

سيمياء الأرض والهوية

في قصيدة «حصار»¹ لفوزية العلوي²

عامر الحلواني

كلية الآداب - بصفاس

حصار

- | | |
|--|---|
| 15. بَأْتَنِي مَهْمَا بُلِبْتُ | 1. لِلْعَادَةِ الْمَخْفِيَةِ فِي الْعَيْمِ |
| 16. فَلَنْ أُرِيَقَ مِيَاهَهُ الْخَلِيحُ | 2. قَالُوا: لَا تَكْتَحِلِي، |
| 17. قَالُوا لَهَا: لَا تَلْدِيهِ! | 3. حَاصِرْنَا الْإِتْمَدَ فِي الْخَلِيحِ! |
| 18. مُحَاصِرٌ هُوَ، | 4. قَالَتْ: هُدْبِي كَحِيلِ |
| 19. عَنَّهُ قَطَعْنَا الْمَاءَ وَالْهُوَاءَ | 5. وَهَلْ يَحْتَاجُ اللَّيْلُ لِلْمَدَادِ؟ |
| 20. وَحُفْنَةَ الْمِيَلَادِ | 6. قَالُوا لَهَا: ... لَا عَطْرَ فِي الدَّنَانِ |
| 21. وَمَعَزَرَ الْمَدْرَسَةَ السَّعِيدِ | 7. لَا حَنَاءَ |
| 22. وَدَفَتَرَ الْإِعْرَابَ وَالْإِنشَاءَ | 8. لَا حَاتِمَ لَا خَلْخَالَ. |
| 23. قَالَتْ لَهُمْ: امْنَعُوا عَنَّهُ الدَّفَاتِرَ | 9. قَالَتْ لَهُمْ: حَنَاؤُنَا شَمَخَتْ عَلَى كُلِّ الرُّبِيِّ |
| 24. يَكْتُوبُ فَوْقَ النَّخْلِ. | 10. فِي الْبَصْرَةِ الْعَنَاءَ |
| 25. امْنَعُوا عَنَّهُ الْمَحَابِرَ | 11. وَعَرَضْنَا أُرَيْجَ |
| 26. مِنْ فُرَاتٍ عُرُوقِهِ يُفَجِّرُ التَّارِيخَ | 12. وَخَاتَمِي زِنَادَ |
| 27. امْنَعُوا عَنَّهُ اللَّبْنَ يَكْتَهَلِ. | 13. أَسَاوِرِي |
| | 14. وَعَدَّ لَهَا بَعْدَادَ |

1. سيميائية العنوان

1. علامة العنوان

أول ما يُصادفنا في هذا النصّ علامة العنوان «حصار»². ويُعدّ العنوان من أبرز العلامات المفاتيح الممكنة لقراءة النصّ وفهمه كما أشار إلى ذلك «فيليب لوجون» (PHILIPPE LEJEUNE)³ في «الميثاق الترحيبي» (*Le pacte autobiographique*)، فهو يحدّد الإطار العامّ الذي سيتحرّك فيه النصّ. على أن علاقته به تبقى علاقةً تفاعليّةً، ممّا قد يُغيّر انطباعاتنا الأولى التي نُكوّنها عن عتبة العنوان مع بداية القراءة. وهذا يعني أن العنوان ليس مُجرّد علامةٍ حدوديّةٍ لبداية النصّ.

وإذا كان العنوان أول «عتبة» تُصادفُ القارئ، فإنّه آخر علامةٍ تُوشّحُ النصّ بعد أن تكتمل صورته. وهذا هو وجه الاختلاف بين أسماء الأشخاص باعتبارها علاماتٍ أعلام، وعناوين التصوّص بصفتها

علامات كيان: فالأولى تعريفية استباقية، والثانية إشارية إلحاقية تُنبئ لتفاصيل الهوية.

