12TH ملتقى
الشعر الخليجي GULF POETRY
الثاني عشر FORUM

الشعر الخليجي المعاصر .. آفاق ورؤى

يضمّ هذا الكتاب حصيلة الندوة العلمية النقدية

"الشعر الخليجي المعاصر.. آفاق ورؤى"
خلال ملتقى الشعر الخليجي الثاني عشر

المنامة، مملكة البحرين، نوفمبر 2022
هيئة البحرين للثقافة والآثار

الشعر الخليجي المعاصر
آفاق ورؤى

الشعر الخليجي المعاصر ..
آفاق ورؤى
الطبعة الأولى 2023 م
حقوق الطبع محفوظة

هيئة البحرين للثقافة والآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities

المنامة، مملكة البحرين، ص.ب: 2199
هاتف: 17298754 00973 / فاكس: 17293873 00973
www.culture.gov.bh Email: info@culture.gov.bh

إشراف: عايشة السادة
تنفيذ: الشيخة نورة آل خليفة
تدقيق لغوي: يوسف الصديق
تصميم الغلاف: خالد محمد بوجيري

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن مسبق من الناشر.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

الفهرس

- كلمة هيئة البحرين للثقافة والآثار 5
- كلمة الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية 7
- كلمة جامعة البحرين 9
- شعرية الألفية الثانية: استعادة حداثية للتراث
د. سعد البازعي 11
- الصّورة الفنّية وتوسيع الدلالة – نماذج مختارة من الشّعر البحريني
د. إبراهيم السّعافين 19
- تجلّيات الشّعرية في شعر المرأة الخليجيّة
د. بروين حبيب 39
- التناص الثقافي في خطاب علي الشرقاوي الشعريّ، مقاربة لنماذج مختارة
د. ضياء الكعبي 66
- خرقُ اللغة ومجازُ المُضمَر
في نماذجَ مختارة من قصائدِ كتابِ الشِّينِ لعلي الشرقاوي
د. مي السادة 83
- ترابط النّصّ الشّعريّ في تجربة عليّ الشّرقاويّ نصّ "معيوف صاحب النخلة"
د. خليفة بن عربيّ 98

لقد سعدنا كثيرا في مملكة البحرين باستضافة النسخة الثانية عشرة لملتقى الشعر الخليجي، في شهر نوفمبر 2022 بجمع نخبة مرموقة من الشعراء المبدعين والنقاد المتميّزين من بلدان مجلس التعاون الخليجي وبمشاركة عدد من الأشقاء من الأردن والمغرب والعراق. وسعدنا أكثر بالعمل في هيئة البحرين للثقافة والآثار على إصدار هذا الكتيّب لتوثيق محتوى الندوة النقدية القيّمة "الشعر الخليجي.. آفاق ورؤى"، التي توجّت هذا المحفل الشعريّ والثقافي المهمّ،

ولئن كان ملتقى الشعر الخليجي في نسخته الأخيرة هذه، وبما انتظم في سياقها من لقاءات ومبادلات ومشاركات ونقاشات مهمّة ومفيدة، حلقة أخرى تضاف إلى سلسلة الفعاليات الثقافية الدورية المندرجة في استراتيجية العمل الثقافي المشترك بين دول مجلس التعاون وبمشاركة الشقيقات العربية التي تجمعها بدول المجلس اتفاقيات شراكة وتعاون مميّزة في مجالات شتّى، فإنّ حصاد الندوة النقدية، التي يضمّ هذا الكتاب محاورها وأعمالها، والعناية بمقاربة الحركة الشعرية في الخليج من زوايا متنوّعة وبمعالجات نقدية عميقة، قد مثّل في تقديرنا إنجازاً ثقافيًا متقدّمًا وإضاءة فكرية وجماليّة لافتة.

وإضافة إلى اعتزازنا بمشاركات الشعراء والأساتذة النقّاد، وبإسهاماتهم القيّمة في بلوغ مخرجات هذه الندوة، فإنّ التقدير موصول بجزيل الشكر وبالغ الامتنان لجامعة البحرين وأعلامها الأفاضل على ما بذلوه في نطاق التعاون والشراكة الدائمين مع هيئة البحرين للثقافة والآثار، وفي سبيل إنجاح الملتقى وندوته.

ولا يفوتنا في هذا الصدد التوقف عند المعاني البليغة للتكريم الذي خُصّ

به المبدع الأستاذ علي الشرقاوي شاعر البحرين المتميّز، الذي نرجو له تمام الصحة والعافية، وهو صاحب العطاء الإبداعيّ الغزير، والمسيرة الأدبية والثقافية الحافلة بالإصدارات اللامعة والزاخرة بمحطات التألق، ممّا سيظل في نظرنا جديرًا على الدوام بالدرس والاعتبار.

وعسى أن يكون هذا الكتاب تعزيزًا نوعيًّا للمكتبة النقدية والأدبية الخليجية والعربية، ليبقى موردًا مفيدًا ومرجعًا ثمينًا للباحثين والطلّاب والأكاديميين على السواء.

هيئة البحرين للثقافة والآثار

حظيت منطقة الخليج العربي بمسيرة تاريخية ثقافية حافلة، حيث تميزت المنطقة عن غيرها من مناطق العالم باتصالها الثقافي مع الحضارات المختلفة، مما كوّن لها تعبيرات فنية وأدبية خاصة، على الرغم من التطورات الكبيرة التي حدثت في مجتمعات المنطقة، فحركة التطور الثقافي والإبداعي فيها حافظتا على الروح الخليجية المميزة التي تعكس واقعها الاجتماعي ومكوناته المتنوعة علاوة على الحفاظ على التراث الثقافي بشكل خاص.

وهذا ما أكده أصحاب الجلالة والسمو قادة دول المجلس "حفظهم الله ورعاهم" من خلال اعتماد الاستراتيجية الثقافية لدول مجلس التعاون 2020-2030م، بالمحافظة على المكتسبات الثقافية العريقة، واستمرار مسيرة العمل الثقافي المشترك واظهارها للعالم.

ومن ثمرات هذا التعاون الثقافي المشترك بين دول مجلس التعاون، إقامة الفعاليات والبرامج والأنشطة الثقافية المتنوعة.

ومن هذه الجوانب يأتي ملتقى الشعر في دورته الثانية عشر والذي أقامته هيئة البحرين للثقافة والآثار بمملكة البحرين، ليضيء الجانب الأدبي والنقدي للشعر الخليجي، وإبراز شعراء المنطقة، كذلك إقامة الفعاليات الأدبية والفنية المصاحبة.

حيث تميز هذا الملتقى بإقامة الندوة النقدية (الشعر الخليجي .. آفاق ورؤى)، تخللتها دراسات في الشعر الخليجي المعاصر، كذلك الاحتفاء بأحد أبرز أدباء مملكة البحرين الشاعر والكاتب المسرحي علي الشرقاوي ودوره في إثراء المشهد الثقافي الخليجي.

كما تتطلع الأمانة العامة لمجلس التعاون بتفاؤل كبير لمسيرة طموحة تمضي في كل جوانبها وكافة مجالاتها بثقة وثبات وتحقيق أهدافها السامية بتوفيق من الله ثم بتوجيهات قادة دول المجلس يحفظهم الله.

الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية

يظل الشعر واحداً من أرقى التعبيرات الإنسانية عن المشاعر والأحاسيس والمواقف ، و إن لم يكن أرقاها على الإطلاق، ومهما تقدمت الأمم، وأغرقت بالمنتجات التكنولوجية والحياة الرقمية ، فإنها ستبقى تبحث عن واحة الأدب التي تستكين فيها النفس، وتقر في العين . ويرتقي معها الشعور، وفي هذه الواحة، يبرز الشعر ليصنع فارقاً أساسياً في هذه الحياة ، ألم يقل رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحراً ؟! فهذا السحر الحلال كفيل بأن يمسح عن النفس البشرية أدرانها ، ويعيد صقلها، وبه ترق المشاعر وينظر المرء إلى الحياة نظرة ملؤها المحبة والرقي والانفتاح على الحياة.

وما احتضان جامعة البحرين لندوة " الشعر الخليجي المعاصر .. آفاق ورؤى" إلا إيماناً منها بما للشعر والأدب والإنسانيات عموماً من أهمية حياتنا اليومية، فهذه المنطقة كانت ولا تزال موئلاً للشعر العربي، قدمت مواكب من الشعراء الذين أثروا الساحة الأدبية بعطائها ، وسرت أشعارهم في أفئدة الشعوب، وغدت أبيات من نتاجهم الشعري تتردد بين الناس. وكمّ أثرت كلية الآداب في جامعة البحرين، وأثرت، على المستوى الوطني والخليجي في تشجيع الشعراء من جهة، وصقل تجارب النقاد، وهم الشريك الأقوى والأقرب للشعر، وكم شاركت الكلية في الملتقيات العلمية خليجياً و عربياً وعالمياً في تعزيز حضور الشعر الخليجي والعربي، انطلاقاً من رسالتها العلمية.

وكم أسعدنا احتفاء ملتقى الشعر الخليجي في دورته الثانية عشرة بالشاعر البحريني الكبير والمتعدد ، علي الشرقاوي، لكونه واحداً من أهم أركان الشعر البحريني والخليجي المعاصر من السبعينيات منذ انطلاقته، وحتى أواخر العشرية الأولى من القرن الحالي، قبل أن تنهكه

الجوانب الصحية التي ألمت بـه، داعـين المولـى أن يمنَ عليه بالصحة والعافية. فقـد أثـرى الشـرقاوي السـاحة الأدبية شعراً ونثراً فصيحاً وشعبياً، غناء ومواويل، ومسرحيات للكبار والصغار، فقد نذر نفسه للشعر والأدب والفن والإبداع، وحق علينا الإطلال على أعماله نقدا ليأخذ حقه في مقدمة شعراء الخليج المعاصرين.

إننا اليوم في أحوج ما نكون إلى المزيد من تسليط الضوء على دراسة آفاق الشعر خليجياً، لأنه لاشك يعبر عن تحـولات هـذه المنطقة مـن العالـم، وإنسانها ، وتطلعاته، و آماله، كما نحن في حاجة إلى استشراف ما يرنوا إليه شعراء الخليج والمسارات التي يتخذها هذا الجانب العزيز والمهم من الأدب الإنساني، وستتطلع جامعة البحرين مجدداً لأن تحتضن هذه الندوات، بل والمؤتمرات التي تنهض بالشعر، أي التي تنهض بالإنسان.

جامعة البحرين

شعرية الألفية الثانية: استعادة حداثية للتراث

د.سعد البازعي

استاذ الأدب المقارن بجامعة الملك سعود

شهدت التسعينيات من القرن الماضي، في الجزيرة العربية والخليج، بروز شعرية مختلفة تمثلت في قصيدة النثر التي كسرت هيمنة قصيدة التفعيلة بعد أن تربع الشكل التفعيلي على عرش القصيدة طوال السبعينيات والثمانينيات من ذلك القرن على وجه التقريب. برزت قصيدة النثر لعدة أسباب كان من أهمها سعي الشعراء إلى تجديد لغة القصيدة وبنيتها بعد أن بدا أن اللغة الشعرية أنهكتها عقود من الاستعمال وصار من الصعب اجتراح جديد في تلك اللغة أو الأبنية. ذلك السبب نفسه كان وراء انتشار التفعيلة في السبعينيات والثمانينيات، وهو الآن وراء تحول آخر لم يلغ ما سبقه لكنه أضاف إليه على نحو يشيىء بشعور مشابه لذلك الذي أدى إلى التحولات السابقة.

مع بدء الألفية الثانية بدأت ملامح تلك الشعرية الجديدة تلوح في الأفق وتزاحم ما سبقها بنشر عدة دواوين لشعراء حققوا مكانة على الخارطة الشعرية سواء في السعودية أو دول منطقة الخليج العربي الأخرى. تلك الشعرية هي موضوع هذه الدراسة التي تسعى ليس إلى الإلمام بالمنجز الشعري للفترة المشار إليها، وهي فترة ما تزال عامرة بالإنتاج، وإنما تحاول أن ترصد بعض ملامح ذلك المنجز كما يتضح من الأمثلة المتاحة هنا.

الملمح الرئيس لما أسميته الشعرية المختلفة أو الجديدة هو استعادة الشكل المعروف بالتناظري أو العمودي، شكل الوزن والقافية والإيقاع الثابت غالباً. قصائد الشعراء الذين تتناولهم هذه الدراسة تستعيد ذلك

الشكل في خروج واضح وربما حاد ليس على قصيدة النثر فحسب وإنما على قصيدة التفعيلة أيضاً، القصيدة التي احتفظت بالوزن وإلى حد ما بالقافية لكنها غيرت عدد التفعيلات في أسطر القصيدة. هنا يستعاد البيت الشعري في مجمل الأعمال ومع البحر الشعري الواحد (وإن نوّع البعض في البحور في القصيدة الواحدة). غير أن هذه الاستعادة للشكل الذي سأسميه التناظري (على ما في التسمية من قصور) لم تعنِ العودة إلى عمود الشعر أو إلى القصيدة العمودية كما عُرفت في التراث العربي، أي الشكل التقليدي للقصيدة. بل إنّ هذه العودة أو الاستعادة تضمنت خروجاً على الشكل التناظري بشكله الأحدث لدى شعراء معاصرين مثل غازي القصيبي وجاسم الصحيح وغيرهما. ما نجده لدى شعراء سعوديين آخرين مثل عبد الوهاب أبو زيد ومحمد إبراهيم يعقوب وعبد اللطيف بن يوسف وهيفاء الجبري وحاتم الزهراني وسلطان السبهان وحيدر العبدالله وغيرهم هو خروج متعمد على الكثير مما اتسمت به القصيدة التناظرية سواء من حيث المجازات أو المفردات أو معمار النص الشعري، على تفاوت بين الشعراء والقصائد في مدى ذلك الخروج وقيمته. لكن من المهم هنا أن أؤكد أيضاً أنّ الظاهرة المشار إليها لم تعنِ أنّ كل القصائد التي كتبها أولئك الشعراء تنسحب عليها سمات تلك الظاهرة، فلدى بعض أولئك الشعراء قصائد أقرب إلى قصائد التفعيلة أو ما عرف بالشعر الحر. والغالب على المنتج الشعري لديهم أو لدى معظمهم هو الاحتفاظ بالوزن والقافية أو الشكل التناظري المعروف أحياناً بالعمودي. وستقتصر أمثلتي على ذلك المنتج كما يتجلى في مقاربة القصائد لثيمة واحدة اخترتها لأهميتها، وزيادة في إيضاح ما تسعى هذه المداخلة إلى إيضاحه. تلك الثيمة هي الشعر نفسه إذ يتحول إلى ثيمة أو موضوعة للقصائد.

يقول عبد الوهاب أبو زيد في قصيدة من ديوان حديث بعنوان "عشاء

وحيد لروحي الوحيدة" (2021)، وعنوان القصيدة "إذا كان شعر"، ويلاحظ التصريع أو توافق القافية بين شطري مطلع القصيدة:

إذا كان شعر فليكن مفرداً حرّا كومض شهاب في سماواته مرّا
أبيّاً فلا يحني له المال هامة ولا يُشترى إذ أتعس الشعر ما يُشرى

لتنتهي بالتأكيد على حرية الشعر، إذ يطالب الناس بألّا يقيّدوا الشعر:

ولا ترسفوا في القيد من ليس كائناً إذا لم يكن ما بينكم مفرداً حرّا

المفارقة الواضحة هنا هي أنّ الشاعر اختار قيود الشعر المعروفة وهو يطالب بتحرير الشعر، التحرير الذي كان وراء الخروج على بنية القصيدة التقليدية حين بدأت حركة الحداثة لدى جيل بدر شاكر السياب فعرف شعرهم بالشعر الحر. ولربما أن أبو زيد لا يرى قيد الوزن والقافية قيداً حقيقياً وإنما هو معني بقيود معنوية تطالب الشعر بالخضوع للمادة.

القلق على مآلات الشعر هو ما يكمن خلف العديد من قصائد محمد إبراهيم يعقوب. في ديوان له مبكر، عنوانه "تراتيل العزلة" يعود إلى العام 2005، ينظم يعقوب قصيدة بعنوان "تجليات أخرى" مطلعها:

بمن سوف أنجو.. زورق الليل مغمد وفي لجّتي سيفان، نايٌ وموعد

تتضمن بيته البديع:

صعدت المرايا.. كلما خلت بهجة تنبّهتُ أنّ الفقد ما كان يصعد

لتنتهي القصيدة بقوله:

أنا لعنة الطوفان.. أقصى رغائبي ظهوري على أرض بها الشعر سيّد!

تطرح هذه الأبيات، من قصيدتَي أبوزيد ويعقوب، سؤالاً حول الهواجس التي دفعت بهؤلاء الشعراء وغيرهم إلى تبني الشكل التقليدي في القصيدة: هل هو القلق على وضع الشعر والرغبة من ثم في استعادة مكانته عبر شكل شعري أقرب إلى الجمهور من حيث هو تراثي؟ لا يبدو الأمر بهذه البساطة، فحتى إن كان هذا القلق دافعاً فعلاً، فإن اللغة التي تبناها بعض الشعراء ليست مما يعين على تحقيق ذلك الهدف. قصائد محمد يعقوب أنموذج لشعرية يصعب على عامة المتلقين التفاعل معها، فهي لغة تبحث عن رهافة المجاز وجدة التراكيب وما تحدثه من دهشة، وهو يذهب في هذا إلى أبعد مما يذهب آخرون، مثلاً. في قصيدة بعنوان "أعراس المواقيت" من مجموعته "جمر من مروا" (2010)، وهي من بحر المتقارب، يقول في مطلعها:

أفقنا على سكرة مــرتين وســرنا لأرواحنــا خطوتــين

إلى أن يقول:

أناشيدنا مــا تبقّــى لنــا من الحب والخبز والبين بين
مددنا يداً للكلام العصيّ فلمّـا تعبنــا مددنــا اليديــن

في البيتين الأخيرين تعريف للشعر ووصف لمحاولات الوصول إليه نظماً وتلقياً. الشعر هو خلاصة الحبّ والعيش وما بينهما من تفاصيل الحياة، والشعر كلام عصيّ نسعى إليه مرة وحين نتعب لا نتوقف بل نواصل السعي (وهي مفارقة خارجة عن مألوف التعبير، لأننا نتوقع أن تكون نتيجة التعب التوقف). إنها صور للشعر لا يتيسر لكل المتلقين استكناهها مثلما أن الشاعر لم يصل إليها بيسر، هي عصية على الجميع مع أن الشعر كل شيء. تناظرية الشكل هنا وفي قصائد أخرى ليعقوب تتأسس على مقاربة

الشعر من حيث هو كلام عصيّ. في أحدث دواوين الشاعر "مجازفة العارف" (2022) نجد قصيدة بعنوان "إرث شخصي" تتمحور مرة أخرى، وإن على نحو مخاتل وعصيّ، حول الشعر وتلقيه. القصيدة هنا تنزيل سماوي، استراق للسمع كالذي فعله الجن في الآية القرآنية:

وجودك لم يروَ
استرقت قصيدة من العالم العلوي
فانهال عالم.

ويمضي النص إلى أن نصل إلى قوله مخاطباً الشاعر في نفسه:

نجياً..
تربي الهامشي وتحتفي
بكل جنوح لم تقله المعاجم

الشعر هنا ليس استراقاً لكلام سماوي فحسب وإنما هو احتفاء أيضاً بالمهمّش وبما لا تضمه المعاجم من الألفاظ المرفوضة. المهمّش والجانح من المفردات هما من الأسس التي قامت عليها قصيدة النثر، ويتضح هنا أنها أسس أيضاً لشعرية لا تتردد في الانتظام في بحور الشعر التقليدية. هذا مع أنّ ترتيب الأسطر في الديوان لا يوحي بأن الأبيات منتظمة ضمن تلك البحور، كأنما هي محاولة للاحتفاظ بمسافة عن البناء التقليدي الذي قد يوهم بعض القراء بأنهم يقرؤون قصائد تقليدية. لكن هذه وإن تكررت في غير مجموعة شعرية فإنها تظل مسألة هامشية لأنّ الإيقاع أقوى من رسم البيت على الصفحة، ودلالات الشعر وجمالياته أقوى من الإيقاع.

تجربة الشاعرة السعودية هيفاء الجبري تقف شاهداً على قلق الشكل الشعري كما يتضح في مراوحة القصائد في دواوينها الثلاثة حتى الآن بين التناظري والتفعيلي والنثري. لكن القارئ يلحظ أن التنقل بين الأشكال لم يعنِ خفوت الشعرية وقدرة الشاعرة على تطويع الإيقاع لتوصيل رؤية شعرية مميزة برهافة الصور، الرهافة التي تصل أحياناً إلى درجة الكلام العصي، حسب تعبير محمد يعقوب. هذا مع تفاوت القصائد بطبيعة الحال في الاقتراب من تلك الرهافة. في ديوان الجبري الأول "تداعى له سائر القلب" (2015) تحمل أكثر من قصيدة ما يعنيه الشعر لمن تكتبه. قصيدة "شعر المبكى" أنموذج لانشغال مبكر بذلك المعنى وأنموذج أيضاً لأسلوب الجبري في توليد الدلالات حد التجريد على الرغم من أنّ المباشرة في مطلع القصيدة توحي بغير ذلك:

أخذ الشعر من حياتي كثيراً ... ليته يمنح الذي أعطاه
وأنا في سطوح ذكراه أثوي ... كنت قد عشت حرّة لولاه
شر إحساسي العظيم يغنّي ... وأنا أنسخ الذي غنّاه
وإذا ساءلوا عن الشعر أمضي ... في ذهول كأنني أنساه
أختفي منه خلف قلبي، ورائي ... ووراءي يغيب عمّا وراه

هذا الخوف من الشعر يعني الخوف من البوح بلغة تقصّر عن حمل ما يكمن خلفها، ومن هنا تتضح قيمة الصمت وكونه يقي من الوقوع في فخ اللغة كما تقول قصيدة "العالقون في الصمت" من مجموعة الجبري الأخيرة "الصدى يخرج من الغرفة" (2020):

الصامتون عليهم صوتهم قلق ... ماذا فعلت بهم في الغيب يا ورق؟

قارئ هذه القصيدة سيواجه قدراً لا بأس به من الغموض لاسيما في

محاولة تحديد من هم الصامتون؟ وعمَّ صمتوا؟ حين نقرأ بقية أبيات القصيدة نستطيع أن نستشف، وإن بتردد، أن الصامتين هم أولئك القادرون على الإبداع أو الشعر تحديداً لكنهم آثروا ألا يدخلوا في معمعة الكلام، ذلك أن الشغف ولهفة الروح دفعتهم إلى الصمت عن لغة لا تستطيع التعبير عما لديهم:

يا لهفة الروح هل أبقيت من لغة؟ ... ماذا سيبقى إذا ما الصامتون بقوا!
إن يرق جرح إلى ما فوق منصبه ... فذاك أنهم فوق الجراح رقوا

الصمت هنا قد يكون السيناريو المتخيل، الاحتمال الكامن فيما لو أن الشاعرة لم تكتب شعراً أو تنشره، فهي ستكون مع الصامتين الذين تجلّهم لكنها ترى في الوقت نفسه أن الصمت لو شمل الجميع لاختفت اللغة واختفى الشعر معها.

مهما تكن الدلالة في هذه القصيدة فإن الواضح أن بيتية القصيدة أو تناظريتها لم تعنِ الوصول السهل إلى الدلالة بالنسبة إلى المتلقي فمن الغموض ما يكون وراء دلالة واضحة، أي غموض كامن يتمثل في تعدد الدلالات المحتملة خلف دلالة واضحة، كما في كثير من الشعر المعروف، ومنه ما يكون على سطح النص نفسه، أي في ما تقوله الكلمات أو الجمل، ويكون جزءاً من غموض أشمل. في قصائد الجبري ينتشر هذا النوع الأخير من الغموض، غموض التراكيب أو بناء الجمل، وغموض دلالاتها، والقصد هنا هو تبيان جانب من الشعرية التي تسم العودة إلى التراث الشعري في بناء القصيدة، فهي ليست استعادة للبنى التقليدية كما كانت وإنما هي استعادة مع إعادة الصياغة. تلك الاستعادة اختصرها أحد شعراء هذه الفئة التي أمثل لشعرها وهو عبد اللطيف بن يوسف حين قال في قصيدة من مجموعته "خطبة الجاهلي الجديد":

"مضر" ابتدا هذي الطريق
وخصّني بنشيده
... من قبل ألفي عام
لأكثّف اللغة القديمة بالرؤى
ويكون حدساً بالغ الإيلام...

وكان يمكن المضيّ في إيراد الأمثلة سواء من شعر عبد اللطيف، وهو شعر مميز، أو من غيره لو أن المساحة اتسعت ولو كان الهدف الإلمام بالظاهرة في مجملها. لكن الهدف ليس ذلك وإنما هو التمثيل ليس إلا، والتمثيل كما هو معروف لا يعني تميّز الأمثلة المختارة عن غيرها بالضرورة وإنما هي قدرتها على إيضاح المسائل والأطروحات.

