

الأثر المفتوح  
دراسة في شعرية القصيدة الخليجية  
البحرين نموذجاً

د/ عبد القادر حبيب فيدوح

جامعة البحرين

Abdel qader Fidouh - (University of Bahrain)

## ملخص البحث

يحاول هذا البحث أن ينظر إلى جملة من النصوص الشعرية في منطقة الجزيرة العربية في ضوء ما تركته الدراسات الحديثة لشعريات التقبل، توازيا مع تعميق النشاط الإبداعي الشعري في مرحلة النضج الجمالي والكشفي للشعراء الرواد، وذلك بعد أن اكتسبت التجربة لهذه المنطقة – في أفق ذلك النضج – مزيدا من الكثافة والتوهج، وتلاحمت فيه المدارات الكونية والقومية، وتوافقت هموم الشاعر الذاتية مع انشغالاته الوجودية على مستوى الرؤيا، كل ذلك بفعل اللغة الشعرية المؤثرة بجزالتها – سواء من حيث الإقناع أو الإمتاع – والصورة الشعرية المتقدمة التي استثمرت التراث البلاغي، ومعالم الكتابة الجديدة، بما في ذلك إثارة الخيال، واستغلال الرموز بكافة أشكالها على مستوى البنية والدلالة.

وعلى الرغم مما قد يبدو في التركيب الإبداعية – لهذه النصوص المختارة – من تفاوت، نلاحظ أن هناك ما يجمع بينها، سواء من حيث الوحدة الجغرافية المائلة في منطقة الخليج والجزيرة العربية، أو من حيث وحدة المآل؛ إذ شرعت الباب على مصراعيه؛ لتفكيك المقول الدلالي عبر الصيغ اللانهائية من التوليد المعنوي، أو الأيقونة الدلالية، وغيرها من المجازات، والانحرافات، والفراغات، مما يكسب المعنى تنوعا دلاليا بمستوى تدفق الكفاءة التقبلية في كثير من هذه النصوص .

لقد استطاع شعراء منطقة الخليج والجزيرة العربية ابتكار شعرياتهم الخاصة، كما اعتنوا بخلق صور نابعة من صلب إيمانهم بقضاياهم القومية والإنسانية، شأنهم في ذلك شأن الشعراء العرب المعاصرين – الذين فعلوا استنهاض الطاقة الكامنة في عالمهم الكشفي – الأمر الذي دفع الكثير منهم إلى تعزيز أصالة تجربتهم، بما في ذلك معظم التجارب الشعرية الغضة، والقدرات الإبداعية الواعدة.

إن القراءة التأويلية التي ننشدها في " الأثر المفتوح " لهذه النصوص تسير في اتجاهين مختلفين – بحسب تفاوت المستوى الإبداعي لكل نص – أحدهما يعتمد على استقرار المعنى بموجب التأويل النهائي، القائم على استثمار العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص، والثاني لا يؤمن بوجود أصلي للدلالات. وعلى الرغم من هذا وذاك، فإننا نشير إلى أن التأويل الذي نقصده في هذا البحث يقتحم الخبيء واللامرئي في النصوص المعتمدة؛ لأننا نرفض أن نكون مرآة للصورة، أو المرآة العاكسة، وإنما رغبتنا في الاندماج مع النص هو ما يشغل بالنا، ويعزز افتراضاتنا؛ لأن هناك مسوغات تدفعنا إلى ذلك، وفراغات تأسرنا، وتشدنا إلى تضاعيف النص وفيوضه.

## The Open Impact A Study in the Gulf taste poetry Bahrain as a model

Dr Abdulqader Habib Fidouh  
University of Bahrain

This research tries to look at a number of poetic texts in the Arabian Peninsula in the light of what recent studies left of poetry reception, in parallel with the deepening of creative activity poetic in mature aesthetic poets pioneers, and after that have gained the experience of this region on the horizon of the maturity greater density and glow, and coalesced the orbits global, national, and coincided concerns of the poet self with the preoccupations existential level vision. All by the poetic language affecting its abundance both in terms of persuasion or interestingness and poetic image, which has invested rhetorical heritage, and features of new writing, including the imagination, and the exploitation of the symbols in all its forms at the level of the structure and significance.

Despite what may appear in the composition of creative texts selected from the discrepancy, we note that there is common ground, both in terms of geographical unity lie in the Gulf and Arabian Peninsula, or in terms of units of goal and result; it initiated the door; to dismantle the semantic discourse through the generation of infinite formulas moral or icon tags, other metaphors, and spaces, which makes semiotic sense by receiving efficiency level of the flow in many of these texts.

Poets of the Gulf and Arabian Peninsula have been innovative, and looked after the creation of images derived from the core of their faith in their cases of nationalism and humanity, like the contemporary Arab poets who did mobilize the power inherent in their world. This prompted many of them to enhance the authenticity of their experience, including most of the poetry experiments and promising creative abilities.

The reading of interpretation that we seek in the “open impact” to these texts goes in different directions according to the varying level of creativity of each text. The first based on the extrapolation of meaning under the final interpretation, based on the investment of the interactive relationship between reader and text. The second does not believe in the existence of an original of the semantics. In spite of this, we point out that the interpretation which we mean in this research the texts adopted; because we refuse to be a mirror of the image, or a reflecting mirror, but our desire to merge with the text is what occupies our minds and strengthens our assumptions.

## شعرية " الأثر المفتوح "

شاع استعمال مصطلح الشعرية في أدبيات النقاد العرب المعاصرين على مستوى الممارسة والانتظير، كما اتسع هذا المصطلح ليشمل الخطاب الشعري والخطاب السردى معا؛ إذ ليست الشعرية مجرد إجراء منهجي لتحليل النصوص، وإنما هي انتظام للقوانين التي تجعل من الأدب " أدبيا "، وتتخذ من اللغة الأدبية ميدانا لتطبيقاتها.

ولكن واقع سبل الاتصال أرغم الشعرية على تجاوز اللغة الأدبية كميدان أوحده، وخلاصة هذا الإرغام أن نظرية الشعرية تنتمي في واقع الأمر إلى نظرية أشمل، وهي نظرية الاتصال، بخاصة بعد انحسار المنهج البنيوي والإقلاخ عن سلطة الشعرية النصية، حيث برزت الشعرية التقليدية، وواظبت على إحياء دور المتلقي كشرط للإنجاز الأدبي، بل للإنتاجية النصية، وهو المخاض الذي أعقب ولادة القارئ، فانقلبت المعادلة لصالح مكون التلقي، من منظور " أن النص لا يصبح أدبيا إلا إذا استعمل بوصفه أدبا عند جماعة من القراء؛ أي عندما يضع المستقبلون المعاصرون النص في إطار أفق محدد للقراءة؛ وهذا يعني أن النص لا يعد بارزا على نحو خاص بسياقه المباشر في الأصل أو في الإنتاج"<sup>1</sup>. فهل يمكن القول إن إشكالية الشعرية قد حلت في أفق هذا التعديل؟.

إن أبعاد المشكلة معقدة وملتبسة؛ لسببين:

الأول — هو عدم الاعتراف بما هو أدبي منفصلا عن واقعة الاتصال.

الثاني — اتساع واقعة الاتصال لتشمل ما هو غير أدبي.

وقد استطاع النقد الأدبي الحديث أن يشخص أزمة نظرية الشعرية على وجه التحديد، وفي اعتقاد منظريه أننا في مفترق طرق " يضطر الشعرية إلى اختيار ليس من السهولة في شيء؛ لأنها إما أن تستمر] نظرية للغة الأدبية ]، وتفهم هذه اللغة على أنها تجريد للخصائص اللغوية — اللفظية للنصوص الأدبية، وإما أن

<sup>1</sup> خوسيه ماريا إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، ص ١٢١.

تطرح نفسها على أنها نظرية للاستعمال الأدبي للغة؛ أو بتعبير آخر، على أنها نظرية للاتصال الأدبي في إطار الاتصال الفني، وهذا الأخير في السياق العام للاتصال الاجتماعي<sup>٢</sup>؛ وهذا يعني أننا سننظر إلى الشعرية بمعزل عن الخصائص اللفظية والبنوية، ونضع في الحسبان نوعية إنتاجية في علاقتها التفاعلية مع نمط استقبال غير محدد.

إن الشعرية ليست مجرد طريقة لقراءة النصوص، وإنما هي مجموع الأنماط المستتبطة لإنجاز نظرية في أدبية المقول، ولذلك فهي مجبرة على توسيع مجال تأملاتها؛ ليصبح في إمكاننا نفي طابع الاكتمال l'achèvement، وتبني مبدأ الانفتاح L'Ouverture في العمل الأدبي، مما يعني أن " كل عمل فني، حتى وإن كان مكتملا، أو مغلقا، من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل"<sup>٣</sup>؛ أي إن تنفيذ فكرة الاكتمال تصبح نقطة انطلاق المؤول للدخول إلى عالم النص. ومعنى أن يكون النص مفتوحا هو ألا يكف عن إنتاج "معنى المعنى" مما يحفز المؤول على ممارسة نوع من الكشف والاستبطان حيث يستمر النص في كونه غير مكتمل بوصفه مدلولاً. وبالنظر إلى عدم وجود أية نظرية لضبط المدلولات، فإنه ما من قاعدة، أو قانون، يوجب على المؤول الالتزام بمعايير معينة تجنبه عدم التأثر بـ " لا محدودية " المدلول حتى وإن كانت "محدودية" الدال، أو اكتماله، حاضرة في ذهنه مسبقا"، فالعمل الفني هو من جهة، موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما يصوره المؤلف، وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسه، وهكذا ينشئ المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو، ومن جهة أخرى فإن كل مستهلك، وهو يتفاعل مع مجموع المثبرات، يمارس إحساسا شخصيا، وثقافة معينة، وأذواقا، واتجاهات، وأحكاما قبلية توجهه متعته في إطار منظور خاص به. وفي العمق، فإن الشكل يكون مقبولا جماليا، وبالضبط عندما يكون ممكنا تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة، وعندما يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر والتصديعية دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه<sup>٤</sup>.

<sup>٢</sup> المرجع نفسه، ص ٧٧.

<sup>٣</sup> أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة /٦ع/١٩٩٨، ص ٨٣.

<sup>٤</sup> ينظر، المرجع السابق، ص ٨٣.

ولعل هذا القول يحمل المتلقي على عدم التجرد من مقصدية النص التي يمكن استنباطها بوساطة التفسير، ويحمله أيضا على تجاوز مظاهر هذه القصدية بانفتاح النص على التأويل، وفي هذا المضمار، فإن بول ريكور Paul Ricœur يميز بين التفسير والتأويل في نطاق علاقة حاصلة، وأخرى افتراضية بين قصدية النص، وقصدية المؤول، معللاً موقفه بقوله " إن التفسير يعني إبراز البنية؛ أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسس الهيكل الستاتيكي للنص، أما التأويل فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص؛ أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرق عليه. إننا نجد أنفسنا مدفوعين هنا بفعل هذه الإشارة إلى تصحيح مفهومنا الأولي عن التأويل – التأويل كعملية ذاتية أو فعل ممارس على النص – والبحث عن مفهوم للتأويل يعتبره عملية موضوعية تطابق فعل النص ذاته".<sup>٥</sup>

إن النقاء القارئ بالنص في لحظة حوارية هو أفضل طريق لاكتشاف عمق ما يحمله النص من دلالات، وما تخبئه القراءة من احتمالات. والقارئ الذي يتقبل آثار النص لا يُعنى بالتركيبات اللفظية، والجمل الموسيقية، ولا حتى بالمثل المعنوية، وغيرها من المضامين والأشكال، إنه مهياً لأن يقذف به في شبكة لا نهائية من العلاقات يمارس خلالها الاتصال التفاعلي لتكريس فاعلية التأويل. لكن أمبرتو إيكو Umberto Eco يضع شروطاً لعملية التأويل هذه، حين يرى أنها حرية مشروطة، حيث يقول: " إن الانفتاح لا يعني هنا أيضاً غموض الخطاب، وتعدد إمكانيات الشكل، وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولاً من الإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث إن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف".<sup>٦</sup> والواقع أن موقف إيكو Eco من حرية التأويل يأتي في سياق رده على التأويل التفكيكي الذي يراهن على لا نهائية التأويل، في حين يفرق إيكو Eco بين نظام تأويلي موضوعي أساسه التفاعل بين القارئ والنص، أو ما يسميه (التعاقد النصي)، وبين الطرح التفكيكي الذي يراهن على حرية المؤول المطلقة. إلا أن ما يؤكد إيكو هو التعددية التفسيرية، وانفتاح العمل حتى لا يتعرض القارئ لسلبية التلقي الأحادي، ومن ثم، فهو يوجب ضرورة " تجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض، واللعب الطباعي، والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في إبداع هالة من الغموض حول الكلمة وفي امتلائها بالإحساءات المختلفة".<sup>٧</sup>

<sup>٥</sup> بول ريكور: النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٣، ١٩٨٨، ص ٥٠.

<sup>٦</sup> أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح، ص ٩٢.

<sup>٧</sup> المرجع نفسه، ص ٩٢.

وإذا كنا قد فصلنا الحديث في موضوع الشعرية العربية قبل الخوض في التجارب الشعرية، فذلك لأننا نريد أن نرسم الحدود التي نتحرك فيها، وهي حدود لا تقف عند تحليل النص بالطرق المعهودة، وإنما سبيلنا في ذلك يمليه علينا قناعتنا باتباع المنهج التأويلي الذي يحاول ربط الأنساق الكامنة في النص بما يتناسب مع الذائقة الشعرية؛ ومعنى ذلك أن البحث عن "معنى النص" لا سبيل له في نهجنا، وفي مقابل ذلك تسعى دراساتنا — دوماً — إلى تلمس أسرار أدبية النص في كنهه جمالية العناصر المتفاعلة، وهو ما دعا إليه تودوروف في أثناء عنايته المطلقة بالأدب الممكن، "وبتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية"<sup>٨</sup>

وفي أفق هذه التداخيات تبلورت الشعرية العربية، وراحت تتجاوز اليقينيّات البلاغية المفرطة، دون أن تتجاهل الإجراءات الميسرة، وفي هذا السياق يقول فاضل تامر: "لقد اقترن تبلور الشعرية العربية — تأريخياً — بنضج التجربة الشعرية إلى طورها المنهجي المعروف. ويمكن أن نعد أول صياغة للشعرية العربية ممثلة في المبادئ السبعة التي اتفق عليها النقاد العرب أمثال الأمدى، والقاضي الجرجاني، والمرزوقي لمفهوم "عمود الشعر". ونحن نميل إلى اعتبار هذه الشعرية التي جسدها عمود الشعر بمثابة التعبير الجمالي الكامل للموقف الكلاسيكي في الأدب العربي. إلا أن هذه الشعرية لم تستمر طويلاً؛ إذ سرعان ما ظهرت بوادر شعرية حديثة جسدها تجارب الشعراء المحدثين من أمثال بشار، وأبي نواس، وأبي تمام"<sup>٩</sup>.

