جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

أيقونة الغوص في الشعر العربي المعاصر بالخليج

أعدّت بواسطة

جميلة سلطان الماس الجاسم

قدّمت هذه الرسالة كأحد متطلّبات

كليّة الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يناير ٢٠٢٠

©٢٠٢٠. جميلة سلطان الماس الجاسم. جميع الحقوق محفوظة.

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالب/ة جميلة سلطان الماس الجاسم بتاريخ ٢٠١٩/٥/١٦، وَوُفِقَ عليها كما هو آتٍ:

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

_____

أ.د. عبد القادر فيدوح
المشرف على الرسالة

_____

أ.د. مريم النعيمي
مناقش

_____

د.لؤي خليل
مناقش

_____

د. صيتة العذبة
مناقش

تمّت الموافقة:

_____

الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كليّة الآداب والعلوم

الملخّص

جميلة سلطان الماس الجاسم، ماجستير في اللغة العربية وآدابها:
يناير ٢٠٢٠
العنوان: أيقونة الغوص في الشعر العربي المعاصر بالخليج
المشرف على الرسالة: أ.د.عبد القادر فيدوح

يحاول البحث إعادة قراءة نماذج من شعر الغوص في الخليج العربي من خلال مقاربة سيميائية؛ قصد التحاور مع نصوصه من منظور أنها متعددة المعاني، ومتعددة القراءات، فهي نصوص مفتوحة، وكل قراءة تنتج فيها معاني أخرى. ثمّ فك شفرات أيقوناته الدلالية، بخاصة أن هذا النوع من الشعر لم يوفّ حقه من البحث والتحليل وفق المناهج النسقية الحديثة، كما أنه يحمل الكثير من المعاني والدلالات المضمرة، مما يستفزّ القارئ، ويستحثه على البحث عنها، ومحاولة الكشف عن مضمراتها، ورموزها، وإيماءاتها، وإشاراتها الدالة، منطلقًا من إعادة فهم العلاقة بين الدال بالمدلول، وبين الحضور والغياب.

لذلك كان المنهج السيمائي، المتبع في تحليلي، ذلك الاستقصاء للمستوى الدلالي العميق؛ لفك مضمرات النص، كونه خطابًا قابلًا للتأويل، يقف الباحث إزاء مضمراته موقف المحلل المنتج، الذي يعيد خلق النص بما تمتلكه القراءة من خبرات جمالية، وتُقارَب بواسطته النصوص، بوصفها منجمًا غنيًّا بالإمكانات الدلالية

وقد خلصت الدراسة إلى أن شعراء الخليج يستشرفون المستقبل في عالم مثالي؛ لذلك اتخذوا من الغوص، وكل ما له علاقة بتبعات هموم الغوص، وصار علامة عليه أيقونة انبعاثية.

شكر وتقدير

شكري وتقديري للأستاذ الدكتور عبد القادر فيدوح على كل ما بذله من جهد إشرافًا وتوجيهًا؛ ليظهر البحث في الصورة التي هو عليها. وكذلك أشكر أساتذتي الكرام في جامعة قطر الذين تتلمذت على أيديهم.

الإهداء

أهدي هذا البحث إلى والدتي الحبيبة، وإلى روح والدي الذي خاض غمار الغوص في شبابه، وإلى أرواح " الرجال الأولين" الذين رافقوه في رحلة الشرف والكرامة، فسطّروا بصبرهم ومعاناتهم تاريخًا مشرّفًا تفخر به الأجيال الواعدة في قطر.

فهرس المحتويات

شكر وتقدير .....د

الإهداء ..... هـ

مقدمة البحث.....١

الفصل الأول بلاغة التوازي في شعر الغوص ٧

المبحث الأول مستويات التوازي ٨

١ تمهيد.....٩

٢.التوازي الصوتي.....١٢

٣. التوازي الصرفي.....١٥

٤. التوازي التركيبي.....١٩

٥. التوازي الدلالي.....٢٢

٦. التوازي بالترادف.....٢٦

٧. التوازي بالتضاد.....٢٩

المبحث الثاني التشاكل والتباين.....٣١

١. أهمية التشاكل والتباين ٣٢

٢. التشاكل الطبيعي..... ٣٦

٣. التشاكل المكاني.....٤٤

٤. تشاكل المعنى..... ٤٨

٥. التناظر والتشاكل.....٥٤

الفصل الثاني الخطاب المضمر في شعر الغوص ٥٧

المبحث الأول: النص في سياقه التأويلي.....٥٨

١. النص بين المبين والمضمر.....٥٩

٢. صورة الغوص بين الجدل التأويلي والنفسي.....٦٨
المبحث الثاني الاحتباك الدلالي في شعر الغوص ٧٧
١. بين الإيجاز والحذف والاحتباك.....٧٨
٢. الاحتباك المتشابه في الدلالة.....٨٥
الفصل الثالث: من المعنى إلى إنتاج الدلالة في شعر الغوص ٩١
المبحث الأول: الزمن والاغتراب النفسي.....٩٢
١. دلالات الزمن ٩٣
٢. بين الغربة الاجتماعية والنفسية.....١٠١
٣. الاغتراب النفسي والوجدان الشعري ١٠٦
المبحث الثاني السرد في محتواه الدلالي..... ١١٢
. نمطية الواقع وحلم التجديد.....١١٣
خاتمة.....١٢٣
قائمة المصادر والمراجع..... .....١٢٥

مقدمة

طرأت تحولات جذرية على الخطاب النقدي العربي المعاصر، نتيجة لما أحدثته المناهج النسقية الوافدة؛ ليستعملها النقاد العرب في مقارباتهم النقدية. ونقد الخطاب الشعري من بين القضايا التي أولاها النقَّاد العرب المحدثون جُلّ اهتمامهم، وتناولوها بالتمحيص، والتضلُّع، في ظل المناهج النسقية، لذلك استثمر النقاد هذه المناهج؛ لتحليل النص الإبداعي، وفق ما تمليه الحاجة الماسة إلى التطور في علاقته بالتفكير وبالقوة المتخيلة، ولمَّا كانت صورة الغوص في الشعر الخليجي قد تعامل معها المنهج النقدي المعاصر في حدود ما هو مطلوب من الفهم المتجدد للشعر الخليجي بوجه عام، فقد ارتأيت أن أخوض تجربة ربط مقاربة التحليل السيميائي بشعر الغوص في الأدب الخليجي من حيث التعبير عن الدلالات التي تتضمنها صور هذا النمط من الشعر، الذي تفاعل مع مظاهر الواقع الاجتماعي، بأيقونات معبرة في مضامينها الدلالية، وعلاقتها بالعالم المعنوي، الذي تفاعل مع الغواص، نتيجة ما تحمله من إثارة وجدانية كامنة في ذات الشاعر، وفي هذا ما يدفعني إلى استقراء شعر الغوص؛ لما فيه من تصور مجازي، موحى به – في تعبيره غير المباشر – إلى صور ذاتية، تعبر في داخلها عن علاقة واقع الغواص بعالمه الخارجي.

لذلك، فقد اتجه مسلكي التحليلي لشعر الغوص ضمن محاولة فك شفرات أيقوناته الدلالية، بخاصة وأن هذا النوع من الشعر لم ينل نصيبه الأوفر من البحث والتطبيق، كما أنه يحمل الكثير من المعاني والدلالات المضمرة، مما يستفزّ القارئ، ويستحثه على البحث عنها، ومحاولة فكّ رموزها؛ منطلقًا من استيعابه العلاقةَ الجدليةَ الكائنةَ بين الدال والمدلول، وبين المقول واللامقول.

وقد لا يتوقف شعر الغوص عند الحدود التي تعيِّن الأشياء في دلالاتها المباشرة المنغلقة على ذاتها، بل إنه يتضمن عمقا دلاليًّا، مستمدًّا من المعطى الثقافي السائد في البيئة الخليجية، بخاصة قبل طفرة النفط التي غيرت من طبيعة الحياة، ومن ثم فإن شعر الغوص يمثل اللحظة الفارقة في النسيج الثقافي الخليجي، وفي هذا ما يحيل المتلقي إلى إثارة بعض التساؤلات حول طبيعة شعر الغوص، وما يميزه من غيره من الموضوعات الشعرية الأخرى، التي من شأنها أن تثير في المتلقي أسئلة، تدفعه باستمرار إلى رحلة البحث عن الإجابات التي تشغل فكره، ومن هنا تأتي الحاجة إلى التأويل لاستكشاف دلالات شعر الغوص بوصفها مسلكًا ضروريًّا، ومن منظور أن إدراك أيّ ظاهرة

يتطلّب من التلقي أن يستحضر السيرورة التاريخية والقيم الثقافية المنبثقة عن تلك الظاهرة، التي صارت عبرها الذاكرة في سلوكها الإنساني.

لكن ذلك الاستحضار قد تعترضه بعض العوائق، سرعان ما تتبدد في ظل المساعي الحميدة لدوافع الإنجاز، وفي هذه الحالة لا بد من تجاوز تلك العقبات، حتى يستطيع الباحث من خلال فعل الإنجاز صياغة الواقع الذي رسمه شعر الغوص في النسق الثقافي الخليجي – قبل مرحلة اكتشاف النفط – في ضوء الآليات الإجرائية التي يتبَّعها المنهج السيميائي من(أيقونة، ورمز، وعلامة، ودلالة، وإشارة) إلى غير ذلك من السبل التي من شأنها أن تنتج دلالات، كانت خبيئة في مضمرات النص، الذي يعكس الواقع المأمول من واقع شعر الغوص.

يمثّل شعر الغوص في منطقة الخليج العربي لونًا شعريًّا مميزًا، يعكس نمط حياة أهل الخليج قبل ظهور النفط، فقد كان ارتباطهم وثيقًا بالبحر، ونشأت علاقة قوية بينهم وبين البحر، تحمل في طياتها مشاعر مختلفة، ذات دلالات تعكس معاناتهم في سبيل الحصول على الرزق، وتحقيق أدنى سبل العيش، وتُجسّد ما يقاسونه من أعمال السُّخرة والاستغلال على أيدي مُلّاك سفن الغوص، الذين يُحرّكهم الطمع والجشع، بالإضافة إلى رغبتهم في التحرّر من تلك القيود والأغلال.

وقد اتّخذ شعراء الخليج من الغوص موضوعًا لقصائدهم، وجعلوا من الغواص –وكل ما يتعلق به– أيقونة، ورمزًا للمعاناة، والصبر على الظلم الاجتماعي.

ولذلك كان **الهدف** من البحث إبراز المعاني والدلالات المضمرة في شعر الغوص، وبيان كيف أصبح أيقونة وعلامة للهوية الثقافية في الخليج العربي.

ويرجع اختياري البحثَ إلى سببين: الأول موضوعي: عدم وجود دراسة بمثل هذه الدراسة التي تتناول الغوص بمنظوره السيميائي. والثاني ذاتي: حبي للشعر بصفة عامة، وشعر الغوص بصفة خاصة؛ لشعوري العميق بأنّ الغوص مكون ثقافي لهوية الإنسان في الخليج.

اعتمدت **المنهج** السيميائي بمعناه العام، وفق منظور المقاربة السيميائية للنصوص الشعرية، وما تطرحه من إمكانات التأويل بغض النظر عن توجهاتها المختلفة، وتعدد نظراتها.

ويُقصد بالمنهج السيمائي، المتبع في تحليلي، ذلك الاستقصاء للمستوى الدلالي العميق؛ لفك مضمرات النص، كونه خطابًا قابلًا للتأويل، يقف الباحث إزاء مضمراته موقف المحلل المنتج، الذي يعيد خلق النص بما تمتلكه القراءة من خبرات جمالية، وتُقارَب بواسطته النصوص، بوصفها منجمًا غنيًّا بالإمكانات الدلالية، وهي آلية نقدية لمقاربة كل مظاهر السلوك الإنساني في متن النص، وتجلياته

حتى تستقرّ عند أكبر الأنساق الثقافية، وهي مجموعة مفاهيم منظمة تُمكِّن من وصف آليات إنتاج الدلالة داخل المرجعية الثقافية.

لقد نظر المنهج السيميائي إلى النص نظرة مغايرة لما هو سائد، ولذلك ينظر منظرو هذا الاتجاه إلى اللغة بوصفها وسيلة لا تتقيد بالحواجز في فضاء يغلفه الصمت، يكون الاحتفاء فيه بالإنسان والخطاب معًا، وبهذا تنفتح تأويلات متعددة، تسعى إلى إبراز الحقائق المغيبة في تضاعيف النص.

ويُعدّ المنهج السيميائي – بآلياته الإجرائية المتنوعة– عاملًا مساعدًا لبحثي على إبراز القيمة الدلالية لأيقونة الغوص، ولأنني ركزت على الجانب التطبيقي في البحث؛ قصد إظهار دلالات الأيقونة في شعر الغوص، استعنت بهذه المقاربة السيميائية بوصفها منظومة تقنية، أتحاور من خلالها مع قصائد شعر الغوص في الخليج العربي، وعلى الرغم مما يتميز به المنهج السيميائي من قدرة تأويلية، فإنني أضفت إلى هذه المقاربة ما يسمّى السيميائيةَ التأويليةَ، كونها آلية إجرائية متبعة في المنهج السيميائي عند أصحاب المدارس السيميائية مثل: غريماس وغيره، كما استفدت من تعريف جماعة " لييج" للتناظر السيميائي، وتطبيق آليته الإجرائية في التأويل. وأخذت من كلّ وجهة نظر ما يُثري بحثي في خدمة الأيقونة. وكذلك عرّجت على مناهج أخرى أضيء من خلالها مستويات نفسية وجمالية في النصوص الأدبية المختارة.؛ ولأن الدراسة ذات مقاربة سيميائية، فلم أتقيّد فيها بفترة زمنية، أو نظرية بعينها، وإنما ركّزت على ما تبين لي أنه يتناسب مع النصوص الشعرية التي تناول أصحابها شعر الغوص، وكل ماله علاقة بالغوص في حدود ما توافر لدي من مصادر، كانت في معظمها مقتصرة على الشعر القطري والبحريني والكويتي والسعودي، وقد وجدت صعوبة في إيجاد نماذج في شعر الغوص لشعراء من سلطنة عمان، أو من دولة الإمارات العربية المتحدة.

لقد اطلعت على بعض **الدراسات السابقة** المتعلقة بشعر الغوص في الخليج، وهي على النحو الآتي:

– **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج للدكتور ماهر حسن فهمي** الذي عرض لشعر الغوص من خلال مذكرات بحّار للشاعر محمد الفايز، المذكرات: الأولى، والثانية، والثالثة. وقد ناقشت الدراسة في إشارات سريعة جدًا موضوع كل مذكرة، وأسلوب الشاعر الذي يغلب عليه التكرار في موضوعات المذكرات؛ لأنها أقرب إلى اليوميات، ولذلك اكتفت الدراسة بالمذكرات الثلاث. وكان التحليل يسير في اتجاه واحد من المتلقي إلى النص؛ إذ استعانت الدراسة بوسائل خارجية ليست من داخل النص؛ للكشف عن دلالات النص بإرجاعه إلى سياقه الخارجي.

– **صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج، (١٩٦٠–١٩٨٠) للدكتورة هيا الدرهم**، وقد تناولت الغوص في الفصل الأول من كتابها، ضمن الموقف من البحر بعنوان فرعي هو (صورة الغوص والبحّار). وقد قُسّم المبحث إلى دراسة مواقف الفخر بماضي الغوص، ثم رصد معاناة البحّار المادية والنفسية، ثم موقف الشاعر من القضايا المعاصرة، الذي يشمل جانبين هما: الموقف السلبي الذي يؤدي إلى الابتعاد عن الواقع، وفقدان القدرة على مواصلة السير، والموقف الإيجابي من الواقع، ودور الذات والمرأة، والعودة إلى الأصالة. واتبعت هيا الدرهم المنهج السياقي ممثّلًا في المنهج الاجتماعي الذي ينظر إلى الأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية.

– **حياة الغوص وأثرها على الاتجاهات الأدبية المعاصرة** للدكتور علي عبد الخالق، وقد تناولت الدراسة أثر الغوص بوصفه ظاهرة اجتماعية/ نفسية في الحياة الأدبية، وناقشت موضوع الإنسان الخليجي بين البعد المكاني والزماني، والرمز التاريخي من خلال نماذج شعرية مختارة من شعر الغوص، بالإضافة إلى نموذج نثري لأحد كتاب القصة في الخليج، ثم حللت الدراسة قصائد لثلاثة شعراء.

– **محمد الفايز شاعر العاطفة المفكرة دراسات ومقالات، دراسة صادرة عن مؤسسة جائزة عبد العزيز آل سعود البابطين للإبداع الشعري دراسة بعنوان مع مذكرة من مذكرات بحّار خليجي، للدكتور سليمان الشطي**، وقد تناولت الدراسة شعر الغوص، أو حياة الغواص (البحّار)، واقتصرت على المذكرة الخامسة من مذكرات محمد الفايز. وقد انتجت الدراسة في ذلك منهجًا تحليليًّا وصفيًّا سرديًّ قريبًا من تنظيم الأفكار، ومعتمدًا الشرح الأكثر وضوحًا.

وقد استشرفت هذه الدراسات كلها المناهجَ السياقية الخارجية، التي كانت سائدة في الدراسات النقدية في تلك الفترة الزمنية، ولا يعني هذا أنني لم أستفد منها نهائيًّا، فقد استعنت بكتاب الدكتورة هيا الدرهم في الحصول على النماذج التطبيقية للنصوص الشعرية؛ لعدم توفّر بديل آخر لبعض الدواوين.

قُسِّم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول، كان التركيز فيها على الجانب التطبيقي. أشرت في **المقدمة** إلى طرح إشكالية أيقونة شعر الغوص، ثم سبب اختياري هذا البحث، ثم المنهج المتبع. وجاء الفصل الأول ليتناول مبحثين، تطرقت في المبحث الأول إلى بلاغة التوازي في شعر الغوص من خلال مستويات التوازي، التي اخترت منها ما يتناسب وشعر الغوص، فكانت: التوازي الصوتي، والتوازي الصرفي، والتوازي التركيبي، والتوازي الدلالي، والتوازي بالترادف، والتوازي بالتضاد. واستعرضت في المبحث الثاني أهمية التشاكل والتباين في تحليل النصوص، ودرست التشاكل الطبيعي، والتشاكل المكاني، وتشاكل المعنى.

وتناولت في الفصل الثاني الخطاب المضمر في شعر الغوص، ودرست في المبحث الأول النص بين المبين والمضمر، وصورة الغوص بين الجدل التأويلي والنفسي، وفي المبحث الثاني درست الاحتباك الدلالي في شعر الغوص بين الإيجاز والحذف والاحتباك، والاحتباك المتشابه في الدلالة.

أما الفصل الثالث وهو بعنوان من المعنى إلى إنتاج الدلالة في شعر الغوص، فتطرقت في المبحث الأول إلى الاغتراب النفسي في دلالات الزمن، وبين الغربة الاجتماعية والنفسية، والاغتراب النفسي والوجدان الشعري، أما في المبحث الثاني فاستعرضت السرد في محتواه الدلالي من خلال نمطية الواقع وحلم التجديد.

ثم خلصت في **خاتمة البحث** إلى أهم النتائج التي توصل إليها البحث، وأذكر منها- على سبيل المثال- الآتي:

-كان لشعراء الخليج رؤيا تستشرف المستقبل في عالم مثالي، تتحقق فيهم أحلامهم، وآمالهم في حياة أفضل.

-اتخذ الشعراء في الخليج من الغوص، وكل ما له علاقة به أيقونة انبعاثية.

-انفتح شعر الغوص أمام قراءات وتأويلات متعددة مختلفة باختلاف القرّاء الذين يقرؤونه، واكتسبت نصوصه تعددية في المعنى، وتنوّعًا في الفهم، وهو ما يضمن له التجدد والاستمرارية والديمومة.

كما **أكّدت** الدراسة على أن يكون الشعر النبطي الذي تناول فترة الغوص، من ضمن اهتمامات دراسة الأيقونة.

وقد واجهتني **صعوبات** تمثّلت في فهم المنهج السيميائي، واستيعاب بعض آلياته وإجراءاته، ثم تطبيقها على شعر الغوص، وعلى الرغم من هذه الصعوبة فإنني تمكنت من تداركها، واستطعت أن أستثمر من المنهج السيميائي ما يفيد دراستي، كما واجهتني صعوبات أخرى لعل أهمها يكمن في توافر بعض الدواوين الشعرية ذات الصلة بموضوع البحث بخاصة لشعراء من مملكة البحرين، والمملكة العربية السعودية بسبب ظروف الحصار، وعدم القدرة على السفر، على الرغم من محاولتي التواصل مع إحدى الشخصيات في مملكة البحرين، للحصول على دواوين شعراء بحرينيين، لكن دون جدوى.

وأخيرًا أوجّه شكري الجزيل للأستاذ الدكتور عبد القادر فيدوح على رحابة صدره، وإشرافه على البحث، وتوجيهه.

وأشكر عائلتي التي تحملت انشغالي عنها، وشجعتني على مواصلة طلب العلم، وكل من شجعني من قريب أو من بعيد بكلمة تحفيزية، أو بدعاء بالتوفيق، وأخصّ بالشكر صديقتي لطيفة الغانم التي كانت خير سند في مواصلة الصعود نحو قمة العلم.

أسأل الله العلي العظيم أن يكون هذا الجهد نقطة في بحر العلم والمعرفة. إنّ كل عمل مهما اجتهد صاحبه محاولًا إجادته وإتقانه يظلّ عملًا بشريًّا له وعليه، ويصدُق عليه قول النّواسيّ:

فقل لمن يدّعي في العلم معرفة حفظت شيئًا وغابت عنك أشياء

وما يهمّني هو أنني تمثّلت قول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

جميلة سلطان الماس

الدوحة / قطر ٢٠١٩

الفصل الأول: بلاغة التوازي في شعر الغوص

المبحث الأول: مستويات التوازي

تمهيد

١. التوازي الصوتي

٢. التوازي الصرفي

٣. التوازي التركيبي

٤. التوازي الدلالي

٥. التوازي بالترادف

٦. التوازي بالتضاد

المبحث الثاني :التشاكل والتباين

١. أهمية التشاكل والتباين في تحليل النص

٢. التشاكل الطبيعي

٣. التشاكل المكاني

٤. تشاكل المعنى

المبحث الأول: مستويات التوازي

١- تمهيد

٢- التوازي الصوتي

٣- التوازي الصرفي

٤- التوازي التركيبي

٥- التوازي الدلالي

٦- التوازي بالترادف

٧- التوازي بالتضاد

١- تمهيد

تمخّضت مباحث النقاد واللغويين العرب القدامى عن مصطلحات ومفاهيم بلاغية، حفلت بها كتبهم ومؤلفاتهم عند مناقشتهم قضايا نقدية أفرزها اختلافهم، أو اتفاقهم حول شاعر ما، ومحاولتهم الموازنة بين شاعر وآخر. لذلك نجد هؤلاء اللغويين" **قد ذكروا المقابلة والموازنة والترصيع والتسهيم والمناسبة وجمع الأوصاف والترداد**".١ يُضاف إليه الإيقاع الموسيقي الذي يتجلّى في إيراد حروف (أصوات) بعينها في الأبيات الشعرية، وكذلك في أوزان وصيغ بعينها.

ولم يكن اهتمام اللغويين القدامى بهذه المباحث من منظور الدراسة التطبيقية بهدف تحليل ظواهر نقدية، وإنما بوصفها مبحثًا من مباحث البديع، ومقياسًا لترجيح كفة شاعر على آخر، والحكم بالجودة والرداءة على إنتاجه الشعري.

يتفرّد الخطاب الشعري عن الخطاب النثري بخصائص فنية تميّزه، منها ظاهرة التوازي الذي اختلفت المعاجم والمصطلحات الأدبية الحديثة في التوصل إلى تعريف شامل له، إلا أنها تكاد تُجمع على أن التوازي هو التشابه وفي الوقت نفسه تكرار بنيوي قد يكون في بيت شعري أو أبيات شعرية. ويرى ياكبسون Roman Jakobson أن التوازي حالة خاصة بالشعر، ذلك أن الشعر يتكون من بنى وتركيبات في مختلف المستويات النحوية والمعجمية والصوتية والصرفية، يتحقق بينها انسجام وتناغم تام بواسطة التوازي، الذي ينتج عنه، كذلك ترابط بين الأبيات الشعرية؛ ولهذا" **يمكننا القول إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي**"،٢ ولا يعني هذا الرأي أن النثر يخلو من التوازي؛ فمن وجهة نظر ياكبسون" **ليس التوازي شيئًا خاصًا باللغة الشعرية. إن هناك أنماطًا من النثر الأدبي وفق المبدأ المنسجم للتوازي**٣" الذي يُعدّ سمة عامة للخطاب، وفي الوقت نفسه يتميز الشعر بالتوازي؛

---

١ يوسف بديدة، جمالية التوازي في شعر نزار قباني: نحو مقاربة سيميائية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة، ص٢٠

٢ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر مجمد الولي ومبارك حنّون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى١٩٨٨، ص٤٧.

٣المرجع السابق، ص ١٤٧.

لأنّ" **التوازي خاص بالخطاب الطبيعي والشعر بخاصة**".٤عندما نقارن بين الخطاب النثري والخطاب الشعري نجد أن النثر لا يخلو من التوازي إلا أنه في حدود تُقيِّد المبدع، وعلى العكس من ذلك في الشعر فمجال التوازي بأنواعه المتعددة أكثر حضورًا وتنوعًا، وأعظم تأثيرًا مما يجعله الأوفر حظًا من النثر.

وقد يلجأ المبدع إلى استخدام التوازي في العمل الأدبي مخيّرًا مرة، ومسيّرًا مرة أخرى؛ إذ إنّ" **التوازي ليس خاصة اختياريَّة وحسب، ولكنه خاصة اضطرارية يُكره عليها المعبّر باللغة الطبيعية إكراهًا. فهناك كلمات يدعو بعضها بعضًا بالمشابهة وبالمقابلة، كما أن النصّ يتناسل أحيانًا وينمو أحيانًا أخرى حسب مبدأ**" **التنظيم الذاتي**"٥، ولعل في هذا التخيير والإكراه إثراء للجانب الدلالي عندما يُشمّر المتلقي عن ساعده ليصل إلى ما سكت عنه المبدع وراء كواليس دلالات حروفه وكلماته، فهذه المهمة المثيرة فكريًّا تقع على كاهل من يتحرَش بالنص مستهدفًا استنطاقه.

احتفى الدارسون والنقاد العرب بالنظريات الغربية الحديثة، وما جاءت به من مصطلحات متعددة منها مصطلح التوازي وذلك في إطار جهد حثيث لتطوير عملية تحديث النقد خلال بحثهم عن طرائق جديدة لتحليل الخطاب الأدبي (شعرًا ونثرًا).

لقد أشار الناقد محمد مفتاح إلى أهمية التوازي في الآداب قديمها وحديثها، وفي رأيه، للتوازي خصوصية في الشعر العربي من منظور أن" **الشعر العربي هو شعر التوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى: فهو مؤسس على بعضه، ومنظم على أنواع أخرى منه**".٦ قد يكون محمد مفتاح بنى رأيه على طبيعة اللغة العربية وخصوصيتها، وما تتميز به من تعدد الاشتقاقات اللغوية والنحوية والصرفية.

وتتعدد مستويات التوازي بحسب ياكبسون فـ"**هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم**

---

٤ محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ص١٢٤

٥ محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، مرجع سابق، ص١٢٤.

٦ المرجع السابق، ص ١٤٩-١٥٠.

وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية" [٧]

ويُكسب هذا النسق الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجامًا واضحًا وتنوعًا كبيرًا في الآن نفسه. ومن هنا تبرز أهمية التوازي في العمل الأدبي فيما يضيفه من إثراء للتخييل الشعري على اختلاف أنواعه ومستوياته: نحويًا، وصرفيًّا، وصوتيًّا، ودلاليًا، وما يتشكّل من انسجام صوتي وإيقاع جمالي، وما يتوارى خلف حروفه وكلماته من دلالات. "**والتوازي – في الأحوال كلها – يحقق تناظرًا وتناغمًا جماليًا؛ إنه حجة جمالية إقناعية**"٨. وينشأ التوازي من خلال الانسجام والتساوي بين الجمل في المعاني في نسق متلائم، كما لو أنّ هناك قواعد وأسسًا تُحكم نسجه، وتُوثّق وشائج العلاقة بين مستوياته على اختلافها.

نُقل مصطلح، التوازي من مجاله الأصلي وهو الهندسي إلى مجال الأدب والنقد، ولم يكن ذلك غريبًا أو بعيدًا عن النقد الأدبي؛ لأنّ" **التوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والمعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية**"٩. إنّ هذا التعادل في المباني والمعاني يتولّد عنه إيقاع موسيقي يرتبط بالحالة الشعورية والنفسية للشاعر. وسنحاول ربط هذا المفهوم بموضوع بحثنا عن أيقونة الغوص في الشعر العربي المعاصر بالخليج.

يُعدّ التوازي وسيلة من وسائل تحليل النص لغويًّا، وصوتيًّا وجماليًّا بالإضافة إلى تأديته المعنى "**بصورة غير مباشرة عن طريق الإيحاء، أو التقابل، أو التوازي**"١٠. والتوازي في شعر الغوص أنواع ومستويات سأختار منها ما يتناسب والأبيات المنتقاة، وهذه الأنواع هي: التوازي الصوتي، التوازي الصرفي، التوازي التركيبي، التوازي الدلالي، التوازي بالترادف، التوازي بالتضاد.

---

[٧] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص ١٠٦.

[٨] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠١، ص١٥١.

[٩] Fox, James 3, The Comparative study of Paralleosm, PP.60-61 نقلًا عن عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص٧. وقد تعذّر الوصول إلى المرجع الأصلي.

[١٠] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق، ص٢٦.

٢- التوازي الصوتي:

لعل أهم ما يصادفنا في شعر الغوص التوازي الصوتي بوصفه توازيًا قائمًا" **على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة، أو الجملة، أو القصيدة الشعرية توزيعًا قائمًا على الإيقاع سواء للفظ أو الصوت**".١١ ويتجلى ذلك في أبيات الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني من قصيدة (بقايا سفينة غوص) التي يقول فيها:

واذكري ذاك الهزج والأغاني الحانية
تملأ الآفاق أصداء وحزنًا في البحار النائية
واذكري ذاك الشراع
باسطًا للريح ممدود الذراع
كجناح النورس الباهي البياض
هو والإعصار يمضي في صراع ١٢

يُعدّ الإيقاع أرضًا خصبة لتشكل أكبر كمٍّ ممكن من الدلالات التي تعكس ظلالًا لتجربة الشاعر الوجدانية، فهو يتولّد عن العلاقة الوثيقة بين الشعر والموسيقى ذلك أن" **للشعر قوته في كشف سرية العلاقة وإبانة غموض آلية التوصل بين معنى الصوت وصوت المعنى**"١٣، إذ يتشرّب الصوت بالدلالة فتتجلّى تلك الطاقة التي تُجسّد قوة الشعر.

إن للإيقاع الشعري ارتباطًا وثيقًا بتجربة الشاعر، وحياة النص الشعري الداخلية، وقد وعى الشعراء المعاصرون بشكل كبير معنى التناظر والتناغم والانسجام، والتناسب، والإيقاع، والتنافر، والتناقض، وأسهم وعيهم في صقل أحاسيسهم، وقد مكّنهم من تنظيم قصائدهم تنظيمًا مميّزًا، أسبغ على الكلمات وإيحاءاتها دلالات كبرى، تُعدّ انعكاسًا للحياة بما فيها من تنافر وتناقض.

---

١١ عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق، ص٢٤.

١٢ مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، (ديوان الليل والضفاف)، مطابع الدوحة، الدوحة، قطر، الطبعة الثانية،٢٠٠٨، ص٦.

١٣ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الإيقاعية والدلالية: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٩.

يتمثّل الإيقاع الصوتي في الأسطر الشعرية السابقة في حروف معينة هي حروف المد والعلة في الوقت نفسه (الألف/ الواو/ الياء)، حرف الألف في الكلمات(ذاك/ الشراع/ الذراع/ البحار/ باسطًا)، وحرف الواو في(ممدود/ النورس) وحرف الياء في الكلمات (يمضي/الريح) كذلك(الهمزة/ الهاء)، وكلمات اشتملت على أكثر من حرف من حروف المد الألف والياء في (الباهي / البياض / الأغاني / الحانية)، لقد أسهمت هذه الحروف اللينة التي استعان بها الشاعر في تكوين الإيقاع الصوتي الهادئ الحزين الذي ينبعث من القلب محمّلًا بالشجن والأسى، فيصل مسامع المتلقي، ثم ينتقل إلى فكره ووجدانه فيأسر مشاعره، ويتفاعل معه، ويشاركه فكريًا وجدانيًا. لم يكتف الشاعر بذلك بل اختار قافية حرف العين في الكلمات (الذراع / الشراع / الذراع)، فأحدثت هذا التناغم الموسيقي مع حرف المد الألف، مُعلنًا عن طول المعاناة وامتدادها ولا نهائيتها من خلال الموسيقى الداخلية لتكرار هذه الحروف. ويمكن القول " **ثمة –إذن– قيم موسيقية لحروف المدّ، وثمة علاقات بين هذه القيم تُحدث تأثيرًا نفسيًا شبيهًا بالتأثير الذي يُحدثه لحن الموسيقى**".١٤ إن الحروف بتكرارها تستحيل أصواتًا موسيقية شديدة التأثير، فتجعل القلب تحت سلطانها والفكر تحت سطوتها.

لقد استطاع الشاعر هندسةَ بنية إيقاعية صوتية داخلية، وتشييدَها من خلال الحروف والأصوات التي تتضاف، وتتعاضد فيما بينها، وتتحد بشكل متناغم وجدانيًا مع تجربة الشاعر، وتستثير فكر المتلقي، وتستحوذ على وجدانه، فيُصبح أسيرًا لها.

وفي أبيات الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني من قصيدة (بحرالزمرد) التي يقول فيها:

هذي مجاديف السّفائن لم تزل — أصواتها في لجّ موجك تبحر
تمضي وقد ضمّت قلوب كواسر — صبر الّرجال عزائم لا تفتر
الباحثـون عن اللّآلـئ عنــوة — والسّاهرون المتعبون الضُّمّر
تلك أناشـيد ألفـت شـجونــها — ردّدْتها والموج يعصف يهدر
يمضي بهم ليل تباعد فجره — والموت غاف والهلاك مدثّر
يا نجم إنّك قد شهدت عناءهم — باللّه يـا نجـم الثّريّـا تخبـر[١٥]

---

[١٤] شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي" مشروع دراسة علمية "، دار المعرفة، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية،١٩٧٨ص١٢٤.

[١٥] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص٤٩–٥٠.

تُعْزَفُ موسيقى تأثيرية مؤثرة من خلال تكرار حرفين من حروف الهمس(السين/الصاد) اللذين تكررا بتساوٍ ثلاث مرات لكل منهما، فالسين ورد في الكلمات(السفائن/كواسر/الساهرون)، وحرف الصاد في الكلمات (أصواتها/ صبر/ يعصف). إن تكرار هذين الحرفين بتساوٍ يحمل في تضاعيفه فخرًا بحياة أولئك الغواصين الذين صبروا على حياة كلها شقاء وضنك ومعاناة، وهذا يجعلهم مثالًا يُحتذى به من قبل الأجيال. كما أن الشاعر أكثر من التضعيف(الشدة) في كل بيت من الأبيات؛ إذ اشتمل الشطر أو الشطران كلاهما على كلمة أو أكثر بها تضعيف(شدة)، وهذه الكلمات هي: (السّفائن/لُجّ)، (ضمّت/الرّجال)، (اللآلئ/السّاهرون/الضّمّر)، (ردّدتها)، (مدثّر)، (إنّك/ الثُّريّا)، وقد اشتملت كل الكلمات على حرف مشدد واحد، أما كلمتا (الضّمّر/الثُّريّا) اشتملتا على حرفين مشددين.

يصدم الشاعر سمع المتلقي بقوة تلك الكلمات المشتملة على التضعيف؛ ليتوقف المتلقي عندها مفكّرًا في دلالة تكرار التضعيف في الأسماء؛ ليتوصل بعد ذلك إلى أنها تأكيد على معاناة الغواصين وعزيمتهم القوية، فتكون المحصّلة أنه يكون مفتخرًا بثبات الغواصين وصمودهم وصبرهم رغم معاناتهم؛ ذلك أن الإيقاع الصوتي يرتكز على تأثيره في حاسة السمع، ثم ينعكس على حالة المتلقي الذهنية والوجدانية والفكرية، ويؤثّر في قواه الذهنية والتخييلية "**ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفًا وألفاظًا وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية معينة يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار**".[١٦]

لا يألو الشاعر جهدًا في اجتذاب انتباه المتلقي، فنجده يُؤلّف بين تلك الأحرف والألفاظ، وينظمها في أنغام موسيقية تتسلل بهدوء إلى سمع المتلقي، ثم تسيطر على مشاعره وأفكاره، وتُشْرِعُ أمام عقله نافذة التخييل على مصراعيها؛ إذ إن الإيقاع تنظيم وترتيب لمزيج من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يساهم في منح النص التكثيف المعنوي، والعمق الدلاليّ، والتأثير النفسيّ والخياليّ الفعّال في نفس المتلقي.

وبهذا يكون الإيقاع وسيلة مؤثرة في المتلقي؛ ذلك أن اللغة ممثلة في الحروف والكلمات والألفاظ تبقى عاجزة عن إحداث أي تأثير بدون الإيقاع الذي يتضمن المعنى، الذي يبث الحياة في اللغة كونها" **لا تستطيع التعبير بشكل دقيق عن مكنوناتها الحقيقية دون إيقاع صوتي، إذ إن الإيقاع هو المعنى؛**

---

[١٦] هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجًا "، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠ العدد ١+٢، ٢٠١٤، ص٣.