الصّورة الفنّية وتوسيع الدلالة
نماذج مختارة من الشّعر البحريني

د. إبراهيم السّعافين
أستاذ النقد الحديث، عضو مجمع اللغة العربيَة الأردني

ثمّة ارتباط واضح بين مستويين من اللغة؛ اللغة الطّبيعيّة واللغة الأدبيّة، وبين المباشرة والتعبير بأدوات مختلفة عن تجربةٍ فنّيّةٍ معقّدة. فالصّورة كما عرّفتها الموسوعة البريطانيّة هي الموضوع أو التّجربة التي يتأمّلها الشّاعر، إذ يدركها عادةً في علاقتها بموضوعٍ أو حدثٍ أو شخصٍ أو شيءٍ ثانٍ. فقد يظنّ المرء أنّ الشّاعر ينقل من هذا الموضوع الثّاني صفاتٍ معيّنة باعتبارها صلاتٍ بالموضوع الأصلي قائمةٍ بنيّة التزيين أو التّنوير والإضاءة أو التوكيد أو التّجديد في عمليّة نقل الرمز الأصلي الذي قام الشّاعر بتأمّله.

إنّ صناعة الصورة أو إيجادها فاعليّةٌ يدعو بها الشّاعر القارئ لتأسيس علاقاتٍ خاصّة تتضّمن بالتّالي حكم قيمة.

إنّ الصّورة والرّمز بمعنىً واحد هي نتاج دافع الشّاعر لإدراك الوحدة في التنوّع أو الاختلاف أو لرسمهما معًا عددًا من التّجارب التي لا يرتبط بعضها ببعض في الظّاهر، أو لتوصيل مصادر اللغة المباشرة عبر معانيها الخفيّة أو المضبّبة.

إنّ الصّورة تختلف أيضًا في العمق أو التعقيد في ما يتعلق بالمعاني المتضمّنة مثلما يكون ذلك الاستغراق في غرضها وأصلها. وربّما تقود قوّةً إضافيّة وحيويّة من خلال علاقتها السّياقيّة بصور أخرى في القصيدة.

إنّ الصّورة أداةٌ مهمّة في التّوصيل من جانب أداء المعنى من حيث

التّأثير وخلق الحالة الجماليّة. ويبدو أثر الصّورة في القصيدة من حيث قدرتها على توسيع الدّلالة وخلق تلك الحالة الشّعوريّة الجماليّة، ولا يتمّ هذا الأمر إلاّ حين تُصبح الصّورة سواء أكانت جزئيّة أم كليّة مرتبطةً ببنية القصيدة الكليّة، فالصورة الجزئيّة المعزولة عن البناء الكلّي للدّلالة تبقى جميلةً كجمال الوحدة البلاستكيّة الخالية من حرارة الرّوح والشّعور.

لقد رأى سي دي لويس أنّ: " قوّة الصّورة الشّعريّة تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشّعريّة. ولا تحتاج الصّورة إلى أن تكون جديدة لإحداث هذه الاستجابة فهناك كلمات أكل عليها الدّهر وشرب كالقمر والورد والجبل والغروب، وهي عظيمة التركيز (....) وهذه الصّور بمقدورها خلق هذه الاستجابة. وعلى النّقيض من ذلك يمكننا أن نستحسن صورةً بسبب جدّتها بدون أنْ تهزّ مشاعرنا ذلك لأنّ إثارة المشاعر رهينةٌ بالفرد ذاته. وكذلك جدّة الصّورة البلاغيّة وشدّة تركيزها يمكن قياسهما حسب معايير نقديّة موضوعيّة."

وإذا كانت الصّورة أداةً لغويّة مهمّة في بنية النصّ الشّعري من الناحيّة البيانيّة والجماليّة تسهم في توسيع المعنى، وتبعث المتعة لدى القارئ، وتغني الإدراك بالعلاقات من الأفكار والدلالات والأشباه والنّظائر، فإنّ استخدامها يجب أن يأتي قدر الحاجة إليه؛ فليس الإفراط المجّاني في التصوير دليل براعةٍ أو قوّةٍ دائمًا. فلعلّ الاقتصاد أحيانًا في التوّسل بالصّورة يكون أبعد أثرًا في نفس المتلقّي من الناحيتين الدلاليّة والجماليّة من كثافةٍ في التصوير تطغى على مساحة المدوّنة الأصليّة.

فلووقفنا على سبيل المثال عند قصيدة يائيّة مالك بن الرّيب لوجدنا قلّة التّصوير فيها، ولكنّ دلالة الرّمز في سياق المعنى والموقف تبلغ بالقصيدة الذّروة في التّعبير عن حالة المغترب الموشِك على النهاية دلاليًّا وجماليًّا.

إنّ رمز الغضا أشعل في نسيج القصيدة حيويّةً وطاقةً لا تُحدّ:

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلةً
بجنب الغضا أزجي القلاصَ النّواجيا
فليت الغضا لم يقطع الرّكب عرضَه
وليت الغضا ماشى الرّكاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا
مزارٌ ولكنّ الغضا ليس دانيا

والأمر نفسه في رمز "الرّمل" في هذه القصيدة. فقد نهض النصّ على تقشّفه في التوسّل بالصورة وبالاتّكاء على بعض الرموز بالتعبير عن فكرة النصّ تجاه تجربة وجوديّة نادرة هي تجربة الحياة والموت والاغتراب عن الوطن والأهل وعن الشعور العميق. فأبرع التصوير ما جاء مُراوحًا بين الدلالة الأصليّة ودلالة الصورة المضافة. ولعلّ ذلك ما يقرب من تشبيه اللوحة السوداء أو الخضراء التي يخطّ عليها خطّاطٌ أو رسّام لوحاته، فلا تملأ الخطوط أو الألوان فضاء اللوحة جميعًا، بل تظلّ الخلفيّة باديةً للعيان تعكس ما للخطوط والألوان من جمالٍ بديع .

ولعلّنا إذا تأمّلنا شاعرًا مثل عبد الرّحمن رفيع لا نظفر في شعره بكثافة الصّور، وإنْ كنّا نظفر بحرارة العاطفة وعمق الشّعور، فإذا نظرنا في قصيدته " ميلاد النّهار" وجدنا المباشرة التي لا تناقض الجمالي والفنّي، فليست المباشرة عيبًا إذا صدرت عن لغة شعريّةٍ عالية وعاطفة عميقة، قد ترفدها أحيانًا مزايا مهمّة مثل الفكاهة أو السّخرية على نحو ما نرى في هذه القصيدة التي يتحدّث فيها الشّاعر عن المتخمين في مواجهة من أهدى إليهم هذه القصيدة: "إلى العاملين في بلادي من أجل

إطلالة فجرها الجديد". إذ يقول منها في هذا الصّدد:

يا أمير الشّاعرين.
عش هنيئًا في ظلال العافية.
وتمتّع بليالٍ صافية.
لستَ مسؤولاً فللنّاسِ
إله في السّماءْ
سوف لا ينسى جموع الفقراء.
ثمّ ما يُدريك – فالرّحمن أدرى –
ربّما في الأمر حكمة.
وعسى أنْ تكرهوا شيئًا
وفيه ألف نعمة!

فالشّاعر يمضي هنا في لغته ذات المستوى الأوّل القريب من اللغة الطبيعيّة، حتّى يبدو أنّه يمتح من اللغة الشفاهيّة التي قد تدور على ألسنة النّاس، ثمّ ما يلبث أنْ يأتي بصورٍ قريبة من اللغة المألوفة، إذ يصبح التشبيه أو الاستعارة هنا لشدّة تداولهما أقرب إلى اللغة الطبيعيّة، على نحو ما يقول:

آه ما أقسى الحقيقة.
آه ما أعظم أنْ يُصلب في كلّ دقيقة.
في دروب المدن الصمّاء آلاف البشرْ
يا تُرى من ذا الذي يلهو بنا؟!
أهو الدّهر أم الشّيطان، أم ذاك أنا!
أَوَ حتمٌ أنْ تعبّ الكأس حتّى منتهاها؟

ولماذا؟
لمَ نهوى أمّنا الأرضَ ولا نُرضي هواها؟
لمَ لا نرفع صوتًا؟
بينما في كلّ ساعات الزّمان،
يشبع الإنسانُ موتًا.
آه يا كلّ جموع العالم المقهورِ في كلّ مكان.
ليتني أصنع منكم عاصفة.
من سناها ألفُ بركانٍ
ومليون انفجارْ.
ليرى الإنسانُ ميلادَ النهارْ!

لقد شبّه المدن بالصمّاء، وذكر لهو الدهر، وكنّى عن الخنوع بعدم رفع الصوت، وشبّه الثورة المأمولة بالعاصفة والبركان والانفجار واستعار للولادة الجديدة أو التغيير بميلاد النّهار. لكنّ ذلك كلّه لم ينفِ عن القصيدة المستوى الطبيعيّ أو ما يمكن أن نسمّيه بحقّ دون انتقاصٍ من شاعريّته العالية وعمق عاطفته بالشّفاهيّة أو ما يقرب من خصائصها.

على أنّ هذه القصيدة ليست نموذج قصائد عبد الرّحمن رفيع الأخرى في التوسّل بالصّورة، إذ نجد بعض قصائده تتوسّل بالصّورة على نحوٍ لافت مثل قصيدته " نمت من االرّمال" إذ يقول منها:

صديقتي
الشمس في بلادها نهرٌ من الضياءْ
لم تتمتّعْ أرضها بنعمة السماءْ
وضحكة الربيع والثمرْ.
لكن لفح الريح فيها يصنع الجمالْ

صديقتي نمتْ من الرمالْ
وفي زحام الدربِ ألقتْ بي
يدُ القدرْ
أحمل بين أضلعي قلبًا من الدموعْ
وكان يا صديقتي أنْ لحتِ في الطريق؛
طريق عمري الموحش الغريبْ.
كالواحة الخضراء في مسارب القفارْ.
فملتُ ... أنشد الخلاص في رحاب جنّتِكْ.
لكنّ صوتًا من وراء الأفق مُثخنَ الصّدى؛
كهمسةِ الفناء في خرائبِ القُبور.
أحاطني بموجه الرهيب،

فنحن نرى هذه العلاقات القائمة على الانحراف الأسلوبي في هذه الصور: نهر الضياء، وضحكة الربيع والزهر، ولفح الريح، وقلب من الدموع، وعمري الموحش الغريب، ومسارب القفار، وهمسة الفناء. ولكن كلّ أولئك لم يُخفِ فضاء خلفيّة اللوحة، إذ ظلّ المستوى الثاني لا يطغى على المستوى الأوّل.

على أنّنا لا نجد الشاعر يُغرب كثيرًا في التعبير عن المضمون، ويظلّ المعنى قائمًا في الرسالة دون أنْ يجنح إلى جعل الدلالة عائمة أو مزحلقة كما يرى بعض نقّاد التفكيك، ولكن تأتي الصّور مساندةً للمعنى، تمكّنه من انفساح الدلالة واتساعها، فليس هدف القصيدة بيان المهارة الصنعيّة أو التصويرية، بقدر ما تبدو أداةً جماليّة ودلاليّة في الوقت عينه على نحو ما نرى في قصيدة علوي الهاشمي " ها أنت ترحلين" التي يقول منها:

ويوم طرقتِ مدائن حبّي،
وطفتِ بها
... مطرًا أخضر اللفتاتِ،
وسيمَ الخطى، عبقريّ الفتونْ
نثرتُ على عتباتِ هواكِ حدائقَ عمري
وقلتُ: انشقي من مواسمِ عطري
.. اشربي من ينابيع سحري

.. استقي من كؤوسي وخمري
وكوني على عرش قلبي مليكةْ
نشقتِ.. ارتويتِ.. سكرتِ،
وكنتُ إذا ما استبدّ جنون الهوى بفؤادي
أخاف عليكِ ومنكِ
.. ولكن حنانك كان يدًا تمسح الخوف عنّي
وتنشلني من ضياعي وحزني

وفي غفلةٍ من جنون التوهّجِ
والسّكرِ
والفرحِ القزحيّ
ودفء الخطايا النبيّةِ
.. ينقطع اليوم نهر الجنونْ
ويزحف نحو المواقد بردُ الجليدِ
تضيع الأماني

تموت الأغاني
يموت الصدى النغميّ الحنونْ
فيصدقُ ظنّي:
"غدًا ترحلين"

إنّ تراكم الصور لم يعبث بفضاء اللوحة الأساسيّ، وظلّ مسعفًا في بيان الدّلالة الكليّة، وهي تعبير الشّاعر عن مشاعره تجاه حبيبته في لحظة معيّنة، هي لحظة توتّر فنيٍّ وحياتيّ بل هو توتّر دلاليّ؛ فالشاعر تربطه بالحبيبة أشدّ الأواصر وأمتنها. لقد عبّر من خلال عنقودٍ من الصّور عن طبيعة هذه العلاقة ونموّها، حتّى اكتملت. ولكن ما إن رأينا نتيجة هذه الثمرة المقدّسة في إتاحة الحبّ والسعادة والدهشة في عالم الحبيبين، حيث جنون التوهّج والسكر والفرح القزحيّ ودفء الخطايا النبيّة، وحيث نهر الجنون الذي يمثل الاستغراق في العالم الحلميّ البديل، حتّى ينقطع فجأةً هذا النهر ويتوقّف كلّ شيء في عالم الشاعر، ونلمح الصحو بعد المحو، وتتكشّف الحقيقة لا عن لحظة الكشف الصّوفي، حيث ذروة الوجد، بل عن الصّحو على واقعٍ قاسٍ فظّ يتمثّلُ في حقيقة الرّحيل: "غدًا ترحلين".

وعلى هذا النّحو تتبدّى لنا وظيفة الصّورة في إسناد الدّلالة الكليّة بدلالاتٍ جديدة تتسق مع ما تمنحه هذ الصّور المتوالدة المتناسلة من تأثيرٍ جماليّ يبتعد باللغة عن مستواها الأوّل الذي يتمثّل في الدّلالة المباشرة.

وحين نتأمّل دور الصّورة في اتّساع الدّلالة نجد ذلك البعد الثقافيّ الذي

يستحضر مجالاتٍ ثقافيّة مختلفة تستدعيها الصّور لتنفسح الدّلالة إلى آفاقٍ مختلفة تسحب معها مجالات معرفيّة مختلفة سياسيّة واجتماعيّة وصوفيّة وفلسفيّة ونحو ذلك، على نحو ما نرى في ديوان علي الشّرقاوي " البحر لا يعتذر للسّفن، شيء من تداعيات بحّار صغير يُدعى علي الشّرقاوي"، إذ نراه في كثيرٍ من قصائده يبدؤها بقوله: أوقفني وقال، مستدعيًا عبارة النفّري في مواقفه. ومن أمثلة ما ورد في ديوانه من صور ما نراه في قصيدته التي عنوانها: " الكلّ هنا":

ونويتُ
فجاءتني الشّمسُ بعطر أنوثتها
لتشاركني عطر الدّهشة
جاء القمرُ يحملُ نارَ ذكورتِه المخضلّة
باللّوتس
جاء المغناطيس ليحذفني في ضوء رحيق
القطبين
إليّ من الفتنة جاؤوا
فتحوا للرّعشةِ كلّ الأبواب

ويبدو أنّ هذه لوحةٌ تحمل عنقودًا من الصّور تحمل البهجة والفرح، ولكنّ الهامش الذي اصطنعه الشّاعر يضيء هذه اللوحة بما يبدو نقيضًا، هذه البهجة التي تتشكّل من الشّمس المبتهجة بعطر أنوثتها، التي تمنح عطر الدّهشة، ويأتي القمر الذي تخضلّ نار ذكورته باللّوتس حيث يجتمع اللّوتس بالنّار المخضلّة فكيف يجتمع الاخضلال بالنّار، لكنّ هذه الصّورة غير الفيزيقيّة تجعل المشهد الفاتن يعبّر عن فرحة الرّوح، فمن المعروف أنّ المغناطيس يجذب على نحوٍ يوحي بالضّيق أو الاختناق

لكنّ هذا المغناطيس يحذف الشّاعر في ضوء رحيق القطبين فكيف يجتمع هذا الثّالوث، الضّوء والرّحيق والقطبان إلاّ في عالم الفتنة والدّهشة. بيد أنّ هامش القصيدة الذي من المفترض أنّه يشرح ويضيء، يقدّم لنا صورةَ مضادّة تجعل هذه البهجة وهذه الفتنة الدّاخليّة محاطة بعالمٍ شائهٍ أو قاسٍ أو ظالمٍ، نقيض في ظلمته لذلك العالم الداخليّ المتوهّج المضيء:

الطفل أبوك يُطالعك بعين القلب من
الشّكرات الكونيّة/ ويصرخ يا ذا الممتدّ من
اليمّ السريّ إلى الغيم العلنيّ
يسارك أشجارٌ لا تُنبت غير حليب الموت
ويمينك حقدٌ يركب لحيته ويصادر حلم الطّفل بضحك الأسرة
كلّ جهات الأرض تعاود هذي اللحظة ضرب
صلاتك/ كلّ جهات الأرض عليك.

فماذا يعني هذا التضادّ بين المتن والهامش غير المقابلة بين العالم المثال الذي يحلم به الإنسان الطفل في عالم البراءة وهذا العالم الواقعيّ الذي ينصب شباكه المتوحّشة عن يمين أو يسار.

ولعلّ الصورة المشهد تحضن حشدًا متراكمًا من الصّور تأتلف في عنقود لا ينمّي الدّلالة نفسها، أو لا يقصد إلى نموّها باعتبارها هدفًا أساسيًّا من أهداف التّوصيل، بل باعتبارها صورة بانوراميّةً جماليّةً شاملة، تتضافر أجزاؤها لتقدّم لوحةً تشكّل دلالةً لا تعبّر إلاّ عن متعة التضامّ والتضافر والتحام الأجزاء وتناسقها لتبعث المتعة والدهشة والرّاحة وأثر الانسجام في العناصر والمجالات والألوان على نحو ما نرى في قصيدة " الكوخ" لعلي الشّرقاوي إذ يقول:

مفتوحٌ
للأسئلة الأنثى
وحنان الأبيض
مفتوحٌ
كالرّائحة الزّرقاء
تُغطّي هجس البحّار
يحدّق في الشّارع
يسقي الحورة حرفًا يشبه أجنحة اللّوز ينادي
الموج ليلعب في السّاحات المرفوعةِ فوق سرير
الومضِ يغرّدُ كالتفّاحة في التجريحِ
ولا يتوقّف عند نهايات المعنى
حارب ظلّ المبنى
حارب نوم يديه وصمت الرّيح
وما زال يُحاربُ داخلنا.

فهذه الصّور التي تأتلف للهيئة وللفعل تتبدّى في مقصدها الجماليّ الأساسيّ، لكنها تذهب شوطًا أبعد حين تتسّع الدّلالة لتتجاوز جماليّة اللّوحة بكلّ ما تكتنز به من عناصر الدّهشة لتحمل دلالة الكوخ في بُعدها الرساليّ، حين يعبّر عن معاناة أبنائه وتعرّضهم للظّلم والأسى، ولكن من هذا العذاب والتجريح يبزغ العالم النّقيض: لعب الموج فوق سرير الومض، لا يتوقّف عند نهايات المعنى، لنصل إلى الفعل الحقيقيّ وهو الحرب والنضال ضدّ ما هو قائم" ظلّ المبنى" وحارب "نوم يديه وصمت الرّيح" وأهمّ من ذلك أنّه فعل لا يخبو ولا يهدأ، وليس ذلك في الحركة الخارجيّة التي تُقمع أو يُسيطر عليها، بل هي حركة موّارةٌ في الداخل يستحيل أن تهدأ أو أنْ تتعرّض للاجتثاث.

إذن هذا التراكم من الصّور أو هذه العناصر الذي تأتلف منهـا اللّوحـة لا تقوم دلالتها علـى المتعـة والدّهشة والانسجـام في الأشـكال والعناصر والألوان، ولكنّها تقود إلى دلالةٍ كليّة قصديّة يوحي بها العنوان. وليس كلّ تراكم من الصّور ينبئ بالضرورة عن ركامٍ صوريٍّ مجانيّ، وذلك لعبة بعض الشّعراء الذين لا ينطلقون من رؤيةٍ عميقةٍ أو واضحة، ولكن هذا التراكم قد نراه يقدّم معادلاً جماليًّا مدهشًا وقد تسوقه إشاراتٌ إلى دلالةٍ ترتبط بوظيفة الرمز الأساسيّة في الحريّة أو النضال أو الثورة على نحو ما نرى في عنوان القصيدة "الكوخ".

ولعلّ قاسم حدّاد من أبرز الشّعراء الذين راكموا الصّور في قصائدهم، لكن هذا التّراكم جاء في سياق حمولةٍ ثقافيّة كبيرة، حتّى آلت الدّلالة إلى قدرٍ كبيرٍ من الغموض. على أنّ هذا الغموض، كما أشرت، ناجم عن تضمينات ثقافيّة تجعل القارئ يقف أمام القصيدة محمّلاً بثقافة معادلة لتتمكّن من تأويل اللغة ومحمولاتها الثّقافيّة، فليس الغموض ناجمًا من غموض في الرّؤية ولكنّه غموضٌ لا يستحيل فكّ مغالقه أمام قارئ عمدة يحمل العدّة المكافئة. ولو وقفنا أمام قصيدته " ظلام عليك أيّها الجبل" نتأمّل ما المقصود برمز الجبل من خلال الصّور المتلاحقة التي تنتسب إلى هذا الجبل، أهي إيجابيّة تعزّز موروث الصّورة للجبل من حيث القّوة والرّسوخ والشّموخ والجمال، أم سلبيّة تمثل العتوّ والكبر والطّغيان، أم هي حياديّة تصف متعلّقاته من بشرٍ ونباتٍ وحجرٍ ونحو ذلك. يقول من هذه القصيدة:

كان الجبلُ في أحداقنا
ينقل أقدامه الزّجاجيّةَ من حلمٍ في هيبة البحرِ

إلى حلمٍ في أبّهة النخيل

ذهبنا لشحذ أعضائنا بأسنانه
بصلابةِ صخوره وغدر نتوءاته
فيما هو منشغلٌ بصقل شظاياه
مباهيًا بهيبة مراثيه وبراثنه الباسلة

رعاياه
نزن به أحلامنا كأنّه معدن الوقت
يكنز نعمته في غيومٍ غامضة
مبذولةٍ لكرم المكائد
تتماهى في خلاعة الأشكال
وتشفّ عن الماء اليابس

فما تقدّم يجعلنا لا نقطع بأيّ الصفتين النقيضين يتمتّع الجبل، فأقدامه زجاجيّة تخضع لها هيبة البحر وأبّهة النّخيل، وفي مفارقة تحمل السّخرية (نشحذ أعضاءنا بأسنانه) تبدو نتوءاته غادرة، وهو منشغل بصقل شظاياه وما هذه الشّظايا إلاّ استعدادٌ لفعلٍ يوحي بأنّه شروع في القتل أو العدوان، (مباهيًا بهيبة مراثيه وبراثنه الباسلة) وفي الحديث عن البراثن تستعي الصّورة متعلّقت الوحوش. ولعلّ العنوان الفرعيّ (رعاياه) ما يكشف عن سلطة هذا الجبل العاتية. فالأحلام توزن به، مستدعيًا قول الفرزدق:

أحلامنا تزنُ الجبال رزانةً وتخالنا جنًّا، إذا ما نجهلُ

فهو المعيار في رجاحة العقل والرّزانة، وهو كأنّه معدن التداول في هذا الوقت بدل الذهب والفضّة وما أشبه. وإذا كانت الغيوم رمز السّقيا والخصب كما هو الحال في " أنشودة المطر" للسيّاب، فإنّها هنا لا توحي بدلالة هذا الرمز المتداول، فالجبل يكنز نعمته (وربّما معدن الوقت) في غيوم غامضة، لا تدلّ متعلقّاتها على المألوف، بل هي بدل الخصب والنموّ وعودة الحياة (مبذولةٌ لكرم الموائد) وتتماهى في خلاعة الأشكال، وما التماهي إلاّ دلالة على العلاقة بين المتماهي والمتماهى به (أي خلاعة الأشكال) فالصورة المادية ذات دلالة ساطعة على المغزى الحقيقيّ. ويزيد هذا الاحتمال قوّةً أنّ هذه الغيوم تشفّ عن (الماء اليابس)، وليس اليباس إلا صفةٌ سلبيّة ترمز إلى العقم ونقيض الخصب، وليس ثمة احتمال يشير إلى الثّلج أو الجليد.

وما علاقة الجبل بالذات الجمعيّة إلاّ علاقة تبعيّة أو انتهازيّة:

قُمصاننا تشيع الفتنة لجسدين في لذّة السّفر
نغفل عن خيوطها المشاعة فتخسر قناديل الطريقْ
مثل نجوم مدلاّةٍ في تجاعيد الوحشة
تظنّ أنّها السّماء.

جبلٌ يخبّ في جبّته الموشّاة بأحداقٍ ثملة
وأهداب فضّة
ترصدُ رعيّةً في وحشة السّفوح

نحن رعاياه المستوحشون
تنالُنا جهامةُ اللّيل

شعبٌ يستفردُ به حجرٌ كئيبٌ
محمولٌ على المناكب
غاباته مكتظّة بيقظة الحواس
تزعمّ أنّها ثمالة حنيننا الموصول بعدالة المطر
ما إنْ نغفل حتى تغدر الشّباك بشعبٍ يشطّ
برشده أدلاّء يعرّيهم الجبل بكمائنه
ويفضح خطواتهم بالكواسر

فالقمصان هنا تيسّر اللذّة ربّما المحرّمة، والنجوم وهميّةٌ زائفةٌ ليست النجوم التي في السّماء بل هي نجومٌ (مدلاّةٌ في تجاعيد الوحشة)، ولا يعود الجبل إلاّ صورةً لمسخ مشخّص في جبّته وأحداقة وأهدابه والرعيّة في (وحشة السّفوح)، وللدلالة على ما بين الجبل الشّاهق والسّفح الخفيض من دلالة سلطويّة وطبقيّة.

