراب علامتها الرمزية الكبرى.يظل الغراب الشاهد على مجد البشرية المتهالك بفعل الحروب- السياسات- النُظُم التوليتارية، فيما يحوط العالم سديم الظلام.ان العلامة المائزة في لوحات (بشير) الفنية هو ذلك التشويه القصدي لمفهوم (الرمز) ذاته، كما تتداوله السيميائيات في عصر الحداثة.ثمة تصنيف أفضى به (بيرس)،الفيلسوف والسيميائي الأمريكي، لمفهوم (العلامة) والتي هي أن يقوم الشيء مقام سواه. ان علامة (البحر)، مثلاً، دال في اللغة على مدلول،اي موضوع او تجسد ماثل للعيان في الطبيعة.العلامة قد تكون (ايقونية) تقوم على مبدأ التشابه بين العلامة وموضوعها، كما في الصورة الفوتوغرافية.والعلامة قد تكون إشارية سببية،فآثار أقدام القط المتوحش دال على مرور القط.أما الرمز فيقوم على القاعدة أو العرف أو التقليد. فالهلال رمز للثقافة الإسلامية، فيما الصليب رمز للثقافة المسيحية عبر ممر العصور والأزمنة. ينبغي التنويه هنا إلى ان أننا لانشير إلى ثلاث علامات مختلفة بل إلى العلامة ولكن من زوايا مختلفة، فقد تتبادل (الإيقونة) و (الإحالة) و(الرمز) الأدوار في ذات التشكيل. ففي لوحة (بيكاسو) (حمامة السلام (١٩٤٩) ، نجد العلامة الأيقونية حيث التشابه بين الدال ومدلوله من حيث التكوين والخطوط والألوان:

ولكن عندما تحيل العلامة إلى إحدى خواص الطير، فإن صوت الطائر أو فضلاته يحيل إلى وجود الطائر، إذ أن هناك علاقة سببية بين الدال ومدلوله. لكنما طائر (بيكاسو) قد أصبح رمزاً، فهو لم يعد طائراً قابلاً للفناء، بل أصبح علامة تمثل السلام في العالم بفعل قوة العرف والتقليد،اي ان العلامة قد غادرت المعنى – الأصل لتكتسب معنى جديداً وظلاً ممدوداً في ضوء الوضع الإنساني الكارثي بعد الحرب الكونية الثانية.

(الغراب)،هذه االعلامة المتكررة الحدوث في تجربة (بشير) الفنية، تتغير أشكالها وألوانها وخطوطها عما هو مألوف عن خواص الطير في الطبيعة. بقول آخر ان مدلولات (الغراب) متغيرة بتغير اللوحة الفنية التي تأتي بالتجربة الجديدة كل آن.هذا التعدد في المعنى رهن بوعي الناظر المتأمل لإشكالية الغراب.فالغراب لم يعد نذير الشؤوم،كما قالت بها الأفكار الكلاسية عند العرب وغير العرب. قد يكون الغراب الشاهد على الجريمة الإخلاقية التي تتخطى العصور والأمكنة.فالشاهد الأول على الدم الأول في عصور ما قبل التاريخ،هو ذاته الشاهد على الفظائع التي أرتكيتها القوات الأمريكية الغازية و(دولة العراق والشام) سوداء الفكر والسلوك والمليشيات المسلحة على أرض (ميسوتوبيا) أو بلاد ما بين النهرين. هذا الرمز– الشاهد لا يخلد إلا عبر الفن، فالفن خلود للجمال.



الغراب،هنا، التشويه الجمالي المقصود الذي يثير الوعي وهو يلقي بكائيته الصامته لما آل إليه الوضع الإنساني، فيما يظل السواد- العدم الخلفية التي تليق بهذا الكون – الدمار.يحدق الطائر – النبوءة برأس بشري قتيل أو ماتبقى من تمثال لآدمي لم يبق من مجده الإنساني خلا وجه حجري.يشكل الرمادي الخلفية التي يتم بالضد منها التشويه أو التغريب الجمالي المقصود،رغم ان الرمادي ذاته يظل حامل معنى، فإذا كانت العلامات في اللغة حاملات المعاني فإن للون ذات الوظيفة في التشكيل، ليس اللون حسب بل الشكل والخطوط أيضاً.لم يعد للغراب من مخالب بل أرجل آدمية قاسية.هذا التجسيد والتحول الجنساني من طائر إلى بشر إنما هو أستنفار للوعي والدخول إلى السراديب الأشد قتامة للروح البشري.الحدس،هنا، يقود التجربة الخلاقة وليس الواقع المجسد دوماً. سُئل الشاعر الرومانسي (كيتس) عن الفرق بينه وبين (بايرون) في كتابة القصيدة، فرد قائلاً: " بايرون يصف ما يرى، أنا أصف ما أتخيل." الحدس والبداهة والخلق تقودان التجربة،ولغة التشكيل تسبغ البنية على التجربة.في تجربة (بشير) يبدو البحث عن المعنى الإحالي في هذه الفانتازيا عبثاً لا طائل منه. نحن إزاء تغريب الواقع اوما فوق الواقعية،حيث المتداول الطبيعي يفقد خواصه الواقعية ليكتسب معنى غرائبياً مجازياً، وتلكم هي (السريالية) حقاً. ينبه الكاتب (حسب الله يحيى) إلى سمة أسلوبية من سمات (بشير) في التشكيل:" أول ما يلفت النظر إلى لوحات معرض د. علاء بشير كيفية تعامل الفنان مع الضوء،ذلك انك تحس بقعة الضوء لماعة،مؤشرة، منطلقة بالتمام من مصدرها الضوئي،غير أنك لا تجد الضوء الحقيقي- النبع- إلا في خيالك- فالفنان علاء بشير يجعلك تحس بالضوء تماما، لكنه لا يضيء المكان عبر هذه الضوء،إنه مصدر يحدده بالنافذة، والمصباح،والأفق . . ويجعلك على تماس مع هذا العالم . . إلا ان شخصياته تضيء هي الأخرى.إنها مصدر آخر للضوء، إنها وعي الإنسان في حياة مضيئة،إنها السمة الخلاقة لعالم بشري لا يغيب.والبشر في لوحات علاء بشير منشغلة بنفسها." [١٧]. قد يصدق هذه التحليل على لوحة (امراة وغراب) والتي نحاول تفكيك رموزها ما أستطعنا إلى التأويل سبيلا.

تشكل الفتاة اليافعة العارية الجسد والتي لا يبين منها خلا ظهرها التبريز أوالعنصر الجمالي الأشد أمامية وبروزاً في هذه الغرفة – الزنزانة فيما تظل العتمة الخلفية التي تشهد هذا الخرق الجمالي للمشهد التراجيدي.ثمة ضوء تلبسه الغادة العارية يأتي من نافذة صغيرة،أشبه بزنزانات القصص الرومانسية.إننا لانرى مصدر الضوء مادياً ولكننا نستشعره في وعينا.والذي يغذي الشعور بحياة مضيئة ليس الضوء القادم أعلى يمين اللوحة حسب، بل ذلك الغراب المندفع بقوة والصارخ أبداً صوب الظلمة.نحن بإزاء تضاد سيميائي بنائي بين الضوء/ الظلمة والصيحة/السكون. ليس هذا حسب،بل أن جسد الغادة لا يشي بالصحة والتورد والإكتناز، كالذي نراه، في لوحات (أوغست رنوار)، على سبيل المثال.

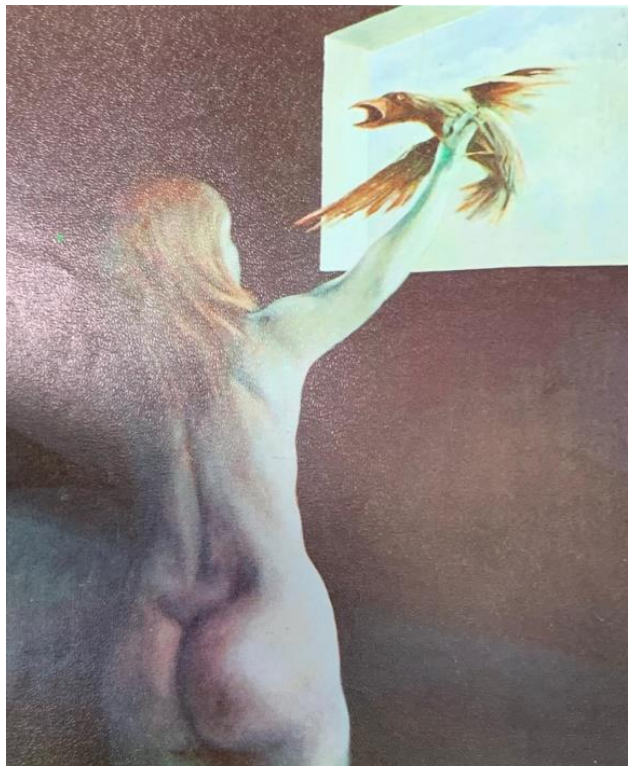
هنا،الأجساد المكتنزة الموردة الصحية تسبح في الضوء.مصدر الضوء، هنا، النهار بكل سطوعه الذي يعكسه تألق الأجساد الأنثوية حتى لكأن اللوحة ذاتها هالة من ضوءلا ينطفيء.إقتناص اللحظة الراهنة سر(الإنطباعية) بوصفها الحركة الفنية الفكرية والثقافية التي إجتاحت الوعي الأوربي في النصف الثاني من القرن التناسع عشر الأوربي.إن أية مقارنة بين (رينوار) و(بشير) تظهر ان ثمة خضرة منسابة على يد الغادة بإنسياب ليغطي الكتف وشيئاً من الجسد.قد يبدو اللون الأخر الفاتح الباهت مناقضاً لما درجت عليه الجمالية العربية من أن (الأخضر) رمز الربيع والتفتح والعنفوان، وما إلى ذلك من المكرورالمعاد (وما قتل الجمال إلا التكرار) الذي به ومن خلاله فقد الرمز قوته كقيمة جمالية. نود هنا الإشارة إلى تحليلنا السيميائي لفلسفة اللون في موشور الألوان في سياق ما أسميناه (الترجمة السيميائية)[١٨].

(الأخضر) من الألوان الباردة في نظرية اللون وفي فن التصوير.من زاوية سيميائية، يشكل الأخضر– العلامة رمزاً للحظ والطبيعة والنضارة والربيع والثراء، ولكن قد يمثل اللون انعدام الخبرة والغيرة، اذ ليس من المستغرب تداول تعابير أسطورية من قبيل (الوحش ذو العين الخضراء).مثل هذا المعنى تتداوله الثقافة الإليزابيثية عبر (روميو وجوليت) شكسبير.ففي مناجاته لمعشوقته المتأوهة عند شرفتها الليلية،يقرن العاشق الغرمعشوقته بالشمس، ليس بقصد المقارنة الجمالية حسب، بل بقصد تفوق الجمال الأنثوي على جمال

الطبيعة عبر رمزي (جوليت) و(الشمس).القمر مؤنث في الإنكليزية والقمر يرتبط بالغيرة المرتبطة بالمرض.لنقرأ مناجاة (روميو) في الفصل الثاني من المشهد الثاني من (روميو وجوليت):

ولكن مهلاً ، أي ضوء من ذلك الشباك
ينسرب؟
ألا فأرتقي أيتها الشمس الرائعة وأنقضي على القمر الحسود،
الذي بات عليلا وشاحباً من الأسى
انتِ يا من غدوت وصيفته، لأنتِ أشد روعة منه،
فلا تكوني وصيفة له ما دام حقوداً،
فما فتيء رداؤه أخضراَ وعليلا. (١٩)

بالطبع،آثرنا ترجمة العلامة (القمر) المؤنثة بالإنكليزية بصيغة المذكر العربية اتساقا مع السياق العربي لبنية الجملة العربية.لا بد من الإقرار بأن الإشارة التصريحية إلى النيرين الشمس والقمر ليس طباقاً بلاغياً بقدرما يرمز القمر إلى (ديانا)،ربة القمر في الميثولوجيا الإغريقية، وان إقتران (جوليت) بعذارى ربة القمر إنما هو رمزية إلى عذرية (جوليت) في تشوفاتها الأنثوية.والقاريء الجاد للسياق الإسطوري يدرك ان عذارى القمر يرتدين الأخضر.على هذا النحو يرتبط الأخضر بالمرض أو نقص الدم من جهة والغيرة كما تعرفه الطبيعة البشرية والثقافة البشرية.



ولكن ماذا عن الغراب في (امرأة وغراب)؟ ثمة تشويه قصدي جمالي يصيب الغراب ليس في بنية الجسد حسب،بل في بنية اللون أيضاً. فالطائر قد غدا بني اللون،وهو في الطبيعة أسود،فهو (نذير شؤوم)،كما تداوله الوعي العربي منذ أقدم الأزمنة.(البني) هنا لون طائر الروح الجاد الذي يكتسي بلون الأرض- التراب،فهو الروح االقادم من الطبيعة لكي يبث اليفاعة والعنفوان في ذلد الجسد الأنثوي،لا من علة تسكن الجسد،بل من علة أشد جسامة، إنها علة نُظُم القهر والكبت والموت التي تمارسها المؤوسسة السياسية – الدينية – الإجتماعية في مدن شرق المتوسط. ولكم تحالفت المؤوسسة الدينية، بكل موشورها، مع النظم السياسية بكل عنواناتها الزائفة لكي تقتل روح الإبداع الحر في الكون الخالق- الإنسان. إن عودة الروح إلى الغادة العليلة لتبدو طبيعية في عالم دون ستائر النوافذ الحديدية التي هي دوماً من خلق العقل الظلامي المشوه.وتحسب المؤوسسة الدينية ان تكفين الجسد الأنثوي يحفظ له عذريته من (خائنة الأعين)،فيما يظل الجسد ينبض بالشعور لأن الشعور هبة طبيعية في الخلق الإنساني.إنه الروح،بل إنه الحب يأتي دوماً ليبث الحياة في الكينونة الأنثوية المتحولة.وحده الظلام ثابت والضوء هو المتحول أبداً.نحن إذن إزاء جدلية الظلام/الضوء،الموت/الحياة،الثبات/ التحول.(الغراب) رمز مائز في تجربة (بشير) الثرة المتحولة، لكنما الغراب ذاته يكتسب معنى جديداً ومدلولاً جديداً مع كل تجربة فرشتها الفلسفة المتجذرة في التجربة.إنه الرمز المحايث للإيقاع في القصيدة،فكل قصيدة تجربة تصوغ فرادة إيقاعاتها وليس وزنها الشعري.وهذا يعني ان الدال في اللوحة تمثيل لمداليل مختلفة.فالغراب قد يكون الشاهد الأول على الدم الأول،وقد يكون الروح الإنساني المستعاد،وقد يكون القوة الباغية التي تتغذى على مصادر الطاقة والثراء لدى الأمم المقهورة،وهو المدلول/الرمز الذي يرتبط بالقوى العالمية السياسية إبان عصرالكولنيالية.دلالة الغراب في (امراة وغراب) قد لا تكون ذات الدلالة في هذه اللوحة الكابية الألوان..

هنا، الغراب ينهش مقلة المرأة المكبلة كأنها على صليب.هل التكوين الفني برمته دالة على الغراب الذي نهش مقلة (ديماس)،اللص الذي صُلب على الصليب يسار السيد

المسيح حين بدأ التجديف على الرسول المصلوب؟ هل اللوحة دالة على الدول الكبرى الباغية المارقة التي تنهش ثروات المجتمعات البشريةعبر خطاب القوة الملفع بقوة الخطاب المزيف؟ ان مجد الفن يكمن في تأويلاته المتعددة.الغراب إذن طائر الروح – الشاهد – العارف – الرائي (الذي رأى كل شيء).هذا التحول في الرمز يعطي تجربة (بشير) فرادتها وكونيتها كونها تجربة على شاكلة تجربة (بيكاسو).إن مآثرة (بشير) الفنية تشكل تمثيلاً لعذابات الإنسان وتشوفاته في الواقع نحو عالم بلا قهر عبر بوابة الفن الخالق، فخطاب القوة قد يحطم الجسد المادي الآدمي، لكنه لن يحطم أبداً روح الإنسان.

## الإحالات العربيــة والأجنبيــة


قرآن كريم

(١)

نظر:

(2)

he Poe Decoder-The Raven (2019) *The Raven*. 2019 [ on line] Available from: https:// www.poedecoder[ Accessed March 10, 2019]

(٢) ينظر:

Cirlot, J. E. (1962) A *Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

(٣) (أوفيـد)، التحـولات، ت: أدونـيس، دار التكـوين للتـأليف والترجمـة والنشـر،ط/٢، دمشـق، ٢٠١١، ص ١٠١.

(٤)(السواح)، فراس، مغامرة العقل الأول: دراسة في الإسطورة، سوريا، ارض الرافدين، دار علاء الدين، ط/١٣، دمشق، ٢٠٠٣.

(٥)ينظر:

Cirlot, J. E. (1962) *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

(٦) المصدر السابق.

(٧) (الشيخ)، سمير، أوديسا الرمز: دراسات في الكون السيميائي، ط/١، دار الرافديين بيروت، ٢٠١٨.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) ينظر:

Crow, Raven-Spirit Animal, Symbolism and Meaning 2019 [ on line] Available from:

https://dreaming and sleeping.com/crow-raven-spirit-animal-symbolism-and-meaning[ Accessed May 10, 2019]

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) (المصدر السابق.

(١٤) ينظر:

Shklovisky, Viktor ( 1017) , *Art as Technique* 2019 [ on line] Available from: Vikto/1/2/9/6/120636905ljuriwimiket_mec_air2017_battery_life_wulebewo,, pdf[ Accessed May 10, 2019]

(١٥) المصدر السابق.

(١٦) المصدر السابق.

(١٧) (يحيى) ،حسب الله، علاء بشير، ويكبيديا الموسوعة الحرة (مسحوب بالإنترنت)، ٢٠١٩.

(١٨) (الشيخ)، سمير، أوديسا الرمز : دراسات في الكون السيميائي، ط/١، دار الرافدين بيروت، ٢٠١٨.

(١٩) المصدر السابق.

# آشوريات لورد بايرون: سيميائيات الفن الرومانسية والإستشراق: الجدل الصاعد

يقوم تطورالإنسانية وتحولاتها الفكرية منذ الطوفان الأول وحتى البرهة الأخيرة في الوجود على مبدأ (الجدل الصاعد).و(الجدل) *dialektike* مفهوم قالت به الفلسفة الأغريقية كنهه الخطاب الذي يحدث بين عقلين يحملان رؤى للعالم مختلفة حول موضوعة او ظاهرة ما بقصد بناء الحقيقة بعيدا عن هوى النفس والإقصاء القصدي الآخر.وبذا، يغايرالجدل تماما اسلوب الوعظ والتلقين دون (فلترة) الفكر عبر مصفاة العقل ودون العقل النقدي في فضاء لا متناه من حرية التعبير(فالذي يتلقى دينه بلا تفحص كالثور الذي يلقى النير بلا معارضة)،كما تقول فلسفة التنوير الفرنسية.ان للعقل البشري حق المساءلة، فالمساءلة أول المعرفة.على هذا النحو،يتضح التناقض الفكري،فما بين فلسفة (الإملاء الفكري) وفلسفة (العقل النقدي) تتضح المفارقة الكبرى بين تخلف الرؤية العربية للعالم بعد موت الفلسفة والتنويربعد (ابن رشد) وبين تطور الفلسفة الحديثة في أوربا منذ (كانت)،بين سكونية الفكروموته وبين دينامية الفكر النقدي وما تلته من تحولات في مولد الوعي العظيم والذي قاد ويقود إلى تطور الجنس البشري وتحوله من مرحلة البربرية والتشيؤ إلى مرحلة ألانسنة والديناميكية.هذه البربرية الفكرية الماضوية المستعادة نراها الان تجتاح شرق المتوسط الأسود- الأحمر (فكراً وتطبيقاً) وباتت جرثومتها تغزو الأمم والشعوب.الأمرلا يقتصرعلى (الجدل) بوصفه مفهوما فلسفيا ،بل تطور المفهوم ذاته بتطور المدارس الفكرية.فالجدل لدى (هيغل) أتخذ معنى التضاد بين االأفكار والتي تشتغل بكونها عاملا جبريا في هكذا ضرب من العلائق.بهذا المنظور يتضمن (الجدل) برهات ثلاث: فرضية لفكرة ما،والتي تقود بالضرورة إلى دحض الفكرالذي يعارض أو ينفي الفرضية المفترضة.وما بعد الطرح والنقض

تأتي البرهة الثالثة بشكل بسط إو عرض يتم به ومن خلاله حل الأشكاليات الخلافية. طبعا، رؤية (هيغل) هذه قد تم تبيينها ومن ثم نقضها من لدن (ماركس) و(انجلس) لتحل فكرة (المادية الديالكتيكية) بصيغة مجادلات تخص المادية التقليدية. بالإتجاه العام،الجدل أو الديالكتيك يتضمن عملية التطور.إن عملية تطور الفكر الإنساني في عالم الواقع لتبدو جلية في الجدل الهيغلي ومن ثم الجدل الماركسي والذي قاد إلى أعظم تحول في الوعي السياسي في بواكير القرن العشرين بقيام الإتحاد السوفيتي.

هذه الممر الفكري قد يصلح مقدمة للدخول إلى (الرومانسية) Romanticism بوصفها فكرة كونية ضمن (الجدل الصاعد) وارتباطاتها بالحركة المحايثة لها في تاريخ الأفكار،تلكم هي (الإستشراق) Orientalism.فالرومانسية الحركة الادبية الفنية والفلسفية الجمالية التي اجتاحت اوربا في العقود الثلاثة الأخيرة من الفرن الثامن عشر وبواكير القرن التاسع عشر الأوربي قد امتدت لتشمل منتصف القرن أجمعه فخيوطها الرهيفة الزرقاء قد بقيت عالقة بأردان (وايلد) و(باتر) بل وحركة (الأخوة ما قبل الروفائيلية) وعرابها الشاعر– الرسام (روزيتي).هذا التحديد المعرفي للرومانسية قد يغطي البعد التاريخي للحركة.ولكن الحركة بمعناها الحساسية الجمالية التي من علاماتها الحلمية والعشق (المستحيل) والجمالية اللازوردية حد المثالية هي حساسية خارج الزمن والتاريخ،وهي مركوزة في الآداب العالمية.وإلا فما الوصف الذي نطلقه غلى غزليات (ابن الملوح ) في ليلاه؟ وماذا نطلق على تهويمات (العباس بن الأحنف) في (فوز)؟ وماذا نسمي سونيتات (بترارك) في معشوقته (بياترس)،وأين نضع رائعة (شكسبير) (روميو وجوليت)،وأين تسكن غزليات (قباني)؟ بلى،قد تختلف الأساليب والبلاغات في الخطابات الأدبية،ولكن الحساسية الجمالية الرومانسية تظل عالقة كما يعلق المسك باثواب ناهدة نؤوم.

الرومنسية،وضمن الشبكة الفكرية للجدل الصاعد،تظل صرخة رفض لمباديء الكلاسية بكل ما فيها من اتباع مسرف لقواعد الفن االمتعالية في صالونات الفن العسدجدية المغلقة متبعة بذلك منطق العقل الذي لا منطق سواه.لذا،كان الخروج إلى

الطبيعة بكل عذريتها وعفويتها،وبكل سرانيتها وقداساتها وما تلهمه من الرؤى هي المسرح الرومانسي القشيب.لم يكن الرومانسي حالماً بل كان خالقا يخلق عالمه وخلائقه من معدن الأحلام.فليس غريبا إذن ان يكون الخيال الجناح الذي على رياشه الطويلة البيضاء يخلق الرومانسي ليرود ممالكا لم تُخلق بعد وجزرا وبحارا لم تخلق بعد وعرائس جان لهن السكنى كهوف مسحورة لم يطأها من قبل إنس ولا جان.وليست بعيدة هي (الحسناء التي لا ترحم)،غنائية (كيتس) الخالدة :

قادتني إلى خدرها السحور،
وهناك انتحبت، وتنهدت أسى،
وهناك أسدلت أحداقها الوحشية
بقبلات أربع.

وهناك هدهدتني كيما أنام،
وهناك حلمت- آه! فياللبلاء النازل!
فهو الحلم الأخير الذي ما حلمت به قط
على سفح التل البارد.

"رايت ملوكا وأمراء شاحبين أيضا،
محاربين شاحبين، كلهم يجللهم شحوب الموت،
وقد تعالت صرخاتهم:" ان الحسناء التي لا ترحم
قد أستعبدتك!" (١)

تركن الرومانسية إلى العاطفة المشبوبة كمصدر للتجربة الجمالية.فبالرغم من احتفاءها بمفاهيم الجلال والجمال في الطبيعة،إذ الطبيعة قد غدت روحا تلهم الشاعر الفلسفة،فإن بعضاً من الإتجاهات الشعرية والسردية قد أبدت إحتفاءها بالغرائبي الخارقي،بل المخيف والمرعب الذي يكشف عن الخوافي المظلمة للنفس البشرية في الروايات القوطية ذات الطبيعة القروسطية.غير ان الإتجاه الذي توطد في أخيلة الرومانسي البحث عن الغريب الغامض والساحرهو بلاد الشرق ليظهر مفهوم (الإستشراق) مفهوما محايثاً لمفهوم (الرومانسية)

نظرت الثقافات الغربية ومنذ تداول (الف ليلة وليلة) أو(الليالي العربية) The Arabian Nights عبر ممر الترجمة منذ القرن الثامن عشر،إذ قام المستشرق الفرنسي Antone Galland بطبع ترجمته لمجموعة قصص (الف ليلة وليلة) والتي نالت نجاحاً منقع النظير،ورحلات الجوابين إلى ارض المشرق،أقول نظرت هذه الثقافات إلى الأرض المشرقية والثقافة المشرقية،بكل آدابها ورموزها وفلسفاتها الروحية وطبيعتها السحرية،على انها (اليوتوبيا) و(الفانتزيا) التي تثير الدهشة والجنون.لقد غدا المشرق االسحر بحد ذاته في المخيال الرومانسي الأوربي.أضف إلى ذلك،ظل المشرق أرض المآثر والبضائع الوفيرة والخير العميم.فالخرافي يتساوق والمادي في الأرض البعيدة البعيدة.لذا،كان لزاما على العقل النقدي الأوربي الحر الكشف عن أسرارهذا الملكوت السراني الساحر،فكان (الإستشراق).لقد كان مجيء الرومانسية متزامنا وبزوغ (الإستشراق) وأدى إلى مولد هذه الحركة القوية الموارة التي اعادت تشكيل محدويات المخيال الأوربي دافعة بها إلى الإمام بقصد الكشف عن خوابي الروح البشري حتى الأشد ظلامية منها.

هنا،لابد من إضاءة عابرة لقصص (ألف ليلة وليلة) A Thousand and One Nights.يمكن القول ان الأستشراق في الأدب الرومانسي الإنكليزي يمكن تتبع منابعه إلى العقد الأول من القرن الثامن عشر مع بواكير الترجمات لقصص (الليالي العربية) إلى الإنكليزية نقلا عن الترجمة الفرنسية العام (١٧٠٥- ١٧٠٨ ).هذه المأثرة في الترجمة قادت

إلى ظهورما تتداوله الدراسات النقدية والأدبية بالجنس الأدبي (الحكاية المشرقية) Oriental Tale.للحكاية المشرقية ،على شاكلة الروايات القوطية (فرانكشتين)،اجواء غامضة غريبة وأحداث خارقية مفرطة الغرابة،أضف إلى غرابة الشخوص والسلوكيات والأهواء التي تتصف بالمشاهد الدرامية أجمعها.لابد من الإلماح هنا إلى ان سرديات (آكلة لحوم البشر) و(مصاصي الدماء) و(الحيوات المشوهة) التي تروج في أفلام هوليوود الآن نجدها في (الليالي العربية) بجلاء وامثلتها منثورة في (رحلات السندباد) العجائبية.

برزمفهوم (الأستشراق)،كما أسلفنا،محايثا أو ومجايلا للحراك الرومانسي االهادر في الجسد الثقافي الأوربي.ففي تاريخ الفن والأدب والدراسات الثقافية يُعنى (الأستشراق) بالمحاكاة أو تصوير جوانب من العالم المشرقي.(٣) هذه التصويرات هي عادة من لدن كتاب ومصممين ورسامين من الغرب.ففي الرسومات المشرقية على وجه التحديد والتي تصور بيئة (الشرق الأوسط)،تشكل هذه الرسومات إحدى خصوصيات الفن الأكاديمي للقرن التاسع عشر.يظهر هذا بجلاء في رسومات (يوجين دولا كروا) Eugene Delacroix الفنان الفرنسي الرومانسي الذي سوف نقوم بتحليل مأثرته الخالدة (موت ساردانابال) تحليلا سيميائياً في علاقتها مع دراما (بايرون) الغنائية (ساردانابال).مثل هذه المسرة نجدها في الأدب الإنكليزي وعلى وجه التحديد في أعمال (بايرون) السردية الشعرية،وهذا ما سوف ننطلق عليه (آشوريات بايرون) في هذه الدراسة.

يضئ كتاب الكاتب الأمريكي الفلسطيني الأصل (أدوارد سعيد) (الإستشراق) الصادر العام ١٩٧٨ هذا المفهوم من منظور جديد، يرى (سعيد) (ان الغرب يعد هذه المجتمعات (الشرق الأوسط، آسيا، شمال افريقيا) أساساً على انها شعوبا أستاتيكية وغير متطورة،لذا،فالغرب فبرك نظرة الثقافة المشرقية والتي من الممكن دراستها وتوصيفها بل وإعادة إنتاجها.ما تتضمنه هذه الفبركة هي فكرة ان المجتمع الغربي متطور وعقلاني ومرن ومتفوق).ويوسع (سعيد) من المدى المعرفي للمفهوم، فيرى (ان الإستشراق أسلوب تفكير مبني على التمايز الإنطولوجي الإبستمولوجي (المعرفي) ما بين (الشرق) وغالب الحين

(الغرب).[٢] قد تبدو نظرة (سعيد) مقنعة من زاوية العلاقة السياسية التي كانت تنتظم الدول الأوربية إبان حقبة الكولنيالية وما بعد الكونيالية،كما تجسدت في رواية (فورستر) (ممر إلى الهند) A Passage to India الصادرة العام ١٩٢٤حيث تظهرالرواية بجلاء الصراعات الثقافية بين الغرب الفكتوري الأوربي المتعالي وثقافة الهند الروحية المستعبَدة. وبإمكان تحليل الخطاب النقدي Critical Discourse Analysis الكشف عن تأثير المد الكولينيالي البريطاني والكشف عن حقيقة الهند أرضاً وحضارة.تدور أحداث الرواية في السنوات الأخيرة من الحكم البريطاني للهند وكيفية سوء إستخدام السلطة ليس بين الإنكليز والهنود حسب،بل أيضاً بين المجموعة البشرية التي هي من ذات العنصر والدين والهوية الواحدة.

في الرؤية السيميائية ثمة محور للتضاد بين الثقافتين على مستوى النقائض.لكن في (السيميائيات الصورية)،في أقل تقدير،ليس هناك ما يؤكد كلية هذه النظرة الدونية التي طرحها (سعيد) فيما يخص الأرومة الثقافية المشرقية.بالطبع،هذا لا يخلو من النظرة الدونية لدى بعض الغربيين حيال المشرق.لكن التامل الأسلوبي في لوحات (دولا كروا)،أنموذجاً، يظهرلنا ذلك الشغف بتلك البئية الغرائبية.بقول آخر ان البنية الإنسانية،ومهما ختلفت ثقافاتها واعراقها وعقائدها، فإ نها لاتقوم دوما على مبدأ التنافر والصراع،بل على مبدأ التوافق والتناغم أيضا.ان قصائد (لورد تنيسون) على سبيل المثال – لا تحمل تلك التحاملات والنظرة الدونية لثقافات الآخر. ونظرات(غويته) في مآثرته الشعرية الخالدة (الفراشة والنور) تحمل ذلك الشغف الصوفي بالمآثرة المشرقية.هنا، تبدو الحدود بين الذات الغربية والذات الشرقية حدودا غائمة،والعلاقات مبنية على ذلك الجذب الروحي والنفسي صوب منابع الجمال، كما تراه الذات الغربية في طوفان السحر لدى الشرق.

في تاريخ الفن يشيرمفهوم (الإستشراق) إلى أعمال الفنانين الغربيين التي تختص بالموضوعات المشرقية والتي قاموا بإنتاجها من خلال تجوالهم في آسيا الغربية إبان القرن التاسع عشر.في ذلك الوقت أُطلق على الفنايين والعلماء وصف (المستشرقون) وعلى وجه

الخصوص في فرنسا حيث الأستعمال المعيب لمفهوم (المشرقي) Orientalist قد غدا متداولا من لدن الناقد الفني Jules-Antonie Castagnary. [٣] هذا في (السيميائات البصرية)، فماذا عن (سيميائيات الشعر) ؟

جسد القصيدة نظام شبكي من العلامات المتعالقة.القصيدة لغة (وإن كانت من طراز فريد)، واللغة كما يقول الدرس السيميائي الحديث شبكة من العلامات التي غالبا ما تقوم على مبدأ التواتر والإستبدال وإنتاج العلامات.هذه الشبكة تمتلك خاصتها اللسانية،فهي لغة مجازية تظل الصورة جوهرها، فيها ومن خلالها يتحول المعنى من الإحالي المباشر إلى الإستعاري الموحي،وهي السمة السادرة في الخطاب.هذا التعالق في البنية يمنح العلامات وظيفتها الجمالية.العلامات إذن أشكال معنى مثلما هن أشكال ثقافة،والعلامات رموز إن هي ارتبطت بثقافة بشرية متاحة،فليس من الغريب حقا ان نقول ان الشعر ثقافة تجري مجرى الصور.الصورة انزياح في المعنى مثلما هي انزياح في التشكيل،إنه الحياد عن جادة المألوف والميت في الإثارة والتعبير.

كان من إهتمامات الرومانسيين الإنكليز البحث عن مصادر الإلهام في الطبيعة وفي التواريخ المشرقية.فكانت الذخيرة التي استلهم من خلالها الشعراء شخوصهم ورؤاهم الفلسفية والأيديولوجية.هو ذا وليام وردزورث Wordsworth، راهب الرومانسية الإنكليزية، تلهمه الطبيعة العربية في الصورة الشعرية في (الحاصدة الوحيدة).

أصخ السمع! فالوادي العميق
فياض بالنغم.
لم يغرد أبدا بلبل
بهذه الطلاوة، لحشد منهك
من المسافرين عند بعض الواحات الظليلة
في جوف الرمال في صحارى العرب. (٤)

ويذهب (كوليرج)،عراب الرومانسية، لينبش تاريخ المغول في أسيا وليوقد صورة الفاتح المغولي في القصيدة – الرؤيا السحرية التي لم تكتمل.

في زانادو شاء قبلاي خان
ان يبني قبة مهيبة للملذات:
حيث يجري آلف النهر المقدس،
خلال كهوف لا يمكن لأنسي ان يعرف كنهها،
إلى ان يصب في بحر لا تطلع عليه الشمس.
. . . . . .
. . . . . .

ووسط هذه الضوضاء سمع قبلاي عن بعد
أصوات الاسلاف تتنبأ بالحرب. (٥)

يذهب (شلي)،مجنون الرومانسية، ليشكل من مادة التاريخ الفرعوني وفرعونها العظيم (توت عنخ آمون) أو(أوزيماندياس) أغرودته الجميلة (أوزيمانياس Ozymandias) وهي تتحدث عن فناء المادي المتجبر إزاء سطوة الزمن. يقول :

" انا اسمي أوزيمانديا‌س، ملك الملوك:
لتنظرو إلى أعمالي، أيها الجبابرة، وليتملككم الياس! "
لكن لا شيئ هناك باق بجوار التمثال.
اذ حول بقايا ذلك الحطام ا الهائل تنتشر الرمال بلا حدود،
عارية وحيدة وتمتد منبسطة إلى بعيد . . . (٦)

فماذا عن منشد الرومانسية وجوابها وعاشقها،(جورج غوردون بايرون) أو (لورد بايرون) (١٧٨٨- ١٨٢٤)؟

**حكايات (بايرون) المشرقيـــــة**

تعددت مصادر الثراء في تجربة (بايرون) الشعرية.فما بين مباهج الطبيعة والمناخات القوطية، تأتي القصائد التي استوحت تراثات المشرق:من الغنائيات (العثمانية) وحتى (الأشوريات) التي تمثلت بالغنائية (دمار سنحاريب) Destruction of Sennacherib ،والدراما الغنائية (ساردانابال) Sardanapal في التجربة البايرونية حيث (الرومانسية) تجايل حركة (الإستشراق) بحق.ولإدراك المؤثرات المشرقية في حكايات (بايرون) (التركية – العثمانية)،آثرنا التحليل النقدي السيميائي المقتضب لأربع من الحكايات:(عروس ابيدوس) و (الغاوور) و (لص البحر) او (القرصان).

وضع (بايرون) حكايات جل قصائده المشرقية في الشرق الرومانسي.كتب (بايرون) (عروس ابيدوس) The Bride of Abydos العام ١٨١٣ والتي تُعد إحدى قصائده البطولية مسرح الحكاية البيئة العثمانية حيث قصر السلطان (جيافر) او (جعفر) وحيث (الحريم)،علامة قصور السلاطين الفارقة. البنية الشعرية السردية لـ(عروس أبيدوس) ذات المجلدين في ذلك الجو المحرم بين (سليم)،الأبن المفترض للسلطان و(زوليكا) او (زليخه)،اخته نصف الشقيقة،بمحاكاة لذلك العشق المحرم بين الشاعر وأخته نصف الشقيقة والتي أدت إلى ثورة المجتمع الإنكليزي الأخلاقية ونفي (بارون) من أنكلترا.هذا العشق المحرم يلقى تعنيف السلطان لأبنه المفترض ومنعه من الحصول على مفتاح قصور حريم السلطان،مما اثار حفيظة الأبن المتيم بالهوى.على ذلك المسرح الملتهب تظهر (زليخة) وقد مُنعت من هذا الزواج المحرم بل ذلك العشق المحرم.إستجابت أول الأمر صاغرة ولكن تطور الخط السردي يظهر الرفض المطلق.بدأ العاشقان يتواعدان في مغارة بعد ان قرر

العاشقان الهرب أنتصارا لمبدا الحب.يبدأ (سليم) بجمع الثائرين من حوله بعدما أدرك العاشق الشاب ان السلطان قد قام بتربيته وليس في الحقيقة أبنه المتحدر من أصلابه.في خاتمة الحكاية يُقَبِل (سليم) (زليخة) القبلة الأخيرة.وفي لحظة سكون يَخِرُ الشاب صريعا على الشاطيء فيما تظل (زليخة) تؤبن موته، ويظل السطان (جعفر) أسير الوحدة- منفاه الأبدي.

نظرة عجلى في (عروس أبيدوس) تظهر ان الحكاية الشعرية منظومة سيميائية متعالقة العلامات والأحداث.فالأسماء سواء كانت للشخوص أو الأماكن إنما هي رموز تحيل إلى ثقافة مشرقية. (أبيدوس)،على سبيل المثال، تشير إلى مدينة في مصر الفرعونية وهي ثامن مدن مصر العليا.لهذه الرموز معنى في السياق تأتي بسردية متواترة واخرى تقوم على مبدأ الإستبدال.العلامات تتخلق في ضوء مبدأ توليد العلامات في الحكاية.والحكاية استعارة حيث الخطاب الشعري برمته تمثيل للواقع أو العالم المادي الماثل أمامنا.إذن (عروس أبيدوس) حكاية تركية بكل تجلياتها الإجتماعية والثقافية صيغت بيراع شاعر إنكليزي المولد والثقافة والرؤية للعالم.هنا، يكمن التعالق بين (الرومانسية) و(الإستشراق).

القصيدة الأخرى ذات الصبغة التركية – العثمانية والتي كُتبت العام نفسه (١٨١٣) هي (الغاوور)The Giaour.لهذه العلامة اللفظية الكبرى على مستوى التكالم والكتابة الخطية بُعدٌ دلالي غائر في الثقافة العثمانية،فهي تُطلق على السبية من النساء المسيحيات غير المسلمات.تُعد الحكاية الشعرية واحدة من متوالية (الرومانس الشرقي) من حيث الأجواء والأحداث والرموز.لقد الهمت التقاليد التركية – العثمانية التي تقضي ان المراة التي تُتَهم بالزنى تُوضع في كيس مشدود لِتُلقى في اليم مخيال (بايرون)،وقد كان قد أطلع عليها في جولته عامي ١٨١١ و١٨١٨ مع صديقه (هوبهاوس) Hobhouse وقادت إلى تأليف مؤلفه الكبير (أسفار تشايلد هارولد). ثقافياَ، العلامة Giaour وفي اللغة التركية Gȃvor ومقابلها بالعربية (كافر) أو (ملحد) علامة تحمل معنى الالحاد وعدم اليقين بدين الآخر.ولا نعدم تداول هذه العلامات في موضوعة (صراع الثقافات) من قبيل لفظة

(الهرطقة).وفي واقع الأمر تحمل (الغاوور) عنواناً بديلا (مقطوعة من حكاية تركية).هذا الأمر يؤكد ثانية مدى التلازم بين الحساسية الرومانسية والثقافات المشرقية في الوعي الجمالي والأدبي والفلسفي الذي قاد إلى ظهور المنجز الروماسي ببيئته الفكرية المشرقية.هذا يؤكد ثانية إلى ما ذهبنا إليه، خلافا لما يقول (سعيد)، ان بنية الحضارة لا تقوم دوما على التناقض أنما على التناغم أيضا.

التقنية السردية الشعرية في (الغاوور) تقوم على ثلاثة ساردين،كل سارد يفضي برؤيته الشخصية للأحداث.محورالقص (ليلى)،احدى حريم السلطان (حسن) التي هامت حبا بـ (الغاوور) أو (المسيحي الكافر) والتي يقوم السلطان (حسن) برميها مقيدة في الكيس حسب التقايد والأعراف التركية ذياك العصر.وفي ذروة انتقامه يقوم (الغاوور) بقتل (حسن) ومن ثم يدخل دير الرهبان ندما وتبتلا. ثقافيا، تمثل (الغاوور) صورة من صراعات الأديان والثقافات المسيحية والإسلامية عبر صورتها الرمزية والذي وصلت ذروتها عند إرتطام الإمبراطورية العثمانية الصاعدة منذ القرون الوسيطة بالمصالح الأوربية في حوض المتوسط وحتى عصر النهضة الأوربية.وتمثل (يهودي مالطا)،مسرحية (مارلو)،صورة ذلك الصراع الديني ظاهراَ والإقتصادي خفيةَ.فالخطاب السردي الشعري لا يهزل،إنما هو تمثيل للوقع ومفرداته الثقافية المعقدة وفي مقدمتها (الدين).

الحكاية الأخرى التي كتبها (بايرون) العام ١٨١٤ The Corsair مستوحاة خطها السردي من الأرومة الثقافية المشرقية.تتشكل البنية الشعرية لحكاية (بايرون) من مجموعة من الأناشيد cantos على غرار (الكوميديا الإلهية) لـ (دانته).البنية السردية للقصيدة تتمحور حول العلامة البشرية (القرصان) أو ربما المركب الذي يستخدمه القرصان لمهاجمة السفن في البحر.القرصان هنا (كونراد) الذي نبذه مجتمعه في شبابه بسبب من أعماله الشريرة فآثر الإنتقام من البشر خلا النساء.في النشيد الأول يظهر (القرصان) وهو يضع خططه لمهاجمة (الباشا سعيد) والأستحواذ على ممتلكاته.تحاول (ميدورا)، زوجة (كونراد)، ثنيه عن تنفيذ خططه ضد الباشا لكنه يبحرمن (بحر إيجه) لمهاجمة (الباشا) من جزيرة أخرى.

في النشيد الثاني يظهر القتال وقد حمى الوطيس بين (القرصان) وأتباع والباشا وجنده.كان الغلبة للقرصان لولا انه سمع صرخة امراة من حريم الباشا.وفي اثناء محاولته تحريرها يتم القبض عليه وتقييده اسيرا.تحاول (جلنار)،خادمة الباشا،إطلاق سراح الأسير (كونراد) جزاءً لمأثرته البطولية لإنقاذها.

في النشيد الثالث تظهر (جلنار) وهي تحاول خداع الباشا من أجل إنقاذ (القرصان)،لكنما الخطة تبوء بالفشل.يتوعد الباشا بقتل (كونراد) و(جلنار) التي تحاول إقناع القرصان بقتل الباشا ولكن دون جدوى بعد ان حملت سكينا إلى زنزانته،لكنه رفض فكرة قتل الباشا بدماء باردة دون منازلة،فما كان منها إلا ان تقتل الباشا.لقد أصبح بإمكانهما الهرب ولكن في طريق عودته إلى الديارعرف (كونراد) خبر موت (ميدورا) التي هلكت حزنا عليه،وهي تحسب مخطئة أنه قد هلك.وفي المشهد المؤلم الأخير يغادر(كونراد ) الجزيرة وحيدا دونما زواجه من (جلنار)،فلقد (ترك اسماً لقابل الأيام/ مشدوداً إلى فضيلة واحدة وألف من الجرائم).

تُعد (لارا)،الرومانس السردي أو الحكاية المشرقية، تتمة للعمل السيرذاتي (القرصان) والتي تم نشرها العام ٨١٤.يحكي الرومانس السردي عودة (الكونت لارا) من مغامرته في الشرق، يصاحبه خادمه (خالد) اليتيم الذي إلتقاه هناك.الأسم – العلامة (لارا) ذات أصول إسبانية،ومع ذا، فالحكاية لا علاقة لها بوطن أو عمر بعينه،لكنما العرق المشرقي يتأصل في أوردة الحكاية.اللافت للنظر ان (لارا) الشخصية الغامضة قدغدت شخصية متحولة.فالكونت الذي غادر وطنه وهو يجر حياة بائسة قد عاد إليها متحفظا ومتخما بالمتعة والجاه في الظاهر.

القراءة الثانية الثاقبة لهذه الحكايات من زاوية (السيميائيات البنائية) تظهر لنا ان هذا (الرومانس المشرقي) أوهذه الحكايات تنتظمها مباديء ثلاث: التواتر syntagmaticity ، الإستبدال paradigmaticity وتابعه (التضاد) binarism والعلاماتية signification أو المقدرة على توليد العلامات.وهي بعد ذلك رمزية Symbolic /Metaphorical

،بمعنى أنها تمثيل للواقع المادي بكل تناقضاته،فهي المستوى الثاني من اللغة حيث الإحالي يظل يشكل الخلفية غير المؤثرة فيما تبرز لغة المجاز بكل قوتها وعنفوانها.الأحداث، كما الجمل في الخطاب السردي، يعقب بعضها البعض ليشكل الصورة المفترضة للعالم مادامت اللغة نظاماً رمزياً له وظائفه في حياة البشر.أضف إلى ئلك،ان الحكايات تقوم على مبدأ االتناقض في الأفكار (الخير/الشر،الحياة/الموت/الضوء /الظلام)،وكذلك الشخوص خالقة الأحداث.أضف إلى هذا الثالوث السيميائي البنائي، تُعد الخطابات تمثيلات رمزية لمجتمعات وثقافات بشرية كانت دينامية الحراك في دراما الوجود.الحكايات مجازات سردية شعرية للواقع بكل خطاباته الإجتماعية والتاريخية والسياسية والدينية والإقتصادية وما إلى ذلك.

النقطة الأساس الثانية هي ان هذه الحكيات المشرقية قد أنتجت ما يسميه النقد الأدبي (البطلة البايرونية) محايثا لمفهوم (البطل البايروني).فالبطل البايروني فيه أحتقار لمجتمعه بسبب من ذلك التضاد الحاد بين ما يؤمن به من قيم رافضة لقيم مجتمع تحد من حريته وكبريائه وتشوفاته وقلبه المسكون بالعاصفة،عاصفة العاطفة التي لا تبقي ولاتذر.هذا التوصيف قد ينطبق على الشخوص الأنثوية التي ترفض الخضوع لنير القوانين والأعراف الظالمة.ودراسة هذه الشخوص الإنثوية قد يضيء مغاور(البطلة البايرونية) كما في (عروس أبيدوس) و(الغاوور) و(القرصان) أو ربما (لارا)، وهي حكايات تظهر لنا العلائق الوطيدة بين الحساسية الرومانسية والحساسية الإستشراقية.

الدرس النقدي الحديث يتداول مفهوم (البطل الباروني) Byronic Hero الذي أتضحت صورته في ملحمته الشعرية (أسفار تشايلد هارولد)،فما طبيعة البطل البايروني، إذن؟ شكلت القصيدة السردية السيرذاتية (أسفار تشايلد هارولد) Childe Harold's Pilgrimage (١٨١١-١٨١٨) المادة البكر لتشكيل (البطل البايروني) المفارق لصورة (البطل الرومانسي) الذي تداولته الشعريات الرومانسية الإنكليزية كما في الملحمة الشعرية (برومثيوس طليقا) Prometheus Unbound للشاعر الرومانسي (شلي) Shelley.هذه الأبيات الشعرية

المستلة في وصف بطله (لارا) قد تشكل صورة (البايروني) في كلماته.[٧]

كان فيه احتقار مستمر لكل شيء، حتى ليخيل إليك أنه عانى أسوا ما يمكن ان يكون: وكان يعيش على الأرض غريبا عنها،وكأنه روح شاردة أُلقي بها من عالم آخر:وكان له خيال مظلم يخلق لنفسه الأخطار التي قد يكون قد أُنقذ منها:ولكن عبثا،فذكراها كانت لنفسه مصدر انتصار وندم معا.

وُهب قدرة على الحب لم يتيسر لمثلها لكائن من الناس:فكانت أحلامه في الفضيلة تتجاوز منذ البدء نطاق الحقيقة والواقع:وشبابه الذي خاب أمله قد تلته رجولة عاصفة.فلم يبق لديه إلا الأسف على تلك الأعوام التي بددها في مطاردة شبح وخيال،وعلى سوء إستخدامه للطاقة التي وُهبت لروحه من أجل الإستفادة منها على وجه أحكم وأتم.لقد كان فريسة لوجدانات عنيفة نشرت في طريقه الخراب، ولم تترك لأجمل عواطفه في غير اضطراب باطن وأفكار قاسية تستثيرها حياة عاصفة مضطربة.ولكنه كان من الكبرياء والبطء في الإهانة بحيث ألقى نصف المسئولية في هذا على الطبيعة وعزا كل اخطائه إلى هذا البدن الذي قضت عليه الطبيعة ان يكون سجناً للروح وقوتاً لدود القبر! حتى انتهى به الأمر إلى الخلط بين الخير والشر،فقال عن أفعال إرادته إنها أوامر القدر.

أجل،إنه سلك من السبل ما سلكه كل الناس:أجل، إنه قد بدا في الظاهر وكأنه يتحدث كما يتحدثون ويفعل ما يفعلون،دون ان يهين العقل بأي إنحراف عن سبيله.إلا ان جنونه كان جنون قلب، ولم يكن جنون عقل :فلم يكن يهذي في أقواله إلا نادرا،ولم يرفع النقاب عن أعماق نفسه إلا قليلا من أجل إزعاج من كانوا يستمعون إليه.

يقول (بدوي) في مقدمة ترجمته لقصيدة (بايرون) السيرذاتية إن (بايرون) قد قدم لنا في هذا التحليل الدقيق لشخصية بطله (لارا) "أصدق صورة عن نفسه.فقد كانت روحه عاصفة من الأحاسيس المضطربة والوجدانات الهائجة التي كانت تدور دائما حول نفسها،مرتطمة حينا بصخرة البشر الجرداء الباردة التي لا تلبث ان ترتد عنها قانطة من بني الإنسان،ناظرة إليها بإزدراء متهافت، ومنطوية على نفسها حينا آخر لواذا بالوحدة من

تفاهة الناس."[٨] .

هذه الصورة البايرونية تقع على النقيض من (شلي) في الصورة الإنسانية،فهو (صديق الإنسانية التي لا صديق لها) حيث غدت الدراما الشعرية (بروميثيوس طليقا) إنجيل الإنسانية،كما يقول (ييتس)، الشاعر الأيرلندي. يرى المؤرخ والناقد Lord Macaulay ان الشخصية البايرونية هي " الرجل المتباهي والمزاجي الشكوكي،فعلى حاجبه تحد، وفي قلبه شقاء،الساخرمن طراز فريد، عنيد في إنتقامه،ولكنه قادرعلى العاطفة العميقة الجياشة." [٩] هذه الصورة البايرونية أو(البطل البايروني) بكل تجلياتها الفكرية والسيكولوجية والإنفعالية بدأت بالخفوت في الأعمال الدرامية الشعرية اللاحقة لتظهر نموذجا بطوليا بديلا يجسده (جوان) في ملحمته (دون جوان) Don Juan وصورة (ساردانبال) في الدراما الشعرية (ساردانابال) Sardanapalus،وبالتالي تقودنا إلى النظر السيميائي الأسلوبي الثاقب في ما نطلق عليه (آشوريات بايرون).

**آشوريات بايـــرون**

كان الإبحار إلى تواريخ وثقافات الشعوب المشرقية الرحلة الثامنة الكبرى التي قام بها المخيال الرومانسي الأوربي في نهايات القرن الثامن عشر وحتى النصف الأول من القرن التاسع عشر وصولا إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الفكتوري حيث حملات التنقيب الآثارية التي قادت إلى تقديم الحضارات الميوتبية إلى العالم بوصفها جذر الخليقة والملحمة الفكرية الخالدة التي تقع خارج التاريخ.هذه التكالم الحبي بين الشعر والتاريخ مرده بالدرجة الأساس المعايير المعرفية والجمالية التي حملتها الذخيرة الرومانسية شعرا ونثرا وفي مختلف الأجناس الإبداعية،كما في الفلسفة،روح الفكر الإنساني.لقد تراجعت فكرة (الدين) ليصبح (الجمال) مدمك الإنسانية التي لا دين لها سوى الفكر النقدي الحر.تراجعت سلطة الكنيسة القهرية لتحل سلطة الشعر التي تبنت مباديء الثورة الفرنسية في الحرية ولكن دون محاكم التفتيش أو مقاصل (روبسبير).من أجل ذلك، انغمس

(كـوليرج) بحكاياتـه العجائبيـة في (قـبلاي خـان)، و(كيـتس) في فلسـفته الجماليـة في (سـايكي) و(شـلي) في نظرتـه الكونيـة في (بروميثيـوس طليقـا) و(لاون وسـنثيا) أو (ثـورة الإسلام) و(بايرون) في (دمار سنحاريب) و(ساردانابال).ولكن ثمة مفارقة كبرى أحسب ان جل الرومانسيين كانوا ضحاياها،وهي حقيقة التاريخ المفارقة لحقيقة الشعر والتي قال بها المعلم الأول (أرسطو).كان في مقدمة الرومانسسين – الضحايا (لورد بايرون).من أجل ذلك، نود الترجل قليلا،لا البكاء على طلل بال حيث بعر الآرام وعرار نجد،بل الكشف عن المفارقة بين االتاريخ والشعر من زاوية الفلسفة، كما في كتاب (الشعرية) Poetica .ولكن قبل الرحيل إلى الفكر الأرسطي لابد من القول إن المرض الرومانسي قد إجتاح إوربا وعلى وجه الدقة الآداب الفرنسية والألمانية والإنكليزية في القرن التاسع عشر الأوربي وما قبل ذلك من العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر.