لأن اللغة لا تُنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي".١٧فالإيقاع في القصيدة هندسة صوتية، انبثقت عن تجربة الشاعر وبواسطته تُبعث الحياة في حروف اللغة، ومفرداتها فتزداد ثراء وتأثيرًا؛ لأن الإيقاع يتفاعل مع اللغة، ويُزيل عنها الجمود، فينشأ تناغم بينه وبين تجربة الشاعر، ويُسهم في تعزيز قدرة النص على التغلغل في أعماق النفس والتأثير فيها. "**وعلى هذا الأساس ينبغي أن ندرك أن الكلمة في النص الشعري يتجاوز مدلولها الوظيفة الخارجية للنغم إلى ما ينبغي أن تُحدثه في تآلفها مع النظم النغمية من تأثيرات نفسية؛ لأن الكلمات وحدها في لغة الشعر هي التي تعبر عن مكنونات الشاعر**"١٨ بما يبثّه فيها من شحنات نغمية تخضع لحالة الشاعر النفسية، وما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس تنساب بدورها إلى نفس المتلقي؛ لتأسر شعوره وتؤثر في وذوقه.

٣-. التوازي الصرفي:

يتجلّى هذا النوع من التوازي في أبيات الشاعر الكويتي محمد الفايز التي يقول فيها:

أركبت مثلي" البوم" و" السنبوك" و" الشوعي" الكبير؟
أرفعت أشرعة أمام الليل الضرير؟
هل ذقت زادي في المساء على حصير؟
من نخلة ماتت وما مات العذاب بقلبي الدامي الكسير؟
أسمعت صوت "دجاجة" الأعماق تبحث عن غذاء؟
هل طاردتك" اللخمة" السوداء و" الدول" العنيد؟
وهل انزويت وراء هاتيك الصخور؟
في القاع و" الرماي" خلفك كالخفير يترصد الغواص

---

١٧ المرجع السابق، ص ١٣.

١٨عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والطباعة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص٤٤٩.

هل ذقت العذاب مثلي وصارعت العباب؟

أمسكت مفلقة البحار؟[١٩]

يستهلّ الشاعر قصيدته بالاستفهام الذي ورد بصيغتين اثنتين (أ) الهمزة و(هل)، والأفعال التي تكررت مع أداتي الاستفهام في زمن واحد هو الماضي (أركبت/أرفعت/ أسمعت/أمسكت) (هل ذقت/هل طاردتك/هل انزويت/هل ذقت وصارعت)، وقد جاءت الأفعال متساوية في أنها تكونت من فعل في زمن الماضي، وضمير المخاطب (تَ)، ما عدا الفعل(طاردتك) الذي تكوّن من الفعل الماضي وكاف الخطاب، ورغم اختلاف الضمير في هذا الفعل فإنه يظل دالًا على المخاطب. واختلفت هذه الأفعال في الوقت نفسه في أوزانها الصرفية فالأفعال (ركب/ رفع/ سمع/ ذاق/ مسك) كلها أفعال ثلاثية على وزن(فَعَلَ)، والأفعال الأخرى رباعية اختلفت في أوزانها (طارد/ صارع) على وزن فاعَل، (انزوى) على وزن(انفَعَلَ). يحمل هذا التشابه والاختلاف في تضاعيفه دلالة على التنوع في معاناة الغواص، وتعدد المخاطر، ورغم تعدد المخاطر وتنوعها فيُلاحظ أنها ذات دلالة واحدة هي الألم والأسى في معاناة الغواص.

لقد جاءت هذه الجمل المكونة من الفعل الماضي وضمير المخاطب متتالية، وكأن الشاعر يؤكد أن أشكال المعاناة تختلف وهي في الوقت نفسه متتالية ومستمرة. وكان الاستفهام في الأبيات السابقة بغرض النفي، فالشاعر ينفي عن المخاطب كل مراحل المعاناة والألم التي مرّ بها المتكلم(الغواص) في رحلة بحثه عن أسباب بقائه في عالم تكتنفه المخاطر والأهوال المتنوعة، ولم يكتف الشاعر بأداة استفهام واحدة بل استخدم أداتين للدلالة على تنوّع أشكال المعاناة والمخاطر،" **فيطالعنا صوت الغواص بهذه التساؤلات المتلاحقة في حين تتوارى الإجابة عنها حاملة معاني الأسى والألم**".[٢٠]، لقد كرر الشاعر أيضًا ضمير المتكلم في الأسماء(زادي/ بقلبي/ مثلي) فتجلّت الثنائية (المتكلم– الغواص/المخاطب– المستمع، أو أيّ شخص آخر).وأجاد الشاعر توظيف التكرار في الضمير(ياء المتكلم) و(تاء الخطاب)؛ فقد بُنيت الحركة الدلالية في الأبيات على ثنائية المتكلم والمخاطب، وأسهم

١٩محمد الفايز، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (النور من الداخل)، المذكرة الأولى، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، المجلد الأول، إشراف ومراجعة. عبد الله أحمد المهنّا، الكويت،٢٠١٤، ص ١٢٥ – ١٢٦.

[٢٠] هيا الدرهم، صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج (١٩٨٠–١٩٦٠)، دار الثقافة، الدوحة، قطر،١٩٨٦، ص٣٧.

ذلك في تشكّل حركة إيقاعية داخلية مناسبة؛ لإبراز المعاناة التي تخصّ الغواص وحده، وفي الوقت نفسه يحاول الغواص إشراك المخاطب(المتلقي) في تجربته فيعرض عليه جوانب متنوعة من هذه المعاناة؛ لتظلّ محفورة في ذاكرته أي (المتلقي) فيكون شاهدًا بالسماع؛ لذلك عمد الشاعر إلى خلق توازن في طول الأسطر الشعرية بشكل متساوٍ، متناسب ومتناسق، تولّد عنه تكرار إيقاعيّ رسّخ فكرته.

واستطاع الشاعر أن يجعل من التكرار أداة جمالية طيّعة في يده حرّكت فضاء النص الشعري، فأصبح مليئًا بالحركة والإيقاع الموسيقي بعد الركود والسكون؛ لأن" **المصدر العاطفي للإيقاع أساسه اختيار الكلمات من حيث كونها تعبّر عن قيمة التأثير الذي تحدثه في أذواق المتلقي، ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي هو إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات**"،٢١ وفي هذه الحالة تتكوّن سياقات شعرية جديدة لها دلالات تؤثر بقوة في المتلقي وتستحوذ على اهتمامه وانتباهه، وتأخذه داخل الحدث الشعري الذي ينسج الشاعر خيوطه عندما ينتقي كلماته بدقة وعناية، وهذا فيه "**دلالة على قدرة الشاعر في امتلاك أدواته الفنية المعبرة عن عواطفه وأحاسيسه الكامنة في اختيار الأصوات ورنين الكلمات التي تنحصر أهميتها في إثارة وتهيج الانفعالات**"٢٢ فيتحقق هدف الشاعر ومراده في إقناع المتلقي بتأثيره في حواسه ومشاعره وأحاسيسه، وإحكام سيطرته من خلال أدواته الفنية على فكر المتلقي وخياله.

أما أبيات الشاعر أحمد محمد الخليفة التي يقول فيها على لسان الغواص:

أنا الغواص في البحر حليف الجدّ والصبر
أعيش مع الرياح الهوج في كرّ وفي فرّ
فقد علمني دهري بالجرأة والصبر
وزوّدني بقلب طافح للعمل الحرّ
أنا ابن الموج والأنواء والظلمة والفجر
تسير سفينتي في الليل بين الموج والصخر
وقلبي هانئ يخفق بالآمال في صدري٢٣

---

[٢١] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٤٤٩.

[٢٢] المرجع السابق، ص٤٤٩.

[٢٣] أحمد محمد الخليفة، من أغاني البحرين، دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٥، ص٤٩.

فقد اقتصر فيها على الجمل الخبرية بنوعيها الاسمية والفعلية متحدثًا على لسان الغواص، ومستخدمًا ضمير المتكلم ظاهرًا ومضمرًا(أنا)، و(ياء المتكلم)، ظاهرًا في جملتين اسميتين هما:(أنا الغواص/ أنا ابن الموج)، وظاهرًا (ياء المتكلم) في(علمني دهري/ زودني/ سفينتي/ قلبي)، وضمير المتكلم المضمر في الجمل الفعلية تقديره (أنا) في(أعيش/ أصيد)، وقد هَدِفَ الشاعر من التركيز على ضمير المتكلم على لسان الغواص التأكيد على أنه أي (الغواص) قبل حياة التحدي، ومجابهة المخاطر، وعاش أهوالها ومصاعبها، فقد صنعت منه إنسانًا مغامرًا معتزًا بذاته، لا يرضى بحياة الخمول والخنوع؛ فهي لا ترضيه، ولا تُرضي ذاته التي جُبلت على العزة والكرامة. ولعل في هذا إشارةَ تنبيهٍ للأجيال الجديدة أن تستضيء بروح الإقدام والتحدي التي ميَّزت حياة الغواص، وألّا تركن إلى حياة الكسل والدعة.

وعلى الرغم من أنّ الشاعر زاوج بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية فإنه أكثر من استخدام الجمل الفعلية في الزمن الماضي والزمن المضارع. وتفضل الجملُ الفعلية الجملَ الاسمية في أنها تتميز بالاستمرارية والحركة المتغيرة للدلالة على استمرار الروتين القاسي في حياة الغواص، وكذلك تأثيرها واستيعابها للأحداث التي مرّبها الغواص، فالأحداث رغم تغيّرها فإنها تدور في حلقة واحدة من المعاناة والبؤس في كل ما يحيط به، أما الجمل الاسمية ففيها الثبات والسكون للدلالة على طبيعة الحياة القاسية التي يعيشها الغواص، وتشي تلك المزاوجة بين الجمل الفعلية والاسمي بالإقرار بواقعية تلك الأحداث وقسوتها.

يدخل التوازي والتكرار ضمن دراسة البنية الإيقاعية لأيّ نص شعري، ويمكن أن يكرر الشاعر الحروف وهي الأصوات، أو الألفاظ، أو الجمل. ويُضفي التكرار على النص نغمة موسيقية خاصة تنبع من تقارب الكلمات في جرسها الموسيقي، وفي بنيتها الصوتية، ويرتبط هذا التكرار بالحالة النفسية للشاعر. ويتنوّع التكرار ويتعدّد لكنه لا يكون نفسه في كل مرة، ذلك "**أن الظاهرة الواحدة لا توظف في النصوص بشكل واحد مرتين** ".[٢٤] وفي هذه الحالة يقف توظيف الظاهرة عائقًا أمام تكرارها كما هي؛ لأنّ ذلك يُفقد الدلالة تأثيرها الوجداني في المتلقي، فينقطع الاتصال النفسي بينه وبين النص، ومن ثَمّ يؤدّي التجاور بين الكلمات في النص الأدبي إلى تشكّل الدلالة؛ إذ أن التوازي أعمّ وأشمل من التكرار الذي ينضوي تحت عباءة التوازي، ويؤدي التكرار بمعية التوازي إلى نشوء الإيقاع الداخلي الذي

[٢٤] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، الطبعة الأولى،١٩٩٢،ص٧.

يُعدّ انعكاسًا للحالة النفسية للشاعر" **تبعًا للتجربة الشعرية التي يمر بها في حياته اليومية عبر تساوق الأحداث، مع ما يشعر به وما يعبر به ضمن النسق اللغوي في إيقاعه الخاضع للحالة النفسية**".[٢٥]

٤. التوازي التركيبي:

يتنوّع التوازي على المستوى التركيبي بين الجمل الفعلية والاسمية والاستفهامية وغيرها فـ" **التوازي يُعدّ من الوسائل التحليلية للنص لغويًّا، وصوتيًّا وجماليًّا؛ هذا بالإضافة إلى تأدية المعنى بصورة غير مباشرة عن طريق الإيحاء، أو التقابل أو التوازي**".[٢٦] ويُسهم ذلك في توضيح المعنى وتوظيفه في السياق الشعري؛ لتحقيق جمالية للنص الشعري، وتأثيرًا وجدانيًا في نفس المتلقي؛ لإقناعه بوجهة نظر الشاعر.

وتزخر قصيدة (المبحرون مع الرياح) للشاعر الكويتي خليفة الوقيّان بجمل اسمية متنوعة، يقول الشاعر متحدثًا عن أحوال الغواصين:

يا مبحرون وفي محاجركم — نهران من نبع الهوى شُقّا
إنـي لألمـحكم وإن عبثًـا — طال السرى بمتاهة غرقى
أوراقكم في غصنها يبست — ويد الشتاء تُذيبها سَحقا
وجذوعكم عريانةً سجدت — والريح تحرق عريها حرقا
أثوابكـم مُزَقٌ وما خُلعت — حتّام فوق جلودكم تبقى
كم رُحت أخلع فوقها جزَعًا — ثوبي، وكم لملمتها رتقا
الريح تسرح في شراعكم — غربًا، وأُبحر فيكم شرقـا
إني سأرشقكم إذا حُرقـت — أجفانكم بأزاهـري رشقـا
قلبي لكـم في كل مُفترق — زيت السراج بليلكم يشقى[٢٧]

---

[٢٥] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص٤٤٩.

[٢٦] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق، ص ٢٤.

[٢٧] خليفة الوقيان، ديوان المبحرون مع الرياح، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، الصفاة، الطبعة الثانية،١٩٨٠، ص١٧-ص١٨.

ويوجّه الشاعر خطابه للغواصين الذين رمز لهم مناديًا بقوله: (يا مبحرون) ولذلك استخدم (المنادى النكرة المقصودة)، فهو يقصد الغواصين أنفسهم ولا أحد سواهم، موضّحًا معاناتهم وحاجتهم الشديدة لما يجعلهم قادرين على الحياة، فالشاعر يكرر جملًا تتمحور حول الموضوع نفسه حياة البؤس والشقاء التي يعيشها الغواصون المبحرون مع الرياح حيث المجهول والضياع والشتات، وعلى الرغم من التكرار في تلك الجمل فإن المعنى يختلف من جملة لأخرى، ذلك أن كل جملة لها دلالة تميّزها. ويخلق الشاعر من التكرار واقعًا نفسيًا واقتصاديًا يُمثّل حياة الغواصين. فكان توظيفه هذه الصورَ التكراريةَ لتجسيد مغامرة الغواصين في خوض المجهول– رُغمًا عنهم – في رحلة محفوفة بالمخاطر، وكذلك حالة الفقر الشديد في ضيق ذات اليد، والشعور بالألم لفراق الأهل، والحنين والاشتياق لهم.

تصادفنا في البيت الأول الجملة الاسمية (وفي محاجركم نهران)، ثم تتوالى الجمل الاسمية في بقية الأبيات بكثافة بشكل متوازٍ مع تنوّع الخبر في كلّ منها على النحو التالي:

في مقولة الحركة الفاعلة

- أوراقكم **يبست** (الخبر جملة فعلية فعلها ماضٍ)
- ويد الشتاء **تذيبها** (الخبر جملة فعلية فعلها مضارع)
- الريح **تسرح** (الخبر جملة فعلية فعلها مضارع)

- زيت السراج بليلكم **يشقى** (الخبر جملة فعلية فعلها مضارع)
- إني **سأرشقكم** (خبر إنّ جملة فعلية فعلها مضارع)
- أثوابكم **مزق** (الخبر مفرد)
- قلبي **لكم** (الخبر مفرد)

إن تنوع الأخبار فيه دلالة على تنوع حياة البؤس والشقاء التي يحياها الغواصون، وقد أسهم تكرار ضمير المخاطب (كم) متصلًا بالفعل أو بالاسم أو بالحرف في زيادة التماسك بين الجمل المتوالية، وتسليط الضوء على الغواصين في مواجهة قسوة الحياة وصعوبة العيش.

لقد تجلّى خطاب الشاعر لـ(المبحرين) أي الغواصين في جمل تتصف بالتناسق من حيث التركيب والمكونات، ورغم أنه كرّر أشكالًا من الجمل تختلف في ألفاظها ومعانيها؛ فإنها ترتبط ببعضها في

المعنى والدلالة التي تولّدت عنها، وهي حياة البؤس والشقاء التي يعيشها الغواصون، ولم يكتف الشاعر بالجمل الاسمية بل زاوج بينها وبين الجمل الفعلية التي اختلف الزمن فيها بين الماضي والمضارع في الأفعال التالية: في زمن الماضي (شُقّا / طال/ يبست/ سجدت/ خُلعت/ رُحت/ لملمتها/ حُرقت) التي تجسّد المعاناة الجسدية للغواصين متمثلة في أجسادهم الواهنة، وزمن المضارع (ألمحكم/ تُذيبها / تحرق/ تبقى/ أخلع/ تسرح/ أُبحر/ سأرشقكم/ يشقى) التي تجسّد المعاناة النفسية متمثلة في خوض مغامرة مجهولة محفوفة بالمخاطر لتوفير أسباب الحياة، بالإضافة إلى الاشتياق والحنين للأهل من طول البعد والفراق.

استطاع الشاعر تطويع التكرار من خلال تلك المزاوجة بين الجمل الاسمية التي تتسم بالسكون وبالثبات، والجمل الفعلية بنوعيها الماضي والمضارع التي تتسم بالحركة والتغير؛ ليولّد دلالة شعرية جديدة تحكي عن واقع نفسي مرير يعيشه الغواصون، وحياة اقتصادية بائسة. ويُضاف إلى تكرار الجمل تكرار حرف الواو(و) الذي تكرّر سبع مرات بشكل متتالٍ ومتتابع؛ فكأن كل "واو" مرتبط بحدث معين، يعكس حالة وصورة من معاناة الغواصين الجسدية والنفسية والاقتصادية، وارتبط حرف الواو مع الجمل والأفعال في علاقة وثيقة مقدمًا وصفًا يتصف بالدقة، ويتسم بالحزن لواقع نفسي واقتصادي بالإضافة إلى أنه ينمّ عن دلائل وصنوف المعاناة.

لقد تشكّلت موسيقى داخلية حزينة من تكرار ضمير المخاطب(كم) إحدى عشرة مرة متصلًا بالحرف (لكم/ فيكم)، وبالاسم (محاجركم/ أوراقكم/ جذوعكم/ أثوابكم/ جلودكم/ أجفانكم/ ليلكم)، وبالفعل(ألمحكم/سأرشقكم)،"**ويعود الدور الجوهري الذي تلعبه كل الضمائر في النسيج النحوي للشعر إلى كون الضمائر، خلافًا لكل الأسماء المستقلة الأخرى كيانات نحوية علائقية خالصة**".[٢٨] فضمير المخاطب أدّى دورًا مهمًّا ومؤثرًا في رسم صورة دقيقة لمعاناة الغواصين، واختزال كل مشاعر الحزن والألم والحنين والشوق. إن الشاعر "**بهذا يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بمثابة المولّد للصورة الشعرية وفي نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية؛ مما يحمل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، وتعكس في نفس الوقت إلحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي**".[٢٩] فكان للشاعر ما أراده من توظيف للتكرار

---

[٢٨] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص٧٣.

[٢٩] مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا،١٩٨٤ص٤٧.

سواء أكان ذلك التكرار في الحرف، أم في اللفظ، أم في الجملة، مفسحًا الطريق أمام المتلقي لتصور المعاناة النفسية والجسدية والاقتصادية للغواصين في رحلة المغامرة والمجهول.

٥. التوازي الدلالي:

ترتبط الصورة الشعرية ارتباطًا وثيقًا بتجربة الشاعر، ومشاعره، وأحاسيسه، وأفكاره أثناء عملية الخلق الأدبي وإنتاج الإبداع الفني، وهي انعكاس لخبرة الشاعر ومشاهداته الخاصة، وما يغنمه من تجربته الشخصية من معارف ومكتسبات، وما يمتلكه من موروث ثقافي، وتراكمات تنصهر جميعها في بوتقة واحدة فتصقل نفسيته.

والصور الشعرية كما يقول دي سي لويس" **مهما تكن جميلة... فإنها لا تميّز الشاعر، إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور التي تُوقظها العاطفة**"،[٣٠]ذلك أن ما يُميّز صورة من غيرها من الصور ما يقتنصه المتلقي من معانٍ ودلالات تكون كامنة وراء كلماتها وحروفها. وهذه الصور تعكس رؤية الشاعر بما يقتضيه التأويل من المتلقي.

ويرجّح الناقد عبد القادر فيدوح استعمال السمة بديلًا للصورة الشعرية حيث تتجاوز القصيدة السمة حدود الخيال والمجاز إلى ما هو أعمق منهما ألا وهو التخييل؛ فمن وجهة نظره أن القصيدة السمة" **تُفسّر النص على أنه ممارسة مغايرة جذريًّا مع كل ما سبقها، وكل ما سيلحق بها، إنه اختزال جمالي لنزوات بيولوجية أو بيو– كيميائية، وممارسة ثورية تكسر القواسم التي تُساوم عليها السلطة السياسية؛ أي اللغة**"[٣١]، وهذا يعني أن على المتلقي التسلُّح بترسانة من المعرفة والخبرة الثقافية حتى يتوصّل إلى المفاتيح التي تُسهل له الولوج إلى أعماق النص الأدبي المفتوح لكل القراءات والتأويلات، بهدف كسر سلطة اللغة " **ومن ثمّ يمكن تعداد القصيدة السمة أنها تحاول التسلّط على المعنى من حيث هو في جميع مجالاته، التشاكلي، والتباييني، والانزياحي، والتقايني، والرمزي**"،[٣٢]

---

[٣٠] دي. سي. لويس. الصورة الشعرية. تر. أحمد نصيف الجنابي، ومالك مير، وآخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، بغداد، الطبعة،١٩٨٢، ص٢٣.

[٣١] عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر كمال الدين، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص١٠٥.

[٣٢] المرجع السابق، ص ١٠٧.

فلا توجيه للمتلقي ولا قيود تقف حجر عثرة أمام استثارة فكره، وعقله لاستنباط ما لا يُحصى من دلالات في نص لا يمكن إغلاقه أمام استكشاف المفاهيم الجمالية التي تقبع خلف حروفه و كلماته وعباراته، وإضفاء معانٍ جديدة لم تطرأ على بال المبدع، وإنما هي إعادة قراءة من المتلقي للنص فتكون ثمرته كشف المضمر لإنتاج معانٍ جديدة.

يعرض الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني في الأسطر التالية من قصيدة (بقايا سفينة غوص) صورتين في صورةٍ واحدةٍ أو مشهدٍ واحدٍ:

واذكري النور إذا ما الفجر لاح
وصفا البحر مع الجذلى العذاب
هادئًا يلهو تناجيه الرياح
ثم تأتي الشمس من مخبئها
وبأيديها سياط
تنتقي تلك الجراح[٣٣]

وهذه الصورة، أو هذا المشهد، يُمثل الطبيعة في قسوتها على الغواص، ومشاركتها في عذابه ومعاناته، فلا يكاد يفرح بيوم جديد متمثلًا في نور الفجر الوليد حتى تبدأ معاناته من جديد في أشعة الشمس التي تُسلّط أشعتها المحرقة على جسده وجراحه فتزيده عذابًا ومعاناة.

إن تشخيص البحر وهدوءه المؤقت المراوغ، المخادع، الماكر، فيه تواطؤ مع الشمس التي تباغت الغواص فتلسعه بسياط أشعتها التي تحرق جسده العاري فتشتد آلامه من جراحه التي لا تندمل. لقد عرض الشاعر صورتين تحملان لونًا من المفارقة والتناقض في حياة الغواصين على السفينة، وقد أضفت تلك المفارقة التصويرية روح التناقض بين الفرح في صورة البحر في صفائه وهدوئه وخداعه، والحزن(الألم) في مباغتة الشمس وإيلامها للغواصين.

ويُلاحظ في الأبيات السابقة كثرة الأفعال الدالة على الحركة المتنوعة، وتنقسم تلك الأفعال إلى مجموعتين الأولى (لاح/ صفا/ يلهو/ تناجيه) فيها الهدوء والسكينة والأمل والفرح والتفاؤل، وعلى الرغم من ذلك فإنها تُمهّد لحدث صادم في تأثيره، يتجسّد في أفعال المجموعة الثانية (تأتي/ تنتقي) التي تعتمد عنصر المفاجأة والمباغتة في تأثيرها.

---

[٣٣] مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ديوان الليل والضفاف، مرجع سابق، ص٨.

لقد أضفت حركة (الهدوء المخادع) للبحر والشمس معًا أبعادًا نفسية عميقة ساعدت على نسج صورة معبرة للألم النفسي والجسدي للغواصين.

إن اعتماد الشاعر على الصور الاستعارية والتشخيص بثّ فيها الحركية ووسّع من دلالاتها التي قد يتوصّل إليها متلقٍ يختلف في قراءته وتأويله عن غيره من المتلقين لـ "**إن الاختلاف الذي يسكن الأثر الفني وهو موضع اهتمام التفكير الجمالي، والإنشائي هو في الواقع اختلاف خاص بظاهرة الجمالية، التي تتحكّم في الأثر، وتسمح له بالنشاط**".٣٤ فقد تعددت دلالات الصورتين المدمجتين في صورة واحدة على للدلالة على حياة الشقاء التي يعيشها الغواصون، وكذلك على انعدام استقرارهم النفسي، واستمرار عذابهم وبؤسهم. وتذبذبهم بين الأمل والرجاء واليأس والقنوط.

يعبّر الشاعر عن رؤيته للحياة والواقع وما فيه من ظلم يقع على فئة من البشر هي الفئة الفقيرة، لذلك جمع التناقض في الصورة نفسها للتعبير عن واقع أليم يعيشه الفقراء والكادحون في العالم، فالمعاناة واحدة وإن اختلفت صورتها من شعب لآخر، ومن مكان لآخر، وهذا يعكس رؤية الشاعر لواقع أولئك البؤساء، ولذلك استخدم صيغ الجمع بكثرة في الأسطر الشعرية السابقة وهي:(الجذلى/ العِذاب/ الرياح/ أيديها/ سياط/ الجراح)، للدلالة على شمولية هذه المعاناة وتوحّدها لدى الفئات المغلوبة على أمرها، بالإضافة إلى استمراريتها وامتدادها على مرّ العصور والأزمان واختلاف الأجيال.

إن تباين الاستجابات للمتلقين وتعدّد قراءاتهم لما وراء الصور الشعرية من دلالات ومعانٍ مضمرة، يعود إلى الاختلاف في الذائقة الشعرية لكل واحد منهم" **لأن في كل صورة، أو عبارة شعرية وشْمًا يميّزها في وعي المتلقي، بالنظر إلى ما تتركه من أثر متنوع الدلالات، ومتسع الفضاءات من دون أن يحول ذلك بين المتلقي والقبض على جوهر الصورة الشعرية**٣٥، وهو يُعد أمرًا صعب المنال، يستثنى منه القارئ المتمعن المتأني، الذي يمتلك قدرة على الغوص في أعماق الصور؛ للوصول إلى ما تُخفيه من دلالات، فأبواب التخييل مُشرعة على مصراعيها أمام المتلقي لاستثارة ذهنه فيتفاعل مع الصورة الشعرية، ويقتفي آثار العلاقات التي تربط بين جزئياتها، ليتمكن من الظفر بالدلالات التي تتوارى خلفها؛ لأن الصورة الشعرية صارت مُعبّرة عن صياغات جديدة ومتناقضة ورموز وعلامات، ولم تعُد تُعبِّر عن الفنون البلاغية في والوقت الحاضر، فقد تخلّى الشعراء عن الصور البسيطة المستمدة

٣٤رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، تر. إبراهيم العميري، الدار المتوسطة للنشر، بيروت، تونس، الطبعة الأولى،٢٠٠٩، ص١٠٨.

٣٥عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، مرجع سابق، ص٧٣-٧٤.

من واقعهم الذي يعيشونه، وابتكروا صورًا سمتها الغرائبية وسيدها الخيال الذي يزجّ بالمتلقي في هُوّة التخييل للوصول إلى العوالم المضمرة، يقول الشاعر مبارك بن سيف الأسطر الشعرية من قصيدة (سفن الغوص البائسة):

إيه يا ماء الخليج

كم جميل أنت من خلف الشطوط

إنك الخدر الذي يحجب في الأستار...

آلاف المآسي

ظالم أنت وجبار وغدّار وقاسي[٣٦] ٣٧

يبدأ الشاعر الأسطر الشعرية بزجر البحر، وطلب الكفّ عن المعاناة التي يسببها للغواصين بواسطة (إيه) اسم فعل أمر، ثم ينتقل إلى الإخبار من خلال جملة خبرية حبلى بالغموض والتعتيم، وتُخفى جانبًا خفيًّا من البحر يتصف بالخداع والمكر، فهو يُظهر عكس ما يُبطن(كم جميل أنت من خلف الشطوط)، فكأن الشطوط تحجب الوجه الحقيقي للبحر، وتُظهر وجهًا جميلًا حنونًا عطوفًا، ثم تكشف بقية الأسطر الشعرية بصورة تدريجية عن الصورة الحقيقة للبحر(إنك الخدر الذي يحجب في الأستار آلاف المآسي)، وتأتي الجملة الثانية: (ظالم أنت وجبار وغدّار وقاسي) لتكشف القناع الذي يُخفي الوجه الحقيقي للبحر، لقد انتهج الشاعر أسلوبًا مباشرًا، لكنه في الوقت نفسه متدرج في كشف مظاهر الزيف والخداع في حياة البشر، التي تغلفها بغلاف جميل وتحجب خلفها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وقسوته عليه وخداعه والغدر به، وهذا هو حال الغواصين الذين يعيشون حياة يتجرّعون فيها الظلم بشتى صنوفه وألوانه ما هو ظاهر أمامهم، وما تحجبه الأستار عنهم، ويباغتهم في لحظة من لحظات الفرح القصيرة التي لا يهنؤون بها.

إن هذا الظلم الذي يرزح تحته الغواصون يشاركهم فيه الآلاف من البشر في شتى بقاع العالم. فالشاعر لا يُعبّر عن معاناة الغواصين في الخليج العربي فقط؛ بل يُعبر عن الضمير الجمعي، فكأنه يوجّه الأنظار إلى المظلومين والبؤساء الذين يئنون تحت وطأة شتى صنوف العذاب في العالم أجمع. إن استخدام الشاعر الكلمات(خلف/ الخدر/ يحجب/ الأستار) وهي متدرجة في دلالاتها، فكلمة(خلف) عامة في الدلالة على الخفاء، تأتي بعدها كلمة (الخدر)؛ إذ حدّد الشاعر الخفاء وحصره

---

[٣٦] هكذا وردت في المرجع.

[٣٧] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، ديوان الليل والضفاف، مرجع سابق، ص٢٤.

في البحر فهو الخفاء، ثم تليها كلمة(يحجب) للدلالة على ما يقوم به البحر من تمويه وخداع، ويختم الشاعر هذا التدرّج بكلمة(الأستار) للدلالة على الكثرة في ما وقع من ظلم، ومآسٍ حجبها البحر وراء الأستار، إن ورود تلك المفردات بما تحمله من دلالات شعورية كثّف من معاناة الغواصين وعذابهم، وعزف على أوتار النفس ألحانًا حزينة كئيبة.

لقد استخدم الشاعر المشتقات مثل: صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي (ظالم/ قاسٍ)، وصيغة المبالغة على وزن فعّال (جبّار/غدّار)؛ ليكشف عن حقيقة البحر التي تخفيها الأستار، وحقيقة الظالمين الذين يتصفون بـ(الظلم والقسوة والجبروت والغدر)، وتلتقي هذه الصفات في انتمائها إلى معجم الظلم، وهي صفات لكل الظالمين في العالم. ويُضاف إلى ذلك جمع الشاعر بين كلمتين متضادتين في المعنى هما (جميل/الخدر) اللتان تحملان دلالة الخداع والغموض والإبهام والغدر، بالإضافة إلى الدلالة على ملازمة الغواصين لحياة الاستعباد والذل التي يعيشونها، ولا يستطيعون الفكاك منها، فهي مستمرة استمرارهم في الحياة، ولا تنتهي بموتهم؛ إذ ينتقل هذا الذل والاستعباد لأبنائهم من بعدهم.

٦ التوازي بالترادف:

الترادف في العلوم اللغوية هو أن تكون كلمتان أو أكثر بمعنى واحد، والترادف في الخطاب الشعري" **فيه يقوم السطر الشعري بتقوية الفكرة المبثوثة في السطر الأول عن طريق التكرار أو المغايرة من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإقناع، كما أن دائرة هذا الضرب يمكن أن تتسع لتشمل –أيضًا– السطر الثالث الذي لا يتماثل مع السطر الأول بل يتوازى معه**".[٣٨] فالقدرة على التعبير عن معنى واحد بأكثر من لفظ دون حدوث لبس فيها إثراء لغوي، وقيمة جمالية، تتجلى في توضيح المعنى وتأكيده في نفس المتلقي.

[٣٨] فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص٢٣١، نقلًا عن غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش "عاشق فلسطين" مجلة أبحاث كلية التربية والإنسانيات، مج١١، العدد١١، ٢٠١١، ص٤. وقد تعذّر الوصول إلى المرجع الأصلي.

ويتمثل هذا النوع من التوازي في أبيات الشاعر محمد الفايز التي يقول فيها:

أيام كنت أعيش في الأعماق

أيام كنت بلا مدينة

بلا يد تحنو عليّ ولا خدينة

إلا حبالي والشّراع

ويدي المقرّحة الأصابع والضّياع

والريح والأسماك في القاع الرهيب[٣٩]

تُشكل جملة (أعيش في الأعماق) مركزًا ترادفت عليه بقية الكلمات (بلا مدينة / بلا يد تحنو عليّ/ ولاخدينة)، وهذه المترادفات في المعنى تحمل دلالة نفسية واحدة هي الاغتراب والشعور بالوحدة والعزلة والضياع، فكأن قاع البحر أصبح مكانًا يعيش فيه الغواص لكنه مع ذلك وحيد، لا أهل ولا رفاق، وهذا فيه دلالة على استمرار معاناته في هذا العمل الشاق المضني، ثم تتوالى مترادفات أخرى في المعنى هي المستثنى(حبالي/ والشراع/ ويدي المقرحة الأصابع/ والضياع/ والريح/ والأسماك في القاع الرهيب) التي تحمل دلالات جسدية ونفسية في الوقت نفسه، الجسدية في ما يعانيه من آلام في يده التي قرّحتها الحبال الخشنة، ورغم مرافقتها له في ذلك العالم المجهول، فإنها سبب في الألم الجسدي المستمرّ والمتواصل في يده، وقد تمثلت الدلالة النفسية في الخوف من المجهول في تلك الأعماق الموحشة، فهو وحيد في قاع البحر لا مدينة ولا أهل ولا رفاق.

إن الأفعال التي استخدمها الشاعر مترادفة تقريبًا في بنائها التركيبي (كنت= فعل ماض ناقص+ ضمير المتكلم "تاء الفاعل") و(أعيش= فعل مضارع+ فاعل ضمير مستتر للمتكلم "أنا") و(تحنو= فعل مضارع+ فاعل ضمير مستتر للمتكلم "أنا"). وتشترك في ضمير المتكلم ظاهرًا (كنتُ) أو مستترًا في (أعيش+ تحنو)، وهذه الضمائر تشير إلى الغواص. لقد وردت الأفعال (كنت+ أعيش+ تحنو) في زمنين مختلفين ظاهريًا متفقين في المعنى والدلالة، فالشاعر باستخدامه التكرار يُحيي الكلمة؛ لأنه يخلق لها وظيفة ودلالة بما يشحنه فيها من طاقة متمثّلَة في المعنى الجديد الذي بعثه فيها.

---

٣٩ محمد الفايز، النور من الداخل، المذكرة الثانية، مرجع سابق، ص١٧.

ويُرصد الترادف كذلك في أبيات الشاعر علي السبتي من قصيدة (الليل في المدينة) التي يقول فيها:

وتلوب في أعماق نفسك.. ذكريات الأمس يا أمس الشقاء
يا أمس مكتدحينِ: جوعان وعار
يا أمس مسحوقينِ من تعب السفار
يا أمس ما زالت حكايا الأمس تحرق لي دمائي
وتخيط عاري [٤٠]

ويبدأ الشاعر حديثه عن (الغوص) ويرمز له بالأمس الذي لا تزال ذكرياته تُثير في النفس الألم والمرارة بتكرار تلك الفترة الزمنية؛ إذ كرر كلمة الأمس مُصَدِّرًا بثلاث منها بدايات الأسطر الشعرية، ويُحدث هذا النمط تأثيرًا في المتلقي على المستويين البصري والسمعي معًا؛" **إذ إن هذا اللون من التوازي يُثير توقّع القارئ، ويُحدث توترًا على مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة. فإيقاعيًا تمنح الأذن رنّة موسيقية متساوية**"، أما على المستوى التركيبي فإن الكلمة تتماثل من حيث كونها فترة زمنية لحدث معين ظلّ حاضرًا بكل ما فيه من ذكريات حزينة، أما على المستوى الدلالي فهي انعكاس لحياة مليئة بالشقاء والألم والمرارة والأسى. إن التوازي الناشئ عن تكرار كلمة (أمس) في بدايات الأسطر الشعرية يُعمّق أثره في نفس المتلقي شكليًّا ودلاليًّا، فكأن الشاعر تعمّد تثبيت الدلالة من خلال التأثير في بصر المتلقي وسمعه في آن واحد؛ لتترسّخ تلك الدلالة وتتعمّق أكثر وأكثر. "ومن هنا لا يمكن أن تكون بنية التوازي بنية شكلية فقط، وإنما هي بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطًا وثيقًا".٤١

تتجلى قيمة التوازي وأثره في قدرته على تركيز الضوء وتسليطه على حياة الأسى ومرارة العيش، التي عانى منها الغواصون معاناة لا تزال كامنة في النفس. إن التفصيل الذي أورده الشاعر بعد كلمة (الأمس) في قوله:(**يا أمس مُكْتدَحَيْن: جوعان وعارٍ/ يا أمس مسحوقين من تعب والسفار**) تكرار يتناسب مع الجو المفعم بشعور سيطرة الأمس بمرارته وآلامه على النفس التي لا تستطيع الانعتاق من أغلاله المؤلمة.

---

[٤٠] علي السبتي، ديوان بيت من نجوم الصيف، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢ص٦٧-٦٨-٦٩.

[٤١] موسى سامح رباعية، بنية التوازي في قصيدة للخنساء، دراسات العلوم الإنسانية، مج ٢٢العدد٥، الأردن، ١٩٩٥، ص ٦.

