سيمياء المكان

بين قصيدتي العمود والنثر

سيمياء المكان بين قصيدتَي العمود والنثر (دراسة)

يوسف بن سليمان المعمري

الطبعة العربية الأولى 2022

© حقوق الطبع محفوظة بموجب عقد 2022

الآن ناشرون وموزعون

الأردن، عمّان

alaan.publish@gmail.com

هاتف: 797162720، 65620722 (962+)

الجمعية العمانية للكتاب والأدباء

سلطنة عمان، مسقط

omani- writers@hotmail. com

هاتف: 96824346753+ / 96824346754+

المدير العام: د. باسم الزعبي

لوحة الغلاف: من Smithsonian American Art Museum

تصميم الغلاف: بسام حمدان

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

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

رقم الإيداع في سلطنة عمان: (2021/4233)

ISBN: 978- 99969- 870- 1- 4

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية الأردنية: (2021/12/6875)

يوسف بن سليمان المعمري

سيمياء المكان
بين قصيدتي العمود والنثر

دراسة

الجمعية العُمانية للكتّاب والأدباء
THE OMANI SOCIETY FOR WRITERS & LITERATI

قالَ اللهُ تَعالى: ﴿قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾

سورة البقرة، الآية 32

وقَال: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ اسْتَعِينُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاَةِ إِنَّ اللّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾

سورة البقرة، الآية 153

صدقَ اللهُ العَظيم

الإهـــداء

إلى كلّ زاوية من زوايا وطني (عُمَان)..

الساكنة بين الجوارح والوجدان

إلى المنازل الأولى

..قريتي.. الرابضة بين الجبال، النابضة بالحُبّ والسكون

(حِيْلشِي).

...

إلى عزمك (يا أبي)..... إلى قلبِك (يا أمي)

إلى رفيقة الدّرب والحياة (أمّ تَمِيم وعَزّان وغَادَة)

...

إلى روح الشاعر عبدالله بن علي الخليلي

إلى عطاء الشاعر سماء عيسى

...

إلى العِلم والعلماء والأدباء..

إلى الباحِثين والناقِدين والدارسِين.

في أيّ مكان وزمان...

...

كلمة شكر

أشكر أستاذي:

الأستاذ الدكتور عبدالناصر حسن محمد، أستاذ الأدب والنقد بجامعة عين شمس.

وأشكرُ أساتذتي:

الأستاذ الدكتور مصطفى عبدالشافي الشورى، أستاذ الأدب والنقد بجامعة عين شمس.

والأستاذ الدكتورأشرف محمد علّام، أستاذ الأدب والنقد بجامعة حلوان.

والدكتور إسلام حسن الشرقاوي، المُدرِّس بقسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة عين شمس.

وأشكرُ: الشيخ المكرّم محمد بن عبدالله الخليلي، والشاعر سماء عيسى، على مرافقتي في رحلة إعداد هذا الكتاب منذ اللحظات الأولى في عام **2017** م، وحتى عام **2021**م..

وأشكر أيضًا: الدكتور أحمد يوسف، والشاعرطالب بن هلال المعمري، على تقديم الكتاب.

ما أجمل الصُّدَف، حتى في الشِّعْر!

لم أكُن أعلمُ صلة القرابة والنّسب ما بين عائلة الشاعر عبدالله الخليلي والشاعر سماء عيسى إلا بعد أن انتهيتُ فعليًّا من هذه الدراسة!

أخبرني بهذه الحقيقة ابن الشاعر الشيخ عبدالله الخليلي، وهو الشاعر الشيخ محمد بن عبدالله الخليلي قائلًا لي: «هل تعرف أنه تربطني علاقة نسبٍ مع الأخ سماء عيسى؟ والدتي ووالدته ابنتا عمّ شقّ رقبة كما يُقال؛ فهما حفيدتا الشيخ سعيد بن ناصر الكندي المعروف؛ فوالدته ابنة يوسف بن سعيد بن ناصر، ووالدتي ابنة أحمد بن سعيد بن ناصر»، كما أخبرني أيضا قائلًا: «كان جدُّ الشاعر سماء عيسى، وهو الشيخ سعيد بن عامر بن خلف الطيواني الطائي شيخًا ومُعلِّما لجدِّ والدِي، وهو الشيخ المُحقّق سعيد بن خلفان الخليلي».

وأما الشاعر سماء عيسى فقال لي تأكيدًا لهذه الحقيقة:

«حقًّا العلاقة العائليّة بين أسرتي وأسرة الشاعر الخليلي قديمة وعريقة، وربّما تمّت عدوى الشّعر من عدوى الدّم، وذلك بديهيّ جدا».

المُؤلّف، 2021

نَظراتٌ أوْلَى في الكتاب، مُرتبة وفق الترتيب الهجائي العربي

تقديم

الدكتور أحمد يوسف

الناظر في مسيرة السيميائيّات في العالم العربيّ تعميمًا وسلطنة عُمان تخصيصًا يلحظ أنّها ما زالت تتلمّس خطاها ببطء وتؤدة؛ وعلى الرغم من الإنجازات الثمينة ترجمة وبحثًا وتأليفًا؛ فإنّ القيام -في نظري- بتقويمها أمر محفوف بالمزالق؛ لأنّه من السابق لأوانه التفكير في تحديد معالمها ورصد اتجاهاتها وتياراتها. وما يعنينا في هذا المقام الحديث عن المسيرة العلميّة للباحث الدكتور يوسف المعمريّ الذي ابتدأ مساره الأكاديميّ بأطروحة الماجستير بعنوان «قراءة في مُضْمَرات علي المعمريّ دراسة سيميائيّة تأويليّة» التي أفاد فيها من أعمال الندوة العلميّة التي أنجزها قسم اللغة العربيّة بكلية الآداب والعلوم الاجتماعيّة بجامعة السلطان قابوس عام 2011، وخصصت لعالم علي المعمريّ السرديّ.

أظهرت هذه الدراسة إحاطة محمودة بنصوص عالم المعمريّ الروائيّة المتمثلة في: «فضاءات الرغبة الأخيرة» و«رابية الخطّار» و«همس الجسور» و«بن سولع»، كما أنّ لهذا الكاتب مجموعات قصصيّة: «أيام

الرعـود عـش رجبًـا» و«مفاجـأة الأحبـة» و«سـفينة الخريـف الخلاسـيّة» و«أسـفار دملـج الـوهم». إنّ المدونـة التـي اختارهـا الباحـث موضـوعًا لدراسته السيميائيّة جديرة بالبحث، واصطفى لها المنهج السيميائيّ التأويليّ كما ورد في العنوان الفرعيّ لدراسته، وتنكّب عن تطبيقات السيميائيّات السرديّة التي يستعملها النقاد عادة في تحليل النصوص السرديّة.

وإذا كانت الخطوة الأولى التي شقّ بها الباحث مسيرته العلميّة قد وقفت على النص السرديّ العُمانيّ؛ فإنّ أطروحته في الدكتوراه قد خصّصها للنّصّ الشعريّ العُمانيّ. وهو بذلك ظلّ وفيًّا للأدب العمانيّ الحديث متنًا وموضوعًا، وللسيميائيّات التأويليّة منهجًا في دراسته.

تقدّم هذه الدراسة الموسومة بسيمياء المكان بين القصيدة العموديّة (القصيدة ذات الشطريْن) التي انتخب لها عبد الله الخليليّ أنموذجًا للتطبيق، وقصيدة النثر التي مثّل لها بسماء عيسى، قراءة لتجربتين شعريّتين تمثلان مشهدًا من مشاهد تاريخ الشعر العربيّ في عُمان. وبهذا العمل يضيف الباحث لبنة أخرى في المنجز النقديّ العُمانيّ في مجال الدراسات السيميائيّة بصرف النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع طرحه معرفة ومنهجًا ونقدًا. وهذا يحتاج إلى دراسة دقيقة تُعنى بالكلام على الكلام التي تُعرف بنقد النقد، أو بأدب النقد إن شئنا تجوّزا. وفي كل الأحوال فإنّ هذه الدراسة تعدّ قيمة مضافة إلى مكتبة الدراسات النقديّة التي تلقي الضوء على نصوص الأدب العربيّ في سلطنة عُمان في ضوء المناهج النقديّة الحديثة.

أرضُ الشّعر

الشاعر سماء عيسى

الباحث المتميز يوسف بن سليمان بن خلفان المعمري، مَن أعطاني شرف الحضور في هذا البحث النقدي الجاد، الوقوف كنموذج مقارن مع ذروة العطاء الشعري العُماني، الصوت الشعري الخلّاق الذي امتد منذ منتصف القرن الميلادي الماضي، حتى رحيله في بدايات العقد الثاني من هذا القرن، أمير البيان الشاعر العُماني الكبير عبدالله بن علي الخليلي رحمه الله.

علاقة الشاعر العُماني بالمكان، وهو محور الأطروحة، استمدها الشاعر من ارتباطه العميق بتراب وطنه، باستيعاب تراثه الأدبي والتاريخي بل والفقهي أيضًا لدى عدد كبير منهم، ثم الارتفاع بكل هذا الموروث الخصب إلى ذرى الشعر الذي قدم لنا عبر حقب متتالية زمنيًّا أسماء شعرية، لا حصر لنبوغها والقدرات الخلّاقة لعطائها.

المكان الجذر لهذه التجارب، إذ قدمت شعراء ربما رحلوا عن منابت طفولتهم دون عودة إليها، مُشكّلة تلك التجارب صوت الحنين الدافئ في الشعر العُماني، وأصوات أخرى ارتبط وجودها بالبقاء به، رافدة التجربة

بما يُكنّه المكان من خصوصية العطاء الروحي المتدفق منذ أقدم العصور.

المكان أيضًا هو ما نصفه بالمكان المأساوي. صوت الرثاء المتواصل على فقدان الأحبة، ما فرضته الحروب الأهلية واستباحات الغزاة من آلام الفقدان والفجيعة، ضحايا الأوبئة والمحل والقحط، يُشكّل هذا المتن حيزا واسعا في تجربة الشعر العُماني، إضافة إلى متن الحنين المشار إليه سابقا، وهما أي الحنين والمأساة ينسحبان أيضًا على عطاء الشعر الشعبي وتعويبات الحطّابات ومواويل البحَّارة وأهازيج الصحراء.

هذا المكان الذي تختلط فيه مشاعر الحنين بلوعة الأسى والفقدان، لم يكن رغم ذلك تجربة قيد على شعرائه، قدم الشعراء العمانيون تجارب ارتياد الآفاق البعيدة، لاحظها الباحث جيدا، في قراءته العميقة لاحتفاء الشاعرين نموذجي البحث بالتجديد الشعري شكلًا وموضوعًا، خاصة القصائد التي عبّر فيها الشعراء عن فخر انتماءاتهم الوطنية والقومية والدينية.

يوحي المكان حتى في تشظياته بالشعر، التجربة هنا تمتد إلى الحالة العامة، نضالات الإنسان ضد الغزاة، عمان كانت عبر التاريخ مطمعا لهم، ودفاعا عنها قدم أبناؤها أرواحهم ودماءهم، هكذا يتجلى الشعر احتفاء ورثاء، مجايلة لانتصاراتهم، رثاء لشهدائهم، المكان الذي كان طاردا لأحلامهم، المكان في وجه آخر هو الملجأ الآمن لهم من عنف العالم خارجا، العنف الذي يسير بالإنسان إلى حتفه ونهاية وجوده.

هكذا احتلّ الشعر لدى العمانيين، الضلع الثالث في مثلث تكوينهم الثقافي، الفقه قاعدته والتاريخ ضلعه الأول والشعر بشقيه الفصيح والشعبي الضلع المساوي له، ولأهميته قرأ الباحثون فترات منسية مجهولة من التاريخ العُماني، عبر قصائد شعرائه، كُتِب الشعر في جذوع النخيل، وسقوف المنازل، وشواهد القبور.

أستاذنا الخليلي شعره امتداد وثيق بعرى تجربة أسلافه الشعراء العمانيين على امتداد العصور، وكأنك عندما تقدّمه للدراسة والبحث، تقدّم التجربة بأكملها، تقدّم تاريخ الشعر العُماني منذ نشأته وعبر مراحل تطوره ونضجه، صعوده وانحداراته، ارتفاع صوته وانخفاضه مقتربًا من الصمت. الشعر الذي عرفه وحفظه أبناؤه، وجهل ثراء عطائه الغير مِمَّن رأى في العمانيين ظلًّا وسرابًا وأفولًا يتمزّق صداه في الجبال.

اكتشاف التشابه بين التجربتين الكلاسيكية والحديثة، أو بحسب تعبير الباحث العمودية والنثرية، أهم ما خلصت إليه نتائج هذا البحث المتميز، المنابت الواحدة والمشتركة التي عاشها ويعيشها الشعراء، هي خالقة هذا التواصل الروحي المشترك بين شعرائه، عطاءات المكان العُماني بفضاءاته الروحية والجمالية الخلاقة، هي مصدر وجذر رحابة شعرائه، وإن اختلفت طرق التعبير من شاعر لآخر إلا أن شعراءه تربطهم وحدة التآلف القادمة من وحدة المكان، وما يسكبه عليهم من مشاعر المحبة؛ التي تَبادَلَ عطاءَها الروحي الخصب، الشعراء العمانيون عبر العصور.

نحنُ فِي هذا الليل

القادمِ من حُلْكَةِ الغياب

وما يشقُّ الطريقَ إلى الشّمس

هُوَ الشِّعرُ في معناه الأسْمَى

هُوَ النُّورُ إلى فضاءِ الحُريَّةِ البعيد

هُوَ الكوكبُ الدريُّ الذي فقدنَاه

وقد دحرجتِ الحياةُ أحلامَنَا فِي التراب

نساءُ الكيذا..

إلى يوسف المعمري

الشاعر سماء عيسى

اللاتي ذهبْنَ حاملاتٍ أغصانَ الكيذا إلى البَحْر
اللاتي غرسْنَ الياسمينَ في الأوديَة
أقربُ إلى الغِناء
وأبعدُ عن البُكاء
أسمعُ ارتطامَ صراخِهنّ بالجبال
اللاتي تَرضَعُ الشياهُ مِن أثدائِهنّ الحُب
كلّ فجرٍ قبلَ الرّحِيل إلى المَرعَى
يبتسِمْنَ كُلما هرعَ طِفلٌ إلى البَحْر
اللاتي وقفْنَ
أمامَهنّ المجهول وخلفَهنّ الصحراء
اللاتي ذرفْنَ الدمعَ الصامتَ الخجول
أمامَ فرَسِ الرَّحيل بأبنائِهن
دونَ عودةٍ إلى البَيْت

ثمّةَ بُكاءٍ صامتٍ أسمَعُهُ في القَلب
ثمّةَ نُواحٍ صامتٍ أسمَعُهُ في النَّخل

ثمّةَ مياهٍ تَجري وفضاءٍ رَحْب
ترقصُ به جِنِّياتُ الليل
لِكُلِّ مَن يَعْدُو
أمامَهُ شمسُ الغابةِ الخضراء

اللاتي كتمْنَ أوجاعَهُنَّ حتّى الموت
ليظلَّ الوطنُ بُرتقالةً ناضجةً في فَمِ طِفل
اللاتي نَظرْنَ إلى الشّمس
عندما الأرضُ كوكبَ نارٍ تحترق
والسماءُ تُطبِقُ علينا رويدًا رويدًا
حتّى اِمِّحَائِنا جميعا
اللاتي مثلُ شمسٍ تُشرِق
مثلُ غروبِ شمسِ الأرض
اللاتي تحدَّثْنَ في الليالي المُقمِرة
نسجْنَ قصصَ الجَمَالِ الغائب
وبكَيْن

ماذا تريدِيْنَ يا أبديةَ الرّيح
حاملةً أساطيرَ الشّرق؟
ماذا تريدِيْنَ أيَّتها النّارُ في البَرِيَّة؟

ماذا تريدِيْنَ أيَّتُها الفجائع؟
وإلى أينَ تسيرِيْنَ أيَّتُها البغضاء؟
ماذا أبقيتِ لنا يا أُم
وقدْ شاخَ الزمن
ولفَّ تجاعيدَكِ رمادُ الحَرب؟

ليس لكُن أيَّتُها النسوة
غيرُ ما فقدتُ وأنا على مشارفِ الرّحيل
ليس لكُن غيرُ القلبِ والدّم والأحشاء
اذهبْنَ وسِرْنَ واتركْنَ الموتى يتحدثون إلى المُوتى
اذهبْنَ وسِرْنَ ليصلَ بِنَا الطريقُ إلى غُرابِ البَيْن

مرارًا تحدثّتِ الأشجار
مرارًا هَرعتْ مِن قبورِها الكائنات
مرارًا سقطتْ نجومُ السماء
ليختلطَ البحرُ بالأرض
خصوبةُ الفصولِ بجفافِ الفصول
هكذا تحدَّثَ قبلَ رحيلِه....
تحدّثتِ الريحُ الغاضبةُ في الصّحراء
تحدَّثَ المكنونُ والمفقود

تحدّثتْ أجراسُ الطفولةِ الأولى
تحدَّثَ صمتُ الأشياء
ولعُ الأطفالِ بالحُب
سيرُ النّارِ إلى الأحشاء

في المعتقد الشعبي العُماني، شجرة الكيذا العطرة، كانت بالأصل فتاة، ثم مُسخت شجرة منشارية الأغصان، تُزَف وقت زراعتها كما تزف العروس إلى بيتها الجديد. وهي شجرة ذات عطر نفاذ، تصنع منه العطور في عُمان، تُزف أغصانها لتُزرع عند منابع المياه في احتفالات النيروز العماني، وفي المناطق البحرية تلوّح النساء بأغصانها وصولا إلى البحر، ترافق زفّة الكيذا أغان خصصت للاحتفاء بزراعتها. هذا نموذج منها:

يو داني دان
يو داني يو الكيذا
يا لله يو عين

* * *

هبت هبوب الغريبي وقلتلها زيدي
يا مصفية عيش زبدة وبر لوليدي
يو الكيذا يالله يوعين

* * *

هبت هبوب الضحى
وزاد الوجع في

وأصبحت من الليل
لا ميت ولا حي
لو عالجوني الأطباء
ما نفع في
يو الكيذا يا الله يو عين

* * *

وايه على من قتلني وما يخاف الله
حدشي في قلبه رحم ويقول: هل ها الله
يو الكيذا يا الله يو عين

* * *

قدام بيتكم فلج يسقي البساتيني
يسقي السفرجل ويسقي الموز والتين
يو الكيذا يا الله يو عين

* * *

أربع حمامات في ذاك العود شاقني
لا هن جيني ولا هن روحن عني
يو الكيذا يا الله يو عين[1]

(1) المقطع الشعري الشعبي السابق، نقلا عن الشاعر سماء عيسى، نقلا من كتاب: الشيدي، جمعة، أنماط المأثور الموسيقي العُماني.. دراسة توثيقيّة وصفيّة، ط1، مركز عُمان للموسيقى التقليدية/ وزارة الإعلام: مسقط، 2008، ص237-238.

سيمياء الشّعر وحيوات الأمكنة

الشاعر طالب بن هلال المعمري

هذه الدراسة البحثية المهمة بالعنوان الذي اختاره الباحث لها، أظنها الأولى في عُمان حول الكتابة في مجال الشعر في كفتي الميزان: شعر تقليدي وحديث.

لقد دُرِس الخليلي، وسماء عيسى كل على حِدَة في تحقيقات ودراسات مفصّلة. لكن، أن يكونا معا، فهذه هي المرة الأولى عبر مقارنات ومقاربات؛ فهو عملٌ مُضنٍ ومتعبٌ، والمجال شائك في الاقتراب منه والاشتغال فيه بالكتابة وبالتحليل والتقريب والتعريف.

كون الدراسة هي أطروحة للدكتوراه، هنا، يجوز للباحث الاشتغال كناقدٍ ويحقّ له من التحريك والبحث والتفسير والتأويل ما لا يحقّ لغيره. اجتهدَ الباحثُ يوسف المعمري اجتهادَ الباحثِ قدر المستطاع، وبما تملّك من أدواتٍ معرفيّة كي يكونَ بحثه بحثَ أكاديميّ علميّ، تتوازنُ فيه رؤيتُه أي رؤية الباحث للأبعاد اللامتناهية للتفسير والتأويل بعيدًا عن الإسقاطات الذاتية أو الجاهزة للنصوص المُختارة والمنتقاة. هو اشتغالٌ صعب لمجال صعب هو الشعر. فيه شرح وتفسير وتأويل وقول كثير.

وكما قيل – سيمياءُ الشّيء.. علامته– فإن هذه العلامات التي ذهب المعمري لدراستها هي بين ظاهر وباطن. وما خفي في الشعر منها أكثر من

ظاهرها. هذه هي حال الشعر الحقيقي في لغته ودلالاته وكشفه وغموضه للخواص.

وما ظهر منه من قول فهو في مرمى العين الكاشفة والمعرفة المستسهلة، وهذا مجاله الشعر العام. أما المخصوص من قول الشعر في الدلالات والإيحاءات والتأويل فمجاله الحوار الجدلي مع تلك النصوص، حمّالة أوجه ومعنى وقول متعدد.

في هذه الأطروحة يذهب الباحثُ إلى قولٍ واحد، هناك شعرٌ جيد أو هنالك شعرٌ رديء؛ فالشعر الجيد في مقام واحد وإن تعددت طرائقه. لا يضير أن يجتمع الشعر المُقفّى الكلاسيكي مع الحديث «النثري» في ميزان الدرس والبحث والكشف والقراءة والمثاقفة وتفكيك النصوص، لمعرفة شعريتهما من عدمه.

مثل هذه الدراسات باستخدام مناهج البحث الحديثة تساعدنا في عُمان لكشف النصوص ومعرفتها، وكذلك في تقريب وجهات النظر، وهي إشكالية موجودة حتى الآن متمثلة في التصنيفات غير الدقيقة لروح الشعر ومساراته وأفقه الذي انعكس سلبًا على ما قد يُوجَد من علائق بأهمية الشعر والاشتغال عليه بحب وشغف ومران وهيبة.

سعدتُ بقراءة الأطروحة وما تضمنتها من سيرة المكان وجغرافيًّا النصوص وديناميكية الشعر ورمزيته وتأويله.

هنا، الحظ حالف الباحث في الموازنة والمقاربة مع تبيان الاختلافات بين الشاعرين، لأن هدفه القصيدة في بنيتها وتشكّلها ودلالاتها. وقد قرأ

النصوص بعين الباحث المُحايد. لهذا، اجتهد في إبراز العناصر الفنية الرئيسية حول ثيمة المكان، وكشف ما قد خفي، تسهيلا وتيسيرا. رغم أنّ ما أخفاه الشعر، صعب البيان، خصوصا عند سماء عيسى في تورياته واستعارته. وبما أنّ الخليلي وسماء عيسى اشتغلا على أمكنة واقعية ومتخيلة وتعويضات روحية، خصوصا، أنهما يقتربان في نصوصهما من حالات وجد صوفية وإبدالات عن شيء بشيء، وهو الأمر الواضح منها، في نصوص الشيخ عبدالله الخليلي، والشاعر سماء عيسى وهو يرتقي سُلّم الغيمة السابحة في سماء مفتوحة في كثير من نصوصه.

كذلك أبانت الدراسة في قراءتها لنصوص الشاعِرَيْن أنّ الشّعر شكلٌ من أشكال الانفتاح على أمكنة وحيوات، وهو يتمثل لديهما كشكل من أشكال الحرية. مع أنهما يتواريان خلف بعض أبياتهما بما لا يبوحان به في ظاهر القول، إلا أنّ بعض مفاتيح القراءة لدى الباحث أماطت اللثام عن معانٍ مخبُوْءَة؛ وذلك عبر أكثر من قراءة واستجلاء للمعنى.

أختمُ القول.. بأنّ هذه الدراسة مهمة كونها درست شاعرين مهمين في عُمان، وعادة يتحذّر الباحث عن خوض تلك المغامرة كونها شديدة الوعورة؛ فكل شاعر منهما اشتغاله في الشكل والطريقة والمضمون مختلف عن الآخر. لكن، المهمة ليست مستحيلة. وهذا، ما اجتهد فيه الباحث يوسف المعمري اجتهادَ العارِف القادر.