في كتاب (الشعرية) Poetics ينشأ الفياسوف الإغريقي،أرسطو،شبكة من مفاهيم (الشعر) و(التاريخ) و(الفلسفة)،ويجادل بجلاء ان حقيقة الشعر لهي الأشد ديمومة وكونية من حقيقة التاريخ. ففي الوقت الذي يتناول (التاريخ) المخصوص والسريع الزوال،يتناول الشعر الماهية الأوسع كونية.لذا، تظل الحقيقة الشعرية أكثر علواً من الحقيقة التاريخية المنكفئة على الماضوي من الأزمنة،فيما تظل الحقيقة الشعرية مشرعة على القابل من الأيام. أضف إلى ذلك،ان الشعر أشد قرباً من الفلسفة ذاتها لأنه أكثر إيصالا للإدراك من الفلسفة ذاتها. يقول (أرسطو):

ان عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرونه منظوماً أو منثوراً (فقد تُصاغ أقوال هيرودتس في أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما وقع على حين ان الأخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ: لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، لى حين ان التاريخ أميل إلى قول الجزئيات. والكل هو ما

يتفق لصنف من الناس ان يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة، ذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص: أما الجزئي فهو–مثلا– ما فعله ألكبياديس أو ما حل به.(١٠)

إذن،الإختلاف بين الشعر والتاريخ إختلاف في الوظيفة: لكل منهج وظيفته.الشعر يفضل الإحتمالات المستحيلة على الممكنات المحتملة. فالشعر في واقع الأمر لا يسرد قصة او يحكي حكاية ذات طابع خاص، بل هو يفضي عن حقيقة ما، هذه الحقيقة إنما هي الحقيقة الشعرية التي تتخطى انطقة الزمان والمكان لتصبح حقيقة خارج التاريخ.وفي تناوله لما هو دائم وكوني،يسبغ الشعر على الطبيعة صبغة مثالية إذ هو يحاكي الطبيعة،وبذا فهو لايقدم لنا الطبيعة كما هي بل الطبيعة بصبغتها المثالية. لو تأملنا السرديات التاريخية، كما سنرى في تاريخ (سنحاريب)،الملك الآشوري، نجد ان الأحداث التاريخية المختلفة تُسرد من حيث تتابعها التاريخي العقلاني أو مانسميه في الدرس السيميائي (علاقات التواتر) في بنية الخطاب.اللغة هنا إحالية تنقل الواقعة بكل مجرياتها وتفاصيلها.لكنما الشاعر،بوصفه الخالق أو الصانع الأمهر،يقوم بحذف اللاضروري والهامشي، بل هو يحيد عن جادة النظام والسنن المركوزة سواء على مستوى اللغة أو الحدث ليدخل اصقاع الغرابة والدهشة والتي تدفع بمبدأ التوصيل العادي إلى الخلف.فالشعر بهذا المنظور الخرق القصدي لسنن اللغة والحدث.بهذا تصبح الوظيفة الجمالية العنصر السادر والمهيمن للفن.هذا ما سوف نقوم بإضاءته عند إضاءة البنية الجمالية لقصيدة (بايرون) (دمارسنحاريب).إذن الشعر محاكاة وليس النقل الفوتوغرافي للطبيعة. فما (المحاكاة) حقا؟ يقول المعلم الأول:

ان الشاعر – أو الصانع (بويتيس)– ينبغي ان يكون أولا صانع القصص قبل ان يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة،وهو إنما يحاكي الأفعال.وإذا أتفق ان صنع شعرا في أمر من الأمور التي وقعت فإن ذلك لا يؤثر في كونه شاعراً،إذ لا شيء يمنع أن بعض الامور التي وقعت قد جاء متفقا مع قانون الرجحان وقانون الإمكان،فعلى هذا الإعتبار يكون هو صانعها.هذا هو أن الحال الممكنة هي

مقنعة،والتي لم تكن بعد فلسنا نصدق أنها يمكن ان تكون،وأما التي كانت قد أنوجدت،إن كانت موجودة فلا يمكن إلا أن تكون.[١١]

الشعر إذن يحاكي شأنه شأن بقية الفنون الجميلة،لكن الشعر ليس تنكيراً أو تمثيلاً صاغراً للواقع السطحي حسب،إنما الشعر يحاكي الطبيعة.بهذا المعنى، فإن المحاكاة في الفكرالأرسطي لهي أفضل من الطبيعة على الظاهر.وفي معرض تأكيده على رفعة الفن على الطبيعة، يرى (أرسطو) ان الفن ينهي العمل بينا تخفق الطبيعة في ذلك،أو أنها تحاكي الأجزاء المفقودة.لقد أثارت المفاضلة بين الطبيعة والفن الكثير من الغبار النقدي عبر تاريخ الفن.ولقد أتبع الناقد الروماني (هوراس) مبدأ تفوق الفن على الطبيعة.ولكن إذا كان في الطبيعة تتجلى مهارة الخالق الكلي الجمال والقدرة في خلائقه،فإن في أشكال الفن تتجلى قدرات الفنان في تخليق جمالات لم تكن موجودة في الحسبان. ونظرة في غموض إبتسامة (الموناليزا) أوسقف الكنيسة التي أبدعها(دافنشي) أو ثيران (لاماسو) الآشورية المجنحة ما يقوي هذا التصور.وعندما نتقدم خطوة في المحاكاة الشعرية،وعلى وجه التحديد في (الدراما)، نجدها في (البشر في المآثر، شخوصهم، اهوائهم، أعمالهم أو تجاربهم.[١٢] (الترجمة لي) الشخوص هناك، هم ليسوا بالصور الآلية المكرورة للحياة الواقعية،ولكن البشر إما بأروع أو بأسوأ مما هم عليه،إذ ليست الأمور بما كانت وما تكون،بل بما ينبغي ان تكون عليه أو بما ينبغي ان يُقال عنها أو ما ينبغي التفكير بها (الترجمة لي). [١٣] عندما يتحدث (أرسطو) عن صناعة القصص قبل صناعة الأشعارفإنما هو يتحدث عن (المأساة/ الملهاة) بوصفها اجناسا إبداعية.فالحقيقة الشعرية التي يتحدث عنها الفيلسوف الإغريقي إنما ترتبط بفن (المأساة) أو (التراجيديا).التراجيديا "محاكاة للفعل بجديته وكماله بل بقدر معلوم من العِظَم في لغة جمالية في إجزاءها المختلفه وكل ما جُبِلت عليه اللغة من الحِلى اللفظية.فمن خلال الأفعال لا السرد،ومن خلال مشاهد التعاطف والخوف يتخلق (التطهير) (الترجمة لي)[١٤].

هذه الرؤية الأرسطية التي أكدت على تلك المفارقة الحادة بين (الشعر) و(التاريخ) قد تبدو صحيحة كلية في ظاهر الأمر.ولكن للشعرعرقاً تاريخياً نابضاً.فالشعر يزداد نورانية

عندما يوميء إلى الأبطال في مآثرهم وإلى الأجداث الجسام وإلى أزمنة البطولة.وأحسب أن قصيدة (الحدث الحمراء) للمتنبي ما كانت لتكون بكل صورها الباهرة الآخاذة لولا الحدث التاريخي بكل شخوصه وتمفصلاته وأزمنته الدامية.المساءلة هنا: هل كان (سنحاريب) أو (ساردانبال) باروع أم بأسوا مما كان هو عليه في الطبيعة ؟

إن من مقاصد (بايرون) في مسيرته الشعرية الثرة كتابة ما يدعوه (شعر التاريخ).ففي تعليق له مرفقاً مع مسودة الدراما الغنائية (ساردانابال) والمرسلة إلى ناشر أعماله الشعرية John Murray في الواحد والثلاثين من مايو العام ١٨٢١ يقول فيها (الترجمة لي): " أن مقصدي هو أن أُمسرح (على شاكلة الأغارقة) نصوصا مذهلة من التاريخ،كما هم فعلوا بالنسبة للتاريخ والميثولوجيا.)[١٥]. هذا الإعتراف بذاته يشكل محاكاة لنماذج الأغارقة المتعالية الجمال في الفن مثلما يؤكد ان مادة الفن قد تكون التاريخ ذاته وإننا لنرى ان النصوص الدينية المقدسة لهي الجزء الحار من الرواية التاريخية الدينية.مثل هذه النظرة تحتاج إلى تفكر أشد عمقا.

تحتل شخصية الملك الآشوري (سنحاريب) مكانا مؤلما في التواريخ اليهودية ونصوصها المقدسة، على الضد من الحوليات الآشورية التي تدور حول مآثر الملك المحارب في حصار (اورشليم) ومليكها المهزوم المأسور في (قفص).قصيدة (دمار سنحاريب) نُشرت في المجموعة الشعرية الأولى لـ(بايرون) الموسومة (ألحان عبرية قديمة وحديثة) Hebrow Meldoies العام ١٨١٥. بنية القصيدة البايرونية الفكرية هذه تعتمد في بياناتها الاساسية على ما تقوله تواريخ اليهود حول الملك ألاشوري المحارب.ففي العام ٧١٠ قبل الميلاد،قاد الملك الآشوري (سنحاريب) Sennachrib حملة ضد (يهوذا) ومليكها (حزقيال).جاء في (سفر الملوك 18:13) :

وفي العام الرابع عشر لحكم الملك حزقيال، قاد سنحاريب، ملك آشور،حملة ضد المدن الحصينة لـ( يهوذا) وأستولى عليها اجمعها.قام ملك ( يهوذا) بإرسال رسالة إلى ملك آشور عند (لاتش) Lachish: (لقد أخطأت خطأ جسيما.تراجع عني ولسوف أدفع لك ما تطلبه

مني.) لقد طلب ملك أشور من حزقيال ملك يهوذا ثلاثمائة الطالر من فضة و ٣٠الطالر ذهبا.ولقد دفع حزقيال له كل المبالغ هناك عند معبد الرب من خزائن القصر.[١٦]

أما في الحوليات اليهودية (Chronicles 32:1) فثمة وصف مفاده (بعدذاك،قام سنحاريب ملك أشور بغزو يهوذا وحاصر مدنها الحصينة وأصدر أوامره لجيشه بمتابعة طريقهم عبر الجدران).[١٧] ولكن مالذي حصل بعد ذاك؟ هذا الوصف التاريخي الإحالي للواقعة يتبعه تأويل ديني لدمار (سنحاريب) وجيشه الذي لا يُقهر.يروي (العهد القديم) قصة دمار سنحاريب في حملاته ضد المدن اليهودية.ففي الأنجيل حاول سنحاريب حصار (أورشليم) عندما جاء جنده على جميع المدن المحصنة لـ (يهوذا) وأستولى عليها،فما كان من (حزقيال) إلا أن ابتهل إلى الرب وجاء الرد،من خلال النبي إسحاق،من أنه ينبغي الدفاع عن المدينة لإنقاذها، من أجلي، ومن أجل خادمي داود.وعندما يجن الليل،يزور الملاك الغضوب معسكر سنحاريب ويدمر جيشه دافعا سنحاريب بالعودة إلى نينوى[١٧].هنا، لابد من الإلماح إلى ان الحصار قد حصل في الواقع كحقيقة تاريخية وقد تم دفع الجزية إلى ملك آشور وظل حزقيال كتابع على أراضيه.

يظل االتأويل القداسي لأحداث التاريخ متبعاً ومرغوباً فيه لدى أتباع الديانة والثقافة البشرية الواحدة.هذه القدسية (ولا اعني هنا الديانة اليهودية وحدها) قد تقف جداراً أمام تابعيها دون رؤية الحقيقة من زاوية الأخر،حتى لو كان في رؤية الآخر الكثيرمن الحقيقة في ضوء معايير الفكر النقدي الذي يقوم على حقائق العلم والموضوعية دونما زيغ أو هوى في النفس.فالدراسات التاريخية الحديثة في القرن العشرين ترى في واقعة تدمير جيوش ملك آشور رأيا مناقضاً،إذ أن وباء الطاعون ربما كان قد أنتشر في الأصقاع، كما حدث في أيطاليا الأوربية في القرون الوسطى،مما أدى إلى دمار جيش الملك الآشوري وانسحابه إلى مملكة (نينوى) ليتم إغتياله من لدن ولده العام ٦٨١ قبل الميلاد.هذا عن الحقيقة التاريخية وتأويلها القداسي من لدن الكتب المقدسة لدى اليهود. فماذا عن حقيقة الشعر؟

في البدء،يتخلى الشاعر الرومانسي عن الهوامش ليتجه صوب لب الحدث ورمزه الأخاذ

(سنحاريب)،ولكن تظل الرواية اليهودية هي الموجه الأساس للقصيدة.تتحول اللغة من مستوى الإحالة والتقرير في التاريخ إلى مستوى المجاز والإيحاء في الشعر ليصبح الخطاب تمثيلا للعالم حيث الخطاب علامة كبرى خارج التاريخ.الخطاب (دمار سنحاريب)، من زاوية سيميائية خالصة، بنية مؤتلفة من العلامات ذات الطبيعة الشبكية المتعالقة.هذه العلامات لاتجري مجرى التعاقب دوما، كما هو شأن كتابات التاريخ، بل تقوم في كثير من الأحايين على التضاد وليس التوائم. لنقرا :

انقض الآشوري على القطيع كالذئب،
وكانت كتائبه تتألق بألوان الأرجوان والذهب:
وكان لمعان حرابها كالنجوم فوق البحر
حين كانت اللجة الزرقاء تنحدر في المساء فوق بحر الجليل العميق.

شوهدت هذه الحشود ببيارقها وقت الغروب،
تبدو كأوراق الغابة،وقت اخضرار الصيف،
وأصبحت هذه الحشود في الصباح ملقاة يابسة ومتناثرة
كأوراق الغابة بعدما هب الخريف.

فلقد نشر ملاك الموت جناحيه فوق العاصفة،
ونفخ في وجه العدو أثناء مروره،
فأضحت عيون النائمين جامدة،ميتة وباردة
ولم تضطرب قلوبهم إلا مرة واحدة، ثم سكتت إلى الأبد.

وهناك يرقد الفرس خياشيمه واسعة،
ولكن أنفاس كبريائه لم تعد تتخللها:

بينما تناثر الزبد الأبيض من أنفاسه اللاهثة على الحشائش،
باردة كرذاذ يتطاير من موج يرتطم بالصخر.

وهناك رقد فارس. . مشوهاً شاحباً،
وقد غطى جبهته الندى . . ويملا درعه الصدأ:
كل الخيام كانت ساكنة، والبيارق وحيدة
والرياح غير مشرعة،والنفير صامت.

وأرامل آشور صاخبات في عويلهن
والأصنام محطمة في معبد (بعل)"
وقوة الأعداء الذين لم يضربهم السيف،
قد ذابت كالثلج تحت نظرات الإله. (١٨)

تعتمد البنية الشعرية لـ (دمارسنحاريب) على الواقعة لا بوصفها واقعاً،بل بوصفها واقعاً مفترضاً مؤمثلاً ومحاكاة فنية وتمثيلاً للواقع- التاريخ.ولكي ينقل الشاعر الصانع الفعل والفعل المضاد،ولكي يرصد حركة الرموزفي إحتداماتها البطولية،ولكي يزيل الحُجُب عن الأيديولوجيا أو رؤية العالم التي يبشر بها الخطاب،يركن (بايرون) إلى تخليق الصور الباهرة،فنحن أمام تقطيع سينمي بصورة بطيئة لإلتقاط تفاصيل الحدث بصبغته الرمزية الإستعارية.هذه الصور وإن تبدو منفردة في ظاهرها، لكنها في واقع الأمر تشكل بنية كلية،كل صورة فيها تؤدي وظيفة جمالية في هذا الصدع العظيم الذي حدث في مسرح المعركة.ولمقصدية التأثير والتعبير يتبنى (بايرون) تقنية (التشبيه) في ربط الأحداث المتلاطمة كتلاطم أمواج عنيفة على صخر.(التشبيه) شكل مجازي يقوم على مبدأ تحول المعنى عبر صورتين متغايرتين يرتبطان برابط نحوي- دلالي هو (كاف) التشبيه أو (كأن) في

العربية.لقد درجت البلاغات العربية الكلاسية على إعتبار كاف التشبية و(كأن) محسنات بديعية أو حلي لفظية تُضاف إلى الأسلوب.النظرية الأسلوبية الوظيفية ترى في هذه التقنية الشعرية قوة من قوى التعبير والتأثير.إنها قوة تقوم على مبدأ المشابهة بين كيانين مختلفين،المشابهة التي لا ترقى إلى مستوى الإدماج الكلي كما هو شأن الإستعارة.

التأمل الجمالي لبنى التشبيه في القصيدة من قبيل (انقض الآشوري على القطيع كالذئب)،نرى ان التشبيه الأول يضفي الجلال والقوة والضراوة للجيش الآشوري العظيم واكتساحه للمدن العبرية الحصينة.هذه الرؤية للعالم تشكلت عبر هذه الصورة الشعرية في هجوم الذئب الضاري على القطيع.(بايرون) لم يشر إلى (سنحاريب) بوصفه علامة ترتبط بإمبراطورية هي الإمبراطورية الآشورية التي سادت الأرض زمانا ثم بادت،لكنه ركن إلى مبدأ (الإستبدال) الذي يقوم على إستخدام العلامات البديلة بدلاً من التصريح بإسم العلم المباشر فهو يقول (الآشوري) بدلا من (سنحاريب).إن من شأن هذه اللغة الإيحائية وليست الإحالية ان تصبح قوة تأثيرية لدى وعي المتلقي الجمالي.ليس هذا حسب، بل ان اللونين (الأرجوان) و(الذهب) رمزان يشيان بالثراء والقوة والخير العميم.هذه الجيوش لا (تزحف على البطون)،كما يقول العرف العسكري، بل هي حشود بشرية ثرة المظهر ثرية القوة المادية التي تتساوق وإندفاعاتها الضارية العاتية.المقطع الشعري الثاني يقوم برمته على مبدأ التضاد الذي يحفل به كل شعر عظيم. لنقرأ ثانية :

شوهدت هذه الحشود ببيارقها وقت الغروب،
تبدو كأوراق الغابة، وقت اخضرار الصيف،
وأصبحت هذه الحشود في الصباح ملقاة يابسة ومتناثرة
كأوراق الغابة بعدما هب الخريف. (١٩)

المشهد المهيب لتلك الحشود ترسمه (والشعر رسم بالكلمات) قوة التشبيه (شوهدت هذه

الحشود ببيارقها وقت الغروب/ تبدو كأوراق الغابة،وقت اخضرار الصيف).ثانية تأتي العلامة اللونية (أخضرار) بوصفها دالاً لسانيا على مدلول العنفوان والقوة التي يتمتع بها جيش (الآشوري) المنقض على فريسته.على وجه التناقض الحاد تأتي الصورة التشبيهية في البيتين الأخيرين من المقطع الشعري الثاني (وأصبحت هذه الحشود في الصباح ملقاة يابسة ومتناثرة/ كأوراق الغابة بعدما هب الخريف). اليبوسة والموت والإندحار سمات تنقلها لنا الصورة التشبيهية المضادة.لنلحظ ذلك التناقض بين (اخضرارالصيف) وبين (الخريف).ان الوظيفة السردية لبنية التشبيه هي خلق الشعور بالعظمة.فالقصيد البايروني إنما هو تمجيد للبطل البايروني بصورة الرمزالآشوري (سنحاريب) الصانع لمجد البطولة ومجد الحياة.صحيح ان كلا من قصيدة (بايرون) ولوحة (روبنز)،سنرى ذلك بعد حين،تمثل لحظة إندحار البطل،لا بفعل قوة مادية موازية،بل بفعل القدر الإلهي الذي يفوق قدرات البطل الجسدية العقلية،ولكن الصحيح أيضا ان (سنحاريب) يظهر في صورته المادية المثالية،وهذه هي حقيقة الشعر.هذا التكرار لصيغة المشابهة عبر جسد االقصيد يحولها إلى قصيد تشبيه ممتد ليغطي كل تمفصلات المشهد الحربي الباهر.حتى الهزيمة بفعل إرادة الإله قد جادت بها قوة اتشبيه كما في (وقوة الأعداء الذين لم يضربهم السيف/قد ذابت كالثلج تحت نظرات الآله).وبذا، تتهافت النظرة البلاغية العربية التي ترى في الإستعارة محسنأ لفظيا أفضل من التشبية.إن (الإستعارة/ التشبيه/ الكناية/ التشخيص/التجسيد) قوى تعبيرية وتأثيربة تمارس فعلها ووظيفتها في البنية الشعرية،وهي تقوم في الأساس على مبدأ تحول المعنى من مستوى الإحالة إلى مستوى التخييل والإيحاء.

هذا التوزيع الدلالي يقوم على مبدأ (الموازاة) حيث كيمياء القصيدة تقوم على الصورالمتوازنة دلالياً،وحيث تتساوق العناصر الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية في الخطاب.وماأكثر صور الموازاة في الكتاب المنير من قبيل (فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره/ ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره).سميائيا، لابد من الإلماح هنا إلى ان (الصيف) في الجزر البريطانية أجمل الفصول طراً (وليس فصل الصيف في العراق حيث تصل درجات الحرارة تصل حتى ٥٥ درجة مئوية والعراقيون يحتسون الشاي الحار).مبدأ (التضاد) مبدأ سيميائي

بنـائي وظيفتـه إضـاءة التبـاين في الصـور المتجـاورة في جسـد القصـيد،كما في سـونيت (شكسبير) في مقارنته الصيف بجمال المحبوب. ما يأتي من صورإنما هي تفاصيل اللعنة التي حلت بجيوش الآشوري بفعل ملاك الرب الفارد جناحية المهولتين ليلا.تأتي صور المقطع الشعري الثالث مبنية بناء فكريا على تأويلات تواريخ اليهود لدمار(سنحاريب)،وهي تأويلات فيهـا مـن (العقـل الـديني المقـدس) أكثـر مـن (العقـل النقـدي الحـر) في إدراكـه للواقعـة أو الحدث.يعلمنا تاريخ الأفكار ان جرثومة (العقل المقدس) قد أصابت فيما بعد االتأويلات التي أفضت بها المذاهب والمرجعيات العقائدية الإسلامية قديما وحديثا،حيث الخرافة (التي يصدقها العقل النيء الجهول) تحل محل الحقيقة (الحدس) التي يصدقها العقل المدرك والتي تستقر في ملكوت الضمير.ما يعنينا هنا البطل البايروني الذي بشرت به أعمال (بايرون) الخالدة.هذا البطل،كما أسلفنا، تغلي في جوانحه أسباب القوة والإندفاع الضاري في خلق العالم خلقا جديدا.إذن نحن بإزاء حقيقة الشعر حيث (سنحاريب) في صورته المثالية المهولة في إنتصاراته وإنكساراته بوصفه رمز للقوة الحربية الآخاذة.أما حقيقة التاريخ فنحن بإزاء ملك آشور المنكسرة جيوشه بفعل فعل الرب المقدس، ومن ثم عودته خائبا إلى (نينوى) ليموت غيلة هناك.لابد من التنويه إلى أن الرب في الكتب اليهودية المقدسة هو (رب بني إسرائيل)،ومن يقرأ (العهد القديم) قراءة فاحصة (السفر الثاني عشر وماتلاه من (التكوين)) يرى أن هذا (الرب) هو الذي نادى (إبراهيم) أن يترك شعبه وموطنه الأول ليمنحه الأرض(وكانت الأقوام الكنعانية وملك فلسطين تسكن تلك الأرض،حسب العهد القديم) وأن يجعل منه (أمة عظيمة).

(السيميائيات)،بوصفها دراسة العلامات وطبيعتها وأصنافها ووظائفها،ومن ثم تأويلها وتقويمها لا تقتصر على تأويل علامات اللغة البشرية، بل تتعداها إلى تأويل العلامات الصورية في الفن أو ما يطلق عليه الدرس السيميائي الحديث (السيميائيات البصرية) visual semiotics. لنتأمل لوحة (روبنز) Rubens (إندحار سنحاريب) Defeat of Sennacherib

(إندحار سنحاريب) لفنان عصر الباروك (روبنز)

قام الرسام الفنلندي (روبنز) (١٥٧٧-١٦٤٠) بتنفيذ اللوحة مابين عامي (١٦١٢) و(١٦١٤). لقد عُرف (روبنز) بريادته لأسلوب الباروك في الفن.يؤكد الـ(باروك) عناصر الحركة واللون والحسية بل ذلك الحراك الدرامي الفني في التكشيل.هذه العناصر تكاد ان تكون العناصر السادرة في اللوحات التشكيلية التي تتناول موضوعاتها الطبيعة والتاريخ كما هي الموضوعات الميثولوجية (الإسطورية) والأليغورية (الرمزية).

في التشكيل نرى الملك الأشوري وجيوشه تتموضع وسط سطوع لوني باهر لتقهقر الأشوري وجواده،بل وتشتت جنده وسقوط الصرعى،كما في اسفل اللوحة.في الضوء الساطع المندفع من أعماق الظلمات السحيقة،ثمة أربعة من الملائكة مدججون لا بالسلاح القاتل،بل بالصواعق القدسية في السماء.هذه القوة القداسية تجعل من المحارب الآشوري يتشبث بشعر فرسه فيما يشهد الجيش القهقرى،وبعض من فرسانه يتمرغون من حوله في التراب.لنشهد أيضا وثبات الخيول في هروبها. وفي أسفل اللوحة ثمة صرعى وجرحى يشكلون أكواما.هذا التشكيل الفني تمثيل صوري لحالة الفوضى والرعب التي تنتاب الجيوش الأشورية لحظة فعل الإله.إن غضبات الخيالة الفرسان وألم الأحصنة قد تم التعبير عنها بضربات خشنة فيها الكثير من الحدة والإثارة.ثم لنلحظ أيضا حصان (سنحاريب) يتراجع،حوافره متحدرة جدا وهو يضرب الهواء بجنون بقوائمه الأربع فيما تتقاذف في حِمام الموت غرته وذيله بضراوة.هناك حصان آخر يرمي قوائمه الخلفية عالياً.لكن العلامة الرمزية التي ربما لم يدركها (روبنز) هي اللباس الحربي للملك الأشوري.لباس (سنحاريب) يكاد ان يكون عربياً إسلامياً لاعلاقة له باللباس الحربي الآشوري.

Copyright © Johnny Shumate

ليست الحركة وحدها هي ما يشحن التشكيل بالرمز وبالمعنى،بل ثمة صهيل خيول تكاد الوحدات الصورية ان تُسمِعَه لتنقل للرائي الخوف البشري والحيواني وسط غضبات الإله عبر رسله من الملائكة،فليس هناك ما يرد للفرسان رباطة الجأش وسط طوفان الغضب المقدس.هذه الحركة الضارية العنيفة للشخوص وللخيول هي ليست وحدها العربة الناقلة لرسالة إندحار سنحاريب كما أراد لها (روبنز) ان تكون،بل أيضاً ذلك التضاد الحاد بين النور والظلام والذي يشكل السمة المهيمنة لأسلوب (الباروك الفنلندي) لدى (روبنز).لنلحظ عبور الملائكة الأربع عبر سطوع الضوء فيما الظلمات تحيط بأجواء الإحتدام والصدع العظيم.بهذا الرمزية العالية تقف لوحة (إندحارسنحاريب) كمكافيء فني لقصيدة (دمار سنحاريب).البنية الفكرية لتلك الرائعات من المآثر في الشعر والرسم تقوم على الرواية الدينية اليهودية في التواريخ العبرية.وهذا يقودنا إلى تصور قوامه ان في الحقيقة الشعرية ثمة عرق ما من التاريخ،وان حركة (الإستشراق) ربما تكون ترنيمة غربية ساحرة لمآثر الشرق،وليست دوما بالحركة القائمة على المفارقة بين الحضارة والبداوة، بين المطبوخ والنيء، بل والحط دوماً من الشأن المشرقي بإعتبار الحركة (فبركة) سياسية.

القصيدة الآشورية الأخرى التي في مرمى التحليل السيميائي والتي أبدعها يراع (بايرون) هي (ساردانبال) العام ١٨٢١Sardanapalus.(ساردانلبال) تراجيديا كُتِبَت بالشعر الحر.والشعر الحر البنية الإيقاعية غير المقفاة،وليس الشكل الشعري الذي أذاعته الشاعرة العراقية (نازك الملائكة) من الشعر المصحوب بالتفعيلة وإن أختلفت أطوال الأبيات وأوزانها.أضف إلى ذلك،ان (ساردانبال) تخليق شعري تاريخي الجذر.ففي الدراما صورة (نينوى) المفترضة ليلة سقوط الدولة الآشورية، وفي حكم مليكها المفترض الأخير.المفارقة التاريخية الكبرى تأتي عبر المسائلة الأتية : من هو ملك آشور المفترض حقاً في الدراما التي أعتمدت على كتابات (ديدروس الصقلي) المضللة المثيرة للجدل.والتي أطلع عليها (بايرون) في المكتبة التاريخية في (لندن)؟

يضيء الدكتور(ثروت عكاشة)،مؤرخ الفن،في مؤلفه اللافت للنظر(الفن العراقي: سومر

وبابل وآشور) العام ١٩٧٣ صعود الدولة الآشورية والتي غدت القوة التي لا تُقهر في الأرض.وكان من بين ملوكها (سنحاريب) الذي أتسعت في حكمه البلاد والغزوات لينتهي،كما أسلفنا، نهاية تراجيدية أغتيالاً وهو مستغرق في عبادته على يد ابناؤه.كان من أهم اسباب سقوط الإمبراطورية الآشورية المشكلة البابلية والسجال العسكري بينها وبين الحكم الآشوري.ولكن البعد الآخر في سقوط الدولة الآشورية هو بلاد (عيلام) التي تخشى وجود دولة قوية مجاورة لها،لذا فقد (احتضنت حركات تمرد الكلدانيين والآراميين المستقرين جنوب العراق،تمدهم بالسلاح وتستغل زعماءهم اللاجئين إليها فرارا من طغيان الأشوريين،وفي الوقت نفسه كان ملوك آشور مولعين أشد الولع بحضارة بابل،مستميتين في الإحتفاظ بجنوب العراق،مصرين على ربط بابل بعجلة آشور.(٢٠).هذا التوسع الحربي قد قاد إلى إنهاك الدولة بشرياً وإقتصادياً،مع تزايد حركات التمرد من لدن الشعوب المقهورة على مجد الإمبراطورية العظيم.ان التاريخ لا يهزل، وصور صعود الأمبراطوريات وزوالها قد يعود للأسباب ذاتها.هذا ما أكدته فلسفة التاريخ عبر كتابات أساطينها أمثال (توينبي) و(غيبون) و(شبنغلر). يرى (عكاشة) ان (ساردانبال ) هو الإسم اليوناني لـ(أشور باني – بال). ليس هذا بالمستغرب،لكن الغريب حقا كتابات (ديدرو الصقلي) التي تمازج بين ثلاث من ملوك آشور في ملك واحد. يقول (عكاشة):

**تميز العهد الأخير للإمبراطورية بضعف ملوكه وآخرهم آشور – أطيل – إيلاني الذي قيل عنه أنه ضعيف مخنث. وروى ديدرو الصقلي أن ساردانابال هو آخر ملوك الآشوريين الذين بلغو ثلاثين عدا،ونُسب إليه الإغراق في الترف، وأنه عاش حياة أنثوية ممعنة في المتعة واللذة حتى أنه أرتدى ثياب النساء،وأستغرقت مجالسه المحظيات والسراري جل وقته، وطلى وجهه بمساحيق الزينة،وغمر جسده بكل ما يفتن ويغوي بل راح يحاكي أصوات النساء، حتى ثار عليه قائده الليدي الأصل أرابكيس فأطاح به مغتصباً العرش، وصادف هذه الثورة فيضان نهر الفرات الذي طوق قصر الملك وعجل بسقوطه.(٢١)**

هذه البنية البشرية الآشورية (سنحاريب) نجد لها قرينا في صورة (كالغيولا)،الإمبراطور الروماني في القرن الأول للميلاد، الإمبراطور المجنون الذي أسرف في لذائذه الجنسية (كما تروي كتب التاريخ، وما أكثر الكذب والزيف في كتب التاريخ)،وقد قاد انحلاله إلى تآمر قائد الجند عليه وقتله. يتابع (عكاشة) الصورة المشوهة للملك الآشوري،والتي أصبحت،فيما بعد،مصدر إلهام (لورد بارون) في التراجيديا الدرامية (قيد البحث) ولوحة (دولاكروا ) المبنية ثيمتها على الدراما الغنائية:" بيد أني أرجح ان ديدرو الصقلي فضلا عما أضافه إلى روايته من مبالغات وأخطاء تاريخية،قد خلط بين شخصيات ثلاثة أحدها شخصية أشور باني بال الثالث وكان رجل فكر واسع الثقافة (٦٦٩-٦٣٦ ق.م.)،وثانيهما شخصية أخيه شمش شموكين الذي ثبت تاريخيا أنه مشعل النار في قصره فعلا وأنه انتحر محترقا بعد ان ذبح نساءه وخيله في أعقاب هزيمته على يد أخيه آشور بانيبال، وثالثهما شخصية آشور- آطيل – إيلاني المخنث.(٢٢) ترى المصادر التاريخية ان (ديديروس الصقلي)،والمعاصر لرجل البلاغة ( شيشرون)،قد أستقى معلوماته عن التاريخ الآشوري من طبيب خاص في بلاط الإمبراطور the Persica of Ctesias of Cnidos (٤٠٥-٣٥٩ ق.م.) ويُقال ان أخذ بنصح السلطات الفارسية.من هنا يتضح عدم موثوقية رواية (الصقلي) حول المحارب الآشوري.فالشخصية التي رسمها الطبيب المقيم في البلاط الفارسي لملك آشور، صورة المخنث الغارق في ملذاته.وعندما داهمه الخطر حاول استنهاض همته وهمم جند،ولكنه عندما شعر ان الهزيمة تحيق به آثر الإنتحار بحرق نفسه وجواريه ونفائسه.هذا التوصيف لا يمكن إنطباقه على (أشور بانيبال)،ابن ( اسرحدون) الذي أعتلى العرش العام ٦٦٨ ق.م.وحكم ما يقارب الأربعين عاما.هذا الملك الآشوري،كما تقول الحوليات، كان صيادا ماهرا ومحاربا جسورا،أخضع لسلطانه بلاد (اثيوبيا) ومملكة (صور) وأجزاء من (صقلية) وبلاد (عيلام) وغيرها من البلاد التي أذاقها مرارة الهزيمة والخذلان.يقول (أشوربانيبال) أو مؤرخه السيرتاريخي في بلاطه الملكي في غزوه لبلاد (عيلام):" لقد غزوت بلاد عيلام الفسيحة عندما اقتربت عاصفة كبرى.لقد قطعت

رأس (تيومان) Teumann، ملكهم. . . وبأعداد لا تُحصى قتلت محاربيهم،ولقد سحبت بيدي محاربيهم أحياء، بجثثهم،وكما الأشواك والنباتات ذات الشوك ملأت جوار (سوسة)،لقد أجريت دماءهم وصبغت المياه كأنها صوف."[٢٣]

نعود إلى (ساردانابال) بوصفها آثرًا شعرياً والتي تتبنى رواية (ديدروس الصقلي) في (المكتبة التاريخية) وكتاب (تاريخ الأغريق) لمؤلفه William Mitford. كتب (بايرون) هذه الدراما الغنائية في (رافنا/ إيطاليا) في العام ١٨٢١،وقد أهداها إلى (غويته) Goethe .كتب الشاعر العديد من القصائد المأخوذة مادتها من التاريخ،ولكن (ساردانابال)، من وجة نظر النقد،تُعد الأكثر نجاحا في ما يشسمى (شعر التاريخ).تتألف تراجيديا (بايرون) الشعرية من فصول خمسة.ففي قصر الملك الأشور يبدأ الفصل الأول حيث (سالمينس)،شقيق الملكة وصهر الملك الأوفى،يفضي عن عدم قناعاته بما آلت إليه أوضاع الملك وإنغماسه في الملذات.تأتي هذه الهواجس عبر تقنية (مناجاة الذات) soliloquy حيث تفضي الشخصية بإفكارها مستوحدة (الترجمة لي) :

سالمينس: لقد أساء إلى الملكة،لكنه لم يزل لها ربا:
لقد أساء إلى شقيقتي،ولكنه مايزال إلي أخا.
لقد أساء إلى شعبه،ولكن ما يزال عاهلهم —
وينبغي لي ان اكون صديقا له مثلما أنا رعيته
لا ينبغي ان يفنى على هذا النحو. لن أرى
دماء نمرود وسمير أميس
تغور في التراب،بل وثلاثمائة عام من السنين
من الإمبراطورية تنتهي مثل حكاية راعي [٢٤]

الأحداث تجري في مكان واحد خلال الساعات الأخيرة إتباعاً لمبدأ الوحدات الثلاث

الدرامية الإغريقية.يحذر(سالمينس) ملك آشورمن مغبة الأنتفاضات التي تقوم بها دول الجوار لكن (ساردانابال) لم يكترث ممجدا السياسة الناعمة للمُلِك رافضا مبدأ إراقة الدماء،وأكتفى بأن أعطى (سالمينس) خاتمه لإعتقال زعماء التمرد (بليسيس) الكلداني العارف بأسرارالنجوم و(آربيسس) المرزبان.في مناجاته لذاته يفضي (ساردانابال) عن فلسفة الحكم لديه (الترجمة لي) :

حتى الساعة ما من قطرة دم من وريد آشوري
قد أُريقت من أجلي،لا ولا أصغر قطعة معدنية
من خزائن نينوى المكتنزة قد بُددَت
على أمور يمكن ان تكلف أبناءها دمعة:
فإن يكرهونني،فلأنني لا أكن لهم كرها:
وإن يثوروا ،فلأنني لا أقمعهم قط.(٢٥)

سياسة الحكم الناعمة هذه تقع على الطرف النقيض من فلسفة الحكم لدى (مكيافللي).ففي الوقت الذي يتبنى (كريستوفرمارلوا) في (يهودي مالطة)،شاعرعصر النهضة وحامل لواء فلسفتها المادية العنيفة،مبدأ العنف في الحكم،يؤمن (بايرون) برؤية (كونفشيوس) أومبدأ (اللاعنف).وبذا تعاظمت قوى التآمر لسقوط،ليس الملك وحده حسب،بل المملكة الآشورية برمتها.ان الخطأ التاريخي للحاكم لا يقود إلى دماره حسب، بل وإلى دمار أمة بأكملها.لايتناقض الحزم مع العدل ولكن يتناقض الحكم الحازم مع الدم المعارض. لم تكن حتى (ميرا)،السبية الإغريقية التي عشقته، لتقنع بملك للشهوات:(ان ملكاً للولائم،والازاهير والخمور و القصف / والعشق واللهو لا يمكن ان يكون ملكا للمجد) (الترجمة لي).ومع ذا، فإن المحظية العاشقة لا تفضي إلا بأروع الشعور حيال عاشقها ومعشوقها ومليكها رغم قيود العبودية في واحدة من أرق مناجاة للنفس في هذه التراجيديا الشعرية (الترجمة لي):

ميرا : تراني لماذا أحب هذا الرجل؟ وبنات قومي
لا يعشقن إلا الفرسان.ولكن ليس لي من بلاد!
فالأمَة قد فقدت كل شيئ سوى قيودها،وإني أحِبه
وذاك أثقل الوصل في السلسلة الطويلة-
ان نحب ما لانقيم له وزنا. ليكن كذلك:
فالساعة آتية ولسوف يحتاج إلى الحب أجمعه،
وما من حب يَجِد . ان أتخلى عنه الأن لهو أشد خسة
من طعنه وهو على عرشه بيناً بل والأشد علواً
ينبغي ان يكون نبيلا في شرعة قومي:
ولم أُخلَق لكلا الأمرين. (٢٦)

تصل الأخبار إلى بلاط الملك بأن المتآمرين يقودون جيشا صوب القصر،فيما كان الملك وحاشيته يقيمون وليمة عابثة.يسترد الملك وعيه لبرهة ليمتشق سيفه كيما يدافع عن القصر المهيب.أستطاع الملك وصهره وثلة من جنده صد الإندفاع المباغت للمتآمرين وقد ترك الهجوم جروحا طفيفة على جسد الملك.هذا الوضع السياسي المضطرب قد أنعكس على الوضع النفسي لملك آشور الذي افاق من كابوس قد أفضى به إلى معشوقته (ميرا)،السبية الإغريقية،ومفاده ان الملك راى نفسه في المنام وهو في مأدبة مع الموتى من أسلافه.بعدذاك، طلبت (زارينا)،الملكة زوجة الملك،ترك القصرمع أطفالها لخطورة الموقف هناك مُعربةً عن حبها له.وافق الملك فيما أصاب الزوجة – الملكة نوبة إغماء لدى الشعور بالفراق.عندما دخلت (ميرا) الحسناء غدا (ساردانبابل) صريع الجمال.ان تشوفات الملك الرومانسي ورؤيته للواقع ليست هي معادلات الواقع – واقع السياسة والخساسة والمكيدة. يقول الملك العاشق لمعشوقته (الترجمة لي)

ساردانابال: وحسبت ان اجعل سلطاني سلطانا لا عنف فيه
عصراً من السلم وسط حوليات من دم،
بقعة خضراء وسط قرون صحراوية،
إليها يتلفت الآتي ويبتسم،
ويحرث،وإلا فثمة حسرة حينما لا يكون
بالمستطاع تذكر عصر ساردانابال الذهبي.
وحسبت ان اجعل مملكتي فردوسا
كل قمر يظل عصراً من اللذائذ المتجددة.
لقد أخذتُ صيحات الهائجين حباً – وأنفاس
الصحاب حقيقةً – وشفاه النساء
مكافاةً لي حسب– وها هي، ميراي (يعانقها)
عانقيني. دعيهم الآن يأخذون مني مملكة وحياة
أنهم يأخذونها ولكنهم لن يأخذوك.[٢٧]

بهذه العاطفة الفوراة والروح الحالمة والإندفاع الرومانسي يصدر ملك آشور أوامره بهجوم مضاد. وفي المشهد الأخير،يدخل(سالمينس) مضرجا بالدماء وقد اخترق خاصرته رمحاً ليلفظ أنفاسه الأخيرة.ثم يدخل (ساردانابال) وقد أعتوره القنوط من سير القتال،فيما ترده الأخبار عن ثورة نهر الفرات العارمة.لقد دمر الفيضان العرمرم أسوار المدينة،ولم يترك من دفاعات ضد العدو خلا النهر الهائج نفسه.هنيهة ويدخل رسول المتمردين يفرض شروط الإستسلام.رفض الملك تلك الشروط المذلة المهينة،ولكن طلب هدنة أمدها ساعة،قام من خلالها بنصب محرقة تحت عرشه (الترجمة لي):

ساردانابال : ليكن العرش يشكل قلبها (المحرقة)،ولن أدع
ذلك،خلا حرائق لا تنطفيء
للقادمين الجدد.ألا فأصنعوا الكل كما
لو أنها تنير البرج القوي
تنير البرج القوي
لأعدائنا المتأصلين.(٢٨)

يودع (بانيا)،الجندي المخلص،مليكه ويُقَبِل يده (هذه اليد الملكية! دعني أضمها ثانية إلى شفتي/ وهؤلاء الجنود البسطاء الذين يتحلقون من حولك،وبمسرة يموتون معك!)،لكنما الملك الآشوري يفضل ميتة البطل وحده إحتراقاً.يلتفت إلى (ميرا) معشوقته ليطلب منها الهرب ما دام في الوقت بقية لكن رفض (ميرا) يجيء بصورة غير مباشرة عبر الضمير(نا/نحن).يطلب منها إحضار الكأس:"إنها عادة موطني أن نقوم بالإراقة من أجل آلهتنا."صعد (ساردانابال) وحيداً بطلاً مهيباً ولم يقتده المقنعون الأخلاط صغار القوم العبيد المرتعدون،ولم يسأله محام حاقد خائن جبان عن أمنيته الأخيرة.يقول ملك آشور مناجياً نفسه (الترجمة لي) :

ساردلنابال : يا لها من رابطة الجأش. أيا أبائي! يامن سألحق بكم،
ربتما،متطهرا بالموت من
من اللوثات الجسام للكينونة المادية الأكثر مما ينبغي،
فما ينبغي لي ان أعوف الُمقام الأول القديم
إلى دنس العبيد الغاصبين
فإن لم يكن قد حافظت على ميراثكم
كما أنتم توارثتموه، فلبكن هذا السطوع بعضا منه،

ذخيرتكم، مقامكم،تذكاراتكم المقدسة
تذكارات الجيوش والأخبار- التماثيل والأسلاب
والتي (هم) بها يعربدون.لإني لأحمل معي
اليكم في ذلك العنصر الآخاذ،
والذي أكثر ما يشخصن الروح المفارقة
للمادة الأقل شأنا غير النافدة قبل مآثرها المتوقدة— إن ضوء هذه
المحارق المأتمية الأكثر ملكية سوف تغدو
ليست محض عمود يشكله الغمام واللهب،
بل هي منارة في الأفق للنهار واحد
فإذا هي بعد ذا كوم رماد — لكنها الضوء
الذي يعلم االدهور، الأمم الثائرة، بل
الأمراء الماكرون.ولسوف يخمد الدهر الكثير
من أخبار الملأ وأفعال البطل،
ولسوف يكنس الإمبراطورية تلو الإمبراطورية
كما الإمبراطوربة الأولى هذه إلى زوال،ولكن حتى بعد ذاك
سوف يُبقي الماثرة إياي هذي،ولسوف يرفعها
قضية لا يجرؤ القليل على محاكاتها،بل وما من أحد
يكن لها إحتقارا- لكن،ولربما،يتحاشون الحياة
التي قادت إلى مثل هذا الكمال. (٢٩)

تعود (ميرا) وبيدها مشعل مضاء،كما قضى بذلك ربها وعاشقها (ساردانبال).فلقد رمت المشعل الملتهب في المحرقة قائلة بأنتصار الموت البطولي على الحياة – الهوان وهي ترى النيران تشعل القصر بسطوعها الساحرالجليل:" أنظر! لقد أوقدت المصباح الذي يضيئنا

صوب النجوم"،ثم لتلحق سيدها في الجحيم الملكي المستعر وإلى الأبد.

(ساردانابال)،في ضوء العلاقات السيميائية البنائية،بنية شعرية سردية تشكل تمثيلاً لواقع قد خلدته حوليات التاريخ. تلك (الحقيقة التاريخية) خلدها ( بايرون) شعراً بوصفها حقيقة مثالية يظهر فيها الرمز الشعري بأروع ما فيه من النبل الإنساني وهي (الحقيقة الشعرية)،بل وخلدها (دولا كروا) بنية فنية قوامها الأشكال والخطوط والألوان،وتلك (الحقيقة السيميائية الصورية).تقوم البنية اللفظية السردية على مجموعة من الأضداد على مسرح الوجود.يقف (ساردانابال) بوصفه رمزا للبطولة الرومانسية الذكورية، فيما تقف (ميرا) رمزاً للجمال الأنثوي الرومانسي الشعور.ليس هذا حسب، يقف كلا من ملك آشور وخليلته رمزاً للحب فيما يقف الكاهن الميدي (آربيس)Arbaces والعراف الكلداني (بلسيس) Belsses رمزا للكرهية والمكيدة.تقف(زارينا) زوجة (ساردانابال) رمزا للإنانية حيث فضلت الهروب من القصر خشية القدر المحدق برغم من حبها للملك،بينما فضلت (ميرا) معشوقة الملك، رمزاً للجود بالنفس من أجل الحب العظيم.

(ساردانبال) تراجيديا شعرية تتبع نظام الوحدات الكلاسية،فهي بنية خطية تقوم على علاقات التواتر حيث تتوالى الأحداث بصورة منطقية مثلما تتوالى البنى النحوية – الدلالية بوصفها منظومات متعالقة من العلامات.لكن تراجيديا (بايرون) تشهد الكثير من التحول في المعنى من المستوى الإحالي المباشر إلى المستوى الإستعاري التخييلي.ففي الأبيات الشعرية المقتبسة الآتية:

ولسوف يخمد الدهر الكثير
من أخبار الملأ وأفعال البطل،
ولسوف يكنس الإمبراطورية تلو الإمبراطورية
كما الإمبراطوربة الأولى هذه إلى زوال، ولكن حتى بعد ذاك
سوف يبقي الماثرة إياي هذي، ولسوف يرفعها

قضية لا يجرؤ القليل على محاكاتها، بل وما من أحد
يكن لها إحتقارا– [٣٠]

نجد ان الأبيات بكل علاماتها ورموزها تشكل إستعارة ممتدة.فالزمن علامة تمثل فكرة التجريد اللامتناهي،غير انه في مناجاة (ساردانابال) يتحول إلى مُجَسَد له القدرة على إخماد أخبار الملأ ومآثر الأبطال،وله قدرة إزالة الإمبراطوريات كما الأشياء المادية الزائلة.هكذا يصبح للدال في اللغة مداليل مختلفة بفعل قوة المجاز.التشابه الضمني بين (الزمن) و(الكناس) او رجل القَمامة لا يمكن ان يكون دون تحول في المعنى مبني على مبدأ المجاز.لابد من الإلماح هنا إلى ان جميع الأينية السيميائية (إحالية اومجازية) هي في واقع الأمر تتضمن فعل خلق العلامات،أي المقدرة على إنتاج علامات بوصفها أشكالاً للمعنى.فإذا ما أرتبطت العلامات بالثقافات التي أنوجدت فيها أصبحت رموزاً أو أشكالا للثقافة.(ساردانابال)، بوصفه نصاً إو علامة سردية كبرى،إنما يحيل إلى الحضارة الآشورية التي سادت العالم القديم بكل معتقداتها وسلوكياتها وبكل ما لها من أنماط تفكير.على هذا النحو،يظل (ساردانابال) علامة أو اسم علم يمثل صورة الملك العابث المخنث الغارق بكل ألوان المجون (كما تصوره الكتابات المضللة) والذي قادته نزعته المائعة المفرطة إلى دمار مملكة آشور.في الدراما البايرونية،يظهر الملك رمزاً للمحبة التي فيها شيئاً من صورة السيد (المسيح) في تعاطيه مع الكارهين له والذي قاد إلى صلبه.

ثمة مسألة لابد من الإفصاح عنها وهي ان السيميائيات أو نظرية خلق العلامات إنما تبغي الكشف عن الرموز بوصفها تمثيلاً للعالم من حولنا،فهي بهذا المنظور فلسفة للمعنى.هذا المعنى غالباً ما يتم تشفيره أو ترميزه بصورة لفظية (السيميائيات البنائية) أو بصورة صورية (السيميائيات البصرية). (ساردانابال) البايروني بنية سيميائية لفظية فيها تتعالق العلامات لتشكل الواقع المفترض للوجود، فماذا عن (ساردانابال) في لوحة (دولا كروا)؟ وبقول آخر،ما علاقة اللغة بالتشكيل؟

لنتأمل لوحة (موت ساردانابال The Death of Sardanapalus،وبالفرنسية La Mort de Sardanapale للفنان الرومانسي الفرنسي (دولا كروا) Eugene Delacroix والمعروضة في متحف (اللوفر) بباريس.يُعد (يوجين ديلاكروا) ( ١٧٩٨-١٨٦٣)،الفنان الفرنسي،رائد المدرسة الرومانسية الفرنسية في القرن التاسع عشر.وقد تجلت في أعماله الفنية سمات الرومانسية من قوة العاطفة والغرابة والجلال في تصوير المواقف الإنسانية والوجودية.ففي أسلوبه الفني ثمة بريق ثر،وضربة فرشاة مثيرة ونبض الألوان بالحيوية والحياة.لقد تشرب (ديلاكروا) التقاليد الأكاديمية في خياراته للموضوعات وإستلهامه المشاهد من التاريخ مفروشة على لوحات ذات إتساع كبير مع درامية في الحركة وعن دينامية في تكوينات صورية ذات حركية عالية.إن من أهم جوانب السيرة الفنية للفنان الفرنسي هو الإستحواذ الرومانسي على الآخر الغرائبي.ولقد تمثل هذا الإندفاع في لوحاته التي ألهمتها رحلته المتحولة إلى شمال أفريقيا،وحتى تصويره للحيوانات يمكن وضعها بهذا الإطار.والمتامل لأعمال (ديلاكروا) يجد ان العديد من هذه الأعمال مبنية على الملاحظة المباشرة للطبيعة،والتي يربطها فيما بعد بتخييل سردي.الطبيعة ليست هي المصدر الثر الوحيد الذي استسقى منه (ديلاكروا) ظمأه الرومانسي الفني بل كان الأدب الينبوع الأزرق الذي زوده بكل الطاقات الروحية والتخيلييه.ولقد كان بعضا من هذه الموضوعات تتسم بالعنف والقوة الماحقة والتي تصور بحق الألم الإنساني.وقد ظهر ذلك جليا في (المجزرة عند جزيرة( كايس) The Massacre at Chios و(موت ساردلنابال).