2. قراءة في علامة العنوان

إذا عُذنا إلى عنوان القصيدة «حصار» لاحظنا أنه علامة لا تخلو من طرافة: فهو في اللغة، أي في مستوى المؤول المباشر، "الموضع الذي يُحصَرُ فيه الإنسان، فيضيقُ عليه ويُحيط به وهو المحس" ⁴. وهذا المؤول المباشر لا يستدعي أيَّ جهدٍ للكشف عنه لأنه يحيل مباشرةً على ما هو مُعطى من خلال جذر اللفظ [ح.ص.ر] ومادته اللغوية ذاتها، أي إن الحصول على هذا المعنى يستبعد "كل استعمال استعاري أو إيجائي للفظ المؤول. ولكن المؤول المباشر يُعدُّ أمراً أساساً في كل عملية تأويل لاحقة" ⁵، فيصبح في ضوء المقاربة السيميائية مسيرات تأويلية تنطلق من أجل بناء كونها الدلالي من علامة لغوية تحيل على معنى مباشر، لتستهدف إعادة بناء قصديّة النصِّ وفق مقتضيات الأفراد والتركيب، التعريف والتكبير، الغموض والوضوح.

وفي ضوء هذه الثنائيات المحددة نسق العلامات التي تنبئ عليها دلالات النصِّ يتحدّد مسار القراءة السيميائية باعتبارها تنشيطاً لذاكرة العلامة وتحريراً لدلالاتها من إرغامات الوجود الكسوبي إلى أوسع الأكوام المولدة لها والكاشفة عنها. فإذا نظرنا في علامة العنوان «حصار» في سياقها النصّي، أدركنا أنها علامة اشتقاقية، اقتصر فيها الشاعرة على لفظ واحد معزول، نزلته على الصّفحة يتيماً، لا «نعت» يصفه، ولا «إضافة» تُخصّصه، ولا «ألف» ولا «لام» تُعرّفه. فكان صوتاً بلا صدأ ولفظاً بلا هوية، جانحاً إلى الإيجاز، عارياً من كلّ تقييد، نازعاً نزعاً المصادر - متى قورنت بالأفعال - إلى التعميم، قاصداً إلى الترميز، مشحوناً بمضمون القول وما يحفُّ به من أبعاد ثقافية ومعارف شخصية. ففي العنوان «حصار» قدرٌ من الالتباس والغموض يؤكدان أنه يحتضن داخله قيماً سياسية وأخلاقية تحتاج تأويلاً يقوم بتنظيم تجلياتها المتعددة عبر مسارات توليدية، تجذب القارئ إلى النصِّ وتحافظ على ارتباطه بالنفس، وتدفعه إلى استكشاف المتن المرتبط به، حتّى يفهم العلاقات المتبادلة بينهما، باعتبارهما نصين متوازيين: نصّ العنوان مواز لنصّ المتن، ممّا يقتضي استقصاء دقيقاً لدلالة العنوان في المتن واستغراقاً في ملاحقة تفاصيله.

II. سيميائية «الأرض» و«الهوية» في ضوء الترديد المدلوي

إنّ طاقة النصّ السيميائية في قصيدة «حصار» تستمدُّ عمقها وكثافتها من ترديدها ما تقول برغم تنوع طريقة القول في أغلب الأحيان، وهو ما يُعبّر عنه في الدرس الأسلوبي بالتريديد المدلوي ⁶، أو التوازي الترادفي ⁷، وهو ناجم عن التحولات السيميائية التي تطرأ على مُعطى دلاليّ ما. ويُفسّم «كوهين»

(COHEN) الترديد المدلويّ قسّمين أساسين وهما: الترديد المدلويّ الكلّي⁸ والترديد المدلويّ الجزئي⁹. ويقوم الأوّل على توسيع المعنى الأصليّ وتكثيفه بدوالٍ مختلفة لتشديد فكرة واحدة هي بمثابة المرجع النصّي، وينبغي الثاني على تمطيط المعنى الأصليّ أو التصريح بالمعنى الثاوي خلفه. ولا شكّ في أنّ حدّاً مُعيّناً من الترديد المدلويّ واجب الوجود في النصّ الأدبيّ لضمان عمليّة التّواصل وتحقيق التأثير في المتلقّي، ولكن ما إن يتعدّد الترديد هذا الحدّ حتّى يُشكّل نقضاً لمبدأ الاقتصاد الذي يُهيمن على اللّغة ويتحكّم فيها.