ولا تلبث اللغة أن تُفصح عن نفسها حين تتّضح العلاقة، وتبدو المفارقة بين الجبل والرعيّة التي تعاني من جهامة اللّيل والاستفراد ووطأة ما تحمله من عنتٍ وتبعات.

على أنّ العلاقة لا تتوقّف عند الجبل والذات الجمعيّة، ولكن نتعرّف على عنصرٍ جديد يقف بين الجبل والذات وهم الأدلاّء (يُعرّيهم الجبل بكمائنه ويفضح خطواتهم بالكواسر)، بينا نلحظ حركةً خفيّةً تعد بالتغيير (غابة مكتظّةً بيقظة الحواسّ)، فنرى كم أدّت هذه الصّورة إلى انفساح الدّلالة وما الذي تخسره الدّلالة الكليّة لو وقفت الجملة عند المستوى الأوّل من التّعبير. ولكن ثمّة مسافة بين اليقظة والغفلة، وفي هذه المسافة ينشط من يستغلّون الغفلة، فتطيش جمرة الغابة المكتظّة بيقظة الحواسّ لفرط

النّظرة، ربّما لتجاوز الممكن وضغائن الفصول، ربّما للتّناقضات:

ما إنْ نغفل حتّى تطيش جمرةُ الغابة
لفرط النظرة وضغائن الفصول

لغةٌ تتوسّل بالصّور التي تحفل بالمضامين الثقافيّة وتكتنز برؤيةٍ تصدر عن انسجامٍ واكتمال:

رعايا نحنُ
نعُقّ عن هيبة الجبل
ونزخرف جسده بمرايا مشروخةٍ
تفضح خرقًا مزّقتها مواكب الجنازات
واندلاع النّيازك اليابسة

رعايا
نرفع أسماءنا رايةً في طليعة النصّ
فتخرّ الخرائط مهتوكةً بصراحة الكذب

نعرف في الحجر ذريعة الطريق
تأخذ أقدامنا بهجة المسافة
وطبيعة السّفر
كأنّ الماء في المنحنى
كأنّ شجرة الغابة تقويمنا لندرك خاتمة السّرد
كأنّ زفير المآتم سأمنا الأخير لتفادي نرد القرابين
كأنّ بريد القرى المستباحة بلاغة المدينة

تميمتها لتدرك فضيحة التهتّك في حضرة القتل
نعقّ مثل رعيّةٍ تفقد حرّية النوم

فماذا يبدو فعل الذات تجاه الجبل، هل هو فعل طاعةٍ وتملّقٍ واستخذاء، يعبّر عن حالة الثبات والسّكون والجمود، أم هو فعل مضادّ يتمثل في العقوق تجاه هيبة الجبل، وزخرفة جسده بالمرايا المشروخة، والفعل هنا حمّال أوجه، يحتمل النفاق من جهة في فعل الزّخرفة، والفعل المضادّ في صورة مرايا الجبل المشروخة، أي في تهشيم صورته في التوسّل بتقنيّة المرآة التي تعكس الأصل الذي يمثّل فعل الجبل في صورة مواكب الجنازات التي مزّقت الخرق المفضوحة، ولعلّ الخرق قد تشير إلى الأسمال البالية التي تغطّي النفاق والمنافقين، وقد تشير إلى خرق الولاية الكاذبة التي يدّعيها المتصوّفون الكذَبة، وفعل الخرق هذا تقوم به النّيازك اليائسة أيضًا. ولنا أن نتخيّل هذه النّيازك التي قرنها النصّ باليأس، فالنّيازك دليل حرقٍ وتدمير وثورة، ويأسها ليس فعل عزلةٍ وغياب، بل هو تفريغ ما في النّيزك من طاقة الحرق والتّدمير.

فالرّعايا أو الذّات الجمعيّة تتعرّض للظّلم والأذى، ولكنّ قوّةً كامنة قابلة للانفجار ومؤذنةً بها، تحمل دلالاتها وتنفسح بها الصّور المتلاحقة المتراكمة؛ فثمّة أسماء هي رايةٌ في طليعة النصّ وما النصّ إلاّ بيان الذات الجمعيّة في تحقيق الهويّة، إذ تُملي فتخرّ الخرائط مهتوكة بصراحة الكذب الذي يفسّر العلاقة المزيّفة بين ضدّين لا يلتقيان. فثمّة حجر وماء وشجر الغابة في الطريق في رحلة السفر حيث تنهد الرّموز شارة الذّات في فعل التّغيير. هذه أدوات التغيير: حيث الماء في المنحنى وشجرة الغابة هي التقويم لإدراك نهاية الحكاية، وزفير المآتم، وبريد القرى المستباحة في مقابل بلاغة المدينة التي لا تحوي إلاّ كلامًا مطليًّا بالنفاق أو لفظيّة

البلاغة. صورٌ ليست جاسية الحواف، ولكنّها معبّرةٌ عن لعبة التضادّ بين موقفين وجهتين متقابلتين: الجبل والذات الجمعيّة، ولكنّه تقابلٌ يسمح بكثيرٍ من التفسير والتأويل.

ولا تستمرّ لعبة الغموض طويلاً وكأنّ الشاعر الرسّام الفنّان قد أفرغ حمولة القصيدة من الصّور الدالّة الموحية، وقرّر أن يقترب من المستوى الأوّل/ المباشرة ليقول ما تهدف إليه القصيدة في دلالتها الكلّيّة:

نقول للجبل: غيّر غيومَكْ
هيّئ ضريحَكْ
وافتحْ ألوانَك على النّاس

نقولُ له: ظلامٌ عليك أيّها الجبلْ
ولك قوسُنا الشّاهقُ.. سرادق الأفق

نقولُ له: سئمنا سيّدًا يسكتُ عن أحفاده
ويطلقُ لأسلافهِ سطوةَ النّدم
جبلٌ ينهر أحلامَنا ويشي بنا في محفل الصّيارفة
يقودنا بأدلاّئه المذعورين
ويعتذر عن أجمل أخطائنا أمام قناصل الدّول
ومبعوثي الجيوش
نقول للجبل: الجبالُ ترحل أيضًا.

فليس رمز الجبل، كما أسلفتُ سابقًا هو الرمز التقليديّ الموروث للجبل، بل هو رمز السّلطة التي تتناقض مع الذّات الجمعيّة، فكأنّ الشّاعر يدعو

بأنْ يعمّ الظّلام، فكأنّه حين يطلق لأسلافه سطوة النّدم، وسطوة النّدم قابلة للتّأويل دون ضفاف يؤكّد خيانته للجيل الحالي أو الأجيال الآتية، ضدّ حلم الذات الجمعيّة التي يبيعها بها أو يشي بها في محافل الصّيرفة، لا يستجيب للأحلام بقدر ما يتوسّل بما يخيّب الأمل، من خلال الدليل المذعور والممارسات الشّائنة. وإذا كانت الجبال المثل في الرّسوخ والثّبات والإقامة الأبديّة، وأنّ تحوّلها من المستحيل، فإنّ رحيل هذا الجبل يغدو في خانة الإمكان، بل إنّ رحيله ضروريّ وحتميّ.

خاتمة الدراسة:

حاولنا في هذه الورقة التي تناولت الصورة الفنيّة وتوسيع الدّلالة أن نقف عند أربعة نماذج شعريّة لشعراء بارزين من شعراء البحرين يمثّلون تجارب شعريّة خاصّة، وهي لا تمثّل بالضرورة كلّ الشعر البحريني، ولا يدلّ اختيارها بالضرورة على موقف نقديٍّ ينحاز إليها دون غيرها. وقد لاحظنا أنّ هذه النماذج تتفاوت في توسّلها بالصّورة من حيث اعتبارها أداةً رئيسيّة في بناء القصيدة ودلالتها الكليّة وفي كثافة استخدامها. ففي حين رأينا عبد الرحمن رفيع يزهد في استخدام الصورة نرى الشعراء الثلاثة الآخرين يتفاوتون في استخدامها وتوظيفها، فبينا نجد علوي الهاشمي يوظّف الصورة باقتصاد ودون إفراط نرى علي الشرقاوي يتوسّل بالصّورة كثيرًا دون أن تقف به عند مشارف الغموض، في حين نرى قاسم حدّاد يكاد يفرط في التصوير إذ نرى أنّ الصورة لديه بالغة الكثافة. على أنّ الصورة في النماذج التي اخترناها ظلّت على علاقة بنائيّة مع الدلالة العامّة للقصيدة، بغضّ النّظر عن مقدار الغموض والوضوح، وذلك يرتبط بعمليّة التلقّي في عمليّتي الإرسال والاستقبال وما تتطلّبه من حمولاتٍ فنيّةٍ ومعرفيّةٍ وثقافيّة. فللمبدع الحريّة كلّها في أن يستخدم

أدواته الفنيّة كما يشاء شرط أن يتجنّب الإغماض حدّ الاستغلاق، وأن تكون الصور قابلة للفهم والتأويل، وليس في سلطة أحد أن يحجر على شاعرٍ استخدام الصورة لغرضٍ جماليٍّ وحسب مهما تستغلق الدلالة أو يغيب المعنى.

المصادر والمراجع:

- عبد الرحمن رفيع، أغاني البحار الأربعة، وزارة الإعلام، دولة البحرين، 1982.

- علوي الهاشمي، الأعمال الشعريّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ووزارة الثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين، 2012.

- علي الشرقاوي، البحر لا يعتذر للسّفن، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ووزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين، 2011.

- علي الشّرقاوي، عزلة الكائنات وعلاج المسافة، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثّقافيّة، دبي، الإمارات العربيّة المتّحدة، د. ت.

- قاسم حدّاد، عزلة الملكات وعلاج المسافة، مؤسّسة علي بن علي العويس الثقافيّة، دبي، الإمارات العربيّة المتّحدة، د.ت.

- محمود حسن إسماعيل، سيرة حياة.. سيرة قصيدة، تحرير إبراهيم السّعافين، المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 2017.

- نزار قبّاني، الشاعر المختلف، تحرير إبراهيم السّعافين، المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 2016.

تجلّيات الشّعرية في شعر المرأة الخليجيّة

د. بروين حبيب

شاعرة وإعلامية

لا يزال الشعر النسوي الخليجي ميدانا خصبًا للدراسة، برغم الاهتمام النقدي به في الفترة الأخيرة بعد أن لفتت الشاعرات الخليجيّات الأنظار إلى تجربتهن الإبداعية المغايرة. وظهرت عدة رسائل وأطروحات جامعية تناولته إجمالًا كدراسة ظواهر معينة فيه، أو تفصيلاً كاعتماد شاعرة واحدة أو تجربة إبداعية خاصة، ومن ضمن هذه الدراسات الأكاديمية أطروحتي للدكتوراه التي ناقشتها في القاهرة قبل عقدين من الزمن بعنوان «شعرية الاختلاف: دراسة في شعرية المرأة في الخليج (1975-2000)» بإشراف الدكتور صلاح فضل رحمه الله. وما زلت أستشعر أن دراسة شعرية المرأة في الخليج لا تزال تتطلب تحيينًا ومتابعة، فالتجريب سمة لشعر المرأة الخليجية وخاصة الأجيال الجديدة التي تكتب قصيدة النثر وتنفتح على الإبداعات الغربية الحداثية.

تتناول هذه الدراسة تجليات الشعرية عند الشاعرات الخليجيات مع أن مفهوم الشعرية نفسه لم يستقر بالدقة العلمية اللازمة في اللغة العربية، رغم أنه مصطلح كثير الشيوع في الدراسات النقدية والأدبية، إلا أن البحث فيه يبقى «مجرد محاولة فحسب للعثور على بنية مفهوميّة هاربة دائماً وأبدًا... سيبقى دائمًا مجالاً خصبًا لتصوّرات، ونظريّات مختلفة» (حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 11).

وبما أن مروحة الشعرية واسعة سنقتصر على ثلاثة تجليات لها عند الشاعرات الخليجيات، إذ نتناول ثيمات الاغتراب والنسوية والتمرد، وهي ثيمات شديدة الحضور في الشعر النسوي الخليجي، بل هي بؤر

مركزية يقوم عليها الإبداع عند المرأة الخليجية، وهي تجليات لم تقف عند المضمون بل مسّت الشكل الشعري أيضاً. ويكاد يكون مستحيلاً أن لا نجد شاعرة خليجية لم تتناول إحدى هذه الثيمات. مبتدئين بالموضوع الأقرب إلى اهتمام الشاعرات أي الاغتراب.

الاغتراب:

رغم كثرة الدراسات التي تناولت مفهوم الاغتراب وخاصة في الجانب التطبيقي منه، حيث دُرست هذه الظاهرة عند كثير من الشعراء والأدباء، فإنّ مفهومه بقي متملصًا، ولعلّ بعده الفلسفي أخذ حظه أكثر من بعده الأدبي، وبخاصة مع الوجوديّين أمثال كامي وسارتر، وشعور اللاانتماء والغربة التي عانى منها الإنسان المعاصر وما نتج عنها من ظواهر قد تكون كارثية كالقلق والكآبة والانتحار أحياناً. ولا نكاد نجد تعريفًا جامعًا مانعًا للاغتراب بل تشظّى تعريفه على اغترابات كثيرة مثل الاغتراب المكاني والاجتماعي والعاطفي والسياسي والوجودي مما أعطاه هذه الهلامية في التعريف.

والشعر أكثر وسائل التعبير التصاقاً بالنفس الإنسانية والمعبّر عن أحوالها وتقلباتها وآمالها وآلامها، وفيه تتجلى أكثر من غيره مظاهر الاغتراب بأنواعه المتعددة، والذات المبدعة ذات مغتربة قوة وفعلًا، وكم هو قريب من الحقيقة ما قيل من أن الشعر ابن المعاناة. وما جرى في عالمنا العربي من خيبات وانتكاسات وظلم اجتماعي وتجاوزات ناهيك عن المسألة الفلسطينية وتداعياتها يشكّل أرضية خصبة لتنامي الشعور بالاغتراب. ويندر أن نجد شاعرًا تغيب عن إبداعه هذه الثيمة، وترافق هذا الحضور الإبداعي الطاغي مع حضور نقدي فتعددت الدراسات سواء عند شعراء أفراد أو في مرحلة ما أو في حيز مكاني واحد.

ولأن الشعور بالاغتراب هو إحساس زائد بعدم الانتماء كانت المرأة أكثر عرضة لهذا الشعور في مجتمعات ذكورية تخضع لحكم الأقوى، وتستعين بمنظومة كاملة من تأويلات دينية وأعراف تكتسي ثوب القداسة. فتلجأ المبدعة إلى إبداعها ملاذًا تحتمي به من حدة هذا الشعور وتعبّر به عن نفسها والأصح تنفّس به عمّا يجيش في صدرها. ولكنها اصطدمت بعقبة أخرى وهي عدم اعتراف الرجل بإبداعها والنظر إليه بنظرة دونية وأنه ملحق بجمع المذكر السالم، وقد تناولنا هذا بالتفصيل في كتاب «شعر المرأة في ألف عام». إذًا هو اغتراب وجودي شامل تعاني منه المرأة الشاعرة وتعبّر عنه بحدة أحياناً وبهمس أحياناً أخرى.

والشعور بالاغتراب أشدّ بروزًا عند شاعرات الخليج لأسباب عديدة أهمها ما شهدته هذه البلدان من طفرة نفطية نقلت شعوبها من عالم البداوة والبساطة إلى ما يترافق مع التمدن من قيم جديدة منفتحة، وقد يبلغ انفتاحها حدّ التعارض مع المنظومة القيمية المحافظة. وهذا الانتقال الذي حدث بأسرع من التطور الطبيعي للمجتمعات أحدث لدى الشخصية الخليجية والمرأة بالذات إرباكًا بين ما ألفته لقرون وبين التطورات المتسارعة حولها. إضافة إلى ما هو معروف عن تمسك المجتمع الخليجي بعادات وأعراف بعضها يتوافق مع ما استجدّ من إعطاء المرأة حقوقها وتمكينها من المساهمة في بناء المجتمع، وبعضها يتعارض نتيجة تراكم كبير يجعل من المرأة منفعلة لا فاعلة.

وتجلّيات الاغتراب عند الشاعرات الخليجيات متعدّدة، إذ يمكن تفريعه إلى أنواع متعددة، ولعلّ من أندر هذه الأنواع إحساس الشاعرة بالغربة عند فقد الوالد وكأنها اقتُلعت من أرض تطمئن إليها وتشكل لها حماية طبيعية؛ تقول الشاعرة عالية شعيب:

غيابك.. يزرعني في طين غربة تعرفني
يتلبّسني كشمس ثلجية
فيخون القمر ضياءه
وتعتزل الفراشات أجنحتها
يقشر النرجس عنه أعذاره
والفضول ترقبه
والوعي ترصده
والخبث وشايته (سأغلق هذا الباب خلفي، ص 14).

فهذا الغياب الذي زرع الشاعرة في طين الغربة هو اغتراب على المستوى الشخصي عمّمته الشاعرة على مظاهر كونية تحيط بها فالقمر يخون ضوءَه والفراشات تعتزل أجنحتها بل حتى المظاهر السّلبية تتخلى عن خصائصها فيترك الخبثُ الوشاية، وهكذا تصبح ذاتُ الشاعرة محور الكون ويعمّ حزنها أرجاءه.

وتضخيم الحزن والشعور بالاغتراب نجده سمة مشتركة بين الشاعرات الخليجيات لأنّ صوت الألم يعلو على ما عداه، وترى الشاعرة تجربتها الشخصية أكبر من تجارب غيرها مهما عظمت، ومن أمثلة ذلك ما جاء عند عائشة السيفي:

لا أشبهُ أحدًا.. لكنْ من يشبهُ حُزني؟
من يشبهُ قدَري؟ من يشبهُ قهري؟
من يشبهُ صمتي؟ من يشبهُ صوتي؟
آهٍ آهٍ آهٍ
كمْ أتوسّلُ أن يعتقني القدرُ المطليّ بأشكالِ القاذوراتِ
من العفَنِ الفادِحِ.. (البحر يبدل قمصانه، ص 45).

وباستقراء مدوّنة الشعر الخليجي النسوي نجد مستويَين من الاغتراب واضحَين: اغتراب داخلي مردّه ما تعرّضت له المرأة العربية خاصة، وعلى مر التاريخ، من أنواع القمع والتهميش فجعلتها تعيش غربة نفسية واجتماعية، تتخلص من أعبائها الشاعرة بكتابتها على الورق صريحة واضحة، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «دوامة الشتاء» لصالحة غابش:

يا غربة الإنسان عن عالمه
كيف تكون والضعيف أنت في قافلة المستعبدين
كيف وأنت أرعن تلبّستك رجفة المستأسدين
وعينك انداحت على جبينك المصلوب في قاع الغرور
أريد أن أزور مقبرة الزهور
أريد أن أبكي غربة الضمير
ابكوا معي... (بانتظار الشمس، ص 40).

وفي مواجهة هذا الصوت الهامس وهذا الاغتراب الذاتي نجد نوعًا آخر من الاغتراب الخارجي، يتحدث عن غربة الآخرين وشعورنا بها فليس الآخرون هم الجحيم دائمًا كما ذكر منظّر الوجودية سارتر بل الرابطة الإنسانية تجعلنا نحسّ باغترابهم ونتعاطف معهم لأن المشاعر واحدة والأحاسيس متشابهة، وقد تكرر التعبير عن هذا الاغتراب الغيريّ في نصوص عديدة منها قول الشاعرة نجوم الغانم:

وبما أنك الغريب
الغريب في كل شيء
ستسكب بمتاهاتك على الطاولات المتعبة (الجرائر، ص 21).

وهو شبيه بصرخة الشاعرة ظبية خميس:

صرت غريبا بين الكلمات
غريبا بين الغرباء.

وهذه المشاعر الاغترابية الرابطة بين البشر هي تنويعات حديثة على ما قاله امرئ القيس قبل ألف وخمس مئة سنة:

أجارتنا إنّا غريبان ها هنا وكلّ غريب للغريـب نسيب

فالاغتراب خيط ناظم للنفس الإنسانية و«سمة جوهرية للوجود الإنساني» كما يقول شاخت.

وأقسى ما يواجه المرء من انقسام واستلاب يصل حد الانفصام أن يكون غريبا في وطنه، أو يكون وطنه غريبًا عنه، فيشعر بالغربة بين أهله، وهو شعور أوجدته المادية الحضارية بتحدياتها للإنسان والإنسانية، وأوجدته أيضا تقاليد بالية كانت وليدة ظروف معيّنة انتهت بانتهائها لكن العادة طبيعة ثانية فتستمر بفعل التعود والقداسة التي يضفيها الإنسان على أعراف الآباء وتصرفاتهم. وتعبّر ظبية خميس عن ذلك، فتقول:

أما آن للغريب أن يهجر غربته
أما آن للرحيل أن ينيخ بعيره
في واحة لا تلتبس بالسراب
نزق وشتات
وضحكة ساخرة (المشي في أحلام الرومانتيكية، ص 20).

تتداخل في هذا النص الغربة والغريب مع الذات الشاعرة التي تعبّر بهما رمزيًا عن الوطن من خلال مفردة " الغريب ". ولكن كيف يتداخل

الوطن مع الذات، كيف له أن يكون غريبا؟ وهل هي غربة الذات عن الوطن أم غربة الوطن عن الذات، وهل هذه الغربة فكرية، أم أنها غربة نفسية ذاتية تتعلق بالشاعرة وذاتها؟ أم هي غربة روحية وجسدية كلتاهما؟ ... ربما كانت كل هذه الأمور المتداخلة مجتمعة نتيجة الشعور الحاد بالاغتراب، وهذا ما عبّرت عنه الشاعرة ببعض الوضوح حين قالت:

هذا الوطن الذي يعذّبني وليس لي
عبرت أرض الغريب غريب (القرمزي، ص 127).

ونجد هذه الصورة الطريفة عند الشاعرة سعدية مفرح فهي تؤكد أن البلاد تغادر نفس الإنسان في بعض الأحيان، وهو نوع من التغريب المضاد، فإذا رفضتنا البلاد التي ننتمي إليها تكون هي من رحلت لا نحن مما يذكرنا ببيت المتنبي الشهير:

إذا ترحّلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون همُ

تقول سعدية مفرح:

غادرتني البلاد
التي غدرت بالهوى
كان المكان يلملم أعطافه شاردًا (كتاب الآثام، ص 9).

فالوطن- المكان الذي قعّدت الشاعرة ملامحه، قد ارتحل إلى حيث لا تعرف له مكاناً، وهي تحاول مع ذلك جاهدة للخروج من هذا المأزق بالارتحال إلى مكان آخر حاملة معها ذاكرتها المثقوبة، وشاكرة لطول الطريق عذاباته التي تخفف من ذكرياتها المؤلمة:

نرحل ممتنّين لطول الطريق ووحشته الإضافية (مجرد مرآة مستلقية، ص 9).

ورغم أن الشعور بالاغتراب والتعبير عنه يكاد يكون مركزياً في قصيدة النثر النسوية الخليجية وخاصة لدى شاعرات الجيل الثاني نتيجة خروجهن عن نمط الثقافة التقليدية وتنامي شعور التحدي عندهن وكسر القوالب، بل ونتيجة الشعور بالانكسار والخيبة مثل ما جاء عند الشاعرة منى الصفار التي تتقوقع على ذاتها في قصيدتها «الساعة»:

لم أكن أموت
لم أكن أتلاشى
كنت أبكي
فقط كنت ابكي
وجهي عارٍ لا ملامح تغطيه (عندما كنت صامتا، ص 14).

غير أن ظاهرة الاغتراب ليست حكرًا على الموجة الجديدة من الشاعرات الخليجيات، بل هي قديمة قِدم هذا الشعر ابتداء من الشواعر المؤسّسات مثل سعاد الصباح وثريّا العريض، وقد تناولت الدكتورة سعيدة الفارسي في كتاب بعنوان «سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب» هذه الظاهرة في شعر سعاد الصباح وخاصة الاغتراب الاجتماعي في أشعارها الأولى، ثم الاغتراب السياسي بعد الغزو العراقي للكويت سنة 1990. اغتراب دفعها إلى الثورة على الرجل الذكوريّ المتسلّط وقصيدة «كن صديقي» نموذج متمنًّى لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الرجل والمرأة، بل تذهب إلى أبعد من ذلك حين تقول:

أيها الحاكِمُني من غير قانون

ومن غير شرائع
أيها الحابِسُني كالماء ما بين الأصابع
سيدي يا سيدي
هل من الممكن أن تعتقني
فأنا لا أبصر الألوان دونك
وأنا لا أسمع الأصوات دونك (فتافيت امرأة، ص 47).

يبقى الاغتراب تمظهرًا لصيقًا بالإنسان ما دامت رياحه تجري بما لا تشتهيه سفنه، وهذا التمظهر يتجلّى بحدّة أكبر عند المرأة الشاعرة، فهي ذات حساسيّة فائقة نتيجة الظروف التي عرفها الخليج والتحولات المجتمعية والسياسية التي شهدها في العقود الأخيرة.