هل يستوجب على الشعرية أن تجيب عن أسئلة الإبداع، أم أنها مجرد تصور لفهم العملية الإبداعية؟.

ما تزال العملية الإبداعية تثير الكثير من الاستفهام والجدل، خاصة إذا علمنا أن الشعرية جاءت أساساً لتسد ثغرات في نظرية الأدب بعد أن تم إسقاط، أو تخطي، نظرية الإلهام التي تختزل التجربة الإبداعية في وساطة الشاعر بين ذاته والقوى الغيبية، أو شيطانه الملهم، وكف عن كونه ذلك [الكائن الأثيري] الذي ألقته الآلهة بسحرها في وجدانه، وتحول إلى صناعة الفن وصياغة الفكر، من خلال استجلاء مضامين الرؤى الكونية في جدييات الحياة وتناقضاتها، وأصبحت اللغة الشعرية — منذ الثورة اللسانية — محور تلك الرؤى.

<sup>٨</sup> تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة: ٢٣

<sup>٩</sup> المرجع نفسه، ص ١٠٣.

ولئن أسهمت اللسانيات في بلورة العناصر الخارجية أو السمات الشكلية والتركيبية لهذا المفهوم ، فإن الأسلوبية، وبخاصة بعد تصنيف جاكبسون Jakobson Roman للوظائف اللغوية، أسهمت – بدورها – في اكتمال العناصر الداخلية، أو الخصائص، والسمات الدلالية والرمزية.

وبوسعنا أن ننطلق من هذا التصور – ضمن سياق ما تركته الدراسات الحديثة لشعريات التقبل – لنستحضر مجموعة من النصوص الشعرية في منطقة الجزيرة العربية، وعلى الرغم مما قد يبدو في التركيبة الإبداعية – لهذه النصوص المختارة – من تفاوت، نلاحظ أن هناك ما يجمع بينها، سواء من حيث الوحدة الجغرافية الماثلة في منطقة الخليج العربي، أو من حيث وحدة المآل التي شرعت الباب على مصراعيه لتفكيك المقول الدلالي عبر الصيغ اللانهائية من التوليد المعنوي، بالنظر إلى اقتفاء المنبهات الأسلوبية، أو الأيقونة الدلالية، وغيرها من المجازات، والانحرافات، والفراغات؛ الأمر الذي يكسب المعنى تنوعا دلاليا بمستوى تدفق الكفاءة التقبلية.

كما نحاول أن نتفحص هذه النصوص من منظور ما أسسته الشعرية العربية، توازيا مع تعميق النشاط الإبداعي الشعري في مرحلة النضج الجمالي والرؤيوي للشعراء الرواد، وذلك بعد أن اكتسبت في أفق ذلك النضج مزيدا من الكثافة والتوهج، وتلاحمت فيه المدارات الكونية والقومية، وتوافقت هموم الشاعر الذاتية مع انشغالاته الوجودية على مستوى الرؤيا، كل ذلك بفعل اللغة الشعرية المؤثرة بجزالتها – سواء من حيث الإقناع أو الإمتاع – والصورة الشعرية المتقدمة التي استثمرت التراث البلاغي، والديني، والأسطوري، والصوفي، بما في ذلك إثارة الخيال، واستغلال الرموز بكافة أشكالها على مستوى البنية.

وهكذا، فإن شعراء منطقة الخليج العربي، شأنهم في ذلك شأن الشعراء العرب المعاصرين، وفي غمرة نشوة التوهج الإبداعي، واستنهاض الطاقة الكامنة في عالمهم الكشفي، استطاعوا ابتكار شعرياتهم الخاصة، والنابعة من صلب إيمانهم بقضاياهم القومية والإنسانية. " ولما كانت هذه الحركة معنية في مرحلتها الثانية، بالتعبير عن ... الأحاسيس الوجدانية والرومانسية، فقد أخذت تغزو نفوس الشباب ... وتدفعهم أحيانا إلى البحث عن عوالم مثالية ... مما جعل هذا الشعر تعبيرا وجدانيا، يضيق أحيانا ليصبح نغما ذاتيا منغلقا، أو



يتسع أحياناً ليصير نغماً إنسانياً عميقاً<sup>10</sup>؛ وليصبح في معظمه نتاج تناسل مع مختلف الموارد والمنابع الرؤيوية في جميع مَرَامِها، انطلاقاً من القرآن الكريم، والكتاب المقدس، مروراً بنتائج فكرهم وحضاراتهم الثرة، على الرغم من بساطة الرؤية الكشفية – في شعرية الأقلام الغضة – التي من شأنها أن تسهم في صياغة ملامح الحضارة الجديدة، بجميع مكوناتها، بحسب دعوتي الحداثة، وما بعد الحداثة، إلى " البحث في السؤال " الذي يستوجب الربط بين الماضي، والحاضر، والمستقبل. وفي هذه الحالة فإن السؤال العربي الحديث – برمته – في موضع الغيبة المتوارية عن فعل الحدث المستجد، كما عبر عنه قاسم حداد – مثلاً – في قصيدة "لغة":

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

يستبسلون

وكان الشاعر – لسان تأنيب الضمير العربي الدفين – يتذمر من غيبوبة فقدان الإحساس بروح المبادرة، وهو غياب أبعداً عن المشاركة الفعالة في صنع الحضارة الإنسانية الجديدة التي اشتهرت بوعيتها الطموح، استجابة لمقولة ديكارت Descartes: " يتعين علينا أن نصبح سادة الطبيعة ومالكيها ".

أيّةُ بسالة هذه التي ترمي بصاحبها إلى الارتداد، أو الصعود نحو الأسفل، وأيّةُ " بسالة نفس " تلك التي تقضم اليابس، والمكروور، وترهن نفسها لفعل القول، إنها صورة انزياحية تعكس النكوص والقهقري، على الرغم من وفرة العدة والعدد، بحسب رؤيا قاسم حداد. ويقابل هذه الصورة المجازية ما رآه سيف الرحبي في "أصدقاء" من الذين لم يعد قولهم دائماً التصديق فيما يعدون من بلوغ الغاية، وبذلك يكونون بمنزلة "الحضور في الغيبة"، حين:

....

يحجزون المقاعد في الصباح

كي نشرب القهوة وندخن

---

<sup>10</sup> ينظر، نورية صالح الرومي: الحركة الشعرية في الخليج العربي، بين التقليد والتطور، شركة المطابع العصرية، الكويت، ١٩٨٠، ص ١٦.

لا يكادُ يسطعُ الكلامُ من أفواههم  
إلا وتمتلئُ الطاولاتُ  
بالغياب.

وقد كانت الشعريات القديمة كشعرية امرئ القيس، والشنفرى، وطرفة بن العبد، وعنتره، وأبي تمام، والمتنبي، وغيرهم، كانت تلك الشعريات بمثابة الإطار المرجعي لكثير من الجماليات التي خلدها القصيدة العربية في منطقة الخليج العربي؛ لأنه لا يمكننا أن نتحدث عن حداثة شعرية عربية بمعزل عن هذه المرجعية التي هي في جوهر اللغة، والتصور، والخيال الإبداعي، وخاصة إذا افترضنا أن عملية الفهم الشعري وتدوقه يمكن أن تتم في سياق المنتج الحضاري للمجتمع.

فما هي تجليات شعرية الأثر المفتوح في القصيدة الخليجية والجزيرة العربية؟ وهل يمكن مناقشتها بمعزل عن تاريخ القصيدة العربية عبر العصور والأزمنة؟ وكيف تتدخل القيم المعاصرة في تفكيك القيم التقليدية وإعادة تشييد بناء مغاير يتلاءم مع السياقات المتزامنة؟.

### أبجديات القراءة:

لعل ما يعيننا في أثناء قراءتنا هذه النصوص هو ما يشغل التداول النقدي العربي من حيز أكبر لمستوى مفهوم جمالية التلقي *esthétique de la réception* ورواجه، بعد أن استقرت القراءة، نسبياً، على هذا المنحى بكل مجالاتها. وإذا كنا نتبع هذا الاتجاه في التحليل؛ فلأننا نرى في شمولية نظرية القراءة بديلاً عن سلطة النص التي كرست جهودها لإلغاء دور القارئ إلى أن تم إحياءه في ظل ما عرف بـ "سلطة القراءة". وللقراءة أبجدياتها المتداخلة والمتعارضة، والتي لا يمكن تمييزها إلا بمعية الرؤية المنهجية.

إن القراءة التأويلية التي ننشدها في تحليلنا لهذه النصوص تسير في اتجاهين مختلفين — بحسب تفاوت المستوى الإبداعي لكل نص — أحدهما يعتمد على استقراء المعنى بموجب التأويل النهائي، القائم على استثمار العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص، والثاني لا يؤمن بوجود أصلي للدلالات. وعلى الرغم من هذا وذاك، فإننا نشير إلى أن التأويل الذي نقصده في هذا البحث يفتح الخبيء واللامرئي في النصوص المعتمدة؛ لأننا نرفض

أن نكون مرآة للصورة، أو المرآة العاكسة، وإنما رغبتنا في الاندماج مع النص هو ما يشغل بالنا، ويعزز افتراضاتنا؛ لأن هناك مسوغات تدفعنا إلى ذلك، وفراغات تأسرنا، وتشدنا إلى تضاعف النص وفيوضه.

## أولاً- القراءة التفاعلية / الاحتباك الدلالي

إن انتشار المناهج القرائية الآخذة في التفاهم يُعد من صميم الوعي الهرمينوطيقي الذي شرع في وضع العلاقة بين النص والقارئ، ضمن استراتيجية تفاعلية لا تتركس أحادية المقصد، بقدر ما تعطي مجازات مقنعة، كما في قول **ظبية خميس** في " **تلف**" التي تحاول تفجير السؤال، رغبة في طلب التغيير من مجرى الحياة المملولة، في مقابل السؤال الحركي الذي يحاول أن يصوغ الحياة من جديد، وكيف ننخرط في الوجود بشكل فاعل:

**كم مرة نولد؛ لتموت**

**بويضة الحياة**

**لا نهاية للموت والولادة**

والمؤؤل ليس مجبراً على أن يستجيب لرغبات المؤلف، أو للسياق الذي جاء به ظاهر النص، اعتقاداً منا أن أي نص شعري ينقل "**لغة داخل لغة**". كما أن النص ليس بنية مغلقة على نحو ما كانت تدعي البنيوية، وإنما هو كيان يتناص مع غيره من النصوص، ويتفاعل معها. وقد أدت نظرية القراءة مدفوعة بجمالية التلقي إلى إسناد دور البطولة إلى المتلقي، لكونه منتجا - آخر - للنص، وذلك تزامناً مع رواج فكرة موت المؤلف وولادة القارئ. ولكن ليس القارئ - في هذه الحالة - منقاداً لعقلانية القصيدة، أو مخبراً بالكشف عن مصداقيتها. إن الشاعر يحاول دوماً نقادي الوقوف على الوثوقية، أو امتلاك الحقيقة في ظاهر النص، وفي مقابل ذلك يحاول أن يجعل من النص موضع تساؤل، والميل به إلى حالة تكتسي طابع الحيرة، وكشف الخبيء في وجه المفيد والمقنع على نحو ما نجده مثلاً عند الشاعر الكويتي إبراهيم حامد الخالدي في قصيدة "**موت**" التي بث فيها همومَه، وأشجانه، بتأملات تحاول أن تتخربط في صنع السؤال عن قيمة الحقيقة:

نموتُ بلا أسئلةُ  
ودونَ مُقدِّمةٍ مستفيضةٍ  
نرى بين أعيننا موتنا  
كلَّ يومٍ  
ونمضي  
ونحنُ نناقشُ في المسألة

يحاول الشاعر تصفية حساباته مع معيارية الزمان الذي يستمد توجعته من كل ما هو ساكن ومستقر، وفي ذلك شعور بالأسى في صورة الموت، دفع بالشاعر إبراهيم حامد الخالدي إلى إفراز نبرته الداعية إلى المواجهة للبحث عن شيء ما مغاير، يسعى من خلاله إلى إنتاج واقع يحاكي الرغبات في تفاعلها مع نواميس الطبيعة، بوصفها شرطا حاصلا بالضرورة من مستجدات الكون، وفي هذا تعارض مع ما قامت به – توجهات – البنيوية في رؤيتها الفكرية التي عزلت الذات، وكرست الفكر المجرد، وعلى الرغم من نجاحها كمثال ابستمولوجي، فقد اضطر أحد نُعاتها أن ينتقد جنوحها نحو التجريد، ونزوعها نحو نفي الذات، وذلك من خلال قوله: "إن قراءة النصوص التي طغت في المرحلة البنيوية قد تجاهلت الذات، ومن ثم أمكنها الانخراط والتجزر في عالمية L universal مجردة، وفي خطاب عديم الذات، وكان على الباحثين الإبانة عما هو ثاوٍ ورايض في النص ليس إلا، بيد أنه بالعودة إلى المعنى وليس الصورة أو الشكل form فحسب، استرجعت الذات، منذ منتصف السبعينيات، منزلتها المركزية في الجهاز الفكري، فلم يعد المعنى مردودا إلى الدليل، غير أن هذا لا يعني العودة ثانية إلى عبادة الذات المطلقة".<sup>11</sup>

إن الانقلاب المنهجي الذي حدث فيما بعد البنيوية قد اتخذ مجالات ابستمولوجية متعددة، وأبرز تلك المجالات القراءة التفاعلية التي ترمي إلى مساءلة الفعل الإبداعي كجزء من الحركة الاجتماعية، وفي قلب المتغيرات الحضارية. ومع إحياء دور القارئ – ضمن سياق تاريخي منتج للثقافة والفكر – استطاعت الهرمينوطيقا أن تفك طلاسم النص بالتعاقد مع حكمة القارئ، ولم يعد سلطة مطلقة مكتفيا بذاته. وقد أمكن لهرمينوطيقا امبرتو إيكو Umberto Eco مثلا تجاوز المأزق البنيوي، واستنباط قوانين تأويلية، وفقا لذلك

<sup>11</sup> فرانسوا دوس: هل لفظت البنيوية أنفاسها؟ تر: جهينة علي حسن، مجلة البيان، الكويت، ع ٤١٤، ٢٠٠٥، ص ٩.