1. سيميائية البناء النصّي وآفاق التّأويل

المتأمل في قصيدة «حصار» لفوزيّة العلوي يلاحظ يُسرّ انبثاق جزء مُهمّ من هويّتها الجماليّة من علامات اللّغويّة المولّدة لظاهرة الترديد المدلويّ الكلّي. فقد وزّعت الشاعرة علامات الاستقوال¹⁰ في هذه القصيدة على نحو مميّز، يُعدّ -بأسلوب التّوازي- شكلاً من أشكال الحصار. فـ[قالوا] تحاصر [قالت]، و[هم] في صيغة الجمع، تُحاصر [هي] في صيغة المفرد. فكأنّ فضاء القصيدة القائم على التّوازي بين [قالوا] و[قالت] مُوظّف سيميائيّاً في التعبير عن معنى «الحصار» الذي يُمثّل نواة دلاليّة مُعلّنة، هي بمثابة المعنى المركزي. وهذا يعني أنّ طبيعة البناء الغالب في القصيدة وردّ -في الظاهر- مُتّاعماً مع طبيعة الملفوظ العلاميّ وحقيقة المقصد الدلاليّ المتحكّمين فيها، بدءاً من علامة العنوان [حصار]. فما المسيرات التي يمكن أن يسلكها فعل التّأويل السيميائيّ لإنتاج الدلالات الممكنة للعلامات التي تدور على حدث «الحصار» في النصّ؟

نشير بدءاً إلى أنّ الحللّ مهما يكن منهجه لا يستطيع أن يصل إلى كلّ المعاني التي تحتضنها العلامة، ولا يمكنه أيضاً -ضمن مسلك تأويليّ واحد- أن يُوفّق بين كلّ التّأويلات الممكنة. على أنّ ما يضمن سلامة التّأويل واستمراره في إنتاج الدلالات المتنوّعة للعلامة "هو وجود الحدّ الأدنى المعنويّ المرتبط بتجربة حياتيّة لا تتجاوز حدود الاستجابة للبعد النّفعيّ فيها [...] وهذا الحدّ الأدنى يشكّل القاسم المشترك لكلّ الدلالات التي يمكن أن تثيرها علامة ما في واقعة ما"¹¹.

ولما كان التّأويل يستدعي فتح العلامة على محيطها، أي على ما يوجد خارجها -وهو ما يسمّيه «بيرس» بالتّجربة المفترضة أو الضمنيّة¹²- فتكتسب العلامة تبعاً لذلك معنى ديناميّاً فضلاً عن معناها المباشر، فإنّ هذه التّجربة الضمنيّة "متعدّدة بطبيعتها، ولا يمكن حصرها في بُعد واحد أو سياق بعينه"¹³. فكيف يتحقّق الوجود السيميائيّ لعلامة «الحصار» في القصيدة إذا حرّنا هذه العلامة من صيغة التّجريد التي توحى بها، لننزلها في ما يؤكّد طابعها المُجسّد في وقائع مخصوصة تتحقّق الوجود

الفعليّ للقيم المنظورة؟

2. فعل التّأويل وخلقية «الحصار»