يخطأ من يحسب ان الفنان الرومانسي ذا الحساسية الجمالية والإنسانية يظل بعيدا عن وقائع العالم الذي يدور من حوله.فلقد أشاعت جل الكتابات العربية حول الرومانسية خلال القرن العشرين هذه التصورات المضللة حول الرومانسية من أنها هروبية وإنحلال الذات في ذاتها وأنها حركة سالبة لا مكان فيها إلا الدمع والأسى حيث (نجوم الليل دموع بتبكي على حبي) و (الحب من غير أمل أسمى معاني الحياة)،بل (أنا وهم . . أنا سراب).صحيح ان للرومانسية جانبها السالب،ولكن الصحيح أيضاً ان لها بعدها

الإنسانيي الساطع.الروح الرومانسي في واقع الحال روح ثالوثه الحب والجمال والحرية، فهو(صديق الإنسانية التي لا صديق لها) كما يقول (شلي).وتعُد الثورة الرومانسية ببعدها الإنساني القوة المحايثة للثورة الفرسية وشعاراتها التي تضع إنسانية الإنسان في قلب العام.فالإنسانية ديانة الرومانسية بعد ان يأس العالم من الوقائع الوحشية التي أرتكبتها المؤوسسة السياسية الدينية في القرون الوسطى بحق الإنسانية بإسم المعتقد الديني.لقد مات لورد بايرون من أجل تحريراليونان من النيرالعثماني حين أصيب بالحمى ومات هناك ميتة الأبطال الأغارقة .يستلهم (ديلاكروا) المجزرة التي حدثت في الجزيرة اليونانية (كايس) موضوعا لملحمته التشكيلية. ففي الخامس من سبتمبر العام ١٨٢١، وهي ذات الأعوام التي ينهمك بها (بايرون) بكتابة حكاياته المشرقية، مصوراً العام ١٨٢٠ الثورة اليائسة للسكان الأغارقة ضد العنت العثماني. يكتب (دولاكروا) لصديقه: " إنني اخطط للصالون القادم لعمل صورة أتناول فيها الموضوع من الحروب الحديثة بين الأتراك والأغارقة.وأحسب، في الظروف الراهنة، انه إذا كان هناك ثمة خاصية في تنفيذ العمل،فلسوف تكون هناك طريقة أميز بها نفسي".[٣١]

بدأ الفنان الفرنسي تنفيذ اللوحة مستوحياً مذكرات ظابط فرنسي شهد الحدث الذي قتلت فيه الجيوش التركية الغازية أكثر من عشرين الفاً من سكان الجزيرة اليونانية.في المشهد المشحون بالضوء المحترق بحرارة الشمس والتي تكشف عن الإحساس الباهر بالفيمة المكانية،ثمة بقايا أجساد هالكة محتضرة بينما الغازي التركي يشد امراة بكل وحشية الغزاة.لنلحظ غنائية الألوان المرتبطة بلدانة الأشكال التي تقترب شيئاً من اسلوبية فن الباروك.في هذا العمل الفني وعلى غير شاكلة الأعمال الأخرى التي تصور الدمار الذي يلحق المدن،ليس هناك من شكل بشري بطولي يقوم كمكافيء للضحايا المسحوقين،فليس هناك من أمل يُرتجى في ذلك الكون/الدمار/ اليأس.لنلحظ ذلك العنفوان الجسدي للغازي وخيله في مقابل الإستسلام والخنوع الكئيب للضحايا.يقول (بودلير)،الشاعر الفرنسي الرمزي، في هذه المآثرة الرومانسية: " في هذا العمل، كل ما كان كان وحشياً من مجزرة

وحرائق،كل شيء يحمل إعترافاً بالبربرية الأبدية الراسخة للإنسان.المدائن المحترقة التي يتعالى منهـا الدخان،الضـحايا الذبيحـة،حتى الأطفـال المطعـونين المـرميين عنـد حـوافر الخيـل، الأمهات اللاتي أنتابهن الجنون،هذا العمل أكمله، بوسعي ان أقول،لأشبه بترنيمة مرعبة قد تم تأليفها للإحتفاء بيوم الدينونة والألم الذي لا شفاء منه"[٣٢].

ثم تأتي لوحة (موت سارادانابال).في ضوء (سيميائيات الفن)،(موت ستردانابال) شبكة مموسقة منغومة علاماتها المائزة الأشكال والخطوط والألوان قام (ديلاكروا) بتنفيذها ما بين العامين ١٨٢٧ و ١٨٤٤،وهي رسم زيتي على قماش القنب تبلغ أطوالها (٣٩٢ x ٤٩٦ سم) وموجودة الآن في متحف (اللوفر) في باريس.فإذا ما أعتبرنا (الأشكال) إحدى عناصر التكوين الفني،فإن البصر يتمركز في البدء حول ذلك السرير باذخ الثراء المشغول بالفرشة الوردية والتي ينطرح عليها شكل بشري حول رقبته ورأسه سلسلة من الذهب الخالص وهو ينظر شزرا إلى الفوضى التي تعم الوجود من حوله.هذه الموجودات البشرية والمادية الجامدة إنما هي تمثيلات للعالم،إنها تمثيلات لحضارة آشور وهي تشهد لحظات سقوطها عبر خيار المحرقة،هذا الخيار الغريب الجليل.فالعلامات هنا تصبح رموزا غاية في الثراء إذ هي تعكس أقتصاديات الإمبراطورية حتى في لحظات إندحارها.(ساردانابال) هنا بالرغم من حياته العابثة الماجنة اللاهية رمز القوة الرومانسية التي فضلت خيار الموت حرقاً على الإستلام المذل إلى قوى التآمر الخسيسة.لنلحظ ان ألوان وخطوط ثياب الملك بيضاء منسدلة توميء بالمهابة والجلال في تناقضها الصارخ مع لون الفرشة الأحمر – لوردي.ولست أدري من أين جاءت فكرة (العمامة) و (الرداء الأبيض) أو(الدشداشة كما يسميها العراقيون)،وهي من علامات الثقافة العربية الإسلامية. أما اللباس ألاشوري فهو مختلف،كما يظهر في الصورة. يبدو ان اخطاء التاريخ لا تنطبق على الأدب وحده، كذكر (شيكسبير) للساعة في (يوليوس قيصر)، إنما تتسرب إلى الفن الصري أيضاً.

23 Shalmaneser III
*From Nimrud, c. 838 B.C.*

24 Ashurnasirpal II
*From Nimrud, c. 870 B.C.*

**اللباس الآشوري**

ثمة امراة تقبع ميتة عند قدمي الملك منبطحة عبر النصف الجواني من السرير الواسع. هذا الشكل الأنثوي يشكل واحداً من خمسة أو ستة من الإناث في المشهد في حالة عري، وكلهن تبدو عليهن حالات من عذابات الموت المبرحة بإيدي حفنة من رجال يكشف عنها المشهد.العلامات هنا تمثيل للوحشية التي تمارسها قوى المكيدة حتى ضد العنصر الرقيق – النساء.ثمة أناس تبدو علهم الطعنات،وثمة رجل محتضر بفعل جرح ناغر من طعنة سيف.ثمة تبريز على اليسار لرجل اسمر السحنة يحاول قتل جواد مزركش.ولنلحظ ذلك التضاد اللوني بين سمرة الرجل وبياض الحصان فيما يغطي الراس البشري غطاء احمر اللون وزركشة الحصان من ذات اللون ولكن بدرجة لونية مختلفة.على اليسار من كوع الملك ثمة ولد يقف خلف طاولة جانبية عليها مَصفِق عسجدي التفصيل وكأس.وهناك رؤوس فيلة ذهبية عند قاعدة السرير،ثم هناك حُلي ثمينة مختلفة تتناثر مابين الأشلاء.أما الخلفية فيبين فيها عدة عناصر معمارية دونما تمييز لها.هذه العلامات وإن تبدو متناثرة على فضاء اللوحة الفيسح لا تشتغل بوصفها علامات منفردة بل بوصفها بنية سيمياءية، كل علامة فيها تؤدي وظيفتها الفكرية والجمالية قدرعلاقاتها بالعلامات الأخرى بل وبقدر علاقاتها بالتكوين الجمالي للوحة بكليتها.وإذا كان لابد للأثر الفني من رسالة إنسانية حاملاتها الخطوط والأوان والأشكال،فإن (موت ساردانابال) تخلق لدى القاريء الجمالي تلك الوحشية والتي تصدق عليها أيضاً كلمات (بودلير) من أنها "أشبه بترنيمة مرعبة قد تم تاليفها للإحتفاء بيوم الدينونة والألم الذي لا شفاء منه."[٣٣] ولأجل خلق الإحساس بعنفوان الحركة وضراوة الفعل في هذا الأثر الفني الخالد استخدم (ديلاكروا) ضربات الفرشاة الخشنة،ذاك لأن المشهد برمته مشهد تسوده الفوضى والعنف البربري،كما تكشف عنها الحركة القوية والأسلحة والألوان المستخدمة.

(موت ساردانابال) مآثرة تقوم سيميائياً على التضادات.ثمة ثالوث لوني في اللوحة يشكل كل لون قيمة جمالية إذا ما جاء مقترنا مع قرينه أو نقيضه.هناك الأبيض والأسود

والأحمر.يبدأ الوعي الإنساني بإدارك هذه الألوان الماثلة في الأثر الفني.هذه الدلالات وإن إختلفت مداليلها تكاد ان تكون حاضرة في كل اللغات البشرية وفي أنساقها المعرفية والفلسفية والسيكولوجية.بمعنى أنها تشكل الكليات لدى الأرومة البشرية منذ عصر ما قبل الفلسفة. الأسود علامة ورمز: دال واحد تختلف مداليله إختلافاً ثقافياً.اللون قد يكون رمز الموت، الفراق،العبودية أو ربما الإستسلام،وبما تشي به علامة (الأسود) من خصائص غير المرغوب فيها والتي تحدث أذى عظيما في غالب الإحايين.وليس الرمز الإغريقي (بلوتو)، إله العالم الأسفل،ببعيد عن هذا المعاني.وقد يكون الأسود رمزاً للجلال.بذات التفكير،هذه الرمزية تبدو ماثلة بشدة في (موت ساردانبال).ولكن لنضف بعدا سايكولوجياً إلى (الأسود). فالأسود دال على الحالة العقلية التي يكون مصدرها الصدمة القوية والألم الممض العظيم. هذا الألم يبدو جليا في وجوه وأجساد ضحايا الهجوم البربري على القصر الآشوري باذخ الهيبة والثراء.فلكي يحقق الغازي وأتباعه الزناة رعاة الجوع مبتغاهم ومقاصدهم الدنيوية لابد من تحطيم حضارة الآخر المادية والروحية عبر وسائل القهر في التاريخ.إذن،يرتبط الأسود بالدمار وبالموت البهيم كما هو ماثل في خلفية اللوحة.

اللون القرين إلى الأسود (الأحمر).الأحمر لون التناقضات المتأرجح بين رمزية العشق الجموح والإغواء الجسدي والمغامرة وربما الخطر،وبين قوة الحياة وعنفوان الجسد والروح.فبقدر ما يكون الأحمر رمزا للحياة يظل رمزا للعدائية.كل ما في اللوحة من تماوجات حمراء،بما فيها ملاءة الملك آشوري تشير إلى الخطر المحدق بالحياة وليس بالحياة ذات العنفوان.إنها علامة فارقة لما سيؤول إليه هذا الهجوم الوحشي من خطر داهم على الملك نفسه.فالدماء النازفة من الطعنات دماء قانية لازبة للموت الحادث بفعل خطاب القوة وليس قوة الخطاب.هنا،الأحمر رمز الأصطياد المهين للجسد الأنثوي وليس رمزا الخصوبة لدى النساء.

اللون المضاد اللون (ألأبيض).يبدو الملك الآشوري وسط الملاءة الحمراء كأنه سوسنة بيضاء دالة على الروح الطيب الذي لم يرق يوما قطرة دم من دماء آشور.فبالرغم من فساد

الجسد الآيل إلى التحول المادي يظل الروح االشعري يتقد كمشكاة ذات لهب.الأبيض، لدى بعض الثقافات،الروح الصافي السعيد المحب للحياة.ربما أراد (ديلاكروا) تأصيل معنى النقاء الإنساني لدى الملك من خلال رداء الملك الثر المتموج قليلا ولكن المنساب بتلقائية كما الروح الوادع الذي ينساب دونما زيغ أوهوى.ربما أراد (دولاكروا) ان يشكل رداء الملك الأبيض عالم الصفاء الروحي الذي تمتع به الملك عبر حواراته مع (سالمينيس) و(ميرا) اللذين كان يستشعران الخطر الداهم المحيق بالإمبراطورية بينما يتبع الملك فن اللاعنف الذي قاد واقعا إلى تدمير الأرث الآشوري برمته.إتباع الخط الأحمر أو القاني من لدن أساطين المؤامرة بكل مافيه من ويلات ومواجع للإنسانية يقود يقينا إلى الموت أو الأسود الممتد البهيم.لربما كان امتزاج الأحمر بالأسود رمزا للقوة لكنها القوة البهيمية التي لا تبقي ولا تذر،ولعل تناثر أجساد النساء وهن يتعرضن لشتى صنوف القهر وتناثر الحُلي يشي بالأثر التي تتركه تلك القوة الدامية الحمراء في تدمير الحضارات والقيم والأمم.إن الجمال في فلسفة البطل البايروني الرومانسي لا ينقذ العالم ولكن الجمال في العالم ينبغي إنقاذه من قوى قهرية دموية تقود مصائر البشرية صوب الجحيم الأرضي.و(بايرون) الشاعر نفسه الذي غادر بموكبه البهي إلى اليونان للدفاع عن ثورتها ضد الطغيان التركي لم يحرر(اليونان) بل مات صريع الحمى.لا يتحرر العالم بالحلم الرومانسي القشيب وحده، بل بدماء المقهورين حقا من أجل الحرية، وليس بكلمات الساسة العاهرة وخطب رجالات الدين المضللة حد الغثيان.إن البطل البايروني يمكن ان يكون حقيقة شعرية حيث الصورة المثالية للإنسانية في حسها التراجيدي ولكنها لا يمكن ان تكون فلسفة للحكم حيث العقل النقدي الحر والفكر السياسي الإقتصادي والقراءة العقلانية للتاريخ هي التي تقود الأمم إلى مرافيء الرخاء والطمأنينة،فالرومانسية فكرة جلمية عن العالم وليست فلسفة للسياسة أو فلسفة للواقع وللتاريخ.

## الإحالات العربية والأجنبية

1 .ينظر

(الشيخ) سمير، تحولات زهرة العباد في الخطاب النقدي، المؤوسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٢٧٨-٢٨١.

2.ينظر

Horn, Mikael (2004) *Edward Said: A Brief Definition of Orientalism*[ on line] Available from:

www? Idebist.uuse/distance/ilmh/nm/said-orientalism?htm [ Accessed July 31, 2019]

3.ينظر:

Orientalism ( 2019) [ on line] Available from:

hpps://en.wikipedia.com/wiki/Orientalism 2019 [ AccessedApril 2, 2019]

4. (المسيري)،عبد الوهاب ومُحَمَّد علي زايد ( ت) ، مختارات من العر الرومانتيكي ، المؤوسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٥١-١٥١.

5. المصدر السابق، ص ١٨٥- ١٨٧.

6. المصدر السابق، ص ٣٣٠- ٣٣١.

7. (بايرون) ، لورد ، أسفار شيلد هارولد، ت: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٥-٧.

8. المصدر السابق.

9.ينظر:

Byronic Hero ( 2019 [ on line] Available from:

hpps://en.wikipedia.com/wiki/Byronic_hero [ Accessed July 31, 2019]

10. (عياد)، شكري مُحَمَّد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٦٤.

11.ينظر:

Wimsatt, William and Brooks Cleanthes (1957) *Classical Criticism: A Short History.*London: Routledge and Kegan Paul.

12. ينظر:

Tilak, Raaghakul ( 1997) *History and Principles of Literary Criticism*. New Delhi: Rama and Brothers.pp.45-46.

13. المصدر السابق.

14. المصدر السابق.

15.ينظر:

Wimsatt, William and Brooks Cleanthes (1957) *Classical Criticism: A Short History*.London: Routledge and Kegan Paul.

16.ينظر:

Sardanapal ( 2019) [ on line] Available from:

hpps://en.wikipedia.com/wiki/Sardanapal (play)[ Accessed July 31, 2019]

17.المصدر السابق.

18.(المسيري) ، عبد الوهاب ومُحَمَّد علي زايد (ت) ، مختارات من الشعر الرومانتيكي ، المؤوسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٥١-١٥١.

19. المصدر السابق؟

20. (عكاشة) ثروت، تاريخ الفن العراقي القديم سومر وبابل وآشور، العدد (٤)

وينظر:

www.noor-book.com , pp. 26-30.

21.المصدر السابق.

22..المصدر السابق.

23.ينظر:

Sourcebook for HSC Ancient History( 2019) [ on line] Available from:

https:// www.sl nsw gov.qu/ . . . / resources-for-hsc-ancient-history[ Accessed July 31, 2019]

24.ينظر:

Sardanapal ( 2019) [ on line] Available from:

hpps://en.wikipedia.com/wiki/Sardanapal (play)[ Accessed July 31, 2019]

25. المصدر السابق.

26 المصدر السابق.

27 المصدر السابق.

28 المصدر السابق.

29 المصدر السابق.

30 المصدر السابق.

31ينظر:

Delacroix, Eugene ( 2019) ) [ on line] Available from:

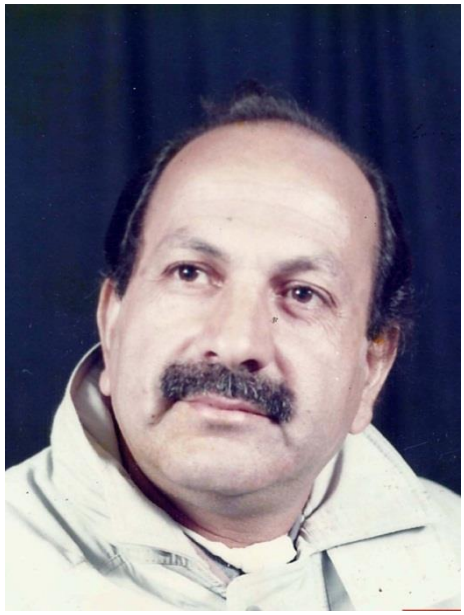
http:// www-eugene-delacroix – the-massacre-at-Chios-. Isn )[ Accessed June 3, 2019]

32 المصدر السابق.

33المصدر السابق

# تجليـات امرأة: تمثال (الأم)
# للفنان العراقي احمد البياتي

(إلى البياتي في غربته الأبدية)



( ١ )

مثلما يغمس النورس الغَرِد جناحيه الخافقين في زرقة (البوسفور)، يغمس الفكر النقدي تصوراته في لونية الفن.الإشكالية التي يثيرها كنه الفن هي اشكالية الإنسانية أجمعها: هل الجمالية الخالصة روح الفن حقا أم ان للفن صبغة اجتماعية – ثقافية سادرة،مادام الفن نتاج مجتمع وصناعة أمة؟ الإجابة على هذه المسائلة قد تبدو عتبة ممكنة لتحليل تمثال (الأم) للفنان العراقي الراحل (أحمد البياتي) (١٩٤٥-٢٠١٤) وإدراك بنيته الرمزية من منظور السيميائيات اوعلم العلامات أو فلسفة المعنى.

يكاد الفن ان يكون المكافيء الإبداعي لعمرالخليقة على سطح هذا الكوكب،فمنذ الرسومات الأولى على جدران الكهوف وحتى اشد الاتجاهات غرابة في القرن العشرين وما بعد والإنسان الخالق يحاول تدوين ماهيته في المادة الغفل (الكلمة/الطين/النغم/الحجر/الجسد/الخيوط) عبر ممر الفن. وبذا تتجاذب مملكة الفن قوتان:الجمالية والثقافية.الجمالية ترى في الفن نتاجاً جماليا تتخلق من خلاله لذة شعورية.لقد اصيب القرن التاسع عشر الميلادي الأوربي بمرض الرومانسية التي اعلت من شأن النظرة المثالية الذي ترى ان للفن غائية دون سواها.ولقد كان للفكر النقدي للفيلسوف الألماني (كانت)Kant بالغ التأثير في هذه النظرة الجمالية السادرة.(اللذة الجمالية الخالصة)، (التداعي الحر)،(الغائية)،(الحدس) مفاهيم مبثوثة في (نقد العقل الخالص) لتصبح الاتجاه المعرفي الجمالي المتجسد في الفنون الجميلة.وأحسب ان فلسفة (كانت) الجمالية كانت التحول العظيم في سيرورة الفكر الإنساني الصاعد.ربما الإتيان بشيء مما أفاض به العقل الإنساني قد يؤكد مبدا الجمال في الفن. يعزو (لالاند) Lalande في معجمه الفلسفي لمفهوم (الأستطيقا) Aesthetics بعداً جمالياً،فالفن (عملية إنتاجية تنحو نحو غايات إستطيقية،في حين يستند العلم إلى غايات منطقية)[١]. أما (سانتايانا) Santyana فإنه يجعل من الفن (مجرد إستجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة:لذة الحواس ومتعة الخيال،دون ان يكون للحقيقة أي مدخل في هذه العملية)[٢] ولكن إذا كانت العلامة تمثيلاً لشيء دون سواها،فإن الجمال الفني إنما هو تمثيل أو محاكاة لجمال الطبيعة.هذه النظرة يقول بها (كانت) فهو يرى (ان الجمال الطبيعي شيء جميل،أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشيء ما)[٣].إذن الفن بهذا المنظور القدرة على توليد الجمال او المهارة في استحداث لذة جمالية.مثل هذه الفلسفة الجمالية الخالصة قادت وتقود إلى بروز (مذهب اللذة) Hedonism في الفن.

يقوم مذهب اللذة أو(اللذية الجمالية)،كما أود ترجمة المفهوم،على النشوة التي يحس بها او يستشعرها من يمارس عملا ذا طبيعة خلاقة.العامل في المخبز لا يستشعر مثل هذه

اللذة إذا ما قورن بالتشكيلي أمام اللوحة وباليت اللون والضربات الإيقاعية للفرشاة.ليس هذا معناه ان عامل المخبز لا يمتلك الحساسية الجمالية ولكن هناك بعداً يدخل في تعدد ضروب اللذة الجمالية،تلكم هي (الثقافة)،ولأن الثقافة تلعب دورا في تقرير الابتهاج او النشوة الجمالية،فإن الأعمال الفنية المتشابهة يمكن ان يكون لها مباهج لذية مختلفة.ان فلسفات اللذة على اختلاف مشاربها تحدد البهجة والألم بوصفهما العناصر الأساس لإيما ظواهر إنسانية منوطة بوصفها. فالمسرة في الحياة لمن يعيشها لا ان تكون معبراً نكداً لحياة اخرة لا ندرك كنهها وماهيتها.الفن قد يثير الشعور بالألم مثلما المسرة،فكل ما له قيمة لنا هو ما نستجيب له حدسيا.فالإرتقاء بالوعي إنسانياً وجمالياً وثقافياً مقصد من مقاصد الفن.ثمة فلسفة محايثة لمذهب (اللذة)،ونعني (الأبيقورية).تقول موسوعة (ويكبيديا) الألكترونية عن هذه الفلسفة الإغريقية:

(أبيقورية أو المذهب الأبيقوري) بالإنجليزية (Epicureanism: يُنسب إلى الفيلسوف اليوناني أبيقور (340 ق.مـ ٢٧٠ ق.م)،الذي أنشأه وقد ساد لستة قرون،وهو مذهب فلسفي مؤداه أن اللذة هي وحدها الخير الأسمى، والألم هو وحده الشر الأقصى، والمراد باللذة في هذا المذهب ـ بخلاف ما هو شائع ـ هو التحرر من الألم والاهتياج العاطفي. وقد أكد أبيقور أن هذه المتعة، لا تتمّ للمرء عن طريق الانغماس في الملذات الحسيّة، بل بممارسة الفضيلة. ويقر اللذة الحسية لأن الإنسان كالحيوان يسعى إلى لذائذه بفطرته، ولكنه حوّل اللذة الحسية إلى مذهب في الزهد،فاللذة عنده تجمع بين الزهد والمنفعة، وقد دعا إلى الحياة السعيدة دون أن تستعبد الإنسان شهوته،وهو بذلك يؤثر اللذات العقلية والروحية على اللذات الجسدية والحسية. [٤] يبدو جلياً تلك النظرة الخلافية بين (اللذية) و (الأبيقورية)،فقراءة الجسد الأنثوي من أجل اللذة الحسية هي غير التحرر من الألم وأرتباط تلك الحرية السيكولوجية بمبدأ الخير العميم.ولكن نقطة اللقيا هنا هو ان ثمة شعوراً يُستثار لدى رؤية لوحة (نساء عاريات) لـ (أوغست رينوار) أو عند قراءة قصيدة (المتجردة) لـ(لنابغة الذبياني).

يقوم تاريخ الأفكار والفلسفات والثقافات على مبدأ التضاد الفكري الذي يقود إلى تطور الفكر البشري عن طريق الجدل الصاعد،لا عن طريق محاكاة السلف الصالح الأحادي التفكير دونما معاينة او تقليد العقل المقدس الذي لا قداسة فيه إلا قداسة اللعن والطعن والنيل من حرية الآخر. في الحد الآخرفي مقابل النظريات الجمالية الخالصة تقف النظريات التي ترى أن للفن وظيفةً ثقافيةً إجتماعيةً.الفن ظاهرة إجتماعية واداة مؤثرة في التوصيل،وليس محض سلة رائعة التكوين لا غلة فيها. مثل هذا التصور يطرحه الأديب الروسي (تولستوي).ان للفن قيمه الاجتماعية التي تتخطى القيم الذاتية الجوانية صوب المنفعة العامة للمجتمعات.وهذا يعني ان ثمة ما يربط بين الأفراد ومجتمعاتهم ارتباطا ديناميا لا فرار منه.ومادم التواصل صبغة الفن،فإن الفن غالبا ما تتم صياغته بقصد مشاركة الوعي الجمعي عبر أفكار ورؤى واستجابات الفنان الخالق وإدماجه في تلك الكلية الإجتماعية.فالفن لا يمكن ان يكون بمعزل عن اورمته الإنسانية.هنا يكمن مقتل (الشكلانية البنائية) في طورها الأول حين افترضت الفصل التام بين الخطاب بوصفه شكلا جماليا قائما بذاته وبين الخطابات المتعددة التي تحيط به وفي مقدمتها الخطابات الثقافية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والدينية. يقول مؤلف (الكوميديا الإلهية)،(دانته الغيري)، في رسالة إلى صديق له Cane Grande انه أضفى على (الكوميديا) خطة للتأويل عادة ما تُدخر لأغراض الإنجيل.(٥) لذا يصبح لزاما على قارئ (الكوميديا)،بل حتى (الفردوس المفقود) و(الفردوس المستعاد) لـ(ملتون) الإحاطة بالخطابات الدينية المحيطة بالخطاب الشعري.ومن يود إدراك المنظومة القيمية لـ(رسالة الغفران) لـ(أبي العلاء المعري) لابد من إدراكه المنظومة المعرفية والفلسفية الإسلامية.

ان مجد الفن يقوم على مساءلة وإغناء العالم الذي نحياه.فالفن بهذا الحس قوة تعبيرية وتأثيرية في المجتمع،عالمه الأكبر،فيما يشكل الخطاب تمثيلا لذياك العالم المادي.أننا نرى ومن منظور(الأيديولوجيا السيميائية) التي نتبناها في دراساتنا ان في التشكيل الجمالي للخطاب الخارق لسنن اللغة والذي تقف فيه (الوظيفة الجمالية) على أعلى مدارج السلم

،ثمة وظائف لا تقل أهمية عن جماليات الخطاب ذاته.فالخطاب بشكله الجمالي إنما يحمل رسالته هي كنهه وجوهره اللازب.ولإدراك ما نذهب إليه، لنحلل بعضا من ظواهر الفن عبر تاريخ الإنسانية لا بد من الإلماح هنا إلى ان (الأيديولوجيا السيميائية) هي الرؤية التي تتبنى كشف وتحليل علامات الوجود.مثل هذه النظرة تتخطى (السيميائيات البنائية) التي قد تتمركز حول اللغة وتمظهراتها الأسلوبية في البنية اللسانية حسب،كما هي بنية الخطاب الأدبي.(الأيديولوجيا السيميائية) هنا تهتك الحُجُب لتكشف عن معنى العلامات ووظيفتها في عوالم غير العوالم الإنسانية مثل علامات الحيوان والنبات والميتافيزيقيا أوما وراء التجسدات المادية،كما في علامات الأديان والأساطير. لكن مجد السيميائيات الحق يتمثل في الكشف عن جماليات الفن بوصفه علامة كبرى وإرتباط مآثر الفن بالثقافات التي تخلقت بها.هذا الأمر قد يعطي (االسيميائيات) بعداً كونياً.لابد من الإلماح هنا إلى أننا لا نعني بمفهوم (الدين) الرسالات الإلهية حسب، فالدين قد تداولته الأرومة البشرية منذ عصور ما قبل التاريخ، وما عبادات الظواهر الطبيعية كالشمس والقمروالتضحية بالحيوان أو العذارى للقوى اللامرئية هي بعض من التجليات الدينية لدى الأمم والشعوب الغابرة.

تُعد كنيسة Sistine Chapel رائعة الفن الإيطالي في عصر النهضة.ويُعَد سقف الكنيسة من روائع فن عصر النهضة والذي قام (ليونارد دافنشي)،فنان عصر النهضة الخالد،برسمه عامي ١٤٨٠ و١٥٧٧ للبابا Pope Sixtus IV والتي سُميت الكنيسة باسمه.الكنيسة بنية معمارية تشكيلية يرتبط كل عنصر فيها بما سواه من العناصر وبالبنية الكلية بتناغم تام.اذن للكنسية وظيفة جمالية تحققت بفعل ذلك التناغم والموازاة والتوزيعات الهارمونية الأشكال والألوان،ولكن الأشكال ذاتها تحيل إلى ثقافة لها غور في تاريخ الإنسانية،تلكم هي الثقافة المسيحية التي اجتاحت أوربا برمتها في وبعد سقوط الإمبراطورية الرومانية.ففي وسط السقف التشكيلي تسع مشاهد مأخوذة من سفر (التكوين) وموضوعته الخالدة (خلق آدم).ثم حركات أصابع الرب وآدم،فبينا يتم تصوير (آدم) متكأ متراخياً يبدو عليه الكلال وهو يمد أصابعه بصورة متراخيه كي يتلقى شرارة الحياة، يبدو

الرب بحركة فاعلة وبصورة أفقية كي يهب مخلوقه سر الحياة فيما يندفع إلى الخلف رداء أزرق محاطاً بزمرة من الملائكة.اضف إلى ذلك،يضم التصميم الفني اشكالاً وشخوصاَ منهم عراة والآخرون بسرابيل تضفي على المشهد طابع الخشوع والجلال لمن خلق.إذن نحن بإزاء قيمة دينية لا تقل أهمية عن القيمة الجمالية التي ابدعت تخليقها انامل (دافنشي) والتي تمثل الطراز – النموذج لفن عصر النهضة وتجلياته الفنية – الدينية.

ثمة مثال آخرولكن من الأدب هذه المرة (الأم)،رواية (مكسيم غوركي)،الروائي الروسي.تعد الرواية النموذج السردي الذي تتناغم فيه الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية تناغماَ لا فكاك منه.(الأم) هي الرواية الوحيدة التي أبدعها (غوركي) عن إرهاصات الثورة الروسية البلشفية في بدايات القرن العشرين.في (الأم) تتماهى البنية السردية المتواترة الأحداث والرؤية الأيديولوجية. فمن جهة تعد (الأم) عملا من أعمال التخييل المبدع، ومن جهة أخرى يحاول الكاتب الإعلاء من شان الطبقة البروليتارية في نضالاتها ضد قوى القهر والاستغلال والاستعباد.هذا يعني ان (الأم) لم تُكتب بقصد الإمتاع والمؤانسة بل ثمة مكابدة إنسانية يُراد إيصالها الى وعي القارئ الجاد.فلا غرو إذن من ان تصبح Pavel،المرأة التي تعمل بكد في معمل روسي،رمزا للقهر البشري الذي انقلبت على ذاتها لتصبح رمزاَ ثوريا لمجتمع برمته.

المرأة في التشكيلات الفنية من شعر ورسم ونحت وباليه انموذج للجمال في اروع تجلياته. ونظرة إلى (مولد فينوس) للفنان الفرنسي Wiiliam –Adolpe Bouguereau، فنان القرن التاسع عشر،ربما تشد من ازر هذه النظرة.فهي تصورالولادة الأسطورية لـ(فينس)،إلهة الجمال للعصور الإغريقية والرومانية الكلاسية (المتخيلة)، وتحولاتها إلى المادي (المحارة).

هذا التشكيل الأنثوي باذخ الجمال يؤدي وظيفة جمالية خالصة من منظور الفلسفة المثالية،ولكن ما لم تأبه به المثالية الجمالية ان جسد المرأة ظل ويظل محرك التاريخ البشري.الحضارة انثوية منذ عصور ما قبل التاريخ،ولولا جسد المرأة الخالد لم يكن هناك على البسيطة من إنسان.ان (انانا) او (عشتار)،أو(عشتروت) كانت إلاهة الجمال مثلما

هي إلاهة الخصب والإخصاب. والزواج المقدس بين (انانا) ) و (دمزي) أو (تموز) الراعي كان تمثيلا سيميائيا لعمليات الخصب والتجدد على ضفاف الفرات التي أبدعت اعظم الحضارات.ولذا كانت طقوس الزواج المقدس طقوس دينية قادت إلى ظهور الدراما في (سومر) بوصفه علامة رمزية.هذا الحراك الفكري قد يقودنا إلى تأويل تمثال (الأم) للراحل (البياتي) من منظور (الأيديولوجيا السيميائية).

(٢)

للخلق خالقه والفنان في المعتقد الإغريقي (الخالق) ومن بعده العربي، (الصانع).الفن الصناعة التي تتجلى بها ومن خلالها مهارات الخالق الصانع.لذا،ليس غريبا ان تضع الفلسفات (الفن) مقابل (الطبيعة)،فالفن بهذا المعنى محاكاة الطبيعة حيث يكيف الفنان الطبيعة لمقاصده ورؤاه. ولكن الفنان ليس صناعة ذاته، بل هو نتاج ثقافة برمتها ومجتمع بكليته. بهذا المنظور يمكن قراءة (البياتي) على مستوى الفن.يقول (البياتي) عن طفولته في (بيوكرافيه الفنان) وأحسبها (بيوغرافيا الفنان) قدمها لي (البياتي) ذات مساء: "قبل ٤٩ سنة مضت كان يذهب إلى المدرسة حافي القدمين،لتخرج من بين أصابع قدميه اشكالا مختلفة من الوحل،فيجد فيها متعته في تشكيل منحوتاته الصغيرة. . . نمت أصابعه في بيت متواضع،لكي يكون أحد الذين حلموا ان يعملوا بجوار منابع الفن القديم والروماني الحديث في إيطاليا." هذه الجسد النصي،فيما أرى،مقطع سيري (من السيرة) ينحو منحى (تيار الوعي) Stream of Consciousness الذي قال به (جيمس جويس)، الروائي الإنكليزي، في رائعته (صورة الفنان في شبابه) A Portrait of the Artist as a Young Man مثلما قالت به الروائية الإنكليزية (فرجينيا وولف) في روايتها (السيدة دالاوي) Mrs. Dalloway.ففي نظرية الأدب يشكل (تيار الوعي) طريقة في السرد حيث توصف الأحداث في جريان الأفكار كما تتولد في أذهان شخوص الرواية،وهوالمفهوم الذي كان قد صاغه عالم النفس (وليام جيمس) في كتابه (مبادئ علم النفس) The Principles of

Psychology .(تيار الوعي) اسلوب في الكتابة السردية تحاول محاكاة الجريان الفعلي للتفكير الأنساني الواقعي.هنا يحاول المؤلف ما أستطاع إلى ذلك سبيلا ان يترجم وبصورة مباشرة افكار وأحاسيس بل ورغاب عقل الشخصية السردية بدلا من وصف تلك الأفكار والأحاسيس وببساطة من زواية خارجية كمتفرج.

الجديد في السيرة الذاتية لـ(البياتي) ليس رواية الحدث إنما تلك الحساسية الجمالية التي بدأت تتشكل لدى الطفل حافي القدمين،وهي علامة ضمنية على واقع الفقرالمعاش لحظة التكوين. ولإدراك المسار الخطي لتطور الفنان الروحي والفني،اتحول إلى حديث مطول بيني وبين (البياتي) يوم الجمعة الموافق العشرين من حزيران العام ٢٠١٤ في كازينو (النجماوي) في مدينة (العمارة) بعد عودته من (ليبيا) التي بدأت تتحول من جنون العظمة إلى وكر لخفافيش الظلام، والتي كانت ترى في أعمال (البياتي) النحتية والفنية (تحديا لشريعة السماء) التي تحرم التصوير والنحت،فكان ان عاد منهكاً مكدوداً ليموت متيته الأخيرة.

قال لي إن اسمه الصحيح (أحمد فليح حسن خميس البياتي)،وأن ولادته كانت العام ١٩٤٥ في (قلعة صالح)،قضاء تابع لمدينة (العمارة)،جنوب العراق. و(البياتي) تأصيلا تركمان يقطنون (ارض صلاح الدين) في قرية (سليمان بيك).هنا لست بوارد المسؤولية عن صحة الأنساب أو التواريخ قدر ماهي حقائق اثنوغرافية أفضى بها الرجل لي قبل رحيله الفجائعي.كان والده (فليح حسن خميس البياتي) (اسطه) في فن (المعمار) architecture.كان البياتي الأب متخصصاً بالحفر والنقش و(العكاده) (= طريقة فنية جمالية في البناء أساطينها من أهل العراق يتوارثها الأسلاف).هذه الخبرات لم تأت عبر الدراسة في الجامعات بل هي وعي جمعي فني في أرث الأمة الباقي.لذا كانت أعمال البياتي الأب المعمارية هي (السوق الكبير) و(ما يزال قائما) بكل أقواسه الإسلامية.الأرت المعماري الآخر بناء (سبع قصور) في منطقة (عواشة).كانت قد بنيت هذه القصور للموسرين من أهل المدينة،وتعد في زمانها تحفاً فنية في طراز الفن المعماري.بُنيت هذه القصور من (الآجر) (= الطابوق المفخور بمادة (النورا) أو(الجبس) و(الأسفلت) من أجل

الالتصاق ومنع الرطوبة.كانت تشكيلات جمالياة بهية في ذلك الوقت.لم يحدد لي (البياتي) تواريخ معمار الأبنية ولكنها يقينا كانت قبل ثورة الرابع عشر من تموز العام ١٩٥٨.إن من أبشع ما ترتكبه المجتمعات والمؤسسات السياسية والإجتماعية والثقافية في شرق المتوسط انها لا تحافظ على تراثاتها،وهي هويتها ومجدها،كما هو حاصل في (العراق).عندما زرت (واشنطن) Washington DC العام ٢٠٠٩ كانت المعمار الفكتوري ماثلاً بكل ذاك الجمال والجلال. وعندما زرت (سانت بطرسبوغ) St, Petersberg العام ٢٠١٧ كان مجد القياصرة ماثلا في الأبنية خرافية التكوين.

الأثر الآخر الذي تم احراقه ومن ثم هدمه بعد هزيمة العراق في (الكويت) العام ١٩٩١هو (قصرالشيخ مُحَمَّد العربي). يُعد القصر تحفة فريدة في جنوب العراق.بُني القصر من الآجر المفخور والفسيفساء (= المحار) الذي تم جلبه من (لندن) في العصر الملكي قبل العام ١٩٥٨.في داخل القصر ثمة (بادكير) (= فتحات داخل الغرف من البداية وحتى النهاية لتأخذ الهواء الحاروتعطي الهواء البارد)،أي تدوير الهواء دون اللجوء إلى (المهفة).أعود ثانية لأقول ان وصف الحالة الاجتماعية يرتبط بالقصر كونه طرازا معماريا ابدعته أصابع (البياتي) الأب.

الأثر الأخير والذي لا يزال شاخصاً بناية (سينما الخيام) والتي جاءت مع تتويج الملك (فيصل الثاني)،آخرملوك العراق مع ظهور(سينما سكوب) في الصالة الشتوية والصيفية.أضف إلى ذلك، كان هناك بيت في منطقة (المحمودية) قد بناه (اسطه فليح) ليكون (ملهى ليلي) (= ملهى (الحمراء) والمسؤول عنه (أكرم نصوري)،رئيس المكتبة الكلدانية.

يتحدث (البياتي) الراحل عن امه ويعدها شخصية ثقافية،فهي تدرس حسب طريقة (الكتاتيب) (= التهجية والروان، اي التكرار).لكنما الأثر البليغ في بلورة شخصية (البياتي) الفنية يأتي من لدن شقيقه الأكبر(عبد الرحيم البياتي)،الفنان التشكيلي الذي اختطفته يد المنون إثر حادث سير احمق الخطى.(عبد الرحيم البياتي) خريج (معهد الفنون الجميلة) وزميل الفنان المسرحي (حقي الشبلي)، واستاذه الفنان التشكيلي (فائق حسن) و(هاشم مُحَّد الخطاط).عمل معلماً للفنون الجميلة في (العمارة)،إنجازاته الفنية تمثلت في خلق ست تماثيل نحتية في (المدرسة المركزية)،في مقدمتها تمثال (هرقل)عند مدخل (نادي العمارة الرياضي) مقابل (سينما الخيام)،وتمثال (فينوس) . الهة الحب والجمال الرومانية،وأربع تماثيل برونزية.كاتب هذه السطور قد رأى (البياتي) الشقيق عندما كان معلماً وشهد بعض أعماله الفنية في ستينات القرن الماضي.كان (البياتي)،في أنظارنا نحن الصبيان في النصف الأول من ستينات القرن العشرين،تحفة فنية تمشي على قدمين.كان متوسط القامة مكتنز الجسد أنيقاً يلبس نظارات سوداء.

هذه هي الحاضنة الثقافية التي أمدت (أحمد البياتي) بكل رؤاه الفنية والنحتية والجمالية والتي وصلت ذروتها عند وصوله شواطئ (إيطاليا) وثراءها الفني الباذخ.والمساءلة قبل ولوج عالم (البياتي):اين ذهبت تلك الآثار؟ يعلمنا تاريخ الفن ان شعوب الأرض المتحضرة تحفظ آثارها الفنية من الزوال لأنها هويتها الثقافية ضد تحولات الزمن المتحولة،لكنما المجاميع البشرية التي تقطن هذه الأصقاع الآن هي التي تدمر(في غالبيتها) تراثاتها ونفائسها وكأنها من اصقاع بربرية أخرى لا علاقة بها بهذي الأرض.حتى المغول الذين دمروا نفائس العراق المعرفية (كما تقول التواريخ إن صدقت) العام ١٢٥٨ لم يقدموا على تدمير كل ما ظهر على الأرض من حضارات بلاد الرافدين.كان تمثال (الملك فيصل الأول) الذي أسقطته حبال الثورة الدموية العام ١٩٥٨ أثراً فنياً قبل ان يكون رمزاً لحقبة تاريخية غابرة.

يكشف لي (البياتي) في حوارية ذلك المساء الأخيرعن تطور الوعي الفني لديه، يقول:"منذ بواكير العام ١٩٦١ وأنا ألازم اخي (عبد الرحيم) في حضوره جلسات وانشطة

(اصدقاء الفن) في مدينة (العمارة).وهي جمعية تشكلت من مجموعة من الحساسيات الفنية التي تعنى باساليب الفن واشكالياته.يقف في مفدمة هؤلاء (عبد المنعم مسافر)،(شوكت الربيعي)،(عبد الرحيم البياتي) بين عامي ١٩٦١ و٩٦٣.غالبية (اصقاء الفن) هم من خريجي (معهد الفنون الجميلة) ممن تتلمذو على يد الفنان التشكيلي (فائق حسن) و(مُحَمَّد الهاشمي).كان شعارهم (الفن للحياة). ولما كان (الفن) شاغلهم فهم لم ينغمسوا في التيارات الماركسية بشقها (اللينيني- الماركسي) والتيارات القومية وموجهها فكر(عبد الناصر) القومي الثوري السائدة آنذاك.أما المسيحيون والصابئة المندائيون فهم غالبا ما يعتنقون سياسيا الفكر الماركسي المنفتح على الأفق الإنساني الواسع دون النظر في مفردات القومية والعرق والدين. هذه التفاعلات والأفكار المتصارعة تحمل في اوردتها ذلك (الجدل) أو(الديالكتيك) الذي قاد ويقود إلى التطور الإنساني.

حصل (احمد البياتي) على شهادة (دار المعلمين الإبتدائية) في (العمارة) العام ١٩٦٦.بدأ نشاطاته الفنية بحصوله على شهادات تدريبية بدرجة (امتياز) في الرسم والنحت والزخرفة والتحنيط حتى العام ١٩٧٢ لتبدا بعد ذلك الرحلة الإيطالية.عند وصوله أرض الأساطير والفن والحضارة وعلى وجه التحديد مدينة (بيروجا) التحق بـ(جامعة اللغات).هناك (اكاديمية بيروجا للفنون) كان قد التحق بها لمدة عام. كان (البياتي)،بعد عودته من إيطاليا،في مشغله في بيته الكائن في منطقة (عواشة)،وهو بيت (اسطه فليح) المعروف،أقول كان يطلعني على شهاداته باللغة الإيطالية وسلايدات كان يعرضها لي للمدن والأكاديمية الإيطالية.كان يدرس على حسابه الشخصي.تخرج من الأكاديمية بدرجة (دبلوم عالي امتياز).قامت (اكاديمية بيروجا) بإرساله إلى (روما).هناك التقى استاذه الكبير Bozzli مدير عام (أكاديمية روما للفنون الجميلة) العام ١٩٧٨،وبعد عامين من وصوله إلى (ايطاليا) تقريبا وبناء على النصيحة التي تقدم بها Franco احد اساتذة الفن هناك،طلب ان يكون تخصص البياتي (النحت) والذهاب إلى مدينة Carrara جنوب (جنوه) قرب مدينة (ماسا) التي تبعد عن روما ٥٠٠ كم. مدينة Carrara والتي تقع عند

جبال (الألب) هي الأصقاع التي نُفي إليها (بونابرت) ليموت في منفاه. يمضي (البياتي) في سرده ليقول ان Franco هو من ارسله إلى Carrara للدراسة غلى نفقة الدولة الإيطالية.تمتاز مدينة Carrara بجودة الرخام إضافة إلى جمال الطبيعة.

هناك تم قبوله من لدن Dr. Varzoni ،وبعد مضي سنوات اربع حصل (البياتي) على درجة (الدبلوم العالي) او(الليسانس).بعد تخرجه من (الأكاديمية) العام ١٩٨٢،ظل الفنان العراقي سنتين هناك يقيم معارض الفن حتى في الإحتفالات الخاصة للنحت في الهواء الطلق.يقول (البياتي) في (البيوغرافيا) أنه قد حصل على شهادة الدبلوم بدرجة (امتياز) في الترميم الفني للنحت والبرونز والخشب من (فلورنسا- سينا – ايطاليا) العام ١٩٨٣،كما حصل على (شهادة التخصص العالي) للدراسات العليا للتقنية الحديثة وبدرجة (امتياز) في النحت والرخام وأحجار الترافرتينو والمرمر والكرانيت والبرونزمن (فلورنسا – سينا – إيطليا). وبذا،اصبح (البياتي) خبيرا في الفنون التشكيلية.

يقول (البياتي):"التقيت بفنانين عظام في ميلانو من أمثال Bodine الذي يعد علامة فارقة في عالم النحت." ثمة ملاحظة لافتة للنظر أفضى بها (البياتي):" الفن هناك تحتضنه الكنيسة.فالديانة لها أبلغ الأثر في الفن.الثقافة التي أعتنقها Bodine هي ليست ثقافة دينية محضة،إنما هي مزيج من الحداثة والدين،فهو متمرد تارة ومتالف تارة ثانية.جدد هذا الفنان الكلاسية الحديثة وربطها بالواقع الإجتماعي،وتلك هي (السياسة الفنية)." وأردف قائلا:" الفن لا يخلو من الجانب المادي، لذا غالبا ما يلجا الفنانون إلى الكنيسة للدعم المادي والإعتباري." هذا الأمر قد يفسر لنا إزدهار الفن في عصر النهضة الإيطالية وسيادة المضامين الدينية الكنسية،كما في سقف كاتدرائية Sistineالتي خلق روائعها الفنان (دافنشي).فالرؤية المسيحية لا تزال تؤثر في تشكيل رؤية الفنان الإيطالي،وإن خفت حدتها كثيرا.كان Baratinini مساعدا لـ (Bodine) فيما كان Ebrichani استاذ صب القوالب من (الجبس).كان هؤلاء الفنانين "يحملون رؤية مسيحية"، يقول (البياتي) " غير ان النزعة المسيحية في الفن لا علاقة بها بالنظرة الدينية."وأحسب انه كان يعني ان تبني

الرؤية المسيحية في التشكيلات والرسوم الفنية لا يعني بالضرورة ان يكون الفنان متبنياً لفكرة دينية وملتزما بالذهاب إلى الكنائس أيام الأحاد.إن تأويل (القرآن) من لدن Arberry ،مثلاً،لا يعني بالضرورة ان يكون الرجل ملتزماً بمقولات الدين،وأن تبني الفكر الماركسي لا يعني بالضرورة ان يكون المرء عضوا في الحزب الشيوعي الماركسي.هذه المنظورات المعرفية والخبرات الفنية قد غدت المعين الثر الذي نهل منه (البياتي) في أعماله التشكيلية والنحتية والجبسية.لكنما اللافت للنظر ان (البياتي) ظل مشدودا إلى ارومته الثقافية السومرية – الأكدية والبابلية.ويبدو هذه جليا في رموز(الأم) ومضانها الثقافية.

ان ما يذهب إليه (البياتي) من العلاقة الوثقى بين الفن والدين نجده ماثلاً عيانياً في التحفة السردية لسقف كنيسة ( السستين) The Sistine Chapel،هذه التحفة الفنية المستوحاة أفكارها من التصورات الإنجيلية في (سفر التكوين)،كما أسلفنا، قد أصبحت فيما بعد أيقونة الفن في عصر النهضة.ففي العام ١٥٠٥ تم أستدعاء (مايكل انجلو) Michelangelo إلى روما من لدن البابا (جوليوس الثاني) Pope JuliusII لتكليفه ببناء قبراً للبابا.ولكن وبجانب إشتغالاته في تصميم القبر كان فنان عصر النهضة ونحاتها الأروع قد انجز العديد من الروائع الخالدة منها سقف الكنيسة الذي أستمر إنجاز سردياته الإنجلية من العام ١٥٠٨وحتى العام ١٥١٢،فيما أنجز تمثال (موسى) Moses العام ١٥١٦.

لنكمل السيرة الثقافية الفنية لـ(لبياتي) الذي لم يرأف به الزمن والوطن فكان انشودة عذبة في ليل جهول والانام نيام.يقول في (بيوغرافيا الفنان):" شاركت في اكثر من ٣٢ معرضا مشتركا مع فنانين عرب وأجانب في مدن مختلفة في إيطاليا (بيروجا، اسيسي، فلورنسا) في معارض عالمية في Carrara (آسيسي، فاينسا، لانسا)،ومعرض المنحوتات الصغيرة (عشرة شباب)،(المصايف والسياحة) في Carrara.للبياتي أعمال نحتية كبيرة في (متحف الفن الحديث) في Milano وCarrara في ايطاليا .

عاد (البياتي) إلى العراق (ويا ليته لم يعد) إثر خبر وفاة والده تاركا مشغله وأعماله الفنية في بيت كانت تديره سيدة إيطالية،وكان قد استاجر مكانا للسكن هناك.شارك الفنان

العائد في كافة المعارض والمسابقات التي أقامتها (وزارة الثقافة والأعلام) و(مركز صدام للفنون) و(الذي غدا مقبرة لأعمال الفنانين العراقيين العظام) بعد الغزو البربري للعراق في التاسع من ابريل العام ٢٠٠٣. لم تزل الذاكرة تختزن جثث اللوحات المحطمة يحملها جنود الغزو الأمريكي في عربة عسكرية إلى مكان مجهول. أقام (البياتي) معرضا في (اربد) في (الأردن) في مجمع النقابات وبأكثر من مائة لوحة مائية إلى جانب النحت.أسس (البياتي) قسم (الفخار والنحت) في (كلية التربية الأساسية) في ميسان.أسس (قسم الفنون التشكيلية) في المركز العالي للمهن الموسيقية والمسرحية في طرابلس (ليبيا).كانت بعض أعماله في النحت (برعم الربيع) من الجبس في (كلية التربية الأساسية) عندما عمل محاضرا هناك.هذه التجربة الثرة في النحت والتشكيل قد تقودنا إلى أروع أعماله (تمثال الأم)،كما اخبرني بذلك،وليس (تسواهن) كما هو شائع في الأوساط الشعبية.

(٣)

يقول (البياتي) في (البيوغرافيا) إنه يفضل الكلاسية الجديدة والحداثة في التكوين مع الفراغ.لم يترك لنا (البياتي) مقابلات جادة تكشف عن فلسفته في النحت،ربما تكون هناك مخطوطات لا تزال موجودة في مشغله في بيته (بيت ابيه) الكائن في (عواشه).أخبرني انه حمل معه من (طرابلس/ ليبيا) العديد من الأعمال البرونزية إلى بيت شقيقه في بغداد.وكان من ضمن أحلامه إقامة معرض لهذه الأعمال النحتية. فماذا عن تمثال (الأم)؟

تمثال (ألام) أثر نحتي من (البليت البارد).يقول الفنان حول الأسباب الكامنة وراء إختيار مادة (البليت البارد) في خلق التمثال:" أبان الحرب العراقية – الإيرانية (١٩٨٠-١٩٨٨ ) لم تكن مادة (المرمر) متوفرة ولم يكن (البلاستك) موجوداً أيضا.لذا،أرتأيت ان (حديد البليت المطاوع) صالح للقص والفصال وسهل االخامة والتصليح."كانت رؤية الفنان تنصب على إتباع الكلاسية الجديدة التي لها جذورها الممتدة في تواريخ (سومر) و(اكد)،أي جدل (الفن) و(التاريخ).يتحدث الفنان عن مذهب الكلاسية الحديثة إذ يرى

ان هذا المذهب قد شاع في أوربا القرن الثامن عشر في ميادين الأدب والفن والفلسفة. كان يقوم على تمثيل أومحاكاة أعمال الفن والأدب لدى أسطاينها الأغريق والرومان. ففي مجال الأدب كانت أعمال (درايدن) الشعرية والمسرحية مثالا جيدا لمثل هذا الإتجاه. وفي الرسم كان إستلهام الأساطير والأركاديا الأغريقية الموضوعات الأثيرة لدى فناني الكلاسية الجديدة.

في النحت ثمة بنيان فني كلي التكوين فيه ومن خلاله يتم استخدام المواد الصلبة كالرخام أو الحديد المطاوع كما في تمثال (البياتي) أو المواد البلاستيكية لخلق تكوينات فنية ثلاثية الأبعاد. يتشكل النحت بوجه عام من كتلة عائمة في الفراغ. (الأم) شكل figure لأمراة عراقية من جنوب العراق وتحديدا مملكة (ميسان) القديمة. هنا لابد من إضاءة خاطفة لتاريخ (مملكة ميسان).

