PSYCHOLOGY AND EDUCATION (2024) 61(12):1804-1828
ISSN: 1553 6939

The Semantic Potential and Challenges of Reception: An Interpretive Approach to the Poetry Collections *"Ka'annaka Lam"* by Mohammed Abdul Bari and *"Sahwat Al-Ghaym"* by Abdullah Al-Ashi.

Dr. Hamza Refice

Doctor, University of El Oued, (Algeria)
Email: hamza-refice@univ-eloued.dz

Received: 29/08/2024 **Accepted: 17/11/2024** **Published: 30/12/2024**

Abstract: Modernist texts adopt an approach rooted in divergence and openness to semantic richness, thereby reinforcing the reader's active participation in meaning-making through constructive reading practices. However, this process hinges on the transformation of the text into a space that provokes the reader and instills in them a sense of wonder—one that compels inquiry. Capturing the essence of poetic creativity necessitates invoking latent interpretive potentials, enabling the contours of interpretation to emerge and its trajectories to be unveiled based on the textual clues provided.

Keywords: Openness, Meaning, Reader, Reading, Interpretation.

الممكن الدّلالي وإشكالات التّلقّي: مقاربة تأويليّة في ديواني "كأنّك لم" لمحمّد عبد الباري و "صحوة الغيم" لعبد الله العشّي.

الملخّص: تنحو النّصوص الحداثيّة منحى قوامه المغايرة، وتنفتح على ثراء الدّلالة، ما يُعزّز شراكة القارئ وحضوره الفعّال في إنتاج المعنى، من خلال الوقوف على ممكنات التّأويل وذلك بتفعيل القراءة البانية، غير أنّ الأمر منوط بأن يتحوّل النّصّ إلى فضاء يُثير القارئ، ويبعث في صميمه الحيرة الّتي تدفعه إلى السّؤال، ولا سبيل إلى القبض على لحظة الإبداع الشّعريّ إلاّ باستدعاء الطّاقات التّخمينية المخزونة، لترتسم معالم التّأويل، وتكشف مآلاته استنادا إلى ما تهيّأ من قرائن نصّيّة.

الكلمات المفتاحيّة: الانفتاح– الدّلالة– القارئ– القراءة– التّأويل.

مفتتح

شهدت السّاحة النّقديّة تحوّلات فرضت منطقها استجابة لنداءات الحداثة، فكان ميلاد مصطلح الانفتاح نقلة نوعيّة في رحاب النّقد ما بعد البنيويّ، واستمدّ وُجوده انطلاقا من الوعي الجديد الّذي تبدّى،

وطال فعلي الكتابة والقراءة، وفي خضم هذه التّحولات تعاظم دور القارئ، ولم يعد مجرّد متقبّل للعمل الأدبي لا يهمّه من الدّلالة إلاّ ظاهرها، بل أضحى شريكا فعّالا يعبر الظّاهر ليتقصّد الباطن، وعلى ضوء هذا التّصوّر الجديد الّذي تنامى معه حظّ القارئ، وأُنيط به استحداث فعل قرائيّ جديد، يمكّنه من سبر أغوار الدّلالة، ومُساءلة النّصّ بُغية الوقوف على ما أمكن من التّأويلات، وبين فتح باب الممكن التّأويليّ وحصره، انبثقت إشكاليّة هذا البحث، فكانت على النّحو التّالي:

كيف يؤثّث الانفتاح سيرورة التّدليل؟

وكيف تجلّى احتفاء القصيدة المعاصرة بممكنات الدّلالة؟ وما التّأثير الّذي أحدثه على مستوى التّلقيّ؟ وما الآليات الّتي حكمت نسج قصائد الدّيوانين؟ وما الممكنات التّأويليّة الّتي تفضي إليها؟

أوّلا: الدّلالة الممكنة والحاجة إلى التّأويل:

يعود الفضل في تبلور مصطلح الانفتاح على السّاحة الأدبيّة والنّقديّة لـ"أمبرتو إيكو"، الّذي أسّس لميلاد المصطلح في مؤلّفه الموسوم بـ" الأثر المفتوح" والّذي رأى النّور سنة 1958، ولعلّ ما ميّز هذا العمل الأدبيّ هو «أنّه جاء ليسدّ فراغا كبيرا كانت تعاني منه الدّراسات النّقديّة، إذ بظهور هذا المفهوم تغيّر التّقليد النّقدي السّائد الّذي اعتاد على التّفسير الأحاديّ والضيّق، كما ازدادت قابليّة الأعمال الأدبيّة للتّأويل بجميع أشكاله»[1]، وفي خضم هذه النّقلة النّقديّة تحرّر القارئ من قيود «الشّروح والتّفسير ليرتقي بالعمليّة النّقديّة إلى مستوى آخر بحيث أصبح من المفروض أن يقدم القارئ وهو في مواجهة النّصّ كل ما يختزنه من ترسانة تشمل الفكريّ والثّقافيّ والاجتماعي...»[2].

امتلك القارئ إذن دورا جديدا، وغدت مشاركته فعّالة في إنتاج الدلالة، و«ما عاد القارئ المعاصر مجرّد متلقّ سلبيّ، إنّه يقوم بنشاط ذهنيّ مزدوج، يتلقّى اقتراحات المؤلف ثمّ يُعيد بناءها من جديد ليكتشف نصّه الخاصّ»[3]. وهذا ما يفرض على القارئ استدعاء طاقاته التّخمينيّة، انطلاقا ممّا يوفّره النّصّ، ومن هنا يمكن القول إنّ «الخطاب الأدبيّ يميل على الدّوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التّعبيريّ، للإيحاء

[1] أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريّة، ط2، 2001، ص11.
[2] المرجع نفسه، ص11، 12.
[3] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص13.