قصيدة بعنوان (يوسف المعمري)

الشيخ المكرّم الشاعر محمد بن عبداللَّه الخليلي

رامَ القوافي وراضَ النقدَ والأدَبَا ... وجابَ أسفارَها واستنطقَ الكُتُبَا
وطافَ أفلاكَها بالنُّور مُتّشحًا ... وأسرجَ البرقَ في الأسبابِ والشُّهُبَا
مُحلِّقًا في سماءِ العلمِ وِجهَتُهُ ... نحوَ المجرّاتِ في غاياتِهِ دَأَبَا
نادَى فرددتِ الأكوانُ صرختَهُ ... كأنَّما كشفَ الأستارَ والحُجُبَا
لم تلهِهِ زهرةُ الدُّنيا وزخرُفُها ... عن موكبِ الجِدّ حتى قادَه نَصَبَا
يا (يوسف بن سليمان) الذي رَغِبتْ ... فيه الأمانِي كما قدْ شاءَ أو رَغِبا
فانقادتِ الضّادُ تهوي في أعِنَّتِهِ ... كما هوى عاشقٌ في حُضنِ مَنْ طَلَبا
وكيفَ لا وهو بدرٌ مِن (بني عُمَرٍ) ... أنارَ دنيَاهُ نائِيها وما قَرُبَا
فقامَ يكشِفُ سيماءَ المكانِ بِمَا ... حباهُ ذو العرشِ مِن علمٍ وما اكتسَبا
مُقارِنًا بينَ أعلامٍ بما نفثتْ ... أشعارُهم فيه من سِحْرٍ وما كَتبَا
يَرنُو بناظِرِهِ نحوَ السماءِ لِمَا ... (سماء عيسى) بناهُ فارتقَى السُّحُبَا
كالأنجمِ الزُّهرِ نثرًا لا يبارزُهُ ... شعرٌ وإنْ رَقّ معناهُ وإنْ عَذُبَا
يكادُ تَنطِقُهُ كلُّ اللغاتِ إذا ... ما غرّد الورقُ من ألحانِه طربَا
وتدّعِيه السّحابُ الوطفُ ناثرةً ... أنداءَها وهي تحدُوها الرياحُ صَبَا
ثم انثنَى فرَنا مَثنى وثالثة ... إلى (سمائل) في إنجابِها الأُدَبَا
ودقّ أبوابَ (سَحْرا) أو (دِغال) إلى ... (سُبْحِيَّة) والجًا أنوارَها عَجَبا

يجوسُ بين جنانٍ في (سمائل) لا ... يبغـي بهـا بـدلًا في الحـيّ مُنْقَلَبَـا
أو (بوشر) في روابِيها وكم نبتتْ ... للعلـمِ فيهـا بيـوتٌ آتـتِ العِنَبـا
إلـى (الخليليّ عبـدالله) مَـن طُوِيَـتْ ... لـه القـوافي ودانَ الشِّـعرُ فانتصَـبَا
فعامَ فيه على كُلِّ البحـورِ هـوىً ... لم يثنِهِ الموجُ مهما كانَ مُضطرِبَا
وغاصَ فيها إلى الأعماقِ مُنتقيًا ... مكنـونَ لُؤلُؤِهـا والـدُرَّ مُنتخِبَـا
وطـارَ بالشِّـعر في أعلـى مراتبِـهِ ... إلى سَمَا العرشِ حتى أرهـقَ النَّسَبَا
قصرتَ بحثَكَ في أرجَا (سمائل) لـمْ ... تطُفْ بـ(بوشر) والأحياءُ ويكَ نبَا
فـإنّ للشـاعرينِ فيهمـا نَسَـبًا ... كلاهمـا لظـلالِ العلـمِ قـد نُسِـبَا
فـ(جدّ عيسى) لهُ في العلمِ مرتبةٌ ... والعِلـم يرفـعُ مـن أخيـارِهِ الرُّتَبَـا
وكان شيخًا لـ(جدّي) في العُلوم لَهُ ... يدٌ عليـه وذِكـرُ الفضـلِ قـدْ وجَبَـا
فجئتَ تجمعُ قطبَي بَلدتَيْنِ على ... إيقاعِ عزفِكَ مثل الطَلِّ مُنسَكِبا
سبحان مَن جمعَ القطبَيْن في نَسقٍ ... على يديكَ ومَن أعلَى لكَ القُبَبَا
فـدمْ أديبًـا رفيـعَ القـدرِ مُضـطلعًا ... بالعلم حتى تُبارِي كُـلَّ مَـن نَجَبَـا
وصـلّ ربّ وسـلّم دائمًـا أبـدًا ... على الذي قد دعَا الأعجامَ والعَرَبَا
محمـدٍ خيـرِ خلـقِ الله سـيدِهِم ... والآلِ ثـم الأُلـى بـالحقِ قـد صَـحِبَا

بوشر

ليلة 8 شعبان 1442 هـ

22/ 3/ 2021 م

المُقدّمة

إنّ فكرة هذا البحث في حقيقتها فكرةٌ مُغامِرة؛ فكيف لك أنْ تجمع ما بين القصيدة العموديّة وقصيدة النثر؟! هذا ما سيقولُه البعض حينما يقرؤون عنوان الكتاب، وهو: (سيمياء المكان بين قصيدتَي العمود والنثر).

ولم يرَ الباحثُ مانعًا من الجمع ما بين شكلين شعريين أو جنسين أدبيين مختلفين؛ فالأدب أدبٌ ولا بُدّ من أمشاجٍ تربطه، وإنْ اختلفتْ بعض التمفصلات الشعريّة، بل إنّ للاختلاف فائدة دلالية مُتَحقّقة -كما نرى- في البحث العلمي؛ لِما لها من أهمية في الكشف عن المفارقات لغرض الوصول إلى النتائج المرجوّة من البحث، ثُمّ إنّ هناك من التباعد الإبداعي ما بين شعراء القصيدة العموديّة وشعراء قصيدة النثر، ولا يخفى على القارئ والمتلقي العربي أنّه ليس مستغربًا أو مستبعدًا أنْ نجد مَن يُحرّم قصيدة النثر تحريما ويعتبرها انسلاخا وتفسُّخًا من الثقافة والأدب العربي الأصيل، ومَنْ يعتبرها انزلاقا نحوَ الغرب والعولمة، وتحطيما لمشاعر وذوق الجمهور العربي.

وفي المقابل لا نستبعدُ أن نجدَ مَنْ يَعُدّ القصيدة العمودية شكلا أو جنسًا شعريًّا قديما، لم يَعُدْ صالحا للإبداع الأدبي، ولم يَعُدْ معُبِّرا عن الذائقة العربية، بل نظمٌ ولا غيرَ ذلك، ولكن بين هذا وذاكَ أراد الباحثُ عمدًا أنْ يجدَ حبلا واصلًا بين القصيدتين العموديّة والنّثريّة، أو بالأحرى استكشاف إذا ما كان هناك ترابطٌ أو اختلافٌ بينهما، واستنطاق النص العمودي والنص النثري عبرَ فكرةٍ واحدة هي ثيمة «المكان»؛ أي بالبحث عن (سيمياء المكان وشعريّته الدلالية).

ويقول عبدالرزّاق الربيعي: «.. لقد استثمر العُماني الحديث عناصر المكان في إضرام مخيّلته لدفع طاقات التعبير الشعري إلى أقصى مدى من خلال تحويل مشاهداته إلى لغة جديدة تجعل المتلقّي يتفاعل مع معطياتها»[1]. وينظرُ البعض في الساحتين الأدبية والنقدية على حدٍّ سواء مِن أنّ ما بين القصيدة العموديّة وقصيدة النثر كما بين السماء والأرض، أو ينظرُ إليهما آخرون كما بين الجنة والنار أو بين الخير والشر أو كما بين الأصل والزيف أو بين العتيق والحديث، وغير ذلك مما يُمكن أن يُوصَفَ به ذلك التباين.

وعلى رغم ذلك التباعد الذي يُنظَرُ إليه، فما المانع من الجمع بينهما، ولو افترضنا أنهما صنفان أدبيان مختلفان؟ لا شيء يمنع الجمع بينهما ودراستهما دراسة علميّة تبحثُ أوجه المقاربة والمفارقة بينهما على أساس نقديٍّ محضٍ لا على أساسٍ مُتحيِّزٍ أو دوافع ذاتيّة نحو صنفٍ دونَ آخر.

ويقول الباحث العُماني مبارك الجابري في كتابه (مُحاصرة الجبروت): «إنّ قصائد النثر التي أنتجها الشعراء العمانيون تُشكّل في حدّ ذاتها خطابًا يتجلّى من خلال علاقتها الضديّة مع الخطابات الشعرية الأخرى، أقصدُ من خلال تميّزها عن الشعر التقليدي..»[2]. وسيميائيّة العلاقة الضديّة ما بين القَصيدتين العموديّة والنثريّة -كما نرى- قد خلقَتْ في الثقافة الشعريّة عوالمًا دلالية، وفرضتْ على المبدع قوالب لغوية محددة، انعكسَتْ على مضمون الشعر وشكله، وصارَتْ هذه الضديّة

(1) الربيعي، عبد الرزاق، تحولات الخطاب النصي، مقاربات في المشهد الإبداعي العُماني، الجمعيّة العُمانيّة للكتاب والأدباء، دار الفرقد: دمشق، 2011، ص22.

(2) الجابري، مبارك، محاصرة الجبروت، خطاب قصيدة النثر العُمانيّة في ضوء سياقها العربي، ط1، النادي الثقافي، مكتبة الغبيراء: مسقط، 2013، ص13.

فيما بعد سجيّة وثيمة معروفة، كما بين القصيدة العموديّة ذات الشطرين والقصيدة الحُرّة أو النثريّة التي لا تلتزم بذلك الشكل التقليدي.

ونحن نبحثُ في سيمياء المكان وشعريّته الأدبيّة، بغضّ النظر عن الشكل الشِّعري، مع علمنا بعدم القدرة التامة على الانفكاك والانسلاخ التام من تجليّات الشكل ودلالاته، وأثره على المتلقي في المقاربة ما بين النص الشعري العمودي، والنص الشعري النثري، لا سيّما مع القصيدة النثرية الجديدة، التي صارتْ تشكّل الكلمات على الورق الطباعي، وفق دلالات موازية للنص الشعري، في مقابل الشعر القديم الذي كان يشكّل النص الأدبي وفق نظام الشطرين المتساويين؛ وأمّا المضمون والمعاني والصور الشعرية؛ فقد تتشابه أو تختلف ما بين الأشكال الشعرية المختلفة، ومن هذا المنطلق فلا عجب في بحثنا هذا أنْ نجدَ هذا التلاحم الشِّعري/ الشُّعوري، بين فضاءات القصيدة العمودية والقصيدة النثرية.

وقد اختار الباحث تطبيقا لهذه الدراسة شاعرين عُمانيين هما: عبدالله بن علي الخليلي، وسماء عيسى، وقد وقع الاختيار عليهما لمجموعة من العِلل، وهي: شُهرة الشاعرين المذكورين في الساحة الأدبية العُمانيّة/ العربية، وقلّة الدراسات النقديّة حولهما رغم عطائهما الشعري، لا سيّما الدراسات المتعلّقة بدلالات المكان الشعري، وكذلك من أسباب اختيارهما للدراسة: المدة الزمنية للعطاء الشعري؛ إذ وافتْ المنيّة الشاعر عبدالله الخليلي في عام 2000م وهو من مواليد عام 1922م[1]، وقد تركَ سجلاّ متينا من الشعر العمودي، كما

(1) انظر: النعماني، سعيد بن سالم، الشيخ عبدالله الخليلي في ذكراه، إشراف: عبدالرزاق الربيعي، ط1 مطابع النهضة: مسقط، 2001.

جرّب الكتابة على منوال الشعر الحُر في ديوانه (على ركاب الجمهور)، وأمّا سماء عيسى فهو أحد روّاد قصيدة النثر في عُمان والخليج منذ ثلاثين عاما أو يزيد وحتى الآن، وهو من مواليد عام 1952م[1]، ويأتي سماء عيسى في القائمة الأولى لريادة قصيدة النثر في عُمان، إلى جانب الشاعرين سيف الرحبي وزاهر الغافري.

إنّ هذه الدراسة تحملُ على عاتقها هدفين أساسيين؛ أمّا الأول فهو بيان دلالات المكان وجماليّاته المتعددة، المكان الذي لا حدود له، المكان هو الفضاء الواسع والشاسع ابتداءً من تمظهرات شعريّة الجغرافيا وعلامتها الثريّة كالقرية والمدينة والوطن وأمكنة الغربة والاغتراب، وصولا إلى الفضاء بمعناه اللانهائي، وما يحمله من دلالاتٍ، كالأمكنة المحبوبة، وأمكنة الطفولة، والأمكنة المُعادية، والأمكنة الرمزية، وما يحمله المكان أيضًا من فضاءات سيميائية من خلال العلامات الشعرية المكانية وتقاطبها الدلالي؛ وأمّا الهدف الأساسي الآخر لهذه الدراسة فهو الموازنة والمقاربة ما بين القصيدة العمودية وقصيدة النثر في تناول المكان والفضاء السيميائي.

وإنها مهَمةٌ صعبة؛ فتطبيق دراسة المكان على الشعر بصنفيه القديم والحديث ليس بالأمر الهيِّن، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الدراسات النقدية حول المكان في الشّعر قليلةٌ مقارنة بدراسات المكان في السرد؛ فثيمةُ المكان في السرد أكثر وضوحا وانتشارا في النص بعكس الشّعر، هذا ما أكّدت عليه فتحية كحلوش في دراستها المهمة عن المكان في الشّعر بقولها: «.. إنّ الدراسات

(1) انظر: الشامسي. هاشم، سفر في وردة الغياب، التجلّيات الجمالية في شعر سماء عيسى، ط1، بيت الغشَّام للنشر والترجمة: مسقط، 2015.

النقدية العربية بقيَت فقيرة في هذا الميدان (..) خاصةً على مستوى البحث الجامعي، وما وُجِدَ من الدراسات كان دوما متعلّقا بصورة الريف والمدينة في الشّعر..»[1].

وسوف تتّبع هذه الدراسة القراءة السيميائية/ التأويليّة المفتوحة في قراءة النص الشعري، ومن خلال القراءة السيميائية المُوازِنة ما بين سيميائية الفضاء الشعري العمودي، وسيميائية الفضاء الشعري النثري؛ إذ سوف تنهج الدراسة تتبع المكان الشعري ودلالاته في كلا النصين الشعريين؛ للخروج بالأهداف العلميّة المرجوّة من خلال الكشف عن دلالات الفضاء الشعري بين النصين، وأيضًا للكشف عن مدى شعرية المكان بالموازنةِ ما بين العمودي والنثري، وسيكون ذلك من خلال إبراز العلامات الشعرية الدالة عبر الشيفرة والمرجع الثقافي، ومن خلال التعالق ما بين النص اللغوي الشعري والإحالة إلى الواقع الخارجي؛ لفكّ سنن علامات الأمكنة الشعرية وفضاءاتها المتنوعة وتأويلاتها المحتملة، والموازنة ما بين القصيدة العمودية وقصيدة النثر وبيان أوجه التلاقي أو أوجه التنافر في ما بينهما شكلا ومضمونا إنْ وُجِدتْ.

وإذ تبحث الدراسةُ عن سيميائية المكان وتجليّاته في النصين الشعريين العمودي والنثري، تطرحُ على الباحث الأسئلة الآتية:

س: أين تتمظهر الأمكنة في النصين الشعريين العمودي والنثري؟

س: ما دلالات الفضاء المكاني وعمقها الرمزي والتأويلي في النصين العمودي والنثري؟

---

(1) كحلوش، فتحية، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2008، ص11.

س: كيف تبدو قوة العاطفة الشعرية المكانيّة موازنةً ما بين النصين العمودي والنثري؟

س: كيف تبدو شعرية المكان في النص الشعري النثري موازنةً بالنص الشعري العمودي؟

س: كيف تتحرّك الكلمات على الصفحة الشعرية بوصفها أمكنة طباعية وبصرية دالّة في النص؟

س: ما أوجه التشابه والاختلاف ما بين النصين الشعريين أو ما بين الشاعرين الخليلي وسماء عيسى؟

وتحتوي الدراسة على خمسة فصول دراسية، يشمل الفصل الأول: المداخل الرئيسة للدراسة وهو ما يُمثّل الجانب النظري للدراسة، ويحتوي على ثلاثة مباحث وهي: المبحث الأول: مدخل إلى تاريخ القصيدة العمودية وقصيدة النثر في عُمان، والمبحث الثاني: مدخل إلى مفهوم والمكان وفلسفته الأدبية، والمبحث الثالث: مدخل إلى السيمياء والقراءة والتأويل، وأما الفصول الأربعة الأخرى فهي فصولٌ تطبيقية كما يأتي: الفصل الثاني: تمظهرات جغرافيا الشِّعر، والفصل الثالث: ثنائية العلامة المكانية، والفصل الرابع: دلالات الفضاء الشعري، والفصل الخامس: حركيّة المكان الشعري.

المؤلف

الفصل الأوّل

المداخل النظرية للدراسة

المبحث الأول

مدخل إلى تاريخ القصيدة العمودية وقصيدة النثر في عُمان

أولاً: مُقدّمة في تاريخ الشعر العمودي العُماني

حينما نقول: «الشعر العمودي» في عُمان فإننا نتحدثُ عن تاريخ طويلٍ ممتدٍ ما بين عصور قديمة جاهلية ارتبطت بالشعر العمودي وصولا إلى عصرنا الحالي، ولعلّ أقدم الروايات التاريخية التي وصلت إلينا وفيها من الشّعر – بصرف النظر عن صحّتها أو عدم صحّتها – تعود لأوّل مَن نزل من العرب بأرض عُمان وهو مالك بن فهم الأزدي وأبناؤه وقومه.

وحينما نتحدثُ عن الشعر العُماني القديم، فإننا نتحدثُ عن حدودٍ جغرافيةٍ أكبر ممّا عليه عُمان الحاليّة، إذ تشملُ أجزاءً أخرى من شبه الجزيرة العربية وخارج الجزيرة العربية في أوقات معينة من تاريخ عُمان كشرق إفريقيا، تحديدا زنجبار التي شهدت نبوغ أحد أشهر شُعرائها في عصر الدولة البوسعيدية وهو أبو مسلم البهلاني، وهذا ما ذكره الأستاذ الدكتور عبد المجيد بن جلالي بقوله: «..نصبحُ أمام إشكال حقيقي يكمن في أن كل ذكر لعمان في الشعر قديما، قد يجعلنا في مواقع تحسب اليوم سياديًّا لدولٍ أخرى..»[1].

(1) المحروقي، محمد، الشعر القديم في عُمان.. نظرات في أصول الشعر العُماني، المنتدى الأدبي، الأدب العُماني القديم، حصاد الندوة التي أقامها المنتدى الأدبي في جامعة نزوى، ط1، المنتدى الأدبي: مسقط، 2012، ص11.

وفي الدراسة التي أعدها الدكتور محمد المحروقي بعنوان «الشعر القديم في عُمان – نظرات في أصول الشعر العُماني» يقترحُ تقسيما خاصا للمراحل التاريخية العُمانية، معللا ذلك بأن عُمان تمتّعتْ بالاستقلال السياسي والجغرافي قبل وبعد الإسلام، ويُقسّم المراحل التاريخية كما يأتي:

أولًا: العصر الجاهلي في عُمان (قرنان قبل الإسلام).

ثانيًا: العصر الإسلامي (ظهور الإسلام – 132هـ/ 549هـ).

ثالثًا: عصر الإمامة (132هـ – 549هـ/ 749 – 1154م).

رابعًا: عصر النباهنة (549هـ – 1033هـ/ 1154م – 1624م).

خامسًا: عصر اليعاربة (1033هـ–1154هـ/ 1624م– 1741م).

سادسًا: عصر الدولة البوسعيدية (1154هـ – 1741م/ ...)[1].

وإننا نجدُ من الصعوبة في تحديد ماهية الشعر الأوّل في عُمان بشكلٍ قطعيّ، وتحديد بداياته التاريخية، وما أدبُ عمان إلا جزءٌ من الأدب العربي – وإن بَعُدت عُمان جغرافيًّا –، والأدب العربي كما هو معلوم قد تأخّر فيه التدوين، وتعدّدَ فيهِ الرواة، ومنهم مَن عُرف بالنحل الشعري، وقد أسهم كُلُّ هذا في الغموض التاريخي للأدب العربي القديم، ونقول مع كل ما كُتِب ونُسب لأهل عُمان أو للعرب من أشعار قديمة – للمصدقين أو للمشككين – بأنّه لا يُمكن تكذيب تلك الروايات تكذيبًا تامًّا، ولا تشكيكًا خالصًا، كما لا يُمكن البتُّ فيها بتًّا وتصديقها تصديقًا خالصًا لأسباب النقل الشفهي، كما نجدُ من المنطقية

(1) المرجع السابق، ص32.

عدم التشكيك الخالص في الأدب العربي القديم بشكل عام والعُماني خاصة؛ لما تميّز به الإنسان العربي من حُبٍّ وفطرةٍ في توارث القصص والأحداث والأشعار والتغنّي بها من جيلٍ لآخر، فَمِن المعقول أن تكون بعض تلك الأشعار -على أقلِّ تقدير- صحيحة الرواية، كما أنه من المعقول أن تكون بعضُ تلك الأشعار قد قِيلت في عصورٍ لاحقةٍ، ونُسِبت لعصور قديمة.

ويذكرُ العوتبي[1] في كتابه التاريخي الشهير «الأنساب» - في القرن الرابع الهجري تقريبا- مجموعة من الأشعار القديمة المرتبطة بأزد عُمان، ومن ذلك قوله: «ثمّ إنهم ملؤوا عُمان فانتشروا منها حتى نزلوا البحرين وهَجَر، وفي ذلك يقول شاعرهم، وهو عامر بن ثعلبة، حين نزلوا عُمان[2]:

أبلغْ أبيدةَ أني غيرُ ساكنها ... ولو تجمّع فيها الماءُ والشجرُ

ولا أُقيم بذي الأحقاف من طربي ... كما يُناطُ بجنب الراكب الغُمَر»[3]

(1) هو سلمة بن مسلم بن إبراهيم الأزدي العوتبي الصّحاريُّ، مؤرّخ نسّابة، وفقيه أصولي، ومتكلّم لغوي، وُلِد فيما يظهرُ بقرية عوتب من أعمال صُحار بباطنة عُمان (..) اختلفتْ الدراسات في تحديد عصره؛ فمنهم مَن ينسبه إلى أواخر القرن الثالث أو أوائل الرابع الهجري(..)، ومنهم مَن يجعله من أهل القرن الرابع وأوائل الخامس» انظر: ترجمة المؤلف: العوتبي، أبي المنذر سلمة بن مسلم، تحقيق: محمد إحسان النص، ج2، ط4، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2006، ص9.

(2) لا نذكر في هذه المقدمة النصوص كاملةً، وإنما نذكر مطالعها غالبًا.

(3) العوتبي، أبو المنذر سلمة بن مسلم، الأنساب، تحقيق: محمد إحسان النص، ج2، ط4، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2006، ص715.

وجاء للعوتبي: «.. قال أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي: أخبرني أبي وشرقي بن القطامي، قالا: لمّا خرج مالك بن فهم من السّراة يريد عُمان، وقد توسّط الطريق، حنّت إبله إلى مراعيها وأقبلت تلتفت إلى نحو السّراة، وتردّد الحنين، فقال مالك في ذلك:

تحِـنُّ إلـى أوطانهـا إبـلُ مالـكٍ ... ومن دُونِها عرض الفلا والدّكادكِ

وفي كُـلِّ أرضٍ للفتـى مُتقلّـبٌ ... ولستُ بدار الذّل يوما برامكِ»[1]

وهكذا يقول العوتبي في كتابه التاريخي: «ولِمالك بن فهم وولده في أمر ورودهم إلى عُمان وحروبهم للفرس أشعار وشواهد كثيرة، تركتُها وطويتُ ذكرها اختصارا. إلا أنّي أذكرُ من ذلك ما حضرني ذكره (..)»[2].