مملكة ميسان هي مملكة عربية قديمة في العراق تشير الدلائل إلى قيامها في العراق في القرن الثاني قبل الميلاد،وذلك بعد تفكك إمبراطورية الأسكندر المقدوني. كانت عاصمتها (خاراكس) في منطقة (المحمرة) حالياً أسسها الملك (هيسياباوسينر) العام ١٢٧ ق.م. الذي لقبه المؤرخ (يوسفوس) بالعربي،أمتدت شمالاً حتى جنوب (بابل) في وسط العراق و(عيلام) جنوباً. كانت تشكل ميناءً مهماً على رأس الخليج العربي، حيث سيطرت على الملاحة في الخليج وفي شط العرب وأنهار الكارون ودجلة والفرات. وقد زارها الإمبراطور الروماني (تراجان) عام ١١٦ م ورأى السفن تغادرمنها إلى (الهند)، وكانت لها قوة عسكرية مهمة أحتلت (بابل) وسيطرت على مناطق كثيرة وهزمت العيلاميين وأحتلت مدينة (عيلام) نفسها. ظلت المملكة قائمة حتى أكتسحها الملك الأشكاني (متريدتيس الرابع) في الأعوام (١٢٨-١٤٧ ميلادية) وأحتل عاصمتها ميشان (كرخا) ونقل أهاليها إلى مدينة (فرات- ميشان) التي كانت واقعة على نهر (دجلة) القديم جنوب (المحمرة) بحوالي (١٨ كم)، وفي تلك الفترة دخلت المسيحية إلى ميشان خاصة في مدينة (جنديشابور) بواسطة مبشرين قد قدموا من مدينة (انطاكيا) وأخذ يطلق عليها (بيت هوزاي) التي ربما

أصل كلمة (الأهواز)، وسميت (جنديشابور) من قبل ساكنيها (بيت لا فاط)،أي مكان الهزيمة في منطقة قطرايا (قطر) وفي البحرين وفرات – ميشان ( قرب البصرة فيما بعد).حكم هذه المملكة ٢٦ ملكاً وكانت نهايتها على يد (أردشير الأول) أول ملك للفرس الساسنيين قرابة عام ٢٢٢م. [٦]

بدا (البياتي) العمل بالتمثال العام ١٩٨٨ فيما تم إنجاز العمل العام ١٩٩٢.يبلغ إرتفاع التمثال ٥و٢٣ م وعرضه ٥م.التأمل الثقافي في شكل العباءة السوداء الملفوفة حول الجسد المكتنزإنما هو تمثيل للنساء الجنوبيات حيث حركة العباءات وطياتها بهذ الشكل الجمالي تظل مغروسة باهوار الجنوب والطبيعة المائية هناك.يعلق (البياتي) بقوله :"العباءة هي العباءة (الهاشمية) ومنها (الثوب الهاشمي)".هذه الرؤية تحيل إلى ان التمثال يتجذر في ثقافة ميتوبية (نسبة إلى التسمية الإغريقية (ميتوبيا)) لبلاد ما بين النهرين متجذرة في التاريخ.

تمثال (الأم) للبياتي

الأزياء في واقع الأمر جزء من الثقافات،والثقافات تشكل الجزء الحار من إهتمامات (السيميائيات) أو (فلسفة المعنى). كل علامة في الوجود شكل معنى،فإن هي ارتبطت بثقافة ارضية ولغة بشرية فإنها تدخل مدخل الرمز دون التخلي كلية عن خاصتها الإيقونية أو الإحالية فالمعنى كنه الفلسفة.في المجتمعات العراقية في جنوب العراق،العباءة السوداء الملفوفة كأوراق الخس حول الجسد تؤدي،إضافة إلى وظيفتها الجمالية (وهي الغاية المبتغاة للخطاب الفني) وظيفة سوسيو- ثقافية.فالمراة ليست بـ(نؤوم الضحى/ يفوح من أردانها المسك).وهي ليست بالغادة باذخة الثراء بل هي امراة جنوبية تعيش مفردات حياتها بتلقائية دون عناء كبير.لقد كانت المرأة المحرك الأول للوجود البشري في مجتمعات ما قبل مدن ما قبل التاريخ والكتابة. صحيح ان المجتمعات البشرية الحديثة مجتمعات ذكورية،ولكن الصحيح أيضاً ان دور المرأة في دورة الحياة اليومية دورة موجبة،وربما يفسر ذلك سرانية الحضارة السومرية التي كانت (انانا) فيها إلهة الخصب ولها معبدها وعبادتها،كما تدل الآثار السومرية،ومنها الإناء النذري في الروكاء.

لو نقارن صورة (الأم) في تمثال البياتي وصورة الغادة في لوحة الفنان الفرنسي (Bouguereau) الموسومة (Faneuse, 1869) لوجدنا إختلافا كبيرا قد يكون مرده الثقافة والأسلوب. نحن إذن ندخل (سميائيات الفن) من بوابة التاريخ.هنا، لابد من الإلماح إلى انني اكتب عن الحوار الذي دار بيني وبين البياتي مساء الجمعة الموافق ٢٠ / ٦ / ٢٠١٤.البياتي كان يقول وأنا أدون مايقول.فالكلمات خاصته سوف اسبقها بلفظ (يقول).قد يكون هناك تطابق أواختلاف بين نظرة الفنان الجمالية ونظرة الكاتب السيميائية.هذا يعني ان الدراسة تسيرفي مسارين متوازيين،(رؤية الفنان) و(رؤية الناقد).هنا لابد من نظرة عابرة على مفهوم (السيميائيات) والذي سوف نتبع مساراته الفكرية ما أستطعنا إلى ذلك سبيلا.

(السيميائيات) الدراسة الفاحصة لطبيعة وخواص ووظائف العلامات.فإذا كانت

(اللسانيات) علم يُعنى بدراسة اللغة البشرية بوصفها نظام علامات للتعبيرعن المعنى،فإن (السميائيات) معنية بوصف وتحليل وتأويل العلامات في اللسان وما يقع خارج اللسان من منتوجات الثقافة الإنسانية مثل الرسومات واالتماثيل والقطع الموسيقية بل وحتى المنظومات الرياضية مثل المعادلات وما سواها.وقد يصبح من المرغوب فيه مقارنة تلك العلامات في الأجناس الأدبية والفنية المختافة.كذلك تُعنى نظرية العلامات بالعلامات الصادرة عن الحيوان والنبات.إذن نحن بإزاء منهج كوني يحيط بكل ما يحيط بنا من علامات مرئية متجسدة للعيان أولامرئية مثل علامات الغيب والقدر.بيولوجياً، يظل للعقل البشري المقدرة على توليد وإدراك العلامات عبر مفهوم (semiosis) بينا عملية خلق المعرفة من خلال المقدرة الفطرية التي تمكن الإنسان من القيام بها تُدعى (التمثيل) representation .والتمثيل هو إستخدام العلامات من قبيل الصور والأصوات من أجل ربط او تصوير او إعادة إنتاج شيء مدرك او محسوس او متخيل اومثير للشعور بهيئة مادية.أما عملية إدراك معنى التمثيل فهو (التأويل)،أي فكرة أو وجهة النظربما يعنيه الخطاب.إذن كل منتوجات المعنى وكل منتوجات الثقافة قابلة للتأويل ما دامت تحمل معنى.السيميائيات،بهذا المنظور، تتناول إدراك وتخليق وتأويل نُظُم العلامات، ليس فقط كونها اشكال تواصل بل أيضاً بكونها اشكال معنى أيضاَ. هذا الأمر صحيح بالنسبة للخطابات الأدبية والفنية على حد سواء.ترى ما العلامات التي أستوحاها (البياتي) من بيئته وثقافته لخلق هذه البنيان الفني المهيب؟

عن الوجه – الأصل الذي استوحى منه (البياتي) الملامح الجسدانية في (الأم) يقول:" في البدء كانت المراة كائناً وجودياً،وليست امراة بعينها. فبالرغم من جمال الإيطاليات كان حنيني إلى (سومر) و(أكد) أشد.الإختلاف بين الجمال الإيطالي والجمال االعراقي إختلاف نسبي."التمثال،وفق هذه الرؤية، يرتبط برمزية (عشتار) من حيث سمات المراة والأنوثة والخصوبة،أعني التأثر بالبيئة." ويضيف الفنان عن مسالة إرتباط الجمال بالطبيعة: " نفرتيتي امراة جميلة، ولكنها تظل مصربة التكوين." الحساسية الجمالية النقدية لا تحتاج إلى الكثير

من الجهد لإدراك الإصول الجمالية للتمثال. إن معاينة خطوط العيون الواسعة والخدود الريانة واستدقاق الأنف والشعر الأجعد ربما يتطابق مع الكثير من الأثار الأنثوية السومرية.

أعود ثانية إلى فلسفة الجمال لدى (سانتيانا) في كتابه المؤثر(الإحساس بالجمال) The Sense of Beauty بقصد إدراك االتأثيرات الجمالية التي يثيرها الثمثال لدى الوعي الجمالي الجاد.يقول (سانتيانا): " يمكننا ان نميز في كل تعبير هذين الحدين: الحد الأول وهو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل،اي الكلمة أوالصورة أو الشيء المعبر،والحد الثاني هو الموضوع الموحى به،اوالفكرة أو الإنفعال الإضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه. ويوجد هذان الحدان معا في الذهن،ويتألف التعبير من إتحادهما [٧].الأثرالفني الماثل أمامنا (التمثال) إنما هو الفكرة المعبر عنها.من زاوية سيميائية، المراة – الفكرة علامة عربتها الناقلة مادته الأساس(البليت المطاوع)، مثلما العربة الناقلة للفكرة الشعرية (الذهني) لغة القصيدة (المادي المتجسد).هنا يتخلق الجمال التعبيري وهوجمال ايقوني،والجمال التعبيري يتضمن بالضرورة الجمال المحسوس. إن التعبير يزيد من جمال الموضوعات التي يتحقق فيها قدر من الجمال [٨].جسد المراة بكل تفصيلاته الأنثوية واقع ماثل لما يتمتع به من جمال،والتعبير هنا يزيد من جمال الموضوع.فالعلاقات بين الجمال التعبيري والجمال المحسوس علاقات متداخلة.هذا التداخل او الترابط يدخل الوعي على نحو مباشر، ووظيفة الجمال التعبيري أنه يخلع صفة الشعرية على موضوع التامل أو الفكرة ذاتها.فالجمال الذي يرتبط بجمال آخر،في منظور(سانتيانا) الفلسفي،هو ضرب من التأنق الجمالي،فهو يقود الخيال إلى عالم من الأشكال البديعة.على هذا النحو،يغدو التمثال (الأم) بكليته عنصراً من عناصر التأثير غلى وعي القارىء.هنا يكتسي الجمالي صفته الموضوعية التي تحدث عنها (كانت) في (نقد الحكم).فالموضوع لايكون جميلا إن لم يولد لذة في نفس أحد"[٩].الجمال المحسوس له أعظم الأثر في إنفعالاتنا.إن إدراك الجمال المحسوس يأتي عن طريق الحواس. ويأتي في مقدمة الحواس (البصر)،فالبصر اذن هو الإدراك الحسي.يحلل (سانتاياتا) مسالة (البصر) وعلاقته بـ(اللون) فيرى "ان قيم الإدراك هي التي نسميها جمالية وبما أنه لا يوجد

جمال بدون تصور للموضوعات المستقلة عنه فإننا قد نتوقع ان يكون المصدر الأساسي للجمال هو اللذات البصرية.ولما كان تاثير اللون أوثق صلة من سائر الحواس الاخرى بإدراك الأشياء فسرعان ما يصبح هذا التأثير عاملا من عوامل الجمال على نحو لا يتاتى لغيره من الحواس."[١٠]

والمساءلة الان : كيف ينظر(البياتي) إلى مسالة اللون في التمثال.؟ يقول:" إنه لون (الحناء) بكل رموزه الشعبية المتداولة: لون الفرس الكميتية الأصيلة، قهوة الرجال وعباءة الرجال، الحناء التي توضع بيد العروس ليلة الزفاف." لهذا، يبدو تمثال (الأم) شكل جمالي اقحواني االلون،باهر التشكيل سابح في الهواء الطلق وهو ينتصب على ضفاف ( دجلة) الغادية عبر ممر الزمن الأبدي.ثمة تكالم عشقي بين نظرات التمثال وذياك النهرالفتي وهاب الحياة. يقول (البياتي):" عندما تم عرض التمثال بعد تنفيذه،قال الفنان الإيطالي، استاذ البرونز، Albert Franco في Piatra Santa أو (الحجر المقدس) : لوكان هذا التمثال في إيطاليا لكان قد لقي إستجابة عظيمة لهذا الجمال العراقي. جئتَ لكي تتعلم الرخام . وها انت تقيم تمثالا ارتفاعه ٢٣ م من البليت."

ان عوامل الجمال المحسوس في التمثال قد تقودنا إلى الكشف عن رموز التمثال، والتي تشكل العناصر المترابطة والمتناغمة في هذه البنية الكلية الواحدة.لنتأمل صورة التمثال ثانية،نجد ان شعر المراة عبارة عن سعفات النخيل تتشكل من جزأين:الأعلى سعف العراق، والعراق كانت البلاد الأولى في زراعة النخيل وإنتاج التمور بكافة أنواعه.النخلة رمز بلاد ما بين النهرين وسرها الخالد،أما الجزء ألاسفل فهو تمثيل لزورق الأهوار.الأقراط هي رمزية تعبيرسة عن (الفالة) و(الفانوس).ومن المعروف ان عمليات صيد الإسماك في أهوار الجنوب كانت تتم بولسطة آلة صيد (الفالة) ومصدر يضيء (الفانوس).ليس بالجديد القول ان السعفات رمزية ذات جذور بابلية، فيما ترمز الورود الخمس والخمس سنبلات أعلى رأس الثمتال إلى نباتات الحنطة والشعير،اي القوة الإقتصادية الغذائية لسكان الحضارات الميتوبية. لقد رأينا ان اشكال النباتات الرمزية موجودة في الطبقة الأولى من

طبقات (إناء الوركاء). (يد) الغادة رمز للزيتون، فيما (الحمام) المستفر في يد الحسناء رمز السلام والطمانينة الروحية.لابد من الإشارة إلى ان (الحمامة)، ومنذ تخطيط (بيكاسو) منذ العام ١٩٤٩ وتطوراته اللاحقة أصبحت رمزا كونيا للسلام العالمي.

تعتقد الأقوام السلافية ان الروح عند الموت تتحول إلى حمامة، فهذا الطائر يشترك في رمزيته مع بقية ذوات الجناح من الحيوان،وهي رمزية الإرتقاء الروحي وقوة التسامي. الحمامة رمز الأرواح في فن الرومانسيك. أما المسيحية، مستلهمة العهد الجديد المقدس، فقد رسمت الشخص المجنح في الثالوث، روح القدس، بشكل حمامة. لعل من اهم رموز التمثال (العجلة). يعلمنا تاريخ الأفكار والفلسفات ان السومريين هم أول من ابتكر(العجلة) وهي عند (البياتي) التقدم والنمو الإقتصادي والرخاء، أي عجلة النار.فالسومريون إستخدموا العجلة لصناعة الفخارفي ٣٥٠٠ ق.م. فيما استخدموا العجلات لأغراض النقل حوال ٣٢٠٠ ق.م. لكن الأمر ليس بهذا التبسيط التاريخي. يضيء (Cirlot) رمزية العجلة وإرتباطاتها بالنظام الشمسي الكوني (الترجمة لي):

> العجلة رمز غالبا ما يشتخدم في فنون الزينة و النحت، واسع المدى، وهو رمز معقد ويتضمن طبقات معنى متعددة . . . إن أحد الأشكال الأولية لرمزية العجلة تتضمن الشمس بوصفها عجلة بل والعجلات الزخرفية بكونها شعارات شمسية. وكما اشار Krappe الى ان فكرة الشمس كعجلة إنما هي إحد الأفكار واسعة الإنتشار في العالم القديم. أما فكرة الشمس بكونها عربة ذات عجلتين فهي فكرة مفارقة . ونفس هذه الفِكَر يمكن العثورعليها لدى الأريين وفي اوساط الأقوام السامية كذلك. (١١)

وإذا ما صحت رواية التاريخ من ان السومريين هم أول من أبتكر واستخدم العجلة في الواقع اليومي المعاش وفي أعمال الفن فإن السومريين هم أول الأقوام البشرية التي نظرت إلى الشمس ورمزها الخالد (العجلة) نظرة جادة في فلسفة المعنى.

ينتصب (الأم) على قاعدة رباعية في الأرض عليها ثمانية أوراق.كل ورقة مصفوفة وهي

تمثيل لنباتات البردي والقصب،فيما (السنبلة) رمز لنباتات الحنطة والشعير.أما داخل الثمثال فهو ليس الفراغ المطلق بل ثمة تشكيلات وظيفية مثل السلم الصاعد. لنبدأ بتحليل التمثال بوصفه علامة رمزية ثقافية وتكوينا جماليا.يقول البياتي: " التمثال لا علاقة له بالحدث السياسي (الحرب العراقية – الإيرانية) ١٩٨٠-١٩٨٨. (التمثال) علامة لتخليد الأم أو المراة في اشتغالاتها اليومية." هنا، يثير(التمثال) باقة من الأسئلة المتعلقة بسيميائات الفن والثقافة. ما النحت حقا؟ ماالبنية الجمالية؟ ما علاقة الكون السيميائي البصري (الفن) بالخطاب الأكبر(الثقافة)؟

النحت، كما أسلفنا، شكل فني به ومن خلاله يتم استخدام المواد مثل الرخام أو البلاستك أو الطين أوالشمع أو المطاط أو الحديد المطاوع (كما في التمثال) لخلق أشكال ثلاثية الأبعاد فيكون الشكل المنحوت منتصبا حراً، او منحوتة بارزة في المحيط.والمادة المستعملة في النحت قد يتم نحتها أو تشكيلها أو صبها أو لحمها أو خياطتها أو تركيبها بحيث يؤول إلى بنية جمالية.هذه البنية لكي تكون جمالية لا بد ان تخضع لمباديء الفن من الإتساق أو التوازن والحركة والايقاع والوحدة والتنوع.تلك هي الأدوات التي يروغ الفنان إلى استخدامها لتخليق الأشكال الجمالية التي بها ومن خلالها ينظم الفنان هذه العناصر في الأثر الفني كي يخلق لدى المتلقي ذالك التوازن الإيقاعي أو النبض البصري.إذن نحن هنا ازاء بنية إيقاعية لا تختلف كثيرا عن بنية القصيدة إلا في حامل الشكل الفني. القصيدة واسطتها الكلمة الموسقة والشكل المنحوت واسطته ربما الطين أوالرخام أو البليت المطاوع وما إلى ذلك. ووراء كل هذه تنظيم الدوافع لدى الفنان،وهي حاجة نفسية على قدر من الأهمية في خلق البنبة الفنية.إننا عندما نتحدث عن مفهوم (البنية) سواء كان ذلك في الخطاب الأدبي أو الخطاب الفني (التشكيلي والنحتي)،فإنما نتحدث أيضاً عن ذلك التنظيم أو التركيب ذو الطبيعة العلائقية.فالبينة منظومة شبكية من العلامات تؤدي كل علامة دورا أو ظيفة قدرإرتباطاتها ببقية العلامات في الخطاب الفني وبقدر إرتباطها بالتشكيل الفني بكليته بإعتباره وحدة سيميائية ذات معنى وترتبط بثقافة ما.هذا يعني ان للخطاب الفني

وظيفة في حيوات البشر إضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تتخلق بفعل تنظيم العناصرأو العلامات في الأثر الفني. وبهذا فإننا نأخذ أحياناً بمياديء (السيميائيات الإجتماعية) برغم إيماننا بالفلسفات والرؤى التي تعلي من شأن الوظيفة الجمالية في الفن.وهذا يعني ان العمل الفني تسلسل تصاعدي من القيم تظل فيه القيمة الجمالية أعلى القيم.فبالرغم من تنوع الأساليب في فن النحت في نهايات القرن العشرين وإختلافاتها عن مباديء الفن الكلاسية يظل(التمثيل) representation خاصة الفنون البصرية أو (السيميائيت البصرية)،فلكل أثر فني بنية سيميائية مترابطة العناصرأو العلامات ،وكل بنية بصرية شكل متمايزمن أشكال المعنى وبالضرورة من أشكال الثقافة الإنسانية.النحت قبل القرن العشرين كان يُعَد فن الشكل الصلب او الكتلة بالدرجة الأساس. صحيح ان العناصر السالبة للتمثال(الفراغات بين اشكاله الصلبة) تعد الجزء الحاراوالمهم في تصميمه ومع ذا يظل دورها دورا ثانويا. مثل هذه الرؤية النقدية تنطبق في كثير منها على تمثال (الأم) .التمثال من منظورسيميائي نقدي ينتمي إلى المباديء الكلاسية في فن النحت الانفة الذكر.هي الكتلة االمنتصبة في الفضاء لتحكي للزمن المارعلى امواه (دجلة) قصة المراة العراقية الجنوبية بكل مالها من روعة الجمال وديمومة الوجود بل ذلك الكدح في ثنيات الحياة اليومية.فن(البياتي) لم يخلد امراة أو معشوقة بذاتها كما خلد (بترارك)، الشاعرالإيطالي،مشعوقته (بياترس) في سونيتاته الخالدة أو كما خلدت قصيدة (بلقيس) زوجة (نزارقباني) القتيلة (بلقيس الراوي).كان (البياتي) يخلد (الأم) بوصفها أصل الوجود الإنساتي،فالحضارات الإنسانية أجمعها ما قبل عصور التاريخ حضارات انثوية وربات الجمال قاطبة خاصة الأنوثة في العصورالوثنية، فيما دأب أتباع (الفتاوى الكبرى) وأتباع (بحر الأنوار) في جل (أمجادهم) الفكرية على إعتبارجسد المرأة (عورة).

البياتي مع مأثرته الخالدة

التمثال وجود، وجود مادي يرتبط بواقعه وبأرومته الثقافية وهو تمثيل لذيك الواقع.وهذا يعني ان البنبة الفنية بوصفها العلامة الصغرى ترتبط بالعالم المادي (الواقع) أو العلامة الكبرى.الأثر نتاج ثقافة مثلما هو نتاج فردي لعبقرية متفردة.فالموهبة الفردية تترك بعد رحيلها اثارها الثقافية في الأثر الفني.الذات الأدبية أو الفنية إنما هي مجموع ذوات تسبغ عليها الشخصية تفردها في الخلق. فالمتنبي ماكان ليكون لولا تلك الحيوات الثقافية االتي كان قد قرأها أو صاحبها في تلك الحقبة الموارة بالقلق. وما كان (الجرجاني) في النقد ولولا حركة البلاغة في عصره أو قبل ذلك، بل ماكان (شكسبير) ليكون لولا تلك القراءات والمرئيات التي توفرعليها بل وتلك الخبرات المسرحية في عصر النهضة الأوربية (فهذا الغراب يتزين برياشنا).

في ضوء هذا المنظور،يرتبط تمثال (الأم) إرتباطا لازبا بتراثه السومري المتجذر في عصور ما قبل الفلسفة. العلامات – الرموز لا تتشكل عبثا بل هن الحاملات للمعاني وللثقافات. لم تكن الرموز التي تم تحليلها وتأويلها سيميائيا عشوائية الإنتقاء، بل كان (البياتي ) على دراية تامة بعلامات التمثال الرمزية وتعالقاتها الوظيفية التي تشكل في نهاية الأمر هذا النحت الذي يُعد التحفة الأعلى إرتفاعاً في منطقة الشرق الأوسط، كما يصرح (البياتي) بذلك.

بدا العمل بالتمثال العام ١٩٨٨،اي عام انتهاء الحرب العراقية – الإيرانية والتي انتهت بـ (نصر عظيم) ثمنه أكثر من مليون قتيل ومعوق وجريح وعشرات الألوف من الأرامل والأطفال اليتامى. إضافة إلى الإنهيار الإقتصادي والعلمي. فالحروب تحولات سالبة في حيوات الأمم. يقول ( البياتي):" ذهبت إلى محافظ ميسان الراحل (القريق كامل ساجت) بقصد عرض مشروع التمثال وتمويله على انه رمز(الماجدة)،وهي الكلمة الأثيرة آنذاك. رفض (ساجت) الطلب جملة وتفصيلا. عدت خائب الظن إلى البيت. تطلعت امي إلي (وليس اعظم من قلب الأم دليلا).عندما حدثتها بامر التمثال، نزعت أساورها من يديها وجمعت ما لديها من ذخيرة السنين وقالت : "خذ هذه واصنع تمثالك." ظل (البياتي) يذكر ذلك الحدث حتى موته، وقد مات (البياتي) قبل موته بسنين.اكتمل التمثال.ذهب (البياتي) إلى (ليبيا) طلباً للرزق. وبعد الأحداث الدرامية في (ليبيا) وسيطرة قوى التطرف الإسلامية هناك وتهديدهم لحياته لأنه يصنع الثماثيل ويرسم الرسومات (وهي رجس من عمل الشيطان)، عاد لوطنه– الأم، فمذا لقي؟

عندما التقيته صباحاً عند بواية (مديرية تربية ميسان) بعد عودته من (ليبيا) العام ٢٠١٤،كان منهك الجسد وإن ظل متماسكا كالنخلة قوية الجذور.حدثني عن ظلم ذوي القربى قليلا وحدثني عن إهمال المؤوسسة السياسية والثقافية كثيراً. قصد البياتي أصحاب القرار في المدينة بحثا عن حلم كان يود تحقيقه وإتقاءً لشح المال الذي كان يعانيه.كان أصحاب القراريستمعون إليه ولكن ما من مدد (فالقبائل تستجير ولا تُجار). ليس في هذاما

يثير الدهشة، فالعقل المغلق ما كان ليؤمن ولن يؤمن بقيمة الفن بوصفه خلقاً للحياة.ان أتباع فتوى لمؤوسسة دينية لهي أشد قداسة وإتباعاً من رؤية تمثال أو سماع قطعة موسيقية أو رؤية مسرحية جادة. ولكم من مبدع عراقي في شتى حقول الحياة قد رحل أو تشرد بسبب العوز والإهمال. ما قتل البياتي المرض، بل قتله عقوق ذوي القربى وحجود االمؤسسة.

في اللقاءات المسائية في(كازينو النجماوي) الكائن في (شارع دجلة) في مدينة (العمارة) العام ٢٠١٤ كان(البياتي) يتألم كثيرا ويحلم بالكثير.طلبت منه آثرا من أثاره كي احتفظ بذكراه في بيتي فرد علي:(عندما اتفرغ من ترتيب مشغلي).بقي الأمر طي النسيان حتى رحيله الأخير.لم يبق لي من (البياتي) خلا رسالته اليتيمة التي أرسلها لي عندما كنت في (اليمن)، حيث أرسل معها صورة (التمثال) إلى صديق له (عقيد متقاعد يمني) كان قد التقاه في أوربا. وحين أرسلت إلى (البياتي) قصيدتي (الكل للجمال)،أرسل لي تخطيطاً يتساوق وعلامات الفصيدة بصيغة أشبه ما تكون بـ(السيميائيات البصرية).وقد نَشرتُ هذا التخطيط في ديوان شعري (الوردة والرماد) الصادرعن (دار الينابيع) في (دمشق) العام ٢٠١٠.

في (اليمن)، تحديدا في ٤ / ٥ / ١٩٩٣ ،عندما كنت مدرسا معارا خدماته هناك كنت قد كتبت قصيدة عن.(التمثال) عنوانها (أنشودة إلى حسناء ميسان) في مدينة (البيضاء) اليمنية. كان يذهلني جمال الغادة الذي يتشكل من الصم االصلاب وحيث يفضي الصم الصلاب إلى الجمال.كان أمنيتي ان تظل القصيدة منقوشة على قاعدة التمثال.كان الإهداء يقول (إلى البياتي خالق الجمال من الفولاذ).تقول بواكير القصيدة:

عروسةَ الفن والأهوار والسَحَرِ الهبت فينا الرؤى في هيكل الفِكَرِ

في المساء الذي أجريت معه الحوارالأخير يوم الجمعة الموافق ٢٠/ ٦/ ٢٠١٤،أطل علينا مجموعة من شعراء المدينة.سأله الإستاذ (فراس الصكر)، رئيس إتحاد أدباء ميسان: "كيف حالك أستاذ أحمد؟ قال له متبسما: " الصحة ليست بالجيدة ، ولكن القبر ليس بالقريب ." هل كان الرجل يتنبا بموته؟ لست أدري.ذات مساء مررت في الشارع الذي تقع فيه بناية (مديرية ألإشراف الفني) فوجدت الفجيعة منقوشة على جدارباائس في يوم نحس.

لقد مات (البياتي)، رحل (البياتي) بصمت ودُفن في (بغداد) بصمت دون عناية هذه الدولة اللامبالية.بعد سنوات من رحيله، حدثني بعض الأصدقاء أنهم عثروا بالصدفة على بعض من آثار(البياتي) على قارعة الطريق قريباً من بيته فحملوا بعضها إلى (مديرية الإشراف التربوي) يجللها الأسى لترقد هناك. أهكذا تموت النوارس في مياه أنهرها وبرديها وأقصابها؟ إن.رحيل (البياتي) الفجائعي لم يكن رحيلا عابرا بل كان صرخة الفن ضد القبح والعقوق والعهر بكل أشكاله. لقد صدق أستاذ (البياتي) الإيطالي حين قال: "لوكان تمثالك هذا في إيطاليا لكان له شأن عظيم." رحل (البياتي) في غربته الطويلة ولكن الفن يبقى خالداً كالأبدية.

## الإحالات العربية والأجنبية

(١) (ابراهيم) زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ، ١٩٧٧.، ص ١٠-١١

(٢) المصدرالسابق.

(٣) (لالو) / شارل، مباديء الجمال "الأستطيقا"، ت: مصطفى ماهر، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣.

(٤) ينظر:

Epicureanism (2019), [on line] Available from:

hpps://en.wikipedia.com/wiki/Epiureanism[ Accessed July2, 2019]

(٥) ينظر:

Yelle, Robert A. (2012) Semiotics of Religion. USA: Continuum International Publishing Group

(٦) (اندولمان) ، شيلدن آرثر، ميسان: دراسة تاريخية أولية ،ت،فؤاد جميل، ص ٤٢٣-٤٣٣.

وينظر: ميسان_ (محافظة_ عراقية) wiki.or. wikipedoa.rog [ Accessed March 3, 2019]

(٧) (سانتيانا)، جورج ، الإحساس بالجمال، ترجمة: مُحَّد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، -١٩٦٦ ، ص ٢١٤-٢٠١٦.

(٨) المصدرالسابق..

(٩) المصدر السابق. ص ٩٩.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) ينظر:

Cirlot, J. E. (962) A Dictionary of Symbols. London: Routledge.

# سيميائيات الجسـد الأنثـوي

(يُفضي الجمال إلى الجميـل . . )

**محمود درويـش**

هي ذي تخطو بجمـال
لكأنها ليل ذو مناخات صاحية وسماوات مزدانة بالنجوم،
وأجمل ما في الوضاءة والظلام
لفي محياها وفي عينيها يلتقيان:
هكذا كان يلين لذلك الضوء الرقيق
الذي تنكره السماء على النهار القشيب.

فيءٌ واحد أكثر، شعاع واحد أقل ،
قد أفسد نصف ما لنعمة اللاتُسمى،
ذاك الذي يموج في كل جديلة سوداءٍ،
أو يُضيء على وجهها
حيث الفِكَرُ بالجلال تشي
فلكم نقي، كم عزيز سكناهـا .

وعلى ذلك الخد، وفوق ذياك الحاجب،
كم عذبة، كم هادئة، ومع ذا بليغـة

تلكم البسمات التي تظفرُ، تلكم الألوان التي تُشرقُ
غير أنها تحكي الأيام التي انقضت بهناء،
هو عقل مع كل ما دونه بسلام،
وقلب هواه بريء.
لورد بايرون

ديوان (أغاني عبرية) 1815

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies;
And all that's best of dark and bright
Meet in her aspect and her eyes;
Thus mellowed to that tender light
Which heaven to gaudy day denies.

One shade the more, one ray the less,
Had half impaired the nameless grace
Which waves in every raven tress,
Or softly lightens o'er her face;
Where thoughts serenely sweet express,
How pure, how dear their dwelling-place.

And on that cheek, and o'er that brow,
So soft, so calm, yet eloquent,
The smiles that win, the tints that glow,
But tell of days in goodness spent,
A mind at peace with all below,

A heart whose love is innocent! [1]

هذه القصيدة الغنائية التي قدمها لنا الإستاذ الدكتور (عبد الواحد لؤلؤة) وصفاً وتحليلاً، ونحن على مقاعد الدراسة في المرحلة الرابعة في قسم اللغة الإنكليزية/كلية الآداب/ جامعة بغداد العام ١٩٧٤-١٩٧٥، ظلت عالقة بغمام أنفاسي كما يعلق الزنبق بالأثير. لما كانت الرومانسية فكرة حلمية حول الوجود، فليس غريباً أن يكتسي الوجود بكل سمات المثالية التي قالت بها الفلسفات منذ (إفلاطون) و(أرسطو) وحتى الفكر الجمالي لدى (كروتشه) و(سانتيانا). فالرومانسية ليست بالتجوال في البراري والبحث عن (الحبيب المجهول)، فيما يصبح (أنا قلبي دليلي) والإستغراق بالحزن اللامجدي (نجوم الليل دموع بتبكي على حبي) هو كل الحصاد الرومانسي، كما هو شأن التسطيح التعبيري في الغنائية العربية. قد يشكل ذلك بعضاً من المشهد. لكنما الرومانسية من حيث المبدأ، حركة فكرية ثقافية جمالية اجتاحت كل اوردة الفن في العقود الثلاثة الأواخر من القرن الثامن عشر الأوربي والعقود الثلاث الأوائل من القرن التاسع عشر وهي تنادي بثالوث (الحب/ الحرية / الجمال) في مواجهة تحالف (الملوك/ الساسة / رجال الدين) في عصر شهد صعود الفكر النقدي الحر الذي يرى في (التاريخ قصة الحرية). ولما كان (الإنسان) محور الأدب الرومانسي، فمن الطبيعي ان تصبح المرأة ومالها من رواء الرمز الأجمل في مملكة الشعر علامة خالدة. على هذا النحو، يتغنى (لورد بايرون) بتلك المثالية الجسدانية التي تمازج المادي بالفكري في هذه الغنائية.

الرومانسية فكرة جمالية حول الوجود وليس ما بعد الوجود. وبقول آخر ان مرئيات الطبيعة وبفعل التخييل، وهو قوة من قوى العقل، كما تقول الفلسفة الكانتية (وليس هبة السماء)، تصبح ماهيات سحرية لا تنتمي إلى طبيعتها القُلَب بالشيء الكثير. ففي ليلة الحادي عشر من يونيو العام 1814، دُعي (بايرون) الشاعر إلى سهرة إقامتها السيدة (ستويل)، وهناك رأى قريبته (الليدي ولمونت هورتون)، والتي ظهرت بفستان سهرة أسود

أثارت إدهاش الشاعر، الأمر الذي حدا به إلى كتابة هذه الغنائية في ليلة واحدة. قوة المخيال في الغنائية تُعيد خلق الواقعي خلقاً مغايراً. فالجمال الأنثوي قد أصبح محايثاً لقوى الطبيعة في عالم غرائبي التكوين. هنا تأتي فكرة (السيميائيات) لتحليل الخطاب الشعري بوصفه منظومة من العلامات المترابطة وبوصفه تمثيلا للعالم. لقد خاض (سقراط) حديثاً مع فنانين حول طبيعة الفن، فسأل الرسام (Parrhasius):" اليس الرسم تمثيلاً لما نراه نحن من واقع؟ وبعبارة أخرى، انتم معشر الفنانين تمثلون الأجساد طويلها وقصيرها، إن كا ن ذا في الضوء او الظلام، في السطوح اللدنة او الخشنة، في ازدهار الشباب أو تجاعيد الشيخوخة، كل ذلك بالألوان، اليس كذلك؟" فأجاب (Parrhasius) قائلاً:" بلى، هذا ما نقوم به."[٢].ثم سأل (سقراط) مثالاً يُقال له (Cleiton) :" اليس لتماثيلك حس الحياة، ذلك انك وبتفحصها تحاكي اشكال الكائنات الحية؟". فأجاب المثال:" دون أدنى شك."[٣] ولكن إلى ماذا يقود ذلك التمثيل المبهر أو المحاكاة الخلاقة؟. يسائل الفيلسوف مثاله: " اليست تلك المحاكاة الأمينة لما يحدث للجسد في الحركة تفضي إلى لذة مخصوصة لدى الرائي؟ فأجاب المثال: " بالطبع"[٤]. إذن القيمة الجمالية وما تبعثه من مسرة لدى المتلقي هو غاية الخلق الفني بكل أشكاله وعرباته الناقلة. وهذا ما يقوم به المراس السيميائي من حيث الكشف عن المعنى في أرومته الجمالية.

لا يحتاج النقد إلى مزيد من إعمال الفكرلإدراك مفاتيح هذه القصيدة وصفية الأسلوب. ففي المقطع الأول، على سبيل المثال، تقوم صورة التشبيه على عقد المقارنات بين بياض البشرة والضوء الونيق فيما يقترن سواد العيون بسواد الليل. وهي صور تُعد الآن من الكلاسيات الشعرية. لكنما الجِدَة ربما في الغنائية بوصفها خطاباً سيميائياَ جمالياً، حتى وإن اتخذ الشكل الشعري الصياغة الكلاسية التي عُرفت بها أعمال (بايرون). ان من وظائف التشبيه شد الوعي الجمالي للقاريء لما يود الشاعر توصيله، مثلما يظل التشبيه القوة التعبيرية الفادرة على خلق الإيقاع داخل جسد القصيدة. اللافت في الغنائية الوصف التفصيلي للجسد الأنثوي المثالي، وبذا يصبح الجسد العلامة- الرمز مما يمنح (النقد

السيميائي) نقطة ضوء للتوغل في ملكوت الغنائية التي الهمتها جماليات (الليدي ولمونت هورتون).ولمقاصد سيميائية، سوف نتخذ من منظورات (ريفاتير) Riffaterre،الناقد الفرنسي،في كتابه (سيميائيات الشعر)(1978) Semiotics of Poetry قنديلا يضيئ مسالك التحليل المعشوشبة.

يرسي (ريفاتير) نظريته في الشعر يقوله إن" لغة الشعر تختلف عن الإستخدام اللساني المتداول. ذلك ما يستشعره القاريء غير العارف غريزياً "(٥)، ذلك ان " الشعر يعبر عن التصورات والأشياء عن طريق غير مباشر، بمعنى ان القصيدة تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر."[٦]. العلامة المائزة للخلق الشعري هي (اللامباشرة).هذه العلامة الفارقة بين الشعر واللاشعر يمكن تبيينه بالطريقة التي بها ومن خلالها يمكن للنص الشعري ان يحمل المعنى. ان القصد الذي يضعه الناقد الفرنسي لمسارات كتابه السيميائي هو "طرح وصف متماسك وسهل نسبياً لبنية المعنى في القصيدة."[٧] لكن السيميائي الفرنسي لا يهمل دور المتلقي أو القاريء في تركيب المعنى" فالظاهرة الأدبية جدل بين النص والقاريء"، إذا ما أخذنا بنظر الإعتبار ان القصيدة "سياق متناهي استثنائي"[٨]. والمساءلة الأن: من يخلق هذه الفرادة أو (اللامباشرة) لهذه الماهية الجمالية (القصيدة)؟

اللامباشرة أو إتيان المعنى عن طريق لامياشر نتاج (الإزاحة) displacing و(التشويه) distorting و تخليق المعنى Creating meaning. فالإزاحة تكون عندما تحيد أو تنحرف العلامة، اي تتحول من معنى إلى معنى آخر،عندما تمثل أو ترمز إلى كلمة أخرى، كما يحدث في الإستعارة والكناية.لا يبتعد (Riffaterre) بهذا التصور عن التصورات البلاغية الكلاسية (الإغريقية)، كما لدى (ارسطو) والعربية)، كما لدى (الجرجاني).(التشويه) distorting يكون عندما يكون هناك إبهام أو تناقض أو لا معنى. أما (الخلق) فيحدث عندما يشتغل الفضاء النصي بوصفه مبدأ تنظيم لخلق العلامات من العناصر اللسانية، والتي عدا ذلك قد لا تكون ذات معنى (على سبيل المثال التناظر،القافية أو التكافؤات الدلالية بين التماثلات الموضعية في المقطع الشعري الواحد)[٩].يقترب

Riffaterre في نظراته هذه من من منظورات (حلقة براغ اللسانية) في اللغة المعيارية واللغة الشعرية. ولمقاربة عملية (الخلق) في الخطاب الشعري، لننظر في قصيدة (أراها غدا ) للشاعر (بدر شاكر السياب) لنجد ان أشكال الخلق من تناظر أو موازاة وتقفية وتماثلات في البيت الشعري الواحد تحضر وبقوة بفعل ذلك الفضاء النصي:

أراها غدا هل أراها غدا  وأنسى النوى، أم يحول الردى
فؤادي، هل في ضلوعي فؤاد  لقد كدت أنساه لولا الصدى[١٠]

التناظر أو الموازاة بين العلامات نراها حاضرة في الشطر الأول من البيت الأول(أراها غدا)،وهناك التقفية الخارجية (الردى/الصدى) والباطنية (النوى/ الردى)، ومن ثم التماثلات الإيقاعية (أراها غدا). هذا الفضاء النصي يظل مثقلاً باللوعة التي تثيرها المساءلة الباعثة على القلق واللايقين من اللقيا. بنبه السيميائي الفرنسي إلى انه من بين تلك العلامات اللامباشرة هذه، هناك تمثيل أدبي للواقع أو محاكاة. فالتمثيل قد يتم ببساطة تحويله إلى ضرب متنافر مع الإحتمال أو بكل ما يقود السياق القاريء إلى توقعه، هذا يعني ان علامات اللامباشرة هي التي تدفع بالمعنى الآلي المتداول إلى الخلف، فهي تكسر كل التوقعات والأشكال الأستاتيكية التي تعود القاريء على معاقرتها في التعابير المعادة المكرورة. مثل هذه الآلية في التعبير يمكن خرقها وتشويهها تشويهاً جمالياً عبر االقواعد الحيادية، اي التي تحيد أو تنأى عن قواعد اللغة المتداولة والمفردات المتداولة، أوربما إلغاء تلك القواعد ، كما في الهراء أو اللامعنى.

السمة الخاصة للقصيدة هي وحدتها:الوحدة الشكلية والدلالية. هذه الوحدة الشكلية الدلالية تتضمن كل مؤشرات اللامباشرة.[١١] ان ما يشغل منظورات (Riffaterre) هو ان القصيدة محاكاة للواقع ولكنها محاكاة من نوع فريد. فالنص الشعري مجاز،هو العلامة الكبرى التي تحاكي أو تمثل شيئاً ما دون سواها. هذه الماهية الشكلية الدلالية تظل

مشحونة بكل ضروب التعبيراللامباشر من إزاحة وتشويه وتخليق للمعنى. ويظل المعنى مقصد السعي السيميائي ولكن بصورته المجازية الإستعارية غير المباشرة.

هذه المفارقة بين لغة القصيدة ولغة التواصل اليومي يمهد السبيل للناقد الفرنسي لبسط مقاربته التي تتمحور حول القصيدة كونها كلاً واحداً، وأن وحدة المعنى المخصوصة بالشعر إنما هي الوحدة المتناهية للنص، وتلك هي المقاربة الأشد نفعاً لإدراك الخطاب الشعري بوصفه سيميائياً أكثر منه لسانياً. هذا يعني ان الناقد الفرنسي يذهب إلى ما ذهبت إليه المدارس البنائية الحديثة من ان اللغة إنما هي شبكة نظامية من العلامات المتعالقة، وان التفريق بين الشكل الشعري للغة والشكل النثري يقوم على إدراك ان لغة الشعر غالباً ما تكون لغة مجازية أحوج ما تكون إلى التأمل العميق والتخييل، إن كان ذا في تخليق الشعر أو في فهمه. فالشعر بكلمات الناقد الفرنسي "يقول شيئاً ولكنه يعني شيئاً آخر وهو ما نطلق عليه المعنى العميق أو الحق"[١٢]. ففي قراءاتنا لقصيدة وصفية ثمة ضربان من التأويل: الإنسجام consonance الذي يطرح التسجيلات الواضحة للوقائع أوعرض البينات، والضرب الآخر(التنافر) dissonance، وهو الخطاب الرمزي اللامباشر. فإذا كان المجاز، من منظور وظيفي، تغاير في المعنى له في النحو جذر عميق، فإن الرؤية السيميائية ترى في المجاز فعل معنى أو عملية معنى من خلالها يرتبط أو يتوحدن عالمان، (الألف) و(الباء) ويصبحان بقوة المجاز(الألف) هو (الباء) بصورة ظاهرية في (التشبيه) وبصورة خبيئة في (الإستعارة)، فيما يستخدم (الألف) للإحالة إلى (الباء) في (الكناية)، وكلها ضروب مجاز تقوم على إستراتيجية نقل المعنى. تشتغل إستراتيجيات (التشبيه) و(الإستعارة) في عالمين مختلفين، فيما (الكناية) في ذات العالم الواحد. فعلى سبيل المثال (كأنها الكوكب الدري في الأفق) نجد ماهيتين مختلفتين تتحدان ظاهرياً ب(كأن) التشبيه، ولكن في (بعيدة مهوى القرط) يظل الخيال يدور في عالم الجمال الواحد، مثلما ان الشراع يحيل إلى السفينة.

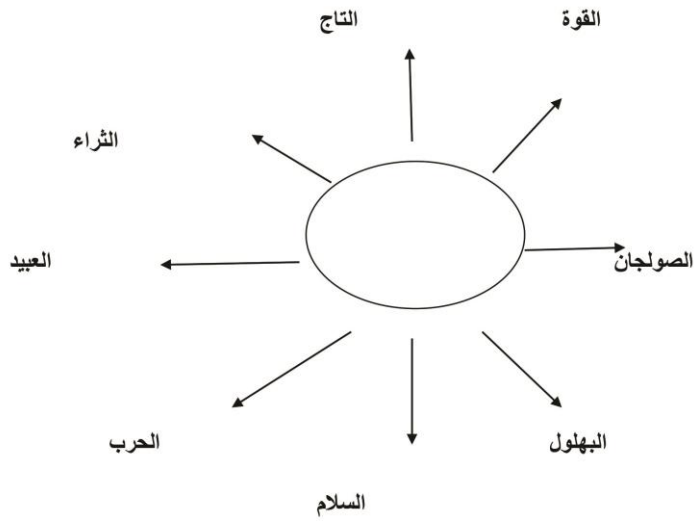
يبني (ريفاتير) مقاربته السيميائية على التصور القائل إن القصيدة لاتدل بذات الطريقة التي يدل بها النص النثري. عندما يتم تحليل الشعر،فالكلمات غالباً ما يتم الحكم عليها

قدر علاقاتها بالإشياء، فيما النص يتم الحكم عليه بمقارنته بالواقع. من هنا تأتي علاقة النص (العلامة الكبرى) بالواقع وبالثقافة، فالنص نتاج ثقافة ما، ومقصد (السيميائيات) تحليل الخطابات الأدبية بوصفها منظومات علامات، والعلامات أشكال ثقافة مثلما هي أشكال معنى. هنا لابد من الإلماح إلى ان النص، في المفهموم السيميائي هو (العلامة الكبرى)، ولكن حين تتم مقارنته بالواقع أو الثقافة، كما في دراستنا، فإنه يصبح العالم الأصغر أو الدائرة الصغرى التي ترتبط يالعالم الأكبر أو الدائرة الكبرى (العالم /الثقافة). ولتبيان العلاقة بين الفصيدة والواقع يقوم الناقد الفرنسي بتحليل قصيدة الشاعر الإنكليزي(Wordsworth) (شجر الصنوبر) Yew Tree . فالقاريء يعتقد بصدقها وأن الزائرين قد أكدوا وجود الشجرة في المكان. اما معنى أسماء الأماكن في القصيدة فإنه يتدفق من النحو بصورة كلية، وان القاريء لايحتاج أكثر من السياق لكي يحس بقوتها المثيرة للذكرى. لكنما الإشارة إلى إحالات من قبيل (جند بيرسي) يظهر ان الجند قد غدوا تراباً ولكن الشجرة لا تزال حية فهي رمز البقاء مع ماض لا ينكسر. أضف إلى ذلك، ان لغة الشاعر ترتبط بجلاء بالتصورات الجمالية التي تملي عملية إبتداع الشعر وإدراكه.

ثمة ركيزتان تقوم عليهما مقاربة (Riffaterre) السيميائية: (التراكم) accumulation و(النُظُمُ الوصفية) descriptive systems. (التراكم) يعني ان كل لفظة تتضمن واحدة أو اكثر من وحدات المعنى الصغرى أو السمات الدلالية. فإذا ما أخذنا كلمة (الغول)، كما ترد في (رحلات السندباد السبع) من قصص (الف ليلة وليلة)، نجد ان من السمات الدلالية للغول (الكينونة الحية، المتوحشة، الفظيعة المنظر، العدوانية، الآكلة للحوم البشر). مثل هذه العملية تحدث عندما يلتقي وعي القاريء في الفضاء القصصي السردي بمجموعة من الكلمات المتعالقة من حيث عنصر المعنى والذي يربط بعضها ببعض. وكلما يتقدم وعي القاريء في السرد فأن (التراكم) يُصَفي أو يُرَشِح السمات الدلالية للالفاظ بحيث يظل تكرار تلك السمات هو العنصرالمهيمن فيما تنزوي السمات الأقل تكراراً في نسيج النص.

إن وقوع أسماء مثل (الوردة الجورية)،(الياسمين)،(الزنبق)،(التوليب) في نص شعري، كما

في (الوردة المرهفة الحس) The Sensitive Plant للشاعر (شلي) (التي قمنا بترجمتها في كتابنا (الزنبقة الصوفية) العام ٢٠١٢)، يعني ان السمة الدلالية المشتركة هي (الزهرة- النبتة) بكل تشكيلاتها اللفظية الجمالية. وهذا ما تثطلق عليه الدراسات اللسانية والنفسية (النموذج البدئي ) prototype. أما (النظام الوصفي) فهو مجموعة متآلفة من الكلمات المرتبطة بفكرة ما او (الكلمة النواة)، ولها وظيفة ترشح من حقيقة ان دالها يتضمن بل وينظم مداليل الألفاظ التابعة للكلمة النواة. يورد (ريفاتير) مثالاً لفكرة (الكلمة النواة) وما يرافقها منة مداليل تابعة . لنأخذ كلمة (الملك):




وبقول آخر،(النظام الوصفي) مجموعة الألفاظ والتعابيروالأفكار التي يتم توظيفها في النص الذي يود الكاتب عرضه أو تقديمه للقاريء، فالفكرة البنائية تظل حاضرة وبقوة في إشتغالات(Riffaterre).(التراكم) علاقات ترادف synonymy فيما (النظام الوصفي) علاقات تضاد antonym. تلك علاقات سيميائية بإمتياز. العلاقات البنائية السيميائية إما ان تكون علاقات توافق وإنسجام أو علاقات تناقض وتضاد، الأمر الذي يجعل من علاقات التضاد تلك علاقات مجاز في االخطاب الشعري. إن صراع (جلجامش) و(خمبابا) في غاب الأرز تظل علاقات تضاد بين الرموز المتناقضة، فيما يبدو (أنكيدو) ظهيراً لبطل(اوروك) في

ذلك الصدام الكوني، فهي علاقات توافق وإنسجام. بنائياً (التواتر) في سرد الجمل والبنيات علاقات خطية إحالية، بينا (الإبدال) و(التضاد) علاقات بناية ولكن من نوع آخر، إنها علاقات إيحائية مجازية وأستخدام العلامة المرَكبْة (بطل أوروك) بدلاً عن (جلجامش) مثال على العلاقات البنائية الإبدالية. يهتم (النظام الوصفي) أيضاً بالعلاقات الكنائية والعلاقات الباطنية بين الجمل المكونة لبنية الخطاب. وفي ضوء هذا التصور يطرح الناقد الفرنسي مسألة (المقدرة اللسانية) التي كانت قد طرحتها (النظرية التوليدية التحويلية) للساني الأمريكي (Chomsky) و(المقدرة الأدبية) التي كان قد طرحها الناقد (Culler)، ومن القراءات المتعددة للخطاب الواحد. ان ما يعني هذه الدراسة الجانب التحليلي والتأويلي لغنائية (بايرون).

من أجل تحليل الغنائية تحليلاً سيمائياً، لنتتبع خطى (Riffaterre) من (الأسلوبية) إلى (السيميائية) عبر محوري (التراكم) و(النظام الوصفي). غنائية (بايرون) قصيدة وصفية الأسلوب غنائية الإيقاع جمالية الطابع. تتألف القصيدة من ثلاث مقاطع شعرية يتوافر كل مقطع على ستة أبيات مقفاة (أب أب أب) بإيقاع منتظم. القصيدة وصف لحدث عابر ألهب مشاعر الرائي (وبايرون شاعر يصف ما يرى)، كما يقول (جون كيتس)، لحظة وقوع الحدث فكان ان كتب الشاعر القصيدة في ليلة واحدة. التقفية وحدها لا تخلق كل ذلك التأثير الجمالي في وعي القاريء، فعلى المستوى الصوتي، ثمة (جناس أستهاالي) alliteration قد لا يبين في الترجمة، ونعني به تكرار الوحدة الصوتية أو الفونيم في بدايات العلامات في البيت الشعري الواحد، كما في تكرار الفونيم /k/ و / s / في :

She walks in beauty, like the night
of cloudless climes and starry skies.

لابد من التنبيه إلى ان (الفونيم) the phoneme أصغر وحدة صوتية ذات سمات مائزة من شأنه ان يحدث تغايراً في المعنى. فالعلامتان (fine) و(dine) لهما ذات الفضاء

الصوتي لكنهما يختلفان في المعنى بسبب من إختلاف /f/ و/d/ في اللغة.ان من شان هذه التقنات الصوتية ان تسبغ على نصوصية النص مزيداً من الهارمونية والإيقاعية في المسالك الشعرية للبنية الكلية.