إنّ التّوارة الاستقطابية التي ولّدها أسلوب التّوازي ظاهراً، تتنازعها -في الباطن- نواة مرجعية نصّية ثانية تُمجّد التّحدّي والتمرد، بما يعني أنّ جمال تجربة الشّاعرة العلامية ليست من جنس جمال تجربتها الفكرية والإيديولوجية. فجمال العلامية يُندّد بالحصار، وجمال الرؤية الفكرية رسالة مشفرة تُمجّد التّحدّي وإثبات الهوية على الطريقة الثورية: فمن قلب المفرد التّكرة [حصار] ينبعث المتحرّك الفعليّ. "ولن يقود المتحرّك الفعليّ إلاّ إلى إعادة صياغة المضامين وتنويعها وفقّ مستجدّات الممارسة الإنسانيّة"¹⁴. وهذا يعني أنّ السياق شرط أساس -من الوجهة السيميائية- للإمساك بالدلالة¹⁵ والخروج بها من مجال «الأكسيولوجيا» (Axiologie)، بما هي إمساك بالكون الدلاليّ من خلال حدود تنظيمية تلتقط الوجود الإنسانيّ عبر مفاصله المضمونية الكبرى وثوراته الكونية العظمى، إلى مجال «الإيديولوجيا» (Idéologie) بصفتها الوجه المشخّص لهذه القيم داخل حدودها الزمنية، تُنبّت السيرة وتتمّح القيم المقصودة، إذ تدرجها في سياقها الخاصّ، تفرّداً وتميّزاً، لأنّ الشّاعرة، في اللحظة تكتفي فيها بالاستنكار ووصف الحصار من جهة الأسلوب الذي صيغت فيها علامات هذا الحصار، تحتفي بالتّحدّي والفعل الثوريّ على صعيد المعنى الدينامي. وهذا يعني أنّ جمالية العلامية وطرائق تشكّلها في «حصار» تُمثّل -غالباً- باباً خلفياً مُشرعاً يتسلّل منه المتلقّي إلى حقيقة النصّ المضمونية ودلالته التّواتية ومقاصده الخفية. نتبيّن ذلك من البناء التوازي التصاعديّ الذي قدّمت فيه المعطوفات في كلام «العادة». وهو بناء يرمز إلى التّحدّي والتمادي لا رجعة فيه ولا تتخاذل¹⁶.

فإذا قالوا للعادة: لا تكّحلي،

حاصرنا الإنمِد في الخليج!

قالت:

هُدْبِي كَحِيلُ

وإذا قالوا لها: ... لا عطر في الدنان

لا حنّاء

قالت لهم:

حنّاؤنا شمّخت على كلّ الرّبي

[وإذا] قالوا لها: لا تلديه!

قالت لهم: امنعوا عنه الدفاتر

يكتب فوق النخل.

امْتَنَعُوا عَنْهُ الْمَحَابِرُ
مِنْ فُرَاتٍ عُرُوقِهِ يُفَجِّرُ التَّارِيخَ
امْتَنَعُوا عَنْهُ اللَّبَنُ يَكْتَهِلُ.

ونجد أنفسنا في القسم الأخير من القصيدة أمام ترديد للمعنى التّوابع - هو المؤول التّهابي -، ظاهراً وباطناً [الحصار / التّحابي]، بتكثيفه وتحويله إلى مواجهة مباشرة، برمزية التّرديد المدلولي القائم على التّوازي بين الإنشاء والخبر، بين أمرٍ ومأمور. ولكنّ العلاقة بينهما تمثل في القصيدة عدولاً عن العرف والمألوف. لأنّ الأمر - وهو علامة إنشاء طلبيّ - واردٌ على وجه الاستعلاء، أي إنّ «الأرض» المحاصرة تأمرٌ مُحاصِرٌها، والغادة المأمورة تأمرٌ أمرٌها، والمفعول بما تأمرُ فاعلٌها. وهذا مناقضٌ للعادة، إذ الموقف المعروف في مثل هذا المقام، أن يستعطف المأمور أمره ويتضرّع إليه ويلتمس عفوّه. ولعلّ هذا العدول في علاقة الأمر بالمأمور يُعبّر عن فكرة «فكّ الحصار» والتّحابي التي استقطبت رمزية مبنى التّوازي ومعانيه المعيّنة.