النسويّة:

يعبّر مصطلح "النسوية" الشائع الآن في ساحتنا الثقافية، وهو المقابل العربي للكلمة الإنجليزية feminism، عن ظاهرة اجتماعية تشكلت كحركة مقاومة قادتها نساء طلائعيات إثر أوضاع اجتماعية قامعة لهن، ورغبة منهن في إعادة بناء العالم وتغييره، على شكل ممارسات واعية وقوة موجّهة لنقد تلك الأوضاع الاجتماعية وتغييرها. وهذا المصطلح «مثل أيّ نظرية فلسفية عريضة الأسس يصعب تحديدها، ولكن من اتجاهاتها ما يمكن التعرف عليه، كالاتجاه الليبرالي، والماركسي المتطرف، والسيكولوجي/ التحليل النفسي والوجودي، وما بعد الحداثة. جميع هذه الاتجاهات تقدم بعض الإجابات عن التساؤلات حول النساء، جميعها تندد بالطرق الاضطهادية التي تتعرض لها النساء وتحتفي بالطرق المتعددة التي استطاعت من خلالها بعض النساء التغلب على

الأنظمة المكبلة لها، وبعدها الحصول على حقهن في تقرير المصير» (النسوية: فكرها واتجاهاتها، ص 11).

وهذه المفاهيم النسوية تبنّتها الشاعرات العربيات والخليجيات خصوصاً فهي المفاهيم التي تحمل قضاياهن بعيدًا عن الهيمنة الذكورية والسلطة البطركيّة للرجل. وينبغي ألّا نخلط بين الأدب النسوي بمعنى الأدب الذي تكتبه المرأة بغض النظر عن مضامينه، فقد يكون معبّراً عن قضايا عامة لا خصوصية للمرأة فيها بل إنّنا إذا أغفلنا اسم الكاتبة لا نستطيع معرفة جنسها هل هي رجل أو امرأة، وبين الأدب النسوي الذي يعبّر عن قضاياها ويتبنّى آلامها وآمالها. وليس المقصود من عنوان مبحثنا الأدب النسوي بفرعيه السابقين وبما يحمله من نظرة دونية جندريّة إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، باعتباره في الدرجة الثانية. بل المراد بالنسوية القضايا التي تبنّتها الشاعرة الخليجية «وتمثل الخطاب المنطلق من وعي ضدّيّ لهيمنة الخطاب الذكوري ويعمل على تأثيث المعنى بمضامين تتصل بتاريخ طويل من الاضطهاد والظلم الذي طال النساء من المجتمعات البطريركية ويتضمن وعيًا فكريًا ومضامين سياسية» (لطفية الدليمي: الإبداع والنسوية والنقد ص 26).

تبدأ مظاهر النسوية من الشكل الشعري باعتبار أنّ الشعر العمودي يمثّل الفحولة الشعرية وفكرة الفحولة مرتبطة أساساً بالذكورة، فالقصيدة الكلاسيكية عادة صاخبة مجلجلة الألفاظ جزلة كما توصف، كانت تلقى لا تكتب، لذلك استمرت تقاليدها المرافقة لها إلى أن ظهرت الموجة الرومانسية في الشعر فخففت من ضوضائها وأكسبتها بعدًا هامسًا. ومع ذلك يبقى إيقاعها الرتيب المكرر لا يناسب البوح الأنثوي من جهة والحميمي، ولا الرغبة في الجموح وكسر القواعد. وباستثناء الشاعرات

الرائدات جنحت الشاعرات الخليجيّات إلى قصيدة النثر وسيلة تعبير أو التفعيلة التي هي منطقة وسط بين الأوزان التقليدية والتحرّر من الوزن كليّا. وهناك شاعرات بدأن بكتابة القصيدة العمودية وكأنهن يثبتن للرجل مقدرتهن على مجاراته في ملعبه، ولكن حينما تطورت تجربتهن الشعرية تخلّين عن الوزن الخليلي لصالح القصيدة الحرة أوّلا ثم قصيدة النثر في نهاية المطاف. من هؤلاء الشاعرة صالحة غابش التي «مضت هاربة من الشعر إلى النثر، ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطّرة إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها النثر جراء إغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في النظم التقليدي» (حبيب بوهرهور: شعريةُ المرأة الخليجية وفحولةُ اللغة). والملاحظ أن الشاعرات العمانيّات يشكلن استثناء في اعتماد الشكل الشعري الكلاسيكي أي القصيدة العمودية، فرغم المضامين النسوية المتقدمة والطروحات التي لا تختلف عن مثيلاتها عند بقية الشواعر الخليجيّات نجد أغلبهن وحتى من الجيل الجديد لا زلن يعتمدن الوزن الخليلي في قصائدهن. فالشاعرة عائشة السيفي وهي تعبّر عن حزنها وقهرها كأنثى تجد في بحر الرمل، وهو بحر الموشّحات المفضّل، شكلا شعريًا يناسب حالتها النفسية فتقول:

نشــجَ الــليلُ بعَيْنــي وبكَــى ... كيفَ يبكيْ مَنْ مِنَ الدّمعِ غَرِقْ؟
وهــوَى كالظلِّ يمشــي واقفًا ... مــثلَ نجــم مسّــهُ حُزنُ الغسَقْ
صاخبٌ حزني وليلي صامتٌ ... وارتباكِي في لظَى الصَمتِ عَلقْ

(من قصيدة "بكائيات على جسد الليل"، من ديوان: البحر يبدل قمصانه).

وبعيدا عن الشكل الشعري تبقى سعاد الصباح وثريّا العريض أولى

من ضخّتا دم القضايا النسوية في جسد القصيدة الخليجية، بل كانت لغة التحدّي هي المعتمدة من سعاد الصباح؛ فالحقوق في نظرها لا تنتزع بالخضوع والمسايرة، فتقول بنبرة مستفزة للمجتمع الذكوري ومتحدية:

ما تعوَّدْتُ بأن أنظُرَ يومًا للوَراءِ..
فأنا أعرفُ دَربي جيدًا
والصَّعاليكُ على كَثْرَتِهِمْ
لن يطالوا أبدًا كَعْبَ حِذائي
لن ينالوا شَعْرَةً واحدةً منْ كِبْريائي
فلقد علَّمَتني الشِّعْرُ، بأنْ أمْشِي
ورأسي في السَّماءِ
("للأُنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل"، من ديوان: امرأة بلا سواحل، ص 16).

فالشعر وسيلة دفاع وهجوم حين يقتضي الأمر، والكتابة فعل وجوديّ به تدافع المرأة عن قضاياها وتسترد حقوقها، ومن مصلحة المجتمع الذكوري التحكمي أن يبقيها خاضعة، فالجهل كان ولا يزال سلاح المستبدين للسيطرة على الآخرين، ولكنّ الشاعرة تتحدى وتضرب عرض الحائط بوصاية الرجل عليها:

يَقولونَ: إن الكتابةَ إثمٌ عظيمٌ...
فلا تكتُبي.
وإن الصلاةَ أمامَ الحُروفِ... حرامٌ
فلا تَقْربي...
وإن مِدادَ القَصائدِ سُمٌ...
فإيّاكِ أنْ تشْرَبي.

وها أنَذَا
قدْ شرِبْتُ كثيرًا
فلمْ أتسمَّمْ بحِبْرِ الدواةِ على مَكْتبي.
(قصيدة "فيتو على نون النسوة"، من ديوان: فتافيت امرأة).

والاستغناء عن وصاية الرجل والخروج من عباءته ثيمةٌ حاضرة بقوة في الشعر النسوي الخليجي نكاد نجدها عند جميع الشاعرات. ففي مقابل الرجل الحبيب أو الأب أو حتى الابن نجد الرجل الآخر المتسلط الذكوري الذي يمثل مجتمعًا كاملاً راكَم هذه الممارسات لقرون، وجعل من المرأة تابعًا فتثور المرأة الشاعرة على هذه التبعية وتؤكد استقلاليتها واستغناءها عنه مثل ما جاء عند الشاعرة هدى السعدي حين تخاطب الحبيب:

لا تتصلْ.. من قال إني أنتظرْ
يومي مليءٌ بالأغاني والصورْ
لحظات ساعاتي
تفتش عن فراغٍ
ما له في عمرها المشحونِ ظِلْ
والوقت في وقتي يفتش عن مداهُ
وكيف يملك وعيَه الوقتُ الثمِلْ
إن كنتَ تحسب أنك المهديُّ يا هذا
فلست المنتظَرْ (دموع البنفسج، ص 46).

وهذا نفسه ما قالته الشاعرة القطرية المرحومة سعاد الكواري حين راهنت على تغير الرجل وتخليه عن بعض ممارسات عالمه الرجولي

واهتمامه بها، ولكن حين وجدت أن لا فائدة من ذلك ترجى اعتبرته غير موجود وأهملته ونشدت الاستقلالية التي كانت ولا تزال تمثل الحلم الأبدي:

قلتَ لي أنك ستتغير ففرحت
يا لرغبتي المهووسة
تغيرت.. يا إلهي كيف صدقت؟؟!
كيف صدقت؟؟!
أما زلت مستيقظًا؟؟
تشاهد سباق الخيول الأصيلة
وتراهن على خيل مجنونة
تستعرض قدراتها أمام الجماهير المحدقة فيها باهتمام
أما زلت مستيقظا؟؟
لماذا لا أشعر بوجودك؟؟
لماذا لا أشعر بك نهائيًا؟؟
ما تطلبه منّي تستطيع أيّ امرأة أن تمنحك إيّاه
لكن ما أريده أنا لا تستطيع أنت أن تمنحني إيّاه
أيّها الرجل! (بحثا عن العمر، ص 34).

وهي نفسها الثورة على الرجل التي أسمتها حمدة خميس رفضًا حيث ترفض أن تكون كما يريد الرجل أن يصورها؛ أشبه بوسادة تستعمل عند النوم، يشتاق إليها عند حاجته ويأكلها السأم حين يستغني عنها وما أكثر ما يفعل:

لا سيّدي أنا لن أكون كما تريد
وسادة الغفو البليد

تُشرى تُباع بلا ثمن .
إن لغّ في دمك السأم تشتاقني
زمن استراق، نشوة تمحو السأم
وأعود بعد لقائنا شيئًا مضى
مسح الكآبة وانقضى
ووسادة.. تُشرى تباع بلا ثمن. (من قصيدة "الرفض").

والثورة على الرجل هي ثورة على هذا المجتمع كله الذي قاتلت فيه المرأة كثيرًا حتى افتكت أبسط حقوقها من التعليم إلى العمل إلى مساواة منقوصة، لكنه يعدّ إنجازًا كبيرًا في ظل إجحاف كامل بحقها في الحلم، فالمرأة حين تحلم:

تتعدّى كلّ حدود الكون
تتخطى واقعها المصبوغ بأجمل لون
ترحل في كلّ الأجواء
تحلّق فوق القهر وفي كلّ الأنواء
هذي المرأة هي أسطورة هي إلهام

كما أكدت حصّة العوضي في قصيدة «هذي المرأة». هذه الأحلام على بساطتها تحققت بمسيرة كفاح طويلة لا نغمط فيها حق كثير من الرجال الذين ساندوها في مسيرتها ودعموها ووقفوا ضد التقاليد البالية. أما المرأة فقاتلت باللحم الحيّ، بدون سلاح سوى إصرارها وأظافرها، وهذه هي المرأة الخليجيّة التي أحسنت سعاد الصباح وصفها:

أنا الخليجيّةُ..

التي تُقاتلُ بأظافرها
من أجل أن يكونَ الخبزُ للجميعْ..
والمطرُ للجميعْ..
والحبُّ للجميعْ..
والتي تُقاومُ ملحَ البحرْ
وتيّاراتِ الأعماقْ
والرجالَ الذين لهم أسنانُ سَمَكِ القرشْ
وعيونُ الشرطة السريّةْ...
("أوراق من مفكرة امرأة خليجيّة"، من ديوان: فتافيت امرأة).

وحين تهبّ رياح الحرية على النفوس يصبح من الصعب بل من المستحيل الرجوع إلى الوراء، فهو خيانة للواتي ضحَّين وتحمّلن ووقفن في وجه ترسانة بالية من أعراف أعطاها الزمن سلطة البقاء، بل وبعضهن دفع ثمنًا غاليًا «فمعظم المبدعات الجادّات في المنطقة قد وُوجِهن بدفع فاتورة الإبداع الأدبيّ في حياتهنّ الشخصية والعامة في أوطانهن» (ظبية خميس: الذات الأنثوية ص 51)، لذلك ولّد لهنّ وولّد لدى الجيل الذي تأثر بهنّ روحًا متحدّية تستنكف من أن تضيع المكتسبات التي دفعت الشاعرات الرائدات ثمنًا غاليًا لتحقيقها، ولذلك نجد النبرة عالية كما في شعر خلود المعلا:

لن أغلق نوافذي بعد الآن
سأرفع أسدال كعبتي
أمضي قُدمًا غير آبهة بالنفوس القاحلة
هكذا أكشفُني
أتبيّن ما تبقّى من الجسد والذاكرة

أقرّأنّي بصوت عال
أمرّن حنجرتي على الصراخ ليصحو النائمون
سأكون أفضل ممّا مضى وما سيمضي
(من قصيدة "مسيرتي الجديدة"، من ديوان: ربما هنا).

هي نبرة ليست نشازًا ولكنّها صدى لصوت سابق تحدّى وأصرّ وتبنّى القضايا النسوية في وجه النظام الأبوي المتسلح بالأعراف والقوانين ومنطق القوة. هذا الصوت نجده منذ البدايات عند ثريّا العريض التي ترى نفسها كلّ النساء المقهورات المظلومات الخاضعات:

كل هذه الوجوهِ أنا
التي الحلم بأعماقها لا يموت
والتي دفنت حلمَها في البيوت
والتي تتأرجحُ بين الحقيقة والحلمِ دون زمن
مَنْ يعاتبُ مَنْ؟ مَن يحاربُ مَن؟
كلّهن أنا مَنْ يحاسبُ مَن؟ مَن يعاقبُ من؟
ولأيّ جريمة؟ الصراخ؟ السكوت؟ قبول الهزيمة؟
(من قصيدة "كلّهن أنا"، ديوان: أين اتجاه الشجر، ص 35)

لا يسعنا المجال للتطرق لكلّ مجالات القضايا النسوية التي تناولتها الشاعرات الخليجيات، فهنّ لسان المرأة الخليجية على امتداد أكثر من ستة عقود، يدافعن عن قضاياها بشراسة في أغلب الأحيان ويسعين عبر قصائدهن إلى «تمكين المرأة ومشاركتها الفعالة في مسيرة التنمية، وإدخال مفهوم الجندر ضمن الخطط التنموية لكافة القطاعات» (مي الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، ص 491).

وتبقى قضايا كثيرة للمرأة في مسيرتها لتحصيل حقوقها، كالتعنيف الأسري والتنمّر دون التقليد الأعمى للحركات النسوية في الغرب التي لها ظروفها وملابساتها، تفتح مجالاً للتناول الإبداعي من الشاعرات الخليجيات وخاصة المبدعات الشابات اللواتي أتاحت لهن وسائل التواصل الحديثة فرصة لإيصال الصوت بعيدًا عن القنوات المكرّسة، أليست الديمقراطية والمساواة في الفرص أحد أهم القضايا التي دار حولها إبداع المرأة الخليجية؟

التمرد:

الشاعر الرائي، كان في السابق لسان القبيلة، وتحول الآن إلى لسان المهمّشين والمنسيّين والمضطهدين أو هكذا يفترض أن يكون دوره. والمرأة في الخليج أحوج ما تكون إلى بنت جنسها تعبّر عن أوجاعها وتصرخ مكانها، لا إلى رجل يزيّف قضيتها ويدجّنها. وحين لا تستطيع الشاعرة التغيير ترفع الصوت واقفة في وجه القيود شعارها «التمرّد» حيث «تمثل نزعة التمرد على الواقع السائد والمألوف شعريًا واجتماعيًا وسياسيًا والرغبة بالاختلاف الحقيقي مع التجارب السائدة أهم علامات الحداثة في الشعر العربي الحديث» (فيصل القصيري: شعرية الاختلاف والتمرد، ص 35).

وقد ذكرنا أن الشاعرات اللواتي يكتبن قصيدة النثر أكثر جرأة وخروجًا عن المألوف من اللواتي يكتبن القصيدة العمودية الكلاسيكية؛ أوّلا لأنّهن من جيل أصغر، سبقنهنّ من مهّدن لهنّ الطريق، وكنّ رائدات لنضال المرأة من أجل الحصول على حقوقها قولاً وفعلاً، وثانياً لأنهن أردن أن يتجاوزن الجيل الأول بالكتابة عن قضايا جديدة وارتياد أراض مجهولة في العملية الإبداعية. لذلك رفعن من منسوب التمرد على السلطة البطريركية وعلى القوانين التي رأينها تنقص من فعل الحرية لديهن، وبدأن بكسر

قالب الشكل أوّلا، فهن ضد القيود ولو كانت أوزانًا، فقصيدة النثر هي قالبهن المفضّل. يقول الدكتور صلاح فضل رحمه الله «أول ما يتبادر إلى الذهن الآن أنّ هذا الجنس المهجّن الجديد قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤمًا واتساقًا مع (صوت المرأة) الحاد الرفيع، الذي أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية، ويزاحم أصوات الرجال الجشّة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة» (صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص 107).

ما تتيحه إمكانات قصيدة النثر من خفض صوت اللغة الفحلة، والإيقاع الرتيب والصاخب الذي تتيحه الأوزان الخليلية، جعل الشاعرة الخليجية تنحاز إليها وتكتب بهذا الشكل المتفلّت من أيّ قيد لغوي أو إيقاعي أو قافية ينتهي عندها المعنى فتقطع تدفّقه. وحتى شعراء القصيدة العمودية اشتكوا من قيد الوزن كقول بدوي الجبل مثلاً:

أنا أبكي لكلّ قيد فأبكي لقريضي تغلّــه الأوزان

وقد انعكس هذا على المواضيع التي تناولتها للخروج إلى آفاق أرحب، آفاق تحمل انشغالاتها ومخاوفها وجرأتها. ففي «قصيدة النثر تمردت المرأة الكاتبة على هذه الآفاق الضيقة التي كانت تنحصر فيها كتاباتها الإبداعية، وكانت تتقوقع تحت مفاهيم الكتابة الوجدانية، مما وضع هذه الكتابة تحت مأزق مفهوم: الكتابة النسوية» (عبد الله السمطي: انبثاق قصيدة النثر النسوية).

وقبل أن نعرض لنماذج من قصائد الخليجيات اللواتي وردت فيهن ثيمة التمرد نلاحظ أن هذا الإعلان عن التمرد والتحدي يبدأ أحياناً من العنوان نفسه وهو العتبة النصية الأولى التي ندخل منها إلى المتن الشعري، فحين تُعَنون «سعاد الصباح» إحدى مجموعاتها بـ «وللعصافير أظافر تكتب الشعر» هي ترسل ضمنًا رسالة مشفرة للرجل تقول له إنّ

العصافير ليست شكلاً جميلاً وصوتًا مطربًا وهشاشة، فهي حين تريد أن تبوح تحمي بوحها بأظافرها لأنه حق لها. وفي هذا تحدّ لمن يحاول منعها من حقها في الكلام بدعوى العيب والعار.

أما فوزية أبو خالد فتحرض المرأة على التمرد من العنوان أيضاً؛ حيث تعيب عليها خنوعها واستسلامها لقدرها فتقول لها «إلى متى يختطفونك ليلة العرس»، عنوانًا مستفزًا ومحفزًا في آن واحد، بل إنّ فوزية تستعمل لفظة التمرد في عنوان مجموعة أخرى لها وهي «تمرد عذري». أما هدى الدغفق فتذهب بعيدًا في التمرد من خلال العنوان إذ تتجاوز أن تكون هي المتمردة، بل حتى ظلها تعوّده على التمرد وعدم الانصياع لما يمليه المجتمع الذكوري على القطيع، فتُعنون ديوانها بـ «أربّي ظلّي على العصيان».

وحين نتجاوز العنوان إلى المدونة الشعرية ذاتها نجد الشاعرة الخليجية تملك من الجرأة ما تتحدى به الرجل وتتمرد على القمقم الذي حاول أن يحجزها فيه أو ما تسميه سعاد الصباح قبرًا، فتكسر رخامته وتخرج إلى هواء الحرية الطلق:

يقولون: إنّي كسرت رخامة قبري
وهذا صحيح
وإنّي ذبحت خفافيش عصري
وهذا صحيح
وإني اقتلعت جذور النفاق بشعري
وحطمت عصر الصفيح
فإن جرحوني
فأجمل ما في الوجود غزال جريح
وإن صلبوني فشكرًا

لقد جعلوني بصفّ المسيح (من قصيدة: فيتو على نون النسوة).
فهي واعية لتمرّدها، مدركة لعواقبه، مستعدّة لأن تصلب من أجله بل تجمّل صورة الفداء فتجعل من نفسها مسيحًا جديدًا مصلوبًا أو غزالاً جميلاً مجروحًا. هذه الصورة الدموية أبعد ما تكون عن الصورة التي أراد المجتمع العربي عمومًا والخليجي خصوصًا أن يؤطّر المرأة فيها، فهي «الصورة التي أراد الأدب النسائي المتمرد تكسيرها، أي صورة الفراشات الحائمات حول نار مصطنعة يصنعها موقد الرجل ومجتمعه، فيحترقن في لهبه منتحرات في صورة عاشقات وفيّات، أو زوجات مخلصات أو بنات وأخوات مطيعات وأمهات ذليلات» (بشرى تاكفراست: ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية، ص 254).

ونجد التمرّد نفسه عند الشاعرة سعدية مفرح في ديوانها «مجرد مرآة مستلقية»، وبغضّ النظر عن العنوان البسيط المستفز للفحولة التي لا ترى الأنوثة إلا حاضرة دائما متأهبة لخدمتها، تقرر سعدية مفرح أن تستغني عمّن انتهت صلاحيته وتُفرغه من ذاكرتها، فهي مالكة مصيرها لا أحد يفرض وجوده عليها:

أقرّر أن أنظّف ذاكرتي المليئة
بأكداس من الوجوه
أرتّب الذي ما زال صالحًا منها في زاوية قصيّة
وأرمي البقيّة على قارعة الطريق
يا الله ... متى نبتت كلّ هذه الأجساد
وزيّنت الشارع (مجرد مرآة مستلقية، ص 69).

والتمرد فعل واع تقوم به الشاعرة الخليجية وهي مدركة لنتائجه، هي تضحية أحياناً وعبث استفزازيّ أحياناً أخرى، ولكنها في النهاية

تقول «أنا موجودة» ولا يمكنكم تجاهلي. ترسم الشاعرة ظبية خميس لوحة أشبه بانبعاث العنقاء من الرماد، ويتجلى ذلك بوضوح في عنوان القصيدة «ولادة جديدة» حين ترفض ضمنيًّا الولادة الأولى التي فُرضت عليها فجعلت منها ذاتًا مشوّهة، فتجترح ولادة أخرى كما تشاء مفصّلة على مقاسها:

تعيد المرأة ترتيب أعضائها
ترمّم دارها الخَرِبة
تمّ إعادة ولادتها
رافسةً تلك الولادات القديمة الناقصة
«أحتاج إلى أعضائي» هكذا هي نطقت
«أنوي استعادة الكرمة الإلهية» هكذا هي نَوَت. (من ديوان: القرمزي).

أمّا الشاعرة حمدة خميس فرغم اعتمادها الشكل التفعيلي القريب جدًا من القصيدة العمودية على بحر الكامل، تصرخ في وجه الجمود التي يلفّ وضع المرأة، وفي وجه المتسبب به، وتستعمل لفظ التمرد نفسه في القصيدة وهي واثقة من صدى كلماتها التي تهزّ عرش الموت وتُنبئ بفجر جديد:

وصرختُ فيك بكلّ عرق نابض:
«أوّاه يا صحراء يا قطبًا مجمّد
هذي أنا.. جمر التوقّد في دمي
وفي فمي صرخات إنسان التمرد
قد جئت في كفّي اليك مشاعلي
وبشائر الميلاد بالفجر الجديد
لأهزّ عرش الموت يا مدن الجليد

لأصبّ نسغ الحبّ في شلل الوريد»
(من قصيدة "أوّاه يا مدن الجليد"، من ديوان: إن قلت لا أدري فلا تغضب).

ويلفتنا في هذا المقطع التضاد الذي اعتمدته الشاعرة؛ ففي مقابل الموت ومدن الجليد وشلل الوريد والقطب المجمّد والصحراء، وهي ألفاظ وصور كلّها تدلّ على الثبات والاستعصاء على التغيير والجمود، تستعمل لتمرّدها كلمات تضجّ بالحركة والأمل مثل: عرق نابض، وجمر التوقد، وصرخات، والتمرد، ومشاعل، وبشائر الميلاد، والفجر الجديد. هذه نتيجة ثورة المرأة على أوضاعها في مقابل واقعها المزري.