التعاقد. فالتأويل كما يقول إيكو Eco " هو تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص، عبر إنتاج نصوص أخرى"<sup>١٢</sup>.

وهل التعاقد النصي في احتباكه – من خلال شدّ معانيه وإحكام دلالاته – يعني إغلاق النص على دلالة نهائية؟ إن المنطق الذي يعمل به التأويل النهائي يقوم أساسا على تفاعل مقصدية المؤول، ومقصدية النص، تجاوبا مع ما حققه من احتباك بدلالة ما فيه من المحذوفات، ومن ثمّ " نستخلص أن العلاقة بين المصدر والرسالة والمقصد في التواصل الفني، علاقة تتجدد في نوعين من التفاعل، الأول تفاعل جمالي مباشر، يعكس الوقع المبدئي الذي يحدثه فينا الأثر الفني، والثاني تفاعل يستوعب هذا الوقع ويحاول تبريره في ضوء ما يعكسه رد فعل المنتج والمؤول؛ ومعنى هذا أن وصف التفاعل الذي تنبثق شروطه وسماته في عملية التواصل الفني وصف لا بد أن يسير في توجيهين اثنين: الأول توجه يدرس فعل النص أو وقعه. والثاني يهتم بأنظمة رد الفعل التي تنعكس خلاله عملية القراءة بحكم الوقع الجمالي الذي يحدثه فينا كل نص فني"<sup>١٣</sup>.

لقد ألغت التفاعلية النصّ بوصفه مركزا وحيدا، وتطلعت إلى وضع الوظيفة الشعرية في حركية تواصلية مع مستقبلي النص. إن هذا الانفتاح من شأنه أن يجلي الكثير من التعقيدات، ويكشف عن تنوع الأشكال الأدبية، ويعيد قراءتها في ضوء الوظيفة التبليغية، بعيدا عن المركزية الاحتكارية للنص، " ولعل الذخيرة المشتركة بين الناص والمتلقي هي الأساس في اشتغال نظام الفعل ورد الفعل، ضمن نص فني معين؛ وذلك لأنها – بحكم كمونها في العمل الفني ووجودها خارجه أيضا – كفيلة بإنشاء وضع تفاعلي يعوض السياق الغائب عن عملية التواصل، ويضمن نوعا من التظابق بين الفاعلية التي يرغب فيها المصدر، والاستجابة التي يعكسها المقصد خلال عملية تلقيه"<sup>١٤</sup>؛ وفي هذه الحالة لا تبرز التفاعلية بوصفها عملية ذهنية مجردة تملئ رغباتها على النص، وإنما بوصفها حدثا في سياق تفاعل إنتاجي، وضمن صيرورة تاريخية تمنحها بعدها الجدلي.

<sup>١٢</sup> أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١/٢٠٠٠، ص١١٧.

<sup>١٣</sup> ادريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دار توبقال ط١، ٢٠٠٠، ص ٥٤.

<sup>١٤</sup> المرجع نفسه، ص ٥٤.

كيف تجلت ملامح القصيدة الخليجية في أفق هذه الصيرورة؟ وهل يمكن للقراءة التفاعلية أن تحقق ما عجزت عنه القراءة التطابقية، أم أن القصيدة هي وحدها القادرة على إملاء مسار نهجها، وتكوين أسلوبها، وطريقة تلقيها؟ لعل هذا ما نستقصيه، ونحاول بلوغ غايته في البحث عن أهمية الاحتباك النصي.

وقد اختارت هذه الدراسة أن تكون المرأة موضوعا استهلاليا، ولم يكن هذا الاختيار بدافع التجنيس، بقدر ما كان ذلك عفويا، يلزمني أنا وحدي، من دون أن يكون ذلك الاختيار مثاليا، أو متحيزا، وفي خضم ذلك ما الذي يحدث عندما تتوشح المرأة بالكتابة، بخاصة إذا علمنا أن التقاليد العرفية واللغوية تجعل من هذا الفعل حدثا فحوليا بامتياز؟

إن سعاد الصباح في مثل هذا الوضع لا تتبرأ من تهمة الكتابة؛ لأنها تكملة لتاريخ الأنثى وتأكيد له، كما أنها استباق لمستقبل الذاكرة الأنثوية؛ ففي قصيدة "فيتو على نون النسوة" يأتي صوت الشاعرة صارخا في وجه الأعراف التي سنها الرجال وجعلوها محرمة على النساء:

يقولون  
أن الكتابة إثم عظيم ..  
فلا تكتبي  
وأن الصلاة أمام الحروف... حرام  
فلا تقربي  
وأن مداد القصاصد سم  
فيايك أن تشربي  
وهأنذا  
قد شربت كثيرا  
فلم أتسمم بحبر الدواة على مكتبي  
وهأنذا ..  
قد كتبت كثيرا

وأضرمت في كل نجم حريقا كبيرا  
فما غضب الله يوما علي  
ولا استاء مني النبي<sup>١٥</sup>

والنص كما نلاحظ بليغ في صوره الدالة، بدءا من التركيز على (واو الفحولة للمجتمع الذكوري في: يقولون) وعدّ الكتابة النسوية وصمة و(إثم عظيم)؛ وذلك حين جعلت الشاعرة الكتابة نفسها "إثم"، والإثم نفسه الكتابة، وفي هذا تطابق بين طرفي الصورة: الكتابة/الإثم؛ ولأنّ الكتابة انتهاك لعوالم مستقرة، فالإثم انتهاك أيضا للسائد والنمطي، ومما يؤكد صدق الموقف في نظر الشاعرة هو التشبيه الإضافي في (مداد القصاصد سم) حين شبهت حبر الدواة بالسم على سبيل الاستعارة بالكناية، على الرغم من أن السم يفعل فعله حين ينقع في الذات كما يستنقع المداد الهادر على الورق.

إن الشاعرة بهذا الموقف تكون قد استبدت بلا معقولية الرجل في احتكاره لفن الكتابة، وتنصيب نفسه سلطانا على الحرف والخيال الذي تضرم به الشاعرة الكون برمته، وتعيده خلقا جديدا. لكن الرجل يريد للمرأة إقامة أبدية في الصمت، فلا يريد أن يسمع لها صوت، أو تعلق لها هامة. ومن ثم، يأتي صوت الشاعرة ليحطم كل الأسوار، أسوار من صنع أو هام أولئك الذين:

يقولون :  
أن الكلام امتياز الرجال..  
فلا تنطقي  
وأن التغزل فن الرجال..  
فلا تعشقي  
وأن الكتابة بحر عميق المياه  
فلا تغرقني..  
وهأنذا قد عشقت كثيرا  
وهأنذا قد سبحت كثيرا

---

<sup>١٥</sup> سعاد الصباح: فتايف امرأة، منشورات أسفار، العراق، ط١/١٩٩٦، ص ١٠.

وقاومت كل البحار ولم أغرق  
يقولون :  
إني كسرت بشعري جدار الفضيلة  
وأن الرجال هم الشعراء  
فكيف ستولد شاعرة في القبيلة  
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب  
وأد النساء  
واسأل نفسي:  
لماذا يكون غناء الذكور حلالا  
ويصبح صوت النساء رذيلة<sup>١٦</sup>.

لعل صورة التشبيه البليغ في (الكتابة بحر) تشي بالخيفة والتحرز من الإقدام على فعل ما يخط من الرقش، كونه تيتها وزيفا في عالم المرأة؛ وكأن المرأة إن مارست فعل الكتابة فهي تمارس فعل الغرق بعينه. ومن ثم، لا فرق بين عالم الكتابة وعالم البحر في الغوص والنتيه والعمق، ولكن على الرغم من تحذير الرجل لها بعدم الخوض في بحر الكتابة نلاحظ أن الشاعرة تصر على السباحة بإتقان في هذا البحر الخضم، لأنها تستطيع اكتناهاه، وتعرف عواقب هذا الفعل:

وهأنذا قد سبحت كثيرا  
وقاومت كل البحار ولم أغرق  
كسرت بشعري جدار الفضيلة

وإذا كانت الفضيلة جدارا، وسدا، مقاوما عند الشاعرة، فإن الشعر يمنحها القدرة — أيضا — على هدم الأشياء، وكسر الصلْب، وتحطيم ما ارتسم في ضمير الفحولة، حين جعلت الشاعرة من صوت المرأة رذيلة.

---

<sup>١٦</sup> المصدر السابق، ص ١٢.



ويأتي رد الشاعرة على هذه المزاعم الذكورية؛ ليضع حدا لغرورهم الذي صاغته رؤيا مضللة في سياق انثروبولوجي لا يميز بين زمن القبيلة وزمن التحضر؛ لأن القبيلة تقوم على احتكار الرأي، وفرض الالتزام به، بينما يقوم زمن التحضر، أو التمذّن، على استقلالية الرأي والمشاركة، وقبول الآخر، والإيمان بقدراته؛ ولذلك فإن القبيلة ذهنية مغلقة، ذات منطق أحادي، أساسه نفي الجنس الآخر [الأنثى] بوصفه كائناً منقوصاً، وعند آخرين تعد نقيصة، تستحق العزل أو الوأد، بينما يكون الذكر محوراً، ودافعاً إلى الوجود عبر حفظ الأنساب والنسل.

وتربط الشاعرة بين فن الكتابة " التغزل " وفن العشق، وتهزأ من أولئك الذين يزعمون امتلاكهم ناصية الحرف وفن التغزل، وتؤكد أنها أدوات قد تكون المرأة أقدر على امتلاكها وتوظيفها. ويكفي تاريخ النساء المليء بالشاعرات مثل الخنساء، والشاعرات العاشقات المتصوفات مثل رابعة العدوية.

ولا شك في أن ثورة سعاد الصباح من خلال قصيدة "فيتو على نون النسوة" تأتي لتفكيك البنية القبلية المستبدة، وتعيد التوازن المفقود في الثقافة العربية، وتلغي الحدود والفوارق بين الجنسين، سواء على مستوى الواقع " ذكر/ أنثى"، أو على مستوى الإبداع " شعر/نثر"، وهي بذلك تشرع نافذة في الوعي العربي برمته، بما فيها قضايا المرأة والكتابة، والإيقاع الحضاري الجديد، والنظم المستحدثة، وذلك بإعادة النظر في الذاكرة الجماعية، ومحاولة إيجاد واقع مغاير، تتصالح فيه الذوات مع الاحتفاظ بالطبيعة الحية والقلوب النابضة بضميرها الإنساني.

وأما الشاعرة الإماراتية ظبية خميس، فإن رؤيتها للوجود تمتزج بمسحة اغترابية، وتشتغل هذه اللحظة الاغترابية بالمفارقة الزمنية: نهار يلج في الليل، وليل ينتهي في مقلة النهار. وتحتل هذه اللحظة بعداً واحداً " النسيان". إن البحث عن النسيان هو أجدر بالكائن الأثري، أو الشاعر؛ لأنه أكثر إحساساً بالانهيارات السالبة، وليس في مقدوره شيئاً سوى الهروب الرومنسي. وثمّ حدث آخر تثيره الشاعرة وهو الحقيقة والسراب، أو الصراع الجدلي بين ما نَنُنُّ منه، وما نحن إليه، معتقدين فيما يشبهنا من الأشياء والكيانات، وكيف السبيل إلى انتزاع هويتنا المفقودة في ظل كل هذه الخرائب والدمار؟.

ومن ثمّ، فإن قصيدة " مثل الليل " للشاعرة ظبية خميس تعد تجسيدا مميزا لاختلاجات الذات المتواصلة  
في قلب الوجود بكل ما يتنازعه من تناقض:  
يا ليل الغرباء المتحابين على تلال النسيان  
ممطر الوجد  
مبحوح غناء الصبايات  
ونهار صغير أخرس  
ينام بين يدي  
مر النهار على ذراع الليل  
احتضنا فافترقنا  
كيف يلج النهار عين الليل النائمة  
التي تستيقظ فيفر الليل  
ويبقى النهار محمومًا يهذي  
ليذهب قلبه دائما إلى الليل  
ليل الغرباء  
خاطبني قليلا كي أنسى  
أن البدر وحيد  
الشمس وحيدة  
الموت وحيد  
وأنا مثلهم جميعا وحيدة  
لا شيء يشبهني  
لا شيء يشبههم<sup>١٧</sup>

تبدأ الشاعرة بصورة الاستعارة بالكناية في " يا ليل الغرباء"، وإذا كانت قد استعارت النداء لليل فلأنها  
أرادت أن تجعل منه إنسانا يحس، ويشاركها همومها، وهو ما تعززه صورة التشبيه الإضافي ( تلال النسيان )

<sup>١٧</sup> ظبية خميس: مثل الليل، مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، ص ٥٧.

عندما يصبح النسيان عقبة كؤودة بالنسبة إلى الشاعرة، بالنظر إلى صعوبة تجاوز ما تصطلي به حينما شبهت الوجد وكأنه زخات مطر، المصطحب بالغناء الشجي في استعارة الصبابات ، وإذا كان الغناء صوت الحناجر فهو يحكي صبابة الأرواح، ومن ثم يكون الغناء مماثلاً للصبابة على سبيل الاستعارة بالكناية.