البنية السطحية للقصيدة تتمحور حول الوصف الجسدي المادي وربما الفكري لغادة غاية في الجمال. ولكن ما أن نفارق الواقعة – الحدث حتى تتحول الغنائية إلى خطاب رمزي بفعل قوة التخييل. فإذا كان الشعر قوة تعبيرية لامباشرة، فإن ذلك يتجلى في شحن الخطاب الشعري بتعالق من العلامات يحيد أو ينأى عن اللغة المعيارية اليومية. فهذه االغادة (تخطو بجمال).ولمقاصد خرق اللغة خرقاً قصدياً يقارن الشاعر جماليات المراة الجسدية بجماليات الطبيعة عبر ممر(التشبيه) حيث القرائن لا تصل حد الإدماج الكلي،كما هو شأن الإستعارة.فهي المقارنة الظاهرة وليست الباطنة الخفية. ففي رقتها وتهاديها كأنها الليل،ومن ثم هناك تفصيلات لتلك الصورة المنغومة (لكأنما الليل ذو المناخات الصاحية والسماوات المزدانة بالنجوم). الليل(علامة الوقت) ليس بالحالك الظلمة، فليس من الليل سوى سكون الليل ورقته وهدأته. ربما تكون وظيفة هذه الصورة التشبيهية إظهار وضاءة جمال المراة وشدة صفائها. ليس هذا حسب، بل ان إستخدام الإيقاع المنتظم والتقفية المنغومة ربما يعكس طبيعة المشية الإيقاعية للمراة تلك اللحظة. اللافت للنظران (بايرون) لم يصرح بإسم المرأة الصريح ، ولم يفصح عن علاقته بها، بل جاء الوصف فجاءة جمالية مثل فجاءة نزول (الليدي ولمونت هولتون) بذلك الفستان الأسود من أعلى السلم. وصف الجمال المادي الماثل أمام الشاعر لحظة طوفان الشعور والماثل أمامنا، نحن القراء، لايبين من تفصيلاته إلا الشَّعر الأسود، مما يمنح الشاعر– الرائي ذلك الفيض الثر من الصور المجازية المرسلة. وبقول آخر ان قوى التأثير الروحية تتحول إلى قوى تعبير استعارية. منذ بواكير الغنائية يلجأ الشاعر إلى توظيف صور (الضوء/ الظلام)، وهي صور التضاد التي تقع في صميم محور (الإبدال) السيميائي حيث تضاد السمات الدلالية يبلغ أشده في الصورالدافقة. ثمة (إنسجام) أو تناغم بين رقة المعشوقة ورقة الليل، ولكن ثمة (تنافر) بين وضاءة المرأة وضوء النهار الصارخ (الذي تنكره السماء على

النهار القشيب). وبالرغم من هذا التضاد فإن (أجمل ما في الوضاءة والظلام / لفي محياها وفي عينيها يلتقيان).

لنقرا الأبيات ثانية :

هكذا كان يلين لذلك الضوء الرقيق
الذي تنكره السماء على النهار القشيب.

في (الضوء الرقيق) نشهد ضرباً من تراسل الحواس الذي به ومن خلاله يتم إدماج المادي المتجسد(الضوء) والتجريدي (الرقيق) في تعبيرية دالة على اللين والغضاضة وهي من صفات المراة المحبوبة الموصوفة. تتولد صورة آخرى للمختلف- المؤتلف الصوري بين (الضوء/الظلام)، وذلك سرجمالها المتفرد، ولكن في جانب آخر من محياها.هذه العلامات في البنية الخطية للغنائية يتحول فيها المعنى من مستوى الإحالة إلى مستوى المجاز:

فيءٌ واحد أكثر ، شعاع واحد أقل ،
قد أفسد نصف ما لنعمة التي لا تُسمى،
ذاك الذي يموج في كل جديلة غدافية ،
أو يُضيء على وجهها.

لنقرأ بإمعان تلك الصورة الإستعارية التي يخلقها توظيف الفعل (يموج) في كل جديلة غدافية .إن ما يضفي على شَعر المحبوبة روعته ليس السواد بذاته، بل ذلك الموج الذي يجلي روعة الجديلة، كما تجلي يد سوداء التراب عن جوهرة مخبوءة في منجم. إضف إلى ذلك، ان ما يسبغ على وجه المراة جمالاً هي تلك الأفكار البريئة، هي الخراف البيضاء الهاجعة في السكنى – العقل.

يأتي المقطع الثالث بتضاد من نوع جديد،هي العلاقة بين الجمال المادي الماثل والجمال

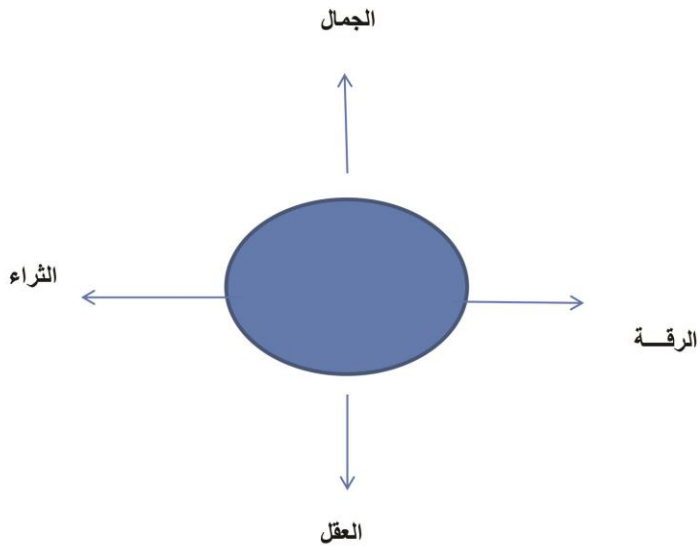
الفكري المستتر. فهذه البسمات التي تزيد من جمال المعشوقة جمالا هي بسمات (بليغة).هذا الجمال المادي/الفكري لابد وأنه كان منشغلاً بفعل الخير في أيام الرخاء الخوالي، فهو (الجمال الفكري=العقل) متناغم مع تشوفات القلب البريء:

تلكم البسمات التي تظفرُ ، تلكم الألوان التي تُشرقُ
غير أنها تحكي الأيام التي انقضت بهناء،
هو عقل مع كل ما دونه بسلام،
وقلب هواه بريء.

وبذلك ترتبط الفكرة الإفلاطونية (الجمال) بفكرة (الخير) في جسد القصيدة. ففي هذا الجمال المادي/ الفكري ثمة رباط سري بين عقل سكناه السَلم وقلب كل ما فيه بريء. نحن إذن أمام سيميائيات الجمال – المثال. ولكن، كيف تبني القصيدة رمزيتها المثالية لتتحول (المراة) من حدث عابر إلى أيقونة للجمال؟

في القراءة الثانية للعلامات في الغنائية نجد ان التراكم يرشح عن تلك التعالقات والقرائن بين الألفاظ التي تؤلف نصوصية النص الشعري. فهناك (هي) (= الضمير الدال على المرأة المعشوقة).يرتبط بالعلامة الأنثوية السادرة مجموعة من العلامات الأنثوية المادية،فهناك (الشعر الأسود) و (العينان) و(الجديلة) و(الوجه) و(العقل) و (القلب) و (الإبتسام). ثمة علامات نفسية من قبيل (البراءة) و (الرخاء) و(السلام). هذه العلامات تتجاذب في البنية الشعرية تارة وتارة أخرى تتضاد لتشكل الصورة المفترضة للواقع، او بتعبير (Riffaterre) فإن الكلمات غالباً ما يتم الحكم عليها بقدرعلاقاتها بالإشياء، فيما النص يتم الحكم عليه قدرمقارنته بالواقع. ولكن مجد القصيدة يكمن في تعبيريتها اللامباشرة عن أشياء الواقع. فالشعر "يعبر عن التصورات والأشياء عن طريق غير مباشر،بمعنى ان" القصيدة تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر."[١٣] إتيان المعنى بطريق غير مباشر يتمظهر من

خلال الصورالإستعارية التي تشهد دوما الإنزياح بل الحياد أو النأي عن جادة التعبير الإحالي التقريري المباشر صوب المجازي التخييلي غير المباشر، مما يعطي القصيدة قوتها التأثيرية على وعي القاريء الجمالي. فإذا كان الكلمات في البنية الخطية تتوالى على وفق مبدا (التواتر) النحوي – الدلالي، فإن هذه البنية الشعرية في مستواها الإبدالي الموحي تشهد خرقاً لسنن اللغة المعيارية عبر قوة المجاز المتمثل بالصور التشبيهية والإستعارية، وهي القوى التي تخلق القراءات المتعددة للخطاب الشعري. فالظاهرة الأدبية هي دالكتيك أو جدل بين النص والقاريء[١٤].العملية السيميائية تحدث حقاً في ذهن القاريء، وتتأتى من القراءة الثانية[١٥]. وإذا ما أردنا ان ندرك (سيميائيت الشعر)، فعلينا معرفة ضربين من القراءة: القراءة الأولى حيث يحدث التأويل الأول، طالما انه ومن خلال هذه القراءة يتم إدراك المعنى. أما القراءة الثانية فهي التأويل الثاني، وهي بحق القراءة الظاهراتية. وهذا يعني ان القاريء كلما يتقدم في النص، فإنه يتذكر ما قد قرأه ويعدل من فهمه للنص في ضوء ما يقوم بتفكيكه الأن. وبقول آخر، أنه بتفاعله مع النص منذ البدء وحتى المنتهى، يظل القاريء يعيد النظر ويعدل ويقارن بإتجاه معاكس، فهو يقوم بتفكيك بنائي من ناحية التأثير. فإذا كانت وحدات المعنى هي الألفاظ أو العبارات او الجمل، فإن وحدة المعنى الكبرى هو النص[١٦] . تظل الألفاظ في نظامها الوصفي والمتناثرة كالوشم على جسد القصيدة ترتبط بالفكرة – النواة (المرأة).وبالإمكان الكشف عن الربط بين الفكرة النواة والأفكار التابعة في ضوء هذا المخطط للغنائية:




هذه الكلمات تظل مرتبطة دلالياً بالفكرة – النواة أو الفكرة – المفتاح للغنائية وهي (الجمال الأنثوي المثالي) الذي يتجلى في صورة المرأة الموصوفة في القصيد. والقصيد بهذا يتحول من مستوى البيانات المعبر عنها إيقاعاً وتقفية إلى مستوى الفضاء النصي الرمزي، حيث المرأة – المعشوقة التي لم يدل عليها أسم أو عنوان (الليدي ولمونت هورتون) إلى المرأة- الرمز التي طالما تغنى بها الشعر الرومانسي والصوفي والسريالي على حد سواء. هي ليست المرأة المخصوصة بإرض أو بلاد، وهي ليست المرأة المخصوصة بجنس أو دين أو عرق، وهي ليست المراة المنسوبة إلى طبقة كادحة كما في رائعة غوركي (الأم).(هي التي تخطر بجمال) الرمز المطلق الذي يخاطبه (بايرون) في الغنائية ليصبح كل امراة في الأرض، وليصبح المرأة اللامنسوية إلى حدي الزمان والمكان، المرأة اللامنتمية إلى حقب التاريخ أو تضاريس الجغرافيا. هنا تكمن كونية الشعر في رمزيته عبر منظومته الأسلوبية – السيميائية الفريدة. ربما تكمن صورة الجمال المثالي في المقطع الأخير من الغنائية :

وعلى ذلك الخد، و فوق ذياك الحاجب،
لكم عذبة ، كم هادئة، ومع ذا بليغة
تلكم البسمات التي تظفرُ، تلكم الألوان التي تُشرق
غير أنها تحكي الأيام التي انقضت بهناء،
هو عقل مع كل ما دونه بسلام،
وقلب هواه بريء.

إن أسلبة فكرة الحب في (وقلب هواه بريء) و(لكم عذبة، كم هادئة، ومع ذا بليغة/ تلكم البسمات التي تظفرُ، تلكم الألوان التي تُشرق) لايمكن ان تكون دون الإحتفاء بفكرة الجمال المثالي الذي قالت به الفلسفات وأصبحت جل القصائد في عصر النهضة ومن بعده العصر الرومانسي تحاكي تلك الفلسفات محاكاة شعرية. هذا الجمال المثالي قد تجسد في الجسد. قد نعمد إلى الفكرة المسيحية في إزدواجية ماهية السيد المسح (الإله الذي تجسد في الجسد)، أي اللاهوت في الناسوت. ليس هناك من إغفال لجسدانية الجسد في جسد القصيدة، لكنها الجسدانية الروحية وليست الشهوية، كالتي نراها في قصائد (روبرت هيرك). تلك (النعمة اللاتُسمى) هي من الذخيرة الدينية المسيحية وعلامة الطهارة في البنية الدينية. ولكن ثمة مساءلة يثيرها التحليل والتأويل السيميائي لقصيدة (بايرون) : إذا كانت بنية الشعر بنية جمالية بسبب من ذلك الخرق القصدي لمعايير اللغة المتداولة، وإذا كانت الوظيفة الجمالية هي الوظيفة المهيمنة في الخطاب الشعري، فهل ثمة علاقة بين الخطاب الشعري والإستطيقا أو(فلسفة الجمال)؟ (الجمال)،من الجانب الموضوعي هو ما يثيرالشعور بالمسرة داخل وعي القاريء. صحيح ان الحساسية الجمالية هي مقدرة إنسانية بيولوجية، فكل إنسان بوسعه تذوق الجمال الماثل، ولكن الإستجابات الجمالية الصادرة من أناس مختلفين تظل إستجابات مختلفة فهي رهن بالإشتراطات الثقافية والإجتماعية والدينية والسياسية ونفسية وما سواها، والأهم من هذا وذاك الإشتراط الجمالي

نفسه، فثمة من يستجيب للجمال الماثل أو المتخيل إستجابه أقوى مما لدى العادي من البشر، وتلك خاصة الشعراء والفنانين وذوي الإحساس المرهف دون سواهم في الأرض. الجمال تجربة لذية،ولذة غنائية (بايرون) تكمن في إثارتها لكل مشاعر الحب والجمال لدى وعي القاريء. ففي واقع الأمر ثمة علاقة بين القراءة الواعدة للقصيدة وبين تلك الإستجابات الجمالية المتخلقة بفعل التركيب الفني للقصيدة. أن مقصد (النقد السيميائي) إضاءة مكامن الجمال في العلامات المتعالقة بوصفها حاملات للمعاني، بل حاملات للثقافة، وهن، أخيراً، ملائكة الجمال إلى ملكوت القاريء المستوحد.

## الإحالات العربيـة والأجنبيـة

(١) ينظر:

Byron, Lord, (2019)[ on line] Available from:

https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven [Accessed June 12, 2019]

(٢) ينظر

Eco, Umberto (ed) ( 2004) *History of Beauty*. New York: Rizzoli

(٣) المصدر السابق.

(٤) المصدر السابق

(٥) ينظر:

Riffaterre, Michel (1978) Semiotics of Poetry. Bloomington and London: Indiana University Press.

(٦) المصدر السابق.

(٧) المصدر السابق.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) ينظر:

Quotes.www good reads.com

(١١) ينظر

Riffaterre, Michel (1978) Semiotics of Poetry. Bloomington and London: Indiana University Press.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) المصدر السابق.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق/ ص ٦.

(١٦) المصدر السابق.

# الفلسفة والترجمة والتأويل

قد تبدو غريبة حقاً تلك القرائن الدلالية بين (الفلسفة) و(الترجمة) إذا ما أخذنا بالتصور القائل إن الفلسفة تجريدٌ ذهنيٌ حول قضايا المتيافيزيقيا، فيما الترجمة فن لفظي يقوم على أساس متين من العلم. ثم ما علاقة الترجمة بفلسفة الجمال، ذلك الحقل الذي يتناول طبيعة الجمال والفن والذوق بل ويتناول خلق الجمال وتقويمه؟ هذا ما تحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه وقد لا تجيب، فإثارة القضايا التي أثارتها دراسات الترجمة من قبل وأجابت عنها تفصيلاً ليس من أفق تفكيرالكاتب المترجم. ومن يود معرفة تجربة المترجم في الترجمة فعليه بكتاب (الثقافة والترجمة) الصادرعن (دار الفارابي، بيروت،٢٠١٢) والورقة النقدية (نحو مقاربة لسانية- ثقافية للترجمة) (بالإنكليزية) التي ألقيت في (مأدبة الترجمة) بالجامعة المستنصرية –كلية التربية – قسم الترجمة) العام ٢٠١٢.

إذا كانت إشكالية تأويل المعنى مغامرة فلسفية في الجوهر، فإن هذه الإشكالية تقع في مركز التفكير اللساني قديماً وحديثاً من حيث علاقة المعنى ونظامه الكلي (الدلالة) بالمقدرة اللسانية وبالحدس. وإذا كانت فلسفة اللغة معنية باللغة بوصفها الظاهرة الإنسانية التي بها ومن خلالها يُعبِرعن الفكر وأن اللغة البشرية نظام للتعبير ولتوصيل الأفكار، فإن الترجمة هي النظام اللساني- الثقافي الحامل للفِكَرِ العابر للغات وللثقافات. إن الفِكَرْ حاملات للبيانات عن العالم. ولذا، فإن معرفتنا بالعالم تتأتى من التعبير اللساني عن الاعتقاد. فاللغة في وظيفتها الفكرية تتيح للمرء التعبير ليس عن رؤيته وموقفه من العالم الخارجي حسب، بل عن معتقداته ومشاعره وتصوراته وكل ما يعتمل في سريرته أوعالمه الجواني. ثمة مساءلة: كيف يمكن ترجمة الخطاب بالمعنى العام؟ يبدو لنا أن الأمر رهن بفلسفة الترجمة. إن (فلسفة الترجمة) مفهوم تداولته دراسات الترجمة والفلسفة على حد سواء. فالفكرة الأساس

التي توحد (الفلسفة) والترجمة) هي (المعنى)، وبالضرورة يظل القصد المقصود للدراسات السيمايئية، كما في دراساتنا. ففي الفلسفة والترجمة والسيميائيات البنائية نحن في حضرة اللغة بوصفها القوة التأثيرية الكبرى التي بها ومن خلالها نعبر عن رؤيتنا للعالم.

تذهب الدراسات الحديثة للترجمة إلى تحديد ثلاث فلسفات:

أولاً – فلسفة اللفظ باللفظ أو(المكافئ الشكلي) وهي الترجمة المعيارية من حيث الحفاظ على بنية الجمل والعبارات، حيث يتساوق اللفظ بالخطاب الأصل في اللغة والثقافة المصدر واللفظ بالخطاب المستهدف في اللغة والثقافة الأخرى المنقول إليها. هذه الترجمة الحرفية تبغي من ناحية الجوهر ان تمسك قدر المستطاع بالصياغة الدقيقة للنص الأصل والأسلوب الشخصي للكاتب، والأخذ بنظر الإعتبار الإختلافات في القواعد والنحو والتعابير المأثورة في النص الأصل. تطابق اللفظ باللفظ هذا قد أُطلق عليه في فضاء الترجمة English Stanford Version وقد أُعتمد في ترجمة الأناجيل المقدسة من لغاتها الأصلية. فهي تعتمد (المكافيء الشكلي) في النقل. ولكن حتى على صعيد النقل الشكلي للمكافئات يُدفع المترجم دفعاً إلى إجراء تغييرات وتأويلات كيما تكون لغة الخطاب المترجم لغة بينة.

لنأخذ سورة (مريم) من (الكتاب المنير) أنموذجاً للتأويل.هنا نعتمد مقدمة Arberry في كتابه (The Koran Interpreted, 1955:7-28) في الإقتباس والتأويل. (التنزيل العزيز) قد نُقِلَ إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر من لدن العلامة الإنكليزي Robertus Retenensis وأكتملت عملية النقل العام 1143. ومن ثم تُرجمت المدونة اللاتينية في عصر النهضة إلى الفرنسية من لدن Andre du Ryer الذي يعمل في التجارة الفرنسية العام 1646. ما مر عامان حتى ظهرت النسخة الإنكليزية المترجمة من لدن Alexander Rossعن ترجمة Du Ryer الفرنسية والتي طُبِعَت ونُشِرَت كاملة في (هامبورغ)، وكان يحررها Hinckelmann العام 1694 لنقرأ أولاً (ترجمة) سورة (مريم) في (القرآن الكريم)، وعلى وجه التحديد مولد السيد المسيح:

وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا ۝ فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا ۝ قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا ۝ قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَامًا زَكِيًّا ۝ سورة مريم:١٦-٢٠.

يترجم Alexander Ross عن النسخة الفرنسية المأخوذة أصلاً عن النسخة اللاتينية في القرن الثاني عشر الأوربي ما نصه :

' Remember thou what is written of *Mary*, she retired towards the East, into a place far remote from her Kindred, and took a vail to cover her, we sent her our Spirit in form of a man; she was afraid, and said, God will preserve me from thee, if thou have his fear before thine eyes; he said, Oh *Mary*! I am the Messenger of God thy Lord, who shall give thee a Son, active nd prudent. (1)

الإشكالية في (فلسفة اللفظ باللفظ) لا تكمن في اللفظ أو تراتب المكونات من أسماء وصفات وظروف في بنية الخطاب إنما في الحس الدلالي للفظ المختار.ما يعنينا في هذه الترجمة التي كانت تلقى رواجاً على مدى القرون الوسطى الأوربية (القرن الحادي عشر حتى القرن الخامس عشر) وامتدت حتى عصر النهضة الأوربية (القرن السادس عشر وما تلاه) ليس جهل المترجم بتركيب بنية الجملة العربية وعدم إدراكه لمعاني النحو في القرآن الكريم بل تلك المقدمة ذات الحس العدائي السابق لعملية النقل.وهذا ما نسميه (مقاصد المترجم) وليس (مقاصد الخطاب).بمعنى ان ثمة عاملاً يتجاوز تأويل لسانيات النص وهوعامل الثقافة أومنظومة العقائد والسلوكيات وطرائق التفكير للمترجم. ثمة غواية في التأويل مستندة إلى نوايا مقصدية لا تمت إلى المحبة الإنسانية بصلة. فالورقة الأولى من الخطاب المعنونة (إلى القارئ المسيحي) تقول: " [هذا] قرآن مُحَمَّد، المترجم عن العربية إلى الفرنسية من لدن Sieur du Ryer, Lord of Malezair، المقيم عند ملك فرنسا في الأسكندرية. وقد

نُقِل حديثاً إلى الإنكليزية إرضاءً لكل من يريد النظر في الحماقات (التركية). لقد تصدرتها حياة مُحَمَّد، نبي الأتراك ومؤلف القرآن".[٢] بهذا الروح العدائي المنحاز بدأ تأويل القرآن بالإنكليزية عبر ترجمة du Ryer.ليس هذا حسب بل في المقدمة يبدي رؤيته لمحتوى التنزيل العزيز:" فهناك الكثير من النِحَل والهرطقات المجتمعة ضد الحقيقة تكشف عن نية مُحَمَّد إلى التحشيد، فلقد حسبتُ انه من الحسن الوعي بذرائعها، وبذا تبصر عدوك بكامل بدنه، فلربما ان تحتاط بشكل أفضل لمواجهته وان تتغلب عليه."[٣] لنتأمل ما الذي يتشكل في ذهن القارئ المسيحي الذي لم يقرأ القرآن من قبل وهو يقرا وتُغرس فيه عبارات (مُحَمَّد مؤلف القرآن / مُحَمَّد نبي الأتراك /القرآن الحماقات التركية).

لابد من الإلماح أولاً أن الوعي الأوربي القروسطي لم يزل يستحضر وبقوة الحروب الصليبية ومديات تأثيرها. فعندما بدأت الحروب الصليبية العام 1092 كانت تلك الحملات (المقدسة) تحمل رسالات تحرير قبر السيد (المسيح) من أيدي الكفرة الـ Saracens. وهذا قد يعضد تصورنا القائل أن الترجمة بوصفها نشاطاً إنسانياً لا تنفصل عن سياقاتها السوسيو- ثقافية مثلما لا تتشكل إلا في سياقها اللساني.ثمة إلماح آخرهنا هو أن ذكر الأتراك في مقدمة Ross ليس بالأمر العابر بل لأن الإمبراطورية العثمانية كانت تمثل القوة العالمية الجديدة التي اجتاحت أوربا بعد سقوط (القسطنطينية) العام 1453 وبلغ الصراع على المضايق البحرية لأسباب سياسية واقتصادية ودينية أقصى مدياته.مثل هذه الصراعات نراها تتجسد دراماياً في (يهودي مالطة)، مسرحية الدرامي الإليزابيثي القتيل (كريستوفر مارلو). في القرن السادس عشر والتي قمنا بتحليلها في كتابنا (تحولات زهرة العباد) الصادر عن (المؤوسسة العربية للدراسات والنتشر، بيروت العام ٢٠١٢). يقول Arberry في مقدمته عن المسار التاريخي لنقل (الكتاب المنير) إلى اللغات الأوربية من القرن الثاني عشر وحتى القرن العشرين: " هكذا كان تقويم المترجم (Ross) لمزايا القرآن. إن ما يثير الدهشة بقوة هو أن ترجمته كانت بعيدة كل البعد عن الكمال."[٤]. وقريباً من الجهالة الفكرية عن قصد أو دونما قصد يختار المترجم لفظة Child في الخطاب القرآني

الذي يقول :

فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا

قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا (٢٩-٣٠)

She made signs to her *infant* to answer them; they said, How shall the *Infant* in the Cradle speak? Then her infant spake, and said, I am the Servant of God, he hath taught me the Scripture, hath made me a Prophet . . . .[5]

لفظ Infant في ترجمة Ross العام 1694يصبح the child في ترجمة George Sale العام 1734، ويصبح the babe في ترجمة Rodwell العام 1861 ويصبح one في ترجمة Edward Henry Palmer العام 1880 ثم يصبح one في نقل Pickthall الذي أعلن بجلاء أن القرآن لا يُترجم، وما من كتاب مقدس يمكن أن يُقدم من لدن أحد لا يؤمن بوحيه ورسالته فيما استُخدمت لفظة (المسلمون) أول مرة بدلاً من (المحمديين) أو (أتباع مُحَمَّد). وفي ترجمة Richard Bell العام 1937 تم استخدام لفظ one. أما ترجمة ARBERRY فتقول[٦] :

Mary pointed to the child then;
But they said, "How shall we speak
To one who is still in the cradle,
A little child?" [4]

اللافت للنظر ان بعض الترجمات تستخدم the Servant of Allah والبعض الآخر الغالب يستخدم the Servant of God نقلاً لعبارة (إني عبد الله). في الدرس السيميائي الحديث، العلامات الرموز هن أشكال ثقافة مثلما هن أشكال معنى. ان حضور العلامات (Jehovah/Lord/Allah) والمكافئات العربية (يهوه/ الرب/ الله) على التوالي، وحضور العلامات المكانية المقدسة (Knesset/Church/Mosque) يعني حضور ثلاث ثقافات في الأرومة التوحيدية. المعاني تختلف وهنا يتبدى أهمية البعد السيميائي – الثقافي في

الترجمة. يتصح لنا ان فلسفة (اللفظ باللفظ) تظل محفوفة بمخاطر تأويل العلامات إن هي تُرجمت دون الإدراك العقلي لسياقاتها الدينية والتاريخية، فالترجمة لسيت عملية نقل بين اللغات البشرية بل فعل لساني- ثقافي عابر.

ثانياً- فلسفة الفكر بالفكر(المكافئ الوظيفي) هو الاتجاه الآخر الذي يتناول الأبنية اللسانية ويحاول أن يُبَلِغَ فكر الخطاب بأسلوب ينقل فيها الفكرة إلى القارئ. بقول آخر، يمارس الخطاب المترجم ذات التأثير الذي يمارسه الخطاب الأصل على القارئ. وبهذا تقف فلسفة (الفكربالفكر) مقابل(الكلمة بالكلمة) في النقل مؤكدة المكافيء الدينامي اكثر من المعنى الإحالي جوهرياً للخطاب الأصل. وهي بهذا تميل إلى ان تعكس الأفكار التأويلية للمترجم وتأثيرات الثقافة المعاصرة.

بمثل هذه الفلسفة يصير تغيير التعالقات اللسانية والإضافة والحذف أمراً مفروغاً منه. وتبدو لنا ترجمة Rodwell العام 1861 مثالاً جيداً لهذه الفلسفة. يقول المستشرق G. Margoliouth الذي قام بتحرير ترجمة Rodwell عن دار Everyman's library:"أن المرء ليشعر بالغبطة كيما يكون قادراً على القول إن نقل Rodwell هو واحد من أفضل ما أنتج حتى الآن. فالنقل ينقل إلى درجة كبيرة الأجواء التي عاشها (مُحَمَّد) وأن جمله [ الناقل] قد أُشرِبت بنكهة الشرق. فالترجمة تبدو أنها تحمل معها وإلى حد كبيرالجو الذي كان يحياه مُحَمَّد، وان الجمل قد تشربت بتكهة الشرق.ان الشكل الشعري بكل ما للأبيات من دفق إيقاعي غير مقيد بل وغير منتظم، والذي تم تبنيه في الحالات المناسبة قد ساعد في خلق السحر الحوشي للعربية."[٥] ينقل Rodwell مطالع سورة (مريم) ما نصه::

' And make mention in the Book, of Mary, when she went apart from her family, eastward,

And took a veil *to shroud herself* from them: and we sent our spirit to her, and he took before her the form of a perfect man

She said: "I fly for refuge from thee to the God of Mercy! If Thou fearest Him, *begone from me."*

He said: "I am only a messenger of thy Lord, that I may bestow on thee a holy son."[7]

أعتمد Rodwell طبعة (لايبزغ) العام1841في ترجمة الخطاب القرآني. ونظرة فاحصة للنقل نرى أن عبارات to *shroud herself* و *begone from me* لا نشكل حضوراً في الخطاب المقدس. هنا، لابد من إضاءة الموقف الثقافي للفكر الأوربي حيال (الإسلام) كتاباً ونبياً من خلال كتب الترجمة ومقدماتها من بواكير العصور الأوربية الوسيطة وحتى بواكير القرن العشرين. هذا الأمر يبين بلاشك أهمية الترجمة كفعل ثقافي عابر بين الأمم على إختلاف االألسن والأزمنة. ثمة نظرة أخرى هي ان الفكر الغربي لا يقوم على الإقصاء أو عدم نقل آثار (العدو) الفكرية بغية نقدها أو الإستفادة منها.

كانت أول ترجمة للقرآن إلى لغة إوربية،كما أسلفنا، في االقرن الثاني عشر، والتي قام بها العلامة الإنكليزي Robertus Retenensis. قام الفرنسي Andre du Ryer بإصدارالترجمة الفرنسية العام1647. في العام 1649، اي بعد عامين من ظهور الترجمة الفرنسية، ظهرت نسخة إنكليزية. قام بها Alexander Ross وهو يترجم نسخة Du Ryer.هذه النسخة للقرآن هي النسخة المتداولة من لدن الجمهور الإنكليزي ولأكثر من قرن تقريباً. من الغريب حقاَ ان هذه النسخة لم تكن ذات تأثير يُذكر.[٧] في ذلك الوقت، وفي العام 1694 تمت طباعة النص العربي للقرآن وتم نشر النص بصورة كاملة في (هامبورغ) تحت إشراف Abraham Hinckelmann. وبذا، أصبحت النسخة متاحة للمحامي George Sale الذي أخذ على عاتقه إزاحة نسخة Russ المبنية على نسخة Du Ryer. ولقد كان في متناول المحامي نسخة لاتينية جديدة لترجمة القرآن قام بها الأب Maracci وقد ظهرت في مدينة Padua العام1698. وبالرغم من ان Sale قد أنجز مهمته بأهلية عالية أكثر من سابقيه، فإنه لم يكن لينشغل بعوامل الحياد أو النزاهة العلمية. لقد أوضح موقفه في مقدمته التي تصدرت الطبعة الأولى العام 1734، ومن ثم تلتها طبعات أُخر، إذ قال: " سوف لن أبحث في الأسباب التي جعلت من قانون مُحَمَّد يحظى بهذا القبول

المنقطع النضير في العالم (فلقد أنخدع من تصور بأنه قد انتشر بحد السيف وحده)، أو بإية وسيلة أخرى جعلته مهوى أفئدة الأمم والتي ما أعرفت يوماً قوة الجيوش المحمدية، حتى من قبل اولئك الذين جردو العرب من فتوحاتهم، ووضعوا حداً لسطوة خلفائهم."[٨]

مقدمة Sale وبالرغم من الحيادية العلمية لم يخلو من علامات مثل (قانون مُحَمَّد) the law of Mohammed و(الجيوش المحمدية). ويضيف Sale كاشفاً عن التضليل الذي مارسته الترجمات السابقة للقرآن الكريم:" مهما يكن من أمر فائدة نسخة حيادية للقرآن في جوانب أخرى، فإنه من الضرورة بمكان ان لا نخدع الناس، بفعل الترجمات الجاهلة وغير المنصفة التي ظهرت، من ان يتفكروا بفكرة محببة عن الكتاب الأصل، وان يمكنوننا نحن أيضاً للكشف عن الخداع وبصورة مؤثرة."[٩]

بعيداً عن مسارات ترجمة القرآن، فهذه المقدمة تعترف بأن عمليات ترجمة الكتاب المنير كان يشوبها الزيغ والهوى، وان ثمة قوى (غير حد السيف) قد جعلت من القرآن مهوى أفئدة الأمم في الأرض. ولكن حتى في ترجمة Sale ليس هناك من علامة تدعى (الإسلام).الفكر الأوربي ظل يعاقر فكرة ان (مُحَمَّدا) كاتب القرآن وليس بالوحي الذي يوحى، كما قالت به الرواية الإسلامية منذ عهد الظهور. لكنما المسكوت عنه في هذه المقدمة هوحقيقة تلك الصراعات الثقافية المتعاظمة بين الأديان منذ بروز الإسلام كقوة روحية ومادية في القرن السادس الميلادي وما تلاه من عصور. ظلت ترجمة Sale دونما إستبدالات على مدى المائة والخمسين اللاحقة، فلقد كان تأثيرها مدوياً ، إذ كانت هي القرآن حقاً لكل القراء الإنكليز حتى نهايات القرن التاسع عشر. ولم ينظر الكثيرون في ترجمة غير ترجمة Sale للقرآن. وليس هناك من نقل أو ترجمة بين يدي المؤرخ الكبير Edward Gibbon غير هذه الترجمة المتداولة. كتب Gibbon يقول: " ففي روح من الحماسة أو الخيلاء، يرسي النبي حقيقة مهمته على مزية كتابه، إذ هو يتحدى بجرأة كلاً من البشر والملائكة لمحاكاة جماليات صفحة واحدة،ويحسب أنه يؤكد ان الرب وحده بمقدوره ان يُملي هذا العمل المعجز. "[١٠] ويتابع: " ان هارمونية الأسلوب وغزارته سوف

لن تصل،في نسخة (ترجمة)، إلى المشكك الأوربي."[١١] وبعد ان يبسط هذا التصو، يطرح Gibbon المساءلة الأتية: فإذا كان تأليف القرآن يتخطى قدرات البشر، فترى لأية عبقرية سادرة ينبغي لنا ان ننسب إلياذة هومر Iliad of Homer او خطبة ديموسثينس Philippics of Demosthenes ؟"[١٢] هذه المساءلة الشكوكية تظهر بجلاء ان ثمة عبقريات أرضية قد قدمت آثاراً مكتوبة غاية في البلاغة والبيان والسحر.بلى، قد تتوارد الأفكار ولكن الأساليب اللسانية تختلف. فالأسلوب، في التصور اللساني، صيغة مختلفة من التعبيرعلى المستويات الشكلية (الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية). ومن خلال الإستخدام المتفرد لهذه الموارد اللسانية المتاحة يتشكل البنيان الفني المفارق للمؤلف. فالتفرد أو (الإعجاز) ثمرة التوظيف الغرائبي لممكنات اللغة، بمعنى ان التفرد يتولد من داخل القوى العقلية للإنسان وليس من لدن قوى إلهية خارقية. لقد قالت النظرية النقدية اليونانية ان الألهة هي التي تهب الشعراء الإلهام. وبذا، يبدو الشاعر وكأنه قصبة جوفاء تمر من خلالها رياح الألهة.الدراسات اللسانية والثقافية والفلسفية في عصر الحداثة وما بعد الحداثة تؤكد ان المخيال هو قوة من قوى العقل، هو من يقوم بعمليات الخلق الفني، وهو من أُوتي تلك الحساسية الجمالية التي تختلف بالدرجة عن سائر البشر.صحيح ان البشر أجمعين لهم تلك الحساسية الجمالية الفطرية، ولكن الصحيح أيضاً أن وعي الشاعر أو الفنان بالجمال يظل أشدا إيغالاً وعمشاً. وأحسب ان اللغة المتفردة للقرآن أو أسلوبية الكتاب المنير كانت وسوف تبقى لها بالغ الأثر في قبول القرآن كونه كتاباً مقدساً أنزله الله على عبد من عباده الصالحين. فالقراءة الفاحصة لكتاب يُقرأ بلسان عربي تكشف ان المتشابه من الآيات كثير لغة وفكراً، كما في فكرة (الطوفان) التي وردت في الأساطير السومرية والبابلية ومن ثم في كتب (التوراة) و(الأنجيل)، مع أختلافات في التفاصيل والأسماء، وكذلك تلك القصص المتداولة في الكتب المقدسة ومنها مآثر النبي (المسيح بن مريم). ثم ان ذكر (موسى)، حتى على المستوى العددي وقصة بني (اسرائيل) تكاد ان تطغي على ذكر الرسول العربي في سيرته الذاتية، فليس هناك من تنويه عن موت الرسول وما سوف يكون،والذي قاد إلى

ذلك الصدع العظيم بعد موته.أضف إلى ذلك، ان شعائر مثل الطواف حول الكعبة ظلت تُمارس وحتى الساعة في المعتقدات الإسلامية. المختلف هو الأسلوبية الآسرة التي صيغت بها قصص مثل قصة ولادة السيد المسيح في سورة (مريم) على سبيل المثال. لابد من القول هنا اننا لسنا بوارد الجدل حول نقطة خلافية ان كان (القران الكريم) كتاب مُنَزل من الله أم كتاب تمت كتابته من لدن الآخر، كما تقول مقدمات الترجمات والتآويل الأوربية. العقل النقدي الحر يطرح المساءلة في ذلك الجدل الصاعد. يبدي Gibbon نظراته في مدى تأثيرترجمة Sale على الفكر الأوربي الإنكليزي في القرن التاسع عشر، وفي مقدمة اؤلئك المقكرين Thomas Carlyle. كان Gibbon و Carlyle يُعدان في زمنهما من الكُتاب المتميزين في ليبرالية موقفهما حيال الإسلام. ترجمة Sale مقارنة بترجمة Ross تظهر براعة ترجمة Sale في الإمساك بتلابيب اللغة العربية، بل وأسلوبه الإنكليزي الأكثر أناقة ونضوجاً.

التحول العظيم الذي حصل في القرن التاسع عشر في النظر إلى القرآن جاء بفعل إزدهار الدراسات الإستشراقية بالمعنى العلمي للكلمة، كما ان تأويل القرآن قد دفع لامحالة إهتمامات العلماء المتطلعين إلى تطبيق طرائق النقد الأشد تسامياً في هذا الحقل البكر من البحث.هذه الفكرة الثاقبة تظهر لنا أمرين: الأول أن حركة (الإستشراُق) لم تكن بالحراك الفكري الثقافي الذي ينال من صورة الشرق دوماً ، والثانية ان الفكر الأوربي الليبرالي كان ومايزال يأخذ بالفكر النقدي الحر والبحث العلمي في الوصول إلى الحقيقة دون زيغ أو هوى.وبقول آخر،ان الجدل الصاعد هو مدمك الفكر الأوربي وليس الجمود الفكري.هذا بالطبع لا ينفي الفظاعات التي أرتكبتها أوربا في الفترة الكولينالية بحق شعوب العالم والشرق على وجه التحديد، أو ان الفكر الغربي أجمعه كان فكرا إنسانياً لا يحط من مآثر الشعوب الأخرة في صناعة الحضارة الإنسانية، ولكن بالمعرفة العلمية العقلية إستطاعت أوربا ان تتخطى إلى حد كبير مرحلة الإنحياز غير المبرر كما في الترجمات التي صدرت منذ بواكير القرون الوسطى،وحتى القرن التاسع عشر الذي شهد أعظم الثورات الفكرية ضد سلطة

الكنيسة، وفي مقدمتها (أصل الأنواع ) لـ(دارون).

بهذا السياق العلمي تأتي ترجمة القس J. M. Rodwell التي نشرت العام 1861معتمداً نص القرأن كما صدر عن مطبعة (لايبزغ) العام1841. إن ما يميز هذه الترجمة هو ان نظام السور والآيات التي يتألف منها القرأن قد تغير تماماً بغية إعادة تشكيل التواتر التاريخي للتأليف الأصل. كانت مقاصد Rodwell، كما يقول: " إن تنظيم السور في هذه الترجمة يقوم بصور جزئية على تقاليد المحمديين أنفسهم وبالإشارة على وجه الخصوص إلى القائمة التاريخية القديمة التي أعدها Weil في كتابه (النبي مُحَمَّد) Mohammed der Prophet،وكذلك على الإعتبار الدقيق لفحوى كل سورة منفصلة مع إحتمال ارتباطاتها بتواتر الأحداث في حياة مُحَمَّد."[١٤]. وبالرغم محاولته الجادة في ترجمة القرآن،فإن Rodwell مازال يستخدم ذات العلامات من قبيل (المحمديون)، بل الأدهى من ذلك مايزال يعتقد ان القرآن كان نتاج مخيال مُحَمَّد، ولكن تقديره لشخصية مُحَمَّد لم يكن يعوزه الوضوح بل والمديح. ففي بدء المقدمة يقول Rodwell:" فإذا كان حقاً هو الرجل الأمي كما يقدمه المسلمون، فإنه لمن الصعوبة بمكان التهرب من إستدلالهم من ان القرآن، كما هم يؤكدونه، يظل معجزة. ولكن إذا كان (القرآن)، من ناحية أخرى، مُعداً من مصادر مختلفة، وبعون عرضي، ونُشِر كوحي مقدس، فإنه يبدو ان مؤلفه يظل وفي الحال عرضة للإتهام بالإفك الجسيم ،بل وحتى الكفر العاق."[١٥]. لكن Rodwell يرى: "إن سيرة مُحَمَّد لهي مثال رائع للقوة والحياة التي تسكنه وهو الذي يمتلك الإيمان الراسخ بـ (الرب) وفي العالم اللامرئي ومهما تكن إستدلالات النبلاء والصادقين،وهي كثيرة وجادة في شخصيته، قلسوف يُعَد دوماً واحداً من أولئك الذين لهم تأثيراً على الإيمان والأخلاق وكل الحياة الأرضية لإتباعه." [١٦]. لقد كان Rodwell المترجم الإنكليزي الأول الذي حاول جاهداً إلى حد ما محاكاة أسلوب اللغة الأصل:" لقد ترجمت الأبيات الشعرية الأكثر قصراً بحرية أمتنعت عنها كلية في الأجزاء التاريخية والنثرية، لكنما حاولت هنا وليس في أي مكان آخر أن أستخدم قدراً أكبر من اعادة الصياغة اكثر مما يجب لنقل المعنى. . . لقد

حاولت هنا ان اتمثل إيقاعات الأصل."[١٧]. على هذا النحو حظيت ترجمة Rodwell بتقدير ذوي الألباب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.لقد كان G. Margoliouth مأخوذاً بمحاسن الترجمة الذي قام بتحريرها في *Everyman's Library* .يقول: "ان المرء ليشعر بالغبطة ان يقول ان نقل Rodwell يظل واحداً من أفضل ما تم إنتاجه."[١٨]. في نهايات القرن التاسع عشر، قدم العلامة Edward Henry Palmer ترجمته للقرآن في جزأين .كانت ترجمة باهرة وقد تم تحررها والتقديم لها من لدن R.A. Nicholoson.العام 1880.

شهد النص الأول من القرن العشرين تفدماً مضطرداً في دراسة القرآن وتأويله.فالمسألة لم تعد نقلاً أو ترجمة للكتاب المنير بل تأويلاً وربما كان ذلك بسبب من التطورات الحاصلة في النظرية اللسانية وما تفرع عنها من حقول لسانية. وكان من نتائج ذلك تداول ترجمات لمترجمين ليسوا من اللسان الأنكليزي.هنا، لابد من التنويه بترجمة Marmaduke Pickthall العقل الغربي الذي عاش في شبه القارة الهندية وتحول إلى الإسلام. توفر Pickthall على مزايا أدبية مائزة ودراية بلغة القرآن.كان القصد من وراء وضع هذه الترجمة هو ان يقدم للقراء الإنكليز في أرجاء المعمورة معاني ألفاظ القرآن. وكأن Pickthall يريد ان يقول ما قاله الناقد (الجرجاني) من انه (يتوخى معاني النحو) لكنه يضيف بعداً روحياً حين يرى أنه ليس هناك من كتاب مقددس Holy Scripture يمكن تقديمه من لدن من لايؤمن بوحيه ورسالته، وهذه هي الترجمة الإنكليزية الأولى للقرآن من لدن رجل إنكليزي ولكنه مسلم.[١٩] وبالرغم من إيمان الفكر الماضوي من ان القرآن لايمكن ترجمته، فإن Pickthall يرى ان القرأن قد تم نقله حرفياً وان مجهوداً قد بُذل لإختيار اللغة المناسبة لكنما النتيجة هي ليست (القرآن المجيد) the Glorious Koran، تلك السمفونية الإعجازية،تلك الأصوات التي يهتز لها البشر حد الدموع والغبطة، إنما هي فقط محاولة لتقديم معنى القرآن، وربما تقديم شيئاً من ذلك السحر باللغة الإنكليزية.وهذا ما قام به Pickthall في الأيات التي تصور ولادة السيد (المسيح) الإعجازية:

فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا
قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا (٢٩-٣٠)

Then she pointed to him. They said: How can we talk
to one who is in the cradle, a young boy?
He spake: Lo! I am the salve of Allah, he hath given
Me the Scripture and hath appointed me a Prophet. (20)

ان ما يعنينا هنا ليس تقويم أفكار المترجم ومايراه من مزايا لهذه الترجمة كونه مسلماً،إذ ان من مزايا المترجم الجاد الحذق بثقافة النص الأصل والثقافة المنقول إليها، وإدراك أسرار الأديان تُعد جزءاً من غمليات النقل والمثاقفة.أما رأيه القائل إن القرآن لايؤوله إلا من كان مسلماً رأي تعوزه الدقة، فلقد أنجز Arberry ،على سبيل المثال، تأويلاً للكتاب المنير أحسبه غاية في الروعة.الذي يعنينا ان ترجمات التنزيل العزيز كانت ماتزال تتأرجح مابين المكافيء الشكلي والمكافيء الوظيفي.في القرن العشرين نرى ترجمة (القرآن) من لدن Richard Bell وهو علامة ضليع بالعربية صب جل إهتماماته في الإعادة النقدية لتنظيم سور الكتاب العزيز.ولكن المساءلة: ماذا عن تأثيرات ترجمة القرآن في الخطابات الأدبية الأوربية في العصور الوسيطة وفي عصر الحداثة (عصر النهضة) ؟

قد يُظن أن أمر الإساءة إلى الدين التوحيدي الثالث بعد اليهودية والمسيحية وإلى رمزه النبي العربي أمراً منوطاً بالترجمة ولكن القضية تتخطى حدود النقل اللساني لتصبح نسقاً فكرياً تتداوله أدبيات الفكر الغربي القروسطي والنهضوي على الرغم من التحولات التي حدثت من عصرالإسطورة ثم الدين وحتى عصر العلم.هذه الترجمات التي صدرت في العصر الوسيط وعصر النهضة الأوربية ربما تكون قد أكلت أُكلها في الفكر الغربي وانتقلت من مستوى الترجمة إلى مستوى الفكر والفن. كتب (دانته الغيري ) Dante Alighieri (1265 – 1321) (الكوميديا الألهية) The Divine Comedy، وهي رحلة لعقل ما بعد القبر. كتب Dante (الجحيم) Purgatoio مابين 1304- 1303. فمن تراه يلاقي

في الجحيم.من الطبيعي أن يلاقي الزناة والخطاة والملاحدة الذين يحيدون عن جادة الحق والصواب، ولكن شاعر القرون الوسطى الإيطالي يجعل النبي العربي (مُحَمَّد) من أولئك الذين بذروا الفتن والشقاق عن الدين (المسيحية). يتحدث الفصل الثامن والعشرين من (الجحيم) عن (الحلفة الثامنة،الخندق التاسع) التي تضم (باذرو الفتن ومثيرو الشقاق يخترقهم سيف الشيطان.(٢١).المقارنة البدئية بين النصوص اللاتينية والإنكليزية التي بين يدي(1981, Canto 28, p203) والترجمة العربية التي أضطلع بهاالمترجم العراقي (كاظم جهاد) (الطبعة الأولى، المؤوسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ٢٠٠٢، ص ٣٦٨-٣٦٩) تظهر ان مشهد العذاب الذي يتلقاه النبي (مُحَمَّد) قد تم تغييبه دون حذف الأبيات كاملة، وقد تم حذفه في ترجمة سابقة، وقد أشار المترجم إلى ذلك تصريحاً. الترجمة يمكن ان تكون كالآتي (والترجمة لي):

ما من برميل فاغرً دونما سعة واسعة وقد
فقد جزءاً ظاهرياَ أو ضلعاً منه كذاك الذي
رأيت من بين تلك الأرواح مفلوعاً من الذقن وحتى فنحة الريح
وقد تدلت مابين ساقيه الأحشاء المعلقةً:
فلقد بان المعلاق والكيس الكريه هنالك تحت
والذي يحيل ما يُبتلع إلى فضلات.
لقد رآني، وقد حدقت به مندهشاَ
وبكلتا يديه فتح صدره وتأوه:
فلتنظر بأم عينيك كيف تَجَذَم مُحَمَّد!
هوذا منفلع الوجه سراعاً من الذقن وحتى الناصية
قدامي علي، وهو يندب جرحه.
وكل البقية التي تلمحهم هنا عيناك

كانوا باذري الخزي والشقاق، بينا مايزالون
أحياء،ولهذا فهم قد فُلِعوا على هذه الشاكلة.[٢١]

حاولت الركون إلى ما سوف أطلق عليه في فلسفة الترجمة (الترجمة التأويلية)، وهي محاولة الإقتراب من شطآن الخطاب الأصل عبر إستخدام المكافيء الشكلي، وإضاءة المعنى (وهومقصد السميائيات) عبر إستخدام المكافئات الوظيفية في سياقاتها الدينية والتاريخية والثقافية من أجل خلق خطاب يدركه القاريء المتلقي. كل مكافيء وظيفي مكافيء شكلي من صوت ونحو ودلالة وسياق. قد لايخلو الأمر من الصعوبة، غير ان الإحاطة بالسياق يُعد ضرورة في النقل عبر اللغات والثقافات المتباعدة. انني أضع نصب عيني حقيقة ان المكافئات لا تتكافيء،وان كل ترجمة إنما هي خلق لخطاب جديد يجد معناه في خطاب مكتوب باللغة الأصل. ومادمنا نتحدث عن السياقات الدينية والثقافية في فضاء الترجمة، فلنتوقف قليلا عند هذا النص المترجم أو العلامة الكبرى في مفهوم السيميائيات.

يخلق Dante عبر أسلوبية وصفية سردية ضرباً من (المونولوغ الدرامي)، فهو يصف لأنيس رحلته (فرجيل) ما يراه من أهوال الجحيم دون ان ينبس الآخر ببنت شفة، ولكن الباث يضع نبي العرب (مُحَمَّد) (هنا Mahou'nd) وأبن عمه (علي) (هنا Ali) في هذه الوجرة الجحيمية لا للذنوب التي قالت بها الخطايا السبع في المعتقد المسيحي،بل لأمر جد مختلف،إنهم (أي مُحَمَّد وعلي وأتباعهم) هم باذروا الخزي والشقاق sowers of scandal and of schism، بمعنى انهم كانوا هم من بذر العار والشقاق بالتبشير لهذا (الدين الجديد) الذي إجتاح الأراضي الأوربية عبر الفتوحات في ظل بروز (الإمبراطورية العثمانية) كقوة صاعدة مما حدا بالعقول الأوربية إلى ترجمة (القرآن) لمعرفة أسرار هذا المد الروحي المتعاظم، فكانت الترجمات الأنفة الذكر.

إذا كانت اللغة في بعض وظائفها ان تسبغ بنية على التجربة وأن تبني صورة ذهنية مفترضة للواقع،كما تقول بذلك اللسانيات الوظيفية،وإذا كان الخطاب بكل لسانيته

(الكون الأصغر) تمثيلاً للكون الأكبر (الثقافة/الواقع)،فإن شاعر القرون الوسطى المسيحية يقدم صورة شائهة لا تخلو من التحامل والزيغ والهوى. لكل خطاب رؤية للعالم.يتم تصوير عذابات النبي في (الجحيم) بصورة شائنة، فهي ليست صورة (هكتور) في مقتله،كما تصوره (الإلياذة) لـ (هومر)، بل هي أشبه ما تكون صورة (خروف) بُقرت أحشاؤه في (السلخانة). ورؤية العالم المتحاملة هذه تفضحها شبكة العلامات والعناصر الأسلوبية المختارة في بنيان الحدث.الأمر هنا لا يتعلق بغازٍ من إصول وضيعة مثل (تيمورلنك)، كما سنرى بعد قليل، بل بنبي غيرت رسالته مجرى التاريخ البشري.ومهما تكن علامات الإستفهام الذي أُثيرت ضد شخصية الرسول أو التنزيل أو إنتشار المبدأ عبر(خطاب السيف)، فإن رؤية (الإسلام) للعالم قد لاقت قبولا حسنا من لدن أقوام وأمم متعددة عبر مسار التاريخ. هنا تأتي أهمية المقاربات الأسلوبية والسيميائية في الكشف عن الرؤى المستترة خلف نقاب اللغة.ثمة مقارنات تُعقد ما بين (رسالة الغفران) للمعري و (الكوميديا الإلهية) لـ( دانته). الدراسة ليست بوارد الحديث عن هذا الأمر، فكم نسب العرب لإنفسهم أمجاد غيرهم بعد ان أضاعوا بوصلة المعرفة والفلسفة بعد سقوط (بغداد) بأيدي المغول العام 1258 بدعوى ان المكتشف من المعارف الوضعية موجود في كتابهم المقدس،فأصل المعرفة هو (القرآن) وكل ماعداه صدى. كل ما نود قوله ان التاريخ الإنساني ليس بالجزر المستوحدة المتباعدة في محيط الزمن، بل ثمة تفاعلات بشرية ونقلات فكرية جاءت بفعل الهجرات والحروب والتبادل التجاري والثقافي بين الشعوب والثقافات.ولقد أثبت (علم الأديان) مدى المؤثرات والقصص الإسطورية التي دخلت بوابات الأديان السماوية، وكم من التأثيرات التي مارستها هذه الأديان بعضها البعض. أننا نتحدث هنا عن إيماننا بوحدة النوع الإنساني ومزيته الفريدة في التنوع والإختلاف فيما تظل اللغة البشرية نتاج العقل البشري وخاصته الفريدة.إن ما يعنينا في الدرس الثقافي هو شكل الفكرة، أي الأسلوبية التي تُصاغ بها الأفكار، وبذلك تتشكل رؤى العالم.