بدلالات أخرى نحسّ بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التّصريح»[4]. وبهذا تتبدّى الطّبيعة الانتشاريّة للنّصوص المفتوحة كونها تتّسم بالثّراء والتّعدّد.

يسلك التّدليل مسلكا لا نهائيّا، وتتّجه القراءة صوب اللاّمحدود، وبما أنّ القرّاء يختلفون في مستوياتهم، وبالتّالي تتباين قدراتهم التّأويليّة، فلا شكّ في تحوّل النّصّ إلى فضاء من القراءات المتعدّدة، وهذا يُفضي إلى أنّ «الدّلالة في النّصوص الفلسفيّة والأدبيّة على السّواء تتميّز بوضعية خاصّة هي التّشتّت، ولذلك فعملية تجميع المعنى، الّتي هي من مهمّة القارئ، تخضع لطابع الاختلاف الذي يميّز القرّاء عن بعضهم البعض»[5]. وما اختلاف القراءات إلاّ إثبات لتباين كفاءات القرّاء، وما اتّجاه النّصوص نحو تشتيت الدّلالة إلاّ إذكاء لجذوة التّفاعل الماثل بينها وبين قرّائها.

وبما أنّ النّصوص الشّعريّة الحداثيّة تطفح بالدّلالة، وتنفتح على ممكنات تأويليّة شتّى، فلا شكّ في أنّ هاته النّصوص تُلحّ في طلب القراءة، وذلك بتدخّل القارئ الّذي يكشف عن كلّ أوجه الإمكان التّأويليّ المتاحة، فيُعاد إنتاج النّصّ من جديد، ولعلّ النّصّ أحوج ما يكون إلى القراءة البانية الّتي تنعش طاقاته وتجدّدها، ومهمّة القارئ هنا استنطاق آليات بناء النّصوص ومساءلتها، بغية الوقوف على مكامن الجماليّة فيها.

ثانيا: التّأويل بين الحدّ والإفراط:

تُجيز النّصوص المفتوحة المُعطى التّأويليّ، ويتجلّى حضوره بشكل أوسع في رحابها، لأنّ «النّصّ المفتوح نصّ يبيح التّأويل»[6]، ونظرا لكون النّصّ المفتوح يُضمر أكثر ممّا يُظهر، ويلمّح أكثر ممّا يصرّح، فإنّ حظّ القارئ من المشاركة الفعّالة يكون أجلى وأوضح ، وذلك انطلاقا ممّا توافر في النّصّ من استراتيجيات خاصّة يعمد القارئ إلى مساءلتها واستنطاقها استنادا إلى دعائم و قرائن نصيّة، واتّكاء على ما تراكم من مخزونات قرائية.

---

[4] حميد لحمداني، المرجع السّابق، ص7.

[5] المرجع نفسه، ص30.

[6] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص273.

شغلت عمليّة القراءة حيّزا كبيرا في الدّراسات النّقديّة، وأخذت ركنا ركينا من زوايا اشتغال النّقاد، لما لها من دور في تفعيل طاقات النّصّ، وإضفاء سمة الدّيناميّة عليه، وتبعا لاختلاف القرّاء وتشرّب معارفهم، فإنّ القارئ الجيّد هو المتجاوز لظاهر النّصّ، النّافذ لأعماقه، كون النّصّ الأدبيّ «يحمل أكثر ممّا هو في ظاهره، والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النّصّ على القارئ الّذي يتولّى إتمامها، ومن المهمّ جدّا أخذ هذه القضايا بالاعتبار في الدّراسة الأدبيّة، وهي قضايا لغة النّصّ، وقضايا القراءة أو القدرة الأدبيّة»[7].

ورسما لمسارات التّأويل ومآلاتها يحسن بنا القول إنّ الآراء حول التّأويل وحدوده تضاربت، فهناك ثلّة من النّقّاد تتبنّى مسلكا معتدلا للتّأويل، قال به السّيميائيّون، ورافع عنه "إيكو"، فالتّأويل حسبهم ينطلق من النّصّ، ويهتدي بموجّهاته، وما جاوز ذلك من التّأويلات وخرق نسيج النّصّ فمآله الرّفض وعدم القبول، وهذا ما يوضّحه "إيكو" في سياق حديثه عن مسألة الانفتاح بقوله: «والحال أنّ الانفتاح لا يعني هنا أيضاً "غموض" الخطاب و"تعدّد" إمكانيّات الشّكل وحريّة التّأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولا بالإمكانيات المحدّدة بدقة والمشروطة»[8].

غير أنّ ثمّة من النّقّاد من يعارض الوجهة السّابقة، ويتمثّل تأويلا آخر ينساق إلى الإفراط، ولا يعرف الحدّ والنّهائيّة، وفي مقدّمتهم "دريدا" وغيره من التّفكيكيّين الّذين يعترفون بمبدإ التّقويض، وعدم الاعتراف بالقراءة الثّابتة والحاسمة، فكلّ قراءة ناسخة لأختها، وهذا ما يفضي في النّهاية إلى سيرورة الدّلالة ولا نهائيّتها، وبهذا«يكتسب النّصّ تعدّديّة المعنى التي لا تقبل الاختزال»[9] ولعلّ جوهر رؤية "دريدا"يتمحور حول «توليد المعاني من خلال تعاقب القراءات، والتّعاقب ليس شيئا آخر سوى تعاقب للنّصوص وتعاقب أشكال الاختلاف»[10].