ومن شعراء عُمان في القرن الأول الهجري مازن بن غضوبة وهو أوّل مَن أسلم من أهل عُمان، «وكان من خبر مازن أنه كان يعبد صنما يُقالُ له: ناجر فذبح يوما له شاة فقرّبها إليه فسمع صوتا من الصنم يقول[3]:

يـا مـازن اسـمع تسـر ... ظهـر خيـر وبطـن شـر

بعـث نبـي مـن مضـر ... بـدين الله أكـبر

فـدع نحيتـا مـن حجـر ... تسـلم مـن حـر سـقر[4]

(1) المرجع السابق، ص716.

(2) المرجع السابق، ص725.

(3) نورد في هذه المقدمة الأشعار كما جاءت في مصادرها أو مراجعها دون التعليق عليها.

(4) الخصيبي، محمد بن راشد بن عزيز، شقائق النعمان على سموط الجمان، في أسماء شعراء عُمان، ج1، ط2، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2016، ص58.

ويقول الجاحظ في كتابه المعروف «البيان والتبيين»: «وشأن عبد القيس عجبٌ، وذلك أنهم بعد محاربة إياد تفرّقوا فرقتين. فرقةٌ وقعتْ بعُمان وشقِّ عُمان، وهم خطباء العرب، وفرقة وقعتْ إلى البحرين وشقِّ البحرين، وهم من أشعر قبيل في العرب، ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سُرَّة البادية وفي معدن الفصاحة. وهذا عجب»[1].

ونستدلُّ من استشهاد الجاحظ السابق بأنّ أهل عُمان أهل بلاغة وفصاحة وخطابة، وهذا لا يعني أنّ ليس من بينهم شاعر أو شعراء، ولكن ربما لم يشتهر شعراؤهم أو لم يصلْ صيتهم إلى الجاحظ، كما وصل صِيتُ الخطباء، كما أنّ الحال ينطبق على أهل البحرين فشهرة شعرائهم – كما ذكر الجاحظ – لا تنفي وجود الخطباء فيها.

وإننا نذهبُ في تأويل قلّة الشعر العُماني ليس لسبب قلّة الشعراء؛ فعُمان كما ذكرها الجاحظ بلد بلاغة وفصاحة، وليس من المنطقي المعقول أن تكون بلدةٌ عربيةٌ – ونقصدُ عمان هنا – تميّزت بالفصاحة والبلاغة ولم تتميز بالشعر؛ فالشعر عند العربي وخاصة قديما ديوانه وحياته وحواره ومناظراته وقوته وشهرته، والأمر الذي قلّل الشعر – كما نرى – يعودُ لسبب عزلة عُمان جغرافيًّا، مما جعلها تُوصف بالبلدة البعيدة؛ فكيف للمؤرخين من العرب معرفة شعراء عُمان إلا ما ندر؟!

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، قدَّم لها: علي أبو ملحم، ج1، ط2، دار ومكتبة الهلال: بيروت، 1992، ص98.

ويقول جرير في هجاء بني الهُجَيم، واصفا عُمان بالبلدة البعيدة جُغرافيًّا:

إنَّ الهُجَـــيمَ قبيلـــةٌ ملعونـــةٌ حُـصُّ اللِّحـى متشـابهو الألـوانِ
هـــم يتركـــون بَنـــيهمُ وبنـــاتهم صُـعرَ الأنـوفِ لـريح كـلِّ دُخـان
لـــو يســـمعون بأكلـــةٍ أو شُـــرْبةٍ بِعُمـانَ أصـبح جَمعُهـم بعُمـان[1]

ومن هذا المنطلق لبُعد عُمان الجغرافي أدّى إلى انفتاحها في فترات تاريخية لاحقة على حضارات غير عربية كالهند والسند بشكلٍ أكبر؛ لسهولة الملاحة إلى تلك البلدان؛ ولِما تميّز به العمانيون من خبرة ومهارة بحرية، وأساطيل عسكرية. هذه الطبيعة الجغرافية قلّلت شعرَ عُمان أو بالأحرى قلّلتْ شُهرةَ شِعر عُمان – كما نرى – رصدت من انتشاره من عُمان إلى الحواضر العربية الأخرى «.. وهو البُعد النسبي بين تلك الحواضر الثقافية المزدهرة وبين عُمان..»[2].

ويقول ابن سلام الجمحي في كتابه «طبقات فحول الشعراء»: «وبالطائف شعرٌ، وليس بالكثير، وإنما كان يكثُرُ الشّعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويُغار عليهم. والذي قلّل شعر قريش أنه لم يكُن بينهم ثائرة، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلّل شعر عُمان...»[3]

(1) الأصفهاني، أبي الفرج، الأغاني، تحقيق: لجنة من الأدباء، ج8، دار الثقافة: بيروت، 1983، ص51.

(2) مبروك، محمد مختار جمعة، الشعر العُماني في المهجر الإفريقي، جامعة الأزهر: القاهرة، 1999، ص11.

(3) الجمحي، لأبي عبدالله محمد بن سلّام، طبقات الشعراء، تحقيق: عُمر فاروق

والجمحي كان متحرّزا في وصفه لشعر عُمان، إذ قال: «الذي قلّلّ» ولم يقُل «الذي أعدمَ شعر عُمان»، ويبدو من الجمحي أنه لا يعرف الكثير عن أهل عُمان بصفة عامة، وليس شعراءها فحسب، بل إنّ حديثه عن شعر عُمان جاء في معرض حديثه عن شعراء الطائف، وقوله إنّ الحروب قللت شعر عُمان ربما يُوحي بعدم معرفته الكافية عن عمان وأحداثها – وإن كان ذلك حقيقة – مما دعاه للقول بأنّ شعر عُمان قليل، ولم يذكر أدلةً على ذلك الشعر القليل.

ويقولُ الدكتور ضياء خضير، حول روايتي الجاحظ وابن سلام السابقتين: «وهذا الذي يورده ابن سلام ومن قبله الجاحظ لتعليل قلّة شعر عُمان ليس صحيحا تماما، على الأقل من الناحية النظرية الخاصة بهذا السبب؛ إذ أشار بعض النقّاد العرب القدماء إلى أنّ لبعض القبائل العربية مثل بني حنيفة، من الشعر ما لا يتناسب مع وقائعها وحروبها، فضلا على أن عدم وجود مثل هذه الوقائع والحروب لدى أهل عُمان يبقى مجرّد فرض ليس هناك دليل على صحته، سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي»[1].

والدليل على أنّ في عُمانَ من الشعراء الذين يقولون شعرا مُبهرا، ولمْ يصل لمراكز الخلافة الإسلامية في ذلك الوقت، القصّة التي أوردها الجاحظ نفسه، في كتابه «البيان والتبيين» عن شاعرٍ عُماني أثار استغراب عُمر بن عبدالعزيز، حين سمع شعره، وهذا الاستغراب يشمل أيضًا الجاحظ نفسه، بأنْ يكون

الطبّاع، ط1، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، 1997، ص131.

(1) خضير، ضياء، وردة الشعر وخنجر الأجداد، دراسة في الشعر العُماني الحديث، ط1، دار الانتشار العربي: بيروت، 2012، ص25.

شاعرٌ من عُمان يقول ذلك الشعر، وهذا الاستغراب يدل على أن هناك كثيرًا من الشعراء العُمانيين غير المعروفين لغيرهم العرب في مختلف الحواضر العربية والإسلامية. «قال كعب الأشقري لِعُمر بن عبدالعزيز:

إن كُنتَ تحفظ ما يليك فإنما ... عمّال أرضك بالبلاد ذئابُ
لن يستجيبوا للذي تدعو له ... حتى تجلّدَ بالسيوف رقابُ
بأكُفٍّ مُنصلتينَ أهلِ بصائر ... في وقعهن مزاجرٌ وعقابُ
هلّا قريشٌ ذَكَّرَتْ بثغورها ... حزمٌ وأحلامٌ هناك رِغابُ
لولا قريشٌ نَصرُها ودفاعها ... أُلفِيتُ منقطعا بي الأسباب

فلمّا سمع هذا الشعر قال: لِمن هذا؟ قالوا لرجل من أزد عُمان، يُقال له كعب الأشقري! قال: ما كنتُ أظن أهل عُمان يقولون مثل هذا الشعر»[1].

والذي جعلنا لقول هذا الرأي هو التأويل الأنثروبولوجي لطبيعة الإنسان في عُمان حديثا، لنستدلَّ على طبيعته قديما، فنحن لا نحتاج للذهاب بعيدًا إلى تلك الأزمنة الغابرة لتفسير قلّة الشعر في عُمان، ولكن سنعود إلى العصر الحديث، وبعد قراءتنا للأدب والأدباء في عُمان قبيل عام 1970م وبعيد ذلك العام، نستنتج هذه القراءة المُحتملة، وهي قراءة نسبيّة علميّا، تحتمل الصواب والخطأ:

1. ضياع الكثير من الأدب العُماني وخاصة الشعر لعدم اهتمام أصحابه بالحفظ والنشر.

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج3، ص233، مرجع سابق.

2. طبيعة الشخصية العُمانية التي اتّسمت في أزمنةٍ معيّنة ومحددة بالانعزال والانغلاق أكثر من الانفتاح على الآخر؛ ممّا ساعد على قلّة معرفة الرواة عن الشعر في عُمان قديما، وهذا الأمر متشابه مع أزمنة محددةٍ أو شخصيات معيّنة في العصر الحديث؛ فقد تميّز بعض الشعراء في عُمان حديثا بعدم الانفتاح على وسائل الإعلام المختلفة، أو المبادرة بنشر مخطوطاتهم الشعرية.
3. أثرُ البعُد الجغرافي لعُمان، وعدم اندماجها إلى حدٍ ما، في أزمنة معيّنة، مع الحواضر الإسلامية، لم يُمِتْ الشعر فيها إلى حدّ ضعفه وركاكته، ولكنّه بقي محافظا أكثر من الحواضر العربية الأخرى؛ ممّا جعل الشعر العُماني والأدب عموما شعرا مُغيّبًا أو غائبًا عن نظيره العربي، كغيره من الأحداث التاريخية في عُمان.
4. النهضة العُمانية الحديثة عام 1970م، ساعدتْ أدباء عُمان على انتشار أدبهم، وعلى الرغم من ذلك مازالت هذه الظاهرة باقية إلى يومنا الحاضر من قلّة انتشار الشعر العُماني، موازنةً بنظيره العربي والخليجي، وعدم رغبة بعض الأدباء في نشر ومشاركة أدبهم في مختلف المحافل الثقافية، ولعلّ هذه الرغبة بعدم المشاركة هي أحد الأسباب، ولكن أيضًا هناك من الأسباب الأخرى التي أدّت وتؤدي بالأدب العُماني إلى عدم وصوله إلى أقطار الوطن العربي، وإلى العَالم بشكلٍ لافت، وهي دور النشر، والمكتبات، والمؤسسات الثقافية والإعلامية، وما تؤديه من أدوارٍ مناطة بها على مستوى غير

كافٍ، ولكن كما نرى فإن كل هذه الأسباب تنطوي حول سبب رئيسي واحد وهو الإنسان العُماني نفسه، وطبيعة تكوينه التاريخي والاجتماعي.

5. ماذا لو لم يكتب سيف الرحبي وسماء عيسى وزاهر الغافري مثلًا قصائد نثرية جابوا بها أقطارًا مختلفة من الوطن العربي والعالم؟! هل سنقول بأنّ قصيدة النثر في عُمان تأخرت كثيرا؟ ماذا لو قالوا شعرا منذ بداية الثمانينيات، ولم ينشروه في مجموعات شعرية، ولم يسافروا خارج عُمان للتعريف بهم وبشعرهم الجديد؟! هل سنعرفهم وسيعرفهم العالم العربي حقًا لو لم يكن ذلك؟ ما الذي جعلَ من الرحبي شخصية شعرية معروفة في مختلف الأقطار العربية؟ أهو الإبداع فقط أم الإبداع والإعلام معا؟ ولماذا لا يعرف الكثير من العرب شخصية شعرية فذّة كأبي مسلم البهلاني؟!!

ثانيًا: عبدالله الخليلي أنموذجا للقصيدة العمودية

حينما نتحدث عن الشاعر عبدالله الخليلي؛ فنحنُ نتحدث عن مجددٍ من مجددي القصيدة العُمانية، كيف لا وهو الذي وسم قصائده العمودية بهوية بلاغية وشعرية فريدة عن سابقيه؟ كيف لا وهو من كتب مجموعته الشعرية الرائدة في زمانها ومكانها (على رِكاب الجمهور) على نهج الشعر العربي الحُر؟!

وهو مَن أبدع ديوان (وحي العبقرية)، هذا الديوان الذي ضمّ بين جنباته في طبعاته الثلاث، موضوعات تقليدية، وأخرى عصرية في عُمان كالتصوف

والسلوك، والملاحم التاريخية، والوطنيات، والغزليات، وقد صدرت أعماله المطبوعة والمخطوطة أخيرًا في تسعة مجلدات، تحت مسمّى الموسوعة الشعرية لأمير البيان. «وإذا قلنا إنّ عبدالله الخليلي هو شيخ القصيدة العُمانية خلال النصف الأخير من القرن العشرين فليس في ذلك مبالغة ولا إطراء، فقصيدته جامعة للكثير من اللطائف البلاغية بمعانيها وبيانها، إلى جانب ما تمتاز به من انفراد لغوي، إذ فيها خليط سحري من الإلهام المقذوف في لب الشاعر والاستلهام الذي يوظفه ليوشّي به قصيدته، عشقٌ يتجلّى في لغة ناصعة ليس فيها حشو ولا مفردات ركيكة»[1].

وأما نسب الخليلي فإنه يعود إلى «الشيخ الرئيس زعيم عبس عبدالله بن علي بن عبدالله بن سعيد بن خلفان بن أحمد بن صالح بن أحمد بن عامر بن ناصر بن عامر بن أبي سالم بن أحمد الخليلي، تتصل سلسلة نسبه بالإمام الخليل بن عبدالله بن عمر بن محمد بن الإمام الخليل بن العلامة شاذان بن الإمام الصلت بن مالك بن بلعرب الخروصي، وهو خليلي خروصي أزدي»[2].

(1) الحضرمي، محمد، عبدالله الخليلي شيخ القصيدة العمانية الذي سحر البيان بلغته العذبة، مجلة نزوى، العدد(24)، مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان: مسقط، أكتوبر، 2000، ص115.

(2) الخليلي، عبدالله بن علي، ديوان وحي العبقرية، ط3، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2017، ص13، ص14.

وقد وِلِد الشيخ الشاعر عبدالله الخليلي في سنة «1922م بمدينة سمائل»[1]، وأما في الموسوعة الشعرية لأمير البيان؛ فقد ورد تاريخ ولادته «في عام 1920»[2]، ويقول عنه الشيخ محمد بن راشد الخصيبي: «هو ممن قال الشعر في القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر من الهجرة الذي نحن الآن فيه (..) شاعرُ العصر المشهور والمشار إليه بالبنان في كل مكان، تعلّم العلم في بلده سمائل وغلب عليه حب الأدب والشعر فنبغ فيه ومهر واشتهر»[3].

«وأقام له والده مُعلّما يقرئه القرآن الكريم، وهو زاهر بن مسعود الرحبي، ثم درس علوم العربية على يد حمد بن عبيد السليمي (ت: 1390هـ/ 1970م)، وحمدان بن خميّس اليوسفي (ت: 1384هـ/ 1964م)، ثم درس على سالم بن حمود السيابي (ت: 1414هـ/ 1993م)، وعُرِف بأمير البيان»[4]. ويقول الخليلي في إحدى مذكراته: «خرجتُ وبرفقتي عشرون راكبًا من خيرة الرجال وكانت المواصلات آنذاك بوسائل عادية إذ لم يكن وجود للسيارات حينذاك بعمان (..) نشقُّ الوادي الخصيب من سمائل وقد تفجّر بينابيع الري وحُفِرت الترع

(1) وحي العبقرية، ط3، ص26.

(2) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان الخيال الوافر، مج1، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص22.

(3) الخصيبي، محمد بن راشد بن عزيز، شقائق النعمان على سموط الجمان، في أسماء شعراء عُمان، ج2، ص247، ص248، مرجع سابق.

(4) الموسوعة العُمانية، المجلّد السابع، (ع.غ) ط1، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2013، ص2386.

منه للبلاد وكان وسطه مفعما بالماء العذب (..) ومنذ ذلك اليوم بدا لي أن أقول الشعر وأنا أنظر إلى الماء المنساب إلى القسم الآخر المتحجّر في صحون الأودية..»[1]، وقد توفي الخليلي «بتاريخ30/ 7/ 2000م»[2].

وهذا جدول يبيّن أشعار الخليلي، وكتبه المنشورة[3]:

(1) الخليلي، عبدالله بن علي، ديوان وحي العبقرية، ط3، مرجع سابق، ص28،
(2) وحي العبقرية، ط3، ص14.
(3) للمزيد عن سيرة الشيخ الشاعر عبدالله بن علي الخليلي انظر:

- النعماني، سعيد بن سالم، الشيخ عبدالله الخليلي في ذكراه، إشراف: عبدالرزاق الربيعي، ط1 مطابع النهضة: مسقط، 2001.
- الموسوعة العُمانية، المجلّد السابع، (ع.غ)، مرجع سابق.
- الخليلي، عبدالله بن علي، ديوان وحي العبقرية، مرجع سابق.
- الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، الخيال الوافر، مج 1، مرجع سابق.
- أول ديوانٍ مطبوع للشاعر هو (من نافذة الحياة)، ولكن لا تُوجَد نسخة مطبوعة منه، وقد طُبع في القاهرة عام1973م تقريبًا، وفقا لرواية ابنه محمد بن عبدالله الخليلي، ثمّ طُبع لاحقا ضمن ديوان وحي العبقرية، ثمّ تبدّلت معالمه الشعرية أيضا في الموسوعة الشعرية لأمير البيان.
- في أثناء إعداد هذه الدراسة، صدرتْ الموسوعة الشعرية لأمير البيان والتي تتكون من تسعة مجلدات؛ إذ شملت دواوينه المخطوطة والمنشورة، وقد اعتمدنا عليها في توثيق القصائد لشموليتها؛ إذ تغير ديوان وحي العبقرية المنشور سابقا، والذي كان يضم509 صفحة، وأصبح في جزئين منفصلين في طبعة الموسوعة، وقد تغيّرت القصائد في ترتيبها، وتصنيفها وموضوعاتها وأعدادها. للاطلاع على النسخ الإلكترونيّة للموسوعة الشعرية من خلال هذا الموقع: www.amiralbayan.com

سنة النشر	المدينة	دار النشر	النوع الأدبي	العنوان
1973 تقريبًا	القاهرة	–	مجموعة شعرية	من نافذة الحياة
1979م	مسقط (ط1)	وزارة التراث والثقافة العمانية	ديوان شعر	وحي العبقرية
1990م	مسقط (ط2)	وزارة التراث والثقافة العمانية		
2017م	مسقط (ط3)	وزارة التراث والثقافة العمانية		
1980م	مسقط	مطابع الألوان	مقصورة شعرية	وحي النهي
1988م	مسقط	وزارة التراث والثقافة	قصائد شعرية (أسئلة وإجابات) في اللغة والفقه.	بين الفقه والأدب
1988م	مسقط	مطابع النهضة	شعر تفعيلة	على ركاب الجمهور
1990م	مسقط	المطابع الذهبية	قصص شعرية (شعر قصصي)	بين الحقيقة والخيال
2018	مسقط (ط1)	(أنجال المؤلف) (إشارة إلى أبناء الشاعر، الذين قاموا بطباعة الموسوعة الشعرية، وهذا ما ورد في بيانات الكتاب)	ج1 (ديوان الخيال الوافر) (أشعار آباء الخليلي، وطائفة من أشعاره)	الموسوعة الشعرية لأمير البيان
			ج2 (ديوان المجتليات). (التشطير والتخميس والموشحات والمسبّعات)	

			ج3 (ديوان الموعظة) (العظات والقصائد الدينية)	
			ج4 (ديوان بين الفقهة والأدب) (المُطارحات)	
			ج5 (ديوان على رِكاب الجمهور) (في الشعر المُرسل/ الحُر، والشعر القصصي)	
			ج6 (ديوان فارس الضاد) (القصائد الذاتية والوجدانية)	
			ج7 (ديوان من نافذة الحياة) (وحي النُّهى، المقصورة، وحدة الشّعب، وما فاض من ديوان بين الفهة والأدب من مطارحات فقهية وأدبية)	
			ج8 (ديوان وحي العبقرية «1»). (القصائد الإخوانية)	
			ج9 (ديوان وحي العبقرية «2»). (القصائد الوطنية والقومية)	

ثالثًا: مُقدِّمة في تاريخ قصيدة النثر العُمانيّة

شكَّلت قصيدة النثر في الوطن العربي اختلافًا واسعًا بين أوساط النقَّاد والباحثين وعامّة المتلقِين، حول بداياتها وحول تصنيفها أهيَ من الشِّعرأم من النثر؟ وما مُبرِّرات الشعرية التي تؤهِّلها لتكونَ قصيدةً لا نثرًا.

وفي كُلِّ الأحوال تُعتبَر اليوم قصيدة النثر شكلًا من أشكال الشِّعر العربي بالإضافة إلى الشكلين السابقين لها وهما «العمودي والتفعيلة»، وإذا ما أتينا إلى تاريخ قصيدة النثر العُمانيّة؛ فهي لمْ تخرج من إطار القصيدة العربية الحديثة بل هي جزءٌ منها «وشعراء قصيدة النثر العُمانية البارزون قد تأثروا فعلا بالنماذج الجيِّدة من قصيدة النثر العربية والقصيدة الأجنبيّة المترجمة، وربما المكتوبة بلغةٍ أجنبيّة في حالاتٍ معيّنة»[1]، ونجدُ ثلاثةً مِن أوائل الشعراء العُمانيين الذين نشروا شعرًا نثريا؛ فقد نشر سيف الرحبي مجموعته الشعريّة النثرية «نورسة الجنون» في عام 1981م، ونشر مجموعة «الجبل الأخضر» عام» 1983م، «وأصدر زاهر الغافري مجموعته الشعريّة «أضلاف بيضاء» عام 1984م ومجموعته الأخرى «الصمت يأتي للاعتراف» 1991م. ونشر سماء عيسى مجموعته الشعرية «ماء لجسد الخرافة» 1985م، ومجموعته الأخرى «نذير بفجيعةٍ ما» 1987م.

يقول الشاعر سيف الرحبي في قصيدة «إيقاعات ليليّة» من مجموعته الشعرية «الجبل الأخضر»:

---

(1) خضير. ضياء، وردة الشعر وخنجر الأجداد، دراسة في الشعر العُماني الحديث، ط1، الانتشار العربي: مسقط، 2012، ص109.

في هدأة الليل
والقطار يتدحرج مثل حيّة
على سلالم الغيم
استيقظتْ زنابق الرعب
في دمي[1]

إنّ الباحثَ وجد صعوبةً في تأريخ قصيدة النثر العُمانيّة تأريخا علميًّا دقيقًا- كعادة البدايات - ولكنّه سيتعامل مع هذه المقدّمة بشيءٍ من الحذر العلمي؛ وذلك للغرض العلمي نفسه، لا لغرضٍ في النفس والأهواء الشخصيَّة.

ويُختَلف في أوّل مَن قال قصيدةَ نثرٍ في عُمان؛ فسماء عيسى يأتي ثالثًا بعد الرحبي والغافري إذا ما نظرنا للمجموعات الشعرية المنشورة، وبذلك يكون سيف الرحبي مَنْ له سبق الريادة، ولكنْ إذا ما عُدنا لكتاب «سفر في وردة الغياب» للباحث هاشم الشامسي، فسيكون سماء عيسى مَنْ له سبق الريادة؛ إذ نجده قد ضمّن كتابه قصائدَ ومنشورات شعريّة، قد شاركَ بها الشاعر سماء عيسى في مجلات عربية في السبعينيات، يقول الشامسي في معرض حديثه عن رحلة الشاعر سماء عيسى مع الكتابة الشعرية: «بدأ الشاعر سماء عيسى كتابته للشعر في أوائل السبعينيات من القرن الماضي، فقد شقّ طريقه كأوّل عُماني اختار كتابة قصيدة النثر متأثّرا بالشعراء الروّاد الأوائل للقصيدة الحرّة (..) فنشر

(1) الرحبي، سيف، الجبل الأخضر، كتابات عُمانيّة، ط1، ألف باء: دمشق، 1983، ص9.