وقد لاحظنا أنّ علامات الأمر في هذا القسم من مجال دلاليّ واحد: فهي تطلبُ كلّها الحرمانَ وتعزيزَ الحصار: [امنعوا عنه 3 ×]، وكان المفعول به في التّركيبين المتوازيين الأوّلين مركزاً على الأدوات الماديّة المحقّقة للهويّة بالكتابة الإبداعية: [الدّفاتر / المحابر]. بما يعني أنّ أبرزَ صفةٍ في المحاصر التّحابي هي الكتابة، وأنّ مُحاصِرُه واعٍ بمثّلة تلك الصّفة فيه وفي تأثيرها في مَنْ حوّلُه. فمن أجلها حبّسه عن الناس وسعى إلى تجريدّه منها بأنّ منَعَ عنه الأدوات المحقّقة لها، بعد أن «امنعوا عنه» [اللبن]، رمزاً القوت والبقاء. و«الأرض» تُحْتُ المحاصر على ذلك من باب التّحابي الذي يفتي المعنى الرّمزيّ التّوازيّ المُعيّب والمرجع التّصيّ الخفيّ في هذه القصيدة التي يمكن اختزالها في لفظ [التّحابي]، وهو - في رأينا - بمثابة هويّة الجهاز في التّصّ.

وإنّ الذي لفتَ انتباهنا في هذه القصيدة، أنّ التّرديدَ المدلوليّ الذي ولّدَه أسلوب التّوازي وُظّفَ توظيفاً تقويمياً ويمثله توظيفُ التّصّ في التّقد¹⁷ فيصّبحُ لنصّها علامة «البيان» (Le manifeste) بالمعنى التّقديّ، فضلاً عن كونه «بياناً» بالمعنى السّياسي. فيدور التّصّ على موضوعه، ويقوم على موقف من طريقة صياغته خاصّ بصاحبته، بما يخصّه بترعة نقدية تنصهر في صورته الأدبية. معنى ذلك أنّ الشاعرة تُقدّم على لسان الغادة - وبالآية التّوازي - تصوّراً بديلاً لمفهوم الشّعْر عمّا هو في ذهن العدوّ المحاصر، إذ يُدرِكُ مفهومُ الشّعْر عنده، من خلال وجوه الحصار التي يُمارسها على مُحاصِرِه وعلاماته غير اللّغويّة. فهو يحرّمُه من الأدوات الماديّة المساعدة على نظم الشّعْر وتبليغه. فالشّعْر - عنده - علامة لفظيّة ماديّة

(الدفاتر والمحابر)، وقَطَعُ أسبابها المادّية كقيل¹⁸ - في تصوّره - بالقضاء على آثارها المعنوية والفكرية¹⁸، وطَمَسِ الهويّة.