يظهر في الأسطر الشعرية توازٍ بلاغي آخر تشكّل في الأفعال(تلوب/ تحرق/ تخيط) التي تدلّ على الاستمرارية على الرغم من أنها ذكريات الأمس، فلا تزال آثارها المحفورة في النفس والوجدان متجددة التأثير، إن التوازي ليس شكليًا فقط من حيث تكرار بدايات الأسطر الشعرية، وإنما هو توازٍ يرتبط ارتباطًا كبيرًا بالمعنى والدلالة، وهذا يؤدي بدوره إلى تماسك الأبيات وتعاضدها،" **ولذلك فإن التوازي ليس ظاهرة جمالية، وإنما يكتسب وظيفة بنائية تركيبية، تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم والترابط، وهذا يعني أن موضوع النص يتدخل مباشرة في تشكيل بنائه**"،[٤٢] ويُسهم في فك رموزه الملغزة، وما يتولّد من دلالات وإضاءات يحجبها ستار مفردات وجمل وتراكيب النص الشعري.

٧ التوازي بالتضاد

يُورد الشاعر في هذا النوع من التوازي سطرًا شعريًّا يكون متضادًّا مع سطر شعري آخر يليه.

ويتضح ذلك في أبيات الشاعر محمد الفايز:

غنيت أمس لمن أحبّ وهُمت في ليل البحار
لأعود ثانية لها ومعي الهدايا الصغار
شمس بلا أقمار عينيها ظلام
أمس كرهت الرمل وهو لظى ونار
واليوم أحببت الرمال
العابقات بعطرها، وكرهت محّار البحار
فحبيبتي ماتت، ولو أن الحبيب
محارة لسكنت أعماق البحار[٤٣]

يتجلّى التضاد في بنية النص الشعري في الاسمين (أمس واليوم)، والفعلين(أحب وأكره)، فالكلمتان الأوليان اسمان اتفقتا في أنهما تدلان على الزمن إلا أن الدلالة الزمنية مختلفة في كليهما؛ إذ إن كلمة (الأمس) تدلّ على الزمن الماضي وكلمة(اليوم) تدل على الزمن الحاضر إلا أنّ دلالة كل منهما تختلف عن الآخر، والكلمتان الأخريان تتفقان في أنهما فعلان، واتفقا في دلالتهما على الزمن

[٤٢] المرجع السابق، ص ٦.

[٤٣] محمد الفايز، النور من الداخل، المذكرة الخامسة، مرجع سابق، ص ٢٧.

المضارع واختلفتا في الدلالة والمعنى فهما نقيضان، وقد جمع الشاعر بين هذه المتضادات ليعبر عن مكنونات النفس، التي احتشد بها صدر الغواص من مشاعر متناقضة ونفور وبغض من حياة مليئة بالمعاناة والشقاء، والحرمان من الأحباب (الزوجة)، والحب والتعلّق بالحبيبة (الزوجة).

لقد عبّر الجمع بين المتضادين والنقيضين (الحب والكره) عن الحالة النفسية التي يعيشها الغواص في علاقته مع الرمال الشحيحة في مورد الرزق، فغدت الرمال رمزًا للكره والحب في الوقت نفسه عبر انزياحات " **ذات إيحاءات بدلالات يصعب الشعور بالانسجام ما لم تُحمَل على منطق خاصّ، يكشف عن لحظة تأزّم ومعاينة وتوتر**".٤٤ إن هذه المتضادات دلالة على تفريغ لشحنات الغضب والكره والحب الشوق، الغضب والكره لحياة الترحال والمخاطرة والحرمان، والحب والشوق للأهل والأحباب، ممثّلًا في الزوجة، فعلى الرغم من أن الغواص يُلقي بنفسه في رحلة محفوفة بالمخاطر، ويتحمل الظروف القاسية ليرسم الفرح على وجه حبيبته(زوجته) فإنه يحرم منها، فالحياة القاسية تُرهق جسدها، ويُذيب فؤادَها الانتظارُ والترقبُ لعودة الحبيب الغائب.

أسبغ التضاد الحيوية على الأسطر الشعرية "**وجعلها أكثر قدرة على الإيحاء؛ لأن من صدمة التضاد يُولَد ألقًا تصويري أصيلًا**"٤٥، فالمتضادات تفجّر مشاعر الكره والحب المتناقضة التي اجتمعت معًا؛ لتكشف عن التغيّر الذي طرأ على كره الغواص للرمل الملتهب من اللظى الذي يحمل دلالة الجفاف وشظف العيش وقلة مورد الرزق، والحب لهذه الرمال نفسها؛ لأنها ضمت رُفات الحبيبة (الزوجة)، فحب الرمال يحمل دلالة تجسّد عمق عاطفته وحبه لحبيبته (زوجته) التي كانت رفيقة له في معاناة تتجاوز الغواص نفسه لتشمل زوجته وبعض أفراد أسرته، ويُشاركه فيها غيره من الغواصين في المجتمع الذي يعيش فيه لتمتد إلى الغواصين وعائلاتهم في الخليج العربي بأكمله.

لقد كان لبلاغة التوازي تأثير كبير في ترابط مستويات التوازي وتماسكها، فقد تعدّدت تلك المستويات وتنوّعت في شعر الغوص، وكانت عاملًا رئيسًا في توضيح معاناة الغواص.

---

٤٤ غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج١١، ع٢،٢٠١٢، ص١٢

٤٥ فهد محسن فرحان، التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، بغداد،١٩٩٨، ص٣١، نقلًا عن بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، إبراهيم الحمداني، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد١٣، ٢٠١٣، ص٨. وقد تعذّر الوصول إلى المصدر الأصلي.

المبحث الثاني:

التشاكل والتباين

١. أهمية التشاكل والتباين في تحليل النص

٢. التشاكل الطبيعي

٣. التشاكل المكاني

٤. تشاكل المعنى

١. أهمية التشاكل والتباين في تحليل النص

تحتوي الدراسات الأدبية المعاصرة على جملة من المناهج النسقية التي تعنى بتحليل النص وفق ما تراه هذه الرؤية أو تلك، وبما يتناسب مع ذوق الباحث وقناعاته؛ لإبراز جماليات النص، والكشف عن مضمراته. وقد برز بشكل واضح مع نهاية القرن العشرين مصطلح السيميائية الذي بات يُعنى بجميع مجالات الخطاب أيًّا كان نوعه ومن ثم فإن الاهتمام بالمنهج السيميائي في هذه الدراسة نابع من احتوائه على إجراءات تحليلية يمكن الإفادة منها؛ سعيًا إلى إنتاج معنى آخر غير المعنى الذي ورد في ظاهر النص، ومن هذه الإجراءات المتبعة في تحليل النص، مصطلح التشاكل.

ولعل المتتبع لمفهوم التشاكل يجد أنه ضارب في القدم، وأذكر –على سبيل المثال – ما وردت الإشارة إليه في تراثنا الأدبي على نحو ما يوجد في كتاب [شروح التلخيص] للخطيب القزويني وابن يعقوب المغربي وبهاء الدين السبكي، ما اصطلح عليه بمفهوم المشاكلة التي هي "**ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرًا، كما لو قيل لك أسقيك ماء فقلت بل اسقني طعامًا، فقد ذكرت الإطعام بلفظ السقي لوقوعه في صحبة السقي، ثم أن المتبادَر من المنصِف أن المشاكلة مجاز لغوي لأنها كلمة مستعملة في غير ما وضعت له**"[٤٦]، والأمثلة على هذا النحو كثيرة في تراثنا النقدي، غير أن الذي شاع في الدراسات الحديثة أن المصطلح اكتسى صبغة نقدية على النصوص بشكل أدق في الدراسات الغربية.

والتشاكل في سياقاته الحديثة مصطلح سيميائي غربي نقله غريماس Greimas من الميدان العلمي إلى ميدان العلوم اللسانية، وقد حصره في المضمون، غير أن راستي Franco Rasetti وسّع المفهوم ليشمل مستوى المضمون والتعبير معًا؛ إذ "**يندرج اهتمام راستي بالتشاكل الدلالي ضمن عمله العملي الرامي إلى اقتراح" علم دلالة تأويلي" يطرح فيه مسألة مصدر انسجام ووحدة النص ويحاول تقديم إجابات اعتمادًا على التحليل بالمقومات**"[٤٧]، فهو يعتقد أن ما يُحدد التشاكل الاستراتيجية التأويلية، والقدرة التأويلية بوصفهما شرطين أساسين لتحقيقه؛ إذ يهدف التشاكل إلى البحث "**في كيفية**

---

[٤٦] الخطيب القزويني وابن يعقوب المغربي وبهاء الدين السبكي، شروح التلخيص، ج٤، دار الهادي، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ١٢١–١١، ص،١١١٠.

[٤٧] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب– البنيات الخطابية–التركيب– الدلالة–، شركة التوزيع والنشر المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ص٩٩.

تشكل الدلالة ضمن مناخ استفهامي مستقصية أثرها عبر المفردة والجملة والنص الأدبي ككل"[٤٨]. والتشاكل كغيره من المصطلحات مرّ بمراحل تطور، وتوسع مجاله سواء على مستوى المفهوم، أم على مستوى الإجراء وآليات الاشتغال، فالتشاكل عند غريماس ينبني على "**التحليل المقوماتي** "[٤٩] ويُقصد به أن النص يشتمل على مجموعة من الآليات التي تحقق الانسجام الدلالي وتبرز أن الدلالة لا تُمثّل معطى يمكن التماسه بشكل قبلي، فالمتلقي يتوصل إلى الدلالات من خلال تضافر تلك المقومات مع بعضها، واشتغالها معًا في بنية النص بما يحقق الانسجام.

لقد وسّع راستي من مفهوم التشاكل ليشمل المضمون والتعبير معًا في" **علم الدلالة المصغر**"[٥٠] بما يفيد – من وجهة نظره– أنه يتنوع بتنوع مكونات الخطاب على مستوى: الصوت، الإيقاع، التركيب، الدلالة مما يساعد على حضور التشاكل بقوة متمثلًا في بناء الدلالات وتوليدها، وتلاحم الخطاب وانسجامه، ذلك أن التشاكل يسهم بشكل فاعل في إزالة الإبهام والغموض الذي يُغلّف النصوص الأدبية.

وجد محمد مفتاح مفهوم التشاكل قاصرًا، لذلك انبرى لتجنب نواقصه بإعطاء تعريف من عنده يجعله أكثر دقة، وتوسيعًا، وشمولًا فكان تعريفه" **التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبيًا أو إيجابيًّا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية، وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانًا لانسجام الرسالة**"[٥١]. فهذا التراكم لمكونات الخطاب على اختلاف المستويات قد يحصل باختيار المبدع أو رغمًا عنه، إذ تضطره إليه طبيعة النص، ويرتكز التراكم القسري أو الاختياري على التناسل والتوالد، وذلك بالتناص مع نواة دلالية في نصوص سابقة عليه، ويتحقق التفرّد والتميز للنص كلما قلّ تناصّه واشتراكه مع غيره من النصوص السابقة عليه في تراكم "المقومات".

ويتفق عبد القادر فيدوح مع محمد مفتاح في تحديده مفهومَ التشاكل، وآلية اشتغاله؛ إذ يرى أن التشاكل: "**يتولّد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام، ذلك أن هناك تشاكلات**

---

[٤٨] وداد بن عافية، دلائلية التشاكل في " تنويعات استوائية" لسعدي يوسف – دراسة سيميوتأويلية–، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص.١

[٤٩] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة،١٩٩٢، ص٩٧.

[٥٠] المرجع السابق، ص٩٧.

٥١ المرجع السابق، ص٢٥.

زمنية ومكانية، وابستمولوجية، واستطيقية تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية وتأثيرية ضمن مناخات حرة تساعد المتقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياوية التأويل التي تمنح العمل الفني نوعًا من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين"[٥٢]، ولا يخفى تأثير الجمع بين المتناقضين في إضفاء الغرابة على النصوص الأدبية ثم الاستمتاع بالشعر، وهذا الأمر يتكئ على القدرة التأويلية للمتلقي، فذلك شرط أساس لتحليل التشاكل، وهو ما أجمع عليه النقاد جميعهم الغربيون والعرب؛ لأن " **التشاكل لا يحدث إلا من تعدّد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين! فالتشاكل والتباين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر**".[٥٣] والتباين من الظواهر الإنسانية التي تتنوّع فيها الآراء، وتتباين في المصالح ووجهات النظر، ولذلك فإن اختلاف النقاد والمنظرين في مفهوم التشاكل يصبّ في قناة التناص والتلاقح الثقافي؛ إذ حوّل غريماس مصطلح التشاكل من دلالته الإغريقية (تساوي المكان أو المكان المتساوي)، وكذلك دلالته الكيميائية، وألبسه دلالة سيميائية.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بل أضاف إليه تلاميذه أعضاء مدرسة باريس **l'école de Paris** ووسّعوا فيه من أمثال: جوزيف كورتيس، وراستي، وكلود أريفي، وغيرهم، ثم جاء دور المنظرين العرب الذين تباينت وجهات نظرهم واختلفت في الاتفاق على تعريف جامع مانع لمصطلح التشاكل، ولعل هذا الاختلاف وضعهم في مرمى نيران نقد لم يرحم من وغليسي يوسف الذي أطلق جامّ غضبه الناقد على النقاد العرب حين قال:" **فإن غريماس – في مقام آخر- ترك الحبل على الغارب حين أعلن أن" التشابه "Analogie" يستخدم أيضًا نقطة انطلاق لتفسير طبيعة التشاكلات وانتشارها"، ونام على هذا الحكم المائع الفضفاض، ليترك السيميائيين العرب يسهرون جرّاء هذا" التشاكل" ويختصمون، يزيدون عليه وينتقصون منه بإجراءات نقدية خاصة قد تقطع الصلة-أصلًا- بالمفهوم الغربي**". وأورد قائمة للنقاد العرب منتقدًا من وسّع هذا المفهوم من أمثال: محمد مفتاح، وعبد الملك مرتاض، وعبد القادر فيدوح، وعبد الله الغذامي، وغيرهم، فمن وجهة نظره أن صنيع هؤلاء النقاد حوّل بوصلة مفهوم التشاكل عن مساره الغريماسي، ليصل في الختام إلى أنه من" **الصعب على الباحث أن**

---

[٥٢] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي-دراسة سيميائية للشعر الجزائري-، ديوان المطبوعات الجامعية-وهران، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٩٧+٩٨.

[٥٣] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-، مرجع سابق، ص، ٢١.

يبلور "للتشاكل" مفهومًا واضحًا موحّدًا يخترق السيميائيات العربية والغربية معًا"[٥٤]، وذكر ستة أسباب لذلك منها– على سبيل الذكر –"**المرجعية العلمية لمصطلح** (Isotopie) "،" **شيوع التشاكل والمشاكلة في البلاغة العربية القديمة**"، "**اقترانه بمصطلحات أخرى كالتقابل، "أو اللاتشاكل"، والتباين** Allotopie Hétérotopie.[٥٥]

ولعل ما يُستخلص هو أن الباب موارب لمن أراد من النقاد أن يُدلي بدلوه في النظريات والمناهج النقدية، وسيظلّ الاختلاف والتباين في وجهات النظر قائمًا.

يُعدّ التباين في اللغة من المفاهيم السيميائية " وهو" **يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ**" [٥٦]فقد يوجد في النص الأدبي لفظان" دالان" قد يبدوان متنافرين ومختلفين إلا أن وجود علاقة تربط بينهما وتؤدي إلى تفاعلهما معًا وتوحيدهما، وهذا يُزيل الغرابة التي يشعر بها المتلقي والخديعة التي قد يقع فيها، ومن ثَمَّ يتوصّل إلى ما وراء تلك العلاقة أو العلاقات من دلالات. ويرى الناقد محمد مفتاح أن التباين" **هو أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيًا لا يُرى إلا وراء حجاب، وقد يكون واضحًا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع أو توتّر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لا يخلو منه وجود إنساني**"[٥٧]فظهور التباين والتشاكل في بنية الخطاب يؤدي إلى خلق دلالات جديدة؛ لوجود التناقض والاختلاف في المستوى التعبيري والمعنوي، نتيجة الاستخدام اللغوي للألفاظ والجمل.

ويمكن توضيح التشاكل في بعض الصور الشعرية عند شعراء الخليج على النحو التالي:

---

[٥٤] وغليسي يوسف، مفاهيم التشاكل(Isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الوطني الرابع" السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١٠، ص ٤.

[٥٥] وغليسي يوسف، مفاهيم التشاكل(Isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الوطني الرابع" السيمياء والنص الأدبي"، مرجع سابق، ص٤.

[٥٦] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر،٢٠٠٣، ص١٣٧نقلًا عن صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغُماري، مجلة الأثر، العدد١٧، ٢٠١٣، ص١٣٥. وقد تعذّر الوصول إلى المرجع الأصلي.

[٥٧] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، مرجع سابق، ص٢١.

٢. **التشاكل الطبيعي:**

ينسج الشاعر المبدع عمله الإبداعي مقترنًا بالتخييل، ويظلّ في الوقت نفسه محتفظًا بخصوصيته الجمالية.

يقول الشاعر جاسم الصحيح:

والبحر/ السر تفتّح عن رائحة الأجداث الليلية
عن آلام الأجداث الأزلية...
عن صوت النهام المقبور
والبحر/ العشق تجرّد من خلفيته المائية
حتى صار ضريحًا للماء الأخضر محفور
البحر تعرّى من كل معانيه
فيا للعريان المهجور!!!
....
يا بحر...
متى يرجع من غربته اللؤلؤ
نبضًا بعروق الأوطان؟ متى يتدفق منك المدّ
حنانًا في الطين المقهور؟؟؟[٥٨]

يتمثّل التشاكل الطبيعي في الأسطر الشعرية السابقة من خلال التشاكل الدلالي في الصور التالية:

البحر السر
البحر العشق
} في فضاء الزمان والمكان

[٥٨] قصيدة من ديوان (ظلي خليفتي عليكم) ص١٩١، نقلًا عن أحمد بن علي ناصر الشرفي، البحر في الشعر السعودي، ، مطبعة جامعة أم القرى، مكة المكرمة،٢٠٠٩، ص٢٨١. وقد تعذّر الوصول إلى المرجع الأصلي.

يُعدّ الفضاء مصطلحًا كثير التداول بين النقاد المعاصرين وإن لم يُتّفق على وضع تعريف دقيق له، و نظرية عامة تؤطره في إطار خاص به يمنع اللُبس والخلط بينه وبين المكان ؛إذ يقع الكثير من الدارسين في الخلط بين (المكان والفضاء)، وقد صرّح بذلك الناقد زهير الجبوري بقوله:" **المكان/ الفضاء هو ما اهتمّ به النقد الغربي وتناقله النقاد العرب وهو شكل نقدي يعالج المكان/ الفضاء ويصفه ويحدده بمفهومات نقدية جديدة**"[٥٩]، وفي مقابل من لا يفرّق بين المكان والفضاء، هناك من يرى أن الأديب يخلق في العمل الأدبي فضاء خاصّا يتضمن المكان والزمان معًا؛ إذ يرى إبراهيم جنداري أن "**الفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص، وفي نسج نكهته المميزة**"[٦٠]، ولعله برأيه ذاك يومئ إلى الفضاء الدلالي الذي يرتبط بالصورة الشعرية، وهو ما يستدعي التركيز عليه –هنا–؛ ذلك أنه " **يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام المكاني والزماني، بمعنى أن توظيف الشاعر الأمكنة في الخطاب الشعري لغويًا يُثير مخيلة القارئ؛ إذ لا مكان خارج المخيلة**"[٦١]، وبذلك يُفتح المجال للقارئ؛ ليمارس سلطته على النص الأدبي، ويؤدي دوره في إنتاج المعاني والدلالات، متّكِئًا على مخيلته وذخيرته المعرفية واللغوية.

يتشكل في الأسطر الشعرية السابقة فضاء دلاليّ مكانيٌّ وزمانيٌّ في صورة (البحر/ السر– البحر/ العشق)، فالمكان (البحر) يتضمّن الأسرار والقصص والحكايات المرتبطة بالزمن الماضي (زمن الغوص) والحاضر(زمن الشاعر) معًا، فالشاعر يعتمد التشاكل الدلالي وسيلة فنية، يُكثّف من خلالها الدلالات التي تترجم رؤيته الفنية إلى البحر، الذي يُجسّد الهوية الخليجية، حين كان مسرحًا لرحلات الغوص، وشاهدًا على معاناة الغواصين وهمومهم، فارتباط الشاعر بالبحر له جذور اجتماعية ونفسية ترتدّ إلى الهوية، فذاكرة الإنسان الخليجي متشبعة في تشاكلها بالبحر، ولو تعمقنا في هذه

---

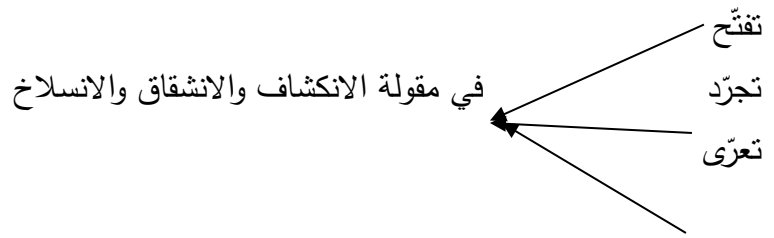
٥٩ زهير الجبوري، ياسين النصير، المكانية في الفكر والفلسفة والنقد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق ٢٠٠٨، ص ٢٣.

٦٠ إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص٢٥.

٦١ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الدلالي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١، ص٦٢.

الذاكرة لوجدنا رحلات الغوص واللؤلؤ التي تنتمي إلى الزمن الماضي بقيمه ومبادئه. فذاكرة الشاعر ترجع به إلى الوراءِ، فضاءِ المكان(البحر) والزمان(زمن الغوص)، كلما شعر بوجود خطر يُحدِق بالقيم والمبادئ والأخلاق، فهذا الحبل الذي يصل الماضي بالحاضر ممتدّ ومتّصل، ويزداد امتدادًا واتصالًا مع مرور الزمن؛ وما كان تكرارُ الشاعر صورةَ البحر إلّا دلالةً للحنين والاشتياق إلى الفضاء المكاني، والزماني لتلك المرحلة، فلا نجده يعبّر عن ذلك صراحة، وإنما يستعين بصورة البحر التي يُحمّلها ويشحنها بالكثير من المعاني والدلالات،" **فالصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمزية فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى**"[٦٢]، والشاعر على يقين تامّ بأن تلك المبادئ النبيلة، والقيم الأخلاقية مرتبطة بفضاء زماني ومكاني يُختزن في ذاكرته ويعكس هويته وانتماءه.

ويتجلّى تشاكل دلالي آخر في الأسطر الشعرية السابقة في الأفعال الآتية:



تعمّق الأفعال الثلاثة السابقة، في الشاعر الشعور بالحنق والضيق والألم؛ للانكشاف والانسلاخ والانشقاق عن القيم والمبادئ الإنسانية التي ترقى بها الأمم، وهذا يبدو جليًّا في الرائحة الكريهة المنبعثة عن الأجداث في البحر ليلًا، والمعروف أن الروائح الكريهة تزداد نتانة في الليل، فتُثير في النفس الإحساس المضاعف بالاختناق، الذي يُولّد الشعور بالغربة والتشتت النفسي؛ لانعدام المثل والقيم النبيلة، بالإضافة إلى بساطة الحياة التي يتحسّر الشاعر على فقدها في مجتمعه في الزمن الحاضر الذي يعيش فيه، "**فلما ظهر النفط هدم هذه الحياة بكل علاقاتها الإنسانية، وأقام حياة مادية جديدة...**

[٦٢] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الدلالي، مرجع سابق، ص٦١.

من هنا يأتي الإحساس بالغربة في الحياة الجديدة"[٦٣]التي تفتقد إلى القيم والمبادئ بعد أن تجرّد منها البحر وتخلّى عنها.

ويطمح الشاعر إلى عودة تلك الحياة البسيطة مجسّدة في القيم التي كانت سائدة في الزمن الماضي (زمن الغوص)؛ لذلك نجده يستحثّ حضورها فى الألفاظ الآتية:

في مقولة عودة الحياة { التدفّق ، حنانًا }

تُجسّد اللفظتان (التدفق – حنانًا) إحساس الشاعر بالتفاؤل والأمل بعودة الحياة للقيم والمبادئ التي يرنو إليها في حاضره.

في مقولة الغموض والخفاء { البحر ، الليلية }

للبحر مكانة في نفس الإنسان/ الشاعر، فهو محمل بكثير من الدلالات المرتبطة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، وهي تختلف من شاعر لآخر حسب ما يعتمل في صدره من مشاعر وأحاسيس. فالبحر يشترك مع الإنسان في أنه مثله مخلوق من مخلوقات الله، تجمعهما صفات كثيرة بعضها إيجابي والآخر سلبي، فهو(البحر) الكريم الجواد في المنح والعطاء، وهو الحكيم في لحظات الهدوء والسكينة، وهو المخادع في الغدر والمكر عندما يقلب ظهر المجنّ لمرتاديه فيكون مقبرة لهم، وسببًا لأحزانهم وآلامهم.

---

[٦٣] عبد الله فرج المرزوقي، الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص١٤٧.

ويُضاف إلى ذلك أن البحر حافظ أمين لذكريات الآباء والأجداد للأجيال القادمة؛ ليعرّفهم على أفراحهم وأحزانهم، فهو شاهد على معاناتهم وما مرّوا به من متناقضات، وفي الوقت نفسه كاتم لكثير من الأسرار، وحافظ للعديد من القصص والمآسي؛ مما يعزز مقولة (الغموض والخفاء).

أما الليل فقد ارتبط به الشعراء ارتباطًا كبيرًا، وتختلف نظرة الشعراء إليه باختلاف مشاعرهم وأحاسيسهم، فهذا امرؤ القيس في معلقته يخاطب الليل الطويل الذي يراه مثقلًا بالهموم والضيق، والحزن،

فهو ليل لا ينتهي عنده إذ قال:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي[٦٤]

وتختلف رؤية الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة لليل عن رؤية امرئ القيس، فالليل في نظره كتوم للكثير من الأسرار والقصص، ويتصف بالغموض والإبهام وانعدام الوضوح، وتشير لفظتا "البحر"و" الليلية" في شعر جاسم الصحيح إلى ذكريات الغوص القديمة التي سترها البحر باتساعه، وأخفاها الليل بظلامه الدامس، وهذه الذكريات المتضمَّنة الألم والحزن تُثير مشاعر الحنين والاشتياق إلى الماضي (ماضي الأجداد) في قيمه ومبادئه التي غدت ذكرى غائمة شاحبة.

اللؤلؤ

في مقولة استمرارية الحياة

نبضًا

تكمن وراء لفظتي" اللؤلؤ" و" نبضًا" دلالة استمرارية الحياة، فاللؤلؤ مصدر رزق للغواصين، وسبب استمرار النبض في حياتهم ووجودهم، وقدرتهم على البقاء ومواجهة الصعاب، وتكيّفهم معها بحلوها ومرّها.

[٦٤] أبوعبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٩٩٠، ص ٣٤.

المدّ

الطين

} في مقولة البعث والتجدُّد

تومئ لفظتا "المدّ" و" الطين" إلى الإحساس بالحنين إلى ماضي الأجداد، والرغبة الشديدة في عودة الحياة والبعث للقيم والمبادئ من جديد، فالجزْر عكس المدّ؛ لأنه انحسار وتراجع عن شاطئ البحر، وهذا يُمثّل الانسلاخ والتخلّي عن القيم والمبادئ والأخلاق النبيلة التي يمثلها تراث الآباء والأجداد في فترة الغوص، فقد عكست تلك الفترة أخلاقهم وقيمهم ومبادئهم التي تجلّت في صبرهم وشدة تحملهم، ورضاهم وقناعتهم بما قسمه الله لهم. أمّا المدّ ففيه عودة للحياة من جديد، وامتداد والتحام بالطين المقهور(الإنسان)، الذي يستمدّ الحياة من المدّ، ففي عودة المدّ بعث للحياة في قيمها ومبادئها النبيلة. ويبرز تباين بين لفظتي **(غربة/ الأوطان)** في دلالة الصراع النفسيّ، إذ تتملك الشاعر رغبة قوية في العودة إلى جذوره، وكل ما يُشكّل هويته التي تمثّلها القيم التي انسلخ عنها مجتمعه، فغدا غريبًا تائه النفس في وطنه.

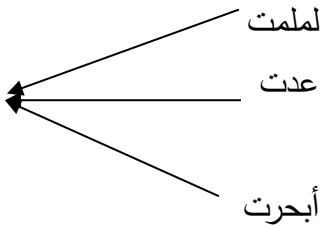
ويمكن القول: إن حياة الغواصين في رحلة البحث عن اللؤلؤ ارتبطت بمظاهر الطبيعة ارتباطًا وثيقًا، فالغواصون على سطح السفينة يلتحفون السماء ويتوسّدون البحر، تصاحبهم الشمس في النهار والقمر والنجوم في الليل، وفي سائر الأيام يُصارعون الرياح والعواصف والأمواج والأمطار، وهذه الظواهر الطبيعية لازمتهم في حياتهم بشكل مباشر ومستمر، ولهم معها قصص وحكايات لا تُعدّ ولا تُحصى.

ونجد مثالًا آخر في أبيات الشاعر الكويتي محمد حسن عبد الله التي يقول فيها:

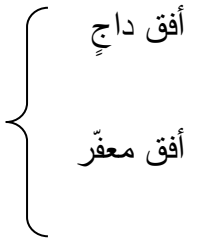
لملمت بُقيا شراعاتي وأجنحتي وعدت من رحـلة للغيب مغتربا

أبحرت من أفق داج إلى أفق معفّـر، بشعاع الشمس مـا خضبا

تنـأى بقبته الأقمــار يتبعها ساع تلفّع من ثوب الدُّجى سحبا [٦٥]



تُغلّف رحلة الغوص بالمغامرة والمخاطرة؛ لأنها رحلة في المجهول، وتجسّد الأفعال الثلاثة السابقة الإحساس بهيمنة التشتت الذهني وانعدام الاستقرار النفسي؛ نتيجة شعور الغواصين بالاغتراب النفسي من بداية الرحلة إلى نهايتها؛ فهم يغامرون ويخاطرون بحياتهم في سبيل لقمة العيش لهم ولعائلاتهم، ولا يوجد ما يبعث في نفوسهم الأمل والتفاؤل بتحقيق أهدافهم وطموحاتهم الآنية البسيطة.



تنبثق عن لفظتي "داج" و" معفّر" –وهما صفتان لكلمة واحدة –" أفق " دلالات نفسية هي الشعور بالضياع والشتات، وفقدان الأمل في الوصول إلى الغاية المنشودة، وتحقيق المراد. وتشيران كذلك إلى حالة الغواصين ونفسياتهم التي يشوبها البؤس والاستسلام للمجهول فالطبيعة كانت لهم بالمرصاد، وقد كشّرت عن أنيابها، واشتركت كلها في شعورهم بعدم الاستقرار، واتّحدت جميعها في التلاعب بمشاعرهم.

[٦٥] محمد حسن عبد الله، ديوان الشعر الكويتي، وكالة المطبوعات، الكويت،١٩٧٤، ص٢٥٨.

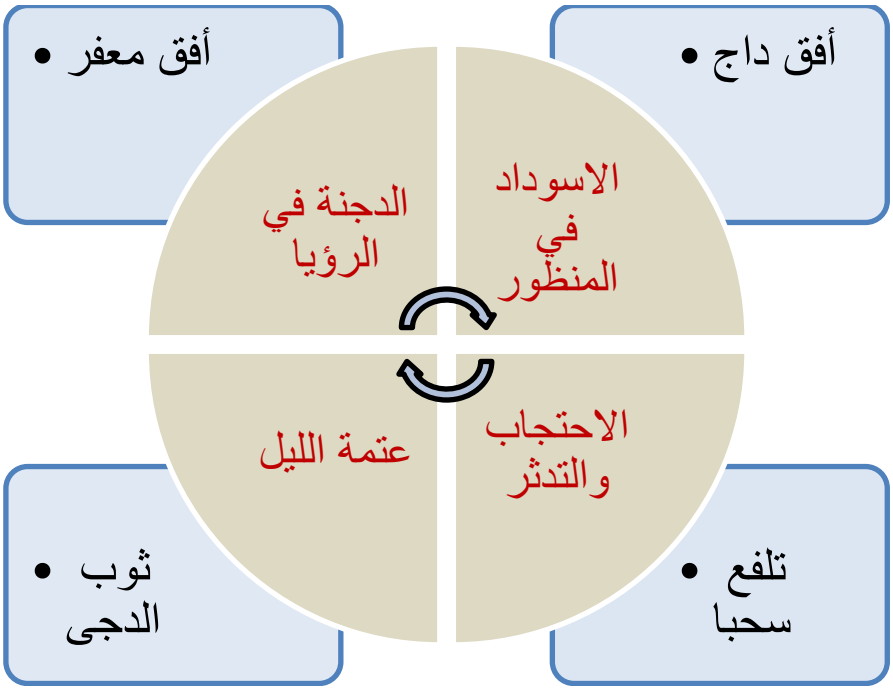
تلفّع سحبا

الظلمة والخفاء

ثوب الدجى

تنبئ لفظتا "سحبا"، و" الدجى" عن الإحساس بالضياع واليأس، فالظلمة محيطة بالغواصين، ويزداد هذا التواطؤ بين مظاهر الطبيعة ويتخذ أشكالًا متنوعة، فتتعاون جميعها في تأكيد شعورهم بالاغتراب النفسي، واليأس والضياع في رحلة مجهولة المصير.

ويمكن التوفيق بين هذه الصور المتشاكلة بما يجمعها من قرائن دالة في مقولة الغشاوة وانعدام الرؤية، مع مقولة الظلمة والخفاء في هذه الرسمة:



يتضح مما سبق أن التشاكل الطبيعي بين الألفاظ في الأسطر الشعرية السابقة يعكس علاقة تتسم بالتذبذب، وعدم الاستقرار على حال واحدة؛ إذ تجتمع فيها التناقضات، فمرة نجد الانسجام

والتناغم، ومرة أخرى يصادفنا التوتر والصراع، وعلى الرغم من ذلك فإن هناك استمرارية وارتباطًا وثيقًا في العلاقة بين المظاهر الطبيعية والإنسان بصفة عامة، والشاعر بصفة خاصة، فقد سخّر الله له المخلوقات الأخرى ومن بينها البحر والليل، اللؤلؤ والمد، والشمس والقمر، والسحب وغيرها، واستطاع الشاعر من خلال التشاكل الطبيعي أن يشحن الطبيعة بدلالات خاصة تعبيرًا عن مشاعره وكوامن نفسه.

ويُضاف إلى ذلك ما عكسه التشاكل الطبيعي في المفردات السابقة من اتصال الماضي بالحاضر، والعلاقة التي جمعت بين الغواصين والبحر وغيره من مظاهر الطبيعة، وصراعهم معها، وتأرجحهم بين الأمل والرجاء تارة، واليأس والقنوط تارة أخرى، إلا أن الغواصين استطاعوا تحدّي الصعاب ومواجهة المخاطر بالعزيمة والإصرار، والصبر والتوكل على الله، فالحاضر استمرار للماضي، وامتداد طبيعي له وإن اختلف– ظاهريًّا –عنه في قيمه ومبادئه، التي تكون في لحظة من لحظات الانحسار ما تلبث أن تعود وتُبعث من جديد.

٣. التشاكل المكاني:

تزخر النصوص الشعرية بعنصر المكان الذي يحظى بأهمية كبرى في الكشف عما وراء الألفاظ من دلالات، فهو واحد من المفاتيح التي تفتح للقارئ مغاليق النص وخباياه؛ فيسْهُل عليه الولوج إليه، ويتمكن من استنطاقه والكشف عن أسراره.

ويسهم التشاكل المكاني في الكشف عن الكثير من رؤى النص ومضمراته الخبيئة، بخاصة عندما يكون المسار النصي للقصيدة مرتكزًا للصورة ونقطة تحولاتها الدلالية، فالمكان له دلالات تاريخية وسياسية واجتماعية؛ إذ تنشأ علاقات متشابكة نتيجة التفاعل بين الأفراد في المجتمع الذي يعيشون فيه، ويكتسب المكان قيمة أدبية من خلال علاقته بالشخصية، سواء أكان ذلك سلبًا أم إيجابًا، فالمكان يسهم في استحضار الكثير من الصور المشحونة والمحملة بالكثير من المشاعر التي تترجم الحالة النفسية للشاعر.

قد يعكس المكان الحنين والاشتياق إلى الماضي، الذي يستحوذ على نفس الشاعر ومشاعره، وفي ذلك يقول غازي القُصيبي في قصيدة بعنوان(حبّنا) متحدثًا في غربته عن ذكرياته في الأماكن التي ألفها، ويشتاق لذكرياته فيها:

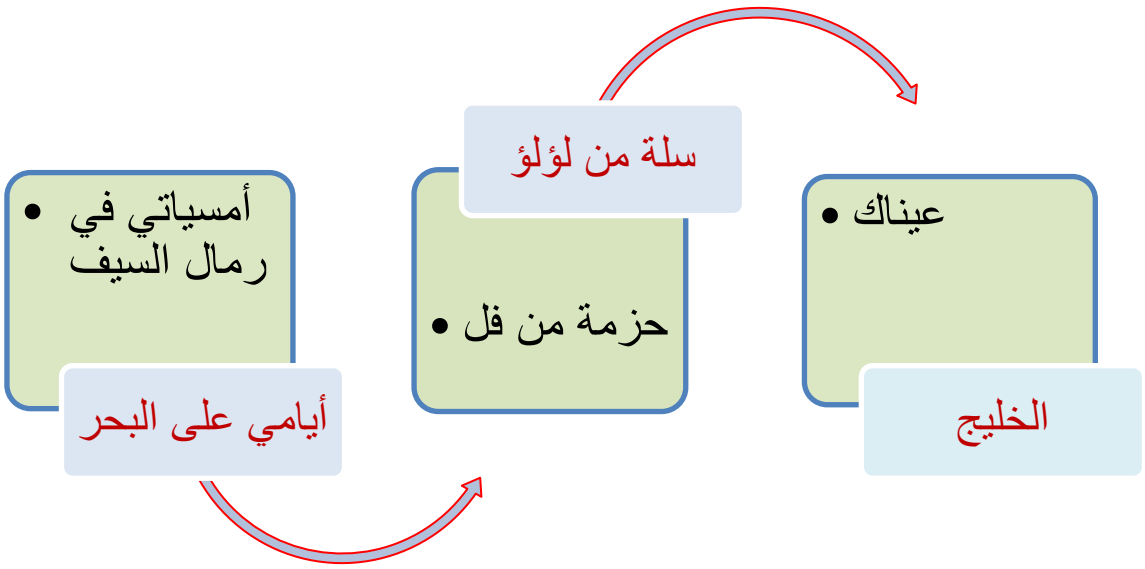
حبنا يُشرق في عينيك كالبدر على ليل <u>الخليج</u>
سلة من لؤلؤ.. حزمة قُلّ.. قافية
ما الذي ألمحه في العالم الأخضر
ما بين المياه الصافية؟
أمسياتي في رمال السِّيف..
أيامي على البحر.. ليالي الغوص[٦٦]

عينيك
الخليج
} الألفة والاحتواء

تشكّل لفظتا "عينيك" و"الخليج" مكانين متناقضين في الحجم، ومتفقين في المعنى والدلالة، أما الحجم فالعينان تتصفان بالصغر والضيق، والخليج كبير يتصف بالاتساع والشمول والامتداد، وتحمل اللفظتان كلتاهما دلالة الألفة والاحتواء، فالعينان (عينا الحبيبة) يُشرق فيهما الحب والشوق والحنين للذكريات الجميلة مصوّرًا إشراقة الحب في عيني الحبيبة بسلة لؤلؤ، وهذه الصورة تحمل نكهة خليجية خاصة؛ فهذا المكان "العينان" يملك فيه الشاعر سلطته ونفوذه، ويُمثّل عنده الحميمية والألفة.

