بحث بعنوان : إِيْقَاعُ الخِطَابِ الثَّورِي فِي النَّصِ الشِّعرِي العَرَبِيِّ المُعَاصِرِ

د. سليمان حسن زيدان : أستاذ مُشَارِك / بكلية الآداب / جامعة طبرق

مقدمة

إنَّ تحديد زمن القراءة جد ضرورة لمعرفة الوعي الاجتماعي الذي يُشكِّل المرحلة الثقافية التي يعبر عنها الشاعر ؛ لأنَّ قراءة النَّص هي بمثابة حرث الأرض لتجديد نشاطها تمهيدًا لإلقاء البذور فيها والاستفادة من خصوبتها بعد ريِّها والتَّنعم بما يجود بها باطنها على ظاهرها ، ومن يمارس هذا العمل يعدُّ مسؤولاً مسؤولية مباشرة عن نوعه ، وكيفيته ، ومدى صلاحيته ، وكذلك الشأن التَّعاملي مع الأعمال الإبداعيَّة.

واعتماداً على هذا التحديد يمكننا النظر إلى الشعراء بوصفهم قرّاءً ، فهم يقدمون قراءةً واقعية لوقائع عصرهم وللعصور الأخرى (الماضي ـ المستقبل) كما أنهم يعتمدون على المرجعيات التي تحدد أطر عصورهم ؛ وهذا ما يجعلهم مؤثرين أو غير مؤثرين في مجموعاتهم الاجتماعية والثقافية .

وقد وقفنا من خلال دراسة الشعر على أنماط عدة شكَّلتها الموضوعات والرؤى التي كانت تحملها ، والتي تفرزها القراءات المتعدِّدة لها ، حيث إنَّ زمن قراءة النَّصِّ الشِّعري له أثرُ في التفسير ، ومعرفة اتجاهات الدلالات لاستنباط حدود العلاقة بين الدوال ومدلولاتها . وهذا ما ينبه إلى أنَّ المرجعية الفكرية ، وما تتعلَّق به من مخزون ثقافي صَلُحَت لأن تكون متكأً لبعض الشعراء في نسج أشعارهم من معين أوجاعهم الحصرية بفعل الانتماء ، وفاعل التجربة.

الزمان يستدعي المكان ، والاثنان معًا يستدعيا الأفكار التي بدورها تحثُّ حاملها على البحث عن الآليات والتقنيات التي يمكنه أن يصوغها بها لتنتج خطابًا موجهًا إلى الطرف الآخر المقصود بها أساسًا ، الذي يُنتظر رد فعله ، والذي يُتَوَقَعُ أن يكون انفعاليًا تفاعليًا مع الرسالة التي وصلت إلى عتبة وعيه ، لا سيما إذا كانت الرسالة ذات حمولات إيقاعية بحشد من ألفاظ ومعانٍ خلَّاقة لانبعاثات ثورية ، كان هذا النَّص الشعري أو ذاك لها بمثابة الريح التي تسوق السَّحاب إلى أرض ميتة فتحييها.

دعتنا القراءات المتعددة للشعر العربي بعامة ، والشعر المعاصر بخاصة إلى أن نمدِّد مساحة الوعي بمضامين بعض النصوص الشعرية النابضة بلغة شعرية كانت هي الوسيلة المُثلى لتحقيق

غاية محدَّدة التعبير والتصوير والتوجيه لنقل خطاب ثوري يُفرز خطابًا تفاعليًا مقابلا ، ينهض بمدارك المتلقي العربي لينفض عنه عمى الإحساس بما هو فيه من سقوط فكري وثقافي وشعوري وتجاهلي لقضاياه الذاتية ، والعرقية ، والإنسانية ؛ لذلك جاء البحث في **(إِيْقَاعُ الخِطَابِ الثَّورِي فِي النَّصِ الشِّعرِي المعاصر)** للوقوف على نماذج شعرية لبعض الشعراء العرب كأمثلة ـ فقط ـ لشكل النَّص الشعرية ومضمونه عبر الاشتغال على أبنيته الفنية . يتم ذلك من خلال تحليل وتأويل للأبعاد التي ترمي إليها دلالات الألفاظ ، والصور ، والعلامات التي كثَّف الشعراء منها ، وركزوا على أساليب بعينها تُقيم الفهم ولا تنفي القيمة الإبداعية . تُوصل الفكرة بمعية إيقاع يحاكي منطقة الشعور عند القارئ ، فيلتقي مع الشَّاعر في تآلف شعوري ، وتعالق نفسي يجعل التجربتين : الشعرية والشعورية تجربة واحدة لإنسان واحد.

سنعتمد على التنوع في طرح الرؤى والأساليب من قِبَل الشعراء لما تناولوا من موضوعات ذات طابع عاطفي بصيغة حماسية لكي تتحقق مساعي تحليلنا لما تحوي النُّصوص الشِّعرية المُختارة لبيان مدى عناية الشَّاعر العربي ، وتجليات المدِّ الثوري وما يمكن أن يُخلِّف من أثر توعوي؛ إذ أنَّ منهم مَن يُحرَّضُ المواطن العربي على انتشال نفسه وتاريخه من الهوان بأسلوب الرأفة به ، ومنهم مَنْ كلَّمه بخطاب النَّاقد الرَّافض لركونه ، والمستمرئ لخنوعه ، ومنهم من يحثَّه عبر تذكيره بنماذج بطولية خلَّدت أسماءها وأفعالها بالاستجابة لنداء الروح فيها ؛ فظفرت بما طلبت ، ومنهم مَن لم يَقْصُر تجربته الشعرية على كيان بعينه بل جعل خطابه مفتوحًا بأن يكون شاملا لكلِّ ذي إنسانية.

إيقاعات استنهاض الوعي:

لا مراء في أنَّ الوعي بالشيء يعادل نصف القيمة الفكرية لدي المرء المعني بهذا الشيء سواء أكان شأنا خاصًا خالصًا ، أم كان شأنا عامًا له صلة بالشأن الخاص ، كما هي الحال العربية التي جراح المواطن العربي ينزف منها ولها كلُّ جسدٍ عربي ، الأمر الذي أثار قرائح كثير ـ ن لم يكن كلَّ ـ الشعراء العرب ليوجهوا النداءات الشعرية إلى كلِّ معني بالقضايا العربية محلية كانت أم إقليمية لعلَّ صدى الخطاب الثوري يصل الأسماع فيُحَرك الضمائر ، بعد أن انصهرت الفكرة فيهم كونَّهم جزء من الحياة التي يشاركهم المتلقي فيها بكلِّ ما فيها ، مع أنَّهم أشدُّ وعيًا وتأثرًا بها ، ور مناقشة في أنَّه " لابدّ أن ظروف الحياة التي يمارسونها ، والإطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون ، وواقع التجربة التي يعانيها هؤلاء الشعراء هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام "[1] فأنتج ذلك هذا النوع من الخطاب . ومن ذلك الخطاب ذي الإيقاع الثوري

بامتياز نقرأ للشاعر الليبي (راشد الزبير السنوسي) هذا النَّصِّ الثَّائر الذي عنوانه ب(من المواطن العربي إلى حنظلة"[2]والذي يقول فيه:

التفت حنظلة !

ولكن عينيك حين تدوران

لن تجدا أبداً سنبلة

.....

ستلتقي هناك بوابة

تقاتل أحلامك المقبلة

وتشعر لو أنك اجتزتها

ستصبح أنت هو المعضلة

إنني مدرك أن بيروت قد نسيتك

وأغضت دمشق وقد واعدتك

وعمان تخشى يداً عذبتك

وتزداد شكا

وبغداد تحت الحصار نعتك

وفي مصر يبترد النيل من نبعه

ليوافي رشيد وما قد سقتك

وفي المغرب العربي انكفاء

على حلمه وتباريح أنكى

وفوق الجزيرة لا يدرك الناس

ماذا يسطر عنهم وعنك

ومن سد مأرب حتى صلالة

لا يجد الحلم للعوم فُلكَ

وتستصرخ القدس أسوار عكا

وترنو بأحزانها نحو مكّا

فقد أصبحت كل أرض العروبة

من ضيعة الناس والعدل مبكى .