إن مثل الشاعرة كمثل البدر والشمس في توهجهما، وكمثل الموت في جبروته المتفرد؛ ولأن هذه العناصر مختلفة ومتشابهة في آن، فإن غربة الشاعرة المزمنة تزداد ضراوة، ويزداد معها الإحساس بالوجود المفارق للذات "لا شيء يشبهنا، إنا لا نشبه أحدا"، لكن هذا الوجود بكل عناصره يتوحد بالذات على مستوى اللغة، وعلى مستوى الرؤيا، بحيث يجد القارئ تجاوبا بين إيقاع النص الداخلي ومتخيله، من حيث كون هذا النص يشرع نوافذه منذ البداية على الاحتمال في الوقت الذي يستأثر بدلالته أو بموضوعه؛ ولأن المعنى ليس مشاعا، ولا هو في بطن الشاعر كما تقول العرب، فبوسع القراءة التفاعلية أن تتصور "ليل" الشاعرة بمثابة معادل وجودي للنسيان. والليل هنا ليس رمزا لانعدام الأمان والاطمئنان، وإنما هو على العكس من ذلك ملاذ علوي للمتحابين في ظله، والمعنى الذي تفودنا إليه الشاعرة ما هو إلا نتيجة اندماج لا شعوري بين عالمها الداخلي وما يضمه من كآبة استطاعت أن تقولها في شكل رمزي ، يتخذ من هذه الحالة الوجدانية حقيقة مجسدة (وأنا مثلهم جميعا وحيدة) ؛ إذ البدر هو الشاعرة، والشمس هي الشاعرة، والموت هو الشاعرة، وكلهم يشتركون في الوجدانية، في صورة تشبيهية رامزة، تعبر عن تغير النفس بالانكسار، من منظور أن الرمز، هنا، هو " محاولة تقديم حقيقة مجردة، أو شعور، أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة"<sup>18</sup>.

وهناك رمز آخر يكثر في الشعر الخليجي ألا وهو رمز " البحر" الذي طالما عدّه الشعراء رقيقا مخلصا، أو عدواً مأكرا، يختطف الفرحة من عيون الملاحين، ويلقي بآمالهم إلى التهلكة. وللشاعر البحريني علي عبد الله خليفة قصة مع البحر تنبؤ عن خوف وأمان، وسخط ووثام، وحزن وفرح، بإزاء لعبة القدر الرهيب، عندما لا يكون في إمكانك سوى أن تتركب البحر. يقول الشاعر في "أنين الصواري":

ويحهم قد أبحروا

ويح ما يجتاح أعماقي

<sup>18</sup> Olivier beigbeder : la symbolique. Presses universities de france 1986 p 5

ويطغى في جنون  
ويح أيام تغذت من عذاب  
ثم هدت جسمي العاجز البادي الغضون  
هاهم قد أبحروا كل الرفاق  
شرعوا بالشوق في بدء انطلاق  
والمجاديف مضت في البحر  
عنفا واتساق  
بينما تلك الصواري في أنين  
هي و "النهام" في لحن حزين  
لا يطاق<sup>١٩</sup>

إن رمز البحر في الحكايات الأسطورية مرتبط دائما بالضياع الأبدي، واللاعودة، ويذكرنا " بالسندباد " في رحلاته، وكذلك " بنلوب Pénélope " التي ظلت تنسج الحكاية – بمعاودة حياكة الثوب – في انتظار الغائب الذي لن يعود، وبذلك فإن طفولة محملة بقساوة البحر وذكرياته الأليمة، كالذي يظهر في " أنين الصواري " هي أيضا من نسيج المأساة الأبدية:

إيه يا بحر حكايانا كثيرة  
ملّها الليل ومجتها الظهيرة  
كدني الغوص ، وما زلت أسيره<sup>٢٠</sup>

والإنسان، جدليا، أسير حكاياته، وأسير آلامه، وآماله، ومصيره المجهول. والبحر، هنا، رمز لهذا المصير المعذب، ودلالة على فقدان، وليس بوسع الإنسان أن يتنكر لمصيره. ويعد التعامل مع رمزية " الليل "، و " البحر " من بقايا الحس الرومانسي، حيث يعيد الشاعر من خلالهما إعادة تشكيل الكون جماليا، واستتباط

<sup>١٩</sup> مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية ص ١٧٤.

<sup>٢٠</sup> المصدر نفسه، ص ١٧٤.

رؤيا تتألف فيها المتناقضات، وترتسم عبرها معاني الذات الوجودية، وأسرارها، ومعاناتها الإنسانية. وفي هذا المضمار فإن الرمز يساعد الشاعر على اكتناه مشاعره، وبلوغ جوهرها وحقيقتها، من خلال جعل المعنى ينمو باطنياً؛ لأنه لا يستخلص من دلالة اللفظ وحده. كما أن الرمز يعمل على صهر العناصر الداخلية والخارجية، والمحسوسة والملموسة، في سياق دلالي لا يدرك إلا في علاقة إيحائية؛ كما أنه " لا يسير إلى شيء محدد يتفق عليه الجميع، وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها. ومن ثم، فإن الناس يختلفون اختلافاً بينا في فهم الرموز الشعرية – والأدبية عموماً – على حين يتفقون، أو يكادون، على فهم الرموز اللغوية – من حيث هي ألفاظ تشير إلى مدلولات محددة – وهذا يقودنا إلى فارق آخر بين الرمز الشعري من ناحية، والرموز الإشارية من ناحية أخرى، وهو أن دلالة الرموز الإشارية اتفاقية غير حتمية، تكتسبها هذه الرموز نتيجة لاتفاق بين مستعملي هذه الرموز، بينما دلالة الرمز الشعري... لا ينفك عن الرمز، بل يفنى فيه ويتلاشى، ويذوب كلا الطرفين في الآخر، أما في الرموز الأخرى فإن الصلة بين الرمز والمرموز إليه تكون قابلة للانفكاك"<sup>٢١</sup>.

وإذا كان الترميز نوعاً من النسج التركيبي للإيحاء بدلالات غير محددة، فإن القراءة التفاعلية تشبه تداخل العناصر كيميائياً، ومزج هذه المكونات هو مزيج لكل تلك العناصر وليس نتاجاً مباشراً لإحداها. وبفضل هذه العملية، فإن طقوس القراءة لا تتخذ عادة المسار المفارق للدلالة، وفي الوقت نفسه فإنها تنفر من مجرد إمكانية العثور على المعنى. كما أن القصيدة التي تكشف للوهلة الأولى عن انتظامها الجمالي والدلالي سرعان ما تفقد القارئ لذة الإقبال عليها، تلك اللذة التي تحدث عنها رولان بارت Roland Barthes وجعلها في صميم الشعرية النصية. وفي هذا السياق فإن اللغة الشعرية ستكرس إمكانات عديدة منها ما يعود إلى الدليل اللفظي، مثل هيمنة بعض الأفعال والأدوات الاستفهامية وغيرها؛ لإحداث التوتر في النص، أو الدليل العروضي الذي يهيمن من خلال البنية العروضية، أو الدليل التركيبي الذي يعتمد إلى مستويات التقديم، والتأخير، والحذف، والإضمار، وغيرها من الوسائل الشكلية التي تهيمن على الرسالة الشعرية بهدف إثرائها فنياً.

والشاعر اليمني جنيد محمد جنيد، يحاول تقديم نموذج لنص يقوم من حيث البنية الفنية على استغلال عناصر تشكيلية، كاعتماده على فعلي الأمر والمضارع بأسلوب منولوجي تقوده شعرية الالتفات إلى قمة الحركة والتوتر، ويظهر ذلك من خلال قصيدة "امرأة لك وأخرى عليك":

<sup>٢١</sup> علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الرشيد، السعودية، ط١/٢٠٠٣، ص ١٠٦.

تأخر قليلا فإن الطريق مهياً لعبور النساء  
وأن التي خبأتك ضفيرتها  
تهيئ ورددتها لصباح الغاني  
فهيئ لصبحك ورددته..  
وانتظر  
تمر الأغاني مبللة بالهوى  
مثل قلبك  
تمر البلاد على رحلتين  
شتاء وصيف  
وتتصب أشواقها في شتاء الشمال  
وصيف الجنوب  
تسير قوافل أيامها  
تأخر قليلا  
أما كان أن يستريح على جهة تطلق الروح  
في لحظة متعبة  
تأخر  
فإن الطريق إلى القلب  
خارطة من سهيل المسافات  
والحلم  
هذا الدليل الذي أرهفته الخطى  
فوقه ارتجفت قدماك  
وهذا اللقاء الذي لم تصله  
سيأتيك حين تؤرخه قدماك  
فعد الخطى وتمهل

فإن الطريق مهياً لعبورك  
إن التي خبأتك ضفيرتها  
ستطلق عصفورها لفضاء الأغاني  
وتشعل فيك التورط  
والحلم  
والزمن المنتشي  
وتمشي أميرا على موكب العاشقين  
فهبي لقلبك وجهته  
واحتمل ٢٢

ففي اللحظة التي يصبح فيها العشق احتمالا، يصير النص هو الفضاء الأوح لاحتواء هذه اللحظة، وهو المدى الذي تشي به أصداء القصيدة بدءا من العنوان الذي تشوبه الريبة واللايقين " امرأة لك وأخرى عليك "، مما يعني أن قصيدة النص توهم بوجود امرأتين، وهو نوع من المواربة، يوحى للقارئ بانحرافات لغوية أسلوبية، ويصبح في مقدور استراتيجية التفاعل التوغل في النسيج الباطني للمعنى دون اختزاله، وربما استطاعت هذه الاستراتيجية أن تكشف، فقط، عن النظام الذي يشتغل به النص، وهو نظام يكرس بعض الدليل اللفظي لوضع الدلالة في تقاطع مع الواقع؛ إذ من الملاحظ أن مقاطع القصيدة تضم تورتا عشقيا يهبي له الفعل " تأخر " فجوة بين الممكن والمستحيل. وكأن في ذلك التأخر كل المغامر الممكنة لامرأة تهبي المستحيلات في مفارقة زمنية تشتت الأشواق بين زمن الشتاء جنوبا وزمن الصيف شمالا، وكأنها تقول: إن الوصل لا يطرح إلا التمزق، فلا تتعجل في طلب أشواقك إليها، فهي محض حلم محتمل.

إن القصيدة الخليجية التي وجدت نموذجها في القصيدة العربية المعاصرة ما تنفك تعد بالكثير من التنوع الجمالي والفني، وتضم دلالات تسمو بالكيان الروحي للإنسان. وإذا كانت بعض الأنماط الشعرية لا تخلق أكثر من المعنى الحرفي لدلالاتها، فإن أنماطا أخرى تبدو مزودة بطلقة إيحائية ورمزية مكثفة، وتتعرز بإيقاع تناغمي يستعير حيوته من التناغم الكوني، وحركية الإنسان والزمان. والشاعر يأخذ من الفصول وتقلبات

---

٢٢ جنيد محمد جنيد: امرأة لك وأخرى عليك، مختارات من الشعر الحديث، ص ٨٠٨.

الطبيعة الوجدانية، ويضيف من إحساسه وفكره، فتأتي القصيدة وقد تلبست رؤيا الوجود الإنساني في مختلف تناقضاته، مليئة بكل ما في الوجود من كمال ونقص، وجمال وقبح، وقوة وضعف، وأمل وألم، ويأس وفرح، وغيرها من المعاني الإنسانية.

وفي خضم هذه التناقضات يأتي صوت الشاعر الكويتي محمد الفايز في قصيدته "قراءات الأشياء المختلفة" معبرا عن أزمة الشاعر المعاصر، وهي أزمة وجودية لا تتساق، ولا تتفق، مع الأصوات العادية. فالشاعر كائن مختلف؛ ولذلك فهو يقرأ الأشياء ويراهم بأبجديات مختلفة:

كان الشاعر يا سيدتي  
يكتب ما تنشده الريح  
يرسم ما ينقشه الظل  
كان يراقب أسراب الطير العائد —  
من غربته —  
وكان الشاعر بدء الكلمات  
وصدى الأشياء المختلفة<sup>٢٣</sup>

وفي مثل هذه الحال يكون الشاعر مبتكرا خلاقا، يعيد رسم تفاصيل الأشياء، وصياغة الكون جماليا، ويضيف إليه من نقوش الكلام واحتراقات الغربة، حين يصبح الريح عند الشاعر منشدا، ومن رواة القصيد، ومن ثم فإن ما يقوله الشاعر ليس إلا ما ترويه الطبيعة، وينقشه الظل، بوصفهما المساحة الرمادية من الحياة، والتي لا يراها كل إنسان إلا الشعراء، كما أن ما تعكسه الأشياء المكتمنة، المتوارية، لها صدى أكبر مما للأشياء الظاهرة؛ لأن الشعراء لا يرون، ولا يسمعون، ظاهر الأشياء، وإنما الخفي، والمستتر، والنائي، والغائر، والنابض، وغير ذلك من الصور الاستعارية التي تحرك منابض الحالة الشعرية في تدفقها الإبداعي. وإذا كان الأمر كذلك فإن صدى الأشياء الغائبة، يستحضرها بخياله، ويقربها بتصوراته، حيث يمنح الحياة وجودا، ويعود بها إلى المعنى البدئي، والنقي، والصافي، وإلى نبع الكلمات وموردها الأبدي، والعلوي، لكن:

<sup>٢٣</sup> محمد الفايز: قراءات الأشياء المختلفة، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٦٦٣.



لما هبط الإنسان الساحات المكتظة  
كان الشاعر ينشدهم  
ويقول لهم  
ما قالته الريح  
وجنازة عصفور تبرق في عينه  
وهواء الأرض مسامير  
تنقب في رثنيه  
حتى جاء القرن العشرون  
وجاء الإنسان الآخر  
فلماذا يا سيدتي لا  
تتغير أشواق الشاعر<sup>٢٤</sup>

وهكذا، فإن الإنسان الآخر، إنسان المدن الإسمنتية، يكون قد خسر جنته، وهبط إلى أرض الخراب عقاباً له على الخيانة، خيانة العاطفة البدئية، خيانة الطبيعة والغريزة، ولم يتمكن الشاعر من التغيير، إلا أن مشاعره ما تزال متوقدة، وإحساسه ما يزال نقياً، بوصفه الأمل الوحيد لاستعادة براءة الكون، وبذلك نقف عند تصور الشاعر "اليوتوبي Utopia" للمدن الفاضلة؛ لنكتشف أن أحلام الشعراء معقودة دائماً على المثل الأعلى.