يمكننا أن نجد بذور التمرد ظاهرة أو مستترة عند أغلب الشاعرات الخليجيات من الرائدات إلى شاعرات الموجة الجديدة، فهو سمة لصيقة بهنّ نتيجة ظروف المنطقة وخصوصيّتها، والتغيرات الاجتماعية التي حصلت فيها بعد ظهور النفط، على عكس الأمهات والجدّات اللواتي حملن على أكتافهن قرونًا من الخضوع والصمت والهيمنة الذكورية المدجّجة بترسانة من الأعراف والتقاليد، وهو ما استشعرته «عائشة العبد الله» حين كتبت:

نرى جدّاتنا وهنّ يورّثن الصمت لأمهاتنا،
نرى أمهاتنا وهنّ يحاولن ترويض تمرّدنا،
هل كلّ الأمهات خاضعات؟
الأسئلة تبدأ هكذا صغيرة، ولا تتوقف. (من قصيدة: واقفة على قلبها كنخلة).

تبقى الإشارة إلى أنّ تمرد المرأة الخليجية الشاعرة هو تمرد اجتماعيّ

بعكس تمرد الرجل الذي يتراوح بين الاجتماعيّ والسياسيّ، فهي حين تثور فثورتها على "شرق السبايا والتكايا والبخور"، وتثور على "شرق يراها وليمة فوق السرير" كما لخص ذلك نزار قباني. لأنّ «كتابة المرأة قد تختلف في مناطق كثيرة عن كتابة الرجل لأسباب تتعلق بالأفق الاجتماعي الذي تحيا فيه المرأة، ومقدار الحرية الذي تتمتع به في شرق لا يزال يرى المرأة في موضع أقلّ من موضع الرجل» (عبد الله السمطي: جاذبية الشعر النسوي، ص 63). وستبقى هاته الثيمة حاضرة في شعرها ما دامت القوانين رغم تطورها في العقود الأخيرة تنحاز إلى الرجل، وما دام الرجل يتعامل معها كتابع لا شريك. وما أحرزته المرأة الخليجية من نتائج محفّز لها للمطالبة أكثر، والسعي المتواصل. وسنشهد تمرّدات كثيرة يطلقها صوت المرأة الشاعرة في الخليج، ما دامت لم تنل حقوقها كاملة غير منقوصة.

خاتمة الدراسة

هذه أمثلة عن تجليات الشعرية في شعر المرأة الخليجية، فالاغتراب والنسوية والتمرد ليست سوى تشظيات لمرآة الإبداع النسوي الخليجي، وهناك تمظهرات كثيرة للشعرية لم نتناولها، سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون. ويكفي أن نذكر أن التجريب من أهم خصائص هذا الشعر. ولا توجد تجربة شعرية في العالم العربي إلا ووجدت لها صدى في الخليج؛ من القصيدة العمودية الكلاسيكية إلى الهايكو وقصيدة البياض. وليس هذا البحث سوى إشارات على الطريق النقدي، تضيء على ملامح في مسيرة شعرية طويلة افتتحت برائدات مثل ثريا العريض وسعاد الصباح ولم تغلق، ما دامت المرأة في الخليج تدافع عن قضاياها إبداعًا، وتفتكّ الاعتراف بتميّزها من دوائر النقد الأكاديمية ومن متذوقي الشعر أينما كانوا.

المصادر والمراجع

- بشرى تاكفراست: ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ماليزيا، م 6 ع 1 ،2015.
- ثريا العريض: أين اتجاه الشجر، مطابع التريكي، السعودية، 1998.
- حبيب بوهرهور: شعريةُ المرأة الخليجية وفحولةُ اللغة قراءة في المشهد والتجلّي، مجلة الفيصل، السعودية، نوفمبر،2016.
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.
- حصة العوضي: بقايا قلب، مكتبة حسن العصرية، بيروت، 2012.
- حمدة خميس: إن قلت لا أدري فلا تغضب، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، 2016.
- خلود المعلا: ربما هنا، دار الفارابي، بيروت، 2008.
- سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح، الكويت، 2005.
- سعاد الصباح: فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح، الكويت، 2010.
- سعاد الكواري: بحثا عن العمر، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2001.
- سعدية مفرح: كتاب الآثام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- سعدية مفرح: مجرد مرآة مستلقية، سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، 1999.

• صالحة غابش: بانتظار الشمس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992.

• صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار رؤية، القاهرة، 2014.

• ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، منشورات المدى، دمشق 1997.

• ظبية خميس: المشي في أعلام الرومانتيكية، عيون جديدة، القاهرة، ط1، 1996.

• ظبية خميس، القرمزي، مطبوعات الظبية، القاهرة، ط1، 1995.

• عالية شعيب: سأغلق هذا الباب خلفي، كتب، الكويت، ط1، 2005.

• عائشة السيفي: البحر يبدل قمصانه، الكوكب، بيروت، ط1، 2014.

• عائشة العبد الله: واقفة على قلبها كنخلة، دار مرايا، الكويت، 2021.

• عبد الله السمطي: انبثاق قصيدة النثر النسوية، الرياض، 2015.

• عبد الله السمطي: جاذبية الشعر النسوي، الرياض، 2022.

• فيصل القصيري: شعرية الاختلاف والتمرد، مجلة أفكار، الأردن، ع 254، 1/1/2010.

• لطفية الدليمي: الإبداع والنسوية والنقد، مجلة الفيصل، السعودية، نوفمبر،2017.

• مي الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، الرحبة للنشر، سوريا، 2014.

• نجوم الغانم: الجرائر، كتاب كلمات، البحرين، ط1، 1991 199.

• نورة فرج المساعد: النسوية فكرها اتجاهاتها، المجلة العربية للعلوم الانسانية، الكويت، س 18، ع 71، 2000.

• هدى السعدي: دموع البنفسج، دار عكرمة، دمشق، 2005.

التناص الثقافي في خطاب علي الشرقاوي الشعريّ، مقاربة لنماذج مختارة.

الدكتورة ضياء الكعبي
أستاذة السَّرديات والنقد الأدبيّ الحديث المشارك،
كلية الآداب، جامعة البحرين.

تتناول هذه المقاربة النقدية نماذج مختارة من نصوص الشاعر البحريني علي الشرقاوي وهي: (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة)، و(مخطوطات غيث بن اليراعة)، و(كتاب الشين)، و(الغاجاراشا، ملحمة الغجر) في سياق التناص الثقافي وتحليل الخطاب من خلال تلك الموازنات الكبرى مع نصوص ثقافيّة شكّلت الذاكرة والمتخّيل الجمعي. وتشتغل هذه المقاربة النقدية على بيان آليات التناص الثقافي في هذه النماذج المختارة وعلاقتها بخطاب علي الشرقاوي وسرديته الكبرى (الغاجاراشا، ملحمة الغجر).

في التأسيس النقدي المنهجي: (التناصّية الثقافيّة) (Cultural Intertextuality):

تشتغل الدراسات الثقافيّة (Cultural Studies) على تحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي بما في ذلك علاقات السلطة والهيمنة والتمثيلات في سياق التحليل الثقافي الذي يستعين بأدوات منهجية متعددة بما في ذلك الإجراءات المنهجية البنيوية وما بعدها. لقد أسهمت نظرية

التناص في إثراء الدراسات النقدية عالميًا بعد تعدّد تشعّباتها المنبثقة من أصولها الرئيسة، ويمثل مصطلح التناصّية الثقافيّة (Cultural Intertextuality) واحدًا من أبرز المصطلحات النقدية في سياق الدراسات الثقافية التي تشتغل على الخطاب والسياقات الثقافيّة، وتكشف عن النفوذ السياسي والهيمنة ودور الاستعمار وتمثيلات الهوية، محقِّقة بذلك علاقات واسعة بين الأدبيّ وغير الأدبيّ. وبعد خروج النظرية النقدية من درس النص الذي بُني على قاعدة أنَّ النص في حالة إنتاج دائمة من نصوص تماثله في جنسه، كان على النظرية نفسها أن تتبنّى تصوّر النص في حالة إنتاج من السياقات الثقافيّة التي لها حضورها وتفاعلها في النص. تسعى القراءة التناصيّة الثقافيّة إلى بناء سياقات واسعة للدراسة الأدبية، والتركيز على الأبعاد التاريخيّة والثقافيّة للنصوص والقضايا مثل: العنصريّة، الجندر، الإثنية، الطبقة، في علاقتها بالمنتج الثقافي. إنَّ النظريات السياقية نجحت في إيجاد علاقة بين النصوص الفردية والسياقات المختلفة، وأنظمة القوة، ولدى تلك النظريات نزعة إلى توظيف استراتيجيات النقد الأيديولوجي للكشف عن الأرضيات التاريخيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة في الأدب. ويشتغل التناص الثقافي على البنيات المهيمنة في الخطاب، وتقاطعات النصوص في سلاسلها التزامنية، والعمليات السيميولوجية المؤثِّرة ثقافيًا. وتمهد التناصية الثقافية إلى جانب اهتمامها بالسياقات لتأكيد أنَّ القصدية للمؤلف أو الجماعات التي تنتمي إليها أمر حتمي في الدراسات الإنسانية، وأنَّ تحليل النص بكونه نصًا منفصلاً عن تلك القصدية يظلُّ عملية ناقصة، كما لو أنَّ النص غير موجود، وتؤكد أنَّ العلاقات التناصية لا تقدّم بطريقة سحرية بين نصوص جامدة، بل هي نتاج قصدية المؤلف، ومراعاة الافتراضات الأساسية للمؤلف وماذا يريد؟ ومع هذا التوجه

فإننا نلحظ أنَّ الناقد الماركسي التأويلي (فردريك جيمسون) يقترح أنّ التعامل مع النص بوصفه منتجًا ثقافيًا، يمكن أن ينطوي على التحليل النصّي حيث الافتراضات الثقافية.

تفيد التناصّية الثقافية من منجزات النقد الثقافي والدراسات الثقافيّة، فقد بيَّن هايدن وايت (Hayden White) أنَّ التاريخانيّة الجديدة نظام ثقافي (cultural system) ينظر إلى النص في تناصه مع السياقات الثقافيّة والاجتماعيّة. كما أنّ التاريخانيّة الجديدة تستفيد من مقاربات الباحثين في سوسيولوجيّة الثقافة (socio-culture) ومنظّري النسوية والثقافة المادية (cultural materialist) وغيرها من المقاربات الأخرى. مما يؤكد تقاطع التاريخ في هذه الدراسات وانفتاحه على عدد من الدراسات البينيّة (Interdisciplinary Studies).

لقد تحوَّل التاريخ في التاريخانيّة الجديدة (The New Historicism) ودراسات ما بعد الكولونيالية (Post-Colonialicism) من الاهتمام بدراسة المركز إلى دراسة تاريخ الهامشيين وما أسماه بعض الباحثين (بالتاريخ المفتت). إذ يذكر فرانسوا دوس (F. Dosse) أنَّ خطاب التاريخ الجديد يقدم (تاريخًا ثقافيًا وإثنوغرافيًا بالأساس. وهو وصف باهر للثقافة المادية ضمن مقاربة رومانسية جديدة يجالس فيها المجانين الساحرات، وتحلّ فيها الهوامش محلّ المركز وتقدّم فيها الجمالية الجديدة وجهًا مغايراً للسلطة التكنوقراطية المحيطة (...)، وهذا التاريخ يستبطن الأحلام الجوفاء والمكبوتات ليحقق إجماعًا حول بناء حداثتنا. ومهمة المؤرخ هي أن يجمع كل أولئك المنحرفين ليأتي بهم إلى محيط خليط حيث لكلٍّ واحد مكانه ضمن مجموعة اجتماعيّة خالية من التناقضات".

(تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) وخطاب البداوة / البحر:

يصدر الشاعر البحريني علي الشرقاوي في خطابه الشعري عن رؤية شعرية مؤسَّسة على سؤال اللغة، بوصفها طرحًا بديلاً للرمز في مفهومه العام، بخاصة الرمز الأسطوري المترسّب في قاع اللاشعور الجمعي لدى المبدع. وتعدّ الرؤيا الشعرية لدى علي الشرقاوي من أكثر القصائد احتفاءً بهذا التصوُّر، لكونها ترتشف من وحي الواقع، وتتبنّى السبيل إلى الرؤيا، وتسعى إلى إثارة المتلقّي. إنَّ خطاب الشرقاوي الشعري على درجة عالية من الغموض في خطاب يسعى إلى خرق اللغة وإعادة تفكيكها ثم بنائها بطاقة الاستبصار في مضمراتها القابلة لأكثر من تأويل. وتمثل دواوينه قصائد القناع (النصوص المتوازية) مع سردية الشاعر ابتداءً من ديوانه (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) انتهاءً إلى ملحمته الشعرية (الغاجاراشا: ملحمة الغجر). يذكر الناقد البحريني علوي الهاشمي أنَّه "في سياق تجربة الشرقاوي وسياق التجربة الشعرية العامة في البحرين، تمتاز قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) بخصائص جديدة متفردة على المستويين الفكري والفني، أو على صعيد الشكل والمضمون. أمَّا على صعيد المستوى الفكري فالقصيدة تطرح لأول مرة مسألة "البداوة" و "البدويّ" كبعد تاريخي متأصل في ضمير إنسان المنطقة وحضارته، تتناوله في إطار من الرؤية الجديدة والموقف الثوري المنتمي إلى الحاضر عبر علاقته بالماضي والمستقبل معًا. فمن هذا القلب البدوي تنطلق قصيدة الشرقاوي لتتقلب مع البدوي في وجوده وخصائصه النفسية وطباعه وعاداته وأحلامه عبر عدد كبير من الصفات كالوقت البدوي والصوت البدوي والخيام والأنغام والعود والكشف والحدس والليل والمواويل والرحيل والكهف والحرف والسيف والوتر والصرخات والطين والترياق والحلم وهي ما تربو على الأربعين مرة التي يرد ذكر "البدو"

خلالها في القصيدة". يخرق الشرقاوي الحقول الدلالية الثقافيّة الدالة من خلال خلق تلك المجازات الثقافية الطباقية: "بحر البدو" "أمواج البدو"، قلب البدو البحريين، السفن البدوية، البحر البدوي/ يد الرمل المجذافية، الأوتاد البحرية، خيام الأزرق، صحراء اليم/ نسغ المحار، أمواج الخيل، حمحمة البحر، أزهار الموجة، أصداف الزعتر، السمك البري، محار النخل، فأس الأمواج، سعفات الماء، لقاح الموج، الطلع المنفتح أشرعه. بين الثبات أو الثبات النسبي (الحركة المحدودة)، التعددية أو الانقسام إلى وحدات عددية منفصلة، الاستطالة أو الامتداد الأفقي المحدود. في مقابل: الحركة المستمرة واللامحدودة، التكتل واللاعددية والسيولة، الامتداد العمودي والدائري اللامحدود. أمَّا على مستوى محور العناصر المشتركة فيمكن بطبيعة الحال ملاحظة صفات مثل: الحيوية والقدرة الذاتية على التشكل والتشكيل، صفة الجدل والتضاد، الجمع بين الحركة والثبات، المحدودية واللامحدودية، التوهج والانطفاء، الماء والرمل، البحر والصحراء (الطين). على ضوء الخصائص المذكورة التي تدور في حقل دلالي واحد يقف (البدوي) في مركزه ويمكن لمس القطبين المتجاذبين اللذين يشكلان جوهر الصراع في حياة البدوي: الثبات والحركة، الإقامة والسفر، الواضح والمجهول، الممكن والحلم:

الحزنُ هنا خمرٌ
وأنا أشربُ في قدح الممكن لا بد الحلم

إنَّ البدوي في انفلاته صوب المغامرة والحركة والمجهول واللامحدود بحثًا عن "الحلم البدوي" يتخذ له من محور الثبات مرتكزًا يحفظ جذوره وانتمائه وأصالته. لقد انتبه علوي الهاشمي إلى طبيعة الخطاب الشعري الثقافي الذي يصدر عنه (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة)

في تفكيكه مركزية البداوة/ البحر، وصياغة هذا الخطاب في تشكيلات هذا الحدس البدوي على مستوى التجربة الشعرية في تعابير وصياغات فنية مثل (جدائل الموج)، ذاكرة البحر، الوقت البدوي، نسغ المحار، أمواج الخيل، حمحمة البحر، أزهار الموجة، الأوتاد البحرية، محار النخل، محار الأسرار، لقاح الموج، إلى آخر هذه الصور الجزئية التي يتقابل فيها مباشرة محور البحر مع محور الصحراء، مما يفرز خاصية فنية تعبيرية على مستوى الأسلوب في القصيدة. اعتمدت الحركة بين المحورين القطبين على عناصر التوهج الذاتي التي يمتاز بها إرث البدوي وحضارته وكونه النفسي، في اتجاهها من نقطة "الحدس البدوي" إلى أفق "الكشف البدوي، عبر موروث لغوي وثقافي ونفسي وحضاري وفنّي مثّلته تجربة علي الشرقاوي:

والرملةُ
هذي الألفُ المقصورةُ واقفةٌ
في البحرِ كأنَّ الفجرَ يحدِّقُ في تكوينِ الطيرْ
اشربْ
ودَعْ الحدس البدوي الأسفار يديرُ الكأسْ
وتفرَّس في قاع النفسْ
وحروف الجر العربيّة للصحراءِ
تجرّ العود البحري وتكسرهُ
وتحاصرهُ أدواتُ الشرطِ
فأين الفاعلُ
يرفعُ سيف الوتر البدوي ويشهرهُ؟

تتمثل رمزية الصحراء والبحر الثقافيّة في مركزية صورة البدوي في ديوان (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) في تلك الحركة الممتدة طوال النص من خلال تقنيتَيْ الترميز والتكثيف المجازي الدلالي:

ما أصغرني/ وأنا النقطة دار العالم حولي

الشخصية معادل رمزي لتجربة الشاعر الذاتية (ملامح القصيدة القناع) يتأمّل الشاعر من خلاله ذاته في علاقاته بالعالم:

" منغمرٌ في عسلِ التعبِ الطالعِ من حمّى النخلةْ

منهمرٌ في نسغ المحَّار الداخل أحلام النخلةْ

والرملةُ

هذي الألفُ المقصورةُ واقفةٌ

في البحرِ كأنَّ الفجرَ يحدِّقُ في تكوينِ الطيرْ

" مركونٌ مثل المخطوطة

والأنغام البدوية من شفتيهِ

تطلُ على أيامِ الرعدِ وتغزلها

حجرًا

شجرًا

طفلاً".

لقد كان الشاعر حريصًا كما يذكر علوي الهاشمي على إبراز شخصية

البدوي، لا كشخصية تاريخية طارئة، عابرة ومختلفة، بل ككائن أسطوري كوني متجذّر في عناصر الطبيعة الأولى وفي حركتها وتفاعلها وتوالدها الحيّ وصولاً بها إلى الفكر الأسطوري الذي انبعث عنها بعد ذلك (المفارقات الزمنية). وطبيعي أن يكون "حلمًا بدويًا" مشهورا كالسيف مادام الوتر مرتبطًا بضاحي بن وليد/ البدوي/ القناع الذي يكتنز اسمه قبل أيّ شيء آخر بالضحى الوليد والنور المتفجر من الظلمة الحالكة، والصراع المنبجس من السكون والصوت. إنَّ الفاعلية التصويرية في "تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة" تتمدد عبر جميع خارطة النص بمختلف تضاريسها ومستوياتها، ضاربة بجذورها في أصغر حقل مفهومي يؤسس بنية النص هو الكلمة أو المفردة، متفرعة منه حتى الفضاء الأخير، أي أن الصورة تبدأ بالكلمة المفردة وتنتهي بالنص في وجوده الكلّي. لقد غدت شخصية (ضاحي بن وليد) قناعًا لكون صاحبها "بدويًا بحريًا" كما يسميه النص في "أنا البحر البدوي" أو في "أنا البدوي الضائع في ميناء العالم". وبالتالي اكتسبت مفردة "البدوي" كلّ هذا الغنى الذي يسمح لها بأن تصبح جذر الفاعليات جميعًا، وعلى رأسها الفاعلية التصويرية في توالداتها واتساع دوائرها من خلال شخصية ضاحي بن وليد البدوي الذي هو معادل موازٍ للقناع والرمز والإنسان والأسطورة والخلق والرؤيا: ما أصغرني/ وأنا النقطة دار العالم حولي".

(مخطوطات غيث بن اليراعة) والكتابة الخامسة:

يمارس علي الشرقاوي في (مخطوطات غيث بن اليراعة) تناصًا ثقافيًا قائمًا على لعبة المركز والهامش (المتن والأطراف). ثمّة تحيّزات ثقافية يؤسسها النص في انحيازه إلى الهوامش في (مخطوطات غيث بن

اليراعة) وفي (كتاب الشين). يشتغل الهامش في (مخطوطات غيث بن اليراعة) بوصفه نصًا شارحًا يعيد تفكيك المتون المكتوبة محدِثًا كتابة الخرق؛ فعلى امتداد الكتب الثلاثة: رواية حجر بن سحاب، ورواية غصين بن الحدقة، ورواية ع. ش، تتوازى متون كبرى: التيه والخوف والحلم والتجلّي/ المكاشفة المجاهدة / العشق واختراق الحلول / الجذب والبرزخ. وتنتهي هذه المتون الكبرى بالحريق:فمن رواية حجر بن سحاب تشتغل الهوامش في طباق تفكيكي:

يجمع المستحيل
كومةً
كومةً
وتصب عليه اللغة

ويشتغل الهامش في (مخطوطات غيث بن اليراعة) بوصفه نصًا طباقيًا "هامش قيل: هناك حروف مقصّبة بالتعب غير أن المسمّى بابن السحاب يغيّر أقواله كل يوم وحين يحاججه طرف ويذكّره بالمشاوير والأمكنة يتوهّج بين الفراشة والضوء، يصرخ كالمستحيل:

كلامي حديقة نار
وذاكرتي أحصنة
فماذا تريدون من زمن
ليس يسكن في الأزمنة؟"

خطاب (كتاب الشين):

القصيدة السِمة ولا وعي الصورة المهمّشة:

وقف الناقد الجزائري عبد القادر فيدوح عند دلالة الإضمار ولا وعي الصورة المهمّشة في (كتاب الشين) الذي يؤشِّر من وجهة نظري في تناصّاته المؤسّسة إلى تلك السَّرديات الموازية للشاعر نفسه؛ أي قصيدة القناع التي وجدنا تمثلاتها الكبرى في (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة). نحت عبد القادر فيدوح مصطلحًا نقديًا جديدًا هو (القصيدة السِمة)؛ أي بتحويل الرؤيا الشعرية من الصورة إلى السِمة حين انتقلت القصيدة من النمطية المشار إليها في المرجعية الإبداعية في قصيدة الصورة بمحمولاتها الدلالية إلى القصيدة السِمة التي تقوم بالكشف عن أنظمة العلامات، وهي أنظمة قوامها الإبانة عن الجنوح الذي تمارسه الذات، وتسهم في تشكيل المعنى عبر القيم الدلالية المرتبطة بالكلمة. وتؤسّس القصيدة السِمة رؤيتها على سؤال اللغة بوصفها طرحًا بديلاً عن الرمز في مفهومه العام، بخاصة الرمز الأسطوري المترسّب في قناع اللاشعور الجمعي لدى المبدع. وتتوقف دلالة التأويل بدلالة استنتاج المحذوف من الرؤيا التخييلية للقصيدة السِمة الذي يستوجب تقديره من المتلقّي بإنتاج دلالة ما، من خلال فاعلية القراءة المنتجة التي تعدّ النص "أثرًا مفتوحًا متحوّلاً".

الشين أمير الكلام
وسلطان عزف الخيال
به
وإليه
ومنه
سلكت فضاء اللغة

لقد انتبه عبد القادر فيدوح إلى ذلك التماهي الحاصل في دلالتَي الإضمار ولاوعي الصور المهمشة في (كتاب الشين) مع علي الشرقاوي نفسه "فالـ(الشين) ضمير المجد، به تبين الأمور، وبه تنكشف الحقائق في هذا الوجود، والشاعر في ذلك يرى مثول الحقيقة في ما ينبغي أن يبحث عنه في الواقع المأمول بفعل اللغة، بوصفهما مصدرًا للانبعاث (...)، والشين (السلطان) و(الأمير) هو الشرقاوي، والشرقاوي هو (السلطان)، وبفضلهما يتمّ (عزف الخيال) و(فضاء اللغة)، وبهما تكمن القرينة الدالة على فعل الخلق من (شين) الشاعر الرائي، الحريص على انبثاق الكون من خلال اللعب بـ(عزف الخيال) و(فضاء اللغة).

أوقفني بين خريطة فوضاه
وعاطفة البركان الراكض بالمخلوقات
من الشك إلى الشك وقال:
أنا فوضى الكلمات
الكلمات الكلمات الكلمات
أفوّض أيامك يا هذا بإعادة أمواج خلاياي.
حين تهجّيتُ هواء الدنيا
يا ذات الميمَين الشاخصتين

و"إذا كان حرف الميم لدى المتصوفة مأخوذًا بصفات الملك في الروحانية والملكوتية، فإنه مستمد في منظور الشرقاوي بصفات الحيرة بين الواقع الوضيع والمطلق المثالي، وكأن الشاعر يعيش حالة ما بين الحضور والغيبة، وفيها تجسدت (ذات الميمين الشاخصتين) في ذات الشاعر بوصفه هائمًا بين مركز الوجودين، (ميم) مركز وجود الواقع المعمول بالاعتلال و(ميم) مركز الواقع المأمول بالإبلاء".