[٦٦] غازي القصيبي، ديوان معركة بلا راية، المجموعة الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، ١٩٨، ص٢٣٢٧+ ٣٢٨.

ولعل هذه الرسمة تسهم في إبراز القرائن الدالة لهذا التشاكل فيما يفيد من معانٍ معبرة عن السعة في المكان والمكانة:

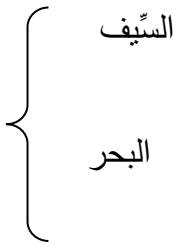


والخليج يحتوي تلك الذكريات، ويحتفظ بها حيّة رغم اتساعه الكبير، وامتداده اللامحدود، وعلى الرغم مما يحمله البحر من دلالات نفسية سلبية مثل: الخوف والرهبة والضياع والفقد، فإنه يثير في الشاعر الإحساس بالألفة والحنين والشوق؛ وهذا انعكاس لرؤية الشاعر الخاصة نحو البحر المكان الذي شهد ذكرياته، فهو مكان مفتوح لا توجد لأحد سلطة عليه، يلجأ إليه الشاعر عندما يتمكّن منه الشوق والحنين، فتستدعي ذاكرته البحر، ويتكيّف معه وفقًا لاحتياجاته النفسية.

لم يكن التشاكل المكاني في الأسطر السابقة بعيدًا عن عنصر الزمان الذي التحم مع المكان في التأثير الجمالي؛ ذلك أن" **الشاعر مهما يتنوع المكان ويختلف الزمان يحمل همومه وطموحاته، التي تنتصب أمامها العقبات الحياتية، مما يجعل أداءه الشعري يكنز داخله تلك الهموم، وهذه الطموحات**"[٦٧]، فتنبثق من الألفاظ التي يستعين بها معانٍ ودلالاتٌ نفسيةٌ تترجم ما يعتمل داخل نفسه، وما يثيره المكان من مشاعر وأحاسيس إيجابية أو سلبية يؤطّرها الزمان، ويسهم في حركة الشخصية وتفاعلها بحركة الزمن الماضي المتصل بالحاضر؛ إذ إن ذكريات الماضي ولحظاته تبعث في النص الشعري طاقة قوية تتصف بالإشعاع الحي في الحاضر شبيهة بالزمن الماضي أو المستقبل، وتفسح

[٦٧] رجاء عيد، لغة الشعر–قراءة في الشعر العربي الحديث–، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٥، ص ١٣٧.

المجال للقارئ ليتلمّس فيه أبعادًا جديدة ومتعددة، فليل الخليج في الحاضر امتداد لليالي الغوص في الماضي، وسيكون امتدادًا للمستقبل وكلاهما يختزن الذكريات.



تنبثق عن المكانين" السيف"[٦٨] و"البحر" دلالة الحميمية والألفة؛ فالمكان " **بعد من أبعاد الكائن وحامل دلالات أكثر التصاقًا وتغلغلًا في وجدان ساكنيه**".[٦٩] فالسيف امتداد للبحر الذي يلتحم به التحامًا قويًّا، فكلاهما شاهد على الماضي (ذكريات الغوص)، والحاضر (ذكريات الشاعر) فالعلاقة التي تجمع بين الشاعر والأمكنة (عيناك / الخليج / السيف / البحر) علاقة مستمرة، وهي أماكن مفتوحة ما عدا " عينيك" التي يمكن أن تُعدّ–على سبيل المجاز– مكانًا منغلقًا ضيقًا في تركيبته الفيزيولوجية، في حين يُعَدُّ واسع الأفق في سعة ما تراه العين من أمكنة طبيعية، محسوسة، أو معنوية متخيَّلة، وما تلتقطه من مشاهد وصور ومشاعر وأحاسيس تُختزَن في الذاكرة.

إن الحالة النفسية للشاعر قد جعلت من العين مكانًا مفتوحًا متسعًا يشرق منه الحب والذكريات، والبحر بوصفه مكانًا مفتوحًا فيه تجسيد لأحلام أبطاله وأهدافهم وغاياتهم التي يطمحون إلى تحقيقها، والشاعر واحد من أولئك الأبطال؛ لأن" **ارتباط الشاعر بأماكن معينة والارتقاء بها إلى درجة التجاوب الحميمي جعله يعيش معها شعريًا، ويكشف من خلالها شعورًا خاصًّا**"[٧٠]، فالانسجام والتآلف بين المكان والبشر يؤسس لعلاقة وثيقة رباطها المحبة؛ لأن "**قرب الشاعر من المكان، ولو كان عبر**

---

[٦٨] السِّيف: ساحل البحر في لهجة أهل الخليج.

[٦٩] فرحان اليحيى، دلالات المكان في رواية علي المزعل (قناديل الليالي المعتمة)، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، العدد ٥١٥، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، سورية، ٢٠١٤، ص ١٩٣.

[٧٠] علي آيت أوشان، الذاكرة والصورة – قراءات في الشعر المغربي المعاصر–، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ٣٥.

الذاكرة، وتداعي الصور والأخيلة يجعله أكثر التحامًا به وتواصلًا معه"[٧١]، فيزداد تعلُّقًا به، وتتلمس ذات الشاعر ملامح الماضي في الصور المختزنة في الذاكرة على أرض الواقع، وإن تبدلت تلك الملامح وتغيرت بفعل الزمن.

ويصادفنا كذلك تباين بين كلمتي أيامي/ ليالي في دلالة الاستمرارية والتواصل في ذكريات الشاعر في الحاضر، واتصالها بذكريات الماضي.

ويمكن القول إن التشاكل المكاني تتمظهر عنه دلالات نفسية، تجسّدها ذاكرة الأمكنة التي يرتبط معها الشاعر بعلاقة قد تكون حميمية، تعكس علاقة وجود وانتماء وهوية، كما مرّ في الأسطر الشعرية السابقة، بالإضافة إلى توثيق ما عاشه الشاعر من أحداث وتجارب؛ إذ غدا المكان جزءًا حيويًّا من تجربته الذاتية؛ لأن علاقته بالمكان "**علاقة معقدة وذات جوانب شتى تجعل من المكان شيئًا متأصلًا يضرب بجذوره في كيان الشاعر ويرتبط بخياله وذاكرته**"[٧٢]؛ إذ لولا الذاكرة لما وُجدت علاقة حقيقية بالمكان، وانتماء وجداني، وعلاقة خاصة تثير خيال الشاعر بصور عديدة للألفة والحميمة.

٤. تشاكل المعنى

قد تكمن السمة الأبرز لتقنية التحليل السيميائي في المربع السيميائي، بوصفه وسيلة إجرائية تضبط التحليل ضمن سياق التماسك والانسجام بين الصور الفنية، وما يجمعها من تناظر، أو تباين. والتشاكل بهذا المعنى في علاقته بالمربع السيميائي يتعقّب المعنى الظاهر؛ لكي يظفر بالمعنى المضمر، ويخضعه إلى السياق المراد الذي تقدِّره رؤيةً، وتفترضه بديلًا للمعنى الأول (الظاهر). والدارس في هذه الحال يستند إلى القرائن الدالة بين ما هو ظاهر، وبادٍ، في الصورة الشعرية، وبين ما هو خافٍ، أو غامض، أو مكنون، سواء عن قصد من الشاعر، أو عن غير قصد منه، وذلك من خلال وظيفة الصورة القائمة على "**ربط المحصلات الخبرية بالحالات الشعورية التي يمر بها الشاعر، عبر ذاكرة الصورة الحسية ؛ لأن طبيعة الصورة، وفق هذا المنظور، تأتي عن طريق تنمية الخيال**

---

[٧١] محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان لا تعتذر للشاعر محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد٢٢(٢) ٢٠٠٨، ص٩.

[٧٢] علي آيت أوشان، الذاكرة والصورة– قراءات في الشعر المغربي المعاصر–، مرجع سابق، ص٣٧.

بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصورة وفق مستجدات طبيعة الحالات النفسية[٧٣]، فكل صورة شعرية تحمل معنىً خاصًا لصاحبها تميّزه ويتميّز بها من غيره بما تحمله من معانٍ ودلالات ترجع إلى مشاعره وأحاسيسه.

ويُعدّ المربع السيميائي طريقة من طرائق التحليل الدلالي للخطاب قصد إظهار التقابلات ومواطن القوة، فلا يمكن الكشف عن المعنى والدلالة فيه إلا بعد تفكيك وحداته التي تحكمها شبكة من العلاقات المترابطة فيما بينها، فـ"**العلاقات تتعدّد وتتّسع عند استثمار المربع السيميائي ووظائفه التي تساعد على استثمار طاقات السيمات، ومن ثم تنفيذها على المربع السيميائي**"[٧٤]، إن تفكيك الوحدات يسهم في تحديد علاقات الائتلاف والاختلاف، التشابه والتضاد بينها؛ لإنتاج المعاني والدلالات التي تكمن وراء ألفاظ النص.

يقول الشاعر مبارك بن سيف في الأسطر الشعرية من قصيدة (سفن الغوص البائسة):

إيه يا ماء الخليج
كم مكثنا فوق جُنح الماء ما بين رجاء ورجاءْ
وظلام دامس الأرجاء يغتال الضياء
ضُمّر ليس لنا غير التمني والغناء
والرؤوس الشُّعث يُضنيها الحنين
إنه الديجور يرميهم سعيرهْ
إنها الشمس الوحيدةْ
ألفتنا.. وحدها تعرفنا
لم تزل تسعى إلينا
تلسع الجلد فشمسي...
دائمًا تعشق جلد الأشقياء
إيه يا ماء الخليج
إن أهلي يسألون النجم في شوق وحِيرة

---

[٧٣] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٣٦٨، ٣٦٩.

[٧٤] عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري – دراسات سيميائية–، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ص ٥٥.

يسألون الشمس عمن غاب عنهم

فوق شطآنك قد عانى هجيرهْ

ونساء الحيّ في شبه اتزان

تمضغ الصبر بآهات مريرة

يا ترى ماذا عساهم يبتغون؟

يا ترى ماذا عساهم ينظرون؟

حينما آتي إليهم

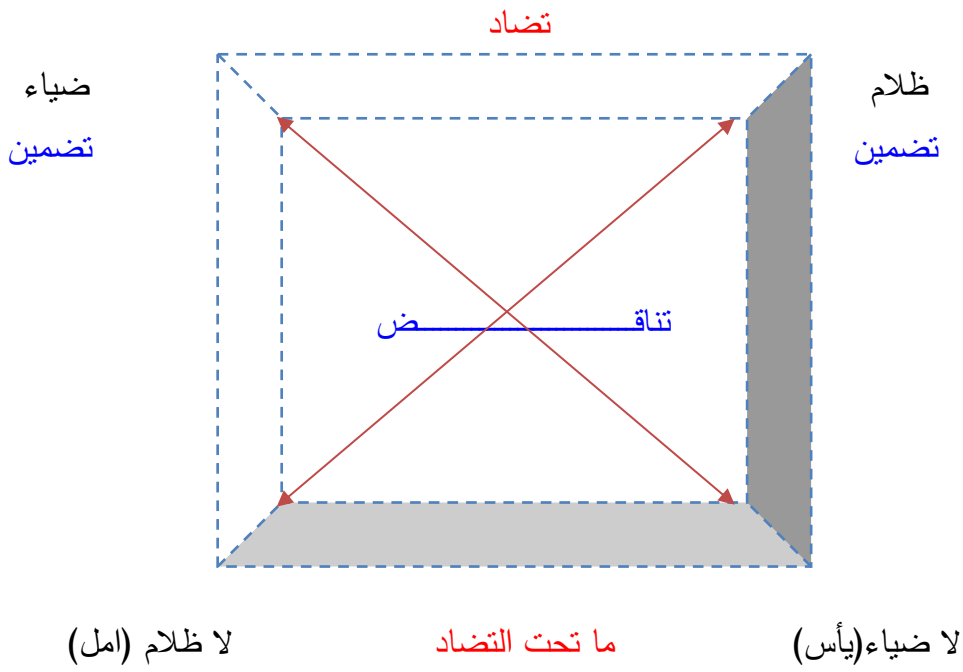
إنني العائد دومًا

أحمل الخيبة والخيش على ظهري الهزيل

فكأني أحمل الحزن وأكفان مماتي

هكذا تمضي حياتي

هكذا عمر قضيناه طويل[٧٥]



[٧٥] مبارك بن سيف، ديوان الليل والضفاف، مرجع سابق، ص ٢٥-٢٦.

يبدو أن الصورة في الأسطر الشعرية السابقة تنتهج سياق ما ذكره غريماس في هذا المنظور، فالعلاقة الأولى هي التضاد، وتمثّلها المقولتان الخلافيتان في الثنائية (الظلام/ الضياء)، وهذه العلاقة تنتظم وفق المحور الدلالي: اللون الذي يعكس تضادًا لحالتين مختلفتين للغواصين على ظهر السفينة، وليس المراد هنا اللون كلون في حدّ ذاته، وإنما الحالة النفسية التي يمرون بها من ظلام اليأس، الذي يغتال الأماني والأحلام، وضياء الرجاء والأمل بتحقيق الأماني والأحلام.

تبرز علاقة التضاد بين المقولتين فالظلام ضد الضياء، والعكس، ووجود الظلام يفرض وجود الضياء، وعندما يُذكر أحدهما يُفترض أن الآخر موجود ضدًّا له؛ ذلك أن "**الدلالة قائمة على أساس الاختلاف حيث لا يمكن تحديدها إلا بمقابلتها بضدها، وفق علاقة ثنائية متقابلة**"[٧٦]، وعلى الرغم من أن المقولتين السابقتين غير متوافقتين، وتقومان على التضاد، فإنه تجمع بينهما علاقة التضمن؛إذ يستعمل التضاد" **للدلالة على علاقة التضمُّن المتبادلة والموجودة بين عنصري المحور الدلالي، ينشأ التضاد عندما يتضمن حضورُ عنصر حضورَ عنصر آخر، والعكس صحيح، وعندما يتضمن غيابُ عنصر غيابَ عنصر آخر**".[٧٧]

وتنشأ علاقة تضاد تحتي بين كلمتي **(لا ظلام / لا ضياء)** وفق ما يحدث في علاقة التضاد أو شبه التضاد" **إنها علاقة الباطل– كما تُسمّى**"[٧٨]، فقد تجتمع المقولتان الخلافيتان في مكان واحد، فالغواصون في حالة تذبذب وعدم استقرار نفسي فهم يميلون إلى اليأس تارة، ويقبلون على الأمل تارة أخرى؛ لأنهم مشتتون فلا حالهم ظلام، ولا ضياء.

أما علاقة التناقض فإنها تقوم بين مقولتي **(ظلام / لا ظلام)**، وبين مقولتي **(ضياء / لا ضياء)**، إذ "**يُفهم من التناقض العلاقةُ التي تقوم على أثر الفعل الإدراكي للنفي بين عنصرين، حيث يكون العنصر الأول مطروحًا فيُقصى بواسطة هذه العملية ليحلّ محله العنصر الثاني فهو عنصر**

---

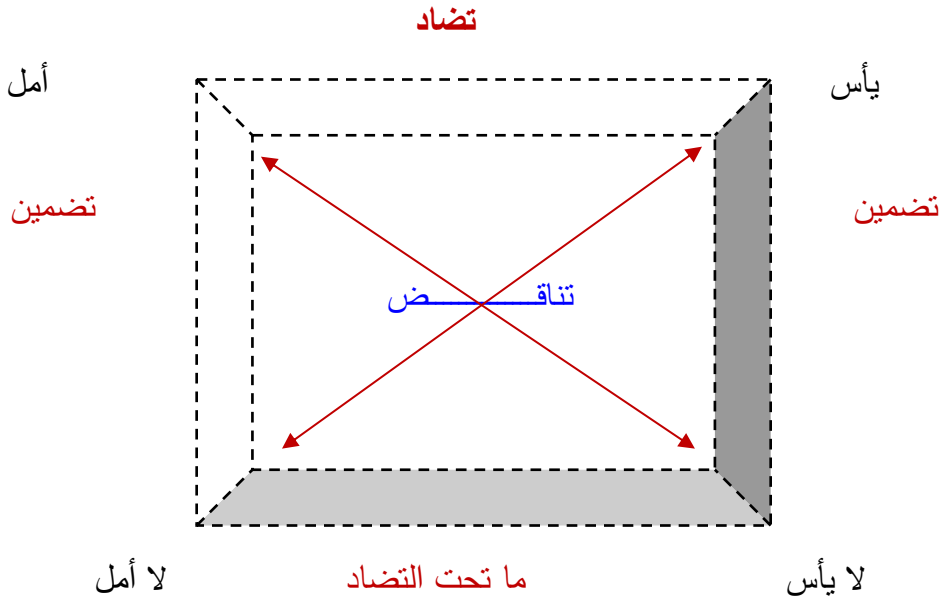
٧٦ (A. J). Greimas, (1). Couretes: Sémioâque, Dictionnaire, P:31 ، نقلًا عن راضية لرقم، الخطاب الشعري السردي في الشعر العربي القديم – دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ص١٠٣

٧٧ رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي–إنجليزي– فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة،٢٠٠٠، ص٤٥. وقد تعذّر الوصول إلى المرجع الأصلي.

٧٨ عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري – دراسات سيميائية–، مرجع سابق، ص٥٧

يتضمن غيابَ عنصر آخر".[٧٩]فوجود الظلام ينفي معه وجود الضياء، والعكس، فلا وجود لهما معًا في آن واحد أبدًا، فإن وُجد أحدهما غاب الآخر بالضرورة.

يرتكز تأسيس الدلالة في القصيدة على المحور الدلالي اللون، الذي تمثّل في المقولتين الخلافيتين (الظلام والضياء)؛ إذ يشكّل اللون حالة من التذبذب، وعدم الاستقرار النفسي الذي يؤدي إلى الخيبة واليأس، بعد الأمل والرجاء في تحقيق الهدف(إنني **العائد** دومًا أحمل **الخيبة** والخيش على ظهري الهزيل)، فالذات(الغواصون) مرتبطة بموضوعين في الآن نفسه؛ إذ يتعلّق الموضوع الأول بالظلام مقولةً سلبية ترغب الذات في اختفائها، في حين يرتبط الموضوع الثاني بالضياء، بوصفه مقولةً إيجابية، ووفقًا لهذه العلاقة التي تجمع بين التقابل الدلالي:(**الظلام/ الضياء)** تتناسل المعاني والدلالات، وهذا يؤدي إلى ظهور مربع آخر يقوم على ثنائية اليأس والأمل التي يمكن توضيحها في الرسمة التالية:

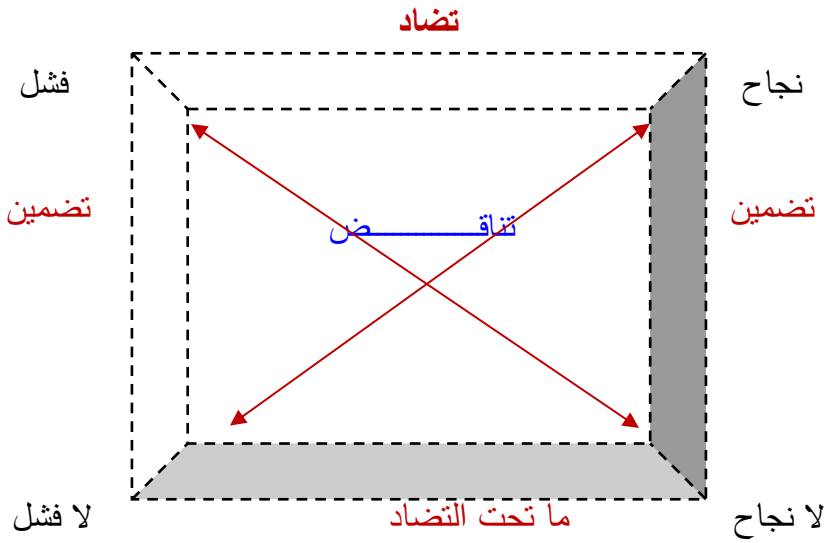


يحتوي هذا المربع على الذات (الغواصين)، وخبراتها(الأمل)، بالإضافة إلى الفاعل (الطبيعة أو الذات العليا) وخبراته (اليأس)، ويبرز عدم التكافؤ بينهما، فاليأس يملك التسلّط والسيطرة والهيمنة، فينشأ صراع بين اليأس والأمل يُفضي إلى فصل الذات وتحويلها من حالة اتصال إلى انفصال وأمل

٧٩ رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، مرجع سابق، ص٤٥.

إلى يأس، ويؤدي ذلك إلى تحويل حالة الغواصين من حالة الأمل إلى حالة اليأس، فالذات تمتلك الأمل وتفقده في الوقت نفسه، ويتولّد عن ذلك ثنائية دلالية هما: (النجاح/ الفشل). فليس بالإمكان تحديد الدلالة إلا من خلال علاقات الاختلاف والتقابل التي تقوم بين الوحدات الدلالية، وذلك بإدراك معنى كل عنصر منها عند مقابلته بنظيره.

ويمكن توضيح ثنائية (النجاح / الفشل) على المربع التالي:



يُمثّل الفشل والنجاح علاقة حضور وغياب لا يمكن أن يُوجدا معًا، فوجود أحدهما دليل على غياب الآخر، فكل منهما يلغي وجود الآخر ويبعده، ويبطل عمله تمامًا، فإذا تمّ اتصال فعليّ بأحدهما استحال الاتصال بالآخر، فالفشل والخيبة وعدم تحقيق الهدف هو المحصلة النهائية للذات(الغواصين).

والخلاصة أن المربع السيميائي" **ترسيمة لمقولات تتضمن علاقات مختلفة: تنظم وتحدّد❋الوحدة الدلالية، وهو يعدّ من جهة أخرى، تأليفًا مبنيًا على علاقة التقابل لشبكة من القيم التي تحتوي على مضامين معينة**"[٨٠]" **بحيث تكون قيم المعاني، من خلال هذه العمليات مناسبة**

[٨٠]عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي، مجلة بحوث سيميائية، يصدرها مخبر" عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر" جامعة تلمسان، دار الغرب للنشر والتوزيع، عدد (١٠) ٢٠٠٢، ص:١٣٨.

وملائمة لكل علاقة من علاقات المربع التصنيفية"[٨١]. فهو آلية إجرائية تسهم في كشف معاني النص ودلالاته المضمرة.

٥. التناظر والتشاكل:

نُقل مصطلح " التناظر" كغيره من المصطلحات السيميائية من بيئته العلمية، ميدان الفيزياء والكيمياء، إلى البيئة الأدبية، وتأثّر به كثير من الباحثين أمثال: جاكبسون وغريماس، وللتناظر تعريفات كثيرة، لعل أفضلها يوجد في كتاب غريماس المسمّى"**في المعنى**" إذ يُعرّف التناظر بأنه " **مجموع الدلالات المقولية الحشوية التي تسمح بقراءة حكاية متّسقة كما هي ناتجة عن قراءات جزئية للملفوظات بعد فكّ التباسها**"[٨٢]؛ إذ إن القراءة التناظرية تسعى جاهدة إلى الفصل بين النص ومبدعه متكئة على المحتوى الدلالي للنص، ووسيلتها في ذلك التأويل.

اهتمّ غريماس في تحليله المرتكز على مفهوم التناظر بالدلالة؛ لذلك لم يلتفت إلى المستوى التعبيري، لكن تلميذه راستي سدّ هذا الخلل بتوسيع المفهوم عندما أضاف" **متناظرة الدلالة متناظرة التعبير (الفونيماتية، الإيقاعية، التركيبية) بهدف أن يرصد في النص العلاقات القائمة بين التعبير والمحتوى**".[٨٣] في تعريفه المتناظرةَ بكل ما هو موجب كشرط أساسي في وجود الإسهاب السميمي*، بحيث تشترك لفظتان– على سبيل المثال– في أكثر من سميمة، ولا وجود لاختلاف بينهما في سميمات، وتخالف جماعة "لييج" غريماس في هذا الشرط؛ إذ" **ترى أنه لا بد من وجود شرط سلبي أي توقف الإسهاب**"؛ **ذلك أن العلاقات التركيبية لا تكتفي في كل وقت وحين بسمات متطابقة وخاصة في الأساليب المجازية**"[٨٤]، فهذا الشرط السلبي يحوّل العلاقة التركيبية إلى علاقة لا متناظرة لانعدام سمة

---

[٨١] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، مرجع سابق، ص٢٦.

[٨٢] أحمد بلشهاب، في التحليل التناظري أو نحو مفهوم سيميائي لتماسك النص، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الأول، ١٩٨٦، ص ٤.

[٨٣] المرجع السابق، ص٦.

[٨٤] حسين بن عائشة، سيميائية التناظر في النص التراثي، مجلة العلامة، العدد٣، ٢٠١٦، ص ٣.

*السميم: السميم هو المحتوى السيمي لليكسيم (مجموعة السمات التي تشكّل مدلول هذا الليكسيم)، سميم الكرسي ("للجلوس"، " له أرجل"، " له مقعد"، " دون مسند". وسميم الكرسي ذي الذراعين يكون (" للجلوس"، " له مقعد"، " له أرجل"، " له مسند"،.... إلخ). يحتوي السميم على سيمات ثابتة وسيمات متعددة.

التطابق، ولذلك تُعرّف جماعة لييج المتناظرة تعريفًا متضمنًا الشرط السلبي" **باعتبار أنها مجموعات محدودة لوحدات دلالية تحتمل تكرارًا متطابقًا لسمات متماثلة، وغيابًا لسمات انفرادية في وضع تركيبي**"[٨٥]؛ وحيث إن الخطابات الأدبية كلها ترتكز على الأساليب المجازية فإني أجد تعريف جماعة " لييج" أكثر مناسبة لدراسة الوحدات الدلالية ذات الأساليب البلاغية؛ قصد إنتاج قراءة تأويلية بعيدة عن صاحب النص.

إن المتناظرة السيمائية تُدرس في الخطاب الأدبي، ولأنها غير واضحة فهي تتطلّب التأويل الذي يقع على عاتق القارئ. وليتمكن القارئ من التوصّل إلى ما لم يقله النص عليه معرفة المحور"**إذ يعتمد إمبرتو إيكو مفهوم المحور (Topic) الذي يرتبط بالمتناظرة كظاهرتين متمايزتين. إن المحور ظاهرة تداولية، أما المتناظرة فهي ظاهرة دلالية أو (بنية دلالية)**".[٨٦] فالمحور هو ما اصطلح عليه في الدراسات الكلاسيكية الفكرة العامة التي يتمحور حولها الخطاب أو النص نثرًا أو شعرًا، ويستطيع القارئ التوصل إلى المحور من خلال طرح السؤال: ما موضوع النص؟، ذلك " **أن المحور يتدخل هنا لتنظيم مسلسل القراءة واستنتاج المعاني في متناظرة** ".[٨٧]

ويمكن تأليف متناظرة من الصور في الأسطر الشعرية للشاعر محمد الفايز:

طار الخيال
بضلوعي الظمأى وأقدامي تُقرّحها الحبال
وكأن سرّا في البحار
ما زلت أجهله ويفهمه القراصنة الكبار
الباحثون عن المحّار
وعن اللآلئ والجواهر وللنساء الأخريات
وككف عفريت تُمدّ من العُباب
أبصرت صارية تكاد تطير. وابتسم الصحاب

---

[٨٥] حسين بن عائشة، سيميائية التناظر في النص التراثي، مرجع سابق، ص ٣.

[٨٦] Umberto. Eco: Lector in Fabiola.p.13. trad. castellana. Barcelona.Lumen1981،نقلًا عن أحمد بلشهاب، في التحليل التناظري أو نحو مفهوم سيميائي لتماسك النص، مرجع سابق، ص ٩. وقد تعذّر الوصول إلى المرجع الأصلي.

[٨٧] المرجع السابق، ص ١٠.

عاد الغراب
وضحكت من غبن. وغنى بعضنا: ليت النساء
اللابسات لآلئ البحّار قد ذُقن العذاب
ومرارة الدنيا كزوجته الحزينة
في بيتها الطيني حالمة وحيدة
سيعود ثانية بلؤلؤة فريدة[٨٨]

تتمثّل المتناظرة الأولى في التساؤل/ الإجابة)، (وكأن سرّا في البحار ما زلت أجهله ويعرفه القراصنة الكبار)، فالحالة الاقتصادية التي يعيشها الغواصون فرضت عليهم واقعًا مأساويًّا يتّسم بالإذلال والمعاناة، إذ عليهم الخضوع لجبروت وظلم النواخذة والطواشين*في سبيل الحصول على الفتات الذي لا يسدّ رمقهم، ولا يتناسب والمخاطر التي يتعرّضون لها مقابل ما يحصلون عليه؛ لذلك يتساءل الغواص عن الأسباب التي فرضت عليهم هذه الحياة، وتتكشّف له الإجابة بعد التساؤلات والحيرة التي شغلت فكره، وهي أن المجتمع الذي يعيش فيه تتحكّم في حياته الاقتصادية فئة النواخذة والطواشين الذين يتّصف أكثرهم بالجشع والطمع، والمتاجرة بأرواح الضّعفاء المحتاجين.

فالحقيقة التي توصّل إليها الغوّاص أنه لا قيمة له في مجتمع الغوص عند النواخذة والطواشين؛ فهو وسيلتهم لتحقيق ثرائهم وزيادته.

إن تلك المتناظرة تؤدي إلى متناظرة جديدة هي (الحلم والواقع)، فما تحلم به زوجة الغوّاص صعب المنال؛ لأن "اللؤلؤة الفريدة" من حق النساء الأخريات اللائي يمتلكن المال للحصول عليها، أمّا هي فتشارك زوجها الغواص الحلم المستحيل الذي يصطدم بالواقع. ويُستنتج من ذلك أن الغواص عاجز عن تغيير واقعه البائس؛ لذلك فهو ناقم على الواقع الذي يعيشه بسبب الظلم الذي يعاني منه في مجتمعه، فيُضطرّ للاستسلام للذل والهوان في سبيل الحصول على لقمة عيش مغمّسة بالألم والمعاناة النفسية والجسدية. وهذا قانون اجتماعي جائر يبيح الاتجار بالغواصين وغيرهم من الكادحين ليس في مجتمع الغوص في الخليج فقط، وإنما في كل بقعة في العالم؛ إذ تتحكّم فئة متسلّطة قليلة العدد بأجساد وأرواح فئة ضعيفة أكثر منها عددًا، وتُسخّرها وتستنزفها للحصول على الثروة.

---

[٨٨]محمد الفايز، النور من الداخل، المذكرة الحادية عشرة، مرجع سابق، ص ٤٥– ص٤٦.

*في لهجة أهل الخليج: النواخذة: مفردها نوخذة، وهو قائد السفينة، والطواشون: مفردها طوّاش، وهو تاجر اللؤلؤ.

الفصل الثاني: الخطاب المضمر في شعر الغوص

المبحث الأول: دلالة المضمر

١. النص بين المبين والمضمر

٢. صورة الغوص بين الجدل التأويلي والنفسي

المبحث الثاني: الاحتباك الدلالي في شعر الغوص

١. بين الإيجاز والحذف والاحتباك

٢. الاحتباك المتشابه في الدلالة

المبحث الأول: النص في سياقه التأويلي

- النص بين المبين والمضمر
- صورة الغوص بين الجدل التأويلي والنفسي

١. النص بين المبين والمضمر

تتعدد استراتيجيات الخطاب وتتنوَّع بتنوّع المبدعين، واختلاف غاياتهم وأهدافهم من الخطاب، وظاهرة الإضمار إحدى هذه الاستراتيجيات التي يلجأ إليها المبدع في خطابه، وهو الخطاب غير المعلن والمسكوت عنه، الذي يكون متضمنًا في النص الظاهر. وقد اتخذ الإضمار أشكالًا مختلفة منها ما يتصل بالألفاظ والمفردات التي تواري خلفها معنى مضمرًا تارة، ومنها ما يترجمه التشكيل البصري للنص الذي يعتمد على الشكل الهندسي تارة أخرى. إن ذلك كله يضع القارئ أمام نصين: نص ظاهر واضح، ونص مضمر، ولذلك يتوسّل المبدع بالجمالية الأدبية نسجًا وحبكًا؛ فـ" **يتعزز إضمار ما لا يرغب في التصريح به بحنكة عالية، وفى هذه الحال يستبدل الشاعر اللامقول بالقول**".[٨٩] فالمبدع يتلفظ بالكلام الصريح مواريًا كلامًا مضمرًا، يرتبط ارتباطًا قويًّا بالملفوظ المصرح به، وهذا لغايات وأهداف في نفس المبدع، ويتحقق له ذلك في نص مفتوح متعدد القراءات بتعدد القرّاء الذين ينتج عن قراءاتهم معانٍ جديدة،" **والقارئ هو مبدأ جديد في صنع معاني النص، وتكوين معانيه المحتملة، ولعلّ هذا ما جعل "إيكو" يسمّي أحد كتبه "النّص المفتوح**"[٩٠]؛ للتدليل على ضرورة فتح إمكانات التأويل التي قد لا تعرف الحدود"؛ ذلك أن التأويل يرفد النص، ويثريه بنص آخر يتساوى مع النص المقروء، ويكون موازيًا له إلّا أنه من إنتاج القارئ، وتأليفه.

وبهذا فإن مصطلح التأويل يقوم على إعادة ما يختزنه من ذخيرة معرفية ومعلوماتية، وتجسيد ذلك" **في سياق التجربة؛ لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الانعكاس الإدراكي لمعنى التأويل**"؛[٩١] لذلك ينوء ظهر القارئ المؤول بعبء كبير، وحمل ثقيل في الوصول إلى ما لم يقله النص. فما يرومه القارئ المؤول ليس السياق العام للنص والمعنى الظاهر له، وإنما "الماوراء" الذي لم يبح به النص، فالمتعة الذهنية هي مطلب القارئ وغايته التي يحققها من عملية الشّدّ والجذب مع النص؛ ليغنم بعدها نصًّا جديدًا مستخلصًا من رحم النص الأول.

---

[٨٩] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، الإصدار الأول، ٢٠١٢، ص١٧-١٨.

[٩٠] **الميلود حاجي، تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند "إمبرتو إيكو"**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية العدد ٣٣، تونس، ٢٠١٧، ص ٣-٤.

[٩١] محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء،١٩٩٠ ص١٠١.

استشعر الشعراء العرب في العصر الحديث أن القصيدة الغنائية التقليدية في شكلها الذي هي عليه، ونظامها الموسيقي الإيقاعي لا يعبّر عن همومهم ومكنونات نفوسهم؛ "**فالموسيقى مرتبطة بالشكل، والشكل مرتبط بالموسيقى**"[٩٢]. فكانت الدعوة جماعية لتطوير التشكيل البصري الكتابي للقصيدة بعد أن بدأت بمحاولات فردية. فلم يتقيّد الشعراء بشكل واحد، بل تعددت الأشكال الهندسية لقصيدة الشعر الحر، وقد انسجم ذلك مع الحالة النفسية والشعورية للمبدع. تمثّل التشكيل البصري في التشكيل الكتابي للنص الشعري باستخدام علامات الترقيم والفراغات، والفواصل، بالإضافة إلى الشكل الهندسي للقصيدة في مقاطعها الشعرية، بتفاوت أطوال الأسطر الشعرية، إذ يتفاوت طول سطرين متتاليين، أو أكثر، كميًّا في عدد كلمات السطر. وغالبًا ما يتّكئ المبدع على التشكيل البصري في إضمار ما لا يجرؤ على البوح به صراحة، وبذلك يفتح شهية القارئ النَّهم؛ ليؤلّف نصًّا جديدًا وفق رؤيته وما يستنطقه من التشكيل البصري الكتابي للنص.

تتميزّ نصوص الشعر العربي بتفاوت أطوال أسطرها الشعرية، التي توجّه المتلقي إلى خبايا النص المسكوت عنها، وكذلك إلى منتوجها الفني الذي يتجلّى في التشكيلات البصرية من خلال ما يتولّد عنها من فراغات؛ فيقوم المتلقي بملء الفراغات والمساحات البيضاء، والوصول إلى دفقات المبدع الشعورية مما يستلهمه من النص.

تتولّد علاقة قوية من التداخل الحاصل بين الصمت والكلام، فالصمت قد يكون في أحيان كثيرة أبلغ من الكلام المنطوق أو المكتوب؛ ولهذا نجد أن الشعر الحديث يستغني عن الإيقاعات الصوتية، ويستعيض عنها بالإيقاعات البصرية، ويسهم ذلك في تثبيت الرؤيا وتعزيز المنتوج الإيحائي والبعد النفسي؛ وبهذا يبرز التشكيل البصري قيمة الفواصل السطرية في تعميق الرؤيا الشعرية، فالمبدع يستثمر الشكل البصري للقصيدة في تفريغ مكنونات النفس؛ فتتشكّل القصيدة وفق رؤيته الشعرية وتجربته الشعورية، ويتجلّى صدى ذلك كله بصريًا في القصيدة، ويُشارك المتلقي المبدعَ في قراءة ما صمت عنه(المبدع)، وأفصح عنه التشكيل البصري للقصيدة.