وبالإحساس الخالص نفسه، تنصهر القصيدة العمودية في هذا المنحنى، معبرة عن الجدوى من الشعر في هذا الزمان، من خلال قول الشاعر القطري محمد قطبة في قصيدة "لماذا أقول الشعر":

لا تظنوا هويت قول القصيد  
أنا شعري نسجته من وريدي

---

<sup>٢٤</sup> المصدر السابق، ص ٦٦٤.

أبصرت عيني الحياة صغيرا  
قيد همّ على يميني وجيدي  
فتأوهت آهة الشعر حتى  
فجّر الشعر أهتي لرعود  
ورأيت القصيد أمسى سلاحي  
في زمان يعاف قول القصيد  
أزرع النور في القلوب لعلي  
أنزع الشوك من جنان الورود  
وأصوغ الأبيات من نبض قلبي  
علّ صوتي يفلّ صمت الحديد<sup>٢٥</sup>

هل كان في وسع القصيدة أن تغير الواقع؟ وهل وظيفة الشعر مقتصرة على وصف هذا الواقع، أو أنه ينبغي للنص أن يتجاوز المعطى والملموس، وينظر إلى الفاعلية الإبداعية على أنها تخطّ مستمر للمحدود، والمعلوم، ومحاولة التأسيس لأفق المجهول بكل توقعاته؟

صحيح أن الشعر في جزء منه، أو في صورة منه، لا بد أن يحيل إلى مضامين الواقع الذي ينتمي إليه، ويتجسد فيه، غير أنه لا يجب أن نفرغ النص من الجانب الفني والرؤيوي الذي يتمثل جوهريا في كسر المؤلف، وبناء جمالية نضالية تفوق الهم الذاتي والقومي، وتلقي بالتجربة الإبداعية في قلب لهب السؤال دون أي اشتراطات مسبقة، أو أطر، أو قوالب جاهزة تحدد للقول الشعري أن يتوافق إلزاميا مع نمط الحياة، أو تتطابق معه.

والشاعر محمد قطبة ينظر إلى الشعر بعيدا عن هذه الاشتراطات؛ ليوحي بتوحد الذات مع القول، من حيث كون الشعر قطعة من وجوده، وقصة من حياته، إنه العالم الصفي الذي ينشد من خلاله تحدي الانكسارات، ومواجهة انقساماته. والأهم من ذلك فهو يرمي إلى صيانة الكون، وتهريب براءته، أو ما تبقى

---

<sup>٢٥</sup> محمد قطبة: لماذا أقول الشعر، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٥٧٣.

منها. ومن ثم، فإن إرادة الشاعر مرهونة بإمكان التغيير الفاعل" من منظور أن الشعر ليس سوى تجسيد لصوت البراءة الطموحة، أو كما حدد هولدرلن Friedrich Hölderlin مهمة الشعر بأنها "تلك المشغلة التي هي أكثر المشاغل براءة"، وأن الشعر هو التسمية المؤسسة للكينونة من حيث إن : الإنسان يسكن الأرض شعريا"، فهو يزرع النور لينزع الشوك، كناية عن النزاع الدرامي بين القوى التدميرية "قوى الشر"، والقوى المضادة "قوى الخير". أضف إلى ذلك أن الشاعر يرمي، من خلال قصيدته هذه، إلى التذكير بدور الشعر ووظيفته في حياتنا بكل جوانبها، وضرورة الالتفات إلى ما يصنع التاريخ الإنساني، ويفعل جدلياته، عبر مسيرته الأزلية.

إن قراءة الشعر الخليجي والجزيرة العربية في مرحلته الحديثة، من شأنه أن ينقلنا إلى آفاق التفكير وأنماط الممارسات الخطابية المهيمنة، ومدى تأثيرها في نشاط المتلقي كنوع من رد الفعل الإيجابي على حركية إبداعية، تبدأ بسيطة وباهتة وضئيلة، وتنتهي عميقة، وحادة الملامح، وقوية، وتستند إلى رؤيا وجودية وكونية، وتتأسس بالسؤال والاختلاف، وتعيد ترتيب البيت الشعري وانتظام دواله اللفظية، والدلالية، والعروضية.

ونحن نخوض هذه التجربة التأويلية للقصيدة الخليجية والجزيرة العربية، وجدنا أنفسنا أمام مقاربات شتى، فالنصوص تختلف من حيث عمقها الدلالي والجمالي، ومن حيث خصوصيتها التعبيرية، ومخزونها المعرفي، وأيضا من خلال طاقتها الرمزية، وكثافتها الإيحائية، مما يرحح إمكانية صياغة طرائق تقبلية يتم في ضوئها تحليل هذه النصوص. وليس من الضروري أن تتفق هذه المقاربات على نسق واحد، كما أنه ليس من الضروري أن تتمتع النصوص بالاستجابة الجمالية نفسها.

## ثانيا - القراءة المفارقة والتأويل اللانهائي

كان عبد القاهر الجرجاني أول ناقد عربي ينتشل المعنى من الحرفية، ويلقي به إلى السياق الإشاري، فاتحا بذلك المجال السيميائي للدلالة، بوصفها علامة، تحتمل أكثر من تصور، وليس من حيث كونها تنتمي إلى سياق لغوي محدد لا يستوعب أبعد من دلالة الألفاظ، ولذلك قال: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل

منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن بما يدل اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل<sup>٢٦</sup>. فالمعنى ومعنى المعنى، أو المدلول الأول والمدلول الثاني في صميم الخطاب الشعري الذي لا ينطلق من المعنى الجاهز، أو القريب، أو الواضح، ولا يتأسس بالتالي ضمن هذه العناصر من الجاهزية والإبانة والوضوح، وإنما هو اشتغال علاماتي يعمل من خلال البنى الرمزية أو الإشارية القائمة على المضمرة والخفي، و" للغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم، إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير الفضول، وتحرك المشاعر، وتهز الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق، إنها تهاмсنا لكي نصير، أكثر مما تهاмсنا لكي نتلقن. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص، ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إحاء لا إيضاحاً"<sup>٢٧</sup>. ولطالما حاول النقاد تفسير هذه الحالة الإيحائية وترجمتها، ففريق لم يتعد مستوى الوصف، وفريق عدّ العلاقة بين المؤول والنص علاقة حوارية إنتاجية، وفريق تمسك بتعددية المعنى والتباسات الدلالة، وجعل التأويل اللانهائي مسلكاً لهذه التعددية.

وليست قضية المعنى بالأمر الجديد، فقد انشغل بها النقد القديم تحت باب النزاع المجازي " الحقيقة /المجاز"، " الصدق/الكذب" وغيرها من المتعارضات التي تُظهر بامتياز أهمية العملية الإبداعية وصدورها عن جمالية الغموض والإضمار، وكأن الأصل في بنية المعنى هو التخفي، والاستبطان، والمواربة؛ ليسترعي المبدع انتباه السامع، ويوقظ إحساسه الفني، ويفجر عاطفة أشجانه. ولن يتم ذلك إلا عبر عمليات فنية، وحيل شعرية، " ولو كانت الدلالات اللغوية على الوجه الذي يقتضيه الوضع من الوضوح بحيث يفهم معنى كل لفظ من مجرد إطلاقه، لما اختلف الناس في معاني ما تؤدي إليهم من عبارات، ولما قيل: إن في الكلام اتساعاً بأن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتساع

<sup>٢٦</sup> عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده، بالاشتراك، دار المعرفة، لبنان ١٩٨١، ص ٢٠٢.

<sup>٢٧</sup> أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩، ص ٧٩.

المعنى، ولو كان الوضع وحده يغني في بيان المعنى لما احتيج إلى التفسير والتأويل، فهما شاهدان على أن اللغة تقوم على الإضمار، وأنها تتعالى على الأصوات، والحروف، والكلمات الموضوعية<sup>٢٨</sup>

والقراءة المفارقة، هي ما يجعل اللغة ممكنة في الجمع بين الملتئم والمفترق بتقنية دلالات المعاني الافتراضية، وأنماط تجلياتها، كما أنها لا تريد أن تنقل المعنى، أو تعثر عليه في النص، وإنما ترغب في إبداع معناها الخاص، ويتزعم هذا النوع من التأويل المذهب التفكيكي الذي يعدُّ النص آليةً للتشيت. ومن غير المعقول أن نتناول النص بوصفه آليةً للتشيت بمنطق ينظر إلى المعنى على أنه علامة أصلية؛ إذ لا وجود للأصل، أو الثابت، في الوعي التفكيكي، حيث كل شيء هو مجرد احتمال، وقابل للتأويل اللانهائي، وضمن هذه اللانهائية لا يتسع التأويل وحسب، وإنما يظهر في سلسلة لا متناهية من التأويلات التي لا تقفل على معنى محدد، ولا تنتهي إلى دلالة معينة.

والقراءة التي تقترح هذا النمط من التأويل لا تنتظر أجوبة من النص، ولا تشطره إلى مستوى ظاهر العلامة، أو العبارة، ومستوى باطنها، وإنما تسعى إلى مساواة الشعرية التي يقترحها النص، وترغب في استدعاء ما لم يقله؛ ولهذا فهي طريقة تستبعد الشرح والتفسير، وتتوسع في المضمرة الغائب كما يتصوره خيال القارئ. فهل تستجيب كل النصوص لهذا النوع من التأويل؟ وهل التأويل اللانهائي أو القراءة المفارقة هي مسلك معد سلفاً، في صوغ نموذج شعري بعينه؟ أم أنها لا تجسد سوى تصور أصحابها التفكيكيين الذين يخولون للمؤول كل الصلاحيات في تقويل النص عبر الاحتمال؟ وهل تمتلك هذه القراءة الأدوات الكافية لاستنباط رؤيتها؟

إن هذه القراءة في اعتقادنا هي صياغة على الأنموذج الصوفي، أو السوربالي، الذاهب في اللحم، والرمز، والإشارة؛ إذ لا حدود له، ومن ثم فهو تطلع سامٍ لمفارقة الخطاب من حيث كونه بنيةً مكتملة، أو صورة جاهزة للقصدية، ويمكن لهذه القراءة أن تتمتع بإبداعية كشفية؛ لأنها اندماج كلي في اللانهائي، وكسر للمركزية النصية، وتفعيل للإنتاجية "المقبولية" كرد فعل غير متوقع على سلطة "المقصودية".

<sup>٢٨</sup> لطفي عبد البديع: فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي - جدة، ط ٢، ١٩٨٦، ص ٢٠٤.

ولكن، ما مدى نجاح تطبيقات هذه القراءة التأويلية في الشعر العربي؟ وما جدية نتائجها؟ وما حجم تكريسها في الثقافة النقدية؟.

ويبدو أن التأويل المفارق الذي وجد خصوصياته في التفكيكية، يرتبط من جهة أخرى – وربما استنادا إلى التعليقات نفسها – بجمالية الاستقبال التي حررت الأشكال الأدبية من هيمنة اللسانيات التي اقتصررت على وصف البنائيات الشعرية، ولم تقف على سر الصياغة الأدبية، بحيث يمكن للسانيات أن تعد نظاما تحليليا موحدًا لكثير من الأفعال أو الممارسات الخطابية، بينما تطلعت نظرية القراءة، وجمالية الاستقبال إلى الاضطلاع بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية "تعدد المعاني" الناجم عن عدم إحالة النص إلى مشار إليه معين، ويكون النص محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته"<sup>٢٩</sup>، ولعل بريق تلك التأويلات يكمن فيما يحدثه من فضاء جمالي في المتلقي، لما في النص من خصوبة وثرء في التجربة على نحو ما نجده – مثلا – عند سيف الرحبي في قوله:

في غبش المرأة الغابية  
ألمح الصورة  
تلك التي لمحا الجدُّ الأولُ  
قبل أن يدبَّ على هذه الأرض  
ألمح منصّات النيازك قبل الانطلاق  
في سماءٍ جرداءٍ قاحلة  
بيضة النسر الأول  
قبل أن تحلّق ذريته باتجاه الأعالي  
ألمح الجنين الذي كنته  
قبل أن يخرج مُلبداً بالأغشية والصراخ،  
في المستنقعات الموسية الأسنة.<sup>٣٠</sup>

<sup>٢٩</sup> حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص ١٣٤.

<sup>٣٠</sup> سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين (سأقي التحية على قرصنة ينتظرون الإعصار)

والقارئ، أو المؤول، ليس ملزماً بحل التفسير كما تُلزم بذلك المناهج الوصفية، بل هو في موقع المنتج الذي يملك بدوره إمكانيات لا محدودة، يتجاوز بها منطق الكلمات والأصوات إلى المنطق الإشاري الذي تتسع به الرؤيا، ولا تحده العبارة. والقارئ المختلف هو الذي لا يقف عند حدود الدلالة اللفظية ويتجاوزها إلى الدلالة الباطنية وحسب، وإنما هو ذلك الذي يمتلك خيالاً خلاقاً يشيد به المعنى المتصور، لذلك قيل: إن "الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة؛ لإنسان وحيد يتكلم دائماً باللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة"<sup>٣١</sup>.

وفي ضوء ذلك، ما هي إمكانيات خلود النص الخليجي والجزيرة العربية؟ وما هي الدعائم الجمالية والرؤيوية التي يستند إليها المؤول في مفارقة جاهزية الخطاب وتحويلها إلى فعالية إنتاجية؟ عبر هذا النسق تقول الشاعرة البحرينية فوزية السندي في "دعوة منفردة":

وحدك متّشّحا أغوار الريح وغموض الغابات  
مادا رواق الصحائف المزيلة مجد الهزل  
واضحا ومحرضاً نوازل الشقاء  
وحدك مسرورا لحبائل الكلام ونسيجه العابث  
ويمر الليل سريعا ويلف الفجر أحزمة الفضة  
ينبس بفتائل الضوء  
أوقظك مفتول الأجفان ورخو الأنحاء كزهر  
الياسمين البارد حول روابيك، في تلك اللحظة  
المغدورة وفسائل النعاس تدب في انصهارها  
الأبدي  
غطيظ يجاو الحذر ونواحي الأحلام المكترثة  
لرحيلك إلى اليقظة

---

<sup>٣١</sup> رولان بارت: نقد وحقيقة، تر إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، ع ١١/١٩٨٤، ص ٢٦.