الغاجاراشا ملحمة الغجر: الانحياز إلى سرد الهوامش:

يبيّن هايدن وايت Hayden White أن التاريخانيّة الجديدة نظام ثقافي (cultural system) ينظر إلى النص في تناصه مع السياقات الثقافيّة والاجتماعيّة. لقد تحوَّل التاريخ في التاريخانية الجديدة (The New Historicism) ودراسات ما بعد الكولونيالية (Post-(Colonialicism من الاهتمام بدراسة المركز إلى دراسة تاريخ الهامشيّين وما أسماه بعض الباحثين (بالتاريخ المفتّت). في رواية (سيرة المنتهى: عِشْتُها كما اشْتَهَتني!) للروائي الجزائري واسيني الأعرج يغادر السارد (واسيني) الحياة في رحلة العروج بحثًا عن جدّه الأكبر الرُّوخو الذي ينام في مرقده الأخير بجبل النار. يرى واسيني تابوته مكتوبًا عليه اسمه وتاريخ ميلاده ووفاته بالعربيّة واللاتينية وكلمة صغيرة كان يرددها دائمًا "لقد عشتها كما اشتهَتني لأنَّها كانت الأقوى. لم أكن استثناءً عظيمًا في هذه الدنيا، ولم أكن إلهًا صغيرًا، لكنّي لم أمرّ على هذه الحياة كغيمة جافة". لم تحظَ النصوص الأخيرة للشاعر البحريني علي الشرقاوي باشتغالات نقدية جادة رصينة على مستوى تحليل الخطاب الإبداعي عنده، وأخص بالذكر تلك النصوص التي تتواشج بعمق لتسفر عن رؤيته الكونيّة الكبرى. وأعدّ نصّه الملحميّ (الغاجاراشا) واحدًا من نصوص التجليات الكاشفة لديه؛ إذ يتقمص الشاعر روح أحد أحفاد الغجر ويروي سرديتهم الكبرى التي يتماهى معها:

"ثلاثون عامًا وأكثر، وأنا في مياه الكلام
أغوصُ وأطفو، ثم أغوص لأطفو لأنظر، ماذا فعلتُ بذاك الغلام
وأذكرُ.. أنسى، ندى الاحتلام
رأيتُ صباي، رأيتُ الذي ما رآه سواي
رأيتُ أبي في دمي، وأمي التي تشبه الأرض
في حلمها، رأيتُ السموات في حالة الابتسام".

ينحاز الشرقاوي في هذه الملحمة الكونيّة إلى سرد مغاير يغادر فيه عوالمه الممكنة الواقعية المرجعية والمتخيّلة في مسرحه الأسطوري التاريخي (السموأل)، و(البرهامة)، و(طرفة بن العبد)، و(تراجيديا المحرّق)، و(ناصر الخيري) وغيرها. إنَّ ملحمته (الغاجاراشا) هي سردية كونيّة تحتفي بسردياتها الكبرى التي تجد فيها جذورها الأولى وهويتها السردية، وعندما تفقد السَّرد تفقد تلك الجذور. يشتغل الشرقاوي في هذه الملحمة على سبعة كتب كبرى بما للرقم سبعة من دلالات دينية مقدسة تحيل على بدء الخليقة (السماوات السبع) و(الأراضي السبع) وبما فيه من دلالات الكمال الروحي. وعلى امتداد هذه الملحمة المطوَّلة في تواريخ الارتحال والهجرات والشتات الغجري تفاجئك نصوص الشرقاوي التي تحاكي جلد المخطوطات العتيقة بأنَّها متمردة تحتفي بهامشيتها، وبأنَّها مغرقة في صوفيتها ومغرقة كذلك في عناصرها الكونيّة. إنَّ "هذه الورقات المنزوعة من جلد المخطوطات السرية، ليستَ ملحمة تستوطن حفريات الشك، وليستَ أغنية لفراديس القدمين، هي الجملة قبل تفرع ماء النطق، هي الظن الراكض كالقنفذ من رغبة ما كان إلى عشبه ما سوف يكون، لها بالتاريخ علاقة ماموث الفطرة بالقاموس، لها أرخيتُ الغفلة في هيجان الرأس، ولها أعطيتُ الهذيان عناوين الفتحة والضمة والفاصل والفصل، من الدم/ السرة، أعني سر الأسرار، دخلتُ محاطًا بالغفلة، أمرقُ بين مرايا الطفلة والطفل، مندهش العين ومرتعش القلب، إلى الهم رحلتُ، لأعرف ما لا أعرف، أو أكشف ما أكشف، ولا أرغب في أن أصل المعنى"، هكذا يعرَّف علي الشرقاوي ملحمته أو سرديته الكبرى!

خاتمة الدراسة:

تتشكّل نصوص علي الشرقاوي الشعرية على امتداد تجربته الأدبيّة

بوصفها تناصات ثقافية كبرى للقصيدة القناع التي هي قصيدة حياة تكون فيها الذات الشعرية المركز والهامش. إنَّ كتابة الشرقاوي الشعرية تدرّجت من الكتابة الطباقيّة ذات الترميز السياسي الآيديولوجي الانعكاسي التي تحيل إلى كتاباته الشعرية في دواوينه الأولى إلى مرحلة أخرى من الكتابات النصية الترميزية المغرقة في الغموض والمنحازة إلى سرد الهوامش والترحال وعدم الاستقرار، وإلى تلك الكتابات الصوفية المسكونة بالبحث عن الكشف والرؤيا والتأويل اللامتناهي. ونستطيع قراءة خطاب علي الشرقاوي الشعري فقط بوصفه خطابًا يخلق من داخله مواقع السلطة والقوة والإزاحة والتفكيك بمراكزه وهوامشه: كتابة صعبة تخرق المجاز وتولّد الدهشة والأسئلة. ويخلق الشرقاوي في مجمل تجربته الشعرية (الفصيحة والعامية) تلك الازدواجيات الثقافية بين نصوص صعبة وكتابات ترميزية، وبين شعره العامّي الغنائيّ البسيط في كونه الكتابة السهلة الممتنعة.

يحتاج خطاب علي الشرقاوي الشعريّ إلى دراسات معمّقة على مستوى أطاريح أكاديمية (الماجستير والدكتوراه)، ويحتاج كذلك إلى جمع أعماله الشعرية ضمن الأعمال الكاملة لإتاحة الفرصة أمام الباحثين للاشتغال البحثي على نصوصه.

المصادر والمراجع:

- الشرقاوي، علي، تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة، ط1، البحرين، نوفمبر 1982.

- الشرقاوي، علي، مخطوطات غيث بن اليراعة، ط1، المنامة، المطبعة الشرقية،1998.

- الشرقاوي، علي، كتاب الشين، الطبعة الأولى، البحرين، منشورات نون، يوليو 1998.

- الشرقاوي، علي، الغاجاراشا، ملحمة الغجر، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2016.

- دوس، فرانسوا. التاريخ المفتّت، من الحوليات إلى التاريخ الجديد، ترجمة: د. محمد الطاهر المنصوري، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009.

- العدواني، معجب، القراءة التناصيّة الثقافيّة، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2019.

- علي الشرقاوي، دراسات في التجربة والحياة، ط1، أفكار للثقافة والنشر، البحرين، 2017.

- الهاشمي، علوي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة للشاعر علي الشرقاوي، ط2، البحرين، أسرة الأدباء والكتاب، 2006.

- White, Hayden. "New Historicism. A Comment" in H. Aram Veeser. The New Historicism. New York. London:1989, pp. 202-293.

- انظر: معجب العدواني، القراءة التناصية الثقافية، ص 46-52.

- P. 93 White, Hayden. "New Historicism. A Comment in H.Aram.

- دوس، فرانسوا دوس. التاريخ المفتّت، من الحوليات إلى التاريخ الجديد، ص 373

- انظر: فيدوح، عبد القادر، " دلالة الإضمار ولاوعي الصورة المهمشة في شعر علي الشرقاوي"، من كتاب: علي الشرقاوي، دراسات في التجربة والحياة، ص 60.

- قراءة نقدية في قصيدة حياة، تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة للشاعر علي الشرقاوي، ص 29.

- انظر: المرجع نفسه، ص 30-31. وانظر: تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة، ص 6-7.

- انظر: قراءة نقدية في قصيدة حياة، ص 33. انظر: تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة، ص3.

- تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة، ص 14.

- المصدر نفسه، ص 43.

- تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة، ص 36.

- المصدر نفسه، ص3.

- المصدر نفسه،3.

- المصدر نفسه، ص6.

- انظر: قراءة نقدية في قصيدة حياة، ص 58.

- تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة، 36.

- مخطوطات غيث بن اليراعة، ص 141.

- مخطوطات غيث بن اليراعة، ص 19.

- انظر: "دلالة الإضمار ولا وعي الصورة المهمشة في شعر علي الشرقاوي"، في علي الشرقاوي، دراسات في التجربة والحياة، ص ص 58،59.

- كتاب الشين، 14.

- انظر: "دلالة الإضمار ولاوعي الصورة المهمشة في شعر علي الشرقاوي"، في علي الشرقاوي، دراسات في التجربة والحياة، ص ص 68-69.

- كتاب الشين، ص 8.

- المصدر نفسه، 117.

-"دلالة الإضمار ولا وعي الصورة المهمشة في شعر علي الشرقاوي"، في علي الشرقاوي، دراسات في التجربة والحياة، ص 81.

- White, Hayden. "New Historicism. A Comment in H. Aram Veeser. The New Historicism, pp. 293-202

- دوس، فرانسوا. التاريخ المفتّت، من الحوليات إلى التاريخ الجديد، ص 373.

- الغاجاراشا، ملحمة الغجر، المقدمة.

- الغاجاراشا، ملحمة الغجر، المقدمة.

خرقُ اللغة ومجازُ المُضمَر

في نماذجَ مختارة من قصائدِ كتابِ الشِّينِ لعلي الشرقاوي

د.مي السادة

أستاذة السرديات والنقد الأدبي الحديث المساعد

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، كلية الآداب، جامعة البحرين

ما الشعرُ إلا خروجٌ عن اللغةِ المألوفةِ، خروجٌ يحطِّمُ هذه اللغةَ ليُعيدَ بناءَها من جديدٍ، يخلقُ له لغةً خاصةً "تشغلُ منزلةً وسطًا، تتأرجحُ بين قطبينِ: الأولُ هو قطبُ اللغةِ الخالصةِ الصحةِ (أي الخالية من الانزياحِ وغيرِ المعقولِ)، والنموذجُ المثاليُّ المجسِّدُ لهذا الجنسِ من الكلام هو الخطابُ العلميُّ. والثاني، هو قطبُ اللغةِ غيرِ المعقولةِ"، وكلُّ قُطبٍ يناقضُ الآخرَ من منظورِ خرقِهِ للغةِ وقربِهِ من اللّامعقولِ على اعتبارِ أنَّ الواقعَ لا يقبلُ ولا يسمحُ بالخَرقِ أصلاً. ولا يقتربُ هذانِ القِطبانِ إلا حينما تأوَّلُ اللغةُ الشعريةُ لتقتربَ اقترابًا نسبيًّا من القطبِ الأولِ.

ويأتي الشعرُ لِيصفَ موضوعًا ما بلغةٍ خاصةٍ، يكمنُ فيها الغموضُ وعدمُ الوضوحِ من خلالِ الخرقِ أصلاً، والقصيدةُ بشكلٍ أخصَّ، تتجلَّى لتُعبِّرَ عن الأشياءِ عن طريقِ لغةٍ خارقةٍ متجاوزةٍ للمعتادِ، لغةٍ مهيمنةٍ بمدى قربِها أو بُعدِها عن الشاعريةِ وغيرِ المألوفِ. وقد يشكِّلُ غيرُ المألوفِ هذا صعوبةً، حيثُ "تنشأُ الصعوبةُ من حقيقةِ كَونِ المادةِ الرئيسةِ للأدبِ هي اللغةُ المُتلفَّظ بها، ومن كونِ هذه اللغة نفسها ذات طبيعةٍ دالَّةٍ: فالكلمة تَعني شيئًا حتى قبلَ أن تُستَعمَل. ونتيجةً لذلك، فإنَّ فك عُرَى العملياتِ (اللغويةِ) جميعِها من مُقايسة وتصوير وتمثيل ومظاهرَ سرديةٍ ووصفٍ، إلخ، يصبحُ أكثرَ صعوبةً في الأدبِ؛ لأنَّ على المرءِ أنْ يتعاركَ مع مادةٍ هي نفسُها دالَّةٌ قبلَ أنْ تدخلَ في الاستعمالِ الأدبيِّ."

ولا يخلُو الأمرُ هنا من تجاوزٍ لحدودِ اللغةِ وعدمِ وجودِ موضوعيةٍ ممكنةٍ في وضعِ حدودٍ لتأويلِ هذه اللغةِ ومفرداتِها، وكيفيةِ تأويلِ قصديةِ النصِّ عبرَ مطابقتِهِ مع فهمِ المتلقِي لهُ. الشاعرُ يتجرأُ على اللغةِ، يخرقُ قوانينَها المعياريةَ؛ ليخلقَ لغتَهُ الخاصةَ، يُلبِس الدَّالاتِ مدلولاتٍ تتمنعُ وتنفرُ من الاستقرارِ، وتُوقِظُ القارئَ على معنىً أفصحَ عنه من خلالِ العلاماتِ وما تُرسِلهُ من إيحاءاتٍ؛ دونَ إغفالِ أنَّ العلامةَ "تعملُ بإفراطٍ وهي تفقدُ قيمَتَها حينما تُفصِحُ عن غايتِها." فهيَ علامةٌ مضمَرةٌ ومفصحةٌ في الوقتِ ذاتِه، وكأنها علامةٌ هجينةٌ تتأرجحُ بين قَصديةِ الشاعرِ ومدلوليةِ المتلقي. فهويةُ هذه العلاماتِ غيرُ ثابتةٍ منزوعة السكونِ وغير مستقرةٍ المعنى. إنها خاضعةٌ بصورةٍ دائمةٍ للتساؤلِ، تتحركُ باتجاهِ خرقِ المعاييرِ؛ خاصةً إذا أخذنا بعينِ الاعتبارِ أنَّ "اللغةَ ليستْ أبدًا بريئةً: فالكلماتُ لها ذاكرةٌ ثانيةٌ، تمتدُّ بشكلٍ سِرِّيٍّ إلى قلبِ الدلالاتِ الجديدةِ. الكتابةُ بالضبطِ هي هذه التسويةُ بين الحريةِ والذِكرى، هي هذه الحريةُ المتَذَكَّرَةُ التي ليستْ حريةً إلا في حركةِ الاختيارِ، ولكنها ليستْ كذلك في ديمومتِها."

يمتلكُ المبدعُ حريتَه في اختيارِ تلكَ المفرداتِ وحرية اختيارِ الإسنادِ أو حتى التركيبِ، لكنه لا يمتلكُ هذه الحريةَ في ديمومةِ سَيرِ تأويلِ هذه المفرداتِ ونسقِها لدى المتلقِّينَ أو القراءِ، حيث تتخلقُ المفردةُ شفَّافةً حياديةً، لكنْ تكمنُ بداخلِها اختزالاتٌ مضمَرةٌ بالغةُ الكثافةِ. وعلى اعتبارِ أنَّ النصَّ منظومةٌ من العلاماتِ، وهو في حدِّ ذاتِهِ علامةٌ مركبةٌ، نجدُ أنَّ العلامةَ التقليديةَ أُحاديَّةَ الاتجاهِ، يحدُّها سياجٌ ويؤطِّرُها؛ ليحصرَ المعنى ويبعدَ عنه ضبابيةَ التأويلِ، هكذا هو الحالُ مع النصوصِ التقليديةِ فقيرةِ الإدهاشِ.

أما النصوصُ المنتِجةُ، فهي عبارةٌ عن ساحةٍ يتواصلُ من خلالِها مبدعُ النصِّ مع قارئِهِ، يتوهَّجُ النصّ حينما يداعبُ القارئُ الدَّالَّ؛ ليخترعَ

معانيَ ربما لم يرصدْها مؤلفُ النصِّ ذاتُه من خلالِ الكلمةِ التي تأخذُهُ إلى اكتشافِ مغاورِ النصِّ، حيث يتموضعُ القارئُ داخلَ النصِّ ليتوهَ في المعنى، "فالكلامُ كلُّهُ، ماضيهِ وحاضرُهُ يصبُّ في النصّ، ولكنه ليس وِفقَ طريقٍ متدرجةٍ معلومة، ولا بمحاكاةٍ إراديةٍ، وإنما وِفقَ طريقٍ متشعبةٍ – صورة تمنحُ النصَّ وضعَ الإنتاجيةِ وليس إعادة الإنتاج." فالدالُّ مشاعٌ للجميعِ والنصُّ يظلُّ منتجًا دونَ انقطاعٍ، قادرًا على التخلُّقِ، على اعتبارِ أنَّ النصَّ لن يكونَ ملكيةً فرديةً إنما هو يتموضعُ في حقلٍ من العلاماتِ اللامتناهيةِ.

يولِّدُ المعانيَ بقصدِ تفتيتِها، ولا يكفُّ عن تحريرِ المعنى والنأيِ عن حصرِهِ أو تسييجِهِ، ورغمَ أنَّ النصَّ مليءٌ بشذراتٍ متحركةٍ يولِّدُ موقعُها المحددُ معنىً مميزًا إلا أن هذه الشذرةَ لا تنفردُ بالمعنى في ذاتِها هي، فهي لا تمنحُ دالًّا مهمًّا إلا من خلالِ تواشجِها في علاقةٍ معينةٍ مع حدودِها وأطرِها الأخرى.

حينها يكونُ النصُّ منتجًا للمعنى ولا يتأتَّى ذلك إلا من خلالِ "القراءةِ التي تحاولُ إعادةَ إبداعٍ آخرَ يكونُ نتيجةً لاختزالِ التساؤلاتِ التي تحملُها دلالةُ النصِّ الأولِ، على أن تكونَ هناك علاقةُ اشتهاءٍ متبادلةٍ بين الكشفِ الأولِ وتلذُّذِ النصِّ اللاحقِ الذي يتركُ المجالَ للرؤيا بوصفِها مكانًا بكرًا في بداءةِ الفكرةِ القابلةِ للاحتمالِ." هذه القراءةُ الناتجةُ من قارئٍ يطاردُ علاماتِ النصِّ ويستنتجُ الفكرةَ الغائبةَ أو المغيَّبة ليصلَ من خلالِها إلى الكشفِ عن بواطنِ المعنى المستترةِ والمضمرةِ في النصِّ.

هي قراءةٌ تخلقُ قارئًا مختلفًا وتلغي المؤلفَ، "لأنَ النصَّ من منظورِنا يرتسمُ في الذهنِ إضمارًا من خلالِ ما نتأملُه من صورٍ متكدسةٍ في المخيلةِ قبلَ أن تحوّلهُ اللغةُ إلى حضورٍ في صورةِ إنتاجٍ يجسدُهُ عالمُ الخطابِ أو

التخاطبِ." وهذه النوعيةُ من النصوصِ الإبداعيةِ المنتجةُ هي التي تمنحُ نفسَها للقارئ وتمكنهُ من إنتاجِ قراءةٍ إبداعيةٍ أخرى من خلالِ الوقوفِ على الثغراتِ والثقوبِ الموجودةِ في النصِّ الأولِ، قراءةٌ تعيدُ تشكيلَ القواعدِ والنُّظمِ التي ضبطتْ إحكامَ ذلك المعنى المتفلتِ، بهدفِ أنْ يُلقِي بهذا المعنى في العالمِ، ليطرحَ أسئلتَه على هذا العالمِ ويعيدَ من خلالِ هذه الأسئلةِ سيرورةَ تأويلِهِ إلى ما لا نهاية.

وتبعًا لذلك، تُعَدُّ نصوصُ شاعرِنا علي الشرقاوي من تلك النصوصِ المنتجةِ والقادرةِ على الديمومةِ والبقاء، تلك النصوص التي لا تتكشَّفُ لقارئِها منذ أولِ قراءةٍ، بل تستمرُّ في لا نهائيةِ تأويلٍ بعددِ مراتِ قراءتِها. فالشرقاوي شاعرٌ مفكرٌ يتماهى لديهِ العامُّ بالخاصِّ، والذاتُ بالموضوعِ، وذلك عائدٌ لتبنّيهِ قضايا وطنِهِ وأمتِهِ، فجاءتْ رؤيتُه للشعرِ وسيلةً للتغييرِ الاجتماعي والسياسي والحضاري. ورغم تلك الهمومِ السياسيةِ والاجتماعيةِ فقد تميَّزتْ نصوصُهُ بالتجديدِ والابتكارِ، خاصةً في جِدَّةِ التركيبِ والاختلافِ المشحونِ بالإحالاتِ الدلاليةِ المتعددةِ من خلالِ لغتِهِ المكتنزة.

نصوصُ علي الشرقاوي تعلنُ نفسَها من حيثُ كونها حالةَ انشقاقٍ. تتشكلُ اللغةُ فيها مشدوهةً بالأقاصي والنهاياتِ. تتصرفُ في الكلامِ لتعصفَ بالأنظمةِ والحدودِ والمألوفِ. تمضي بالعقلِ إلى منتهاهُ، تتحررُ من المرجعياتِ لتتوغلَ في تشظيةِ الكلامِ وبعثرتِهِ؛ لتلغيَ الحدودَ بين المعقولِ واللامعقولِ؛ فيصلَ باللغةِ إلى أقصى إمكاناتِها وطاقاتِها ليلتبسَ المعنى، يتفتتُ أو يكادُ، " يعمدُ إلى بعثرةِ الكلامِ وتشظيتِه. ويراوغُ كلَّ قراءةٍ تكتفي منه بدلالاتِه المعلَنةِ. لذلك يبدو كما لو أنه أقفالٌ وألغازٌ وطلاسمُ تذكِّرُ بالتعاويذِ وفنونِ السحرِ. لكنه يُقِيمُ علاقاتٍ نصيةً بين

تلك المدرَكاتِ. فتنشأُ بينها وشائجُ دلاليةٌ تحتيةٌ. ويصبحُ التجاوزُ النصيُّ ضربًا من التشابكِ الدلاليّ." حينها تتوالدُ الدلالاتُ وتتخلقُ المعاني لتثري النصَّ وتبوحَ بما تتكتمُ عليه من موجوداتِه ومدركاتِه.

وفي ترصُّدِنا لشعرِ الشرقاوي، نلاحظُ مدى تجاوزِ صورِهِ الشعريةِ لما هو مألوفٌ، يحضر اللامألوفُ الذي يشركُ المتلقي في استنتاجِ سماتِ لغةِ قصائدِهِ الدالةِ، حيث لا يحدُّها زمانٌ ولا مكانٌ. يسعى الشرقاوي لخلقِ "بنيةٍ برزخيةٍ توَّاقةٍ إلى تخطي المسافاتِ واختراقِ البُؤرِ. فنصوصُهُ في معظمِها، إن لم نقلْ كلّها، تسعى إلى إعادةِ ترتيبِ الأشياءِ في نصابِها المأمولِ. لذلكَ، فهي تثيرُ المتلقي حين تُحيلُه إلى أعماقِهِ الغامضةِ، يستدركُ بها عالَمَه المُنفلتِ منه، على الرغمِ من أنَّ المتلقي في مثل هذه الحالِ لا يبحثُ عن معنىً، بل يسعى إلى أن يتاخِمَهُ، ويحاذيهِ بما يمكنُ أن يُسهمَ مع المبدعِ في إبداءِ تجربتِهِ لتكونَ بدورِها علامةً مضافةً إلى علامةِ نصِّ المبدعِ." فالنصُّ حينها يخرجُ من رحمِ كاتبِه مضغةً مخلَّقةً وغيرَ مخلَّقةٍ في الوقتِ ذاتِه، والقارئُ يعدِّدُ معانيهِ بعددِ مراتِ تخلُّقِهِ.

ووقوفًا على كتابِ الشينِ تحديدًا للشرقاوي، نجدُ الاختلافَ حاضراً منذُ أولِ عتبةٍ – ألا وهيَ عتبةُ العنوانِ – حيثُ جاءَ عنوانُ الديوانِ (كتابُ الشين) حققهُ: علي الشرقاوي! وهي لعبةٌ تحايَلَ فيها الشاعرُ على القراءِ، فالتحقيقُ مرتبطٌ بإخراجِ نصوصِ المخطوطاتِ القديمةِ في صورةٍ صحيحةٍ متقنةٍ، وِفقَ أصولٍ متبعةٍ معروفةٍ لدى المختصينَ بهذا العلمِ، لكنَّ الشاعرَ هنا استخدمَ هذا التقديمَ لديوانِهِ ليحوّلَهُ إلى مخطوطٍ قديمٍ أحكمَ صَنعَتَهُ الشاعرُ ليخرجَ لنا في هذا الشكلِ، في إزاحةٍ جليَّةٍ عن النمطِ التقليديِّ لعناوينِ الدواوينِ المُعتادَة. والاختلافُ هو ديدنُ علي الشرقاوي، لذلك جاءتْ نصوصُه مثيرةً للمتلقي، تُحيلهُ دائمًا إلى دواخلِه المستترةِ ليدركَ من خلالِها عوالمَه المفقودةَ منه.