ننطلق من العنوان فنقول : المواطن العربي معروف ؛ فمن حنظلة الذي جعله الشاعر ندًا للمواطن العربي؟! حنظلة ذاك الرمز الذي اختاره الرسام المقاوم الفلسطيني ناجي العلي ليكون أيقون يتواصل به مع أفكاره ومع الناس ؛ فقد قال عنه : إنَّ حنظلة كالبوصلة بالنسبة لي ، وهذه البوصلة تشير دائمًا إلى فلسطين . هذا ما جعل الشَّاعر يختزل فيه خطابه الشعري الموجَّه إلى المتلقي العربي الذي بدأه بفعل أمر طلبي (التفت) مع أنَّ التفات حنظلة ـ وربما لم يكن هذا في ذهن الشَّاعر ـ انزياح عن دوره الأساس (البوصلة) ففي التفاتته انحراف للبوصلة عن اتجاهها وهو ما يتناقض مع فكرة الرسام مالك الرمز

(من المواطن العربي إلى حنظلة) قراءة للوضع العربي من خلال شخصية **(حنظلة)** انطلاقًا من مرجعية تراثية ذات فكر قومي وعقدي اتكأ عليها الشاعر ليشحن نصَّه بما يلقي في طريق المتلقي من وجدانيات القول كي يستدرَّ عواطفه فيعيش الواقع كما هو كائن في زمن القراءة . إنه ينعى هذه الأمة التي تخلت عن مبادئها القومية والعقدية فتحولت إلى مبكى من خلال هذا الوضع الجنائزي الطَّابع . لقد جاب أمكنة عدة من خلال رصد الزمن ، لكي يلفت الشُّعور إلى واقع هذه الأمكنة وما هي عليه الآن ، كما أن الشاعر عن طريق تسخيره للعنصر التخييلي أوضح لنا ما ستكون عليه حال **(آل حنظلة)**: العرب.

وبقراءة أخرى من زاوية أخرى نطَّلع على قوة تيار الوعي الثوري عند الشاعر ، وهو ما يوضحه في قصدية عدم ذكره للوطن العربي مرة واحدة ، بل تعمَّد ذكره في كيانات قزمية (لبنان ـ سوريا ـ الأردن ـ العراق ـ مصر ـ المغرب / إشارة إلى المغرب العربي ـ الجزيرة / إشارة إلى دول الخليج ـ سد مأرب / إشارة إلى اليمن ـ سلطنة عُمَان ـ فلسطين) . عمد إلى هذا ليصورها للقارئ وقد تضاءلت حتى تلاشت أمام الكيان الواحد ذي الهيبة (حنظلة). وهنا نحن مجبرون على أن نقوم بمراجعة لحكمنا في المبتدأ ؛ فنعود لنبرز صواب الشاعر في أمره لحنظلة بالالتفات ؛ اذ تخذه الشاعر آلية لتوبيخ كل من لهم صلة بفلسطين وقضيتها ، بأمره له بالحيدة عن حلمه في انتباه من يتأمل منهم النظر أو الإصغاء . فليس مقبولًا أن يغيب عنَّا " أن الذات المتكلمة تنصت لنفسها في الحاضر"[3] يقول الشاعر مخاطبًا القناع المشترك بينه وبين القارئ (حنظلة) : إنَّ الرجاء في اتباعك إلى حيث توجههم صار مفقودًا ؛ فأولى لك أن تلتفت وتنتظر جيلا آخر علَّه يفهمك أو يبالي بك إن فهمك **إذ** " إنَّ القارئ هو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي"[4]

وكان لصوت القافية دوره الفاعل في ثورية الإيقاع . إنَّ صوت الكاف له دوي مثل دكٍّ الأرض بالأرجل ، وضاعف من هذا الدوي مجاورة صوت التاء المفتوحة له وقبله مباشرة : **(نسيتك ـ**

واعدتك ـ عذبتك ـ نعتك ـ سقتك) بالتناوب مع القافية المبنية على إيقاع صوت التاء المربوطة المسبوقة بصوت اللام: (**حنظلة ـ سنبلة ـ المقبلة ـ المعضلة)** . فلكي يطمئن الشَّاعر على توصيل تجربته الشعورية وما تئن به من حمولات المعاناة ، ولكي يؤكد على اتساع المدِّ الإيقاعي للأصوات التي تكوِّن القافية المتعددة أردف هذا الأثر الصوتي بالوقع النفسي لدلالات الألفاظ المُكوِّنة لهذه القوافي التي تُشَكِّل في مجموعها علامات تنبئ بميلاد سطر شعري جديد يحمل معنى آخر.

وكعادته ينتصب صوت محمد الفيتوري على ربوة الشِّعر ليصدح بلهيب من الرفض لواقع عربي مؤلم لا يليق بأمة ذات أمجاد يُعْزَى الفضل فيها لظهور الإسلام ، لذا استدار إلى الماضي ؛ فكان الخطاب دينيًا وضع لبنته الأولى وهو يؤسس لعتبته الأولى (العنوان) الذي كان (يوميات حاج إلى بيت الله الحرام)[5] فأنزل الخشوع على القارئ من الإطلالة الأولى على النَّصِّ ليتأهب روحيًّا لملاقاة التالي. الذي يقول في المقطع رقم(1)

منه :

قوافل ياسيدي قلوبنا إليك

تحجُّ كلَّ عام

هياكل مثقلة بالوجد والهيام

تسجد عند عتبات البيت والمقام

تقرئك السلام

يا سيدي

عليك أفضل السلام

واثق من نفسه هو الشاعر وهو ينتقي ألفاظه التي تستجيب لما يريد من توصيل فكرته بشكلٍ يمسُّ الوجدان قبل الكيان ، منطلقًا من بنية حكائية وصفية باستحضار صورة تهزُّ الأعماق ؛ فتتسامى وهي تتهادى مع دلالة اللفظ (قوافل) التي توغل بالقارئ في زمن لا ريب في أنَّه يحنُّ إليه . كما تسبح في فجاج الخيال وهي تردد جملة " هياكل مثقلة بالوجد والهيام" لترحل معها إلى حيث هي راحلة. ولم تكن هذه الصور إلى تقديم للفكرة العامة في المقاطع أرقام (7/6/5/4/3) بعد أن وظَّف المقطع رقم (2) لمدح النبي محمد ـ صلَّى الله عليه وسلَّم ـ ليوفيه قدره ولمعرفته بأثر ذكره في نفس المُخَاطَبِ المباشر الذي سيصبح في حالة من التجلي الروحي لحبه لشخص النبي ـ صلَّى

عليه وسلَّم ـ هذا من الناحية الشعورية ؛ وأمَّا الغاية الأخرى فتكمن في أنَّ شخصية الرسول محمد ـ صلَّى عليه وسلَّم ـ هي مادة البنائية الفنية في المقاطع التالية كلِّها.

يقول في المقطع رقم (3):

يا سيدي عليك أفضل السلام

من أمَّة مُضَاعة

خاسرة البضاعة

تقذفها حضارة الخراب والظلام

إليك كلُّ عام

لعلها أن تجد الشفاعة

لشمسها العمياء في الزحام

من حقنا أن نعبِّر عن استغرابنا من إقحام الشَّمس رمز الهداية والنور والدفء في سياق الخسارة والخراب والظلام ، وعن المغزى من إسناد الخراب والظلام للحضارة ونحن نعرف أنَّ الحضارة دال مدلوله الرقي والرفاهية!! إنَّ كلمتي السماء والحضارة تربكان القارئ في تتبعه للسياق الذي ينثر دوالا على السلبيات المستفحلة في سيرورة الواقع العربي ، لكنَّ هذا الإرباك يأخذ بالتلاشي إذا ما أدرك غاية الشاعر من الزج بهما لإحداث صدمة المفارقة ليسحب القارئ إلى مراجعة النَّص لعقد مقارنة بين المفقود والموجود.

وتستمر البنية الحكائية في النمو ليأخذ السرد موقعه في صدارة الحبكة الفنية الشعرية سالكًا سبيل النداء على اعتبار أنَّ " أساليب النداء في دلاللتها وجماليتها البلاغية رسالة كلامية وعملا فنيًا في آن معًا ... إن الجملة البلاغية في أساليب النداء عند العرب أداة وهدف من دون أن يكون هناك اتفاق مسبق بين المتكلم والمخاطب"[6] ويمعن الشاعر في أن يقصر الاستخدام على أداة النداء (يا) لرسم صورة مكانية استنادًا على وظيفتها في نداء البعيد. إنَّ البعد الذي قصده الشَّاعر ليس البعد الظاهر : مكان /زمان ، بل هو البعد المجازي عن النهج الذي دعا إليه المُنادى. يقول الشَّاعر:

يا سيدي
منذ ردمنا البحر بالسدود
وانتصبت ما بيننا وبينك الحدود
متنا ..
وداست فوقنا ماشية اليهود.

الظرف (منذ) والأداة (يا) يلتقيان في الدلالة الزمنية على ما بعد البعيد ، وهو استثمار ذو جدوى فنية لوظائف الأدوات اللغوية ذات القيم الفنية ، وهو ما يحسب لثقافة الشاعر ، وجماليات إبداعه. ويقتفي الشَّاعر أثر المسافة بينه وبين من ينادي متخذًا الأفعال علامات دالة على الأحداث : (ردمنا / انتصبت / داست) وقد تعمَّ ألا يكسر تراتبية الأحداث كي لا يفقدها قيمتها الدلالية . ونلحظ أن فعل الدوس وقع من ماشية اليهود لا منهم ، وإنَّ في ذلك لبيان قوي على أثر الفجوة على الصِّلة بين من يُخاطب ومن يُنادي.

