جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

جمالية الصورة في الشعر القطري

(دراسة سيميائية)

أعدّت بواسطة

نورة طالب العفيفة

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات

كليّة الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يونيو / 2019

2019©. نورة طالب العفيفة. جميع الحقوق محفوظة

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالبة نورة طالب العفيفة بتاريخ نوفمبر ٢٠١٨م، وَوُفِقَ عليها كما هو آتٍ:

نحن أعضاء اللجنة المذكورة أدناه، وافقنا على قبول رسالة الطالبة المذكور اسمها أعلاه. وحسب معلومات اللجنة فإن هذه الرسالة تتوافق مع متطلبات جامعة قطر، ونحن نوافق على أن تكون جزء من امتحان الطالبة.

الدكتور/ عبد القادر فيدوح

المشرف على الرسالة

الدكتور/ مراد مبروك

رئيس اللجنة

الدكتورة / امتنان الصمادي

مناقش

تمّت الموافقة:

الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَّص

نورة طالب العفيفة، ماجستير في برنامج اللغة العربية وآدابها مسار الأدب والنقد:

يونيو 2019.

العنوان: جمالية الصورة في الشعر القطري (دراسة سيميائية)

المشرف على الرسالة: الدكتور/ عبد القادر فيدوح

تعد الصورة في الشعر القطري ظاهرة فنية، تسهم في نقل تجارب الشاعر، وفي التعبير عن واقع الحياة اليومية، بالنظر إلى أن الصورة هي بمثابة الحافز الذي من شأنه أن يعيد إنتاج ما يعيشه الشاعر من تجارب سواء أكانت انفعالات داخلية، أم مستمدة من الواقع.

وقد حاول البحث أن يرصد تجارب الشاعر القطري في رؤيته الفنية، وأن يتلمس مشاعره من خلال التجربة، من منظور أن الشعر القطري لا يختلف في عطائه عن أي تجربة أخرى إلا من حيث الصياغة الفنية؛ لأن كلا من الشعراء يلتقطون ما له صلة بالواقع، ونقلها بطرائق لغوية بيانية تحمل دلالات رمزية على الرغم من قلتها في الشعر القطري، الذي كثرت فيه الصور الحسية التي تميل إلى الأسلوب التقريري في الغالب، ومع ذلك فقد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن للخطاب الشعري القطري دورا أساسًا في تشكيل المعنى النابض بالمعاناة الصادقة، والرؤيا المفعمة بالإبداع، والتجربة الممزوجة بالألم، والصور الجياشة بالحركة، وهذا يعني أنّ بعض الصور التي حللناها كانت تستنطق خفاء الصورة التي تؤسسها دلالات موحية، وتتحدّى في بعض أوجهها الصياغة التقريرية، ولذلك فقد حاول الشعراء القطرين توظيف الصورة بما تتضمنه من دلالة، تستمد فعاليتها من وحدة مشاعر الذات المبدعة.

كما جاء في البحث أن طبيعة الحياة تمثل في الشعر القطري مرحلة متطورة مع شعراء النصف الثاني من القرن العشرين، جسدتها ظاهرة التأثر بالأداب العالمية، والثورة على تجاوز الأساليب التقليدية، اعتقادا من الشعراء القطريين أن تجارب الحياة اليومية هي بمثابة الملاذ الوحيد الذي ينمي التجربة من خلال الأحاسيس والعواطف، لذلك نجد هذه التجارب بما تحمله من دلالات عميقة تعم الشعر القطري.

وفي ضوء ذلك، حاول البحث استنطاق الصورة في منظورها الدلالي ضمن سياق الرؤية الدلالية؛ لأن ذلك في رأي البحث يتوقف على أن الصورة في الشعر القطري للجيل الجديد تتجاوز الكثير من المواقف الحسية المجردة إلى بعض المواقف الحدسية الزاخرة بالتجربة الشعورية المصاحبة للحدث المراد تصويره . حتى وإن كان نسبيا . وهي النظرة التي تستند إليها الدراسات الحديثة في تناول دلالة الصورة.

شكر وتقدير

لكل نجاح شكر وتقدير ولكل مبدع إنجاز، يطيب لي في هذه الرسالة أن أعبر عن امتناني لوالدتي – حفظها الله – على عطائها الدائم فشكراً لك من أعماق قلبي.

ثم أقدم شكري وامتناني من قلب فاض بالاحترام والتقدير إلى زوجي العزيز، الذي كان سبباً في استمرار مسيرة حياتي الذي وقف معي في أشد الظروف.

كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد القادر فيدوح صاحب الفضل في إنجاز هذا البحث بتوجيهاته القيمة ورحابة صدره.

الإهداء

إلى أمي وروح أبي: حباً وفاءً وبراً

إلى أسرتي الصغيرة محط سعادتي

إلى رفيقة دربي (ب) أدامك لي دهراً

فهرس المحتويات

شكر وتقدير .....ج

الإهداء .....ح

مقدمة 1

الفصل الأول: التجربة الشعرية / إنتاج الدلالة 9

- **المبحث الأول: التجربة الشعرية / تأسيس الرؤية.....9**
- **المبحث الثاني: المعنى المبين/ التجربة المعبِّرة.....9**
- **المبحث الثالث: المعنى المضمر.....9**
- **المبحث الرابع: المعنى وإنتاج الدلالة.....9**

المبحث الأول: التجربة الشعرية / تأسيس الرؤية 10

- **تأسيس الرؤية.....10**

المبحث الثاني: المعنى المبين/ التجربة المعبِّرة 15

المبحث الثالث: المعنى المضمر 40

- **سياق المضمر 41**
- **النسق المضمر في شعر مبارك بن سيف.....43**
- **الشعور الواعي/الحس القومي 54**

المبحث الرابع: المعنى وإنتاج الدلالة 62

- **مضامين المعنى 62**
- **السياق التأويلي وإنتاج الدلالة.....62**

- **مضامين المعنى** 63

السياق التأويلي وإنتاج الدلالة: 65

الفصل الثاني: تجليات الصورة 79

- **المبحث الأول: الصورة بين الشعري والسردي/ قلق الرؤيا 79**
- **المبحث الثاني: السياق الاستعاري لجمالية الصورة 79**

المبحث الأول: الصورة بين الشعري والسردي/قلق الرؤيا 80

دلالة الصورة/ الوجدان العربي 80

المبحث الثاني: السياق الاستعاري لجمالية الصورة..... 100

- **أولا ـ صورة الطبيعة في قصيدة أغنية الربيع 100**
- **ثانيا ـ الصورة وأبعادها الفنية 100**
- **ثالثا ـ تشكيل الصورة / محاولة إثبات الذات 100**
- **أولا ـ صورة الطبيعة في قصيدة "أغنية الربيع" 101**
- **ثانيا ـ الصورة وأبعادها الفنية 111**
- **ثالثا ـ تشكيل الصورة/ محاولة إثبات الذات 121**
- **جمالية التكرار/ التوازي النظير 132**

الفصل الثالث: شعرية الفضاء / الاغتراب الذاتي..... 136

المبحث الأول: فضاء الصورة في الشعر القطري 136

المبحث الثاني: الهوية وسؤال الوجود.....136

المبحث الثالث: الرؤيا الكشفية 136

المبحث الأول: فضاء الصورة في الشعر القطري 137

- **الفضاء الشعري/الأبعاد الدلالية للتأويل.....138**

إيقاع الفضاء / جمالية الرّمز.....147

المبحث الثاني: الهوية وسؤال الوجود..... 152

- **سؤال الهوية والبحث عن الذات.....153**
- **سؤال الهوية وقلق الوجود: 162**
- **سؤال الهوية والانفتاح على الآخر: 166**

المبحث الثالث: الرؤيا الكشفية 176

خاتمة 184

قائمة المصادر والمراجع..... 191

المصادر.....191

المراجع باللغة العربية: 192

المراجع باللغات الأجنبية: 202

مراجع شبكة الانترنت 202

مقدمة

يبدو أنّ الفنّ ينتقل من وضع إلى غيره؛ وخاصة في مجال الأدب؛ فمن زمن الشعر بوصفه "ديوان العرب" إلى "زمن الرواية" لسان المجتمع" إلى" عصر الصورة"، حيث ينتمي كل جنس أدبي إلى عصر معين، وجيل جديد، ولغة انزياحية، وظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية، وحيثما حدث التغيير يحدث الانتقال؛ ولأنّنا في "عصر الصورة"، فقد استجاب معظم المبدعين والفنانين إلى نداء الصورة؛ فظهرت عناوين كثيرة، وأبحاث ودراسات لاستجلاء الصورة الشعرية، والصورة الروائية، والصورة الاستعارية، والصورة الإشهارية.

وبناء على التطور الحاصل في كل مجالات الحياة؛ وخوفا من ابتعاد الإبداع المتمثل في الشعر والرواية عن جادة الصواب، فقد عمد كثير من المبدعين إلى نقل الواقع الاجتماعي والواقع النفسي عبر الصور الموحية بجمالية السرد والإبداع، فغدا لإبداعهم جمالية لا تضاهيها الصور الإشهارية متى علا شأنها؛ وذلك أنّ تلك الصور آنية، وتجارية، قد لا تؤثر إلا بفعل الاقتناء، لكنّها لن تخلد كما يخلد الفنّ المبدَع شعرًا وسردًا.

ومنذ الأزل؛ كانت الصور تلف الوجود؛ وإذّاك، فالبحث في الصورة هو البحث عن معالم الوجود، ومن منطلق التغيير ومن أهمية الصورة، فقد حظيت بركام هائل من خلال توظيفها في كثير من الأجناس الأدبية (الشعر، النثر، الرواية، القصّة، الحكاية)، وفي هذه الحال أصبحت الصورة بؤرة لمنظورات عدّة، تواكب تعدد الحقول المعرفية التي تُرصَدُ فيها، ومن خلالها؛ الأمر الذي جعل الباحثين والنقاد أمام عدّة تصوّرات، اعتمادًا على الغاية من البحث.

ولقد ارتأيت من غاية هذا البحث أن أسهم في إضاءة الشعر القطري واستقصائه؛ بما يتناسب ومحك النظريات النقدية الجديدة، بخاصة في مجال الدراسات السيميائية في تناولها الصورة، بوصفها علامة؛ إذ كل كلمة، أو عبارة في الصورة الشعرية هي علامة؛ وإذ كل علامة هي بنية دالة بعيدة عن الصورة الاستنساخية للواقع؛ وإذ الوجود كله يمثل علامة.

ولعل من أهم أسباب اختياري موضوع بحثي الموسوم،

جمالية الصورة في الشعر القطري" دراسة سيميائية "

ولعل من دواعي اختياري موضوع بحثي هذا هو اطّلاعي على الشعر القطري، وعلى بعض الأشعار العربية، التي لقيت حظا وافرًا من الدراسات، في حين كان حظ الشعر القطري قليلا من حيث المقارنات النقدية الجديدة. وفي ضوء ذلك نذرت نفسي من باب إثبات هويتي أن أسلّط الضوء على الشعر القطري، وخاصة بعد اقتناعي؛ أن المقاربة السيميائية تكون مجالا خصبا لعرض التجربة الشعرية للإنتاج القطري.

وضمن تحديد هذا السبب بادرت بالخوض في تحليل الصورة الشعرية بالمقاربة السيميائية التأويلية، ويمثل هذا الاتجاه في أبسط تعريف له: العلم الذي يدرس العلامات، والإشارات، والرموز، والأيقونات، والصوّر؛ إذ تتجلي الرؤيا الكشفية عن المضمر في الصورة. لذلك فضلت الخوض في هذه التجربة بالنظر إلى تعانق السيميائية مع الرؤية التأويلة؛ سعيا إلى إنتاج عدد لا متناه من الدلالات، انطلاقا أن المستويات الإجرائية للمنهج السيميائي في مقاربة النصوص الإبداعية هي عملية تحتاج إلى تركيز، وإلمام دقيق بالدراسات السيميائية المتعددة الأوجه، وقد توصلت في قراءتي إلى أن النص، أيا كان نوعه، يقبل التحليل السيميائي الذي يهدف إلى بيان شبكة العلاقات

القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وعبارات، في مقابل التحليل الذي يربط العلاقة بين النص ومحيطه.

وفي ضوء هذا السبب . أيضا . سعيت من وراء الاستناد إلى هذه المقاربة إلى تحليل النص الشعري على النحو الذي نخلق منه رؤى ترمي إلى مساءلة البنية العميقة للنص الأدبي المراد استنطاقه دلاليا، من خلال طرح أسئلة تتعلق بسياقاته؛ لكشف معانيها وأبعادها داخل الخطاب والتحليل؛ وفي خضم هذا السياق فإنّني سأتعرض من خلال بحثي إلى معالجة . ما استطعت إليه سبيلا بحسب الوقت المتاح لإنجاز هذا البحث . علاقة الصورة بالاستعارة، وبالتشبيه، وبالرمز، وبالأيقونة، وبالتأويل وبمصطلح المفارقة الشعرية، بالإضافة إلى سؤال الهوية والبحث عن الذات، دون نسيان أهمية الرؤيا الكشفية، ومجال تجليات الوجود والانبعاث، كل ذلك من الصورة في أبعادها الإيحائية، وكل هذا لمعالجة إشكالية الصورة التي عدّت ردحا من الزمن تمثل الاستعارة بكلّ صلاتها؛ من تشبيه وكناية، وحيث كانت الدراسات تقتصر على البلاغة بعلومها الثلاثة، البيان، المعاني والسجع، فظلّ الأسلوب هو الغالب، وهو الرجل كما يقال.

وانطلاقا من أفكار الحداثة وما بعد الحداثة؛ فقد أصبح التجديد ضرورة من ضرورات العصر؛ وأصبح المنظار القديم لا يخدم حاجة الباحث، ولا حاجة المبدع؛ وانطلاقا من الانفتاح على الدراسات الغربية بحثا، ونقدًا، وتحليلا، ووعيا بظروف العصر؛ فضلت ان أعالج موضوع الصورة بمنظار جديد، ينظر إلى النص بوصفه ولادة متجددة، بحسب أفق توقع التلقي، وفي ضوء أنظمة المناهج المختلفة التي تستقرئ النص بطرائق متعددة.

وتمثل السيميائية المنهج الذي يدرس ماهية العلامات أو حياتها، ومن العلامات التي تمثل الجزء الأكبر في مجال السيميائيات هو الاستعارة، أو تلك الصور الفنية التي اشتغل عليها الباحثون

القدامى، حيث درسوا جمالية الاستعارة والكناية، والتشبيه، والتكرار، إلا أننا لم نتطرق إلى الدراسات القديمة؛ لأن مجال الدراسة ليس المقارنة بين القديم والحديث، بل إن الأساس في دراستنا هو قراءة بعض الصور الفنية في الشعر القطري من منظور سيميائي، قدر المستطاع.

إنّ الموضوع الذي تناولته بالدراسة والتحليل النقدي لا يكفيه منهج واحد، ومع ذلك فقد وقع اختياري على المنهج السيميائي المشفوع بالرؤية التأويلية، انطلاقا من أن جمالية الصور بوصفها علامة سيميائية بحسب تعبير شار سندر بورس C. S. Peirce هي كل ما يحدد شيئا آخر (مؤولها) ليحيل على موضوع تحيل عليه هي نفسها (موضوعها) بنفس الشكل، ويصبح المؤوّل بدوره علامة (سيميائية)، وهكذا دواليك في إطار سلسلة لا متناهية، أو بحسب ما أورده سعيد بنكراد أن بورس Peirce هو أول من أدخل مفهوم السميوزيس إلى ميدان السميائيات. بل لقد كان أول من أرسى دعائم نظامٍ للتدليل وإنتاج الدلالات يمر عبر ميكانيزم خاص أطلق عليه اسم السميوزيس. والسميوزيس في نظره "سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة" وتستدعي، من أجل بناء نظامها الداخلي، ثلاثة عناصر هي ما يكون العلامة ويضمن استمرارها في الوجود: ما يقوم بالتمثيل (ماثول) وما يشكل موضوع التمثيل (موضوع) وما يشتغل كمفهمة تقود إلى الامتلاك الفكري " للتجربة الصافية " (مؤول). ولهذا فإن الرغبة في فتح الدلالات . في نظره . على اللامتناهي تتشاكل مع ما يسميه بالفعل التداولي الذي ينتجه السياق، وتقبل به الذات المؤولة.[1]

وفي ضوء ذلك، حاولت التطرق إلى معظم الشعراء القطريين الذي خرجوا من الرتابة إلى التنويع في الإبداع، ومن تقليد القدامى إلى الرغبة في التجديد. ومن أجل الإلمام بزوايا البحث اعتمدت على بعض الدراسات القديمة والحديثة التي رأيت أنها تخدم بحثي، وهي كثيرة جدا، أفدت

[1] للتوسع في الموضوع، ينظر موقع سعيد بنكراد، والنص مأخوذ من مجلة علامات، المغرب، ع 11، 1999

منها بما يخدم كل فكرة وردت في البحث، لا يسع المجال إلى ذكرها هنا، ويمكن التأكد منها في تضاعيف الاقتباسات، وفي قائمة المراجع.

وفي ضوء هذا التصور كانت مبادئ التحليل، وبعض المفاهيم الموظفة، تستمد طرائقها من الانفتاح على الدراسات النقدية الحديثة، التي شدَّتنا، وحفزتنا على طرح بعض التساؤلات، لعل أهمها؛ هل يمكن مقاربة الشعر القطري الحديث والمعاصر مقاربة سيميائية؟ وكيف يمكن قراءة الصورة في الشعر القطري؟ وهل التزم الشعراء القطريون بمكوّنات الصورة الشعرية؟ وهل تتعانق التجربة الشعرية القطرية بالوجدان والصدق؟ هذه، وأسئلة أخرى سأحاول الإجابة عنها من خلال بحثي الذي رسمت له خطّة متدرجة من حيث النهج الذي سلكناه في التحليل للإمساك بجمالية الصورة في الشعر القطري، من خلال التطرق إلى الفصل الأوّل لظاهرة التجربة الشعرية ضمن سياق إنتاج الدلالة، وقد تناولت فيه ثلاثة مباحث شملت: صورة المعنى المبين، والمعنى المضمر، ومن المعنى إلى إنتاج الدلالة؛ إذ كان هذا الفصل مساحة لعرض التجربة الشعرية القطرية؛ وركزنا في كل مبحث منه على قصيدة شعرية مع الاستشهاد ببعض المقاطع الشعرية؛ لشعراء آخرين، تناولوا الظاهرة الفنية نفسها، واستخرجت ما بها من دلالات تعبر عن المستوى الذي خصصته لها من تحليل.

أما الفصل الثاني فقد تناول تجليات الصورة، بوصفها جوهر القصيدة التي تبحث في كوامن العالم الداخلي للمبدع بلغة مجازية، قوامها إثراء تصور الشاعر الخيالي، على الرغم من تفاوت دلالات الصورة الشعرية لدى الشعراء القطريين، وقد قسمت هذا الفصل إلى مباحث ثلاثة، عالجت في كل مبحث ما يحيل إلى عنوانه، مستندة في ذلك إلى التطبيق، وإسقاط النظري على قصائد متنوعة؛ لأبرز مكانة الشعراء القطريين من الإيحاء الجمالي للغة الشعرية القريبة من

المجازات الفنية، وبحسب ما تقتضيه ظروف كل تجربة إبداعية، وقد ركزت في هذا الفصل على بعض الشعراء وهم: مبارك بن سيف آل ثاني، زكية مال الله، حصّة العوضي.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: شعرية الفضاء المفتوح / الاغتراب الذاتي، وقد تتبعت فيه فضاء الصورة في الشعر القطري، بما تضمنته من استجلاء لمفهوم الفضاء، والفضاء الشعري في سياقه الدلالي، كما تطرقنا إلى الهوية وسؤال الوجود/ تجليات الانبعاث، سعيا إلى البحث عن الذات الشاعرة، في ظل قلق الوجود الذي أسهم في تجسيد الصورة الشعرية، ذات الصلة بالمجاز الدلالي وعلاقتها بتجربة المبدع، ثم تطرقت في هذا الفصل أيضا إلى الرؤيا الكشفية/تجليات الانبعاث في بعض الصور الشعرية من خلال محاولة سبر أغوار التجارب الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أنني قد تناولت في كل فصل ما يمت إليه بصلة من صور شعرية، بوصفها رؤيا تحمل دلالات متعددة من خلال الفضاء المتاح لها؛ إذ الفضاء هو المكان الجغرافي، والخيال الذي يسبح فيه الشاعر، وحيث الفضاء هو من مستلزمات الإبداع شعرًا وسردًا، ولم يتوقف جهدي في هذا الفصل عن إبراز مكانة الصورة في الشعر القطري فقط؛ بل حاولت إبراز ما ترمز إليه الصورة من دلالات تشير إلى الانبعاث من خلال الرؤيا الكشفية للذات، وللنص، ومن خلال استنطاق الصورة بما تتضمنه مدلولاتها الإشارية؛ كل ذلك مع التطبيق على نماذج متنوعة من الشعر القطري.

وإذا كان ما تطرقنا إليه من صور شعرية، يبدو لدى بعض المتلقين أنه لا يرقى إلى مصاف الرؤية الإبداعية التي تحركها شبكة العلاقات الفنية المستوفية لشروط الإبداع، ووفق ما تستوجبه الصورة القائمة على العلامات المفتوحة على الاحتمالات، إذا كان الأمر كذلك، فإنني أعتقد أن الصورة الفنية في ظل المفاهيم المستجدة لنظرية التلقي دوما في حالة تجدد بتجدد المناهج،

وأن كل نص يدعو إلى اتساع مجال التحليل ضمن التجربة التي تهب النص معناه بمستويات مختلفة، ووفق المنهج الذي من شأنه أن يمدنا بأدوات تحليلية، تسهم في إنتاج معنىً ما، ومن هنا تكون جاذبية التلقي صفة لازمة للمنهج المتبع في التحليل.

وقد ختمت بحثي بأهمّ النتائج المتوصّل إليها من خلال الدراسة والتحليل المتيسّر؛ لأنّ المقاربة السيميائية تحتاج إلى محلل متمرس في مجال النقد، لكنني ولَجْت باب المغامرة تعلقًا بالنقد، ولما أسداه إليّ أستاذي الدكتور عبد القادر فيدوح من توضيح وافٍ لهذا المنهج، على الرغم من أنني لم أحتو كل مفاصله، بالنظر إلى تشعب طرائقه التحليلية، ومع ذلك أعترف أنني تعلمت من هذا التحليل أن هناك علاماتٍ دالةً تحكم نظام النص على غير المألوف من التحاليل.

وقد كان لأستاذي الفضل الكبير في الاطلاع على هذا المنهج الزاخر بكفايات التحليل القائمة على علاقة التعارض والتطابق والتقابل ضمن الوظيفة الرمزية التي تعاملت معها الصورة، وذلك من خلال اطلاعي على جملة من كتبه التي تناولت تحليل النص من المنظور السيميائي، بالإضافة إلى دراسات أخرى ذات الصلة بالموضوع، مثل هانز روبيرت ياوس في كتابه جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، وبول ريكور في كتابه الاستعارة الحية، أرشيبالد مكليش في كتابه الشعر والتجربة، وغيرهم كثير ممن أفدت من طروحاتهم الوافية.

ولعل ما أودّ أن أشير إليه في نهاية هذا التقديم، هو أن لا أحد ـ حسب علمي ـ قد خاض في قراءة الشعر القطري سيميائيا. وقد يكون هذا الذي صعّب عليّ طريقة التحليل والتأويل، ولكنّي قبلت بالمغامرة، فإن أصبت فمن الله الشكر عدد خلقه، وهو المستعان على كلّ صعب، وإن أخطأت فمن نفسي؛ لأني بشر، قدرته محدودة، وطموحه لا نهائي، لذلك فأنا أطمح إلى تطوير مجال البحث مستقبلا في الاتجاه نفسه.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد القادر فيدوح؛ لما أسداه إلي من توجيهات غنية في مجال كيفية تحليل النصوص، وعلى ما بذله من جهد في التوجيه، والحرص على أن يكون بحثي في مستوى طموحي، وقد كان لتشجيعه في الإقدام على إنجاز بحثي بالصورة التي اتفقنا عليها في بداية المشوار الأثر البالغ في مسيرتي العلمية، كما أثني على مرونته لاختلاف الرأي، ولذلك، وغيره من الخصال التي يتمتع بها أستاذي، فأنا مدينة له بهذه المِنَّة، وعلى تجشم مشاق الإشراف على هذا البحث الذي أتحمل فيه تبعات ما جاء فيه من هَناتٍ.

وبعد، فهذا عمل طالبة مبتدئة في مسار البحث الأكاديمي، فإن شابه نقص؛ فذاك من سمات البشر، وإن صاحبه التوفيق فذلك هو غايتي.

وَباللهُ التوفيق

الدوحة في 2018/11/09

الفصل الأول: التجربة الشعرية / إنتاج الدلالة

- **المبحث الأول: التجربة الشعرية / تأسيس الرؤية.**
- **المبحث الثاني: المعنى المبين/ التجربة المعبِّرة.**
- **المبحث الثالث: المعنى المضمر**
- **المبحث الرابع: المعنى وإنتاج الدلالة**

المبحث الأول: التجربة الشعرية / تأسيس الرؤية

- **تأسيس الرؤية**

تعد التجربة الشعرية حصيلة امتزاج الفكر والوجدان معا، ولعل السبب في خلود كثير من الأشعار راجع إلى خصوبة الفكر، ورقة المعنى، وقيمة الموضوع؛ ولذلك قيل "إن التجربة الإبداعية تستمد مكوناتها من العاطفة، والخيال المولع بالطبيعة التي تساعد على تحريك القرائح، وتساعد على التعبير عن المشاعر الداخلية للذات المبدعة"[1]، وكلما تفاعلت حرارة الصدق الوجداني بطموح الرؤية، وأصالة الموقف، وَسِعَ معنى الخلق الفني في تطابقه مع التجربة، بوصفها نابعة من إيقاع العاطفة الشعرية، ويتفاعل معها المتلقي، خاصة إذا صادفت هوىً، أو إحساسا، أو ألما، شبيها بألم الشاعر.

ويمكن القول: إن التجربة الشعرية هي بمثابة تسجيل لحالات شعور انفعالية عاشها المبدع جراء حدث ما؛ مؤلم أو مفرح؛ وعادة الحزن هو ما يصنع الشاعر أو المبدع، كما يشاع في علم النفس، وبديهي أن الشاعر لما يعتزم أن يخرج مشاعره إلى الآخر شعرا؛ فإنه سيطوع فكره لهذا الأمر الجلل، فيتفاعل الفكر مع الوجدان لإخراج عمل رائع تتداوله الأذواق بين دارس، أو باحث، أو ناقد، أو مبدع.

ويحتاج المبدع لإخراج آلامه وآماله إلى الصياغة التعبيرية التي تتضمن الألفاظ والتراكيب والصور البيانية، والمحسنات البديعية، أو ما يصطلح عليه بالإيقاع الموسيقي، حيث إن العنصر الأساس الذي تتبلور فيه كل تلك العناصر هو السياق، أو موقف الحال، أو المقام الذي يجمع

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1991، ص61.

ظروف الزمان والمكان والأحداث التي عاشها الشاعر في بيئة ما، وفي زمن ما؛ ناقلا تجربته أو واقعه النفسي الشعوري بكل صدق شعرا أو سردا بلا زيف ولا مبالغة؛ لأن صدق الشاعر يتبعه صدق التعبير؛ على أن الصدق الوجداني هو أساس التجربة الشعرية؛ بل هو نفَسها الذي يمنحها الحياة لتعيش وتخلد في العالم الخارجي؛ الذي يتلقف عمل الشاعر إما منفعلا ناقدا وإما منفعلا مستمتعا فقط؛ وذلك أن الإبداع بشقيه (شعرا ونثرا) يتجاذبه قطبان: هما قطب المعرفة وقطب المتعة.

ولا يمكننا أن ننكر أن هناك أشعارا لا تعد ولا تحصى قد كتبت منذ فجر التاريخ، ومنذ أن بدأ عهد التدوين، إلا أن ما وصلنا منها قليل؛ وهنا لا نقصد ما تم حرقه أو ضياعه بسبب الإهمال أو الحروب، بل إن ما وصلنا هو ذلك الشعر الذي تفاعل فيه الوجدان بالفكر ونقل بصدق وأمانة؛ وهو ذلك الشعر الذي يحمل مشاعر الإنسانية جمعاء؛ كمشاعر الحب والألم، والغربة والحنين، والضياع، والفقد والحزن... هو ذلك الشعر الذي تتفاعل معه الأجيال تباعا؛ لأنه يعزف على أوتار المشاعر والأحاسيس التي هي قسمة عادلة بين البشر، بل وبين كل الكائنات الحية.

فالزهور تعيش في الحدائق؛ وإذا قطفناها ووضعناها في مزهرية جميلة وأضفنا إليها الماء كل يوم؛ فإنها ستموت بعد مدة، لماذا؟ لأنها أخرجت من بيئتها، وهكذا الإنسان الذي يخرج من وطنه أو من بيئته، فحتى لو عاش كل ملذات الحياة في بلد آخر؛ فسيراوده الحنين دائما إلى بلده وإلى تربة وطنه، بل وإلى خبز أمه، كما يقول "محمود درويش" أحن إلى خبز أمي، وإلى قهوة أمي...

التجربة الشعرية إذن؛ هي التي تخلد صاحبها؛ ولذلك لقب كل شاعر قديما بما تميز به، فزهير لقب بشاعر الحكمة، وجميل سمي بجميل بثينة، وقيس بليلى، وعنترة بعبلة، وأبو نواس

بالمجون، وهكذا مع كثير من الشعراء الذين نقلوا تجاربهم الشعورية شعرا، فخلدوا بخلودها؛ بل وعرفوا عن طريق أشعارهم الخالدة، وعلى هذا الأساس فليس كل الشعر بمثابة تجارب شعرية؛ وإنما التجربة الناجحة هي تلك التي تتسلل إلى مشاعر المتلقي حيثما كان؛ لأن مثل هذه التجربة تربط العملية الإبداعية وفق التجربة الذاتية، وعلى هذا الأساس قد أدخلت الدراسات الحديثة مفهوم التجربة في المحح لأن التحليل المضموني الموضوعاتي المستند إلى الذاتية، هو الذي بات مهيمنا منذ الستينات، وعبر مرحلة السبعينات بدأت عملية التسرب من النزعة الذاتية تدريجيا من خلال مفاهيم الصورة الفنية في مدلولها الداخلي؛ وكان ذلك تحت شعار «إعادة الاعتبار للذات» في مواجهة الدراسات السياقية الخارجية للنص التي تحابي المؤلف؛ أما الاهتمام بحدوس المشاعر فلم يظهر إلا منذ نهاية القرن العشرين بصورة أدق، بعدما تفطن الباحثون إلى أن عنصر تفاعل الخبرات هو الطرف الذي لا يزال غائبا لاستكمال المقام التواصلي وهي: (المؤلف، المؤلَّف، المتلقي) ولعل الذي قاد الانتقال من النص إلى المتلقي هو البحث البنيوي؛ خاصة عند مجموعة «براغ»؛[1] لوجود علاقة وطيدة بين التجربة الإبداعية والتلقي.

وبهذا الشأن يقول ياوس: «إن بنيوية براغ دون شك هي التي تجاوزت بشكل حاسم وثوقية القول باللا تعايش بين التحليل البنيوي والتحليل التاريخي»،[2] في مقابل التحليل النفسي الذي من شأنه أن يعزز مكانة الخلق الفني الذي يعتمد على تركيز الذات المبدعة في تعاطيها مع العملية الإبداعية. ومن أجل جمالية التلقي قيل: «لا يجتمع رواد نظرية التلقي إلا لاهتمامهم بالنص الأدبي

---

[1] ينظر، عمارية حاكم، جدلية الإنتاج والتلقي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد 21، ديسمبر 2014، ص 76.

[2] H.R Jauss/ pour une esthétique de la receptoir trad, française, Gallinard, 1997p 117(من أجل جمالية التلقي/ ياوس)

من جهة، وبقارئ النص من جهة أخرى، ولكن كل على طريقته الخاصة في هذا الاهتمام».[1] وفي هذا ما يدفع لاكتشاف العاطفة السائدة لدى المبدع.

ولعل ما جادت به نظرية التلقي عند المحدثين «إنه لا يمكن إدراك الأدب كفن إلا انطلاقا من التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية من خلال وظيفة ربط المحصلات الخبرية بالدوافع الشعورية، وجميع التحديدات غير الأدبية (العوامل التاريخية أو السوسيولوجية) تصبح نتيجة لذلك متعلقة باللغة في وظيفتها، فما يجعل من العمل الأدبي عملا فنيا هو اختلافه النوعي في المشاعر (انزياحه الشعري) وليس ارتباطه الوظيفي بالسلسلة غير الأدبية، ومن هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية، انبثق مفهوم الإدراك الفني الذي قطع بعد كل حساب الصلة بين الأدب وممارسة الحياة، بهذا التصور يصبح الفن أداة تكسير لآليات الإدراك اليومي».[2] التي تعكس المشاعر الداخلية للمبدع نتيجة استثمار ما يكتنه المبدع من حالات نفسية تعبر عن المشاعر الصادقة.

وفي مجال الإبداع؛ فالقراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير؛ إنها حوار جدلي بين القارئ والنص، وبين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص، وبين الأسئلة التي يطرحها النص والأسئلة التي يحاول القارئ الإجابة عنها، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي تثيرها تجارب المبدع، فالقارئ الذي يتفاعل مع النص يصبح أكثر من مجرد نفسه؛ إذ يتخيل بغير خياله، يشعر بغير قلبه،[3] يقودنا هذا إلى قول ج. لويس: «عندما أقرأ الأدب العظيم أصبِح

---

[1] إلرود إيش، التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادا، مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية، عدد خاص حول جمالية التلقي، فاس، المغرب، عدد 6، خريف 1992.

[2] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 44-45.

[3] عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص، دار الكرمل ربيع، دط، 2000، ص 109، نقلا عن الملحم اسماعيل، التجربة الإبداعية، المرجع السابق، ص 38.

ألوف الرجال، ومع ذلك أبقى أنا نفسي، إني أرى بملايين العيون، ولكن الذي يرى لا يزال أنا... وكما هو الحال في العبادة وفي الحب والفعل الأخلاقي، وفي المعرفة، فإني أسمو على نفسي، ولكنني أكون حقيقة نفسي أكثر منه في أي وقت من الأوقات».[1]

يؤكد لنا قول لويس أن لا أحد ينكر؛ أن الإنسان عندما يقرأ نصا أو يرى صورة أو لوحة أو أي مشهد يتفاعل معه بدرجات قد تصل إلى درجة النشوة والاندهاش والمتعة، أو النفور حسب موضوع الانفعال، ولما يكون الانفعال والتفاعل بين القارئ والنص إيجابيا؛ يحدث هنا ما يسمى بلذة القراءة أو بلذة النص، ولن يكون ذلك وفق هذا التصور إلا إذا كانت تجربة المبدع صادقة من خلال ربط المدركات بجوهر ما يطبع مشاعره من صور دالة.

وبذلك توجِّد التجربة الإبداعية ما بين الحالات النفسية وحالات الواقع المتصور، وما عدا ذلك يعد ضربا من الصياغة التي يصوغها المبدع بلغته وليس بمشاعره، على حد تعبير أيمن الغزالي في كتابه لذة القراءة فـ: «عندما لا تتحقق الشروط الضرورية يخفق العمل الفني في توليد الأثر الذي يريده الكاتب؛ مما يوسع دائرة النقد والاطلاع معا، هل النظام نمط جمالي في الأعمال الأدبية؟ هل الضوابط والقوانين والقواعد التي يتبعها الكاتب . عادة . هي من تراتيل العمل الأدبي؟ أو هي مجرد قوالب لصياغات مختلفة؟، إن المقولات الجمالية القديمة الأدبية التي يغتني بها أي عمل أدبي صعبة التوظيف . عادة . لكنها قابلة للنجاح كما هي قابلة للفشل،... وليست غاية الأدب هي إنتاج الجمال فقط، يقول جان بول سارتر في بحثه ما الأدب؟ «لأن غايته ليس إنتاج الجمال فقط؛ وإنما يستطيع تغيير العالم وثني اتجاه التاريخ»».[2]

---

[1] الملحم اسماعيل، التجربة الإبداعية، ص 38.

[2] الغزالي أيمن، لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 9.

ويؤكد الباحث الناقد أيمن الغزالي على شروط اللذة التي لا تتحقق إلا بفعل التجربة الصادقة؛ إذ ليس كل نص، فضاء للمتعة والالتذاذ؛ وقد سبق الذكر في شروطها المتمثلة في: صدق التجربة، امتزاج الوجدان بالفكر، انزياح اللغة؛ إذ اللغة العادية لا تؤثر في التجربة الإبداعية؛ بالإضافة إلى أن لكل لغة قواعدها وخصائصها التي تميزها من أية لغة أخرى، يضاف إلى كل هذا المرجعية المعرفية والثقافية لكل مبدع، وإلى مدى تفاعله مع أحداث مجتمعه، أو بيئته، أو مع ظروفه الشخصية.

المبحث الثاني: المعنى المبين/ التجربة المعبِّرة

يعد العالم الداخلي للمبدع . في أي مجال . بريقا لتجلي مشاعر روح المبدع على حقيقتها، وذلك استنادا إلى التفاعل بين الموضوع والرؤيا؛ وإذا كانت التجربة الشعرية تنبثق من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث والتشكيلة الاجتماعية والبيئة الطبيعية، فإنها تصبح ضمن علامات "تتزايد حدتها في الزمان كلما تراكمت التجارب الشعرية، وتنوعت استقصاءات العراء بالتجاور مع تطور التشكيلة الاجتماعية والمستوى المادي والمعرفي الذي بلغته، بحيث يصبح القول: إن ألذ أعداء الفعالية الشعرية هو تراثها"[1]، وإذا كان الأمر كذلك، فإن مهمة الشاعر في التجربة تتمثل في الفعالية؛ إذ هو الفاعل؛ بل هو مركز التجربة الشعرية حتى وإن كان المجتمع وكل العلاقات الأخرى تشكل أهمية كبرى بالنسبة إلى التجربة؛ فالشاعر يجلس على محور الأشياء،

[1] ينظر الصباغ رمضان التجربة الشعرية واللغة الشعرية، مكتبة الحوار المتمدن، ص1، wwww.ahewar.org.s.asp. مكليش، ارشيبال، الشعر والتجربة، تر سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل 1966، ص09.

ويتأمل ستر الكون، ويغذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي العظيمة؛ وإذ ينظر إلى الأشياء من حوله، فإنه يفكر في تعقيد هذا العالم، فينتابه الحزن وتتساقط أوراق سعادته كتساقط أوراق الخريف؛ ويحل الربيع فتغمره غبطة أكمام الزهرة العطرة؛ فإذا اطمأنت نفسه، حول نظرته إلى الغيوم، فيروي نتاج الأسبقين واللاحقين بالعبير النقي، ممتدحا تناسق الفن العظيم؛ وإذا اهتز هزة المنفعل رمى بالكتب بعيدا، وتناول ريشته ليعبر عن نفسه في كلمات ليست كالكلمات؛ يرسم على إثرها لوحة فنية تسر المتذوقين وتمتع القانطين.[1]

وجدير بالذكر؛ أن القصيدة تخلق آفاقا رحبة في مثل هذه الأجواء؛ إذ كلما امتزج الفكر بصدق المشاعر تصبح القصيدة خلقا فنيا ناضجا ومكتملا؛ يرسم من خلالها الشاعر تجربته رسما فنيا بألوانه وموسيقاه؛ مستعينا بالألفاظ والعبارات والصور التي تجسم واقعه النفسي، وتشخص تأثره الذاتي، كما في شعر "حصة العوضي" في قصيدتها: "لا عزاء" من ديوانها (انتظار)[2] التي مطلعها:

أتأمل وجهك في المرآة.

يطالعني..

صبحا ومساء

أتأمل عيني في عينيك...

فترهقني...

بلهيب رجاء...

---

[1] العوضي حصة، ديوان((انتظار)) –دار المؤلف، بيروت لبنان ط1–2004 – ص47.

[2] ينظر، الأسعد محمد، بحث عن الحداثة (نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص61.

ما أنت... وما نوع جحيمك...

يا من تحمل لي في قلبك...

ألف عداء...

وتعزيني

وكأني أقبل في تعذيبك...

أي عزاء...

يا ذا العينين الجاحدتين...

ويا ذا الصوت النابض...

في الصحراء...

كما الأقمار تشع بليلك...

بلا أضواء...

قل لي... ماكنه حياتك...

ما نوعك؟؟

هل الأسفار رمتك بدربي...

أم الأشواق؟؟

أم الأنواء؟؟

ويعذبني سوط جراحك...

بل يكويني...

حر الداء...

وأنت تراني

وتشهد موتي...

وتعلنه... كنت شهيدا... بحبك مت... بدون عزاء...

وانطلاقا من أسباب نشوء الشعر الحر أو كما يسمى شعر التفعيلة؛ تعد القصيدة المعاصرة مرآة عصرها؛ إذ تنتج جمالياتها بعد استقراء الوجود بالتأثير على ما يهدد بقاء الإنسان في رقابة وجوده، لما يغير قناعاته ويفكك بداهته، ويمزج الكون في تسيير مكوناته، ويكتنف قدرة الوقوف في الاهتزاز، ولا يكتفي بالصمت أو يكتب حروفا تسير جسدا يكتم أنفاسه، فالشعر حصان جامح لا يلبس خوذة فارس، بل يتعرى في حروبه الجامحة في المعاني، يفكك المكونات الطبيعية ليصنع كينونته[1]، وهكذا رسمت الشاعرة (حصة العوضي) ألامها في مرآة؛ محدثة نفسها؛ متخيلة أنها تكلم ذلك البعيد في الصحاري الساكن قلبها.

وقد أنتجت الصورة الشعرية في الوقت الذي تعطي فيه للموت خصيصة التجربة؛ منها الملموس والرمزي والخيالي، حتى أصبحت التجربة ذات كثافة تقف الشعرية الوصفية؛ كنظرية للبنيات النصية المطردة والطارئة، دون بلوغ عتبة مسائلها؛ لأن التجربة تتطلب شعرية مفتوحة، تبتهج لاختيار أمكنة معرفية متباينة، بدل الرؤية إلى غير مكانها كتقويض لحدودها المعتادة، دون ما رضوخ لوهم المعنى وحقيقة المكان غير الشعري من ناحية؛ وإدامة التعرض بين البنية وصيرورة الدلالية من ناحية ثانية.[1]

---

[1] ينظر، زينب لوت، الشعر المعاصر، حفريات في المعنى وأهازيج الجسد قصيدة <<أكبر من أن تراني>> للشاعرة التونسية (صالحة الخلاصي) http..//www.zahratchark.com/2018/06/11//

[2]– ينظر بنيس محمد، الشعر العربي الحديث 3/ الشعر المعاصر – دار توبقال للنشر، المغرب – ط3/تاريخ؟/، 2014، ص233/.

والملاحظ؛ أن موت الشاعرة... يأتي في نهاية القصيدة، قائلة (وتشهد موتي... وتعلنه... كنت شهيدا... بحبك مت... بدون عزاء)؛ وهنا تظهر شعرية التجربة، حيث إن «التجربة الشعرية وهي تتحرى المسار الإبداعي الفني والجمالي من الرؤية إلى الموضوع؛ [و] تؤسس شبكة من العلاقات بين ممكانتها ووحداتها، بحيث تستخدم كل إمكاناتها من أجل أن تعبر عن قدرتها على الاستجابة لوسيلة الفهم التي تعد الوظيفة الأبرز لحركة اللغة في الاستخدام الشعري، ويتم ذلك عن طريق صنع الدلالة التي هي الوسيط [المؤدي إلى الفهم] بين المتكلم والسامع، بمعنى أن اللغة في حد ذاتها مجموعة من المتراكبات الدلالية التي تؤلف الدلالة، والدلالة تؤلف الموضوع، والموضوع يقود إلى الكشف عن الرؤية على النحو الذي يقوم ببناء التجربة الشعرية، وتتشكل فضاءاتها التي تتجسد عادة بين الموضوع والرؤية».[2]

وعلى اعتبار أن التجربة الشعرية: هي تصوير للذات بأحلامها وآلامها؛ حاملة في طياتها بما تكتب –شعرا أو نثرا– مرجعياتها الخلفية والمعرفية والثقافية؛ فإنها لما تكتب أو تجسد شعرا تمثل فنا، والفن مغامرة فردية، يروم بها صاحب اللفظ أن يحقق ذاته في مسالك القول؛ وفعل الفن بهذا الاعتبار فعل محقق لهوية ذاتية ينعتق بها الفرد من قيود الجماعة، وذلك ما نسميه بالإيقاع أو بالحركة التي تشكل اللفظ في صناعة المعنى؛ وهي حركة تظهر آثارها في كل مستويات الخطاب؛ وحداته الصغرى والكبرى المنطوق منها والمخطوط؛ وإن كانت الذات الشاعرة ليست وحدها هي التي تنتج النص/الخطاب، أو تمتلك سلطته، لكنها تتحمل جريرته؛ بل وهي التي تنظم

---

[2]– خلف عبد الكريم ساجدة، التجربة الشعرية من الرؤية إلى الموضوع – بحث في نماذج شعرية منتخبة– مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية. Sayi/Nimber6-yil/year2015.Grez/Ali...../Fatiha soltan MEHMET.

القول أو الألفاظ لرسم الدلالة والتوسع في المفهوم؛ لترسم وجهة النظر وتنتجها وتحدد نظام القيم الناشئ عنها.[1] ويمكن التمثيل لهذا التصور بمقطع للشاعر مبارك بن سيف آل ثاني في قوله:

إنما أنت بقية

قد رماها الزمن الطاحن...

للأرض وصية

للصغار القادمين

ترقب الأمس حبيبا عائدا

قد توارى خلف أستار السنين

فلقد دارت رحى الأيام دورة

.....

فاحفظي الذكرى

ففي الذكرى عزاء[2]

وفي وقفة عند هذا المقطع تقترح علينا تجربة الشاعر حالة انتظار في وصفه "بقايا سفينة الغوص" من خلال رسم ملامح الأجواء النفسية لمشاعر من ينظر عودة الغواصين بعد رحلتهم الشاقة، وهي تجربة مرت بها كل عائلة قطرية قبل طفرة النفط، حين كان الخليجيون . بوجه عام .