والشينُ "ضميرُ المجدِ، به تبينُ الأمورُ، وبه تتكشفُ الحقائقُ في هذا الوجودِ، والشاعرُ في ذلك يرى مُثولَ الحقيقةِ فيما ينبغي أن يبحثَ عنه في الواقعِ المأمولِ بفعلِ اللغة، بوصفِها مصدرًا للانبعاث." لغةُ الشرقاوي لغةٌ قلقةٌ، آسرةٌ، تُشركُ المتلقي وتصرِفُه للتفكرِ في ما ترمي إليه هذه اللغةُ، من خلالِ الوقوفِ على ما تُنتِجهُ هذه الكلماتُ من دلالاتٍ ومعانٍ مختلفة وجديدة، بخلافِ ما تنتجهُ ظواهرُها؛ حيث تتفجرُ وتتشظى لتعلنَ إعادةَ الولادةِ لمعانٍ مضمَرةٍ ميزتُها القرائنُ الدالةُ في النصِّ.

ولعلَّ الاستخدامَ غيرَ المألوفِ لتراكيبِ اللغةِ في كتابِ الشينِ هو ما منحَ قصائدَ الكتابِ نسقًا مضمرًا تبيَّنتْ ملامحُهُ من خلالِ الانزياحِ الحاضرِ في القصائد. ففي قصيدةِ (ضياعٌ جميلٌ) من كتابِ الشينِ، نجدُ أنَّ أولَ ما يسترعي انتباهَنا هو الاختلافُ في العنوان. إذ كيف يكونُ الضياعُ جميلاً؟! وكيف يسندُ هذه الصفةَ إلى موصوفٍ لا يتسقُ معها؟! حيث لا توجدُ مواءمة دلالية بين حقلَي مفردتَي الصفةِ والموصوفِ. وعليه يحضرُ الانزياحُ هنا بشكلٍ جليٍّ، إذ تبتعدُ الصورةُ عن منطقِ المعقولِ والمُمكنِ، وتنزاحُ عن المعهودِ من التراكيبِ السائدةِ.

وما جوهرُ الانزياحِ إلا الابتعادُ عن قانونِ اللغةِ وخرق لقواعدِها ومبادئِ سبكِها، حيثُ "تسند اللغةُ العاديةُ إلى الأشياءِ صفاتٍ معهودةً فيها بالفعلِ أو بالقوةِ، ويخرقُ الشعرُ هذا المبدأَ حينَ يسندُ إلى الأشياءِ صفاتٍ غيرَ معهودةٍ فيها." وهذا الخرقُ هو الانزياحُ ذاتُه، وهو ما يُسمَّى بالصورةِ البلاغيةِ عند البلاغيينَ القدماءِ من منظورِ اعتبارِهم أنّ الصورةَ البلاغيةَ ما هي إلا طرقٌ غيرُ طبيعيةٍ أو غيرُ عاديةٍ في التعبيرِ عن الكلامِ، وهذا ما يمنحُ الشعريةَ معناها الفعليّ.

وما الحديثُ عن الانزياحِ إلا حديثٌ عن التحايلِ، وعن نصوصٍ تُضمِر

أكثرَ مما تكشفُ، تشيرُ دون أنْ تشيرَ. وفي القصيدة ذاتِها (ضياعٌ جميلٌ) يقولُ الشاعرُ:

"أحيانًا
أخرجُ من جلدِي
وأسافرُ للسقفِ."

عنوَنَ الشاعرُ قصيدتَه بعنوانٍ غيرِ منطقيٍّ ولا معقولٍ، حينما وصفَ الضياعَ بالجمالِ في تناقضٍ جليٍّ منذُ العتبةِ الأولى للنصِّ، حيثُ تنشأُ علاقةٌ جديدةٌ تكمنُ بشكلٍ أخصٍّ في خرقِ دلالةِ المطابقةِ من خلالِ التضادِ المتموضعِ في طبيعةِ هذا الإسنادِ. فالشاعرُ الشرقاوي "لم يستعملْ هذه الألفاظَ بحسبِ ما وُضِعتْ للدلالةِ عليهِ (أي الشيء المشار إليه) وإنما استطاعَ تحويلَها إلى مدلولاتٍ أخرى من وضعِهِ وابتكارِه. وهو في أثناءِ ذلك، يعملُ على اهتزازِ وخرقِ دلالةِ المطابقةِ (مطابقةُ الدالِ/المدلول)."

حينها، يتحولُ اللامعقولُ إلى حقيقةٍ، والمستحيلاتُ إلى ممكناتٍ من خلالِ علاقاتِ الأضدادِ المجازيةِ التي أضمرَها النصُّ، لكنها تُكتَشفُ عبرَ حدسِ القارئِ حينما تشكلتْ في الغيابِ. جميلٌ ضياعُ الشرقاوي، ذلك الضياعُ الذي يُبعدُهُ عن قلقِ الواقعِ المعيشِ ومآسيهِ، واقع لا يريدُ أن يجدَه؛ لذلك يصفُ الضياعَ عنه بالجمالِ! ويكثفُ الصورةَ هنا بمزيدٍ من الانزياحِ حينما يقولُ (أسافرُ للسقفِ)! فهو يذكرُ السفرَ بما يحملُه من دلالةِ تشي بالانطلاقِ والابتعادِ ثم يقرِنُها بالسقفِ! السقفُ في تأطيرِهِ وتحديدِهِ لمكانٍ ما، في علاقةٍ دلاليةٍ غيرِ موائمةٍ نابعةٍ من إحساسِ القارئِ الذاتي بمعاني مفرداتِ هذا التركيبِ، الذي يشي بمنافرةٍ واضحةٍ خاصةً إذا أخذَ هذه المفرداتِ بمعناها الحرفيِّ الظاهرِ.

هذا القارئُ يتفاعلُ مع النصِّ في ما يثيرُه من مضمَراتٍ، تلك التي يحاولُ الشاعرُ إخفاءها في ما يمحوهُ عمدًا من ظاهرِ النصِّ؛ ولا يتحققُ ذلك إلَّا من خلالِ التعاملِ مع النصِّ بمنظورٍ تأويليٍّ باعتبارهِ مغذيًا روحيًا لرؤيا النصِّ المحتجبةِ في المعنى الضمني. ويختمُ الشاعرُ ضياعَه الجميلَ بانزياحٍ آخرٍ في صورةٍ تخرقُ المواءمةَ الدلاليةَ فيقولُ:

"ويلعبُ بالثلجِ المتقافزِ
بين تخومِ العمرِ الشيني
وعاصمةِ النيرانِ المخضرةِ بالكلمةِ."

تتناسلُ الانزياحاتُ هنا حينما يذكرُ الثلجَ كبُعدٍ مكانيٍّ حاضرٍ في النصِّ ويعطفُه على النيرانِ في مفارقةٍ ضديةٍ ظاهرة! إذ كيف تجتمعُ الثلوجُ بالنيرانِ؟! ألا تتنافى استمراريةُ وجودِ هذه الثلوجِ في حضرةِ النيران؟! ويلغي أحدُها الآخرَ؟! وتتصاعدُ وتيرةُ الانزياحِ في النصِّ حينما يُسندُ صفةَ (المخضرَّةِ) إلى (عاصمةِ النيرانِ)! في تناقضٍ صارخٍ! مرةً حينما يجمعُ حضرةَ الثلجِ مع النيرانِ ومرةً أخرى حينما يصفُ هذه النيرانَ بالاخضرار! فالنيرانُ لا تكونُ خضراءَ ولا تُبقِي الخُضرةَ أصلًا في أيِّ مكانٍ تحلُّ به!

تظهرُ الصورُ في هذا المشهدِ كقطعٍ مبعثرةٍ لا جامعَ بينَها سوى سرِّ انغلاقِها على التضادِّ الغامضِ، فالعرباتُ تطيرُ على غيمٍ وتلعبُ بثلجٍ يتقافزُ حولَ عاصمةِ نيرانٍ خضراءَ! لغةٌ متخمةٌ بالإرباكِ، يسكنُ بها إضمارٌ ناتجٌ من وصفِ الشيءِ بنقيضِهِ، ليستقر في نصٍّ شعريٍّ يتضادُّ مع منطقِ العقلِ.

فالشرقاوي "يحاولُ أن ينتهجَ أسلوبَ الغموضِ لإيصالِ شكلٍ تعبيريٍّ لا يسلكُ فيه الطريقةَ المعهودةَ التي تصلُ بين الطبيعةِ والأشياءِ؛ مما ينتجُ عنه، في الوهلةِ الأولى، غرابةُ الرؤيا، واستغلاقُ الغموضِ، إلى حدِّ التجاوزِ

والغلوِّ." يبتغي الشرقاوي معنىً ما، لكنه يصيغُ لنا كلامًا يدلُّ على معنىً آخرَ، مما يجعلُ نصَّه قائمًا على الانفتاحِ وفقًا لوظائفِهِ الدالةِ، بلغةٍ مكتنزةٍ يسكنُها الإضمارُ بأنساقهِ المتعددةِ.

وفي قصيدةٍ أخرى للشاعرِ، يقولُ فيها:

"أحيانًا
تأخذُني لبحارِ البرِّ المفتوحةِ
نهيمُ كعصفورينِ
أضاعا شجرَ الناسِ
فناما في العشقِ
وأحيانًا...."

يحضرُ الانزياحُ هنا في صورةِ (بحارِ البرِّ المفتوحةِ) حينما يجمعُ بين البحرِ والبرِّ في ميلٍ عن المعنى الحقيقيِّ لهذه المفرداتِ والمتأصلِ في اللاوعيِّ الجمعيِّ للقارئ، ذلك الناتجُ عن ركامٍ ثقافيٍّ تشكلَ عبرَ السنين. جاءتِ الصورةُ هنا لتخلقَ "الاستعادةَ المتجدِّدةَ لحالةِ الانسلاخِ عن منطقِ الوضوحِ والاتساقِ العقلي، هي اتصالٌ دائمٌ بنسقِ المضمرِ المندمجِ في حالةِ الهيامِ، بوصفِها انزياحًا يتخذُ من جماليةِ القولِ فضاءً لابتكارِ عالمٍ لا ينخرطُ في الواقعِ، وإنما يتماهى مع الحلمِ ويتجلّى فيه." الشرقاوي هنا يتجاوزُ الواقعَ، يتمثلُ الشعرَ فيما يتضمنَه من اللاممكنِ واللامعقولِ، يخرجُ على قوانينِ المادةِ ويمزقُ حُجبَها المعتمةَ، فيستخدمُ المفردةَ ونقيضَها ليرفعَ درجةَ الكثافةِ الشعريةِ فيها ويخلقَ للنصِّ مسالكَ خفيّةً، يعبرُ بمراوغةٍ في علاقاتٍ لا نكادُ نعثرُ على دلالةٍ فيها ليصبحَ اللامعنى هو سيدُ المقامِ.

ففي قصيدةِ الغريبات يقولُ الشرقاوي:

"الملكاتُ
الغريباتُ
في ساحلِ
العشقِ أثوابهنَّ
الأغاني
وغبطتُهنَّ المُنى."

يحضرُ المعنى هنا في سياقِ البيتِ الشعريِّ حينما يصفُ الملكاتِ بالغريباتِ، دونَ إغفالِ أنَّ التوجيهَ اللفظيَّ للصورةِ له سلطةٌ للإيحاءِ خارجةٌ على المفاهيمِ الثابتةِ المقيدةِ حرفيًا للمعنى، حيثُ يعطي لصورةِ الملكاتِ فارقًا ملحوظًا عن المعتادِ عندما وصفهنَّ بالغريباتِ! فكيفَ تجتمعُ الغربةُ بسؤددِ الملكِ وأمانِه!؟

الشاعرُ يخرجُ عن أطرِ المادةِ الضيقةِ وسياجاتِها الحاجبةِ من أجلِ أن يتسعَ مستوى الدلالةِ، ويشركَ المتلقي في استنتاجِ معانٍ متعددةٍ، وهو في ذلك يتسترُ وراءَ مضمراتٍ نسقية ظهرتْ من خلالِ انزياحِهِ عن المألوفِ في صورِهِ الشعريةِ، كأن نقرأَ قولَ الشاعرِ:

"إنَّ الرحيقَ
الذي في
تهدُّجِهنَّ
يثيرُ القبائلَ
بين صحاري
الوترِ."

جاءتِ الملكاتُ بدايةَ القصيدةِ في ساحلِ عشقٍ، لكنه ما يلبثُ أن ينقلهنَّ إلى بُعدٍ مكانيٍّ مناقضٍ تمامًا حينما يذكرُ القبائلَ وصحاري الوترِ! جمَعَ الساحلَ والصحراءَ في سياقٍ واحدٍ، ثم ذكرَ الوترَ بدلالتِها المفردةِ المتفردةِ وأسندَها إلى القبائلِ في تضادٍّ صارخٍ بما تحمله مفردةُ قبيلةٍ من كثرةٍ وجموعٍ! أحكمَ الشاعرُ نسجَه ليخلقَ في النصِّ نسيجًا تصويريًا مستفيضًا في دلالاتِ التضادِ، ليجعلَ الصورةَ أكثرَ توحّدًا وتوقّدًا، في تساوقٍ دلاليٍّ يخرقُ النظامَ المألوفَ للأشياءِ، ليقفَ القارئُ مشدوهًا مرتبكًا أمامَ غموضِ هذه العلاقاتِ، يستشعرُ الأثرَ الذي يتركُهُ فيه هذا الغموضُ رغمَ عجزِهِ عن إدراكِ كُنهِهِ!

حيثُ "تحيا المعاني والأفكارُ والدلالاتُ والأشكالُ داخلَ أنظمةِ السِّماتِ الشعريةِ بما تبوحُ به ألقًا، تلامسُ أدقُّ نواةِ إحساسَنا ونحنُ نقرأُ مثلَ هذه الفيوضاتِ القائمةَ على الجمعِ بين المفارقاتِ التي تحملُ معنىً متخفيًا في الكلماتِ، من حيثُ إنها تشيرُ إلى ازدواجِ المعنى، أو تنوّعِ التضادِ، والمماثلةِ، المقصودِ بها خداعُ الأداءِ، واستجابةِ الذاتِ المتلقيةِ فيما يُحدثُه النصُّ من أثرٍ بين المقالِ والمقامِ، والمقولِ واللامقولِ العلاماتي." ولعلَّ هوسَ علي الشرقاوي بجمعِ المفارقاتِ المتضادةِ في بنيةٍ متماسكةٍ خلَقَ دلالةً نسقيةً تتكشفُ لمَن يحاولُ أن يبحثَ في الشقوقِ التي لا يُبصرُها إلا المتمكنُ من ثقافةِ التأويلِ.

ففي قصيدة (ريفِ الميمنِ) نجدُه يزدادُ هوسًا بالتضاداتِ فيقول:

"البئرُ
دموعُ الأزرقِ
في شريانِ الصخرِ
ومئمئةِ الكونِ."

فبينَ البئرِ برمزيةِ الماءِ وانسيابيةِ الارتواءِ والصخرِ بصلادتِهِ وقسوةِ جفافهِ تنزاحُ مسافةٌ فارقةٌ تاركةً مساحاتِ الغيابَ لحريةِ التأويلِ. يكثفُ الشرقاويُّ من رذاذِ ألفاظِهِ حتى يزيدَ من غموضِ مضمونِها فيجعلَها تشعُّ بمعنىً ضبابيٍّ لا حدودَ له. يتلاعبُ بالمترادفاتِ حتى يمنحَها قوةً وطاقةً تزيحُها إلى المضمَرِ.

ونقرأ ذلك في قولهِ من القصيدةِ ذاتِها:

"يحدقُ كالمستقبلِ
في رئةِ الماضي
يمنحُ أورانوسَ
يداً للقولِ
ويمنحُ عرسانَ عطاردَ
إيقانوسَ المسكوت عليه."

يتوهجُ المعنى هنا بقوةِ حضورِ المرادفاتِ وتضاداتِها، حيث يوظفُ الشاعرُ مفردَتينِ مختلفتَينِ بمدلولاتٍ مغايرةٍ تحيلُ إلى ازدواجِ المعنى وضبابيةِ التفسيرِ. فها هو المستقبلُ هنا يحدقُ في رئةٍ! لكنَّ هذه الرئةَ موسومةٌ بالماضي في تضادٍ طاغٍ يفرضُ حضورَه على المشهدِ بأكملِهِ.

يتمادى الشرقاوي في هوسهِ بالتضاداتِ فيقرنَ القولَ بالمسكوتِ عنه في علاقةٍ يسكنُ فيها التضادُ مع التشديدِ على أنَّ المفرداتِ لا تقولُ شيئًا من الكلامِ لوحدِها، إنما تلك هي الطاقةُ الشعريةُ التي تتوهجُ بها في هذا المستوى منَ الكلامِ. ولعلَّ اللعبَ على هذه التضاداتِ ينتجُ أكثرَ من دلالةٍ تعمّقُ الحالةَ الشعوريةَ للشاعرِ وتؤكّدُها، خاصةً وهو يهدمُ اللغةَ العاديةَ لإعادةِ بنائِها من جديدٍ، يفعلُ ذلك ليبعثَ الحياةَ في اللغةِ المجازيةِ فيدللُ

على ما هو مكبوت قاصدًا الوصولَ إلى المعنى الضمني.

وهذا ما يوصلنا إلى المضمرِ فـ "إذا كان المبدعُ يتجهُ إلى ذاتِه بالمضمرِ في الصورِ التي يختارُ لها المستترَ، المقدَّرَ غيرَ المعلوم، فيما بَطُنَ من الصورةِ، فكأنما يدعو إلى التفكيرِ بما ليس فيه دالٌّ، أو مدلولٌ-حتى ولو بالإشارةِ- لاجئًا إلى رمزيةِ الصمتِ، حين يتحولُ اللامقولُ في القولِ إلى ما يكشفُ عن سريرةِ الذاتِ المبدعةِ، لأنَّ التصريحَ عن مكنونِ الذاتِ غالبًا ما يَبِينُ عن حقيقةِ ما هو خفيٌّ، في وقتٍ يحتاجُ فيه المبدعُ إلى الإدبارِ عن ذلك لدواعٍ كثيرةٍ، لعلَّ أهمَها دواعي همومِه، لذلك يتعمدُ مجانبةَ محمولاتِ المباحِ، ويتلافى الاستبانةَ والانكشافَ ويستبدل به محمولَ المستورِ." ويتعاملُ مع النسقِ المضمَرِ بوصفهِ علامةً تختزنُ معانٍ أو رسائلَ مشفرةً، يخلقُها في النصِّ عن طريقِ تكويناتٍ معيَّنةٍ، أو رموزٍ يمكنُ دراستُها بوصفِها علاماتٍ حتى يمرِّرَ من خلالِها معانٍ تمتلكُ عددًا لانهائيًا من التأويلاتِ.

هو يُحيلُ أفكارَه المتعلقةَ بالعالمِ الخارجيّ إلى علاماتٍ يُعبِّرُ بها عن وعيِه نحو هذا العالمِ لعله يتمكنُ من إعادةِ صياغتِه. ولا يتأتَّى المعنى إلا من خلالِ الوقوفِ على العلاقةِ بين هذه العلاماتِ وكيفيةِ تضافرِها لخلقِ النسقِ. وهذا حالُ شعريةِ الكلمةِ عند الشرقاوي حينما وظَّفَ الانزياحَ بشكلِه اللامألوفِ في التضاداتِ الحاضرةِ في القصائدِ ليخلقَ لها ذاكرةً خاصةً تنتجُ معنىً خارجَ مركزيةِ المتنِ. ورغم ذلك، فهو يتجلى في النصِّ بحسبِ وجودِ ما يدلُّ عليه في السياقِ.

يتلاعبُ الشرقاوي بالتضاداتِ بطريقةٍ تستثيرُ القارئَ، مشددًا في الوقتِ ذاتِه على رفضِ الأخذِ بمعناها الحرفيِّ وكشفِ المخبوءِ تحتَ الأقنعةِ، سعيًا إلى الوصولِ إلى المعنى الخفيِّ الكامنِ في النسقِ المضمرِ. ولا يتأتى ذلك إلا من خلالِ لغةٍ مراوغةٍ تُخاتِلُ المعنى تبتعد عن المباشرةِ لتسكنَ في المعنى

الخفيِّ، جاءتْ عند الشرقاوي في صِيغٍ تضاديَّةٍ تُضمرُ بداخلِها نظرتَه ورؤيتَه المتفردةَ للعالم، يتعمدُ فيها أو قد لا يتعمدُ عدمَ الإفهام وخلخلة حدسِ القارئِ ليفتحَ دلالاتِ النصِّ على أفقٍ لا نهائيٍّ من التأويلاتِ.

وقد تجلَّتْ جماليةُ هذه التضاداتِ في كتابِ الشين، مجسدةً في الجمالِ واللاجمالِ، الجدبَ والخصوبةَ، والخروجَ والدخولَ، والبرَّ والبحرَ! والعديدَ من التضاداتِ التي نسجت النسقَ المضمرَ في نصوصِهِ. فمن ظاهرِ الدلالةِ، نجدُ التضادَ حاضرًا وبقوةٍ، أمّا في صمتِ المضمَرِ، فنجدُ الذاتَ الشاعرةَ تتوحدُ مع التضادِ ليخرقَ أفقَ التلقي لدى القارئ، حينما يستعملُ ظاهرَ اللغةِ بدلالتِه الصريحةِ في حينِ باطنُ اللغةِ يحملُ دلالةً ضمنيةً مختلفةً ومغايرةً تمامًا. حيث يُركبُ المفرداتِ المألوفةَ ويستخدمُها بطريقةٍ غيرِ مألوفةٍ حتى تستجيبَ لما ينشدُه من معنى.

إن هذا التراكمَ الدلاليَّ للتضاداتِ وما يصاحبُها من طاقةٍ تشعُّ في السياقِ بأجملِه، يمتاح من سؤالِ القلقِ الكامنِ بذاتِ الشاعرِ، وما النسقُ إلا نتاجُ تفاعلِ الذاتِ الشاعرةِ مع معضلاتِ الواقعِ الخارجي الذي أنتجَها وسبكَها لنا في صورةِ لغةٍ مكتوبةٍ تحتوي على علاماتٍ ممتلئةِ المعاني والدلالاتِ، فجاءَ النسقُ محملًا بالقتامةِ، والغموضِ، والتساؤلِ حول مغامرةِ المجهولِ، وذلك عبرَ الانزياحاتِ المتجليةِ في التضادِ، فهو لا يصفُ الأشياءَ في السياقِ المألوفِ إنما يفجرُها في أشكالٍ مغايرةٍ تخلقُ نسقًا يكمنُ بداخلِه المعنى المضمر بما يحويه من انعداميةِ الجدوى وقلقِ الإنسانِ إزاءَ أسئلةِ الوجودِ، أسئلة تترامى قلقًا، يقفُ الإنسانُ أمامَها عاجزًا يبحثُ عن معنىً رغمَ خيبةِ الوصولِ بسببِ القلقِ الذي يسكنُه إزاءَ ذاتِه والعالمِ، حائرًا بين الواقعِ الماثلِ والواقعِ المأمولِ. ورغمَ ذلك، يحاولُ أن يستشرفَ ويثبَ على هذا الواقعِ بخطواتٍ مأخوذةٍ بالحلمِ، حلم بواقعٍ يتجاوزُ هذا الواقعَ.

المصادر والمراجع:

المصادر:

- علي الشرقاوي، كتاب الشين، منشورات نون، البحرين، الطبعة الأولى، 1998.

المراجع:

- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية، 2014.
- رولان بارت، وآخرون، النقد والمجتمع، ت: فخري صالح، دار الفارس للنشر، عمّان، 1995.
- رولان بارت، أسطوريات أساطير الحياة اليومية، ت: قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق- سوريا، 2012.
- رولان بارت، في الأدب والكتابة والنقد، ت: د. عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى دمشق- سوريا، 2014.
- عبد القادر فيدوح، المضمر ومجازاته في الشعر العربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2022.
- عبد القادر فيدوح، علي الشرقاوي دراسات في التجربة والحياة، أفكار للثقافة والنشر، البحرين، الطبعة الأولى، 2017.
- محمد لطفي اليوسفي، وآخرون، القصيدة الحديثة في الخليج العربي/ دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2000.