أولى قصائده في مجلَّة الجديد المصريّة عام 1971م بعنوان «بكائية إلى المهاتماغاندي»[1].

وفي عام 1973م نشر قصيدته الثانية في مجلّة الحكمة اليمانيّة بعنوان «أمّاه إنِّي اهتديتُ إليكِ»، وفي عام 1974م كتب الشاعر قصيدة بعنوان «النساء اللواتي انتظرنَ طويلا» التي نشرها في مجلّة الثقافة الجديدة اليمنيّة/ عدن، وهو يهدي قصيدته إلى مَن وصفها:

(هي حزن الأرض الملتصق بجوع الأرض،
وجه السماء المغيّم بالعطش،
عطرُ الجنوب الأخضر الدافئ،
ريفيّة جاءت من المزن،
منحتني عشقها الدموي»[2].

ويقول الشاعر زاهر الغافري، في قصيدة «جسد مائل إلى الحافة»، في مجموعته الشعرية «الصمت يأتي للاعتراف»:

كالغجريّ الذي يهرّب أشرعة
حياته إلى الحافّة
كالنائم تحتَ ظلِّ مطرقة
مستعدّة للقفز نحو الأسفل دائما

(1) الشامسي، هاشم، سفر في وردة الغياب، التجلّيات الجمالية في شعر سماء عيسى، ط1، بيت الغشَّام للنشر والترجمة: مسقط، 2015، ص20.
(2) المرجع السابق، ص20.

هكذا

أبحثُ عن أرض ولادتي بأسناني[1]

ونذكرُ مجموعة من العِلل التي نراها سبيلا للاحتكام حول ريادة قصيدة النثر في عُمان – أو بالأحرى كما نتوقّع أن يراها النقّاد على اختلافهم– كما أن هذه العِلل هي نفسها التي تؤدي إلى التباين والتناقض حول الريادة الأولى ما بين الشعراء الثلاثة في عُمان، وهم وفق الترتيب الهجائي: (زاهر الغافري، سماء عيسى، سيف الرحبي)، وهذه العِلل النقدية كما نراها هي:

1. السبق الزمني حول نشر أول مجموعة شعريّة موثقة عن دار نشر معروفة.
2. السبق الزمني حول نشر أول مجموعةٍ شعرية أو كرّاسات شعرية بطريقة شخصيّة.
3. السبق الزمني حول نشر قصائدَ شعرية في مجلات وجرائد محليّة أوعربية أو عالميّة.
4. السبق الزمني للوعي والتنظير النقدي حول ما تمّ نشره مِن القصائد الشعرية النثرية المُفردَة والمقالات النقدية حولها أو حول المجموعات الشعرية الأولى، والتعريف بها في وسائل الإعلام بوصفها تجارب شعرية ذات طابعٍ فريد وجديد ومُغاير.

ونحنُ لا نملك المادة العلمية الكافية لتبيان غموض البدايات الأولى

(1) الغافري، زاهر، المجموعات الخمس، دار نينوى: دمشق، 2013، ص311.

بشكلٍ قطعيّ، ولا نملكُ المادة العلمية الملموسة والفاصلة لتعدد الآراء؛ ولذلك نكتفي القولَ بريادة الشعراء الثلاثة، مع اختلاف الفهم حول معنى الريادة، وتباين الأدلة حول ذلك، فكما قلنا تتعدد مفاهيم الريادة ما بين النقاد والمتلقيين بشكل عام؛ فكلٌّ يقررُ بحسب نظرته النقدية، بل قد يقرر كلُّ متلقٍ بحسب هواه، وهذا ما لا نريدهُ في بحثٍ علميّ، ونقرُّ الفضلَ والامتنان بريادة الشعراء الثلاثة.

وقد جاء في الساحة الأدبية العُمانية من بعد الروّاد، عددٌ آخر من الشعراء الذين رافقوا أو أكملوا مشوارَ رُوّادِ قصيدة النثر العُمانيّة، ومن بين أولئك الذين نشروا شعرا ومجموعات شعرية نثرية، محمد الحارثي، وطالب المعمري، وعبدالله اليامي، وصالح العامري، وناصر العلوي، وسعيدة خاطر، وزهران القاسمي، وعبدالله البلوشي، وفاطمة الشيدي، ومحمد قرطاس الشحري، وعادل الكلباني، وبدرية الوهيبي، ومحمد الحضرمي، وغيرهم.

ويُقسّمُ شبرٌ الموسوي شعراء قصيدة النثر في عُمان إلى ثلاثة مستويات، أما المستوى الأول فيجعل فيه الشعراء الثلاثة الروّاد كما هو معلوم في الساحة الأدبية والنقدية في عُمان، وهم «سيف الرحبي، وزاهر الغافري، وسماء عيسى»، ويجعل في المستوى الثاني «محمد الحارثي، وعبدالله اليامي، وصالح العامري، وناصر العلوي، وطالب المعمري»، وأمّا المستوى الثالث فيجعل فيه الشعراء الذين يكتبون قصيدة النثر بلا وعي وثقافة شعرية عميقة. ونحسبُ أن هذا التقسيم – مع أهمية هذه الدراسة– إلى ثلاثة مستويات قد

جاء وفق المعيار الزمني ولا علاقة له بالإبداع الفني، فليس بالضرورة أنّ من جاء في المستوى الثالث سيكون أقلّ شعرية ممّن جاء في المستويين الأوّل والثاني، هكذا يقول الموسوي: «.. يأتي بعد هؤلاء الشعراء مستوى الكتابة النثرية المفتوحة التي تتسع لعددٍ كبير من الأسماء التي بدأت في الكتابة النثرية مباشرة دون أن يكون لهم أي تجربة عميقة في الكتابة أو حتى ثقافة شعريّة..»[1]، ولكي لا نجهضُ حقَّ الباحث الراحل؛ فقد كان كتابُه مُهما للغاية في وقتٍ شحّت فيه المصادر عن تاريخ القصيدة العُمانية لا سيّما قصيدة النثر، ولربّما هذه التقسيمة كانت مناسبة جدا في فترةٍ زمنيةٍ محددة كما رأى الباحث، وذلك قياسًا بالنصوص الإبداعية التي أُنتجتْ في المراحل الثلاث، في ذلك الزمن، أي ما بين عامي 1970م وعام 1995م؛ لذا ينبغي على كل باحثٍ التحرّز من أخذ معلوماتٍ نقدية سابقة دونَ فحصها؛ فقد لا تنطبق على الزمن الحاضر.

وتقسّم شريفة بنت خلفان اليحيائية في بحثها الموسوم (قصيدة النثر في عُمان نشأتها وتطورها) 2004م، مراحل نشأة قصيدة النثر في عُمان إلى ثلاثة مراحل تاريخية باعتبارات زمنية؛ إذ إنها تجعل مرحلة الإرهاصات الأولى هي مرحلة السبعينيات بقولها: «لقد شهدت مرحلة السبعينيات البداية الفعلية لظهور شكل شعري متحرر (..) وقد نسبت تلك البداية إلى الشاعر سماء

(1) الموسوي، شبّر، اتجاهات الشعر العُماني المعاصر، من عام 1970 حتى عام 1995، ط2، طبعة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: مسقط، 2011.، ص394، ص395.

عيسى (1954)، ونتيجة لغياب التدوين وتوثيق تواريخ الإصدار غابت مصداقية النسبة، إلى ريادة قصيدة النثر في عُمان»[1]، وتجعل المرحلة الزمنية الثانية في مطلع الثمانينيات، ووسمت تلك المرحلة بعنوان: (الحضور الجريء لقصيدة النثر في عُمان ومثلها: سيف الرحبي، وزاهر الغافري، أما المرحلة الزمنية الثالثة فوسمتها بعنوان: (الزخم الشعري لقصيدة النثر)، وجعلتْ فيها عددًا من الشعراء وهم (زاهر الغافري، ومحمد الحارثي، وناصر العلوي، وعبدالله الريامي، وسيف الرحبي، وطالب المعمري، وإسحاق الهلالي)[2].

رابعًا: سماء عيسى أنموذجا لقصيدة النثر

حينما تنظر لهذا الاسم الشعري (سماء عيسى) تتساءل في نفسك عن حقيقته، وعن سِّر ارتباطه بحياته الشعرية لأن سماء عيسى لقبٌ في أصله، ثم أصبح (سماء) اسمًا ملتصقًا بالشاعر ومعروفا به أكثر من اسمه الحقيقي؛ فقد حفرَ الشاعرُ لاسمه شعريةً ورمزيّة مقصودة، كما خلقَ من قصيدته النثريّة شعريّة وتعددية لا محدودة، بل إنّ اسمه الرمزي مُناسبٌ لفترة زمنية غامضة في حياة الشاعر، ونقصدُ هنا تحديدًا المواجهة الحادّة والمحتملة من المتلقين تجاه هذا الشكل الشعري الغريب عليهم شكلًا وإيقاعًا، وكذلك نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية التي مرّ بها الشاعر في زمنٍ ما.

(1) اليحيائي، شريفة بنت خلفان، قصيدة النثر في عُمان نشأتها وتطورها، مجلة العلوم الإنسانية: البحرين، 2004، ص21.

(2) انظر: اليحيائي، شريفة بنت خلفان، قصيدة النثر في عُمان نشأتها وتطورها، مرجع سابق.

يقول سماء عيسى: «تسمّيتُ بهذا الاسم في لحظةٍ كنتُ أبحثُ فيها عن اسمٍ رمزي غير اسمي الحقيقي، وقد تصادف ذلك مع لقائي بصديقي الناقد البحريني علوي الهاشمي، وأخبرني بأنه أنجبَ طفلةً وسمّاها (سماء)، ومنذ تلك اللحظة اخترتُ هذا الاسم، ولم أرغبْ في تغييره بعد أنْ عُرِفتُ به، وكان هذا تقريبًا بين عامي 1978م و1979م»[1].

هكذا يقول الدكتور محمّد زروق: «تسمّى سماء بما اختاره من الأسماء لنفسه ولامتداده في الوجود الحقِّ وفي الوجود القولي، واستعار اسمًا يساوقُ ما هو داخل فيه من حياة قائمة على المجاز، على التعبير عن الأشياء، بغير ما اصطُلِح عليها»[2].

وُلِد الشاعر العُماني المُعاصِر سماء عيسى – أحد روّاد قصيدة النثر في عُمان – في عام 1952م، في مدينة مسقط العُمانيّة، واسمه الحقيقي (عيسى بن حمد بن عيسى الطائي)، سافر مع أسرته وهو طفلٌ إلى البحرين، وعاش فيها فترة من الزمن تمتدّ من عام 1956م وحتى عام 1963م.

وانتقل بعدها مع أسرته إلى الإمارات وذلك حتى عام1965م فدرس فيها المرحلة المتوسطة، ثم حصل على منحة من دولة الكويت لإكمال دراسته الثانوية، وأكمل دراسته الجامعية في جامعة عين شمس بجمهورية مصر العربية فتخرج فيها عام 1975م. وفي عام 1977م عاد إلى وطنه الأول عُمان، ثمّ عاد إلى الإمارات عام 1978م للعمل مدرسًا في الجيش الوطني حتى عام

(1) حوار هاتفي مع الشاعر سماء عيسى بتاريخ 31/ 10/ 2020.

(2) زروق، محمّد، «ثلاثيّة المنفى والمرأة والروح/ نظر في ديوان دم العاشق لسماء عيسى»، مجلّة العربي، العدد(670)، وزارة الإعلام: الكويت، 2014، ص62.

1982م، وعاد بعد ذلك لعمان مرة أخرى ليعمل في المدرسة الثانوية، ثم عمل بعد ذلك وكيلا لكلية المعلمين المتوسطة، وبعدها عمل رئيسا لقسم الأنشطة الطلابية بالمديرية العامة للكليات بوزارة التعليم العالي حتى تقاعده عام 1998م[1].

إنَ تجربة سماء عيسى الشعرية كغيرها من التجارب الأخرى تتأثرُ بمؤثرات حياتيّة متنوعة؛ إذ نجد الطفولة عاملا من عوامل تكوين وصقل الشعرية لديه، كما أنّ أحداث الحياة الأليمة بطبيعتها تترك أثرا من التشظّي النفسي والشعري معا، هذا الألم الحياتي/ الشّعري سيُرافقُ حتما رمزيّة ودلالات شعره المُبعثَرة؛ «فجوانب قسوة الحياة التي مرَّ بها في وطنه في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وأثرُ عوامل الغربة والرحيل على حياته، إضافة إلى جوانب الفقد والفجيعة التي كانت قريبة من أسرته؛ فقد في سبعينيات القرن الماضي أخته الصغرى إثرَ حادث سير أليم، إلى جانب فقده قبل ذلك اثنين من أبناء عمّه إثر الحركة السياسية التي أملتها تلك المرحلة الحساسة من تاريخ الوطن..»[2].

(1) للمزيد عن السيرة الذاتية للشاعر سماء عيسى انظر: «الشامسي، هاشم، سفر في وردة الغياب، التجلّيات الجمالية في شعر سماء عيسى، ط1، بيت الغشَّام للنشر والترجمة: مسقط، 2015، ص14، ص15.

(2) الشامسي، هاشم، سماء عيسى... تجليات الذاكرة الصوفيّة، مجلة نزوى، العدد(76)، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان: مسقط، أكتوبر، 2013، ص91.

وهذا جدول يبين الإصدارات الشعرية للشاعر سماء عيسى[1]:

سنة النشر	مدينة النشر	دار النشر	المجموعة الشعرية
1985م	باريس	المؤلف الشخصي	ماء لجسد الخرافة
1987م	نيويورك	مُراد للطباعة والنشر	نذير بفجيعة ما
1990م	نيويورك	المؤلف الشخصي	مناحة على أرواح عابدات الفرفارة
1996م	مسقط	الرؤيا للنشر	منفى سلالات الليل
1999م	مسقط	مطبعة الفيحاء	دمُ العاشق
2001م	مسقط	مطبعة الفيحاء	درب التبَّانة
2006م	القاهرة	آفاق للنشر والتوزيع	غيوم
2007م	دمشق	دار الفرقد	ولقد نظرتك هالة من نور
2011م	دمشق	دار الفرقد	دم العاشق
2013م	بيروت	الانتشار العربي	أغنية حُب إلى ليلى فخرو
2013م	بيروت	الانتشار العربي	الجبل البعيد
2014م	المنامة	مسعى للنشر والتوزيع	ولقد نظرتك هالة من نور
2016م	المنامة	مسعى للنشر والتوزيع	الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى
2018م	المنامة	مسعى للنشر والتوزيع	استيقظي أيتها الحديقة
2019[2]	أوتاوا	مسعى للنشر والتوزيع	غرباء كما جئنا

(1) استعان الباحثُ بالشاعر سماء عيسى شخصيا، في معرفة بيانات النشر لبعض المجموعات الشعريّة.

(2) صدرت هذه المجموعة في نهاية إعداد الدراسة؛ ولذلك لم تكن ضمن المجموعات المدروسة، وبيانات النشر نقلا عن الشاعر سماء عيسى.

وهذا جدول آخر يبين الإصدارات النثرية للشاعر سماء عيسى:

سنة النشر	مدينة النشر	دار النشر	نوع النص النثري	عنوان الكتاب
1991	مسقط	مطبعة الألوان الحديثة	مسرح	لا شيء يوقف الكارثة
2008م	دمشق	دار الفرقد	نصوص سردية	أبواب أغلقتها الريح
2013م	المنامة	مسعى للنشر والتوزيع	نصوص سردية	شُرفة على أرواح أمهاتنا
2015م	مسقط	بيت الغشّام للنشر والترجمة	نص مسرحي	صوتٌ سُمِعَ في الرامة
2010م	دمشق	دار الفرقد	نصوص سردية	الجلّاد
2017م	بيروت	دار سؤال	نصوص لشهادات ومقالات في الأدب والثقافة والتاريخ	اقترابٌ من النبع

المبحث الثاني
مدخل إلى مفهوم المكان وفلسفته الأدبية

أولاً: مفهوم المكان

ليس المكان مفهوما جديدا بمعناه اللغوي والدلالي والأدبي في التراث العربي؛ فقد وردَ ذكر «الأمكنة» ذِكرًا لفظيًّا أو معنويًّا في الشعر الجاهلي، وفي القرآن الكريم، وفي المعاجم العربية القديمة؛ فقد فطنَ الشاعر العربي في العصر الجاهلي إلى المكان وأهميّته ودلالاته في الشّعر/ الحياة، ونحن إذ نقول الشعر الجاهلي؛ فإننا نقابل الشّعر بالحياة؛ فكما يُقال: الشعر ديوان العرب؛ فلم يُكن الشعر منفصلا عن حياة الإنسان العربي القديم، ويُعدّ الشعر وثيقة مهمة في معرفة حياة العربي القديم، وانطلاقا من ذلك فإننا نَعُدّ المقدمة الطلليّة الجاهلية التي اعتادَ عليها الشاعر الجاهلي، أيقونة لمفهوم المكان لا منازع فيها، وهذا ما نجده مثلا عند الشاعر لبيد بن ربيعة العامري في ذكره للديار في معلقته:

عفتِ الديارُ مَحلّها فَمُقامُها بمنىً تأبّد غَولُها فَرِجامُها
فَمدافعُ الرَّيانِ عُرِّي رسمُها خلقًا كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلَامُها[1]

وكما يقول عنترة بن شداد أيضًا في معلقته:

هل غادرَ الشعراءُ من مُتردّمِ أم هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهّمِ

(1) عبّاس، إحسان، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، وزارة الإرشاد والأنباء: الكويت، 1962، ص297.

يـــا دارَ عبلـــةَ بـــالجِواءِ تكلّمِـــي وَعِمِي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي[1]

وورد ذُكِر المكان والدار والمسكن في أكثر من موضع في القرآن الكريم، ومنه قوله تعالى: ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿**وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِين**﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿**هُوَ الَّذِي أَخْرَجَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن دِيَارِهِمْ لأَوَّلِ الْحَشْرِ مَا ظَنَنتُمْ أَن يَخْرُجُوا وَظَنُّوا أَنَّهُم مَّانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ اللهِ فَأَتَاهُمُ اللهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُم بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الأَبْصَار**﴾[4]، وجاء في لسان العرب لابن منظور في معنى «المكان والسّكن»: «.. والمكان الموضع، والجمع أمكنة كقذَال وأقذِلة، وأماكن جمع الجمع..»[5]، «..وقال اللحياني: والسّكن أيضًا سكنى الرجل في الدار. يُقال: لك فيها سكنٌ. أي. سُكنى. والسكنُ والمسكنُ والمَسكِن: المنزل والبيت (..) والسكنُ: كل ما سَكَنتَ إليه. واطمأننت به من أهل

(1) التبريزي، الخطيب، شعراؤنا..شرح ديوان عنترة، ط1، دار الكتاب العربي: بيروت، 1992، ص147، ص148.

(2) القرآن الكريم، سورة مريم، الآية، 16.

(3) القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية، 35.

(4) القرآن الكريم، سورة الحشر، الآية، 2.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة: مكن، ج13، دار إحياء التراث العربي: بيروت، 1999، ص163.

وغيره، وربما قالت العرب السّكنُ لما يُسكن إليه؛ ومنه قوله تعالى: ﴿جعلَ لكم الليلَ سَكَنا﴾»[1].

ويُعلّلُ أسامة بن مُنقذ[2] ما دعاهُ لجمع كتابهِ الشهير (المنازل والديار) بقوله: «.. فإني دعاني إلى جمع هذا الكتاب، ما نال بلادي وأوطاني من الخراب؛ فإنّ الزمان جرّ عليها ذَيْله، فأصبحتْ كأن لم تغنَ بالأمسِ، موحشةَ العرصات بعدَ الأنسِ، قد دثَرَ عمرانها، وهلكَ سُكّانها، فعادت مغانيها رُسُوما، والمسرّات بها حسرات وهموما..»[3]، وهو بهذا القول يُبيّنُ فلسفته تجاه المكان، ودلالاته المتعددة.

وقد ورد المكان بمعناه الفلسفي والنقدي بمصطلحاتٍ متعددة في النقد العربي، لعلّ أبرزها المكان والفضاء، ومن المصطلحات التي تتداخل مع مصطلحي شعرية المكان والفضاء أيضًا: (الفراغ/ الخلاء/ الملا/ المجال / الحيّز/ الموقع/ البقعة/ المحل/ البيئة). «.. وقد اشتقّ الفرنسيون والإنجليز مصطلحي (espace) و(space) من لفظة (spatuim) اللاتينية التي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود الذي يحوي كل الامتدادات الجزئية المحددة، في حين لم يعرف الإغريق لفظة (الفضاء)، إذ لم تظهر في لغتهم كلمة تدلُّ على

(1) المرجع السابق، ج6، مادة: سكن، مرجع سابق، ص312.

(2) كتاب المنازل والديار ألفه أسامة بن منقذ (488-584هـ)، وعدّه ناشرو مؤلفاتهِ الأخرى من بين كتبه، وأجمعوا أن نسخته الوحيدة محفوظة بالمتحف الآسيوي بلينجراد. انظر: منقذ، أسامة، المنازل والديار، ط2، تحقيق: مصطفى حجازي، دار سعاد الصباح: القاهرة، 1992، ص5.

(3) منقذ، أسامة، المنازل والديار، مرجع سابق، ص7.

(المكان)، إنما عرفوا لفظة (Topos) وتعني (موقع)»[1]، وقد ورد مفهوم المكان في المعجم الفلسفي بأنّه هو: «المكان الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم. تقول مكان فسيح، ومكان ضيّق. وهو مرادف للامتداد (Etendue)»[2]، وقد فرّق (هوفدينغ) بين المكان النفسي والمكان المثالي، فقال: إن المكان النفسي الذي ندركهُ بحواسنا مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكّن، على حين أنّ المكان المثالي الذي ندركهُ بعقولنا مكان رياضي مجرّد ومطلق، وهو وحده متجانس ومتّصل»[3].

ونحنُ إذ نناقش مفهوم المكان لا نناقشه من جانبه اللغوي فحسب؛ وإنما من جوانبه الأدبيه والفنيّة والجماليّة مع عدد من المفكرين والفلاسفة، ومنهم الناقد يوري لوتمان، الذي يؤكّد أن نشأة المكان الفني جاءت «نتيجةً لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تُحدد أبعاده تحديدا معيّنا.هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناهٍ، غير أنه يُحاكي موضوعًا لا متناهيًا هو العالم

(1) انظر: نصيرة، زوزو، إشكاليّة الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عدد(6) جامعة محمد خيضر: بسكرة، 2010. وانظر: أكرم، اليوسف، الفضاء المسرحي، دار مشرق-مغرب: دمشق، 2000.

(2) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج2، الشركة العالمية للكتاب: بيروت، 1994، ص412.

(3) المرجع السابق، ص413.

الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني..»[1].

«.. ويكشفُ الفيلسوف الفرنسي هنري ليفيفر في دراسته الرائدة (إنتاج المعنى) عن وجود صراع مستمر بين مفهومين للمكان؛ الأول: مقاربة ذاتية، تذهب إلى أنّ المكان في المحصّلة النهائيّة، ليس أكثر من بناء يتخلّق داخل عقولنا عن طريق مزيج من العمليات اللغوية والإدراكيّة. يسمّي ليفيفر هذه المقاربة: (المكان العقلي) mental space، وتقابل هذه المقاربة مقاربة أخرى موضوعية تقرر أن المكان، في المرتبة الأولى، هو جزء من الواقع، تنتجه قوى طبيعية وتاريخيّة»[2].

ويتفق النقّاد على أنّ «المكان الشعري» بمعناه الفلسفي/ النقدي قد ظهر على يد الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار)، وقد تَرجمَ (غالب هلسا) كتابَه إلى العربية بعنوان (جماليات المكان)، وترجمَ بعض الباحثين العرب العنوان إلى: (شعريّة الفضاء)، وعنوانه الأصلي باللغة الفرنسية (La Poétique de l'espace)، وتُرجِم إلى اللغة الإنجليزية بعنوان: (The Poetics of Space). واستطاع باشلار بفلسفته تحويل البيت العادي البسيط إلى صورة شعرية معقّدة وخيالية يقول: «.. إنّ البيت يتّضحُ بشكلٍ جليٍّ، بأنّه كيانٌ متميّز لدراسة ظاهراتيّة القيم المألوفة لفضاء المكان الداخلي؛

(1) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط2، عيون المقالات: الدار البيضاء، 1988، ص68.