[1] ينظر الحيزم احمد من شـــعرية اللغة إلى شـــعرية الذات (قراءات في ضـــوء لســـانيات الخطاب) دار الروافد الثقافية– ناشرون/ابن الندين للنشر والتوزيع بيروت، الجزائر، ط1–2016، ص16/15.

[2] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، إدارة الثقافة والفنون، الدوحة 2008، ص 5.

يعتمدن على رحلات الغوص لكسب رزقهم، وقد عبر الشاعر عن هذه المشاعر في صورة مريرة رسمت دافع الشعور بالجزع والحسرة في حالة انتظار العودة.

وحري بالذكر؛ أن التجربة الشعرية تتقدم بوصفها أهم ممول مركزي للنص الإبداعي ورافدا له؛ وإذا كان مفهوم التجربة بالغ التنوع والتعدد والاختلاف (والغموض أحيانا) عند الكثير من النقاد والدارسين والباحثين في مختلف شؤون المعرفة؛ فإنها تستمد حيويتها من تجربة الحياة المتوهجة التي تعتلي قمة هرم أنواع التجربة لما تتميز به من حرارة ودفق وحيوية وقلق وحماسة واندفاع؛ ربما تمثل الممهدات المركزية لصوغ عمل إبداعي يرتفع إلى مستوى التأثير والانبهار وانتزاع الإعجاب.[3]

وعلى العموم؛ فإن التجربة في منظورها الفلسفي الإنساني، أو في منظورها الإبداعي على نحو ما هو عليه الإبداع القطري، لا يمكن لها أن تتوقف عند حد معين؛ إذ هي في كل أحوالها تمثل تجربة صغيرة في حلقة أكبر لتجارب أكثر، وهذه الحلقة الأكبر تنتمي إلى حلقة أكبر منها؛ وهكذا حتى نصل في نهاية المطاف إلى معاينة تجربة كبرى، هي تجربة الإنسانية جمعاء؛ إذ بوسع هذه التجربة في الشعر القطري . كذلك . أن تجيب عن سؤال الإنسان والحياة؛ ولعل الشعر القطري، بخاصة لدى الجيل الجديد، أداة نوعية وجمالية من أدوات الكشف عن هذه التجربة الكبرى من خلال التجارب الصغيرة الخصبة المكثفة التي يقدمها المبدع شاعرا أو قاصا أو روائيا... كتابة في كل مكان وزمان؛ ظنا منا أنه من خلال الحفر النقدي الجمالي في خصوصية الشعر التعبيرية والسيميائية والرمزية، يمكننا التوصل إلى استجلاء التجربة الإنسانية؛ إذ كل تجربة إبداعية تتوزع

[3] ينظر عبيد صابر محمد، التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية في قصص أوان الرحيل العلي القاسمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1. 2011، ص11.

على تجارب وحكايات تؤلف في مجموعها تجربة الإنسان الجمالية والروحية والفكرية والفلسفية في الحياة.[1]

وبعودتنا إلى قصيدة "لا عزاء" نتمتع بتلك الخلطة السحرية التي صاغت بها الشاعرة قصيدتها، هذه الخلطة التي تأخذ بلب القارئ وقلبه، إلى تثمين تجربتها الشعرية فيما يكتنه عالمها الداخلي كما في قصيدة "أنا والصمت" [من ديوان انتظار] التي تقول فيها:

وحدي...

والصمت يغلف أحشائي

ويغلفني

طفلا.قد كنت أنا يوما..

أحبو...

أرجف فوق تراب العالم

أغفو فوق نجوم الكون

تهدهدني غيمات كسلى...

ترويني..

تشبع لي جوعي

تقتات معي... وتعذبني

ويفهم من مثل هذه التجربة الشعرية أن المبدع حتى ولو لم يقر بأن معظم ما يكتبه قد عايشه؛ فإن هناك دائما إشارة إلى ما يحيل إلى معاناته من خلال ما يكتب؛ حيث تقوم اللغة في

[1] ينظر، عبيد صابر محمد، التجربة والعلامة القصصية (مرجع سابق) ص17-18.

أسلوبيتها وبانزياحاتها وانحرافاتها بالكشف عن تجربته الحياتية؛ إذ كل مبدع يتخير الألفاظ التي تنسجم وما يشعر به، ومن ثم فإن لفظة "الوجع" . مثلا . أعمق وأقوى من لفظة "الألم" ولفظة "هيام" أقوى من لفظة "حب" والبؤس والشقاء، والمعاناة والمكابدة، والفرح والسعادة... كلها ألفاظ تشترك في المفهوم، لكنها تختلف من حيث درجة الوقع على اللب والقلب، ولعل الشاعر القطري "علي ميرزا محمود" يكون قد أدرك معنى الألم؛ لذلك سمى ديوان شعره "أم الفواجع" على الرغم من أن هذا الديوان يحتوي على إحدى وعشرين قصيدة؛ يتصدرها بقصيدة (زمان الحرب) ويختمها بـ(إني بكيت هواني)؛ كما في قصيدته "يا فقراء العالم" التي يقول فيها:

يتحدر دمعي...

يحفر فوق خدودي دربًا

يدعوكم نحوي

يا فقراء العالم

تتراءى لي أعينكم سيفًا

من فوق رأسي

يشطرني نصفي[1]

في مثل هذه الصورة الشعرية تتضح صلة التشابه بين تجارب البشرية في همومها، والشاعر إذ يتداعى حالة الفقراء في العالم فإنه يريد بذلك رسم صورة العوالم المشتركة بين الناس حيثما كانوا باعتبار أن التجربة واحدة في المآسي، وأن ذلك يعد موروثا جماعيا في حالة تفشي الفقر والأسى. ومثل هذه الصور كثيرة تضمنتها عناوين قصائده، وإن كنا سنخصص مبحثا لتحليل العنوان؛ أو

[1] علي ميرزا محمود ديوان، أم الفواجع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2004، ص 167.

صورة العتبات، فإننا نتساءل بصفتنا متلقين لديوان [أم الفواجع]، هل تخير الشاعر وضع هذه العتبة عنوانا لديوانه عن إدراك منه؟ أو جاء العنوان عفويا؟ وما العلاقة بين كل عتبات الديوان والعنوان الرئيس الذي وسم به ديوانه؟ لعلنا سنجد الإجابة في أثناء التحليل عن العنوان.

إن أول اتصال للإنسان كان عن طريق الإشارات والإيماءات والرموز؛ وبعد ظهور الكتابة وتواضع الإنسان على أسماء المسميات والأشياء؛ أصبح التواصل يتم شفاهيا وكتابيا، فظهر علم الإشارات أو ما يسمى بالسيمياء عند العرب، وهو ما يصطلح عليه بالسيميولوجيا عند الغرب، إلا أن ذلك التواصل ما كان سيتجاوز القارات والمسافات البعيدة، ولكن اللغة التي تكتب وترسم حروفا وتنطق كلاما وأصواتا كانت ومازالت هي الوسيلة الأنجع لتحقيق التواصل الناجح، ومهما يكن من أمر الاتفاق أو الاختلاف، فإن اللغة هي التي تنقل الفكر والمشاعر؛ حيث إننا لا نختلف في قراءة نص ما وإن كنا نختلف في معانيه، في حين نختلف في قراءة الرموز والإشارات فمثلا: اللون الأحمر؛ يراه بعضنا رمزا للحب، وبعضنا رمزا للنار، وآخر رمزا للدم، وهكذا مع بقية الأشياء التي ترى بالعين في الكون، لا تلك التي تقرأ حروفا متتالية لتكون لفظا ثم جملة فنصا ليتحدد المعنى في نهاية التركيب.

وعلى هذا الأساس، تتحول التجربة في قياس انتقالها إلى نص مكتوب من شبكة أحاسيس ومشاعر ورؤى وأفكار بلغة دالة، وهذه اللغة وهي تستقبل هذه الشبكة لتحولها إلى نص؛ لها قوانينها وقواعدها وأعرافها على النحو الذي تقوم فيه بإخضاع شبكة هذه العلاقات الكثيفة، فيحدث بناء على ذلك تحولات عديدة في منطقة التجربة ومنطقة اللغة من أجل استيعاب هذا التداخل والتمازج

والصراع، واللغة ذات طابع إنساني لا تتوقف عند حدود إنتاج المعنى،[1] بل تتجاوزه إلى رسم صور كثيرة من وحي خيال المبدع.

وفي سياق التفاعل بين الواقع والفكر والإبداع؛ تخضع الكتابة (شعرا أو نثرا) إلى حدود العصر الحديث وإلى سلطة الديني والسياسي والاجتماعي؛ وانطلاقا من تحولات المعنى المبين يمكننا أن نولي وجوهنا شطر الآليات اللسانية التي تسمح بالاستعمالات المختلفة للعبارات، وتحولات المعنى في ضوء ما نسميه . في العادة . الاستعمالات الاستعارية والمجازية للأسماء والأوصاف.

وفي ضوء تصور هذا المعنى المبين: تندرج قصيدة «إني أنا الفتى» للشاعر (علي ميرزا محمود) التي مطلعها:[2]

أنا فارس البيداء والشعر والقنا ... إذا ما دعا الداعي إلي فأقبلوا

فلا خانني دهري ولا خنت عهدها... بلادي ولا كانت لها النفس تبذل.

وإلا فإني أول الغيث قطرها ... أذود عن المجد التليد وأنزل

بساحاتها أفدي لها العمر كاملا ... وفي لها ما كان عهدي يخذل

أنا الأرض أمي والنجوم عشيرتي ... وكل سماء الكون بيت ومنزل

كنت في كل الخطوب كريمها فخض... وسيعرف الآتون من كان يحجل

في ثناياها ولا تبتئس ... فإن كريم النفس بالعز يرفل.

يلتزم الشاعر في هذه القصيدة بالشعر العمودي القديم؛ وهو من البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وهو من أعظم بحور الشعر التي اشتهرت في العصر الجاهلي وما تلاه

---

[1] ينظر، عبيد صابر محمد، التجربة والعلامة القصصية، مرجع سابق، ص 19.

[2] محمود علي ميرزا، ديوان من أحلام اليقظة، ص 139.

من العصور إلى غاية ظهور الشعر الحر أو شعر التفعيلة، ولعل الشاعر علي ميزا من أولائك الذين يفضلون القديم لجلالة اللفظة المبينة، وقيمة المعنى، وجمالية الأسلوب، ليس هذا فقط؛ بل الشاعر كما يصفه أحمد طعمة حلبي «على درب غرض شعري قديم وهو الفخر، يرسم صورة فنية بالغة الاعتداد بالذات والشعر، على نحو استعراضي مهيب، فهو لا يملك القوافي، ويستطيع أن يتصدى لكل من يتحداه وهو ينتمي إلى قومه، ويفخر بهم... وهذه جميعا من عناصر تؤكد وجود القوة لدى هذا الشاعر، وهي قوة معنوية، تزيد من رفعته وسموه،... وهو هنا يفخر بأن الأرض أمه، والنجوم هي عشيرته، وهو بذلك يأتي بقوة كونية هي أعظم من القوة البشرية، وفي صورة الأرض والسماء قدر غير قليل من القوة والجلال والعظمة...[مما] يربطه بالذات تتجمع فيها أسباب الجلال والامتلاء، هي ذات كونية و(أنا) كونية فيها من سطوة الرهبة والهيبة ما فيها».[1]

وعلى حد تعبير أحمد طعمة حلبي؛ فَعَلَى قدر أهمية الموضوع وعظمته يعبر الشاعر بقصيدة تناسب هذه العظمة، فالإنسان الذي يحب وطنه ويدافع عنه بالغالي والنفيس هو ذاته إنسان ذو قدر عال، وتفكير سام، وأخلاق نبيلة شريفة؛ وقلما نجد هذه النخوة والشهامة في عصرنا هذا؛ بسبب العولمة والتكنولوجيات الحديثة التي عوض أن تجمع أصبحت تفصل حتى بين أفراد الأسرة الواحدة عن بعضهم؛ ويذكرنا موقف الشاعر محمود علي ميرزا بفحول الشعراء العرب القدامى في توضيح صوره الشعرية لما تتضمنه من عبارات متجلية، من حيث الاستجابة في أثناء طلب النجدة عند الحاجة بأسلوب سلس ومعانٍ واضحة.

[1] حلبي طعمة، أحمد، القيم الجمالية في الشعر القطري، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية، ص 67-68.

صحيح أن الشاعر ينمو ويترعرع في ثقافته، إلا أن مشاعره وأحاسيسه تختلف عن الكثير من بني بيئته؛ إذ إنه يتأثر بكل ما يخدش مشاعره؛ يتألم لآلام وطنه ويفرح لرقي بلده، أما بقية الناس؛ فإن معظمهم . وإن كانوا يحبون أوطانهم لا شك في ذلك . لا يتأثرون وإن تأثروا فلا ردود أفعال لهم غير الاستسلام للأمر الواقع، يظهر هذا جليا من خلال معظم قصائد علي ميرزا، التي يصور فيها آلامه وآماله لكل ما يحدث في وطنه، مدافعا عنه بقلمه بالقوة المعنوية لا بقوة السلاح، ولعل الباحث القطري أحمد طعمة حلبي من الذين تفاعلوا مع الشعر القطري الذي يسمو بسمو موضوعاته؛ لذلك استعار أسماء الله الحسنى ليسقطها على الإنسان المبدع، كلفظ الجليل واللطيف على أساس أن القراءة هي التي تعيد إنتاج المعاني وفتح باب التأويل، على الرغم من صور الشاعر المبينة كما في هذا المقطع، من قصيدة [إلى متى][1]

إلى متى أيها الرفاق!!

دماؤنا ما بيننا تراق؟

إلى متى؟

ونحن عند بابنا

قد نزل البراق

يعد فعل القراءة من أرقى الأنشطة التي يمارسها القارئ؛ فعلى الرغم من التنوع الواسع في وسائل الاتصال والتثقيف والمعرفة وكيفياتها وسبلها، وكل ما ابتكرته الطرائق الإبداعية من أسباب

[1] علي ميرزا، ديوان، إلى من يهمه الأمر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2011، ص93.

الجذب والتشويق، فإن ما يوليه المهتمون بشؤون تلقي التجربة الإبداعية يجعل النص مرتبطا بمبناه ومعناه، ولن يكون ذلك متحققا إلا إذا توافرت شروط الكتابة الإبداعية بما تمليه التجرب الصادقة.

وتفاعلا مع قصيدة حصة العوضي فقد عنون أحمد طعمة الحلبي في كتابه القيم الجمالية في الشعر القطري الحديث عن هذا التفاعل بعنوان فرعي وسمه «اللطيف وصوت المرأة» حيث تتبادر إلى ذهن كل مؤمن بالله أن لفظ اللطيف هو اسم من أسماء الله الحسنى، كما أنه صفة عظيمة وصفة للرأفة من الخالق بعباده، فهو اللطيف الخبير كما أقر ذلك في قوله تعالى: « لَّا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ ۖ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ »[1] وقوله كذلك: «أَلَا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ»[2] فما الجامع بين (اللطيف لفظ الجلالة) وقصيدة الشاعرة حصة العوضي التي عنوانها «الصدى المجهول» التي تقول فيها:

«أتعرفني..

أحقا أنت تعرفني

أتطفئ نار قنديلي..وتحرقني

أتزعم أني أهوى .. وترغمني

فلا يا صاح لا أهوى .. وتحرمني

أتعرفني..

وحتى الآن تنكرني

وتنكر أن بي شوقا.. وتحرقني

---

[1] سورة الأنعام، الآية 103.

[2] سورة الملك، الآية 14.

فهل لا قلت للماضي.. ليتركني

وتبعد أنت عن قلبي.. لتعرفني.»[1]

الدوحة في 25 يونيو 1972

تستهل الشاعرة قصيدتها باستفهام؛ أو بسؤال يحمل تنهيدة امرأة عاشت قصة حب رائعة؛ ولكن دارت الدائرة وأنكرها هذا الحبيب الذي ما عاد يسأل عنها؛ ولا عاد يشعر بالنار التي تتأجج بين ضلوعها من شدة الاشتياق إليها، وفي سؤالها أتعرفني؟ يتبادر إلى ذهن المتلقي أيضا أنها تؤكد ولا تسأل؛ تؤكد له بأنه يعرفها ويعرف حاجتها إليه، بل ويعرف مقدار حبها له، ولكنه يأبى أن يرحمها، فموقفه موقف الحبيب المخذل، موقف ناكر وجاحد، موقف شخص منتقم؛ لأنه يتلذذ بآلامها؛ يحرقها بغيابه، بصمته، بجحوده، بتنكره لما كان بينهما؛ إذ يستحيل أن تبقى امرأة على حب رجل ما لم تكن بينهما ذكريات جميلة، ولقاءات، وحكايات، ما لم تغص في أعماقه، ويغوص هو في أعماقها؛ وفي نقل هذه التجربة ما يعني نقل صدق المشاعر المتراكمة في خاطر الشاعرة، وتصوير ما يجول في نفسها من منغصات مرت بها في تجربتها.

وبين سؤالها أو تأكيدها نفهم معنى آخر؛ معنى دلاليا ثالثا، وهو أن هذا الحبيب لا يعرف مقدار تجربة حب هذه المرأة التي أحبته بصدق، وأخلصت له، لذلك تنكر لها، أو ربما سؤالها (أحقا تعرفني؟) تهديد بأنها ستتركه؛ لأنها قوية وقادرة على ذلك، وهو متأكد من هذا؛ ولعل ما يؤكد قوتها وقدرتها على التخلي قولها:

أتزعم أنني أهوى .. وترغمني،

[1] العوضي حصة، ديوان كلمات اللحن الأول، إعداد ومراجعة حمد حسن الفرحان، إدارة الثقافة والفنون، قطر، ط1، 1988، ص 57-59.

فلا يا صاح لا أهوى.. وتحرمني

فإذا كنت متأكدا أو تدعي أنني باقية على هواك، فحجتك باطلة، ومزاعمك واهية، لأنني سأتركك.

الشاعرة تشك في قدرة الرجل الذي أحبت، وفي إخلاصه؛ لذلك تقول (أتعرفني وللأقدار تلقيني، أحقا سوف تنقذني وتحييني)، وإنما هي تستهين به، إذ لا تصدق أن يبادر هذا الحبيب إلى فعل شيء من أجلها، لذلك فهي تطالبه بالرحيل، وبنسيان الماضي؛ لأنه لم يدرك قيمة حبها له، بل إنه لم يكن في مستوى تطلعاتها؛ كونه لا يسأل ولا يهتم.

ولكن الشاعرة في آخر جملة شعرية لها تؤكد حبها ووجود هذا المخلوق بقلبها؛ ولما يئست من تصرفاته ومن عدم تفاعله مع مشاعرها، تريده أن يبتعد عن قلبها، وهذا هو حال المرأة التي تحب رجلا؛ وتنتظر أن يلين قلبه اتجاهها، وأن يسأل عنها ويهتم بها، ويطفئ نار شوقها إليه، وأن يكفكف دموعها؛ رجلا يكفيها وتكتفي به، رجلا لا يهون عليه أن يتركها تتعذب، خاصة إذا كان يعرفها ويعرف قدرها كأنثى وكإنسان، ويعرف مقدار حبها، بل هيامها به، وككل النساء اللواتي يتحملن ويصبرن وينتظرن عطف الحبيب ولطفه، فإذا ما سأل هذا الحبيب، فإن المرأة تتقوى وتعلن الانسحاب والتنازل ونسيان تجربتها المريرة معه.

وإذا كان هذا رأيي كأنثى متلقية لشعر امرأة مثلي؛ فإن للناقد أحمد طعمة رأيا آخر؛ إذ يقول: «وتتوجه الشاعرة حصة العوضي إلى الحبيب بشيء من العتب، ولكنه رقيق جدا ولطيف لا جرح فيه، ولا إيلام، وتعبر عن تواضع، لا يخلو من مرارة، وتدل على قدر قليل من التواضع وهو من سمات اللطيف»،[1] كما إن الناقد يحول السؤال (أتعرفني) إلى القول (أتحبني) وذلك أن

[1] أحمد طعمة حلبي، القيم الجمالية في الشعر القطري، ص 47.

الأمر –من وجهة نظره –لا يتعلق بالمعرفة؛ إنما يتعلق بالحب، واستعمال الشاعرة للفعل (أتعرفني) دليل الخفر والحياء، وهما شكلان من أشكال اللطف.[1]

إن قصيدة الشاعرة (الصدى المجهول) تنطق غيظا وكرها كبيرا لهذا الحبيب؛ لأنه لم يشعر بحبها؛ ولأنه لم يرحم ضعفها، ولأنه لم يشبع حاجتها إليه، إن كلماتها محملة بكل أنواع الغضب والاشمئزاز لمثل هكذا رجل لا يسأل، لا يزور، لا يجيب، لا يشتاق، لا يقدر، هذا رجل ميت، لكنه قبل أن يموت قتل عمر الشاعرة؛ هذا العمر الذي شبهته بوردة ماتت مع الزهر؛ لذلك تقول:

أتعرفني

وحتى الآن تنكرني..

وتنكر أن بي شوقا..وتحرقني

ففي هذا المقطع ندرك محاولة استعطاف الشاعرة لهذا الحبيب، عله يرحم ضعفها، فهو إما لا يصدق بأنها لا تشتاق إليه، أو إنه يعلم أو يتعمد أن يحرقها، وذلك أن كثيرا من الرجال عندما تلين المرأة يتركونها، أو يوهمون المرأة القوية بالحب، وحينما تسقط في الشباك يتركونها انتقاما من كبريائها، أو من أنوثتها، لذلك فإن عبارة (أتعرفني) تحمل دلالات وتأويلات متعددة؛ لا يعرف كنهها إلا الشاعرة نفسها، ذلك أن النص حمال أوجه لا نهائية.

وقد صورت الشاعرة آهاتها، وآلامها، وحبها، وشوقها، وحرقتها، وآمالها، ووجعها، وضعفها وقوتها، كما صورت دمعها وعمرها، وكشفت أيضا أن لها ماضيا لا تستطيع نسيانه باستعمال (هلاَّ) التي تدل على التشبث بالشيء وعدم القدرة على تركه قائلة:

فهلاَّ قلت للماضي ليتركني..

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 50.

وتبتعد أنت عن قلبي .. لتعرفني

تعلن الشاعرة ضعفها، كما تعلن تمسكها بالذكريات، وتعلن أيضا للحبيب أنه جاثم بقلبها؛ إنها صولة الحب وسلطانه الذي لا قدرة للبشر على التحكم فيه، أو إلى إخضاعه إلى المنطق؛ فإذا كان كل شيء خاضعا للمنطق؛ فإنها المشاعر وحدها لا تمنطق، ولا يقنن لها؛ لذلك فالحب هو مزيج بين القوة والضعف، ومزيج بين الفرح والألم، بل وجامع لكل المتضادات التي كلما تحققت إحداهما تبعتها الأخرى، فالحب كما الحياة والموت؛ وكأن الشاعرة حصة العوضي تتحدث عن مرارتها بلسان كل امرأة تعاني من تجارب مأساوية في علاقتها مع الرجل، على نحو ما نجده عند إليزابيل الليندي: «إنني أتقلب في هذه الصفحات في محاولة لا عقلانية للقلب على رعبي، ويخطر لي أنني إذا ما أعطيت شكلا لهذا الخراب، فسوف أتمكن من مساعدتك ومساعدة نفسي، وأن ممارسة الكتابة التفصيلية يمكن لها أن تكون خلاصنا...، اكتب إليك يا باولا لكي أعيدك للحياة»،[1] إن إيرادي لهذا النص المقتطع من رواية عالمية للمبدعة إيزابيل اليلندي هو أن أتحدث عن دافع الإبداع (شعرا أو نثرا)، ولأؤكد أن الألم والفقد والحزن هو من يصنع الآداب العظيمة (شعرا ونثرا)، فالشاعرة لو لم تتألم من جحود الحبيب؛ ما كانت لتتفجر قريحتها شاكية باكية، متحصرة متألمة، لتكتب إلى الحبيب الذي تتخيل أنه أمامها؛ تكلمه، توبخه، تعاتبه، تعنفه، وربما تعانقه وترتمي بين أحضانه لو كان أمامها، ولعل الحسرة بأنه غير موجود أمامها هي التي جعلتها تكتب؛ لتفرغ آلام تجربتها على الورق، ولتصرخ على الورق، ولتبكي على الورق، وذلك أن الكتابة ترميم للذات المنكسرة، وكذلك لأن الكتابة قد تكون الخلاص الأخير للمبدع المفجوع.

[1] اللندي إيزابيل، رواية باولا، ترجمة، صالح علماني، دار جفرى للدراسات والنشر، منتدى مكتبة الإسكندرية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 14-15.

يهرب كثير من المفجوعين إلى الكتابة؛ لأنها تعد الخلاص بالنسبة إليهم، ولكل مبدع حدث استثنائي في حياته حتى وإن أصدر آلاف الدواوين وآلاف الروايات، وهذا الحدث الاستثنائي هو ذلك الحدث الذي تكون للمبدع معه علاقة أكثر تأثيرا وأكثر حميمية، وفي ديوان آخر للشاعرة حصة العوضي تسميه انتظار، وللشاعرة مبرراتها لاختيار عنوان لديوان يحمل قصائد كثيرة متعددة ومختلفة؛ ولعلنا نتفاعل مع الشاعرة، لذلك نقول ما جاء في كتاب لذة القراءة: «هل الحياة عندهم مختلفة عن الحياة عندنا، وإذا كانت مختلفة ما هو وجه الاختلاف وكيف؟ ربما لا أملك الإجابة عن هذا السؤال، لكنني أشعر أن الحياة هي انتظار دائم، وليل طويل، تأمل لاهث ومرير، مخزونه تراث لآلام عصية، وخيبات دائمة، لهذا يمر كل شيء في حياتنا دون أي شيء وبلا أي شيء، وحالة الانتظار هذه تصبح حالة عقم واستفزاز، حالة تأكيد، وليست حالة تفكير أو تعبير... دائما أبحث عن المسافة بين الكلمة والحقيقة، عن المعنى في الكلمة، عن حجم الكلمة التي من الممكن أن توازي آلامنا، أحاسيسنا، وكم هي ضيقة وصغيرة أمام ما نريد أن نقول أو نعين».[1] هو ذا ما ينطبق على ديوان [انتظار] الذي يعبر في مخزون تجربة الشاعرة عن آلامها المأساوية.

وغير بعيد عن قصيدتها السابقة [لا عزاء] وكذلك قصيدة [الصدى المجهول] تورد الشاعرة حصة العوضي قصيدة أخرى بعنوان [انتظار] حيث الانتظار يقتل الحب ويبدد الآمال؛ فأحاسيس الشاعرة واضحة جدا في معظم دواوينها، وفي معظم قصائدها مهما تغيرت عناوين القصائد؛ حيث يتجلى واضحا أن الوحدة تقتل الشاعرة، بل ويقتلها انتظار فارس الأحلام، ربما يكون هذا الفارس حقيقيا، وربما يكون وهما؛ تقول في قصيدة انتظار:[2]

---

[1] الغزالي أيمن، لذة القراءة، ص 12.

[2] حصة العوضي، ديوان انتظار، المرجع السابق، ص 15.

«ما زلت أنا في بيت أبي.

منذ ولدت وحتى الآن.

أكبر.. وأنو..

بكبر حجمي..

وبحجم الكون أرى همي..

وصمت الليل أرى حزني.

وعلى وجهي..

خط الزمن سيول العمر..

وعلى رأسي يرقد شيبي..»[1]

إلى أن تقول:

«ارحل عني يا بيت أبي..

ارحل وابق بعيدا عني..

ارحل حتى يأتي يوما فارس أحلامي..

ارحل معه..

فوق الدنيا..خلق الكون..

حتى أدرك ذات نهار..

أني بت بعيدا عنك

وعن كل دمي..

---

[1] حصة العوضي، ديوان انتظار، المرجع السابق، ص 15.

يا بيت أبي».[1]

الدوحة في 1992/07/30.

تنقل الشاعرة صورة الفتاة الماكثة بالبيت؛ تلك التي لا شغل لها ولا هم لها إلا انتظار رجل يخرجها من بيت أهلها إلى بيت جديد، إلى بيت رجل يصبح هو زوجها وأبوها وأخوها؛ بل وكل ذويها، زوج وبيت جديد، وانتقال في رحلة جديدة إلى عمر جديد؛ لأن عمر الفتاة في بيت أهلها، يختلف تماما عن عمرها في بيت زوجها؛ لكن الفتاة لم يأتها فارسها؛ صديقاتها كلهن تزوجن وغادرن بيوت أهلهن، وهي تنتظر وتحلم بالزفاف وبفستان الفرح، ويطول انتظارها فتذبل أفكارها، وتذبل أحلامها، هي تحيا وتموت، لأن لا جديد دخل حياتها، روتين النوم والاستيقاظ ولا شيء جديد، الشاعرة يائسة، تكتم همها، تعيش بين الجدران الخرساء، والعمر يمر والسنين تمر، تعلن الشاعرة يأسها قائلة:

لا لن يأتي..

أعلم أن الوقت تأخر..

أعلم أني أدنو من آخرتي..

أعلم أن الحلم سيبقى حلما..

وحدي والحائط وسريري..

وحدي والحيرة..

وأميري..

---

[1] نفسه، ص 22-23.

كلمات الشاعرة في صورها البلاغية توحي بالقنوط، وبالاستسلام حيث لا تجد عزاء يسليها غير الكتابة؛ وذلك أن «الكتابة هي تفحص طويل لأعماق النفس، رحلة إلى أشد كهوف الوعي عتمة، وتأمل بطيء، إنني أكتب متلمسة في الصمت...، وأكتشف في أثناء الطريق أجزاء من الحقيقة، نتفا صغيرة من الزجاج تتسع لها راحة اليد وتبرر مروري في هذه الدنيا»،[1] يبدو أن الشاعرة وهي تعبر عن كل فتاة لم يأتها فارسها قد تفحصت ذاتها، ونظرت إلى حالها في صمتها وبين جدرانها، فما وجدت غير الحقيقة ماثلة أمامها؛ وهي أن فارس أحلامها لم يأت ولن يأتي، وطال انتظارها، وأحست أن العمر يفر منها وتتساقط أيام عمرها كما تتساقط أوراق الخريف، الشاعرة لم تجد سبيلا لتغيير وضعها، غير أمنية مستحيلة وهي أن ترحل من بيت أبيها إلى بيت الرجل المأمول.

تدرك الشاعرة ـ كما يدرك غيرها ـ أن الجماد لا يرحل؛ بل الإنسان على وجه الخصوص هو من يرحل، وهو حلم من أحلام الشاعرة تتمني تحقيقه، ولكنها تدرك أنه يستحيل تحقيقه؛ إذ هي من يجب أن ترحل، ويبدو أن هناك أعرافا وقيودا تمنع الشاعرة من الخروج، بل ومن تغيير المكان والعباد، كمعظم النساء العربيات، بحكم الموروث، وبحكم الأعراف الاجتماعية، وبحكم العادات والتقاليد، فإن المرأة ليست حرة في شيء، فلا هي حرة في الاختيار، ولا هي حرة في الرفض، عليها فقط الانتظار، ولا حول ولا قوة لها إلا الانتظار؛ وبعدما تقطعت كل سبل النجاة من الخروج من بيت الأهل، وبعدما لم يأت فارس الأحلام، تلجأ الشاعرة إلى الكتابة «ولا تخلو حياة الفنان من تجارب متنوعة ومفعمة بالأحداث المفرحة والمؤلمة، فهي خليط من الأمزجة والمواقف التي عاشها صاحبها، وهذه التجارب لا تنكفئ على ذات صاحبها، بل إنها تتحرك بداخلها

[1] الليندي إيزابيل، رواية باولا، ص 15.

لتتحول إلى خطاب مؤلف وموجه إلى الآخرين، ولعل أول ما يؤديه هذا الخطاب هو التخفيف من ضغط هذه التجارب التي تثقل كاهل صاحبها ونفسه، وعقله، فإذا ما وافقت هذه التجارب، ذاتا مبدعة قد تمكنت من صنعة الكتابة، فإنها تتحول إلى صياغة المعاني التي في الذهن، وتتحول بالفعل إلى نص، بعد أن كانت مخزونة ومقيدة في الذات، ويكون هذا النص ممثلا لهذه التجارب تمثيلا فنيا يخرجها إلى فضاء الكتابة، وتكون مرئيته أمام ناظريه، فتكون هذه المعاناة وهذه الحياة مشاهدات تسر صاحبها، وتشهدهم انفراج الأزمة التي كانت تؤرقه إثر هذا التماهي بين الذات وتأملاتها، وبمجرد تحول هذه التجارب إلى الورق يخف ضغطها على النفس؛ لأنها تحولت إلى الآخر من خلال تشكلها عملا فنيا، الذي بدوره يحقق انعتاق النفس من أسرها وانفلاتها إلى آفاق جديدة تتحرر بها من قيود التجربة الساكنة».[1]

ونريد أن نؤكد من خلال هذا المبحث أن التجربة الشعرية القطرية، كما هو الحال بالنسبة إلى «الشعرية العربية تقوم في جانبها الطليعي اليوم على التجريب المفتوح، وعلى أن الخصوصية الإبداعية، وهي تبعا لذلك خصوصية الذات الشاعرة، لا خصوصية الجماعة أو التراث، وعلى أن الشعر يسير في فضاء الحرية وتأسيس له في آن، أي إنه تحرك دائم في اتجاه ما لا ينتهي».[2]

ويوحي هذا القول بأنه دعوة لخرق الجمود والثبات لمواجهة الماضي والحاضر، كما في أشعار حصة العوضي، على سبيل المثال، إذ إن الوعي الفكري والشعري والنقدي هو ما يحدد المواجهة والتأسيس؛ لأن «دور الشعر في شعريته ذاتها في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد، وإذا

---

[1] عبد الله محمد هشام، التجربة الشعرية العربية، دراسة إبستيمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2013-2014، ص 38.

[2] بو مسهولي عبد العزيز، الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص 9.

كان لابد من الكلام عن انحياز ما، أو التزام، في هذا الصدد فإن الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق، هنا تكمن اختلافية الشاعر، أي فرادته، هنا تكون فاعليته وفاعلية الشعر».[1]

ويعلق عبد الرحمن عبد السلام محمود على قول أدونيس قائلا: «ومن هذا المنطلق؛ نفهم أن جوهر إنتاج المختلف لا يكمن في إشكالية اللفظ والمعنى أو الوزن والقافية، أو أي حد مسبق لمقولة الشعر، الاختلاف ماثل في لب الرؤية التي تعي الذات والوجود والشعر والعلاقات الكائنة بينهم، أو التي ينبغي أن تكون قائمة في مثل هذا الاشتباك، الشأن الذي يفتح الأفق على مطلق التجريب ومتعة الكشف وغواية الخلق والابتداع، من هنا تتحدد ماهية الشعر في كونه ممارسة كثيفة في التخييل، والترميز والتقنيع، كما تتحدد في كونه قارئا ومقرؤا في آن، مؤولا ومؤولا (بكسر الواو المشددة وبفتحها) والقراءة والتأويل لا يعنيان محض الوقوف عند التجربة الأدبية والشعرية عربيا وعالميا».[2]

يأخذنا الحديث عن التجربة الشعرية القطرية إلى فضاءات لا تنتهي، ولأن مجال البحث لا يتسع لإيراد كل ما يتعلق بهذا المجال؛ فإننا سنتوقف في هذا المبحث عند هذا الحد، للخوض في مبحث المعنى المضمر، وهو محطة أخرى ستستوقفنا كثيرا مع شعراء محدثين قطريين، ونؤكد أن الصورة الشعرية التي وظفناها في هذا المبحث كانت تعبر عن تجارب لا تقل أهمية عن تجارب لشعراء آخرين سنتناولها تباعا بكل ما يسم التجربة الإبداعية؛ إذ تمتزج فيها المشاعر (الوجدان) بصدق التجربة (الدفاع عن الوطن، البكاء على حال العرب)، (لا عزاء، انتظار) للشاعرة التي

---

[1] أدونيس، الشعر العربي والشعر الأوروبي، مجلة مواقف بيروت، عدد 4442، 1981، ص 10.

[2] محمود عبد السلام عبد الرحمن، شعرية الكتابة (الحداثة العباسية، الحداثة المعاصرة، وما بعد الحداثة)، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، الكويت، العدد 36، 2015، ص 62-63.

تعبر عن حرقة الانتظار وجحود الحبيب وهي كلها مشاعر ومواقف إنسانية، يمر بها كل إنسان في محيطه وفي مجتمعه، وإن اختلفت التفاصيل والحيثيات.

فقد كتب ميرزا عن حب الوطن، وكتبت العوضي عن حب المرأة للرجل، وكلاهما ذكر الموت؛ الموت من أجل الوطن، لكن الشاعرة ذكرت أنها ماتت بسبب الحبيب حرقة وألما؛ ولعلنا هنا سنختم البحث بما قالته أحلام مستغانمي في روايتها (فوضى الحواس) عن الحب والثورة والموت: «نحن نأتي ونمضي دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا ننتهي اليوم دون يوم آخر؟ لماذا الآن؟ لماذا هنا؟ لماذا نحن دون غيرنا؟، ولكن قدر الله محسوب، "إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ"[1] وبهذا فإن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة، ينتهي الحب عندما نبدأ نضحك من الأشياء التي بكينا بسببها يوما»، فكأن الكاتبة تكتب حواسها، ومثلها فعلت الشاعرة القطرية حصة العوضي، كتبت بثروة لغوية أدبية في جملها وفي شعرها معبرة عن أصدق مشاعر المرأة تجاه الرجل.

[1] سورة القمر، آية 49.

المبحث الثالث: المعنى المضمر

- **سياق المضمر**
- **النسق المضمر في شعر مبارك بن سيف آل ثاني**
- **الشعور الواعي/الحس القومي**

- **سياق المضمر**

لا أحد يختلف مع الآخر في أن الكتابة لا تنطلق من الفراغ؛ ولا هي «من خارج التجربة والممارسة... إن الكتابة وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع، تتأسس من خلال التجربة والممارسة قبل أي بعد آخر من أبعاد الإبداع، والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزمن، فعل أول لكل تجاوز... من هنا تكون الكتابة تجذيرا للمعرفة، وتثويرا لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة»[1] التي يتفرد بها كل شخص دون غيره؛ حيث لكل شخص عاد أو مبدع تجربته الخاصة، ونظريته التي تميزه من غيره ولو في البيئة نفسها، والظروف نفسها؛ لأن الكتابة «صناعة روحانية»، وإدراك بالأحاسيس والعقل، فهي تسير «في طرق غير معروفة نحو المكان الآخر الذي ليس نقطة تبلغها، وإنما هو مكان متحرك يقودنا باستمرار إلى مكان آخر، واللغة في هذه الكتابة لا ترتبط بالأنساق الكتابية وتصنيفاتها، بل بحركية التجربة وتيهها»؛[2] إذ تتشعب الطرق والسبل على الكاتب، ولا تسعه كلماته للتعبير عن كل ما يود إيصاله إلى الآخر المتلقي، لذلك فهو يكتب ويكتب ولا يعرف إلى أين المصير؛ وعلى حد رأي أدونيس فإن الكتابة ليست هي ذلك التجوال السطحي، وإنما هي رد البحث السردي الغامض من أجل أن نقول ما ننتظر، وقراءة هذه الكتابة هي كذلك بحث سردي لا يدرك من هذا الذي ننتظره، وكأننا كتاب وقراء نبحث في النص الفني كما لا يمكن أن نجده، أو كأننا نريد أن نبلغ ما لا يمكن بلوغه.[3]

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج 3، صدمة الحداثة، ص 314.

[2] محمد بنيس، حداثة المنوال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 31.

[3] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، ص 73.

فالكتابة «لا تتضامن أو تتآلف أو تدين بالولاء لما يردها من مصادر التمويل، بل تخضعه تماما لرغبة الذات الشاعرة في صهره وتقطيره وإدراجه في حركتها المنتجة»،[1] فالذات الكاتبة تسخر الواقع والأحداث والذاكرة والرؤيا كلها لصالحها لإبداع متميز وغير مألوف.

يتضح مما قيل إن الكتابة إنشاء وتجاوز ورؤيا؛ فهي تَجاوز لأن «الإنسان دائما يتجدد في نفسه داخل نفسه، في محاولة دائبة منه، ومشروعه لأن يتكامل باستمرار ساعيا أبدا لإتقان ما لم يتقنه جيدا من قبل، كذلك هو الحال في الكتابة الشعرية؛ إذ على الشاعر باستمرار أن يجهد في إتقان أدواته من أجل تعميق الأشياء، ومن أجل مزيد من القدرة على اكتشاف المجهول وعلى الدخول فيه، ولا يعني التجاوز بأي شكل من الأشكال الانقطاع عن الجذور أو إهمالها؛ لأن هذا مستحيل أولا وغير منطقي ثانيا».[2]

وفي مثل هذه الحال تعد الكتابة رؤيا؛ لأنها صناعة روحانية أي إنها تجسيد بالحروف للصور الباطنة، والكتابة بهذا المعنى رؤيا أولا، وهي تقوم على هذه الرؤية البدنية، وفي ذلك ما يناقض المثال الشعري العربي السائد آنذاك، من أن الشعر احتذاء مثال سابق؛ فهو محكوم بالتكرار؛ لأنه محكوم بالتقليد، بينما الكتابة لا تكون إلا برؤية شخصية متميزة،[3] تسعى إلى الكمال بكل ما تحمله الذات الكاتبة من معارف جاهزة وأخرى مكتسبة، حيث تتجاوز الرؤيا في الكتابة أطر الذات

---

[1] محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل تجربة في القراءة الجمالية، دمشق، برعم دار الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007، ص 183.

[2] هاني الخيثر، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار سلان، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص 39.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، ج4، ص 25.

إلى «وضع العالم واقعا وغيبا، صورة ومعنى أو نظام لغوي، هي بكلام آخر رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص».[1]

- **النسق المضمر في شعر مبارك بن سيف**

تتنوع المضمرات في الإبداع من جنس أدبي إلى آخر حيث نجد المضمرات النصية والتناصية والبصرية والتخاطبية والتداولية؛ إذ تشكل المضمرات النصية والتناصية العناصر الفنية المشتركة التي تؤثث عالم الإبداع؛ بما فيه من لغة وتصوير وحوار وحدث وزمان ومكان، أما المضمرات التداولية والتخاطبية فالمقصود بها مضامين وامتدادات النص النفسية ومضمراته الإديولوجية، ورؤاه العميقة إلى العالم، وكيفية معالجة المبدع القضايا الاجتماعية والكونية.[2]

ويشرح محمد يوب كل المضمرات بإسهاب إلا أننا سنحاول اختصار ما وجدنا إلى هذا سبيلا؛ لأن مجال البحث يتطلب الكشف عمَّا تبوح به القصائد القطرية أكثر من عرض القضايا النظرية التي يمكن الحصول عليها عبر كل الوسائط التكنولوجية الحديثة. وعلى هذا الاعتبار فإننا ملزمون بالتعرض إلى أساليب الشعر التي جاءت في معظم قصائد الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني، هذا الشاعر الذي نال حظوة من الشهرة بسبب ما أنتجه من شعر غزير؛ خاصة ما تعلق بالدفاع عن القضية الفلسطينية؛ ومما جادت به قريحته عن فلسطين وعن القدس المسلوبة، يقول في قصيدة من الشعر الحر عنوانها: أجراس القدس:[3]

---

[1] أدونيس، ج3، صدمة الحداثة، ص 23.

[2] يوب محمد، المضمر الخطي والمشترك الثقافي في القصة القصيرة جدا، الحوار المتمدن، الموقع الإلكتروني، http،//m.ohewar.org 03/06/2012 p 01

[3] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط2، 2008، ص 31-32-33.

أنا في قعر زنزانة

أصيخ السمع للأجراس في القدس

تزف الحب للإنسان

وترقب مولد الإنسان

ورقمي جاوز التسعين:

بعد الألف والمية

تغطي جسمي المسلول:

والمحروق بالجمر

بقايا بدلة صفراء كاكية

كلون الموت والغدر

*****

الدوحة 1969

تمثل القضية الفلسطينية الشغل الشاغل لكل المسلمين؛ فالقدس هي مهد الأنبياء، وهي إرث المسلمين الذي سلبه اليهود والصهاينة غصبا وعنوة، لما لهذا البلد من بركات ربانية؛ لأن هنالك أسرارا عظيمة بالقدس؛ هي من حق المسلمين؛ لذلك لا تريد إسرائيل أن يصل إليها العرب والمسلمون، ويكفينا أن أكبر بركة حلت بالقدس، هي حادثة الإسراء والمعراج التي تمت ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي بارك الله حوله، استنادا إلى قوله تعالى: «سُبْحَانَ الَّذِي

أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ».[1]

وكما شغلت القضية الفلسطينية كل المسلمين؛ فقد شغلت كذلك الأدباء والشعراء الذين ما بخلوا بأقلامهم؛ مدافعين عن القدس بالكلمة، وبالحس المشترك الصادق النابع من قلوب تتألم وتتحسر على ضياع هذا الإرث العظيم، كما ضاعت الأندلس، وتبقى القدس على رأس القائمة من الكنوز المفقودة، ولأنه لا سبيل لخلاص القدس من أيدي الغاشم الصهيوني؛ فقد نظم كثير من الشعراء قصائدهم، بعضهم يرثي القدس والبعض الآخر يبكيها متحسرا ومتألما، وبعضهم يعلن التحدي على لسان كل فلسطيني؛ وهذا ما تمثله قصيدة (مبارك بن سيف آل ثاني) التي يصور فيها مدى تحدي الفلسطينيين، ومدى قدرة صبرهم على الألم وعلى السجن، وعلى ما يفعله الجلاد بالسجين الذي يغلب حبه للقدس، وتحديه كل ألم وكل جرح وكل سوط، لقد برع الشاعر القطري (مبارك بن سيف) في تصوير الزنزانة التي سجن بها اليهود كل من سولت له نفسه الدفاع عن القدس؛ حيث إنها زنزانة، والمعروف أن الزنزانة هي حجرة تحت الأرض صغيرة باردة ومظلمة ولا سبيل فيها للعيش ولا للتحمل، إلا أن هذا السجين لا تهمه كل هذه الصور المرعبة لهذه الحجرة؛ لأنه يستأنس بأجراس القدس، ثم إنه ليس وحده في هذه الزنزانة، هناك ألف وتسعة وثمانون سجينا، وهو رقمه ألف ومئة وتسعون، وعلى لسان السجين يصف الشاعر المظهر الخارجي له، بحيث إن هذا السجين أصبح نحيلا، وهو يرتدي بدلة السجناء ذات اللون الأصفر المائل إلى البني القريب من لون الموت والغدر: لكنه على الرغم من كل هذا فإنه يخاطب الجلاد وهو ذلك الحارس المكلف بمعاقبة السجناء الذين يتطاولون ويطالبون بحقوقهم المسلوبة وبحقوق أولادهم، فالسجين يعلن

[1] الإسراء، الآية 01.