ثالثا: في تلقّي الممكن الشّعريّ/ مقاربة تأويليّة:

[7] عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998، ص24.

[8] أمبرتو إيكو، المرجع السّابق، ص19.

[9] ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السّابق، ص274.

[10] حميد لحمداني، المرجع السّابق، ص31.

تروم الشّعريّة الجديدة منطقا جديدا قوامه المغايرة، وتجاوز المألوف، ولمّا كانت اللّغة آلية من آليات البناء في الكتابة الحداثيّة، كان على صُنّاع النّصوص أن يركنوا إلى المختلف الّذي يتفلّت من المؤتلف بُغية تحقيق الجماليّة، ونشدان الإبداع والإمتاع والمائز في اللّغة النّابضة هو قدرتها على إرباك القارئ، وحفز مخيّلته، من أجل تجنيد طاقاته، تقصّيا للدّلالة الغائرة.

تحتفي النّصوص المنفتحة في ضوء الكتابة الحديثة بلغة تركن إلى الصّمت، وتُؤْثر البياض على الكتابة، والقارئ –هنا– منوط باستنطاق اللاّمقول، باعتبار الدّلالة «لا ترتبط بالملفوظ اللّسانيّ وحده، بل ترشح من خلال عناصر أخرى كالإيقاع، وكتلة النّصّ، وبنية السّرد، وفسح البياض»[11]. ولعلّ سبيل القارئ في الاهتداء إلى الدّلالة يتّضح بسدّ فجوات النّصّ، وملء بياضاته.

تنتشي القصيدة المعاصرة بانفتاحها، وتعدّد دلالاتها، ولأنّ الرّؤيا الشّعريّة في القصيدة المنفتحة عميقة فلا غرابة أن تجنح اللّغة الإبداعيّة للغموض، وتركن إلى الإيحاء والتّلميح، كما تقوم على المفارقات والانزياحات، ولمّا كان الأمر كذلك، فلا شّكّ في انفتاح الممكن الشّعريّ على ما أمكن من تأويلات، ولنا في ديواني "كأنّك لم" للشّاعر محمّد عبد الباري و"صحوة الغيم" لعبد الله العشّي خير مثال على هذا التّوجه الإبداعيّ الرّؤياويّ، إذ يمكن الوقوف على شعبتين تأويليّتين يسلكها التّأويل، إحداهما إبداعيّة والأخرى صوفيّة، غير أنّ اللاّفت للنّظر في بعض قصائد الدّيوانين هو قابليّة النّصّ للتّأويلين معا.

والآن لنا وقفة راصدة لبعض النّصوص الشّعريّة في الدّيوانين، نقف من خلالها على الآليات البنائيّة الّتي تغلّف النّسيج النّصّي في القصائد، وكذا مساءلة الممكن التّأويليّ الّذي تتوجّه إليه، وذلك باستعراض القرائن والموجّهات الّتي تُعين على ذلك.

1- ديوان "كأنّك لم" للشّاعر "محمّد عبد الباري":

يبدو التّركيب اللّغويّ لعنوان الدّيوان "كأنّك لم" ناقص البناء يدعو إلى التّساؤل ويبعث على الحيرة، فالجمع بين أداة النّصب الدّالة على التّشبيه أو الحرف المشبّه بالفعل وأداة الجزم "لم" محذوفة الفعل مفاده التّشكيك ومردّه الظّنّ وعدم اليقين، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال الجزم بدلالة قطعيّة لهذا العنوان بمنأى

[11] علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئيّة، دار الشّروق، عمان، ط1، 2002، ص140.

عن العناوين الفرعيّة للدّيوان، فبالإمكان القول –على سبيل التّخمين لا اليقين–إنّ العنوان "كأنّك لم" يُحيل إلى تمرّد الشّاعر ورفضه لما هو سائد من أوضاع تنهش جسد مجتمعه بل أمّته.

تضفي علامة الحذف (...) الّتي ضمّنها الشّاعر عنوانه تشكيلا بصريّا تحكّم فيه بحصر نقاطه، هذا التّشكيل يومئ إلى نبرة خطابيّة مفعمة بالرّفض ثائرة على الوضع داعية إلى التّغيير الّذي لا سبيل له إلاّ سلوك نهج الثّورة.

كلّ هذا التّركيب وما يحويه من تشبيه ونفي وحذف وفراغ وبياض يستدرج القارئ إلى عالم الغموض والإبهام والغواية..عالم لن تكشف أسراره إلاّ بتفعيل المقاربة التّأويليّة بُغية استنطاق مآلاته والقبض على معانيه.