(2) الحلاق، بطرس، وآخرون، شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ط1، ترجمة: نهى أبو سديرة وعماد عبداللطيف، المركز القومي للترجمة: القاهرة، 2006، ص197.

وذلك بشرط أنْ نأخذه كوحدةٍ كُليّة، وبكُلّ تعقيداته (..) وذلك لأنّ البيت يمنحنا صورًا متعددة ومتنوّعة، وكذلك يمنحنا في الوقت نفسه صورا كاملة..»[1].

ويقول غاستون باشلار أيضًا: «البيتُ هو ركننا في العالم. إنّه، كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى. وإذا طالعَنا بألفةٍ فسيبدو أبسُ بيتٍ جميلا (..) يجب أن أبيّن أنّ البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وأحلام الإنسانيّة، البيت جسدٌ وروح، وهو عالم الإنسان الأوّل..»[2].

وهكذا نجد أنّ الأمكنة تظهرُ بمسميات ومفاهيم متعددة في الحياة، كما تظهرُ أيضًا في الأدب والفلسفة بمسمياتٍ متعددة، منها واقعية وأخرى رمزيّة؛ فالمكان لا يحملُ معنى الاسم فقط، ولكنه يحمل فلسفة ومعنى لكل الكائنات؛ فالحيوان يُدرك أهمية المكان الذي يعيش فيه فنجد ذلك الحيوان يعودُ لمكانه كلما ابتعدَ أو أُبعِد عنه؛ لأن المكان يعني له الحياة؛ فإذا كان الحيوان هكذا يحنُّ لموطنه؛ فكيف بالإنسان؟! المكان لدى البشر أيضًا لا يتعلق بذكريات ومسميات فقط، ولكنه وجود وحياة ومصير.

---

(1)Bachelard,Gaston, The peoetics of space, Translated: Maria Jolas, Press: Beacon: Boston,1994,p1.

(2) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ط2، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت، 1984، ص36، ص37.

وهكذا يقول عز الدين المناصرة في شهادته للمكان: «رغم أنّ المكان حيّز له كيان شبه مكتمل من وجهة نظر سكّانه وله حدود فعليّة وحدود مجازيّة متصوّرة، إلا أن الحدود يمكن أن تُختَرق. فالكيانيّة المجازية لا تتطابق بالضرورة مع الكيانيّة الفعليّة. الأمكنة تنتقلُ معنا وفينا خارج حدودها. المكان فضاء مغلق، رغم أنه مفتوح وهو فضاء مفتوح رغم أنه مغلق..»[1].

إنّ بعض الدراسات النقدية تفرّق بين مصطلحي المكان والفضاء، والبعض من النقاد يشدّد حول التفريق بينهما، بينما نجد آخرين لا يشددون حول التفريق بين المصطلحين لشدة تداخلهما حتى أصبح كل منهما يعني الآخر في ساحة النقد والثقافة العربية؛ ولهذا مهما حاولنا التفريق بينهما إلا أننا نجد أنفسنا قد داخَلنا بينهما بشكلٍ أو بآخر. «..ويميّز هيدجر بين الفضاء والمكان؛ وذلك من خلال طرحه سؤالين صاغهما على النحو التالي: بدءًا، ما العلاقة بين المكان والفضاء؟ وبعد ذلك ما الصلة بين الإنسان والفضاء؟ (..) إنّ الفضاءات التي تقطعها يوميًا مهيأة بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على أشياء من قبيل العمارات..»[2]، ويقول محمد بنيس مُعلِّقا على هذه الحواريّة ما بين المكان والفضاء: «نستخلصُ أنّ المكان منفصل عن الفضاء،

(1) المناصرة، عز الدين، شهادة في شعريّة الأمكنة، مجلّة التبيين، (العدد1)، مجلة فصلية تصدر عن الجاحظيّة: الجزائر، 1990، ص26.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث.. بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ط3، دار توبقال: الدار البيضاء، 2001، ص115.

وأنه سبب وضع الفضاء، أي أنه بحاجة على الدوام للمكان..»[1].

وسوف نستخدم مصطلح المكان بشكلٍ عام على الأمكنة المحددة، بينما سنستخدم مصطلح الفضاء للدلالة المفتوحة/ غير المقيّدة بمكانٍ محدد، الدلالة المفتوحة ذات المعاني المتعددة؛ حينما يكون المكان ذا طابعٍ دلالي يقتضي كثافة شعرية، وإضمارًا لا محدود من المعاني؛ فيتحوّل المكان إلى فضاء شاسعٍ من الاحتمالات الدلالية. ومصطلح الفضاء قد يكون أنسب من مصطلح المكان في الأدب باعتباره مصطلحا للأدب والفلسفة؛ فالأدب مهما كانت واقعيته إلا أنه يميل نحو الخيال والترميز، مع بقاء الخيط الرابط ما بين الأدب والواقع، ذلك الخيط الذي ينسج من خلاله القارئ قراءته وتأويلاته اللامحدودة؛ ولذلك قد نعتبرُ كلَّ الأمكنة الأدبية ليست أمكنة جغرافية/ واقعية، وإنْ كانت تحمل ذات الأسماء في الواقع؛ فهي إذن فضاءات لتلك الأمكنة الواقعية، ولكننا لن نستطيع حقيقة أن نلزم أنفسنا بمصطلحٍ محددٍ لشدة التلاقي ما بين المصطلحين كما أسلفنا الذكر، هذا التداخل المعنوي عند القرّاء والنقّاد العرب، يلزمنُا بعدم الفصل بينهما فصلًا تامًّا قطعيًّا؛ ولذا سنستخدمُ المصطلحين معًا بحسب السياق البحثي، وما تستدعيه الكتابة الناقدة.

(1) المرجع السابق، ص115.

ثانيًا: شعريّة المكان

حينما نقول: (شعريّة المكان)، فلا نقصدُ به المكان في الشّعر، بل المكان في الأدب بصفةٍ عامة، في شعره ونثره، وكما نعلمُ فإنّ الأمكنة الجغرافية أكثر وضوحا وانتشارًا في النص السردي، مقارنة بالنص الشعري القديم والحديث، ونحن لا نقلل من شعريّة المكان السردي، ولا نزيدُ عليه، ولكن بطبيعته الفنيّة يكون المكان في السرد مركزا دراميا، يُحاكي مجريات الحياة الواقعية ولو بشكلٍ خيالي؛ ولهذا كانت النتيجة منطقية بأنْ تكون أغلب الدراسات النقدية عن شعرية المكان مُنصبّة حول السرد، وهذه النتيجة لا تعني بالضرورة أن مُفردة المكان معدومة في الشّعر مقارنة بالسرد، ولكنها تعني أنّ مفردة المكان وعلاماتها ودلالاتها أكثر غموضا ورمزية وتسنينا في النص الشعري؛ لأن النص الشعري من الممكن أن يُعبّر عن عاطفةٍ ما، بلا أمكنة مُباشِرة، أما الرواية مثلا فلا يُمكن لها أن تكون بلا مكان أو أمكنة، أي إنْ صحّ التأويل يُعتَبر المكان في النص الشعري أعقد أدبيا؛ لنتيجةٍ منطقية وهي فنيّة وسيرورة المكان في النص الشّعري.

إنّ المكان الأدبي الذي نتحدث عنه ليس كالمكان العادي/ الجغرافي الذي يحملُ اسما عَلما على منطقة محددة فحسب، لكنّه المكان الشعري الذي يقتضي كثافة ومضمونا يحمل في نفس الأديب والمتلقي على حدٍ سواء الحزن/ الألم/ الذِّكرى/ الحنين/ الطفولة/ الحُلم/ المتناقضات... «.. المكان الذي يشكّله الخيال ويبنيه في اللغة على نحو يتجاوز حدود الواقع الفعلي. ليس المكان الفني أبعادًا هندسية وحسيّة خارجية. إنما صورة جمالية، تبدعها

الذات وتضفي عليها من ذاكرتها الحضارية –التاريخية أبعادا لا نهائية..»[1].

إننا حينما نحلّلُ المكان الشعري تحليلًا فنيًّا نعود بتلك الأمكنة الشعرية في تأويلها إلى أزمنة وأمكنة تاريخية واجتماعية وأسطورية، وقد تكون تلك الأمكنة واقعية وموجودة فعلا في المرجعية الثقافية للقارئ والمتلقي، لكن الشعرية تُعطي تلك الأمكنة دلالات وتأويلات لا محدودة، تكتسبُ من خلالها تلك الأمكنة نوافذَ مفتوحة للدلالة والاحتمال، ويتحوّل المكان بصفته مكانًا جغرافيًّا أو مكانًا طِباعيًّا على الورق، إلى مكانٍ ذِي دلالة شعرية، المكان الأدبي الذي لا يتوقّف عند معنى محدد؛ هو المكان الذي يرى الأشياء التي يكون لها أكثر من ظل.

هكذا يقول غاستون باشلار: «إن وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد أحلامنا. فالبيت الذي وُلدنا فيه هو أكثر من مجرّد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك..»[2]، وهكذا تتساءل سيزا قاسم في تحليلها لروايات نجيب محفوظ عن حقيقة الأمكنة في الأدب، بقولها: «فهل قاهرة محفوظ هي القاهرة المعزيّة كما يزعمون؟ وماذا عن لندن جلزورذي؟ أم أن هذه المدن هي مدن خياليّة، –وإنْ استطاع القارئ أن يتحقق من وجودها الجغرافي–، لها وظيفة خاصة في بناء عالم الرواية إذ تصبح حاملة لمدلولات مختلفة»[3].

---

(1) رماني، إبراهيم، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجا 1925 –1962، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، 1997، ص5.

(2) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص44.

(3) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب: القاهرة، 1978، ص109، ص110.

إنّ المكان الشِّعري يُكوّن جسرا من العلامات الدلالية ما بينهُ وبين الأمكنة الواقعية/ الحقيقية؛ بحيثُ يكون للفضاء المترامي صور مفتوحة التأويل، تُسبَكُ فيها الشعرية عبر علامات المكان الفنيّة، وينطلق الشاعرُ/ الناثر في إرسال أدبيّاته عبر شيفرة المكان الذي يتضمّن كثافة من المُضمرات الدلالية.

يحاولُ فيما بعد القارئ الضمني فكّها ونسجها مرّة أخرى، عبر إحالتها وفق مرجعيته الثقافية/ التاريخية؛ فتندمج حقيقة الأمكنة مع فنيّة وجماليّة شعرية المكان؛ فتولّد احتمالات لا محدودة من الدلالات، ويتحوّل المكان من معناه اللغوي العادي إلى معانيه الأدبيّة العظيمة. «إنّ فنيّة المكان تستوعب علامات ودقائق هامة جدا مثلها مثل أي لوحة فنيّة لها أبعادها الفنيّة والجماليّة؛لأنّ فنيّة المكان ترتبط ارتباطا مباشرا بزخم هائل من الدلالات الإيحائية والاستقطابات الروحيّة..»[1]. ويرى يوري لوتمان في كتابه (بناء النص الفني) أن «الإنسان يُخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان. ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية؛ فيرى مثلًا عالٍ/ واطئ، يمين/ يسار، قريب بعيد/ ، مفتوح/ مغلق، الأهل/ الغرباء.. إلخ»[2].

ومن هذا المنطلق يتشكّل المكان الشعري في النص الأدبي لا باعتباره اسما

(1) أبو العمرين، جيهان عوض، جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر: قطر، 2013/ 2014، ص23.

(2) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص104.

ومسمّى فقط، ولكنه يشكّل عوالم ثقافية وأيديولجية متنوعة، وثنائيات ضدية، فالقرية مثلا لن تكون عنوانا للطفولة فقط حينما يسترجعها الشاعر، ولكنها قد تعني للقارئ المتلقي دلالات أخرى؛ فهي علامة للعودة واسترجاع الزمن الماضي، وهي علامة على الحنين والشوق، وقد تكون علامة سلبية على مجموعة من الهموم تُحاصر القرويّ فتغدو هنا علامة على الكره بدلا من الحُب، وهكذا لا تتوقف العلامات من الإحالات الشعرية. «.. وينطلق يوري لوتمان في تحليله للمكان الفني، من مقولة أساسية مؤدّاها أن اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق؛ فإنّ اللغة ليست قائمة من التسميات، ولكنّها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين..»[1].

وسوف نقوم بالموازنة ما بين فضاءين شعريين قديم وحديث. أما القديم فيمثّل الأطلال، وأما الحديث فيمثّل المدينة، وهذه القراءة ستكون وِفق الاحتمالات التأويلية المُمكنة، مع العلم أن القراءة قد تختلف ما بين قارئ وآخر، وقد تتشابه وِفق المرجع الموسوعي للقارئ والكاتب معًا. وأما النص فسيكون هو المعين الأوّل للقراءة، ونحن الآن نقرأ المكانين من خلال النسق الثقافي لا مِن خلال نصٍّ أدبي محدد.

(أ) فضاء الأطلال= شعر قديم	(ب) فضاء المدينة= شعر حديث

المكان (أ) هو فضاء الأطلال=شعر قديم، وأما المكان (ب) هو

(1) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص64.

المدينة=شعر حديث، وبعد قراءة شعريّة المكانين المذكورين؛ فإننا نخرج بعددٍ من الدلائل؛ فالمكان (أ) يعني للقارئ: (القرية/ القِدَم/ الفقد/ الصحراء/ الخيمة/ الموت/ لاحياة/ الوجود/ الحُب/ الحنين/ نص قديم/ تقليدي..)، وأمّا المكان (ب)؛ فيعني للقارئ: (الحداثة/ نص جديد/ انفتاح/ عالميّة/ حرية/ صخب/ تسلية/ ...).

ثالثًا: علامات المكان

إن المكان يظهرُ في تجليات متنوعة لا حصر لها؛ لأن المكان الذي يحملُ الإنسان هو الكون بدايةً، والكون كما نعتقد هو مكان يحمل الأمكنة كلها. وكوكب الأرض أيضًا مكان وفضاء للإنسان، وحين يُولدُ الإنسان يجدُ نفسه في أمكنة محددة، بعضها شاسعة وأخرى مغلقة وبعضها صغيرة وأخرى كبيرة ومفتوحة كالصحراء والسماء من فوقه. هذه الأمكنة التي يراها الإنسان ويشعر بها تخلق فيه معاني كبيرة منذ الولادة/ القرية وحتى النهاية/ القبر. وتقول سيزا قاسم: «.. كل فرد تحيط به عدد من القواقع، أقربها إليه جلده، الذي يمثّل الحد الفاصل بينه وبين العالم، ثمّ تتتالى القواقع تباعًا: أقربها إلى الجلد هي الثياب، ثمّ تليها الحركة، ثم الغرفة، ثم الشقة، ثم المبنى، ثمّ الحي، ثمّ المدينة، ثم المنطقة، ثم البلد، ثمّ العالم»[1].

البيت الذي يعيشُ فيه الإنسان يُوجدُ في قرية محددة، وقد تكون بسيطة جدا إلى حدّ أنها تخلو من كلّ مفردات الحياة إلا من الجبال والصخور والأشياء القليلة، وقد تكون من البحر والرمل والسفن الخشبية، وفي المقابل قد تكون

(1) المرجع السابق، ص60.

تلك القرية/ المدينة صاخبة تضجُّ بمفردات الحياة، وفي كلّ الأحوال يجدُ هذا الطفل نفسه مع هذا المكان/ البيئة؛ فكل يوم يزيد حُبه للمكان أو يزيد كرهه للمكان الذي يعيشه؛ فيبدو المكان أكثر من كونه اسما لبيئة محددة من العالم الكبير إلى حياة كاملة، وعلاقات إنسانيّة معقدة ما بين الإنسان ومكانه، وقد تكون القرية أكثر تأثيرا من المكان الجديد/ المدينة؛ لأن القروي قد يعتقد بأن قريته/ مكانه أكثر التصاقا به، بل إنه يؤمن بأن القرية تملكه وأنّه يملك القرية؛ ولذلك إذا غضب منها وصارت مكانًا معاديًا له، سيكون غضبه أشدّ من غضبه على مدينته أو قريته الجديدة، وإذا أحبّها فسيحبّها أكثر من حبّه لقريته الجديدة/ المدينة.

إنّ علامات المكان في الأدب تسنينٌ لفضاءات كثيرة، تحمل معها دلالات متنوعة، وعلامات الأمكنة الحقيقية/ الواقعية المذكورة في الأدب ليست بالضرورة أن تكون أسماءً على مسميّات الواقع، ولكنها أيضًا لا تخلو من إحالات كثيرة إلى الواقع/ المرجع. وسوف نقسّم علامات المكان في الشّعر إلى ثلاثة أقسامٍ رئيسية نتيجة لاطلاعنا على دراسات سابقة، وبما يتماشى مع دراستنا الحاليةٍ وهي:

1 – المكان الجغرافي. 2 – المكان الدلالي. 3 – المكان الطّباعي.

1. المكان الجغرافي:

يبدو أنّ المكان الجغرافي في الأدب له عدّة علامات تتمظهر في النص الأدبي، ومِن تلك العلامات التي نجدها بصورٍ مباشرة وغير مباشرة في النص:

- القرية/ الطفولة.
- المدينة/ العاصمة/ القرية الجديدة.
- الوطن/ الدولة/ الأمّة/ القوميّة.
- أمكنة الاغتراب/ داخل الوطن.
- أمكنة الغربة/ خارج الوطن.
- أمكنة الآخر/ الأمكنة الأجنبية.

إنّ المكان له علاماته الجغرافية/ الشعرية المتنوعة التي لا يمكن حصرها عند الأدباء بصورة واحدة، ولكن الباحث هو الذي يقرر في قراءته وتفاعله مع نص الأديب/ الشاعر في دراسة الجوانب التي يراها أكان في الشعر أم في الثر كالرواية «.. وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها، يشكلان بُعدًا جماليًّا من أبعاد النص الأدبي..»[1] .

المكان في أصله هو الذي يُمكن أن يأخذ حيَّزا جغرافيًّا على خريطة الأرض، أو حيّزًا جغرافيًّا من عوالم أخرى غير الأرض -كما نعتقدُ ونتخيّل- كالقمر والشمس والمريخ، وأمكنة غيبيّة كالجنة والنار والسماء وغيرها من أمكنة جغرافية متخيلة فيما وراء الطبيعة، ولكنّ المكان بمعناه الأدبي يتحوّل من مكان أو أمكنة عادية إلى أمكنة أكثر تعقيدا ودلالة وغموضا. يقول غاستون باشلار: «.. بين البيت واللابيت، يُمكننا أن نقيم كل أنواع التناقضات..»[2]. ويقول أيضًا: «.. في جملة واحدة قصيرة يربط فكتور هيجو بين صور وكائنات

(1) المرجع السابق، ص3.

(2) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص63.

وظيفة السكن، يقول: إنّ الكنيسة كانت بالنسبة لكواسيديمو على التوالي بيضة وعِشًّا وبيتًا ووطنًا وكونًا..»[1].

إنّ الأمكنة الجغرافية/ الشعرية في الأدب العربي كانت حاضرة منذ القصيدة الجاهلية؛ فكان الشاعر الجاهلي يتغنى بأمكنته، ويحنّ إليها ويبكيها، ولنأخذ مثالا على تلك الأمكنة في مطلع معلقة امرؤ القيس، التي يذكرُ فيها أمكنة بعينها وهي: الدَّخول/ حَومل/ تُوضِح/ المِقراة، هذه العلامات المكانية الجغرافية التي أوردها الشاعر ممتلئة بالشعرية والرمزية. يقول امرؤ القيس:

قَفا نبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ ومَنزِلِ بِسقطِ اللِّوى بينَ الدَّخُول وحَومَل

فتُوضِحَ فالمِقرَاة لم يعفُ رسمُها لِمَا نسجتْها مِن جَنوبٍ وشَمْأَلِ[2]

- **علامة القرية**

إنّ القرية تحضر في النص الأدبي الشعري عادةً، ومهما أراد التخلص منها الأديب؛ فسرعان ما تعود للحضور، القرية في الشعر لا تقف عند معناها الجغرافي البسيط الذي يبدو اسما غير معروف أحيانا للقارئ، بل إنّ القرية تتوهّج كشعرية دلالية لدى الشاعر/ المتلقي. «.. إن سلسلة التحوّلات لا تتوقف في إنتاجها للمكان عند حدود الأرض والطبيعة، وما تضمنته من

(1) المرجع السابق، ص100.

(2) امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ط4، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف: القاهرة، 1984، ص8. وانظر: امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق: حسن السندوبي، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، ط5، دار الكتب العلمية: بيروت، 2004، ص110.

دلالات ورمـوز، إن نسـيج البنيـة المكانيـة يمتـدُّ إلـى الجغرافيـا السياسـية والاجتماعيـة، وتفـاعلات علاقاتهـا الاجتماعيـة والإنسـانيّة، ترفـدُ حقولهـا اللغويـة، وتؤكـد ارتبـاط الإنسـان بوطنـه أو بأرضـه أو قريتـه..»[1] «وتحتـلُّ ميثولوجيـا القريـة في الدراسـات الأنثروبولوجيّـة حيّـزا مهمـا»[2]. وإنّ علامـة «القرية» الأدبية/ الشعرية، قد تحضرُ في الجوّ الشعري باعتبارها نقيضًا لعلامة «المدينة أو المدنيّة الصاخبة»، «.. وكانـت ثنائيـة القرية/ المدينـة ومـا تـزال مـن أهـم التقاطبـات المكانيـة التـي تميّـز الـنص الشـعري، إذ إنّ موضـوعي القريـة والمدينة دخلا الشعر منذ القديم..»[3].

- **علامة المدينة**

تتمظهـر المدينـة كعلامـة شـعرية دالـة؛ باعتبارهـا صـورة للمدنيّـة أو الحيـاة الجديدة، وهي علامة مكانيّة ليصفَ الشاعر من خلالها حالة شعريّة/ شعورية جديدة أو مقارنتها بحالـة شعريّة/ شعوريّة سـابقة كـالهروب مـن شـظف الفقـر والريـف والقريـة والجهـل والكبـت، أو هـي حالـة شـعرية سـلبيّة مقارنـة بالقريـة والريف، إذ إنها تمثّل الحياة الصاخبة؛ «..ولـذلك تتعـدد مشـاعره نحوهـا، بين

(1) مجنـاح، جمـال، دلالات المكـان في الشـعر الفلسـطيني المعاصـر بعـد1970 (أطروحة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر: الجزائر، 2007/ 2008، ص116.

(2) النصير، ياسين، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية/ وزارة الثقافة والإعلام: بغداد، 1986، ص197.

(3) كحلوش، فتحية، بلاغة المكـان..قراءة في مكانيـة الـنص الشـعري، مرجـع سـابق، ص217.

القبول والرفض، بين الهروب واللجوء (..)؛ فالمدينة مكان مركب من أمكنة متعددة، وفضاءات واسعة، وعلاقات متشابكة..»[1]، «.. والمدينة حيّز مكاني، لها حدود هندسيّة، ولها دلالات رمزيّة واسعة..»[2]، «.. وصورة المدينة هي أحد تجليات رؤية الشاعر إلى المكان – العالم، هذه الرؤية الجمالية التي يفرزها واقع حضاري معيّن..»[3].

- **علامة الوطن**

يبدو الوطن كعلامةٍ مكانيّة عبر فضاءات متنوعّة من خلال مكانيّة القرية والمدينة وأشياء أخرى كالطبيعة والمحبوب/ المحبوبة مثلا، وقد يُذكرُ الوطن صراحة في النص الشعري من خلال أسمائه أو سماته أو من خلال دلالاته وصوره غير الرمزية المعبّرة عنه، وعلامة الوطن الشعرية لا يذكرها الأديب في صورتها البسيطة، ولكنّ الوطن وأمكنته وفضاءاته، تحملُ العديد من الدلالات اللامتناهية والإيحائية الثقافيّة عبر سياقها ومرجعها التاريخي؛ فقد يعني الوطن للأديب/ المتلقي الحُلم/ الذكرى/ الحب/ الهم/ الحنين/ العِشق / الغربة/ الاغتراب/ التيه وعددا آخر من الاحتمالات والفضاءات غير المحدودة، وتتشكل الشعرية عبر تلك الأمكنة الواقعية في واقعيتها والفضاءات المترامية في كونيّتها.