ويبدأ المقطع الخامس بما بدأ به الثالث ثم الرابع : أسلوب النداء ويكرِّر الأداة نفسها والمنادى نفسه ؛ فيقول:

يا سيدي
نعلم أنْ كان لنا مجد وضيَّعناه
بنيته أنت وهدَّمناه
واليوم ها نحن !
أجل يا سيدي
نرفل في سقطتنا العظيمة
كأننا شواهد قديمة
تعيش عمرها لكي
تؤرخ الهزيمة!

على التضاد بنى تراسله الشعوري مع المنادى ، وتواصله مع المتلقي ، وأول حلقة في سلسلة التضاد المقابلة بين الفعلين (كان) و(ضاع) ثم بين الفعلين (بنى) و(هدَّم) مع تكرار النداء في منتصف المقطع كفاصلة بين الفعلين (نعلم / نرفل) اللذين يديران حركة السياق ، ويقحمان المتلقي في الصراع النفسي الذي يعايشه الشَّاعر في واقعه. ومن المتمم لرؤيتنا النقدية أن نذكر أنَّ مرجعية النَّصِّ الأنا الشاعرة بالتفاعل مع الأنا القارئة ، ونذكر أنَّ البنية الكلية للنَّصَّ هي التضاد بين

العنوان والمضمون ؛ فبينما كانت دلالة **العنوان (يوميات حاج إلى بيت الله الحرام)** القرب من الله ، كانت دلالة المضمون البعد عن رسول الله ؛ والقرب والبعد ضدان ، وهنا تتفاعل المجادلة بيننا وبين النَّص إذ كيف يكون الضدان ـ وهما الأساسان في النَّص ـ فاعلان في بنية الخطاب الواحد؟! تلك هي سمة إبداعية ميَّزت الشَّاعر.

ومن العتبة الأولى حتى الصورة الأخيرة يدق الشَّاعر حسن السوسي طبول إيقاعه الثوري الدال على المؤازرة الشُّعورية لصنيع بطولي يجب أن يُحتذى به ؛ فيقول في نصِّه التفعيلي (وتبقى أنت)[7] الذي يقول فيه:

ستبقى أنت يا أروع
ويبقى الآخرون هناك
لا يدرون ما تصنع
بلى يدرون ما تصنع

العنوان (وتبقى أنت) . الواو لما قبلها . وما قبلها هو ما جاء الإخبار عنه فيما بعدها ، فليس حرف السين في هذه الأسطر الشعرية في مطلع المقطع الثاني من النَّص إلا علامة تشفُّ عن المعنى الذي نتكئ عليه في تفسيرنا لدلالة العنوان والذي أسس على بنية حكائية ذات قيم زمنية (تبقى) ومن هنا حدث دمج علامتين (س/تبقى) لتشكيل علامة واحدة جاء الضمير (أنت) ليفك شفرتها ، وحضر التكرار ليؤكد الدلالة : يبقى / يبقى ـ يدرون ما تصنع / يدرون ما تصنع). ولم يشأ الشاعر أن يجعل المُخاطَب مجهولا ، لذلك صرَّح ـ بعد العنوان مباشرة ـ بأن هذا النَّص " تحية للبنان الصَّامدة ، وجنوبه البطل". فصرَّح بذلك في المقطع الثالث قائلا:

فيا صور ويا صيدا
ويا هذا الجنوب الصَّامد المبدع
ستبقى أنت
لا (لحدٌ) ولا (سعدٌ) ولا (جعجع)
ولا (عادٌ) ولا (إرمٌ) ولا (تُبَّعْ)
ولا من قَبَّل الأعتاب... واستشفع

وكان قد استهلَّ النَّص بتوجيه نقد بل توبيخ لهؤلاء ؛ فقال في المطلع:

ومن (لحدٍ) إلى (جعجع)
ومن مستنقعٍ عَفنٍ إلى مُستنقع

تُطِلُّ جنادب وتغوص في أوحاله ضِفدع

ولم يكتف الشَّاعر بهذه الأسطر الشعرية بل أعقبها بمقاطع أخرى تزيد من وهج الإيقاع ليخرج الخطاب بدافعية ثورية عالية تترك أثرها في العقول ، ثم في التاريخ ؛ فيستطرد، فيقول:

تموتُ لهم .. فيعجبهم ممات الفارس الأروع

لتبقى ـ بعدها ـ في نظمهم مطلع

وفي نغماتهم مقطع

وفي أسمارهم وحديثهم تُروَى وتُستَرجع

ويبقى قصةً تُحكى .. ولا تُسمَع.

وتبقى مفردة تبقى علامة توجه السياق وهو يوجِّه الدلالة ، ويسوق إلى قراءة سيميائية للنَّص الذي هو العلامة الكبرى التي التقت فيها العلامات كلِّها بحمولاتها من الإشارات والأيقونات والرموز **(الموت ـ الإعجاب ـ النظم ـ النغم ـ السَّمَر ـ الحكاية ـ الرواية ـ القصة ـ السمع)** كلها لتي شكَّلت نقاط تواصل بين المُرسِل والمُرسَل إليه ووسيلة التوصيل (الرسالة/ النَّص) كونها استدعاء مدلولاتها لتتجلى من خلال تفكيك بناها أطرًا لقصدية النَّص ، وشواهد على أسلوب السخرية من الشاعر إشارة على سخطه الذي هو امتداد لسخط المتلقي ، في مقابل الدعوة إلى حبِّ الموت لأنَّ الموت في هذه الحال هو المُعَادل القيمي للحياة ، لذلك من البدهي أن " يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي الانفعال والشعر والموت . فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت لأن الأول طريق محتم إلى الثاني...ومن ثم تبدأ مرحلة الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد"[8].

ـ التأويل وتجاوز المُعلَن:

بدهيٌّ أن نقول إنَّ التأويل هو حاصل القراءة العميقة الرشيدة للنَّص : أيِّ نصٍّ ، هذا . بالطبع . إذا كان التأويلُ خاليًا من الغرضيَّة الذَّاتية ، وكان مشفوعًا بالفطنة الثَّقافية والمعرفيَّة المستندة لبيان يضمن لعملية التأويل البعد عن الغلو ويجنبها الجنوح صوب اتجاهات من أثرها الفصل بينها وبين سياق المقروء . كما يكون أثرًا لمرجعيات ثقافية ومعرفيَّة متعددة كوَّنها النَّاقد بتكثيف الاطلاع على إنتاج الآخرين ، وتنويع القراءات ، وهو ما يخلق له أرضيَّة ثابتة ينعكس صلاح طينتها على ما يمارسه من نقد على المقروء.

وينبغي أن ندرك ونحن نسير في ركب النظريات النقدية من ذوات الصلة بالتلقي والقراء والتأويل على اعتبار أنهَّا مرجعية نقديَّة ننطلق منها لبدء رحلة القراءة للعمل الفني أن نميِّز بين ما نريد وما

هو مراد من العمل الذي نقرِّر الشُّروع في اختراق سطحه وصولاً إلى عمقه لكوننا . في هذا المقام . الوسيطة الأهم التي تربط بين المؤلف والنَّص من جهة وجمهور القراء من غير النُّقاد من الجهة الأخرى لنمهد سبيل ولوجه لا لنعقد فهمه ونصَّعب مهمة المُرسِل في إيصال رسالته كما يجب أن تصل ، وكي لا نُجْهِدَ النَّص بحمولة جديدة مبالغ في تقديرها تكون فوق طاقته ، ولكي لا نأخذ . كما ذهب إلى ذلك النَّاقد (جاك ديريدا) . دور غيرنا ونمارس إبداعًا على الإبداع. لذا فإن الأمر يلزم بأن يؤطر التأويل ويُحدَّ بخطوط لا أقول حمراء لنجنبها نزعة المطالبة بجمود الفكر بل أقول برتقالية لنعلم أنَّنا نسير في منطقة ترقب وانتباه التأني والإصابة فيها عاقبته حسنة والتَّعجل والخطأ لا يخلوان من نتيجة ضارة ، فتكون هذه الخطوط معالم واضحة للجائز والمقبول منه ، والمتوافق مع المُشتغَل عليه نقديًّا وبخاصة أن التأويل بصفة أكثر عمومية من سواه من آليات القراءة وأبعادها يبحث في المخفي الذي يقع تحت السَّطح بل في أغوار المقروء ، وهو ما يحتاج إلى أن يطابق أو يقارب على أقل تقدير ما يقصده المرسِلُ فعلاً وما يجد له دليلا في المُعلن ، ليكون التأويل ذا فائدة للعملية الإبداعية لا خبالاً عليها أو تشويهًا لها وانحرافًا بها عن المسار الصَّحيح المُغْني للتَّجارب الشُّعورية المتلهفة لاستشراف تجارب المبدعين والامتلاء الحسي بما تفيض به من إيقاعات تحرِّك دواخلهم.