بعد العصور الوسيطة يأتي عصر النهضة أو مشروع الحداثة الأوربي الذي أبتدأ بسقوط

(غرناطة ) العام 1491 واكتشاف (كولومبس) لأمريكا العام 1942.عصر النهضة هو عصر امتلاك المعرفة اللامتناهية. وبالرغم من أن فكرة إزاحة الإله وإحلال القوة الإنسانية بديلا يظل هاجساً حداثياً ، فإن مسألة صراع الأديان كانت ولم تزل تتفاعل في ضوء الصراعات السياسية والاقتصادية ومحاولة السيطرة على المضايق البحرية من قبل القوى الصاعدة.يمثل (تيمورلنك )،بطل الدراما الإليزابيثية التي كتبها (كرستوفر مارلو) العام 1581 رمز ثقافة القوة المادية. فثمة سعي سايكوباثي للمجد المغتسل بالدماء القانية ولم تجد هذه القوة القانية أية غضاضة من الإطاحة بالموروث الديني للأمم. فبعد غزو(بابل) والإتيان بملوك المدينة عبيداً للغازي القادم من أصقاع البربرية، يصرخ ( تيمورلنك) :

إني لأرى ، عبثاً ، رجالاً يعبدون مُحَمَّدا
فلقد بعث سيفي بالملايين من الأتراك إلى الحجيم
ولقد ذبحت قساوسته ( priests ) ، وأقربائه ومريديه
و ما زال أحيا و ما مسني مُحَمَّد.
فثمة رب ، ملؤه غضبات الانتقام
والذي منه الرعد والضوء ينبعثان
وإني لذياك الرب سوط ، وله سوف أطيع.(٢٢)

في مقابل (خالد بن الوليد= سيف الله المسلول) نجد (تيمورلنك = سوط الرب). ثمة ما يحذر منه المترجمون من ترجمة هذه الأبيات التي تنال من سمعة دين الإسلام ونبيه وكتابه المنير، ولكن في الدراسات السيميائية الثقافية ثمة مايبرر ذلك. فالكتاب المقدس، أي كتاب مقدس (النص)، علامة كبرى مؤلفة من علامات متعالقة في البنية اللسانية ومرتبطة بسياقات متعددة من دينية وتاريخية وإجتماعية وثقافية وسيكولوجية، وأن إغفال أو حذف أي جزء من منظومة العلامات تلك قد يؤذي عمليات الإدراك من لدن المتلقي. ترى

بعض الدراسات الغربية ان بعض السور في القرآن تعاني من التفكك الدلالي، علماً ان سور القرآن الكريم لم تُجمع في مسيرة النبي الحياتية. ان سورة (الإسراء)، على سبيل المثال،تضم (١١١) أية ولاتتحدث عن واقعة الإسراء إلا في آية واحدة هي الأية الأولى.هذا التحدي من لدن الشخصية المفترضة (تيمورلنك) لتلك القداسات الدينية قد تحمل بعض التحامل الذي تجسد في رؤية (دانته) لنبي العرب من قبل.يمكن تأويل الخطاب على أنه تلك المنازلة الفكرية الكبرى بين القوة المادية المتعاظمة في ضوء مفاهيم المكيافللية السياسية في الغرب وبين روحانية كونية كان يمثلها النبي وقرأنه الكريم في الشرق. هنا أستخدم (مارلو) العلامة – الأسم Mahomet، فيما درج المترجمون في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ومن ثم العشرين على تسميته Muhammad. لقد اخطأ (مارلو) حين جعل القساوسة priests أتباع (مُحَّد).الأمر االآخر، وجرياً على عادة التقاليد الأوربية في تلك العصور المحتدمة،جعل (مارلو) (الدين الإسلامي) تركياً خالصاً. المسألة هنا لاتخلو من تلك النزعات القومية النزاعة إلى التوسع القومي تحت شعار (الدين). كان ذاك في الحقب الكولينالية في العصور الوسيطة وعصر النهضة، بل أبعد من ذلك. كان حرق (طروادة)،على سبيل المثال،بسبب من الأطماع اليونانية بخزائن (طروادة) متخذة من خطف (باريس) للجميلة (هيلن) ذريعة للغزو.ومقصد ذلك ان الصراعات المغلفة بسلوفان القداسة هي في واقع الأمر صراعات إقتصادية مادية بإمتياز.

3. الفلسفة التأويلية: مابين فلسفة (اللفظ باللفظ) وفلسفة (الفكر بالفكر) تتأرجح فلسفة توحدن خواص الاتجاهين وتبني الجسور بينهما. تحاول هذه الفلسفة موازنة التوتر بين الدقة ويسر القراءة. فبينما هي تصبو إلى الإحِكام في الترجمة فإنها تبغي الوضوح لدى القارئ المعاصر. ربما تقع ترجمة Arberry للقرآن ضمن هذا لاتجاه. يوضح Arberry في مقدمته كتابه The Koran Interrupted الصادر العام 1955 عن دارMacmillan Publishing Company مقاربته في (ترجمة ) القرآن. ينبه العلامة المترجم في مقدمة كتابه إلى القوة البلاغية والإيقاعية الآخاذة للكتاب المنير،ومدى

المعضلات الحقيقة التي تواجه المترجم الحاذق عند التصدي لقضية الترجمة :

بإيجاز، فإن بلاغة وإيقاع لغة القرآن العربية لهي متميزة جداًوقوية جداً،بل ومتعالية الإنفعال، بحيث تظل إيما ترجمة مهما أرتبطت بطبيعة الأمور تظل نسخة بائسة لذيك الألق المتوهج للأصل. وليس هناك من مثل حقيقي كمثل (ان المترجم خائن).ان القصد من وراء تقديمي لهذه الترجمة الجديدة لكتاب كانت قد تمت (ترجمته) مرات عديدة هو ان ليس هناك من نقل سابق له جدة المحاولة، مهما اعتوره من نقص، في ان يحاكي تلك الأنماط البلاغية والإيقاعية والتي هي مجد وجلال القرآن.،وإني بهذا لأطأ أرضاً جديدة."(٢٣)

يؤكد Arberry وبوضوح تام من ان لغة الكتاب المنير بكل مستوياتها الصوتية والدلالية (المجازية البلاغية) والنحوية والسياقية هي مجد القرآن وجلاله.بهذه الإسلوبية كان الكتاب المنير يتحدى بلاغات العرب. ولقد واجه Arberry ذات المعضلة التي كان قد واجهها المترجمون السابقون ألا وهي التسلسل التاريخي لنزول السور في الفرآن " فالسور التي كان قد تم جمعها في سفر بعد وفاة مُحَّد لم تكن مرتبة بإيما نظام تاريخي، حقاَ ان معظم السور التي أُعيد ترتيبها في هذا السفر كانت قد نزلت على صدر النبي في السنوات الأخيرة من دعوته.(٢٤) ولذا، فإن المهمة التي أضطلع بها المترجم : "أنني أحاول في هذا التأويل ان أبين ما يعرفه مسلموا كل العصور عن كتابهم المقدس.(٢٥) ولكن كيف تعامل Arberry مع القوى البلاغية والإيقاعية في القرآن؟ يرى المترجم " ان الآيات التي تتوزع كل سورة منفردة عادة، وليس دائماً، ما تمثل وحدات أيقاعية، تنتهي وترتبط بعضها البعض بكلمة مقفاة. لقد غامر القليل ممن لهم روح جريء ان يقدموا بمناسبة أو غير مناسبة هذه السمة بتقفية ترجماتهم، لكنما النتائج المتوخاة لم تكن ذات تأثير يُذكر.من جانبي فإنني فضلت ان ابين تلك الوقفات والوحدات المستمرة بأن أختم كل تعاقب من الإيقاعات المنسابة ببيت أشد قصراً. ان وظيفة القافية في القرآن تخالف تماماً عن وظيفة القافية في الشعر، ولذلك فهي تتطلب تناولاً مختلفاً في الترجمة. تلكم هي طريقتي في تأويل الفقرات التشريعية والجدلية

والسردية."[٢٦] بهذه المقاربة الجديدة يمكن للقاريء ان يدرك الفروقات بين (تأويل) Arberry للقرآن و(الترجمات) السابقة التي تمركزت حول البنية النحوية – الدلالية دون الصوتية.

وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا (16) فَٱتَّخَذَتۡ مِن دُونِهِمۡ حِجَابٗا فَأَرۡسَلۡنَآ إِلَيۡهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرٗا سَوِيّٗا (17) قَالَتۡ إِنِّيٓ أَعُوذُ بِٱلرَّحۡمَٰنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيّٗا (18) قَالَ إِنَّمَآ أَنَا۠ رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَٰمٗا زَكِيّٗا (19)

' And mention in the Book Mary
when she withdrew from her people
to an eastern place,
and she took a veil apart from them;
then We sent unto her Our Spirit
that presented himself to her
A man without fault.
She said, " I take refuge in
the All-merciful from thee!
If thou fearest God . . . "
He said, " I am but a messenger
come from thy Lord, to give thee
a boy most pure."[27]

يتضح لنا جلياً ان مقاربة Arberry تأخذ بنظر الإعتبار الأسس الجمالية للخطاب القرآني وفي مقدمتها الشكل الصوتي الذي حاول صاحب التأويل تخليقه وبدرجة عالية من الجودة مسنداً في ذلك إلى الإطار النظري الذي طرحته المقدمة في تناول المد الإيقاعي للخطاب.فالمستشرق قد قضى أوقاتاً في ليالي شهر(رمضان) وهو يصغي إلى ذلك الشيخ ذي اللحية البيضاء الذي يرتل الكتاب ترتيلاً في (مصر) لينجز ذلك (التأويل) الباهر الذي

يقترب من ضفاف الأصل إيقاعاً وبلاغةً دون الوقوع في فخ النقل الألي الشكلي للعلامات.وبذا، تحقق لدينا نص جديد يرتبط جنينياً بالخطاب الأصل. عند هذه النقطة تلتقي فلسفة الترجمة بالجمالية Aestheticism. فالجمالية إنما هي محاكاة المستويات الشكلية الجمالية القارة في الخطاب الأصل إلى الخطاب المستهدف من حيث الاقتراب وليس التطابق التام. أن تترجم خطاباً جمالياً يعني أن تخلق خطاباً جديداً. فالخطاب المترجم صناعة نفسه. يتناول Arberry بالتحليل البنية الدلالية للكتاب المنير والتوزيع الدلالي للسور. ففي القرآن، كما هو معروف، 114سورة ذات أطوال مختلفة. والسورالتي جُمعت بعد وفاة النبي العربي لم تُنظم على وفق نسق تاريخي.ولكن ما يؤكده المستشرق هو محاولته الجادة في إظهار السورة على أنها وحدة فنية غالباً ما تحتوي أجزاؤها الغرائبية على نمط ثرومثير للإعجاب. فلسفة الترجمة لدى Arberry تأخذ بالمنهج التوافقي eclectic حيثما أختلف الشراح والمفسرون في فهم أو إدراك مفردة أو عبارة من عبارات القرآن.بهذه المقاربة ترتبط،ولنستعير مفردات (جومسكي) في اللسانيات التوليدية، البنية السطحية الصوتية بالبنية العميقة حيث يرتبط النحو بالمعنى.هذه اللسانيات الوصفية من شأنها أن تقدم بنية موضوعية لفعل الترجمة. مضافاً إلى ذلك، تلك الدراية التامة بالنزعة الشعرية لدى العرب وهم يحترفون قرض الشعر بوصفه فناً زمنياً صوتياً يمتد بامتداد البيداء اللامتناهية. وبالرغم من ذلك المسعى الجاد ، فإن Arberry يعترف علانية أن ما قام به حيال الكتاب المنير هو (التأويل) وليس (الترجمة) The Koran Interrupted (القرآن مؤولاً). ويقول: " إنني مذعن لتلك العلاقة الوثيقة بالنظرة المسلمة الراشدة، والتي يمثلها ( Pickthall )، من أن القرآن لا يمكن ترجمته."[٢٨] ونحن لا نغفل البعد الثقافي في فعل الترجمة. فاللغات بنات الثقافات،والثقافات إنما هن منظومات للعقائد والسلوكيات وطرائق التفكير التي تتغاير من أرومة بشرية إلى أخرى.

ان من مزايا (تأويل) Arberry أنه لم يتناول تأويل الكتاب المنير بتعبئة عدوانية مسبقة كما لدى Ross أو لدى Rodwell ،فهو يبرهن، على الضد من النظرة

المتحاملة، من أن الثيمة المقدسة لمولد السيد المسيح إنما هي ثيمة إيقاعية التشكيل سواء كان ذلك في الكورال المسيحي القروسطي أو في ترتيل الشيخ ذي اللحية البيضاء للقرآن في ليالي رمضان.إن الترجمة الجادة للكتب المقدسة وإدراك معاني النحو فيها وأنماطها الإيقاعية البلاغية بل وأرومتها الثقافية – الاجتماعية، بل وإدراك الحساسية الشعرية للعرب، من شأنه أن يفتح الأفق أمام إعادة تقويم الأمم للكتب المقدسة في الثقافات واللغات المتباعدة وإنتاج ثقافة المحبة بدلاً من ثقافة البغضاء والكراهية للآخر.بهذه الرؤية الثاقبة تطرح ترجمة المستشرق الإنكليزي خواصها الجمالية والإنسانية.ينبغي العلم أن الجدران العازلة قد هُدَت بين الفلسفة واللسانيات والجمالية في بدايات القرن العشرين. لقد أدخلت فلسفة 'Croce (كروتشه) الجمالية اللسانيات مدخل الإستطيقا (نظرية الجمال). ففي كتابه (الإستطيقا بوصفها علماً للتعبير وللسانيات) يُعَرِف الفيلسوف الإيطالي (الأستطيقا) بوصفها لسانيات عامة تُعنى بالدرجة الأساس بالوسائل التعبيرية حيث اللغة تشكل إنموذجاً لكافة أشكال المنظومات الرمزية الإنسانية، وهي منظومات سيميائية بإمتياز.أما (حلقة براغ اللسانية) وعرابها (موكاروفسكي)، فإنها تضع القيمة الجمالية للخطاب في أعلى سلم القيم المتصاعدة، فلا بنية جمالية خارج حد الفن. و(الجمالية)هنا تعني الخرق القصدي لمعايير وسنن اللغة المتداولة فإذا كان الفن يمارس تأثيره على المتلقي بفعل عوامل جمالية نابعة من الفن نفسه، فإن ترجمة Arberry بوصفها خلقاً يقوم على إدراك العوامل الجمالية للخطاب القرآني والتي تمارس مثل ذياك التأثير. وأحسب أن لا فصام في الترجمة كونها (علماً) أو (فناً). فالجمال الفني مردة الحياد عن المعيار النحوي – الدلالي وليس (اللالنحوية). وما كانت جمالية سقف كنيسة (السستين) في روما لتكون لولا ذلك التوزيع الدلالي الأخاذ للأشكال والثيمات والأبعاد في ذلك الفضاء الخلاق. إن كلاً من الترجمة والتأويل أمران يتطلبان عشق الكلمات ومعرفة تعالقاتها بل وإدراك روح المحبة لثقافة الآخر. فالترجمة – باقتصاد – جدل الثقافات في سياق من التكالم الحبي عبر ممر اللسان.

## الإحالات العربية والأجنبية

قرآن كريم

(١) ينظر:

Arberry, A.J. (1955) *The Koran Interpreted*. London: Geroge Allen & Unwin Ltd, P.9 .

(٢) المصدر السابق. ص ٧

(٣) المصدر السابق.

(٤) المصدر السابق.ص٨

(٥) المصدر السابق.ص١٠

(٦) المصدر السابق.ص ٢٧

(٧) المصدر السابق.ص ١٧-١٨

(٨) المصدر السابق.ص١٠

(٩) المصدر السابق.ص ١٠-١١

(١٠) المصدر السابق. ص١١

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) المصدر السابق.ص١٤

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق.ص١٥

(١٦) المصدر السابق.

(١٧) المصدر السابق.ص-١٧١٦

(١٨) المصدر السابق.ص ١٧

(١٩) ينظر:

Pickthal, Mohammad Marmaduke (1953) *The Meaning of the Glorious Koran*

London: George Allen and Unwin Lrd. P. 223.

(٢٠) (الغيري)، دانتي، الكوميديا الإلهية، ت: كاظم جهاد، المؤوسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، ٢٠٠٢، ص ٣٦٦- ٣٤٧.

وينظر:

Alighieri, Dante (1981) *The Divine Comedy*. London: Basil Blackwell, p, 203.

(٢١) ينظر:

Marlowe, Christopher (1940) *Three Plays*. London: Thomas Nilsson and Sons Ltd. P. 197.

(٢٢) ينظر:

Arberry, A.J. (1955) *The Koran Interpreted*. London: Geroge Allen & Unwin Ltd, pp. 24-5.

(٢٣) المصدر السابق.

(٢٤) المصدر السابق.

(٢٥) المصدر السابق.

(٢٦) المصدر السابق.ص ٢٦-٢٧.

(٢٧) المصدر السابق.

**القرنفلـة السادسـة**

## الرؤيا والتأويـل: رؤيا الملك في (سورة يوسف)

إذا كانت (السيميائيات) وصف وتحليل وتأويل بل ومقارنة العلامات المرئية واللامرئية في عالم محاصر بطوفان الأبجديات والصور، فإن المقاربة السيميائية من شأنها ان تسهم في توضيح العديد من الظواهر الدينية. السيميائيات، كما يعرفها (Danesi)، الأكاديمي الكندي، في كتابه (البحث عن معنى) الصادر العام ٢٠٠٧ "علم إنتاج المعنى"، أو علم صناعة المعنى ،وأن المهمة الأساس للسيميائيات "إيضاح المعاني في كل ضروب المنتوجات البشرية من الألفاظ والرموز والسرديات والسيمفونيات واللوحات والكتب الهزلية وحتى النظريات الرياضية والمعادلات الهندسية." وهذا يعني ان السيميائيات تتضمن من الناحية العملية كل الأنشطة المعرفية والخلاقة التي تشكل الحياة الإجتماعية الإنسانية[١]. صحيح ان السيميائيات تضيء على وجه الخصوص إستخدام وبناء ووظيفة العلامات من قبيل الرموز والكلمات والصور الذهنية والأشكال التي تستوطن تلك الفعاليات الإنسانية،ولكن الصحيح أيضاً ان السيميائيات تطرح في نهاية المطاف بصائرها الثاقبة في المسائلة الكبرى لمعنى الوجود[٢]. إذن، ليس غريباً ان يطلق السيميائي الإيطالي (Eco) على نظرية العلامات(فلسفة اللغة)[٣]، فهي بحق إبحارفي تفكيك العلامات، ليس بوصفها حاملات المعاني حسب بل حاملات لثقافات الشعوب والأمم أيضاَ، فكل عقائد البشر وطقوسهم وأنماط تفكيرهم إنما ترد إلينا عبر أوديسا العلامات، وليست العلامات والرموز الدينية بمنأى عن سطوة نظرية العلامات.من هذا المنظور تأتي الدراسات الحديثة في الأديان لتضيء السراني الخبيء من هذه الدلائل الإلهية.ومن هنا تأتي أهمية كتاب (Yelle) الموسوم (سيميائيات الدين: علامات المقدس في التاريخ) الصادر العام ٢٠١٢، حيث أرسل المؤلف نسخة ألكترونية إلى الناقد لإنجاز هذه الدراسة في واحدة من سور التنزيل المنير(سورة يوسف).

**سيميائيات الأديان**

يقدم (Yelle) منظوراته الفكرية عن (نظرية العلامات) والتي يحسب انها قد تضيء الظواهر الدينية التي تتضمن (الإعتقاد باللغة السحرية وجميع العلامات المستخدمة في السحر،وهيمنة الأدوات الشعرية في الرُقى والتمائم الدينية والأشكال الطقوسية الأخرى وقانون (العين بالعين) بل وكافة ضروب العقاب الرمزية والطقوسية المبنية على (قياس التمثيل) analogy والإختبارات من لدن محاكم العقوبات والتي غالباً ماتستدعي تدخل القوى الخارقية' ونُظُم التصنيف المنتشرة في كونيات العديد من التقاليد الدينية وقوانين الطهارة الظقوسية بضمنها التحريمات الرادعة دون التنويه عن الإسطورة.(٤) ويضيف(Yelle) ان العديد من الظواهر المصنفة تحت طائلة الدين من الناحية التقليدية لها أبعاد سيميائية،حتى وأن نحينا جانباً حقيقة انها أشكال من التعبير الإنساني(٥). إذن نحن في حاضرة (سيميائيات الثقافة) وعلى وجه التحديد (سيميائيات الأديان) بإعتبار ان الثقافات المنظوات الشبكية للعقائد والسلوكيات ونُظُم التفكيرالعقلية والروحية التي تتجاوز في كثير من الأمور حد العقلانية.ونظرة ثاقبة في (علم الأديان) يظهر مدى تدخل القوى الإلهية في تغيير المسارات البشرية بل وأفعال البشر.الأنسي القداسي الذي رافقه النبي العبري (موسى) في رحلاته في سورة (الكهف) قد قتل صبياً مما أثار تساؤل (موسى)،وهي جريمة تُعاقب عليها القوانين الوضعية ومنظمات حقوق الإنسان في العالم المعاصر. وموسى نفسه قد وكز رجلاً من غير شيعته وقتله ومن ثم أصبح (كليم الله)،والمسيح يخلق من هيئة الطين طيراً بل ويُحي الموتى وبذلك يكتسب خاصة من خواص الإلوهية التي يختص بها الخالق وحده في الأديان السماوية أو حتى أديان ما قبل الفسفة. والخالق ينزل الملائكة جنوداً لكي ينتصر أتباع النبي العربي (محممد) دون النظر في عنصر (المباغتة)، وهو مبدأ قتالي، في أنتصار المسلمين، بينما تحققت هزيمتهم في (أُحُد)، ولذات المبدأ في القتال دون تدخل القوة الإلهية، بالرغم من وجود محاربون أشداء أمثال (حمزة) و(علي) بل و(النبي) نفسه في ساحة القتال. في (التوراة) و(تواريخ الملوك) العبرية ثمة تأويل لهزيمة

(سنحاريب)،الملك الآشوري،الذي حاصر(أورشليم) ومليكها (حزقيال)، ذلك ان الرب قد أرسل طيراً قد أفرد جناحيه العظيمتين فأباد جيش الملك الآشوري،وأجبره على العودة إلى (نينوى) ليموت (سنحاريب) غيلة على يد إبنه. ولقد دلت الدراسات التاريخية الحديثة ان ثمة وباء قد أصاب هذه الجيوش الجرارة وأجبرها على التقهقر.هذا يثبت الفارق بين التأويل الديني المبني على تدخل القوى الغيبية اللامرئية في صنع التاريخ، وبين التأويل العقلي الحر المبني على الوقائع المادية والعلمية في ضوء مبدا (السبب والنتيجة).هذا يعني ان التأويل الديني الخارقي القائم على الحدس يظل مكافئاً فكرياً للتأويل العلمي العقلي القائم على البرهنة العقلية. لابد من التنبيه هنا إلى ان (المساءلة) في مشروعنا الثقافي لايعني (الإلحاد)، ثمة فرق. المسائلة سبيل المعرفة للوصول إلى الحقيقة (أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها). المساءلة لاتعدم عنصر (الشك) لإجلاء الحقيقة من عدمها. بلى، ثمة خوارق للعقل البشري قد لا تتمكن أدوات العلم الحديث من الإجابة عليها آنياً، ولكن العلم لم يغلق بوابات العقل أمام الكشوفات الجديدة.إن آفة مجتمعات شرق المتوسط انها أهانت (العقل) وأعلت من شأن (العمى) تحت شعار(المقدس) الذي لا يقبل الجدل ولا يرقى إليه الشك. قد لا يروق هذا الإتجاه النقدي الجاد المؤوسسة الدينية الإسلامية بأعتبار ان الكتاب المنير(نصً مقدسً) لا يجوز تأويله في ضوء مفردات المدارس اللسانية والثقافية الحديثة، بل لا يجوز تأويله إلا من لدن (الراسخون في العلم)، ولست أدري من هم حقاً ومدى درايتهم بالعلوم الوضعية في أوديسا التطور العلمي والتقني والثقافي الذي لا حدود له في عالمنا المعاصر.(الكتاب المنير) خطاب يُقرأ، كتاب مادته اللغة بكل مستوياتها الصوتية والنجوية والدلالية والسياقية. وكل لغة تهب نفسها لإتجاهات التحليل اللساني والسيميائي والثقافي راضية مرضية، فلماذا كل هذا الخوف من غايات العلم ومقاصده الموضوعية؟ وإذا كانت الأمة يقودها (الراسخون في العلم)، فلماذا تغرق الأمة في بحر من الظلام والفساد لا ضفاف له؟ ولماذا يقود التطرفُ فُلكَ المعرفة قولاً خشبياً وفعلاً دمويا؟

يتحدث الخطاب القرآني عن الواقع الإنساني حين يتحدث عن علاقة العقل وبالحياة،

والخطاب القرآني خطاب رمزي مجازي إذ هو تمثيل للواقع وهو بذلك يقترب من جماليات الفن عبر العلامات الدينية وممرها الكبير(التواصل). ثمة أبعاد رمزية في الخطاب القرآني، وسوف نحاول الكشف عن تلك الرمزية المقدسة. كل فعل ثقافي إنما هو إلى حد ما فعل رمزي. ففي السلوكيات الشعائرية تطغى الرمزية وبصورة مرغوبة إلى الحد التي ترى ان هذه السلوكيات لا تخدم دوماً غايات برغماتية أو نفعية. وإلا فما المنفعة المادية المتحققة من إقامة الصلوات أيام الجُمع (الإسلام) وأيام السبت (اليهودية) والآحاد (المسيحية)؟ أفهل تحقق صلاة (العيد) من منفعة مادية مثلما ماتحققه وجبة غداء لعامل مجهد بعد عناء ساعات طوال من العمل في حقل الإنشاءات؟ لا ريب ان فعل الصلاة غذاء للروح. ولكن المسائلة الآن: هل الطقوس والشعائر الدينية غائية خالصة دون أيما وظيفة نفعية؟

ثمة بعد فني شعري في الخطابات الدينية. من هذا المنطلق، يقارب (Yelle) بين (غائية الدين) و(غائية الفن)، ذاك ان الأمور أوالسلوكيات الدينية تبدو قريبة من الفني أو الجمالي والتي ترتبط بميدانها إرتباطاً وثيقاً. ان مزية بعض الطقوس هو انها، كما يرى (شكلوفسكي)، تنقل الإحساس بـ (التغريب)، الإحساس بالجلال وبالإدهاش لتقف لحظة ولتثير التأمل[٦]. لكن (Yelle) يؤكد من ناحية ثانية ان الطقوس السحرية،على غير شاكلة الفعل الجمالي الخالص، لها غايات عملية.[٦] ليس بوسعنا إقامة افعال الشعائر دون افعال الحياة ذاتها.إذن، ينبغي النظر إلى الظواهر الدينية بوصفها شكلاً من أشكال التواصل أو البلاغة. لذا، فليس من الغريب حقاً تحليل أنماط العلامات اوالعمليات الدالة في ضوء نظرية العلامات أو السيميائيات.ان اعظم المجادلات في التاريخ كانت تدور حول القوة التواصلية لأشكال الطقوس مثل الصلاة والأضحية. بيد ان هذه الأشكال الطقوسية وإن أختلفت تفاصيلها فثمة مباديء كونية تنتظم هذا الطقوس، وفي مقدمتها مبدأ التواصل الإجتماعي- الثقافي. غير ان مثل هذه المقاربة السيميائية المقارنة بين مختلف الأديان غالباً ما تواجهها عقبات جمة. يقول كل من (Gay) و (Patte) في (دراسات دينية) (نقلا عن Yelle): " ان النص النموذجي في السيميائيات والدراسات الدينية ينبغي

ان يستخدم نظرية للعلامات عامة عابرة للثقافات من أجل مقارنة التقاليد الدينية المتمايزة وبصورة منتظمة في ضوء إدراكها الخاص لطبيعة العلامة الدينية. ولكن، وكما في هذه الكتابة، ليس هناك من نظرية تجيز لمجموعة من الباحثين مقارنة التقاليد المختلفة إختلافاً واسعا حيال بعضها البعض."[٨] مثل هذه الوصف لأهداف سيميائيات الأديان يوضح الإشكالية التي باتت مزمنة لإيما علم للثقافة. لكنما (Yelle) يقترح ان هناك حاجة لمجموعة من المباديء المشتركة والتي في ضوءها يمكن لنا ان نقارن وان نجد نقاط التضاد بين التقاليد المختلفة كيما نضيء ما هو كوني مشترك بين التقاليد وماهوخاص بثقافة بشرية متاحة. من ناحية ثانية، لابد من إدراك السبل التي بها ومن خلالها إدراك العلامات فيما يُطلق عليه الآن (الأيديولوجيا السيميائية) لثقافة مخصوصة والتي تبني ممارساتها عبر التواصل، ولكن يظل المشكل قائما في ان ليس هناك من نظرية سيميائية موحدة متفق عليها فيما يخص تحليل أنماط العلامات التي تميز العديد من الأديان في العالم.[٩] هنا، لابد من تبيين مسألة، كما أوضحنا ذلك في كتابنا (بطل الثقافة للإسطورة الكلاسية) (بالإنكليزية) The Culture Hero in Classical Myth، الصادر عن دار Lambert Publishing الألمانية العام 2018، أن السرديات الكلاسية مثل الأساطير قد تختلف في تفصيلاتها القصصية،ولكنها تظل محكومة بمجموعة من المباديء السيميائية البنائية، وفي مقدمتها (التواتر) والإبدال/التضاد والرمزية (التمثيل)والعلاماتية (المقدرة الفطرية على خلق العلامات)، كما أنها محكومة بمبدأ (التمثيل)، بمعنى ان النص أو العلامة الكبرى إنما هو تمثيل لنص أكبرهو الوجود بكل أشكاله الطبيعية والبشرية، وثمة رسالة يحملها حامل ما مثل الألفاظ في النصوص المكتوبة (السيميائيات البنائية) والأشكال والألوان والخطوط في أعمال الرسم (السيميائيات البصرية).

المقاربة التي يطرحها (Yelle) في (سيميائيات الدين) تأخذ بنظر الإعتبار البعد البنائي والتاريخي للثقافة. ولما كانت المقاربة تضيء تلك االمسافة الواصلة بين غائية الدين وغائية الفن، فإن المقاربة تمتاح من أنهر عدة وفي مقدمتها (الوظيفة الجمالية) للغة عند

(Jacobson) والمقاربة التي يطورها اللساني الأنثروبولوجي (Silverstein) استناداً إلى منظورات Peirce، الفيلسوف البرغماتي والسيميائي الأمريكي، في إضاءة الوظيفة البرغماتية (النفعية) للشكل الشعري، وكذلك طروحات (Keane) في (الأيديولوجيا السيميائية للحداثة العلمانية). وفي واقع الحال قام مفكرون من أمثال (Levi-Strauss) و(Edmund Leach) و(Mary Douglas) بإضفاء البعد البنائي على (الدين) ما بين الأعوام ١٩٦٠ و١٩٨٠.هذه الدراسات أنشغلت بتحليل الرموز، أي تحليل الظواهر الدينية ذات الأبعاد السيميائية الواضحة. يعلمنا تاريخ الأفكار ان الرمزية كانت وما تزال محل إهتمام (علم الأديان) منذ رومانسية القرن التاسع عشر الأوربي، وفي التقاليد الدينية (الثيولوجية) قبل هذا ليس ببعيد. لقد أعتمدت معظم المقاربات الحديثة على مثل ذلك الإهتمام الفكري بمسألة العلامات الدينية. يرى (Yelle) ان السبيل إلى التوفيق ما بين العلمي والثقافي يقع في الدراسة المعمقة للنُظُم الأنثروبولوجية والتاريخية. ثمة تيارات علمانية حديثة تؤمن بفكرة (التحرر من السحر أو(الوهم) disentachment، أي طرد المعجزات والغوامض والسحر من العالم.(١٠)

هنا، لابد من الإلماح إلى ان (علم الأديان) Science of religion،بوجه عام، يعني الدراسة الوصفية للدين كمفهوم واستكناه الأديان أجمعها من زوايا ظاهراتية وتاريخية وسيكولوجية وسوسيو- ثقافية. بهذا الطرح الموجز تبدو دراسة الأديان كفلسفة للمعنى أمراً معقولاً.تضيء (موسوعة ستانفورد للفلسفة) Stanford Encyclopedia of Philosophy العلاقة الجدلية بين (الدين) و (العلم)، إذ ترى ان هذه العلاقة موضع جدل في الفلسفة والدين. فإلى أي حد يمكن للدين والعلم ان يكونا متناغمين؟ وهل العقائد الدينية تتواصل مع العلم أم أنها تقف حجر عثرة في طريق المساءلة العلمية؟ وتضيف الموسوعة قائلة إن الحقل الذي يتوسط ما بين (الدين) و(العلم) أو (اللاهوت) و(العلم) يبغي الإجابة عن تلك الأسئلة وما سواها، فهو علم يدرس التجاذبات التاريخية والمعاصرة بين هاته الحقول بل التحليلات الفلسفية عن كيفية الإرتباطات فيما بينها.(١١).

ينبه (Yelle) إلى العلاقة ما بين (البلاغة) و(الدين) مؤكداً على الأبعاد االبلاغية في الخطاب الديني، فيرى ان تقنات سيميائية او صيغاً من البلاغة والتي تنوجد في التواصل البشري تظل مهيمنة وبصورة خاصة في الدين وتفرعاته، فالشعيرة في الكثير من الأحايين تشكل الشكل المتطرف لما كانُ يطلق عليه (ياكبسون) بـ (الوظيفة الشعرية) والتي من خلالها تصبح أدوات من قبيل القافية بتأكيدها على كثافة أبنيتها السيميائية من شأنها ان تتجه صوب الرسالة، وبذا تشكل ظاهرة يمكن ان أسميها (الإدراك السيميائي).ويتابع الكاتب فكرته قائلاً :" إن هذا الأمر من شأنه ان يضيء الخطاب الديني بوصفه فعلاً للتواصل مثلما يسهم في توصيل الرسالة. فالدين يساكن مجموعة من المواد المتشابهة أو ذات الإستمرارية مع الخطابات الأخرى بوصفه الأشد مجازاً على نحو مكثف او بوصفه خطاباً شعرياً.[١٢].(الإدراك السيميائي)، بكلمات(Yelle)هو الوعي بالقوة البلاغية للمنجز الشعري والسحري[١٣].مثل هذه الأدوات،كما (التقفية)، هي السمة المهيمنة أو الطاغية في السحر. وحقيقة ان بروز هذه التقنات وبشكل طاغ في التقاليد الطقوسية للعديد من الثقافات يتضمن بصورة عامة إدراك الدور الذي تلعبه هذه الأدوات في مسألة التوصيل.هنا لابد من الإلماح إلى ان التوصيل يأتي بصورته اللامباشرة. فالعلامة المائزة للخطاب الشعري والديني (إلى حد بعيد) هو أتيان المعنى بطريق لامباشر حيث التحول في المعنى يقع في صميم التوصيل، كما نوهنا في دراساتنا السابقة. لغة الخطاب الديني لغة مجازية من حيث النأي عن الإحالة أو التقريرية في غالب الأحيان، ولنأخذ من (سورة النور) في (التنزيل المنير) هذه الآية : "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ ۚ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (٣٥).كما ان لغة الخطاب الديني لغة رمزية من حيث تمثيل العالم المادي المرئي المتجسد بقصد إدراك المعنى من لدن المتلقي. ونحسب ان (جنة تجري من تحتها الأنهار) ومفردات (التين) و(الزيتون)/ بل أنهار

(الخمر) و(اللبن) و(العسل) ماكانت لتكون لولا حضورها المادي المتجسد في البيئات الواقعية لمنطقة شرق المتوسط. هذا يعني، ان الخطاب المقدس تمثيل للبيئة الثقافية التي بها قد أُنزِل أو أنوجد من أجل بث رسالته عبر التواصل بين الذات والآخر.

هذا الإعلاء من شأن البلاغة أوعنف البلاغة في الخطابات السياسية الإغريقية، على سبيل المثال، قد أثار نقد (إفلاطون) اللاذع لمثل هذه الصيغ البلاغية في الخطاب. وهذا هو التهديد الذي تطرحه البلاغة للعقل السياسي وللدولة كمنظومة سياسية.وأحسب ان ذاك هو مقتل الخطاب السياسي العربي والنتيجة الحتمية لتلك الشعارات السياسية البلاغية الزائفة هو ذلك الإندحار الكبير أمام القوى البرغماتية العاتية. الشعر كنهه الخيال فيما السياسة معدنها الواقع.ان الإستخدامات الشعرية في الخطابات السياسية أمر ممكن، لكن ان تتحول سياسات الدولة إلى مطولات بلاغية فاحسب ان في ذلك مقتل الواقع.الشعر تمثيل للأوضاع الإنسانية في العالم على مستوى التخييل لا ان يصبح فلسفة سياسية وتمجيداً ثقافياً يقود إلى التهلكة.

إن مهمة (السيميائيات) في معتقد (Yelle) هو توضيح تقنات التوصيل المستخدمة في الثقافات المختلفة،ماأستطعنا إلى ذلك سبيلا، لتحديد المباديء العامة التي تؤسس لتلك التقنات.مهمة (السيميائات) هنا ليست إيضاح الكيفية التي تعمل بها اللغة ، لكنما الكيفية التي بها ومن خلالها تشتغل اللغة بصورة أشد فاعلية.(١٤). (الإدراك السيميائي) الذي يطرحه (Yelle) إدراك القوى التعبيرية التأثيرية (الشعرية) في الخطاب.وأحسب ان هذه القوى كانت وماتزال محل إهتمام (الأسلوبية الأدبية) أكثر من (السيميائيات) أو (نظرية العلامات ) والتي تتعدى إهتماماتها نطاق اللغة البشرية لتشمل كل علامات ورموز الوجود، سواء كانت ثقافية من صنع الإنسان أو طبيعية كما في علامات الحيوان والنبات.

هذه النظرة الثاقبة التي تقرب لغة الدين إلى لغة الشعر قد تثير حفيظة المؤوسسة الدينية إذا ما تمت مقاربة (القرآن الكريم) بإعتباره خطاباً ينأى عن الشعر واخيلة وخبالات الشعر (وما علمناه الشعر وماينبغي له ان يكون). ولكن القرأن الكريم، من وجهة نظر سيميائية

أسلوبية، نُزل (بلسان عربي مبين)، واللغة – اللسان ظاهرة تضم كل مستويات اللغة من صوت ونحو ودلالة وسياق، واللغة تطرح ضربين من التعبير (الإحالي المباشر) و(المجازي االلامباشر)، ولايختلف خطاب الفرآن الكريم عن الخطابات الاخرى خلا قداسته لدى الأمة أو الأمم التي تؤمن بتنزيله.واحسب ان الكتاب المنير معين ثر للدراسات البلاغية والأسلوبية والسيميائية لما فيه من دلائل خارقية لمعايير المتداول اليومي، وفي مقدمتها الصيغ الرمزية والإستعارية، كما سوف نرى لتحليلنا لحلم الملك في (سورة يوسف).

إن مقاربتنا السيميائية لحلم الفرعون في (سورة يوسف) سوف تتخذ من هذه المنظورات منطلقاً، ولكن سوف تورد موارد سيميائية أخرى، كما في (السيميائيات البنائية) لدى (Saussure) وطبقات العلامة، كما لدى (Peirce)، كذلك تأخذ الدراسة بمنظورات (Jacobson ) اللسانية.ينطلق البحث هنا من إضاءة صيغ التكرار لعلامات بعينها في الخطاب القرآني في (سورة يوسف) ومقارنته بخطابات قرآنية أخرى، من ناحية، وخطابات في (التوراة) و(الأنجيل)، من ناحية ثانية بقصد تحليل النص برمته بوصفه علامة كبرى. نحن هنا نقوم بممارسة ما نطلق عليه (سيميائيات الأديان المقارنة). ونحسب ان المقارنة مبدأ نقدي يزيد من سطوع الفكر وجلاء الحقيقة. تروغ الدراسة تحليل (حلم الملك) دون أغفال الأرومة التاريخية – الثقافية .للخطاب. بهذه الرؤية يمكن إدراك المباديء البنائية الكونية التي تنتظم الخطابات الدينية بإعتبارها خطابات منوطة رسالاتها بشأن الخالق، كما هي تهتم بشأن المخلوق في هذا العالم.

## رؤيا الملك (سورة يوسف)

42 وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ 43 قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ ۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ 44 وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ 45 يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ

خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لِعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ 46 قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا
حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنْبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تَأْكُلُونَ 47 ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ
لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تُحْصِنُونَ 48 ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ 49 وَ

## سفر التكوين ٤١

1 وَحَدَثَ مِنْ بَعْدِ سَنَتَيْنِ مِنَ الزَّمَانِ أَنَّ فِرْعَوْنَ رَأَى حُلْمًا: وَإِذَا هُوَ وَاقِفٌ عِنْدَ النَّهْرِ،
2 وَهُوَذَا سَبْعُ بَقَرَاتٍ طَالِعَةٍ مِنَ النَّهْرِ حَسَنَةِ الْمَنْظَرِ وَسَمِينَةِ اللَّحْمِ، فَارْتَعَتْ فِي رَوْضَةٍ.
3 ثُمَّ هُوَذَا سَبْعُ بَقَرَاتٍ أُخْرَى طَالِعَةٍ وَرَاءَهَا مِنَ النَّهْرِ قَبِيحَةِ الْمَنْظَرِ وَرَقِيقَةِ اللَّحْمِ، فَوَقَفَتْ
بِجَانِبِ الْبَقَرَاتِ الأُولَى عَلَى شَاطِئِ النَّهْرِ،
4 فَأَكَلَتِ الْبَقَرَاتُ الْقَبِيحَةُ الْمَنْظَرِ وَالرَّقِيقَةُ اللَّحْمِ الْبَقَرَاتِ السَّبْعَ الْحَسَنَةَ الْمَنْظَرِ
وَالسَّمِينَةَ. وَاسْتَيْقَظَ فِرْعَوْنُ.
5 ثُمَّ نَامَ فَحَلُمَ ثَانِيَةً: وَهُوَذَا سَبْعُ سَنَابِلَ طَالِعَةٍ فِي سَاقٍ وَاحِدٍ سَمِينَةٍ وَحَسَنَةٍ.
6 ثُمَّ هُوَذَا سَبْعُ سَنَابِلَ رَقِيقَةٍ وَمَلْفُوحَةٍ بِالرِّيحِ الشَّرْقِيَّةِ نَابِتَةٍ وَرَاءَهَا.
7 فَابْتَلَعَتِ السَّنَابِلُ الرَّقِيقَةُ السَّنَابِلَ السَّبْعَ السَّمِينَةَ الْمُمْتَلِئَةَ. وَاسْتَيْقَظَ فِرْعَوْنُ، وَإِذَا هُوَ
حُلْمٌ.
8 وَكَانَ فِي الصَّبَاحِ أَنَّ نَفْسَهُ انْزَعَجَتْ، فَأَرْسَلَ وَدَعَا جَمِيعَ سَحَرَةِ مِصْرَ وَجَمِيعَ
حُكَمَائِهَا. وَقَصَّ عَلَيْهِمْ فِرْعَوْنُ حُلْمَهُ، فَلَمْ يَكُنْ مَنْ يُعَبِّرُهُ لِفِرْعَوْنَ.
9 ثُمَّ كَلَّمَ رَئِيسُ السُّقَاةِ فِرْعَوْنَ قَائِلًا: «أَنَا أَتَذَكَّرُ الْيَوْمَ خَطَايَايَ.
10 فِرْعَوْنُ سَخِطَ عَلَى عَبْدَيْهِ، فَجَعَلَنِي فِي حَبْسِ بَيْتِ رَئِيسِ الشُّرَطِ أَنَا وَرَئِيسَ الْخَبَّازِينَ.
11 فَحَلُمْنَا حُلْمًا فِي لَيْلَةٍ وَاحِدَةٍ أَنَا وَهُوَ. حَلُمْنَا كُلُّ وَاحِدٍ بِحَسَبِ تَعْبِيرِ حُلْمِهِ.
12 وَكَانَ هُنَاكَ مَعَنَا غُلاَمٌ عِبْرَانِيٌّ عَبْدٌ لِرَئِيسِ الشُّرَطِ، فَقَصَصْنَا عَلَيْهِ، فَعَبَّرَ لَنَا حُلْمَيْنَا.
عَبَّرَ لِكُلِّ وَاحِدٍ بِحَسَبِ حُلْمِهِ.
13 وَكَمَا عَبَّرَ لَنَا هكَذَا حَدَثَ. رَدَّنِي أَنَا إِلَى مَقَامِي، وَأَمَّا هُوَ فَعَلَّقَهُ.«

14 فَأَرْسَلَ فِرْعَوْنُ وَدَعَا يُوسُفَ، فَأَسْرَعُوا بِهِ مِنَ السِّجْنِ. فَحَلَقَ وَأَبْدَلَ ثِيَابَهُ وَدَخَلَ عَلَى
فِرْعَوْنَ.
15 فَقَالَ فِرْعَوْنُ لِيُوسُفَ: «حَلُمْتُ حُلْمًا وَلَيْسَ مَنْ يُعَبِّرُهُ. وَأَنَا سَمِعْتُ عَنْكَ قَوْلًا، إِنَّكَ
تَسْمَعُ أَحْلاَمًا لِتُعَبِّرَهَا.«
16 فَأَجَابَ يُوسُفُ فِرْعَوْنَ قَائِلًا: «لَيْسَ لِي. اَللهُ يُجِيبُ بِسَلاَمَةِ فِرْعَوْنَ.«
17 فَقَالَ فِرْعَوْنُ لِيُوسُفَ: «إِنِّي كُنْتُ فِي حُلْمِي وَاقِفًا عَلَى شَاطِئِ النَّهْرِ،
18 وَهُوَذَا سَبْعُ بَقَرَاتٍ طَالِعَةٍ مِنَ النَّهْرِ سَمِينَةِ اللَّحْمِ وَحَسَنَةَ الصُّورَةِ، فَارْتَعَتْ فِي رَوْضَةٍ.
19 ثُمَّ هُوَذَا سَبْعُ بَقَرَاتٍ أُخْرَى طَالِعَةٍ وَرَاءَهَا مَهْزُولَةً وَقَبِيحَةَ الصُّورَةِ جِدًّا وَرَقِيقَةَ اللَّحْمِ. لَمْ
أَنْظُرْ فِي كُلِّ أَرْضِ مِصْرَ مِثْلَهَا فِي الْقَبَاحَةِ.
20 فَأَكَلَتِ الْبَقَرَاتُ الرَّقِيقَةُ وَالْقَبِيحَةُ الْبَقَرَاتِ السَّبْعَ الأُولَى السَّمِينَةَ.
21 فَدَخَلَتْ أَجْوَافَهَا، وَلَمْ يُعْلَمْ أَنَّهَا دَخَلَتْ فِي أَجْوَافِهَا، فَكَانَ مَنْظَرُهَا قَبِيحًا كَمَا فِي
الأَوَّلِ. وَاسْتَيْقَظْتُ.
22 ثُمَّ رَأَيْتُ فِي حُلْمِي وَهُوَذَا سَبْعُ سَنَابِلَ طَالِعَةٌ فِي سَاق وَاحِدٍ مُمْتَلِئَةً وَحَسَنَةً.
23 ثُمَّ هُوَذَا سَبْعُ سَنَابِلَ يَابِسَةً رَقِيقَةً مَلْفُوحَةً بِالرِّيحِ الشَّرْقِيَّةِ نَابِتَةٌ وَرَاءَهَا.
24 فَابْتَلَعَتِ السَّنَابِلُ الرَّقِيقَةُ السَّنَابِلَ السَّبْعَ الْحَسَنَةَ. فَقُلْتُ لِلسَّحَرَةِ، وَلَمْ يَكُنْ مَنْ يُخْبِرُنِي.«
25 فَقَالَ يُوسُفُ لِفِرْعَوْنَ: «حُلْمُ فِرْعَوْنَ وَاحِدٌ. قَدْ أَخْبَرَ اللهُ فِرْعَوْنَ بِمَا هُوَ صَانِعٌ.
26 اَلْبَقَرَاتُ السَّبْعُ الْحَسَنَةُ هِيَ سَبْعُ سِنِينَ، وَالسَّنَابِلُ السَّبْعُ الْحَسَنَةُ هِيَ سَبْعُ سِنِينَ. هُوَ
حُلْمٌ وَاحِدٌ.
27 وَالْبَقَرَاتُ السَّبْعُ الرَّقِيقَةُ الْقَبِيحَةُ الَّتِي طَلَعَتْ وَرَاءَهَا هِيَ سَبْعُ سِنِينَ، وَالسَّنَابِلُ السَّبْعُ
الْفَارِغَةُ الْمَلْفُوحَةُ بِالرِّيحِ الشَّرْقِيَّةِ تَكُونُ سَبْعَ سِنِينَ جُوعًا.
28 هُوَ الأَمْرُ الَّذِي كَلَّمْتُ بِهِ فِرْعَوْنَ. قَدْ أَظْهَرَ اللهُ لِفِرْعَوْنَ مَا هُوَ صَانِعٌ.
29 هُوَذَا سَبْعُ سِنِينَ قَادِمَةٌ شِبَعًا عَظِيمًا فِي كُلِّ أَرْضِ مِصْرَ.
30 ثُمَّ تَقُومُ بَعْدَهَا سَبْعُ سِنِينَ جُوعًا، فَيُنْسَى كُلُّ الشِّبَعِ فِي أَرْضِ مِصْرَ وَيُتْلِفُ الْجُوعُ

الأَرْضَ.
31 وَلاَ يُعْرَفُ الشِّبَعُ فِي الأَرْضِ مِنْ أَجْلِ ذلِكَ الْجُوعِ بَعْدَهُ، لأَنَّهُ يَكُونُ شَدِيدًا جِدًّا.
32 وَأَمَّا عَنْ تَكْرَارِ الْحُلْمِ عَلَى فِرْعَوْنَ مَرَّتَيْنِ، فَلأَنَّ الأَمْرَ مُقَرَّرٌ مِنْ قِبَلِ اللهِ، وَاللهُ مُسْرِعٌ لِيَصْنَعَهُ.
33» فَالآنَ لِيَنْظُرْ فِرْعَوْنُ رَجُلًا بَصِيرًا وَحَكِيمًا وَيَجْعَلْهُ عَلَى أَرْضِ مِصْرَ.
34 يَفْعَلْ فِرْعَوْنُ فَيُوَكِّلْ نُظَّارًا عَلَى الأَرْضِ، وَيَأْخُذْ خُمْسَ غَلَّةِ أَرْضِ مِصْرَ فِي سَبْعِ سِنِي الشِّبَعِ،
35 فَيَجْمَعُونَ جَمِيعَ طَعَامِ هذِهِ السِّنِينَ الْجَيِّدَةِ الْقَادِمَةِ، وَيَخْزِنُونَ قَمْحًا تَحْتَ يَدِ فِرْعَوْنَ طَعَامًا فِي الْمُدُنِ وَيَحْفَظُونَهُ.
36 فَيَكُونُ الطَّعَامُ ذَخِيرَةً لِلأَرْضِ لِسَبْعِ سِنِي الْجُوعِ الَّتِي تَكُونُ فِي أَرْضِ مِصْرَ، فَلاَ تَنْقَرِضُ الأَرْضُ بِالْجُوعِ.«
37 فَحَسُنَ الْكَلاَمُ فِي عَيْنَيْ فِرْعَوْنَ وَفِي عُيُونِ جَمِيعِ عَبِيدِهِ.
38 فَقَالَ فِرْعَوْنُ لِعَبِيدِهِ: «هَلْ نَجِدُ مِثْلَ هذَا رَجُلًا فِيهِ رُوحُ اللهِ؟«
39 ثُمَّ قَالَ فِرْعَوْنُ لِيُوسُفَ: «بَعْدَ مَا أَعْلَمَكَ اللهُ كُلَّ هذَا، لَيْسَ بَصِيرٌ وَحَكِيمٌ مِثْلَكَ.
40 أَنْتَ تَكُونُ عَلَى بَيْتِي، وَعَلَى فَمِكَ يُقَبِّلُ جَمِيعُ شَعْبِي إِلاَّ إِنَّ الْكُرْسِيَّ أَكُونُ فِيهِ أَعْظَمَ مِنْكَ.«
41 ثُمَّ قَالَ فِرْعَوْنُ لِيُوسُفَ: «انْظُرْ، قَدْ جَعَلْتُكَ عَلَى كُلِّ أَرْضِ مِصْرَ.«
42 وَخَلَعَ فِرْعَوْنُ خَاتِمَهُ مِنْ يَدِهِ وَجَعَلَهُ فِي يَدِ يُوسُفَ، وَأَلْبَسَهُ ثِيَابَ بُوصٍ، وَوَضَعَ طَوْقَ ذَهَبٍ فِي عُنُقِهِ،
43 وَأَرْكَبَهُ فِي مَرْكَبَتِهِ الثَّانِيَةِ، وَنَادَوْا أَمَامَهُ «ارْكَعُوا». وَجَعَلَهُ عَلَى كُلِّ أَرْضِ مِصْرَ.
44 وَقَالَ فِرْعَوْنُ لِيُوسُفَ: «أَنَا فِرْعَوْنُ. فَبِدُونِكَ لاَ يَرْفَعُ إِنْسَانٌ يَدَهُ وَلاَ رِجْلَهُ فِي كُلِّ أَرْضِ مِصْرَ.«
45 وَدَعَا فِرْعَوْنُ اسْمَ يُوسُفَ «صَفْنَاتَ فَعْنِيحَ»، وَأَعْطَاهُ أَسْنَاتَ بِنْتَ فُوطِي فَارَعَ

كَاهِنِ أُونَ زَوْجَةً. فَخَرَجَ يُوسُفُ عَلَى أَرْضِ مِصْرَ.
46 وَكَانَ يُوسُفُ ابْنَ ثَلاَثِينَ سَنَةً لَمَّا وَقَفَ قُدَّامَ فِرْعَوْنَ مَلِكِ مِصْرَ. فَخَرَجَ يُوسُفُ مِنْ لَدُنْ فِرْعَوْنَ وَاجْتَازَ فِي كُلِّ أَرْضِ مِصْرَ.
47 وَأَثْمَرَتِ الأَرْضُ فِي سَبْعِ سِنِي الشِّبَعِ بِحُزَمٍ.
48 فَجَمَعَ كُلَّ طَعَامِ السَّبْعِ سِنِينَ الَّتِي كَانَتْ فِي أَرْضِ مِصْرَ، وَجَعَلَ طَعَامًا فِي الْمُدُنِ. طَعَامَ حَقْلِ الْمَدِينَةِ الَّذِي حَوَالَيْهَا جَعَلَهُ فِيهَا.
49 وَخَزَنَ يُوسُفُ قَمْحًا كَرَمْلِ الْبَحْرِ، كَثِيرًا جِدًّا حَتَّى تَرَكَ الْعَدَدَ، إِذْ لَمْ يَكُنْ لَهُ عَدَدٌ.
50 وَوُلِدَ لِيُوسُفَ ابْنَانِ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ سَنَةُ الْجُوعِ، وَلَدَتْهُمَا لَهُ أَسْنَاتُ بِنْتُ فُوطِي فَارَعَ كَاهِنِ أُونَ.
51 وَدَعَا يُوسُفُ اسْمَ الْبِكْرِ «مَنَسَّى» قَائِلًا: «لأَنَّ اللهَ أَنْسَانِي كُلَّ تَعَبِي وَكُلَّ بَيْتِ أَبِي.»
52 وَدَعَا اسْمَ الثَّانِي «أَفْرَايِمَ» قَائِلًا: «لأَنَّ اللهَ جَعَلَنِي مُثْمِرًا فِي أَرْضِ مَذَلَّتِي.»
53 ثُمَّ كَمِلَتْ سَبْعُ سِنِي الشِّبَعِ الَّذِي كَانَ فِي أَرْضِ مِصْرَ.
54 وَابْتَدَأَتْ سَبْعُ سِنِي الْجُوعِ تَأْتِي كَمَا قَالَ يُوسُفُ، فَكَانَ جُوعٌ فِي جَمِيعِ الْبُلْدَانِ. وَأَمَّا جَمِيعُ أَرْضِ مِصْرَ فَكَانَ فِيهَا خُبْزٌ.
55 وَلَمَّا جَاعَتْ جَمِيعُ أَرْضِ مِصْرَ وَصَرَخَ الشَّعْبُ إِلَى فِرْعَوْنَ لأَجْلِ الْخُبْزِ، قَالَ فِرْعَوْنُ لِكُلِّ الْمِصْرِيِّينَ: «اذْهَبُوا إِلَى يُوسُفَ، وَالَّذِي يَقُولُ لَكُمُ افْعَلُوا.»
56 وَكَانَ الْجُوعُ عَلَى كُلِّ وَجْهِ الأَرْضِ، وَفَتَحَ يُوسُفُ جَمِيعَ مَا فِيهِ طَعَامٌ وَبَاعَ لِلْمِصْرِيِّينَ. وَاشْتَدَّ الْجُوعُ فِي أَرْضِ مِصْرَ.
57 وَجَاءَتْ كُلُّ الأَرْضِ إِلَى مِصْرَ إِلَى يُوسُفَ لِتَشْتَرِيَ قَمْحًا، لأَنَّ الْجُوعَ كَانَ شَدِيدًا فِي كُلِّ الأَرْضِ.