ها هي الشمس تتمطى بتوان وجدل مشرعة تيجانها

اللافة

أوقظك

متيقظة لمصائر الغيبة

أبقىك معي معلقا كلافته

وحدي

أدعوك<sup>٣٢</sup>

إن ما تدور حوله اللحظة الشعرية ليس خاصا بالمبدع وحده، هذا ما تفترضه القراءة، وإن مشاركة الفنان نبوغه، تُعدّ تجربة مستحيلة، فما هي الآلية التي تمكّنتنا من فهم العملية الإبداعية؟ أم أن الفهم لم يعد غاية بحد ذاته؟ وما الذي تريد أن تقول القصيدة؟ وما الذي يريد أن يستتقه المؤول؟. يقال: "إننا نصل إلى كل شيء عن طريق اللغة، فاللغة شرط في تفسير مشاهداتنا وملاحظاتنا، غير أن فريقا من الباحثين قال: إن هذا الرأي ينتهي إلى النسبية، وأكدوا أن علينا في هذه الحالة أن نشكك في المعارف بأسرها"<sup>٣٣</sup>. ولعلنا نميل إلى الشطر الأول من المقولة؛ لننظر في قصيدة "دعوة منفردة" حالة شعرية استثنائية لا من حيث مخزونها الدلالي، أو إيقاعها الحر، ولكن من حيث الكثافة التي توحى بعناد اللغة، وهي تبني تغايرها مع الشكل، مسقطة بذلك كل معنى للحقيقة خارج التركيب المختلف والمتنوع، وهو ما تعبر عنه كثافة الصور الانزياحية من مثل: "متشحا أغوار الريح وغموض الغابات". وإذا كانت صورة الانتشاح تعني عادة للزينة والتباهي، فإن الشاعرة تلبس الصورة "أغوار الريح، وغموض الغابات" وهي صورة منافية لواقع الأشياء ومنطق اللغة لولا التجوز الانزياحي، وكذلك الشأن بالنسبة إلى "حبائل الكلام" عندما يكون هنا الكلام قرين الحبائل، بما له من استمالة، وجذب، وصيد، كالحبائل التي يقع في شراكها الذين ينهزمون أمام سحر الكلمة وبيانها في مثل صورة هذا التشبيه الإضافي، وقس على ذلك بقية الصورة الاستعارية في منحى دلالاتها الانحرافية، كما في:

- "ويلف الفجر أحزمة الفضة" حينما يتحول الفجر هنا إلى إنسان يتشح بأحزمة الفضة.

<sup>٣٢</sup> فورزية السندي: ديوان "هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث"، المطبعة الشرقية، ط١٩٨٧، ٢، ص ٨١.

<sup>٣٣</sup> رضا داوري: الهرمينيوطيقا والفلسفة المعاصرة، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، ع٢٠٠٢، ١٩، ص ٢٤٥.



- **ينبس بفتائل الضوء:** حيث فتائل الضوء تشبه الكلام الذي يُنبسُ به، وكأن كلامه في جماله ورونقه ضوء ساطع!.
- **وفسائل النعاس:** حيث تشبه الشاعرة النعاس وكأنه فسائل تطول وتتمو.
- **الشمس تتمطى بتوان وجذل مشرعة تيجانها:** الشمس إنسان يتمطى بتوان.

ومن ثم، فإن شعرية هذه القصيدة – في صورها الاستعارية المشبعة بالكناية – لا تتبع من التجربة أو المعاناة المضمرّة في المعبر عنه، وإنما يكمن سحرها في إرجاء المعنى؛ أو بتعبير آخر، إننا نشعر بإزاء هذه القصيدة بوجود تواطؤ مسبق لنفي المعنى، بوصفه ذلك المغزى الدلالي الذي يمكن أن نصفه أو نعثر عليه؛ ليحتل اللعب الجمالي كل مساحات اللامتوقع، ولا يصبح في مقدور القراءة سوى اختراق هذا التركيب المختلف. إن هذه القصيدة هي أشبه بلوحة شطرنج لا يمكن استفاد كل براعات اللعب وإمكاناته فوقها، ولذلك فهي مفتوحة على اللانهائي.

وقد تصبح قراءة أي نص في مستوى البحث عن جاهزية المعنى، أو مطابقتها، نوعاً من خيانة الرمز، أو هدماً للعمارة الشعرية، أضف إلى ذلك أن النص الذي لا يلبي توقعات القارئ، ولا يزرع فيه وهج الأسئلة، لا يمكن له أن يخلق أفق استقبال لدى متلقيه من أجل بلورة رياضة تواصلية، وتكثيفها، بين ممكن النص وفرضيات الاستقبال.

وفي هذا الشأن فإن اعتناق القارئ للقناعات النصية يعد نوعاً من الاعتقال الصامت، أو المطاردة المبيته لفرائس المعنى، اعتقاداً منا أن القراءة المفارقة هي مواجهة وإصرار على اختراق الجاهزية الدلالية، واستنطاق اللامقول. وهو ما نجده – مثلاً – عند الشاعرة الكويتية نجمة إدريس؛ إذ تقول:

عبادة الأصنام  
زمانها انقضى  
لكننا في المحل لم نزل  
بين يدي سيدنا هبل

نسفح في حضرته الأنفاس في خشوع  
نسأله الهبات:

الغيث والأعشاب .. والبراعم  
ورفة رحيمة فوق ذرى العيون

نجيمة واحدة

يوقدها في مهمة حزين

يا سيد الأصنام، يا هبل

أرقنا الدعاء والصدى

أتعبنا التعب .. والتهدج .. الحنين

وأنت لم تزل

يلفك السكون

والصمت والإبهام والغرابة

تسرّب الضياء

إلى كوى المعابد القصية

لكننا كما ترى

نزداد جاهلية<sup>٣٤</sup>

لقد انقضى زمن الخطاب المادح، لكن الحس الهجائي لا يزال يختزل الكثير من التجارب، في مستويات من السخرية الشعرية الماكرة، وتحت وقع إيقاعات الحياة المعاصرة. ويبدو أن القراءة التي تريد أن تبحث في لا نهائية المدلول سوف تقف لا محالة على تعددية المعنى داخل النص الواحد، أو بتعبير أدق، فإن هذه القراءة ستخلف وراءها أكثر من مدلول؛ إذ يمكن لدلالة الأصنام أن تتطابق مع التحجر الثقافي والإبداعي، وكأن الصورة تشي بواقع الحال الذي تؤمه حواجز، وممانعة، تُعد – في نظر الشاعر – كأصنام لا يزال يدين لها، ويكرع فيها أنفاسه، ولا يحيد عن التدين لها، وفي ذلك

---

<sup>٣٤</sup> نجمة إدريس: (الطقوس)، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٦٨٩.

كناية عن الطاعة المطلقة، كما يمكن لها أن توازي، أيضاً، معنى الوثنية الاجتماعية بإفرازاتها العرفية، أو الصنمية الثقافية بمفرداتها المعهودة، بسيادتها النمطية، والمهيمنة، كأنساق لا يمكن زحزحتها.

أما الإشارة إلى " سيد الأصنام هبل"، فهي من جهة تلمح إلى مشار إليه متعلق بالبنية الذهنية السائدة، والمنصهرة في بوتقة الاعتقاد الراسخ بأحدية سيد الآلهة، ويملي على هذه البنية نظمها وسلوكها، وتفكيرها، ويسطر لها وجودها بوصفه السلطة المطلقة، والمثل الأعلى. أضف إلى ذلك أنه على الرغم من أن هبل لا يسمع ولا يستجيب، نلاحظ أن الشاعرة استطاعت إسماع صوتها له، فهو أمامها إنسان متكامل في حواسه. ومن ثم، ترمز الشاعرة بـ " هبل " إلى هيمنة الخطاب العرفي السائد، والضارب بجذوره في عمى الجاهلية، دون أن يأخذ في الحسبان التحولات الجذرية الحاصلة في التاريخ البشري من حوله. ومن جهة ثانية، فإن رمزية هبل هي انتقاد حاد، ولاذع، للوضع الثقافي المثقل بتركة الطقوس والتقاليد البائدة، بحسب منظور الشاعرة.

والقصيدة بتصور آخر صدى لتعبيرات الذات المتحررة من سيطرة الأصوات القديمة، وسياطها الحاد. إنها دعوة إلى قتل " الرب / هبل " المزعوم، واستعادة الحرية، وتخطي وهم العبودية. وفي هذا مؤازرة مع ما يراه الشاعر استلهاما من التراث لإثراء التجربة، ولكنه استلهام لا يتخطى تمثل أوجه الجمال التي من شأنها أن تسهم في بناء الصورة المتلاحمة مع متطلبات العصر، وبدلالات جديدة، وهو ما نجده — مثلا — عند الشاعر السعودي محمد جبر الحربي، الذي أبدى تحسره على تفكك الوضع العربي، حين خاطب امرأة في صورة حزينة لحضارة فقدت زمام الأمور، في "الفراس المطعون بحراب الأهل":

لا تحزني يا حرةً عربيّةً ملكتُ زِمَامَ منيّتي  
فلقد ذكرتكِ والرماحُ نواهِلُ  
منيّ وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي  
فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها  
لمعتُ ..

ولم يحضر أحد..

والشعر، بحسب هذا التصور، ليس وثيقة تاريخية، أو مجرد مظهر ثقافي، أو دلالة على روح ثقافية ما. وليس زينة تصحب الوجود الإنساني، ولا حماسة عارضة، ولا فورة طارئة، ولا تسلية مؤقتة، ولكنه الأساس الذي يسند التاريخ، والتسمية التي تشق عن الأشياء قشورها، وتنفذ إلى لبائها وماهيتها<sup>٣٥</sup>. والشعر – أيضا – تذكّر دائم، واستعادة متواصلة للرموز، ونفاذ واختراق لجوهر الأشياء، إنه يقيم علاقات بين الماضي والحاضر، وبين الحياة والموت، وبين الواقع والحلم في أشكال اعتباطية يصوغها الفن القادر على التمثيل الأعلى لتأملاتنا وأحلامنا. وفي ظل هذه العلاقات يأتي صوت الشاعر اليمني محمد ناصر شراء كنوع من البوح والمناجاة في "خواطر قديمة مستحدثة من وحي الفجاءة"، قوله:

أراك تطلين من وجه بلقيس  
ينحسر البرقع الهمجي  
ولا يتناثر عقد العروس  
وأحتال كي لا أرى غير لونك  
أو كي أرى صورتني راضيا تحت  
نهديك  
أنحتها – صورتني – في جذوع الذين مع الصبر جاءوا  
أكون لك النسغ  
كوني لي الترس واللحد والملتقى  
تسير بنا القافلة  
يكون ارتجاج الهودج بشرى الذين بداره جلجل  
سأعقر راحلتي طائعا عند ذاك الغدير  
عنيزة في خدرها لغتي ولساني

---

<sup>٣٥</sup> ينظر، عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط١، ص ١٠٩.

وفاطم في دلها دعوة الاشتهااء  
وهذا امرؤ القيس ما عاد يبيكي<sup>٣٦</sup>

إن إطلالة رمزية بهذا التوهج لا يليق بها إلا لغة تستعير خيالها من الذاكرة الأسطورية اليمينية، فالشاعر يستدعي شخصية تاريخية ذات صيت مرموق في الثقافة والطقوس الملكية، والمراسيم العالمية التي عرفتها أقدم الحضارات الإنسانية ألا وهي بلقيس ملكة سبأ. ولعل الفرق بين الشاعر ناصر شراء والشاعرة نجمة إدريس في استدعائهما الرموز التاريخية والأسطورية هو فرق في الوظيفة الرمزية والدلالية لكل منهما، من منظور أن " هبل " رمز للصنمية الراسخة لوجود معطل، وليس فيه استباق أو تطمع، فهي تسلبه قيم التحرر والاستقلالية، أما " بلقيس " فهي رمز المرأة ذات العرش، مثال للكبرياء، والسيادة، والملك. وبذلك فإن توظيف مثل هذه الرموز في الشعر الخليجي يتفاوت بين السلبية والإيجابية، واستحضاره يعد في صميم التشكيل، وتعميق البعد الدلالي؛ لصياغة رؤيا معاصرة لمشكلاتنا وهمومنا العربية.

وإذا عدنا إلى قصيدة " خواطر قديمة " وجدنا أنها تلبى عناصر تكوينها الجمالي بالتوسل إلى التراث الحضاري من حيث الألفاظ والعبارات، وكذلك من حيث الحس الشعاري الذي يقرب القارئ من منافذ الرؤية الشعرية، ويرحل به إلى إيقاعية الشعر الجاهلي في طللية وحنين عبر دلالات " امرئ القيس، القافلة، الهودج، الغدير، خدر، عنيزة، (يا) فاطم "؛ الأمر الذي يعمق في القارئ الإحساس بصور هذه الرؤية عن ثقافة شعرية تتعزز بالموروث الرمزي، وتتكثف بالإيحاء.

إن هدف هذه القصيدة هو رسم الذاكرة الطللية من جديد، وإعادة ابتكارها، وذلك بمحاولة استغلال المناخ الطللي، وتوظيف أدواته، توظيفا مختلفا، فالشاعر يستعير أسماء الأجنة " امرؤ القيس، (يا) فاطم، عنيزة "، ويستعير معها أسماء الأشياء " الهودج، الخدر، القافلة، ... "، وبذلك فهو لا يحاكي هذه الرموز، وإنما ينشئ من خلالها حالة عشقية غير مماثلة، تكشف عن خواء عاطفي ووجداني، يسم العلاقات العشقية في عصرنا الراهن بالوسامة، وهو ما عمق تعلق الشاعر بالأجواء

<sup>٣٦</sup> محمد ناصر شراء: "خواطر قديمة مستحدثة من وحي الفجاءة"، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٧٨٧.

الطللية على مستوى التجربة واللغة معا، تعبيراً عن مناجاة تتوسل غزلياتها برمزي " عنيزة، و(يا) فاطم " عشيقتي امرئ القيس. وكأن المشار إليه في هذه التعبيرية الرمزية يدل على انقلاب في العلاقات العشقية؛ لأن امرأ القيس كما يعلن الشاعر " ما عاد يبكي"، كناية عن واقعية هذه العلاقات المُفَرَّغَة في وقتنا الراهن، ودليلاً على غياب الفحولة العشقية، وتلاشي قيم الحب البطولي.