والتأويل الحقيقي ليس في صرف اللَّفظ عن دلالته أو ما يؤدي إليه من معنى قريب أو بعيد ذي صلة به ؛ وإنما يقع من باب التَّرجيح لمعنى أو قصد يستمد شرعية فهمه وقبوله من المكون العام والتَّام للقول طال أم قصر ، فإن غير ذلك يجعله يبتعد عن قيمته الفاعلة ، بل ويضر به كون أحد معاني التأويل (التَّفسير) فإن حاد المؤول بالعبارة عن وجهتها السليمة نسف فنيَّة النَّص وأخمد جذوة جماليته المحققة لأثره في القراء. ولا يعني هذا أن الاجتهاد في التفسير وكثافته مخلٌ بقواعد النقد.

وتلح الحاجة إلى التأويل عندما لا يقدر اللَّفظ عن الإفصاح عن معناه لارتباطه بسياقات أخر ، أو عندما يعمد المؤلف لإخفاء المدلول الحقيقي لداله اللفظي لغاية في نفسه يقضيها ، ويكون للكم المعرفي والثقافي الذي يتحصَّن به القارئ في مواجهته مع الغموض الذي يكتنف النَّص أو جزء منه دوره في إحكام تأويله ومن ثمَّ الخروج برؤية واضحة تشف عن الجوهر وتجلي الغموض فَيُسهِّل تناول المقروء عمن سواه ، أمَّا إذا جهل المؤول حدود ما يقول به ، ودرجة تأثيره فيما بين يديه من إبداع فإنَّه سيفسد الطَّرح وسيحتاج تأويله إلى تأويل.

وتختلف كيفية التعامل وتتشعب المعطيات عند قراءة نصٍّ إبداعي والشَّروع في تأويل الوارد فيه ، الصَّادر عن مبدع يعي قيمة المتلقي ويعرف أين يبمم فكره ، وهو لذلك يُحسن انتقاء الألفاظ

ليشكل منها تراكيب فنيَّة عبر ما يؤلِّف بين متجاورات ليشكِّل تراكيبه اللُّغوية ذات الدلالات العميقة . والمسار ذاته يسير فيه المؤول . أيضًا . لتحقيق رؤية مقنعة لمعنى ورد مبهمًا ويطلب إيجاد تفسير ملائم له يعتمد على حسن تقدير وحنكة وتدبُّر فيما يشعه السِّياق من إيحاءات.

في وقفة مع النَّصِّ الشعري **(عشاء)** [9] للشَّاعر أمل دنقل ومع إطلالتنا الأولى على القصيدة بغية التماهي الشُّعوري بما تحمل من شحنات شعوريَّة شعريَّة نجد أنَّ الشَّاعر قد جعل بؤرة النَّص في عتبته الأولى (العنوان) فكان المنطلق الأوفى لقراءة النَّص ، والرابط الأوثق الذي يشد أيَّ قارئ إليه كلما توغل في عمق النَّص ، ليعقد الصِّلة بين ما يمر به من ألفاظ وما يستنتج من معان ، ويشع من دلالات كامنة في الجمل الشِّعريَّة ، وما ستؤول إليه الفكرة العامة للنَّص ، وهو ما سوف يمنحه لذة الاستئناس بمطابقة التَّحليل ، وما قد يُمارَس من التأويل لما أراده الشَّاعر فعلاً ، أو بمقاربته على أقل توفيق اجتهادي. يقول الشَّاعر:

قصدتهم في موعد العشاء

تطلعوا لي برهة

ولم يردّ واحدٌ منهم تحية المساء !

وعادت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

في طبق الحساء

***

نظرت في الوعاء

هتفت : "ويحكم . دمي

هذا دمي.. فانتهوا"

لم يأبهوا !

وظلتِ الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلتِ الشفاه تلعق الدماء!

التأويل لا يجب أن يخلو من غاية ، ومن غاياته أنَّه يستخلص عصارة القصدية سواء أكانت قصدية النَّصِّ أم قصدية الشَّاعر ، وتبقى أجلُّ غاية له هي استثارة القراء التَّالين المُتَوقَعِين وتحفيزهم على التَّعالق مع النَّص والبحث في أعماقه لاستثمار ما تنتجه قرائح الشُّعراء ، وما آلت إليه تجاربهم ليكونوا مستهلكين فاعلين واعين بما يستهلكون. وتأويلنا لهذه القصيدة يبدأ من تحديد هوية المرسِل ؛ فالمتكلِّم المعلن هو الشَّاعر نفسه ؛ وأمَّا غير المعلن فهو الشَّعب العربي الذي

يشكو أكل حقوقه من فئة مكَّنها من مقدراته ، ما كُتب عليه من تعاسة شاء القدر لها التَّحكم في مصيره، ومن ثمَّ جرِّه إلى مواطن الهوان والهلاك . لقد تحوَّل لفظ الأكل عن دلالته الحقيقيَّة إلى معنى مجازي حيث تحوَّلت ملكية الأشياء الكفيلة بضمان بقاء الشَّعب حيًّا ، يمارس حقَّه في الوجود ؛ إلى ملكية لولاة أمره المفترضين ، كأنَّها زاد لهم يتجمعون حوله لتناوله في زمن عبَّر عنه الشَّاعر تعبيرًا بليغًا باختياره لوجبة العشاء التي لا تكون إلا ليلاً ، والليل يحيل إلى الظلام ، وتأويل المعنى أنَّ هؤلاء الولاة المتداعين على قصعتهم الشَّهية بالنسبة لهم . وقد يكون الموقع ـ وفق قصدية الشَّاعر ـ الذي يأكلون فيه العشاء (جامعة الدول العربية) وفيه دلالة مكانية مفادها استفحال البلاء . وهذا تأويل ثان لمقاصد الشَّاعر . ولا ممانعة نقدية في أن يقبل النَّص القسمة على تأويلين ؛ فيصح أن يكونوا قد تعمَّدوا التآمر تحت جنح الظلام ليواروا سوءة غدرهم برعيتهم ، وهم مطمئنين إلى أنَّ الظلام سيستر فعلتهم ، لكنَّ لم ينتبهوا إلى حقيقة أنَّ للشَّاعر عيني ذئب فهو يبصر في الظلام ولا يتوانى عن الهجوم إذا ما جُرح. ولا نستبعد . بحكم الانتماء . أن يكون المتكلم (شعب مصر) ، فالشَّاعر أحد أفراده ومن ذوي القربى بما يقع له ، وما يكون واقعه ، وعليه مسؤولية في الذَّود والإخبار.

ونقلِّب دواوين الشَّاعر صلاح عبد الصبور لنقرأ فيها قراءات جديدة ليست للاستمتاع بالإيقاع ولا التأمل في جماليات الصور والعبارات ، بل لما تشي به هذه العناصر الفنية من معانٍ . هذا ما تجده في قوله في قصيدة (موت فلاح)[10] :

لم يك يومًا يستعجل الموتا

لأنه كل صباح كان يصنع الحياة في التراب

ولم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتة

لأنه لا يجد الوقتا

فلم يَمِل رأسه للشمس الثقيل بالعذاب

صورة اعتيادية في الريف المصري ذي الطابع الفلاحي ، والفلاح مخلوق ذو روح واقع عليه الموت لا محالة ، لكنْ لم يشأ الشاعر أن يجعل ما هو اعتياديًا يمرُّ من غير أن ينرك أثره في المحيط الشعوري بدءًا من تجربة الذات التي حرصت على إشراك الذوات الأخرى فيها من خلال تفتيح مداخل للجدل كمثل قوله :

لم يك يومًا يستعجل الموتا

لأنه كل صباح كان يصنع الحياة في التراب

تعمَّد الشَّاعر ـ في العنوان ـ أن يجعل المسند نكرة لعموم الدلالة دون مساس بأحادية الدال وخاصية المدلول . وبالعودة مرة أخرى لقراءة النَّص نرى وكأن الشاعر يصوِّر لنا اقتناع الفلاح بأنَّ الموت بيده على اعتبار أنَّ الحياة بيده ؛ فهو الذي يمنحها للتراب . لا ريب في أنَّ المؤكد أنَّ المنح مجازي لا حقيقي عبر ريِّ الرض وتمهيدها وإلقاء البذور والشتلات في رحمها لتلد نضارة ثم ثمارًا . يفعل الفلاح ـ علامة وقائعية ـ هذا من غير مبالاة بالتعب المتعدد الوصفات. هذه التَّقدمة التَّصويرية صيغة إشارية إلى ما ستكون عليه الصورة الجمعية التي تلم أطرافها الأسطر الشعرية التَّالية والخاتمة، والتي يقول فيها:

وجاء قومه وأسبلوا جفونه

وكفَّنوا جثمانه ، وقبَّلوا جبينه

وغيبوه في التراب وفي منخفض الرمال

وحدَّقوا إلى الحقول في سكينة

وأرسلوا تنهيدة قصيرة ... قصيرة

ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتي الصغيرة من أول الدهر ، الرجال

من أول الزمان...