لنبدأ أولا بمعرفة التوزيع الدلالي – الفلسفي لسورة (يوسف) ومدى ترابط القرائن اللسانية التي من شأنها ان تبني الصورة المفترضة للعالم. هذه الصورة المفترضة تأتي عبر قوة

السرد الذي يأتي بلسان عربي (إنا أنزلناه قرآناً عربياً) ثم تاتي مسألة الإدراك العقلي من خلال (لعلكم تعقلون). إذن، نحن أمام خطاب سردي قابل للتحليل من خلال شكليات لغة الخطاب (الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية) عبر ممر(العقل)، وهذا التحليل الأسلوبي لعلامات الخطاب يقود إلى تأويله ومعرفة أشكال المعنى في الخطاب اللساني المرتبط بسياقه، من جهة، وبالخطابات المتعددة المحيطة بذياك النص.

يبدأ السرد أو الحزمة السردية الأولى بالرؤيا، وهي القوة العقلية الحلمية الفاعلة اللامرئية وبصيغة ماضوية (إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين).الرؤيا (رأيت) ومن ثم الظواهر الكونية التي هي مصادر الحياة البشرية (الشمس والقمر)، ومن ثم السجود تجعل من الرائي (يوسف) علامة تفوق تجسدها الآدمي، وبمفاهيم إنجيلية خالصة ،ثمة (لاهوت) يتجسد في (الناسوت). إذن، هو النبي/ الرائي الذي يرى، عبر الحدس- الحلم وبإلهام إلهي ما لايراه السوي من البشر.ومن المتداول في النظرية الأدبية ان هناك تفريقاً بين (رؤية البصر) seeing والرؤيا (الحدس)vision.هذه الرؤيا تستغرق الأيات (٤- ٦). يأتي السرد في ضوء مبدأ (التواتر) اللساني – السردي. العلامة – الرمز (يوسف) تظل الموجه الحق لكل الحُزَم السردية المتلاحقة. ولكن السرد في الحزمة أو الحبكة الثانية يرجع عبر (تيار الوعي) إلى الماضي الأبعد غوراً في سيرة (يوسف) الذاتية (الطفولة).هذه الحزمة السردية تضيء الخطو الواقعي- الرمزي الذي قطعه (يوسف - الصبي) من دارة (اسرائيل/ النبي) الموحد للواحد الأحد إلى أرض (مصر) الغارقة بعبادة الفرعون- الإله- الوثن. تيار الوعي يستغرق الآيات (٧ – ٢٢). ثمة علامة ضارية تظهر على مسرح الحدث، ذلكم هو (الذئب).هنا، يتداخل الواقعي (الذئب) بالمتخيل (الرواية الكذوب لأخوة يوسف). يأخذ (الذئب- الدال) مداليل مختلفة في ثقافات الشعوب. ففي الثقافات المصرية والرومانية، يشكل (الذئب) تمثيلاً لفكرة الشجاعة أوالبسالة، فيما تتحدث الأساطير النوردية عن الذئب الوحش (رمز الشر).ففي عصر أفول الألهة (نهاية العالم)، يحطم الذئب المفترس قيوده ليلتهم الشمس.(١٥) رمزية الذئب في (سورة يوسف)

لا تحتاج إلى مزيد من إعمال الفكر فهو الشرالوحشي الذي يختطف االبراءة ولكنه الشر المفترى عليه حتى على مستوى الخلق القصصي. رمز آخر يظهر بقوة، هنا، هو (الجب). الجب أو البئر في الثقافة المسيحية يرتبط بفكرة الحياة كرحلة إلى الديار المقدسة، فهو رمز(الخلاص) المسيحي. لكن للبئر مداليل أُخر من بينها الروح. يرى (ابن سيرين) ان السقوط في البئر يعني لحظة الفرج أو التخلص من هم.

تأتي الحزمة السردية الثاثة وعلامتها الفارقة (يوسف- الفتى خارق الحسن) لتبدأ حبكة (العشق الجسدي- الروحي) من لدن (امراة العزيز) للجمال في إنموذجه كامل البنبان. وعلى غير العادة في ذلك المشهد الغرامي تتجلى قوة القادم الغريب عبر الرفض لفعل الإغواء الجسدي بفعل إيماءة إلهية يدركها (الحدس – الرؤيا):(ولقد همت به وهم بها لولا ان رأى برهان ربه).وتأتي الدلائل الواقعية (قميص يوسف)،ثم تأتي لحظة الكشف والإبانة عن مكيدة (امراة العزيز) لـ(يوسف) الذي (شغفها حباً). هذه الحبكة الغرامية الدرامية السردية تستغرق الأيات (٢٣-٣٤). لقد تم تصديق (امراة العزيز) وزُج بـ(يوسف في السجن).هنا، لابد من التنويه إلى ان مصدر القوة السياسية والدينية هو (الملك) وبدله (العزيز) وليس (الفرعون)، كما يخبرنا تاريخ مصر القديم. ثمة دراسات ترى ان تلك الحقبة التي وصل بها (يوسف) مصركان يحكمها (الملوك الهكسوس) وهم من الرعاع، لذا كانت العلامة (الملك) وبدله (العزيز) تتردد عبر تمفصلات الخطاب الديني.

الحزمة الرابعة عبر السير الخطي المتواتر للسرد هو (السجن)، (الرؤيا) و(التأويل): (ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني آراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين).هنا، تتجلى قوة الرب عبر (النبي) في تأويل الرؤيا، ومن ثم تتجلى قوة الرب من خلال (النبي) للدعوة إلى مبدأ التوحيد. تبدأ الثيمة من الآية (٣٧) وحتى (٥٧).هنا تشتغل العلاماتان (الرؤيا) و(التأويل) بصورة متلازمة عبر البنية اللسانية للخطاب الديني. ثم تأتي (رؤيا الملك) و(تأويل الرؤيا) من لدن (يوسف) ليبدأ عصر جديد، ليس في حياة النبي على المستوى الذاتي حسب،بل

(مصر) على مستوى الأمة. إن خلود التجربة أو سقوطها رهن بالقرارات التاريخية المصيرية التي يتخذها قادتها إن كانوا قادة على مستوى الإنسانية والضمير وليسوا بعتاة مغامرين مثقلين بالخلود الزائف الذي يقود إلى الدمار والتدمير. مع الحزمة الخامسة، تبدو صورة الإقتصاد المزدهرعبر الرحلات المتواترة بين (ارض اسرائيل النبي) و(أرض مصر الفرعونية).هذه الحزمة، بكل أحداثها الثانوية تستغرق الآيات (٥٨- ٩٩). تعود مسألة (الرؤيا) و(التاويل) بقوة في خواتيم الآيات (١٠٠-١٠١). والمساءلة الآن : ماالعلاقات السيميائية البنائية التي تنتظم (رؤيا الملك)؟

قبل الرد على المساءلة لابد من التنويه إلى ان تقنية (الحلم) لإيصال الرسالة ليست خصيصة الخطاب القرآني وحده. ففي حكاية الطوفان السومري نقرأ ان (زيوسودرا)/ اوتونابشتم، في الطوفان البابلي، رأى حلماً لم يرشبيهاً له قط. فأخذ يضرع للآلهة عسى ان تظهر له معناه، ثم أنه سمع صوتاً يأمره ان يقف خلف حائط ليتلقى من خلاله رسالة الإله".[١٦] أولى العلائق السيميائية البنائية علاقات (التواتر) أو العلاقات الخطية. تكاد علاقات التواتر ان تكون العلامة الفارقة للخطابات السردية اللفظية حيث تتوالى الأبنية اللسانية بصورة تتبع فيه المستوى الأفقي المنطقي، ليس على مستوى الحدث السردي حسب، بل أيضاً على المستوى اللساني.غير ان الأمر ليس بهذه البساطة، فقد تشهد الخطابات، ومنها الشعرية والدينية، خرقاً لخطية البنية اللسانية من حيث التقديم والتأخير والإبدال والحذف وما إلى ذلك من الأساليب البلاغية التي تنقل الخطاب من الكون الإحالي العادي إلى الكون الشعري الإستعاري.

(رؤيا الملك) حوارية بين (الملك) وحاشيته ومن ثم (يوسف) حول الرؤيا الحلمية ومديات تأويلها. تنتظم الأبنيةَ اللسانيةً صيغةُ الفعل الماضي (قال). لكنما صيغة الماضي تتحول إلى صيغة (الحاضر المستقبلي) في وصف (يوسف) لما سوف تؤول إليه المصائر في ضوء (الرؤيا- الحلم).ان من وظائف الصيغة المضارعة في جل اللغات البشرية كالإنكليزية والعربية التعبير عن الحاضر الأشد تخيلا، لكنه يستحضر أحداث الماضي بقوة وإدهاش

مثلما يؤول القادم من الأيام. لنلحظ أيضاً إستخدامات (واو) العطف في ثنيات الخطاب والتي من شأنها شد مفاصل النسيج البنائي للخطاب بعضه البعض.أضف إلى ذلك ان لغة الخطاب شبكة منظومة من العلامات المتعالقة والتي فيها تؤدي العلامات وظائفها بإعتبارها أشكالاً للمعاني ترتبط معانيها بسياقاتها اللسانية والثقافية.

إذن، نحن بإزاء خطاب تتجلى فيه ظاهرة (الترابط) cohesion بصورة جلية؛ حيث الأبنية والأحداث السردية تتوارد دونما طفرات نحوية أو دلالية تتسبب في شيء من الإبهام للخطاب.(الترابط) cohesion في (تحليل الخطاب) Discourse Analysis ينوجد عند دراسة النص الذي يتخطى عادة بنية الجملة النحوية المفردة. المثير حقاً ان هذه الروابط الظاهرة للعيان صوتاً ونحواً ودلالة تؤول إلى خلق شبكة من االعلامات الذهنية والتي فيها ومن خلالها تتجلى الصورة المفترضة للعالم. بقول آخر، يتولد لدينا ضربً من (التماسك) coherence، وهو ذات طبيعة ذهنية تصورية غائرة في العقل الإنساني. إنه النتيجة الطبيعية لعمليات الترابط التي يشهدها حلم الملك في بنيته الخطية الأفقية. (التماسك) هو خلق المعنى الذي يرشح عن تلك التفاعلات والتجاذبات بين قوى الخطاب في البنية السطحية، فيما يظل المعنى (الدلالة +النحو) هو المدرك القار في البنية العميقة.

المعنى بوصفه مقصدا وغاية لا يتولد بفعل التتابع الخطي لسيرالأحداث حسب، بل تشهد الأبنية اللسانية ضروباً من التضاد والإبدال أيضاً.هذا الأمر يتجلى في العلاقات (التبادلية)، وهي علاقات غالباً ما تقوم على القرائن المتضادة مثلما تقوم على العلامات كبدائل.على مستوى التضادات، في رؤيا الملك هناك:

| |
|---|
| يوسف (الرعية /المؤمن) x الملك (الحاكم/ الوثني) |
| يبي سبع بقرات سمان x سبع بقرات عجاف |
| سبع سنابل خضر x سبع سنابل يابسات |

في (السيميائيات البنائية) تقوم الصور إما على مبدأ التكامل أو مبدأ التضاد. فالفعل الذي تقوم به شخصيتان في السرد من اجل انجاز قصد مقصود هو فعل تكاملي، كما في ملحمة (جلجامش) الخالدة. يقوم كل من ملك (اوروك) وصديقه (انكيدو) بقتل الثور الوحشي من أجل تخليص أوروك من شر مستطير.هذا الفعل التكاملي يسبقه فعل تضاد، حيث خلق رب الأرباب (انكيدو)، الماهية البشرية الوحشية،كند للحد من عنت (جلجامش) ضد شعب اوروك. على ذات النحو، العلاقة بين (يعقوب الأب) و(يوسف الأبن) علاقات محبة تكاملية،بينا علاقة (أخوة يوسف) بـ(يوسف) في طورها الأول علاقة تضاد.هذا من ناحية، من ناحية أخرى يُعد مبدأ التضاد أحد المباديء البنائية والتي بها ومن خلالها يتم استخدام علامة لتقوم مقام علامة أخرى. عندما يستخدم الشعراء من مختلف اللغات والثقافات (الوردة الجورية) لوصف خدود المعشوقة، واللؤلؤ لأسنان المحبوبة، والربوة لنهد الغادة، كل هذه القرائن اللسانية إنما تُدخِل البنية مُدخَلاً صورياً بلاغياً قائماً على التشابه الجلي(التشبيه) اوالمضمر (الإستعارة)، وحيث المعنى يفارق مضانه جزئياً ليكتسب لوناً جديداً وظلاً جديداً.وكلما زادت البنية الشعرية تنافراً كلما تعمقت غرابتها في وعي القاريء. لذا عُدت هذه الميكانزمات الشعرية (الورد الجوري= الخدود)، (اللؤلؤ= الأسنان)، (الربوة= النهد) وما سواها استعارات ميتة لكثرة إستخداماتها في الكون الشعري.

مبدأ (التضاد) في الدراسات اللسانية مبدأ بنائي، لكنه مبدأ جمالي قد قالت به الفلسفة الأغريقية منذ عصور. يحدثنا (Eco)، السيميائي الإيطالي في كتابه (تاريخ الجمال)History of Beauty ان "التناغم لا يندرج فقط في السهل والحوشي، كما لا يندرج في المتناهي واللامتناهي، في الوحدة والتنوع، في اليمين واليسار،في الذكر والأنثى، في المستقيم والمنحني وما سواها، اذ يبدو ان فيثاغورس واتباعه كانوا يعتقدون ان المتضادات إنما هي نقائض لبعضها البعض، واحد منها فقط يمثل الكمال: فالعدد الوتري والخط المستقيم والمربع هي خيرة وجميلة، أما العناصر التي توضع في الضد منها إنما تمثل الخطأ

والشرواللاتناغم).[١٧] لكنما (هيراقليطس) Heraclitus كان قد أقترح حلاً بديلاً:"إذا كان العالم يحتوي التضادات،فإن التناغم بين العناصر التي تبدو متنافرة مثل الوحدة والتنوع، الحب والكراهية، السكون والحركة، لا يمكن إدراكه من خلال إلغاء الواحد للآخر، ولكن من خلال تركها تتعايش في حالة من التوتر المستمر. إن الهارمونية ليست بالغياب بل بالتوازن بين المتضادات[١٨].

إذن التضادات السيميائية في (حلم الملك) ليست (أضغاث أحلام)، كما ترى حاشية الملك، بل هي صور حلمية متخيلة لواقع إجتماعي – ثقافي هو في واقع الأمر واقع مصر الزراعي الرعوي آنذاك، فمصر(هبة النيل)،والحضارة المصرية الفرعونية، كما الحضارات الميتوبية، قامت على ضفاف الإنهار.هذا يعني ان النص في سورة (يوسف) ليس مجرد مجموعة من الجمل المترابطة عبر أدوات الربط بل هو العلامة الكبرى (اللغة) التي تمثل تمثيلاً مجازياً الكون الأكبر(الواقع أو الثقافة المصرية) في ذلك الزمن التكويني الجديد. ولكن قبل التفصيل بقصد إدراك مديات العلاقات السيميائية وارتباطاتها بخطابات الثقافة والسياسة والدين والتاريخ، ليعمل الفكر ذاته في إدراك كنه العلامة (سبع) التي تغدو السمة السادرة للخطاب المجتزأ وتأويلاتها لدى الثقافات الإنسانية.

على المستوى الصوتي، (سبع) علامة مكونة من صوت وفكرة، والتكرار الصوتي او الفنولوجي للفونيمات (السين) و (والباء) و (العين) من شأنه ان يخلق ضرباً من الهارمونية أو الإيقاعية المخلقة داخل الخطاب.إنها الموسيقى الداخلية التي تشد وعي القاريء الجمالي. ليس هذا حسب، بل ثمة موسيقية تتخلق من تكرار الفونيمات (الواو) و(النون) المسبوقتين بـ(الياء) الممدودة، كما في (تعبرون)،(يعلمون)، تأكلون)،(تحصنون)،(يعصرون). في واقع الحال، ظاهرة (التكرار) بكل أشكالها اللسانية ظاهرة أسلوبية فارقة في (الكتاب المنير).ومن يقرأ سورة (الإنسان)،على سبيل المثال، سوف تكشف قراءته الجادة ظواهر التكرار هناك وعلاقاتها في خلق المعنى. فماذاعن العلامة (السبعة) ثقافياً؟

تتفق الدراسات السيميائية والرمزية على ان الأعداد ليست محض تعابير عن مقادير،

إنما هي قوى فكرية، لكل منها مزيتها في ثقافات الأمم الإنسانية. يقرر(قاموس الرموز) (الترجمة لي) ان السبعة (رمز النظام الكامل، فترة كاملة أو دروة كاملة' فهي تتضمن الثلاثي (المكون من ثلاثة أجزاء) والرباعي (المؤلف من أربعة)، ولذا، فالـ(سبعة) رقم ذو قيمة استثنائية. العدد يتوافق والإتجاهات السبع للفضاء (بمعنى الإتجاهات الست الموجودة إضافة إلى المركز)، والعدد يتوافق والنجم ذو الإتجاهات السبع، بل إلى ذلك التوفيق ما بين المثلث والمربع بتركيب الأول على الآخر(كما هي السماء على الأرض) او بنقشه فيها. والعدد (سبعة) يشكل المتوالية الأساس للنوتات الموسيقية ومتوالية الألوان ومدارات الكواكب، كما انه العدد الذي يتطابق والألهة، مثلما يتطابق والخطايا الكبائر والفضائل السبع ونقيضاتها، وهو يتطابق والصليب ثلاثي الأبعاد ، وأخيراً، فالعدد (سبعة) رمز (الألم).[١٩]

تتسع دائرة رمزية العدد (سبعة) وأهميته الكونية في تواريخ الإنسانية المتواترة. يرد ذكر العدد في الأسطورة السومرية لقصص الطوفان، فعندما قررت الألهة فناء الخليقة، نجد ذلك الوصف الجليل لأهوال الطوفان:

هبت العاصفة كلها دفعة واحدة

ومعها انداحت سيول الطوفان فوق [ وجه الأرض ]

ولسبعة أيام وسبع ليال

غمرت سيول الأمطار وجه الأرض

ودفعت العواصف المركب العملاق فوق المياه العظيمة. [٢٠]

ولكم ذُكِرهذا العدد في النصوص الدينية. ففي قصة الطوفان التوراتي، نجد العدد (سبعة) يتكرر عبر النص. فالرب يأمر نوحاً قائلا: " وخذ من جميع البهائم الطاهرة سبعة سبعة ذكوراً واناثاً)، ثم بعد ذلك، "فإنني بعد سبعة أيام ممطر على الأرض اربعين يوماً وأربعين ليلة وماح كل قائم مما صنعته على وجه الأرض).[٢١] ومن قبل رصد البابليون حركات الكواكب وقاموا بتدوين تلك الحركات على شكل أعداد بغية إدراك خسوف

القمر والظواهر التنبؤية الأخرى الخاصة بالتنجيم. فلقد قسم البابليون الأسابيع إلى سبعة أيام، ذلك لأنه يتناغم والبرهات الزمنية بين أوجه أو تحولات القمر. السماء في فلسفة البابليين طباق سبع. في نظام الكهنة في مصر القديمة استخدم الكهنة الأعداد للتنبؤ بفيضان (النيل). أما (الفيثاغورية)، معتقد فلسفي في (اليونان) القديمة، فقد أعتقد ان الأساس الكلي للكون أساس عددي، وأنه يجري بهارمونية حسابية.ولما كان التقويم (الأحداث الدورية) يعد الجزء الحار من الديانة المنظمة، فان هذا التقسيم إلى سبعة لابد من تفسيره، كما يرى الكُتاب المتدينون، بمفاهيم كونية خارقية، ومثل هذه الرمزية الشمسية باتت تشكل الجزء الأساس من المعرفة الوثنية. فلقد عبدت أقوام ماقبل الأديان السماوية الإله المتجسد – الشمس. وكان أحد الأسلاف لقبيلة (قريش) يُسمى (عبد شمس).كان العدد(سبعة) يحمل طابعاً سحرياً وربما قداسياً لدى الأقوام والشعوب والحضارات المختلفة. ففي التجسيد المرئي ثمة عجائب سبع للعالم القديم. من الناحية الطبيعة ثمة سبعة الوان في الطيف الشمسي. وفي العام ١٦٧٢ قام (نيوتن) بتقسيم الألوان إلى خمسة رئيسة (الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق والننفسجي)، ثم أضاف إلها اللونين (البرتقالي والنيلي)، لقد كان ( نيوتن) يظن ان ثمة علاقة بين عدد الألوان في الطيف الشمسي وعدد أيام الأسبوع، بل وعدد النوتات الموسيقية في السلم الموسيقي وعدد الأشياء التي عُرِفت في النظام الشمسي فيما بعد.

الدراسات اللاهوتية ترى في (السبعة) عدداً يكتسب أهمية. ففي (الأنجيل)، يُعد العدد (سبعة) رمز الكمال، فبعد ان فرغ الإله من خلق الكون ارتفع فوق السموات العلى في اليوم السابع. وأتخذت كل الحضارات البشرية فيما بعد نظام الأيام السبعة. ترى تلك الدراسات ان العلامة (خلق) قد تكررت سبع مرات في سفر(التكوين) في إشارة إلى خلق الوجود. كذلك يرمز العدد (سبعة) إلى وحدة الجهات الأربع للأرض مع الثالوث المقدس. لا يرتبط العدد مع المنظورات الفلسفية في العهد القديم والجديد حسب، بل أيضاً مع الفعل الجسدي والعقلي، فلقد أقام (سليمان) الهيكل في سبع سنين، والطوفان حل في

سبعة أيام من وصول (نوح) إلى الفلك، فيما نطق (المسيح) بسبع كلمات وهو على الصليب، ناهيك عن حلم (الفرعون)، حسب الخطاب التوراتي/ الإنجيلي المقتبس في الدراسة.وفي (اللاهوت) ثمة سبع حسنات وأخريات سبع خطايا.

في (التلمود)،كتاب الديانة اليهودية، تشكل الكون من سبع سماوات. وعندما ينذر (يهوه) بعذاب شديد واقع فإنه ينذر بعقاب (سبعة أضعاف). وفي (مزامير) داود، ثمة (نور صاف سبع مرات) ينبلج من الأرض.أما في (التنزيل المنير) فقد خلق الله سبع سماوات طباقا، وخلق الشمس والقمر.تأتي سورة (السجدة) لتصف حقيقة التكوين: (الله الذي خلق السموات والأرض وما بينهما في ستة أيام ثم استوى على العرش مالكم من دونه من ولي ولا شفيع أفلا تتذكرون). والطواف حول الكعبة ينبغي ان يكون سبع مرات.ورمي الجمرات سبع مرات.من منظور الخلق الشعري، تم تعليق (المعلقات السبع) على أستار الكعبة، إيماناُ بقدسية العدد في الوعي العربي. لقد أعتبرت الأمم الإنسانية ان العدد (سبعة) هو بشارة الحظ السعيد.ففي الصين يشكل العدد (سبعة) مراحل حياة الأنثى. أما مراحل أوجه القمر فستغرق سبعة أيام تقريباً. لهذا كله، يكتسب هذه العدد كل هذه الهالة القدسية في حيوات الشعوب والأمم. لابد من الذكر ان سورة (الفاتحة) في التنزيل العزيز قد سُميت بـ (السبع المثاني)، كما ان الآيات التي ذكرت العلامة (آدم) هي سبعة، وتماثلها الآيات التي ذكرت العلامة (عيسى) من ناحية العدد. من هنا، يأخذ العدد (سبعة) قداسته في الأديان التوحيدية.

العدد (سبع) المرتبط بالسياق القداسي في سورة (يوسف) يقوم على التضاد وعلى المجاز أو الإستعارة التي تحيد عن المعنى الإحالي لتكتسب بعدا كونياً. (البقرات السمان) دال مجازي رمزي يجد مداليله في العالم المرئي المتجسد،ارض (مصر) الزراعية الرعوية التي هي نتاج جريان (النيل) العظيم عبر أقانيم الزمان اللامتناهي. لقد شهدت الحضارات التي تولدت على ضفاف الأنهر (المصرية/ المتوبية/ الهندية) موسم للفيضان والجفاف،ومواسم للوفرة والقحط. بهذا السياق التاريخي، يظل حلم الملك يرتبط ببيئة زراعية رعوية مثل بيئة

(مصر).ويبدو ذلك واضحا في تضاد (البقرات السمان) مقابل (البقرات العجاف) (= رمز الثروة الحيوانية) ،كما يبدو جلياً في تضاد (السنابل الخضر) مقابل (السنابل اليابسات) ( = رمز الثروة الزراعية). يبدوالتضاد تضادا لازباً في حيوات البشر في مصر القديمة. فالثروة الحيوانية والثروة الزراعية هما المعياران الأساسيان لأقتصاديات الأمم القديمة. نحن نتحدث هنا عن خطاب يشكل تمثيلا سيميائياً للواقع في بيئته المصرية. (حلم الملك) إذن نص رمزي قوامه العلامات المتعالقة في البنية. فاللغة تسبغ البنية على التجربة (الحلم)، واللغة تقيم الواقع المفترض،هو واقع زراعي رعوي قام (الرائي) بتأويله وفك مغاليقه التي أستعصت على الآخر بفعل القوة الإلهية التي تتحدث عبر(يوسف الصديق).ولو كان الواقع واقعا صحراوياً أو ثلجياً، فلربما كان (الحلم) مختلفاً في علاماته الرمزية الضرورية في تأويله.

لو تأملنا العلامات البشرية (الأسماء) لوجدنا تضاداً من نوع جديد لايرتبط بالطبيعة الغفل (الأرض)، بل بالطبيعة البشرية (الإنسان). في تأويل (يوسف) لأحلام العادي من البشر ولحلم الملك، لم يكن ليتحدث مع خالقه، كما في قصة (موسى) (كليم الله)، بل كان الخالق (حسب التأويل المسيحي) يتكلم من خلال أداته المقدسة (النبي). ولكن يظل (يوسف) هو الرائي، بل هو الواضع لإقتصاديات الأرض عبر قوة التاويل للحلم. لذا، لم تكن الأحلام (أضغاث احلام)، بل مغاليق تبحث عمن يكشف عن سرانيتها ووظيفتها في الحياة الإنسانية. . فكان (يوسف). أضف إلى ذلك،اصبح (يوسف – الإسم – العلامة) رمزاً للجمال الخارقي الآسر المرتبط بالعفة المطلقة. هذا ما تقوله قصة (النسوة اللاتي قطعن أيديهن). على الضد من (يوسف) الرائي والداعية إلى دين (التوحيد) يقف (الملك – الإله) في مصر الفرعونية القديمة حيث المؤوسسة السياسية – الدينية هي التي تقود مصائر الأمم. وهي غالباً ما تظل مؤوسسة قمعية في مسارها المضاد للفكرالإنساني الحر.وتشكل صيغة (الملك – الإله) المطاع دونما معارضة الشكل البدئي للديكتاتورية، حيث شكل الساسة المتزينيون برياش الدين والكهان الداعمين لطغيان الملوك ذلك

التحالف اللامقدس ضد حريات الإنسان في التفكير الحر.كل هذه التضادات والصراعات والمشاعر النفسية والتجارب الأخلاقية تأتي في سياق (القصص): (نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا اليك هذه القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين). ولهذا، فإن لـ(القصص) علاقاتها البنائية السيميائية وتأتي في مقدمتها علاقات (التواتر) و(الإستبدال) و (عملية خلق العلامات) أو (العلاماتية). ليس هناك من علامة دالة دون مدلول أو مداليل. هذه العلاقات اللازبة التي يكشف عنها الدرس اللساني الحديث تؤكد حتمية المعنى وضروبة في الأنشطة الإنسانية ، لذا كان البحث عن المعنى ومايزال مقصد المغامرة الإنسانية في الأرض.

كل الخطابات، سواء كانت إحالية أم مجازية اللغة تتضمن عمليات انتاج العلامات، و(السيميائيات)، على وجه الدقة إنما هي نظرية انتاج العلامات، او تلك العلاقة الموجبة بين الشكل وما يحيل إليه. ولما كان المعنى مقصد االبشر في التواصل المعاش، فما نطلق عليه مفهوم (العلاماتية) إنما هو عملية توليد المعنى عبر إستخدامات العلامات في شتى ضروب النشاط الإنساني. وإذا كان (ايكو) يُطلق على (السيميائيات) عبارة (فلسفة اللغة)، فإننا نطلق على هذا المورد الفكري (السيميائيات) مفهوم (فلسفة المعنى)، ذلك ان المعنى هو مقصد الدرس السيميائي في كل مضانه اللفظية وغير اللفظية، فهو القصد المقصود والورد المورود.هذه القدرة على توليد العلامات قدرة فطرية متاحة منذ ان دون الإنسان وجوده الأول وصراعاته مع الطبيعة على جدران الكهوف. ولقد رأيت بعضاً منها في متحف (عليف) الذي صممته المعمارية العراقية (زها حديد) في (باكو) العاصمة في (اذربيجان). والمساءلة الكبرى : أية طبيعة لسانية تحمل رؤيا الملك؟ هل نحن أمام عناصر طبيعية قابلة للفناء بفعل الزمن القُلَب أم نحن أمام رمزية ذات كثافة لسانية عالية؟

يعلمنا تاريخ اللسانيات منذ الثورة اللسانية الكبرى في بواكير القرن العشرين ان للغة البشرية شكلياتها، هذه الشكليات أوالأبنية المترابطة هي الأبنية (الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية).قد تختلف المدارس اللسانية الكبرى في منظوراتها لبنائية اللغة. ففي (التوليدية

التحويلية) ثمة (بنية سطحية) و(بنية عميقة)، وثمة مكون نحوي وآخر دلالي (البنية العميقة) يقودان إلى تجليات (البنية السطحية). في (المدرسة الوظيفية)، من ناحية أخرى، ثمة مكون (قواعدي لفظي) يُعد أس البنية اللسانية.هذه البنية اللسانية قد تشهد تحولا في المعنى فيه ومن خلاله تتحول البنية من المستوى الإحالي العادي إلى المستوى المجازي التخييلي. هذه الظاهرة (الشعرية) تجد لها سكناً وقصراً مشيداً في الخطابات الإدبية والدينية. ومع إنكار الخطاب القراني لصفة (الشعر)عن النبي العربي (وما علمناه الشعر وما ينبغي له ان ايكون)، فإن في المعمار القرآني ثمة (إيقاعية) تتولد بفعل تعالق العلامات وأشتغالاتها داخل البنية اللسانية.هنا لابد من تبيين العلاقة بين (المجاز) و(الرمز) لإدراك تلك العلاقات وتأويلها في ضوء نظرية العلامات.

يقوم (المجاز) وضروبه (التشبيه والتشبيه البليغ والإستعارة والمجاز المرسل والتشخيص والتجسيد) والكناية) على مبدأ التحول في المعنى أو تجاوز المعنى (لغيرما وُضع له في الأصل).وبقول آخر إتيان المعنى بصورة غير مباشرة. وبالرغم من إختلاف البلاغات للغات الإنسانية في الأبنية أو التراكيب الإسلوبية فإن تجاوز المعنى يظل الأساس في وظيفة المجاز التعبيرية والتأثيرية، وتلك الوظيفة مقصد البلاغة في الأساس. لإيضاح هذا التصور لنتحدث عن الشكل السيميائي لنص (التوراة) الذي يتناول (رؤيا الحلم ).

القراءة الفاحصة للخطاب التوراتي يبين لنا ان (رؤيا الفرعون) تنتظمه ذات االعلاقات البنائية السيميائية التي تشكل البنية العميقة للخطاب القرآني. ومع التغايرات في تفاصيل السرد، يقع الخطابان تحت قوة الفعل السيميائي في تشكيل الواقع تشكيلاً رمزياً مجازياً. وبقول آخر، ان النص التوراتي يتوافر على علاقات التواتر، إذ تتبع الأبنية اللسانية بعضها البعض، مثلما تتبع الحُزم السردية بعضها البعض في النسيج النصي. التضادات في الخطاب التوراتي، كما في الخطاب القرآني، لا تزال تمارس دورها العلائقي لبيان موسم الوفرة والقحط في بلاد النيل الفرعونية، وما يزال المجاز يوجه الرسالة برمتها قدرعلاقتها بسياقاتها التاريخية والإقتصادية والثقافية. لاخطاب ممكن دون توليد العلامات وانتاج المعاني عبر حاملاتها

(الألفاظ) وخطها السردي. هنا، لابد من التنبيه إلى مفهوم (الرمز)، كما يقول به (بيرس)، الفيلسوف والسيميائي الأمريكي. العلامة شيء يمثل شيئاً آخر بمقدرة ما،فهي تمثيل. العلامة (احمر) تمثيل للون أساس في الطبيعة.وللعلامة في فلسفة (بيرس) ثلاثة أقانيم: العلامة، وماتحيل إليه من تجسد مادي أوتخييلي، ومن ثم االكينونة التي ترشح في ذهن المتلقي. هذا التجاذب بين العلامة و الشيء الذي تحيل إليه والصورة الذهنية المتولدة تأتي بفعل المقدرة على توليد العلامات، وهي مقدرة فطرية، ففي واقع الأمر نحن نفكر عبرالعلامات القادرة على إنتاج المعنى. تتعدد حاملات المعاني، فثمة معاني تأتي بها ألفاظ اللغات،كما القصائد، وثمة معاني تأتي بها الأصوات، كما السمفونيات،وثمة معاني تأتي بها الخطوط والألوان، كما الرسوم، أوما ما يطلق عليه الدرس السيميائي (السيميائيات البصرية).

العلامة ليست واحدة بل هي متعددة، فهناك (العلامة الأيقونة)، و(العلامة الإحالة) و(العلامة الرمز). هذه التعدد يؤكد الطرق المختلفة التي تؤميء بها العلامة إلى الشيء المتجسد المرئي أواللامرئي. فالعلامة–الأيقونة تؤكد خاصيتها بذاتها (كما علاقة الصورة الفوتوغرافية بصاحبها أو صاحبتها)،والعلامة – الإحالة تؤكد العلاقة الحقة ما بين العلامة والشيء (علاقة آثار أقدام الحيوان بالحيوان)، فيما تقوم العلامة – الرمز على العرف أو التقليد أو العادة (رسم القلب رمز للحب). تقوم الأيقونة على المشابهة بين العلامة والموضوع الماثل للعيان أو المتخيل، كما علاقة (الموناليزا) لـ(دافنشي) بالسيدة الإيطالية، ثمة سجية مشتركة مابين العلامة والموضوع. الإحالة تقوم على العلاقة السببية الحقة القائمة ما بين العلامة والتجسد المادي (علاقة الدخان بالنار)، فيما الرمز علامة يعتمد تأويلها على العرف السائد بالدرجة الأساس.(الهلال) رمز الديانة الإسلامية، و(الصليب) رمز المسيحية، فيما (الشمعدان) رمز اليهودية. هذا التصور يبين متى إرتباط تأويل الرمز بسياقه الثقافي.

لما كانت (السيميائيات) فاعلية ثقافية – إجتماعية تؤدي فيها العلامات رسالاتها

المختلفة من خلال مبدأ التواصل، فإن المعنى المجازي يظل العلامة المائزة للخطابات الشعرية والدينية. صحيح ان الإستعارة تقوم على ذلك التوحدن والإدماج بين ماهيتين مختلفنين، ولكن الصحيح أيضاُ ان ذلك التشابه الخبيء يقوم على التطابقات الجزئية او القرائن بين الماهايات المتنافرة. ترى أية معنى يقارب بين (الغزالة) و (المحبوبة) في هاتين البيتين؟

وإذا الغزالة في السماء ترفعت وبدا النهار لوقته يترجـل
أبدت لوجه الشمس وجها مثله تلقى السماء بمثل ما تستقبل [٢٢]

الصورة تشكل إستعارة مركبة. ثمة تطابقات جزئية، أولها (المرأة = الغزالة)، ثم (وجه المرأة= وجه الشمس)، يتبعها ذلك الضوء الساطع الذي يبثه وجه المعشوقة عبر ذلك الشبه الخبيء أو القرينة بين الماهية الطبيعية (الشمس) والطبيعة البشرية (المعشوقة). يتغير المكان فتصبح (الغزالة) في السماء، الذي يفرض على الوعي الجمال تحولاً في المعنى، فما من امراة تسكن السماء إنما الشمس. ثمة تساوق بين الضوء الطبيعي والضوء البشري يأتي به التعبير المجازي (وجه الشمس). هذ التطابقات في واقع الأمر تطابقات جمالية تتخلق بفعل الخرق القصدي لسنن اللغة المعيارية. فالذهن لم يعد ينصرف إلى (الغزالة – الحيوان) إنما إلى المعشوقة بكل المعاني الإيحائية المستلة من ذخيرة (الغزالة) الكامنة في الوعي الجمالي العربي. ثمة إستعارة، اي الصورة الذهنية المركوزة في الوعي العربي الذي يقيم تلك العلائق الجمالية الجزئية (وجه المراة= وجه الشمس) ، وثمة تعبير إستعاري، كالذي نشهده في البيتين أعلاه. هذه هي العلامة الفارقة بين الإستعارة الذهنية الواحدة المركوزة في الوعي الإنساني لثقافة ما والتعابير الإستعارية المتعددة التي يأتي بها ذوو الحس الجمالي المرهف. ولأن الإستعارة رمزية (المستوى الآخر من لغة التعبير) في السياقات الثقافية بسبب من ذلك الخرق القصدي للمعنى، فإن الإستعارة غالباً ما تكون بنية ذات كثافة لسانية وتعبيرية عالية التأثير.ليس (المرأة – الغزالة) حسب، بل الزمن يترجل لكأنه فارس متعب بعد طول نزال. هذا المجاز

عـالي التـأثير وضـروبه غالبـاً مـا يظهـر كعامـل ذهـني في الشـعائروالرموزوالتمائم .ان أقـتران الإستعارة الحيوانية بأجزاء من جسد المرأة لا يزال يعاقره الوعي الإنساني حتى الساعة. تكرار الصورة الذهنية من خلال إنتاج تعابير إستعارية لا حصر لها من شأنه ان يشكل رمزاً سيما وان الصورة مبنية على تحول في المعنى. هذا التصور يبدو جلياً في الصور المتنافرة (سبع بقرات سمان وسبع بقرات عجاف)، ومن ثم (سبع سنابل خضر وأخرى يابسات). والصور، كما أسلفنا، لا تأتي جزافاً بل تأتي لتأويل صورة الواقع المعاش الذي يقوم بفك علاماته ورموزه (النبي- الرائي).

السؤال الآن: مالذي يخلق إيقاعية الخطاب القرآني الذي ألهب أخيلة من أمنوا به منذ التنزيل وأبكى الملايين عند تلاوته؟

لنتأمل البنية الصوتية لرؤيا الملك التي تتولد بفعل الجناس الإستهلالي للفونيم (السين) في (وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ)، ثم تكرارالعلامات (بقرات) و(سنبلات) والإتساق الصوتي فيهما، ومن ثم (سمان) و(عجاف) على وزن (فعال)، ومن ثم تكرار العلامات عند سؤال (النبي العبري) عن تأويلها، يلي ذلك تكرار العلامات في التأويل.هذا التكرار الصوتي من شأنه ان يُخَلِق هارمونية أوموسيقى داخلية في النسيج النصي. لكن الإيقاعية تتولد أيضاً بفعل التقفية من خلال تكرار (الواو) و(النون) أو (الياء) و(النون)، كما في (تعبرون/ارسلون/يعلمون/تأكلون/تحصنون/يعصرون).إن ترجمة القرآن ترجمة تأويليه (ولدي ترجمة (Arberry) و(Pickthall) منِ شأنها ان تذهب بالسحر الإيقاعي للخطاب، فيعود الخطاب محض سلاسل نحوية- دلالية ليس لها تلك القوى التأثيرية التي يمارسها صوت المقريء (عبد الباسط عبد الصمد) على وعي المسلم المتلقي.

في الثقافة الإسلامية،تعد أفعال الشعائر الجسدية (الطواف السبع حول الكعبة) و(رمي الجمرات السبع) مقرونة بالأفعال اللفظية مثل نشيد (التلبية) اللفظي المهول (لبَّيْكَ اللهُمَّ

لبَّيكَ، لبَّيك لا شريكَ لك بَّيك؛ إنَّ الحمْدَ والنِّعمةَ لك والمُلْك، لا شريكَ لك) تواصلاً إسلوبياً أيقاعياً من خلال لغة التكرار ومن خلال قوة التقاليد الدينية. وبقول آخر،هذه السلوكيات اللفظية والمادية هي التي تشكل صورة المشعر المقدس. وحتى في (التلبية)،فنحن لا نعدم وجود تلك الإيقاعية من خلال التكرار المنغوم للعلامات.صيغ التكرار صيغ سيميائية أسلوبية وهي بالضرورة صيغ بلاغية قوامها التوصيل. فبقدر ما لهذه الصيغ من وظيفة جمالية عبر ممر اللغة الخارقة للعادي من التعبير، بقدر ما لها من وظيفة ثقافية – إجتماعية وهي الإبلاغ عن فكرة (التوحيد) إلى العالم. تستمد هذه العلامات قوتها من قوة الجماعة التي يؤمنون بها، فهي رمزية إجتماعية بهذه المعنى. ان العلامة المائزة لأيما مشعر هو في مفارقته للسلوكيات اليومية المعتادة. فالمسلمون لا يلبون كل يوم في إحتفالية كبرى كما في موسم الحجيج. هذا المشعر المقدس إبلاغ لرسالة وحدانية الخالق لدى المسلمين. فالرسالة معنى النص.

التكرار ظاهرة لفظية جسدية تتوفر عليها الطقوس والمشاعر في الأديان السماوية وغير السماوية وإن أختلفت تفصيلات تلك المشاعر.تقول (Bell):" ومن الجلي ان المشعر هو ليس ذاته في كل مكان، فمن الممكن ان يختلف في كل سمة. ولكن كممارسة يمكننا القول انه وسيلة فعل تميزه عن وسائل الفعل الأخرى في الطريقة التي يُقام بها."[٢٣]. المشعرصيغة من صيغ الفعل البلاغية. التكرار، في ضوء هذا التصور، واحد من عدد لا محدود من التقنات التي من خلالها يعلن المشعر عن نفسه. وبقول آخر،إن الطقوس تستخدم التكرار الشعري. ومثل فكرة الطقوس،فإن التحديدات المعرفية للوظيفة الشعرية تظهر ان إحدى غايات الشعر هو ان يعلن عن ذاته بوصفه فعل تواصل، كما يرى (Jacobson). في (رؤيا الملك) ثمة أيقاعية تأتي بها تعالقات العلامات، وإستخدام صيغ التكرار للعلامات المركوزة في بنية الرؤيا إنما يزيد من القوة التداولية للرؤيا. وبتعبير آخر ان صيغ التكرار تلك إنما تحمل أفعال بحد ذاتها، إنها أفعال الكلام. وإذا ما أخذنا بمنظورات (التداولية)، نجد ان أفعال الكلام تتجلى في إخبار الملك للملأ عن طبيعة الحلم، ومن ثم التساؤل عن رمزية

الحلم وتأويله، ومن ثم نفي الملأ لإدراك طبيعة الحلم (وما نحن بتأويل بعالمين)، ومن ثم التأويل الذي يجيء به (يوسف) وإرتباطاته الضمنية بما تؤول إليه إقتصاديات البلاد في القادم من السنين. نحن، إذن، بإزاء فعل تداولي تواصلي يتخذ من الحلم شكلا ومن لغة الحلم إداة للتواصل.

هنا، لابد من التأكيد على ان أفعال الكلام لاتنطرح بمستواها المعياري المتعارف عليه في قواميس اللغة، بل بمستوها الرمزي الإستعاري. فالخطاب مجاز بمعنى انه تمثيل لعالم آخر،عالم الواقع. إذن ليس غريباً ان تتوافر تلك الصيغ التداولية على هذه القدر العالي من الإيقاعية التي تكاد ان تكون العلامة الفارقة للكتاب المنير، كما في (سورة مريم) ، وذلك التكرار الآخاذ في (سورة الإنسان)، وما لهذه القوة البلاغية من وظائف على مستوى التعبير والتأثير، فجوهر البلاغة قائم على مبدأ (الإقناع). يقيم (Tambiah, 1985:185) علاقة ما بين الشعيرة والثقافة والتوصيل :

الشعيرة نظام مركب تركيباً ثقافياً من التواصل الرمزي. وهي مكون من متواليات نمطية ومنظمة من الألفاظ والأفعال غالباً مال يتم التعبير عنها بوسائط متعددة، والتي محتواها وترتيبها يمتاز وبدرجات متباينة بالشكلية (التقليدية) المقولبة (الصلابة) والتكثيف (التوحدن) والإطناب (التكرار). إن الفعل الطقسي بكل سماته المكونة له فعل إدائي بهذه المعاني الثلاثة : بمعنى الأداء الذي جاء به (أوستن) من ان قول شيء ما يعني فعل شيء ما، وبمعنى مختلف آخر وهو الأداء المرحلي الذي يستخدم الوسا ئط المتعددة والتي من خلالها يمارس المشاركون الحدث وبصورة مركزة، أما المعنى الثالث فهو القيم الإحالية– وأنا هنا استقي الفكرة من (بيرس)، المرتبطة والمدركة من لدن الممثلين من خلال الأداء.

ان العلامات وتكراراتها في الخطاب القرآني هنا وظيفية، فهي رموز ذات طبيعة بلاغية خارقة للعادي المتداول في المجتمعات البشرية، وهي تواصلية بمعنى انها تحمل رسالة إقتصادية في حاملاتها (الألفاظ)، وهي رمزية بمعنى انها تمثيل للواقع في بلاد النيل في العصور الفرعونية. وبقول آخر ان بنية اللغة التي ترتبط ببنية الواقع هي في واقع الأمرترتبط بخطاب التاريخ كما في

قدوم (النبي العبري) إلى بلاد النيل الوثنية التي جُبلت على توثين (الفرعون) بوصفه حاكماً دنيوياً وإلهاً يُعبد بذات الوقت. يبين (سفرالتكوين) الحقبة التاريخية التي ظهرها (يوسف) كقوة رائية وداعية إلى عصر التوحيد، فهو بهذا يمثل العصر القادم الجديد.هذه العلامة الإنسية (يوسف = أسم علم) تربط قصة إبراهيم ويعقوب في كنعان (فلسطين) بالقصة اللاحقة لتحرير بني اسرائيل من العبودية في مصر. يروي سفر التكوين كيف كان يوسف الأبن الحادي عشر من أبناء يعقوب الأثني عشر.ألقى اخوة يوسف الغيورون أياه في بئر لكنه صار بعد ذلك اكثر الرجال نفوذاً في مصر إلى جانب ملك مصر. والجدير بالذكر ان يوسف جاء مصر قبل غزو الهكسوس لمصر السفلى لذلك أُطلق على حاكم مصر في عهد يوسف بـ(الملك) بينما أُطلق على حاكم مصر في عهد موسى (فرعون)، وهو (اسم علم) وليس لقب الحاكم المصري حيث ان (فرعون) لم يكن مصرياً ولكن كان طاغية كما طغاة (الهكسوس). وعندما حلت المجاعة على البلاد، جلب يوسف بني اسرائيل إلى مصر حيث استقروا في ارض جوشين.[٢٥]. المسلمون يعتبرون يوسف نبياً ورسولاً إلى أهل مصر وخُصصت سورة كاملة لسرد قصته. لابد من التأكيد هنا إلى ان الفكرالنقدي الحر المستنير الذي نأخذ به لا يتبنى السرديات الدينية على أنها حقائق تاريخية غير قابلة للدحض. إن أي تحليل لهذه الخطابات في ضوء مقاربات الحداثة أو ما بعد الحداثة قد يقود إلى نتائج تعري مثل هذه الثوابت والمكرسات. إذن ترتبط رؤيا الملك وسياقاتها السوسيو– ثقافية والإقتصادية والتاريخية والدينية بالغائية الشعرية للشكل السيميائي عبر صيغ التكرار. صيغ التكرار تلك إنما تأتي كقوة سادرة للخطاب الديني لبلوغ غاياته عبر التواصل، فالرسالة التي تحملها رؤيا الحلم (وليس السورة برمتها) إنما هي رسالة في إقتصاديات مصر الفرعونية،وهي رساله تكاد تشاركها فيها كل أقتصاديات الحضارات التي تولدت على ضفاف الأنهار في العام القديم.هذا الإقتصاد لا يعدم ظهور (التجارة) وقوافلها وممراتها بين الأمم. هنا تكمن أهمية الوظيفة الفكرية للغة. في اللغة يتخيل المرء الصورة الذهنية للعالم وكيف له ان يعبرعن تجربته في العام المادي المحيط أو عالم أحلامه ودواخل سريرته من خلال العلامات. فاللغة وعلاماتها في ترادفاتها وتضاداتها هي المكافيء اللساني لبنية الوجود.

## الإحالات العربيـة والأجنبيـة

قرآن كريم والأنجيل المقدس

(١) ينظر:

Danesi. Marcel (2007) *The Quest for Meaning*. Toronto: University of Toronto.

(٢) المصدر السابق.

(٣) ينظر :

Eco, Umberto (1984) *Semiotics and Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana

(٤) ينظر:

Yelle, Robert, A. (2012) *Semiotics of Religion. London: Continuum International Publishing Group*

(٥) المصدر السابق.

(٦) المصدر السابق.

(٧) المصدر السابق.

(٨) المصدر السابق

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) ينظر:

*Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2017)

Religion-science: entities: Plato Stanford edu.

(١٢) ينظر:

Yelle, Robert, A. (2012) *Semiotics of Religion. London: Continuum International Publishing Group*

(١٣) المصدر السابق.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) ينظر:

Cirlot, J. E. ( 1962) *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge,p. 233.

(١٦) السواح، فراس ، مغامرة العقل الأول: دراسة في الإسطورة، سوريا، ارض الرافدين، ط/١٣، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١٧٨.

(١٧) ينظر:

Eco, Umberto (ed.) (2008) History of Beauty. USA: Rizzoli

(١٨) المصدر السابق.

(١٩) ينظر:

Cirlot, J. E. (1962) *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

(٢٠) السواح، فراس ، مغامرة العقل الأول:دراسة في الإسطورة، سوريا، ارض الرافدين، ط/١٣، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٣، ص١٥٩.

(٢١) المصدر السابق، ص ١٨٢-١٨٣.

(٢٢) ( الشيخ)، سمير، الزنبقة الصوفية: في جادة النقد/ المؤوسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٩٤.

(٢٣) ينظر:

Bell, Catherine (1998) "Performance". In Mark C. Taylor (ed.) *Critical Terms for Religious Studies*. Chicago: Chicago University Press.

(٢٤) ينظر:

Tambiah, Stanly (1985) *Culture, Thought and Social Action*. Cambridge, MA: Harvard Univesity Press.