أمّا مفهوم الشّعر عند «العادة» فمحنة افتتان بالأرض، وفناء في عشق الهويّة والحريّة و«وعُدَّ وعُرُوقُ يتفحّرُ من فُراتها التاريخ». وهو تعريف مُهمّتٌ أو مُضَمَّرٌ للشّعر صاغته «العادة» في تركيب اسمي. والتركيّب الاسمي علامة مناسبة للتعبير عن التّحديد والتّعريف وضبط الحقائق العامّة. إنّ مفهوم الشّعر لدى «العادة» كامنٌ في أعماقها لا في الدفاتر والمحابر واللّبن. ورسالة الشّعر -عندها- رسالة هويّة وطنيّة وقوميّة، فاعلةٌ في التاريخ، لا رسالة ذاتيّة أو احتفائيّة. وبذا يتحقّق التّوظيف التقويمي الذي تَمَتَّدُ أنفاسه في كامل القصيدة. ويَبْقَى الشّعر في مفهوم العدوِّ المُحاصرِ حَبْرًا على وَرَقٍ، وهو عند «العادة» قِيمٌ إجرائية: فِعْلٌ وإِنْجَازٌ. وهكذا تتزلّ «العادة المخفية» من العدوِّ مُنْزِلَةَ المُشْفِقِ المُرشدِ، تُشْعِرُهُ بما في أقواله وأفعاله مِنْ حِطْلٍ في التّبرير وجهلٍ في التّقدير مردُّهُمَا إلى ما بَيْنَ الطَّرْفَيْنِ المُتَقَابِلَيْنِ من تباعد ثقافيّ وتباينٍ قيميّ، وتَنَافُرٍ فكريّ، واختلافٍ حضاريّ، ممّا يُؤلِّدُ مِنْ سيميائية الأرض والهويّة مرجعيّةً ثوريّةً انبعاثيّةً وعُبوريّةً، تَسْتَهْدِفُ بِمَوْوَلِهَا الدِّيناميّ وملفوظها الجميل حالة التّحدّي عبر الإحالة الرّمزيّة على تَوْهَجِ عاطفة العِشْقِ للأَرْضِ عند الشّاعرة وتقديسِ الهويّة. وهذا ما يفسّر صرّخة الشّاعرة في الأسطر 15 و16 و17.

وَعَدُّ لَهَا بَعْدَازٍ
بِأَنِّي مَهْمًا بُلِيْتُ
فَلَنْ أُرِيَقَ مِيَاهَهُ الخَلِيجِ

وهذا الكلام الذي يُبَشِّرُ بِحَدَثٍ سيقع في المستقبل القريب، يتميّز سيميائيًا من عدّه أَوْجُه:

- فهو من حيث مَوْقِعُهُ يَحْتَلُّ قَلْبَ القصيدة.
 - وهو خطابٌ مُتَمَيِّزٌ دلاليًا لأنّه قائمٌ على تركيب هو الوحيد الذي تكون فيه «العادة المخفية» ظاهرةً وفاعلةً مباشرةً. وفعالها يتمثل في التعبير بضمير [أنا]، بصوت عالٍ عمدًا في نفسها. وهذا الفعل قد يكون -في العادة- طبيعيًا، لكنّه يكتسب وظيفة سيميائية قوامها صفة البطولة والتّحدّي إذا عقدناه بسياق «الحصار». فلئن كانت «العادة» فاعلةً مرّةً واحدةً في القصيدة فعلاً مباشرًا، فلأنّ عدوّها كان فاعلاً دائماً، ويَتَمَثَّلُ فِعْلُهُ في القمّع والمنع عن الكلام. فإذا تكلمت، كانت منتصرةً رغم ضعفها وفرديتها، وكان العدو مهزوماً رغم قوّته ووفره عدده¹⁹.
- والطّريف أنّ هذا الانفجار المنشود عبر الوعد المُعلن والوعيد المُضمر، ينهض على التّقابل مع جنس

صانعه: فـ«الغادة» هي علامة المرأة اللبنة البينة العبد والتعمية في أصل الوضع اللغوي وفي مستوى المعنى المباشر، وهي التي خلقت في مستوى المعنى الدينامي اللحن المتحدّي والمقاتل بأسلوب التوازي. وهذا يعكس قوة إرادتها وعمق إيمانها بأرضها ووطنها وقضيتها. بذلك تصبح القصيدة نشيداً يدعو إلى المقاومة. فيفعل في العدو فعل السخر، لأنه إن قهر الحسد، فلن يتسرب إلى منابع النضال.