وإذا كان تزويد النصوص برموز تراثية لا تقوى على ثقلها الدلالي من شأنه أن يرهق المعنى، بل وربما يجعله مبتذلاً، فهناك تقنيات وجماليات تعين المبدع على تشييد عمارته الفنية بالاعتماد على هذه الرموز؛ لكي يتسنى له تفجير اللغة التي يكتب بها، ومحاولة إحداث التأثير الجمالي في وجدان المتلقي. غير أن إمكانية خلق هذه الرموز— على غير مثال سبق إليه — في صور حسية لا تسمو إلى مستوى المشار إليه، وبإمكان ذلك أن ينعكس سلبياً على النص. ومن ثمّ، نلاحظ أن هذه القصيدة التي يفترض أنها تشكل ابتهاًلا عشقياً قد حققت الصياغة الرمزية المنشودة، وبخاصة وأنها صياغة تتناص مع عناصر دلالية موحية، حظيت في الذاكرة الشعرية العربية، وما تزال تحظى بالجادبية، والسحر، والتأثير، وهي الذاكرة العشقية العربية، واكتنازها، لأبعاد سيكولوجية وانثروبولوجية ووجودية متميزة، ولحس جمالي متفرد. وقد حاول الشاعر أن يتوحد مع هذه الذاكرة، فجاءت كلماته منتزعة من سياق الشعر القديم، محملة بدلالات جديدة، كما أن عباراته زودت بصور منتقاة من الطقس الطللي، وإيقاعه البعيد كصدى ترده فجائع المشهد العاطفي، وانسلاخه من أبعاده التاريخية والأسطورية.

وماذا يحدث حينما يصبح الحلم حالة كتابة — وليس زمناً لا إرادياً يتحكم في رغباتنا — تتحول معه الكلمات إلى شظايا، ويصير معه النص حالة من الهذيان أو السكر؟ هذا ما يكشف عنه الشاعر العماني زاهر الغافري في قصيدة " الصمت سلاحك السري ":

هل كان ظلك نائماً بعينين مغمضتين  
ولسان يضيء كالشمعة  
هل كان الجسد حديقة الكلام  
أو خاتماً ضائعاً في

دهليز  
هل كانت المرأة جثة النوم  
هل كانت يداك تتابعان كالأعمى  
رقصة الهلاك  
بينما فمي صامت كبركان وفوق حوافه  
تتام طيور جريحة  
هكذا  
يندفع الضباب إلى رأسي  
كبرابرة يهرّبون كنوز الليل  
لا يكفي أن ينشر الضوء أشرعة الصبر  
فوق صدرك الذي يتنفس  
كالصحراء  
لا يكفي أن تحمل الرغبة  
مفتاحها الضائع  
تقتاديني إلى غيابك دون أن أقاوم  
الصمت سلاحك السري الذي  
يشفي..  
لكن السرير فارغ هذه الليلة  
بينما ظلك كالأفعى يقتاده حبل  
من الموسيقى<sup>٣٧</sup>

إن رؤية المؤول، أو القارئ، لأبد أنها ستبحث في إمكانات المقول، أو ما لم يعبر عنه النص، وفي هذا المستوى من الانفتاح ينبغي الولوج في متعة الاكتشاف، بعيدا عن حقيقة النص، أو جاهزيتة المعنوية، أو قصديته، مما يقتضي نسقا قرائيا مغايرا بوسعه تخيل مساحات الفراغ، والانتشاءات، والدلالات المرجأة، أو

---

<sup>٣٧</sup> زافر الغافري: الصمت سلاحك السري، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٥١٣.

الغائبة، ويعيد بناء مهرجان الحلم الضائع الذي استطاع الشاعر تهريبه من المؤلف إلى الخارق، وبما أنشأه من علاقات تجاور بين المفردات " **حديقة الكلام** / **رقصة الهلاك** / **كنوز الليل** / **أشربة الصبر** / **حبل من الموسيقى** ". ويبرز من وراء هذا التوظيف ميول الشاعر إلى تجاوز المستوى الخطي الذي تمثله الوسائل البديعية، واستناده، بدلا من ذلك، إلى الوسائل البيانية التي تعمل " على استبدال الدلالات بعضها ببعض، وشحنها بمدلولات مغايرة لمعانيها المعجمية، فهي معنية بصقل التشكيل الدلالي وضبط قوانينه... ومن هنا، فإنها توحى إلى لبس في المعنى وغموضه، مما يحفز في المتلقي جملة من الإيحاءات من ناحية، ويجعل دوره دورا فعالا؛ ليشترك في صنع المعنى من ناحية أخرى. ويمكن القول إن هذه الوسائل بتأكيداتها المحور العمودي – وليس الخطي – تؤثر التضليل على التوصيل، وتجعل من تعدد المعنى بديلا عن الواحدية"<sup>٣٨</sup>. واستنادا إلى مبدأ تعددية المعنى، يمكننا التصور أن المتكلم في نص " **الصمت سلاحك السري** " لم يمكنه حلمه الهارب من تهجي صورة المرأة الغائبة عن وعيه، كذلك فإن عامل الرغبة الحسية الوحيد الذي يكشف عن علاقة مباشرة، والمتمثل في كلمة " **السرير** "، سرعان ما يتبدد بالغياب، غياب الجسد وحضور الرغبة في سلسلة من العلاقات الفيتيشية **Fétichisme**، مخلفة واقعا من الحزن والظلال الراقصة؛ لتظل الحكاية ناقصة؛ هذا النقصان، أو عدم الاكتمال هو ما يفسح المجال للمؤول بأن يمارس تأويلاته.

إن الشاعر حتى وإن كان خالق كلمات، فهو بالدرجة الأولى يقدم رؤيا، وإذا قدر لهذه الرؤيا أن تنزود بالمعنى الحضاري والكوني، فإن ازدهارها مقصور على الأصالة، وفي هذه الحالة ليس ذلك المعين هو ما يرسخ الرؤيا الشعرية، وإنما عمق التأصيل، والموهبة، والقدرة على التشكيل والتفرد، مما يهيب بالشاعرية والجاذبية. وفي هذا نوع من رصد الفعل الإبداعي الذي تكمن وظيفته الأساسية في جدل الصورة الشعرية، وإحكام فنل أيقونتها الدالة، حتى تكون في موضع تساؤل حوارى بين الرؤيا الإبداعية وفعل التلقي.

ومما لا شك فيه أن النص يحمل مخلفات وبقايا تاريخية وحضارية، يجهر بها، وأخرى تلتصق به التصاقا، فيسكت عنها أو يتصل منها؛ ولذلك فإن مظاهر كثيرة رافقت الإبداع الشعري العربي مثل التمرد، والرفض، والاعتراب، والقلق، والموت، والنزعة الدرامية، وغيرها من المظاهر الفنية، والجمالية، والوجودية

<sup>٣٨</sup> ينظر، سعيد الغانمي: أفتحة النص، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط ١، ١٩٩١، ص ٩٩.



التي فجرت المسكوت عنه، واستنطقت الغائب، وتجاوزت الواقع الحسي العيني إلى اللامرئي، واستشرفت المجهول.

وفي هذه الحالة، يمكن التساؤل عن "الإرهاصات الغضة" للنص الخليجي والجزيرة العربية في ضوء هذا التصور؟ وهل بشرت بالتغيير والتمرد على المؤلف؟ وإلى أي مدى تعمقت الرؤيا الدلالية بمستوى تحولات البنية الجمالية؟ وهل استفاد من الأشكال التعبيرية الأخرى؟ .

### ثالثا – نائيات المعاني وحالات التطابق:

تستنبط البلاغة العربية قوانينها الجمالية وفقا لنظام التوافق، وهو نظام يلزم عناصر التطابق، والوضوح، والإبانة، والسهولة، وذلك بقصد تيسير مسالك المتلقي، ووصول الرسالة الشعرية خالصة من كل تعقيد أو إبهام. وما زال الكثير من الشعراء العرب يكتبون في سياق هذا المنظور على الرغم من جنوح معظمهم إلى تكثيف الرموز، وغموض الدلالات.

وفي اعتقادنا أن عمود الشعر الذي مهد لشعرية الوضوح، وشدد عليها، يُعدّ المجال الأقرب إلى تصور أولئك الشعراء الذين التمسوا في خصائصه الفنية أفقا ثابتا للرؤيا والتعبير؛ مما يعني إجهاز منطوق الثبات على الفاعلية، وتغليب القالبية (التي تصنع مثلا لما يُصاغ منها) على الحركية؛ ولأن عمود الشعر لم يهتم باستنباط قوانين الشعرية من الخصائص الفنية للعملية الإبداعية؛ ولأنه – أيضا – كان حريصا على فرض نسقه القطعي، فقد تعارض ذلك مع منطق الإبداع في نسقه الحديث القائم أساسا على الخرق، والتجاوز، والانحراف، انطلاقا من أن " الشعر هو خرق لنظام اللغة المعتادة " بحسب رأي جون كوهين John Cohen ، أو " لغة داخل لغة " كما جاء في قول بول فاليري Paul Valéry. وكان يمكن لعمود الشعر أن يصبح أخصب نظرية في الشعر العربي لو أنه كان أكثر ليونة وانفتاحا، أو أنه حمل على عاتقه نظرة استشرافية لفعل الإبداع، بحسب مستجدات العصر، ومراحل تطوره، ووفق السمات المصاحبة له، مثل الانزياح، والإثارة، والتوهج ، بما يحقق الملاءمة الإسنادية للصور الشعرية، في تنوع دلالاتها الشعرية، وفي انزياحاتها التي تؤسس معنى ثانيا غير المعنى الحرفي للغة.

وفي خضم ذلك، فإن فريقاً من الشعراء الذين استمسكوا بهذه الشعرية، واستأنسوا بقوانينها، ظلوا يكتبون في سياقها مطمئنين إلى سهولة اللفظ، وبساطة المعنى، ووضوح العبارة. وفي رأينا أن مثل هذه النصوص لا يمكن أن تقرأ إلا في مستوى تطابق المقاصد.

وعلى الرغم من أننا لا نرمي إلى ترميط النصوص، أو وضعها في قالب تفسيري قسري، أو محدد سلفاً، نلاحظ أننا نجد أنفسنا أمام شعرية مختلفة تفرض نظام تلقياها، بحيث ينتمي بعضها إلى الوضوح والمعنى المباشر الخالي من الرموز والإيحاءات، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى الغموض التركيبي والدلالي مما يفرض شكلاً تقنياً مغايراً.

وإذا كنا قد تعرضنا للشق الثاني من العملية الإبداعية في تركيبها الدلالية، وما تحمله من لغة مجازية، فإن القصيدة التي تنتمي إلى النوع الأول تقترب من اللغة النمطية؛ لأنها قائمة على شاعرية المفردات المتطابقة، وبساطة الرؤية الجمالية، كما أنها تبتسرُ العمق الدلالي، أضف إلى ذلك أنها تنطلق من الإيقاع المباشر، كقول الشاعر الإماراتي سلطان بن خليفة في قصيدة [سوف أرحل]:

" لا تظني أن حبي

لك باق

كان صفوا فتكدر

سوف أرحل... سوف أرحل

في متاهات الزمان

إنها صيحات قلبي

إنها أنات نفسي

وإباء يتفجر

صارخا... لا بد ترحل

فلماذا تتردد

هادر الجرس تحدر  
عندما قررت أرحل  
فأفهميني  
لا تظنيني غيبا  
أو مزاجيا رخيصا  
في شرك العشق يؤسر<sup>٣٩</sup>

إن تكرار لازمة " أرحل " موازاة مع الإيقاع الخارجي الذي يثيره الإيقاع العروضي، القائم على التفعيلة، جعل النص يتقدم في خط تقريبي لا يؤجل، أو يخفي، أية مفاجأة، مما يعني أن المتلقي لن يتمكن من تصور أي شيء خارج هذه التقديرية. واعتقد أن هذا المستوى من التعبير يتعارض مع حقيقة التجارب الرائدة للجيل المعاصر الذي يتشبث ببنية الخيال كتعويض عن شاعرية العروض، " فالخيال الشعري في تجربة شعراء هذا الجيل، لم يكن نوعا من التعويض على [ إقصاء ] مقصود للعروض. فهو يدخل في سياق التحولات التي عرفتها هذه التجربة التي لم تعد تضع العروض كنعصر رئيس في برنامجها الشعري، بل ستولي أهمية كبيرة لعناصر أخرى بها ستتبدى خصوصية شعراء هذا الجيل. فالنص لم يعد مجرد تمرينات عروضية، أو استباق بين السواكن والمتحركات، بل أصبح أكثر حرية في امتلاك زمام ذاته"<sup>٤٠</sup>.

ويبدو أن بعض الشعراء ما زالوا يعولون على الشرط العروضي، وإن كان ذلك لا يقلل من أصالة التجربة، إلا أنه يحصرها في المجال النظمي، ذي التعبير السطحي، حيث تكف القصيدة عن التفجر؛ لتصبح خطابا أقل تحررا واستقلالية، ومن ثم تقل حظوظه في تبني عناصر تكوينية أخرى.

وما يزال النسق النمطي يجهز على الشاعرية، ويجعل النص موجودا في مستوى التوافق الإيقاعي، الخاضع للتوافق النظمي، كقول الشاعر البحريني إبراهيم شعبان في قصيدة (العشيق المنتظر):

هل أنتظر

هل أنتظر

<sup>٣٩</sup> مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، مؤسسة البابطين، ١٩٩٦، ص ٣١.

<sup>٤٠</sup> صلاح يوسف: المغامرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١/١٩٩٨، ص ٨٦.

مجئك اللامنتظر  
يحتلني هذا الهوى  
هذا النزيف المستتر  
يخيفني أن نلتقي  
في الحلم أو تحت النظر  
الحب يطويني كما  
يطوي المسافات القمر  
إني عشيق طاعن  
في روحه تزهو الصور  
في القلب صيف مثلما  
في القلب أعشاب نهر<sup>٤١</sup>

ويستمر الشاعر في غزلِ نزارياته الغزلية وفق ترتيب نغمي يقوده الحس النظمي، والتوهج الإيقاعي، ولا يحدث لدى المتلقي أي رد فعل يوجب التأمل، ويلزم التأويل، كما أن النص لا يحتفظ بخيبة تفارق إحساس القارئ، أو تشبع توقعاته حتى عندما يوهمنا الشاعر في الأبيات الأخيرة من القصيدة بإحداث نوع من المفارقة:

يا خنجر القلب الذي  
في القلب يشتاق السفر  
صبي على جرحي دما  
ألقي على ناري شرر  
يا حلوتي الأنثى اشطري  
قلبي كما الكون انشطري  
في الحب لا، لا ترأفي  
ما عاد يشفيني الضرر

---

<sup>٤١</sup> ديوان: هزي إليك بقلبي، دار الحرف العربي، ط ٢٠٠٠/١، ص ٨٣.