---

(1) خرفي، محمد الصالح، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، (أطروحة دكتوراه)، جامعة منتوري: الجزائر/ قسنطينة، 2005/ 2006، ص199.

(2) العامري، ساهرة، المكان في شعر ابن زيدون، (رسالة ما جستير)، جامعة بابل: العراق، ص37.

(3) رماني، إبراهيم، المدينة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص5.

الوطن لا يقتصر في مرجعه الثقافي على الدولة الواحدة؛فقد يكون أشمل من ذلك ليكون بمعنى القوم والأمّة أو جزءًا من جغرافيا بعيدة غير متصلة بالدولة، وقد يكون الوطن غير الوطن الحقيقي ليكون المكان الآخر/ الغريب وطنا للشاعر. «.. وتمثّل هذه المساحات دوائر متراكزة تتسع من حيز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيّز جماعي تنظّمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها، إلى حيّز قومي تُحاربُ الدول لحمايته، إلى حيّز كوني..»[1].

- **علامة الغربة**

إنّ الغربة المكانيّة وعلاماتها الدالة عليها هي الأمكنة التي يشعر بها الأديب/ الشاعر غريبةً عليه وموحِشة؛ إذ إنها تمثّل تقاطبًا ضديًّا مع الأمكنة الوطنية/ المألوفة، «.. ويحملُ المكان الذاكراتي سمةً أصيلةً، لها جذورٌ عميقة في الوجدان الإنساني. لا سيّما إذا انعقدت معه علاقات الانتماء، وتوطّدت أواصر الألفة بينه وبين الذات الإنسانيّة..».[2] وتتجلى الغربة المكانية في صورٍ متعددة كالمنفى، والهجرة القسرية، والهجرة عن المكان لأسباب اجتماعية واقتصادية، وغير ذلك. يقول عزالدين المناصرة في شهادته على شعرية المكان: «..ما الذي يجعل المنفي يتوهّجُ جسديًّا وروحيًّا إذا سمع أغنية شعبية قادمة من بلاده؟»[3].

(1) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص60.

(2) زعيتر، حمادة تركي، جماليات المكان في الشعر العباسي، ط1، دار الرضوان: عمّان، 2012، ص309.

(3) المناصرة، عز الدين، شهادة في شعريّة الأمكنة، مرجع سابق، ص31.

- **علامة الاغتراب**

وهي علامات الأمكنة التي عادة ما تكون داخل المكان الوطني/ الواقعي للأديب/ الشاعر، بل قد يصل أن تكون القرية الأولى والأمكنة المحبوبة علاماتٌ للغربة فيما بعد؛ فتحول تلك الأمكنة إلى أمكنة معادية، ويصبح الأديب غريبًا فيها، «والاغترابُ حالة مميزة للإنسان في المجتمع الحديث، في أن تفرض نفسها على كثير من مجالات النشاط الثقافي في الوقت الحالي، وأن تظهر كموضوع أساسي في كثير من الكتابات الأدبيّة..»[1].

إذن هي (الغربة الوطنيّة) وربما تكون أشد تأثيرا من الغربة المكانية خارج أسوار الوطن. يقول باشلار: «..إنّ كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها، وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا..»[2]. «وكثير من الباحثين الميدانيين قد استثمروا هذا المصطلح بمعنى انعدام السلطة والانخلاع، والانفصام عن الذات و«الأنوميا»Anomie والاستيلاء أو التذمّر والعداء، والعزلة وانعدام المغزى في واقع الحياة والإحباط..»[3].

- **علامة الآخر**

وهي علامة الأمكنة التي تُمثّل للشاعر «الآخر» المُختلِف عنه أو المعادي له أو غيرذلك؛ فقد يكون الآخر علامة لغير أمكنة الوطن/ القوم/ الأمّة، أي

(1) أبو زيد، أحمد، تمهيد في معنى الاغتراب، مجلة عالم الفكر، عدد(1)، مجلد(10)، وزارة الإعلام: الكويت، 1979، ص3.

(2) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص40.

(3) النوري، قيس، الاغتراب اصطلاحا وواقعا، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص13.

هي علامات لأمكنة الأجنبي التي قد تقابلها أمكنة القرية/ المدينة/ الوطن مثلًا، وقد يُشكّل المكان هويّة للقارئ/ الكاتب مقابل المكان الآخر؛ فيغدو علامة مميّزة له ولثقافته وما يُحيط به؛ «.. فالمكان هو الحدث الرئيسي والبؤرة الوحيدة التي يتنفّس من خلاله الشعراء، فهويّة الشاعر مرتبطة بمكانه..»[1]. ومن هنا فمكان الآخر يُشكل فضاءاتٍ متعددةِ الدّلالات، يقرؤها المتلقي كما يُرسِلها الكاتب عبر الموسوعة الثقافية؛ فهي وإنْ كانت أمكنة جغرافية محددة إلا أنها ذات كثافة شعرية رمزية، تتظافر مع الثيمات الشعرية الأخرى في خلق شعريّة الشاعر.

2. المكان الدلالي:

لا يُمكنُ أن نقتصر المكان/ الفضاء على دلالة واحدة فقط، لكنّه متعدد الدلالات التي تختلف مصطلحاتها ما بين ناقدٍ وآخر؛ فهي مفتوحة تتنوع بحسب شعريّة الشاعر، ومن تلك الدلالات المكانيّة:

- **الأمكنة الأولى**

وهي الأمكنة التي خلقت في الشاعر/ الأديب شعورا خاصا، وعادة ما تكون هي مواطن الطفولة الأولى، «.. إنّ الشاعر يعرفُ جيدا أنّ البيت يحملُ الطفولةَ ساكنةً بين ذراعيه..»[2]، وقد تكون الأمكنة الأولى قرية أو مدينة أو عاصمة أو مكانًا أجنبيًا، وعادةً ما يكون المكان الأوّل مكانًا

(1) الرشيدي، بدر نايف، صورة المكان الفنيّة في شعر أحمد السقّاف، (رسالة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط: عمّان، 2011/ 2012، ص36.

(2) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص38.

للحنين والعشق والذكرى «.. وتظلُّ نفس المفارق وطنه حزينة حزنا شديدا، لوجود دواعي الحرمان من رؤية المكان الذي درج فيه صباه، وانحفرتْ ذكريات الصَبا في نفسه..»[1]. والأمكنة الأولى ليس بالضرورة أن تكون هي الأمكنة المحبوبة؛ فقد تكون علامات دلالية على الأمكنة المعادية/ غير المحبوبة، وقد تكون بين ذا وذاكَ، بين الحنين المؤلم إليها والحنين المُحب، كما قد يكون المكان الأول مكانًا للهروب منه أو الهروب إليه «.. المكان الأول يبقى هو نواة الأمكنة في العالم سواء في تصوّرنا الذهني أو ممارستنا اليوميّة..»[2].

- **الأمكنة المحبوبة**

هي الأمكنة التي يشعرُ الأديب/ الشاعر بأنها قريبة منه ومألوفة لديه، وبحسب تقسيم مول، ورومير؛ فإنّ المكان (عندي): «.. هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانًا حميما وأليفا..»[3]، وقد تكون أمكنة الطفولة والنشأة هي الأمكنة المألوفة/ المحبوبة كما من الممكن أن يكون غيرها من الأمكنة أمكنةً محبوبة. «.. والشاعر يجد في إمكانات المكان الأليف الحالمة ملاذًا آمنًا ومريحًا لنمو تجربته الإبداعيّة؛ ولذلك نشاهد تطور العلاقة بين كينونته وكينونة المكان وذاكرته إلى درجة من التلازم والتكامل..»[4].

(1) زعيتر، حمادة تركي، جماليات المكان في الشعر العباسي، مرجع سابق، ص275.
(2) المناصرة، عز الدين، شهادة في شعريّة الأمكنة، مرجع سابق، ص26.
(3) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص61.
(4) صلاح، عبدالله زيد، دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة

- **الأمكنة المعادية**

هي الأمكنة التي يشعرُ الأديب/ الشاعر بأنها بعيدة عنه وغير مألوفة/ معادية له، «.. وذاكرة المكان المعادي تقترن بإشاعة القيم غير المريحة كالشعور بالاغتراب النفسي والرعب واليأس والضياع، على عكس ما تشيعه ذاكرة المكان الأليف من قيم إيجابية..»[1]. ويقول يوري لوتمان: «.. يمكن القول إنّ هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوبًا فيها..»[2].

- **الأمكنة المفتوحة**

إن التقديم النظري لدلالات المكان تتغيّر ما بين أديبٍ وآخر؛ فالأمكنة المفتوحة كالصحراء مثلًا قد تكون علامة على الحرية، كما أنها قد تكون علامة على التيه، والبحر قد يكون علامة على الغرق/ المجهول/ الرحيل/ العطاء/ الخير/ الغدر/ الكرم. وهنا تتظافر ثيمة «المكان» مع باقي الثيمات لتشكّل المعنى الأقرب وِفق السياق النصي والسياق الثقافي التأويلي؛ ومن هذا المنطلق يقول عز الدين المناصرة: «.. المكان فضاء مغلق رغم أنه مفتوح وهو فضاء مفتوح رغم أنه مغلق..»[3]، «.. وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنيّة، والإنسان الموجود فيها..»[4].

والتأويل، ط1، دار مجدلاوي: عمّان، 2014، ص112.

(1) المرجع السابق، ص135.

(2) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص63.

(3) المناصرة، عز الدين، شهادة في شعريّة الأمكنة، مرجع سابق، ص26.

(4) عبيدي، مهدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة، ط1، الهيئة العامة السورية

- **الأمكنة المغلقة**

العلامة الأولى تدلُّ على أن المغلق هو ضدٌ للمفتوح، ومن هنا فالمكان المغلق كالبيتِ مثلا قد يحمل معنى الألفة والحب والدفء لكنّه قد يعني لأديبٍ آخر معنى الضيق والحدود والإقامة الجبريّة؛ «..فقد تكون الأماكن الضيقة، المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدًا عن صخب الحياة، وتكون صورة للرحم..»[1].

- **أمكنة الحركة والسكون**

هي العلامات التي تمثل في بنيات النص الأدبي/ الشعري إشارات على الحركة، وهي العلامات المقابلة السكون، كالعلوّ مثلا أو السفر على إحدى أنواع النقل كالمركبة والطائرة، أو وصف للحركة على الصخور والجبال، أو وصف لحالة نفسية واجتماعية كالمكوث في قريةٍ محددة وعدم القدرة على الحركة مثلا.

وهذه المكانيّة بحركتِها وسكونها، التي تبدو في نسيج الشعرية، تخلقُ عوالم ثقافية متنوعة كتنوع المجتمع وكخصوبة التاريخ. يقول يوري لوتمان: «.. إذا نظرنا إلى مفاهيم مثل «أعلى-أسفل»، «أو«يسار-يمين»، أو«قريب-بعيد»، أو «محدد- غير محدد»، أو مجزأ - متصل» نجد أنها

للكتاب: دمشق، 2011، ص95.

(1) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص63.

(أي المفاهيم) تُستخدم لَبِناتٍ في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة..»[1].

- **أمكنة الاتصال والانقطاع**

علامات مكانيّة ذات دلالة شعرية توحي للقارئ إما الانقطاع كالغربة عن الوطن أو الانقطاع في مكانٍ محدد، وما يختلج نفس الشاعر من مشاعر كالألم والكره والغضب، وإمّا الاتصال كالعودة للوطن والأحبة والمكان المألوف مثلا، كما أنّ الشاعرقد يهرب أحيانًا إلى عوالم زمانية ومكانية بعيدة؛ فيتّصل معها، وينقطع عن حاضره أو العكس من ذلك بأنْ يتّصل مع حاضره وينقطع عن ماضيه، تقول فتحية كحلوش: «.. في كل المقدمات الطلليّة يتصارع الماضي والحاضر، المكان الآهل، موطن السعادة، والمكان المندثر، منبع الألم، والمكان المندثر هذا مكان مغلق بطبيعته إذا أخذنا صفة الانغلاق بمعناها السلبي أي بمعنى اللاتواصل..»[2].

- **المكان الطّباعي**

يعلم القارئ العربي وغير العربي عن صورة القصيدة العربية العمودية منذ العصور القديمة وحتى الآن أنها كانت تأتي على شكلٍ نمطي واحد، ولم تخرج عن تلك الصورة التقليدية إلا قليلا كما في أبيات وقصائد

(1) المرجع السابق، ص69.

(2) كحلوش، فتحية، بلاغة المكان.. قراءة في مكانية النص الشعري، مرجع سابق، ص72.

متفرقة، أو كما خرجت في الموشّحات الأندلسية. صورة القصيدة العربية/ العمودية تأتي على هيئة شطرين وتسير عادة على قافية واحدة وموسيقى واحدة، هذا الشكل الطّباعي/ التقليدي له كثير من الدلالات على الشاعر/ الجمهور؛ فكما أنّ تنوع الجمل الشعرية في طباعة وشكل القصيدة الحديثة لها من الدلالات، كذلك الحال في القصيدة القديمة؛ فالتزامها والتزام العرب بنظام كتابتها له من دلالة كبيرة على الفرد والمجتمع والتاريخ؛ إذ إنّ «..البيت قائم على المكان (البيت) وهو أحد أنماط الأمكنة الاجتماعية»[1].

يقول ابن رشيق القيرواني في العُمدة: «.. البيت في الشّعر، كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدُّربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيتٍ غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين، والأمثلة للأبنية أو كالأواخي، والأوتاد للأخبية، فأمّا ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكنْ لاستغنيَ عنها..»[2]، وهنا يُظهر ابن رشيق قوة العلاقة ما بين البيت الشعري، والبيت الحقيقي/ الواقعي؛ أي أنه شبه بيت الشعر بالبيت الذي يُسكَن، وكأنّ بيت الشِّعر له قرار وسمك ودعائم وأوتاد، وكل ذلك مردّه إلى بناء القصيدة العمودية، وسلطتها المعروفة لدى العربي.

(1) الطربولي، محمد عويد، المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، ط1، دار الرضوان: عمّان، 2011، ص441.

(2) القيرواني، أبي علي الحسن بن رشيق، العُمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق: محمد بدر الدين الحلبي، ط1، مطبعة السعادة: القاهرة، 1907، ص78.

إنّ العلاقة ما بين القصيدة العمودية، وحياة الإنسان العربي في ترتيبها وتنظيمها علاقة بلا شك مع وجوده وأرضه ومكانه وزمانه؛ فهناك كما نرى تداخل إنساني شديد ما بين العربي وأدبه؛ ولذا أصبح الشعر ديوانا للعربي.أي ممثلا حقيقيًّا لوجوده، وهذا ما ورد عن الخليل بن أحمد الفرهيدي بقوله: «..رتّبتُ البيتَ من الشِّعر ترتيبَ البيت من بيوت العرب الشَّعَر- يريدُ الخباء»[1].

كانت القصيدة العمودية كالقلعة الحصينة التي لا يُمكن أن تتصدع بأي شكلٍ آخر إلا نادرا، حتى جاءت القصيدة الحرّة، ونقضت ذلك الشكل المعهود. والناقد/ القارئ العربي المُعارض/ المؤيّد للقصيدة الحديثة لم يُسمِّها القصيدة العربية وجعلها من جملة الشعر العربي فقط، ولكنّه وضع لها اسما خاصا وشكلا خاصا بكتابتها فأطلق عليها «قصيدة التفعيلة» للتمييز ما بينها وبين القصيدة العمودية، وكذا الحال مع قصيدة النثر؛ ولذا أصبحت لدينا صورتان طِباعيتان على أقل تقدير للشعر العربي، الصورة الأولى الشعر القديم، والصورة الأخرى الشعر الحديث. ومهما أيّد المؤيدون لتغيير صورة الشعر العربي إلا أنهم يدركون أهمية ومكانة تموضع القصيدة العربية القديمة التي تأخذ شكلًا طباعيًّا محددًا وترتيبًا لا يمكن الحياد عنه، ومن هذا المنطلق هم يؤيدون أشكالا جديدة للشعر العربي بصفته الجديدة، لا تحطيما وتمزيقا

(1) المرزباني، أبي عبدالله محمد بن عمران، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط1، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية: بيروت، 1995، ص28، ص29.

لتاريخ ومكانة القصيدة القديمة في حدّ ذاتها، وهناك من الشعراء الذين ما زالوا يكتبون بطريقتها العمودية القديمة وشكلها الطباعي المعهود، اعترافا بمكانة القصيدة العمودية شكلا وتموضعا وطباعةً قبل كل شيء.

إنّ مكانية القصيدة العمودية مختلفة تمام الاختلاف في طباعتها على الصفحة الورقية عن القصيدة الحديثة، وبصرف النظر إذا كان النسّاخ هم الذين وضعوا القصيدة العربية القديمة بهذا الشكل أو الشعراء، فلا نجدُ فارقا في تحليل هذا الشكل الشعري باعتباره شكلا شعريًّا غنائيًّا يأتي على موسيقى واحدة وقافية واحدة؛ فمن الطبيعي جدا أن تأتي القصيدة العمودية مع الشعراء والنسّاخ على حدٍّ سواء، بشكلٍ شعري متوازٍ ومنظم وفق وحدة واحدة لطبيعتها الموسيقية وبنائها اللغوي، «..ويمكن أن نتحدث عن اشتغال فضائي نموذج، كما هو الشأن بالنسبة لنموذجية الوزن والقافية، هذا الاشتغال النموذجي يتلخص في عنصرين:

أ – التوازي، العمودي، للأبيات. ب– التقابل، الأفقي، للأشطر»[1].

«.. وأول ما يتوقّف عنده قارئ الشعر المعاصر، هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، إذ يجد نفسه أمام الصفحة المتعددة؛ فالمكان النصي تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها، وليس للعروض وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي..»[2]؛ ولذلك فإنّ شكل القصيدة العربية الحديثة اختلف عن القصيدة

(1) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي: بيروت/ الدار البيضاء، 1991، ص136.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، مرجع سابق، 113.

العمودية في طباعتها وتنويعها؛ فأصبح الشاعر يرسم الجمل الشعرية بصريًّا للقارئ، وكل تلك التنويعات الكتابية غدتْ أيقونة شعرية على الصفحة، يقرؤها المتلقي.

«.. إن الشاعر، وهو يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرّخ لدلالية النص فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترحُ على القارئ طريقة لإعادة بناء النص، والبحث عن دلالته، تبعًا لاتجاهات اللعبة الخطيّة داخل بياض الصفحة»[1]؛ ومن تلك الصور الطباعية/ الكتابية، الفراغات، والجمل الطويلة، والجمل القصيرة، والنقاط، وعلامات الترقيم، وحجم الخط، وغير ذلك. «.. وإنْ كان الفضاء النصي في بعض أشكال الشعر القديم يهدف إلى البهرجة والزينة أكثر مما يهدف إلى التعبير، فالفضاء الطباعي في النص الشعري المعاصر هو ضرورة دلالية قبل أن يكون وسيلة للتجميل، وإن لم يخلُ من أهداف جمالية»[2].

إنّ النظر إلى صفحات المجموعة الشعرية أو الديوان الشعري، «..ومحاولة تحليل علاقة الكتابة بالصفحة في تقاطعها مع باقي العلاقات الناشئة من الإيقاع، والصوتيات، والتركيب النحوي للجملة، والدلالة المعجمية للألفاظ، أو الاستدعاءات، والإشارات، و... إلى آخر مفردات

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسيّة العربية، ج2، ط2، دار توبقال: الدار البيضاء، 2001، ص85.

(2) كحلوش، فتحية، بلاغة المكان..قراءة في مكانية النص الشعري، مرجع سابق، ص84.

النص المعاصر، سوف يفتح الطريق إلى ديناميكية الصفحة الشعرية، ودخولها بقوة إلى حقل دلالات النص، تُزرَع وتُحصَد مثلها مثل باقي الأدوات التي يمتلكها المبدع..»[1].

«.. وإنّ الفضاء الطباعي أو ما يُسمى الفضاء النصي، كلها تدخل ضمن كل ما له علاقة بالنص، وطريقة عرضه على الصفحات البيضاء، بدءًا من حجم الكلمة المكتوبة مرورا بالورق ونوعيته، ومختلف درجات التقنية المستخدمة في الكتابة، انتهاءً إلى حجم الكتاب وغلافيه الأمامي والخلفي»[2].

إنّ النص الشعري الحديث -كما نرى- يُشكّل في هيئته الكليّة أيقونةً دلالية واحدة؛ فعتبات النص كالغلاف والعنوان والإهداء، تبدو نصوصا موازية للنص اللغوي الشعري، لتتعاضد جميع العلامات، مشكّلةً سيرورة تأويلية لا تعرف النهاية، ومن هنا فقد اهتّم الشاعر/ الناقد في الأدب الجديد خاصة بهذه الإشارات، كما اهتّمت دُور النشر بإخراج النص الشعري في قالب متناسق طباعيًّا مع النص اللغوي الأساسي. «..إذ تأخذ القصيدة حركتها ورسالتها وهدفها من بنيتها اللغوية وصورتها الشعرية وإيقاعها الموسيقي (..) وتناسق الخطوط المستعملة في العنوان وفي المتن، وطريقة إخراج الديوان، ومكان كتابة النص في الورقة، واستعمال الهامش، وتوظيف العتبات النصيّة (..) وغيرها من التقنيات التي تشكّل تقنية البياض والسواد التي يستغلها،

(1) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص41.

(2) أبو العمرين، جيهان عوض، جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، مرجع سابق، ص38.

ويستثمرها الشاعر أو الناشر لأجل تبليغ رسالة الشعر»[1].

إنّ المكان الأدبي/ الشعري -إذن- لم يقتصر اليوم على الأمكنة المعروفة كالأمكنة المحبوبة والمعادية وأمكنة الحنين والاغتراب والأمكنة الجغرافية فقط، ولكنه تخطى ذلك إلى ما يُسمى بالمكان الطّباعي؛ إذ إنّ الكتابة على الورق سواء أكانت نصا شعريًّا أم نثريًّا لم تعُد من قبيل الصدفة أو العشوائية أو العادة، وإنما من خلال دلالات موازية لدلالات النص الأصلي، «.. وهندسة المكان الذي تتموقع فيه وحدات المقطع، أي هذا الوضع الطّباعي، يُسهم في بنينةِ دلالية النص، ما دام الخطيّ يتدخل هنا لا كوسيلة تقنية لتدعيم النص، بل كعلامة على طبيعةٍ بنائيّة»[2].

إنّ التغيّر الذي طرأ على القصيدة العربية لم يكن حدثا خاصا بالنص الأدبي فقط، ولكنه جزءٌ من التغيير الذي أصاب العالم في التفكير والحياة والمجتمع؛ مما جعل النص الأدبي العربي مواكبًا لتلك التغيرات السريعة؛ ولذلك استجاب المبدع العربي لها أكان رغبةً منه أم مضطرا لذلك التغيير، وربما شعر الأديب العربي بأن التغيير في بنية النص الشعري العربي ضرورة مُلحّة؛ فلم يعُد القارئ العربي يمتلك ذلك الوقت والجهد والنَّفَس لقراءة النصوص الطويلة التي تتجاوز أحيانا مئات الأبيات، ولم يعد يمتلك الأذن الموسيقية الغنائية كما كانت عند العربي في قصائده الطويلة.

(1) خرفي، محمد الصالح، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص224.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسيّة العربية، مرجع سابق، ص85.

وحينما نُمعنُ النظر في طريقة وصول القصيدة العمودية ذات الشطرين إلى المتلقي العربي قديما وإلى فترات قريبة من العصر الحديث قبل ظهور الشعر الحر، نجدُ أن تلك الصورة الشعرية متناسبة مع أزمنة معينة من التاريخ العربي اجتماعيًّا وأدبيا، من خلال الالتزام والضبط والحرص الشديد على العادات العربية الأصيلة؛ فكان الالتزام بشكل القصيدة العمودية ظاهرة من ظواهر الأخلاق الاجتماعية واللغوية كما نرى. هذا الالتزام بالعادة الأدبية المتعارَف عليها، وفق نظام الشطرين له من الدلالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، كما أن التزام الشاعر الجاهلي بتلك المقدمة الطللية له دلالته المعنوية، وذلك الالتزام -كما نرى- ليس إلا جزءا من الانضباط الأدبي في القصيدة العربية القديمة ذات الشطرين، وهذا سبب واحد بالإضافة إلى أسباب أخرى أسهمت في بقاء المقدمة الطللية كبناءٍ أصليّ في القصيدة العربية الجاهلية خاصّة.