---

[٩٢] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦ص ٤.

ويتمثّل ذلك في الأسطر الشعرية من قصيدة (أنين الصواري) للشاعر علي عبد الله خليفة التي يقول فيها:

ويحهم قد أبحروا، ويح الشجون
ويح ما يجتاح أعماقي
ويطغى في جنون
ويح أيّام تغذّت من عذابْ
ثم هدّت جسمي العاجز والبادي الغضون
ها هم قد أبحروا كل الرّفاق
شرّعوا بالشوق في بدء انطلاق
والمجاديف مضت في البحر..
عنفًا واتّساق
بينما تلك الصواري في أنين
هي و(النهام) في لحن حزين
لا يُطاق[٩٣]

يُلاحظ تفاوت أطوال الأسطر الشعرية السابقة من القصيدة، ووجود مساحات بيضاء كأنها قد مُحيت، فقد توقف الشاعر تاركًا مساحة بيضاء تعبّر عن الصمت، وتجاوزت حدود اللقطة المعبّرة عن المعنى إلى ترك مساحة بيضاء، دلالة على تعب وإجهاد النَّفْس في تفاعلها مع التوجُّع والألم والحسرة، فكأن الشاعر يلتقط أنفاسه من شدّة ما يعتمل داخل نفسه من تجاذب واضطراب في المشاعر والأحاسيس، ثم ينطلق في الحديث مسهبًا في وصف عذاب الغواصين.

البياض تجسيد للصراع بين ما صمت عنه الشاعر، وما توارى وراء الصمت من ظلمٍ وقمعٍ يطال شريحة كبيرة في مجتمع الغوص، لا يستطيع الغواصون رفض ذلك الظلم أو الاحتجاج في ظل هيمنة (النواخذة والطواشين) مُلّاك السفن البحرية، وتجَّار اللؤلؤ على الجانب الاقتصادي الذي أثّر في الجانب الاجتماعي والنفسي للغواصين.

---

٩٣ علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، البحرين، ١٩٦٩، ص٦٩-٧٠.

إن الصمت الذي تجسّد في البياض في الأسطر الشعرية السابقة قصد؛ "**إنطاق المسكوت عنه للكشف عن الوجه الآخر للوجود الإنساني: الوجه المقموع والمبعد. وبهذا المعنى فإن القصيدة تعدّ صرخة في وجه كل الضغوط المفروضة على الإنسان، ودعوة إلى التخلص من كل شيء يقيد الذات، ويحول بينها وبين التحرر، والانعتاق**"٩٤، من كل تلك القيود التي تجعله مسخّرًا ومسيّرًا لا يملك حريته وقراراته، هي ثورة على الظلم والطغيان ورفض لكل من يحاول أن يجعله واقعًا مفروضًا يتحتم تقبّله وعدم رفضه؛ لذلك فـ " **إن لعبة الكلام والصمت والمراوحة بين الامتلاء والخواء قد وُظِّفت لاستبطان ذات المتكلم في القصيدة، ولتمنّعه في أوضاع الحياة التي تتكشف حينًا، وتحتجب حينًا آخر**".٩٥ إن حركة المبدع بين الصمت والكلام، البياض والسواد تقابلها حركة ذهنية لدى المتلقي الذي يستجيب – دون أن يشعر – لِلُعْبَة يشدّه إليها المبدع من خلال الاستحواذ على بصره في تشكيل هندسي للقصيدة.

إن الذي امتنع الشاعر عن ذكره؛ لأسباب قهرية ترجمه صمته، والمساحات البيضاء التي تركها ظاهرة بارزة عمدًا لاستدراج المتلقي؛ ليشاركه لعبة التنقل بين الصمت والكلام، بين البياض والكتابة" **بانتظام متسق، كحبات العقد، وانسجام مستوٍ في نضج النص، المستقيم في مرامِ معانيه، وفي هذه الحال يرى ميشال Michel Pougeoise** "**أن النص الشعري مثله في ذلك مثل الموسيقى يَعقدُ مع الصمت صلة مميزة، وهذا صمت يعد جزءًا لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها أيضًا حركة تنفس، وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار، وتأثر، وتساؤل، وتفكّر، أو تأمّل**"٩٦. والحال هذه أن الشاعر يبني الأسطر الشعرية في تفاوت أطوالها بناء على تفاعله، ودفقاته الشعورية منسجمًا وحركةَ المجاديف في ارتفاعها وانخفاضها، وفي عنف ضرباتها.

---

٩٤ فاتحة الطيب ومحمد الساعدي وعبد الواحد المرابط، أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، ٢٠١٥، ص٥٠.

٩٥ أحمد الجوة، سيميائية البياض والمضمر في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، تونس، ص٣.

٩٦ المرجع السابق، ص ٢٠.

إن الصمت الذي دلّ عليه البياض في القصيدة بوجوده بين(السواد) أي الكتابة" **يتعاضد مع السواد لإنماء إيقاعية النص وإثراء دلالته، بما يحمله من إيحاء**"[٩٧]. ولم يكتفِ البياض بذلك التعاضد، وإنما نجده يُلاعب السواد في التنقل بين أرجائه فينحسر مفسحًا المجال لبروزه، وهذه الحركة الانتقالية التي تفتقد الثبات؛ قصد إلهاء ذهن المتلقي وإشراكه في اللعبة البصرية.

يُفسح الشاعر المجال للمتلقي من خلال "**نقطتي التوتر**"٩٨(..) للمشاركة في بناء القصيدة لخلق ما يشاء من دلالات، ونقطتا التوتر تحملان دلالة على التوقف والتقاط الأنفاس بعد عملية انفعالية قوية، فهذا النوع من الحذف يُحفّز المتلقي لملء الفراغات في نقطتي التوتر(..) الذي جاء مباشرة بعد كلمتي (أبحروا) و(البحر)؛ للدلالة على اتساع البحر، وكثرة مخاطره وأهواله وتعددها، والتأكيد على حالة الإجبار وانعدام الإرادة في انطلاق الغواصين وإبحارهم نحو المجهول، وما يلاقونه من أهوال في رحلات الغوص مجهولة المصير، التي لا مفرّ لهم منها؛ لحاجتهم إلى مصدر رزق لهم ولمن يعولونهم. إن ذلك كله يؤدي إلى تجسيد المعاناة بنوعيها: النفسي والجسدي، وهو ما تتمحور حوله القصيدة، وأراد الشاعر أن يُسلط عليه الضوء، ويوجّه نظر المتلقي إليه.

لقد ساعد هذا اللون من التشكيل البصري (البياض والسواد) على إبراز حالة التذبذب النفسي، والتناقض التي يعيشها الغواصون في القبول والرفض في الوقت نفسه، فهم يقبلون الظلم دون إرادتهم بصمت وانكسار؛ لظروفهم الاقتصادية السيئة، ويرفضونه في الوقت نفسه، وقد تمثّل ذلك في حركة أجسادهم لتفريغ شحنات الغضب والرفض، وتناغم في الوقت نفسه مع حركة مجاديفهم التي" مضت عنفًا واتساق"، وهي ثنائية ضدية تحمل دلالة التناقض، وما ذلك (العنف والاتساق) إلا انعكاس لحالة من عدم الاستقرار النفسي، والتعبير الصامت عن الرفض الجماعي غير المعلن لواقع مرير بائس لا توجد الجرأة على الاعتراف بوجوده، وفي الوقت نفسه عدم القدرة والإمكانية على تغييره. فصمت الشاعر وترك البوح للبياض.

---

[٩٧] عبد الرحمن إبراهيم المهوس، الشعر السعودي المعاصر –دراسة في انزياح الإيقاع، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٢٢٠.

٩٨ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠– ٢٠٠٤)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، ص ٢٠٨.

وتستوقفنا لعبة الكرّ والفرّ بين البياض والسواد في قصيدة (أنين الصواري) للشاعر علي عبد الله خليفة التي يقول فيها:

وإذا جئت إلى محارة عذراء

في يوم سعيد

ورأيت الحظ فيها

درّة برّاقة تزهو بالخريد

فاحمد الله وبارك

يومك المعطي الجديد

جمّد الإحساس بالفرح،

وخذها في رزانةْ

للذي تطوي الأيـادي مقلتاه

يرقب الجمع، ومن بعد تراه،

في انفعال الصبر يجترّ لسانـه

أطبقِ اليمنى عليها.. ثم حاذر

نحن بالصدق على رغم المهانة

والشقا المكدود في دنيا المخاطر

.. شرفاء

عزمنا أمضى من الدهر، وللعهد الوفاء[٩٩]

يُلاحظ أن البياض يتلاعب بالسواد في الأسطر الشعرية السابقة، فتارة يسبقه، وتارة يُفسح له المجال، ويؤثر هذا الصراع بينهما في حركة عين المتلقي الذي يحاول المتابعة، والقبض على الدلالة التي تكمن وراء حركة المراوغة والتلاعب بينهما. وتُجسّد حركة التجاذب بين السواد والبياض شدّة الصراع النفسي والعقلي الذي يمرّ به الغواص عند حصوله على (محّارة عذراء) متسائلًا: هل يحتفظ بها لنفسه أو يُسلّمها للنوخذة؟ أليست عائلته الأحق بها؟ أليس هو من خاطر بحياته للحصول عليها؟ كل هذه الأسئلة وغيرها قد تدور في ذهنه وهو يمسك تلك المحارة. ولا يُراد بالسواد هنا اللون

[٩٩] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص٤٢-٤٣.

الأسود في معناه ودلالته على الحزن أو الاكتئاب، وإنما المراد التشكيل البصري الهندسي في الكتابة، الذي ينزاح بالبنية الإيقاعية للنص الشعري إلى بنية تتجاوب مع الحالة الشعورية للمبدع. لقد عكس التشكيل البصري دفقات التجربة الشعورية للمبدع، ودلالاتها المضمرة وراء صراع (الكتابة) السواد و(المحو) البياض.

لقد كان انتصار السواد على البياض نهاية للصراع النفسي والعقلي الذي عايشه الغوّاص، فبعد عملية الشدّ والجذب بين مشاعر الغواص وعقله يتخّذ قراره في كلمة (شرفاء) التي تستقرّ بداية السطر بعد نقطتين(..) دلالة على وقفة قصيرة؛ لالتقاط الأنفاس بعد جهد نفسي وعقلي في عملية تجاذبٍ، انتصر فيها السواد، فتصّدر المشهد. وتبرز كلمة (شرفاء) منفردة على السطر؛ لتستحوذ على نظر المتلقي، فيلتقط رسالة حملها البياض الذي جاء بعدها، وهو القرار النهائي الذي توصَّل إليه الغوّاص، ولا تراجع عنه.

يُجسّد البياض في الأسطر الشعرية السابقة صراع القيم: الخير في الأمانة والشرف والوفاء، مقابل الشر في الخيانة والغدر، ثم يبوح بالهدوء والاستقرار النفسي، واتخاذ القرار الصائب، وثبات الغواص على مبدأ الشرف، وعلى الرغم من الألم والمعاناة والحاجة التي يعيشها الغواص فإن الوفاء والشرف هو ما يتميز به. إن الصراع النفسي والعقلي الذي عايشه الغواص هو صراع النفس البشرية مع الخير والشر، المسموح والممنوع، الحلال والحرام، وهو متأصِّل في طبيعتها، والشاعر كذلك يريد أن يوضّح ما تمرّ به نفسه من صراع نفسي عقلي كثيرًا ما يواجهه الإنسان في حياته حين يتطلب منه الأمر اتخاذ قرار صعب ومصيري.

وتطالعنا أبيات أخرى للشاعر علي عبد الله خليفة من قصيدة (على أبواب الرحلة الأولى) يقول فيها على لسان الغواص:

يا صغيري،
واقع الحال كذا كيف الخلاص؟
لا فكاك..
لا مناص
من سداد الدَّين في دَين جديد
ولكي تأتي بقوت.. كي تعيش

الزم الإبحار في ركب المغاص[١٠٠]

ويُلاحظ تفاوتٌ في طول الأسطر الشعرية في القصيدة، ويُمثّل ذلك تذبذبًا في الحالة الشعورية متمثلة في انحسار الأسطر بين قوة الصوت وامتداده والزخم الشعوري، وحالة الضعف والوهن العاطفي التي يمرّ بها الشاعر ويعيشها؛ لذلك كان تقليص الكلام ليصل إلى حرف وكلمة في بعض الأسطر باستخدام تقنية المحو، ثم الانطلاق في الكلام دون توقف. لقد صرّح البياض وباح بما لم يجرؤ المبدع على البوح به، وهو القيد الأبدي الذي يطوق عنق الغواص وابنه من بعده. فالمساحة البيضاء بعد كلمتي (لا فكاك) و(لا مناص) فيهما دلالة على سيطرة قانون الاستعباد، ذلك القانون الجائر الذي يتحكّم في حياة الضعفاء من البشر، ويستغل حاجتهم وضعفهم دون رحمة.

لقد ساعد البياض على تأكيد شرعية القانون الظالم الجائر(الغوص) الذي يُطبّق على الضعيف، فالغواص يورّث ابنه الصغير معاناة لا تنتهي، تتمثل في الدَّيْن الذي لا يُسدّد، بل يتحمّله الطفل بعد عجز والده عن الوفاء به في حالة الوفاة أو المرض، والسبيل الوحيد للسّداد هو الغوص الذي لا مفرّ من خوض غماره

يثير البياض في صمته الظاهري ذهن المتلقي لكشف مقصد المبدع المضمر، الذي لم يعلنه صراحة "**من حيثيات تشع جوهر العلامة الدالة**"[١٠١]، وهذا ما يطلبه المتلقي وتهفو إليه نفسه في تأويله.

إن قدرة المتلقي على استنطاق النص، والتوصّل إلى قراءة جديدة لا يعني أن النص الأدبي يتضمن دلالات واضحة مباشرة، يمكن اقتناصها بسهولة، أو أن المتلقي بتوصُّله إليها يصل إلى نهاية القراءة والتأويل، فـ"الرؤية الجمالية الناتجة من تحقيق غاية هذا التلقي مستخلصة من كون النص "علامة" **فتحاول القراءة استنطاق هذه العلامة بتحويلها إلى دلالة مستثمرة عبر وحدات علاماتية متعاقبة**"[١٠٢]. فكل متلقٍّ للنص ينتج قراءة جديدة ودلالات جديدة؛ لأن القراءة هي التي تُشكّل معنى النص، فلا وجود لدلالات ثابتة أو نهائية، أو محدّدة مسبقًا، وما يقوم به المتلقي هو سدّ فراغات النص التي أغفلها المبدع، وتركها ليتفاعل معها المتلقي بطريقة تأويلية؛ بهدف الانفتاح على دلالات النص

---

[١٠٠] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص٣٦.

١٠١ عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٢١-٢٢.

١٠٢ عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص٩٣.

المضمرة، ذلك أن كل نص شعري يخلق فهما وذوقًا، فيهما جدّة واختلاف، ومن ثَمَّ تكون هناك طريقة جديدة ومختلفة في الفهم والتذوق.

ويتجلى نوع من أنواع الحذف في أبيات الشاعر مبارك بن سيف من قصيدة (سفن الغوص البائسة) التي يقول فيها:

إيه يا ماء الخليج
كم عيون مزقتها الشمس...
أضناها السُّهاد
وعظام هي ما يبقى من الإنسان...
في ذاك الوجود
وأكفّ ضارعات
أحرقتها الشمس حزتها الحبال
وكواها ماؤك المالح...
يا قبر الرجال
وهي لم تبرح مع اليامال..
واللحن الحزين [١٠٣]

يستخدم الشاعر نقط الحذف، وهي " **النقط الثلاث المتتابعة، وتوضع مكان الكلمة المحذوفة لسبب أو آخر وهي ثلاث لا أكثر متجاورة**".١٠٤، وفي هذه النقط دلالة على اختصار في طول الجملة، وهذا الاختصار بحذف كلمة يُقدِّرها المتلقي من خلاله فهمه ما لم يصرّح به المبدع. فكأن الشاعر يشير بنقط الحذف إلى صفات تزيد من معاناة الغواص على ظهر السفين، فالشمس (المسلَّطة)، والإنسان (الكادح/ المكدود)، والمالح (الحارق)، فالطبيعة التي ترافق الغواص في رحلته وتلازمه تُشارك أيضًا في زيادة المعاناة واستمرارها. ويمكن أن تعدّ نقط الحذف نصًّا مغلقًا في القصيدة، مفتوحًا أمام المتلقي؛ لذلك" **ترى خيرة حمر العين أن شعرية الحذف تعمل على مستويين: مستوى الإحالة على**

---

[١٠٣] مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ديوان الليل والضفاف، مرجع سابق، ص٢٣.

١٠٤ عبد السلام محمد هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٧٢

المتلقي، ومستوى إشاري يحضر فيه المشار بوصفه علامة"١٠٥؛ لذلك فالمتلقي متورّط في الكشف عن الإضمار وراء نقط الحذف.

وخلاصـــة القول إنه عندما يتضـــافر البياض مع الســـواد في ثنائية متناظرة ومتكررة، فإن ذلك" **ما يوحي في نظر الشـــاعر بالانســـجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر، أو حســـب ياوس Robert Hans Jauss أفق التوقعات، ضـــمن إيقاع دلالي يحكمها تناوب في المعنى، وتوافق في الرؤية، بين ما هو مجســـم، وما هو مغيّب في صـــورة تجريدية**"١٠٦، والكشـــف عن المعنى المنتظر مهمة منوط بها المتلقي الذي يكشف خبايا البياض.

٢. صورة الغوص بين الجدل التأويلي والنفسي

يُعدّ النصّ الأدبي مصدرًا متجدّدًا، ومنجمًا غنيًّا، بالدلالات والإشارات الكثيرة، التي تُشرع الباب أمام المتلقي لقراءته وتحليله، اعتمادًا على مناهج متعددة؛ قصد الوصول إلى مضمراته، مما يجعل العلاقة بين المتلقي والنص مستمرة ومتواصلة. ولا تختلف القراءة النفسية للنص عن غيرها من القراءات الأخرى التي تستهدف الماوراء أواللامقول في النص، بل إنها تتداخل مع تلك القراءات؛ إذ "**إن القراءة النفسية لسياق النص الأدبي تساعد صاحبها على تحقيق التفاعل بين متلقي النص وقارئه على أساس مبدأ القصدية**"١٠٧مما يؤثر إيجابًا في فهم المتلقي للنص الذي تتجلّى فيه تجربة المبدع الشعرية في اللغة والإيقاع والصورة الشعرية.

تتلوّن الصورة الشعرية بمشاعر المبدع، وأفكاره وآرائه، فهي ثمرة التجربة الشعرية، ونتاج ثقافة المبدع وموقفه الفكري الثقافي، وتنهض الصورة الشعرية في النقد الحديث بوظيفة التعبير عن آراء المبدع وحالته النفسية، ولا تكتسب فاعليتها من حيويتها، وإنما من" كونها تمثّل حادثة نوعية ترتبط بإحساس الشاعر".١٠٨فالصورة تنقل تجربة المبدع الشعرية وتوثقها. "**ولعل أهم ما يميّز الصورة**

---

١٠٥ خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد،٢٠٠١، ص٣٣.

١٠٦ عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٨.

١٠٧ محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٩، العددان١+٢، ٢٠٠٣، ص١٥.

١٠٨ طالب خليف السلطاني، الصورة الشعرية عند أدونيس دراسة موجزة واستنتاجات، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، العدد/٩، ٢٠١٢، ص٢.

الشعرية في النقد الحديث هو مستوى الوظيفة التي تحققها الحالة النفسية، أي تخطّي حدود الذاكرة بوصفها قدرة على حفظ بقاء الماضي إلى ذاكرة نفسية"[١٠٩] فالوظيفة العامة للصورة الشعرية تقوم على الوصل بين الحالات الشعورية التي يمرّ بها المبدع في حياته "**والمحصلات الخبرية**"[١١٠] من خلال الصور الحسية التي تتشكَّل عن طريق الخيال، فالصورة الشعرية وليدة الخيال ووسيلة الشاعر في خلق عالم يبثُّ من خلاله أفكارَه وآراءَه، وما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس قصد إيصالها للمتلقي، مستعينًا باللغة التي تتحوّل إلى لغة انزياحية، تختلف عن اللغة الاعتيادية المألوفة عن طريق الخيال؛ إذ يفرّغ المبدع اللغة من شحناتها التقليدية المتعارف عليها معجميًا، ويملؤها من جديد بشحنات جديدة تختلف في دلالاتها، فكما تقول اليزابيث درو" **ونحن نقوِّم القصيدة بالقدر الذي نحسّ فيه بصوت الشاعر الخاص وهو يُخرج الألفاظ مخرجًا يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه في اللحظة التي يكتب فيها**"[١١١]. فلغة الشعر أساس التجربة الشعرية وهي تحتضن مكونات العمل الأدبي من الألفاظ والصور والأخيلة والعواطف والموسيقى، والمواقف والتجارب البشرية التي يمرّ بها المبدع.

تُولد الصورة الشعرية من رحم التجربة الذاتية الشعورية والشعرية للمبدع، وهي ترجمة للخيال الشعري الذي مرّ برحلة طويلة من محاولات حتى وصل " **إلى مفهوم شعر جديد ينسّق فيه الشاعر وجوده وفقًا لمشاعره**"، [١١٢] إذ يتيح الخيال للمبدع توصيل رسالته، والتأثير في المتلقي.

ويقوم الشعر على التصوير، ويستعين المبدع بالصورة الشعرية في توضيح الأفكار، والمشاعر وإشاعة حالته النفسية؛ لأن" **الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة**"[١١٣]. وتسهم الصورة الشعرية في تنمية الخيال بالذاكرة

---

[١٠٩] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص٣٦٨.

١١٠ المرجع السابق، ص٣٦٨.

[١١١] اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمة، بيروت– نيويورك،١٩٦١، ص٩١.

١١٢ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص١٢٤.

[١١٣] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،١٩٧٩، بيروت، ص ١٠٨.

النفسية؛ إذ ترجع الصور وفقًا لحالة المبدع الشعورية، فالشاعر ينتقي صوره الشعرية من الواقع الذي يعيش فيه، ويُضفي عليها من خياله ومشاعره.

وتكون بذلك الصورة الشعرية تعبيرًا عن الخيال الذي يعتمد اعتمادًا كبيرًا على التجربة الذاتية. لقد تأثّر الشاعر في منطقة الخليج العربي باتصاله بالعالم الخارجي، خاصّة العربي، عن طريق الدراسة بعد أن تأثّر بعد استفادته من تجربة الشعراء العرب الذين سبقوه من جهة، ونتيجة سرعة الإيقاع في التغييرات ال التي يعيشها من جهة أخرى، فقد كان انتقال الشعراء في الخليج من الكلاسيكية إلى الرومانسية مفاجئًا وسريعًا، حين اعتمدوا على الخيال في نقل خبراتهم النفسية وتجاربهم الذاتية في مرحلة الانتقال والتغيير، التي حدثت في منطقة الخليج العربي ثقافيًا، وباطلاعهم على الثقافات الأخرى العربية والأجنبية، واقتصاديًا بعد ظهور النفط، واجتماعيًّا بتغيّر النظام الاجتماعي(القبليّة).

إن تلك التغييرات الكثيرة جعلت الشعراء في الخليج يمرون بلحظات اغتراب نفسي، ألجأتهم إلى الخيال لنقل خبراتهم، وترجمة أحاسيسهم ومشاعرهم، والصراع النفسي الذي يمرون به في تلك المرحلة الانتقالية.

لقد أصبحت مفردات الصور الشعرية وألفاظها لدى الشاعر الرومانسي العربي والخليجي محمّلة بشحنات نفسية وانفعالية، فانتقل الخيال عند الشعراء الرومانسيين العرب والخليجيين من العالم الخارجي إلى عالم الذات المبدعة في ترجمته وتعبيره عن مشاعرها وأحاسيسها، فتتحوّل الصورة الشعرية إلى صور نفسية تزخر بالألوان والأضواء والأصوات والرموز التي تتداخل فيما بينها، وتلونها الدفقات الشعورية"، إذ ساعد الخيال الشعراء على التنقل، والحركة بحرية في بناء عالم فني يتصف بالاستقلالية، والتحرر من قيود البلاغة الخارجية.

ارتبطت الصورة الشعرية بعالم الذات المبدعة المكتنز بالشحنات الانفعالية والوجدانية. فالصورة الشعرية تعبّر عن " كنه الحياة القائم على الربط العاطفي، الانفعالي"[١١٤]بانتقالها من الجانب الحسي إلى التصور الذهني، الذي يعكس قناعات المبدع الداخلية المتفاعلة مع مشاعره وأحاسيسه ونفسيته، وجسّدها الخيال الشعري في صورة شعرية وشعورية معبّرة.

لقد انتبه فلاسفة العرب القدماء إلى أثر وتأثير التخييل في المتلقي، فقد ذكر حازم القرطاجني أن مهمة المبدع لا تقتصر على إفهام السامع، بل إمتاعه بما يقرأ، أو يسمع بالتأثير في مشاعره

---

١١٤ عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص٣٧٥.

وأحاسيسه من خلال الخيال، ولذلك قال" **والتخيّل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المتخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصوُّر شيء آخر بها انفعالًا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض**"١١٥، إذًا التخييل عملية عقلية تحدث في ذهن المتلقي بعد سماعه أو قراءته لما أبدعه المبدع، ثم ينفعل ويتفاعل معه نفسيًا، ويُلاحظ أن حازمًا القرطاجني قد ركّز على الجانب النفسي في شخصية القارئ أو المستمع أو المتلقي، وذلك من خلال التفاعل والانفعال بالصور التي ينسجها المبدع، فتكون النتيجة لدى المتلقي انبساطًا أو انقباضًا..

لقد ركز حازم القرطاجني على أثر الكلام المخيّل في نفس المتلقي وتأثيره فيها، ولذلك قال: "**إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالته الألفاظ**".١١٦ فالشاعر يحوّل الصور الحسية التي يستمدها من الواقع إلى خيال، يثير ذهن المتلقي لتخيّل هذه الصور، ثم يتفاعل معها وتؤثّر فيه نفسيًا.

وقد استفاد الشعراء في العصر الحديث من النظريات الغربية، التي تناولت التخييل في اقتباس نظريات كولريدج في الخيال، وهذا أمر بديهي نتيجة الاطلاع على آراء الغربيين، والاستفادة منها في الانعتاق من القيود الفنية المتوارثة" إلى امتلاك الذات الباطنة والسيطرة عليها بما يتصوره ويحلم به الشاعر"،١١٧ لم تعُد الصور تجسيدًا للواقع، بل انتقلت إلى عالم الذات المبدعة؛ لتتلوّن بمشاعرها وأحاسيسها عبر ذاكرتها النفسية.

ظهرت أصوات كثيرة تطالب بتجديد الشعر في العالم العربي، وإطلاق العنان لإبداع الشعراء، والثورة على القيود التي تقف حجر عثرة أمام المبدعين، وبذلك رأى ميخائيل نعيمة أن الشاعر المبدع

---

١١٥ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، ١٩٦٦، ص ٨٩.

١١٦ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص١٧.

١١٧ عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص٣٧١.

هو" **من يمدّ أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم، وأفكاركم. فيرفع جانبًا منه ويحوّل كل أبصاركم إلى ما انطوى تحتها. فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار**".١١٨ وهذا لا يتأتّى إلا من خلال مؤثرات التخييل، فالصور الشعرية تتيح الفرصة للمتلقي مشاركةَ المبدع تجربتَه الشعرية عندما يتأثر بالصور المخيِّلة في القصيدة.

يمكن القول إن هناك اتفاقًا عبر الزمن –إن صحّ التعبير– بين حازم القرطاجني والشاعر ميخائيل نعيمة حول تأثير التخييل في نفس المتلقي، فليست مهمة المبدع نقل الواقع نقلًا حسيًّا جامدًا خارج الذات المبدعة، بل أن يسبغ على تلك الصور والمشاهد الحسية من مشاعره وأحاسيسه ورؤيته الداخلية في صور وأخيلة شعرية، تؤثّر في ذهن السامع وتفكيره، فيحدث التخييل الذي يتغلغل إلى أعماق وجدان المتلقي، ويتفاعل شعوريًا مع تجربة المبدع الشعورية.

وضمن هذا السياق يرسم الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني في مطولته الشعرية (أنشودة الخليج) صورة لحياة البؤس التي يعيشها الغواصون فيقول:

لا يملكون سوى الإزار غطاءهم ... ولهم مع الظمأ المقيم عناء
وعيونهم بعد المغيب هواجع ... فالسابحات مُقامها الظلماء
نهشت أكفّهم الحبالُ ومزّقت ... أجسادهم في لُجّه الأنواء
أشباه أحياء ترى أكفانهم ... وعلى الوجوه شقاؤهم سيماء
انظر ترَ الأصداف أكوامًا هنا ... حتى إذا أمر الكبير فجاؤوا
هذي لآلئ سيّد في داره ... والأسودان لهؤلاء غذاء
يمضي النهار بهم شقاء قاتمًا ... و(الليل) و(اليامال) فيه دعاء١١٩

تتجلّى الصورة الشعرية التي ينسج الشاعر خيوطها في الأبيات السابقة في صورة جسدية للغواصين تكشف عن الشقاء الذي يعيشونه على ظهر السفينة، فهم لا يملكون إرادتهم؛ لأنها مرهونة في يد قائد السفينة الذي يأتمرون بأمره. فالناظر إليهم لا يرى أشخاصًا، بل أكفانًا تمشي، إن الأجزاء

١١٨ ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، لبنان، الطبعة الثالثة عشرة، ١٩٨٣، ص ٧٤٢.
١١٩ مبارك بن سيف آل ثاني، أنشودة الخليج، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص١٤٨–١٤٩.

المكونة للصورة الشعرية بمثابة رموز لحالة نفسية معينة، يمرّ بها الشاعر الذي" **يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره، وقد قيل في هذا المعنى إن الفنان يلون الأشياء بدمه**".١٢٠

يُركّز الشاعر على حالة الغواصين باستخدامه (واو الجماعة)، وضمير الغائب(هم)؛ ليبرز تلك المعاناة، ويجعل المتلقي يتخيل حالهم البائس (أشباه أحياء)، ثم ينفعل نفسيًا بما تثيره تلك الصورة وغيرها من صور، فـ" **الشاعر يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الإشارات المتنوعة التي تثيرها فينا صوره**".١٢١ فالمتلقي يبحث وراء ألفاظ المبدع ومفرداته التي تنسج خيوط الصورة، وتربطها بعاطفة داخلية لا ترى إلّا من خلال الخيال والتخييل.

تعكس أبيات الشاعر علي عبد الله خليفة من قصيدة (جمر الخمود) صورة بائسة أخرى للغواصين إذ يقول:

وبذرنا الحقد والقهر جراحًا في القلوبْ
وانتظرنا موسمًا فيه الحصادْ،
فإذا الآلام تأتي تطهّرنا بنيران الصمودْ
وإذا النجم الذي اغتيل على ظهر السفينةْ
يعتلي الآفاق حيًّا
يُذكِّرُنا[١٢٢] **انتفاضاتٍ طعينةْ**
فنغني نحن والنجم البعيدْ
لحن تِسيار وإصرار جديدْ١٢٣

ويعرض الشاعر في النص صورتين متضادتين للحالة النفسية التي يمرّ بها الغواصون، تتمثّل الصورة الأولى في سيطرة مشاعر الحقد والقهر على قلوب الغواصين؛ نتيجة معاناتهم وحياة الشقاء التي يعيشونها في مجتمع الغوص، في حين تتمثّل الصورة الثانية في الحياة المشرقة بالفرح غير المتوقّع، وحياة جديدة خالية من صنوف الألم والعذاب والقهر.

---

١٢٠ عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣، ص٥٩.

[١٢١] المرجع السابق، ص٦٦.

[١٢٢] وردت في النص يذكِّرْنا بتسكين الراء.

١٢٣ علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص١٠٦-١٠٧.

ويُلاحظ أن الشاعر أكثر من حشد الأفعال في الأسطر الشعرية السابقة، في زمن الماضي والمضارع الذي يُشير إلى المستقبل، واستخدم ثلاثة أفعال فقط في الزمن الماضي (بذرنا/ انتظرنا/ اُغتيل)، وخمسة أفعال في زمن المضارع وهي:(تأتي/ لتطهّرنا/ يعتلي/ يُذكِّرُنا/ نغنِّي)، وهذا يشيع إحساسًا كبيرًا بالزمن الحاضر في إشارته وتأكيده على زمن المستقبل. فالشاعر يُلحّ بشكل كبير على عنصر الزمن في دورة الحياة، وعدم ثباته على حال واحدة. وهذا يُشكِّل موقف الشاعر من الزمن.

إن في البذر خيرًا ونماء، والحصاد نتيجته، لكن ما تجسّد في هذه الأسطر الشعرية تضاد وتناقض بين البذر والحصاد؛ إذ إن البذر كان (شرًّا) حقدًا وقهرًا في القلوب، لكن الحصاد كان (خيرًا غير متوقّع) التطهير من الآلام والفرح، فالحصاد موسم احتفال جماعي، وهو موسم الجمع، فيه بذل للجهد، لكنه جهد ممزوج بالفرح والابتهاج والغناء؛ احتفالًا بالخير الذي تمثّل في المستقبل الجديد غير المتوقَّع قدومه، وهذا ما تشي به الصور الشعرية في القصيدة؛ إذ إن" **كل نص فني يتأزّر بما تدل عليه الصورة، بوصفها نصًا قائمًا على الانفتاح بحسب وظائفه الدالة، واستنادًا إلى ما تحمله هذه الصورة أو تلك، من ثراء الرؤى، واكتناز اللغة**"١٢٤

لقد استخدم الشاعر صيغة الجمع في ضمير المتكلم (نحن)، و(نا الفاعلين) للدلالة على العموم والشمولية في التعبير بصوت عالٍ عن وجدان وهموم الشعوب المغلوبة على أمرها في العالم أجمع، فالشاعر –أيضًا– فرد ضمن مجتمع ممتدّ في العالم، ولذلك فهو مشارك معهم في مشاعرهم وأحاسيسهم " **ولأن الشعر تعبير عن الشعو، فإن ارتباط عاطفة المبدع بالصورة الشعرية داخل العمل الفني ناشئ عن تجسيد للحظات شعورية معينة، يصبح فيها الشعور هو الصورة والصورة هي** الشعور".١٢٥ فليس هدف الشاعر من الصور الشعرية التي يبدعها خياله إثراء الحصيلة المعرفية للقارئ بمعلومات ومعارف جديدة، وإنما إثارة مشاعره وحواسه، وإشراكه بما يكمن فيها من شحنات انفعالية، وهو يتمثّل في هذه الصور التي تعكس حالة معاناة الغواص كما في قول الشاعر محمد الفايز:

وصرخت عندي. وانتفضتُ وأبرقتْ كل العيون
كشموع أقبية المناجم كالجروح الداميات: قمر صغير

---

١٢٤ عبد القادر فيدوح، علي الشرقاوي دراسات في التجربة والحياة، أفكار للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠١٧، ص ٥٧.

[١٢٥] علي قاسم الخرابشة، وظيفة الصورة ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد ١١٠، ٢٠١٤

في عشه الفضي أمسكه. وصاح بي الصحاب
طوباك. وانتفض الرئيس كمن يُحاذر أن تذوب
من نار عيني: إنه يوم جميل
قال الرئيس. وراح يُشبع ناظريه ورحت أسأل
أيّ جيد يا فلان
ستُشعّ فيه قلادة حملت عذابي في البحار؟[١٢٦]

ليس من حقّ الغواص الاستمتاع بالحصول على اللؤلؤ، فهو ملك لربان السفينة، فلم يكد الغواص يصرخ منبًّها بقوله:(عندي) إشارة إلى أنه وجد لؤلؤة في المحارة التي فلقها حتى اتجهت إليه عيون كل من على السفينة، لكن عيون الغواصين التي أبرقت لرؤية اللؤلؤة بريقها شاحب باهت لا حياة فيه ولا أمل. أورد الشاعر مجموعة من الصور الشعرية مثل: تشبيه عيون الغواصين (كل العيون كشموع أقبية المناجم)، وتشبيه اللؤلؤة في المحارة (قمر صغير في عشه الفضي)، والاستعارة في (قلادة حملت عذابي في البحار)، وقد تضافرت كلها لتصوير الحرمان الذي يعاني منه الغواص فيكون نصيبه الألم والعذاب، وتكون المحارة من نصيب غيره. إن تلك الصور الشعرية –وإن كانت بسيطة واضحة– أثارت ذهن المتلقي للتفاعل معها.

وفي هذا الشأن يصوّر الشاعر علي عبد الله خليفة في قصيدة (أنين الصواري) نهاية المعاناة التي يعيشها الغواص فيقول:

يا لعملاق طعين الكبرياء
بعض إنسان على الشاطئ ملقى كالرفات
عافه البحر وأردته قوانين الطغاة
بعد أن عاش سنيّ العمر مصلوب الحياة
بين أفواه تنادي،
ومناد: هاتِ من دينك هاتِ[١٢٧]

تتمثَّل صورة الغوّاص الذي لفظته البحار بعد أن عاش طوال حياته (مصلوب الحياة)، لقد استخدم الشاعر صورة (الصلب)؛ للإشارة إلى شدة عذاب الغواص، فحياته لم تكن حياة عادية طبيعية كغيره

---

١٢٦ محمد الفايز، المذكرة الحادية عشرة، ديوان النور من الداخل، مرجع سابق، ص ٤٥

١٢٧ علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص٦٩–٧٠.