(٢٥) ينظر:

(ar.wikipedia.org/wiki/يوسف)

# (الكاماسوتـرا): الفكر العابر للثقافات

قصيدة (الكاماسوترا) Kama Sutra قصيدة اللذة الحسية والخبرة بأوضاع الجسد. قد يحسب النقد في بعض اتجاهاته أن (الكاماسوترا) من مساحيق الحداثة في القرن العشرين وأن هذا المفهوم قد تجلت أشد صوره جرأة في سرديات الروائي الإنكليزي ( د . هـ . لورنس ) في (عشيق الليدي تشاترلي / ابناء وعشاق / العذراء والغجري ) بل ربما (أوغست فلوبير) في (مدام بوفاري) من قبل. إن للكاماسوترا جذراً اسطورياً عميقا. فالجنس وصنوه الحب قد شغل التفكير البشري منذ الفجر الأول للخليقة.

تضيء موسوعة (ويكيبديا ) الالكترونية جانباً معرفياً للمفهوم، فـ(الكاماسوترا) مجموعة من النصوص التي تتناول السلوك الجنسي للإنسان، وتُعد بكليتها عملاً معيارياً للإمتاع البشري كان قد وضعه في الأديب السنسكرستي (فاتسايانا) Vatsayana، أحد البراهمة عن تعاليم هندية قديمة ذات خطابات مقدسة في 1250 بيتاً أو آيةً موزعة على 36 فصلاً ومجزأة في سبعة أجزاء. يرى بعض المؤرخين أن تاريخ تأليف (الكاما سوترا) ربما يكون ما بين 400 ق.م. و 300 م. هذا النص وضِع ليكون دليلاً في تعليم أوضاع الجنس.،غير أن (الكاماسوترا) لا يُراد بها هنا تداول الجسد تداولاً شهوياً مجانياً كما يُظن، بل يرتبط بالفلسفة السنسكريتية عميقة الغور. فـ(الكاما) (الترجمة لي) Kama تعني اللذة الحسية أو الجنسية، فيما تعني الـ (سوترا) حرفياً الخيط الذي يشد الأشياء سوية، ومجازياً بيت مأثور أو معيار ينبغي أن يُتبَع في المراس الجنسي. إن للوجود البشري في الفلسفة الهندية غايات أربع: الفعل الخير Dharma، الرخاء المادي Artha، متعة الحواس Kama (وعادة ما تُفهم على أنها المتعة الجمالية في مختلف صورها والتي تتضمن النتاج والإمتاع بالفن والموسيقى والرقص والدراما والأدب والشعر كما الجنس)، وانعتاق أو تحرير النفس

Soul's liberation. وإذا كان الفعل الخير والرخاء المادي ومتعة الحواس هي غايات الحياة اليومية، فإن الإنعتاق هو التحرر من دائرة الموت بل هو البعث. [1] تقوم خطابات (الكاماسوترا) على تصور مفاده ان المتعة الجنسية خير عميم، فهي ليست بالشر،بل هي لا تبعد المرء عن الخالق أو الدين. فالإمتاع الجنسي يُعد واحداً من الوظائف الإنسانية الطبيعية، وأنه ينبغي للرغبة الجنسية أن تُثقَّف لا أن تُكبَت. يوضح البراهمي (فاتساياما) أن الفعل الجنسي البشري لا يعني ما يقوم به زوج من البهائم تستدعيه الضرورة الطبيعية في وقت من الأوقات. فهو ليس بالفعل الجسداني حسب، بل يشمل النفس والعقل. فالكاماسوترا، كما يراها (فاتساياما) " متعة الأشياء المادية الموائمة عبر الحواس الخمس . . يعينها العقل والنفس"[2] يجيب (فاتساياما) على القول القائل إن الجنس ليس بحاجة إلى موعظة حسنة أو دليل عمل ما دام الجنس ولذائذ الحواس أنشطة بشرية طبيعية يمكن للجميع ممارستها، إذ يرى في هذه القواعد تهذيب للجنس. فنون الجنس والغزل التي قالت بها الخطابات السنسكريتية والتي تشكل ثيمة (الكاماسوترا) تعود في الجوهر إلى الحياة الخيرة التي أرساها خالق المخلوقات. ففي مفتتح (الكاماسوترا) يقول ( فاستاياما): " في البدء خلق إله الحيوات الرجال والنساء. "[٣] ولما كانوا بشراً، فإن للبشر حاجات متشابهات. وبذا يرفض (فاتساياما) فكرة عدم تعليم النسوة تعاليم فن الهوى، الكواعب الأتراب ينبغي أن يتعلمن هاته (الكاماسوترا) معاً مع علومها وفنونها قبل الزواج، فهن بعد الزواج يقمن بذلك إرضاءً لأزواجهن. والقصد المقصود من الخطابات هو أن الوجود في هذا العالم يتأثر بالحفاظ على الطقوس. فكما أن الشمس والقمر والنجوم تشرع بالعمل في ضوء نظام منظوم، كذلك هي الحياة الدنيا ترسو بطريقة منتظمة من لدن الناموس الديني. فالرغبة المنبجسة من الطبيعة والتي تتزايد بالفن وهي تنأى عن الجلل بفعل الحكمة تصبح أشد ثباتاً وأكثر أمنا.[4]. بمثل هذا الرؤية، يكون فكر (الكاماسوترا) فكراً كونياً تتداوله الثقافات الإنسانية وإن اختلفت طرائق مراسه. فالمرء الذي يتقن فنون (الكاماسوترا) لابد وأن يخطف الآخر ولابد للأخر أن يتلبسه الإنخطاف الأسير.

على هذا النحو وعلى النقيض من الإدراك الشائع الذي تتداوله الثقافات الغربية في شقها الاستهلاكي، ومنها الأفلام الإباحية porn التي تصور أوضاع الجسد بقصد بالإثارة المتدنية والربح المادي، فإن (الكاماسوترا) تُعد دليلاً للعيش الفضيل إذ يفيض المفهوم في مناقشة طبيعة الحب وجوانب أخرى في الوجود الإنساني المتعلق بالقوى اللذية للحياة الإنسانية. فـ(الكاما سوترا) تُسَلِم بمخاطر العاطفة الموارة ، فكما أن حصاناً ملؤه الجِموح، معمياً بقوة سرعته لا يأبه لأيما موضع أو حفرة أو وجرة على الطريق، كذلك شأن العاشِقَين عند احتدام الممارسة الجنسية وهما يمارسان بتلك القوة الضاربة غير آبهين بإيما خطر.أسلوبياً، كُتِبَت (الكاماسوتر) في جانب منها شعراً. شعر (الكاما سوترا) يتوافر على ما تتوافر عليه شعريات العالم القديم من وزن و قافية، إضافة لما لبقية شعريات الأمم القديمة من لغة المجاز وضروبها (التشبيه / الاستعارة / الكناية/ التشخيص).

بمثل هذه الرؤية تقدم لنا الهند نتاجاً أدبياً وافر الغنى حول مسألة الجنس، غير أن الجنس هنا لا ينفصل عن فكرة الحب. يقدم (بول فريشاور) في كتابه المؤثر(الجنس في العالم القديم- الحضارات الشرقية) صورة باناورمية لموضوع الجنس فيرى أن مفهوم الحب ومعناه في هذا البلد (الهند) لم يقتصر بالطبع على بعض حركات الجسد والتواءاته التي يمكن أن تلاحظها في سلوكنا الغرامي ذلك لأن حركات العشق هذه ليست في جوهرها إلا تتويجاً لمشهد حب حقيقي بكامل أجوائه، تتحدث فيه العيون والأيدي والعطور والألوان والحلي والشِعر والموسيقى وعدد من الصور ألأخرى معبرة عن العواطف بجميع خلجاتها والرغبة بكامل درجاتها والتودد وتنويعاته الحاذقة.[5] ويضيف (فريشاور) إلى أن الكاماسوترا (حِكَمُ حول الحب) قد اندرج لتحتل مكانها في صميم نص ديني يُسدي إلينا النصح والإرشاد لبلوغ اتحاد منسجم يقوم بين الأفراد والمجتمع من جهة، وبين الكائنات والنظام الكوني الشامل، من جهة أخري بتوجيه من كوكبة الآلهة الهندوسية التي ترمز كل منها إلى طاقة خاصة به.[6] لقد أشتهر كرشنا، المجسد لفينشو،الإله المفضل في مجمع الآلهة، بغرامياته مع الـ (غوبي) معبوداته من الراعيات ألأسطوريات إذ كان يعلمهن فن الوصال الحقيقي مع

الجوهر ألإلهي، ذلك الوصال الذي يسمو بالحب الجسدي عن طريق ممارسته. لقد سحر الراعيات واحدة إثر الأخرى فرقص ولعب معهن وأحبهن جميعاً، فإذا به في أخر المطاف يختفي بعد أن ظنت كل واحدة منهن أنها امتلكته مبيناُ لنا الوهم هو الذي يسوس الحياة وأن على العاشق المثالي، أن يتجاوز رغبة الامتلاك وأن كل شيء ليس سوى لعبة، حتى إن الأشكال الحية ليست إلا انعكاسات للعبة الإلهية.[7]

الثقافة الهندوسية الروحانية مجبولة بالجنس والعشق (الإيروسي)، كما هو الحب.هنا يلتقي الشهوي بالروحي ويتوحدن.هنا تؤول إحدى الأساطير كيف ان (النفس) قد تشكلت على هيئة (إنسان)، فلما أدركها الخوف من الوحشة وإفتقادها البهجة إحتاجت إلى رفيق:

حسناً، هذا الكون، هذه النفس،
كان في حجم رجل وامراة متعانقين، ومن ثم قسمت النفس
ذاتها إلى شطرين، الجزء الذكر ، والجزء الأنثى
من النفس أو من الكون
ثم عانق الذكر الأنثى، ومن هذا العناق ظهر
الجنس البشري. [٨]

هذا يظهر مدى ما تتسم به علاقة الحب في الكاما سوتر من إحترام، والدورالذي يلعبه الحب في ربط الروح بالمادة برباط لا ينفصم.[٩] مجدت الهندوسية الإتحاد الجنسي في الزواج وخارجه سواء بسواء شريطة ألا يرى العشيران في نفسيهما وفي مسرتهما إلا لعبة للطاقات الإلهية في جوهرها، حينئذ يشهد فعل الحب ولادة السيرورة البدئية لخلق العوالم، ذلك المبدأ المذكر هو الذي أتحد مع متممه، الشاكتي، المؤنث. ويلي الإتحاد العشقي هذان التحولان في الجسم والنفس معاً، إذ يقرن الرجل والمرأة شرطهما بـ (الفعل) الذي يمكن، بل، ينبغي له أن يدوم طويلاً، وأن يظهر بكافة الأشكال والصور التي يهبها للعاشقين، المرأة تمنح الرجل ما فيها من متعة، والرجل يمنح المرأة ما فيه من قوة، تلك القوة المنتشرة فيها لا صادرة

عنها. وتشدد النصوص على حقيقة أن (من ثبَّتَ روحه بوحدة اللذة وهويتها في حالتها الفطرية يصير ساحراً في الحال، لا يخشى الشيخوخة ولا يهاب الموت.[١٠]. يقوم (فريشاور) بتفكيك مفهوم (الكاماسوترا) من ان (سوترا) تعني مبدأ، كما تعني تقريراً، أو رواية وحكمة بل أن الـ(الكاماسوترا) التي ألفها (فاتسا بانا) هي اكثر من ذلك، انها ملخص متكامل يخلو من تحفظ النظريات ويطبق،عمليا، الحياة الغرامية والجنسية، وهي أيضاً لوحة للأخلاق زاخرة بالألوان تؤلف منها جميعاً فسيفساء من المشاهد تفوق الخصر."[11].ويسلم معلم الحب (فاتسيا يانا) من أن كثيراً من النساء هن "خبيرات ومجربات" مثل بنات الأمراء المحاربين، إضافة إلى الخليلات. وعلى هذا فقد أقترح أن تعلم رفيقات الثقة ، من هؤلاء النساء الراغبات في تعلم الحب، الأربعة والستين فناً، وهي توطئات لسعادة مرهفة ناعمة جديرة بالحب."[12]

هذا الخطاب الذي يزاوج بين الشعر والنثر والذي يحتفي بالإتحاد الجسدي الممهور بقوة الحب لا يُعد خريدة الدهر الفريدة في الفكر الإنساني. فالجنس ووظائفه والحب ولذائذه تتجذر في ثقافة هي أبعد غوراً في التاريخ البشري- تلكم هي الثقافة الميتوبية (نسبة إلى التسمية الإغريقية – ميسوبوتيميا). فإذا كانت خطابات (الكاماسوترا) تعود في أقدم نصوصها إلى كتب (الفيدات) Vedas- كتب المعرفة- والتي لم تصبح كتباً إلا بعد تدوينها باللغة السنسكريتية، وإذا كان (فاتسيا ياما) قد ألف بحثه في الحب ودونه نحو القرن الثالث للميلاد فإن بداية التاريخ المدون في سومر يعود إلى نحو 3000ق.م. وإذا كانت (الكاماسوترا) منظومة من تعاليم فن الهوى لبلوغ اللبيدو عبر الأوضاع الجسدية الواردة في نصوص الكتابة ، فإن مفهوم (الزواج المقدس) قد أرتبط في الثقافة الميتوبية بمسألة الخلق التي شغلت التفكير الإنساني منذ المغامرة الأولى للوعي. فبقدر ما ارتبطت الـ(كاماسوترا) بالجسد المادي ومراسه اليومي، أرتبط جسد الإلهة (إنانا)، ربة الجمال والحب لدى السومريين، أو(عشتار) لدى الأكديين(البابليين والآشوريين)، بالرمزية الدينية المقدسة التي كانت قد تداولتها الأرومة البشرية منذ أواخر الألف الخامس ق. م. هذا الجسد الموغل

في مراسه الحسي المادي والذي لا يفقد بكارته وطهريته كل آن يرتقي إلى مدار النسق الجسدي الإلهي بدلاً من التحقق اللبيدي العابر.(إنانا) في الفكر السومري بة الخصب وربة الدافع الجنسي. بمثل هذه الرمزية الكونية تأتي اسطورة (إنانا وتموز) نسقاً مثالياً يعكس إرتباط الخصب الأرضي بمسألة الإتحاد الجنسي المقدس مثلما يعكس نمط العلاقات بين السومريات وبعولتهن أو عشاقهن. مثل هذا الإتحاد الجسدي بين الربة (إنانا) او الراعي (تموز) أو (دموزي) هو ما يهب الأرض خصبها وبقاءها في اوقيانوس الزمن.

كان (تموز) قبل أن تكلف به أخته يرعى في ظل شجرة الـ(إريدا) Erida وفي حقول غير دنيوية قطيعاً لا يراه بنو البشر. كان الإله الشاب يحمي حيوانات السماء وحيوانات الأرض ويدرأ عنها أخطار شمس الظهيرة المحرقة. أيقظت مداعبات إنانا شهوانية الراعي اليافع وغدا بفعلها رجلاً، فأراد أن يبرهن على رجولته في الصيد والطراد كما يبرهن في فراش الحب والمتعة. وفي إحدى مطارداته أصابه خنزير بري بجرح مميت. شرعت إنانا بارتياد طريق الجحيم لتبث في تموز الحياة لكي يعود إليها من جديد بتحميمه في الينبوع المقدس. وعلى هذا النحو وفي كل ربيع وبعد أن تستقبل الحقول المرزرعة بذارها، يحتفل رجال سومر ونساؤها بانبعاث تموز الذي يبجلونه بوصفه إله الإنجاب والتوالد، رمز الرجولة التي تهفو إليها الآلهة. أما إلهة الحب الجسدي فهي الإلهة " التي تفتح ارحام النساء" فليس من حق السومريين الإساءة إلى الآلهة الكبرى التي ترعى الحب وتسهر بعطف عليه، فعليهم، إن هم أرادوا إيقاظ واستثارة شهوانية زوجاتهم وأن ينعموا في فراش الزوجية، بالحب والحنان بدلاً من اللامبالاة وعدم الاهتمام، أن يقدموا لها الأضحيات.[13]

إن ما نرمي إليه هنا ليس السرد الأسطوري المتداول بل الحب الجسدي الذي قالت به الخطابات الشعرية في الثقافات الشرقية القديمة،الحب الشهوي الذي أرتقى من مرحلة الواقعة المادية إلى مرحلة الكونية الأسطورية. فالجنس واحد في الكليات الثقافية الإنسانية، أي أن شعوب الأرض ولغاتها ووسائلها التواصلية الأخرى قد أحتفت بموضوعة الجنس بوصفه أصل النشأة الأولى، غير أن الأوضاع الحسية و ما يتبعها من طرائق الإثارة قد

اختلفت باختلاف الأمم وعقائدها وتطورها. إن مظاهر الخصب والرواء التي تسود الكون إنْ هي إلا رمزية لنتاج الزواج المقدس بين الألهة، وحَسِب السومريون أن بمقدورهم من خلال ترميزها التأثير في هذه الآلهة الكلية القدرة لأن تقف إلى جانبهم وتتلائم وأمانيهم فشيدوا المعابد لتكون لآلهة السماء مقاماً يليق بها فوق الأرض فتقيم بالقرب من عبادها تستمع إلى صلواتهم وتستجيب لدعواتهم.

لقد صيغت تلك الرؤية للعالم شعراً لا يمارس فن الحذف للجسد بل كان يروغ إلى المجاز الحسي حيناً وإلى التعبيرية الصريحة أحياناً. إن من فنون الحضارة التي أهداها الإله (انكي) إلى ( إنانا) في مجلس شراب –كما تقول الأسطورة – فن ممارسة الحب وفن الدعارة المقدسة وفن الموسيقى الصادحة وفن الغناء. في هذا الكون الأسطوري الشعري تظل ثيمات الكاماسوترا (الحب / الأيروس / اللبيدو) الثيمات السادرة . فمن ثيمة الحب يأتي الخير العميم. حين أحبت دموزي الراعي، فجرت (إنانا) ماء الحياة لكل البشر.هذا الحب االمجبول بالرغبة الشهوية ليس بالتجريد الفكري بل يتحقق في أحضان الطبيعة.

الشعر السومري شعر حر، اي انه شعر إيقاعي لا تقفية فيه، فيما تظل تقنات التكرار العلامة المائزة لأولى المنظومات الشعرية السيميائية في التاريخ الإنساني. إننا بالطبع لا نعدم وجود فن العاطفة الغزلية أو الشعر (الوجداني) الذي ليس من غاياته الإثارة الجنسية والحنين الجنسي، لكنما الرغبة الشبقية والدعوة إلى الارتواء الجسدي تشكل أس خطاب الشعر الآيروسي، مع الإشارة البينة إلى ما لعضو الجسد الأنثوي الخاص باللذة والتخصيب من قوى سحرية مؤثرة في استثارة الفحولة عبر أوضاع الجسد.ففي إحدى الغنائيات السومرية :

لأجلي افتحي فَرْجك لأجلي
لأجلي أيتها العذراء، من هو الحارث
فرجي، مكان رطب لأجلي
لأجلى السيد من سوف يوفر الثور.[14]

ولنلحظ تكرار فعل (الاشتهاء) الذي يكرس فكرة الرغبة التي لا يتحقق دونها فعل حسي :

يتشهاه، يتشهاه، يتشهى الفراش،

يتشهى الفراش، الذي يبهج القلب، يتشهى الفراش،

يتشهى الفراش، الذي يحلو به الحضن، يتشهى الفراش،

يتشهى فراش الملك، يتشهى الفراش،

أن تجعله حلواً، أن تجعله حلواً، أن تجعل الفراش حلواً. (15)

هذا التوقد الجسدي لا يبغي الارتواء العابر بل بتحققه يتدفق الخصب في أوردة الحياة . ورمزية (الحرث) تظل رمزية مجازية:

أي مليكتي العظيمة، صدرك هو حقلك،

أي أينانا، صدرك هو حقلك،

حقلك الفسيح الذي يدفق بالزرع،

حقلك الفسيح الذي يدفق بالحب،

الماء يدفق من الأعلى- رباه- الخبز من الأعلى،

الماء يدفق، يدفق من الأعلى- رباه- الخبز،الخبز من الأعلى،

صبيه من أجل الرب، ا لذي أُشير إليه،

سوف أشربه منك.(16)

اللافت للنظر أن الشعرية السومرية الصورية، وبالرغم من أن فعل الحب والخصب تقوم به آلهة لامرئية تجريدية، يظل فعلاً مرتبطاً وبقوة بالمرئيات الرعوية في جزئها الأوفى التي تشكل المحيط الطبيعي للإنسان السومري. وان مجد الشعر السومري تمثيل تلك التجريدات من خلال تمثيل العالم الفني (عالم الخطاب) وتشكيلاته اللسانية للعالم المادي (عالم الواقع) ومرئياته الماثلة. فثمة صور مادية وبصرية وحسية وسمعية تقيم بنيان القصدية.

ثمة مسألة تثير التفكر وهي أن التحول من طور البدائية إلى طور الحضارة يأتي عبر ممر

الجسد. ففي (ملحمة كلكامش) لا يتمكن ملك (أوروك) القوي من ترويض بهيمية (أنكيدو) إلا عبر جسد البغي وبإشارة بينة منه. خطاب (الكاماسوترا) هنا وإن كان يحيد قليلاً عن (حِكَم فن الهوى) إلا أن تطبيقات (الكاماسوترا) تظل واضحة. يقول الصياد لكاهنة المعبد:

ها هو ذا أيتها المرأة
عري نهديك
أسفري عن مفاتنك
لا تحجمي
حركي فيه الرغبة، علميه وظيفة المرأة
متى رآك انجذب إليك
وافتحي ثوبك، حتى يرقد عليك
فتنكره طرائد البرية
وسيلتصق صدره بصدرك.[17]

التحولات تظل اسيرة التغني بمباهج الجسد الأنثوي والذي سوف يصبح مَعْلَمَ الغنائية العربية، فيما بعد، منذ (امريء القيس) ومن ثم (عمر بن أبي ربيعة) وحتى (نزار قباني). ففي غنائية (إنانا وشوكالتيدا) أو (إنانا والبستاني)، نلمس في المشهد السردي الوصف الجنسي المثير:

اقتربت انانا من بستان شوكاليتودا su –kale-tuda وكانت تعبة
فهبطت في البستان وأراحت جسدها تحت ظل شجرة الـ( سربتو)
ولكنها غطت في نوم عميق ولم تشعر بشيء،
وحين أطل شوكاليتودا من مكمنه ونظر إلى شجرته
رأى تحتها الأنثى الباذخة الخصوبة

رأى تحتها عنفوان البحر وذهب الشمس
رأى السيدة الملقاة من يم السماء المستلقية في الزبد
انكشف جسدها
انانا، المئزر(ستار العورة) للقوى الإلهية السبعة الذي تضعه على اعضائها التناسلية
الحزام للقوى الإلهية السبعة على اعضائها الجنسية
شوكاليتودا ، حل المئزر، للقوى الإلهية السبعة
رأى ثدييها القطنيين
ورأى طرة الثدي
ورأى ارادفها وهي تفيض على العشب لينا ورقة وجمالا
رأى سرتها التي تشبه الكواكب
رأى بطنها المشتهاة
رأى ثوبها منسدلاً على قامة كالبلور
رأى ما رأى . . فجن لهذه الأنثى
حن شوكاليتودا لمضاجعتها
فأزاح عنها ردائها وضاجعها تحت شجرة الـ (سربتو )، عندما
اضطجعت في مكان استراحتها
وبعد أن قبلها مارس الجنس معها
ورجع إلى مكانه. . .
وعندما أشرقت الشمس، وطلع الفجر
ولسعت الشمس حجل إنانا
لسعت معدن ثدييها
لسع فيها الدم
انانا المقدسة فحصت نفسها عن كثب

تأملت بالشيء الذي تحطم بسبب أعضائها التناسلية
انانا تأملت بالشيء الذي تحطم بسبب أعضائها التناسلية
ان جسدها المقدس انتهك
وان ضررا كبيراً داهم عورتها. [18]

إذا ما نظرنا إلى النص الشعري السومري بوصفه علامة كبرى نظرة أسلوبية فاحصة على المستوى النحوي- الدلالي التي تتيحه لنا الترجمة دون النظر إلى المستوى الصوتي بل ودون الدخول في جدل إقتراب الترجمة من شطآن النص الأصل، نجد ان منظومة العلامات تتأرجح بين الوصفي والسردي دون الولوج في المحاجة الفلسفية التي نلحظها في الأدبيات السنسكريتية. إن ما قالت به أدبيات الهند في الشعر العابر للقارات الذي يتخذ من الجسد والجنس قيمة جمالية إنسانية قد قالت به من قبل الخطابات الميتوبية بمنظومة من العلامات يصبح فيها الفعل رمزاً للخصب خالق الحضارة. لنلحظ ذلك الإدماج المدهش بين الإحالي من االمعنى:

اقتربت انانا من بستان شوكاليتودا su –kale-tuda وكانت تعبة
فهبطت في البستان وأراحت جسدها تحت ظل شجرة الـ( سربتو)
ولكنها غطت في نوم عميق ولم تشعر بشيء،
أو :
انانا المقدسة فحصت نفسها عن كثب
تأملت بالشيء الذي تحطم بسبب أعضائها التناسلية
انانا تأملت بالشيء الذي تحطم بسبب أعضائها التناسلية

وبين المجازي بتشكيلاته الجمالية (التتشبيه = رأى ثوبها منسدلاً على قامة كالبلور) و(الإستعارة= ولسعت الشمس حجل إنانا/ لسعت معدن ثدييها) ، أو:

رأى تحتها الأنثى الباذخة الخصوبة

رأى تحتها عنفوان البحر وذهب الشمس
رأى السيدة الملقاة من يم السماء المستلقية في الزبد
انكشف جسدها.
أو:
وعندما أشرقت الشمس وطلع الفجر
ولسعت الشمس حجل إنانا
لسعت معدن ثدييها
لسع فيها الدم .

لنلحظ تكرار الصيغة النحوية الماضوية (لسع)، ولنلحظ تكرار أبيات شعرية بأكملها في ثنيات النص. أليس فعل (اللسع) اللفظي تمثيلاً لفعل الإغتصاب الذي يحدث في عوالم الواقع كل آن؟ لنلحظ تحول المعنى من اللسع خاصة النحل و(اللسع) الذي تقوم به الظاهرة الطبيعية (الشمس). وبالرغم من كل ذا يظل المعنى السياقي يؤثر في ربط النص الشعري بأرومته الثقافية والتاريخية السومرية.أننا نغادر(النص) ولسانيات النص صوب (الخطاب) وضروب الخطاب الثقافية والتاريخية والدينية والإجتماعية وما سواها.

ممكنات (الكاماسوترا) من حب موار وايروسية متعالية ولذة شهوية تُدرَس هنا كمنظومة شعرية رمزية في ضوء ما نطلق عليه Stylosemiotics. فالشعر صناعة اللغة الحاملة لثقافة ما، واللغة إضمامة مشتجرة من العلامات، والعلامات أشكال مادية تحيل إلى ما ينوجد في خارجيات اللغة.العلامات قد تمكن الإنسان من إدراك ان ثمة نمطاً منظوماً ينتظم الوجود وليس بالعبثية العشوائية. فالعلامات اللفظية بهذا المعنى إنما هي خاصة النوع البشري والتي تقودنا إلى إدراك منظومة المعنى في تجلياتها الأسطورية. والشعر على اختلاف تحولاته يظل منظومة للمعنى بها ومن خلالها تترمز رؤية العالم. شعرياً، تكشف الخطابات هذه وما سواهاعن جوانب من تقنات الشعر السومري، ربما الترجمة لا تسعفنا كثيراً في إدراك مضانها الجمالية. وتأتي في مقدمة هذه التقنات الجناس الاستهلالي،أي تكرار

صوت بعينه في مطالع الكلمات، والإيقاع دون التقفية. فالسومريون هم أول شعوب الأرض، ربما، الذين ابتكروا (الشعر الحر) free verse من قبل أن يبرع فيه شعراء الأنكلو – سكسون في بدايات القرن السادس عشر الميلادي وفي مقدمتهم Christopher Marlowe و William Shakespeare.منظومة العلامات التي تتغاير فيها أشكال المعنى (الإحالي/المجازي) ليست بالمنظومة الإستعارية التي تخرق لغة ألإحالة حسب، بل هي أيضاً منظومة سيميائية ثقافية تشكل بكليتها الأيديولوجيا المجتمعية للمخيال السومري.

الكاماسوترا) Kama Sutra ،كما أسلفنا، قصيدة اللذة الحسية والخبرة بأوضاع الجسد. هذه الجسدانية الموارة التي تربط المادي بالروحي رباطاً لا فكاك منه في الخطاب الأسطوري ربما قد نجد ما يماثلها من تعبير لساني – سيميائي (مغلف) في الخطابات الدينية الإبراهيمية (اليهودية/ المسيحية/ الإسلامية) فيما بعد. بقول آخر، ان التعبير الإسطوري عن تشوفات الجسد بكل هذه الإيروسية الشعرية الصارخة الصريحة قد نجد لها إنعكاساً شفيفاً مرة ومرة ظلاً ظليلاً مسكوتاً عنه عند مولد الإديان الكبرى. طبعاً، لسنا بوارد المقدمات التي قادت إلى المولد العظيم للوعي الديني وحقيقة (رب) التنزيل المقدس وفلسفاته في الكتب المقدسة.ان علماً مثل (علم الإديان) و(الأناسة) أو(الإنثروبولوجيا الثقافية) يمكن ان تقوم بهذه المغامرة المعرفية. ولكن قبل الدخول إلى غاب (المقدس الإيروسي) لابد من إلماح عابر إلى (نظرية الحب) لدى الأغارقة والرومان، فالثقافات الإغريقية وسليلتها الرومانية التي قدمت للفكر الأوربي أروع النماذج في الشعر والنحت والتشكيل قد قدمت أيضاَ الفلسفة في شقها الروحي- الإيروسي، أي منظومة القيم الروحية والأخلاقية والجمالية.هذه المنظومة لا يمكن النظر إليها كونها مرحلة تاريخية قد غادرتها عربات الزمن الفضية بل هي ظاهرة فلسفية وجمالية متجددة في الفكر الأوربي مثلما هي المنظومات الأخلاقية والجمالية لدى الأرومة الثقافية العربية.

يغامر (شستاكوف) في كتابه (الإيروس والثقافة: فلسفة الحب والفن الأوربي) في الكشف عن الإصول الجنسية لفكرة الحب عبر صيرروتها النايخية في الفكر الأوربي فيرى

ان المصطلح الإغريقي Eros كان يعني في البداية "الرغبة"، فهو عند (هوميروس) في "الإلياذة" لا يعني حصراً الرغبة في المرأة بل أيضاً الرغبة في الطعام والشراب. ومن هذا الأسم صيغت الصفات التالية: erocis, erannos, eratcinos التي تعني "جذاب" و" جميل". ومن هنا صيغ الفعل erathenia ويعني "عشق" و" استحوذ على الرغبة". وجميع هذه الكلمات كانت متعلقة بالجانب الجنسي. ثم ان هناك إله إسمه Eros الذي هو بمثابة تشخيص لتلك القوة الجبارة التي ترغم الناس على الحب والعشق والبحث عن التواصل، الواحد مع الأخر. [19] في مقابل العلامة الرمزية Eros كانت العلامة الرمزية Philia تعني " الحب" الذي يجانب الحس الجنسي، وقد تُطلق علامة على صلات القربى. كما ان هناك العلامة الرمزية Agape وهي علامة تقف في تضاد و(الإيروس) بمعناه الشبقي. هذا التنويعات في (نظرية الحب) سوف نجدها بينة المعالم في الثقافة العربية حيث (الحب الجسدي) لدى (بن ربيعة) يقف على الضد من (الحب الروحي) أو (العذري) لدى (بن الملوح) مع التغاير في درجة الموشور الحبي، فقد شاعت مفاهيم (الهوى/ الحب/الصبابة/ العشق/ الشبق/ الهيام/ الجنون). مثل هذا التنويع نجده في عصر النهضة. لقد شهدت شعرية القرن السادس عشر الإنكليزي بروز الغنائيات والسونيتات التي يتنارعها (الحب الروحي)، كما لدى (سبنسر)Spenser ، و(الحب الإيروسي) كما لدى (هيرك) Herrick في القرن السابع عشر الأوربي. لكنما (هيرك) شاعر متحول، شأنه شأن (أبو نواس) و(عمر الخيام)، ومن ثم (جون دن) Donne فهؤلاء الشعراء قد شهدت حيواتهم الفكرية والشعرية تحولا من (الإيروسية) إلى (الروحية). وبغض النظرعن العوامل الدفينة لمثل هذه التحولات فثمة تحولات قد حصلت على المستوى السيميائي الإسلوبي لهاتيك التجارب الشعرية.

هذا المبدأ اللذي أو تجسد اللذة في الجسد ربما يقترب من مفهوم تداولته الثقافة الأوربية ونترجمه (اللذية) Hedonism، المأخوذ من اللغة الإغريقية (ĝdonêh ) ويعني (الرغبة) desire. وكما هي فكرة (الحب) المرتبطة بفكرة (الخير) كئلك (اللذية)، وهي

الطريقة التي ينبغي من خلالها ان نتصرف والدوافع التي تدفعنا إلى مثل هذه التصرف. إذن، ليس هناك من تهافت في تداول المفهوم، وكل النظريات اللذية ترى ان الحبور والألم هما العنصران الأساسيان لكل ظاهرة تقوم بتوصيفها هاته النظريات.

وعلى منوال نظرية الحب والجمال والخصب السومرية والبابلية (عشتار) ومن ثم الفينقية (عشتروت) والقرطاجية (تانت) العابرة لزرقة المتوسط إلى أرض اليونان، كانت هناك ( أفروديت) الإغريقية ومن ثم (فينوس) الرومانية.وبالرغم من إختلاف تفاصيل نشوء إلهة الحب، فالرمزية الإنثوية دائمة التجلي والحضور. (أفروديت)، شأنها شان (انانا)، ترتبط برمزية الجنس والزواج والخصب والوفرة في الطبيعة. صورة (آفروديت) ومنذ تداول اسطورة العشق (أفروديت وآريس) Ares هي صورة الأنوثة المقدسة اللذية الشبقية. هذه الصورة الإلهية – الدنيوية قد تناقلتها قصائد الشعراء .هاهو الشاعر (ميمنيريم ) يتغنى:

أي حياة أو أي فرحة بدون أفروديت الذهبية؟

بودي ان اموت إذا لم تعد تجتذبني

اللقاءات السرية، والعناق، والسرير الشهواني.

إنه ممتع ولذيذ لون الشباب ، للأزواج والزوجات.[20]

تتجدد صور الحب والعشق الجسدي في الثقافة الرومانية، يصبح (كيوبيد) Cupid أو (آمور) Amor رمزاً مكافئاً للعامة الرمزية Eros في الثقافة الإغريقية.

نعود إلى الكتب المقدسة وما طرحته من نظرات جمالية وفلسفية في فن الهوى. لنأخذ مثلاً من (نشيد الأناشيد) العبري الذي تم تأليفه في النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد ومثلاً من (الكتاب المنير) العربي الذي نزل على (النبي الأمي) في القرن السادس الميلادي. (نشيد الأناشيد)، كما تصفه دراسة عن الجنس في الحضارات الشرقية، أغنية إنسانية تشيد بالحياة ومسراتها وتدعو الرجال والنساء معاً إلى الشبع والارتواء وممارسة الحب،غير أن هذا النزوع الجسدي/ الروحي يرتبط بمفردات المعتقد الجديد الذي جاءت به ألواح (موسى). فرؤية العالم العبرية التي تحملها الأناشيد، في واحد من تأويلاتها، رؤية

رمزية، ذلك أن هناك معنى خفياً في كل دقيقة من دقائق النشيد، فكل محبة إنسانية بشرية صحيحة في رأي الرمزيين والمجازيين إن هي إلا رمزاً لمحبة الله لشعبه وانعكاس لهذه المحبة الإلهية. وقد أخذت في هذا التفسير الرمزي الكنيسة المسيحية وفسرته بوصفه تعبيراً عن محبة المسيح للكنيسة التي لا يمكن أن تنفصل عنه مهما كانت إغراءات العالم. لا نعدم حضور هذا التكالم الحبي بين المخلوق والخالق في كتابات الصوفيين الإسلاميين.

لم يكن (نشيد الأناشيد) نتاج عبقرية فردية حسب بل كان نتاج ثقافة متداولة في عصورها وأزمنتها، وقراءة جادة للتاريخ العبري أو تاريخ بني إسرائيل تظهر لنا تلك النزعات الشهوانية الطبيعية أو التي تدخل مدخل المحرمات من قبل الأديان الأخرى. يضيء (فريشاور) طبيعة ما أجترحه الملك- النبي (سليمان) الذي ذهب بولعه بالمتعة كل مذهب، وبلغ به حداًغيب وراءه حكمته وثراءه، وأقام لنفسه بيت حريم ضم سبعمائة من الزوجات وثلاثمائة من السراري والخليلات وقضى حياته في بيت الحريم مستسلماً فيه إلى الوان الحب، وأي حب ذلك ان سليمان كان ماهراً في فن الهوى الرهيف والمتعة الرفيعة.[١٨]. هذه الأمر يبدو منطقياً في نظر الدراسات الغربية التي تتناول تواريخ بني إسرائيل بالتمجيد وهم (شعب الله المختار)، ولكن هذه الدراسات تتفنن بكل قوادح النقد إن هي تناولت تشريعاً دينياً يجيز للرجل الزواج من نساء أربع (فإن خفتم إلا تعدلوا فواحدة). ولكن كيف كان السلوك الشهوي للملك- النبي (سليمان)، وإنعكاسات ذلك في (نشيد الأناشيد) ؟

يعد نشيد الأناشيد من أجمل القصائد التي نظمها بنو البشر. وقد تأثر بنو اسرائيل بهذا النشيد غاية التأثر فأدرجوه في الكتب المقدسة، على الرغم من ان موضوعه مجاهرة صريحة بما يختلج في قلب العاشق.

كانت خطيئة أدم وحواء الأصلية باعثاً على إقصائهما من الفردوس،غير ان الحب، خارج جنة عدن، قد أُجيز لبني الإنسان، شريطة الا ينتهكوا، بما يغرفونه من متع، شريعة موسى، لكن سليمان نصب نفسه فوق الشريعة ورأى ان من حقه، بوصفه ان يطال بإمتيازاته فيعشق ويُعشق على مثال الملوك.

كانت النسوة، في أحضانه، يتنهدن متلهفات: (قبلني بقبلات فمك، لأن حبك أطيب من الخمر، أدهانك طيبة العرف وأسمك دهن مهراق فلذلك أحبتك العذارى. أنا سوداء لكني جميلة يا بنات أورشليم كأخبية قيدار كسرادق سليمان. [21]

في (نشيد الأناشيد) لا يقتصر الأمرعلى تغزل العاشق بالمعشوقة بتلك اللغة المجازية والقوى الأسلوبية من تشبية وإستعارة وكناية وتجسيد، كما تعارفت عليه الأداب الكلاسية لأمم الأرض الغابرة، بل يتعدى الأمر إلى تغزل المعشوقة بالعاشق، وهو أمر تداولته ترانيم العشق السومرية :

**حبيبي أبيض وأشقر علم بين ربوة. رأسه نضار إبريز وغدائره كسعف النخل حالكة كالغراب. عيناه كحمامتين على أنهار المياه، تغتسلان باللبن وهما جاثمتان في وقبيهما. خداه كروضة أطياب وخضيلة رياحين، شفتاه سوسن تقطران مراً ذكياً. يداه حلقتان من ذهب. وجسمه عاج يُغَشَّيه اللازورد. ساقاه عمود رخام. وطلعته كلبنان جليل كالأرز. حلقه عذب بل هو بجملته شهي. الرجل في مقابل هذا المديح المجازي يستجيب بسكرة جذلى: دوائر فخذيك كحلي صاغتها يد صانع حاذق سرتك كأس مدورة مزاجها لا ينقُصُ وبطنك صُبْرة حنطة يُسيجها لسوسن قامتك مثل النخلة وثدياك مثل العناقيد. .** [22]

لغة (نشيد الأناشيد)، كما نرى، لغة مجازية مفعمة بكل تقنات (التشبيه). مثل هذه العلامات الرمزية التي جاء بها (نشيد الأناشيد) لا تزال ترتبط بالفردوس الأرضي آناً وبطور الحضارة آناً آخر. فماذا عن منظومة العلامات في (الكتاب المنير)، وهو كتاب مكتوب بلغة العرب؟ منظومة العلامات التي يأتي بها الخطاب القرآني، على خلاف ذلك ، ترتبط بالفردوس السماوي من دون التصريح بتلك العلاقة الشهوية التي أوردت (الملكين) في قصة (آدم وحواء) موارد الخطيئة. لكنما السياق وما يبث من علامات يشي بالفعل الجسدي المحذوف. ففي (سورة البقرة 36-35) ثمة نهي من الاقتراب من الشجرة وثمرتها وثمة خرق لما نُهي عنه بفعل وسوسة الشيطان.أي أن ثمة قوتين تتنازعان آدم وحواء التي خُلِقت من ضلعه المعوج. في سورة (الأعراف 22-9 ) يصبح الفعل الجسدي المحذوف بيناً بفعل العلامة الدالة على إحدى لوازمه والتي تطلبت (الخصف من ورق الجنة):

وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ ۚ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ ۖ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴿٢٢﴾

المعرفة هنا معرفة فعل الجسد، وخصف السوءة دليل الفعل الشهوي ورمزه السادر(الأفعى)، فيما التفاحة الحمراء رمز الفعل. إننا بإزاء منظومة رمزية بل تمثيل مجازي لذلك الفعل الذي قاد إلى غضبات الخالق مما أستوجب الطرد من (جنة عدن). شعرية الحذف قد تبدو أشد إبهاماً وتأثيراً من التصريح الذي عرفناه في (نشيد الأناشيد) وترانيم العشق السومرية من قبل. وبالرغم من الإختلافات الإسلوبية في التعبير عن حقيقة الجسد والرغبة الجسدية المتبادلة من لدن الرجل والمرأة تظل الخطابات الأسطورية والدينية، في جانب منها، تجسيدات لفن الحب مهما حاولت الكتابات الدينية الإسلامية تأويلها تأويلاً قدً لا يتسق مع معنى السياق الذي وردت فيه. لا نجد في الشعرية العربية ما قبل الخطاب القداسي للكتاب المنير مثل ذياك الحذف االإسلوبي، بالرغم من حقيقة ان الإله (الرب) في المعتقدات الإبراهيمية هو الإله الأبدي الكلي القدرة والكلي الوجود.

في الخطاب الشعري ما قبل الإسلام ، ولنأخذ (امرؤ القيس) نموذجاً دون (المتجردة ) للأعشى، ثمة نسج مجازي لساني يبث علاماته المتعالقة التي تومئ بالدنيا الشبقية اللذية لـ(لكاما سوترا) حتى وإن جاء ذا بأسلوبية ساردة:

**إذا ما لثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصلِ**
**فجئت وقد نضت لنوم ثيابها لدى الستر إلا لبسة المتفضلِ**

**فقالت يمين الله ما لك حيلــةً و ما إن أرى عنك الغواية تنجلي**
**خرجت بها أمشي تجر وراءنا على أثرينا ذيل مِرطٍ مُرحــل**
**فلما أجزنا ساحة الحي و أنتحى بنا بطن خبت ذي حقاف عَقنفـل**
**هصرت بفودي رأسها فتمايلت علي هضيم الكَشحِ رِيا المُخَلخـل**
**إذا التفتت نحوي تضوع ريحها نسيم الصبا جاءت بريا القرنفـل**
**تصد وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مُطفِـلِ**
**وجيد كجيد الرئم ليس بفاحشٍ إذا هي نصتـه ولا بمُعَطــلِ**
**وكشح لطيف كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقي المذلــلِ**
**وتُضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل**
**إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما أسبكرت بين درعٍ ومِجولِ.** (23)

ثمة تغاير بين الخطاب الشعري السومري وخطاب عصر ما قبل الإسلام والذي نحذر أن ندعوه بـ(الجاهلي) لأن جزيرة العرب، كما يستبين من كتابات العصر لم تكن منقطعة عن حضارات الأرض اليونانية والرومانية والفارسية والهندية، بل كانت الجزيرة ذاتها موطن الثقافات الوثنية والعبرية والمسيحية. وانتشار الحانات والقيان والجمالات القادمة من أصقاع الأرض من شأنها إنضاج الفعل الإيروسي الذي شهد انحساراً بعد الدين الجديد، وكان من مردودات ذياك التحول المادي والروحي ضعف الشعر وإنثيالاته. فالشعر قد شهد تسطيحاً في أسلبة الوجود إن هو قورن بشعر الأعشى وامرؤ القيس وعبثية الوجود لدى طرفة. وطرفة، كما يبدو لي، الشاعر المتمرد على عقلانية الحياة حيث العدم إمكانية قائمة في هذا الوجود- الجسد.

في الخطاب الشعري لإمريء القيس، ينزل الشعر من فردوسه في العلى والذي يصور أفعال الإلهة غير المرئية إلى الأرض حيث المعشوقة المرغوبه جنسيا. ثمة توصيفات للمرأة وملابسها ولعطورها ولحركة نضو الثياب ليلاً وتلك النظرات المغناجة مابين الصد والرغبة في الوصل من جانبها والصبابة وفعل الهوى من لدن العاشق الذي يهصر فوديها فتتمايل هي كفاكهة ناضجة آيلة للقطاف. وبذلك يصبح الحسي المادي المتجسد المغلف بالمجازالمأخوذ

من محيط الحدث العلامة الفارقة لهذا الخطاب ووسيلته في التعبير والتأثير. بهذا وبسواه تتحقق الرغبة اللذية االجسدية التي قالت بها (الكاماسوترا) من قبل.

في العصور المتلاحقة وبالرغم من سطوة التعاليم الدينية الجديدة التي وضعت مبادئ جديدة لتداول الجسد، فإن الشغف بالجسد ونتاجه الإيروسي يظل أس الشعرية لشعراء مثل (عمر بن أبي ربيعة ) في العصر الأموي وشعراء اللذة أو (المجون)، كما تقول تواريخ الأدب العربي، في العصر العباسي متخذة الشكل العمودي تقنية تقليدية درج عليها الشعر حتى أخريات العقد الرابع من القرن العشرين.

ثمة تحولات في الحساسية الجمالية والفكرية والثقافية قد حدثت في بنية الفكر العربي منذ اربعينات القرن العشرين لدوافع وعوامل قد أسهبت في تفاصيلها كتب النقد الحديث. إن من مقاصد هذه االدراسة النظر في خطاب( الكاماسوتر) بوصفه نظام علامات يشكل أحد ابعاد نظرية الرمز. وهذا النظام لا يبتعد عن نظريات اللسان كثيراً. فإذا كانت اللغة الوسيلة الكونية للتجربة الإنسانية،كما يقول (غادامير)، فإن نظام العلامات لدينا إنما هو تطبيق للنظرية اللسانية في بعدها العلاماتي إوالسيميائي على الخطاب بكل ما فيه من تشكل وتنوع. فالسيميائيات تنظر في الأسطورة لا بكونها قصة تحمل الخارقي من الفعل، بل هي نظام من العلامات الحامل للرؤى الثقافية لإنسان ما قبل التاريخ. ومثلما يُعَد الخطاب الأسطوري الباث لرسائله عبر علاماته كذلك هو الخطاب الشعري المعاصر. يرى الدرس النقدي الجاد في (نزار قباني) الشعرية الأكثر احتفاء بمظاهر الجسد الأنثوي في تشوفاته صوب التحرر من قيود النُظُم المقيدة لفاعليته الإنسانية. فالجسد يصبح مصدر الغبطة والمسرة قي التجربة النزارية التي لا تني التغني بكل مفرداته، تارة بالمجاز الآسر وآخرى بالشعري أو النثري المسرف المسف. ففي (وبر الكشمير) في ( أشعار خارجة عن القانون) (1972) نقرأ :

عارية أنتِ . . كنصل السيف . .

ونهدُكِ يحملني . . ويطير . .

وأنا أتقلب فوق الريش . .
وأغرق في وبر الكشميرْ
فآماناً . . يا أمطار الفل . .
أماناً . . يا وبر الكشمير
واقتربي . يا جزر البللور. .
فإن الموت عليك مثيرْ . . [24]

هذا الدفقات القوية من اللغة عبر (فوق الريش/ أمطار الفل/ وبر الكشمير/ جزر البلور) ليست بالحُلي اللفظية التي تُرصف رصفاً بل هي نظام من العلامات المتعالقة نحوياً المتنافرة دلالياً بفعل القوى الآستعارية الرافضة دوماً لمبدأ التراتب اللساني والتي تدفع بالتوصيل وراءَ لكي يحل التدمير االجمالي الكاسر محل السكونية التي تؤطر معيار اللغة. وذاك ما يميز، ليس النثر عن الشعر، بل التخليق الصوري لدى الخالق الشاعر عن الشاعر البناء أو (الأسطه).

في تجربة (محمود درويش)، في طورها الأخير، ثمة نظرة في شكل (السونيت) والأسطورة (إنانا ) وفي (الكاماسوترا) التي تأتي تصريحاً لفظياً دون الالتصاق الساذج بمفرداتها المعلنة. في (درس من الكاما سوطرا) من ديوان (سرير الغريبة )(1999 ) نقرا :

بكأس الشراب المرصع باللازورد
أنتظرها،
على بركة الماء حول المساء وزهر الكولونيا
أنتظرها
. . . . . .
. . . . . .

لترفع عن ساقها ثوبها غيمة غيمة
وأنتظرها،
وخذها إلى شرفة لترى قمراً غارقاً في الحليب
أنتظرها،
وقدم لها الماء، قبل النبيذ، و لا
تتطلع إلى توأمي حَجَلٍ نائمين على صدرها
وانتظرها،
ومُسَ على مهل يدها عندما
تضع الكأس فوق الرخام
كأنك تحمل عنها الندى
وأنتظرها،
. . . . . .
إلى أن يقول لك الليل:
لم يبق غيركما في الوجود
فخذها بِرِفقٍ إلى موتكَ المشتهى
وانتظرها! . . .[25]

ومع تغاير الأساليب الشعرية تظل تجربة فن الهوى مقصد القصيد. ومع اختلاف التشكيل الصوري لدى كل من (نزار قباني) و(محمود درويش)، يظل النظام الأستعاري النظام العلاماتي الذي يشكل الصورة المفترضة للعالم. إن مبدأ الكاماسوترا، في (سرير الغريبة) لا يتشكل بوصفه اجترارا شعرياً ميكانيكياً لمبدأ الرغبة الشهوية وبلوغ النشوة (الموت المثير/ الموت المشتهى). إنها صياغة المبدأ الشهوي مختومة بختم الشاعر.المنظومة الشبكية للعلامات في نظرية العلامات والرمز هي الإطار الذي تتخلق فيه شتى الصور المبدعة كما في تجارب الحداثة لدى (قباني) و (درويش). وعلى هذا النحو،يظل الجسد

بكل قداساته وصبواته ولذائذه الممكن الكوني الذي يتشكل أدباً بل شعراً عبر الرمز. و ما قصيدة (الكاما سوترا) في اللغات والثقافات المتباعدة إلا التشكيل الذي يغير شكل الأرض ما دام على الأرض رجل وامرأة.

القرآن الكريم

(1) ينظر:

Kama Sutra. Available on http://en.wikipedia.org/wiki/Kama_Sutra

وينظر:

Kama Sutra : Theme Analysis. Available on
http://www.novelguide.co./kama-sutra/theme-analysis

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

(٤) المصدر السابق.

(٥) فريشاور( بول)،الجنس في العالم القديم- الحضارات الشرقية، فائق دحدوح، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2009، ص 168.

(٦) المصدر السابق.

(٧) المصدر السابق. ص 172

(٨) المصدر السابق. ص 169

(٩) المصدر السابق.ص ١٧١

(10) المصدر السابق. ص172

(11) المصدر السابق. ص 158

(12) الصدر السابق. ص ١٥٩

(13) الماجدي (خزعل)، أنجيل سومر النصوص المقدسة، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1998
ص 89.

(14)الأسود (بشير)، أدب الغزل ومشاهد الإثارة في الحضارة العراقية القديمة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2008 ، ص 55 .

(15) كريمر (س)، إينانا ودموزي ، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ت : نهاد خياطة،

منشورات، دار علاء الدين، 2006، ص121 .

(16) المصدر السابق.

(17) فريشاور، المصدر السابق، ص 63

(18) الأسود، المصدر السابق، ص 4-172.

(19) شستاكوف (فيماتشيسلاف). الإيروس والثقافة: فلسفة الجنس والفن، ت: نزار عبود الأسود، دار المدى للقافة والنشر،ط/١، دمشق، ٢٠٢٠.

(20) المصدر السابق.ص.23

(21) فريشاور، المصدر السابق. 216

(22) المصدر السابق.ص. 217

(23) امرؤ القيس ، المعلقة ، ينظر: المعلقة_ امرؤ_ القيس Wiki.ar. Wiki source.org

(24) قباني ( نزار )، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج/ ، ط / ٧، بيروت، 1993، ص 44.

(25) درويش (محمود )، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، 1999، ص -125 128.

# الفهرس


إنخطـاف ..... ٧

القرنفلـة الأولـى: الغـراب، إدگار آلان پو

علاء بشيـر: سيميائيات الطيـر ..... ١١

الإحالات العربيـة والأجنبيـة..... ٥٣

القرنفلـة الثانيـة: آشـوريات لـورد بايـرون: سيميائيات الفن.....٥٥

الرومانسية والإستشراق: الجدل الصاعد..... ٥٥

حكايات (بايـرون) المشرقيـــة ..... ٦٣

آشـوريات بايـــرون..... ٦٩

الإحالات العربيـة والأجنبيـة .....١٠٨

القرنفلـة الثالثـة: تجليـات امرأة: تمثال (الأم)

للفنان العراقي احمد البياتي .....١١١

القرنفلـة الرابعـة: سيميائيات الجسد الأنثوي

الإحالات العربيـة والأجنبيـة.....١٦٥

القرنفلـة الخامسـة: الفلسفـة والترجمـة والتأويـل

الإحالات العربيـة والأجنبيـة.....١٨٨

القرنفلـة السادسـة: الرؤيا والتأويـل: رؤيا الملك في (سورة يوسف)

سيميائيـات الأديـــان.....١٩١

رؤيـا الملـك (ـورة يوســف).....١٩٨

سفر التكوين ٤١ .....١٩٩

الإحالات العربيـة والأجنبيـة .....٢٢١

الزنبقـة السابعـة: (الكاماسوتـرا): الفكر العابر للثقافات ..... ٢٢٣

الإحالات العربيـة والأجنبيـة.....٢٤٦

الفهرس .....٢٤٩