التحدي؛ فهو ليس خائفا، بل إنه يسب ويشتم مهددا ومتوعدا بأنه باق بقاء المسجد الأقصى على أرض فلسطين؛ لإيمانه العميق بأن الله لن يخذل القدس أرض الأنبياء، الأرض التي بارك حولها؛ والأكيد أن لهذه البركة جنودها الذين يكلفهم الله بنصرتها ذات يوم؛ ولعل جزءا من هذه البركة هو الذي يمنح للفلسطينيين القدرة على التحمل والإصرار على التحدي والإيمان بأنه ما ضاع حق وراءه طالب.

ومن صفات العدو؛ أنه زارع للصليب، رمز الديانة اليهودية، وأنه سارق ونابش لقبور الأنبياء لمعرفة الأسرار، كما فعلوا مع قبر سيدنا داوود وسيدنا سليمان عليهما السلام؛ لأنه يوجد بتلمودهم (كتابهم المقدس) أسرار على هيكل سليمان عليه السلام وعلى النجمة السداسية، وعلى غيرها من معتقدات الصهاينة التي يخشون من أن يصل إلى اكتشافها المسلمون الموجودون بفلسطين؛ لذلك يقومون بترحيلهم وتشريدهم، أو بوضعهم في السجون أو بقتلهم وحرقهم، وعلى الرغم من كل هذه الصفات البشعة؛ التي ما خلق الله الإنسان لأن يتصف بها، إلا أن السجين الفلسطيني غير آبه بكل ما يفعله هذا العدو الذي لا يتصف بروح الإنسانية، ولا بما كلفه الله بفعله على هذه الأرض (صفات الرأفة والرحمة وغيرها).

يتغنى السجين بالتين والزيتون الذي يملأ أرض القدس، الأرض الشريفة، أرض الميعاد، مهد الأنبياء والرسل بالتين والزيتون الذي أنزل الله عز وجل سورة في حقهما في قوله تعالى: «وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ وَطُورِ سِينِينَ وَهَٰذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ»[1]، بل وأقسم الله بهما وبالجبل وبالبلد الأمين؛ ويستحيل أن تفنى الأرض التي باركها الله وأقسم بموجوداتها؛ لذلك فإن كل من يدافع عن هذه الأرض الشريفة لن يفنى هو الآخر بفناء جسمه أو بموته.

[1] سورة التين الأيات 1-3

ويصور الشاعر (مبارك بن سيف) على لسان السجين الفلسطيني؛ صورة أخرى من بشاعة العدو الصهيوني؛ تتمثل في تحويل المدينة إلى معتقلات وسجون، ومن معاصر الزيتون إلى محاجر، بل ولم يكفه هذا؛ وإنما جعل بيوت الله حانات من أجل أن تؤثر في، ومن أجل أن تغريني، ولكني مؤمن صامد، لن أستجيب إلى إغراءاتك، ولن أدخل إلى حاناتك القذرة التي تفوح عهرا وكفرا وسخطا، لن أرضخ أيها الجلاد لأنني من أمة رضعت لهيب الشمس، وهي صورة عظيمة لشدة التحمل، وصاغت من صخور الأرض آيات من المجد، الشاعر يوظف الصور البيانية من الاستعارات والكنايات؛ حيث كنى عن شدة قوة التحمل برضاعة لهيب الشمس؛ حيث شبه اللهيب بالثدي والشمس بالحليب، والمهد يدل على الطفل الرضيع؛ والمعنى نحن قوم لا نقهر لأننا رضعنا القوة والتحمل منذ الصغر ومن شب على شيء شاب عليه، ولعل الرابط بين (لهيب الشمس) و(حليب الأم) هو تلك القوة التي تمنحها الأم لرضيعها لكي ينمو ويكبر؛ ولا أحد ينكر فوائد حليب الأم.

أما عبارة (وصاغت من صخور الأرض آيات المجد) فهي كنابة عن الماضي العريق والعظيم؛ لقد كنا أمة عظيمة والتاريخ يشهد لنا بذلك كما في الحروب الصليبية مع صلاح الدين الأيوبي، ولولا الخونة لما بقي منكم يهودي على هذه الأرض الشريفة التي وطئتها أقدامكم القذرة.

ويواصل الشاعر وصف تحدي الفلسطيني، وهو في سجنه مكبل، لا يستطيع أن يفعل شيئا؛ لكنه على الرغم من ذلك يصرخ في وجه الجلاد اليهودي لا ليذكره فحسب، وإنما ليؤكد له أنه من أمة مروية بالدم مستعد للتضحية من أجل استرجاع الكنز المفقود (القدس)، ونحن مؤمنون بأن الله صادق وعده وبالغ أمره، ليختم قصيدته باستفهام استنكاري ممزوج بالحسرة والألم، وبروح التحدي وبالسخرية من هذا الجلاد الذي لا يعلم بأن القدس ستتحرر يوما بإذن الله؛ ولن يبقى

يهودي على أرضها مصداقا لقوله تعالى: «وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِن بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ».[1]

فالشاعر مبارك بن يوسف كما يبدو من قصيدته . متشبع بروح الدين الإسلامي: لذلك جاءت قصيدته مفعمة بالتناص والاقتباس من القرآن الكريم، ومن إيمانه القوي بمصير القدس بعد حين من الزمن، لذلك نجده قد أقحم ألفاظا وعبارات مستثمرة من كلام الله عز وجل (التين – الزيتون – بيوت الله – آيات – لتبني للعلا بيتا – ترسي صادق الوعد – نور الحق – الإيمان – القرآن – مهدية) لتطعمنا ثمار الموت حرية؛ هذه العبارة تذكرنا بقوله تعالى: «وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ»،[2] فالشاعر يقتبس من القرآن الكريم بعض ألفاظه أو عباراته؛ للتدليل على صدق مشاعره وإحساسه تجاه القضية الفلسطينية.

ولقد كانت القدس محل اهتمام الكثير من الشعراء الذين رسموا صورا لواقع المدينة، تبرز معاني القداسة والطهارة حينا، وتبين معاني الحزن والألم حينا آخر، كما عرض الشعراء صورا لمعاناة أهل القدس، وكانت بعض القصائد تعرض لنا تاريخ المدينة العريق وحاضرها المؤلم، لتكشف لنا عن عجز الواقع العربي الراهن، وتقصيره تجاه القدس التي تئن تحت وطأة الاحتلال، وحسبنا القول إن ما فاضت به قرائح الشعراء ليس في جوهره إلا روح الأمة وسفر نضالها».[3]

وفي قول الكاتب الفلسطيني أوس يعقوب؛ ما يؤكد تفاعل الشاعر القطري مبارك بن سيف آل ثاني، يظهر هذا جليا في المقاطع الشعرية التالية:

---

[1] الأنبياء، الآية 105.

[2] سورة البقرة، الآية 179.

[3] يعقوب أوس، القدس في مدونة الشعر العربي المعاصر، موقع إلكتروني، https،www.rommaning.com//، مجلة الزمان الثقافية، 2017/12/26.

أنا من أمة رضعت لهيب الشمس في المهد

وصاغت من صخور الأرض آيات للمجد

أنا من أمة بالدم مروية سقيناها وسنسقيها لتطعمنا ثمار الموت حرية

فالشاعر مبارك انتقل من المدينة إلى الأمة؛ [جعلت مدينتي الشماء معتقلا] انتقل من هموم أهل فلسطين لأن بلادهم محتلة، إلى هموم الأمة الإسلامية؛ لأن القدس قضية كل المسلمين أينما كانوا، وكأن إسلامنا لا يكتمل إلا باسترجاع القدس المسلوبة، وهذا الاسترجاع لن يكون إلا بالنضال؛ لذلك ختم الشاعر القصيدة بألفاظ الدم؛ حيث شبه الموت بالأشجار المثمرة التي نأكل من ثمارها الناضجة لنعيش، وهي أمنية الشاعر كما هي أمنية كل فلسطيني بأن تهب هذه الأمة لاسترجاع القدس رمز إرثنا التليد.

يقتسم الشاعر مع إخوانه الفلسطينيين همومهم، وآلامهم، وأحزانهم، ولا يجد لهم سبيلا لمساندتهم غير بعض من أشعاره الحماسية التي تصرخ ألما وحسرة، وتشاؤما من حال العرب، ومن الوضع الذي يعيشه إخواننا هناك في القدس الشريف، وفي تحليله لهذه القصيدة يقول أحمد طعمة حلبي: «والقصيدة تقوم على التحدي، بما فيها من حس المأساة، فالشاعر يكتب القصيدة على لسان إنسان فلسطيني سجين؛ تم رميه في قاع السجن، وهو يقاسي من مأساة وطن سليب، ومن مأساة حرية معتقلة، وسجن رهيب، ومع ذلك يتحدى جلاده، ويخاطبه مرات عدة مؤكدا حضور الإنسان الفلسطيني الشاعر، متمسكا بذاته وبوطنه وبحريته وبتاريخه وبأرضه، وهو يذكر

ذلك الجلاد دائما بتلك المعاني، ويؤكد له أنه هو المنتصر، ولذلك يعلو القصيدة صوت التحدي، وصوت الذات الحاضرة بقوة وثبات».[1]

إن ما يلاحظ على قصيدة الشاعر مبارك بن سيف أنها قد تضمنت كل عناصر الفن المشتركة التي تؤثث عالم الإبداع –كما سبق الذكر– من مضمرات نصية وتناصية؛ حيث إنه لم يذكر آيات من القرآن الكريم بنفسها، وإنما جاء بقرائن تدل على اقتباسه من النص القرآني مثل؛ آية من سورة البقرة (179) وآيات من سورة الأنبياء (105)، وآية من سورة الإسراء (01)، وآيات من سورة التين (01–03)، بالإضافة إلى التصوير الدقيق للزنزانة ولحالة العذاب والجروح؛ بفعل سوط الجلاد، صورة الدم، صورة التحدي...، وكذلك لغة الحوار بين السجين وجلاده؛ وهي صورة جزئية لصورة كلية، نداء فرد من فلسطين يمثل نداء كل الأمة الإسلامية، ولعله صراخ لتهب هذه الأمة التي سكنت إلى الخنوع والخضوع، فالشاعر التزم بذكر الموضوع (القضية الفلسطينية)، وذكر الحدث (السجن، السجين)، وذكر أيضا المكان (الزنزانة)، والزمان وهو زمن احتلال القدس من يوم النكبة إلى يومنا هذا، أما المضمرات التداولية والتخاطبية فقد تمثلت في المرسل (المتكلم) وهو السجين (صوت متعدد) والمرسل إليه (المخاطب)، وهو الجلاد (إسرائيل) وكل من يساندها في قضية احتلال القدس، وأما الخطاب والرسالة فقد تمثلت في روح التحدي لحماية الوطن، ولقد حققت القصيدة غايتها المتمثلة في توجيه رسالة إلى العرب والمسلمين أولا لاستنهاض وشحذ الهمم للدفاع عن الأوطان، وثانيا توجيه رسالة تهديد ووعيد للعدو إسرائيل وكل حلفائها.

[1] حلبي أحمد طعمة، المأساوي في الشعر القطري، حلبي أحمد طعمة، المأساوي في الشعر القطري، مجلة سمات،، جامعة البحرين، ع2، المجلد 04، 2016، ص 367.

وتذكرنا هذه القصيدة بما قاله الشاعر عبد الله بن عبد الرحمن قطبة [1921–1987] في قصيدة ثورية يحرض فيها الشباب لمناهضة الاستعمار وأعوانه، على نحو ما جاء في قوله على سبيل المثال:

يا رجال الشرق يا أهل الوفاء هذه الأوطان تطلبكم سواء

يا شباب العصر وبنات ونساء فانهضوها بناء من حديد

يا شباب العصر ما بي من أمل أنتم الجيل فقوموا بالعمل[1]

استطاع الشاعر . مبارك بن سيف . بلغة بسيطة وواضحة أن يعبر عن هموم عميقة مضمرة، وأن يصور الواقع المأساوي الذي يئن ضمنه إخواننا هناك في فلسطين، فاستعمل الألفاظ ذات الوقع الرهيب، كقوله: (قعر الزنزانة، أصيخ السمع، أجراس القدس (المآذن)، الجسم المسلول، المحروق بالجمر، بقايا بدلة، لون الموت والغدر، وشم الجروح.....، رضعت لهيب الشمس، صاغت من صخور الأرض آيات المجد بالدم مروية، ثمار الموت)، إن المتلقي لهذه الألفاظ والعبارات لا محالة سيتأثر ويتألم، وتأخذه الرأفة والرحمة بإخواننا في فلسطين، إنهم يتلقون كل أنواع العذاب، وهذه الأمة نائمة في سبات عميق، تنتظر أن تتحرر فلسطين والقدس بالدعاء فقط.

يوجه الشاعر القطري صرخة كبيرة للمسلمين كافة؛ من خلال قصيدته هذه التي تنطق غضبا ولوما وعتابا لهذه الأمة المسلمة التي في كل حين تضيّع كنوزها العظيمة التي تركها لنا الأجداد، هذه الأمانة التي لم يحافظ عليها؛ إنه بقصيدته يحاول أن يجمع شتات كل المسلمين ليهبوا وليسترجعوا القدس؛ ولهم في القرآن الكريم الوعد بالنصر؛ لأن يد الله مع الجماعة، ولهم في

[1] ينظر، عبد الله بن عبد الرحمن قطبة، من ديوان شعراء الفصيح في قطر، المؤسسة العامة للحي الثقافي، كتارا، 2015، ص 232.

القصاص حياة «ويبقى للشعر مهما اختلف الرأي في معايير تقويمه، قراءاته الخاصة، لا نستطيع أن نقرأ الشعر كما نقرأ الرواية أو القصة أو أي فن آخر، قد نطلب من الشعر ما نطلبه من الأنواع الأدبية الأخرى أو من الفنون المختلفة، [ولكن] تختلف هذه السبل باختلاف النظم التي تحكم هذه الفنون والأنواع، وتختلف أيضا باختلاف الأنساق التي ينهض بها العمل الأدبي والفني.. يتجلى النظام الجديد وينتشر في أنساق من العلاقات تتبنى الأعمال الفنية بها، ليكون تبنينها هذا هو قدرتها على قول دلالات جديدة يطرحها تطور علاقات الواقع الاجتماعي نفسه وتغيير أنماط بنيته».[1]

تدعو يمنى العيد من خلال قولها هذا؛ إلى فكرة التجديد من أجل خلق نظم وأنساق جديدة؛ حيث ما ينبغي البحث عنه؛ هو البحث عن مفهوم البنية أو عن مفهوم النص؛ إذ يكون بروز علم «الدلالة» مؤخرا وخطوته بهذا القدر من العناية، كما قد يكون اهتمام النقد، والاشتغال من منطلق الفكر على إظهار ما تحمله البنية من دلالة في أنساق الموازنات الإيقاعية واللفظية وفي أشكال التكرار والترجيع... قد يكون كل ذلك نوعا من الوعي بأهمية الدلالة؛ يلازمه حرص على كشف حضور هذه الدلالة في النص، حيث يبقى تعاملنا مع النص قادرا على رؤية جسور علاقته بالواقع؛ على أن التسمية العامة لشعرنا الحديث –كما تقول يمنى العيد– هي الشغل على اللغة وإيلاء التركيب العناية الأولى، على أساس أن الهدف هو خلق نظام بيئة جديدة للشعر تكون هي الواقع الآخر للواقع الاجتماعي أو الواقع الفني للعصر؛ ولذلك تظهر الصورة الشعرية كتركيب لتشير إلى علاقة الشاعر بالواقع الاجتماعي ولتكشف عن وعيه بهموم واهتمامات هذا الواقع،[2] وهو ما نستشفه

[1] العيد يمنى، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 129.
[2] ينظر، العيد يمنى، في القول الشعري، ص 130–131.

في قصائد الشعر القطري على غرار ما نجده في معظم الشعر العربي الحديث الذي يتبنى قضايا هموم المجتمع.

ولعلنا من خلال هذا السياق؛ نؤكد مدى وعي الشاعر القطري ممثلا بالمبدع (مبارك بن سيف) –وعيه–بهموم أمته جمعاء ممثلة في محنة ونكبة القدس؛ لذلك فإن قصيدته على الرغم من سطحية ألفاظها فإنها تتضمن معاني مضمرة كثيرة جدا؛ لا يمكن الكشف عنها إلا بقراءات متعمقة جدا، قراءات كاشفة يمكنها الغوص في أعماق كل تركيب وكل عبارة وبطرح الأسئلة، لماذا استعمل الشاعر (أجراس) القدس ولم يستعمل لفظ (المآذن)؟ ولماذا استعمل مرة (المدينة)؟ ومرة أخرى (الأمة)؟ ولماذا استعمل الجلاد؟ ولم يستعمل لفظ القاتل أو العدو؟ ولعل كل لفظة من الألفاظ التي اختارها الشاعر قد تستوقفنا لحظات من أجل الكشف عن مقصدية الشاعر؛ إذ إننا نرى بأن هذه القصيدة موجهة إلى الأمة الإسلامية جمعاء، وكأنها صرخة فلسطيني يستنجد بهذه الأمة التي تملك من كل سبل القوة، ما يجعلها تهب؛ بل كل ما يخول لها النصر؛ إذا ما هي اتحدت في كل العالم العربي لنجدة فلسطين؛ بل ولنجدة كل دولة عربية محتلة، أو تعرضت إلى الخراب، إذ المؤمنون كالبنيان المرصوص وكالجسد الواحد؛ إذا تألم منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، ومن المفروض أن يكون هذا هو حال المسلمين والمؤمنين قاطبة، ومن يتصفح الشعر القطري يجده حافلا بالصور المعبرة عن الروح القومية، ولنا في ذلك على سبيل المثال الشاعر أحمد محمد الصديق الذي قال في قصيدة له بعنوان [يا أمتي][1]:

يا أمتي...هلاَّ صحوت على الصواعق والرعود!

عجبا... كأنك لعبة في قبضة الخصم اللدود

[1] أحمد محمد الصديق، من ديوان شعراء الفصحى في قطر، ص285،286.

أعرفت معى أن يدنس أرضنا رجس اليهود؟!

وضراوة النكبات.. والأز مات.. والكرب الشديد

أعرفت ؟! فانتبهي إذن عودي إلى الإسلام عودي

يا أمتي !... هل تجهلين عظيم دورك في الوجود؟!

وتمثل ذات الفلسطيني، والعربي بوجه عام، قيمة جوهرية في التمسك بالوطن والتاريخ والأرض، ومن قاع السجن يصدر هذا الصوت، ليصف الجلاد بأنه جلاد، وهكذا يطغى الصراع ويسيطر ليثير الإحساس بعمق المأساة وقسوتها، وتنتهي القصيدة، بسؤال الإنسان الفلسطيني السجين، يوجهه إلى جلاده قائلا: هل تعرفني؟ فالسجين يعرف أن جلاده يعرفه، ولكنه بهذا السؤال يعبر عن إنكار الجلاد له، ويريد أن يذكره بحقيقة وجوده شعبا وأرضا وتاريخا، وبذلك تعبر القصيدة عن حس مأساوي ناقم وثائر، ليس بالعاجز أو المستسلم[1]

- **الشعور الواعي/الحس القومي**

يتجلى مما أورده الباحث أحمد طعمة؛ أن الإنسان القطري يحمل في وجدانه الحس القومي؛ وهو حس وطني وإنساني، وحتى مأساوي تجاه القضية الفلسطينية؛ ومن الشعراء القطريين الذين ساندوا القضية الفلسطينية بوجدانهم ومشاعرهم وبأقلامهم نذكر كذلك الشاعر حسن نعمة الذي يقول معبرا عن تفجعه وتمزق قلبه:[2]

ذكروك يا وطن الفدا والثأر

---

[1] – حليبي، أحمد طعمة، المأساوي في الشعر القطري–ص 367.

[2] – موقع معجم البابطين للشعراء المعاصرين

//wwwababitainprize.org/encylopedia/oret0777.html،http

ذكروك ونائبات النوازل

قد أخرس الخطب اللسان فلم أجد

أذكيت بين جوانحي نار الأسى

أسلمتني للذكريات وللضنى

فكتبت من ذوب الحشى أشعاري

ترميك بالويلات والأخطار

لي ما يعبر غير دمعي الجاري

وقرنت بالليل الطويل نهاري

وللوعة مشبوبة وأوار

في قلب لكل سائل لك حسرة

لم ييأس الأحرار فيك، وإنما

قبس من العلياء أنت لثائر

شطران بين توجع وسعار

يسعون جهدهم وباستمرار

ولمدلج نور من الأنوار.

إن أول ما يلاحظه القارئ على هذه القصيدة وعلى قصيدة مبارك بن سيف (أجراس القدس)؛ هو أنهما تشتركان في الحس المأساوي، والشعور بالتفجع والألم وبالحسرة لما يعانيه إخواننا في فلسطين؛ كما يشعر المتلقي بروح التحدي من قبل السجين، وبروح النضال من قبل بعض المسلمين الذين تأخذهم عزة الإسلام للدفاع عن القدس الشريف؛ إذ عبر كل العصور هناك دائما

أبطال يخلد التاريخ مآثرهم ومواقفهم النبيلة والبطولية، كموقف صلاح الدين الأيوبي. وقصيدة حسن نعمة تشير إلى وجود أبطال يناضلون في سبيل تحرير الأرض، وقد توزع قلبهم بين الحزن والتأثر؛ إذ يستلهمون من فلسطين معاني العزة والمجد والقيم؛[1] بل يذودون عنها بدمائهم، وهذا ما يسمى بالأعمال الجليلة والعظيمة، خاصة من أجل إعلاء كلمة الحق، ومن أجل استرجاع حرية القدس أرض الله كما يعتقد وأرض الميعاد؛ إذ إن نكبة فلسطين هي نكبة كل عربي، بل نكبة كل إنسان حر وشريف، ولقد عبر الشاعر عن تمزق قلبه وعن عجزه، إذ لا سبيل له لمساندة إخوانه غير الدموع وهذه الكلمات التي يكتبها بدمعه وبألمه وحسرته، وقد عبر عن هذا بألفاظ بسيطة وجمل واضحة سطحية وعميقة في الآن ذاته، وهي رسالة منه إلى كل مسلم يصور فيها ألمه وحزنه وحسرته وعجزه، لكنه يتوسم في المناضلين خيرا، وهو أمل خفي يتعلل به الشاعر؛ ليتحدى به عجزه بأنه لا يستطيع فعل شيء لهذا البلد الشريف؛ وهو حال كثير من المسلمين في كل أقطار العالم الذين يؤمنون بالقضية الفلسطينية لكنهم لا يستطيعون فعل أي شيء غير الحسرة التي لا تقدم للقدس شيئا؛ لأن القدس في حاجة إلى قلوب صلبة، محبة بصدق، حيث يتجسد هذا الحب بالتضحية بالروح من أجل استرجاع القدس قدسيتها باسم قدسية المكان.

ولا يسعنا أمام كل ما قيل من أشعار في حق القضية الفلسطينية إلا تكرار ما قالته (فتحية محمود): «وهل هناك ظروف أقسى من ظروف شعب مسالم اقتلع من وطنه، وتشرد في بقاع الأرض على مرأى من عيون العالم، وبتدبير من قوى الشر والعدوان التي داست جميع المبادئ والقيم الإنسانية، في سبيل الإبقاء على مصالحها وهيمنتها على الشعوب، ولا يزال هذا الشعب منذ ما يزيد عن ثلث قرن يعاني من ويلات، وما نجم عنه من مآس دامية ومحاولات مسخ وتذويب

[1] ينظر، حلبي أحمد طعمة، المأساوي في الشعر القطري، ص 366.

لشخصيته، ولكنه لم يستكن، ولم يتخاذل أمام محنته، بل تصدى لها بكل ما يملك من وسائل المقاومة من ثورات وانتفاضات دموية، وتضحيات بذل فيها آلاف الشهداء والضحايا».[1]

بقي لنا أن نشير إلى أن الشعر كان ولا يزال أسرع الأجناس الأدبية تجاوبا وتفاعلا مع ظروف المجتمعات والأمم، وأقواها إرهاصا بتطوراتها، ولقد شكل الشعر دورا كبيرا وفعالية لا يمكن إنكارها في المجالات النضالية والثقافية والسياسية والاجتماعية، وخاصة في حياة الشعوب والأمم التي عانت ظروفا قاسية، وناضلت ضد الظلم والاحتلال، فظهر شعراء صوروا آلامها وعبروا عن آمالها، وشاركوا في الثورة الدفاعية بالكلمة المفعمة بالتحريض وبالصمود وبالأمل في تحقيق النصر.[2]

وفي سياق تشكل خطاب نقدي عربي حداثي خلال العقدين الأخيرين، راحت تتضح شيئا فشيئا ملامح وجه جديد في تأويل النص الإبداعي، تأويلا يوفق بين حداثة المنظور التأويلي المنفتح على معطيات لسانية وسيميائية وقرائية حديثة من جهة، وبين خصوصية النص الإبداعي التراثي بما فيه من بنيات خيالية سردية حكائية، قد لا تتفق وكل الأجناس الإبداعية المختلفة من جهة أخرى، ومما له أهمية في هذا المنحى؛ الإخلاص الشديد لخصوصية النص الإبداعي العربي ذاته، بعيدا عن الوقوع في أوهام المقايسة المنطقية للأشكال والأصناف والأجناس المستقرة في الثقافة الغربية، ومحاولة استقراء خصائص الإبداع العربي في كل أجناسه.[3]

---

[1] محمود فتحية، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط1، 1987، ص 10.

[2] ينظر، محمود فتحية، محمود درويش ومفهوم الثورة الشعرية، المرجع السابق، ص 10.

[3] ينظر، ثامر فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2004، ص 277.

ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن التجربة الشعرية عبر مر العصور كانت تعتمد على اللغة في تراكيبها الدلالية بعيدا عن القاموس الشعري، وبهذا الشأن يقول خليل حاوي: «لقد ألغينا ادعاء الشعرية على كلمات معينة.. وعملنا أن نبني الجمالية من قلب التجربة، لا من القاموس.. أخذنا نستعمل كل عناصر اللغة، لم تعد هناك كلمات شعرية وأخرى لا شعرية.. بل صارت الكلمة تكتسب طاقتها الشعرية حسب وجودها في البناء الشعري ككل».[1]

يتجلى من قول الشاعر خليل حاوي أن اللغة هي الأساس في بناء أي فن إبداعي؛ لأن اللغة مطواعة بحيث نستطيع تحويرها وإزاحتها وانحرافها لتخدم الفكرة التي نريد إيصالها إلى الآخر، ولكن على ألا تصله بتلك السهولة التي تعود على أخذها منها في الحياة اليومية العادية، بل عليه أن يتعمق في بناء كل عبارة، وفي اختيار كل لفظة وليس غيرها، عليه أن يستعمل وجدانه وفكره، من أجل إخراج المضمر من المعاني التي يقصدها الشاعر، عليه أن يستنطق النص/الخطاب الشعري، حتى إن كثيرا من القدامى قد أولوا اللغة جانبا كبيرا من الاهتمام، بل قصر بعضهم جودة الشعر على جانب اللغة والتعبير والتصوير على رأي الجاحظ في معرض كلامه عن الشعر «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي،.. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج،... وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».[2]

---

[1] عبد الله خضر محمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت. ص 153.

[2] أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط1، 1938، ج3 ص 131.

ومن القدامى الذين خصوا الشاعر بلغته التي تميزه من غيره، ابن رشيق القيرواني الذي قال: «وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها...»،[1] في حين ركز بعض النقاد على جوهر الشعر، غير مهتمين بجزالة اللفظ وفخامته حيث «إن من الشعر ما يملأ لفظه المسامع، ويرد على السامع منه قعاقع، فلا ترعك شماخة مبناه، وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإذا كان في البيت ساكن فتلك المحاسن، وإن كان خاليا فاعدده جسما باليا، وكذلك إذا سمعت ألفاظا مستعملة وكلمات مبتذلة، فلا تعجل باستضعافها حتى ترى ما في أضفافها، فكم من معنى عجيب في لفظ غير غريب، والمعنى هي الأرواح والألفاظ هي الأشباح».[2]

ويفهم من هذه التصورات أن كثيرا من الشعراء لا يغترون بفخامة اللفظ، لأن المعنى هو الأساس، لذلك نجد الشعراء القطريين على غرار الشعراء العرب يسلكون النهج نفسه، مستمدين صورهم الشعرية من جملة ما أسسته مفاهيم النقد، كما جاء في قول الجرجاني: «إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال، وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك، إزاء ناظرك، وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى، أن لو كنت إذا طلبت المعنى فحصلته، احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة وذلك محال».[3]

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1972، ص 128.

[2] القيرواني أبوا محمد شرف الدين، مسائل الانتقاد، تحقيق شارل بلات، الجزائر، دط، 1953، ص 46.

[3] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، دط، 1977، ص 107.

ولعل غرضي من إيراد بعض الاستشهادات القديمة عن لغة الشعر وعن تخير اللفظ أو المعنى، هو توضيح بعض الخصائص التي تميز بها الشعر القطري، ومن هذه الخصائص بساطة اللفظ وسهولته من أجل تقريبه إلى عامة الناس، خاصة ما تعلق بالقضايا الإنسانية، أو القضايا الاجتماعية، حتى يتشارك فيها الإنسان المثقف والمتعلم والعادي، ولكن بالمقابل؛ لا تعني سهولة اللفظ ابتذال المعنى، بل إن المعاني التي يقصدها الشعراء القطريون، تمثل دلالات عميقة جدا بالنسبة إلى النقاد الذين تعرضوا لدراسة النصوص الشعرية من كل زواياها ومن كل خصائصها؛ لغة وتركيبا وتصويرا، بالإضافة إلى جمالية التعبير والخصائص الفنية المتعلقة بالشعر.

هذا عن مبحث عن المعنى المضمر في الشعر القطري، وإن كنت لم أسهب في هذا المبحث، فلأن هناك مباحث أخرى سأتطرق فيها إلى كل نقص . ربما . قد يشوب بعض المباحث، أو قد يعوض ما أغفلت ذكره أو أخرته إلى مبحث آخر، وأشير إلى أن موضوع جمالية الصورة في الشعر القطري يمكن دراستها بأكثر من منهج حيث إن هذا الموضوع يمثل مغامرة كبيرة ويتطلب جرأة أكبر للإحاطة بالموضوع من كل جوانبه، نسأل الله التوفيق للإتيان بكل ما هو مهم لأن أمر الإحاطة يتجاوز قدرتنا كباحث مبتدئ.

وختاما، نستطيع القول بأن الشاعرين محل الدراسة وخاصة الشاعر (مبارك بن سيف آل ثاني) قد تمكن من تصوير حال السجين الفلسطيني تصويرا فنيا يكاد يجعلنا نعيش المأساة نفسها، بحيث أبدع في اختيار الألفاظ (قعر، الزنزانة، الجلاد، الجروح، جسم مسلول، بقايا بدلة، التسعين بعد المية والألف...) وغيرها من الألفاظ.

هذه الألفاظ التي تجد وقعها وتأثيرها من خلال سياقها الذي وردت فيه لا من خلال القاموس أو المعجم الذي وضع لها، يشير هذا الكلام إلى عمق المعنى في قصيدة "أجراس القدس"

التي نقلت للمتلقي بصدق تأثر الشاعر بحالة أخيه هناك في فلسطين، وعلى أساس أن النص حمال أوجه متعددة من الدلالات، سنتطرق إلى مبحث من المعنى إلى إنتاج الدلالة وهو موضوع مكمل للمبحثين السابقين: مبحث المعنى المبين، والمعنى المضمر فمن البساطة والوضوح إلى المعنى العميق والدقيق، ومن المعنى العميق إلى إنتاج دلالات جديدة؛ لأن النقد إبداع جديد، والسبيل إلى هذا هو تعدد الرؤى وتشعب التأويلات.

المبحث الرابع: المعنى وإنتاج الدلالة

- مضامين المعنى
- السياق التأويلي وإنتاج الدلالة

- **مضامين المعنى**

يعد المعنى من المواضيع الدقيقة جدا في الدراسات البلاغية والأسلوبية والنقدية الحديثة، ولقد تعرض لظاهرة المعنى جل الباحثين في الأدب وفي النقد وفي اللسانيات؛ بل وفي كل الحقول المعرفية، وعلى الرغم من كل الجهود والمساعي لم يتم بعد استيعاب المعنى بالشكل النهائي إذ نجد المعنى، والمعنى المجرد، والمعنى الفني الذي يستعير اللفظ والصورة والتركيب والواقع وأمور أخرى تقدمها ولا تعددها، كما نسمع عن المعنى التاريخي المتوقف على ردود القراء إزاء الظاهرة الأدبية على اختلاف الأزمنة والأمكنة، كما نستنتج المعنى الأدبي الموجود في المكان الافتراضي بين النص والمتلقي، يضاف إلى هذا أننا نسمع عن ضروب المعاني المتعلقة بنفسية المبدعين، أو مجتمعاتهم، أو عن ثوراتهم، أو عن أحوالهم، ويتعدد المعنى من الموضوعاتي، أو الشكلاني،[1] وكل هذه الضروب تدل على اجتهادات ومساعي الباحثين والمهتمين بالكشف عن ماهية المعنى، أو على الأقل عن مفهوم المعنى.

ارتبط مفهوم المعنى في السياق البلاغي القديم بمعطيات عديدة؛ إذ ارتبط بالواقع من جهة، وبالشعر من جهة أخرى من حيث موضوعاته، أو صوره أو إيقاعه؛ أي إن المعنى يرتبط بالحقيقة إذا كان الأدب يحاكم من خلال الواقع؛ أما الشعر فالمعنى فيه كان قائما على الخيال حتى قال الأصمعي: «أغرب الشعر أكذبه» وتدل هذه العبارة على أن الشعر يمتزج بالكذب ولكنه ليس الكذب الأخلاقي، وإنما التصنع والتكلف في استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له في المعجم، عن طريق الاستعارة والكناية والتشبيه، بالإضافة إلى السجع والترصيع والتورية والطباق والمقابلة،

[1] ينظر، مؤلف جماعي، نوافذ ووافد، كلية الدداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير، ط1، 2016، ص 221-222.

وكل ما يمكنه أن ينزاح باللفظ عن وضعه المعتاد والمألوف، وعلى هذا الاعتبار أمسى المعنى مفهوما عائما، لا يمكن مقاربته من خلال السياق الذي وضع أو استعمل فيه اللفظ، ومن أجل هذا يعد الجاحظ المعانى ملكا مشتركا بين الناس، كونها مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير.[1]

ويُذكر أن منشدا كان ينشد شعر أبي العتاهية . في حضرة الجاحظ . فلما وصل إلى قوله: يا للشباب المرح التصابي روائح الجنة في الشباب! فقال الجاحظ للمنشد: قف، ثم قال: انظروا إلى قوله: «روائح الجنة في الشباب»، "فإن له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل وإدامة التفكير، وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه[2]، يتضح جليا من هذا الحكم الذي أصدره الجاحظ حول المعنى المقصود من قوله (المعاني مطروحة في الطريق) «إذ المعنى هنا معنى نمطي مرتبط بالعرف الشعري، وقد اتفق النقاد على أنواع هذه المعاني المعتادة التي ينمو من خلالها الإبداع ويتأرجح ابن قتيبة بين اللفظ والمعنى، وإن كان الباحثون قد جعلوه مناصرا للمعنى»[3] اعتمادا على تقسيمة الشعر على أربعة أضرب:[4]

ضربٌ منه حسُن لفظه وجاد معناه.

ضربٌ منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتَّشته لم تجد فائدةً في المعنى.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 130-132.

[2] ينظر أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، دط، ج3، ص 138.

[3] كتاب نوافذ وروافد، ص 223-224.

[4] شاكر أحمد محمود، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ط2، 1998، ص 64-70.

ضربٌ منه جاد معناه وقَصُرتْ ألفاظُهُ عنه.

ضربٌ منه تأخَّر معناه وتأخر لفظه.[1]

وبناء على الأهمية البالغة للمعنى فقد تناوله جل الباحثين القدامى والمحدثين، ويتشعب الحديث عن المعنى كعلم وكظاهرة لغوية: لذلك فإن الإسهاب فيه يتطلب بحثا مستقلا، وعلى هذا الأساس: يمكننا المرور إلى مفهوم الدلالة كمصطلح وعلم.

السياق التأويلي وإنتاج الدلالة:

وانطلاقا ممّا أوردناه بإيجاز عن دلالة السياق بوجه عام في التمهيد، يمكننا تطبيق بعض معايير السياق التداولي وإنتاج الدلالة، من خلال طرح بعض الأسئلة على بعض المقاطع الشعرية من قصيدتي الشاعرتين: زكية ما الله/ وسعاد الكواري، ففي قصيدة" دوائر"[2] تقول زكية مال الله:

كل الدوائر

تفتعل اللادوران

لتسقط في متاهة التأني

وتبتكر لنفسها مدارا مغايرا

كل الدوائر ستائر

بانتظار الغسيل أكثر من مرة:

يقع طافية على عيون جاحظة

واكوام من الرّغوات تمازج القطرات

---

[1] ينظر، ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج1، دار الحديث، القاهرة 1423، ص69/67/65.

[2] –زكية ما الله، ديوان، دوائر، مركز الحضارة العربية–القاهرة–ط1–2007–ص07

وتتلاشى في بؤر الدهشة

بلا وجود تصطف طوابير الملامح

تحدّق في دائرة مغلقة

ونمشي يزيد عتمة الرّؤية

وينفرط كعقد حول أعناق الكراسي

وأجيئك

بوجهي كدائرة القمر

وأضع كرسيا مجاورا لكرسيك

وحتى تتضح صورة إنتاج الدلالة أكثر، اخترنا نصا آخر بعنوان [دوران] للشاعرة سعاد الكواري من ديوانها [وريثة الصحراء]، ولقد اخترنا هذين النصين عمدا لكي نوازن الألفاظ والمعاني بين ما اوردته الشاعرتان القطريتان؛ ولنستجلي مواطن المفارقة ومواطن المطابقة في القصيدتين تقول (سعاد الكواري) في قصيدتها "دوران"[1]

كلّما بدأت في الدوران ضاقت

الدائرة المغلقة على ذاتها

ترسو على بعد خطوتين

فأقذف نفسي في متاهة لذيذة

أنا المتدثّرة بشال العثرات

أطفو كفقاعات خالية

[1] سعاد الكواري، ديوان، وريثة الصحراء، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الدوحة، ط1، 2001، ص 56.

تنفجر قبل ان تصل إلى السقف

فعانقني بعنف

او اتركني

أتبعثر في مدائنك

إلى ان تقول

تشهق الدائرة

أرمي جسدي في اليمّ

فشهق اليمّ وتضيق الدائرة.

ومن خلال اطّلاعنا على بعض الدراسات المبثوثة على المواقع الالكترونية وجدنا أنّ الشاعرة "زكية مال الله" قد لقبت بفارسة الكلمات، تقول(هاجر غانمي): "توصف الشاعرة زكية مال الله ب"فارسة الكلمات العذبة والرؤى الكونية" وهي تنتمي زمنيا إلى جيل القصيدة الحديثة الذي استلهم من الذاتي والجمعي موضوعاته، واستطاعت مال الله بحرفية عالية أن تؤسس لقصيدتها نسقا جماليا باذخا، تتداخل فيه الصنعة مع الطبع، وقد صدر لها أكثر من عشرين كتابا بين المجاميع الشعرية، والمؤلفات النقدية والعلمية، والملاحم، والروايات الشعرية"[1] وتضيف الباحثة هاجر غانمي قائلة: "وتتراوح قصائد المجموعة بين التفعيلة، وقصيدة النثر، وقصيدة الومضة، وهي في مجملها نوع من الاحتفاء بالذات في انفعالاتها وتناقضاتها واعترافاتها. فالقصائد صدى آت من

[1] –هاجر غانمي، "صدى" زكية مال الله –ثلاث لغات –موقع الكتروني الاحد 07–08–2014 الساعة06،03 م (ثقافة محاية) www.com/article.atsharq

الأغوار، وبوح يتأرجح بين التصريح حينا، والتلميح حينا آخر، ولعل اللافت في هذه المجموعة هو العنوان الذي يجعلنا نمتلئ بحالة من الالتباس المجازي المكثف".

إنّ أول ما يسترعي انتباه القارئ، هو عنوان ديوان الشاعرة (زكية مال الله) الموسوم بـ [دوائر] حيث إنّه يعتقد أنّ هذا العنوان لو لم يقترن باسم (ديوان) أو باسم الشاعرة (زكية مال الله) لظنّه القارئ كتاب خاص بالرياضيات، أو بالفيزياء، أو بالرسم وأشكاله الهندسية؛ لذلك اقتحمنا هذا الديوان رغبة منا في الوصول إلى السرّ الذي دعا الشاعرة إلى اختيار فكرة (دوائر) لديوانها الذي يتضمن اثنين وثلاثين قصيدة تتنوع فيه العناوين لترسم كلها دائرة الحياة التي تدور فيها الأحداث التي يمرّ بها البشر حيث إنّ معظم عناوين الديوان تدل على اليأس والقنوط، وعلى الشرود، وعلى التمني والرجاء، على الحرقة والألم، على الفوضى والأساطير، وهي كلّها تدل على مشاعر مضطربة، كما تدل على متاهة الركض في هذه الدنيا التي ما خلقت للصفاء الأبدي؛ فالشاعرة ابتدأت ديوانها بـ (دوائر) وانهته بمتاهة الركض" لتعبّر عن شقاء الإنسان.

أما نص سعاد الكواري فقد جاء هو الآخر بصور محمومة من التعسف الذي تعاني منه، وبالحالة نفسها التي عانت منها زكية مال الله، وهما معا تعبران عن وضع المرأة بوجه عام، على نحو ما جاء في قولها:

كلما بدأت في الدوران ضاقت

الدائرة المغلقة على ذاتها

ترسو على بعد خطوتين

فأقذف نفسي في متاهة لذيذة

أنا المتدثرة بشال العثرات

أطفو كفقاعات خالية

تنفجر قبل أن تصل إلى السقف

أدخل الدائرة وأخرج

فتصهل الهاوية...الهاوية العميقة

تبتلع كل الظلال ولا تبتلعني

الدائرة تنفتح

الدائرة تنغلق

وأنا مربوطة في عنقها[1]

يبدو أن كل تجربة شعرية وراءها مآس، يحاول المبدع أن يتأقلم معها بأي شكل من أشكال الخلاص، وفي نص سعاد الكواري ما ينم عن أن الشاعرة بوصفها لسان المرأة العربية . بوجه عام والخليجية على وجه الخصوص . تعاني من ضيم الواقع المرير الذي بات يحتل مصير كيانها الاجتماعي، وكأن الشاعرة تأخذ على عاتقها مصير الدفاع عن تحرر المرأة من الدوائر المغلقة المفروضة على تحركاتها، واختياراتها، في محاولة منها لتجاوز النزعة الذكورية الضيقة الأفق.

ولم تكن صورة الدوائر قاصرة على زكية مال الله، وسعاد الكواري فحسب؛ وإنما نجد ذلك ماثلا مع الشاعرة الواعدة عائشة جاسم الكواري بالعنوان نفسه في مجموعتها الفتية [فصول] وفقا لمقايس فكرة الدوائر في مقطع لها من الشعر المنثور [دوائر] تقول:

تبقى حياتنا عبارة عن دوائر لا انتهاء لها

[1] سعاد الكواري، ديوان وريثة الصحراء، قصيدة (دوران)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2001، ص 56،57.

تتحطم الأشياء

فتتبدد...فتلتئم

لتعيد بناء الحياة

الكل يذهب والكل يرجع

وعجلة الكون تدور إلى الأبد[1]

وتعد الصورة الشعرية في كل هذه النصوص، بخاصة في نصي زكية مال الله، وسعاد الكواري تعبيرا واضحا عن الانعتاق الذي تدعو إليه كل امرأة عربية لإنقاذ وجودها من قسوة الحياة وانغلاقها، والنصان معا لدي [زكية مال الله وسعاد الكواري] يعبران عن انفعالات معينة تعاني منها المرأة في صراعها مع الحس المأساوي الذي يفرضه الواقع، كما يسلكان النهج نفسه للتعبير عن طموح الذات في المشاركة في الحياة الاجتماعية، شأنها شأن أي مخلوق، فضلا عن رغبتها في مشاركة الرجل في بناء المجتمع. ولعل المتتبع لشعر المرأة الخليجية بصورة خاصة، يجده زاخرا بفيض من الهموم التي تعاني منها المرأة من خلال مآسي الحياة الذكورية على وجه الخصوص، لذلك تتجلى ملامح الشكوى في النصين معا بشكل مأساوي، فضلا عما نجده من استثارة الوجدان الذي ينقص المرأة لتنامي تجربتها العاطفية والشعورية، ومن هنا كان النصان يحملان عاطفة مشتركة مشحونة بجو من الكآبة والحزن من خلال اللفظة المعبرة عن القلق النفسي تجاه مرارة الحياة، وحالة التمزق، والتأزم، في مواجهة الواقع المأساوي، والرغبة في الخلاص من السجن الذي تموقعت فيه في شكل دوائر مغلقة لا تنتهي:

أدخل الدائرة وأخرج

---

[1] عائشة جاسم الكواري، فصولمنشورات بلاتينيوم، الكويت 2011، ص35.