من البشر، وإنما عذاب مستمر متواصل لا ينقطع. إن الرموز التي استخدمها الشاعر (عملاق طعين الكبرياء/ مصلوب الحياة/ أفواه تنادي) أسهمت في تفاعل المتلقي مع تلك الشحنات العاطفية القوية، وبذلك" **تصبح الصورة الشعرية محاولة للكشف عما هو عاطفي داخل الإنسان**".١٢٨

إن الصورة الشعرية في مفرداتها وألفاظها تجسّد الشحنات النفسية والانفعالية للذات المبدعة، فالاغتراب النفسي والتذبذب الانفعالي الذي تعاني منه الذات المبدعة، نتيجة التغيرات التي طرأت على المجتمع في منطقة الخليج العربي عكسته على حياة الغواصين، فهم(الغواصون) قد عاشوا تلك التغيرات في مرحلة الانتقال المفاجئة أيضًا، وعانوا من الاغتراب النفسي في ظل ظروف الحياة الجديدة، التي حملت معها الكثير من المفاجآت غير المتوقّعة.

لا تُحصر مهمة المتلقي في التلقي الآلي للنص وتخزينه معانيه في الذاكرة، وإنما تتجاوز ذلك إلى الغوص في أعماقه عبر القراءة الخلّاقة التي تبتعد عن كل ما هو مباشر وواضح المعاني، والانشغال بالتفسير المعجمي لألفاظ النص سعيًا إلى تحقيق الفهم، لذلك يمكن القول إن التلقي هو" **فعل خلّاق كالكتابة نفسها، وإنشاء إبداعي يعيد صياغة النص عند تلقيه، ويصب على النص وعي القارئ وشعوره**"١٢٩، ووسيلة المتلقي في تحقيق ذلك حصيلته المعرفية وذائقته الأدبية.

---

[١٢٨] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٣٧٦.

١٢٩ حاتم الصكر، ترويض النص، ترويض النص دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، ١٩٩٨، ص٥٢.

المبحث الثاني: الاحتباك الدلالي في شعر الغوص

١. بين الإيجاز والحذف والاحتباك

٢. الاحتباك المتشابه في الدلالة

١. بين الإيجاز والحذف والاحتباك

لقد أولت نظرية التلقي عناية كبيرة بالقارئ؛ للكشف عن الدور الذي يقوم به في عملية القراءة، وتشكيل المعنى، فالقارئ شريك أساس في تلقي النص الإبداعي، الذي لا يتشكل معناه بذاته، وإنما من الجهد الذي يبذله القارئ في فكّ احتباك النص وتعاضده؛ لينتج معنى جديدًا؛ فعملية التفاعل بين القارئ والنص" **كلها تعد حوارًا متصلًا بين المبدع والمتلقي للنص، فالأخير دائمًا في حالة طرح لأسئلة عديدة على النص، والنص بدوره يجيب عن الأسئلة**"[١٣٠]، والقارئ مخوّل له بأن يلجّ إلى النص بالطريقة التي يراها مناسبة له؛ قصد إنتاج المعنى. وتنعكس مشاركة المتلقي أثناء تلقيه النص الأدبي، فلن يتم إنتاج المعنى إلا من خلال التفاعل الحيوي بين بنية النص الأدبي والمتلقي؛ لأن" **التأويل كما يقول إيكو Eco: هو تفاعل من نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص، عبر إنتاج نصوص أخرى**".[١٣١] ذلك أن النص لا يصوغ المعنى، وإنما المتلقي الذي يحوّله إلى مرآة يكتشف فيها ذاته عند استنطاقه النصَّ، فتزدوج فاعليته في اشتغاله على نفسه وعلى النص في آن واحد.

ويشير الاحتباك إلى التماسك النصي في دلالته على الانسجام، ويعنى التماسك النصي بالجانب الدلالي بالإضافة إلى السياق، مع الاهتمام بالدور الذي يقوم به المتلقي في فك شيفرة النص، فهو الفيصل الذي يحكم على احتباك النص الأدبي وتماسكه، والقارئ له دور فاعل في عملية إنتاج النص؛ لأن العلاقة بين النص والقارئ تسير في اتجاهين اثنين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص.

إن احتباك النص الإبداعي في تماسك أجزائه، وترابطها وتعاضدها معًا لا يجعله عصيًّا على المتلقي، بل على العكس من ذلك فهو يسهم في تشكيل النص على نحو متميز، ويعمل على توريط المتلقي للانخراط في تأويله. فـ" **أما الحبك أو الانسجام أو الاتساق أو التقارن...إلخ Coherence**

---

[١٣٠] تحسين فاضل عباس، التماسك النصي في شعر أحمد مطر (قصيدة العشاء الأخير أنموذجًا)، جامعة الكوفة، ٢٠١٤، ص٦.

[١٣١] عبد القادر فيدوح، الأثر المفتوح: دراسة شعرية في نماذج من القصيدة الخليجية، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، العدد ١٥٠، ٢٠١٣، ص١٠٨.

فيُعنى برصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النص أو العمل على إيجاد الترابط المفهومي"[١٣٢] من خلال تفاعل المتلقي مع النص الأدبي.

ويسهم التماسك النحوي في الإحالة Reference في احتباك النص الأدبي، وتكون الإحالة بالضمائر، ذلك أن الضمائر هي أكثر الفئات التي تحقق الإحالة، لأن لها وظيفتين اثنتين، الأولى إبهامية من خلال استتار ما ترجع إليه على المستوى الظاهر، والثانية تعدد صورها ومواضعها.

إن الإحالة عمل يقوم به المرسِل في الخطاب أو النصّ الإبداعي، ولذلك من منظور **براون ويول** (Broun & Yule) **أن الإحالة**" **ليست شيئًا يقوم به تعبير ما، ولكنها شيء يمكن أن يُحيل عليه شخص ما باستعماله تعبيرًا معينًا**"،[١٣٣]يؤدي إلى أن يصنع ذلك التعبير تأثيرًا في المتلقي من خلال تكوين تصوّرٍ ما يستعين به في فهم النص الأدبي. و" **ليس المقصود من تدخّل القارئ كاستراتيجية في عملية التأويل التعاضدي محو كل استراتيجية قابعة في غضون النص في حدّ ذاته**"[١٣٤]، بل التفاعل بين ما يحققه النص الأدبي "**من احتباك بدلالة ما فيه من محذوفات**"[١٣٥]، وما يرومه المتلقي من تأويله النصَ؛ لأن للمتلقي دورًا في ملء الفراغات التي يحدثها الحذف، ويكون أثر الحذف في تماسك النص الأدبي قويًا كلما بعدت المسافة بين المحذوف وما يدلّ عليه.

ويؤدي الحذف بعدًا جماليًا يتجلّى في البعد الإيحائي بالتلميح بدلًا من التصريح، والإيجاز عوضًا عن الإسهاب والإطناب، إضافة إلى وجود فراغات دلالية يتعمّد المبدع تركها لكي تمثّل" **فضاء يصنعه المتلقي بتأويلاته للخطاب**"[١٣٦]؛ ذلك أن النص الأدبي أو الخطاب، بوصفه مدلولًا يظل منفتحًا للقراءة،

---

[١٣٢] العيد علاوي، التماسك النحوي أشكاله وآلياته " دراسة تطبيقية لنماذج من شعر محمد العيد آل خليفة"، مجلة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة،٢٠١١، ص٨.

١٣٣ إبراهيم بشار، الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، العدد٦، ٢٠١٠، ص ٦.

١٣٤ وحيد بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى،٢٠٠٨، ص ٣٥.

١٣٥ عبد القادر فيدوح، الأثر المفتوح: دراسة الشعرية في القصيدة الخليجية، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، العدد ١٥٠، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠١٣، ص ١٠٨.

[١٣٦] إبراهيم بشار، الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٠، ص١٣

وإنتاج معانٍ لا حصر لها، فلا محدودية للمدلول، ويرجع ذلك إلى لغة النص التي تحدّد للقارئ كيفية الولوج إلى جسد النص.

ولعلنا نقف على تماسك النص في احتباكه في صور الشاعر علي عبد الله خليفة في قصيدة (أنين الصواري) التي يقول فيها:

من تواريخ قديمة،
وأنا المصلوب في الشمس أغني
عاريًا فوق تفاهات الزمن
مزّقت لحمي المسامير، فصُدِّي
عن جراحات عيوني
حرقة الملح وآفاق العفن
شاخت الدرب وما زلت أسير
حاملًا حزني بكفٍّ وبأخرى
كل أحزان فقير
.....
أنت يا حلمي ويا فرح الصبايا
بانتظار الصبح في ليلة عيد
ألف مليون صلاه
لكَ يا فجر التحدي،
يا بذور الخير في قلب الإله
ألف مليون صلاه
لكَ يا فجرًا جديد
أغمضي عينيَّ قليلًا
ثم غنِّي..
واسكبي في الجفن أطياف الوسن
تعبت روحي صحوًا

وارتمى في حضنك الشافي البدن[١٣٧]

يتقمّص الشاعر شخصية النهام، وهو الذي يقوم بمهمة الغناء على ظهر السفينة مخفّفًا بغنائه من الضغط النفسي على الغواصين وكل من يرافقهم، وكذلك مشجّعًا لهم على مواصلة العمل، ومن خلال شخصية النهام يلجُ الشاعر إلى نفسه المشحونة بالألم والمعاناة المستمرة؛ إذ يقول على لسانه **(وأنا المصلوب في الشمس أغني)**، فليس غناؤه تعبيرًا عن الفرح والسرور، وإنما تنفيس عن معاناته ومعاناة بقية الغواصين، ومعاناة الناس المطحونين في العالم، فهو صوتهم الذي يعبّر عن آلامهم النفسية والجسدية. لقد جاءت الصور الشعرية **(مزّقت لحمي المسامير)**، و**(شاخت الدرب وما زلت أسير)**، و**(حاملًا حزني بكف وبأخرى كل أحزان فقير)** متوائمة مع المعنى الذي يريده الشاعر، وهو لا نهائية المعاناة، واستمراريتها.

إن تماسك النص في احتباكه يتعزز في التماسك النحوي الذي يتمثل في الإحالة بالضمير بما يكمن في الأفعال والأسماء من دلالات، فالضمائر في الفعلين (أغنّي/ أسير) خارج النص، و**(أنا /عيوني/ لحمي/ حزني/ حلمي/ عينيَّ/ روحي)** داخل النص، وتؤكّد هذه الضمائر ضمن سياق ضمير المتكلم (أنا) المستتر في الفعلين، والظاهر في الأسماء (أنا)، و(ياء المتكلم) " **على ما توضّحه القرائن الدالة لتماسك النص من معانٍ تومئ في معظمها**"[١٣٨] إلى استمرارية معاناة ذات الشاعر التي وجد لها تنفيسًا وتفريغًا في معاناة النهام والغواصين. وإذا كان الشاعر لا يستطيع التنفيس عن معاناته مباشرة فقد وجد في غناء النهام وسيلة مشروعة ومقبولة للصرخة- إن صحّ التعبير- في وجه الظلم بكل أنواعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي حينذاك؛ لأن" **النص المبني على سلطة الإيحاء يتجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة وأصدية عجيبة**"[١٣٩]؛ ذلك أن المبدع لا يألو جهدًا في البحث عن وسيلة آمنة ينفّس بها عن هموم مشتركة بينه وبين أفراد مجتمعه والعالم. وعلى الرغم من إحساس الشاعر بلانهائية المعاناة استمراريتها فإنه يستشرف المستقبل الواعد بالخير والخلاص في **(بانتظار الصبح في ليلة عيد)**، و**(فجر التحدّي/ يا فجرًا جديد)**، وإن يكن الشاعر أعلن عن وجوده غير المصرّح به على لسان النهام من خلال ضمائر المتكلم (أنا / ياء المتكلم)، التي أفسحت المجال لإعطاء (الزوجة الحبيبة) التي يرى فيها سببًا لتفاؤله وأمله (**حلمي** /

---

[١٣٧] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص ١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١.

[١٣٨] عبد القادر فيدوح، الأثر المفتوح: دراسة الشعرية في نماذج من القصيدة الخليجية، مرجع سابق، ص١١٣.

[١٣٩] أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر. عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، الطبعة الثالثة، ٢٠١٤، ص٢٠-٢١.

فرح الصبايا)، دورًا إيجابيًا في التخفيف من معاناته وآلامه، ويعزِّز ذلك الإحالة في ضمير المخاطب وياء المخاطبة (**أنت/ أغمضي/غني/ اسكبي)**، فهي الحضن الذي يشبه حضن الأم التي تغني لصغيرها لتهدأ نفسه، ويرتاح جسده المثقل بالآلام والهموم.

ويؤدي حذف الضمير إلى تجنب التكرار غير المجدي، ووسيلة لإضفاء السرّية والغموض الذي يثير الذهن للتفكير.

وفي هذا الصدد يركّز الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني على رمز من رموز الغوص قديمًا وهو (سفينة الغوص) الملقاة على الشاطئ مستدعيًا ذكريات الغواص، التي شهدتها تلك السفينة فيقول في قصيدة (بقايا سفينة غوص):

أو تدرين إذا عمّ المساء؟
وأتى النجم المتوّج
بالضياء
ورمى الغواص بالجسم المكبل
بالعناء
ورمى يومًا شقيًّا قاسيًا
قد أتى الليل فما أحلى
الغناء
وأتى الصوت الشجيّ
ناشرًا آهاته الثكلى دعاءً ورجاءا
يبعث الآلام رسلًا وحنينًا ونداءا
يُطلق اليامال في تلك المتاهات البعيدة
إنه القلب الممزق والمعنّى بالوفاء[١٤٠]

لقد لامست لغة الشاعر تجربة معاناة الغواص ومن يرافقه على ظهر السفينة، لتعكس ذلك عبر الألفاظ والمفردات، فترتبط بنسيج من النظام اللغوي يُحمّل الألفاظ بشحنات انفعالية تؤثر في

[١٤٠] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص٨

المتلقي "**فالشعر" لا يهدم اللغة العادية المألوفة إلا لكي يعيد بناءها استجابة لغاية أسمى**"[١٤١]؛ وبذلك يسهم استخدام الشاعر الأفعالَ الماضية المكررة في النص (عمّ/ أتى/رمى/ رمى/ أتى/ أتى)، في تماسك النص واحتباكه من خلال التكرار الذي أعطى قوة لشحنة مستمرة للعمق الدلالي، وإيضاح الصورة الانفعالية للغواصين على ظهر السفينة ليلًا بعد يوم شقي قاسٍ، كما يشكّل البياض بعد المفردات(بالضياء/ العناء/ الغناء) انزياحًا لغويًّا يتلاءم مع المعنى الذي يريده الشاعر في الحدود التي لا تفقد النص الأدبي دلالته الجمالية، فكما يقول إمبرتو إيكو:" **إذن فالواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ فالفضاء الأبيض، واللعب الطباعي، والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات**"[١٤٢]، وبهذا يتماسك النص ويشتدّ احتباكه في المساحات البيضاء التي تركها الشاعر وراءه ممهّدًا الطريق للمتلقي، فالتأويلية من منظور التعضيد النصي هي الدور الذي ينهض به القارئ في فتح انغلاقات النص والمساهمة في عملية إنتاجه.

إن بلوغ مفهوم الانفتاح الحيّزَ النظريَّ المناسبَ يرجع" **إلى الاهتمام الذي أولاه مالارميه للانهائية التأويل باقتراحه مفهوم البياض الذي اشتهر به**".[١٤٣]لأن البياض في عمومه حذف يتركه المبدع ليجتهد القارئ في ملئه، ويلجأ الشعراء في الخليج إلى الرمز في قصائدهم شأنهم في ذلك شأن الشعراء جميعهم، كما يتجلّى في أبيات الشاعر قاسم حداد التي يقول فيها:

يا ثوب والدتي المرفرف في السحاب
تدوَّ[١٤٤] بصوتك وأخبر الساهين أن البوم عاد
واكسر جليد صقيعنا
ولك البشارة
يا ثوب والدتي

---

[١٤١] تحسين فاضل عباس، التماسك النصي في شعر أحمد مطر (قصيدة العشاء الأخير أنموذجًا)، جامعة الكوفة، ٢٠١٤، ص٦.

١٤٢ أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر. عبد الرحمن بو علي، مرجع سابق، ص٢٠.

[١٤٣] وحيد بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى،٢٠٠٨، ص ٢٦.

[١٤٤] هكذا وردت في النص.

ولن تطفى الشموع
فالصخرة السوداء قد لانت
ولان أسى الضلوع
وراح الحب في الإنسان
يضحك في ثنايانا
فخاف خريف دنيانا
وظلت شمعة الإنسان ترعانا
أتى سيزيف
ينشر ثوب والدتي
ويكمل لحن مغنانا
فبشر شمسنا يا ثوب
أن الغيمة السوداء قد ماتت
وقد ماتت خطايانا
سيأتي موعد آخر
لنكمل رحلة الإنسان
لنغزل فجرنا الأخضر[١٤٥]

يرمز الشاعر بـ**(سيزيف)** إلى الغواص الذي يحمل دلالة العذاب الأبدي، لكن عذاب الغواص انتهى فالبشارة التي يحملها **(ثوب والدتي)** إيذان ببزوغ فجر جديد تنتهي فيه المعاناة، فـ **(فالصخرة السوداء لانت)**، ولن يحملها الغواص بعد اليوم. وقد يكون الشاعر يومئ من بعيد إلى نفسه إذ إنه تعرّض في موطنه لعذاب مستمرّ لا يتوقف، فهو وغيره من المعذبين في الأرض يُشاركون الغواص الألم نفسه والمعاناة نفسها وإن اختلفت الأزمنة واختلف الطغاة والجلّادون.

ويستشرف الشاعر المستقبل المشرق المليء بالتفاؤل، ممثّلًا في الصور الشعرية التي رسمها من خلال الإحالة في ضمير المتكلم من داخل النص في الاسم (والدتي)، وبذلك يستحضر الشاعر ذاته؛ ليمارس سلطته في توجيه مجتمعه إلى التطلع إلى المستقبل، ثم ينتقل إلى ضمير المخاطب في أفعال

قاسم حداد، قصيدة البشارة، موقع االموسوعة العالمية للشعر العربي http://www.adab.com/modules.php?

الأمر المكثفة في النص (مزقْ/ اكتسحْ/ دوِّ/ أخبرْ/ اكسرْ/ بشّرْ)، وكذلك الأفعال المضارعة (تُطْفَى/ يضحك/ ينشر/ نكمل/ سيأتي/ لنغزل)، فتأتي الإحالة في ضمائر من خارج النص وأولها ضمير المخاطب (أنت)، وثانيها ضمير المخاطب (هي / هو)، وضمير المتكلم (نحن)، بالإضافة إلى الأفعال الماضية (عاد/ لان/ لانت/ راح/ خاف/ ظلّل / أتى/ ماتت)، وعلى الرغم من تنوّع الضمائر وتعددها يُشكّل عملية تشويش" **لمبدأ التعاقب الظاهري والاستمرارية اللغوية**"[١٤٦] في النص، فإنه يسهم في تماسك النص واحتباكه" **من خلال التآزر مع العناصر الدلالية بخاصة التي تسهم الضمائر في تشكّلها**"؛[١٤٧] إذ تسقط الحواجز بين أنا الشاعر والمجتمع الذي يعيش فيه، ويكشف عن رؤية الالتزام نحو مجتمعه "**عبر صوتيه الفردي والجماعي**".[١٤٨] فالنص يموج بالحركة والانفعال الممزوج بالفرح مع دلالة حركة تلك الأفعال على التغيير، والبشارة في الخلاص من العذاب الأبدي.

وتتجلّى جمالية الاحتباك في إعطاء الصورة قيمة جمالية معبرّة، ذات دلالات متنوعة لبعث النص من جديد بطرق مختلفة.

٢. الاحتباك المتشابه في الدلالة

يخلق المبدع صوره الشعرية من خلال تجربته ذاتها، فهي جزء من تفكيره وطريقته في التعبير، لذلك لا تُفرض عليه من الخارج، ولا ينقل صورًا واقعية؛ لأن" **القصيدة ليست مجرد صور، وإنما في أحسن الظروف صور في سياق، صور ذات علاقة ليست ببعضها وحسب، وإنما بسائر مكونات القصيدة**"[١٤٩]، وهذا يعني أن القصيدة بناء محكم يحتبك بتناسق صوره، وتنوّع دلالاتها، فكلما تنوّعت الصور الجزئية في معانيها ودلالاتها نشأ الانسجام والتماسك والاحتباك في النص الأدبي. إن عدم تسلسل الصور الشعرية الجزئية في النص الأدبي تسلسلًا منطقيًّا يخلق نوعًا من التشابه، وعدم الانسجام الناشئ عن التكرار في المعنى والدلالة.

---

[١٤٦] عبد الحميد عطية، علم اللغة النصي والنص الأدبي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الخامسة والثلاثون الرسالة ٤٠٧، ص٥٨.

[١٤٧] المرجع السابق، ص ٥٨.

[١٤٨] إبراهيم بشار، الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، مرجع سابق، ص١١.

[١٤٩] عبد الله خضر حمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دارالقلم للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ٢٠١٧، ص١٩١

ويقع الكثير من المبدعين في هذا الإشكال عندما يعانون من الغربة النفسية فتتكرر الصور المتشابهة في معانيها ودلالاتها.

ويمكن أن نقف على الاحتباك المتشابه الدلالي الذي يؤثر في تناسق النص الأدبي، وتماسكه واحتباكه في صور الشاعر محمد الفايز التي يقول فيها:

في الليل نسري عبر هاتيك البحار
أيام كنت أعيش في الأعماق أبحث عن محار

أيام كنت بلا مدينة
وبلا يد تحنو عليّ ولا خدينة
إلا حبالي والشراع
ويدي المقرّحة الأصابع والضياع[١٥٠]

تتكوّن الصورة الكلية للغواص من **(عريان إلا من سواد)**، و**(يطوي البحار على هواه)**، و**(وأيام كنت بلا مدينة)**، و**(وبلا يد تحنو عليّ ولا خدينة)**، و**(ويدي المقرّحة الأصابع والضياع)**، وهي كلها كنايات تكرر معنىً واحدًا، ودلالة واحدة تشير إلى الشعور بالغربة والضياع، فالتكرار في الصور الشعرية أضعف الاحتباك الدلالي.

وهكذا يتفق مع أبيات الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني من قصيدة (عشاق الشمس) التي يقول فيها:

يا صديقي
ربما تسأل عن أشياء كثيرة
كيف للفجر الذي راح وولّى أن يعود؟
كيف تجتاز الدياجي العاتية؟
ويُعيد النبض في تلك النجود؟
والشطوط النائية؟
كيف عادت لذرى هذا الخليج العافية؟

---

[١٥٠] محمد الفايز، النور من الداخل، المذكرة الثانية، مرجع سابق، ص١٧

أترى جالوت قد أردته – أمواج الخليج–؟
كيف ينقضّ على المارد صخر؟
ثم يرديه قتيلًا[١٥١]

يستشرف الشاعر في لهجة استفهامية استنكارية المستقبل المشرق الواعد بالخير في الصور الشعرية التي تكوّن معًا صورة كلية للتغيير الذي طرأ على منطقة الخليج، وهي (**الفجر الذي راح وولّى ان يعود**)، (كيف **تجتاز الدياجي**)، و(يعيد **النبض في تلك النجود؟**)، و(كيف **عادت لذرى الخليج العافية**)، (**أترى جالوت قد أردته– أمواج الخليج–؟**)، (**كيف ينقض على المارد صخر؟**)، وقد تشابهت الكنايات كلها في دلالتها على الاستبشار بالمستقبل الجديد، ولعل الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر وشدة انفعاله بالتغيير، ومشاعر الفرح قد دفعت الشاعر إلى التكرار الذي أفقد النص تماسكه واحتباكه.

ونلمح مثالًا آخر في أبيات الشاعر علي السبتي من قصيدة بعنوان(الليل في المدينة) التي يقول فيها:

وتلوب في أعماق نفسك.. ذكريات الأمس يا أمس الشقاء
يا أمس مكتدحينِ: جوعان وعار
يا أمس مسحوقينِ من تعب السفار
يا أمس ما زالت حكايا الأمس تحرق لي دمائي
وتخيط عاري
أولم يقل لك ابن عمك كيف كانوا في البحار
وأبوه حين أصابه الداء اللعين
وامتصه فيكاد منه لا يبين
فتجمع المستضعفون حيال ربّان السفينة
يا عمّ ذاك النور يرقص في مدينة
لو كان مجرانا إليها.. علّنا نجد الدواء[١٥٢]

---

[١٥١] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص١٢

[١٥٢] علي السبتي، ديوان بيت من نجوم الصيف، شركة الربيعان، صفاة، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٦٧–٦٨–٦٩.

تتوحّد الصور الجزئية في الأسطر الشعرية السابقة في دلالتها على معاناة الغواص وحياة الشقاء والبؤس، وهي (يا أمس مكتدحينِ: جوعان وعار)، و(يا أمس مسحوقينِ من تعب السفار)، و(زالت حكايا الأمس تحرق لي دمائي وتخيط عاري)، و(وامتصه فيكاد منه لا يبين)، (ذاك النور يرقص في مدينة)، وإن كانت هذه الصورة تومئ إلى دلالة الأمل إلا أنه أمل ضعيف وميؤوس منه. وعلى الرغم من وحدة الصور في الدلالة فإنها تفقد النص تماسكه، واحتباكه لتشابهها وتكرارها؛ نتيجة طغيان الشعور بالألم النفسي لطول المعاناة واستمراريتها.

ولعل الصورة تتضح أكثر لو وازنّا بين النصوص السابقة، في تماسك النص واحتباكه، وبين نص عند الشاعر علي عبد الله خليفة من قصيدة (من أول الشط أحكي)، الذي يقول فيه:

وعلى الصدر تدلت في انكسار خرزات وتمائم.
لاتقاء العين دفعًا للسقام،
جاءني يجري وفي العين مرار،
وبقايا من نعاس،
لابسًا إزارًا من إزاراتي القديمة
قال والصبر على وجهي نداءات كليمة:
إنني أحسن عنترْ، أفلا تأخذني للبحر مرة؟
أتصبّر...
كل ما يطلب مني، سوف آتيه وأكثر[١٥٣]

يتجلى الاحتباك الدلالي من خلال الصور الشعرية في معانٍ ودلالات متنوعة تتفرّد بها كل صورة، فيبرز حوار الذات في **(وعلى الصدر تدلت في انكسار)**، والألم الناتج عن المعاناة في **(جاءني يجري وفي العين مرار)**، والخمول في **(وبقايا من نعاس)**، وشدة الفقر في **(لابسًا إزارًا من إزاراتي القديمة)**، وتلتقي هذه الصور مجتمعة في دلالة واحدة هي المعاناة؛ إذ تتعاضد كل صورة بالأخرى فيتماسك النص، ثم تأتي الصورة الكلية محتبكة.

وهذا مثال آخر في صور الشاعر لدى مبارك بن سيف آل ثاني يقول فيها:

---

[١٥٣] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص ٨٢-٨٣.

يا صديقي سوف أحكي لك قصة
لم تعد تُفزعنا شمس الظهيرة
ونسينا قصة الشمس...
ورمضاء النهار المحرقة
فقد استيقظت الأرض..
على صخب المكائن
وهدير الخير في محمله
يزرع الأحلام في الأرض اليباب
يتحدّى ليلنا المظلم دومًا..
والعصور القاحلة
طاف أرجاء الخليج
وصحت كل مدينة
طاف في كل الحواري
مرّ في كل الشوارع
وزّع البسمة..
والزهر المعطّر
في البيوت
غير بيت منهك الجدران مشلول الحياة
قابع في ظل أحياء تموت
شاحب الطين ومجهول الهوية
لم ير الماء ولا النور بجنبيه..
ولا ساعي البريد
بيت غوّاص قديم
بيت صبّار الأديم[١٥٤]

[١٥٤] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص ١٣-١٤.

يتحدّث الشاعر عن التغيير الذي طرأ على حياة أهل الخليج بعد ظهور النفط، وقد جاءت الصور الجزئية متنوعة الدلالات، **(لم تعد تفزعنا شمس الظهيرة)**، و**(نسينا قصة الشمس ورمضاء النهار المحرقة)** تحملان دلالة انتهاء مهنة الغوص، **(استيقظت الأرض.. على صخب المكائن)** دلالة التغيير، و**(طاف أرجاء الخليج)** دلالة عموم التغيير وشموليته، و**(طاف في كل الحواري)**، و(مرّ **في كل الشوارع)** تحملان دلالة الانتشار، و**(غير بيت منهك الجدران مشلول الحياة)، و(شاحب الطين ومجهول الهوية)** دلالة الفقر واستمرار المعاناة، وانتقالها من البحر إلى البر.

ويُلاحظ أنه على الرغم من تكرار الصور الجزئية فإنها تضافرت معًا في تماسك النص، واحتباكه. وقد يكون التكرار رغبة من الشاعر في التأكيد على التغيير الذي عمّ أهل الخليج، وشملهم جميعًا ماعدا بيت الغواص الذي استمرت معاناته، وحُرم من هذا الخير.

الفصل الثالث: من المعنى إلى إنتاج الدلالة

المبحث الأول: الزمن والاغتراب النفسي

١. دلالات الزمن

٢. بين الغربة الاجتماعية والنفسية

٣. الاغتراب النفسي والوجدان الشعري

المبحث الثاني: السرد في محتواه الدلالي

نمطية الواقع وحلم التجديد

المبحث الأول الزمن والاغتراب النفسي

١. دلالات الزمن

٢. بين الغربة الاجتماعية والنفسية

٣. الاغتراب النفسي والوجدان الشعري

١. دلالات الزمن

احتار الفلاسفة والمفكرون والأدباء في التوصّل إلى تعريف للزمن؛ إذ إن لكل بعد من أبعاد الزمن الثلاثة فهمًا خاصًّا به، فالماضي هو الذي لم يعد له وجود، ويمكن استرجاعه عن طريق الذاكرة، والحاضر الذي نعيشه الآن، لكنه لا يدوم طويلًا، والمستقبل هو الذي ننتظر حدوثه. ولذلك يرى عبد المالك مرتاض أن الزمن" **مظهر وهمي يزمنن**[١٥٥] **الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس... إنما نتوهم، أو نتحقق أننا نراه**"[١٥٦]، ذلك أن الإحساس بوجود الزمن إحساس ذاتي خاصّ، ومن ثَمّ يغدو هذا الإحساس زمنًا نفسيًا مرتبطًا بالإنسان نفسه، ويختلف الإحساس بالزمن من إنسان لآخر وفقًا للظروف المحيطة به في المجتمع الذي يعيش فيه، والمواقف التي يمرّ بها في حياته.

إن الحالة النفسية التي يمرّ بها الإنسان تؤثر إيجابًا، أو سلبًا في إحساسه بالزمن في طوله أو قصره، فالزمن هو "**العداد الذي يسجل سرعة تيار الشعور، والطاقة التي تسجل مدى اندفاعه، معها ينشط ويثور، ومعها يهدأ ويهمد...، وهكذا إيقاع واقعنا النفسي يركض عندما يكون غنيًا حافلًا فيكرّ معه الزمان، ويحبو عندما يكون فقيرًا مجدبًا فيزحف معه الزمان**"[١٥٧]. ولهذا يتفاوت الإحساس بالزمن من إنسان لآخر وفقًا للحالة النفسية التي يمرّ بها، فنشاط الإنسان وحركته في سرعتها وبطئها في ثقلها وخفتها مرهونة بإحساسه بالزمن، وموقفه النفسي منه.

إن الزمن هو المنطقة التي يعبر منها الماضي ليتصل بالمستقبل، فالزمن في هذه الحالة يخضع لحالة المبدع النفسية، فلا يكون عرضه الأحداثَ والمشاهدَ في ترتيب زمني، وإنما يكون العرض وفقًا لحالة المبدع الشعورية ولإحساسه بالزمن، الذي يُصطلح على تسميته الزمنَ النفسيَّ؛ لاقترانه بالحالات الشعورية والنفسية التي يمرّ بها، أو التي يصوّرها، فالزمن النفسي كمفهوم قريب من

---

[١٥٥] هكذا وردت في المصدر

[١٥٦] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٨٨، ص١٧٢-١٧٣

[١٥٧] سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص ١٥

الزمن الأدبي، ولذلك يرى برغسون أن الزمن" **لا عمل لعقارب الساعة فيه، إنه الزمن النفسي الذي يسبح فيه الإنسان من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة عبر الزمان، البواعث التي تتكون منها الحياة، ويصبح الإنسان في داخل الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدث، وبهذا فإن للزمان بعدًا زمنيًا يتركّز في الحاضر**"[١٥٨] فالذات المبدعة هي التي تحوّل، الزمن ولا ينتظم الزمن وفقًا لوقوعه تاريخيًا أو زمانيًا، وإنما وفقًا للإحساس به.

للزمن الأدبي مفهوم خاص؛ إذ إنه يرتبط بالمبدع وحالته الشعورية وانفعالاته وتجاربه، وهو نسبي يختلف من مبدع لآخر؛ لاتصاله بذات المبدع وخبراته في الحياة، وعندما تعبّر اللغة عن الزمن فهي تُشكل حضورًا مستمرًا يُعدّ انعكاسًا لخلفية تجربة المبدع، ولذلك فإن بنية الكلمات هي الركيزة الأساسية لفكرة الزمن في الأدب. فهي تعبير عن تجربة المبدع النفسية بأسلوب واعٍ ولا واعٍ في الوقت نفسه.

يملك المبدع حرية التصرّف في الزمن الأدبي، ويتحكم في طوله وقصره، ولذلك ترى فرجينيا وولف في وصفها ظاهرة الزمن" **بأن عقل الإنسان يعمل بغرابة في جسد الزمن، فيمكن مطّ الساعة حسب حالته النفسية إلى خمسين، أو مئة مرة من طولها الدقائقي.**[١٥٩] **إن إحساس المبدع بالزمن يختلف عن غيره من المبدعين، وعن غيره من الأشخاص العاديين، فالزمن بمثابة حركة انتقال من الماضي إلى الحاضر، لكن" الشاعر يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة ذاتيه متشابكة**"[١٦٠]**، بمعنى آخر إعادة صنع الزمن وصياغته من جديد بما يتفق ورؤيا المبدع، وموقفه من الزمن الذي يتحوّل إلى بعد ذاتي خاص بالمبدع وحده.**

إن ارتباط الشعر بالزمن ارتباط وثيق، يصل إلى درجة من التوحُّد والانسجام والتناغم التام بين ما يجيش في نفس المبدع من مشاعر ومكنونات، وما يحيط به من مؤثرات في العالم الخارجي؛ وبذلك يتجلّى الامتزاج والانصهار بين صور الزمن في النص الأدبي نفسه، فينسج المبدع بنية واحدة متماسكة للأزمنة الثلاثة مجتمعة الماضي والحاضر والمستقبل. فينتج عن عملية الدمج بين الأزمنة كلها زمن مختلف يعكس رؤيا المبدع، وفي الوقت نفسه "**خارج عن النظر الزمني المحدود، الكاشف**

---

[١٥٨] يحيى عبدالدايم، تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة، مجلة فصول، العدد٢، مصر، ١٩٨٢، ص٤.

[١٥٩] محمد عبد الله القواسمة، الإحساس بالزمن، الدستور،www.addustour.com

[١٦٠] سليمان سعيد، صورة الزمن، http://kenanaonline.com

عن مناطق مجهولة، وغائرة في البعد التي كلما حاولنا أن نسبر ملامحها تنبثق دلالات وعلامات أخرى أكثر ملامسة لحاضر الشاعر ومناخاته المتعددة"؛[١٦١] ذلك أنه ينشأ صراع بين زمن المبدع الذاتي والنفسي الذي يترجم دلالات النص، فعندما ينهض المتلقي بمهمة القراءة والتفسير، يتجلّى له زمن المبدع الشعوري، والزمن الذي تجسّده الصورة الشعرية، "**وتكون دلالة النص أكثر توهجًا وعمقًا كلما كان الجدل بين الزمنين حاضرًا بقوة؛ لتصبح هناك حالة من التراوح الحركي بينهما، بحيث ترتبط حركية الدلالة مع حركية الزمن، ويغدو النص الشعري منطلقًا للخارج، لوصف استمرارية النمو الزمني، والتفاعل مع العالم في ظواهره ورموزه**".[١٦٢] إذًا الصورة **الشعرية مرتبطة بشكل مباشر بالزمن،** ويزيد الزمن النفسي من تماسك النص الأدبي فنيًّا، كما يُعدُّ بؤرة فنية تُجسّد رؤيا المبدع في النص من خلال الرمز والإيحاء في أقصى حالاته.

والصورة الشعرية ركن أساس في بناء النص الشعري، وخلق تجربة شعرية إبداعية مميزة في صياغة الصور الفنية، فهي تنقل اللغة من الصفة الاجتماعية التي يتداولها الأفراد العاديون إلى لغة مختلفة ترتكز "**إلى العلاقة بين الأشياء المرئية واللامرئية والحسية واللاحسية**"[١٦٣]؛ لأنها تكون مشحونة ومحمّلة بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس والصور والأخيلة، وهنا مكمن الاختلاف بين الشاعر وغيره في الكيفية التي يعالج بها المشاهد المستقاة من الحياة، من خلال رؤيا تقوم على تفجير المدلول بخلق صور فنية غير مألوفة مختلفة المعنى. ويمكن القول" **إن الصورة الشعرية... بلغتها الممانعة تتجاوز كونها صورة مدركة، أو نسخة مقيّدة بها، وإنما هي صورة دالّة**".[١٦٤] **وهذا يضع المتلقي أمام خيار واحد لا ثاني له وهو أن يرفع من مستواه الفكري والمعرفي على اكتشاف فضاء اللغة ليتمكّن من تأويله، فلم يعد المتلقي خارج النص بل هو عنصر فاعل ومهم في تشكيل رؤية العمل الأدبي.**

يخلق تنوّع الزمن وحركته المضطربة في النص الأدبي نوعًا من الاضطراب النفسي، يتمخض عنه تنوّع في الأساليب التي يستخدمها المبدع، فينشأ تغيُّر في، الأساليب، وفي الفكرة، أو في الموضوع الذي يطرحه في كل مقطع، أو مشهد من مقاطع ومشاهد النص الأدبي، التي تتأثر بانفعال المبدع

---

١٦١ إسحاق الخنجري، الزمن وبنية النص الشعري،/hptt://Nizwa.com

٢ المرجع السابق.

[١٦٣] المرجع السابق.