وقد استنفدت فوزية العلوي جهداً إبداعياً واضحاً لزرع أسلوب التردد المدلوي في القصيدة، حتى أضحى معنى «التحدّي» المناهض لعلامة العنوان «حصار» محوراً استقطابياً ومؤولاً نهائياً ونواة مرجعية يستدل بها على سيميائية الأرض والهوية في هذا النصّ بواسطة توليد المدلولات وإخراج الدلالة عينها في صور وأشكال توهم بالفرقة والاختلاف، ولكنها لا تُفضي في الحقيقة إلا إلى التشابه والالتلاف. ألم يقل «جون كوهين»: "إنّ النصّ الشعريّ لعبةٌ تراؤفٍ متواصلٍ"^{20،21}؟

خاتمة تأليفيّة

إنّ فوزية العلوي صاحبة «برزخ طائر» تظنّ صاحبة لهذا النصّ بالعزم والإرادة وبالحرص والإصرار. وذلك في حدود أنّ النصّ هو النصّ الذي لم تُغيّر علاماته ولم تُعدّل حروفه، ولا يتصرف متصرفاً فيه. أمّا دلالة النصّ من حيث هي مشارب لأسلوبه بالتلقّي والفهم أو بتفهم علاماته وتأويلها، فذلك مما لا طائل من وراء ادعاء الشاعرة ملكيته. ولما كان ذلك كذلك، وكان أساس التحليل السيميائي يقوم على الخصوصية العالمية باعتبارها الملمح المميّز لكلّ تحليل من التاحية العلمية، تركزت زاوية نظرنا في قصيدة «حصار» على عتبة العنوان وعلى التردد المدلوي لأنهما لاحقاً لنا مؤظفين توظيفاً جمالياً.

وعلى هذا، تفقد العلامة في قصيدة «حصار» حيادها، وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة الإبداعية، فتتصهر معها في سياق الموقف الجديد الذي اندرجت فيه انصهاراً مُشفرّاً (Codifié)، فإذا المحاصر / المتحدّي: «غادة مخفية» و«إثميد». ثمّ تخرج من هذا الصهرٍ مثقلةً بدلالات طريفة وإيجاءات مثيرة وطاقات تعبيرية جديدة، عندما تكشف الشاعرة عن وجه العلامة الترميزية عبر التصريح باسم العلم للمكان: «البصرة» / ثمّ «بغداد» / ثمّ «الفرات»، بما يعني أنّ فوزية العلوي كانت واعية بأنّ اللغة الشعرية لها من خصائصها العلامية ما يجعلها تتجاوز وظيفتها الإبداعية لتكتسب سمةً نوعيةً عبر سيرورة تأويلية (Sémiosis) منتجة للمعنى تميّزها من سائر أجناس القول.

وتبقى لعبة الجمال في قصيدة «حصار» رهينة ما قاله الكلام من جهة علاماته وتوزيعه وتوازيه، وما لم يقله الكلام من جهة مدلوله، وهذا يعني أنّها نصّ قائم على التوتّر بين جمالية مهمّمة ومنتجة للشكل، تُستفاد مما يقوله النصّ من جهة الأسلوب، على صعيد العلامة السيميائية في بنائها النسقي، وبين جمالية

مُعَيَّبَةٌ ومنتجة للدلالة، تُسْتَنْجَحُ مِمَّا يَقُولُهُ النَّصُّ ضَمْنِيًّا مِنْ جِهَةِ الْمُؤَوَّلِ الدِّينَامِيِّ، فَـ "تَجْعَلُ الْمَعْنَى كِيَانًا مُهَيَّأً لِلتَّدْلِيلِ"،²².