الدائرة تنغلق

وأنا مربوطة في عنقها

وانطلاقا من فنّ الفهم ندخل إلى عمق معاني ودلالات ألفاظ القصيدتين: [دوائر] وقصيدة [دوران] لقد استعملت الشاعرتان ألفاظا ذات إيحاءات عميقة؛ فالدوائر . في كلا النصين . تمثل الحياة بكل موجوداتها، وبكل ظروفها، وبكل اعتقاداتها، وأعرافها، وبكل ما يدور في خلد الإنسان من أفكار الحياة التي تتوزع بين الثنائيات المتضادة بداية بالحياة وصولا إلى الفناء (الموت) في صورة تضادية بين الشر والخير، وبين الأسر والتحرر، وبين السُّقم والشفاء، لذلك اوردت زكية مال الله [دوائر] وهو اختيار مركّب منها لتصوّر الحياة على شكل دائرة تدور، مثلما هي الحياة مركبة بمجرياتها المتناقضة، والحال نفسه مع الشاعرة سعاد الكواري في نقل تجربتها الدرامية، من خلال (انغلاق الدائرة/ الارتماء في المتاهة/ المتلففة بالغطاء/ الانفجار قبل الوصول، مشدودة مقيدة العنق)

كلّ الدوائر تفتعل الدوران من دون جدوى في صورة الافتعال الذي يمثل عملية البحث عن شيء مفقود، سعيا إلى الحصول عليه، والدوران . أيضا . يشمل المكان والزمان. وفي رحلة الدوران نصادف مشاكل وعراقيل، ولكنّها لن تمنعنا من الدوران؛ لأنّ الدوران لن يتوقف إلاّ بتوقف الحياة.

لتسقط في متاهات التأسّي

وهي الصورة التي تريد الشاعرة أن تعبر من خلالها عن تحطيم العراقيل والمشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والنفسية بخاصة.

تبتكر لنفسها مدارا مغايرا

في حين تأتي هذه الجملة الشعرية لكي توحي بعدم اليأس، وعدم فقد الأمل، تعني السعي والمغامرة، تعني اللاتوقف عن الحب، توحي بروح التفاؤل والابتكار؛ هو السعي من أجل التغيير، ومن أجل الأفضل، هو اختراع وخلق الأسباب من أجل تحقيق الغايات والمقاصد.

كل الدوائر ستائر

أما هذه الصورة الفنية؛ فهي تشبيه بليغ تأتي به الشاعرة لكي تبعث الأمل في الوجود الإنساني؛ وتحيي في الإنسان البائس والرغبة في التغيير؛ إذ إنّه بإمكانه تغيير أوضاعه السيئة، فالستائر تُغسل وتتسخ ثم تغسل، وهكذا هي الحياة؛ بين حلو ومرّ، بين فرح وحزن، بين ألم وأمل.

في هذه الصور تصوير فني مفعم بإسقاط المادي على الحسي؛ حيث إنّ الشاعرة تحاول أن تصوّر المعاناة النفسية التي يمكن أن نعاملها مثل قماش نصب فوقه الماء والصابون. وبعملية الدّلك والفرك، يتفاعل الصابون مع الماء أو الماء مع الصابون؛ وبتلك الرغوة نزيل تلك الأوساخ التي هي تصوير لما يعانيه الإنسان من إحباطات وخيبات الأمل في علاقاته وفي المجتمع؛ هذه المعاناة صوّرتها الشاعرة بقولها:

بلا وجود تصطف طوابير الملامح

تحدّق في دائرة مغلقة

ونمشي يزيد عتمة الرّؤية

وهذا تصوير لاشتداد أزمات الإنسان التي يُعتقد أنّها لا حلّ لها، في حين إنّه عندما تشتد الأزمة يأتي الفرج، أو لم يقل الله عزّ وجل في محكم تنزيله:" فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا"[1]، أَوَ لمْ يقل جمال الدين الأفغاني "الأزمة تلد الهمة"

[1] سورة الشرح، الآيتان، 6/5

تحاول الشاعرة أن تزرع في قلب كل إنسان يعاني الأمل بقولها

وأكوام من الرّغوات تمازج القطرات

وتتلاشى في بؤر الدهشة

بلا وجود تصطف طوابير الملامح

تحدّق في دائرة مغلقة

ونمشي يزيد عتمة الرّؤية

وينفرط كعقد حول أعناق الكراسي

وتستعير الشاعرة للكراسي أعناقا، مع العلم أنّ (الأعناق) خاصّة بالإنسان، وأمّا الكراسي فهي أشياء جامدة من صنع الإنسان، له أربعة أرجل لا على التشبيه ولكن على المعنى الحرفي والحقيقي لا المجازي، لكنّها استعملت (الأعناق) مجازا؛ إذ إن الكراسي رمز للمناسبات العليا.

إنّ العبارة الاستعارية تكمن في تقديم الحزن أو الانفراج باعتباره يلف النفس في معطف، والخطاب التصويري هو إذن خطاب يقود النّمط الأيقوني للدلالة؛ حيث إنّ بناء الأيقونات هو التفكير في الخيال الخلاّق الذي يميّزه كانط من الخيال" المعيد للخلق" لأجل مطابقته مع الخطابة التي هي منهج لبناء الصّور[1]

وعلى اعتبار إنتاج الدلالة، فإنّ الاستعارة قادرة على توسيع المعجم؛ وذلك بتوفير دليل لتسمية أشياء جديدة، أو بتوفير مشابهات مادية لعناصر مجرّدة؛ إذ بفضل المشابهة نستطيع التعاطي مع الحالات الجديدة، وإذا كانت الاستعارة لا تضيف شيئا إلى وصف العالم، فإنّها تفيد

[1] –ينظر، بول ريكور، الاستعارة الحية،تر، محمد الولي،مرا جورج زيناتي–دار الجديدة المتحدة–بيروت–لبنان–ط1–2016–ص307–308

الوصف، ورسم كيفيات إحساساتنا؛ هذه هي الوظيفة الشعرية للاستعارة؛ إذ هي ترتكز أيضا على المشابهة، مشابهة على صعيد الإحساسات، وبهذا نستخلص أنّ الاستعارة توسّع في الوظيفة الشعرية قدرة المعنى المزدوج للمعرفي والعاطفي[1]، وهنا تنتج الدلالة.

تستجيب الشاعرتان زكية مال الله، وسعاد الكواري، إذن؛ إلى الانفعالية الاستعارية؛ على اعتبار أن ما يقود إلى البحث عن معنى وراء المعنى المعجمي هو النّزاع" على المستوى الحرفي، فإذا كان السياق يسمح بالاكتفاء بالمعنى الحرفي لبعض الألفاظ، فإنّه يمنع ذلك بالنسبة إلى ألفاظ أخرى، وليس بُعدُ الاستعارة هو النزاع، بل هو الحل، فعلى أساس بعض القرائن التي يوفرها السياق، ينبغي الحسم بشأن الألفاظ التي يمكن اعتبارها مجازية، والتي لا ينبغي اعتبارها كذلك، ينبغي إقامة توازي المقامات التي تقود التحوّل الأيقوني من أمر إلى آخر، وفي الاستعارات الحية وحدّها نرى هذا العمل فاعلا.[2]

وقد تكررت لدى الشاعرة زكية مال الله استعارة الأعناق للكراسي، سبع مرّات، وهي دلالات توحي بترقب المبدعة بشيء ما في محاولة منها للمغادرة، لكنّها لم تغادر مع أنّ الكل قد غادر المحطة:

سارحة في الأمواج القادمة نحو المحطة

وصفارة تعلن موعد الرحلة الثانية

نسيت محفظتي على المقعد الآخر

---

[1] –ينظر بول ريكور، الاستعارة الحيّة ص308

[2] –ينظر المرجع نفسه ص110

الكل يغادر إلا هي فإنّها تنتظر بأمل أن تغلق الدوائر المفتوحة، وتصطنع من القضبان خطوطا)، ولكن هيهات لها فقد أغلقت المحطة عن آخر ساعة للإقفال؛ وفقدت الشاعرة الأمل؛ إذ كل المواقف دوائر، وكل الوجوه قطارات، فالمحطات باقية، ولكن البشر ذاهبون.

انقضى الزمن المرصود لآخر رحلة

وما زلت أرتب حقائبي

وأرمي بفضلات الأطعمة

وأطيل النظر للساعة المثبتة

عند طرف العمود خلف الكرسي

وأحاول أن أغلق الدوائر المفتوحة

وأصطنع من القضبان خطوطا

اكل المواقف دوار

وكل الوجوه قطارات[1]

لقد استعارت الشاعرة لفظ الأعناق للكراسي، دليلا على الانتظار، إذ إننا نعرف الشخص المنتظر من خلال الأعناق التي تشرئب موحية بانتظار موعد، بانتظار قطار، ولقد برعت الشاعرة في تصوير مكان الانتظار؛ وفي تصوير الدنيا، فالدنيا دائرة، ومحطات القطار هي مراحل الحياة، والكراسي دليل على الانتظار الذي يجعلنا نتشبث بالأمكنة والأزمنة، وكأننا نتصارع مع المكان والزمان؛ لذلك تورد الشاعرة عبارات في مثل:

كل الدوائر تفتعل الدوران

[1] البمصدر نفسه، ص 11.

كل الدوائر خطابات

كل الدوائر مسافات

كل الكراسي دوائر

كل الدوائر هتافات

كل المواقف دوائر

كل الوجوه دوائر

إنّ ما نريد أن نؤكده من خلال ما أوردناه باقتضاب شديد عن التكرار كوظيفة في الشعر؛ هو أنّ الشاعر لا تكفيه الموهبة والإلهام؛ إذا لم يكن محيطا بتقنيات الكتابة شعرا ونثرا؛ والمعنى أنّه ينبغي أن يكون على قدر كاف من سعة الاطلاع؛ وهذا الأمر لا يتحقق له إلا بفعل القراءة. التي تُزوِّده بكثير من المعارف في مختلف الحقول المعرفية؛ وخاصة ما تعلق بالإبداع مجال الشاعر والسارد، وأعتقد من خلال تحليلي البسيط لقصيدة الشاعرة؛ ومن خلال ملاحظاتنا البسيطة؛ بأنّ النصّ بناء على ما جاء فيه من تكرار لكثير من العبارات يحمل معاني كثيرة، من مثل(دوائر، كرسي، الوقت: بكل ما تعلق به "،الدقائق، اللحظات، الموعد، الساعة، الزمن،" المحطة، الموقف، المسافرون، القطار، العمود، الحقيبة، الامتعة)؛ إذ يرد المكرر مرة عبارة، ومرة لفظة مفردة، ومرة لفظة بصيغة الجمع، ومرة تكرار المعنى دون الشكل، وهكذا في معظم المقاطع، ولعل الدوائر تدل على المتاهات في هذه الدنيا التي تشبه الدائرة، ولا أحد ينكر أنّ الدائرة هي شكل هندسي به نقاط، وزوايا حادة وقائمة ومنفرجة، ونقطة مركز أو محور وخطوط، مثلها مثل الدنيا تماما؛ فالحياة منحصرة بين السماء والأرض، والسماء مرفوعة بأعمدة، والأرض مرسوّة بالجبال، والإنسان في هذا الكون العظيم يتأرجح في صراعه بين الخير والشر إلى أن يفنى.

والقصيدة تنتمي إلى الشعر القطري التشاؤمي، ولعلّ الدافع إلى هذا التشاؤم؛ هو الوضع الاجتماعي الذي آل إليه الإنسان العربي؛ الذي عاش منذ العصر الجاهلي في صراعات قبلية تلتها الحروب الصليبية ثم تبعتها الحروب الحديثة المفككة لكل الدول العربية؛ بعضها بالتخريب، وبعضها بالاستيلاء على خيراته. وبدل أن ينعم العربي (في صورة الشاعر) بالاستقرار، ويحلم بالحب وبالخير، أصبح متشائما، وعزاؤه الوحيد هو الكتابة، لتنقل المعاناة في شكل صور مرعبة، ومحزنة في هذا الزمن الموبوء الذي يمر به الإنسان العربي.

وقد نستعين بإجابة (بول ريكور) حين سئل عمّ يقصد بالضبط بتعبير " الزمن الإنساني" ؟ يقول ريكور:" أقصد شكلين متعارضين من الزمن الإنساني : الزمن العام والزمن الخاص؛ واقصد بالزمن الخاص؛ زمن الموت كما يعبّر عنه هيدجر (Hidegger) : أن توجد؛ يعني أن توجد باتجاه الموت (Being–towands– death) ذلك الوجود الذي يتوقف عنده المستقبل بفعل الموت... ومن ناحية أخرى هناك الزمن العام، ولا أعني بالزمن العام؛ الزمن الطبيعي (أو الفيزيقي زمن الساعة) ولكنّي أقصد زمن اللّغة نفسه الذي يستمر بعد وفاة الفرد، وبذلك يصبح العيش في الزمن الإنساني العام".[1] ولعلّ هذا القول يلخص ما صورته الشاعرة القطرية (زكية مال الله) من خلال قصيدتها دوائر، في إشارة إلى أنّها استطاعت أن تصور الزمن الإنساني تصويرا فنيا يمتاز بعمق التجربة، وقهر المعاناة. حيث الخيال الابداعي "أملا أخرويا" لتاريخ "لم يكتمل بعد"؛ وأمّا ما ينتجه معظم الأدباء والمبدعين فيوصف بأنّه إنتاج للزمن الإنساني وللتاريخ.

[1] –ينظر، بول ريكور، الذاكرة والســـرد، حوارات،ترجمة وتقديم، ســـمير مندي –كنوز المعرفة –الأردن– ط1– 2016–ص63–64

إنّ الإبحار في عمق المباني والدلالات التي أوردتها الشاعرة القطرية زكية مال الله، في قصيدتها على الرغم من أنّ المباني(الألفاظ) سطحية وواضحة، إلا أنّ ما تحمله في عمقها يظلّ موضوعا لمقاربات متعددة؛ لمعرفة كنه كل ما يودّ النص البوح به؛ إذ كلّ متلق خصوصياته، ومرجعياته التي تجعله يختلف عن معظم القراء لنص واحد. إنّ النص في حاجة إلى ظلّه، وهذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا، قليل من العرض، قليل من الذات، أشباح، جيوب، تثار، غيوم ضرورية، لا بدّ ان ينتج العدم تعارضه الخاص، ضوء / عتمة"[1]

وفي الختام، يمكن القول إن ما ينسحب على الشاعرة القطرية (زكية مال الله) ينسحب على كل النساء العربيات اللواتي يعانين من القهر والظلم، أو من النظرة الضيقة التي تجعل المرأة دائما في مستوى أقل من الرجل، وهو تفكير مستمد من الموروث الجمعي الذي لم تتخلص منه . بعد . الذهنية العربية التي تمنح الرجل بحكم الذكورة أن يمارس سلطته المطلقة على المرأة، فيستغل حتى حريتها في التفكير، وكأنها في دائرة مغلقة لا تخرج منها إلى بالموت، وهو تصوير فني لحياة المرأة داخل مجتمعها العربي.

[1] – بارت رولان، لذة النص (مرجع سابق) ص41

الفصل الثاني: تجليات الصورة

- **المبحث الأول: الصورة بين الشعري والسردي/ قلق الرؤيا**
- **المبحث الثاني: السياق الاستعاري لجمالية الصورة**

المبحث الأول: الصورة بين الشعري والسردي/قلق الرؤيا

دلالة الصورة/ الوجدان العربي

تجمع معظم الدراسات الحديثة على أن المعنى العام للصورة الشعرية، هو الصورة الجمالية أو الفنية؛ في كل ما يصدره الإنسان من إبداع؛ سواء في الشعر، أو الرسم؛ أو التشكيل؛ أو النحت أو السرد، لأن الجمال لا يقتصر على جنس دون آخر؛ وذلك أنّ الجمال متعلّق بفكر المبدع، لغة وأسلوبا، ورسما، وهي العناصر التي يمكن أن تستمد منها الصورة الشعرية في الأدب القطري، على نحو ما ورد عند الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني في قصيدة أغنية الربيع، قوله[1]:

يا زهور الربيع قد عاد ليلى بالندى والنجوم والأمنيات

يا غديرا ويا زهور الخزامى يا ربيعا.... ويا ليالي الندامى

قد ألفت الربا طيورا وروضا فعلم الرحيل هذا علاما

هل بوادينا قد سئمت الليالي وأزَفَّ الفراق والبعد حاما

فدعيني يا رُفقتي يا طيورا فلقد أصبح الفؤاد حطاما

ولقد ضاع في زحام الأماني كل شيء حسبته قد تسامى

وغدا الخافق الطليق سجينا بعد أن جال ذا الفؤادُ هُياما

لعل ما تختزنه الصور الشعرية المكثفة من تجربة مريرة مر بها الشاعر، من شأنها أن تسهم في إذكاء المشاعر، من حيث كونها تتجاوز المعطى الخارجي إلى المعطى الوجداني من خلال تصور حالة الغربة النفسية التي تنتاب الشاعر، وهو ما عبر عنه عبد الله فرج المرزوقي

[1] مبارك بن سيف أى ثاني، الأعمال الشعرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2008، ص 29/28.

حين علق على صور قصيدة [أغنية الربيع] في قوله: " فالشاعر تمتلكه الغربة، ويسيطر على روحه السأم، ومن هنا عبر عن ذلك من خلال الصورة الشعرية عن طريق الصور الجزئية، وهي إذ تتآزر وتتضافر تقدم لنا صورة فنية معادلة لحالة السأم والغربة والوحشة التي تملأ نفس الشاعر، فالمشهد الشعري كما توضحه الصور الجزئية (قد سئمت/ أزف الليالي / أزف الفراق/ البعد حام/ دعيني يا رفقتي يا طيورا/ أصبح الفؤاد حطاما/ ضاع في زحام الأماني كل شيء/ غدات الخافق الطليق سجينا) هي صور جزئية تجسد حالات التشبيه، والشخيص، والتجسيد، يدعمها المعجم اللغوي الوجداني المفعم بحالة الغربة النفسية[1].

وتبدو الصور الشعرية في هذا المقطع وكأنها تحاول إقناعنا بحقيقة وقوعها فعلا؛ لتجعل من حياة الشاعر صورة مأساوية نعرف من خلالها اكتشاف حياته المتأزمة، وصراعه مع الوجود، لكن ذلك يتعدى كينونة الشاعر إلى ما يمكن أن يلمس كل إنسان؛ لأن الشاعر عندما يخلق صورة فنية ليس بالضرورة أن يعيشها، وإنما يمكن أن تعيشها تجارب أخرى، والشاعر يسقط ذلك على التجارب الإنسانية الأخرى، ومن ثم فإن الصورة الشعرية ليست سوى اكتشافا أوليا للبحث عن ينابيع العالم الإنساني بكل ما فيه من وقائع وأحداث مشابهة، ومن هنا نجدُ عند الجرجاني . على سبيل المثال . بعض الإشارات التي تشير إلى مفهوم الصورة الشعرية، فيما يتطابق مع الدوافع المشتركة بين التجارب الإنسانية، من خلال قوله:" واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[2]، حيث الصورة بهذا المفهوم: هي الشكل أو الصياغة،

---

[1] ينظر، عبد الله فرج المرزوقي، الشعر الحديث في قطر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2005، ص 320، 321.

[2] الجرجاني، "دلائل الإعجاز" تح، محمد عبده ومحمد الشنقيطي–دار المعرفة–بيروت ط1–1984–ص312

أو القالب الذي يتضمن المعنى؛ وحيث إنّ الصورة تختلف من شاعر إلى آخر، أو من بيت إلى غيره، ويتعلق مفهوم الصورة في اللغة بالاستعارة والتشبيه والكناية، بالإضافة إلى كلّ المحسنات البديعية، إلاّ أنّ معظم الباحثين يجمعون على أَنَّ الاستعارة هي أساس الصورة الشعرية، ولقد أظهر الجرجاني محاسنها من خلال قوله:" النظم والاستعارة مناط الإعجاز"[1] معتبرا الاستعارة ضربا من التشبيه؛ فكلّ من الاستعارة والتشبيه والكناية يمثل ظاهرة معنوية، لا ظاهرة لفظية، ولنا في ذلك من الصور الشعرية القطرية ما يفي بهذا الغرض، كما في قول علي ميرزا في قصيدته [تداعيات في زمن القهر] قوله[2]:

خذيني جئت مهزومًا وشلت مني الأوصال

وصوتي ضاع في كبدي بما حملت من أحمال

وضاعت زينتي في الطين ..لما قمت بالترحال

لأن الحق في هذا الزمان ..الوغد بات محال

إن استعارة [ثقل ما يحمله من مشاق]، كناية عن العجز والانهزام، وهي صورة مجازية تعبر عن ضياع الحق، وقد صور الشاعر ذلك في صورة إنسان مهزوم، واستعان في هذا المقطع بالكنايات التي شكلت مجموعة صور هذا الإنسان المقهور.[3]

ومهما يكن من أمر الصورة والاستعارة فكلاهما يدرسان من حيث المعنى الذي يحيل إليه اللفظ المستعمل في التركيب، حيث تمثل الصورة بناء نسقيا، ولعل أهم خاصية تبرز توظيف

---

[1] نفسه،ص391.

[2] علي ميرزا، أحلام اليقظة، إدارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة 1982، ص97.

[3] ينظر، عبد الله فرج المرزوقي، الشعر الحديث في قطر، ص 323.

الاستعارة هي قيامها على تكثيف الإيحاء واكتناز الدّلالة. ولعل ما يميز الصورة الاستعارة في المحيط الاجتماعي إنّما هو قدرتها العجيبة على التجدد وإعادة التشكل في حركة مستمرة، وتتخذ هذه الاستعارات الصورة طابعا رمزيا لا غنى عنه، حيث يمتزج الخيال بالحقيقة، والرمز من أهم سمات الاستعارة الاجتماعية كما هو الحال في اللوحات الإشهارية.[1] وفي هذا ما يمكن أن يتطابق مع كثير من صور الشعر القطري المرتبط بالتصوير الخيالي بوصفه ثراء لدلالة الاستعارة وما تتضمنه من معانٍ تعمل على إبراز المكنونات العميقة للذات المبدعة، كما في قول الشاعر ماجد بن صالح الخليفي[2]:

معذبتي ما أنصف الدهر بيننا قضاك لغيري واستخار الشقا ليا

أما للهوى شرع يزيل ظلامتي فيحكم بالإنصاف فيما ابتلانيا

تماطلني بالوصل وهي غنية وقد بلغت روحي عليها التراقيا

إذا كان نزع الروح من دون وصلها فلا هطلت سحب إذا مت ظاميا

إن تشخيص الدهر في صورة استعارة يشير إلى اهتمام الشاعر بتوظيفه فنيا بحسب تعبير (ماكس بلاك) الذي رأى أن الاستعارة تقوم على الربط الإرادي والفردي بين الإطار والبؤرة، وأنّ هذا يحصل على مستوى المدلولات، ويسبب هذه الترابطات غير المقننة موضوعيا التي يقيمها المبدع بين طرفي الاستعارة التي تعتمد على قابلية الشيئين لهذا الربط، وعلى نيات الباحث، وعلى استجابة المتلقي لتلك المقاصد والغايات، ومن ثم يذهب (ماكس بلاك) إلى أنّ الاستعارة تنتمي

[1] ينظر، قلفاط المنجي، بنية الصورة في شعر المتنبي، مكتبة علاء الدين، 2010، ص54

[2] ماجد بن صالح الخليفي، الديوان، مؤسسة الدوحة، مؤسسة العهد، الدوحة، 1982، ص 50.

إلى "التداولية" أكثر من انتمائها إلى "الدلالة" وهو المعنى الذي يمكّن من المعاني التي ينبغي أن تحظى بالاهتمام"[1].

وبناء على ما تقدّم ذكره بإيجاز عن الصورة الشعرية بوجه عام، وفي مقاطع من الشعر القطري على وجه الخصوص؛ فإنّه لا يمكن فهم الصورة الشعرية دون استدعاء التجربة، لأنّه "لا تجربة شعرية بغير صورة" إنّها مفتاح العالم الشعري، وهي المجال الأساس للرؤية الشعرية، حيث يصبح العالم في معطياته وعلاقاته ميدان فعل جديد، فالصورة هي التي تؤسس الفهم والدهشة والحلم داخل الكون الشعري، إذ تتوحد جزئيات الصور المتعددة في لوحة شاملة تشكل الحيّز الأساس في بنية القصيدة، فالصورة هي ميسم الشعر، وسراجه المضيئ، تظهر في نسيج التجربة الشعرية، بوصفها الدعامة الرئيسة التي تتأسس عليها القصيدة، حيث تضعنا الصورة الشعرية على باب مصدر الوجود الناطق، ويظل السياق الفاعل هو الأدلّ في التحليل الفني للصورة؛ إذ ينبني العالم الشعري على تعالق المكونات."[2]

ينطلق النقد المعاصر من تصور مركزي إلى أن الرواية أو القصة صورة للحياة، وعلى هذا الأساس، فالاهتمام بالصورة هو اهتمام بالحياة التي ينقلها الشاعر في شكل صورة عاكسة للواقع بكل ما فيه عن طريق اللغة الحاملة لكل ما يؤرق الإنسان على لسان المبدع أو الشاعر، وحقيقة الحياة من وجهة نظر كثير من الدارسين لا تمثل الواقع الخارجي ولا تكمن في الصريح من

---

[1] نقلا عن بول ريكور، الاستعارة الحيّة، ص21 نقلا عن
Max Black، 2005 –"Metaphor" in، p549

[2] ينظر، الزكري عبد اللطيف، وظيفة الصورة، دار كنوز المعرفة العلمية، 2016، ص22–30

العلاقات الاجتماعية، بل إنّها تسكن الروح أو الوعي، ومن هذا المنطلق؛ فالعمل الإبداعي مرتبط بالمتخيّل الإنساني الذي يشكل افتراضا، يتوقع حدوثه.

وجدير بالإشارة أن الرؤية الإبداعية تصوغ عوالم تخييلية " لا تحضر فيها الصورة إلاّ عبر العلامات اللغوية، والإشارات البلاغية، والمسارات المكانية التي من خلالها تبرز ملامح المثيل المضاعف، وبعد الاطّلاع على مفهوم الصورة الشعرية، يمكننا القول إنّ الصورة تشمل كل المكونات التي تتناولها الأجناس الفنية، وتبقى . في الأخير . الصورة ممثلة في الاستعارة والمجاز وأضرب التشبيه. ما يعني أن وظيفة الصورة الشعرية "تتبدّى في أحلى مظاهرها في التكثيف العاطفي للفكرة الأساس التي يتوخّى النصّ إبلاغها للقارئ؛ إذ الشاعر لا يقيم علاقة بين تعبيرين ليوجّه الانتباه إلى التماثل بينهما، أو ليوحي بصورة ذهنية معينة، بل لكي يكثف عاطفيا الفكرة الأساس، ومن خلال ارتباطات الشعور والحس يوجه المعنى الذي يقصده من هذه الفكرة بتقييده أو التوسع فيه، ومن هنا يخلق معناها ثانية من جديد"[1]، ويُفهم من هذا الرأي؛ أنّ التكثيف العاطفي للفكرة؛ التي يدور حولها المتن الشعري لا يقصد لذاته، بل يصبو الشاعر من خلاله إلى النفاذ إلى قلب القارئ[2] وبهذا الشأن يقول فريدمان:" إنّ قدرة الصورة أيّا كانت خصائصها الحسية، يمكن توظيفها بطريقة حرفية، أو مجازية، أو رمزية، أو بالجمع بين هذه الطرائق"[3]

وإذا كانت الصورة الشعرية هي جوهر فن الشعر؛ فإنّها لم تعد خاصية اللغة الشعرية الأولى، وإنّما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية تتفق مع أدائها أدوات أخرى مثل التقابل والتكرار

---

[1] نقلا عن الزكي عبد اللطيف،وظيفة الصورة، ص32

[2] نفسه، ص 32

[3] نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ص39

والتوازي وغيرها، وبهذا تدخل في نطاق مجموعة من الإجراءات الفنية، وعلى هذا الأساس، تحصر الصورة في جميع أنماط التعبير الفني.

ووفق المحددات المركزية التي استندت إليها دلالة الصورة من أجل صياغة تصوّراتها حول قراءة النصوص والبحث في أسرار ما تختزنه من دلالات سنقوم بتحليل مقاطع من قصيدة "صور من المقهى العتيق" للشاعر القطري (خالد العبيدان)[1]. يقول فيها؛

في كل زاوية من المقهى العتيق.

هلكي وأشباح عجاف

وشروخ جدران تحاصرها العناكب

ولأيا مراوحها تدور

كسلى يحاولها الزمان فلا تدور

ترنو إلى الآتي، يعاودها الفتور

او هي جوانحها الدخان

من قمقم الحرق الوئيدة والمصابيح الفتيلة

تتسلسل الضوء المحاف ممزّقا

الأعين الموتى تضيء

قنديل ديجور وئيد

تلظى ذبالته ولا يسنو بريق

[1] خالد العبيدان، ديوان سحابة صيف شتوية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، الدوحة، 2001، ص140-148

يمتص آهات الحكايات القابرة

سلبت بواصرها المقل

لا يستطيع خيالها طرد السماء

يقف الضمير على المداخل

يفنى ولا يلقي ضفافه

الليل طوّق أفقه

مدّ الشاف

نثر السهام على مسامات الحياة

ارفضّ وانتحر العرق

****

القصيدة طويلة، لذلك أوردت بعض المقاطع منها عمدا، لكي أطبق على بعضها في استخراج الصورة الشعرية ودراستها دلاليا، والملاحظ أنّ الشاعر يراوح في نتاجه الشعري بين الهموم الذاتية، والهمّ الوجداني القوي العام، لتبدو هذه السمات أكثر وضوحا فيما ينتظم تجارب الشاعر ويمنحها بعدها وتأثيرها، وعلى الرغم من أنّ قصائد الشاعر تتفاوت بين الطول والقصر من قصيدة إلى أخرى، إلاّ انّه يبدو أكثر إحكاما وتألقا في قصائده القصيرة التي هي أقرب إلى (قصيدة الومضة) ولكن القصيدة التي نحن بصدد دراستها لا تنتمي إلى هذا النوع من القصائد؛ لأنّ عدد أسطرها، أو مقاطعها يساوي مئة وثمانية عشر سطرا(118)، وتبدو الصورة في دلالاتها بائسة في بناء القصيدة كلّها، وبدل أن يصرح الشاعر بلفظ الحياة البائسة، لجأ إلى لغة الصورة ليجسد للمتلقي الشكل الفني المعادل للحياة؛ إذ يشبهها(بالمقهى) انطلاقا من الموقع الذي تشغله المقهى في حياة

الإنسان العربي، فهي بنية ثقافية واجتماعية مولدة؛ وتذكرنا صورة المقهى في هذه القصيدة ببعض الأعمال الروائية، وخاصة أعمال الأديب الكبير (نجيب محفوظ) حيث تقوم المقهى بوظائف متنوعة ومتغيرة من مرحلة إلى أخرى، فقد كانت في أعمال نجيب محفوظ في المرحلة الاجتماعية حاضنة اجتماعية، ومركزا لتواصل الأجيال، ومنبرا ثقافيا وسياسيا مهما، وفي المرحلة الفلسفية رمزا مجرّدا، وفي المرحلة الملحمية بؤرة للصراع الاجتماعي والطبقي"[1]

ويضاف إلى كلّ هذا ما تكشف عنه الصور من دلالات متغيرة، أصبحت فيها المقهى، هي البؤرة المكانية المولدة والخالقة للأفعال والأحداث، والشاهدة على حركة الزمن وصيرورة الأشياء تتيح لنا القراءة أو ملتقى لشخصيات القصيدة، بل إنّها رمز للوطن، وللحياة بكلّ ظروفها. يقول الشاعر[2]:

في كل زاوية من المقهى العتيق

هلكي وأشباح عجاف

وشروخ جدران تحاصرها العناكب

لأيًا مراوحها تدور

كسلى يحاولها الزمان فلا تدور

ترنو إلى الآتي، يعاودها الفتور

أو هي جوانحها الدخان

[1] ينظر، ثامر فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص179

[2] خالد العبيدان، ديوان سحابة صيف شتوية، 140

الصور الشعرية في هذه المقاطع؛ تصور حياة بائسة، أبطالها تحولوا إلى أشباح، بل إلى جماد لا يستطيع التغيير من وضعه، فالعناكب كناية عن المكان المهجور، هلكي كناية عن الحرب أو البؤس أو الفقر، وشروخ الجدران صورة للقدم والأطلال التي هجرها أهلها؛ أبطالها تنبض فيهم الحياة، لكن لا حراك لهم، لا قوّة لهم، لا سبيل لهم لتغيير الأوضاع، فهم مكبلون باليأس، او بسلطة أكبر، ولعلّ التفسير القريب من صورة البؤس والفقر هو لفظة (عجاف) التي تدل على السنوات، وعلى السنوات العجاف وهو اقتباس . من قبيل التناص . من سورة يوسف . عليه السلام . من خلال قوله تعالى" وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ.."[1] ولعلّ دلالة الصورة الشعرية في قول الشاعر [هلكى وأشباح عجاف]، ترمز إلى القحط، وإلى الفقر والبؤس من جرّاء عدم السعي إلى أخذ التدابير اللاّزمة للتصدي؛ ولتحدّي الظروف القاسية. ويبدو أنّ البؤس لم يطل البشر فقط؛ بل طال كذلك المقهى، يتضح هذا من خلال قول الشاعر:

المقهى العتيق

شروخ جدران تحاصرها العناكب.

أو هي جوانحها الدخان

...

يمتصّ آهات الحكايا الغابرة

وقد استعار للمقهى جوانح؛ حيث إنّ التدخين يضرّ جوانح الإنسان الذي يصاب بالأمراض الصدرية، يتبعها الربو والحساسية، فالشاعر شبه المقهى بالإنسان المريض المدمن على التدخين، ولعلّ الجامع بينهما هو صورة السواد الذي تعلق بالجدران دلالة على القدم؛ وعلى استعمال الحطب،

[1] سوة يوسف، من الآية 43

يعني أنّ الحياة تقليدية رغم العصرنة، ورغم التقدم في كل مجالات الحياة، وفي كل الوسائل التي أصبحت توفر للإنسان الراحة، وهي صورة شعرية صادقة، ترمز دلاليا إلى التاريخ الطويل في الصراعات الاجتماعية والثقافية والسياسية، والمقهى ذاتها تعاني من بصمات الزّمن، وتتعرض إلى الشيخوخة، وكأنّها تريد التماهي مع مسيرة الإنسان في محاولته لتغيير أوضاعه البائسة.

وفي قوله: تمتصّ آهات الحكايات الغابرة ـ صورة لاسترجاع الذكريات في المقهى؛ إذ تمثل المقهى مستودعا لكل الذكريات ولكل الأسرار، لذلك استعمل الشاعر الفعل (تمتصّ) لقوة اللفظ، ولم يقل تحتفظ، لأنّ في الاحتفاظ قد تفلت بعض الذكريات، لكن لفظ (يمتص) يؤدي فعلا إنجازيا من الوجهة التداولية، حيث إنّ الامتصاص لا يترك شيئا، يمتصه بشكل عجيب؛ ولقد استعار الشاعر لفظ (امتص) من (الإسفنج) أو من آلة حديثة خاصة بهذه المهمة، في حين إنّ المقهى لا يمكنها الامتصاص، ولا وجه للشبه بين آلة الامتصاص أو أداته وبين المقهى كمكان للجلوس، وللسماسرة ولكن وجه الشبه هو كيفية احتفاظ، وامتصاص، المقهى لكل الذكريات، ولو كان بإمكانها الحديث لقالت كل شيء. وهنا تكمن جمالية الصورة الشعرية، بل ودلالتها، حيث ترمز المقهى دلاليا إلى سجلّ تاريخي لكلّ الاحداث التاريخية والذكريات الجميلة والبائسة في صورة سردية.

وبناء على تداخل الشعري بالسردي؛ وبناء على تطبيق قوانين السيميولوجيا على اللسانيات، فقد أبدع الشاعر خالد العبيدان؛ في أخذ المقهى كصورة للحياة البائسة، وكمرآة عاكسة للذاكرة الموجعة؛ حيث ترمز المقهى إلى المجتمع بكل ظروفه، كما ترمز إلى التاريخ بكل مراحله، وإلى الإنسان ومكابدته للظروف القاسية التي تصوّر سردا وشعرا، ما دام الخيال علامة مشتركة في الإبداع، ومادام السياق هو الذي يحدد الموضوع والظروف والجنس الأدبي.

فالمقهى صورة مصغرة لبنية المجتمع، وعلى هذا الأساس؛ فإنّ المقهى لا تظل مجرّد مكان للسّمر، بل تتحول إلى فضاء للاتصال بالتحولات الفكرية والمادية في الحياة.

وفي مقام آخر يعرض الشاعر القطري خالد العبيدان؛ صورة أخرى يصوِّر فيها فئة من البشر لا همّ لهم سوى نزواتهم؛ لذلك فإنّ التكرار هو الغالب على هذه الصورة؛ غير أن للتكرار هنا قيمة بيانية لا يمكن إنكارها؛ لأنه يفيد التقرير والتأكيد والتثبيت. فالشاعر يكرر الصورة (شبقون) أربع ممرّات وصورة (نزواتهم) ثلاث مرّات، ثم يفصل ويصف؛ بل إنّه يرسم صورة هذه الفئة فيذكر (لا يقدرون على القيام، أضلاعهم متكسرة، أعضاؤهم مسترخية)، فالملاحظ أنّ الشاعر قد وصف أجساد هؤلاء(الشبقين). فالتكرار هنا مشوب بالحسرة والألم على هذه الفئة من البشر وصورة (شبقون) و(نزواتهم) تكرار غرضه الإقرار، ومن صور التكرار أيضا (ذكر الموت) في قوله اليتم ميّت والفضاء.

شبقون

لا يقدرون على القيام

أضلاعهم متكسرة

شبقون

لا يملكون سوى الكلام

في أرذل العمر السحيق

شبقون شال بهم خيال فاحترق

شبقون ضاجعه ذباب فانصعق

نزواتهم غرقى الشطوط

****

نزواتهم قبل السّرى مات وكفّنتها الذيول

مات الغد/ مات الزمان وقبل مولده البريد / موتى وأشباه عجاف

وفي معنى الموت ذكر بعض المترادفات التي تدل على الموت؛ فقال:

تمضي ويحملها الفراغ إلى الفراغ

تمضي وينتحر الوصول

تفنى وتقتلع الجذور

طللا يعود إلى طلول.

رحل المعاد

قُدّر البقاء

في مأتم القسمات مات بلا رمق.[1]

فالشاعر يعرض صور الموت في مقام التهويل والتعظيم مرّة، ومرّة في مقام التوجّع من هذه الحياة البائسة، ما يعني أن الشاعر يصور بهذه القصيدة نزعته التشاؤمية " ولمّا كان الفن يشير ولا يبوح، فهذا يعني أنّ التعبير هو الخلق والإبداع من عدم، وعند ما تتعرض للنزعة التشاؤمية في الخطاب الشعري القطري ندرك إلى حدّ بعيد بأنّ الشاعر يرفض الحالة التي آل إليها المجتمع العربي الذي لم يعد يهمّه سوى نزواته؛ فالشاعر يعاني أزمة الحسرة والألم؛ لذلك حصر حالة المجتمع العربي في المقهى العتيق؛ وهو تعبير صادق عن كلّ ما يحدث في العالم العربي،(هلكى، شروخ، كسلى، نزوات، شبقون، يفنى ولا يلقى ضفافه، الليل طوّق أفقه)، وهو تصوير الوعي

[1] خالد العبيدان، ديوان سحابة صيف شتوية، ص 146.

الداخلي للذات وللزمان. وهذه النزعة التشاؤمية سببها الظروف الاجتماعية والتعصب والكسل والخذلان، مع أنّ التاريخ نفسه يندهش من الوضع الراهن لما آل إليه حال العرب، بخاصة في المدة الأخيرة.

وفي ضوء ما مر بنا نجد الشاعر يشعر بالانكسار أمام الصور المتعددة التي حصرها في المقهى العتيق؛ لذلك يختم قصيدته متشائما:

مات الغد.

دخلوا الشروخ ولم تزل ظمأى تعب الانتظار.

سقط الجدار ولم يزل مقهى الغبار

مسخا يضاف إلى مسوخ.[1]

يصور الشاعر ذاته من الداخل والخارج؛ لأنّ معاناته تحمل الكثير من الألم والشعور بالآمال الذابلة في عالم شبّهه بالمقهى العتيق؛ إذ الناس لم يتكيّفوا مع الحياة الجديدة، بل لم يهبّوا ولم يقبلوا التغيير بحسب مستجدات العصر؛ يتّبعون نزواتهم فقط، كسالى لا يغيرون" لذلك فإنّ التجربة الذاتية غالبا ما تلقي بظلالها على صاحبها؛ لأنّها تقوم على استحضار الأمكنة المرتبطة بالذكريات والوقائع واللقاءات"[2] ونستطيع القول إنّ (العبيدان) قد انطلق من رصد الواقع المأساوي للمجتمع العربي، حيث راح يصوّر حالات أفراد هذا المجتمع بين هلكى، وكسالى، ومدخنين، وشبقين قائلا:

---

[1] خالد العبيدان، ديوان سحابة صيف شتوية، ص 147.

[2] توما شريل، بدر شاكب السياب والخطاب الشعري التشاؤمي، مجلة المنافذ الثقافية، دار العودة، بيروت لبنان، ع1- صيف2017، ص17

الوحل قضّ مضاجع المقهى الكسير.

شاب الرجاء ولم يزل نِضوَ الشراب

يقف الضمير على المداخل

يفنى ولا يلقى ضفافه.

....

إلاّ الشروخ تُصدر شجوها آها وتلبسه كفن[1]

ولا غرو، إنّ الاحساس بالحسرة والألم يندلع شظيا تشاؤميا من مضاجع المقهى التي عمرها الوحل، ومن فناء الضمير الذي طوّقه الليل.

فالشاعر يتحدث عن "نحن" المقنّعة من خلال قوله:

الصمت مدذ ضلوعه

آهًا على أثدائها ذاب المكان

آهًا تشربها الزمان

آهًا تشاجر في ملاعبها الصّدى

آهًا تكبّدها المحال

من نطفة العفن الجديد أتى الوجود.

ضاق الوجود وغارت الانفاس في جمر الحناجر.[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 141.

[2] المصدر نفسه، ص 143.

يواصل المقهى وظيفته الرمزية الاجتماعية، والسيكولوجية، مثلما كان في السابق، لا جديد، لا تغيير، ضمائر ميتة، أجساد كسلى، عظام نخرة، صمت مدّ ضلوعه، آهات متكررة، لكن حياة الناس تظل مستقرة في العفن، وفي الأسى لا ترنو إلى التغيير، ولا إلى مستقبل عربي زاهر، لذلك يقول الشاعر:

سفح الهشيم على أخاديد الصدأ

نخر العظام

قبر البقاء،

طللا غدا، وغدا رماد

يروي حكاياه الخريف

حتّام يدينه الزمن،

يذوي وينساه الوطن

إلاّ الشروخ تصدر شجوها آهًا وتلبسه كفن[1].

تمثل صورة المقهى هنا الوطن الذي يأوي إليه أهله، إلا أنّ هذا المقهى لم يُحتف به، إذ ترك عتيقا، مقهى يوحي بالبؤس، وبالفقر، وبالحزن، وبالأسى، وبالخذلان أكثر، يوحي بالنوم والاسترخاء.

فالمقهى يعقد صفقة زواج بينه وبين المترددين عليه، لأنّه يصغي بصبر وتسامح إلى حوارهم وإلى أساطيرهم طويلا، ويرتبط المقهى بالنسبة إلى الأصدقاء بالاشتراك في مظاهر وطنية، وهي علامة لها دلالتها، والمقهى رمز للشاهد الذي ينصت بمحبّة لاعترافات الشباب والكهول

[1] نفسه، ص 143/142.

والشيوخ، والشباب يعرفون معنى الحب والعشق واشتباك وجودهم بالمقهى، حتى يشعروا وكأنهم جزء من معالم المقهى، فالمقهى رمز المأوى والوطن، وقد تكون صورة مصغّرة تمتص ذكريات الشباب والشيوخ والكهول، ولكلّ من يتردد عليها، وقد ترمز المقهى إلى القبر كذلك، لذلك تتغير نظرة المتلقي في التحليل، فقد يحمل المتلقي مشاعر عدائية تجاه المقهى، أو مشاعر تتسم بالحب والألفة والمودّة. كما ترمز المقهى إلى مصدر عيش، ومصدر رزق لصاحبها، لكنّنا في مقهى الشاعر العبيدان؛ لا نراها تمثل غير بنية مصغرة للمجتمع العربي البائس؛ الذي نام أهله في سباتهم العميق؛ بل لقد استسلموا لكل الظروف التي أحاطت بهم مؤخرا، إذ لا ضمير حي، ولا رجاء، ولا أمل في التطور المنشود.

ويتضح جليا أنّ الشاعر العبيدان يقيم قصيدته على صرح "تيار الشعور" الذي يستهوي عددا كبيرا من المبدعين الذين وظّفوا "المقهى" كرمز وصورة وكمحور أساس تجري فيه أحداث الموضوع الذي هم بصدد معالجته إبداعا شعريا أو روائيا، حيث تشغل المقهى في الرواية العربية الحديثة موقعا متميزا فاعلا بوصفها رمزا ومؤسسة وبنية ثقافية واجتماعية مولدة"؛[1] إذ مثلت المقهى في رواية نجيب محفوظ [قشتمر] مغامرة يوصفها كسرا للتابو الاجتماعي المفروض آنذاك على الشباب، وإشارة إلى مرحلة التحدي والنضج والدخول إلى معترك الحياة"[2]

وفي الضفة الأخرى مثلت المقهى في رواية "القربان " للمبدع "غائب طعمة " مثلت المقهى رمزا للسلطة والقوة والاستقلال "وإذا ما كانت المقهى في رواية "قشتمر" لنجيب محفوظ" تظهر في خلفية الصورة (back ground)، فإنّ المقهى في رواية "القربان" لغائب طعمة فرمان تتقدم أمامية

[1] ثامر فاضل، المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية ص179

[2] ينظر، نفسه، ص 181

الصورة (Foreground) بطريقة لافتة للنظر، وتصبح المحور الأساس الذي تدور حوله الأحداث، بل وتكتسب قوة ذهبية لا يمكن أن تكون نابعة من بنية مكانية اعتيادية لمقهى تقليدي"[1]

لقد كشف لنا الشعر القطري عن جوانب متعددة من الاهتمام بتفاصيل أهمية الوطن العربي بوجه عام خاصة في موضوع الحرية؛ "إذ لا شك أن حرية الإنسان نابعة من حرية وطنه، وإذا كان الوطن محتلا فإن الإنسان لا ينعم بالحرية، ولا يحس بالأمن، لذلك فإن حرية الإنسان من حرية وطنه، فإذا ما كان الوطن مستعمرا فإن أهله يبذلون كل ما يملكون من أجل حريته واستقلاله ودحر الأعداء[2]، ولعل نظرة الشاعر محمد بن خليفة العطية تنم عن هذا الحس المرتبط بالعزة والكرامة كما جاء في قوله[3]:

أيها الغاصب هذا وطني حصن أحلامي ومرعى زمني

إنه الأرض التي ترضعها من دماء الشعر من المحن

قد فطمناها عن الذل وكم فطمتنا عن رضاع الوهن

لك منا في حماها موعد ووعيد بانهيار الوثن

هكذا التاريخ قد علمنا عزة المرء بعز الوطن

ورضيناها بتلكم بيعة تقتضي البذل بأغلى ثمن

إن من عاش على الذل مضى يحمل العار بعنش الزمن

---

[1] نفسه، ص 187

[2] ينظر، عبد الله فرج المرزوقي، الشعر العربي الحديث، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 127، 128.