حتى الموت في الظهيرة

الحدث عادي كونه من فطرة الكون تدل عليه الأفعال التي واكبت السَّرد ، وهو يحدث في أي مكان ، وفي أيِّ زمان ولأيٍّ كان ، لكنَّ ما بعد ذلك هو ما ليس عاديًا ؛ فالشاعر لم تقف غايته عند وصف حالة موت ، وإنَّما هي وسيلة لغاية أبعد تتوارى خلف المُصرَّح به في الألفاظ وما تحمل من دلالات مشتركة. للمكان الذي أشار إليه بلفظي : الحقول/ قريتي قيمة مؤثرة في الرفع من قيمة الحدث. إنَّه يقحم القارئ في الكشف عن شبكة من العلاقات الكونية : علاقة الإنسان بالأرض ، وعلاقة الإنسان بالإنسان لفهم فلسفة الحياة

يبدأ بالقول : "**وجاء قومه وأسبلوا جفونه**" في هذ القول إشارة إلى عنصرين ، العنصر الأول مكان الوفاة الذي لم يكن فيه أحد مع المُتوفَى لحظة احتضاره ، وهو مادلَّ عليه الفعل جاء ؛ وأمَّا العنصر الثاني فهو زمن مفارقة الحياة ، وهو ما يحدده الفعل أسبلوا مع فاعله ؛ إذ إنَّ الإسبال يعقب لحظة الوفاة مباشرة ، وفي هذا تأكيد لمؤكد وجوده بمفرده يمارس عمله في حقله حتى داهمه الموت " **حتى الموت في الظهيرة**" تحديد الوقت بالظهيرة دال مدلوله الشقاء لشدة الحرارة وقلة الراحة ؛ فمن معاناة في التراب إلى موت فوق التراب إلى مواراة في التراب = **علاقة مادية** . إن

في ذلك إثبات لنمط علاقة من يتكلم عنهم الشَّاعر وينتمي إليهم بالأرض التي لولاهم لكانت ساكنة بلا حراك كاللحظة التي أعقبت دفن هذا الفلاح الذي هو أمثولة لكثير من الحالات ، ومعيار لقياس الواقع.

ـ الامتلاء والفراغ : السواد والبياض

للشعر وسيلتان في الوصول إلى المتلقي وهما النطق والكتابة ، وكلاهما يعتمد على اللغة أداة للتوصيل ، وفي النطق وقف ومدٌّ في الكلمات ووصل للتراكيب ، وفصل الجمل بين الجمل ووصل بينها وهذا يمثل الامتلاء والفراغ في الإلقاء، ويقابله في الكتابة امتلاء حيز معين من السطر والصفحة برسم المفردات والجمل في مكان يزيد أو يتقص في غيره في الحيز نفسه . وكما للامتلاء شأنه في القراءة والتفسير ؛ فإنَّ للفراغ ـ وبخاصة في الشعر الحديث ـ وظيفته الإيقاعية ودلالته التَّعبيرية ، إذ هو شاغل لحيز مهم في البناء الفنِّي للنَّص الذي لن يبلغ تمامه إلا بالتَّلقي وممارسة فعل القراءة والتأويل لإظهار الجمالية التي يكتنزها والتي من شأنها . إذا أحسن التنقيب عنها . أن تكون حِلية النَّص وقيمته.

وتمنح إجادة توزيع المفردات والتَّراكيب على الصَّفحات بعدًا تصويريًّا تأويليًّا ، له من الجمال والتَّأثير ما يغني النَّص بالإيحاء والشَّاعرية . ومن ذلك هذا المقطع من قصيدة (**الليل في المدائن الكبيرة**)[11] للشَّاعر (محمد الشَّلطامي) الذي يقول فيه:

يا ضيعة الأشياء حين ،

تصبح الأفكار

جاهزة كالقبر والأكفان

بانتظار

كل مواليد صباح

الغد .

يكوِّن النَّاظر إلى هذا المقطع من النَّص انطباعًا أوليًّا على أنَّ الكيفية التي انتهجت في الشَّكل (توزيع الجمل الشِّعرية والمفردات) لا تخلو من قصدية لها غايتها الفنيِّة ونتيجتها الجماليَّة . ونكاد نجزم على أنَّها تقنية داخلة في بناء النَّص حيث نشهد توافقًا مدروسًا بإبداعٍ ، طرفاه اللفظ والمساحة المخصصة له ؛ فلفظ (انتظار) ودلالته الزَّمنية يشيان بحالة نفسيَّة قلقة مترقبة وللتَّعبير عن الوقت المستغرق في عملية الانتظار أعطى الشَّاعر إيحاء بطوله دون أن يذكره صراحة فقد استغل تقنية الفراغ (البياض) الممتدة على طول السَّطر الشِّعري لتكون وسيلته في توصيل ما لم

يرد النطق به لغاية فنية أكمل بناءها بمقابلة الضد بالضد ليظهر المعنى ويفهم القصد فلقد جعل الفراغ في مقابل الامتلاء (السَّواد) والمساحة الممنوحة لكلّ منهما تحدِّد التَّعبير الملائم لغرض الشَّاعر وترصد وجهة التَّجربة الشِّعريَّة وبذلك تحرِّك وعي المتلقي بالمضمون وتفعِّل منطقة الشُّعور لديه فيبادر لملء الفراغ انطلاقًا من السَّواد وهو ما يجعلنا نعقد الصِّلة بين الانتظار والغد من خلال تقارب مساحتي الفراغ والامتلاء التي قسَّمها الشَّاعر عن وعي منه وبغير عدل مقصود لتكون أسلوب خطابه للمتلقي وبخاصة غير العادي ليقول: إن مجيء الغد المأمول يلزمه انتظار طويل يعادل المساحة غير المشغولة من السَّطر الشِّعري التي تكاد أن تكون السَّطر كلَّه إلا قليلاً وهو القليل هو الموحي بما وصلنا إليه من تأويل رؤية الشَّاعر للواقع الذي يتقاسمه مع المخاطب (المتلقي). وفي لفت انتباه لرؤية أخرى يكثف السَّواد (الامتلاء) ليطغى على مساحة (البياض) التي هي الأصل ليمنح بعدًا تعبيريًّا وتقديريًّا يحمل دلالات صوتيَّة مكانيَّة زمانيَّة تسهم في بلورة الإدراك للمعنى المعبَّر عنه بالصورة الشِّعريَّة بقوله:

" **يا ضيعة الأشياء حين ،**

تصبح الأفكار

جاهزة كالقبر والأكفان "

كونها ستدفع الوعي صوب مزيد من التَّحليل لمحتواها اللفظي وسياقها البياني ومدى مطابقته لمقتضى التَّجربة الشُّعورية التي سخَّر السِّياق العام لنقلها من خانة الفردية (الذَّات الشَّاعرة) وما تحس به إلى ذات الجمع التي يوحِّدها التَّلقي بالرغم مما قد ينشأ من اختلاف في تقدير المعنى وتحديد معالمه وفق درجات الوعي المصاحب للقراءة والدَّاعم لحركيتها ، لذا يستوجب القول : إنَّ القراءة السَّطحية لهذا المقطع ، والمجرَّدة من البحث فيما وراء الظاهر لا تكشف عن وجود علاقة بين المشبَّه (الأفكار) ، والمشبه به (القبر والأكفان) اللَّذين ربطت بينها أداة التَّشبيه (الكاف) ، فالأفكار مهما كان نوعها واتجاهها تحمل في داخلها حياة ، أي إنها تعني الوجود ، لكنَّ القبر والأكفان دالاَّن مباشران على الموت كالتَّلاشي والفناء ، فأي صلة جمعت بين المتضادِّين ؟ إنَّها صلة الانزياح عن الأصل لضده وهو ما توحي به مفردة (جاهزة) ، حيث لا ينبغي للأفكار أن تكون جاهزة ، فإن هي أصبحت كذلك فقدت ما فيها من نبض ، واعتراها الصَّمت الطويل وهو ما ينطبق تمامًا على ما توحي به الأكفان ، ومن بعدها القبر حيث الصَّمت التَّام (الموت).

لقد وضعنا الشَّاعر عمليًّا أمام الحقيقة القائلة : " الرؤيا إبداع ، والجدّة في الشعر ابتداع رؤيوي وتعبيري . والإبداع كشف ما لم يعرف ، أو تأليف جديد لأشياء معروفة".[12]والمفارقة في هذه

الصورة أنَّ القبر والأكفان لا ينتظران . كما في النَّص . من يُتوقع موته كالمريض ، أو الهرم ؛ إنما ينتظران المواليد ، ومواليد مَنْ؟! إنَّهم مواليد المستقبل الذي أشار إليه بـ (الغد) ، وكأنه أراد أن يقول – دون أن يصرح بذلك – : إنَّ الواقع أصبح مفروضًا على محيطه الذي هو من ضمنه ، وكلَّ شيء صار مقرَّرًا سلفًا، فلا إرادة ولا وجود ، فلقد وُئِدَ الفكر ، وانتُزِعت القيمة ، وصُيِّرت الحياة إلى عدم .