يفتتن الشّاعر "محمّد عبد الباري" وهو يخوض غمار تجربته الإبداعيّة بلغة نابضة منتشية بالمفارقات والانزياحات، لغة تتجاوز حدود المألوف، وتكسر النّمطيّة السّائدة، غير أنّ اللاّفت في آليات بناء قصائده اتّكاؤها على استراتيجيّة التّناصّ، فالشّاعر حين يكتب قصيدته ينطلق من أرضية سابقة تعضدها قراءات متراكمة، لتغدو بذلك القصيدة «لحظة فرديّة خاصّة وهي في أوجّ توتّرها وغِناها، وهذه اللّحظة تتّصل على الرّغم من تفرّدها بتيار من اللّحظات الفرديّة المتراكمة الأخرى، أي أنّ كثافة النّصّ الشّعريّ لا تمنعه من الانفتاح على الآخر والاغتناء به، ولا تحول دون اندراجه في سياق ثقافيّ وشعريّ، يزيده عمقا، ويزداد به سعة وإثارة»[12].

يتبيّن القارئ وهو يطالع عنوان القصيدة "صلاة على شال أمّي" تعالقه مع نصّ شعريّ آخر لشاعر معاصر ألا وهو محمود درويش بعنوان "إلى أمّي" وهي قصيدة كتبها الشّاعر عن أمّه في لحظة حنين وشوق وهو بين جدران السّجن، يقول فيها[13]:

أحنُّ إلى خبز أمّي

وقهوةِ أُمّي، ولمسةِ أُمّي..

[12] علي جعفر العلّاق، المرجع السّابق، ص51، 52.

[13] محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص106، 107.

وتكبرُ فيَ الطفولةُ

يوماً على صدرِ يومِ

وأعشَقُ عمرِي لأني

إذا متُّ

أخجلُ من دمع أُمي!

خذيني، إذا عدتُ يوماً

وشاحاً لهُدْبِكْ

وغطّي عظامي بعشب

تعمَّد من طُهرِ كعبك

وشُدّي وثاقي..

بخصلةِ شعر

بخيطٍ يلوّح في ذيل ثوبك..

عساني أصيرُ إلها

إلها أصير..

إذا ما لمستُ قرارةَ قلبك!

ضعيني، إذا ما رجعتُ

وقوداً بتنّور نارك..

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدتُ الوقوف

بدون صلاة نهارك

يبدو الحضور التّناصّيّ جليّا حين تتماهى اللّحظتان.. لحظة الكتابة ولحظة الشّغف، إذ يمكن للقارئ الوقوف بيسر على دليل التّناصّ من خلال العنوان "صلاة على شال أمّي"، فهو يجمع –في بنيته التّناصّيّة– بين مكوّنين متجانسين هما: الصّلاة والأمّ ، ولعلّ سرّ التّجانس بينهما هو طهارة كليهما.

وبما أنّ العنوان لا يكشف عن كلّ أوراقه بمعزل عن المتن النّصّيّ، كان لا بدّ من استقراء متنه للوقوف على دلالاته الخفيّة العميقة، يقول الشّاعر[14]:

كأنّ يديكِ

سافرتا طويلا

لتطفئ بين عينيّ الرّحيلا

أيا أماه –والموّال أعمى –

حمام الله يُقرئكِ

الهديلا

بكيتِ فها ملائكةٌ تدلتْ

إليكِ

لتطلبَ الصفح الجميلا

بكيتِ

فجُنّ في الشّباكِ بردٌ

وأوشكت القصيدة

[14] محمّد عبد الباري، ديوان كأنّك لم، دار مدارك للنّشر، دبي، الإمارات، ط2، 2014، ص45.

أن تسيلا

هي لغة الشّوق والحنين من ولّدت العبارات فأسكبت العبرات، حنين افتقد من خلاله الشّاعر الدّفء الّذي كانت تغمره به أمّه.

إنّ وحدة السّجون أثارت شجون الشّاعر، فذاق بذلك مرارة الغربة وتجرّع كأس الفقد، لكنّها أيقظت أحاسيسه فتراءت له دموع أمّه الّتي لم يستطع كفكفتها لتتولّى بذلك الملائكة المهمّة وتتقمّص دور الشّاعر في طلب الصّفح الجميل.. دموع أربكت الشّاعر فكادت تسيل القصيدة بدل العيون .

يواصل الشّاعر نثر حنينه وبثّ شكواه، فيحجّ لشال مريم الطّاهرة العفيفة في لحظة قداسة تسمو بها روحه إلى عالم الطّهارة والعفّة، لتمتزج القداسة بالرّغبة في الدّفء في لحظة براءة. إذ يقول[15]:

أحجُ لشال مريمَ

فامنحيني

حرير يديكِ يُدفئني قليلا

دعي وهمَ المسافة

والمسيني

ولا تستأذني الزّمنَ البخيلا.

ينتقل الشّاعر من عالم القداسة إلى عالم الموجودات.. موجودات افتقدها وهو في سجن الغربة، فها هو يحنّ لشاي أمّه وإلى كلّ ما يذكّره بها، يقول[16]:

ومُدي الشايَ من نجدٍ..

سيمشي

[15] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص45.

[16] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 46.

إلى عمّان

يشهقُ زنجبيلا

وهزي لي سريري حين أشكو

لآخرِ نجمةٍ أرقي الوبيلا

ولُمِّي من رخام البيتِ

صوتي

ومُسي صورتي كي لا تميلا

إنّ المتّكأ التّناصّيّ لا يقتصر على العنوان فحسب، بل يتعدّاه إلى المتن، ويبرز التّفاعل النّصّيّ في استحضار شخصيات من أمثال امرئ القيس بمطلع قصيدته الطّلليّة الّتي يفتتحها بقوله[17]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ · بِسقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

لقد رأى الشّاعر في امرئ القيس –حين هتف باسمه– ملاذا وسندا لإطفاء نار الشّوق.