[3] محمد بن خليفة العطية، ذاكرة بلا أبواب، بسين للنشر والتوزيع، ط1، 1989، ص 106.

وفي هذه الحالة يمثل الخطاب الشعري دورا أساسًا في تشكيل المعنى النابض بالمعاناة الصادقة، والرؤيا المفعمة بالإبداع، والتجربة الممزوجة بالألم، والصور الجياشة بالحركة، فهذا يعني أنّ الخطاب الشعري يستنطق خفاء الصورة التي تؤسسها العلامات المتحايلة في قصيدة العطية، وتتحدّى في كل وجه من أوجه النشاط الشعري لديه، فضلا عن إدراكه للواقع المتناقض بأشكاله المتباينة، وحيث إنّ التشكيل الزماني في شعره لا ينفصل عن التشكيل المكاني في كلّ مظاهره، ولذلك فقد حاول العطية توظيف الصورة بما تتضمنه من دلالة، تستمد فعاليتها من السياق اللغوي، حيث الماضي هو نقطة البداية، ويستمرّ متواصلا إلى الحاضر الأليم حتى يمنع الماضي التاريخي الحاضر من كسر رتابة هذا الماضي. ومنع حركيته باتجاه المستقبل، إذ للتمثيل الرمزي وظيفة تتواءم مع الصورة، وبالتالي تكون صورة العالم علمية بالرموز العلمية، وتكون الصورة شعرية بالرموز المختارة التي يرتقي بها المبدع من حيث الدلالات وإنتاج المعاني"[1]

وختاما فإنّ نزعة كل من خالد العبيدان، ومحمد بن خليفة العطية التشاؤمية تنطوي على دلالات نفسية، وأدلة ذهنية، وتحمل مضامين حقيقية ورموزا شارحة للمستقبل المجهول للمجتمع العربي. حيث تلقي تلك [المقهى] العتيقة، و [غاصب الوطن] بظلال التشاؤم، وهي صور جسّدت بشكل من الأشكال الأفكار القائمة في ذهن كل من الشاعرين.

وغير بعيد عن هذا التصور نجد الشاعر عبد الرحمن المعاودة يصور قضايا المجتمع العربي بالوجدان ذاته الذي عبر عنه جل الشعراء القطريين، لذلك حاول أن يجسد فكرة النضال التي احتلت مساحة كبيرة في إبداعهم، وقد نال ذلك من تفاعل الوجدان القومي في الوطن العربي ما لم ينله أي موضوع آخر، من منظور أن موضوع الحس القومي العربي في النصف الأول من

[1] ينظر، توما ميلاد شرب، بدر شاكب السياب والخطاب الشعري التشاؤمي ص22-23-24

القرن العشرين أخذ حيزا كبيرا في نشاطهم الإبداعي، وقد جاء تفاعل عبد الرحمن المعاودة مع قضايا الوطن العربي منسجما مع الحس القومي لكل شعراء عصره بخاصة شعراء قطر الذين اعتبرا موضوع الحس الوجداني القومي مسئولية تاريخية، وحضارية، وقومية، وعربية، وحتى دينية، تجاه مجد تاريخه، لذلك تحرك الشاعر عبد الرحمن المعاودة برؤاه الإبداعية بحسب ما يمليه عليه ضميره القومي، وفي ضوء ذلك يحاول الشاعر إيقاظ الأمة من واقعها المرير، على نحو ما جاء في قوله:

يا خير هاد لقد تاهت مواكبنا وقادنا بمهاوي الذل كل غبي

تراثنا الضخم لم نحفظ نفائسه وما أخذنا إلى التجديد عن سبب

ضعنا وضاع الذي قد خلفوه لنا وما أضعنا سبيل اللهو واللقب

حتى غدونا أذلاء مقسمة أوطاننا واكتسبنا حلة الرهب

ومع العروبة إن لم يحمها رجل كم يغره المال أو زيف من التراث[1]

كانت هذه الأبيات على سبيل دعم ما ورد من رؤى عن أبعاد الصورة في الشعر القطري الذي امتاز عن غيره بحفاظه على الثوابت القومية العربية بكل خصوصياتها.

[1] ينظر، محمد عبد الرحيم كافود، عبد الرحمن المعاودة أحد أعلام الشعر العربي الحديث في قطر، مجلة فكر وفن، 1996، ص 20.

المبحث الثاني: السياق الاستعاري لجمالية الصورة

- **أولا ـ صورة الطبيعة في قصيدة أغنية الربيع**
- **ثانيا ـ الصورة وأبعادها الفنية**
- **ثالثا ـ تشكيل الصورة / محاولة إثبات الذات**

- **أولا ـ صورة الطبيعة في قصيدة "أغنية الربيع"**

تمثل الطبيعة في الشعر القطري مرحلة متطورة مع شعراء بداية القرن العشرين، جسدتها ظاهرة التأثر بالأداب العالمية، والثورة على تجاوز الأساليب التقليدية، اعتقادا من الشعراء القطريين أن الطبيعة هي بمثابة الملاذ الوحيد الذي ينمي التجربة من خلال الأحاسيس والعواطف، لذلك نجد وصف الطبيعة بما يحمله من دلالات عميقة يعم الشعر القطري، وقد اخترنا نموذجا واحدًا يتمثل في تجربة مبارك بن سيف آل ثاني، نظرا إلى عدة أسباب، لعل من أهمها أن قصيدته [أغنية الربيع] تمثل نقلة نوعية تركت آثارها في الشعر القطري بشكل ملحوظ، وبما تميزت به هذه القصيدة من خصائص فنية تختلف عن صور بعض الشعراء الآخرين، انطلاقا من اشتراك التجريب والمفارقة في رؤية مبارك بن سيف التي تميزت عن باقي الشعراء الآخرين؛ أضف إلى ذلك أن تنوع دلالات قصيدة الربيع أتاحت للشعراء الآخرين كثيرا من التقنيات الجديدة؛ "كالتناقض والتضاد، والاستعانة بالسرد لتحوّل الصورة الشعرية إلى مشهد، والقصيدة إلى حكاية رمزية تحفل بالاشتغالات الجديدة وتنتصر للحركية والاستمرار"[1]

وبانتقالنا إلى بعض المقاطع من قصيدة "أغنية الربيع" نجد أنّ الشاعر لم يبرح الرّبيع ولا مظاهره الجميلة؛ ولكن هذه المرّة.. يختلف (النداء) بين:

يا زهو الربيع قد عاد ليلي بالندى والنجوم والأمنيات

وبين:

يا غديرا ويا زهورَ الخزامى يا ربيعا....ويا ليالي النّدامى

[1] ينظر، محمد الأمين السعيدي، شعرية المفارقة، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، 2013، ص 266-267

قد ألفتَ الرُّبا يا طيورًا وروضًا فعلامَ الرّحيلُ هذا علاما؟[1]

فالملاحظ أنّ نغمة النداء ونبرته قد تغيّرت، وتحوّلت من الفرح والسرور، إلى نغمة الحسرة والألم؛ لأنّ الرّبيع سيغادر وسيرحل؛ فأنّى لهذه الطيور من مكان، ومن زهور، ومن رياض، بعد رحيل الرّبيع. يتحول اللحن الجميل إلى لحن حزين؛ ولعل المتلقي البسيط يعتقد أن الشاعر يتغنى، ويتحسّر على رحيل فصل الربيع، بينما الربيع الحقيقي هو مشاعر الشاعر، التي أزهرت وأينعت حبا وعتقا ولقاء بالحبيب؛ في حين لم يدم هذا حيث حلّ الفراق، وترك خلفه حطاما، يتضح هذا من قول الشاعر[2]:

هل بوادينا قد سئمت الليالي وأزف الفراق والبعد حاما؟

فدعيني يا رفقتي يا طيورا فلقد أصبح الفؤاد حطاما

وبين المجموعة الشعرية الأولى التي مرت بنا في عنصر [دلالة الصورة]، وهذا المقطع الشعري، نتذكر وقوف الشعراء القدامى على الأطلال في كل قصائدهم؛ وعلى الذكريات الجميلة؛ وربّما الشاعر اقتبس هذا ولكن بطريقة عصرية، طريقة ما تتطلبه الحداثة، فالشاعر القديم كان يتغنى بالديار (ديار ليلى) وبالفرس (وليل كموج البحر أرخى سدوله)، ثم يدخل في موضوع القصيدة، أو غرضها – الغزل– الفخر– الرثاء– وغيرها من الأغراض الشعرية التي عرفها الإبداع العربي قديما. لكن الشاعر يتغنى بالربيع وبكل مظاهره، وهي بمثابة الطلل؛ إذ يتمثل العنصر

[1] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، قصيدة، أغنية الربيع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث،2008، ص 28،29.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

الحاضر والماثل أمام الناظر عنوانا على الغائب، إنّه يظهر خفيا أو أمرا متغيّرا، وهو دال عليه كما يدل العنوان على الكتاب"[1]

ويعتبر العنوان في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص، وفهمها وتأويلها، داخل فعل قرائي شمولي، يفعل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما، لذلك فهو عند جيرار جنيت" مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدّده، وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته..." فالعنوان يحدد هوية النص ويشير إلى مضمون، ويغري المتلقي للاطلاع عليه"[2].

ويمثل عنوان قصيدة" أغنية الرّبيع" حكاية أو قصة لشاعر أحب امرأة، وبحبها أزهرت حياته وصارت مثل الربيع، حيث شاركه هذه الفرحة المزعومة الزهور، والطيور، والظباء، والغدير، والنجوم، والليالي، والندى، والأمنيات)؛ إذ الغرام عنده يمثل ربيعا؛ وبناء على تداخل السردي والشعري من حيث قراءة أو دلالية الصورة؛ فإنّه يمكننا صياغة كل قصائد الشعر نثرا؛ عن طريق التأويل وتعدد القراءة؛ بإعادة إنتاج المعنى والدلالة- حيث تبدو الدلالة من وجهة نظر عبد القادر فيدوح " في الغالب- في شكل بنيات نفسية وإيديولوجية واجتماعية ضمن سلسلة من العلاقات اللغوية والرمزية التي تحمل أكثر من معنى؛ على اعتبار التأويلات المحتملة"[3]

أنّ قصيدة "أغنية الربيع" يستقي فيها الشاعر من الطبيعة كل مظاهر الربيع كما أنف الذكر. وقد اكتسبت أيقونة الربيع في هذه القصيدة مميزاتها الدلالية من مجموع الملامح المشتركة لسياقها

---

[1] بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية، ص13-14

[2] ينظر م نفسه، ص15

[3] عبد القادر فيدوح، شعرية النص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996، ص80

الرمزي والمعجمي والتركيبي، إلا أنّ هذه الملامح لا تؤدي إلى المعنى، وإنّما تفضي إلى تصور ما حول هذا المعنى، ويجب التسليم بأنّ دراسة الدلالات تؤدي دائما إلى مجموعة ملامح للمعنى، وهذا شأن القراءات المفتوحة التي تترك فضاء للتأويلات المتساوقة، وهكذا تضعنا أيقونة الطبيعة في "العنوان" أمام تنوع دلالي متداخل، ولهذا لا يمكن القبض على التنوع إلاّ في صميم تشكله البنائي وفي عمارته السيميائية والتناصية، ومن هنا يجب التعامل مع أيقونة الطبيعة تعاملا استدلاليا باستحضار التيمات المصاحبة لها، التي تمثل سمات دلالية تتضمن بعدا ذاكريا في الطبيعة وفي الإنسان[1]

ويمثل هذا التصور أداة كشفية للغة في دلالاتها التي نهلها (مبارك بن سيف آل ثاني) من الطبيعة، وكأن مشاعر الحب في حالة التوافق تشبه زهر الربيع بكل جمالياته ومظاهره المرئية التي ترمز إلى الفرح والسعادة، والتجدّد، والحياة، والصحة، وكل ما يغبط النفس البشرية. بل وكذلك الكائنات الأخرى. التي تزهو بزهو الرّبيع، فالربيع هو المستقبل، وهو الغد الأجمل الذي ينتظره الجميع، هو الحياة التي نعشقها ولا نريد مفارقتها، على الرّغم من إدراكنا للحقيقة المطلقة التي يؤول إليها كل البشر وكل الكائنات وهي الموت.

وعلى هذا الاعتبار؛ يمكن قراءة العنوان "أغنية الرّبيع" بعدة مقاربات، وفقا لكل المقاربات التي أنتجتها الحداثة؛ حيث يوحي العنوان بالقيمة الجمالية للربيع المتعلق بالمكان والزمان والفضاء معا؛ يكشف عن فضائين (الغناء) و (الربيع) وكلاهما ممّا يطرب النفس البشرية المحبة للحياة، ولقد تحرّك الشاعر في قصيدة "أغنية الربيع" من النداء إلى النداء المشوب بالاستفهام من شعور بالفرح والأمل والأمنيات إلى شعور باليأس والقنوط، فالمجموعة الأولى رمز (للقاء)، والمجموعة

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح، شعرية النص، 92-93

الثانية رمز (للرحيل). فالشاعر يخاطب الربيع والزهور والطيور والظباء والغدير، حيث يبث الحبيب فرحه، ثم معاناته بعد الرحيل، حين أصبح القلب سجينا، ولقد رمز إلى قلبه (بالخافق الطليق). وكأنّ الشاعر يعاتب الرّبيع على الرّحيل، لماذا تبقى لشهور فقط، بمن تستأنس الطيور، والنجوم والليالي والغدير؟

فالشاعر يصور لوعة الفراق، وإذا كان النداء يرمز في بداية القصيدة إلى الفرح، فإنّه في المجموعة الثانية رمز لليأس وللألم، خاصّة وأنّه يتبع بالاستفهام الذي يرمز إلى العتاب والاستعطاف؟ يكشف النداء المصحوب بالاستفهام عن رؤية تشاؤمية عتابية جزئية. إذ يرى أن قلبه أصبح سجينا، وأنّ فرحه انتهى بالبعد والفراق، هذا انعكاس لتجربته مع الحب.

وفي توظيفه لمظاهر الطبيعة، ولفصل الربيع بالتحديد، نتذكر شعر ابن خفاجة الأندلسي(533هـ) الذي حاول تفسير استخدامه للطبيعة، في شعره، مشيرا إلى نفسه بضمير الغائب، بقوله:" وإكثار هذا الرجل في شعره من وصف زهرة، ونعت شجره، وجرية ماء، ورنّة طائر، ما هو إلاّ لأنّه كان جانحا إلى هذه الموصوفات لطبيعة فطر عليها، وجُبل، وإما لأنّ الجزيرة كانت داره، ومنشأه، وقراره، وحسبك من ماء سائح، وطير صادح، وبطاح عريضة، وأرض أريضة، فلم يعد هنالك من ذلك ما يبعث مع الساعات أُنْسه، ويحرّك إلى القول نفسه حتى غلب عليه حبّ ذلك الأمر، فصار قوله فيه عن كلف لا تكلّف؛ مع اقتناع قام مقام اتساع، فأغناه من تبذّل وانتجاع"[1]

ولعلّ الشاعر (مبارك سيف آل ثاني) لا يتخذ الربيع هدفا في حدّ ذاته، وليس موضوعا أراد الشاعر تناوله، بل الذي دفعه إلى الحديث عن (الربيع) كصامت، هو ما يتصف به الربيع من جمال رحب الحياة، وكلها صفات آيلة للزوال، وللرحيل، متعلقة بانتهاء الأجل المحدّد؛ هنا

[1] تاريخ الفكر الاندلسي، ترجمة، حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1955، 172

يرمز الربيع إلى العمر والرحيل إلى الموت، فالشاعر يحول العمر ربيعا بكل مظاهره الجميلة، التي سوف ترحل ولن تبقى إلا الذكريات. وكأن الشاعر يريد أن يقول إنه عاش عمرا جميلا رائعا مفعما بالحب والأمل والفرح؛ وربما الفراق هو رمز لحلول المرض بالجسم، أو ربما يحيل إلى الشيخوخة، ومن ثم إلى الاقتراب من الموت. فالنّص هنا يقوم على ربط المشاعر بالواقع الخارجي وهو يرتكز على وصف الشاعر لمظاهر الربيع، وبعدها على حالته النفسية التي آل إليها (قلب سجين، فؤاد حطيم) فالشاعر خلع على الربيع صفات إنسانية، تمثل مراحل العمر وما يعتَوِرُها من تغييرات، وزوال؛ حيث يتأصل حبّ الحياة في نفسه.

أما الصورة الثالثة أو المشهد الثالث من قصيدة "أغنية الربيع" فهي رمز للتحدّي، تحدّي الشاعر لكل الظروف وخاصة البعاد والفراق، حيث يعلن أنّه سيعيش على الذكرى وعلى طيف الحبيب، فالشاعر هنا يخاطب حبيبا، فيستخدم النداء قائلا[1]:

يا ربيعا لم الرحيل شهورا وهبوب النسيم يخمي وفجري

فأنا شاعر كطيرك أهفو حيث روض الغدير والماء يجري

وأرى الليل أنجما وشموسا ضاحكات على النسيمات تسري

لن يكون الفراق يا فجر ليلي لن يكون البعاد سجني وأسري

سوفّ أبقى أعيش ذكرى من ربيع سوف أبقى أعيشه كل دهري

يا ربيعا– متى رحلت– وطيفا عشته في البعاد لو كنت تدري.

يناجي الشاعر الحبيب، مناجاة هائمة تنطلق من لسان شاعر أحبها كانطلاق الدمعة من محجر العين، ومثل انكسار التنهيدة الحبيسة في الصدر؛ فالشاعر هنا لا يخاطب إنسانا بل

[1] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، ص 29.

يخاطب الربيع والطيور، كما خاطب الظباء والغدير، وكلها صوامت ولكنّها تحمل صفات البشر، ولعلّه يخاطب مشاعره التي أزهرت، ثم ذبلت، ثمّ استعادت نشاطها؛ لأنّها تعيش على الذكريات، ومن هذا المنطلق فالشاعر يعلن التحدّي؛ لأنّ بعض الذكريات تغذي الروح الإنسانية، بل وتكفيه في كثير من الأحيان لكي يعيش في سجنها، رافضا العيش في ظروف جديدة أخرى.

وتمثل القصيدة ككل انطلاقا من عنوانها صورة متوترة، لتجربة يائسة، لم تعش سوى فترة من الزمان، بضعة أشهر، ثلاثة أشهر، من عمر كلّ فصل؛ ولكنها كانت جميلة تدعو إلى الاحتفاظ بها كذكرى، وقد تحدد زمن الحب بدءا ونهاية (بداية الربيع ونهاية الربيع) حيث ارتبطت القصيدة بالنداء، واختتمت به، وكل الصور الثلاث التي استعملها الشاعر توحي بأبعاد نفسية بين الفرح والحزن وروح التحدّي، تبدأ بذكرى وتنتهي بها، والصور الثلاث وردت بـ (الياء) في شعر (مبارك بن سيف آل ثاني)، كلها ذات أبعاد نفسية وفنية ترتبط بلب التجربة الشعرية، وهي تجديد تام لـ (لياء) من كونها دالا يقصد به النداء، وتحويل لها إلى دال ذي بعد دلالي، يتحرك الدال بموجبه نحو نفسه، وليس نحو مدلول خارج عنه، فـ (الياء) لا تتجه نحو منادى، وإنّما تتجه إلى داخل نفسها، أي إنّها ليست وسيلة، وليست ممرا إلى شيء آخر، بل هي الشيء نفسه، ووجودها لغرض فيها، أساس وجوهري[1].

والملاحظ أنّ الشاعر قد ابتدأ بالياء والمنادى (زهور، ربيعا) في كل الصور الثلاث، وانطلاقا من تكرار الربيع، والشدو، والغناء، صاغ الشاعر عنوان قصيدته، حيث العنوان عند معظم الشعراء هو آخر الحركات، وهو آخر ما يوضع، وهو بذلك عمل في الغالب عقلي، وكثيرا ما يكون

[1] ينظر، الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، (من البنيوة إلى التشريحية نظرية وتطبيق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط7،2012، ص239-240

اقتباسا محرّفا لإحدى جمل القصيدة، وعلى الرغم من (لا شاعرية) العنوان فإنّه أول ما يداهم بصيرة القارئ، والقصيدة لا تولد من عنوانها، بل عنوانها هو الذي يتولّد عنها"[1]

ولعلّ الابتداء بالياء في المشاهد الثلاثة، (يا زهور الربيع)، (يا غديرا)، (ويا ربيعا) ليست عنصرا للشدو والطرب، بل إنّها نابعة من أعماق التجربة الشعرية، حيث تتحرك متجهة نحو (الآخر) الذي كان مصدر فرح، وتحوّل إلى مصدر ألم، / ثم إلى مصدر تحدٍّ، وبعد توجهها نحو الآخر توجهت نحو الذات؛ لأنها تهرب من الألم، ولأنّها لا تريد لقلبها أن يسجن، بلّ أن يتحرر وينطلق متحديا البعاد والفراق قائلا[2]:

لن يكون الفراق يا فجر ليلي لن يكون البعاد سجني وأسري

سوف أعيش ذكرى ربيع سوف أبقى أعيشه كل دهري

يا ربيع متى رحلت– وطيفا عشته في البعاد لو كنت تدري

فالصور الثلاث رأيناها مع الربيع والليل والفجر، ومع الجمال، وهذه تمثل القيم الأولى للشاعر، حيث بدا الشاعر ينسلُّ إلى الداخل، وتذكرنا قصيدة (مبارك بن سيف آل ثاني) بمعظم الشعراء الذين وظفوا الطبيعة في قصائدهم؛ لأنها تحمل رموزا موحية، ومعبِّرة، ومفسرة للحالات النفسية التي تعتري الإنسان خلال مراحل حياته؛ وبهذا الصدد فإنّ نص هذه القصيدة يتداخل مع نصوص أخرى. كشعر (ابن خفاجة) – كما أنف الذكر – وكشعر حمزة شحاتة في قوله[3]:

---

[1] المرجع نفسه، ص234

[2] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، ص 30.

[3] معجم مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، رابط، http،www.albabtainprize.org//

وربّ ذكرى أذاقت نفس باعثها ويلا يزلزل عزم الجلد والخلقا

يا قلب غرّك من ماضيك رونقه وأنّ حظّك فيه كان مؤتلفا

وأن جدولك السلسال مطَّرد على حفافيه ينمو الزهر متسقا

وعلى أساس التداخل الفني أو التناص الذي جاءت به (جوليا كريستيفا)؛ يعد مصطلح (النصوص المتداخلة) مصطلحا سيميولوجيا وتشريحيا، وقد عرفه روبرت شولتر قائلا: "النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجنيت وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أنّ النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أنّ الإشارات (sings) تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنّما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نصّ"[1]

ونعتقد أنّ معظم الشعراء الحداثيين على وعي واطّلاع، بما يوفره تداخل النصوص؛ من جمالية التصوير، وتوثيق الخصوصيات؛ لأنّ ما يقوم به المبدع هو اللعب باللغة، إذ المادة موجودة خاصة الطبيعة التي لا تبخل على أحد.

نشير في آخر هذا العنصر، إلى أنّه يمكن قراءة هذه القصيدة بعنوانها؛ بعدّة مقاربات؛ لسانية وسيميولوجية، وبلاغية، ودلالية، وذلك انّ تحليل أي خطاب يقوم على تعدد القراءات والتأويلات، وبالتالي فإنّ المعنى وإنتاج الدلالة هو إبداع جديد لا متناهٍ، انطلاقا من التعدد والاختلاف بين كل الأجناس، وبكل اللغات، مع العلم، أنّ أساس كل القراءات والتأويلات هو تلك الانزياحات التي تولد عددا لا متناهيا من الدلالات والتأويلات؛ ويدخل ضمن هذا التعدد القرائي الحالة النفسية لكل

[1] الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، ص288

من المبدع والمتلقي، ويضاف إليه، الخلفيات المعرفية والثقافية والاجتماعية، والسياسية، والتاريخية؛ دون نسيان ما تجود به الطبيعة والعالم الخارجي من معطيات، يمكن إسقاطها، أو توظيفها في الإبداع الأدبي شعرا وسردا. وعلى هذا الأساس تتشكل الصور الشعرية رمزا، ورسما، وتركيبا، وبلاغة، وأسلوبا، وكل هذا عن طريق اللغة المطواعة.

وعلى الجملة، فكل الإشارات الدلالية في الشواهد الشعرية؛ توضح أنّ عنوان القصيدة ومضامينها الدلالية، هو إظهار لأمر خفي، وكشف له، وهو كذلك تعريف للمكتوب، وهو تجميع واختزال لنوىً دلالية متناثرة وموسعة، تجمع مقاصد المكتوب بعبارة موجزة، في أوله أنّه مادة لغوية ترتبط بموضوعها؛ لكنّها قادرة على تصوير الواقع الحسي الداخلي، وتمثيله في صورة واقع مرئي.

وفي ضوء هذا السياق تعد " المحمولات الدلالية التي تعمل على تغريب المعنى، أو بالأحرى إضماره لم تنحبس طويلا بين حنايا صموتها المطبق، إذ ما يزال النص يقاوم ويراوغ، في حين تعمل فعالية الفهم التأويلي على فضه من الداخل، وملامسة إمكاناته الجمالية والدلالية عبر جدل القراءة/النص"[1]

وبناء على أهمية العنوان، كما سيتضح تباعا بصورة جلية، فقد لقي حظّا وافرا من الأبحاث والدراسات، خاصة ما تعلق بشعرية العنوان، أو سيميائية العنوان، أو شعرية المفارقة في العناوين، إن شعرا أو سردا. ولكن مجال بحثنا لا يتسع للبحث العميق في علاقة العناوين بالجمالية وبالروي وبالقافية وبالأفعال الماضية، والأفعال المضارعة، وبالاستفهام والنداء؛ وذلك أنّ كل عنصر يستلزم بحثا مستقلاّ لدراسته من كل الزوايا، بتتّبع مراحل كل الدراسات التي ركزت بحوثها حول العنوان ووظيفته وأبعاده بالنسبة إلى المكتوب.

---

[1] سعيد بن كراد، اللفظ والصورة، 51

- **ثانيا . الصورة وأبعادها الفنية**

يطمح كل إبداع عبر توسّع أشكاله وتنويع خطاباته إلى أن يبقى فنّا كليا في نسبيته يؤسس لكتابة تَعْبُرها المتناقضات، وتحتوي على بنيات تلتقط الفعل والأثر، الحقائق والاحتمالات، الملموس والوهمي، التجربة والاستيهام، حيث تتبلور المفاهيم والتأويل للفحص والفهم، وتلمس التيارات الخفية والتوترات المترابطة في ثنايا النص والخطاب دون أن يقف المبدع أو الناقد على استلال الخيط الذهبي العلاماتي المحقق لهويات متعددة ومختلفة في النصوص الإبداعية.[1]

وعلى هذا الأساس، يستلزم تفكيك خطاب العتبات الأداة النقدية لإعادة اكتشاف البناء المرآتي والمعرفي للعناوين والعتبات من خلال مقاربة البناء الدلالي مقاربة تأويلية؛ إذ كلّ إبداع يمتلك هويته وعلامته عبر مختلف العناصر والمكونات التي ترسم أفق المتخيل وخصوصيته، حيث ينزع العنوان إلى توجّه بلاغي سيميائي رمزي يكسّر هيمنة العنوان، ويؤسس لمعانٍ متقاطعة بين ما هو ظاهري وباطني، يغذي التأويل، بوصفه علامة ثقافية ومعرفية ودليلا يحقق للنص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية.[2]

ومن هذا المنطلق يمكن التعامل مع العنوان على أنّه مجموعة خطوط دلالية وتركيبية وإيحائية وتمييزية، تتقاطع طولا وعرضا مع خطوط عرضية وطولية، معنى ونحوا وإيقاعا وبلاغة، موجودة على شكل شبكي في بنية التأليف العميقة لدى كل من يرغب في الكتابة داخل نوع أدبي ما، والمبدع يضع في حسبانه مجموعة من القواعد الفنية واللغوية والنحوية والجمالية، ليحسب عمله

---

[1] ينظر، حليفي شعيب، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل) مطبعة النجاح الجديدة المغرب، الدار البيضاء، ط1،2005، ص05

[2] نفسه، ص06

على جنس من الأجناس الأدبية، وهي قواعد تتكون لديه عبر قراءاته المتعددة وعبر معرفته بنظريات الأدب والنقد"[1]

واعتمادا على القراءة والتأويل؛ نحاول أن ندرس عنوان قصيدة "أغنية الرّبيع" للشاعر القطري مبارك بن سيف آل ثاني) وهي من الشعر العمودي الذي حظي باهتمام كبير من الباحثين والدارسين؛ لأنّه يمثل الأصول الأولى للشعر العربي، ولعلّ كل من يحافظ على نظم الشعر عموديا يعدّ امتدادا للشعر العربي القديم، ويتسم شعر (مبارك بن سيف آل ثاني) بقدرته على أن يكون قابلا لقراءات متعددة؛ إذ يمكن لكلّ قارئ أن يقف على بعد معيّن في النص، لم يقف عليه غيره وذلك أنّ " العمل الفنّي لا ينضب معينه، ولا تنتهي قراءته. فالقارئ حين يعاود قراءة العمل يزداد سعة في معرفته، وتنكشف له أسرار لم تنكشف في القراءة السابقة، وحين يوجه رموزه وعلاماته... يميل إلى توجيه ما، وحين يمسك ذلك العمل شخص آخر قد يوجه تلك العناصر توجيها ينسجم وأدواته المعرفية، فيخرج بتأويل مختلف نسبيا– أو كثيرا– عمّا سبقه من تأويل، وفقا لاقتراب أدواتهم المعرفية أو اختلافها، ووفقا للسائد من النظريات النقدية، ووفقا لقدرات كل واحد في توجيه النص ولغته وعناصره، ووفقا لألفة كل متلق للأعراف السياقية التي ينتمي إليها النص المدروس، وبما يتمثّلُهُ من أعراف وسنن متأتية من التراكم المستمر بسبب احتكاكه بالنصوص الأخرى، أو الجنس الأدبي" [2]

---

[1] جازي محمد، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص73

[2] سامح الرواشدة، النص الشعري والتأويل كتاب مؤتمر جرش، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، بيروت، 2000، ص171

وعلى أساس تعدّد الأبعاد والرؤى تتعدّد القراءات، فإنّ قصيدة" أغنية الربيع" تتكون من جملة إسمية تتكون من خبر لمبتدأ محذوف تقديره(هذه أغنية الرّبيع)؛ ويمكن كذلك أن تكون جملة فعلية لفعل محذوف تقديره(أصف أغنية الرّبيع)، (أغني أغنية الرّبيع)، حيث توحي الكلمتان(أغنية) و(الرّبيع) من حيث المعجم بالسعادة، بالفرح، بالأمل، بالمستقبل الجميل، بالأفق المضيء، توحي كذلك بالطرب، كما يوحي الربيع بالحب، والأمل، والشباب، والفرح، وبالغضاضة، والخصوبة، والخير، لأنّ فصل الرّبيع هو من أجمل الفصول لونا ووقتا، زمانا ومكانا، وكأنّ الشاعر يجمع كل مباهج الفرح في هذه الجملة الاسمية أو في هذا العنوان. وانطلاقا من العنوان يتبين أنّه " موضوع تأويلي، قبل أن يكون مفتاحا تأويليا، فإذا كان مكونا من كلمة واحدة، فإنّه يمكن على سبيل التمثيل–تناول دلالة التعريف او التنكير (التخصيص، التعيين، التحديد..) الإفراد أو الجمع (نوع الجمع–ودلالته) وكذا التقدير النحوي للبنيات المحذوفة (الابتداء، الخبر، الصفة، الموصوف، التوكيد، البدل)؛ إذ إنّ استراتيجية الاختزال العامة في تشكيل العناوين كثيرا ما تترك بنية العنوان ناقصة نحويا" [1]

ولقد أشرنا بأنّ عنوان قصيدة "أغنية الربيع" ناقصة نحويا، ومترادفة من حيث المعجم، ولعلّه بإضافة الربيع إلى مفردة (أغنية) يريد الشاعر أن يخلق دلاليا قاعدة لألوان مختلفة من الفهم، فيصبح الإعراب مدخلا هامّا يسمح برصد الدلالة بناء على العلامات الإعرابية، وكذا مختلف العلائق النحوية الممكنة (هنا الرفع، والإضافة بالكسر) من إسناد وعطف، وتقديم وتأخير، كما

[1] ينظر، الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات ادبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 40

يمكن تحليل العنوان أو مقاربته سيميائيا إذا ما تمّ اعتبار العنوان علامة من العلامات[1]، وهذا الذي نحن بصدد معالجته.

وإذا ما حاولنا دراسة عنوان القصيدة "أغنية الربيع" سيميائيا أو علاماتيا أو رمزيا؛ وإذا كان علم الدلالة يتناول المشكلات البنائية التي تركتها البلاغة دون حلّ محدود بتلك العناصر اللغوية التي تضفي على هذه الظاهرة بناء لغويا متجانسا؛ فإنّ دراسة الرموز تصطدم بمعضلتين تجعلان الدنو المباشر من بنية المعنى المزدوج أمرا صعبا، وذلك أنّ الرموز تنتمي إلى حقول متعددة ومتشعبة؛ ومن هذه الحقول نذكر؛ التحليل النفسي الذي يهتم بالأحلام وأعراض أخرى، وموضوعات ثقافية ذات مساس بها من حيث دلالاتها على صراعات نفسية عميقة، ومن ناحية أخرى تفهم الشعرية؛ إذا أخذ هذا المصطلح بمعناه الواسع، الرموز تدل على الصور الفنية الأثيرة في قصيدة معينة، أو تلك الصوّر التي تهيمن على أعمال مؤلِف ما، أو مدرسة أدبية ما، أو بأنّها الأشكال والمجازات المتكررة التي تتعرّف فيها ثقافة بأسرها على ذاتها، أو صور النماذج البدئية الكبرى التي تتغنى بها الإنسانية[2]

وفي ضوء ذلك يشكل عنوان قصيدة "أغنية الربيع" قيمة دلالية حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي" إكراها أدبيا" كما إنّه الجزء الدال من النص[3] الذي يحيل إلى معنى ما بالإضافة إلى كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة

---

[1] ينظر بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية، ص 23

[2] ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل، ص 95/94

[3] حليفي شعيب، هوية العلامات، ص11

في فكّ غموضه[1] وسوف نستعين بهذا المقطع من قصيدة الشاعر مبارك بن سيف حتى تتضح لنا معالم صورة العنوان" [2]

يا زهور الرّبيع قد عاد ليلي بالندى والنجوم والامنيات

وعشقت الحب في كل طيف وخيال يزف أغلى الصفات

فاسمعيني يا رفقتي يا طيورا واسمعي ياغم الظباء اللّواتي...

كنّ لي الشاهات في كلّ لقيا فاكتمي الحب واحفظي همساتي

إن يكن عندك الغرام ربيعا أنشديه وهاتي شدوك هاتي

سوف يمضي الربيع بالزهور يوما وسأبقى تشدني ذكرياتي.

ياغديرا ويا زهور الخزامى يا ربيعا... ويا ليالي النّدامى

قد ألفت الرّبا طيورا وروضا فعلام الرّحيل هذا علاما؟

هل بوادينا قد سئمت الليالي وأزف الفراق والبعد حاما؟

فدعيني يا رفقتي يا طيورا فلقد أصبح الفؤاد حطاما

ولقد ضاع في زحام الاماني كل شيء حسبته قد تسامى

وغدا الخافق الطليق سجينا بعد أن جال ذا الفؤاد هياما

يا ربيعا لم الرحيل شهورا وهبوب النسيم يخمي وفجرى

فانا شاعر كطيرك أهفو حيث روض الغدير والماء يجري

وأرى الليل أنجما وشموسا ضاحكات على النسيمات تسري

---

[1] ينظر، نفسه، ص 11

[2] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية الكاملة، (ديوان مذكور)، ص28

لن يكون الفراق يا فجر ليلي لن يكون البعاد سجني وأسري

سوف أعيش ذكرى ربيع سوف أبقى أعيشه كل دهري

يا ربيعا – متى رحلت–وطيفا عشته في البعاد لو كنت تدري

إنّ عنوان قصيدة "أغنية الربيع" يشد انتباه كل متلق لهذا العنوان؛ إلا أنّ الفهم الكامل للعنوان قد لا يتحقق اعتمادا على المسالك اللغوية، والنحوية، والبلاغية دائما، في هذه الأثناء لا بدّ من البحث عن مخرج آخر؛ ولعلّ هذا المخرج هو استراتيجية انفتاح قراءة العنوان على سياق النص بكلّ إمكاناته حيث يصبح التأويل ضروريا؛ لأنّ كلّ تأويل يفترض أن يوضع فيما يناسبه من سياق، يفهم من هذا أنّ التأويل يساهم في توسع القراءة، والذخيرة، والنصوص الموازية، والشعر، والأخبار، والإهداء ومقدمة الكتاب وغيرها من البنيات المعرفية المقابلة للعنوان لحظة الفهم والتّفهيم؛ وبهذا الشأن فالعناوين لا تفهم إلاّ من خلال سياقها الذي وُضعت فيه.[1]ورفعا للغموض؛ يمتطي الشاعر (مبارك بن سيف آل ثاني) صهوة الوضوح، ليغوص في أعماقه التي ترفض أن يرحل الرّبيع رمز الحب والعشق والخصوبة، بل رمز كل ما يجلب السعادة للإنسان، فالشاعر في كل الأزمان شاهد على عصره فهو يبدع شعره ليترجم أفكاره ومشاعره تجاه حدث معيّن، أو موقف مخصوص، أو مكان احتضن تجربته، وعلى الرّغم من انّ وظيفة الشعر منذ القديم واحدة، إلاّ أنّ الحداثة قد طوّرت من أساليبه وتقنياته، فتنامى استثمار التكثيف والرمز والتلميح والإيحاء، وحلّت الصورة الشعرية المجردة الموغلة في المطلق والغائرة في الخيال، فنشأ شيء من الغموض الذي

[1] ينظر، بازي محمد، مرجع سابق، ص24

يحيا به الشعر الحديث، لأنّه يفتح النص على التأويل المتعدّد والقراءات المتنوعة ويمكن المتلقي من تفسيره على الحقيقة أو المجاز.[1]

ومن منطلق الغموض الذي اكتنف العنوان (أغنية الرّبيع) يمكننا بقراءة متواضعة أن ندرك علاقة العنوان بالنص، وهي علاقة تواز، حيث الربيع فصل جميل من فصول السنة؛ وحيث الحبّ هو إحساس جميل كذلك يغمر القلوب المحبة؛ فالشاعر يتغنى بالربيع وبزهوره ويشهد الطيور والظباء والنجوم على لقائه بالحبيبة محاولا أن يستغل كل لحظة من هذا اللقاء الذي حتما ستنتهي جمالياته، كما تنتهي أشهر الربيع، ولا يبقى إلاّ الذكريات التي تشده إلى الأمس الجميل.

وفي علاقة العنوان بالنص؛ نجد أنّ الشاعر قد وظف .لنقل مشاعره من (الأنا) إلى (الآخر) . كل مظاهر الربيع الجميلة، المتمثلة في (الزهور، الندى، النجوم، الطيور، الظباء، الزهر) في المجموعة الأولى من القصيدة التي جزّأها الشاعر إلى ثلاث مجموعات، كما وظّف مرادفات لفظ أغنية (اسمعيني، يا نغم، أنشديه، شدوك) أمّا الدليل على أنّ الشاعر يتغنى بالحب وبالأمل قوله (الأمنيات عشقت، الحبيب، لقيا، الحب، همساتي، الغرام، ذكرياتي) وهي ألفاظ مرادفة للحب وللأمل في غد أفضل.

وبالإضافة إلى ألفاظ الحب والأمل؛ هناك أيضا ما يرمز للمكان؛ وهو الصحراء؛ لأنّ الظباء لا توجد إلاّ في الصحاري؛ وكذلك الطيور في قوله(يا رفقتي بالطيور) إذ هذه الصورة تدل على أنّ الطيور والظباء هي ما تشهد على لقائه بالحبيبة او بطيفها، وأمّا ما يرمز إلى الزمان، فهو الليل (قد عاد ليلي بالندى والنجوم والأمنيات)؛ وإن كنّا نلمس إيحاء آخر لعلاقة العنوان

[1] ينظر، القاسمي علي، النور والقسمة، (إشكالية الحرية في الأدب العربي) دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص 295

بالنص؛ إذ إنّ الشاعر وحده في صحراء مع الظباء والطيور، والزمن ليلا، والمكان قفرا يتذكر ذكريات اللقاء مع حبيبته، حيث يمثّل له ذلك اللقاء، ذكريات جميلة، بجمال فصل الربيع، لذلك فهو يتغنى بهذه الذكريات الجميلة، متأملا، أو مستأنسا بالطيور والظباء، وبزهور الربيع، وإنّ كانت الصحراء لا تنبت زهورا، فربّما يكون المكان جبلا، والشاعر وحده بين مخلوقات الكون غير البشرية، الشاعر يستعيد ذكرياته الجميلة في مكان موحش لكنّه جميل؛ جمال تلك الذكريات.

يستعين الشاعر إذن؛ باللغة التي تسافر في الزمن، تردم الوهاد العمرية للتعبيرات اللغوية، فتحيي الموات منها، وتستقدم العتيق، وتحتفي بالمرذول، وتسيّد الوضيع، وترفع المحتقر المهان، وهل تاريخ اللغة سوى سيرة مطّردة للكلمات والتعبيرات التي طواها الزمن، فعادت في (الإبداع) في سمت مختلف، حيث التاريخ مديح للشجن، ونداء للصبوة والعشق لذلك الزمن الذي يتردد صداه خافتا حينا، وأحيانا دافقا مثل نهر ثرور"[1]

يستعمل الشاعر (مبارك بن سيف) لغة فنية ينبعث أثرها من العنوان الذي يرمز إلى الحب والتفاؤل، في حين وجدناه في قصيدة (أجراس القدس) متشائما ويائسا من وضع إخواننا في فلسطين، وشتان ما بين المآذن التي تعلي كلمة الحق، وبين (الأجراس) التي ترمز إلى الكنائس (الكفر والشرك) بالله، أو ترمز إلى التعذيب في سجون الصهاينة التي تمتص دماء الفلسطينيين، بل وتقبرهم فيها وهم أحياء دون رحمة ولا رأفة:

أنا في غرفة زنزانة

أصيخ السمع للأجراس في القدس

تزف الحب للإنسان

[1] قاسمي جلول، الكتابة والنص الغائب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص60

وترقب مولد الإنسان[1]

يقدم عنوان (أجراس القدس) للمتلقي لوحة مقلوبة تماما حيث إنّ لفظ (الأجراس) هو خاص بالكنائس بينما المآذن للمساجد، ولبيوت الله أينما كانت، ولكن الشاعر، اختار هذا العنوان على سبيل المفارقة الشعرية التي تجمع بين التناقض الحاد والتضاد معا، في بوتقة واحدة يظهر عليها تماهي العناصر المتنافرة مع بعضها بعضا؛ ويتطلب هذا النوع من المفارقات الشعرية بعضا من التدبّر في تركيب جملة العنوان حتى يصل المتلقي إلى القناعة بأنّ هذا العنوان يقدم صورة مغلوطة عن الدلالة المقصودة منه، حيث لا يكتفي بتقديم دلالة معينة بقدر ما يحمل رؤيا شعرية تتجاوز الظاهر المغلوط إلى باطن عامر بالمعاني والدلالات[2]

وبهذا الشأن وظف الشاعر لفظة (أجراس) بدل (مآذن) حيث " تتجسد فاعلية الفهم التأويلي ضمن مستويات نظرية القراءة– في صرف الظاهر إلى الباطن باعتباره مؤشرا عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة، كما تتجسد هذه الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل ليس بوصفه "أنا" متقبلة وحسب، ولكن بصفة أيضا "أنا" فاعله توحي بمقدرتها على تفكيك النصوص بما تمتلكه من رؤى، بحيث تعلن كل قراءة جديدة عن ولادة جديدة للمعنى أو الدلالة المتضمنة أو التي تمّ إسقاطها على النص"[3]

لقد كانت صورة فلسطين في وجدان العربي مفعمة بالنضال والحماس لنصرة الشعب الفلسطيني من أجل عودته إلى أرضه، ووطنه، لذلك نجد عبد الرحمن المعاودة يلهب ضميره من

---

[1] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، قصيدة أجراس القدس، ص 31.