إنَّ قصيدة «حصار» تقوم على إحداث حوارية بين «الحصار» و«تحديه»، قصد إدراك المعنى الحقيقيِّ والمؤوَّل النَّهَائِيِّ لِلأَرْضِ وَالهُوِيَّةِ، مِمَّا يُخَلِّصُهُمَا مِنَ الضَّيِّقِ وَالْوَجَعِ وَيُطَهِّرُ وَجْهَ الأَرْضِ مِمَّا عُلِقَ بِهَا مِنْ مَأْسٍ وَمِظَالِمٍ هِيَ كَفِيلَةٌ - إن تنامت ولم تُوَاجَهْ - بأن تقتل في الإنسان معنى الانتماء والكيان. وهذه القصيدة تُعَبِّرُ عَنْ تَجْرِبَةٍ شَعْرِيَّةٍ ذَاتِ خُصُوصِيَّةٍ مُمَيِّزَةٍ مِفَادُهَا أَنَّ الشَّعْرَ فَنٌّ يَتَوَسَّلُ بِالْعَلَامَاتِ اللَّغَوِيَّةِ وَغَيْرِ اللَّغَوِيَّةِ بَعْدَ أَنْ يُحَوِّلَهَا مِنْ بُعْدِهَا الإِشَارِيِّ التَّقْرِيرِيِّ إِلَى بُعْدٍ وَطَنِيٍّ وَقَوْمِيٍّ وَإِنْسَانِيٍّ أَعْمَقَ، يَهْبُ النَّصُّ الشَّعْرِيَّ الْخُلُودَ بِقَدْرِ مَا يَمْنَحُهُ الْقُدْرَةَ عَلَى الصَّمُودِ وَمُوَاجَهَةِ الْقِيُودِ وَالْحُدُودِ.

1 من مجموعة «برزخ طائر»، تونس، صفاقس، دار البيروني للنشر، مطبعة التفسير الفتي، ط. 1، 1997، ص: 99-100.

(²) شاعرة وقصاصة تونسية معاصرة.

2 نشير في هذا السياق إلى الشرح الأسلوبى القيم الذي أجراه الهادي الخطلاوي على قصيدة «تحد» لمحمد درويش. انظر: مدخل إلى الأسلوبية نظرياً وتطبيقاً، المغرب، الدار البيضاء، عيون، 1992، ص: 147-136.

3 انظر: PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1975.

4 ابن منظور، لسان العرب، مادة [ح.ص.ر].

5 بنكراد سعيد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 149.

6 ترجمة لـ: Redondance du signifié.

7 ترجمة لـ: Parallélisme synonymique.

8 ترجمة لـ: Redondance totale.

9 ترجمة لـ: Redondance partielle.

10 ترجمة لـ: Signes délocutifs.

11 بنكراد سعيد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 156-155.

12 ترجمة لـ: C. S. PIERCE, *Écrits sur le signe*, Paris, Expérience collatérale. لمزيد التوسع، انظر: Seuil, 1978, p. 120.

13 بنكراد سعيد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 156.

14 بنكراد سعيد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 157.

15 وتلك هي القاعدة الأساسية التي انطلق منها «غريماس» (GREIMAS) لتحويل عالم المعنى إلى «سيرورة إنتاجية» دائمة التحول، أصلها مُعَلَّقٌ فِي أَشْكَالٍ بَجْرَدَةٍ، وَوَجْهَهَا الْمَحْسُوسُ يَنْحَقُّ فِي سِيرُورَاتٍ، عَنَرٍ نِصُوصٍ بِجَمِيعِ الْأَحْجَامِ وَالْأَشْكَالِ وَالْأَنْوَاعِ. انظر:

A. J. GREIMAS, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 161.

وانظر: سعيد بنكراد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 157.

16 انظر: الهادي الخطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص: 137.

17 انظر: محمد الهادي الطرابلسي، «مفهوم التوظيف في الدرس الأسلوبى الحديث»، مجلة دراسات لسانية، عدد: 3، 1997.

18 انظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص: 143.

19 انظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، ص: 145.

20 ترجمة لـ: Longue synonymie.

21 COHEN (JEAN), *Structure du langage poétique*, Paris, éd. Flammarion, 1966, p. 38.

22 « Mettre le sens en état de signifier » انظر:

A. J. GREIMAS, *Du sens*, p. 140.

وانظر كذلك: سعيد بنكراد، السّميات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 152.