[١٦٤] عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، مرجع سابق، ص٨٨.

وحساسيته للزمن المتغيّر. فالصور والتراكيب والجمل التي ينسجها المبدع تكون نتيجة لصراع الزمن الذاتي في داخله.

إن الذاكرة النفسية هي وسيلة المبدع لخلق جسر متصل بين المستقبل والماضي، يمرّ من خلال الحاضر الذي يُعدّ حلقةَ وصل، وتجسيدًا لعمليات غير مرئية للماضي تأخذ بأيدينا إلى الماضي عبر الذاكرة، ثم تقودنا إلى المستقبل. ولذلك يرى برغسون أن" الذاكرة هي جوهر وجودنا، إنها هي التي تضمن امتداد الماضي والحاضر فيتعايشان معًا. إن ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنا ويكونان معًا زمنًا واحدًا غير منقطع".١٦٥ فالإنسان- عند برغسون- يعيش حياة تتصف بالديمومة والاستمرارية، فيها تراكم لخبرات وتجارب مرّ بها، وعاشها فتتكوّن مع مرور الزمن طبقات من الخبرات والتجارب متماسكة ببعضها بعضًا، ويستدعيها عبر ذاكرته النفسية كلما طرأ تغيُّر في حالته الشعورية نتيجة ما يمرّ به في حياته من مؤثرات داخلية وخارجية.

إن الزمن كامن ومتجذر في نفس الإنسان إلا أن أثره وتأثيره في المبدع أشد وأقوى، ويمتلك المبدع حرية الحركة والانتقال زمنيًا في النص الأدبي، فلذلك نجده ينوّع في استخدام الضمائر (المتكلم/ الغائب/ المخاطب)، وكذلك الألفاظ الدالة على الزمن دون قيد.

ويتجلّى ذلك في أبيات الشاعر مبارك بن سيف التي يقول فيها:

انظر فذاك الغِرُّ في شمس الضحى ... ما تلك في شمس الخليج إياء
عيناه ساهمتان في همٍّ ترى ... موج السَّموم والهجيرُ رداء
الشمس فوقه كاللهيب سياطها ... والأم حُلْم والرفاق نداء
والملح قد غطّى الإهاب وفوقه ... أشلاء (خيش) والسماء غطاء
تعِب رأى نبع الصفاء هنيهة ... وإذا بصوت ماج فيه رُغاء
" قم -سيب- ما التّبّاب أنت ولم تعد ... واسحب محارًا جاد فيه الماء"
وهناك من عاش البحار سنينه ... والبحر ذئب صيده الأشلاء[١٦٦]

---

165 Henri Bergson, La pensée et le mouvement, ed PUF. Paris 1975, p. 171.

نقلًا عن صالح ولعة، إشكالية الزمن http://www.startimes.com. وقد تعذّر الوصول إلى المرجع. الروائي،٢٠١١،

[١٦٦] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، أنشودة الخليج، مرجع سابق، ١٤٦-١٤٧.

يستخدم الشاعر في الأبيات السابقة ضميري المخاطب والغائب للدلالة على زمنين ماض (الغائب)، وحاضر(المخاطب)، فالشاعر يعيد صنع زمن جديد، يلتقي فيه الماضي والمستقبل في ذكريات حياة الغواص بما فيها من معاناة، على أرضية الحاضر. ويُكثر الشاعر من الألفاظ الدالة على الزمن: (شمس الضحى/ السموم/ الهجير/ سنينه)، التي **تُشكّل ألفاظًا نفسية زمنية تلقي بظلالها الثقيلة**"[١٦٧]على الغواص، وتُشير في الوقت نفسه إلى تواطئ الزمن مع النواخذة، والطواشين في معاناة الغواص. وتحمل لفظتا (سيب/ تبّاب) كذلك دلالة زمنية نفسية هي استمرارية معاناة الغواص والامتداد الزمني لها منذ الطفولة إلى الرجولة بكل ما يعتريها من مشاعر وأحاسيس.

يسجّل الشاعر لحظة زمنية مشبعة بالانفعالات ومشحونة بالمشاعر، والأحاسيس تتوحّد فيها الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل في زمن نفسي، يرتهن بذات المبدع" **التي لا تخضع لمبدأ التعاقب الزمني**".[١٦٨] لقد اختار الشاعر وقتًا زمنيًّا تتركّز فيه معاناة الغواص، وتصل إلى ذروتها القصوى؛ فحرارة الشمس الشديدة والسموم تحرق جلده، فهي ملازمة له طوال أشهر الغوص، وبذلك يتلاشى الإحساس بالزمن، ويغيب الشعور بالعالم الخارجي؛ إذ يتساوى زمن الألم الجسدي والنفسي تحت لهيب الشمس.

ويُلاحظ وجود علاقة تنافر مع الزمن (شمس الضحى)، ففي هذا الوقت تتجدّد المعاناة، وبهذا تتجرّد الشمس من صفاتها الإيجابية في التفاؤل بالخير والعطاء، وتنزاح نحو دلالات أخرى تبعث على الحزن والألم النفسي والجسدي.

أما صور الشاعر علي عبد الله خليفة التي تتجلّى في قصيدة (على أبواب الرحلة الأولى) إذ يقول فيها:

كن جلودًا.. لا تخف، كن كالحديد
فالذي تقصد جبّار عنيد
عندما تهوي المجاديف على الأمواج
في عنف طليق
يعتلي شُمّ صوارينا شراع..

---

[١٦٧] سمية سليمان الشوابكة، الزمن النفسي في رواية السجن (تلك العتمة الباهرة) أنموذجًا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٢، العدد٣،٢٠١٥، ص٨.

[١٦٨] المرجع السابق، ص ٨.

يا شراعًا من خيوط الصبر

في صدري العليل[١٦٩]

فإنها تُركّز على ضميري المخاطب(**الغواص**)، والمتكلم(**الغواصين**) دلالة المشاركة الوجدانية للغواص في معاناته، وتشجيعه في محاولة الهروب من سطوة الزمن في رتابته الثقيلة التي تُعمِّق المعاناة. لقد كان استخدام الشاعر ضميري المخاطب والغائب معادلًا موضوعيًّا للذات في تشظيها وعذابها. " وليس الإحساس المعذّب للذات إلا صورة لقهر جماعي يخيم على الإنسان داخل السياق".[١٧٠] وعلى الرغم من تنوّع الضمير بين المخاطب والغائب، فإن المخاطب هو الذات التي تتوارى خلف ستار خفيف يكاد يخفيها.

يتجدّد الحاضر بخبرات الماضي وتجاربه؛ لذلك لا ينقطع تجدده بل يستمر باستمرار تراكم التجارب واللحظات الزمنية التي عاشها الإنسان ولا تتكرر بالطريقة نفسها.

ويستخدم الشاعر الحكاية بوصفها أداة لـ " **كسر الزمن الحاضر وإعادة صنع الزمن من جديد**"[١٧١].

ويتجلى ذلك في صور الشاعر محمد الفايز التي يقول فيها:

من يشتري أفراح بحار يعود مع المساءْ
الشمس في عينيه ماتت مثلما مات العبير
والنور في بيت خلا لولا حصيرْ
وفتيل مسرجة كأهداب الضريرْ
لم تنبت الأرض الزهورْ
وعظام موتانا بها؟ أين الحبيبة؟
ماتت من الجدري "طيبة"
من يشتري كل المحار؟
من يشتري كل البحار؟
بعيون "طيبة" يا نهار
قد أطفأت عينيكَ عيناها فحاربت الضياءْ

---

١٦٩ علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص ٣٩-٤٠.

[١٧٠] إبراهيم الحجري، الشعر والمعنى، قراءة تحليلية للقصيدة العربية الجديدة- دراسة نقدية، مرجع سابق، ص ٤١٧.

[١٧١] سليمان سعيد، صورة الزمن، مرجع سابق، http://kenanaonline.com

أين الضياء؟
بعيونها؟ أين انطلاقات الضفيرة
ووميض مفرقها كخَطٍّ من نجوم
في ليل أيامي الحزينة، أين أفراح اللقاء؟
... ...
أين الضفيرة حين أنشرها كليل من عبير
مثل القرنفل؟ أين ضحكتها الحزينة
لما أعود من البحار إلى المدينة.....[١٧٢]

يستخدم الشاعر في الأسطر السابقة الحكاية لإعادة صنع الأحداث من جديد، وإعادة الحياة مرة ثانية لزمن الغوص، وهو بصنيعه هذا يعود بذاكرتنا إلى الشاعر الجاهلي الذي كان يقف على الطلل المقفر، المجدب، الخالي من البشر إلا من آثارهم التي تدلّ عليهم؛ فيقف الشاعر متذكرًا زمنًا ماضيًا في الحاضر الذي يعيشه، وكذلك الحال مع بقايا منزل الغواص الذي غدا طللًا، وذكرى باهتة، تختزنها ذاكرة نفسية تتمثّل في **(بيت خلا إلا من حصير)**، فاندثار منزل الغواص وفقدان " **طيبة**" **(الحبيبة/ الزوجة)** يُعدّ موتًا بالنسبة إلى الشاعر الذي لن يستطيع تجاوز الإحساس بالألم "**والحالة النفسية البائسة إلا من خلال استعادة الذكريات، أي إنها عودة للماضي في إطار المكان نفسه، فهي شكل من أشكال المقارنة بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، فحاضر لا تواصل فيه وماض تم فيه التواصل**".[١٧٣] والحال هذه لا بد من حدوث هزة نفسية عنيفة لإعادة الزمن من جديد، لكن بصورة جديدة بحيث تتصهر فيها الأزمنة معًا.

إن حديث الشاعر عن أطلال منزل الغواص، أو ما بقي منه، يحمل بعدين اثنين: الأول رغبته في الحياة، وحاجته إلى التواصل مع الآخرين، والثاني فزعه من الزمن ومحاولة مستميتة للهروب من شدته، وتأثيره في البشر والأشياء بتغيير أحوالها، فكانت الحكاية وسيلته في الهروب من ذلك

---

[١٧٢] محمد الفايز، المذكرة الخامسة، النور من الداخل، مرجع سابق، ص٢٧.

[١٧٣] سليمان سعيد، صورة الزمن، مرجع سابق، kenanaonline.com

الخوف، بإعادة الزمن بصورة مختلفة مرتبطة بانفعالاته ومشاعره وأحاسيسه،" **فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون**[١٧٤]* **هذا الشعور الحيوي**"؛١٧٥ لأنه لا يمكن إعادة الذكريات إلا إذا كانت مرتبطة بمشاعر وأحاسيس. فدورة الزمن، وتغييره الأحوالَ من حال إلى حال دفع الشاعر إلى محاولة بعثه من جديد مستعينًا بالحكاية؛ ومن ثَمَّ " فإن" **المعروف أن المحكي الشعري غالبًا ما ينطلق من الذات كتجربة لينتقل بعدها إلى عتبة الآخر الذي ما هو إلا مرآة للذات نفسها... وما أن تنصهر الذات في ذاتها المتعددة الأوجه والاستعارات حتى تتوهج الإشراقة ويصبح الشاعر ذاتًا مثلى، نموذج**[١٧٦] **يمثّل طموح الإنسان في طموحاته وعذاباته**".[١٧٧]

تتجاذب القصيدة عناصر ثنائية متعارضة تتمثّل في الزمن الماضي، والزمن الحاضر، فنجد الشاعر يقارن بينهما، فالزمن الماضي كان جميلًا من حيث وجود الحبيبة الزوجة "طيبة"، وعلى الرغم من المعاناة التي عاشها الغواص، فإن وجود الحبيبة " طيبة" ساعده على التحمّل، ومواصلة الحياة القاسية؛ لإن ذلك الزمن الماضي الجميل بوجود الحبيبة غدا ذكرى، أما الحاضر فهو زمن البكاء والشعور بالوحدة.

تجيش في نفس الشاعر مشاعر متعارضة في نظرته إلى أطلال منزل الغواص، فالزمن الذي أعاد الشاعر خلقه من جديد يعكس مشاعر التوتر والحزن في الماضي والحاضر والمستقبل أيضًا.

لقد استخدم الشاعر صورًا وألفاظًا تحمل دلالة الماضي، واندثار منزل الغواص، وانقضاء زمن الغوص الذي تجسّده الصور الشعرية (**الشمس ماتت/ مات العبير/ عظام موتانا/ كأهداب الضريرْ/ ماتت من الجدري/ أطفأت**)، فالموت هو المسيطر على منزل الغواص، ولفظة (**الجدري**) وحدها تجسّد دلالة الموت والفناء. وكلها صور وألفاظ تحمل دلالة زمن ماضٍ يؤكّده الشاعر في الحكاية التي استخدمها لإعادة أحداث عفا عليها الزمن.

---

[١٧٤] هكذا وردت في الاقتباس.

[١٧٥] غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ٤٧.

[١٧٦] وردت الكلمة في المرجع (نموذج).

[١٧٧] إبراهيم الحجري، الشعر والمعنى، قراءة تحليلية للقصيدة العربية الجديدة–، مرجع سابق،ص٤١٦.

ويمكن القول إن الزمن النفسي زمن الذات المبدعة، إذ تُشحن الألفاظ والمفردات بمعانٍ ودلالات جديدة، عندما تنصهر الأزمنة في بوتقة زمن واحد مختلف، تعيش فيه الذات حزينة متوحّدة. والذاكرة هي ما يعمّق الإحساس والشعور؛ لأنها تستحضر الماضي بقوة؛ ليتوحّد مع الحاضر، فهي امتداد له، وهذا يرسّخ رأي برغسون في ديمومة الزمن وتواصلها؛ إذ يقول: "**إن الديمومة هي السيلان المستمر للماضي باتجاه المستقبل، وهذا السيلان للماضي يجعله ينتظم باستمرار. وباستمرارية تضخم الماضي، تنمو شخصيتنا وتكبر دون انقطاع، وكل لحظات الحاضر هي إضافة جديدة تنضم إلى ما كان موجوداً من قبل**".[١٧٨] فالعملية تكمن في تراكم الخبرات والتجارب والمواقف يمرّ بها الإنسان والمبدع، بخاصة حين تُضاف إلى رصيده الفكري. وتُنشئ الذاكرة النفسية جسرًا بين الماضي ولحظة تجلّي العمل الإبداعي؛ ليؤثر في حلحلة الماضي من لحظته التاريخية، فيندمج بلحظة العمل الإبداعي؛ إذ إن مخزون الذاكرة لا يصدّر الأفكار والرؤى كما هي، وإنما ينشئ لحظة زمنية خاصة، تمتزج فيها الأزمنة الثلاثة، ويؤدي فيها الخيال دورًا بارزًا لتجسيد زمنية الذاكرة.

٢. بين الغربة الاجتماعية والنفسية

إن الشعور بالغربة شعور قديم متأصّل في النفس البشرية، ويؤدي الصراع بين القيم الإنسانية والتقاليد، وبين القديم والجديد إلى الرفض والتمرد والثورة على أساليب العيش، وهو ما يبعث على الغربة والعزلة والحيرة، وعدم القدرة على التكيّف مع المتغيرات الاجتماعية، وقد يشعر المرء بالغربة وهو بين أهله. والشعور بالغربة شعور ممتدّ الجذور منذ القدم وحتى العصر الحديث مع اختلاف في مسببات ذلك الشعور. وقد تكون الغربة بمحض إرادة الإنسان، أو رغمًا عنه.

لقد عاش أهل الخليج، وخاصة الغواصون حياة قاسية، عانوا فيها من شظف العيش، وقلة موارد الرزق، ولذلك اتجهوا إلى البحر بحثًا عن مصدر للرزق. وقد كان ذلك من أسباب الشعور بالغربة.

واستطاع الشعراء في الخليج تلمُّس غربة الغواصين وتصويرها في قصائدهم؛ ذلك أن ما يميّز الشاعر من غيره رهافة إحساسه، وحساسيته الشديدة، لكل ما يمرّ به من خبرات وتجارب في الواقع

---

[١٧٨] صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مرجع سابق، www.startimes.com

الذي يعيش فيه، ولذلك يخلق لنفسه عالمًا خاصًّا به، يعيد فيه تشكيل الأشياء من وجهة نظره ووفقًا لرؤياه. ومن ثَمَّ تكون القصيدة انعكاسًا لرغبته في تحقيق نوع من التصالح مع الذات، أو الانسجام مع الآخرين.

يتميز الشاعر المبدع من غيره بقدرته على أن ينفذ ببصيرة حادة إلى المعاني والأشكال المخبوءة وراء المرئيات، فيلتقطها كاشفًا نقاب الأحاسيس والمشاعر عنها، والشاعر بفعله هذا يفتح عين المتلقي على ما في الأشياء من جمال وفتنة.

وفي ذلك يقول الشاعر محمد الفايز:

غرثى تطاردني بعالمها الغريب
يا بحر يا قبرًا بلا لحد، ويا دنيا عجيبة
أجتاز عالمها المخيف بروح كئيبة
أبدًا يغني للسواحل والعيال
يترقبون قدومه بعد المحال[١٧٩]

يرسم الشاعر صورة شعرية تجسيدًا لمعاناة الغواصين، ويتجلّى شعور الغواص بالغربة الاجتماعية التي كنّى عنها الشاعر بقوله **(بعالمها الغريب)** والمقصود هو **(يا بحر يا قبرًا بلا لحد)**، و**(يا دنيا عجيبة)**، هذا العالم الذي يعيش فيه الغواص عالم غريب عنه، ولا يستطيع التكيّف معه اجتماعيًّا، ويشعر فيه بالعزلة والوحدة، بسبب الظلم الواقع عليه، فهو لحاجته الماسّة إلى مصدر رزق خاض غمار الغوص، فلم يجد إلا المعاناة والجور؛ يشعر بغربة اجتماعية بين أهله وأفراد مجتمعه، وهذه الغربة الاجتماعية أفرزت شعورًا بغربة نفسية، فهو بين فكّي رحى لا ترحم؛ لأنه مجبر على عمل غير مقتنع به، وغير راضٍ عنه، لكن حاجته الشديدة بسبب الفقر أرغمته على ذلك، فهو موزّع بين غربة اجتماعية وغربة نفسية.

جاءت عبارات الشاعر مشحونة بدلالة القهر الذي كان سببًا في الغربة الاجتماعية " **من خلال توظيف اللامقول- غير المباشر**-"[١٨٠] في حديث الغواص مع نفسه؛ ليبين عن شعوره من الحياة التي أرغمته على أن يخضع لقهرها وإذلالها له دون أن يملك حقّ الاعتراض. فهو يلجأ إلى الغناء للتنفيس عن قهره وهمومه: **(أبدًا يغني للسواحل والعيال)** لعل ذلك يخفف شيئًا مما يجيش في

---

[١٧٩] محمد الفايز، المذكرة الثانية، النور من الداخل، مرجع سابق، ص ١٧

[١٨٠] عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، مرجع سابق، ص٨٦.

صدره آملًا أن تنجلي أحزانه ومعاناته؛ " **لذلك حاول تعويض التأوّه والمكابدة**"[١٨١] بالغناء الذي غدا متنفّسًا للغواص من الهموم التي تثقل صدره، فيحاول أن يتخفف من عنائها، فهي "**امتداد للانفلات من قبضة الانكسار في مقابل الانضواء إلى الكلمة التي رأى فيها- على حدّ تعبير إريك فروم Erich Seligmann Fromm- أنها تجعل من نفسها بديلًا عن التجربة المعاشة**"[١٨٢]، لكنها لا تغير من الواقع شيئًا إذ ما تلبث المعاناة تتجدد، والغربة الاجتماعية تزداد، والغربة النفسية تتعمّق أكثر وأكثر.

إن تكرار النداء **(يا بحر، يا قبرًا بلا لحد، ويا دنيا عجيبة)** فيه استغاثة يائسة من الغواص للفكاك من غربته الاجتماعية والنفسية، فهو ينشد الخلاص من هذا الواقع الغريب عنه، إلا أن ذلك ليس منه بقريب. فكأن الغواص ينكأ جرحًا غائرًا عن غير قصد فيتعمّق جرحه، وتتجدّد آلامه، فيزداد تيهه وضياعه في غربته الاجتماعية، ثم يترسّخ تشتته وتشرذمه في غربته النفسية.

وتستمر غربة الغواص الاجتماعية والنفسية، بل تزداد بعد اندثار مهنة الغوص، والانتقال للعمل في شركة النفط.

يقول الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني في قصيدة (عشّاق الشمس):

تسمع الخطوات همسًا
فوق إسفلت الشوارع
وتراهم كنجوم الصبح..
في تلك الحواري التربات
يُشرق الفجر بهم كل يوم
بلباس الجهد بالكوفية الحمراء والبيضاء
وإناء فيه ما جاد به رزق الفقير
لا تسل عن جهدهم
سوف تلقاهم هناك
عندما تلتحم الشمس بهاتيك الصخور الحارقة
وتُعانق وجهها الشاحب في رمل الهجير

---

[١٨١] عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، ص٨٧.

[١٨٢] المرجع السابق، ص ٨٧.

إنهم عشاق تلك الشمس في صيف الخليج

آه ما أدراك ما صيف الخليج؟[١٨٣]

ظهر النفط، وتغيرت الحياة لكن معاناة الغواص تأبى أن تنقضي وتزول، فهي مستمرة، والفرق الوحيد في أنها انتقلت إلى البر بدلًا من البحر، وظهر النواخذة والطواشون في وجوه جديدة أخرى هي شركة النفط. يعيد الشاعر الزمن الماضي من خلال الحاضر، الزمن الماضي مجسّدًا في **(تلك الشمس)**، التي لم تكن تفارقهم في رحلاتهم، وفي تلك الفترة تحديدًا تبلغ المعاناة ذروتها.

لقد استخدم الشاعر عددًا من الأفعال المضارعة هي (تسمع/ تراهم / يشرق/ لا تسل/ تلقاهم/ تلتحم/ تعانق)، وعلى الرغم من دلالة الفعل المضارع على استشراف المستقبل فإن استمرار المعاناة والقهر والظلم في ذلك دلالة على ازدواجية الشاعر النفسية، فهو يعيش حالة اغتراب نفسية واجتماعية وحيرة فكرية. فلم يكن المستقبل الذي كان متأملًا فيه الخير **(يشرق الفجر بهم كل يوم)** مبشرًا بفجر جديد، وإنما بحلقة متصلة من المعاناة.

يلوذ الشاعر بظل الرمز، ويستثير الغواص الغارق في غربته الاجتماعية والنفسية إلى الثورة على هذا الظلم، وعدم السكوت عنه، ونلمح ذلك في أبيات علي عبد الله خليفة من قصيدة (صدى الأشواق) التي يقول فيها:

أيها المحموم في ليل السهاد

أيها المحروم يا بن السندباد

زلزل الدنيا وأسمعني وصعِّدْ

للسما صـرخة حقّ لا تحيدْ[١٨٤]

يوجّه الشاعرُ الغواصَ ليتخذ السندباد مثالًا له، فالسندباد رمز للطواف والتجوال في البحر، ومواجهة المصاعب والأهوال. إنه رمز للتحرر من كل القيود. والغواص ابن السندباد، وهو مثله في سفره المتواصل وارتحاله الدائم.

ويستعين بالرمز(السندباد) دون أن يغوص في أعماقه، ويكتفي بأن يحوم حوله؛ بهدف جعله مثالًا ونموذجًا يُحتذى به في ثورة الغواص على ظلم اجتماعي يكابده من المحيطين به. ويستلّ الشاعر

---

[١٨٣] مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص ١٠.

[١٨٤] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص٥٤.

"**السندباد من حقله الدلالي المترامي الأطراف**"[١٨٥]، ويُلبسه دلالات أخرى في الثورة على الظلم، ورفض الخضوع، واستثارة الغواص **(المحموم/ المحروم)**، للتحرر من قيود غربته الاجتماعية والنفسية من خلال رفض الواقع المفروض عليه، وتوجيهه لتغيير واقعه للارتقاء إلى سماء الحرية.

تجسّد كلمتا **(المحموم/ المحروم)** دلالة الذل والهوان والانكسار التي يعيشها الغواص. إن سلسلة الأفعال **(زلزل وأسمعني وصعِّدْ)** التي استخدمها الشاعر مشحونة بدلالة الحرية والثورة، وفي الوقت نفسه مجسّدة لقوة الفرد المؤثّرة في إحداث التغيير الكبير الذي لن يصمد أمامه الطغاةُ والمستبدون، فالصرخة في وجه الظلم **(صرخة حقّ لن تحيد)**.

لقد وجد الشاعر في السندباد بعد "**أن حرّره من كثير من تداعياته القديمة**"[١٨٦] رمزًا مؤثّرًا؛ ليدفع الغواص إلى رفض التقوقع في غربته الاجتماعية والنفسية. والشاعر كغيره من شعراء العصر الحديث الذين "**اتخذوا من الرمز قناعًا لهم كنموذج يعكس مشاعرهم البائسة في هذا الكون**".[١٨٧] فالرموز والأساطير وسيلة تساعد المبدع على التخلص من الموقف السلبي، أملًا في أن تكون رؤياه سبيلًا لتغيير ما هو سائد.

ويمكن القول: إن ما يطرأ على المجتمع من تغيرات اجتماعية واقتصادية، يضع الذات المبدعة أمام نقيضين: تقبّل التغيير والتعايش معه، أو رفضه والثورة عليه ومحاولة تغييره. فينشأ صراع قوي يولّد شعورًا لدى الذات المبدعة بالغربة، وقد لجأ بعض الشعراء في الخليج إلى عملية الإسقاط، فأسقطوا مشاعرهم على مجتمع الغوص؛ فهي وسيلتهم إلى الإبداع.

وقد لجأ بعض أولئك الشعراء إلى الرمز الأسطوري في الشعر " **للبحث عن رؤيا للوجود الإنساني في هذا الكون بكل ما يحمله من تغيرات كيفية**"[١٨٨].فيحقق المبدع حلمه فيما يبدعه، يفرّغ فيه انفعالاته النفسية والفكرية معًا، فما يريده المبدع هو أن يكون " **مشخصًا ذاته في ذوات الآخرين لاستكشاف مقاصد اللاشعور الجمعي الذي يحتوي على مكونات المعرفة الإنسانية، ويدفع به إلى أن يخلق من هذا اللاشعور الجمعي مجتمعًا أكثر توافقًا مع متطلبات العصر**".[١٨٩] ويتخذ المبدع من الرموز

---

[١٨٥] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، مرجع سابق، ص٦١.

[١٨٦] المرجع السابق، ص ٦٢.

[١٨٧] عبد القدر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٤٣١.

[١٨٨] المرجع السابق، ص٤٣١.

[١٨٩] المرجع السابق، ص٣٩٣.

والأساطير وسيلة لإيصال أهدافه للمتلقي، والرموز تلبي حاجة المبدع وأغراضه الشعرية ذلك أن" **استخدام الرمز يضفي عليه طابعًا شعريًّا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية**"؛[١٩٠] وعندما يستخدم الشاعر المعاصر الرمز لا يعود ذلك إلى قدم الرموز، أو صفة الديمومة التي تتصف بها، بل إلى ارتباطها بتجربة الشاعر الآنية، وبذلك تكتسب أهميتها وقيمتها.

٣. الاغتراب النفسي والوجدان الشعري

لا ينفصل الاغتراب النفسي عن الاغتراب الاجتماعي، وإن كان مبدؤه الذات الإنسانية إلا أن مرجعه ومصدره الحقيقي المجتمع بكل ما فيه من قضايا شائكة ومتغيرات. إن كل ما يعتري الإنسان بصفة عامة، والمبدع بصفة خاصة من شعور بالاغتراب عن الواقع الذي يعيش فيه، أو جفاء وعدم التكيف مع الآخرين صدى لتغييرات سياسية واجتماعية وثقافية. إن " العمل الإبداعي مجموعة من التعبيرات النفسية والنزعات الاجتماعية السائدة، وهو صورة نفسية تعكس شخصية المبدع، فيلجأ المبدع إلى تفريغ الشحنات الانفعالية والنفسية، التي تمور بها نفسه في صور شعرية، تثير عاطفة المتلقي ويتفاعل معها.

والشاعر الخليجي كغيره من الشعراء في العالم تأثّر بالتغييرات الاجتماعية والثقافية، وغيرها في مجتمعه، وما ترتّب عليها من تأثيرات فاقت قدرته على التكيف، والشعور بالعجز والضعف في مواجهة تلك التغييرات؛ فكان نتيجة هذا الاغتراب الشعور بالخوف من التغيير، لذلك لم يجد الشاعر سبيلًا للخلاص من هذه المشاعر إلا بالتعبير عنها من خلال حياة الغواص الذي يماثله في حياة المعاناة والاغتراب النفسي.

ويحاول الشاعر الخليجي –عند اغترابه النفسي– إيجاد بديل، ولذلك جعل الشاعر من حياة الغواص بديلًا عن المجتمع والواقع، الذي يشعر فيه باغترابه عنه؛ لأن الغواص يرمز إلى الصبر والتحمل، فيكون ذلك تنفيسًا وتفريجًا لآلامه واغترابه النفسي، فتأتي صوره الشعرية كنوع من الخلاص

---

[١٩٠] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، ١٩٧٢، ص٢٠٠

والتنفيس عن الهموم النفسية، والشحنات الانفعالية والشعورية. ومن ثَمّ تكون الصور الشعرية في النص الإبداعي معادلًا موضوعيًّا للإحساس، وليس الإحساس نفسه؛ ذلك أن العمل الفني لن يُحدث تأثيره في المتلقي إلا عندما "**يجسّد المجرّد إلى كيان محسوس ليستطيع القارئ أن يلمسه**"،[١٩١]وهذا يفسح المجال أمام المتلقي للتحكّم في الإحساس وتحقيق المتعة؛ ذلك أن المبدع يعيد صياغة مشاعره وخبراته المتراكمة لتظهر في شكل صورة مغايرة عما كانت عليه في الواقع الحياتي، فيكون تأثيرها في المتلقي أقوى لقدرته على التحكم بها.

لقد شاع استخدام فكرة مصطلح المعادل الموضوعي (Objective Correlative) في التفكير الشعري في العالم العربي، وعلى الرغم من أن فكرة المصطلح من الابتكارات التي تُنسب إلى الناقد ت. س. إليوت لأنه من وضع مسمى للمصطلح (المعادل الموضوعي)، وهو " **مصطلح نقدي يشير إلى الأداة الرمزية التي يستخدمها النقاد والمبدعون للتعبير عن بعض المفاهيم المجردة، ويوظّفها الشعراء لإبعاد ذواتهم وأحاسيسهم عن العمل الإبداعي**"[١٩٢]. فالشاعر يقدم بعض التمثيلات التي لا يصرّح فيها بعاطفته، وإن كانت هذه التمثيلات معبرة عن العواطف والمشاعر والأحاسيس.

وترتكز فكرة المصطلح على أن يُعادل الشاعر المبدع فكرة بفكرة أخرى؛ ليؤثر في المتلقي، ويثير مشاعره، ويلامس وجدانه فيكون –في رأي إليوت– قد أوجد المعادل الموضوعي الأنجح والأفضل؛ لأن استحواذ العمل الفني على المتلقي وإثارة انفعاله وإدهاشه دلالة على براعة المبدع في توظيف المعادل الموضوعي؛ ولذلك يجد له صدى في نفس المتلقي، وتتحقق المشاركة الوجدانية من جانبه فالوسيلة الوحيد الأفضل لتعبير الشاعر عن شعوره في شكل فني أن يجد له معادلًا موضوعيًّا. يخلق منه نصًّا إبداعيًّا ينبئ عن حالته الذهنية مستعينًا في ذلك بمعادل خارجي بعيدًا عن عواطفه ومشاعره.

ويتجلّى المعادل الموضوعي في صور الشاعر علي عبد الله خليفة في قصيدة ()التي يقول فيها:

وعلى الصدر تدلت في انكسار خرزات وتمائم

لاتقاء العين دفعًا للسقام،

جاءني يجري وفي العين مرار،

---

[١٩١] رفعت اسوادي عبد، وعلي إبراهيم محمد، المعادل الموضوعي في الشعر الحديث قراءة تطبيقية في الشعر الحر والتشكيل الكتابي، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، العدد ٤٤، الجامعة الإسلامية، ٢٠١٧، ص٣.

[١٩٢] أحسن دوّاس، المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي الجديد: دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات، مجلة الأثر، العدد ٢٦، الجزائر،٢٠١٦، ص٢.

وبقايا من نعاس،
لابسًا نصف إزار
من إزاراتي القديمة
قال والصبر على وجهي نداءات كليمة:
إنني أحسن عنترْ
أفلا تأخذني للبحر مرة؟
أتصبّر...
كل ما يطلب مني
سوف آتيه وأكثر[١٩٣]

يستخدم الشاعر الحوار الذي يضفي على الأبيات حركة وحيوية وتدفقًا في المعنى والدلالة، وهو حوار بين الذات ونفسها، حوار من طرف واحد، و في زمن ومكان واحد لا يُسمع فيه إلا صوت الشاعر وكأنه "**في أية قصيدة لا يخاطب إلا نفسه وحدها أو الآخرين وحدهم**[١٩٤]"، فحديث الشاعر إلى نفسه يحوّل النص الأدبي إلى شعر، " **وجزء من متعتنا في الشعر هي اللذة التي نستقيها من سماع كلمات غير موجهة إلينا**"،[١٩٥] فالصورة الشعرية التي ينسجها الشاعر من خلال حوار الغواص مع ذاته وابنه الصغير، قد جاءت موحية بدلالات جمالية تحقق للمتلقي التفاعل بالجو الموحي بالانكسار والألم النفسي الناتج عن المعاناة.

يعرض الشاعر صورتين لحالة الغواص الأولى تتكون من أربع صور جزئية هي: **(وعلى الصدر تدلّت في انكسار)** لم تأت الصورة بالمستوى الذي يستحقه هذا الحنان فقد جاء في حالة من الانكسار، يوحي بيأس الغواص من تغيير الواقع الذي يعيشه، أما الصورتان **(جاءني يجري وفي العين مرار) و(وبقايا من نعاس)** فتجسدان دلالة الخمول، والكسل وانعدام الحركة والحيوية والنشاط، أما الصورة في **(لابسًا إزارًا من إزاراتي القديمة)** تبرز دلالة شدة الفقر والعوز الذي يعاني منه الغواص، وهذه الصور الجزئية تكوّن صورة واحدة تعكس حالة الانكسار والمعاناة، ويأتي المعادل الموضوعي

---

[١٩٣] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص ٨٢-٨٣

[١٩٤] ت.س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، تر. منح خوري، مجلة الآداب، العدد ١، بيروت، ١٩٥٥.

[١٩٥] علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العرب، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص٩٨.

في الصورة **(قال والصبر على وجهي نداءات كليمة: إنني أحسن عنتر، أفلا تأخذني للبحر مرة)**، فهي تبرز دلالة الرغبة الشديدة في محاولة تغيير الواقع.

إن هذه الصورة بديل للتخلص من المعاناة، ورؤية استشرافية لمحو الصورة الأولى، فالشاعر يتقمّص شخصية الغواص وراء قناع خفيّ، فمن منظور إليوت أن" **الشعر ليس تعبيرًا عن العواطف، وإنما هو هروب منها**"[١٩٦]؛ لأن الصورة تؤدي الفكرة بطريقة تجنح إلى الإيحاء، وتبتعد عن التقرير المباشر، وهذه هي قيمة المعادل الموضوعي.

يعمد الشاعر إلى استخدام الرمز بوصفه معادلًا موضوعيًا، ونجد ذلك عند الشاعر عبد الله العتيبي في قصيدته بعنوان (الأمل السجين) التي يقول فيها:

أيها الشاطئ يا تلك الضفاف

سندبادي ملّ من طول الطواف

في بحور ليس فيها من قرار

أكهف قد أنكرت ضوء النهار

سندبادي كان بالأمس معي

ونسجنا من أمانينا شراعًا لسفينة

نعبر العمر بها لكن.."ميدوز" اللعينة

حجزت في ليلة الإقلاع صخاب عبابي

أوصدت بالصخر- يا للبؤس- شباكي وبابي

دون إشراقة آمالي وأحلامي الحزينة[١٩٧]

---

[١٩٦] رفعت اسوادي عبد، وعلي إبراهيم محمد، المعادل الموضوعي في الشعر الحديث قراءة تطبيقية في الشعر الحر والتشكيل الكتابي، مرجع سابق، ص٤.

[١٩٧] محمد حسن عبد الله، ديوان الشعر الكويتي، مرجع سابق، ص٢٥٠-٢٥١.

يستعير الشاعر شخصية (السندباد) رمزًا للغواص، فالسندباد يشعر بالملل من الطواف والارتحال، والتعرّض للمخاطر والأهوال، والغواص كذلك مثله ملّ من طول المعاناة، وانعدام الاستقرار **(سندبادي ملّ من طول الطواف)**، وعلى الرغم من ذلك فإن الغواص كان يأمل في حياة جديدة، تخلّصه من المعاناة **(ونسجنا من أمانينا شراعًا لسفينة)**.

ويستغل الشاعر مفردات الغوص (شراعًا / سفينة)، ليرمز بها إلى طموح الغواص في تجاوز محنتَه، ليعيش الحياة الجديدة التي يسعى إليها، لكن تحقيق ذلك محال؛ لأن **(ميدوز)** ربة الحكمة والثعابين، رمز يستعيره الشاعر للنوخذة والطوّاش، وكل من يقف في طريق حصول الغواص على الحرية والاستقرار، وتحقيق أمانيه وطموحاته.

إن الصورة الغائبة التي تريح الغواص هي المعادل الموضوعي، وتكمن في اللامقول، وهي رغبة الغواص في التخلص من الواقع المرير الذي يعيشه. لقد عرض الشاعر صورة مأساوية للغواص غير راضٍ عنها، والصورة التي كان يُفترض أن تكون بديلًا عنها ومعادلًا موضوعيًّا لها في **(الإقلاع/ صخاب عبابي/ شباكي وبابي/ إشراقة آمالي وأحلامي)**، لكنها غائبة لم تتحقق بسبب **(ميدوز)**، فكأن الشاعر يعرض صورتين في صورة واحدة واقعية لمعاناة الغواص، ومبرراتها ما تفعله **(ميدوز)**.