رابعًا: بلاغة المكان

إن العلامة المكانيّة الشعرية، تتعدّى كونها صورة مكانية عادية إلى كونها أيقونة دلالية مُبهرة في الوصف، كما أنها صورة شعرية مُبهرة في الجمال الفني والدلالي؛ فيتحوّل المكان إذن إلى عنصرٍ فنيٍّ بلاغيّ، يضفي قيمة شعرية، ورمزيّة دلالية؛ وذلك بما يوحيه مِن تنوّع في الفضاء المعنوي. والصورة الشعرية هي «حياة القصيدة ونبضها، وبدونها تصبح القصيدة جامدة، لا روح فيها ولا حراك، ذلك أن التصوير هو التعبير..»[1]، وقد ذكر الجاحظ في كتابه

(1) العميري، أمل محسن، المكان في الشعر الأندلسي..عصر ملوك الطوائف، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2012، ص227.

المعروف (الحيوان) أنّ الشعر صناعة وجنس من التصوير؛ وذلك بقوله: «..المعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفُها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ. وإنما الشأن في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحَّة الطّبع، وجودة السَّبك، فإنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النَّسج، وجنسٌ من التصوير»[1].

وحينما نناقش الصورة الشعرية في علامات المكان فإننا نعودُ للحديث عن الشعر نفسه، ونتساءلُ ما معنى الشعر والشعرية بدون البلاغة؟! وما معنى المكان في الشّعر بدون الصور الشعرية، والإيحاءات المراوِغة؟!! هنا نذكرُ ما ذكره أرسطو في كتابه (فن الشعر) حينما قال: «.. أقصدُ باللغة الملغزة تلك التي تتألف من مجازات واستعارات، وبالرطانة تلك اللغة التي تتألف من مجازات واستعارات (..) والواقع، أن طبيعة اللغة الإلغازيّة، تتمثّل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة، في تركيبات لغوية مستحيلة. وهذا لا يحدث باستعمال المسمّيات العادية للأشياء، ولكن باستعمال بدائلها المجازيّة..»[2]. ويقول جابر عصفور: «.. وتحدد القيمة المعرفية للشعر في ضوء هذا الفهم للتخييل الشعري. إنّ الشعر لا يُقدم نوعا متميزا، أو قيما من المعرفة، بل لعله من الأوفق أن يُقال: إنه لا يُقدم معرفة على الإطلاق، الشعر تخييل

(1) الجاحظ، أبو عثمان عَمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ج3، ط2، مطبعة مصطفى البابلي: القاهرة: 1965، ص131، ص132.

(2) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمَادة، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، 1983، ص189.

فحسب (..) ولذلك جاز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة..»[1].

وحينَ الموازنة ما بين الشعر القديم والشعر الحديث في تناول الصورة الشعرية المكانيّة؛ فإنّ كلا الشكلين الشعريين استخدم المكان كعنصرٍ فني، بصرف النظر عن المستوى الدلالي لشعرية المكان، ومدى الكثافة الرمزية، وحدود المعنى، وأيضًا بصرف النظر عن مدى مشاركة المكان كعنصرٍ فني يتجلّى في صناعة الموسيقى والإيقاع كما يتجلى في صناعة المعنى؛ فالمكان وُجِد في شعرية الأديب العربي القديم كما وُجِد حديثا، ولكنّ المكان بفضاءاته وسيماته اللامحدودة، تغيّر ما بين القديم والحديث، وتغيّرت الكتابة الشعرية، ما استوجب تغيّرا حتميًّا في القراءة الناقدة لدى المتلقي، «.. ولعلّ أطلالنا في شعرنا العربي القديم، ما زالت تقوم بهذا الحوار، واستبعادها عند شعراء الحداثة يقوم بدورٍ معاكس، يستهدف الرفض، رفض المكان وسياقاته، وما يرتبط به في مواجهة من يعيش شعريًّا مع هذه الأطلال. ومن هنا يشخّص المكان بموقفٍ معه أو ضده، أو بالتجاوب معه أو الازورار عنه»[2].

إنّ علامة المكان لا تكون ذات قيمة أدبية شعرية إذا لم تكن ذات لغة تصويرية استعارية تُكسِبُها فنيّةً إيحائية متعددة المعاني، يقول عبدالقاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة): «.. القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة؛ فإنّ هذه أصول كبيرة، كأنّ جُلّ محاسن الكلام -إنْ لم نقل: كلّها- متفرعةٌ عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطابٌ تدور/ عليها المعاني في

(1) عصفور، جابر، الصورة الفنيّة، ط3، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، 1992، ص67.

(2) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص22.

متصرَّفاتها، وأقطارٌ تحيطُ بها من جهاتها..»[1].

وإنّ العنصر البلاغي في ثيمة المكان يرفع من جماليّة الأدب والتذوق النقدي في آنٍ واحد، ويعُطي دفعة معنوية وأبعادًا دلالية جديدة، «المكان الجدير بالقراءة إذن هو المكان المقبوض عليه بواسطة الخيال لأنه مكان متعدد الأبعاد يثير بدوره خيال القارئ..»[2].

ويقول غاستون باشلار حول المعنى الواقعي والمعنى الشعري الرمزي أي الاستعاري: «.. علينا في الواقع، أن نوجد وسائط لا حصر لها بين الواقع والرمز إذا أردنا أن نعطي الأشياء كل ما توحي به من حركة (..) المكان يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال، ينقّي الأرض ويحرثها..»[3].

«.. ويهدف الكاتب من وراء تعدد العلامات المكانية إلى إعطائنا الإحساس ببعض الحركة في الوصف..»[4] ومن العلامات البلاغية التي تتصف بها العلامة المكانيّة في اللغة الشعرية، والتصوير الوصفي الذي تتلوّن به أيقونة المكان، ويأتي عليها التخييل المكاني: وصف المكان، والصور التشبيهية، والصور الاستعاريّة، والرموز المكانيّة.

وإنّ دراسة السمات البلاغية في ثيمة المكان، لا يعني التزامنا بالتقسيم

(1) الجرجاني، عبدالقاهر، كتاب أسرار البلاغة، ط1، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ دار المدني: القاهرة/ جدّة، 1991، ص27.

(2) كحلوش، فتحية، بلاغة المكان..قراءة في مكانية النص الشعري، مرجع سابق، ص244.

(3) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص41.

(4) الحلاق، بطرس، وآخرون، شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص140.

التقليدي المعروف، أي التقسيم إلى علوم البلاغة المعروفة البيان والبديع والمعاني، ومن ثمّ تقسيم علم البيان إلى الاستعارة، والتشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، ومن ثمّ تفريعها إلى أقسامها التفصيلية المُتعارَف عليها، ولكنّ الدراسة ستسعى لتناول الصورة الشعرية وإبراز دلالتها التصورية والتعبيرية بصرف النظر عن تفريعاتها المعهودة؛ وذلك بالنظر إلى معانيها الموسوعيّة بإحالتها إلى تصورات المرجع الثقافي/ الأيديولوجي وقراءة الواقع وتفكيك رمزية الصورة الشعرية.

ولم تعُد الاستعارة بمفهومها النقدي الحديث استعمالًا استبداليًّا خارجًا عن اللغة النموذجية فحسب، بل تعدتْ إلى أنها توجد في تفكيرنا، وحياتنا وتصوراتنا بشكلٍ عام، وهذا ما يقولُه كُل مِن جورج لايكوف، ومارك جونسون في كتابهما المعروف: (الاستعارات التي نحيا بها) «.. إنّ الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضًا..»[1]، وانطلاقا من ذلك المبدأ ستكون العناصر البلاغية والتصويرية حاضرةً بِلا شكٍّ في ثنايا المحاور البحثية، – وكما نرى– لا ضرورةَ لجعل سيميائية بلاغة المكان في فصلٍ خاص بها، وإلا صارت ضربًا من التكرار، أو صارت الفصول البحثية الأخرى بِلا طَعْمٍ فنيّ وبِلا صور استعارية وتخييليّة إذا أردنا فصل البلاغة عن سيميائيّة الفصول الأخرى.

(1) لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ط2، تحقيق: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال: الدار البيضاء، 2009، ص21.

المبحث الثالث

مدخل إلى السيمياء والقراءة والتأويل

أولاً: مفهوم السيمياء

عندما نتحدث عن السيمياء Semiotic أو السيميولوجيا Semiology أو السيميوطيقاSémiotique أو علم العلامات فإننا نتحدثُ عن علمٍ وعن نظرية وعن فلسفة وعن منهجٍ نقدي، بل حينَما نتحدثُ عن السيمياء يكاد حديثُنا يكون عن علوم ومعارفَ شتّى، وهذا الحديثُ لا ندّعيه؛ فرائد ومُمنهِج الدراسات اللسانية الحديثة فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure 1857-1913)) أشار في محاضراته عن ذلك العلم إلى أن علم اللغة ليس إلا جزءًا من علم العلامات أو الإشارات، وهكذا نستطيع القول بأن سوسير قد بشّر بالسيمياء، وقد جعَلها علما عامّا للعلوم، وخاصةً بأنها علم للغة، أي أنّه جعل اللسانيات جزءا من علم أشمل هو علم العلامات. يقول دي سوسير: «..يُمكن أن تصبحَ اللسانيات (علم اللغة) النمط الرئيسي لجميع فروع علم السيميولوجيا Semiology))، على الرغم من أنّ اللغة ليست إلاّ نظامًا واحدًا من الأنظمة السيميولوجيّة (Semiological)»[1]. وإذا كانَ دي سوسير قد مهّد لِنشأة السيميولوجيا في محاضراته اللسانيّة؛ فقد كان في نفس الفترة تقريبًا

(1) Saussure, Ferdinand De, Course in General Linguistics, Translated: Wade Baskin,Press: Philosophical library: New York, 1959, P68.

- (ترجمة الباحث)

المنطقي شارل سندرس بورس (Charles Sanders Peirce[1]) (1839-1914) «ينحتُ من جهته، انطلاقا من أسس إبستمولوجيّة مُغايرة، تصوّرًا آخر لهذا العلم سيسمّيه السيميائيات»[2].

وأما بالنسبة للمصطلحات الغربية لعلم العلامات فإنها تتداخل في ما بينها، وهذا بدوره جعل الترجمات العربية مُرتبكة إلى حدٍ ما؛ فنجدُ «استعمال مصطلحين لتعيين علم العلامات في الغرب: الأوّل هو (Sémiologie)، والثاني هو (Sémiotique)»[3]، ويقول رشيد بن مالك بأنّ مصطلح (Sémiotique) الفرنسي يقابله في اللغة الإنجليزية (Semiotic)»[4]؛ وبهذا نستطيع أن نخرج بثلاثة مصطلحات أساسية في علم العلامات هي: السيمياء والسيميولوجيا والسيميوطيقا.

(1) سوف نعتمدُ في بحثنا الترجمة العربية (بورس) بصرف النظر عن مرجعها المنقولة منه، فهناك بعض الباحثين يترجمها أيضا (بيرس)، وهذا سوف ينطبقُ أيضا على مختلف أسماء العلم في البحث، بصرف النظر عن الترجمات المتنوعة، ومن ذلك دي سوسير وبارت وجوليا كريستيفا وغيرهم.

(2) بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط1، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف: الرباط/ الجزائر/ (الرياض، بيروت)، 2015، ص61.

(3) المرابط، عبدالواحد، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ط1، دار الأمان / منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون: الرباط/ الجزائر/ بيروت، 2010، ص17.

(4) مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي-إنجليزي-فرنسي، دار الحكمة: الجزائر، 2000، ص174، ص175.

وحينما ننظرُ إلى لفظة (سيمياء) فإنّنا نجدُها حاضرةً في تراثنا اللغوي العربي؛ فمثلا على ذلك وليس حصرًا جاء في القرآن الكريم: ﴿**سيماهُم فِي وُجُوهِهِم مِن أَثَرِ ٱلسُّجُودِ**﴾[1] أي علاماتهم. وجاء في لسان العرب لابن منظور: «.. السُّومة والسِّيمةُ والسِّيمِياءُ: العلامة. وسَوَّمَ الفرسَ: جعلَ عليها السِّيمة (..) وفي الحديث: قال يوم بَدرٍ: سوِّموا فإن الملائكة قد سوَّمتْ أي اعلموا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضا. وفي حديث الخوارج: سِيماهُم التحليق أي علامتهم»[2].

ثانيًا: السيمياء بين سوسير وبورس

لا يمكن المرور مرورَ الكِرام على الدراسات السميائية دون التطرق إلى رائديه اللساني سوسير والمنطقي بورس، فالعلامة اللغوية عند سوسير توجد «بين المفهوم والصورة السمعيّة، أي توجد بين الدال والمدلول (..) أما بالنسبة لبورس؛ فالعلامة سيميوز أي علاقة حقيقية بالمعنى الفعّال للعلامة، والسيميوز يعني الفعل أو الأثر الذي هو تشارُك أو الذي يفترضُ تشارك ثلاثة فواعل، هي على التوالي العلامة، وموضوعها ومؤولها»[3].

وحينما نُعمّق النظر في لسانيات سوسير؛ فإننا نجده قد صيّر الدراسات التواصليّة اللغوية وغير اللغوية -باعتبارها وسائل للتواصل الاجتماعي- إلى

(1) القرآن الكريم، سورة الفتح، الآية29.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة: سوم، ج6، مرجع سابق، ص440، ص441.

(3) دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، ط1، ترجمة: عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار: اللاذقية، 2004، ص60، ص61.

دراسات ذات أهمية، وبذلك استطاع قلب المعادلة النقدية التواصلية ومنها النصوص الأدبية، وقد جعل سوسير العلامة اللغوية من دال ومدلول تربط بينهما علاقة اعتباطية عبر مجتمع معيّن.

يقول سوسير في دروسه: «.. إنّ العلاقة بين الدالSignifier والمدلول Signified اعتباطية»[1] ويقول في معرض إشاراته عن العلم الذي تنبأ له أن يكون علما للعلامات: «إنّ الاهتمام الأوّل لهذا العلم سيظلّ مُنصبًّا على جميع الأنظمة التي ترتكز على اعتباطيّة الإشارة، بل إنّ كل وسيلة من وسائل التعبير التي يستخدمها المجتمع تعتمد-في جوهرها-على السلوك الجماعي-أو على شيء يشبه ذلك وهو العرف Convention»[2].

وإجمالا فسوسير كانت مباحثه تدور حول البنيوية أكثر من غيرها، وهذه ليست إلا إشاراتٍ وتنبؤات أطلقها سوسير، ولكن هذه الإشارات أيضًا هي التي كانت إحدى القواعد التي انبثقت منها السيميائية. يقول أمبرتو إيكو: «..سيكون من الخطأ خلق تطابق بين السيميائيات والبنيوية كما حدث ذلك من قبل؛ فبورس وموريس يُصنّفان باعتبارهما من أهم السيميائيين، ولكنّهما ليسا بنيويين على الإطلاق (..) ولكننا لا يُمكن أنْ نُنكر أنّ التيار البنيوي هو الذي وفّر في القرن العشرين الشروط الأساسية لدراسة العلامات..»[3].

---

(1) سوسور، فردينان دي، علم اللغة العام، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية: الأعظميّة/ بغداد، 1985، ص86.

(2) المرجع السابق، ص87.

(3) إيكو، إمبرتو، العلامة.. تحليل المفهوم وتاريخه، ط1، ترجمة: سعيد بنكراد، كلمة/ المركز الثقافي العربي: أبوظبي/ (بيروت، الدار البيضاء)، 2007، ص115.

وأما بالنسبة لبورس؛ فهو الذي صنّف العلامة وجعلها أكثر نسقيّة، ومن السيميائيات التأويلية لبورس انطلقت العلامة إلى آفاقٍ متنوعة من الدراسات المنهجية، فالعلامة عند بورس هي «شيء ما يحلُّ محل شي ما بالنسبة لشخصٍ ما، أي أنها تخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة أو علامة أكثر تطوّرا بدون شك»[1].

إذن بورس خلق للعلامة حيواتٍ لا نهائيّة فهو «يدافع بالتأكيد عن فكرة السيميوزيس اللامتناهية، فالعلامة شيء يحدد شيئا آخر (مؤوله) لكي يحيل على موضوع ما، ويقوم المؤول من جهته بالإحالة على الموضوع بنفس طريقة الإحالة الأولى، وهكذا سيصبح المؤول علامة إلى ما لا نهاية»[2] ويقول جوناثان كلر: «لدينا مقاربتان للسيميوطيقا: فسوسير بتصوّره علم العلامات على نموذج علم اللغة رسم لها برنامجًا علميًّا (..) أما بورس بتصوّره سيميوطيقا مستقلة فقد أدان نفسه بالتأملات التصنيفيّة (..) وما قدّمه كل من سوسير وبورس هو نقاط متكاملة بطرق متعددة، بل إنهما ينتميان أحيانا إلى الخلاصة نفسها، رغم بدئهما من فرضيات مختلفة..»[3].

(1) دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص96، مرجع سابق.

(2) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ط2، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 2004، ص128.

(3) كلر، جوناثان، مطاردة العلامات، علم العلامات والأدب والتفكيك، ط1، ترجمة: خيري دومة، المركز القومي للترجمة: القاهرة، 2018، ص53.

ثالثًا: الاتجاهات السيميائيّة

إنّ الحديث عن الفكر السيميائي اليوم لا يمكن أن يقتصر على مجالٍ واحد أو مجالات محدودة، كما أنّ «..كتابة تاريخ الفكر السيميائي لا يقتصر فقط على دراسة النظريات الفلسفية أو اللغوية التي تتعلق بشكلٍ صريح عن العلامة (الإشارة) أو التواصل»[1]؛ فهناك السيمياء التي تقرأ أنساق الصورة واللوحات والإعلانات والملابس، وهناك أنساق المجتمع والثقافة والتداول وغير ذلك، ومن أبرز المدارس والاتجاهات السيميائية الرائجة كما تذكره أغلب الترجمات العربية ما يأتي:

1. سيمياء التواصل:

وهي التي نستطيع القول عنها إنها انبثقت عن لسانيات دي سوسير؛ «وذلك حين تصوّر إمكانية تأسيس علم عام (السيمياء)، يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة، وبناء على ذلك لن تكون اللسانيات إلا فرعا على هذا العلم العام؛ فهو يدرس جميع أنماط العلامات لسانيّة كانت أو غير لسانيّة..»[2].

ومن التصوّرات التي انبثقت عن النظرية التواصلية السوسريّة، «..التصوّر الذي يُمثله كل من بريتو Prieto ومونانMounin وبويسنس Buyssens، ويحكم

(1) Eco, Umberto, from the tree to the labyrinth,Historical studies on the sign and interpretation, Translated: Anthony Oldcorn, press: Harrvard university: London,2014,P 488.

- (ترجمة الباحث).

(2) المرابط، عبدالواحد، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص65، مرجع سابق.

هـذا التصـوّر مبـدأ لا يـرى في الـدليل غيـر كونـه أداة تواصـليّة أو أداة قصـد تواصـلي..»[1]، وانطلاقا مـن تلـك التصـورات «يُمكـن للسـيميولوجيا بحسـب بويسـنس، أن تُعـرّف باعتبارهـا دراسـة طـرق التواصـل، أي دراسـة الوسـائل المستخدمة للتأثير على الغير»[2].

ويُمكن استخلاص المفهوم العام لسيمياء التواصل من العلامة التي هي عبـارة عـن دال ومـدلول، نتيجـة علاقـة اعتباطيـة، بشـرط أن تتضـمّن العلامـة التواصـليّة قصـديّةً للمُرسـل ومعنـى مـن المعـاني، أي تأثيرهـا المقصـود علـى المتلقـي، «إذ يـذهب أنصـار هـذا الاتجـاه (بويسـنس، بريتـو، مونـان، كـرايس، أوسـتين، مارتينيـه)، إلـى أن العلامـة تتكـون مـن وحـدة ثلاثيـة المبنـى: الـدال، والمـدلول، والقصـد. (..) ولا تختـص هـذه الوظيفـة بالرسـالة اللسـانية، وإنمـا توجد أيضًا في البنيات السيميائية التي تشكّلها الحقول غير اللسانيّة، غيـر أن هـذا التواصل مشروط بالقصديّة»[3].

2. سيمياء الدلالة:

لا ننفي تأثّر أصحاب هذا الاتجاه بلسانيات سوسير وأوّلهـم رولان بـارت Roland Barthes، ومكونيّـة العلامـة مـن دالٍ ومـدلول، ولكـن أيضًـا «جـاء هـذا

(1) مبارك، حنون، دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال: الـدار البيضـاء، 1987، ص72.

(2) المرجع السابق، ص72.

(3) إبراهيم، عبدالله، وآخـران، معرفـة الآخـر، مـدخل إلـى المنـاهج النقديـة الحديثـة، ط2، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 1996، ص84.

الاتجاه كرد فعلٍ على أصحاب سيميولوجيا التواصل»[1]، إذ يعتبرُ أصحاب هذا الاتجاه وفي مقدمتهم رولان بارت أنّ العلامة «وحدة ثنائية المبنى (دال ومدلول)، على غرار ما اقترحه سوسير للعلامة اللغوية»[2].

ويبدو أنّ بارت قد استقى أفكاره من سوسير، إلا أنه أيضًا قام بقلبها رأسا على عقب، حينما أكّد أنّ علم العلامة ليس إلا جزءًا من اللسانيّات وليس العكس، يقول رولان بارت في كتابه (مبادئ في علم الأدلة): «.. يجب من الآن، تقبُّل إمكانيّة قلب الاقتراح السوسيري، ليستْ اللسانيّات جزءا ولو مُفضّلا من علم الأدلّة العام، ولكنّ الجزء هو علم الأدلّة باعتباره، فرعا من اللسانيّات»[3]، ويؤكد بارت أنّ المعنى لا يُمكن أن يُوجَدَ خارج اللغة؛ «لأن النص يحيل إلى اللغة»[4]، وإن كانت هناك بعض الأنماط الدالة غير اللغوية إلا أنها لا ترقى لمستوى اللسان (اللغة). يقول بارت: «إنه من غير الأكيد أن توجَد في الحياة المجتمعيّة المعاصرة أنظمة دالة، غير اللغة البشريّة، لها ما لهذه الأخيرة من أهميّة»[5].

---

(1) الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون: الجزائر/ بيروت، 2010، ص91.

(2) إبراهيم، عبدالله، وآخران، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص96.

(3) بارث، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ط2، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار: اللاذقيّة، 1987، ص29.

(4) بارط، رولان، درس السيميولوجيا، ط3، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال: الدار البيضاء، 1993، ص62.

(5) بارث، رولان، مبادئ في علم الأدلة، مرجع سابق، ص28.

3. سيمياء الثقافة:

لم يعُد النقد المعاصر كما كان عليه النقد البنيوي، يعزلُ النص عن قارئه وعن سياقه الثقافي والاجتماعي، بل أصبح كل ذلك مُسنّنا للقارئ، ومُشفّرا له، ولإحالاته الثقافية والسياقيّة، «دون أن يعتبر بلورة الجماليات والوقوف على بنيات محتملة للنصوص هما منتهى عمله»[1]. يقول يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي: «إنّ نشاط (ديناميةdynamism) العناصر السيميوطيقية في الثقافة ترتبط بجلاءٍ بنشاط الحياة الاجتماعية للمجتمع البشري»[2].