كما استحضر الشّاعر أيضا "حيّ بن يقظان" دليلا، في قوله[18]:

سأهتفُ.. يا " امرأَ القيسِ"

انتظرني

لنطفئ في " قفا نبكِ" العويلا

سأكشفُ من سماء اللهِ

سبعًا أُوري " حيَ بن يقظانَ" الدّليلا

[17] امرؤ القيس، الدّيوان، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص110.

[18] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص48.

تبنى قصيدة الرّؤيا على اللاّمقول لا المقول، فيَعمد الشّاعر إلى لغة الإشارة دون التّصريح بالعبارة ، لِتَأسر البياضات الّتي تكتنف النّصّ القارئ، فتدفعه إلى استكناه ما قَصُر الكلام عن إيفائه بالصّمت، يقول الشّاعر[19]:

وأمتحنُ "الجنيدَ"

هنا نبيذٌ أساءَ

فهل سنتهمُ النخيلا ؟!

...

...

...

أيا أماهُ بعدَ البابِ بابٌ

سيخرجني من الدنيا عَليلا

لقد تعبَ الحصانُ

وجاز موتا

إلى موتٍ ولم يخُنِ الصهيلا

تؤثّث هذه البياضات متن النّصّ لتملأ بالشّغور لحظة عجزت اللّغة من خلالها عن وصف ما فاق من الأحوال، لغة الصّمت النّاطقة بالمعاناة الّتي تسيطر هواجسها الحائرة على الشّاعر، فتُثير كوامنه في اللّحظة الّتي يعجز فيها عن التّعبير

وفي قصيدة أخرى تحتفي بالانزياحات، وتحفل بالمفارقة، والّتي تعزّز من خلالها العتبة الأولى "العنوان" التّوجّه الإبداعيّ للقصيدة المعاصرة، أظهر من خلالها الشّاعر محمّد عبد الباري براعة فنّيّة في

[19] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 49.

التّلاعب بمفردات اللّغة حين وسم قصيدته بعنوان "في مديح العاصفة"، إذ يخضع هذا العنوان لاستراتيجيّة المفارقة، وتظهر المفارقة هنا في الجمع بين مُفترقين أو التّأليف بين مختلفين: المديح والعاصفة.

لا يُنتظر –في العادة– أن يكون الممدوح شيئًا عنيفًا ناهيك عن أن يكون شديد العُنف (العاصفة)، فالمديح يكشف عن استحسانٍ لاتّجاه وانتصارٍ لموقف. أمّا العاصفة فتُشير إلى طبيعة ثوريّة كاسرة ومحطّمة لِما يعترضها كالشّجر مثلًا، ولكنّ العاصفة هنا لا تكسر الشّجر بل تكسر الخوف.. الخوف الّذي يمنعنا من الحياة، يقول الشّاعر[20]:

ارتفعي يا أشجارَ الدمْ

الأحمرُ سوفَ يجفُ على الطّرقاتِ

كما جفت في المغتسلِ الباردِ وحشةُ أيوبَ...

ستذهبُ في التاريخ الريحُ العمياءُ...

سينطقُ – يا أسماءَ الشهداءِ– الزمنُ الأبكمْ

فارتفعي يا أشجارَ الدمْ

من رقصةِ (تونسَ)

وهي تضيءُ الحضرةَ باسم اللهِ

لشمسِ (يناير)

تفتحُ عينيها فوقَ خرابِ النيلِ

لـ(صنعاءَ) الخارجةِ من الموتِ اللزجِ

لـ(سرتَ) تقدّمُ بثلاثِ رصاصاتٍ تعريفَ العدلِ

[20] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص57، 58.

وللأطفال المشدودينَ لعينيّ قناصٍ

في (سوريّة)

لن نخرجَ من أنفسنا ثانيةً لليلِ

ولن نوقدَ إلا الحرية

فارتفعي

يا أشجارَ الدمْ

يفصح المقطع السّابق عن رؤيا الشّاعر، حيث يقف مُباركا الثّورات العربيّة المتحدّية للاستبداد التّواقة للتّغيير، وفي هذا السّياق يستحضر الشّاعر قصّة سيّدنا أيّوب وصبره على ما أُبتلي به من مرض محتسبا أمره لله عزّ وجلّ، فاستجاب له ربّه وخلّصه ممّا هو فيه، وقد حمل هذا الاستحضار رسالة مفادها؛ ستتكشف الأزمة مهما اشتـدّت وسيأتي الفرج لا محالة، وستنتصر الشّعوب العـربيّة على الطّغيان، وسيزهر الرّبيــع العربيّ يومًا ما.

يحاول الشّاعر كسر حاجز الخوف والحذر والتّردّد لأنّه لا سبيل للوصول والخلاص إلاّ بالاندفاع والإقدام، فالطّريق طويل ولا سبيل للتّراجع، إذ يقول[21]:

الخوفُ دخانْ

والآتونَ من الحذرِ الطافحِ في الصحفِ

اليوميةِ

لا يصلونَ

فلا تتأخرْ عن غضبِ الأشياءِ

ولا عن نصفِ مظاهرةٍ تندلعُ الآن

[21] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص61.