[2] ينظر، محمد الأمين السعيدي، شعرية المفارقة، ص243

[3] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل؛ مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة دار الوصال، ط1، 1994، ص73

أجل التعبير عن هذا الشعور القومي والديني لقضية فلسطين بوصفها هوية عربية، إسلامية، قومية، ومن ثم جاء وجدان عبد الرحمن المعاودة ينهج نفس أقرانه من الشعراء الذين عاصروه ولهم الشعور نفسه؛ إذ كانت . ومازالت . تشكل الحس القومي المرتبط بالوجدان الديني، وقد عالج الشعراء القطريون قضية النضال الفلسطيني كما هو عليه الشأن بالنسبة للشعراء العرب في العالم بطرق فنية مختلفة كل حسب اهتماماته واختصاصه؛ لذلك كان الإحساس بالوطن من الأمور المقدسة عند الشعراء والفنانين على حد سواء، وعبد الرحمن المعاودة من الشعراء القطرين الذي أفاضوا التعبير عن موضوع الوطن بوجه عام " فالذي لا شك فيه أن المعالجة الفنية لموضوع الوطن في شعره ترتبط ارتباطا وثيقا بإحساسه الصادق تجاه قضايا وطنه وقومه. وهذا الإحساس الإيجابي نابع من الوعي الكامل بواقع المجتمع والظروف التي يعيشها الوطن، ومن اقتناع قومي يسري في داخله وأعماقه بالقضية وإيمانه، وبجرأة واضحة ليست في التعبير فقط، ولكن في الالتزام بها أيضا، فالوطن بغض النظر عن سماته المكانية والتاريخية والاجتماعية والسياسية فهو في وجدان الشاعر بظلاله الشعورية والفكرية التي تشكل الارتباط النفسي الذي من خلاله تنفجر العاطفة وتستوحى المعاني الإنسانية [1]، وعبد الرحمن المعاودة لم يكن يقصد من الوطن قطر فقط، وإنما الوطن العربي بوجه عام والوطن الفلسطيني على وجه الخصوص الذي ما زال يشكل هاجسا لدى كل الشعراء، ووجدانا مشبعا بالمرارة والحسرة، من خلال [نزيف الجرح الفلسطيني] ومعنى ذلك ينصح الشاعر الغرب في قوله[2]:

---

[1] محمود إبراهيم إسماعيل قراءة نقدية في قصائد الشاعر الكبير عبد الرحمن المعاودة، المواقف، 20 –21.

[2] محمد عبد الرحيم كافود، عبد الرحمن المعاودة أحد أعلام الشعر العربي الحديث في قطر، فكر وفن، 1996، ص 21.

تأن ياغرب واحذر غضبة العرب واحذر صهاينة أغروك بالذهب

يا قومنا إنه يوم الجهاد فما أقل من بذل حر المال من سبب

ثم انفروا نحو الاستشهاد واحتسبوا لله، والمد ما تلقون من تعب

وانطلاقا من حامل دلالة الصورة ندرك أنّ فاعلية الفهم التأويلي ترتبط، بتعدد القراءات، ممّا يكسب المعنى الواحد دلالات متباينة تجعله ينفتح على إمكانات تأويلية ممكنة ومحتملة، حيث يدل عنوان قصيدة "أغنية الربيع" على الحب والتفاؤل، وحيث يرمز عنوان قصيدة " أجراس القدس" . أو في صورة ما جاء في شعر عبد الرحمن المعاودة عن فلسطين . إلى النزعة التشاؤمية وإلى اليأس، ولعلنا نرتاح للربيع الذي يمثل أجمل أغاني السنة كلّها انطلاقا من كلّ مظاهره المناخية الجميلة؛ الإخضرار، زقزقة العصافير، الجوّ المعتدل، صفاء السماء،....بينما تحيل الأجراس إلى أصوات الكنائس كما تدلّ على الخطر، لكن المآذن تدل على الصلاح والفلاح حسب الاعتقادات الدينية، فإذا ما تمّ الانسجام والاتساق في " أغنية الربيع" فإنّ هذا الأمر لا يتّم بين (أجراس) و (القدس) انطلاقا من قداسة المكان بالنسبة للمسلمين؛ وترمز الأجراس إلى الأصوات المتعالية، بمعنى أنّ صوت العدو هو الذي يدوي في سماء القدس الشريف؛ بدل أن تدوي أصوات المآذن لإعلاء كلمة الله، ومن ثمّ؛ فبيوت الله تستقبل المسلمين والمؤمنين؛ بينما ترمز (أجراس القدس) إلى السجون التي تحوّلت من مأوى للرحمة إلى دهاليز للتعذيب، وهنا تكمن المفارقة الأسلوبية.

- **ثالثا . تشكيل الصورة/ محاولة إثبات الذات**

لعل تشكيل دلالة الصورة الشعرية نابع من وظيفتها المستمدة من التجربة الذاتية، أي من خلال ربط التجربة الذاتية التي تغرف من التجارب الإنسانية والمرجعية الثقافية، فضلا عن مؤثرات العالم الخارجي من دوافع حسية؛ "لأن طبيعة الصورة وفق هذا المنظور تأتي عن طريق تنمية

الخيال بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصور وفق مستجدات طبيعة الحالات النفسية، وهنا تكون الصورة الشعرية في نظر النقد الحديث تعبيرا عن الخيال في اعتماده على التجارب الذاتية"[1]، وعلى الرغم من ذلك ليست الصورة متساوية في تشكيلها بين كل الشعراء؛ إذ لكل تشكيل خصوصيته، ولكل شاعر تجربته التي تنفرد بها صوره الشعرية، وما يتوافر فيها من سمات إبداعية، وبهذا الصدد نحاول في هذا العنصر تحليل بعض المقاطع الشعرية، بخاصة قصيدة "الجمرة" للشاعرة "سعاد الكواري" من ديوانها " وريثة الصحراء" بوصفها السبيل إلى اكتنه عالم المرأة الشعري الذي يحاول أن يربط الصلات بين الأشياء والحقائق، وقد اخترنا هذه القصيدة بوصفها نموذجا لما فيها من التشكيل الفني الذي يجعلها مؤهلة لأن تكون من أجود القصائد التي مرت بنا ونحن نتصفح الصورة الشعرية، بخاصة لدى الشاعرات القطريات، تقول سعاد الكواري في هذه القصيدة"[2]

الصمت وحده يستطيع أن يغزوني بحرية

دون أن أفعل له شيئا

على أريكة مصنوعة من الريش

أتمدّد وأتركه يتسكع بين أوصالي

الشمس التي تطلّ من نافذة المطبخ

تذبل قبل أن تصل إلى مخدّتي

أشعل مدفأة وأتركها تلسع جلدي

---

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 368،369.

[2]– سعاد الكواري، ديوان وريثة الصحراء، قصيدة "الجمرة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2001، ص60–61

فأشعر بالدفء والبرد في آن واحد.

جميل أن أشعر بالدفء..

والبرد في لحظة واحدة

والجميل أيضا أن أشعر بالجوع

فألتهب جمرات ملتهبة

وقطعا صغيرة من الثلج

الذئب يطلع من آنيتي المذهبة

الذئب الذي حبسته ذات ليلة

استطاع أن يتحرّر من قبضتي ويخرج

راح يجمع غبار المسافة

وينثره في الفضاء

فانطفأت على مهلها النار

وسقطت على الأرض

لم يعد الوقت يكفي لنزهة جديدة

صرختك وحدها تدور في رأسي

لم يعد الوقت يكفي

فلا تبسط رداءك على نوافذي

كي يغادر الليل

كي تنبت الأعشاب

كي تنام المدينة.

يطغى هلى هذا المقطع تصوير بلاغي في المشبه؛ الصمت، المشبه به الآخر المؤذي (محذوف) /القرينة الغزو/ وهي هنا عبارة تشبيه شيء مجرد بشيء محسوس، وهو الآخر . صاحب الأذية . الذي يملك القوة ليذل الذات الضعيفة، وهي استعارة مكنية عن غربة الشاعرة، حيث تعيش وحدها يشاركها الصمت حزنها، بل إنه يفرض نفسه عليها، وكأنه إنسان متسلط وقادر؛ إذ الصمت لا يقاوم.

وتحاول الشاعرة من خلال هذه القصيدة؛ أن تصوّر لنا واقعا مريرا، تعيشه وحدها، فهي تتألم في صمت داخل بيتها المكون من مطبخ تطل منه الشمس، وهو مقابل لغرفة بها أرائك، ولكن أشعة الشمس لا تصل إلى هذه الغرفة، إلى لحظة الغروب، حيث تكون باردة وباهتة، مقبلة على المغيب ليحل الليل والظلام، وإذ تصور الشاعرة أنها تجلس على أريكة مصنوعة من الريش، فإن في ذلك دلالة على غنى الشاعرة التي يعيش وحدها؛ وعند شعورها بالبرد تشعل المدفأة وتتقرب منها حتى تلفح جلدها، وكأنها لا ترتدي شيئا، عدا ملابس النوم الخفيفة، لكنها داخليا تشعر بالبرد، وشتان ما بين ما يشعر به الجسد وما تشعر به النفس، فالبرد الداخلي لا يزيله غير وجود أحاسيس دافئة تنبعث من الحب، إلاّ أنّ الشاعرة لم تصرح في بداية قصيدتها عن حاجتها، أو عمّن تخاطب، إلاّ في مقطعين في آخر القصيدة في قولها[1]:

صرختك وحدها تدور في رأسي

لم يعد الوقت يكفي

فلا تبسط رداءك على نوافذي

[1] سعاد الكواري، ديوان وريثة الصحراء، ص 61.

فالشاعرة تعاني من الحسرة والألم على شيء انتظرته طويلا، لكنّه لم يأت، لذلك فهي؛ تتألم وتتوجع؛ لأنها تعيش على الذكرى، ذكرى أليمة خاصة في تلك الليلة الباردة، والدليل على ألمها ولوعتها، وعلى استرجاع الذكريات الأليمة كما جاء في قولها:

الذّئب يطلع من آنيتي المذهبة

الذئب الذي حبسته ذات ليلة

استطاع أن يتحرر من قبضتي ويخرج

حيث لم تعد تحتفظ لذلك (المخاطب) بغير صرخته التي أصبحت تؤرق مضجعها، وتشعرها بالتناقض الذي أصبحت تستعذبه بقولها[1]:

جميل أن أشعر بالدفء..

والبرد في لحظة واحدة

والجميل أيضا أن أشعر بالجوع

فألتهم جمرات ملتهبة

وقطعا صغيرة من الثلج

ويبدو انّ (المخاطب) بعيد، يتضح من خلال الصورة التي تعبر عنها بقولها:

راح يجمع غبار المسافة

وينثره في الفضاء

وربما لم يعد موجودًا، من خلال قولها: (لم يعد الوقت يكفي لنزهة جديدة)، أو ربّما هي ترفض عودته من خلال قولها:

---

[1] المصدر نفسه، ص 60.

فلا تبسط رداءك على نوافذي.

كي يغادر الليل

كي تنبت الأعشاب

كي تنام المدينة.

لقد أصبح عالم الشاعرة ليلا، والليل رمز للحزن هنا، وليس للسكينة، والأعشاب: رمز للأحلام والأمنيات والمستقبل الأفضل. كي تنام المدينة، والشاعرة هنا تشبه نفسها بالمدينة التي لا تنام، في حين ينام البشر؛ لأنّ ما يؤرق الشاعرة أكثر هو استيقاظ مشاعر الظلم والحسرة، واسترجاع الذكريات، هو أيضا تلك الصرخة التي تركها المخاطب برأسها؛ لذلك اختلطت عليها المشاعر المتناقضة والمتضادة. (الدفء/ البرد) (الجمر/الثلج)، (يطلع/حبسته)، بالإضافة إلى التكرار الذي يرمز إلى اليأس من خلال قولها:

لم يعد الوقت يكفي

وظفت الشاعرة غربتها وهي تصوّر مشاعر اليأس والحسرة والألم، ويعد " الاغتراب أشد العواطف عمقا في الشعر، وما زال الإحساس الأولي بالاغتراب مبثوثا بهذا الشكل أو ذاك في شعرنا الحديث والمعاصر، ومن ثم فإن الثنائية الضدية الاغتراب /الألفة، خلقت وترا شعريا عميق النبرة والنغم"[1]، وعلى الرغم من أنّ الشاعرة لا ينقصها شيء في بيتها الموجود بالمدينة، حيث تؤدّي محاسن المدينة إلى " شعور الإنسان بالحرية المتمثلة في تعدد اختياراته، والتحرر والتخلّص من القيود الاجتماعية التي تفرض عليها القرية. بسبب ضيقها، وعلاقاته البشرية الملتحمة، وتمسكها بالأعراف والتقاليد، بيد أنّ هذه الحرية التي تعدّ حسنة المدينة هي في

[1] حنا عبود، القصيدة والجسد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1988، ص 70.

الوقت ذاته، مصدر سيّئتها الأساسية التي يجسدها الشعور بالعزلة والوحدة والغربة والضياع، وخصائص المدينة، من اتساع وضخامة وقسوة وجفاف، ووتيرة عمل سريعة، تضعف العلاقات الإنسانية، وتجعل كل فرد منشغلا بذاته عن الآخرين"[1]

حاولت الشاعرة (وريثة الصحراء) من خلال قصيدتها (جمرات) أن توظف المدينة من خلال بيتها الجميل ذي الأرائك الرفيعة، بالمدفأة، والمطبخ الذي يستقبل أشعة الشمس حتى المغيب، إلاّ أنّها لا تشعر بالسعادة، فهي أوّلا تعاني من الوحدة ومن العزلة، فالإنسان الذي يعيش في المدينة شعوره بالعزلة هو الغالب، لذلك فهو في حقيقة الأمر محاط بصحراء قاحلة من العواطف الإنسانية، حيث إنّ (الصمت) هو الوحيد. الذي يستطيع أن يغزو والشاعرة دون أن تفعل له شيئا، لذلك فهي ترمز لعزلتها. بمطبخ وغرفة، ولا يقتسم معها وحدتها غير تلك الأريكة والمدفأة، وذكرياتها التي استيقظت فأضرمت في نفسها دفئا وبردا، حسرة وألما، ويأسا، لأنّ الوقت الجميل (نزهة جديدة) قد مضى، لقد حصرت الشاعرة نفسها في ماضيها، وتأبى الخروج منه، فالماضي ليل، والحاضر والمستقبل نهار، لكنّها ترفض أن تخرج من ليلها، "ومن الطبيعي أن تتشابه تجارب الشعراء الريفيين والمهاجرين إلى المدن العربية في طبيعة الصدمة . إن حدثت . فهي دائما تعبير عن الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي أصابهم، ولكنها تتفاوت في العمق والمدى"[2]

---

[1] القاسمي علي، الحب والإبداع والجنون(دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية) دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006–ص210

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص 117.

وباستخدام الشاعرة [سعاد الكواري] صورة النافذة، يتداخل السردي والشعري معا؛ إذ تستعير من هذه الخاصية الفنية ما يصور حالها المكلوم من خلال قولها[1]:

على أريكة مصنوعة من الريش

أتمدّد وأتركه يتسكع بين أوصالي

الشمس التي تطلّ من نافذة المطبخ

تذبل قبل أن تصل إلى مخدّتي

والشمس هنا ترمز إلى الناظر الذي يطل من نافذة المطبخ على فكر الشاعرة؛ وعلى ثقافتها ورؤاها وأحاسيسها وهواجسها، وحيث تضطلع النافذة بوظيفتين: الأولى تحديد موضوع القصيدة، (مدفأة، جمر، مشاعر، ذكريات، يأس) والثانية؛ السماح للناظر، وهو المتلقي بالمشاركة في الإبداع (التأويل) عن طريق شحذ خياله لتصور مالم تسمح به النافذة من المشاهدة طبقا لمبدأ " الجشتالت Gestalt " علم النفس الذي يقرر أنّ الإنسان يميل في نفسه إلى استكمال الأشكال الناقصة التي يراها"[2]

فالمتلقي من خلال تلك النافذة يطل على سيرة الشاعرة المتخيّلة، حيث يقف على بعض من معاناتها المتمثلة في العزلة (الصمت) والوحدة، وشعورها باليأس، وعدم تقبلها للتفكير في المستقبل (لم يعد الوقت يكفي) فهي تعيش أسيرة لذكرياتها وعلى صراخ ذلك (المخاطب)، ولا تريده أن يعود، ولعلها تريد أن تنسى همّها(كي يغادر الليل)، ولعلّها أيضا تريد أن تحلم من جديد بغد أفضل (كي تنبت الأعشاب)، كما أنها تريد لنفسها أن تهدأ وتتخلّص من الأرق(كي تنام المدينة)، " واغتراب

[1] سعاد الكواري، ديوان وريثة الصحراء، 60.

[2] ينظر، القاسمي علي، الحب والإبداع والجنون، ص41

الشاعرة هنا ليس هروبا من الواقع؛ بل هو محاولة للانفلات من أساوره، والعمل على تغييره، إنه اغتراب إيجابي"[1]

والشاعرة لم تبح بشيء، بل إن الغموض هو صديقها في هذه القصيدة، ولعله الحياء الذي يلازم المرأة العربية خوفا من البوح بالحب والعشق، ولذلك فهي لم تصرح بشيء، بل ألمحت . ورغم بساطة ألفاظها . إلا أنّها تحمل في أعماقها معاناة قاسية، ويكفي أنها رسمت قصيدتها بعنوان [جمرات]، فالجمر يرمز إلي النار، وإلى الحرقة، وإلى الألم، وإلى الوجع، كما يرمز إلى الدفء، ولكننا لا نعتقد أنّ الشاعرة تقصد به الدفء العاطفي بل إنها التجأت إلى المدفأة؛ لأنها شعرت بالبرد؛ ولأن حاجتها الداخلية تحتاج إلى من يشبع روحها، ووعيها، لا إلى شيء مادي؛ لذلك قالت:

أشعل مدفأة وأتركها تلسع جلدي.

ويبدو أن بردها الداخلي كبير جدا بحيث توظف لفظة (التهم) التي تدل على الجوع الشديد، ولم تقل (آكل)، والشاعرة تحس بمشاعرها نحو التوجه إلى الأسمى والدافعية التي تعمل على الحركة من أجل الوصول، لذلك ترفض هذه المشاعر أن تظل حبيسة؛ لأنها أقوي من أن تتحملها الشاعرة، التي شبهت فؤادها بالآنية المذهبية، الحرقة تلف قلبها، والذكريات تؤرقها.

ومن عناصر الطبيعة التي وظفتها الشاعرة: الشمس، النار، الغبار الذي يشير إلى التراب، والثلج الذي يشير إلى الماء، والهواء الذي يشير إلى الفضاء، وهي العناصر التي حصرها القدامى في أشعارهم، فالشاعرة حين تخلى عنها الأحبة أحست بالعزلة والفراغ، والبرد ولذلك أنشدت سلوانها

[1] مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدةى، بيروت، 1981، ص 298.

في الجمر وفي أحضان المدفأة تواصل مخيلة الشاعرة الجمع بين الأضداد: (السكون، والحركة)، (الصمت والحركة)، (الثلج واللعب) (التحرر، القبضة)، (الدفء، البرد)، (الفضاء، الأرض) (الأرض، النار) مجرد خيال شاعري جامع، فالحركة من منظور الفلاسفة هي الخروج من القوة إلى الفعل على نحو متدرج، فكل حركة هي في الأصل قوة ساكنة، وكل سكون يشمل في ذاته الحركة وللثلج مفعول النار. فهو يولد حرارة محرقة، حتى أن بعض لأطباء الجراحين يستخدمون الثلج في كي أجزاء من الجلد.

وكل ما ذكرته الشاعرة في قصيدتها يرمز إلى زاوية، أو ركن، يحمل ذكرياتها وكأنها تخاطب (الصمت، المطبخ، النافذة، الأريكة، المدفأة، شعورها بالبرد، اللعب بالنار، قطع الثلج،....المذهبية) كل شيء يحيط بها يزيد من حرقتها ومن لوعتها، وعلى الرغم من ذلك تتواصل الشاعرة مع المدفأة، محور القصيدة، المحور الرمزي لمشاعر ملتهبة وشعور بالحاجة إلى ما يقابلها، أو يعيد إليها ذكرياتها الجميلة، فهي تتوسل إلى المدفأة وكأنها نورس صغير سيحملها على أنفاسه، ويقربها من دفء الحبيب (دفء الشمس التي تذبل قبل أن تصل إلى مخدتها) فتشعل المدفأة الّتى لا تدفئها بل(تلسعها)، وكأن الشاعرة تريد أن تنبعث فيها حرارة داخلية، وهي بهذا تريد من الآخر أن يشاركها معاناتها.

ويوحي كل ما أودعته الشاعرة في قصيدتها إلى علامات دالة، ورموز شاحبة لخفايا النفوس التي تعاني العزلة والوحدة وتعاني الغربة الداخلية، الغربة النفسية، وبرغم توافر كل الماديات فالصمت مؤشر، وأيقونة، ودليل على غربة الأرواح التي تعيش على ذكريات الماضي، وترفض الانبعاث.

وإذا كان تشكيل الصورة الشعرية في دلالاتها لدى سعاد الكوار يعني انهيار الوجدان، والبحث عن الذات، فإن الشاعرة زكية مال الله تسرد آلامها لتجسد بدورها أيضا غربتها كما جاء في قولها[1]:

غارقة فيك متاهاتي عاشقة أضناها الويل

تتسربل في الصمت أساها تذكره بعدًا أو قبل

وتعود لتغرسه شجرًا فلينبت نسرينا أو فل

هتفت لا ترحل عن فيئي فأنا التكعيبة والظل

وأنا تسبيحة كروان قد أيقظ بخطاه الليل

والصورة نفسها نجدها عند الشاعرة حصة العوضي التي أخرجت العلاقة الحميمية من الارتباط بالحب إلى إطار الفراق، ومن ثم يتحول الحب إلى هاجس تصبح فيه القيمة منبعا لتجربة مريرة، وذلك بعد فشل علاقة الجذب الروحي، ويعوض بالرحيل والفراق، كما جاء في قولها[2]:

راحل...

بل راحل...

لا... لن أعود

لن أرتضي حبا ..

به ألقى السدود

لا لن أعود .. لن أبوح بالهوى

[1] زكية مال الله، ديوان مدى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2002، ص 82.

[2] حصة العوضي، كلمات اللحن الأولى، أدارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 1988، ص 107.

لن أرتضي قلبا...

به عهد الصفاء ..

ما ارتوى..

قل للدنى

قل للوجود

لن ينفع اليوم..

بكاء..

أو وعود..

- **جمالية التكرار/ التوازي النظير 1**

تتميز هذه القصيدة بتكرار أدوات النفي (لا. لن، لن أعود، لن أرتضي، ما ارتوي، لن ينفع) بالإضافة إلى تكرار الألفاظ من مثل: (راحل، لن أعود، لن ينفع،...)، وكنا قد أشرنا بأن أسلوب التكرار غرضه من الناحية البلاغية التأكيد، لكنه يدخل كذلك في الإيقاع الخارجي للقصيدة، الذي يمنح القصيدة جرسا موسيقيا يجذب المتلقي إلى التلذذ بما يقرأ، أو بما يسمع، فللتكرار قيمة بيانية تكشف عن قدرة التكرار على تصوير المعنى، وتجسيده والإيحاء به الذي يريده الشاعر، أو الذي يمكن أن نؤول من خلاله النص، وقد يأتي التكرار على سبيل التنويه بالاسم والإشارة، ولعل من فوائد أسلوب التكرار . أيضا . أن المكرر الثاني يمثل قوة في الوقع الذي يريد الشاعر، وقد تكون

[1] التوازي أنواع، يكون أحيانما مترادفا، بحيث يعيد الجزء الثاني، الجزء الأول، ويكون أحيانا متضادا بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، ويكون أحيانا توليفيا بحث يحدد الجزء الثاني الجزء الأول، ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز القافي العربي 1996، ص 97.

الكلمة الثانية أبلغ في إيصال المعنى، أو الدلالة من الكلمة الأولى. وفي هذه القصيدة يرمز التكرار إلى التحدي والإقرار بالرحيل دون رجعة. وما تكرار النفي إلا دليل على اتخاذ القرار بعد أن يئس الآخر من محاولات للبوح بالحب.

وفي المجمل فإن الشاعرة تختزل تجربة العلاقة الروحية في صورة الود بحالة الرحيل، بعد غضب الحبيب والإصرار على القطيعة والمغادرة، حتى إنه لم يترك للمودة بابا كما جاءت في صورة (لا لن أعود) وهو ما شكل لدى الشاعرة حرقة ولوعة من هذا الرحيل الذي أجج نار الخصومة، مما أدى . أيضا . إلى تعاظم معاناة الشاعرة، حدّ التبرم من الحياة، ومن حالة الحزن الذي انتابها؛ ولأن الشاعرة رهيفة الحس فقد عبرت عن لوعتها بحرقة مضنية، وحزن شديد.

فإذا تصورنا إن القصد من وراء هذه الصور هو تثمين دلالة (القطيعة / الرحيل) أدركنا أن شكل البنية التقابلية قائم على التضاد بين فراق الحبيب ومعاناة الشاعرة؛ إذ كل منهما يقع على طرفي نقيض، ثم ما تلبث البنية أن تنمو باتجاه التشاكل الدلالي الذي توالى من خلاله صفات القطيعة، بحيث لم يعد فيها مجال للتقارب.

وهكذا فإن الصورة الشعرية قائمة على التوازي الذي استمد قيمته الفنية . هنا . من تناغم النفور، وفي مثل هذه الحالة تعمل اللغة على ترصيعه بما يشد الانتباه، بخاصة إذا علمنا أن شغف الشاعرة بحرصها على عدم العودة كان صلبا، وشديدا، بصورة واضحة تغني عن كل تفسير. أما خاصية هذا التوازي فإنها تظهر في طغيان الصورة الإيقاعية الناجمة عن سيمياء (الصبوة/الشغف) وهي صورة محقت كل أمل في الشاعرة، ودمرت مخيلتها في صورة الانفصال، فأطلقت العنان للقرائن الدالة على للوداع، حيث جمعت بين الرحيل والعودة، الظهور والغيبة؛ وتكمن جمالية التوازي

هنا إلى أبعد من مجرد القطيعة الظاهرة، بل إلى التجافي في القيم الإنسانية التي لم يعد يأبه بها أحد.

إن استدعاء صورة هجر المحبوبة في الشعر القطري يعطي دلالة عميقة للتجارب المريرة التي كانت تعيشها المرأة في ظل الظروف الاجتماعية القاسية، بخاصة قبل مرحلة الطفرة النفطية، والتنمية المستدامة التي أدت إلى تحسين ظروف الحياة الاجتماعية وتلاقح الثقافات، وتبعا لذلك فقد تلمسنا في معظم صور الشاعرات القطريات منحى الاتجاه نفسه. والشاعرة في ضوء ذلك عندما تعبر عن حرقتها لم تكن تعبر عن ذلك بصورة عرضية، وإنما من أجل تحقيق طموحها إلى الارتباط الذي من شأنه أن يؤدي إلى الارتقاء بتوطيد العلاقة إلى مصاف الكمال في أبعاده الروحية، والفكرية، والاجتماعية؛ لتعزيز مراحل التجربة العاطفية الهادفة إلى بناء مجتمع طاهر.

لذلك، نجد الشاعرات على وجه الخصوص، والشعراء على وجه العموم الذين تمّت ملامسة بعض أشعارهم، قد اهتموا في صورهم بالعلاقة بين المحبين فيما تستدعيه خصائص التجربة الصادقة، المستندة إلى اكتساب الخبرة الراقية، اعتقادا مني أن عبقرية الشاعر تكمن في أنه " شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشعور بالحاجة إلى الـ [نحن]، وحركة الشاعر كلها هي حركة لإعادة تنظيم الـ [نحن]، يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري"[1].

ولعلّ كلا من الشعراء القطريين اشتغل على تشكيل الصورة الفنية المعبرة عن التجربة الذاتية، وبذلك تقوم الصورة الشعرية [سواء عند هؤلاء الشعراء، أم عند غيرهم] كما هو في مفهوم

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، 1970، ص 237.

النقد الحديث على استبدال توظيف العالم الداخلي القائم على عنصر التداعي بالعالم الخارجي الذي كان في معظمه يُعنى بتتبع الصور التي تصفه، وفقا لبلاغة الوضوح[1].

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 375.

الفصل الثالث: شعرية الفضاء / الاغتراب الذاتي

المبحث الأول: فضاء الصورة في الشعر القطري

- الفضاء الشعري /الأبعاد الدلالية للتأويل
- إيقاع الفضاء / جمالية الرّمز:

المبحث الثاني: الهوية وسؤال الوجود

- سؤال الهوية والبحث عن الذات
- سؤال الهوية وقلق الوجود

المبحث الثالث: الرؤيا الكشفية

- تجليات الانبعاث

المبحث الأول: فضاء الصورة في الشعر القطري

- **الفضاء الشعري /الأبعاد الدلالية للتأويل**
- **إيقاع الفضاء / جمالية الرّمز**

- **الفضاء الشعري/الأبعاد الدلالية للتأويل**

كنّا قد أشـرنا ضـمنيا- بأنّ التجربة الشـعرية تمثل فعالية إنسـانية تتّحد فيها ثنائيات من مثل: الفكر والعاطفة، الوعي واللاّوعي، الواقع والخيال، الذاكرة والحرية، حيث يعمد المبدع ذو الموهبة إلى النفاذ في فضاءات هذه الموضوعات، لإعادة صياغتها وفق علاقات جديدة تخالف المألوف والعادي؛ انطلاقا من رؤيته للإنسان وللكون، وللحياة، إذ يتجاوز الواقع نحو بناء الحلم الإنساني المتمثل في العدالة والمساواة، والتبشير بعالم أفضل وأجمل، وترتبط التجربة الشعرية بهذه الفضاءات المتنوعة؛ لذلك فإنّ معظم القصائد التي ألّفت منذ الأزل إلى يومنا هذا، تمثل واقعا مؤلما يتحداه الإنسان بكل الطرق والكيفيات، بالعلم، وبالخيال وبالإبداع، ولا يزال الإنسان متصارعا مع ظروف فضاءات الحياة ماديا ومعنويا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، وكأنّ هذه الأرض ما خلقت إلاّ لأن يذوق الإنسان طعم الألم والوجع.

ومن منطق فضاء المعاناة؛ أحاول أن أستجلي شعرية الفضاء في قصيدة "شجون" للشاعر القطري، عليّ ميرزا محمود من ديوانه "أم الفواجع" يقول فيها:[1]

أثرتِ في القلب أحزانا وأشجا فأشعل القلب في الأحشاء نيرانا

أمّا علمت انّ النار ثائرة تحت الرّماد وكان الجوف بركانا

لمست في الصدر جرحا كنت أكتمه عن الجميع خليلات وخلاّنا

وكنت امنع قلبي أن يبوح به وكنت أقتل فيه الحب أحيانا

والقصيدة مكوّنة من اثني عشر بيتا؛ سأحاول أن أدرج بقية الأبيات في تضاعيف التحليل.

[1] -محمود علي ميرزا، ديوان "أم الفواجع" -قصيدة "شجون" (مصدر سابق).

يخاطب الشاعر حبيبته (جميلة) التي لم يذكر اسمها في بداية القصيدة؛ بل جعله آخر ما ختم به؛ ولا ندري هل يعني (الجميلة) اسما حقيقا لمسمّى، لأنثى، أم (جميلة) بمعنى الجمال؛ ولكن مهما كان الأمر، فإنّ المخاطب هو أنثى الشاعر التي أثارت بحضورها؛ أو بنطقها او بحديثها، أو ببعدها – أثارت– أحزانا كانت خامدة؛ أيقظت اللهيب، وأوقدت النيران، فانفجر البركان؛ ليس هذا فقط، فلعل النار ترمز إلى حرقة الشوق؛ ولكنّها لمست جراحه التي كان يخفيها، جراحه التي لم تلتئم بعد، حيث يعترف الشـــاعر بأنّه كان يكتم جراحه، وحبّه حتى عن أقرب الناس إليه (الخليلات والخلاّن)؛ إذ إنّه عبر كل تجاربه التي لم يوفق فيها بنيل الحب، كما وفق غيره، يقول:[1]

فما لمثلي يكون الحب فاكهة ولا لمثلي يكون الحب سلوانا.

فكم شقيت على أبوابه أبدا وكم عليه طرقنا الدرب حيرانا

يحلق خيال الشاعر بعيدا؛ في عالم الفواكه؛ ليشبه اليسر في الحصول على المراد بالفواكه التي هي رمز للأفراح، وللقاء الأحبة، في حين هو مســـتبعد من جو الفرحة؛ لأنّ من يهواها رغم كلّ محاولاته لإرضائها ولجعلها تحبّه، باءت بالفشل، وبخيبة الأمل.

وفي صورة أخرى؛ يشبّه الشاعر نفسه بالطفل الذي حُرم من والديه؛ وهو محتاج إلى الحبّ؛ إلاّ أنّ حاجته هذه لم تشبع؛ لأنّ حبيبته لا تعامله كبشر له إحساس ومشاعر، لذلك فهو يطلب منها أن ترأف بحاله؛ لأنّ شيئا منها يثير جراحه، ويشعل نيرانه، ويتحول إلى طفل بردان محتاج إلى الدفء والحنان؛ يقول الشاعر بهذا الشأن واصفا ومصوّرا ورامزا:

وكنت للحب مثل الطفل تحرمه من والديه وكان الطفل بردانا

[1] –ديوان الفواجع –ص26

لكنّ كلّ قلوعي بعدها انكسرت وفي العواصف مات القلب غرقانا

حظي من الحب لم أعرف حلاوته ولم أذق منه غير المرّ ألوانا

فيا جميلة رفقا إنّني بشر يثيرني منك طفل كان شيطانا

وفي هذا المقطع فضاء متنام قوامه الصورة الصادقة التي حركت الشاعر ليجعل من خياله فضاء مرتبطا بالطفولة على الرغم من بساطة التعبير الظاهري.

وتتنوع دلالة الفضاء في الشعر القطري، على اختلاف درجاتها في الرؤية الإبداعية، مما يؤكد أن "العلاقة بين الفعل الإبداعي ومحيطه، سياسيا كان أو اجتماعيا يمثل علاقة إشكالية، إنها علاقة اتصال وانفصال، تنافر وتغاير، تقاطع وتباعد في الآن نفسه، ذلك أن الفعل الإبداعي، في لحظة تشكله، لا ينفتح على راهنه ومحيطه فحسب، بل ينفتح على تاريخه الخاص وعلى ما أنجز قبله من نصوص وإبداعات تلك التي تؤثث ذاكرته وماضيه، فيحاورها ويتفاعل معها، ويعتد ببعض منجزاتها" [1]

وفي خضم هذا التصور تتنوع دلالات فضاء النص، ويبتعد عن مرجعيته الحرفية المباشرة ليأخذ طابع التأويل كما في نص فاطمة العتبي عن [ألم الفقد] في قولها:

هكذا يرحلون

بصمت دائما

يرحلون!

وكل ما يبقى منهم شهادة ميلاد وشهادة وفاة

[1] محمد لطفي اليوسفي، فتنة المتخيل، الكتابة ونداء الأقاصي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 44

تشهد على مرورهم في يوم ما بوابة دخول وخروج الحياة

يرحلون!

ولا يبقى منهم إلا ذكرى اسم وطيف إنسان كان في يوم ما حيا! [1]

يفرق كثير الباحثين بين مصطلح الفضاء، ومصطلح المكان؛ حيث إنّ الفضاء أوسع وأعمّ من المكان؛ فالفضاء هو مجموع الأمكنة التي يصوّرها المبدع في نصّه (شعرا او سردا)؛ ولقد أشرنا إلى أنّ الفضاء هو فن، وهو ذلك الخيال الواسع الذي يسمح للمبدع بالتحليق في أرجائه بكل حرية، هو الذي يحتضنه عندما يهرب من واقعه الحقيق "إنّه الفضاء الرّحب الذي يحددنا ونحدده، ويحيط بنا من كل جانب من فوقنا الرّحب وعن أيماننا، وعن شمائلنا، هو فضاء لا نهائي؛ حيث يلعب دورا ذا اهمية في عملية الفهم والتفسير، باعتباره مكوّنا من مكونات الخطاب الأدبي"[2].

نشير هنا إلى أنّ العرب لم يكن لديهم اهتمام كبير في دراساتهم بالمكان ولا بالفضاء، بل ركزوا جلّ اهتماماتهم حول الزّمن، في حين إنّ الغرب قد أولوا عناية كبيرة بالزمان والمكان؛ ولكي يتفاعل المتلقي مع النص؛ فلا بدّ أن يأخذ الفضاء حقّه في الدراسات النقدية الحديثة؛ لأنّه يمثل مكوّنا من مكونات النص؛ المتمثلة في الزمن، والحدث، الموضوع، الشخصيات، الألفاظ، والمساحة المخصصة للكتابة، إلاّ انّ مسألة الفضاء تتطلب الحذر؛ وذلك أنّ دراسته منوطة ب" تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الدّفاع عنه ضدّ القوى المعادية، أي المكان الذي نحب، وهو مكان ممتدح لأسباب متعددة مع الأخذ في الاعتبار الفروق المتضمنة في

[1] فاطمة العتبي، الليل جنون، وزارة الثقافة والفنون والتراث،، الدوحة، 2013، ص 96.

[2] –إسماعيل عزوز علي، شعرية الفضاء الروائي(عند جمال الغيطاني) ص40–41

الفروق الشـــعرية، ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان، ويمكن أن تكون قيمة إيجابية من قيم متخيلة سريعا ما تصبح هي القيم المسيطرة" [1]

يتضـح من هذا المنظور؛ أن الفضـاء يتفاعل مع باقي مكونات إبداع النصـوص؛ من أجل أن تتحقق الأبعاد الدلالية للتأويل، انطلاقا من الأمكنة المذكورة في النص؛ وعلى هذا الأسـاس؛ فإنّ أمكنة قصيدة "شجون" للشاعر علي ميرزا تتمثل في (القلب، الأحشاء، الجوف، الصدر، الدرب، البحر، المركب، جبل، إنّ ما يمكن ملاحظته من اختيار الشـــاعر لأمكنته أنّ معظمها يتعلق بجسد في هذه الفضاءات الجسدية: القلب والأحشاء، والصدر، وحيث إنّ الفضاء أوسع، وهو فن وخيال، فليسـت الأمكنة هي الديار فقط، وذلك أنّ الأشـخاص الذين نحبهم يسـكوننا ونسـكنهم، وكأن قلوب البشـر أماكن للإيواء، وللراحة والاطمئنان إلاّ أنّ الشـاعر قلبه مكسـر، بسـبب الحزن والشـجن على تلك (الجميلة) التي لم ترأف بقلبه؛ بل التي لم تشـعر به كإنسـان وراحت– رغم ما قام به من أجلها– راحت– غير مهتمة ولا معتنية به.

ومن الأماكن الأخرى التي اسـتقاها الشـاعر من الطبيعية (البحر، الجوف، الجبل)؛ فالشـاعر يصـوّر التضـحيات التي قدّمها من أجل كسـب مشـاعر تعادل أو تقابل مشـاعره؛ فقطع البحر الهائج بأمواجه المتعالية التي كانت من هيجانها تعلو كأنّها جبل ينهار من الأعلى؛ لكنّه لم يكترث بها، بل تحدّاها، إلى أن تكسّـرت قلاعه بسـبب العواصـف التي كانت أقوى منه، بحيث انتصرت عليه فمات قلبه غرقا، ولم يصل الشاعر إلى مراده.

الحبّ الذي ينشـده الشـاعر ظل حلما بعيد المنال؛ برغم كل المحاولات والتضـحيات؛ برغم كل العواصـف والأمواج التي تصـدّى لها، لم يجد إلا صـدودا؛ وكأنّ تلك (الجميلة) لا تعتبره بشـرا له

[1] –باشلار غاستون، جماليات المكان–ص33

مشـاعر وأحاسـيس تتألم وتتأثر، وهو الذي كان ذات يوما طفلا شـقيا، ديناميا، تحول إلى طفل يتيم يشـــعر بالبرد، ويطلب الحبّ، والدفء، والحنان، ولكنّه لم ينعم، ولم يتلذذ، بل لم يذق طعم هذا الحبّ الذي عاش في صدره، حتى يئس وفقد كلّ الآمال (مات القلب غرقانا).

الشاعر يعلق مسألة الفوز أو الفشل في الحبّ بالحظّ، حيث إنّ المحظوظين هم الذين يتمتّعون بالحبّ، امّا أمثالكم، فيذوقون مرارته بكل أشكالها وألوانها؛ ويصوّر الشاعر هذه المعاناة بقوله:

حظي من الحب لم أعرف حلاوته ولم أذق غير المرّ ألوانا

حاول الشـاعر (علي ميرزا محمود) أن يعطي لكل كلمة مذكورة في قصـيدته ـــــ رغم بسـاطة الكلمات ـــــ معنى جديدا من صنعته، لذلك خلق لها سياقا جديدا؛ حيث يتضامن هذا السياق مع الكلمة لإيجاد (فضـاء القصـيدة) الخاص بها؛ وهو عمل يشـبه نظام الشـفرات وتفريغه للكلمة من سوابق معناها، والفارق هنا أنّ الشاعر لا يقدم للكلمة معنى جديدا وإنّما يعلّقها خفيفة رشيقة فقط؛ ويتركها تصـــنع نفســها في ذهن القارئ، حيث تتحوّل إلى دال يرمز إلى دلالات متنوعة مختلفة حسب قدرة قارئها على ذلك؛ فالبيت الشعري يحمل لألف قارئ من قرّائه ألف معنى، إنّه بيت بلا معنى محدد، والقارئ هو الذي يفسّره، حسبما تمليه عليه نفسه؛ وهذا حق للقارئ مثلما هو مهارة للكاتب، وفيه تناغم مع حركة الكون الدائرية في العودة الدائبة إلى الأصل"[1]

وقد أشـار الغذامي إلى أنّ الفضـاء يرمز إليه من خلال الكلمات التي ينتقيها الشـاعر؛ فقد يرمز الدال إلى مكان حقيق (مكان جغرافي، اســـم مدينة، جبل، بحر) كما قد يرمز الدال اللغوي؛ إلى فضاء أوسع (قلب، صدر، أحشاء)، ولعلّ السبيل الذي يمنح الشاعر رخصة التحليق في الفضاء الواســـع؛ هو اللغة التي ترمز إلى تميزه، وإلى وجوده، وإلى حريته من كل قيود المادة، وهذا هو

[1] –الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير –ص241–242.

(ســحر البيان) الممثل في اللغة التي بواســطتها نقل الله إلينا معجزاته الخارقة؛ فالكلمات تتحول إلى إشارات حيث ترمز كل إشارة أو علامة إلى ذاتها وإلى جوهرها، وإلى قيمتها.

ولعله من المفارقة الشعرية؛ أن ننتبه إلى قول الشاعر:

أثرت في القلب أحزانا وأشجانا فأشعل القلب في الاحشاء نيرانا.

وقوله:

لكنّ قلوعي بعدها انكسرت وفي العواصف مات القلب عرقا.

وقوله:

فيا جميلة رفقا إنني بشر يثيرني منك طفل كان شيطانا.

ما يلاحظ على هذه الصور؛ أنّ سبب اشتعال النيران هي الأحزان والأشجان التي أثارتها جميلة؛ وبدل أن يشـتعل القلب وحده، فقد قام بإشـعال الأحشـاء؛ لكن هذا القلب قد مات غرقا؛ لأنّه كان هو ربان سـفينة (مركب) العشـاق، ولما هاجمت الأمواج، تحطمت القلاع والشـراع؛ فغرق الربان والمركب، ومات القلب، لكن الشــاعر لم يتوقف عن البوح؛ بل كأنّه بعث من جديد، ليصــوّر لنا مشـهدا آخر، مشـهد الشـكوى والتذمّر من حظّه السـيء، ومناجيا (الجميلة) أن ترأف به بعد كل هذه المعاناة والتضـــحيات والتحديات، ولكن كيف لقلب مات غرقا؛ أن يثار من جديد؛ وكأن الشاعر يعيش حالة متناقضة، يغلب عليها طابع السوداوية المعتمة، تحول دون تسرب النور إلى الأمكنة المظلمة، وفراغ يفتح فوهاته في الأعماق، سـمات تعكس حلكة الواقع، وضـياعه، وفقدان قيمة الإنسان فيه. ولعل هذه الصدامية المزمنة هي التي تكشف عن عري المسافة بين الشاعر وواقعه، ذلك أن الفنان إذ يكتشف صفاءه، يكتشف عَكر العالم، وتصادم صلابة صفائه بصلابة العالم... وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم... وأن الفن ينبع دائما من هذا الصدام، من

الرغبة في أن لا يفقد الإنسان صفاءه... ويصبح هذا الهم الذاتي جذرا لهموم الناس جميعا[1]، ففي نية الشاعر ــ مهما تضاءلت قيمة إبداعاته، وبدت دون المستوى ــ أن يغير العالم، ويضيف إليه أبعادا جديدة، ويعمل على تقليص المسافة بين "الأنا" و "النحن"، وبين "الذات" و"المكان"، وحيث يجيء الشاعر إلى الحياة محمولا على غصن أمل، ومحملا برؤى طفولية بريئة، آتيا من دنيا الفرح الكوني يحمل للناس نبوءات الخلاص، ويلقي على أسماعهم إيقاعات من شدو الحياة[2]

يمثل هذا المشهد شكوى الصوت والقلب الناطق في النّص؛ من نبذ (الحبيبة) ومن قلة حظه في الحب الذي ينعم بسعادته، وهي مناجاة تأخذ شكل التوصيف الدقيق لحالة الحب من طرف واحد؛ فالصورة في حركتها الصاعدة نحو غاية واضحة[3]

إنّ الفضاء الشعري العام، الذي تجري فيه أحداث القصيدة، كلّها هو "القلب" وموضوعه هو "الحب والمعاناة" فالأحداث كلها متعلقة بالقلب، وكأنّه فضاء لتفاعل عدة عناصر مثل؛ (الإثارة، النار، البركان، الجرح، البوح)، فإشارة (أثرتِ)، (يثيرني) نابعة من صلب التجربة الشعرية للمبدع، لتتجاوز حدود المعاناة حتى بعد(موت القلب) لتنطلق عائمة في بياض الانبعاث؛ وتأخذ معها أفعال القصيدة؛ ليتحول الماضي إلى مضارع في إشعال الحدث، وتحريك الزمن؛ والدليل على هذا؛ حركية الأفعال بين الماضي والمضارع، وكأنها تدور في دائرة واحدة، بفعل (اسم الفاعل) ثائرة في قول الشاعر.

أما علمت أنّ النار ثائرة تحت الرماد وكان الجوف بركانا.

---

[1] ينظر، إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 200. وينظر أيضا، عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 89.