وقد كان هذا الإشكال سببًا في إبعاد الغواص عن الإشراق والشباك والآمال والأحلام، وهي صور متأمَّل فيها الحياة الجديدة، لكن هناك من يقف حائلًا دون تحقيقها.

إن اللامقول الذي لم يُصرّح به الشاعر معادل موضوعيّ لعاطفته وأحاسيسه التي يهرب منها؛ لـ "**إن مصطلح إليوت يرتكز أساسًا على فكرة(المعادل) الفني أو الشكلي الذي يتعين على الشاعر في كتابات نصه الشعري، ذلك أن قيمة الشعر المعاصر تكمن في الشكل الذي يصوغه الشاعر لغة وصورة وإيقاعًا**"[١٩٨]؛ لأنه عندما ينفصل الإنسان عن ذاته وواقعه، ويفتقد القدرة على التكيف مع أفراد مجتمعه يلازمه الشعور بالاغتراب، والنص الأدبي انعكاس لصورة المبدع النفسية، إذ يُنفّس عن عاطفته بإيجاد بديل.

ويمكن القول: إن نظرة الشاعر إلى واقعه ومجتمعه قد تغيّرت، وكذلك موقفه من الأفراد الذين يعيش معهم، فانشغل بهم وجمع بين هموم الذات، وهموم الجماعة؛ لأنه يهدف إلى استشراف المستقبل فقد " **أصبح وعي الشاعر بالذات وبالزمن وبالكون مرتبطًا بوعيه وبالجماعة، ومتضمنًا**

---

١٩٨ رفعت أسوادي عبد، وعلي إبراهيم محمد، المعادل الموضوعي في الشعر الحديث قراءة تطبيقية في الشعر الحر والتشكيل الكتابي، مرجع سابق، ص٥.

له".[١٩٩]إن توحّد موقف الشاعر من الذات، ومن الكون، ومن الجماعة دلالة على وعيه المتنامي، وإدراكه للتحديات الذي تشكّل تهديدًا لحاضره ومستقبله.

١٩٩ رفعت أسوادي عبد، وعلي إبراهيم محمد، المعادل الموضوعي في الشعر الحديث قراءة تطبيقية في الشعر الحر والتشكيل الكتابي، ص٥.

المبحث الثاني: السرد في محتواه الدلالي

١. نمطية الواقع وحلم التجديد

١. نمطية الواقع وحلم التجديد

يرتبط الشاعر بواقعه والعالم المحيط به، ويتفاعل معه عقلًا وفكرًا، ولولا ذلك التفاعل لما أبدع أو أنتج شيئًا؛ لأن" **الواقعية حتمية، تفرض نفسها منذ ومضات الفكر الإنساني الأولى** ".[٢٠٠] ويرتبط الشاعر بالحياة الاجتماعية العامة، ويصور واقعه، ويعرض قضايا عامة تهمّ أفراد المجتمع جميعهم؛ وينشغل بها قصد التغيير إلى الأفضل، ويعيش الشاعر صراعًا مع الواقع المفروض عليه وعلى أفراد مجتمعه، ويحلم بواقع مثالي، يُعيد فيه بناءه من جديد، وذلك لأن رؤية المبدع الذي يغوص في مجتمعه متفحصًا، ليس هادفًا إلى أن يُنبئ بما هو كائن فيه بل لينبئ بما وراءه، بمعنى آخر بالممكن الذي لا يشوبه أيّ تناقض ذاتي، فكأن الماوراء هو الذي يُحرِّك النص وليس بالواقع. إن رؤيا المبدع تستشرف المستقبل في عالم مثالي، لكنه يصطدم بالواقع الذي لا يتفاعل معه، بل يستمرئ الخنوع والخضوع، ويستطيب البقاء في القيود، فلا يستجيب الواقع لصرخات المبدع الذي يستميت لجعله يثور وينتفض.

لقد كان موقفُ لوسيان غولدمان الرفضَ للفكرة التي تنظر إلى الإبداعات الأدبية على أنها نتاج للعبقرية الفردية التي سادت من خلال التحليل النفسي، وتجاوز نظرية التحليل الاجتماعي في أن الأدب انعكاس للمجتمع في ظروفه الاجتماعية والسياسية والثقافية، فجعل الأدب وسيطًا بين الواقع والعمل الأدبي، يتمثل في رؤيا العالم التي يقصد بها أفرادًا في جماعة أو طبقة اجتماعية يؤمنون بالمبادئ نفسها واجمه بينهم الطموحات والمشاعر والأهداف نفسها، وفي الوقت نفسه يختلفون مع الجماعات الأخرى وعلى الرغم من أن غولدمان يركز على الذات الجماعية التي تنتج رؤيا العالم، فإنه لا يتجاهل المبدع الذي ينسجم مع الجماعة في تعبيره عن رؤيتها، ومن هنا تنبع أصالة المبدع وعظمته، ويتبلور ذلك في عمل أدبي يتميز بدرجة من التلاحم والتماسك.

سيكون التوجّه إلى تحليل نصوص شعر الغوص من منظور ما "**تحدده الرؤية الاجتماعية في موضوع الخلق الجمالي**"[٢٠١] في رغبة الشاعر الملحّة في التغيير إلى ما ينبغي أن يكون عليه الواقع،

---

[٢٠٠] رشيدة مهران، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص١٧.

[٢٠١] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٧.

واستشراف المستقبل في عالم مثالي يكون الوضع المتعارف عليه ما يسعى إلى تحقيقه الواقع المأمول الذي يطمح إليه الجيل الواعد.

لقد تفاعل الشعراء مع واقعهم المرير، ووصفوا معاناة الغواص الذي اتجه إلى البحر طلبًا للرزق، يراوده الحلم بحياة أفضل، يتغير فيها واقعه المؤلم، الذي يعشعش فيه حياة الشقاء والعناء، لكنه يصطدم بالواقع الذي يتأبّى على التغيير، وهذا ما تجسّد في رأي محمد الفايز حين تحدّث عن زوجة الغواص التي تشارك زوجها في الحلم بعالم تتحقق فيه أحلامها على يد زوجها، الذي خاض أهوال البحر، وفي صدره أمل وحلم في تغيير الواقع الذي تحاصرهم فيه معاناة قاسية لا تنتهي، ويظلّ ما تتمناه زوجة الغواص حلمًا يجول بلا بداية ولا نهاية كما في قوله:

وتظل زوجته هناك بلا سوار
وبلا قلادة
في بيتها الطيني حالمة وحيدة
سيعود ثانية بلؤلؤة فريدة
يا جارتي سيعود بحاري المغامر
سيعود من دنيا المخاطر
ولسوف تغرقني هداياه الكثيرة
العطر والأحجار والماء المعطر والبخور
ولقاؤه لما يعود كأنه بدر البدور
وتظل تحلم والحياة
حلم يجول بلا نهاية
وبلا بداية[٢٠٢]

يستمدّ الشاعر من الصبر على الألم، والمعاناة، القوةَ على أمل تحقيق حلمه في عالم مثالي كما نستشف من أبيات الشاعر علي عبد الله خليفة:

واهتزت الأوتار في سمع الدهور
لصرخة اليامال في اللحن الحزين

[٢٠٢] محمد الفايز، الأعمال الشعرية الكاملة، النور من الداخل، مرجع سابق، ص ١٨.

حناجر عانت
مذاق الملح والطين، وضجت بالأنين
ياسوطها اللاهب.. يا جرحي المدمّى في الجبين
ماذا تقول؟؟
إني سمعت الجوع والآلام في إصرارها
يعلو الطبول
في حدوة شعرية عبر البحار..[٢٠٣]

وتعلو أصوات الغواصين على أصوات الطبول في حالة رفض للواقع، الذي يعيشون فيه حياة الشقاء والمعاناة متطلعين إلى عالم مثالي جديد تتحقق فيهم أحلامهم، وآمالهم في حياة أفضل. لقد اتخذ الغواصون الغناء متنفسًا لآلامهم، ووسيلة يعبرون بها عن حلم التجديد الذي يستقر في خيالهم. ويستعين الشاعر بصيغ الجموع بكثرة (الأوتار/ الدهور/ حناجر/ الطبول/ الآلام) للدلالة على وحدة هدف الجماعة، التي تسعى إلى عالم مثالي يحظى فيه الجميع بالخير، وتتماهى الذات المبدعة مع الجماعة في رؤيا واحدة؛ ذلك أن العمل الأدبي لا يعد انعكاسًا للواقع الفعلي، وإنما هو وعي يمكن تحويله إلى رؤيا للعالم عندما يتحقق فيه الانسجام والتماسك والشمولية.

إن التغيير المنشود الذي يطمح إليه الشاعر على لسان الغواص ليس مستحيلًا، ولن يستمرّ في امتناعه عن التحقق، يقول الشاعر علي عبد الله خليفة:

كن جلودًا.. لا تخف، كن كالحديد
فالذي تقصد جبّار عنيد
عندما تهوي المجاديف على الأمواج
في عنف طليق
يعتلي شُمّ صوارينا شراع..
يا شراعًا من خيوط الصبر
في صدري العليل
ومن المرارة في كؤوسي، من عذابي في البحار

---

[٢٠٣] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص٩٢-٩٣.

دخل النهار[٢٠٤]

يعكس الشاعر معاناته وعذابه وآلامه الذاتية بسبب الظروف الاجتماعية المأساوية التي تسود في مجتمعه، ويأسه من تغيير واقع مؤلم، يفتقد إلى العدل والمساواة، وحياة كريمة يحظى بها أفراد المجتمع، وفي الوقت نفسه يتطلع بعين الأمل والتفاؤل الذي يتطلّب الصبر والجَلَد، ولا بد أن ينطلق شراع المستقبل. إن رؤيا المبدع للعالم تعبير عن تصور معين للمجتمع والإنسان والطبيعة والوجود.

تذوب ذاتية الأديب، وتمّحي في الذات الإنسانية، عندما يتعمّق في ذات الإنسان الموجود في دواخلنا جميعًا "**وهكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفوارق الفردية، والتضاد بين الأفراد؛ لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية**".[٢٠٥] فقد آمن شعراء الخليج بقضايا أمتهم القومية والاجتماعية والإنسانية، واتجهوا إلى التعبير عن الأحاسيس الوجدانية والرومانسية، وبحثوا "**عن عوالم مثالية... مما جعل من هذا الشعر تعبيرًا وجدانيًا، يضيق أحيانًا، ليصبح نغمًا ذاتيًّا منغلقًا، أو يتّسع أحيانًا ليصير نغمًا إنسانيًّا**".[٢٠٦] إن حالة الإحباط والقنوط التي يمرّ بها الشاعر في فترات يأسه قد تطول، لكن الباب يظلّ مفتوحًا لانبعاث الأمل من جديد، وميلاد النهار من رحم المعاناة، ويتجدد الحلم بعالم مشرق بالخير، والتفاؤل، الذي يبدّد ظلام اليأس من واقع مرّ.

وإذا كان حلم التجديد مرتبطًا بهذا المنظور، فإن هناك علاقة بينه وبين صورة الانبعاث.

الانبعاث والتجديد:

للانبعاث حضور طاغ في الشعر العربي، وهو متنفس للمبدع، يفرّغ فيه آلامه الذاتية، أو ما يعاني منه أفراد مجتمعه، ودواعي ذلك متعددة، ومتنوعة، ترجع إلى ما قد يمرّ به المجتمع من تغيّرات تدفعه للتفاعل معها بوعي منه، أو بلاوعي.

---

[٢٠٤] علي عبد الله خليفة: أنين الصواري، مرجع سابق، ص ٣٩-٤٠.

[٢٠٥] رشيدة مهران، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص١٩.

[٢٠٦] نورية صالح الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، الكويت، شركة المطابع العصرية، ١٩٨٠، ص١٦.

إن أمل الانبعاث ليس خيالًا أو أمرًا مستحيل الحدوث، بل على العكس فإنه يخرج من رحم المعاناة والألم، وسينطلق حتمًا من حيث لا يتوقع انطلاقه. وعلى الرغم من صنوف العذاب التي يتجرّعها الغواص في حياته فإن أمل الانبعاث موجود، ويوم الخلاص من الواقع الأليم آتٍ لا محالة.

لقد اتخذ الشعراء في الخليج من الغوص أيقونة انبعاثية، ويتجلّى ذلك في كل ما له علاقة بتبعات هموم الغوص، وارتبط به وصار علامة عليه، مثل (النّهّام/ الفجر/ الشراع/ اليامال/ القُفَّال/ السِّيف والشاطئ). وستُعرض كل منها بوصفها أيقونة انبعاثية:

أ- أيقونة النهام

يستشرف الشاعر في أبياته رؤية مستقبلية في غناء النهام، رغم نبرة الحزن في صوته، والألم في كلماته من قصيدة (بذر الأراضي الواهية):

أما رأيت فتى البحار؟
وسمعت (نهّامًا) ضرير
يبكي.. يذر على الجروح
ملحًا، ويصرخ في السماء
صوت تَصُرُّ له الضلوع:
.....
وتجمَّلي بالصبر يا عين الدموع[٢٠٧]

يرفع النهام صوته بالغناء المشحون بالحزن والألم، ويشاركه فيه الغواصون تخفيفًا، وتفريغًا لآلامهم، والشاعر حين يذكر النهام لا يهدف من ذلك إلى ترسيخ الألم والحزن، بل ينظر بعين المتفائل بالمستقبل السعيد، يتحرّى من وراء ذلك التحفيز على الاستمرار والثبات، لينبعث التجديد لما هو أفضل، وهذا البعث المأمول لن يتحقق إلا بمقاومة كل ما يثير الضعف والوهن، فصوت النهام وغناؤه الحزين باعث على الأمل – رغم ما يتضمنه من شجن- في تغيير واقع الغواصين. إن الصبر سلاحهم الذي يواجهون به آلامهم.

ونجد النظرة الاستشرافية في أيقونة النهام نفسها عند الشاعر مبارك بن سيف في قصيدة (بقايا سفينة غوص):

---

[٢٠٧] علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، مرجع سابق، ص٩٦.

فاحفظي الذكرى

ففي الذكرى عزاء

واستعيدي صوت نهام

على سطحك يشدو بالغناء

وعليه السيب والغواص أسرى

يمضيان اليوم في هم وكد وعناء[٢٠٨]

فلا يزال غناء النهام كامنًا في الذاكرة التي تسترجعه رمزًا لانبعاث الأمل المتجدد رغم الكدّ والعناء، باعثًا القوةَ والعزيمةَ على مقاومة كل ما يثير في النفس اليأس من التغيير للأفضل والأحسن.

ب-أيقونة الفجر

يولد الفجر ومعه حياة جديدة، وما يستقبله الغواصون على ظهر السفينة هو الشمس التي تلازمهم، وتُلهب ظهورهم بسياط حرارتها الشديدة، ومع ذلك ينبثق أمل التجديد مع ولادة الفجر كل يوم، وما كان استمرارهم في مواصلة الحياة القاسية إلا انتظارًا لفجر التغيير.

ففي كل يوم ينبعث أمل الثبات بانبعاث الفجر:

واذكري النور إذا ما الفجر لاح

وصفا البحر مع الجذلى العذاب

هادئًا يلهو تناجيه الرياح

ثم تأتي الشمس من مخبئها

وبأيديها سياط

تنتقي تلك الجراح [٢٠٩]

لعل دلالة الفجر فيما تشير إليه من انبعاث تسهم في توضيح صورة المعاناة، التي يمرّ بها الغواص، سعيًا إلى التحوّل، وتغيير الحال.

---

٢٠٨ مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، الليل والضفاف، مرجع سابق، ص ٥-٦.

[٢٠٩] المرجع السابق، ص٨.

ج- أيقونة الشراع

يحمل الشراع دلالة الانطلاق والاندفاع، ومواجهة الرياح والأعاصير القوية التي تحاول تثبيط همم الغواصين وعزائمهم، ومن الاندفاع والمواجهة والثبات في وجه الظروف القاسية ينبعث أمل التجديد، ومواصلة رحلة الحياة، كما جاء في قول الشاعر أحمد الخليفة:

شراع تاه في عرض البحار كما طيف يهيم بلا قرار

يسير على العباب ولا يبالي بما يلقاه من هول البحار[٢١٠]

ويبدو أن أبيات الشاعر عبد الله العتيبي من قصيدة بعنوان(الزورق) تسير في الاتجاه نفسه إذ يقول فيها:

ورسى زورقنا الشاطئ مطويّ الشراع

ذلك الزورق كم طوّف فينا

عبر آفاق الرؤى.. طوّف فينا

نحو صبح لم نكمل نسج فجره

نحو درب ما قطفنا حلو زهره

ورجعنا

لم يعد ما بيننا إلا سجلّ الذكريات

كل شيء كان حلمًا كان أحلام سبات[٢١١]

على الرغم من الشراع عاد مطويًّا فإنه انبعاث لحياة جديدة، وعودته فيها عزيمة وإصرارعلى المحاولة مجدّدًا.

د- أيقونة اليامال

ترتبط كلمة(اليامال) بالغناء على ظهر السفينة، عندما يرفع منشد السفينة (النهام) صوته المشحون بالحزن، ويتجاوب معه الغواصون، متخذين من (اليامال) متنفسًا لأحزانهم وآلامهم، فمن الشقاء والعناء ينبعث الأمل بغدٍ أفضل، ونلمس ذلك في أبيات الشاعر مبارك بن سيف من مطوّلته الشعرية (أنشودة الخليج) التي يقول فيها:

---

٢١٠ أحمد الخليفة، بقايا الغدران، المطبعة الشرقية، بيروت، ص١١٥

[٢١١] محمد حسن عبد الله، ديوان الشعر الكويتي، مرجع سابق، ص ٢٥٧.

فإذا ذكرت فلست أنسى درّه و(الليل) و(اليامال) فيه شقاء
يا ربع هل أنسى سنينًا قد خلت والـدرّ غِيـد مهرهـن شقاء
هيهات قد ذهبت ليالي أمسها إن المــواضي حبهن وفـاء[٢١٢]

ونجد الصدى نفسه يتردد في مسامعنا عند الشاعر محمد الفايز الذي يقول:

وترجّل البحّار لا هولا ولا شرعًا تُشدّ حبالها وتُدار
وكأنه الحدّاء خلف جِماله تدعوه في قيعانها الآبار
الآن تنتفض البحار وشرعها والريح و"اليامال" والأوتار[٢١٣]

على الرغم من أن" اليامال" لحن حزين في ظاهره، فإن قوة عظيمة تكمن في جوهره، فذلك النغم الشجي يمدّ الغواصين بإكسير البقاء والاستمرار في الحياة والتطلع إلى عالم جديد.

هـ- أيقونة القُفَّال

ينتظر الغواصون بفارغ الصبر عودتهم إلى أهلهم وأحبابهم، والقُفَّال إيذان ببعث الأمل في لقاء الأهل والأحباب الذين ترتفع أصواتهم متهللة برؤية الشراع.

في موعد (القُفَّال) نشعل نارنا ونقول: تبنا، فالبحار قضاء
حتى إذا لاح الشراع تهلّلت أصواتهم وتجاوبت أصداء[٢١٤]

والقُفَّال انبعاث لحياة جديدة وأمل متجدد في غد تتحقق فيه الطموحات، التي قد تتأخر، لكنها ستتحقق في يوم ما.

ويؤكّد الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني رؤيته الاستشرافية نفسها في أبيات أخرى يقول فيها:

إن تذكرت فهل تنسين...
أيام القُفَّال
بعد ليل طال في البحر وطال
وأتى الفجر وليدًا في ثناياه الوصال[٢١٥]

---

٢١٢ مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، أنشودة الخليج، مرجع سابق، ص١٤.

[٢١٣] محمد الفايز، الأعمال الشعرية الكاملة، النور من الداخل، مرجع سابق، ص٧٩.

٢١٤ المرجع السابق، ص١٠١-١٠٢.

[٢١٥] مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، الليل والضفاف، مرجع سابق، ص٨.

يحمل معه القُفَّال انبعاث الأمل من جديد في الأحلام التي ستتحقق مهما طال الزمان، فعودة الغواصين لأهلهم، تبعث الأمل في أن آمالهم يمكن أن ترى النور.

و- أيقونة السِّيف والشاطئ

السيف هو المكان الذي تبدأ منه رحلة الغوص وتنتهي، ويرتبط بالفراق واللقاء، وينبعث منه الأمل في تغيير ظروف الحياة، وتحقيق الأماني والأحلام في الحصول على رزق الغواص وأهله، وكذلك الفرحة بعودة الغواصين سالمين غانمين، إنه مكان تتوحّد فيه المشاعر والأهداف والطموحات عند الغواصين وأهلهم.

ويتجاوب الشاعر أحمد الخليفة مستبشرًا مع تلك الرؤية الاستشرافية فيقول:

إذا (القُفَّال) آن هفت قلوب يحركها الحنين إلى الديار
وتُهرع نسوة للسيف تبغي مشاهد القلوع من الصواري
وتختال الشواطئ بالصبايا كما تختال بالمطر البراري[٢١٦]

ويظلّ السِّيف أو الشاطئ نقطة انطلاق للآمال المتجددة، وهو كذلك مكان انبعاث تلك الذكريات الحزينة في ظاهرها، المبهجة في مضمونها، إذ تجسّد العزيمة والإصرار، والتلاحم والصبر في مواجهة الصعاب.

ونلمح ذلك أيضًا في أبيات من قصيدة بعنوان (الشاطئ الأزرق) للشاعرة الكويتية غنيمة زيد الحرب التي تقول فيها:

ألا يا زورق الأحلام مرّ بالشاطئ الأزرق
فإنا مذ هجرناه عرفنا الشوق يا أزرق
أمانينا به أمست تكاد بشكّنا تُخنق
وقد جئنا لنجدتها فهيا بنا قبل أن تغرق
لنمضِ يا شراع الأمس صوب الشاطئ الهادي
نجوب بحيرة الذكرى بتغريد وإنشاد[٢١٧]

---

٢١٦ أحمد الخليفة، بقايا الغدران، مرجع سابق، ص ١١٨-١١٩.

٢١٧ ليلى محمد صالح، أدب المرأة في الكويت، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٧٨، ص٢٨٦.

يحمل شراع الأمس دلالة الانطلاق بانبعاث الأمل والفرح المتجدّد من الماضي إلى الحاضر، فالانبعاث موجود، وتختزن الذاكرة النفسية تأثيره فيمن سبق؛ لذلك يؤمن الجيل الجديد بوجوده، ويستلهمونه من شراع الآباء والأجداد الذين آمنوا به قبلهم.

خاتمـــــــة

وفي ختام البحث الذي لا أدعي أنني وفّيته حقه من الدراسة التي يستحقها، ولا أجد أنني قد حققت ما أصبو إليه من حفر عميق في دلالات شعر الغوص في الخليج العربي، وعلى الرغم من ذلك لا يسعني في هذا المقام إلا أن أعرض أهم النتائج التي تمّ التوصّل إليها، وهي:

– تجلّي التوازي في شعر الغوص في مستويات متنوعة هي: المستوى الصوتي، والصرفيّ، والتركيبيّ، والدلالي، والتوازي بالترادف، والتوازي بالإيحاء، وهو وسيلة تحليلية للنص لغويًّا، جماليًا، وصوتيًّا.

– الإفادة من مصطلح التشاكل وفق إجراءات المنهج السيميائي المتبعة في تحليل النص في هذه الدراسة للإفادة؛ سعيًا إلى إنتاج معنى آخر غير المعنى الذي ورد في ظاهر نصوص شعر الغوص.

– أدّى التباين والتشاكل في بنية الخطاب في شعر الغوص إلى خلق دلالات جديدة.

– إسهام المربع السيميائي، بوصفه وسيلة إجرائية في ضبط التحليل ضمن سياق التماسك والانسجام بين الصور الفنية في شعر الغوص، وما يجمعها من تناظر، أو تباين.

– استناد القراءة التناظرية في شعر الغوص إلى المحتوى الدلالي للنص، ووسيلتها في ذلك الارتكاز على التأويل للفصل بين النص ومبدعه.

– للإضمار أشكال مختلفة في شعر الغوص، منها ما يتصل بالألفاظ والمفردات التي تواري خلفها المعنى المضمر، ومنها ما يترجمه التشكيل البصري للنص الذي يعتمد على الشكل الهندسي.

– تداخل القراءة النفسية لنصوص شعر الغوص مع تلك القراءات التي تستهدف الماوراء أو اللامقول في النص، وتساعد صاحبها على تحقيق التفاعل بين متلقي النص وقارئه على أساس مبدأ القصدية.

– المتلقي هو الفيصل الذي يحكم على احتباك النص الأدبي وتماسكه، ويقوم بدور فاعل في عملية إنتاج النص؛ لأن العلاقة بين النص والقارئ تسير في اتجاهين اثنين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص

– عندما ينهض المتلقي بمهمة القراءة والتفسير، يتجلّى له زمن المبدع الشعوري، والزمن الذي تجسّده الصورة الشعرية، نتيجة الصراع الذي ينشأ بين زمن المبدع الذاتي والنفسي الذي يترجم دلالات النص.

– تمكُّن شعراء الخليج من تلمُّس غربة الغواصين، وتصويرها في قصائدهم، وتمكنوا من خلق عالم خاص لأنفسهم، يعيد فيه تشكيل الأشياء من وجهة نظرهم، ووفقًا لرؤياهم.

– استعانة الشعراء بالرموز مثل(السندباد)؛ بهدف جعله مثالًا ونموذجًا يُحتذى به في ثورة الغواصين على الظلم الاجتماعي الذي يرزحون تحته.

–اتخاذ شعراء الخليج – عند اغترابهم النفسي– من حياة الغواص معادلًا موضوعيًّا عن الواقع، الذي يشعرون فيه باغترابهم عنه؛ لأن الغواص يرمز إلى الصبر والتحمل، فيكون ذلك تنفيسًا لآلامهم، وتفريجًا لاغترابهم النفسي.

– لشعراء الخليج رؤيا تستشرف المستقبل في عالم مثالي، تتحقق فيهم أحلامهم، وآمالهم في حياة أفضل.

– اتخاذ الشعراء في الخليج من الغوص أيقونة انبعاثية، وكل ما له علاقة بتبعات هموم الغوص، وصار علامة عليه، مثل (النّهّام/ الفجر/ الشراع/ الياميال/ القُفَّال/ السِّيف والشاطئ).

–انفتاح شعر الغوص أمام قراءات متعددة، وتأويلات مختلفة باختلاف القرّاء الذين يقرؤونه، واكتسبت نصوصه تعددية في المعنى، وتنوّعًا في الفهم، وهو ما يضمن له التجدد والاستمرارية والديمومة، بالإضافة إلى أدوار المتلقين الذين يعيدون إنتاج النصوص بما يمتلكونه من مقومات معرفية، ومقدرة نقدية، تتجدد تبعًا لتطور مناهج نقد النص الأدبي وتحليله.

وأخيرًا إذا كان قد تعذّر عليّ إيجاد نصوص أخرى قد تكون أكثر مناسبة للدراسة والتحليل، فإن لذلك سببًا مهمًّا تمثّل في ظروف الحصار المفروض على بلدي قطر، نظرًا إلى عدم تمكّني من الحصول على الكثير من النصوص الشعرية من مصادرها الأصلية، أو نصوص أخرى لشعراء آخرين لم تشملهم الدراسة أغلبهم من شعراء مملكة البحرين، والمملكة العربية السعودية. والحال هذه فإن أملي كبير في أن تنفرج الغّمّة، وتعود المياه إلى مجراها الطبيعي، وتتهيّأ الفرصة لباحثين شغوفين بشعر الغوص لملء النقص الذي فات البحث.

وعلى الرغم من أن الشعراء الخليجيين المحدثين تركوا قصائد مشحونة بالمعاني والدلالات العميقة، فإن الشعراء النبطيين الذين خاض أكثرهم غمار الغوص، وعاشوا المعاناة، أقدر– في رأيي– على التعبير من غيرهم وأصدق؛ لذلك فإن لديّ أملًا في أن يُنفَضَ غبار النسيان عن الشعر النبطي الذي تناول فترة الغوص، وأن يكون من ضمن اهتمامات دراسة الأيقونة. إذ لا شكّ أن دراسة الشعر النبطي في الغوص وفق المناهج الحديثة سيكون إضافة لا تقلّ ثراء عن غيرها من الدراسات الأدبية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

الدواوين

١. أحمد محمد الخليفة، من أغاني البحرين، دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٥
٢. خليفة الوقيان، ديوان المبحرون مع الرياح، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، الصفاة، الطبعة الثانية،١٩٨٠.
٣. علي السبتي، ديوان بيت من نجوم الصيف، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.
٤. علي عبد الله خليفة، أنين الصواري، البحرين، ١٩٦٩
٥. غازي القصيبي، معركة بلا راية، المجموعة الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، ١٩٨.
٦. مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية، ديوان الليل والضفاف، مطابع الدوحة، الدوحة، قطر، الطبعة الثانية،٢٠٠٨.
٧. محمد الفايز، الأعمال الشعرية الكاملة، النور من الداخل، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، المجلد الأول، إشراف ومراجعة. عبد الله أحمد المهنّا، الكويت،٢٠١٤.
٨.محمد حسن عبد الله، ديوان الشعر الكويتي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٤.

المصادر

١. أبوعبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٩٩٠.

٢. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، ١٩٦٦.

٣. الخطيب القزويني وابن يعقوب المغربي وبهاء الدين السبكي، شروح التلخيص، ج٤، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط٤.

المراجع

١. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

٢. إبراهيم الحجري، الشعر والمعنى، قراءة تحليلية للقصيدة العربية الجديدة– دراسة نقدية، دار النايا، سورية، الطبعة الأولى،٢٠١٢.

٣. أحمد بلشهاب، في التحليل التناظري أو نحو مفهوم سيميائي لتماسك النص،

٤. أحمد بن علي ناصر الشرفي، البحر في الشعر السعودي، مطبعة جامعة أم القرى، مكة المكرمة،٢٠٠٩.

٥. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر. عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، الطبعة الثالثة، ٢٠١٤.

٦. حاتم الصكر، ترويض النص، ترويض النص دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، ١٩٩٨.

٧. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الدلالي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١.

٨. خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد،٢٠٠١

٩. دي. سي. لويس. الصورة الشعرية. تر أحمد نصيف الجنابي، ومالك مير، وآخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، بغداد، الطبعة،١٩٨٢.

١٠. راضية لرقم، الخطاب الشعري السردي في الشعر العربي القديم – دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.

١١. رجاء عيد، لغة الشعر–قراءة في الشعر العربي الحديث–، منشأة المعارف بالإسكندرية،١٩٨٥.
١٢. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي–إنجليزي–فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة،٢٠٠٠.
١٣. رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، تر. إبراهيم العميري، الدار المتوسطة للنشر، بيروت، تونس، الطبعة الولى،٢٠٠٩.
١٤. رشيدة مهران، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٩.
١٥. رفعت أسوادي عبد، وعلي إبراهيم محمد، المعادل الموضوعي في الشعر الحديث قراءة تطبيقية في الشعر الحر والتشكيل الكتابي، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، ع ٤٤، الجامعة الإسلامية، ٢٠١٧.
١٦. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
١٧. زهير الجبوري، ياسين النصير، المكانية في الفكر والفلسفة والنقد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق ٢٠٠٨.
١٨. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤.
١٩. سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.
٢٠. شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي" مشروع دراسة علمية "، دار المعرفة، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية،١٩٧٨.
٢١. عبد الرحمن إبراهيم المهوس، الشعر السعودي المعاصر –دراسة في انزياح الإيقاع، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
٢٢. عبد السلام محمد هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٥.
٢٣. عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦.

٢٤. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والطباعة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
٢٥. عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر كمال الدين، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.
٢٦. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي–دراسة سيميائية للشعر الجزائري–، ديوان المطبوعات الجامعية–وهران، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
٢٧. عبد القادر فيدوح، علي الشرقاوي دراسات في التجربة والحياة، أفكار للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠١٧.
٢٨. عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، ٢٠١٢.
٢٩. عبد الله فرج المرزوقي، الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
٣٠. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب– البنيات الخطابية–التركيب– الدلالة–، شركة التوزيع والنشر المدارس، الدار البيضاء، المغرب،
٣١. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٨٨.
٣٢. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
٣٣. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣.
٣٤. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، ١٩٧٢.
٣٥. عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري – دراسات سيميائية–، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣
٣٦. علي آيت أوشان، الذاكرة والصورة – قراءات في الشعر المغربي المعاصر–، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

٣٧. علي عبد الخالق علي، حياة الغوص وأثرها على الاتجاهات الأدبية المعاصرة، جامعة قطر، كلية الإنسانيات، ١٩٩٢.
٣٨. علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العرب، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.
٣٩. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
٤٠. فاتحة الطيب ومحمد الساعدي وعبد الواحد المرابط، أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، ٢٠١٥.
٤١. ليلى محمد صالح، أدب المرأة في الكويت، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٧٨.
٤٢. ماهر حسن فهمي، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، دار قطري بن الفجاءة، قطر، الطبعة الثانية، ١٩٨٥.
٤٣. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠- ٢٠٠٤)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.
٤٤. محمد الفايز شاعر العاطفة المفكرة دراسات ومقالات، دراسة صادرة عن مؤسسة جائزة عبد العزيز آل سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠١٤.
٤٥. محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، الطبعة الأولى،١٩٩٢.
٤٦. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الإيقاعية والدلالية: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
٤٧. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
٤٨. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة،١٩٩٢.
٤٩. محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء،١٩٩٠.
٥٠. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.
٥١. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا،١٩٨٤

٥٢. ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، لبنان، الطبعة الثالثة عشرة، ١٩٨٣.
٥٣. نورية صالح الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، الكويت، شركة المطابع العصرية، ١٩٨٠.
٥٤. هيا الدرهم، صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج (١٩٨٠-١٩٦٠)، دار الثقافة، الدوحة، قطر،١٩٨٦.
٥٥. وحيد بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.
٥٦. اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمة، بيروت- نيويورك،١٩٦١.

الدوريات

١. إبراهيم الحمداني، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد١٣، ٢٠١٣.
٢. إبراهيم بشار، الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، العدد٦، ٢٠١٠.
٣. أحسن دوّاس، المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي الجديد: دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات، مجلة الأثر، العدد ٢٦، الجزائر،٢٠١٦.
٤. أحمد بلشهاب، في التحليل التناظري أو نحو مفهوم سيميائي لتماسك النص، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الأول، ١٩٨٦
٥. ت.س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، تر. منح خوري، مجلة الآداب، العدد ١، بيروت، ١٩٥٥.
٦. تحسين فاضل عباس، التماسك النصي في شعر أحمد مطر (قصيدة العشاء الأخير أنموذجًا)، جامعة الكوفة، ٢٠١٤.
٧. حسين بن عائشة، سيميائية التناظر في النص التراثي، العلامة، العدد٣، ٢٠١٦.

٨. خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، مجلة قراءات، العدد الأول، ٢٠٠٩.
٩. سعد محمد العزايزة، الزمن في حفريات على جدار القلب للروائي حبيب هنا، المركز القومي للبحوث، فلسطين، ٢٠١٥.
١٠. سمية سليمان الشوابكة، الزمن النفسي في رواية السجن (تلك العتمة الباهرة) أنموذجًا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٢، العدد،٢٠١٥.
١١. صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغُماري، مجلة الأثر، العدد١٧، ٢٠١٣.
١٢. طالب خليف السلطاني، الصورة الشعرية عند أدونيس دراسة موجزة واستنتاجات، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، العدد/٩، ٢٠١٢.
١٣. عبد الحميد عطية، علم اللغة النصي والنص الأدبي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة الحولية الخامسة والثلاثون.
١٤. عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي، مجلة بحوث سيميائية، يصدرها مخبر" عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر" جامعة تلمسان، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، عدد (١٠) ٢٠٠٢.
١٥. عبد القادر فيدوح، الأثر المفتوح: دراسة الشعرية في القصيدة الخليجية، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، العدد ١٥٠، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠١٣.
١٦. علي قاسم الخرابشة، وظيفة الصورة ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد ١١٠، ٢٠١٤.
١٧. العيد علاوي، التماسك النحوي أشكاله وآلياته " دراسة تطبيقية لنماذج من شعر محمد العيد آل خليفة"، مجلة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة،٢٠١١.

١٨. غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج١١، ع٢، ٢٠١٢.
١٩. فرحان اليحيى، دلالات المكان في رواية علي المزعل (قناديل الليالي المعتمة)، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، العدد ٥١٥، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، سورية، ٢٠١٤.
٢٠. محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان لا تعتذر للشاعر محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد٢٢(٢) ٢٠٠٨.
٢١. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،١٩٧٩
٢٢. محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٩، العددان١+٢، ٢٠٠٣.
٢٣. موسى سامح ربايعة، بنية التوازي في قصيدة للخنساء، دراسات العلوم الإنسانية، مج ٢٢العدد٥، الأردن، ١٩٩٥.
٢٤. الميلود حاجي، تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند "إمبرتو إيكو"، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية العدد ٣٣، تونس، ٢٠١٧.
٢٥. هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجًا"، مجلة جامعة دمشق، المجلد٣٠ العدد١+٢، ٢٠١٤.
٢٦. يحيى عبدالدايم، تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة، مجلة فصول، العدد٢، مصر، ١٩٨٢.

المكتبة الإلكترونية

١. إسحاق الخنجري، الزمن وبنية النص الشعري،/hptt://Nizwa.com
٢. سليمان سعيد، موقع إلكتروني، http://kenanaonline.com
٣. صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، www.startimes.com

٤. عبد الله خضر حمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ٢٠١٧، books.google.com.qa
٥. موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي http://www.adab.com/modules.php?
٦. محمد عبد الله القواسمة، الإحساس بالزمن، الدستور، www.addustour.com

الرسائل العلمية

- يوسف بديدة، جمالية التوازي في شعر نزار قباني: نحو مقاربة سيميائية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة.

المؤتمرات

١. أحمد الجوة، سيميائية البياض والمضمر في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، تونس.
٢. وداد بن عافية، دلائلية التشاكل في " تنويعات استوائية" لسعدي يوسف – دراسة سيميوتأويلية–، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خضير، بسكرة.
٣. وغليسي يوسف، مفاهيم التشاكل(Isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الوطني الرابع" السيمياء والنص، جامعة محمد خضير، بسكرة.