سيطولُ الدربُ قليلاً

لا بأسَ

تشبثْ بالأرضِ وبالفكرةِ

لم يبقَ من الوردةِ شيءٌ كافٍ كي نندمْ

فارتفعي يا أشجارَ الدمْ

وممّا لا شكّ فيه أنّ اغتراف الشّاعر من معين التّراث يغذّي تجربته، ويصبغها صبغة جماليّة، حيث يستند عنوان "الورقة الأخيرة من مذكّرات المتنبّي" على استراتيجيّة القناع، فثمّة عودة إلى الذّاكرة الشّعريّة من خلال استدعاء شخصيّة المتنبّي، ولكنّها عودة تتقنّع بالماضي لِترمز إلى سياقات حاضرة، فالمتنبّي حاز مَجدَ الشّعر، ولكنّه لم ينل مجد السّياسة، يقول الشّاعر – في أحد المقاطع– على لسان المتنبّي[22] :

لقد آن

أن أُحصي رمادَ معاركي

وأُحصي شياطيني

وأُحصي ملائكي

أناخت على وجهي النهاياتُ

فلتقمْ

مراثيَّ

ولتأمنْ ذئابُ المهالكِ

أدرتُ بيمنايَ الكواكبَ علّني

[22] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 72، 73.

أُديمُ على الدنيا بريقَ نيازكي

وحاولتُ أن أُعطي الخلودَ

خلودَه

«وما الناسُ إلا هالكٌ وابنُ هالكِ»

خسرتُ رهاني

غيرَ شعرٍ مجلجلٍ

فرشتُ به فوقَ السماءِ أرائكي

«لخولةَ أطلالٌ ...»

فيا نهرُ لا تسرْ

سأخلعُ في هذا المكانِ تماسكي

لقد شفّع الشّاعر هذا المقطع بالتّضمين؛ فمن حكمة أبي نوّاس إلى إنسانيّة طرفة بن العبد وبراعة تشبيهه، لكنّ الهدف واحد فلا وصول لمجدٍ دون تضحية وهذا ما ينشده الشّاعر في المقطع السّابق وفي القصيدة ككلّ.

إنّ الرّؤية الّتي تحرّك هذه القصيدة تُفضي إلى أنّ الوصول إلى أيّ مجد يقتضي الاستعداد للتّضحية، يقول الشّاعر[23]:

تخيرتُ من جنّ الكلامِ بعيدَه

وقلّمتُ من أشجارِه كلّ شائكِ

وقلتُ لشلالِ النبوةِ:

[23] محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 74.

هُزني

بُعثتُ إلى ليلٍ من الناسِ حالكِ

دخلتُ لتيجانِ الملوك

وعندها

رأيتُ مماليكَ بغير ممالكِ!

رأيتُ منايا عبد شمسٍ وهاشمٍ

تبايعُ حجاماً

وتعنو لحائكِ

رأيتُ عماماتِ الغزاةِ تلفُّنا

وتنشرُنا تحتَ السيوفِ السوافكِ

ونحنُ نَعدُّ الأربعينَ

مضلةً

وتسلبنا الصحراءُ كلَّ المسالكِ

ألا أيهذا الموت

إن كنتَ حكمتي

تعالَ...وخذني من غبارِ السنابكِ

طُعنتُ –ولا أحصي الرياحَ–

كأنما

لأهونُ ما في العمرِ طعنةُ (فاتكِ)

فالحكمة في قول المتنبّي[24]:

وإذا كانت النّفوس كبارا تعبت في مرادها الأجسامُ

2- ديوان "صحوة الغيم" للشّاعر عبد الله العشّي:

نسج الشّاعر عبد الله العشّي عنوان ديوانه "صحوة الغيم" بالجمع بين بنيتين متضادّتين، بين "صحوة" و"الغيم"، إذ ينمّ هذا التّركيب عن رؤيا شعريّة كان يترقّبها الشّاعر، وبهذا تبدو النّافذة الذّوقيّة المنفتحة عن العالم جليّة في ديوان العشّي، فالصّحوة "نور"، والغيم "حجاب"، والصّوفيّ ينشد الوصول إلى مقام عال، والحالة المعبّر عنها يمكن تأويلها صوفيّا من خلال علاقة العبد بخالقه في أقصى درجات نقائها، حيث ينتظر الصّوفيّ بلوغ لحظة الأنس، أمّا التّأويل الآخر فمآله انتظار انبثاق القصيدة للوجود.

ويمكن للقارئ أن يقف وهو يطالع بعض نصوص ديوان "صحوة الغيم" للشّاعر عبد الله العشّي على ذلك التّقاطع الكبير بين التّجربتين الإبداعيّة والصّوفيّة، إذ تشي قصائد عديدة بقرائن تعضد الممكنين معا، حيث يقول الشّاعر في قصيدة "واو أشرقت":[25]

فجأة أشرقت من تخوم الضّيا..

وأضاءت فضاءاتها

فجأة أسدل الصّمت أستاره

فتشابكت الكلمات بأصواتها

وتعثّر ظلّي على ضوئها

غاب كلّ نِدا

ليس غيرُ الصّدى

[24] المتنبّي، الدّيوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، دط، 1983،ص261

[25] عبد الله العشّي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص117، 118.