ولم تكن الشَّاعرة الفلسطينية **فدوى طوقان** لتضع كمًّا من المفردات في سطر بقدر معين يختلف عن غيره من الأسطر الشِّعرية ، أو قَدرًا من السواد في صفحة دون غيرها ، لم تكن لتفعل ذلك بلا احتياج له في خلق قيمة فنية تخلق توترات نفسية زمن القراءة ، أو لحظة التنوير الشعوري الذي يتبع السياق. ويمكن أن نمثِّل لشيء من هذا بنصِّها **(أنا راحل)**[13] الذي تقول فيه:

ارسلتها ومضيت في ركب الزمان
انا راحل
أرسلتها ، وبهتّ حيرى في مكاني
في ذهلتي ،
ووقفت أسمعها تدوّي في كياني
تخفيك ، تخلي منك أيامي
وأحلام افتتاني
أنا راحلٌ
وهوت على قلبي كساطور مسمّم
لم أبك ، كان الدمع يجمد خلف جفني
كان ملجم
وسرحت أرنو في الفراغ
سرحت في اللاشيء أحلم
حلماً بلا لون فلم أفهمه
حلماً كان مبهم
أنا راحلٌ
ومضى يردّدها فراغ الكون حولي
أصغيت ،

شيء من وجودي انهدّ
في يأسٍ وثقل
كان الصدى كالموت يسقط منه حولي
ألف ظلّ
ويدور بي
فأغوص من ظلماته
في ألف ليل
أنا راحلٌ
ووقفت يعميني غبارك في الطريق
لم أعد خلفك كنت كالمشدود في
مهوى سحيق

في هذا المطلع اختلفت المساحات من سطر إلى آخر مع أَنَّ السَّطر الشِّعري قد تكوَّن من جملة واحدة أو جملتين أو أكثر ، في مقابل تكوِّن السَّطر الاخر من جملة واحدة ، أو شبه جملة ، أو كلمة واحدة . ومثال الأول السَّطر الشعري الأول ؛ فالتالي له :

ارسلتها ومضيت في ركب الزمان
انا راحل

سطرها الشِّعري الأول شغل السواد فيه ـ الامتلاء ـ ثلث مساحة السَّطر ، بينما كان نصيب البياض ـ الفراغ ـ الثلثين ـ ولن تقل مساحة الفراغ على امتداد النَّصِّ عن هذه المساحة ، في حين أنَّها ستزيد في بعض الأماكن ، وأولها السَّطر الشِّعري التالي " أنا راحل" وعندما نحاول أن نخترق النَّص من هذا الباب لنطلع على الرؤية الفنية الكامنة في ذلك ؛ نتجرأ على إرجاع ذلك لإحكام المعنى بالموازاة مع تيار الوعي ؛ فالجملة الأولى : أرسلتها (أرسل /فعل ، (التاء) ضمير متصل : فاعل ، (الهاء) ضمير متصل مفعول به هذه المكوِّن ساق خلفه مكونًا آخر لا يدعمه في التركيب اللغوية ؛ فقد استكفى بذاته ، وإنما في التركيب التعبيري الذي لم يكن ليؤدي دوره إذا لم يتصل به للزومه في استحضار المتعلقان به (الجار والمجرور "في ركب الزمان"

وفي السَّطر الشِّعري التالي (أنا راحل) جملة اسمية استغنت بذاتها في التعبير ، وهو ما اتاح الفرصة لترك المساحة الباقية للتفكير ، الذي سيحقق لها الامتلاء بما سينسج القارئ من تخيلات تبدأ بالامتداد الزمني الدال عليه اسم الفاعل (راحل) ، ومن ثم ينطلق للتخمين في أسباب هذه

الرحلة ، ومتى سيكون زمانها ؟ وأين مكانها ؟ وبهذا يتحقق التعالق بين التجربتين : تجربة الشَّاعرة ، وتجربة المتلقي. وينطبق هذا على:

ألف ظلّ

ويدور بي

فأغوص من ظلماته

حيث إنَّ الفراغ ينسجم مع المعنى وتعددية الظل الذي يسقط " **كان الصدى كالموت يسقط منه حولي**" فمساحة الامتلاء كانت بحجم الحدث وقوة المشبه به **(الموت)** الحامل لسمة السواد ، في مقابل فرضية أن امتداد الألف ظل تحتاج إلى مساحة أكبر من البياض لتستوعبها مع التفكير في أنَّ الصدى يتردد لاحقًا ، وأنَّ صلة الظل لا تتحقق إلا في حالة البياض إذ لا لوجود له في السواد ، كما أنَّ الدوران يحتاج إلى أبعاد ليتحقق بلا توقف بينما مساحة الامتلاء في السطر الشعري الثالث كانت أكثر ، وكان ذلك على حساب مساحة الفراغ ؛ لأن الغوص في الظلمة وفق المعنى الفني يحدث بشكل أسرع ، لذا هو متمكن أكثر في الحالة التي ترصدها. وكل هذا خلَّق إيحاءات بما لم يقله المُرسِل في رسالته مع أنَّه داخل في مضمونها.

ونتعامل مع هذا الامتلاء والفراغ على أنَّهما من منظومة جماليات التشكيل الفني سواء المكاني أم الدلالي وبخاصة عندما يتجلَّى التجاذب قائمًا بين السواد والبياض ؛ فتارة يلتهم السواد من البياض وتارة يحدث العكس وفي الثالثة يتوازنان . يحدث هذا ـ أيضًا ـ انسجامًا مع الشكل الذي ألزمت به القصيدة الحديثة نفسها ، وهو الحفاظ على التناسق الإيقاعي في بداية الأسطر الشعرية في مقابل إتاحة المجال لفوارق نسبية في أواخر الأسطر الشعرية ، تتحدَّد به نسبة الأخذ والترك بين السواد والبياض لغاية تعبيرية أو دلالية. ويتجسد النوعان **الثَّاني والثالث** في قولها:

لم تختلج شفتاي باسمك لم أمد يدي

غريق

وظللت أرنو والصقيع يدبّ يزحف في عروقي

ومضيت لا تلوي ، تباعدك الشواسع

عن وجودي

ومضت تفرّقنا تخومٌ طافياتٌ من جليد

وبقيت في فلك ، وأنت هناك

في فلكٍ بعيد

نجمان في فلكيهما

يتخبّطان على الوجود

نجمان موهبان كم نشدا فراديس اللقاء

عبثا

وعاد كلاهما يطفو ، يدور بلا رجاء

متغرّباً حيران ، يسفح ضوءه

عبر الخواء

والدهر والأبعاد بينهما

وجلّاد القضاء

نلحظ أنَّ نسبة السواد في الأسطر الشعرية :

لم تختلج شفتاي باسمك لم أمد يدي لغريق

وظللت أرنو والصقيع يدبّ يزحف في عروقي

ومضيت لا تلوي ، تباعدك الشواسع

أكثر اتساعًا في محيط الفراغ ؛ لأن كمَّ الشحنة الشعورية للشاعرة معلوم لها ولا يحتاج إلى تأويل بينما المكوِّن اللغوي الذي في السَّطر الشعري الرابع كان شبه جملة (عن وجودي) احتاج لمزيد من الفراغ لسببين اثنين : إمَّا أنها تعلم مقدار وجودها فجاء التصريح به كتابة قليلا يتوافق مع حجمه ؛ وإمَّا أنَّه وجود هلامي شاسع الضبابية تركت المجال شبه مفتوح أمام تقديره ، والأمر نفسه ينطبق على السَّطر الشعري المُكَوَّن في مفردة واحدة هي (عبثًا) ؛ فالعبث معنوي لا سقف ولا حدود له ، الأمر الذي يقلل من زمن الترقب الذي يفرضه الفراغ على النفس ؛ لأن وقع المعنى الذي تجيء به الالفاظ ، وهكذا يُمكن أن تُؤول قصدية النَّص ، بعيدًا عن قصدية الشَّاعرة.

يُدرك المتلقون حجم الفعل الموكل إليهم ، وجسامة ما يحملون من أمانة ؛ فيؤدي ذلك إلى الحرص على الفطنة الفكرية في تقبل الرِّسالة ، الذي نتج عنه فرضية تلقائية لإتقان تعاملهم مع النُّصوص بالتَّمهر في التَّعامل مع مكوناتها بإجادة الغوص في أعماقها وصولاً لما فيها من إيحاءات يتطلب الوعي بقيمتها أولاً ، والحرص على إيصالها سليمة محتفظة برونقها، الأمر الذي يقوِّي فطنتهم بلزوم الإلمام بالمعارف والعلوم التي تصبغ فهمهم للموضوعات بالجدارة والصَّواب ، وتحول بينهم وبين الزلل في الحكم والهوان في التَّلقي والتَّقبل ؛ فيؤسسون لهم مرجعيات مختلفة ومتعدِّدة تكفيهم مؤونة التَّجاذب مع النُّصوص لترويض ألفاظها ، وملء مساحتها بالمعاني واكتشاف الدلالات ،

ولن يتم ذلك دون الوقوف على ما في النَّص بتكثيف القراءة ، وتنزيهها من أي غرض ذاتي ذي نزعات دونية خالية من المنهج والمنطق ، ولا استغراب في أنَّه من الوارد المتوقع أن " يكون تعدد التلقي موازيًا لتعدد احتمالات الناتج الدلالي"14.