[3] –ينظر، السعيدي محمد الأمين، شعرية المفارقة–ص154

إذ يشير اسم الفاعل (ثائرة) إلى الانفجار وديمومة الحركة.[1]

يطول الحديث عن الفضاء كمكوّن شعري أساس في تفاعل كل عناصر النص؛ بالإضافة إلى تفاعل القارئ مع النص، لذلك يعتبر (تودوروف) أنّ الفرق الأساس بين الخطاب والرمز؛ لا يكمن في الطابع اللغوي، بقدر ما ينبع من كون المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يوجدان معا في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الإشارة الرّمزية، وعلى هذا الأساس، فالمتلقي لكي يفهم الخطاب، ينبغي أن يقوم بتأويل الرموز، ومن هنا ينشأ تواشج بين الرمزية والتأويل، مما يؤكد جدلية الإنتاج والتلقي، فيتصل اللغوي بالسيميائي، فيغدو الرّمزي والعلاماتي والإشهاري والسيميائي مدخلا للضرورة التأويلية، عبر فعل التلقي نفسه، ومن خلال المعنى المجازي وما يحتويه من تضمين وإيحاء وتصوير بلاغي، وصور سيميائية[2]

وعلى أساس العلاقات؛ فإنّ الاعتراف بدور الرّمزية هو الذي سوف يحرّر البلاغة من سطوتها؛ ليستفيد البلاغي صفة الشمولية؛ فليست الصورة البلاغية حكرا على فرشة لغوية واحدة، بل إنّها تشمل الممارسة اللغوية بكاملها، وتتعدّى اللغوي إلى كلّ الأنساق الرمزية اللاّلغوية كالأحلام والتعبيرات الجسدية والتصورات الذهنية والحياة اليومية؛ ومن هنا يمكن الحديث عن العلاقة بين البلاغي والرّمزي[3] وبين الاستعارة والصورة، وبين الشعرية والسيميائية، وبين اللّغة واللالغة، وبين الحقيقة والمجاز، وبين الوعي والخيال؛ انطلاقا من التصورات الإنسانية النفسية لكل من المبدع والمتلقي والنص/الخطاب.

---

[1] –ينظر، الغذامي، الخطيئة والتكفير –ص247

[2] – ينظر، فريد الزاهي عمر، النص والجسد والتاويل، دار إلإريقيا الشرق، 2013، ص57

[3] –ينظر، الزاهي عمر، النص والجسد والتاويل–ص57

إيقاع الفضاء / جمالية الرّمز

ذكرنا فيما سبق أن المكان أو الفضاء لا يعني بالضرورة الحيّز الجغرافي؛ إلا أنّنا نؤكد انّه لا يمكن لأي مبدع ألاّ يتّخذ الحيّز الجغرافي، عنصرا فاعلا في إبداعه؛ حيث يربط الواقع مع النفسي؛ لذلك يضطر إلى تلك التشبيهات بين الحالات النفسية وما يقابلها في الواقع من وجهة نظره هو. ومن هذا المنطلق؛ وجدنا الشاعر علي ميرزا؛ يتحدث عن (القلب) وعن (البحر)؛ ولعلّ الجامع بينهما هو تلك (العواصف) المتمثلة في تلك الاضطرابات النفسية التي تؤثر على (القلب) وتلك العواصف الطبيعية التي تجعل البحر هائجا، لذلك استخدم الشاعر اسم فاعل واحد (ثائرة)؛ هذه الصورة أو الرمز الجامع للحالات النفسية والطبيعية، أي الجمع بين الحسي والمادّي، من منطلق أنّ الوجود علامة، والإنسان علامة، والعلامة فكرة.

فالشاعر علي ميرزا؛ إذ يصور حالته على هذه الشاكلة فإنما يريد من وراء ذلك البحث عن الخلاص، فلم يجد بدا من الهروب إلى عالم آخر رأى فيه مخرجه؛ لكي يسقط فيه حالته المغتربة، وهنا تتحول صورة (القلب /البحر) إلى رمز قناعي تتسرب من خلاله صورة المساعي إلى البحث عن الوجود الأسمى.

واعتمادا على إسقاط الفضاءات الجغرافية على أعضاء الجسد؛ فإنّ الاستعانة بالأمكنة الجغرافية يمثل رحلة تنقل الشاعر من المظهر (البحر وهيجانه) إلى الجوهر (القلب واضطرابه من ذكرى الجميلة)، وذلك أنّه يتعامل مع النفس من خلال الحدس الذي يتداخل الخيال فيه مع الوهم المكاني[1] فالشاعر (علي ميزار محمود) انطلاقا من النص؛ يتوهم أنّه قد ركب مركبا في البحر

[1] – توماشريل ميلاد، بدر شاكب السياب والخطاب الشعري التشاؤمي ص20

وكان هو القائد طالبا (الحب)؛ إلاّ أنّ العواصف التي هبّت حطّمت قلاعه وأسقطته غريقا، وكل هذا على سبيل الوهم من أجل تصوير حالته النفسية التي أجّجتها الذكرى، لذلك فإنّ اللّغة في التشكيل المكاني، تكون أداة مكانية دالّة على مجموعة من الحواس التي تؤثر بشكل مباشر على الجهاز العصبي، حيث لا يهدف الشاعر إلى تصوير المكان بكلّ حيثياته، بل يصور ذلك المكان الذي يؤرّقه مما يدلّ على أنّ التشكيلات المكانية هي تجسيد لواقع مكاني مرفوض كليا، علما أنّ هذا الحيّز المكاني ليس من المركبات الهندسية، او من المخلوقات الطبيعية(البحر)، بل يتخذ دلالات نفسية ضاغطة"[1](البحر بكلّ أمواجه رمز للقلب المعذّب بكلّ اضطراباته).

وتشكّل فضاء الشاعر من مكانين؛ المكان الاوّل هو القلب الذي تجري فيه الاضطرابات، والمكان الثاني (البحر) لإسقاط هيجانه على ما يعتري قلب الشاعر من حرقة؛ ولقد استعمل الشاعر البحر، ولم يستعمل الأرض أو السماء، أو الجبال، بالنظر إلى كل ما يعتري البحر من اضطرابات حيث إنّ العواصف لا تؤثر على الأرض والجبال، بقدر ما تؤثّر على البحر، فالأرض لا تعلو ولا تنخفض، بقدر ما تؤثر على البحر، التي تتحول إلى أمواج هائلة وثائرة، تكاد تلتهم كلّ ما تجده أمامها مثل نيران البركان.

وتقوم رؤية الشاعر على الصراع والانكسار، وخيبات الأمل في الحصول على الحب في الواقع المعاش، حتى إنّ الفضاء الذي اختاره الشاعر، ليس الامتداد، بل هو ما ينجذب فيه الرَّحب الروحي، لأنّه يبحث عن حبّ مفقود[2]، يبقى أنّ كل ما استعمله الشاعر من دلالات ماهي إلاّ

---

[1] – توما شربل ميلاد (المرجع السابق) ص20

[2] – ينظر، نفسه ص21

متصـــورات ذهنية، على نحو ما نجده مثلا عند ماجد بن صـــالح الخليفي، في وصـــف إحدى حبيباته التي حاكى فيها غزليات الشعراء القدامى، يقول:

وجه المليحية ذاك أم بدر السماء وذوائب أم تلك ليل أظلما

أم ذاك برق قد أنار الأفق من لألائه أم ثغرها متبسماً

إنسية أم هذه حورية قالت ألا ليت المحبة لم تكن

ملأ البسيطة نورها فتقسما إذا جئتني والناس حولي نوماً

والبدر ضاء بنورها والأنجما أرخصت نفسك في الهوي وتركتنا

تسبي العقول بدلها وجمالها غرضاً لقول الحاسدين اللوما

فلكم وكم تركت فؤادي هائماً فأجبتها الموت أهون فاعلمي

كم من فقيه زاد متعبد من نار شوق في الفؤاد تضرما

لما رآها كان صبا مغرماً قالت، إذا قد نلت ما أملته

لكنها محجوبة بكتائب أنت الحبيب فقر عينا وانعما

ونجائب يحملن يحملن أسد غشما أنت الحبيب فقر عيناً وانعما

عجباً لقلبي يا لها من جمرة واهاً لها من ليلة لكنها

في خيمة فيها الأعادي جثماً في مثلها كانت كطيف سلماً

وفي هذا المقطع الشعري يسعى الشاعر ماجد بن صالح الخليفي إلى الدخول في فضاء (مليحته) التي يســـعى من خلالها إلى إيجاد بديل للحياة الرتيبة التي تعمه بالدخول في عالم تشابك الدافعية للحالة النفسية مع المشاعر العاطفية، رغبة في تحقيق صورة أمثل. والصور في دلالتها تحاول الكشـــف عن تمكين التجربة من رؤيتها للحياة، والســـعي الحثيث إلى البحث عن

مكمن السعادة المنشودة، وهو ما يوضح رغبة الشاعر في الحصول على المزيد من معنى الكمال في هذه الدلالات (المليحة/ بدر السماء/ برق أنار الأفق من لألائه/ ثغرها مبتسم/حورية/نورها/ البدر ضاء بنورها الأنجما/ تسبي العقول بدلها وجمالها) إلى غير ذلك من الصور المعبرة عن معان "لجزء من التجربة الذاتية بعد أن تفقد صفاتها الواقعية ارتباطا باللحظة النفسية"[1]

وقد جاءت هذه القصيدة مفعمة بالصور البلاغية، التشبيه البليغ: المشبه في وجه المليحة/ والمشبه به في بدر السماء، مع حذف الأداة، وكذلك في وجه الشبه: النور والجمال. وفي ذوائب، التي شُبهت بالليل لشدة السواد، (تشبيه بليغ)، بالإضافة إلى تشبيه الأسنان بضوء البرق إن هي تبسمت. وكأن الشاعر يتغنى في هذه القصيدة بجمال مليحته التي ما ترك شيئا جميلا في الطبيعة إلا ذكره. فالشاعر من شده فرحته بإطلالة الحبيبة استعار من الطبيعة الجميلة كل جميل على سبيل التمثيل والتشبيه.

ونختم هذا المبحث؛ بقولنا؛ إنّ امتداد الظل الفضائي هو امتداد للشعرية الكامنة فيه، وقراءة هذا الظل تحتاج إلى القارئ حسن الفهم بعد مرحلة القراءة الأولية؛ حتى يأتي من بعده التأويل، متسلحا بثقافته وقدرته على خوض معارك التأويل، التي تنتج انطلاقا من تفاعل القارئ مع النص، لاستجلاء كل مكونات النّص؛ فالقراءة من قبل المتلقي تمثل تحقيقا لذاته؛ فيفترض إعمال عقله وعاطفته، حيث القراءة الأولى تخاطب العقل؛ أما التأويل والقدرة على التخيل فإنّه يخضع لقانون شعرية الفضاء وسلطة الرّمز. على أساس أن شعرية الفضاء هي القدرة على الخلق والتوليد والابتكار لقوانين الخطاب الأدبي.[2]

---

[1] إبراهيم جنادري، الفضاء الروائي . جبرا إبراهيم جبرا . بغداد، العراق، 2001، 170.

[2] ينظر، إسماعيل عزوز علي، شعرية الفضاء الروائي، ص 62-63

وفي كل الصور التي تطرقنا إليها في المقاطع الشعرية السابقة وجدنا أنها تحاول أن تقدم ملاذا للمبدع حين يحاول أن يهرب من فضاء عالمه المنهك إلى فضاء أكثر رحابة واطمئنانا، قد لا يجده إلا في عالم المشـــاعر العاطفية بقناع خفي، يعرض فيه تجربته المأمولة، ويتجاوز بها واقعه الموبوء؛ إذ من القديم والشـــعراء يبحثون عن خلاص لما ينتاب حياتهم من قلق، ويلجؤون إلى خلق فضـــاء يرون فيه آمالهم، ويســـجلون فيه مآثرهم وطموحاتهم، وكل ما يربطهم بالعلاقة المنجذبة مع كيانهم.

المبحث الثاني: الهوية وسؤال الوجود

- **سؤال الهوية والبحث عن الذات**
- **سؤال الهوية وقلق الوجود**
- **سؤال الهوية والانفتاح على الآخر**

- **سؤال الهوية والبحث عن الذات**

يطمح كلّ نصّ إبداعي عبر تربيع أشكاله وتنويع خطاباته إلى أن يبقى فنا في نسبيته، يؤسس لكتابة تعبرها المتناقضـــات، وتحتوي على بنيات تلتقط الفعل والأثر، الحقائق والاحتمالات، الملموس، والوهمي، التجربة والاستيهام؛ وتبعا لهذا السياق، تتأسس المفاهيم والتآويلات للفحص والفهم وتلمس التيارات الخفية والتوترات المترابطة في ثنايا النصّ والخطاب، فيجد المبدع والقارئ كلاهما بين الظل والضوء سبيلا للوصول إلى الإدراك المقنع للنسيج العلاماتي المحقق لهويّات متعددة ومختلفة في النصوص الإبداعية.[1]

ويتسع مجال ارتبط الشعر القطري بالأصالة، وتتنوع مستويات هذه الأصالة في دلالاتها بما تحتويه الهوية من مظاهر حضارية، بخاصة في مجال الإحساس بالروح الوطنية، والشعور بالانتماء، وقد لاحظنا في أثناء تصفحنا لكثير من الشعراء القطريين أنهم يميلون إلى التفاعل مع أمجاد التاريخ، يرون من خلالها الواقع اليومي، ويدركون أن وجودهم لا يتحقق إلا في ظل ما اكتسبوه من قيم حضارية، لذا حاولوا التعبير عن هذه القيم في ظل عوامل الاغتراب التي تتقاذف المجتمع العربي بوجه عام، وفي ظل البحث عن جوهر الحقيقة المغيبة، وفي ضوء ذلك يأتي الإحساس بالقلق من الهوية إلى شعور المبدع بأنه غريب أحيانا في بيئته، لذلك وجد الشعراء في هذه الصورة مظاهر متعارضة من الواقع المأمول، ومن هنا جاءت صور الشعراء من قبيل الفهم والاستيعاب لمجريات الواقع.

[1] –ينظر، حليفي شعيب، هوية العلامات ص05

لقد استطاع الشعراء القطريون بما يمتلكون من رهافة وحس، أن يتفهموا الواقع الذي يجري في الوطن العربي ويعونه تماما، واستطاعوا من خلال ذلك أن يحددوا القضية الأولى من قضاياهم وهي التعبير عن هويتهم، ومن ثم جاءت مشاعرهم لتبحث عن سؤال الهوية، فإما أن يقود السؤال الذات الشاعرة إلى البحث عن واقعها المؤلم بتوسيع دائرة الاغتراب الذي يعيشه المواطن العربي، نتيجة لا معقولية الواقع والخطر الكامن فيه، وإما أن يقود السؤال إلى طريق آمن يفتح في الأفق الحقائق.

وما من إنســـان في الكون إلاّ ويريد إثبات هويته من خلال البحث عن ذاته؛ ومن هذا المنطلق؛ تتعدد طرق البحث عن هذه الذات؛ فمنّا من يبحث عنها في عمله، ومنّا من يبحث عنها في علاقته مع الآخرين، ومنّا من يبحث عنها من خلال الإبداع. وعلى هذا الاعتبار؛ يمثل البحث عن الذات لإثبات الهوية إشـــكالا كبيرا في كلّ المجتمعات؛ وعن مبحث الذات يقول الباحث أحمد الحيزم في كتابه " من شـــعرية اللغة إلى شـــعرية الذات" :" مبحث الذات دقيق ورهاناته شائكة متشعبة، وأصول النظر فيه متفاوتة...ولا نظفر منها بأكثر ممّا ورد عند الشريف الجرجاني في شرح المواقف من حدّ الذات لكل شيء ما يخصّه ويميّزه عن جميع ما عداه"[1]، وأما في الدرس الحديث فهو قطب رحى الصـــراعات؛ والناس منه نحلٌ ومذاهب، إن في مشـــروعيته طرح الســـؤال أو في منزلة الذات، ومجالها ومدى فاعليتها وما لها من القوّة على الحقيقة"[2]، وبالمفهوم الفكري تعد الذات قوة فاعلة في مواجهة ما يحدق بها من مخاطر، كما تعد الحصـــن المنيع لمواجهة تنامي ثقافة الآخر الكاســـحة، وما تحمله من مشـــاعر اليأس والإحباط، وانطلاقا

[1] –الشريف الجرجاني، التعريفات، الدار التونسية، للنشر، ص57

[2] –الحيزم أحمد، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات.ص149

من هذا التصور؛ يعدّ سؤال الذات هو السؤال المعلن عن المصير، حيث تمثل الذات المعيار في تحديد الانتماء، كما تمثل المجال التاريخي المتغير للقيمة.

وبناء على هذه التصـورات، نحاول أن نعالج موضـوع الهوية والذات في قصـيدة" مالكة القلب" للشـاعرة (زكية ما الله) حين أهدت هذه القصـيدة إلى (قطر) في (ذكرى الجلوس يوم27-06-1997) تقول في بعض صورها الشعرية:[1]

دقت نواقيس البحر وأتتني، ابتهجت لرؤيتها

الرخامية واستلقت على كتفي، ابتهجت لرؤيتها

وكأنّها تنتصب على اعمدة روحي المتخشبة

وأنوارها تحفر في متاهات الغيب وتضيء.

أكراس الأزمنة المصطفة حولنا

سألتها: من أنت؟

قالت: كنت السرّ القابع في قاع الماء

ألملم أشتات الأمواج

وأصطنع من الأصداف لحافا.

قلت: وكيف أتيت؟

قالت: أنبئت اليوم

إني كالنطفة

أوجدني الخالق

[1] -زكية مال الله، ديوان دوائر، قصيدة "مالكة القلب" ص75

في رحم الأرض

هتكت الحبل السرّي الممتد بعرض الكون

ونمت بباطن نخلة

قلت: ومن اطعمك وسقاك

قالت: تشبثت بالأعناق.

تقيم الشاعرة حوارا حميميا بينها وبين دولتها قطر المعروفة ببحرها ونخيلها وجمالها الخلاب الفتّان، ومن خلال حوارها الذي ينبض فخرا؛ تحاول الشاعرة أن تثبت ذاتها الفردية وهويتها الجمعية؛ ومن أسئلة الشاعرة: من أنت؟، وكيف أتيت؟ وما أوصافك؟ ومن يرعاك؟ وأنها كالنقطة أوجدها الخالق " تمثل النقطة غايتها [نقطة الوحدة] ونقطة الشاعرة في مركزية هويتها هي أصل دائرة الوجود الحضاري، وإنزال السكينة في قلبها، ومرآة لثقافتها، حيث كل شيء في وجوده يربطها بمحور هذه الهوية التي تدور حولها ثقافتها، وكل شيء منجذب إليها[1].

ولأنّ الشعري يتداخل مع السردي في ضوء النظريات (النقدية الحديثة، يمكننا القول بأنّ هذه القصيدة تشبه إلى حدّ بعيد الرواية السير الذاتية؛ حيث الشاعرة تقوم بدور السارد؛ فهي تصف، وتسأل وتجيب، وتتوقع، وتخبر، وتذكر الأحداث والشخصيات البارزة، وكأنّ المتلقي أمام رواية تاريخية. ومن هنا تتجلى الذات الشاعرة والمقاصد النفسية من خلال علاقة النص بعالم الكاتبة.

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين دار ضفاف، 2016، ص 66.

وتركز الشـــاعر على حوار التأمل من أجل إثبات الذات، متوقعة أنّ هناك من يريد أن يتعرف إلى دولتها قطر.

ومن خلال أسئلتها يمكننا قراءة بعض الصور من مثل:

سألتها: من أنت؟

قالت: كنت السر القابع في قاع الماء

ألملم أشتات الأمواج.

واصطنع من الأصداف لحافا.

ومن منظورنا؛ نعتقد أنّ الشاعرة تريد أن تنقل للمتلقي الاتحاد والانسجام والالتفاف بين كل أبناء قطر؛ برغم كل الظروف القاســـية التي تتعرض لها بين الفينة والأخرى، وبرغم كل ما يحاك ضـدها؛ يبقى الشـعب القطري شـعبا واحدا لا تفصـم عراه كل مظاهر التغيير؛ التي أودت بكثير من الدول العربية إلى الهاوية:

ثم يتواصل الشاعرة أسئلتها معززة بإجابات شافية:

قلت: وكيف أتبت؟

قالت: أنبئت اليوم

أني كالنقطة

في رحم الأرض

هتكت الحبل السري الممتد بعرض الكون

ونمت بباطن نخلة.

تنقل الشـاعرة من خلال سـؤالها، صـورة لقطر تشـبه (الجنين) في رحم أمّه؛ هذا الجنين الذي اسـتطاع أن يخرجّ إلى الدنيا لينعم بكنف نخلة تحتضـنه، والنخلة رمز للشـموخ وللعطاء، وللعراقة، فيكفي أنّها في الواقع تمدّ الطبيعة بجمالها، والإنسـان بثمرها وبخيرها، ويكفي أنّها تنمو في رمال ذهبية تقتسـمها مع البحر، فيتعانق ما تجود به النخلة مع ما يجود به البحر، ولعل الشـاعرة ترمز كذلك إلى الكرم الذي هو شـيمة الشـعب القطري الأصـيل؛ حيث إنّ أهل قطر ما زالوا يحافظون على هذه الخصـال والمبادئ، ولم تعر الشـاعرة للظروف القاسـية أي بال، فضـلا عن ولعها بـــ (النطفة) التي نرى أنها صـورة للتربة الخصـبة التي تنمو في رحم الأرض، وهو انتماء إلأى الوطن، قطر.

ومن صـورة الخير الوارف، ومن صـورة الطفل الرضـيع الذي نما في رحم الأرض، ونام في باطن النخلة، صـورة للثبات وصـورة الكرم، والشـموخ إلى صـورة أخرى نستجليها من السؤال الموالي:

قلت: ومن أطعمك وسقاك؟

قالت: تشبثت بالأعناق

حبوت على الأكتاف.

ورضعت من ماء ينبع في صدر الشمس

ويصبّ بأثداء واعدة

كان الحاضر زادي

والماضي القربة تطفئ لي ظمئي

وتبلل أطراف فؤادي

من مرحلة النطفة الولادة، تأتي مرحلة الرضـاعة، فالحبو فالتشـبث بالأعناق، إلاّ أنّ الشـاعرة قد أخرت ما يجب تقديمه منطقيا (الرضـاعة) وقدمت ما يجب تأخيره (الحبو) ثم التشـبث بالأعناق، وهي صورة تدل على الأصالة.

ومن صـور المفارقة الشـعرية أيضـا أنّ الماء لا يرضـع، بل يُشـرب، ولا أحد يصـب في الأثداء؛ تصـوّر الشـاعرة مثل الطفل الرضـيع؛ إذ إنّ خيرات البحر والمياه الندية وخيرات البترول تكفيها لتعيش معززة مكرّمة لا تحتاج إلى خيرات أحد آخر، فالقطري منذ أن يكون جنينا إلى أن يموت لن يحتاج إلى أحد، فهو تشـبث بالأعناق ويحبو على الأكتاف، وهذه صـورة للرفعة وللعزّة والكرامة للشعب القطري الذي لا يطأطئ رأسه لأحد، ولا يحتاج إلى أحد، فهو يشرب ويرضع من خيرات بلاده التي منّ الله بها عليه. ولعلّ الأثداء الواعدة ترمز إلى آبار البترول، وإلى كل خيرات قطر التي تصدرها.

ومن صورة الخيرات الباطنية؛ إلى صورة أخرى نستجليها من سؤال الشاعرة:

قلت: ومن روادك؟

قالت: عاهدت النفس

أن ألثم بعشق الفجر والنهر والطين

قلت: وما أوصافك؟

قالت: الخنساء والحوراء

والعانود

والناسجة حبالي من ليف

الضوء

وارتق للصيادين زمانا لا ينفرط

بليل

تتحدث (قطر) على لسان (الذات) عن تاريخها الإبداعي العظيم المتمثل في الخنساء، رمز حب الوطن، والتضحية من أجله، ورمز الإبداع والشعر، حيث لا أحد ينكر قصة الخنساء أم الشهداء وأخت الشهيد صخر، وإلى جانب التاريخ الأدبي العريق، تضيف الشاعرة الحوراء والعانود وبقية نساء قطر البارزات في مجالات شتى.

وتختم الشاعرة فخرها؛ بسؤالها:

قلت: ومن يرعاك؟

قالت: معشوق من تبر الرّمل

تجلى في لؤلؤة

غاصت في الروح

واستنفذت البحر

قلت: عرفتك، أنت المطوية بين رقائق جلدي،

المحنية تحت ضلوعي، والسارية بدمائي

حتى يوم حلول الأجل.

تصل الشاعرة إلى آخر نتيجة أو إلى الجواب الشامل لكل ما سبق، من تأمل حواري بين (الأنا) الفردية، و(الذات) الجمعية، مفادها أنّ حب قطر يقطن في قلبها، بل إنّها تملك هذا القلب، حيث تشبه نفسها بالمعشوق من تبر الرمل، وانّ قلبها يشبه اللؤلؤة التي تغوص في فضاء

البحر حتى تستنفذه، لتصبح قطر ساكنة بين حنايا الشاعرة، وكأنّ الشاعرة هي (قطر الدولة)، وكأنّ (قطر الدولة) هي الشاعرة.

صاغت الشاعرة (أنا) بحثا عن إثبات (الذات) (قطر، بلغة شعرية، حيث تمثل هذه اللغة فضاء للعالم ورمزا لدولتها كما تصورتها في ذاتها المبدعة، وهي رمز لعالم الشاعرة النفسي في البوح بحبها لبلدها بطريقتها الخاصة شعرا، حين استجمعت كل ما تزخر به قطر لتوظفه بصياغتها الشعرية رمزا وصورة، لذلك قال ابن سينا:" إنّ غاية المحاكاة هي تحريك النفس بإثارة التعجّب"[1]وحيث " إنّ وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي"[2]

تمثل القصيدة إذن؛ صورة (الأنا) الفردية من خلال صورة الذات الجمعية، بين(أنا) مواطن، و (ذات) وطن، وكأنّ الشاعرة تتغزل بوطنها بكل فخر واعتزاز.

وانطلاقا من المؤول ومستويات فضاء الدلالة؛ فإنّ التجربة الشعرية تدلنا على أنّ الإمساك بالشيء يتم دائما عبر مستويات متعددة، فالذات المتكلمة تخلق، انطلاقا مما توفّره هذه التجربة، أنساقا لمعان جديدة تتجاوز عبرها المعطى المباشر، وليس هناك من فعل تأويلي، قادر على احتواء كل معطيات الموضوع، ضمن نظرة شاملة وكلية"[3]

وفي ضوء كل ما ذكرناه من فضاءات دلالية؛ فإنّ كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ (أي بين العلامة ومستهلكها)، فضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات وتتعدد التأويلات وتتناسل، وعلى هذا الأساس أيضا، فإنّ الاعتراف بوجود هذه العلاقة هو اعتراف .

---

[1] –إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ص412

[2] –الغذامي بن عبد الله، تشريح النص–ص142

[3] –بنكراد سعيد، السيميائيات والتأويل– المركز الثقافي العربي– المغرب–ص93

ضمني أو صريح ـــ بوجود مادّة دلالية سابقة في الوجود عن تدخل الذات القارئة، وإلاّ أمكن الحديث عن قراءات متعددة للمادّة المضمونية الأولية نفسها ومن هنا، يمكن اعتبار كل قراءة خلقا لسياق جديد يستمد مشروعية وجوده من المادة الموضوعة للتأويل"[1]

- **سؤال الهوية وقلق الوجود:**

يستطيع المبدع عبر إمكانات الشعر، أو تداخله مع السردية والجمالية، أن يتغلغل في أعماق الروح الإنسانية، ليبرز قدرتها على تجاوز المشاعر الضيقة، والدخول إلى عوالم رحبة، تحرّر الإنسان من إكراهات غير مقتنع بها، أو هي دخيلة على ثقافته، وفي هذه الحالة يمكن للإنسان أن يتضاعف لديه الشعور بوجود إمكانات أفضل للحياة خارج أسوار الآخر المكره، وفي ضوء ذلك إن المبدع دوما يحاول تجاوز قلق الذات المصاحب لشعورها بالضيق، على الرغم من أن القلق يعد الشرط الأساس للإبداع، والرغبة في إزالة القلق إنما تعني الرغبة في إزالة العاطفة التي هي رمز الإرادة والقوة البشرية، وميزة الإنسان على كل ما عداه من المخلوقات، وهذه الميزة هي التي تحرك فيه لذة الارتقاء، وتُهدْهِدُ فيه أحلام السمو المتوالية في حركات تصاعدية غير متناهية، ولا شك أن الشعر . والشعر القطري جزء من الشعر العالمي . هو تعبير عن هذا التوجه، والتعبير عن رؤيا كيان الذات، يعتنقها الشاعر للتعبير عن وجدانه وحضارته، وعن معانقة الآفاق البعيدة، ومن ثم يعتبر الشعر أيضا السمة الأساس لحقبة الوجود، وإعادة خلقه وابتكاره بما يناسب الآفاق المتوقعة، من خلال الانفتاح على الآخر؛ لأن الفن بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص، يستمد قوته من السيادة المطلقة للذات وهي تمارس وجودها المثالي من خلال

[1] – م–نفسه–ص179–180

التســـامي المرتبط بالرؤية الكلية للوجود، والانتماء للوطن الذي يمنح الإنســـان لحظات التجلي والانبعاث[1]

وعلى أساس؛ انفتاح الأنا على الآخر، تتحد الهوية، وتتعزز بالمحافظة على أصالتها؛ إذ إنّ الاحتكاك بالآخر؛ يعدّ بمثابة مقارنة بين مكونات شـخصـية كل مجتمع لتمكين هويته:" حين يحس بأنّ ثمّة ما يهدد وجوده، يسـرع إلى تأكيد ذاته باحثا عن شـيء أصـيل كامن في أعماقه، يركن إليه، كي يحسّ الثقة والأمان والقوة لمواجهة الخطر، وبذلك تتشـــكل الهوية في أدغال الذات، حيث تتجسّـــد عبر انتماءات ومكونات تتعلق بالجنس والعمر والطبقة الاجتماعية، والموروث الثقافي الذي يشكل ركيزة أساسية فيها" [2]

وانطلاقا من الشـعور بالانتماء؛ حاولت الشـاعرة (زكية مال الله) إثبات وجودها للإعلان عن هويتها القطرية من خلال قصيدتها" مالكة القلب" التي افتخرت فيها، بماضي وحاضر(قطر) من خيرات وثروات طبيعية، ومن موروث ثقافي، ومن حب للوطن، واصـــفة، ومفتخرة، ومعدِّدة خيرات الوطن، وشارحة، ومفسّرة للآخر الذي لا يعرف قطر، فمن موروث الشاعرة زكية مال الله الثقافي ذكرت اعتزازها بوطنها حيث لا شيء يملأ كيانها إلا حبها لوطنها:

قلت: وما أوصافك؟

قالت: الخنساء والحوراء

والعانود

والناسجة حبالي من ليف

---

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، 37، وما بعدها

[2] –م نفسه، ص15

الضوء

وارتق للصيادين زمانا لا ينفرط

بليل

ويذكرنا قول الشاعرة؛ بما قاله (زكي نجيب محمود) حول إثبات الهوية الخاصة من أنها" لا تصان....إلاّ حين يتمسك الشعب بثقافته التي ورثها عن أسلافه؛ أي في العقيدة وفي اللغة وفي الفن، وفي الأدب، وفي كثير من النظم الاجتماعية"[1]

ومن هذا المنطلق؛ فإنّ الهوية هي دوما متماسكة في اختياراتها، داخل النسق المتعارف عليه، حيث يصاغ كل شيء داخل المجتمع، أو شريحة اجتماعية ما، في تبنيها المعاني والقيم المشتركة المتعارف عليها.. هي ـ أيضا ـ ما يملي على الناس القيم والمعايير الضابطة للمجتمع، وتمارس تأثيرها عليه... والمبدع في تمثل هذا التصور، واقتفائه هذا المسعى، معنيٌ ـــ حتما ـ بالإسهام في تمكين وعي الوجود الذاتي من مَنَاعَةٍ تجعل المرء غير قابل للانجراف مع التيار الذي تختلط فيه الاتجاهات، والميول، والأهواء، كما أنه مقصود به تنوير المجتمع بتعزيز التواصل الإنساني الذي ينتصر للقيم الكونية النبيلة، وبوصفه أيضا حريصا ـــ أكثر من غيره ـ على ربط العلاقات المحترمة، وتطلع الذات إلى تجسيد ما هو كامن في الذات الإنسانية من فعل تواصلي، يقوم بالأساس على قيم التداولية في كل شيء، سعيا إلى تحقيق شروط الإنجاز، وبناء الفعل الحضاري.[2]

---

[1] – زكي نجيب محمود، في مفترق الطرق– دار الشروق–القاهرة–بيروت–ط2 1993–ص310

[2] عبد القادر فيدوح،الهوية وسؤال المعنى في شعر أديب كمال الدين، مجلة الأقلام، العراق، ع1، السنة الحادية عشرة، 2016، ص 80.

وعلى هذا النحو ســار كثير من شــعراء قطر حين تغنوا بالوطن، وحرصــوا على مرجعية الانتماء، وهو ما يجعلنا مدركين أن حرصـــهم على تعزيز هويتهم مقترنة بمجد الوطن، والتماهي مع كينونته، والتطابق مع مصيره، وفي ذلك نجد الشاعر أحمد يوسف الجابر يقول[1]:

مهد العلا ومرابـض الآساد أعنـي بها قطرًا وتلك بلادي

دار الشهامة والمروءة والندى للمعتقين ومعقل الأجـواد

دارًا حباها الله أكبر نعمـةٍ شملت حواضرها وعم البادي

باهتْ بعزتها الشعوب وأشرقتْ ساحاتها بالكوكب الوقـاد

أبناؤنا الغر الـذين تواكبـوا من كل أبلـج للعلـى نهاد

أرسوا قواعدها على هام العدى وعلت رواسيها على الأطواد

سالت روافدها وأفعم سيلها للوافدين وللمغل الصادي

زهت المدارس والمعاهد وارتوى من فيضها الأقراب كالأبعاد

سبقتْ به التاريخ من بين الورى فكأنها كانت على ميعاد

هذي بلادي والتي أفدي بها ما عز عندي طارفي وتلادي

وقد علق عبد الله فرج المرزوقي[2] على هذا المقطع بقوله:" فالشاعر يفخر بوطنه، ومن حقه أن يفخر بذلك، فهي دار الشهامة والمروءة والكرم، وهي مشرقة بابنائها، ترحب بضيوفها، أبية شامخة، لذلك فإن الشاعر يفخر بها، ويعتز بانتمائه إليها، ويباهي بها الأمم والممالك. ولمَ

[1] الديوان، جمع وتحقيق تحي الجبوري، وآخر، جامعة قطر، 1983، ص 72.

[2] عبد الله فرج المرزوقي، الشعر الحديث في قطر، ص 121،122.

لا والشاعر ينظر إلى موطنه بعيني الطفل الذي ينظر إلى أمه، فالأم مصدر الأمن والحب والأمان، يقول مبارك بن سيف آل ثاني:

وطني أراك بقلب طفل لم يزل يحبوها فما أإلى حنان الأمهات

شط الخليج لقد ملكت صوابه وعيونه وفؤاده بالبينات[1]

إنّ التمسك بالهوية، هو إثبات للذات، لكنّه لا يعني الانغلاق على هذه الذات؛ وإنّما يعني الانفتاح على عوالم أخرى، وخاصة، بالنسبة إلى المثقف الذي لا يحب أن يحصر ذاته داخل قوقعة، فالانغلاق يعني الجمود والضعف والانحطاط، ومن هذا المنطلق سنمر إلى عنصر الهوية والانفتاح على الآخر؛ لنضبط بعض المفاهيم وكذلك مجال إثبات الهوية.

- **سؤال الهوية والانفتاح على الآخر:**

تمثل العلاقة بين الذات والآخر ضرورة ثقافية واقتصادية وتقنية لا يمكن الاستغناء عنها؛ حتى لا تبقى الذات منعزلة وذات بعد واحد، وفي هذا الشأن نورد قصيدة للشاعرة "سعاد الكواري" من ديوانها" وريثة الصحراء" تحمل عنوان" ضوء" هذه القصيدة الي ترمز من خلال عنوانها، " ضوء" إلى الانفتاح على الآخر، تقول الشاعرة:[2]

لا فكاك أمامك

إلاّ ان تغري القطارات المسرعة

لتأخذك للبعيد

إلى مدن لم ترها قطّ

---

[1] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، ص 229.

[2] –الكواري سعاد، ديوان وريثة الصحراء، قصيدة" ضوء" ص65

إلى بشر لا تعرفهم

لتنقلك من محطة إلى أخرى

أحلامك هي أيضا

تنتقل معك

وتذبل معك

فضعْ رأسكَ على صخرة

واحلم

فربما تتحقق الأحلام

ربما تتحقق أخيرا

آخر الأحلام

المراكب التي تودّع ركّابها

بدموع اصطناعية

هي نفسها التي ستستقبلهم

بابتسامة مزورة

الركاب الذين يقذفون أنفسهم في أحضانها

يتشوقون لرحلة إضافية لعالم مجهول

وأنت صادقْ ساحرةً عجوزا

علّها تمنحك فرصة جديدة

أو تمنحك الخلاص!

قبل التحليل، نريد أن نشـــير إلى ما أبدعته الباحثة الناقدة (ماجدة حمود) بأســـئلتها حول الهوية بين (الأنا) وإشـــكالية الآخر؛ من خلال ســـؤالها: هل تشـــكلت هوية "الأنا" في الخطاب العربي عبر لقاء الآخر، وعبر مواجهته؟ أم الاثنين معا؟ أليس هذا الآخر هو الغرب المتفوق المسيطر؟ ترى هل نستطيع أن ننأى بأنفسنا عنه؟ ألا نعيش أجواء حداثته، فنقطف ثمارها، على الرغم من توتر علاقاتنا معه؟"[1]

وبناء على هذه التساؤلات؛ يمكننا تحليل قصيدة "ضوء" حيث يرمز الضوء إلى الوضوح، وإلى المستقبل، ولعلّ الشاعرة، تدعو من خلال قصيدتها إلى الانفتاح على الآخر، لذلك عبّرت بالقطارات المســـرعة التي توجد بعوالم التكنولوجيا وكل التطورات الحاصـــلة، بفضـــل هذه التكنولوجيات التي طوّرت كل سـبل الحياة، بحيث يسّـرت كل صـعب في التعليم، وفي الإدارة، وفي وسائل النقل، وفي الاقتصاد، وفي مقدّمة كل هذا؛ وسائل التواصل الاجتماعي التي حوّلت العالم – إلى "قرية" فتمكنت "الأنا" من الاتصـــال بالآخر "هو" وتعرّف إليه وإلى هويته. وعلى كيفية عيشه، وعلى علمه، ومعارفه.

وإذا كان العنوان " ضـوء" يمثل صـورة للانفتاح وللمستقبل والقطارات السـريعة فهو صـورة بليغة للتكنولوجيات الحديثة.

لتأخذك للبعيد ◄ رمز إلى التواصل الاجتماعي.

إلى مدن لم ترها قطّ ◄ يستطيع الإنسان أن يزور كل مدن العالم عن طريق الأنترنيت.

إلى بشر لا نعرفهم ◄ التواصل مع كل الأجناس عبر العالم.

لتنقلك من محطة إلى أخرى ◄ الانتقال رمز إلى التغيير والتزود بشتى المعارف والثقفات.

---

[1] –حمود ماجدة، إشكالية الأنا والآخر–ص37

أحلامك هي أيضـــا تنتقل معك ◄ تتحقق أحلامك التي طالما انتظرت أن تتحقق ولكن الانغلاق على الذات، جعلها جامدة، وتظل أحلامك معك أينما انتقلت.

هذا على سبيل إيجابيات التكنولوجيات الحديثة؛ فقد رسمت الشاعرة لوحة فنية مفعمة، بكل ما يحلم الإنســان بتحقيقه، لكنّها في جانب آخر من القصــيدة –نفســه–تحذر من وســائل هذه التكنولوجيات؛ التي قد تتحول إلى وسائل للانفصـام لا إلى التواصـل فقط؛ انطلاقا من انّ " العلم سلاح ذو حدّين" تقول الشاعرة بهذا الشأن:

المراكب التي تودّع ركّابها

بدموع اصطناعية

هي نفسها التي ستستقبلهم

بابتسامة مزورة

الركاب الذين يقذفون أنفسهم في أحضانها

يتشوقون لرحلة إضافية لعالم مجهول

تنقل الشـاعرة؛ صـورة أخرى تتمثل في مسـاوئ الاتصـال التكنلوجي الذي يرمز إلى الانفتاح على الآخر المتقدّم حضــاريا؛ حيث إنّ فرحة التكنولوجيات ماهي إلاّ ســعادة مؤقتة، فالعلم الذي ينفعك إذا لم تعرف متى تستعمله، وكيف تستعمله؛ فسيضـرك، مثله مثل السـلاح الذي تدافع به عن نفسـك، وعن عرضـك، وعن وطنك، فإذا أخطأت في كبسـة، أو في زر، فقد تدمّر نفسـك، ووطنك.

تمثل هذه القصـيدة؛ نوعا من المفارقة الشـعرية، ونشـير هنا إلى أنّ المفارقة الشـعرية" في النص الأدبي ليســت مجرد وســيلة تزيين للقول أو العمل الأدبي الذي ترد فيه، كما أنّها ليســت

مجرّد جمل ذات نكهة معينة، ولا حلية للزينة، أو لعبة غير قانونية، بل هي لا تكون مكوّنا أدبيا إلاّ إذا كانت نابضة في صميم البنية التشكيلية للنّص، لا تطغى عليها الصنعة، ولا يهيمن عليها الوعي الفني، بل تندمج في تشـــكيلها الموهبة المقتدرة بذكاء الفنّ، ومهارة المعرفة، ولا تكون أدبا إلاّ إذا امتلكت الأدوات التي تجعل منها مفارقة منبثقة الدلالات. لها قوانينها الماهرة والماكرة معا، كما أنّ لها أهدافها التي تتنوع حسب عمق رؤية المبدع وسعة أفقه ومدى وعيه بذاته، وبما حوله من صراعات واحتدامات"[1]

نستشف من استخدام الشاعرة لعنصر المفارقة الشعرية في قصيدتها" ضوء" مدى ذكائها وبراعتها في رسم الواقع، وفي تحليل مقولة " العلم سلاح ذو حدّين(حيث) إنّها تدعو إلى الانفتاح على الآخر، لكنّها تحذر من الانفتاح المطلق؛ حيث إنّ هناك زوايا لا تنســـجم مع كلّ الهويات؛ إذ لكلّ مجتمع اعتقاداته وثقافته والعادات التي تميّزه، يقول (بول ريكو):" أظن أنّ علينا أن نكون حذرين جداّ هنا في أوروبا ونحن نتكلم عن الأصـولية؛ لأنّها- وبشكل مباشـر- كلمة مسـتهجنة، الأمر الذي من شـــأنه أن يحول دون تحليل المضـــبوط علينا أن نتمعّن في الظاهرة؛ لأنّ هناك أنواعا من الأصوليات، إنّنا نمرّر كلمة واحدة فوق العديد من الحوادث، لكن هناك فرقا على سبيل المثال-بين العودة إلى ثقافة قريبة من ممارسة الناس، وبين أصولية فرضت عليهم من أعلى...لا بدّ أن أعبر عن دهشتي من توسع الظاهرة، وأيضا من بعدها المتطرّف؛ لأنّه في ثقافتي الفلسفية

[1] -الرديني رائد فؤاد طالب، المفارقة في شعر الجنوسة في القصيدة العربية المعاصرة (دراسة وتطبيق) مجلة العربية والترجمة، المنظمة العربية للترجمة ع27-2016-ص14-15

الخاصة استهنت بقدرة اللغة على إعادة تنظيم وتوحيد، ثقافة ما، وثانيا، فأنا قد ازدريت هشاشة كل هوية تشعر بالتهديد من الآخر"[1]

وكما دعا (بول ريكور) إلى عدم التعصّب من الآخر، بحجة الهوية، فقد دعت الشاعرة (سعاد الكواري) المتلقي الضمني عبر قصيدتها " ضوء" إلى الانفتاح على الآخر للتزود بمعارفه، والاطلاع على ثقافته، من أجل نبذ العنف والتطرف أو سوء الفهم، الذي طال معظم الذهنيات العربية والغربية معا.

وتختم الشاعرة قصيدتها؛ بصورة مفارقة، تتمثل في الانغلاق على الذات؛ فتقول:

وأنت صادقْ ساحرةً عجوزا

علّها تمنحك فرصة جديدة

أو تمنحك الخلاص!

تصور الشاعرة المشهد الأخير من صورة الحياة، وصراعها بين الماضي والتطلع إلى الحاضر بعنوان دال، أو بعلامة دالة هي " ضوء"؛ إذ إنّ العنوان هو آخر ما يوضع في الإبداع الفني، في الغالب، الأعم– والشاعرة في مشهدها الأخير؛ ترمز إلى الانغلاق والبقاء في الماضي بالعجوز الساحرة؛ فالعجوز تدلّ على إنهاك القوى، وقلة النشاط، لكنّها مع ذلك لها سحرها وجمالها الذي لا ينبغي التفريط فيه، أو عدم الاهتمام؛ ولكن لا يجب أن نبقيه مكدّسا في الذاكرة؛ بل ينبغي أن يتجدد بضوء آخر، وهذا الضوء هو كلّ الدراسات الحديثة التي تطال كل مجالات المعرفة (رياضيات، هندسة، طب، أدب...) أي كل ما ينتفع به الإنسان في حياته.

[1] –بول ريكور، الذاكرة والسرد–ص138–139

وتشكك الشاعرة في فرص التشبث بالماضي من دون روية، وإذا لم تمنح صاحبها فرصا جديدة للتأقلم مع الحاضر والنظر إلى المستقبل، خاصّة لمن يعتقد بالانغلاق على الذات.