ذائبا بين أحضانها

صحت: هاهي

إنّي أرى وجهها

هي حِبري

وميلاد أجوبتي

هي أنثى الحروف التي أنجبت كلماتي

هي هذي القصيدة

تطلع من جذر أيّامها

يتّجه الخطاب الأنثويّ (أشرقت– أضاءت– أنجبت...) إلى تجسيد فكرة القصيدة حين يتعذّر على الشّاعر نظمها إلاّ بعد مخاض شعريّ عسير، فالعمليّة الإبداعيّة عمليّة صعبة لا إراديّة، كحال الرّؤيا الإشراقيّة الّتي قد تتأتّى للشّاعر دون أن يطلبها، وقد لا تتأتّى ولو أجهد نفسه في طلبها، كما أنّ فرحة الشّاعر بميلاد القصيدة تعادل فرحة إنجاب أمّ لوليدها، وهذا ما تعضده موجّهات من قبيل (هاهي– إنّي أرى وجهها– هي حبري– وميلاد أجوبتي– هي أنثى الحروف التي أنجبت كلماتي– هي هذي القصيدة)، وإذا اعتبرنا هذه الدّلالة هي الأقوى للقصيدة، فهذا لا يعني أنّ القصيدة تُقصي تأويلات أخرى كالتّأويل الصّوفيّ وفكرة الحال الّذي يطرأ ولا يُكتسب.

وفي قصيدة بعنوان "شبح الكلمات" والّتي تحتفي بما يموج فيها من صور تخييليّة استعاريّة وتنتشي بانفتاحها وثراء فيوضاتها الدّلاليّة، يقول الشّاعر:[26]

تعبت كلماتي/

.....

[26] عبد الله العشّي، المرجع السّابق، ص69، 70.

ألهذا نثرت غنائي

وعلّقت في المستحيل غدي..

ثم أغلقت بابي؟!

...رسمت على الرّمل وجهي؟

إذًا، كان جسرك وهما،

وكانت نوافذنا مُشرعات

على عتبات الغياب

هذه ركعة في صلاتي

وتلك جراحات أورادها

نزفت في اضطراب اضطرابي

بيننا لغة من هباء

وحبر تيبّس في كلماتي

وأسئلة لم تصل لجواب

يُفصح العنوان "شبح الكلمات" عن خواء الكلمات وعجزها عن التّعبير كالدّار الّتي تسكنها الأشباح، عجز تتّضح معالمه مع أوّل عبارة في القصيدة "تعبت كلماتي" وما تعب الكلمات إلاّ لكثرة المحاولة من أجل بلوغ الحالة المنشودة، بيد أنّ الشّاعر لم يُعبّر عن العجز كتابة فحسب، بل عبّر عنه محوًا أيضا وذلك من خلال النّقاط المتتابعة (.....) فالمحو صمت، والصّمت عجز، ولم يقف الشّاعر عند هذا الحدّ، فقد استغلّ أسلوب الاستفهام للتّعبير عن عجزه، استفهامات مُفعمة وطافحة بدلالة القصور والعجز، وكذا الشّعور بالضّعف وانعدام الحيلة.

ينفتح الممكن التّأويليّ في هذه القصيدة على مسلكين أحدهما جماليّ إبداعيّ يُومئ إلى تمنّع القصيدة الّتي يريد الشّاعر كتابتها، ويتجلّى من خلال عجز اللّغة عن بلوغ المقاصد، ويعضد هذا المسلك التّأويليّ قرائن العجز (هباء– تيبّس– أسئلة لم تصل لجواب)، أمّا الآخر فعرفانيّ صوفيّ يشير إلى حالة الوجد الصّوفيّة الّتي تضيق معها العبارة، وفي هذا السّياق نستحضر عبارة النّفّري: «كلّما اتّسعت الرّؤية ضاقت العبارة»[27] فإحساس الصّوفي بعجز اللّغة الوضعيّة عن التّعبير يفسّر بابتعاد اللّحظة الجماليّة العليائيّة الّتي ينشدها العارف، وكلّما اقترب منها ابتعدت، ولعلّ ما يُعزّز بينة الفقد هنا الموجّهات (المستحيل– الوهم– عتبات الغياب– اضطراب).

وإلى نصّ شعريّ آخر طافح بالتّخييليّة بعنوان "نون الصّحو" حيث يقول الشّاعر:[28]

غيمة تتناثر في صحوها

كنت أتبع خطواتها

عند منحدر الغيم

كانت تغيّر ألوانها

في الصّباح اقتربت

صرت بين الضحى وضياءاتها

عانقتني...

ارتجفت...

وأخفيت مائي في حوضها

[27] النّفّري، المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1985،ص115.

[28] عبد الله العشّي، المرجع السّابق، ص113، 114.

عانقتني

وأرخت قناديلها

بين موجي وشطآنها

هالني فيضها...

جمر أنفاسها...

ضوؤها.. ظلّها

لمع أندائها

وغموض الصّدى

في تفاصيل أسرارها

كنت في أوّل الجسر

بين بقايا المساء الذي يتوارى

وأنوارها

وهي في أوّل الفجر تفتح أبوابها

تنحي لحظة

وتعبُّ من النّهر أنغامها

هكذا كان ترحالنا

نغما مبهما

وقّعته غواياتها

تستهوي التّجربة الصّوفيّة لعبة المتضادات، ولعلّ اللاّفت في هذا النّصّ حضور البنية التّضادّيّة في جسد القصيدة بشكل واضح (غيمة– صحوها) (الصّباح– المساء) (ضوؤها– ظلّها)، وبما أنّ النّصّ لا يُفصح بل يُلمّح، ولا يُعبّر بل يُشير، فلا شكّ أنّ الحالة الّتي يروم الشّاعر بلوغها عصيّة المنال، وقد تُفسّر بحالة صوفيّة يترقّب فيها الصّوفيّ لحظة الأنس، كما قد تكون انتظار القصيدة، غير أنّ القاسم المشترك بين الحالتين هو معاناة الوصول، وما دام الوصول نسبيّا، فلا شكّ أنّ الطبيعة البرزخيّة تيمة هذا النّصّ، فمثلما تتيح الحالة الذّوقيّة/ الإبداعيّة وصلاً سُرعان ما تعود إلى تمنّعها، وما المقطع الأخير من هذه القصيدة إلاّ تأكيد على التّوجّه الإبداعيّ الّذي يتراءى من خلال (النّغم–غواياتها)، كون القصيدة مُغوية تُبنى على الغموض، والّذي يُعدّ قيمة جماليّة تركن إليه القصيدة الحداثيّة.