ومن قصيدة (من حرب البسوس إلى دون كيشوت) [2] للشاعر علي الفزاني نقرأ :

يا ثورة الفقـراء : إني أفقت من الذهول

وعرفت أن هناك قارعة تجول

إنَّا هنا ، نبني غداً إنَّا نعيد

قدر العروبة للوغى . فلم الجمود ؟

أنظر هنا ، في كل قطر ، مثلما تفنى ثمود

يتزاحم الأجراء .. أيدٍ خاويات ، لا تعود

إلا بما تركت كلاب المستفيد من الجهود .

يعلن الشَّاعر عن سأمه من الحالة التي يعيشها ، ويقرر أن يستفيق ؛ لأن الدمار والفناء تفوح رائحتهما في المكان ، فيعبر عن هذا بالتشبيه الذي أدى وظيفته في بناء الصورة الشعرية من خلال الأداة **(مثل)** فيعيد بعث التاريخ ، ليذكر به من خلال المشبه به بالفناء الذي حل بقوم ثمود نتيجة مخالفتهم للصواب الذي أتاهم ، وهذا ما وقعت فيه العروبة التي خالفت قدرها ، وهو أنها خلقت للإقدام ، وخوض غمار الوغى للدفاع عن الأرض ، والدين ، والمال ، والعرض ، لا الجمود وهذا ما يجعل المتلقي يستقبل تجربة الشاعر، فيحس ما يعانيه ؛ بل ويلتقي معه في المعاناة من خلال الصورة التي كوّنتها المعاني لديه من الخضوع الذي عم كل قطر عربي ، فجعلهم عبيداً أُجَراء لا يملكون إلا ما يفيض عمّن تحكم فيهم، وفي مواردهم حتى صار ربَّ المكان على حسابهم .

هذا الذي تقدَّم طور من أطوار التعامل مع النَّصِّ بتفسير المعاني المباشرة الظاهرة تحت ظلال الألفاظ ، لكنَّ النَّصَّ هو فوق هذا الرؤية التفسيرية ؛ فالشاعر تحدث بلغة الفناء والموت عن الحياة . كما تتناول الوجود من منظور العدم ؛ فليست المقارنة بين حقبتين هما (حرب البسوس ـ دون كيشوت) وما بينهما من فترة زمنية طويلة استخدم الشَّاعر حرفي الجر (من ـ إلى) لتوكيد اشتراكها في القصدية التي تتضح معالمها من سيمياء (حرب البسوس) في مقابل سيميائية (دون كيشوت) هذه الشخصية المتهورة التي عاشت في القرن السابع عشر في أوربا ، ليقابلها بشخصية المهلل بن ربيعة) التي عاشت في العصر الجاهلي العربي. ليقول إن الحياة هي المطلب لكن وجود أمثال هؤلاء دعاة القتل وهواة الاعتداء في الأزمنة كلِّها ، التي كانت حقبة حرب البسوس ، ومغامرات

دون كيشوت بعضًا منها دالا على كليتها ؛كانوا هم السبب الرئيس في تعثر الإنسانية في تحقيق هذا المطلب بالصورة المرضية. ولقد ملئت القصيدة بالتشبيه المشكِّل للصورة الشعرية ليربط الأفكار المتناثرة في القصيدة ، لجمعها في صورة كليَّة تظهر لنا بعد أن يعلن السياق عن توقفه .

ويقول الشّاعر في موضع آخر من القصيدة :

آهٍ من مستعبدي باسمي وباسم الآخرين.

يلقي علي.. وما أتيت ..ضياع جيل القادمين من الغيوم

وكأنما غرق الشراع ، فيما يبين

إنَّه يشبه أوضاعهم التي آلوا إليها بالنهاية الحتمية التي يصل إليها راكب سفينة غرق شراعها ؛ فالشراع هو مُوجِّه السفينة ودافعها للسير في الاتجاه الذي يحدده ربانها كما أنه أعلى نقطة فيها ، فإذا وصل إليه الماء يعني أن ما تحته قد غرق وانتهى . فوجه الشبه تقيمه العلاقة المتضادة بين الحرية والعبودية ، أي الحياة والموت اللتين يعبِّر بإحداهما عن الأخرى؛ يمثل الحياة ببقاء شراع السفينة عالياً منتصباً بعيداً عن الماء ، فهو يحدثنا عن الموت بذكر أسباب الحياة ، وما الفعل يلقي إلا علامة دالة على الريبة والاستسلام . وكذلك مفردة (الغيوم) فإنَّها علامة مزدوجة تصلح أن تكون دالا على الحياة (المطر) ، وأن تكون دالاً على الموت (اللون / العِقَاب) وجملة (وكأنما غرق الشراع ، فيما يبين) تعطي دلالة أخرى تذكر بزمن الطوفان) ويبقى السياق وحده هو المحدد لكينونة هذه العلامات وغرق الشراع واختفاؤه رمز للحدث (الموت) وقد فاد هذا في تحقيق الغرض الفني ؛ لأنَّ " التجربة الشعورية التي تولد من حدث عظيم لا يمكنها أن تنجب مخلوقاً فنيّاً رائعاً دون أن يعيشها شاعر مبدع "[15]

وخلاصة الاطلاع تؤكد على أنَّ التلقي باعث فاعلية في النَّص ، والقراءة والتأويل مفعلان أساسيان لهذه الفاعلية ، مموّلان لها بالطَّاقة الحركيَّة عبر إشعال جذوة النَّقد له لبيان ما يقبع مستترًا بين الأشطر خلف الأسطر من جمال الأثر .

خاتمة

ليس الإيقاع الشعري وزن وليست القصيدة غير مؤثرة إلا إذا التزمت القافية ، بل مُكَوَّن لُغوي ليس بلغة كالمألوفة في تراكيب الاستخدام التواصلي العادي لتوصيل خبر أو معلومة يومية مثلا ؛ وإنَّما بلغة عليا يسيطر عليها المعنى القوي المخاطب للعقل ، والأسلوب السلس المناجي للعواطف ، وليس ذلك الكلام السَّطحي الذي قد تسمعه أو تقرأه فلا يؤثر فيك تأثيرًا خاصًا خالصًا ؛ فما الشعر إن لم يُحرك الشعور ؛ فيقيم الوعي ، لتتهيأ الأحاسيس لما أوحى به من أشياء تمس حياة المتلقي ، وتوجه وعيه بما يتوافق مع الواقع المجتمعي والإنساني على حدٍ سواء.

ما وقع في نطاق اختيارنا من نصوص شعرية ـ حتمًا ليست الوحيدة ولا الأفضل مع حفظ حقِّها في جمالها الفني وبلاغتها التعبيرية لغة وصورة ـ هي ذات تأثير في وعي المتلقي ، وتحريك لهمته وفقًا لطبيعته كونه مخلوقًا عاقلاً مُدركًا لم يحيط به ، وعالمًا بكيفية التعاطي معه ؛ فيأتي مفعول النَّص ليوجه وعيه ، فيمارس دوره كما يجب أن يكون مع قضاياه ومنها الشعورية الذاتية ، ومنها الاجتماعية ومنها ذات المدِّ الوطني والقومي ، ذلك لتُلهب الحماسة في النفوس ؛ إمَّا بالتذكير بقيمة المكان ، وإمَّا بِرَجْع المواقف التي يحفل بها الزمان ، والتي هي عامل مشترك بين الأفكار والأخيلة ، والواقع والمثال التي يتعاطى الشعراء معها.

وقد تنبهنا إلى أنَّ الشعراء الذي اتفقوا في التناول لمادة الخطاب الوقَّاد المتمثلة في البحث عن مواطن الإثارة النفسية ، ومحاكاتها بأكثر الألفاظ دلالة على الدفع الشعوري إلى درجات أبعد من الحيوية ، ذات الصلة بالتوهج والانصهار والإقدام ، وبعث الحياة في النفوس التي ركنت لما حلَّ بها ، وهي بحاجة إلى من يرفع من درجة وعيها بحالها ؛ فيدفعها إلى حيث تنهض بذاتها ، لذلك هم يوظفون الكلمات التي يمكنها إذا ما تمَّ الربط بينها ، وجمعها في تركيب لغوي أن تنتج معنى أو معاني باعثة للوعي محققة للأثر ، هذه هي غاية العملية الإبداعية . ومن تلك الألفاظ والتركيب ما جاء عند الشاعر (راشد الزبير السنوسي) في نص (رباعيات حنظلة) (لن تجدا /أبداً /سنبلة ـ تدوران ـ تقاتل /أحلامك /المقبلة ـ المعضلة ـ نسيتك ـ أغضت ـ تخشى /يداً /عذبتك ـ وتزداد / شكا ـ تحت الحصار / نعتك ـ انكفاء ـ تباريح أنكى ـ من ضيعة الناس / والعدل مبكى . وعند الشاعر (محمد الفيتوري) من نصِّه (يوميات حاج إلى بيت الله الحرام) الألفاظ والتراكيب التالية(قوافل ـ قلوبنا ـ هياكل /متقلة /بالوجد /والهيام / أمَّة مُضَاعة / خاسرة البضاعة ـ تقذفها /حضارة الخراب / والظلام ـ شمسها العمياء / في الزحام ـ الحدود ـ وداست فوقنا / ماشية اليهود ـ كان لنا مجد / وضيَّعناه ـ وهدَّمناه ـ نرفل / في سقطتنا /العظيمة ـ تؤرخ الهزيمة) وعند الشاعر حسن السوسي من