ترابط النّصّ الشّعريّ في تجربة عليّ الشّرقاويّ
نصّ "معيوف صاحب النخلة" أنموذجًا

د. خليفة بن عربيّ

أستاذ النقد الحديث المساعد، بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

كلية الآداب، جامعة البحرين

مفهوم التّرابط النّصّيّ:

في المفهوم اللغوي تدور لفظة (التّرابط) حول وصل الشّيء بالشّيء وشدّه إليه، جاء في اللّسان: "رَبَطَ الشيءَ يَرْبِطُه ويَرْبُطُه رَبْطاً، فَهُوَ مَرْبُوطٌ ورَبِيطٌ: شدَّه ... وَقِيلَ: هُوَ هَاهُنَا اسْمٌ لِمَا يُرْبَطُ بِهِ الشَّيْءُ أَي يُشَدُّ"، وجاء في القاموس المحيط: "رَبَطَهُ يَرْبِطُه ويَرْبُطُه: شَدَّهُ، فهو مَرْبوطٌ ورَبِيطٌ"، وبالنّظر إلى هذا المعنى اللّغويّ، فإنّ التّرابط النّصيّ يُعنى بالنّظر في المكوّنات اللّغويّة والمعنويّة التي تُسهم في جعل النّصّ مرتبطًا ببعضه في جميع أجزائه وأقسامه، ليكوّن لُحمة واحدة متماسكة الجوانب والأطراف، ومن ثمّ فإنّ مفهوم الترابط النّصيّ يتعلق بتلك "الوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستقرارية في ظاهر النص"، فهو الذي يفترض وجود علاقة بين أجزاء النّصّ الداخلية المختلفة: الكلمات والجمل والفقرات، لفظيّة كانت أم معنويّة، وتحليل هذه العلاقات يؤدّي دورًا تفسيريًّا مهمًّا للنّصّ برمّته، "وينبغي أن نفرق هنا بين الرَّبْط الذي يمكن أن يتحقق من خلال أدوات الرَّبْط النَّحْويَّة (الروابط)، والتّماسك الذي يتحقَّق من خلال وسائل دلاليَّة في المقام الأول. ويمكن تتبع إمكانات الأول على المستوى السّطحي للنصّ، إلا أنَّ الثاني يتمثَّل في بِنْيَة عميقة على المستوى العميق للنصّ"، ومن ثمّ فإنّ للتّرابط مستويين اثنين:

الأوّل: مستوى سطحيّ، وهو المستوى الذي يتحقّق من خلال الرّبط النّحويّ، وأدواته وأشكاله المختلفة.

الثّاني: مستوى البنية العميقة، الذي يعتمد على سياقات النّصّ الدّلاليّة.

وفي الحقيقة فإنّ كلا المستويين متعلّقان ببعضهما تعلّقًا تامًّا، إذ إنّ أحدهما يفضي إلى الآخر.

وأيضًا يُفهم من عموم التّعاريف بأنّ عمليّة التّرابط النّصيّ هي إجراء متعلّق بالنّظام النّحويّ بالدّرجة الأولى، وهذا يحيلنا إلى مركزيّة البنية اللّغويّة في عمليّة قراءة النّصّ، حيث يؤصّل نقّادُنا القدامى لمسألة ارتكاز النّقد على النّظام النّحويّ، الذي يتم الانتقال من خلاله إلى المظهر البلاغيّ الذي هو أساس العمليّة النّقديّة للنّصوص، حيث إنّ عمليّة نجاح التّواصل بين مبدع النّصّ والمتلقّي تتمّ من خلال النّظم كما يطرح الجرجانيّ، بحيث "لا يُتصوَّر أن يتعلَّق الفكرُ بمعاني الكلم أفرادًا ومجرّدةً من معاني النّحو، فلا يقوم في وَهْمٍ ولا يصحّ في عقل، أن يتفكّر متفكّرٌ في معنى ((فِعْلٍ)) من غير أن يريد إعماله في ((اسم))، ولا أن يتفكّر في معنى ((اسم)) من غير أن يريد إعمال ((فِعْلٍ)) فيه، وجعله فاعلاً له أو مفعولاً، أو يريد فيه حُكْمًا سوى ذلك"، فالألفاظ لا يمكنها بحال من الأحوال أن تؤدّي المعنى أو تحمل قيمةً جماليّة وهي منفردة مبعثرة بلا التئام وبلا رباط يربط بينها، وهذا الرّابط هو النّظام اللّغويّ الذي يبرّر علاقات تلك الألفاظ بعضها البعض، "ومن هنا فإنّ أوّل مظهر يشير إليه مفهوم النّظم هو النّظام اللّغويّ نفسه، فوجود هذا الأخير لا يسمح لتلك الأحداث اللّغويّة أن تتمّ دونه"، وعلى هذا فقد تنبّه النّقّاد القدامى إلى أهمّيّة ذلك التّرابط وضرورة حضوره في النّصّ، يقول ابن طباطبا: "وأحسن الشّعر ما ينتظم فيه القول انتظامًا يتّسق به أوّله مع آخره، على ما ينسّقه قائلُهُ"، هذا وقد عُبّر عن التّرابط قديمًا وحديثًا بعدّة مصطلحات منها: النّظام والنّسق والانسجام والتّماسك والسّبك.

كما لا يفوتنا أن نشير إلى أنّ جميع العلائق المكوّنة للنّصّ تتظافر في إنجاحه وإكسابه بروزًا وتميّزًا، وعلى حدّ سوزان بيرنام في تعريف القصيدة "أنّها كلّ، وأنّ سماتها الأساسيّة هي الوحدة والتّمركز ... الكلّ يعمل جماليًّا والكلّ يسهم في الانطباع الكلّيّ والكلّ يقف وقفة لا تقبل الذّوبان في هذا الكون الشّعريّ الواحد ... إنّه مجموع العلاقات وكون منظّم تنظيمًا قويًّا"

أشكال التّرابط النّصيّ:

الترابط النصّي الذي سنركّز عليه هو المتعلق بالجانب الشكلي، أي اللغوي، الذي يعدّ بوابة الدّلوف إلى باقي مستويات النّصّ، فالأشكال اللّغويّة قادرة على حمل معانيها الخاصة التي تضيف على دلالات النص وتجعلها أعمق وأكثر كثافة.

والدّرس الأسلوبي المتعلق بالترابط النصي يهتم بالنّظر في تلك الأجزاء اللّغويّة التي تشكّل خطاب النّصّ، "لأنّ الأسلوبيّة علم يدرس تناسق العناصر المؤلّفة للكلام وتداخلها، كما يدرس العلاقات القائمة بين هذه العناصر لتحديد وظائفها والوقوف عليها، ويدلّ هذا دلالة واضحة على أنّ الأسلوب ليس فوضى تنظّمه اللّغة، ولكنّه نظام به تنتظم اللّغة، وبه تأخذ شكلها الخاصّ"، وينقسم التّرابط اللّغويّ إلى شكلين رئيسين:

الشّكل الأوّل: التّرابط النّحويّ، وهو ترابط الجمل وفق النّظام النّحويّ، وله مستويان، الأوّل ما يطلق عليه (العلاقة الأفقيّة) وهي "ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النّحويّة المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائيّة والخبريّة أو الفعليّة والفاعليّة، وما يلحق لكلّ منها

من متعلّقات وتوابع، وما يتسلّط عليها من معاني الاستفهام والنّفي والتّوكيد والعطف وغير ذلك من معاني الأدوات المتعدّدة وما يكتنف ذلك من التّعريف والتّنكير والتّقديم والتّأخير"

والثّاني ما يطلق عليه (العلاقة الرّاسيّة) وهي: "تماسك القصيدة كلّها في إطار واحد محكوم بعلاقات نحويّة سياقيّة، توثّق عُرى التّرابط بين الجمل بعضها والبعض الآخر مضافًا إليها الإشارات المتشابهة في الجُمل، أو الوظائف النّحويّة المتكرّرة بينها، أو الرّموز اللّغويّة التي تتردّد بين جملة وأخرى، سواء أكانت هذه الرّموز ممثّلة في كلمة بعينها، أم صيغة خاصّة أم حالة معيّنة تلابس هذه الجُمل وتشيع في جوّها، أو يحدث تخالف يذكّر بعضُه بنقيضه الموجود في جملة سابقة أو لاحقة"

الشّكل الثّاني: التّرابط المعجمي: وهو ما يتمثّل في ظاهرتي التّكرار والتّضامّ، ويقصد بالتّضامّ العلاقات القائمة بين الألفاظ في اللّغة وعلى راسها علاقة التّضادّ بشكل مباشر، وهذا القسم من التّرابط هو المحور الدّقيق لدراستنا هذه.

إنّ التّكرار والتّضامّ (التّضادّ) بمعناهما العامّ من القضايا التي درسها قدماؤنا في حقول النّقد البلاغيّ، حيث بيّنوا الأغراض الكبرى من تلك الظّاهرتين وغيرهما من الظّواهر البلاغيّة في إعطاء النّصّ امتداداتٍ فكريّة ودلاليّة وجماليّة، بيد أنّ الدّراسات النّصّيّة الحديثة قدّمت فضاءات أكثر اتّساعًا تحاول الدّخول في تقسيماتٍ متعدّدة الآفاق.

1- التّكرار:

قدّمت الدّراسات الحديثة تقسيماتٍ عدّة للتّكرار، وقد قسّم الباحثون التّكرار إلى عدّة أقسام:

أ. تكرار العنصر المعجميّ، وهو بدوره إمّا بالتّكرار الخالص أو المحض الذي تكرّر فيه اللّفظة بعينها بدون أي تغيير، أو بالتّكرار الجزئيّ الذي تكرّر فيه الكلمة، ولكن بصيغة أخرى، أي يتمّ الإبقاء على الجذر المعجميّ للكلمة واستخدام اشتقاقات وصياغات أخرى لها.

ب. الترادف أو شبيه التّرادف: ويُقصد به تكرار المعنى دون اللّفظ.

جـ. التّرادف المطلق أو الشّامل: ويُقصد به تلك الكلمة التي تتكافأ في دلالاتها مع كلمات أخرى، فعلى سبيل المثال كلمة (إنسان) تتكافأ في دلالتها مع: الشّخص، والمرء، والنّاس، والرّجل والمرأة، والطّفل والولد، والبنت ... إلخ.

2- التّضامّ:

ويُقصد به "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظرًا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"، والمقصود بذلك العلاقات النّسقيّة التي تربط الألفاظ والجمل في غير التّكرار، ويقف على رأس تلك العلاقات علاقة التّعارض أو التّضادّ.

وقد أورد مايكل ألكسندر هاليداي ورقيّة حسن في كتابيهما "التّماسك في اللّغة الإنجليزيّة" بعض تلك العلاقات النّسقيّة الرّابطة بين الألفاظ وهي:

1- التّباين، وله درجات عديدة، فاللّفظان قد يكونان:

أ. متضادّين مثل: ولد وبنت.
ب. متخالفين مثل: أحبّ وأكره.
ج. متعاكسين مثل: أمَرَ وأَطاعَ.

2- الدّخول في سلسة مرتّبة، مثل: الثّلاثاء والأربعاء، والدّولار والسّنت، واللّواء والعميد.

3- الكلّ للجزء، مثل: السّيّارة والفرامل، والصّندوق والغطاء.

4- الجزء للجزء، مثل: الفم والذّقن.

5- الاندراج في صنف عامّ، مثل: كرسيّ وطاولة، حيث تشملهما كلمة (الأثاث).

التّرابط المعجميّ في قصيدة "معيوف صاحب النّخلة":

لماذا قصيدة "معيوف صاحب النّخلة"؟

يكتسب هذا النّصّ أهمّيته من خلال ذلك التّداخل والتّمازج ما بين الاجتماعيّ والسّياسيّ، في إطار من تشخيص حالة وجوديّة قائمة، استعار لها الشّاعر شخصيّة (معيوف) ليجعل منه الرّمز المخاطَب الذي من خلاله ينفتح على سياقات متنوّعة، وكان لاشتغاله داخل الحيّز اللّغويّ بروز ساطع جعل من النّصّ - على الرّغم من طوله - مشبعًا بدلالات لغويّة غاية في الإيحاء، كما اشتغل الشّاعر على أدوات لغويّة خاصّة جعلت من نصّه نصًّا مترابطًا بإحكام رصين، لما يضمّ من سمات التّرابط النّصيّ - وخاصّة المعجميّ منه - ليصبح الظّاهرة الأبرز فيه، استغرقت النّصّ بكامله.

بالإضافة إلى أنّ هذه القصيدة تمثّل نقدًا للواقع، ومحاولة للدّلوف إلى تفاصيل حيويّة دقيقة جداً، كما نستطيع القول أيضًا إنّ هذا النّصّ مثّل

جميع الخصائص الشّعريّة البارزة لدى الشّاعر لما فيه من أبعاد فنّيّة وتوظيفات لعناصر رمزيّة، وإيحاءات مغرقة في الدّلالة، إضافة إلى التّجديد في المضامين والشّكل الموسيقيّ.

وسوف نركّز في ورقتنا هذه على ظاهرة التّكرار بوصفها الظّاهرة الأبرز في النّصّ.

أوّلا: التّكرار

1- التّكرار المعجميّ المحض:

إنّ أبرز لفظة تصادفنا منذ العتبة الأولى في العنوان هي لفظة (معيوف) بطل النّصّ هنا، حيث تكرّرت هذه اللّفظة/الاسم خمس عشرة مرّة، وقد بدت هذه اللّفظ المحوريّة ممسكة بزمام النّصّ من أوّله إلى آخره، محدثةً ترابطًا تركيبيًّا غائرًا، إذ افتتح بها الشّاعر عنوان النّص، وختم بها آخر سطر فيه: "ومعيوف يطوف" ممّا خلق عند المتلقّي نوعًا من المحاصرة الشّعوريّة لتداعيات هذا الاسم.

لقد اختار الشّرقاويّ اسم (معيوف) لبطل نصّه بعناية فائقة، ووعي دقيق، حيث يشي بدلالة عميقة جدًا، فمعناه يدلّ على الكره والرّفض، جاء في اللّسان: "عافَ الشيءَ يَعَافه عَيْفاً وعِيافةً وعِيافاً وعَيَفاناً: كَرِهه.. وعَافَ الماءَ: تَرَكَهُ وَهُوَ عطشانُ"، ثمّ يأتي الاسم بصيغة اسم المفعول، وهنا تأتي الإشارة الدّالة على الحال والوضع الذي يتّسم به هذا لشّخص، فهو شخص منبوذ مكروه، وفي سياق حديث الشّاعر عمّا وقع على هذا الرّجل من ظلم وقهر تأتي مفردة الاسم هنا لتشخّص الوضع في سياقه الوجوديّ، ولتجعل المتلقّي وهو يخوض مغامرة قراءة النّصّ متلبّسًا بحالة المظلوميّة التي تكتنف معيوفًا هذا، وتكرار الاسم بهذا العدد، وابتداء

النّص وانتهاؤه به يكرّس من تلك الحالة التي أراد الشّاعر من التلقّي أن يكون مسكونًا بها دائمًا، من أوّل النّصّ حتّى آخره.

أمّا اللّفظة الأخرى التي تبدأ أيضًا من عتبة العنوان وتتكرّر بشكل لافت في النّصّ هي لفظة (النّخلة) التي تكرّرت سبع مرّات بفظة (نخل ونخلة) وأربع مرّات بلفظ (نخلاوي). وهنا لا بدّ أن بحث عن تلك العلاقة التي تربط معيوف بالنّخلة أوّلا، فالشّاعر في أغلب المواضع التي ذكر فيها النّخلة كانت مقرونة بمعيوف، فبالإضافة إلى العنوان نجد:

- وشعور النّخل صيوف لم تدخل جلد
- يا معيوف .. النّخلة لبّ التّاريخ
- معيوف النّخلاويّ فتًى من قريتنا
- معيوف النّخلاويّ فتًى يهجس بالصّيف
- معيوف يئنّ وشارع قريته قد شُرِّع
  نخل يُنزع من عينيه وتُزرع أحجارْ
- معيوف دم في الأرض لم تتحدّث نافذة
  لم ينطق في القرية باب
  لم يعرف مَنْ سرّ النّخلة
  صاحبها.

إنّ ذلك التّكرار المقرون ببطل النّصّ يشدّنا ابتداءً إلى الدّلالة النّفسيّة المركوزة داخل النّخلة بحدّ ذاتها، وخصوصًا عند الإنسان البحرينيّ، بما تمثّله من علاقة وامقة معه، إنّها "تمثّل الإحساس الفيّاض بالفرح والأمان والرّاحة، وهو الإحساس يشعره الإنسان عادةً عندما يلوذ بظلّ الشّجرة، أو يرتاح تحت سعفات النّخلة المتماوجة بالأفياء فوق رأسه. هذه

النّخلة تشبه الوطن وتذكّر به، وهي جزء منه بطبيعة الحال"، فمعيوف إذًا هو النّخلة، فهو الوطن، وجذوره متشعّبة في أرضه ومتشبّثة كما جذور النّخلة، وتكرار ذلك الاقتران هو دوران ملحّ حول تلك الفكرة، وهو تذكير لا متناهٍ بتلك الحقيقة الرّاسخة.

ومن سياقات التّكرار المحض تكرار كلمة (بلدٌ)، حيث كرّرها الشّاعر إحدى وعشرين مرّة، بشكل مساوقٍ في الأسلوب والإيقاع أيضًا، فتكراره للكلمة أخذ شكلا تعبيريًا خاصًّا متمثّلًا في الآتي:

1- استخدمها بصيغة النّكرة "بلد".
2- استخدم لها أسلوب النّداء المباشر.
3- نوّع في النّداء باستخدام حرف النّداء (الياء) وبدونه: "بلدٌ يا بلدٌ".
4- جعل من (دال) البلد ساكنةً بوصفها حرف الرّويّ للقافية.

إنّنا هنا أمام استخدام محكم لهذه اللّفظة، فتكرار (بلد) ابتداءً بهذا العدد الفائق فيه ترسيخ لمكانة البلد في الذّات، وللدّلالة على أنّها تمثّل المعادل الموضوعيّ هي و(معيوف) لتماثلات واقعيّة داخل إطار العلاقة بين المواطن ووطنه الذي يسكن ذاته دائمًا وأبدًا.

ولشدّ ما يهزّنا ذلك (التّنكير) الذي صاغ به الشّاعر اللّفظة، إذ إنّ من أغراضه "التّفخيم والتّعظيم"، لكنّه أيضًا أراد أمرًا آخر لا يتعارض مع ذلك التّعظيم موجودًا داخل صيغة النّداء هو التّعجّب، وحينها تتّضح ملامح هذه الصّيغة وهي ذلك العتاب اللّطيف الذي يطلقه الشّاعر مرّة بعد مرّة للبلد، والذي يحوي ابنه المخلص (معيوف) النّخلاويّ كما يصفه، الذي يكدّ لأجله ويعرق ويخلق الحياة في ترابه. ثمّ جعل لفظة

(بلد) ساكنة الدّال ليشعر المتلّقي بذلك السّكون وتلك الرّاحة في أكناف (البلد).

2- تكرار النواة الإيقاعيّة:

أمّا التكرار اللّافت حقًّا فهو المتعلّق بلفظة (بلد) التي وضعها في عشرة مقاطع إيقاعيّة مختلفة عن تفعيلة النّصّ، وهي مختلفة حتّى في طريقة كتابتها حيث كتبها بالخطّ المائل الثخين، إذ يبدأ كلّ مقطع بالنّداء: "بلدٌ يا بلدٌ" لينطلق إلى أفق جديد في كلّ مرّة جاعلا البلد قاعدة انطلاقته تلك، يقول:

"يا قريتَه المهموزة
يامن شربت كلّ حروف البحر
هذا المرميُّ على السّاحة قولة حب
عذراء
لم يكتب شعرًا يصعد منه مختار
القرية
لم يرسم باللّون الزيتيّ
فقد كان الزّيت الأسود يعبر من رئتيه وتُبنى الأحجارُ على شفتيه
تحفر عينيه
ويُكسر قاربه
كيف تجدّف يا معيوف
ولا جهة في دفّتك المكسورة
لا لغةٌ
ما معنى البحر إذا غادره الماء؟
بلدٌ يا بلدٌ

أنا من رأي قاربًا مرّ يومًا على جزر لمصارفها شجر من زبيب النّدى
فأقام بها ثمّ حين أراد الرّجوع أطاع
مفاصله فاستكان ولانَ وصان زمان الزّبيب وصار هنا لا.. أحد
معيوف النّخلاويّ فتًى من قريتنا أطيب من قبل العشق
له ما للعشبة حين تشمّ غناء الطّير وما للوردة حين الطّلّ يلامس حلمتها
يغتسل الرّيحان بشهقته
معيوف النّخلاويّ فتًى يهجس
بالصّيف
يفجّر شهوته
هل أحد يذكر طيبة ماء الأسماء؟
بلد يا بلد
الرّصاص انتقدُ
والذي للخلاص تحوّل سيفاً وَحَدَّ
ولكن بؤس اللّغات لنا لغة فعلها قد خمدْ

إنّ ذلك التّكرار الإيقاعيّ للمقطع دائم التّكرار يحقّق عدّة أغراض، فطبيعة الشّعر بالعموم تقوم على بنية التّكرار الإيقاعيّ في التّفعيلات، وهي عمليّة "تقدّم بفضل هذا التوالي في الشكل الصوتيّ لونا من "الحوار الدّلاليّ" بل قد تؤدّي إلى تعادلات دلاليّة باعتبارها نتيجة للإيقاعات، ففي الشّعر نجد أنّ كلّ تشابه ظاهريّ في الصّوت يُقيّم باعتباره تشابهًا أو عدم تشابه المعنى"، بيد أنّنا نجد هنا أنّ الشّاعر قصد أن يجعل وزن هذا المقطع المتكرّر في إيقاع وفي ندائه للبلد ناتئًا بحيث يثير التفات المتلقّي ومن ثمّ يبعث على حالة شعوريّة مغايرة، تنقله من الرّتابة الأولى للنّصّ إلى بنية شعوريّة أخرى إذ يُحدث هذا الانتقال المفاجئ من نص إلى آخر صدمةً وانعطافة مفاجئتين تُجبرانه على العيش في محور دلاليّ جديد، هو

بلا شكّ مرتبط ببناء النّصّ ككلّ لكنّه يخلق حالة خاصّة داخل هذا البناء متعلّقة به، فالشاعر صاغ صورة جديدة عن طريق تركيب إيقاعيّ جديد.

إنّ النّصّ في خطابه الأوّليّ يتحدّث عن معيوف، وعن بؤسه، وما حلّ عليه من قهر، ثمّ لمّا يبدأ يتحدّث عن (البلد) كأنّه يستعطفه، ويلومه، ويستجديه، وكأنّه قد انفرد به يناجيه.

إنّ هذا النّوع من التّكرار (أعني المعجميّ المحض في اللفظة والإيقاع) ذو أهمّيّة بالغة، حيث "يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة، كما أنه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق، ومن خلال هذا يحسّ المرء أنّها ذات وحدة متكاملة مترابطة ليس من ناحية الموضوع فحسب؛ وإنما من ناحية البناء أيضا".

3- التّرادف أو الشبيه بالترادف:

ثمّة مترادفات عدّة يزخر بها النّصّ، ومن تلك العبارات متكرّرة المعاني عبارة: "صوتك منطفئ"، حيث تكرّرت المعاني المرادفة له وهي:

- لماذا عينك لا تحكي قصصًا أو ترسم ساقية يصعد منها الحلم؟"
وشم في العنقِ
وفي القلب تراب خصّبه الجمر،
آثار خطاك شرار في الأعشاب
- سروك بوقت الرّدّة
خلعوا زنديك
- والفأس عليك

إنّ هذه العبارات كلّها تكرّس ذات المعنى الذي كرّسته لفظة (معيوف) حيث ساهمت في تكثيف الدّلالة وتماسك النّصّ، فمعيوف هو ذلك الرّجل المسحوق تحت صخرة العناء والقهر، فالشّاعر رسم صورةً واقعيّة تبعث على الألم والتّعاطف في الوقت ذاته.

ومن العبارات التي تكرّرت معانيها عبارة: "يا من تسكن في ضوءٍ تحت الأهداب"، إذ تتكرّر مرادفاتها المعنويّة في الآتي:

- وأنت بأيّام الشّدّة تغلق في وجه الهارب بالكلمات جميع الأبوابْ
- "شفتاك ورود غنّتها التّربة
- ما معنى البحر إذا غادره الماء
- معيوف النخلاويّ فتى من قريتنا
أطيب من قُبَل العشق
له ما للعشبة حين تشم غناء الطير
وما للوردة حين الطل يلامس حلمتها
يغتسل الريحان بشهقته
معيوف النخـلاوي فتى يهجس
بالصيف
يفجر شهوته
هل أحد يذكر طيبة ماء الأسماء؟

والمعنى هنا يجذّر انتماء معيوف لأرضه، وتماهيه في كلّ تفاصيل وطنه، هو جزء من كلّ جزء فيه، وهو على ذلك نسخة من كلّ الشّرفاء الرّائعين.

4- التّرادف المطلق الشّامل:

هنا تتضافر العديد من الألفاظ التي تنتمي إلى حقل واحد، فنجد على سبيل المثال الالفاظ الآتية: [تحكي - ترسم - وشم - آثار - الكلمات -

تحفر - احفر - اهمس - يشكّل] وهذه الألفاظ المتكرّرة في حقلها الواحد تتعلّق بذات واحدة وهو معيوف نفسه، وقد استخدمها الشّاعر ليشخّص صورةً حيّة للموصوف، تعمل على ترسيخ الدلالات المؤثّرة التي يتمتّع بها (معيوف)، إنّه ذلك الذي ينحت ملامح الوطن، ويرسم شكل الوجود الحقيقيّ للإنسان المخلص لذاته ولأرضه، إنّه هو نفسه الذي يعيد خلق الحقيقة بكلّ قيمها ومبادئها، بكلماته وأحاديثه وصوته.

إنّ نصّ "معيوف صاحب النّخلة" يمثّل في تجلّياته وعيًا فنّيًّا عميقًا لصاحبه، ولا شكّ أنّ تجربة الشّرقاويّ الشّعريّة زاخرة بالعديد من الظّواهر والرّكاز الفنّيّة والموضوعيّة، وهي تجربة ممتدّة منذ ستينيّات القرن الماضي، اكتنفتها تطوّرات وانزياحات وارتباطات شكليّة وموضوعيّة أثرت الدراسات النقديّة وما تزال.