ولعل الصورة نفسها نجدها في أشعار حصة العوضي من قصيدة [لا انتظار]

أنغام وموسيقى

وطفلة تسافر

ولحظة تدق بابنا الخلفي

لحظة انتظار

وصالة ترص بالحقائب الثقيلة

تدور في الزمان

محلقا بها جناحها الهزيل

ويعلن المسافر انتهاء رحلة الهوان

فيغلق المكان

أنوار حانوت تلوح من بعيد

وصاحب الحانوت قد تاه من جديد

ولم يجد بدا من السؤال

إن أبصرت عيونه بوادر النهار

عن حكمة الظلام

والتيه .. والسفر

قالوا له هناك

ينام عند الزاوية

ظل يظل سائرا بلا أثر

ينام في الجفون

حلم... يردد الهتاف بالضجر

والريح تسكن البيوت والخراب

والفقر

والشمس تكوي جلدنا

ولا مفر

وعن إثبات الذات " أنا" بالنسبة إلى المرأة؛ "ترى الشاعرة بشرى البستاني أنّ الكتابة بالنسبة إلى المرأة؛ هي حضور وتحرّر ومسؤولية وانتماء، فالمرأة في هذه الكتابة تضيف متعة أخرى لحضورها الأنثوي المرهف، والمفعم بالحنو، هي متعة العطاء الإبداعي والمعرفي، في الكتابة الأنثوية تكشف المرأة عورة التاريخ وموروثاته المتخلفة شجاعة، وتزيح الغطاء عن ظلم جعل الإنسانية تهدر نصف طاقاتها عبر القرون، وتدحض بتعلمها الجهل الذي أدام تلك التشوهات، وهي في مواهبها الحقيقة تضيف لخصوبتها الفطرية خصوبة أخرى تلقحها بجهدها الذاتي وسهرها المعرفي والثقافي، وهي بذلك تزيد من بهائها وجمال حضورها حين تضاعف أنوثتها بالشعرية وسطوة الكتابة؛ لأنّ الجسد يحضر عبر كلّ مفردة وكل تركيب من تراكيب النص المكتوب بأنامل الأنثى" [1]

[1] –الرديني رائد فؤاد، المفارقة في شعر الجنوسة–ص29

لقد استعنّا برؤية بشرى البستاني، حول كتابات المرأة العربية المبدعة؛ لنوضّح أنّ الشاعرة القطرية تحاول إثبات ذاتها أوّلا، ثم إثبات الهوية، ومن ثمّ الانفتاح على الآخر؛ ولا نعتقد أنّها تنطلق من الفراغ في إبداعها هذا؛ بل من الواقع العربي الذي ضـــيّق على المرأة الخناق في كلّ مجالات الحياة؛ إذ نجد إلى وقت ليس بالبعيد مســـوغات واهية تحرم على المرأة أن تكون مبدعة مثلها مثل الرجل؛ بســـبب الانغلاق في العقلية العربية القديمة التي جعلت من المرأة مجرّد شيء ؛يشترى، يباع، ويمتلك، ولا تصلح إلا للإنجاب والطهي، ولم يفكر المجتمع في أن يكون لها هي كذلك موهبة الإبداع والعطاء الفكري والمعرفي.

ولكنّ؛ وبعد تحرّر الفكر العربي، من خلال احتكاكه بالآخر، وبفضـــل التكنولوجيات الحديثة التي برهنت على مواهب المرأة إبداعا، ونحتا، وشعرا...بدا التحرّر يتسلل إلى المجتمعات العربية؛ فأصـــبح للمرأة مكانها المرموق بين المبدعين الرجال؛ فتفتقت قريحة المرأة لتنتج شـــعرا ونثرا وفنّا. فهرعت كل أنثى مبدعة إلى إثبات ذاتها من خلال إبداعها؛ ومن الشـــاعرات اللواتي برزن في فنّ الشعر؛ الشاعرات القطريات حصّة العوضي، زكية مال الله، سعاد الكواري، وغيرهن كثير؛ حيث أبدعت كل شـــاعرة على طريقتها؛ وعلى هذا الاعتبار؛ فالذات الأنثوية إنّما تكتب ضرورة كينونتها، وتكشف لازمة هذه الكينونة في توتر وجودها، وهي تسعى للسمو على الشيء والانفصـــال، حاجتها الجارحة لتحويل محنتها الداخلية إلى الورق في محاولة لتفكيك ما يمكن معالجته بالوعي من خلال الوقوف أمام متاهات الذات، وهي تحترم بالأســـئلة الطافحة بالحيرة أمام مجاهل الصبر وأسراره، وسلبيات الواقع بحثا عن المعنى بالكتابة وجها لوجه[1]

[1] – ينظر، حوار مع بشرى البستاني أجراه حميد العبيدي مجلة ألف ياء 27-11-2012 منقولا عن، الردني رائد فؤاد، المفارقة في شعر الجنوسة-ص 31

ويمثل صـــورة إثبات الذات في المجتمع؛ إثباتا داخليا أولا؛ كإثبات الإبداع النســـوي داخل المجتمع العربي، وتمثل الهوية الانفتاح على الآخر المختلف عنّا جنســا وعرقا، ولغة، وجغرافية؛ ويبقى أن نشير إلى أنّه حين يطغى إحساس " الأنا" من ظلم الآخر وهيمنته، تبادر ـ هذه الذات . إلى الدفاع عن نفسها خشية الذوبان، فتقوي انتماءها إلى الجماعة، وتتماهى بهويتها، لذلك تبحث عن الهوية التي تتميز بها عن الآخر المختلف، وتجمعها بمن يأتلف معها، كي يزداد إحســاســها بكينونتها"[1]

يفهم من كل ما تقدّم ذكره، أنّ الإبداع يتيح فرصــة للذات، بأن تعبِّر عن صــوت أعماقها، وتنطلق بحرية في صياغة أفكارها شعرا أو سردا عاكسة صورة الواقع الاجتماعي أو النفسي من خلال اللغة والخيال، من هنا تتحقق الذات والهوية.

[1] –حمود ماجدة، إشكالية الأنا والآخر ص21

المبحث الثالث: الرؤيا الكشفية

- **تجليات الانبعاث**

لا نختلف حول المعنى الحقيقي للانبعاث؛ وهو العودة إلى الحياة بعد الموت الذي يمثل نهاية كل شيء، ومنذ أعلن (بارت) موت المؤلف انبعث القارئ من جديد في إحياء النص؛ ولعلّ انبعاث القارئ؛ هو عودة المؤلف، ويمكننا أن نتصـــور هنا؛ أنّ النص هو الباعث إلى الحياة، فالنص جسد، والقارئ روحه؛ وبعودة الروح إلى الجسد؛ ينبعث المؤلف، لذلك قلنا بأنّ النص هو من يخلد صـــاحبه؛ لذلك وصـــلتنا أشـــعار القدامى، وحكاياتهم ومعظم الأعمال الخالدة التي لقي أصـــحابها حتفهم منذ قرون بعيدة. وانطلاقا من العودة والانبعاث، نحاول أن نختم بحثنا بقصـــيدة للشاعرة القطرية" حصّة العوضي" من ديوانها: "كلمات اللّحن الأوّل" بعنوان" عودة الأشواق" تقول فيها[1]:

أقبل الحب

وعادت بسمتي بين الشفاء

وصحا النجم... فأضفى نوره فوق الجباه

ودعانا البدر.. فغشينا في ضياه

نزرع الأشواق حينا فتناجينا الحياة

***

وأنين الناي

[1] حصة العوضي، كلمات اللحن الأول، ص 35.

أضحى يا صديق– لي غناء

بعد ان كان نشيجا.. وحروفا من دماء

بعد أن ظلّ حبيس الليل يشدو كالحداء

باتت الأنغام رمزا للأماني والهناء

***

أيّها الليل..

ابتسم لي قد مضى عهد الدموع

قد مضى الحزن وولّى عهده دون رجوع

فأنر دربي... صديقي بملايين الشموع

واعزف الألحان من قلبك تسري في خشوع

لقد أعطت أسلوبية الشاعرة في هذا المقطع ما يربط طموحها في مواجهة القيود المكبلة، وذلك حينما وظفت ــ على سبيل المثال ــ الزمن في حركة الفعل الموزع بين التيمن والشاقاء مع (أنين الناي) المكتسي في صورته بالحلم المفقود الذي عبر عنه (الناي) في صورتي لحن الناي، ونشيج الصورة المشحونة بالعَبرة، بين المرتجى والخيبة، وما بين هذين الفضائين تسعى الصورة الشعرية إلى احتضاء الفضاء الوجداني والتأملي، وكأن المقطع ينفتح على كنايات للكشف عن رؤية أخرى للأمل المنشود كما تعبر عنه صورة التناظر.

وتتضح الصورة الشعرية أكثر من خلال تناظر (ابتسم لي/ مضى الحزن وولى عهده) و (فأنر دربي /واعزف الألحان) التي تتناظر تعبيريا فيما تشكله البنية التركيبية للسايق الدلالي المعبر

عن الرغبة في تقريب المسافة بما هو آت في صورة (أقبل الحب/ وعادت بسمتي بين الشفاء / وصحا النجم .. فأضفى نوره فوق الجباه/ ودعاني البدر .. نزرع الأشواق ..)

إنّ أوّل ما يلاحظه قارئ الشعر القطري على هذه القصيدة؛ هو أنّها تخالف معظم الأشعار القطرية التي تصرخ ألما وتشاؤما؛ ألما من فراق الأحبة، أو من حرقة الانتظار، أو من العزلة والانطواء، أو من الغربة النفسية، وتشاؤما من الأوضاع الاجتماعية التي حلّت بالشعب العربي من خلال الحروب المدمّرة، وخاصة ما تعلّق بالإنسان الفلسطيني.

تعود بنا الشاعرة " حصّة العوضي"؛ لتجعلنا نشاركها فرحة عودة الحب؛ هذه العودة التي هي صورة للغائب، وهي تتحدث بصياغة السرد، على الرّغم من أنّها تلتزم بالقافية؛ إلا أنّ هذا الشعر شبيه بالنص السردي المسجوع، الذي ينتهي على هذه الشاكلة هو انتقاء الشاعرة للأصوات الحلقية بين الجهر والهمس، حيث الهاء صوت مهموس وحيث صوت الهمزة صوت صعب النطق به لوحده، وحيث صوت الغين صوت جهوري يقرع الأذن، وكأننا نسمع أغنية تبدأ بصوت حنون ثم تزيد نبراته إلى أن تصل إلى مداها القوي الشجي البعيد وبين صفة (فعال)؛ (شفاه، جباه، ضياه، حياه) وبين صفة فعول (دموع، رجوع، شموع، خشوع)؛ نستمتع مع الشاعرة بأغنية الحب الجميلة؛ وكأنها تريد أن تسمع الكون كله فرحتها ولعل لقاء الحب؛ كان ليلا؛ نلمس هذا من خلال ما يرمز إلى الليل من علامات أوردتها الشاعرة (النجم، البدر، الليل، باتت، أنر، أيها الليل، شموع). وكما يقال؛ فالليل للسّمر، وللأرواح لتسكن إلى بعضها، والليل هو صديق العشاق، ومثير الإبداع، وباعث الإلهام. الليل بيت الأفكار فيه تنبعث من رحم الواقع، ومن صور الطبيعة، ومن لواعج المشاعر؛ لذلك يتغنى به كل الشعراء الذين ذاقوا طعم الحب حلوه ومرّه.

والشـــاعرة التي عانت في كثير من شـــعرها حرقة الانتظار، وحرارة الشـــوق، ولا مبالاة الحبيب، تعود إليها الحياة بعودة الحبيب، فتنتصب مبدعة؛ قصيدة "عودة الأشواق" حيث يرمز العنوان إلى الانبعاث من جديد، وكأنّ الشاعرة بعدما يئست؛ واستسلمت لليأس والقنوط يأتيها الحب ليلا، هذا الحب الذي غادرها زمنا لا نعرف مدّته، عاد ليحييها من جديد، عاد كلحن جميل؛ فأضـــاء نجوم ليلها، وأنار دربها، وتحوّل الأنين إلى غناء، وأنغام أيقظت في روحها الأماني وغمرها الهناء.

تقتسم الشاعرة خطابها؛ مع الحب، ومع أنين الناي، ومع الليل تناجيه بأن يبتسم؛ لأنّه تعوّد على دموعها، وعلى حزنها، كان رفيقها الوحيد الذي يشـــهد على آلامها وأحزانها، تخاطبه بأن يشاركها فرحتها؛ كما شاركها أحزانها، وتؤكد له بأنّ زمن الحزن قد ولّى وانتهى دون رجعة.

هذه إذن؛ صوّرة أخرى، لمشهد حسّي يبوح بالفرح؛ توظف فيه الشاعرة رموز الليل، ورموز الفرح، تخاطب الليل وكأنّه صـديق حيقي. وفعلا فالليل صـديق البؤسـاء والشـعراء والمبدعين والمحبّين والعشـاق. ولعلّ حوار الشـاعرة مع الليل؛ هو بمثابة صـورة رامزة إلى الحوار التأملي بوصـفه الأمل المنشـود لكل نصّ يرغب في أن يزعزع كيان الذات، ويداعب ذائقة المتلقي، فيما يخلقه من قارئ جديد، بولادة جديدة، تكون ســببا في موت المؤلف، كما يقول بارت، وذلك حين يفقد المؤلف صوت مصدره، لتبدأ الكتابة؛ لأنّ النص يتجدّد بتجدّد الذات في زمانها ومكانها"[1]

يحيل هذا الرأي؛ إلى تجدد ذات الشاعرة وانتقالها من حال الألم وحرقة الانتظار، إلى لقاء الحبيب، وعودة الفرح المنشود؛ حيث تمثل هذه الصورة (حب، موت، انبعاث).

[1] –عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل ص03

وغير بعيد عن الشاعرة حصة العوضي نجد الصورة نفسها مرتبطة بالتعلق الذي يفضي إلى دلالات أعمق من أن تكون مرتبطة بالحب العاطفي، كما جاء في قول أحمد عبد الملك[1]:

لن يأتي الحزن

ما دمت تشرقين على حياتي بكل التحدي والعنفوان

لن يأتي الحزن

مادام عطرك يغرد ويرقص ويكتب عاش الحب

ويقود مسيرات الانتماء

لن يأتي الحزن

والأطفال يحتضنون الابتسامةوينامون راقصين

ويلعبون لعبة أحبك وتحبني

وفي مقطع آخر يغلب عليه طابع الأسلوب التقريري يقول[2]:

يحاصني اليأس

وأعدو وراء الأمل

أنا أرفض أن تكوني سيجارة أحرقها مرة وتموت

أنا أرفض أن تكوني رسالة يفوتها الوقت وتحال على المعاش

أريدك موقفا وطنيا

أريدك لباس وناسا

[1] أحمد عبد الملك، مهاجر إلى عينيك، المؤسسة العالمية للطباعة والنشر،1992، ص 79.

[2] المصدر السابق، ص 68.

أساكنهم...أحادثهم...أعاهدهم

ضد الطوفان الذي يجتاح مدن العزف المنفرد

ضد الجراد والجرذان

التي تئد بسمات الزهور وتمتص عروق الشجر الواقف

ليس الشعر القطري بالصورة التي عرضناها سوى تعبير عن وجوه التحديث من منظور الحداثة الشعرية بوصفها الرؤية والمنظور، والأرض الفلسفية التي يقف عليها هذا الشعر المعاصر، وهذا المنظور الشعري هو معيارية هذه الحداثة ومنطلقها، ومدخلنا إلى فهمها وتقييمها، ومن ثم قبولها أو رفضها، فالمعيارهنا هو الرؤية الشعرية، وهذه الرؤية لا يقدمها شاعر أو بلد معين وإنما تنتجها حركة استثنائية تتمثل في مواهب متفردة ترفدها وتضيف إليها من تجاربها الخاصة[1]

ولنا في ذلك أيضا الكثير من النصوص الشعرية التي تعبر عن هويتها بما يسمح لها أن تخوض تجربة الكيان المضيء الذي من شأنه أن يفجر من الكلمة مضامينها الفكرية والثقافية، وهكذا تلتقي الرؤية الإبداعية مع الرؤية الفكرية في تلاحم وجداني يبعث على خلق حياة جديدة يعمها الدفء والسعادة على نحو ما عبرت عنه مثلا حصة العوضي في قولها:

أتعرفني

أحقا أنت تعرفني

أتطفئ نار قنديلي...وتحرقني

[1] ينظر، نورة آل سعد، الشمس في إثري، مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007، ص233.

أتزعم أنني أهوى... وترغمني

فلا يا صاح لا أهوى... وتحرمني

أتعرفني

وللأقدار تلقيني

أحقا سوف تنقذني...وتحييني

وتغرس بسمتس دوما وتنجيني

وتقطف شوك آلامي وتشجيني

....

وقد علق الناقد أحمد طعمة حلبي على هذه القصـــيدة (الطويلة) التي اخترناها في هذين المقطعين في قوله: إن " القصـيدة تقوم على تكرار السـؤال.. وهو سـؤال لا يخلو من مرارة، وألم، كما لا يخلو من اســـتنكار، فالحبيب يهجرها، وينســـاها، ويبتعد عنها، ويدعي حبها ومعرفتها.. ولذلك تطلق الشاعرة سؤالها من قلب مكلوم... واستعمال الشاعرة فعل (أتعرفني) دليل على الخفر والحياء، وهما أيضا شكلان من أشكال اللطف[1]

وختاما؛ نقول إنّنا لا ندّعي بأنّنا استوفينا هذا الفصـل حقّه؛ ولكنّنا أشـدنا بالشـعر القطري الذي ينبغي دراسته بعمق في ضوء كلّ المقاربات النقدية الحديثة؛ إذ للشعر القطري خصوصيته، وخاصـــة تلك التي تعالج موضـــوع الجميل في الطبيعة، حيث الشـــعر القطري ككل هو جزء من الحركة الشـعرية العربية، جزء بارز لا تفصـله أي حدود عنه؛ وهو فاعل فيها ومتأثر بها، وتتأكد الهوية العربية للشـعر القطري، من خلال حرصـه على فصـاحة اللّغة، وبعده عن أي شـكل من

[1] أحمد طعمة حلبي، القيم الجمالية في الشعر القطري، وزارة الثقافة والرياضة، الدوحة، 2016، ص 50.

أشـكال اللهجة المحلية، في الألفاظ والجمل والتراكيب، وهذا دليل على وحدة الحركة الشـعرية في الوطن العربي.[1]

إذن؛ فالشـعر جوهر الرؤيا الكشـفية التي تبحث في علاقتنا بالكون، وتقرب صـلتنا فيما تتخذه المعرفة البدئية بالمعرفة الوجودية، الأمر الذي يدفعنا إلى تفجير السـؤال الناتج عن القلق المفعم بالصدى، المنظّر للصمت في طريقه الصاعد إلى السكون، سؤال القلق المعبّر عن الثبات في سـبيل التحوّل ولا مشـاحة؛ إذن، في هذا المجال أن يعلو الشـاعر عن "أناه" ليندمج في مثله الأعلى الذي هو وليد الأفق الكوني في البحث عن إمكان إنسـان الإنسـان، ومعنى هذا أن المشـاهدة صـبوة لعناق جوهر الأشـياء، وهو اتجاه تتخذه غريزة الرؤيا الكشـفية لما هو أفضـل وهكذا؛ يبدو الشاعر شأنه في ذلك شأن "المريد" الذي يشاهد الأشياء – أيضا "بعين الفكر"[2]

إنّ ما يمكن استخلاصـه؛ من دراستنا للصـور الشـعرية في الشـعر القطري، إنه قد شكل مساحة كبيرة لالتقاء معظم النظريات التي تهتم بتحليل الخطاب، كيفما كان جنسه؛ ولعل المقاربة الأكثر شـمولا من حيث الدراسـة والتحليل؛ هي المقاربة السـيميائية لأنّها تدرس النص من كل زواياه؛ اللسـانية، والدلالية، والتداولية تدرسـه صـورة، ورسـما، ورمزا، ولغة، وأيقونا، وبنيويا فالسـيميائيات تحاول أن تقبض على كل أطراف النص؛ مسـتندة إلى كل النظريات حول دراسـة النص/الخطاب؛ وكل هذا الجهد السيميائي من أجل إنتاج الدلالة.

---

[1] – حلبي أحمد طعمة، القيم الجمالية في الشعر القطري/ص88-89

[2] –عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل ص03-04

خاتمة

إن الوقوف على جهود الدارسين في جمالية الصورة في الشعر العربي كثيرة جدا، غير أنها في الأدب القطري تكاد لا تذكر بالمستوى الذي يطرح تساؤلات مهمة عن قيمة الإنجازات النقدية للأدب القطري، وفي ضوء ذلك يبدو أن كل ما تم من دراسات في هذا الشأن لم يصل إلى الدرجة التي حققها الأدب القطري الحديث، وربما كان عزوف الدارسين عن الأدب القطري ناتجا من عوامل كثيرة جدا، لعل أهمها تأخير الدرس الأكاديمي القطري الذي لم يستطع أن يفيد من قراءات النظريات الحداثية، ومن خلال هذه النتيجة . المبدئية . يمكن وضع جمالية الصورة في الشعر القطري (دراسة سيميائية) في المكانة التي يطمح إليها الشعر القطري على وجه التحديد، من حيث إنه لم يحظ بالدرس الذي نالته القصة والرواية.

أما من حيث الخصائص الفنية، فإن الشعر القطري بالقياس إلى الشعر العربي، "ناشئ، لم يلق عناية في رصده وجمعه، ودراسته، وبحثه، بالقدر الكافي سوى في السنوات الأخيرة القلائل الماضية... ولم تتوفر على رصده، وتحليله سوى أدوات بحثية أكاديمية في محاولات معدودة، رصدتها [تاريخيا] وعملت على اجتزاء الشكل عن المضمون، وتحليله باستخدام مقاييس تقليدية تتقصى الاتجاهات الفنية، وترصد الأغراض الشعرية، وقلَّما يتوافر إنتاج شعري إبداعي متفرد في تجربته[1]، أو يستبطن المعنى بالعمق الدلالي إلا النزر اليسير على الأقل؛ فيما وقع بين أيدي وأنا أجهد نفسي للحصول على ما يجعل الصورة الشعرية مفتوحة على الاحتمال، فضلا عن كونها تتجاوز لغة الحال، أي اللغة المباشرة، بحسب ما عبرت عنه نورة آل سعد، وعبد الله فرج المرزوقي،

[1] ينظر نورة آل سعد، الشمس في إثري، مقالات في الشعر والنقد، ص199.

و محمد عبد الرحيم كافود، وغيرهم كثير ممن تطرقوا إلى الشعر القطري في سياقه التقليدي الذي وردت فيه الصورة الشعرية في شكلها التقليدي، عدا بعض الملامح الدالة، أدرجت معظمها في هذا البحث.

لقد تناولت في بحثي جمالة الصـورة في الشـعر القطري (دراسـة سـيميائية) من منظور خصـوصـية التحليل السـيميائي، على الرغم من أنه قد يبدو للمتلقي على أن الصـورة في الشـعر القطري كرست السياق البلاغي في صـناعة الرؤية الشـعرية، أو أنها استبعدت الرؤية الكشـفية. لكن، وبعد تعمق في القراءة تبين لي أن الصـــورة أيا كان مضـــمونها الإبداعي تصـــوغ فكرتها بمحتوى دلالي قابل للتأويل، يحضـر فيها الوجدان الذي يسـتخدم اللغة الرامزة ـــــ في كثير من الأحيان ـ للكشف عن التجربة الشعورية، ومداها الدلالي، وفي ضوء ذلك يبدو لي أن الصورة في الشعر القطري لا تختلف عنها في الشعر العربي، أو الشعر العالمي، إلا من حيث بعض الفوارق المجازية المستمدة من نوعية التجربة.

وفي ضـوء هذه الطرح، سـعت هذه الدراسـة إلى مقاربة العلامة السـيميائية في الشـعر القطري، على النحو الذي وصل فيه البحث إلى صورته النهائية.

لذلك، حاولت استنطاق الصـورة في منظور المنهج السيميائي؛ لأن ذلك في رأيي يتوقف على أن الصـورة في الشـعر القطري تتجاوز في الكثير من المواقف الحسـية المجردة إلى بعض المواقف الحدسية الزاخرة بالتجربة الشعورية المصاحبة للحدث المراد تصويره ـــــ حتى وإن كان نسبيا ـــــ وهي النظرة التي تستند إليها الدراسات الحديثة في تناول دلالة الصورة " من أجل إنقاذ النص، أي نقله من الوضـــع الخاص لدلالة ما والعودة به إلى طابعه اللامتناهي، [وهو ما يعني أن القارئ] يتخيل كل سطر يخفي دلالة خفية. فعوض أن تقول الكلمات، فإنها تخفي ما لا تقول.

إن مجد القارئ يكمن في اكتشـــافه أنه بإمكان النصـــوص أن تقول كل شـــيء باســـتثناء ما يود الكاتب الاســتدلال عليه"[1]. وهذا هو بالضــبط ما تســعى إليه الدراســات الحديثة في اســتجلاء ما تتضـمنه الصـورة الشـعرية من إشـارات دالة، وفي ضـوء ذلك يكابد الشـعراء توظيف الصـورة على مستويين:

مســـتوى احتواء التجربة الوجدانية بكل حيويتها، وطاقتها، وشـــحنتها العاطفية الجوانية، المفعمة بالاتحاد مع ذات التجربة الشـــعرية، ومســـتوى الســـيطرة على اللغة التي تعجز على الاستجابة لمحتوى هذه التجربة.

وبعد العرض المقتضب الذي قمت به؛ لاستجلاء جمالية الصورة في الشعر القطري؛ توصلت إلى النتائج الآتية:

- يمثل الشعر القطري، في بعض صوره، صدق المكابدة في لحظة المكاشفة الشعرية، وفضاء واسعا، يمكن مقاربته وفق الكثير من النظريات النقدية والأدبية الحديثة.
- تتميز الصور الشعرية التي تناولتها في الشعر القطري مادة أساسية لإثبات الهوية العربية، والهوية القطرية على وجه الخصوص.
- يمثل الشعر القطري . على اختلاف توجهات الشعراء، بمحاكاة الشعر العمودي، أو الشعر الحر، أو قصيدة النثر . استجابة لنداء الحداثة والتغيير، مع الاحتراس بالمحافظة على خصوصيات الهوية القطرية؛ إذ إن الشعر القطري يلتزم بالأخلاق، ولا يستجيب للتغني بالأجساد.

[1] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،2016، ص 43.

- شكل توظيف إجراءات التحليل السيميائي . وفق مقدرتي الأولية لفحص الصورة في الشعر القطري . السراج المنير لأعماق الذات المبدعة القطرية؛ قياسًا إلى ما استطعت استحكامه من مفاهيم أفكار ما بعد الحداثة، بخاصة المناهج المستجدة في تحليل الخطاب.
- انتقلت الصورة من جمالية الاستعارة الأسلوبية إلى قراءات رمزية إيحائية، تحيل إلى عدد غير متناهٍ من التأويلات.
- مثل مبحث [المعنى وإنتاج الدلالة] قراءة واعية للنص، وتعدد التأويلات.
- تمثل بعض الدراسات الجديدة . حول الشعر القطري . نافذة مضيئة على عمق التفكير الإبداعي لشعراء قطر.
- أحاط الشعر القطري بكل اهتمامات المجتمع العربي في موضوع القضية الفلسطينية، وكذلك الاهتمام بكل ظروف الوطن، وفي مقدمتها الموضوعات الاجتماعية والثقافية.

وبعد العرض الجلي لما قدمناه من مباحث لخدمة موضوع البحث الموسوم بـ "جمالية الصورة في الشعر القطري "(دراسة سيميائية)، لا ندعي أننا قد تفحصنا كل جوانب المنهج السيميائي، وإنما لامسناه بمهارات فنية لباحثة متمرنة على البحث الأكاديمي، والحال هذه أنني تعرضت إلى دراسة الصورة من جوانب متعددة، تصب كلها في مجال السيميائيات، حيث يتطلب التعامل السيميائي مع الصورة أن ينطلق الباحث من مجموعة من المصادر والمراجع والدراسات القديمة والحديثة المتعلقة بتمثل اللسانيات والسيميائيات، وكذلك الأسلوبية وعلم الدلالة.

لقد قام البحث على استيعاب بعض مفاهيم السيميائية التي أسستها . بشكل خاص . نظرية بورس C. S. Peirce (الرمز، والإشارة، والإيحاء) بالإضافة إلى استيعاب بعض مبادئ التأويل من خلال رؤية بول ريكور Paul. Ricœur في كتابه: نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى،

وكتاب: الاستعارة الحية) ، وكذلك بعض المراجع والدراسات الحديثة التي أفدت منها نظريا من حيث تعرضها لسيميائية تحليل الخطاب الشعري، وغيرها مما هو موجود في مكتبة البحث، وهذا كله لنتوصل إلى ما استطاع البحث إليه سبيلا من نتائج تكون بمثابة تحفيز للتعمق في بحث سيميائية الصورة في الإبداع بشكل عام. ومن النتائج المتوصل إليها ما يلي:

- السيميائية علم ينفتح على تعدد القراءات وإنتاج الدلالات.
- السيميائية تمثل سبيلا لتعدد التأويلات المنتجة للإبداع والمعرفة.
- السيميائية سبيل لإنتاج الدلالة وتعدد المعاني.
- الصورة في الشعر القطري تمثل امتدادا للدراسات الأدبية واللغوية والنقدية القديمة.
- الشعر القطري يمثل مجالا ثريا لإسقاط كل النظريات اللسانية الحديثة والنقدية والبلاغية والأسلوبية؛ إذ يجد الباحث ضالته إذا ما حاول مقاربتها أو مقارنتها بما جادت به النظريات العلمية القديمة والحديثة.
- انتقلت الدراسات من بلاغة الصورة الفنية او الأسلوبية قديما إلى سيميائية الصورة حديثا، تماشيا مع متطلبات البحث في هذا العصر، حيث يسمى العصر الراهن بعصر الصورة. وهو ما تطرق إليه البحث في التمهيد.
- لم تعد الصورة حكرا على الشعر بل انتقلت إلى الرواية، فتداخل الشعري مع السردي، كما تداخل السردي مع التاريخي، وقد ركزنا في هذا المجال على قصائد كثيرة منها على وجه الخصوص قصيدة (أغنية الربيع)، وصورة (الدوائر) المشتركة بين الشاعرات: زكية مال الله، وسعاد الكواري، وعائشة جاسم الكواري.

- تتناول السيميائية في مجال البحث الأدبي: شعرية الصورة، وجمالية الصورة، وشعرية الفضاء، وسيميائية العتبات، كما تشتغل على قلق الرؤيا، واثبات الهوية والوجود. وقد أفضى البحث في هذا المجال إلى القراءة المعمقة التي كان سبيلها التأويل، بوصفه السبيل الذي يسهم مع السيميائية في محاولة الكشف عما توارى في النص من معان مضمرة، ويرفع عنها ما يغطيها، أو ما توحي به تلك الرموز التي يكتشف كنهها الباحث الذي ينتقل من القراءة السطحية إلى البنية العميقة، عبر الآليات الإجرائية التي يوظفها التحليل السيميائي من مثل (التشاكل، والتناص، والتناظر، والتقابل، والتضاد، والانزياح، وغيرها من الأدوات الفنية ذات الطابع البلاغي بالمفاهيم الجديدة.
- لا يمكن للمتلقي أن يقوم بالتأويل إلا إذا كان قد مارس لذته على النص المكتوب من خلال فعل القراءة المعمقة، أو القراءة العاشقة التي قال بها (رولان بارث Roland Barthes).
- استطاع البحث . نسبيا على الأقل . أن يزيح عن الكثير من الصور الشعرية فكرة ألفاظ النص السطحية، أو الباهتة؛ إذ بفعل القراءة المعمقة، وبعملية التحليل والتفكيك، يستطيع الباحث أن ينتج نصا إبداعيا يتناص مع نص المؤلف، أو مع نصوص أخرى، وهذا هو الذي يسمى بالتناص، أو بالتعالي النصي.

وفي الأخير ليس لي إلا أن أقول: إنه لا يمكنني الادعاء بأنني قد تعمقت في البحث . نظرًا إلى حداثة عهدي بالإجراءات النقدية النسقية، ذات الصلة بالنظريات الحداثية ـــــ بل لقد لامست موضوع بحثي، وأشرت إلى كثير من صور الشعراء بما يتناسب مع بعض مفاهيم الإجراءات السيميائية؛ أضف إلى ذلك أن دراستي لم تتناول كل صور شعراء قطر؛ لأن شعرهم غزير وعميق، وفي معظمه ينسب إلى الشعر الكلاسيكي؛ لذلك انتقيت بعض القصائد منها؛

لأنني رأيت إنها تنسجم مع ما سطرت له وفق الخطة المتبعة؛ وفي حال تبين أنني لم أستطع أن أعطي الدراسة بما هو جدير بها، فذلك لأن كل قصيدة تحتاج إلى بحث خاص ومستقل، على أمل أن تأخذ النصوص الشعرية ـــ التي فاتتني عن عمد لأسباب كثيرة ـــ حقها، وحظها، من الدراسة، وفق مقاربات أخرى؛ لسانية، أو أسلوبية، أو تداولية، أو سيميائية، أو تأويلية، أو ثقافية أو إلى كل ما يستجد من مناهج. وأنا إذ أقر بهذا، فلأنني أطمح أن أتعمق في أكثر في بحوث واعدة، إن شاء الله.

والله الموفق

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- ابن رشـيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1972.
- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ترجمة، عبد السـلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، ج2، دط، 2002، مادة (دل).
- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج1، دار الحديث، القاهرة 1423.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، ج3، دط،
- أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشـرح عبد السـلام هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ج3، ط1، 1938.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسـراج الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب بلخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.
- الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضـمن ثلاث رسـائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف، ومحمد زغلول سلام، دار المعرف، مصر، 1976
- عبد القاهر الجرجاني، أسـرار البلاغة، شـرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، 1972
- عبد القاهر الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شـرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، دط، 1977.

- القيرواني أبو محمد شـرف الدين، مسـائل الانتقاد، تحقيق شـارل بلات، الجزائر، دط، 1953.

المراجع باللغة العربية:

- إبراهيم جنادري، الفضاء الروائي، جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، العراق، 2001..
- إحسـان عباس، اتجاهات الشـعر العربي المعاصـر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
- إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، دار الثقافة، بيروت – لبنان، 1983.
- أحمد طعمة حلبي، القيم الجمالية في الشـعر القطري، وزارة الثقافة والرياضـة، قطر، إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية، 2016.
- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، ج4.
- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، دط.
- الأسعد محمد، بحث عن الحداثة (نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.
- إسماعيل عزوز علي، شعرية الفضاء الروائي عند جمال القيطاني المركز الثقافي، دار العين، القاهرة، ط1، 2010.
- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تقديم المترجم عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشـر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2001

- أمبرتو إيكو، التأويل بين السـيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سـعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2000،
- أنخيل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الاندلسـي، ترجمة، حسـين مؤنس، مكتبة النهضـة المصرية، القاهرة، ط1، 1955.
- اولحيان إبراهيم، الكتابة والفقدان (قراءة في التجربة القصـصـية عند علي القاسـمي) دار الثقافة–الدار البيضاء، المغرب، 2001
- باشلار غاستون، جماليات المكان المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2000.
- بدوى محمد مصطفى، كولوريدج، دار المعارف، مصر، دط، 1957.
- بنكراد سعيد، السيميائيات والتأويل– المركز الثقافي العربي، المغرب.
- بنيس محمد، الشـعر العربي الحديث 3/ الشـعر المعاصـر، دار توبقال للنشـر، المغرب، ط3، 2014.
- بو مسـهولي عبد العزيز، الشـعر والتأويل قراءة في شـعر أدونيس، إفريقيا الشـرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
- بول ريكور، الاسـتعارة الحية، تر، محمد الولي، مراجعة، جورج زيناتي، دار الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2016.
- بول ريكور، الذاكرة والسرد، حوارات، ترجمة وتقديم، سمير مندي، كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016.
- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء،1987،

- ثامر فاضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1994.
- ثامر فاضـــل، المقموع والمســكوت عنه في الســرد العربي، دار المدى للثقافة والنشــر، سوريا، دمشق، ط1، 2004.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، 1980
- جازي محمد، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التاويل) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
- الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات ادبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- جون كوهن، بنية اللغة الشـــعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990 32.
- حفناوي بعلي، التجربة العربية في مجال الســيمياء، منشــورات جامعة بســكرة، الجزائر بيير جيرو، علم الإشارة، ترجمة منذر عياشي ,دار طلاس، دمشق، 1992م، ص 16.
- حليفي شـــعيب، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل) مطبعة النجاح الجديدة المغرب، الدار البيضاء، ط،2005.
- حمداوي جميل، سيميوطيقا الصورة المسرحية (دراسات في المسرد) منشورات المعارف– مطبعة النجاح، الدار البيضاء المغرب.
- حنا عبود، القصيدة والجسد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1988.

- الحيزم احمد من شعرية اللغة إلى شعرية الذات (قراءات في ضوء لسانيات الخطاب) دار الروافد الثقافية– ناشرون/ابن الندين للنشر والتوزيع بيروت، الجزائر، ط1–2016.
- الزكري عبد اللطيف، وظيفة الصورة، دار كنوز المعرفة العلمية، 2016
- زكي نجيب محمود، في مفترق الطرق، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط2 1993.
- سامح الرواشدة، النص الشعري والتأويل كتاب مؤتمر جرش، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، بيروت، 2000.
- سعيد يقطين قال الراوي، المركز الثقافي العربي، 1997.
- شاكر أحمد محمود، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ط2، 1998.
- عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر، مكتبة الشباب، 1981،
- عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل، دار صفحات، دمشق، 2009.
- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1991
- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل؛ مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة دار الوصال، ط1، 1994.
- عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين دار ضفاف، 2016، ص 66.
- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الادبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، 1993.
- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996.

- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشـــعر العربي الحديث، دار صـــفحات، ســـوريا، 2009
- عبد الله بريمي، السيرورة التأويلية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، 2010.
- عبد الله ثاني قدور، جمالية الصورة، مؤسسة الوراق، الأردن، ط1، 2007.
- عبد الله خضر محمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت.
- عبد الله فرج المرزوقي، الشـــعر الحديث في قطر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2005.
- عبد الله محمد هشام، التجربة الشعرية العربية، دراسة إبستيمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2013-2014.
- عبيد صابر محمد، التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية في قصص أوان الرحيل العلي القاسمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1. 2011.
- العزاوي عقيد خالد حمودي واليعقوبي عماد بن خليفة الداني، الدلالة والمعنى (دراســـة تطبيقية)، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2014.
- العيد يمنى، في القول الشـــعري، دار توبقال للنشـــر، الدار البيضـــاء، المغرب، ط1، 1987.
- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، (من البنيوة إلى التشـــريحية نظرية وتطبيق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2012،7.
- الغزالي أيمن، لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

- فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق (دار تاريخية تاصـــلية نقدية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996.
- فريد الزاهي عمر، النص والجسد والتاويل، دار إلإريقيا الشرق، 2013
- قاســمي جلول، الكتابة والنص الغائب، أفريقيا الشــرق، الدار البيضــاء، المغرب، ط1، 2015.
- القاسمي علي، الحب والإبداع والجنون (دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
- القاســمي علي، النور والقســمة، (إشــكالية الحرية في الأدب العربي) دار الثقافة للنشــر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
- قلفاط منجي، بنية الصورة في شعر المتنبي، مكتبة علاء الدين، 2010
- اللندي إيزابيل، رواية باولا، ترجمة، صـالح علماني، دار جفرى للدراسات والنشر، منتدى مكتبة الإسكندرية، القاهرة، مصر، د ط، دت.
- محمد الأمين السعيدي، شعرية المفارقة، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، 2013
- محمد بن خليفة العطية، ذاكرة بلا أبواب، بسين للنشر والتوزيع، ط1، 1989.
- محمد بنســيس، حداثة المنوال بخصــوص الحداثة العربية في الشــعر والثقافة، المركز الثقافي الغربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
- محمد زكي العشـماوي، قضــايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضــة، بيروت، 1984

- محمد صـابر عبيد، إشـكالية التعبير الشـعري، كفاءة التأويل تجربة في القراءة الجمالية، دمشق، برعم دار الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007.
- محمد عبد الرحيم كافود، عبد الرحمن المعاودة أحد أعلام الشـــعر العربي الحديث في قطر، فكر وفن، 1996.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1991،01
- محمد لطفي اليوسـفي، فتنة المتخيل، الكتابة ونداء الأقاصـي، ج1، المؤسـسـة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
- محمود إبراهيم إسـماعيل، قراءة نقدية في قصـائد الشـاعر الكبير عبد الرحمن المعاودة، المواقف.
- محمود فتحية، محمود درويش ومفهوم الثورة في شـعره، منشـورات المؤسـسـة الجزائرية للطباعة، ط1، 1987.
- مصطفى بدوي، كولورج، دار المعارف، مصر (د.ت)
- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، 1970.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1983
- مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدةى، بيروت، 1981.
- مكليش ارشيبال، الشعر والتجربة، تر سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل 1966.

- مؤلف جماعي، نوافذ ووافد، كلية الآداب والعلوم الإنســـانية، جامعة ابن زهر، أكادير، ط1، 2016.
- نعيم اليافي، مقدمة لدراســة الصــورة الفنية، منشــورات وزارة الثقافة والإرشــاد القومي، دمشق، 1982.
- نورة آل سعد، الشمس في إثري، مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007، ص233.
- هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2016.
- هاني الخيثر، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار سلان، دمشق، سوريا، ط1، 2006.
- أحمد عبد الملك، مهاجر إلى عينيك، المؤسسة العالمية للطباعة والنشر،1992.
- أحمد محمد الصديق، ديوان شعراء الفصيح في قطر، المؤسسة العامة للحي الثقافي، كتارا. 2015.
- حصة العوضي، ديوان انتظار، دار المؤلف، بيروت لبنان ط1- 2004.
- حصــة العوضــي، ديوان كلمات اللحن الأول، إعداد ومراجعة حمد حسـن الفرحان، إدارة الثقافة والفنون، قطر، ط1، 1988.
- خالد العبيدان، ديوان ســحابة صــيف شــتوية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، الدوحة، 2001.
- زكية ما الله، ديوان، دوائر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2007،1.

- زكية مال الله، ديوان مدى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2002.
- سعاد الكواري، ديوان وريثة الصحراء"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2001.
- عائشة جاسم الكواري، فصول، منشورات بلاتينيوم، الكويت 2011.
- عبد الله بن عبد الرحمن قطبة، من ديوان شعراء الفصيح في قطر، المؤسسة العامة للحي الثقافي، كتارا. 2015.
- علي ميرزا محمود ديوان، أم الفواجع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2004.
- علي ميرزا، أحلام اليقظة، إدارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة 1982.
- علي ميرزا، إلى من يهمه الأمر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2011
- فاطمة العتبي، الليل جنون، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2013.
- ماجد بن صالح الخليفي، الديوان، مؤسسة الدوحة، مؤسسة العهد، الدوحة، 1982.
- مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2008.
- إدراوي العياشي، الهرمينزوطيقا من السياق الغربي إلى التداول العربي الإسلامي، مجلة الحياة الطيبة ع29،2010، بيروت، لبنان.
- أدونيس، الشعر العربي والشعر الأوروبي، مجلة مواقف بيروت، عدد 44/42، 1981.
- إلرود إيش، التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادا: مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية، عدد خاص حول جمالية التلقي، فاس، المغرب، عدد 6، خريف 1992.

- بشرى البستاني، حوار مع أجراه حميد العبيدي مجلة ألف ياء 27-11، 2012
- بول ريكور: النص والتاويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3، 1988،
- توما شريل، بدر شاكب السياب والخطاب الشعري التشاؤمي، مجلة المنافذ الثقافية، دار العودة، بيروت لبنان، ع1- صيف2017.
- حلبي أحمد طعمة، المأساوي في الشعر القطري، مجلة سمات، جامعة البحرين، ع2، المجلد 04، 2016.
- الرديني رائد فؤاد طالب، المفارقة في شعر الجنوسة في القصيدة العربية المعاصرة (دراسة وتطبيق) مجلة العربية والترجمة، المنظمة العربية للترجمة ع27، 2016.
- عبد القادر فيدوح، الهوية وسؤال المعنى في شعر أديب كمال الدين، مجلة الأقلام، العراق، ع1، السنة الحادية عشرة، 2016.
- عمارية حاكم، تقنية التكرار في ضوء الوظيفة التواصلية، مجلّة العلوم والتكنولوجيا، السودان 2015
- عمارية حاكم، جدلية الإنتاج والتلقي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد 21، ديسمبر 2014،
- فريدمان نورمان، الصورة الفنية، ترجمة وتقديم جابر عصفور -مجلة الأدب المعاصر- ع16-1976
- فريدمان نورمان، الصورة الفنية، ترجمة وتقديم، جابر عصفور، مجلة الأدب المعاصر، ع16-1976.

- محمد العبد، النص الحجاجي العربي (دراسة في وسائل الإقناع) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة العدد، خريف2002
- محمد عبد الرحيم كافود، عبد الرحمن المعاودة أحد أعلام الشعر العربي الحديث في قطر، مجلة فكر وفن، 1996.
- محمود عبد السلام عبد الرحمن، شعرية الكتابة (الحداثة العباسية، الحداثة المعاصرة، وما بعد الحداثة)، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، الكويت، العدد 36، 2015

المراجع باللغات الأجنبية:

- H.R Jauss/ pour une esthétique de la receptoir trad, française, Gallinard, 1997
- Max Black، 2005- Metaphor" in،

مراجع شبكة الانترنت

- الصباغ رمضان التجربة الشعرية واللغة الشعرية، مكتبة الحوار المتمدن، wwww.ahewar.org.s.asp
- زينب لوت، الشعر المعاصر، حفريات في المعنى وأهازيج الجسد قصيدة أكبر من أن ترانى للشاعرة التونسية (صالحة الخلاصي) http://www.zahratchark.com/2018/06/11

- حلام الجيلالي، المنهج السـيميـائي وتحليـل البنيـة العميقـة للنص الرابط، https://www.scribd.com/
- خلف عبد الكريم سـاجدة: التجربة الشـعرية من الرؤية إلى الموضـوع – بحث في نماذج شـعريـة منتخبـة – مجلـة العلـوم الانسـانيـة والاجتمـاعيـة. الرابط http://dergipark.gov.tr/
- يوب محمد، المضـمر الخطي والمشـترك الثقافي في القصـة القصـيرة جدا، الحوار المتمدن، الموقع الإلكتروني، http،m.ohewar.org//،
- يعقوب أوس، القـدس في مـدونـة الشـعر العربي المعـاصـر، موقع إلكتروني، https،www.rommaning.com//، مجلة الزمان الثقافية، 2017/12/26.
- هـاجر غـانمي، "صـدى" زكيـة مـال الله –ثلاث لغـات –موقع الكتروني www.atsharq.com/
- موقع معجم البابطين للشعراء المعاصرين ،http //wwwababitainprize.or
- معجم مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، رابط، http://www.albabtainprize.org