نصّه (وتبقى أنت) الألفاظ والتراكيب التالية (ستبقى أنت / يا أروع ـويبقى /الآخرون / هناك ـ لا يدرون / بلى يدرون ـ تصنع ـ تموتُ لهم .. فيعجبهم / ممات الفارس / الأروع ـ تُحكى .. ولا تُسمَع) وعند الشاعر صلاح عبد الصبور في نصّه (موت فلاح) الألفاظ والتراكيب التالية (يستعجل الموتا ـ التراب ـ يلغط /بالفلسفة الميتة ـ صباح ـ يصنع الحياة ـ لا يجد الوقتا ـ يَمِل رأسه / للشمس/ الثقيل بالعذاب ـ وأسبلوا جفونه ـ وكفَّنوا جثمانه / وقبَّلوا جبينه ـ وغيبوه ـ تنهيدة قصيرة الموت / في الظهيرة) وعند الشاعرة (فدوى طوقان) من نصِّها (أنا راحل) الألفاظ والتراكيب التَّالية (انا راحل ـ ذهلتي ـ تدوّي ـ تخفيك ـ وهوت / على قلبي /كساطور / مسمّم ـ الدمع يجمد ـ ملجم ـ حلماً /كان / مبهم ـ يأس وثقل ـ الصدى كالموت ـ فأغوص من ظلماته ـ ويدور بي / ألف ليل ـ يعميني / غبارك ـ مهوى سحيق) وعند الشاعر (محمد الشلطامي) في نصِّه ((الليل في المدائن الكبيرة) الألفاظ والتراكيب التالية:(يا ضيعة الأشياء ـ كالقبر والأكفان ـ انتظار) ، وعند الشاعر علي الفزاني في نصِّه (من حرب البسوس إلى دون كيشوت) الألفاظ والتراكيب التالية (يا ثورة الفقراء ـ الذهول ـ قارعة ـ للوغى / فلم الجمود ؟ ـ تفنى ثمود ـ يتزاحم الأجراء / أيدٍ خاويات / لا تعود ـ كلاب ـ آهٍ من مستعبدي ـ ضياع جيل / الغيوم ـ غرق الشراع)

لا شك أنَّها ألفاظ منتقاة لغرض محدد ، وهو إثارة الانفعالات النفسية ، ليُقبل المتلقي على الخطاب المُرْسَلِ إليه وهو تحت تأثير الإيقاع الفني من جانب ، والوهج الحماسي من الجانب الآخر ؛ فتكتمل دورة حياة المعاني والدلالات ؛ فتتجلى القيم الإنسانية في النُّصوص الشِّعرية التي هي وسائط الشعراء في الاتصال بالقراء. ولو أعداها كلَّها إلى جذرها الأصل لوجدنا أنَّها كلَّها تنتمي إلى حقل دلالي واحد ، وأنَّ المعنى إمَّا يكون صريحًا ؛ وإمَّا كان إيماء ، نهتدي إليها عبر السياق الذي مهما نوعَّ في أساليبه يظلُّ يسير في اتجاه واحد : الخطاب الثوري.

أهم النتائج:

ـ الخطاب الثوري سمة عامة في الشعر بعامة

ـ الشاعر العربي يكرر نفسه في شاعر عربي آخر من خلال تناسل الأفكار والموضوعات

ـ ليس الخطاب الثوري عند الشاعر العربي مقتصرًا على التَّصدي للطامع الخارجي ، ولا على طلب الحريات.

ـ كثيرًا ما يحتاج الإنسان إلى من يُبصره براهن واقعه الذاتي أو الجمعي ليبادر إلى تغييره.

ـ اختار الشعراء أسهل الألفاظ ، وأقربها لفهم القارئ حرصًا منهم على وصول الفكرة دون عناء ؛ لأن الغاية شحذ أفكارهم لا اختبارها.

ـ الواقع المشتركة كوَّن ثقافة مشتركة سهلت توارد الخواطر ، وتجاوب النفوس المُخاطبة على الرغم من اتساع المساحة.

ـ ركَّز الشعراء على دلالات العناوين ؛ فكانت هي المثير الأول للقارئ.

الهوامش

1 ـ د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة – بيروت – ط2 / 1981 , ص327

2 ـ راشد الزبير السنوسي: رباعية حنظلة : من المواطن العربي على حنظلة "مجموعة شعرية " مطابع الثورة – بنغازي – د.ط/د.ت ص14

3 ـ جاك دريدا : الصوت والظاهرة " مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل" ترجمة د. فتحي إنقزُّو ، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب ، ط1 / 2005م ، ص128.

4. هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد رزوق ، مراجعة : العوضي الوكيل ، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك ، د.ط / 1972 م ، ص 8.

5 ـ محمد الفيتوري : معزوفة لدرويش متجول (ديوان) ، دار العودة ـ بيروت ـ د.ط / د.ن ، ص 486.

6 ـ د. حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء . دراسة جمالية بلاغية نقدية ، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب ـ دمشق ـ د.ط/ 2005 م ، ص177.

7 ـ حسن السوسي : الجسور(ديوان) ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ـ بنغازي ـ ليبيا ، ط1/1998م، ص 185.

8 ـ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ـ بيروت ـ لبنان ، ط11/2000م ، ص315.

9 ـ الأعمال الكاملة ، مكتبة مدبولي ،عربية للطباعة والنشر . القاهرة . ط2/2005م ، ص 453.

10 ـ صلاح عبدالصبور : أقول لكم (ديوان) ، دار العودة ـ بيروت ـ لبنان ، ط1/ 1972م ، ص113.

11 ـ محمد الشلطامي : أناشيد عن الموت والحب والحرية (ديوان) ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان . بنغازي . ليبيا ، ط1 / 1998م، ص 29.

12ـ د. ساسين عساف : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 / 1982م ، ص 22.

13. فدوى طوقان : الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ لبنان ط1/1993م ، ص 197.

14ـ د. محمد عبد المطلب: كتاب الشعر ، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان . القاهرة ، ط1 / 2002م ، ص 31.

15. **د. عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري ، التصوير الشعري . التصوير الشعري . التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط1 / 1980م، ص13**

المصادر والمراجع

أولا ـ المصادر :

ـ أمل دنقل :الأعمال الكاملة ، مكتبة مدبولي ،عربية للطباعة والنشر . القاهرة . ط2/2005م

ـ حسن السوسي : الجسور (ديوان) ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ـ بنغازي ـ ليبيا ، ط1/1998م.

ـ راشد الزبير السنوسي: رباعية حنظلة : من المواطن العربي على حنظلة "مجموعة شعرية " مطابع الثورة – بنغازي – د.ط/د.ت

ـ صلاح عبدالصبور : أقول لكم (ديوان) ، دار العودة ـ بيروت ـ لبنان ، ط1/ 1972م .

ـ علي الفزاني : دمي يقاتلني الآن والقنديل الضائع في المدن الوثنية (ديوان) ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا ، ط 1 / 1984 م.

. فدوى طوقان : الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ لبنان ط1/1993م .

ـ محمد الشلطامي : أناشيد عن الموت والحب والحرية (ديوان) ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان . بنغازي . ليبيا ، ط1/ 1998م،

ـ محمد الفيتوري : معزوفة لدرويش متجول(ديوان) ، دار العودة ـ بيروت ـ د.ط / د.ن.

ثانيًا ـ المراجع:

ـ جاك دريدا : الصوت والظاهرة " مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل" ترجمة د. فتحي إنقزُّو ، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب ، ط1 / 2005م

ـ حسين جمعة (دكتور): جمالية الخبر والإنشاء . دراسة جمالية بلاغية نقدية ، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب ـ دمشق ـ د.ط/ 2005 م

ـ ساسين عساف (دكتور): الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 / 1982م .

ـ عدنان حسين قاسم (دكتور) : التصوير الشعري ، التصوير الشعري . التصوير الشعري . التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط1 / 1980م

ـ د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة – بيروت –ط2/ 1981

ـ محمد عبد المطلب (دكتور) : كتاب الشعر ، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان . القاهرة ، ط1 / 2002م .

ـ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ـ بيروت ـ لبنان ، ط2000/11م

ـ هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد رزوق ، مراجعة : العوضي الوكيل ، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك ، د.ط / 1972 م.