مختتم:

- تتشرّب عناوين "كأنّك لم" نسغ التّقنّع والمفارقة، إذ تحتفي قصائد الدّيوان بانفتاحها وبغنى دلالاتها الثّرّة الّتي تحفّز القارئ وتغريه بتتبّع ما خفي من دلالات من خلال ما تهيّئه من إضاءات وإشارات وحوافز معينة على قبض دلالات النّصّ الشّاردة تخمينا لا يقينا.
- يؤلّف الشّاعر عناوين ديوان "كأنّك لم" على الجمع بين المتناقضات فما بين (الأمل والألم) و(الأصالة والمعاصرة) و(التّستّر– التّمظهر) تناثرت الحروف متجاوزة بذلك كلّ مألوف، تاركة القارئ يستنطق صمتها،ويستكنه مآلاتها ومردّ ذلك كلّه ملامسة لحظة الإبداع الشّعريّ.
- تقيم عناوين النّصوص المفتوحة شراكة مع القارئ في إنتاج الدّلالة من خلال استثارة إمكانات التّأويل.
- إنّ الجمع بين المختلفين في القصيدة المعاصرة يُعزى إلى عجز اللّغة الوضعيّة عن حمل العبء المتعالي، لذا يستعاض عنها بوسائل تعبيريّة أخرى كالرّمز والإشارة.
- تقوم القصيدة المعاصرة على الإيحاء والتّلميح بدل الإنباء والتّصريح، فهي لا تسمّي الأشياء بمسمّياتها، كما لا تطابق بين الدّال والمدلول.
- تُبنى الصّور التّخييليّة في القصيدة المعاصرة على الثّنائيات الضدّيّة، كما تُحمّل بشحنات إيحائيّة ذات تأثير نفسيّ قويّ.

- يستمدّ النّصّ الشّعريّ العربيّ جماليّته من خلال اعتماده لغة الصّمت كآلية بنائيّة، وكذا ركونه إلى الغياب، وهذا ما يستدعي تفعيل شراكة القارئ وحضوره الفعّال بُغية استنطاق الصّمت وملء الفجوات.
- يعضد التّناصّ النّصوص الحداثيّة ما يُعزّز فكرة القراءات المتراكمة الّتي تختزنها ذاكرة الشّاعر، فهو لا ينطلق من فراغ في كتاباته.
- تحضر البنية التّضادّيّة في النّصوص الشّعريّة المعاصرة، والباعث على ذلك تعويل التّجربة الصّوفيّة الذّوقيّة عليها.

الهوامش والإحالات:

1.أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريّة، ط2، 2001، ص11.

2. المرجع نفسه، ص11، 12.

3. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص13.

4. حميد لحمداني، المرجع السّابق، ص7.

5. المرجع نفسه، ص30.

6. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص273.

7. عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998، ص24.

8. أمبرتو إيكو، المرجع السّابق، ص19.

9. ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السّابق، ص274.

10. حميد لحمداني، المرجع السّابق، ص31.

11. علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئيّة، دار الشّروق، عمان، ط1، 2002، ص140.

12. علي جعفر العلاّق، المرجع السّابق، ص51، 52.

13. محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص106، 107.
14. محمّد عبد الباري، ديوان كأنّك لم، دار مدارك للنّشر، دبي، الإمارات، ط2، 2014، ص45.
15. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص45.
16. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 46.
17. امرؤ القيس، الدّيوان، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص110.
18. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص48.
19. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 49.
20. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص57، 58.
21. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص61.
22. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 72، 73.
23. محمّد عبد الباري، المرجع السّابق، ص 74.
24. المتنبّي، الدّيوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، دط، 1983،ص261
25. عبد الله العشّي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص117، 118.
26. عبد الله العشّي، المرجع السّابق، ص69، 70.
27. النّفّري، المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1985،ص115.
28. عبد الله العشّي، المرجع السّابق، ص113، 114.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريّة، ط2، 2001.
2. امرؤ القيس، الدّيوان، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط5، 2004.
3. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2007.
4. عبد الله العشّي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014.

5. عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998.

6. علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئيّة، دار الشّروق، عمان، ط1، 2002.

7. المتنبّي، الدّيوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، دط، 1983.

8. محمّد عبد الباري، ديوان كأنّك لم، دار مدارك للنّشر، دبي، الإمارات، ط2، 2014.

9. محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

10.ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

11.النّفّري، المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1985.

المجلاّت والدّوريّات:

–محمود عبد الوهاب، ثريا النّص مدخل لدراسة العنوان القصصيّ، الموسوعة الصّغيرة ، العدد 396، بغداد، ط1، 1995.