يا حلوتي قولي معي  
يحيا العشيق المنتظر<sup>٤٢</sup>

ويمضي الشاعر في ترانيمه الوترية التي أضفت تشكيلاتها اللغوية مذاقا إيقاعيا بنيت عليه الجمل الشعرية في رويها (حرف الراء)، وبإمكان القارئ إجهاد آلياته النقدية رغبة فيما يمكن أن تمنحه من أفق متوقع خارج مجال التطابق، أو بما يمكن أن تثير في وجدانه أي نوع من التأثر على الرغم من الصور الغارقة في المحسوسات، والملتصقة بها.

وفي مقابل ذلك — أيضا — نلاحظ أن القصيدة تحمل إيقاعا داخليا، بوصفه بنية نظمية، تعتمد الإيقاع الكيفي الذي يستند إلى النبر في توحيد نغمات الجمل وتركيبها. وإذا كانت الجملة الشعرية أساسها النغم، فقد تجسد — مثل — هذه القصيدة صورة الإيقاع الداخلي، سواء من حيث ذائقة الهمس، أو من حيث ذائقة التجانس بين الحروف والكلمات في توحيد الجمل الشعرية، وفي ذلك مطلب من ضرورة الحركة الشعرية لدى الشعراء المحدثين.

إن هذا النوع من النصوص يثير الدهشة في المتلقي، ولا يمنح المتعة، ولا يتعرض للمجهول، إنه يكشف دلالاته، ولا يستبطن معانيه، كما أنه ثبات متواصل لا تبدل فيه، ولا تتقل، وبالتالي فهو لا ينم عن التحول، وتجاربه نابعة من المؤلف، وخاضعة له، ومثال هذا النموذج أيضا قول الشاعرة القطرية زكية مال الله في قصيدة "نهاية حلم":

تتعانق الأشواق في عينيك  
تحترق القناديل المضيئة  
فأحس أحلامي شتاتا.. وارتعاشاتي..  
هتافات غريبة  
وأهيم كالشفق المدلى  
في غروب.. في مناهات بعيدة  
ويضيع في قدرتي الزمان

<sup>٤٢</sup> المرجع نفسه، ص ٤١.

فلا حنين  
ولا هوامش  
في سجلاتي القديمة  
تتسرب اللحظات.. تصمت كل أوتار الهوى  
لا قصة  
لا زهرة  
كنا لنغزلها سوى  
ويضج .. يرحل من مرافئنا  
احتراق وانتظار  
لتعربد الأمواج.. تسخر  
في خضوع وانكسار<sup>٤٣</sup>

يحاول هذا النص – على الرغم من خلو الأسلوب من العمق والجادبية – الفكاك من حصار النظم، والانتشار، أو التشتت، عبر النثرية؛ لتُسَرَّب الشاعرة معاني الحزن، ودلالات الأسى، في شحنة عاطفية يميزها الطابع النثري. لكن الأسلوبية تظل رهينة التراكيب المعهودة، والصور البسيطة ذات الإيحاء المباشر، والخالي من التعقيد الجمالي، مما يحول النص إلى مجرد قطعة نثرية، أفرغت من الإطار النظمي.

إن هذا النمط من النصوص لا يملك استراتيجية المواربة؛ لأنها نصوص ثابتة، وقارة، في دلالات مستهلكة، وبنيات مستنفدة، إنه نمط غير متقلب أو مسكون بارتقاب مؤجل، ويشترك في هذا النمط من النصوص نموذج الشاعر اليمني عبد الرحمن العمراني في قصيدة " اذكريني " :<sup>٤٤</sup>

اذكريني في الأصيل  
عندما أرتقب الليل الطويل  
وسميري فيه ذكرى عهد لقيانا الجميل  
\* \* \*

<sup>٤٣</sup> زكية مال الله في قصيدة " نهاية حلم " : مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، ص ٥٦٩.

<sup>٤٤</sup> عبد الرحمن العمراني: قصيدة اذكريني، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٧٩١.

واذكريني  
اذكريني في المساء  
عندما يظلم كوخ اليوساء  
وفؤاد حرم اللقيا .. فكلّ تعساء  
\* \* \*

واذكريني  
اذكريني في السحر  
بعدهما يرقد سمار السمر  
حين لا يسهر إلاي وشوقي والقمر  
\* \* \*

واذكريني  
اذكريني في الصباح  
وشعاع الفجر في الأفاق لاح  
حينها تشرق ذكراك بقلب ما استراح

وهذا النص، أيضا، يتقدم بالتكرار، ولكنه تكرر يرهق النص، ويقتل فيه الشاعرية، ويختزله إلى شكل جاف يحتاج إلى الجاذبية، كما أن الطابع النثري الذي يطغى عليه يبدو فاترا؛ لأنه دخيل، وليس متأصلا فنيا، وبنائيا. إن هذا النوع من النصوص يبدد طاقة المتلقي.

أما الشاعر العماني هلال العامري فلم يكن أوفر حظا من سواه. لقد بدا أكثر ميولا لإيقاع التفعيلة، فانسكبت أبياته في انسياب هادئ، يتكى على صمت موسيقى كلماته، إلا أنه لا يضيف جديدا، ولا يحدث تغييرا، وإنما تظل عباراته ضمن النسيج اللغوي المألوف، والبناء التصويري المتداول، والأداء التركيبي المترابط في تنظيم الجملة الشعرية، كما أن صورته قائمة على تشبيهات متقاربة، ومأخوذة من المجال العاطفي الملموس، ويتضح ذلك من خلال قصيدته "الكتابة على جدار الصمت":<sup>٥٠</sup>

---

<sup>٥٠</sup> هلال العامري، في قصيدته: "الكتابة على جدار الصمت"، المصدر السابق، ص ٥٠٩.

شجون الأمس يا أماء  
تنقل كاهلي  
وصدى الأحداث والغريبة  
وليل ما له آخر  
ونسيان وتوديع  
وزرع الأمس والتربة  
وحلم الليل كابوس  
يغلف أمسي الغابر  
وحيدا صرت يا أماء  
ويقل كاهلي أمسي  
ظننت بأننا كنا  
معاً شئنا بأن نرعاه  
ظلام كله دربي  
وأحزاني معتقة  
مزجت بكأسها شربي  
وآخر ما تبقى لي  
دعاء كنت أحفظه  
ويؤنس وحدتي بصداه

وبمثل هذه الآهات، والتوجعات، يصدر صوت الشاعر الكويتي يعقوب السبيعي تعبيراً عن حالة وجدانية، وقد امتزج نصه بإيقاع التفعيلة وتنوع القافية، وبكثير من الغموض، تبرز كلماته وكأنها منتزعة من أصولها التي وضعت لها انتزاعاً، وهو يحاول أن يلبسها معاني أخرى، ويظهر ذلك جلياً في قصيدته " لا



أبالي" حيث جعل الشاعر نفسه من خلال الكلمة الاستفتاحية(ود اشتعالي) وقودا قابلا للاشتعال، والغريب في تركيبه الصورة أنه لم يقل (إشعالي) وإنما قال (اشتعالي) وهو ما يشي بقابلية الولع بالتومُّق:<sup>٤٦</sup>

لا أبالي...  
بالذي ودّ اشتعالي! ...  
والذي همّ ولم يقو على غير اعتزالي!  
لا أبالي..  
بالذي أغمض عينيه على غير خيالي! ..  
أيها الذاهب عني..  
عش كما شئت بعيداً وصحيحاً  
واحتجب في كوكب العطر ثلاثين خريفاً....  
واصنع الدهر  
الكسيحاً..،  
وامنع الأقمار عن كلّ الليالي...،  
واسحق الفجر .. إذا الفجر سعى لي،  
واجعل القلب لما فيه ضريحا

تعبّر هذه النصوص — التي اخترناها — من وجهة نظرنا عن التقريرية، النسبية، في الرؤية الشعرية، وفي اعتقادنا أن هذا يعود بالدرجة الأولى إلى أن هذه النصوص تمثل البدايات الأولى لهؤلاء الشعراء، ولهذا فقد بدت وكأنها الخطوة التأسيسية للأجيال اللاحقة، وأقرب من أن تحتوي شيئاً يعكس واقعها المباشر. ومع كل ذلك فإن هذه النصوص تشترك في إنصاف المعنى الذاتي، وانطواء أصحابها على الإحساس المرهف بمعاني الحب، بخاصة وأنهم يتفنون في العاطفة الرومانسية حتى وإن اختلفت الطريقة التعبيرية.

---

<sup>٤٦</sup> يعقوب السبيعي في قصيدته: " لا أبالي"، المصدر السابق، ص ٦٧٢ .

إن اختيارنا لهذه النماذج بوصفها عينة لامتحان رؤيتنا النقدية، يقودنا إلى ملاحظة ازدحام هذه النصوص المنتقاة بمفردات متداولة، وعبارات يغلب عليها طابع العصر. كما يلحظ بعض القراء غياب العمق الرؤيوي والكثافة الإيحائية، خاصة من وجهة نظر نقدية لا تتق كثيرا بشعرية النظم، أو هي بالأحرى لا ترى أنها الشكل الأوحى لانبثاق النص الشعري. ومع كل ذلك ليست الخصائص الفنية هي كل ما يطبع النص الشعري، وإنما النظر في ما يحدثه النص من قضايا إنسانية وكونية يعد في صميم النظرية الشعرية ومستويات تطبيقاتها، ولا خلاف عندها بشأن الفصل بين الدلالة والتشكيل، خاصة وأننا نراعي في الرؤية التأويلية التي اصطفيناها ضرورة التلاحم بين مستوى التعبير ومستوى المضمون.

قائمة بأسماء المراجع والدوريات

١. خوسيه ماريًا إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، ص ١٢١.
٢. المرجع نفسه، ص ٧٧.
٣. أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة /٦ع/١٩٩٨، ص ٨٣.
٤. ينظر، المرجع السابق، ص ٨٣.
٥. بول ريكور: النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٣، ١٩٨٨، ص ٥٠.
٦. امبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح، ص ٩٢.
٧. المرجع نفسه، ص ٩٢.
٨. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة: ٢٣
٩. المرجع نفسه، ص ١٠٣.
١٠. ينظر، نورية صالح الرومي: الحركة الشعرية في الخليج العربي، بين التقليد والتطور، شركة المطابع العصرية، الكويت، ١٩٨٠، ص ١٦.
١١. فرانسوا دوس: هل لفظت البنيوية أنفاسها؟ تر: جهينة علي حسن، مجلة البيان، الكويت، ع ٤١٤، ٢٠٠٥، ص ٩.
١٢. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١/٢٠٠٠، ص ١١٧.
١٣. ادريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دار توبقال ط١، ٢٠٠٠، ص ٥٤.
١٤. المرجع نفسه، ص ٥٤.
١٥. سعاد الصباح: فتافيت امرأة، منشورات أسفار، العراق، ط١/١٩٩٦، ص ١٠.
١٦. المصدر السابق، ص ١٢.
١٧. ظبية خميس: مثل الليل، مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، ص ٥٧.
١٨. Olivier beigbeder : la symbolique. Presses universities de france 1986 p 5
١٩. مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية ص ١٧٤.
٢٠. المصدر نفسه، ص ١٧٤.
٢١. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الرشيد، السعودية، ط١/٢٠٠٣، ص ١٠٦.
٢٢. جنيد محمد جنيد: امرأة لك وأخرى عليك، مختارات من الشعر الحديث، ص ٨٠٨.
٢٣. محمد الفايز: قراءات الأشياء المختلفة، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٦٦٣.
٢٤. المصدر السابق، ص ٦٦٤.
٢٥. محمد قطبة: لماذا أقول الشعر، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٥٧٣.
٢٦. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده، بالاشتراك، دار المعرفة، لبنان ١٩٨١، ص ٢٠٢.
٢٧. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص ٧٩.
٢٨. لطفي عبد البديع: فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي — جدة، ط٢، ١٩٨٦، ص ٢٠٤.
٢٩. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص ١٣٤.

٣٠. سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين (سألقي التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار)
٣١. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، ع١١/١٩٨٤، ص ٢٦.
٣٢. فورزية السندي: ديوان "هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث"، المطبعة الشرقية، ط١٩٨٧، ص ٨١.
٣٣. رضا داوري: الهرمينيوطيقا والفلسفة المعاصرة، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، ع٢٠٠٢، ص ٢٤٥.
٣٤. نجمة إدريس: (الطقوس)، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٦٨٩.
٣٥. ينظر، عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط١، ص ١٠٩.
٣٦. محمد ناصر شفاء: "خواطر قديمة مستحدثة من وحي الفجاءة"، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٧٨٧.
٣٧. زافر الغافري: الصمت سلاحك السري، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٥١٣.
٣٨. ينظر، سعيد الغانمي: أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط١، ١٩٩١، ص ٩٩.
٣٩. مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، مؤسسة البابطين، ١٩٩٦، ص ٣١.
٤٠. صلاح يوسف: المغامرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١/١٩٩٨، ص ٨٦.
٤١. ديوان: هزي إليك بقلبي، دار الحرف العربي، ط١/٢٠٠٠، ص ٨٣.
٤٢. المرجع نفسه، ص ٤١.
٤٣. زكية مال الله في قصيدة "نهاية حلم": مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، ص ٥٦٩.
٤٤. عبد الرحمن العمراني: قصيدة اذكريني، مختارات من الشعر العربي الحديث، ص ٧٩١.
٤٥. هلال العامري، في قصيدته: "الكتابة على جدار الصمت"، المصدر السابق، ص ٥٠٩.
٤٦. يعقوب السبيعي في قصيدته: "لا أبالي"، المصدر السابق، ص ٦٧٢.