ويُمثّل هذا الاتجاه عدد من أنصار المدرسة السوفيتيّة (جماعة موسكو-تارتو)وهم «يوري لوتمان، إيفانون، أسبنسكي، تودوروف، وفي إيطاليا أيضًا وروسي لاندي وأمبرتو إيكو»[3]. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ «العلامة تتكوّن من وحدة ثلاثيّة المبنى: الدال والمدلول والمرجع»[4]. يقول أحد أبرز المُنظرّين لهذا الاتجاه وهو «يوري لوتمان Youri Lotman، في كتابه (سيمياء الكون): «.. إنّ كل لغة تجد نفسها غارقة داخل فضاء سيميوطيقي خاص، ولا

(1) بكر، أيمن، انفتاح النص النقدي، نحو تحليل ثقافي للأدب، الهيئة المصريّة العامة للكتاب: القاهرة، 2017، ص11.

(2) قاسم، سيزا، وأبو زيد، نصر حامد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة/ مدخل إلى السيميوطيقا/ مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس المصرية: القاهرة، 1986، ص308.

(3) الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص97.

(4) إبراهيم، عبدالله، وآخران، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص106.

يُمكن أن تشتغل إلا بالتفاعل مع هذا الفضاء (..) ولا تكون معزولة، ولكنّها تكوّن كليّةً: الفضاء السيميوطيقي لثقافة معيّنة..»[1].

4. سيمياء التأويل:

على الرغم من أنّ التأويل عملية مرتبطة بالنقد الأدبي بِشكلٍ عام وليس اتجاها خاصا، إلا أننا نرى هذا الاتجاه التأويلي السيميائي قد أخذ أبعادًا مختلفة في الوقت المُعاصر، وحيّزا مُهما في الدراسات الأجنبية، والدراسات العربية المترجمة، لا سيّما مع بورس، واتّضحتْ بشكلٍ جليٍّ مع كتابات الإيطالي أمبرتو إيكو؛ «وهكذا فإنّ الكون في تصوّر بورس يَمثُل أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة، ويدرك بصفته علامة أيضًا؛ فالعلامة ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول، وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما يشكّل في نظرية بورس ما يُطلق عليه التدلال (السيميوز)»[2].

وأخذت السيميائية مع تنظيرات إيكو أبعادا دلالية لا نهائية من الإحالات، وهنا أصبح القارئ أمام احتمالات كثيرة من الدلالات، وعليه أن يتخيّر المعاني الأقرب في النص الأدبي وفق سياقات النص، والموسوعة التداوليّة؛ ولذلك يقول إيكو: «النص آلة كسولةٌ تتطلب من

(1) لوتمان، يوري، سيمياء الكون، ط1، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 2011، ص17.

(2) بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص64.

القارئ بذل جهد تعاضدي جبار لكي يملأ فراغات ما لم يُقَل، وما قيل، التي لبثت بيضاء..»[1].

رابعًا: السيميائيات التأويلية[2]

إنّ قراءة النص الأدبي وفق نظريات التأويل اللامحدود تجعل من النص نصًا غير محدود الدلالة والشعريّة، وهذا بدوره لا يتحقق إلا مع نصٍ ذي تسنينٍ كثيف، يخلقُ من النص احتمالات للقارئ النموذجي؛ فكل علامة تحيل إلى علامة أخرى وهكذا دواليك. يقول إيكو: «إن فعل القراءة هو تفاعل مركّب بين أهليّة القارئ، وبين الأهليّة التي يستدعيها النص لكي يُقرأ قراءة اقتصادية»[3]، ويقول سعيد بنكراد: «ستظلُّ المفاهيم جوفاء من دون تصوّر معطيات تُبنى استنادًا إليها هذه المفاهيم، إنّ هذا الرابط هو ما سيطلقُ عليه بورس وسوسير لاحقا سيرورة التدليل، وهي السيرورة التي تجعل من هذه العناصر علامة مكتفية بذاتها»[4]، ويُميّز بورس في تحليله للمؤول بين ثلاثة

(1) إيكو، إمبرتو، القارئ في الحكاية..التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة، ط1، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 1996، ص28.
(انظر: للمزيد حول هذا الموضوع في المبحث الآتي: السيميائيات التأويليّة).

(2) استفدتُ من الحوارات التي التي أجريتُها مع أستاذنا الدكتورأحمد يوسف، قبل هذه المرحلة في معرفة أهم الكتب والمراجع المهمة في الدراسات السيميائيّة، لا سيّما دراسات أمبرتو إيكو، أي بالعودة هنا إلى عام 2014 للميلاد تقريبا، وما بعده.

(3) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، مرجع سابق، ص86.

(4) بنكراد، سعيد، السيميائيات، مجلة عالم الفكر، العدد(3) مجلد(35)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 2007، ص14.

أنـواع هـي: «(المباشـر immediate، والـدينامي dynamique، والنهـائي final)»[1].

وتأويل العلامة السيميائيّة يفرض على القارئ النظرَ إلى النص وسياقاته الموازية له؛ فالتأويل لا يتحقق إلا من خلال الإحالات المرجعيّة للسياق الثقافي والاجتماعي للنص الأدبي في التأويل السيميائي، وقد تكون العلامة المؤوّلة ذات طابع لامتناهي من السيميوزيس الدلالي؛ فتتكون لدى القارئ عدد من الاحتمالات المعنوية، وهنا يأتي دور القارئ الذي يختار المعنى الأقرب لنصّه: «..فالقول بأنّ التأويل باعتباره مظهرًا رئيسيًّا للسيميوزيس قد يكون لا متناهيا، لا يعني غياب أي موضوع للتأويل، تائه بلا موضوع ولا يهتمُّ سوى بنفسه؛ فالقول بلا نهائية النص، لا يعني أنّ كل تأويل هو بالضرورة تأويل جيّد..»[2]. ويقول أيضًا أمبرتو إيكو في كتابه (السيميائية وفلسفة اللغة Semiotics and the philosophy of language): «..إنّ الاستبدال الخاص بالعلامة ليس هو الشرط الوحيد الضروري، ولكن مُمكنات (احتماليات) التأويل هي الضرورية أيضًا»[3].

ومن أبرز النقاد المعاصرين الذين نظّروا للسيميائيات التأويلية أمبرتو إيكو، ومن كتبه المترجمة إلى اللغة العربية في هذا المجال (العلامة، تحليل المفهوم

(1) دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص31.

(2) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، مرجع سابق، ص21.

(3) Eco,Umberto, Semiotics And the philosophy of language,press: Indiana university: Bloomington,1986,P43.

- (ترجمة الباحث).

وتاريخه/ السيميائية وفلسفة اللغة/ التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة/ التأويل والتأويل المفرط/ الأثر المفتوح/ القارئ في الحكاية/ 6 نزهات في غابة السرد).

خامسًا: القراءة المفتوحة

نقصدُ بها تلك القراءة التي تجعل النص الأدبي، أمام كل المعطيات الثقافية والسياقية، وممكنات كل الاحتمالات؛ فهي قراءة (مفتوحة) على كل الدلالات السيميوزيّة أو السيرورات الدلالية، إلا أنّها من ناحيةٍ أخرى لها حدود لا بُدّ أن يتوقف معها القارئ، وفقًا للقراءة النموذجية، ووفقا للسياقات التي تحددها الموسوعة الثقافية؛ ولذلك فإنّ كل قارئ ومتلقٍ لا بُدّ له من الرسوّ على احتمالات دلالية معيّنة في قراءته لنصٍ ما. وحينما نقولُ (عملا مفتوحا) أو (أثرا مفتوحا) أو (ونقدا مفتوحا) فيجبُ أن نتنبّه إلى أنّ الناقد/ المتلقي لا يتلقّى النص ويؤوله على هواه ومزاجه الشخصي مهما بلغ النّص من نضجٍ يؤهله على انفتاح دلالي لا محدود، وإنما هناك قواعد تفرضها عليه المجموعة، والثقافة، والتداول، والنص الشعري المُعطى، والسياق الشعري الذي قيل فيه النّص كسياق الزمان والمكان، وكذلك السياق الذي سوف يُقرأ فيه النص بعد ذلك.

وهذا ما قاله أمبرتو إيكو في كتابه (الأثر المفتوح أو العمل المفتوح The Open Work)؛ فقد جاء في حديثه عن شعرية العمل المفتوح (The Poetics of the Open Work): «.. هناك عدد من القطع الموسيقية التي

يقوم الفنان بتأديتها من خلال الحرية الكبيرة التي تُمنَح له بشكلٍ شخصي، في الطُرق التي يختارُ بها تأدية عمله، ولكنّه لا يملكُ الحرية في تفسير تعليمات المؤلّف حسب تقديراته الشخصيّة، (كما في الموسيقى التقليدية)، وإنما يجب عليه في ذلك أن ينظُرَ على مستوى القطعة الموسيقية»[1].

وقراءة النص تتمّ ما بين (الداخل نصي) و(الخارج نصي) أي ما بين السياقين النصي والمرجع الثقافي وهو ما يُسهم في الوصول إلى المؤولات الديناميّة والنهائيّة المُمكنة.تقول جوليا كريستيفا (Julia Kristeva): «يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكلٍ يُمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري (..) وإذا ما أُخِذ القول الشعري داخل التداخل النصي فإنّه سيكون مجموعة فرعيّة من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبّقة في محيطنا الثقافي الغربي»[2]، وأما الظواهر الثقافيّة العامة فإنها تكون ذات دلالات أكثر انفتاحا مقارنةً بغيرها، وربّما لا نجدُ سبيلا أحيانا للتوقف عند مؤول محدد أو دلالة واحدة، «حيثُ تتوالد وتتناسل أنساق العلامات مُشكّلةً دلالات ليس لأحد القدرة على أن يرسم نهايات معلومة

(1) Eco, Umberto, The Open Work, Translated: Anna Cancogni, Press: Harvard University: Cambridge /Massachusetts, 1989,P1.

- (ترجمة الباحث).

(2) كريسطيفا، جوليا، علم النص، ط2، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال: الدار البيضاء، 1997، ص78.

لتخومها، ولا سيّما في مظاهر السلوك الثقافي..»[1].

سادسًا: الموسوعة الثقافيّة والتداوليّة

إن التأويل السيميائي الذي ينجرفُ انجرافا ولا يعرف التوقّف، ويحوي عددًا هائلًا من الاحتمالات المُمكنة، لا يُمكن توقيفه إلا من خلال سياقات محددة، من خلالها يستطيع القارئ الإمساك باحتمالات نزهاته القرائيّة؛ يقول إيكو: «.. الموسوعة فرضية ضابطة يقرر المتلقي على أساسها، وعند تأويل نصّ ما، أن يبني جزءًا من موسوعة ملموسة تمكّنه من أن يمنح النص أو المرسل جملة من الإمكانات الدلالية»[2].

فالنص الأدبي مثلا لن تتوقف علاماته الديناميكية إلا من خلال التعاضد الذي يتحقق عبر سياقات عِدّة؛ فهناك سياق النص الأدبي أو سياق المجموعة الشعرية أوالرواية الكاملة (السياق النصي)، وما يحتويه النص أيضًا من سياقات موازية للدلالة كالعنوان والإهداء والهوامش وغيرها من العتبات النصيّة، وهناك السياق المرجعي (الموسوعي) وهو ما يتعلّق بالخارج نصي، وهنا يأتي دور القارئ في الربط المناسب ما بين العلامات اللغوية في النص، وسياقها الخارجي؛ فكلما استطاع القارئ الكشف عن رموزه الشعرية عبر

(1) يوسف، أحمد، السيميائيات التأويليّة وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، العدد(3) مجلد(35)، مرجع سابق، ص52.

(2) إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ط1، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، 2005، ص191.

سياقاتها كلما اقترب أكثر من العوالم الممكنة للمقاصد الأدبية، والعلامة لا معنى لها خارج سياق تداولها، «وإذا طلب منّا أن نعطي اسما إلى ما يُحيي العلامة سنقولُ إنه استعمالها»[1].

وانطلاقا مما سبق نقول إنه لا يُمكن - كما نرى – أن يكون المعنى الشعري محصورا في عددٍ من البنى النصيّة المعزولة عن طاقتها الدالة والمعبرة؛ «ولذلك فإنّ السيميائية يتحقق مفهومها من خلال معرفة وتحليل ودراسة الظروف الأساسية التي تتعلق بالعلامة وموضوعاتها»[2]؛ فلا يمكن لشاعرٍ (مُرسِل) أن يصل إلى قارئه (مرسل إليه) شعريًّا وهو لم يؤثّر ويتأثّر بغيره، ولا يُمكن لمجموعته التي وُلِد وعاش فيها أو سافرَ إليها أن لا تكون قد أعطت له دلالات رموزه الشعرية أو أعطاها هو من دلالات شعره. تقول كريستيفا: «إنّ الاشتغال على اللسان يفترض ضرورة العودة إلى البذرة الأولى التي يتحدد انطلاقا منها المعنى وذاته معا، وهذا يعني أنّ (مُنتِج) اللسان مُضطرا إلى الولادة المستمرة»[3]، ونحنُ نقول كيف لنا أن نقترب من الدلالة السيميائيّة الشعرية بدون كل هذه السياقات؟!

---

(1) دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص177.

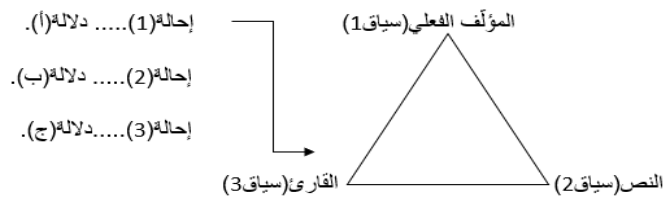
(2)Liszka,James Jakób, Ageneral Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce, Press: Indiana University: Bloomington/Indianapolis,1996,P13.

- (ترجمة الباحث).

(3) كريسطيفا، جوليا، علم النص، مرجع سابق، ص8.

سابعًا: القارئ والنص والمؤلِّف

إننا نرى بأنّ هؤلاء الثلاثة يتفاعلون معا بشكلٍ أو بآخر في إنتاج نصٍ ما، بصرف النظر مبدئيًّا عن درجة الإنتاج التي يمثلها كل واحدٍ منهم في نصٍ ما، بينما نجدُ النصّ أحيانا يقولُ شيئا مختلفا عمّا أراده الكاتب الحقيقي للنص لأنّ النص يُأوَّل وفق معطى تاريخي وثقافي معيّن، ووفقا لقارئ معيّن له خلفياته وتوجهاته ومبرراته؛ ولذا تكون قراءة النصوص التي يتشابه فيها (القارئ والكاتب) في الموسوعة، أكثر حيوية ورمزية؛ لأنّ القارئ باستطاعته قراءة النص مكثّفا وبه احتمالات كثيرة نظرا لغزارته التأويليّة، وهو يبدو سهل التأويل إلا أنه متعدد الاحتمالات، ومتشعّب ومُعقّد دلاليا، أكثر من النص الأجنبي الذي لا نطلب منه عادة إلا المعنى الحرفي الذي يبدو غريبًا وبعيدًا عن سياقاته؛ فالنص الأجنبي بعيد عن موسوعة القارئ ومن هنا لا يمكن للقارئ أن يؤوله إلا تأويلا محدودا، ويمكن أن نرسم الشكل الآتي لعلاقة القارئ بالنص والمؤلف:



ويجب علينا أن نسأل عن موقع الكاتب الحقيقي من النص، مثلا أين موقع الشاعر العُماني سماء عيسى من النص باعتباره المؤلف الفعلي؟ ماذا لو أُعطيَ

نصٌّ ما لقارئٍ ما من نصوص الشاعر العُماني عبدالله الخليلي، وهو يذكر في قصيدة من قصائده بلدته (سمائل/ الفيحاء)، وقد أُعطيَ هذا القارئ ذلك النص وهو لم يُزرْ عُمان قط، ولا يعرف الكثير عنها، بينما أعطيَ النص نفسه لقارئ آخر، ولكنه يعرفُ عُمان و(سمائلَ) تحديدا، بل يعرفُ الشاعر/ المؤلف، وقد يكون من الموسوعة الثقافية نفسها، أليس باستطاعة القارئ الأخير أن يقرأ النص بصورة أعمق دلاليًّا من القارئ الأول؟!

ويتساءل رولان بارت حول العلاقة ما بين الكاتب/ المؤلف، والمتلقي/ القارئ بقوله: «..هل الكتابة، ضمن اللذّة، تضمن لي أنا، الكاتب لذّة قارئي؟ أبدًا. ويقع على عاتقي إذن، أن أعرف أين هو؟ وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خُلِقَ»[1]، وكذا تساءل أيضًا أمبرتو إيكو قائلًا: «هل ما زال بإمكاننا بعد كل ما قلناه الاهتمام بالمؤلِّف الواقعي للنص؟ عندما أتحدث إلى صديقي، فإنّ قدرتي على فهم ما يود قوله أمر يهمني، وعندما أتوصل برسالة من صديق وأفهمُ ما يود قوله، فهذا أمر يهمني أيضًا»[2].

ونحنُ لا نريد أن نزجّ بهذا المؤلف باعتباره الركيزة الأساسية في فهم النص كما فعلت المناهج النقدية التقليدية كالنفسية والاجتماعية، ولكن نعتقدُ بأن المؤلف بموسوعته الثقافية والأيديولوجية والتأويلات المرتبطة به وبنصوصه وبسياقيه الاجتماعي والتاريخي يؤثر في نصوصه التي يكتبها، كما يؤثر فيما بعد

(1) بارت، رولان، لذّة النص، ط2، ترجمة: منذر عيّاش، مركز الإنماء الحضاري: حلب، 2002، ص25.

(2) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، مرجع سابق، ص85.

على مشاركة القارئ في إنتاج دلالات النصوص، وإلا ما الفرق ما بين مؤول وآخر؟ وما الفرق ما بين مؤول من بيئة المؤلف ومؤول آخر ليس من بيئته؟ هل بنية النص اللغوي هل التي تُنتِج دلالات النص فقط أم بمشاركة وتفاعل الإحالات؟ نرى بأن النص يُكتب ويقرأ بتفاعلٍ وتشاركٍ ما بين المؤلف والنص والقارئ.

ولا علينا دوما أن نبقى في رحلة للبحث عن قصدية الكاتب؛ فهذا أمر غير مجدٍ أيضًا؛ فأحيانا تكون معرفة النص في قراءة النص ذاته ولا دور للكاتب فيه، «حيثُ ما بين قصدية الكاتب صعبة الإدراك، وقصدية القارئ، هناك القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش»[1]. وربّما كل قراءة تختلف ما بين قارئ وآخر وهما من نفس الحقبة الزمنية، كما قد تختلف القراءة لنصٍ واحد اختلافًا كليًّا عن قراءة أخرى من حقبة زمنية بعيدة؛ فلا يكون للمؤلف هنا دور كبير في إنتاج النص؛ «حيثُ يمكن رصد تغيّر دلالة النص بحسب أجيال القرّاء المتعاقبين، وهذا يُعدُّ بالنسبة إليه دليلا على أنّ الطاقة الدلالية الأصليّة كامنة في النص»[2]. ويقول ريفاتير في كتاب (علم علامات الشعر) Michael Riffaterrs of Poetry: «الظاهرة الأدبية جدلٌ بين النص والقارئ، وإذا كنّا نريد أن نصوغ القواعد الحاكمة لهذا الجدل، فسيكون علينا أن نعرف أن ما تقوم بتوصيفه، إنما هو أمرٌ يتصوّره القارئ..»[3].

---

(1) المرجع السابق، ص100.

(2) رواينية، الظاهر، سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد(3) مجلد(35)، مرجع سابق، ص266.

(3) كلر، جوناثان، مطاردة العلامات، علم العلامات والأدب والتفكيك، مرجع سابق، ص117.

ثامنًا: السيمياء والمكان الأدبي

الأمكنة التي تحيل إليها العلامة الشعرية في النص الأدبي -ولنفترضُ هنا (العلامة اللغوية) أو (الأيقونة المكانية)- تُمثّل علامةَ ذلك المكان الذي يحيل إلى موضوع ما عبر مؤول ما، ووفق سياقات محددة عبر موسوعة تنتقي تأويلات مناسبة للنص، «والطريقة التي تعكسُ بها الصورة المكانيّة لسيمياء الكون من خلال النصوص الأدبية، تُعدُّ على وجه الخصوص مفيدة»[1].

ولنفترض أن الشاعر قد ذكر قريته أو مدينته التي هاجر عنها مغتربًا خارج حدود وطنه؛ فإن النص سيعبّر عن مدلولات عبر ثيمة المكان؛ «فالموضوع في تصوّر بورس لا يمكن أن يحيل إلى معرفة وحيدة ثابتة وقارّة. فهو أولًا ليس مرتبطا بالوقائع الفعليّة، كما يتوهّم القارئ، بل قد يكون واقعيًّا أو متخيّلًا أو قابلًا للتخيّل أو غير قابل للتخيّل على الإطلاق، وهو بذلك وحدة ثقافية متحركة»[2].

وقد تكون العلامة الشعرية صريحة أي أنها أقرب للواقع من الخيال، ولكن لا يُمكن أن تكون هي نفسها كما في الواقع، كما تبدو لنا القرية أو المدينة مجرّد اسم على مكان محدد، وإنما يأتي هنا دور القارئ المِلحاح. ويقول يوري لوتمان: «المعنى السيميوطيقي الذي يكتسبه من وجهة نظرنا تغيّر اسم بعض الأماكن، إلخ. يعدّ من السهل علينا جدا أن نخلق رمزًا جغرافيًّا، كما نرى ذلك حينما تصبح نقطة جغرافية فضاءً للحروب المتواصلة جدا أو النزاعات

(1) لوتمان، يوري، سيمياء الكون، مرجع سابق، ص82.

(2) بنكراد، سعيد، السيميائيات، مجلة عالم الفكر، العدد(3) مجلد(35)، مرجع سابق، ص38.

الوطنية...»[1].

وانطلاقا من القراءاة الممكنة للنصوص الشعرية؛ فإن البحث عن ثيمة (المكان) هي قراءة راجعة إلى الثقافة الجمعيّة والتأويل الموسوعي، والسياقات المتصلة؛ فعلامة (السماء) يختلف تأويلها في نصٍ ما وفقا للنص ذاته ووفقا للقارئ؛ فهي تعني: الصفاء/ الفضاء/ التأمّل/ التيه/ الغيب. إلخ. وتقول جوليا كريستيفا: «ففي ملفوظ شعري حول غرفة مثلًا، فإنّ الأمر إما أن يتعلّق بحجرةٍ معيّنة (بشيء واضح، موجود في هذا المكان أو ذاك من الفضاء) أو بالحجرة كفكرة عامة عن مكان السكن»[2].

وعلامة (البيت) مثلا، تمثّل موطن الحميميّة والألفة والدفء والراحة والهدوء، ولكن قد تنقلب هذه المعادلة البسيطة في وصفها وإشاريتها إلى دلالة أخرى تشير إلى أن البيت علامة على الشر والعدوانية؛ فيتساوى هنا الداخل (البيت) مع الخارج (اللابيت)، وهذا ما حدث مع ريفاتير Riffaterre في تأويله لنص قصيدة (سأم) من ديوان (أزهار الشر) لبودلير، ويؤكّد ريفاتير في قراءته للنص أنّ هذه القصيدة «تأخذ عناصر متعددة من المنظومة وتحوّل كلا منها إلى تنويعة على (السأم الشامل)، بحيث يصبح البيت الذي لا بُدّ له أن يحمينا ضد المتاعب، نموذجا لهذه المتاعب..»[3].

(1) لوتمان، يوري، سيمياء الكون، مرجع سابق، ص145، 144.

(2) كريسطيفا، جوليا، علم النص، مرجع سابق، ص75.

(3) كلر، جوناثان، مطاردة العلامات، علم العلامات والأدب والتفكيك، مرجع سابق، ص127.

وإذا كانت السيميائيّة البورسيّة، تنقسم إلى ثلاثة أصناف أساسية، وهي (المُمثِّل/ الموضوع/ المؤوِّل)، والعلامة في موضوعها تتمايز ما بين رمز وإشارة وأيقونة؛ فإننا سنعطي مثالًا توضيحيًّا للقارئ، كما في الجدول الآتي، وهو لعلامة شجرة (الغاف) الصحراوية والجبلية التي تستوطن أجزاء من شبه الجزيرة العربية ومنها (عُمان):

العلامة	إشارة	رمز	أيقونة
(أ) شجرة غاف تبدو حيّة. (ب) شجرة غاف تبدو ميتة. (ج) شجرة غاف تبدو بين الحياة والموت	(أ) وجود ماء. (ب) لا يوجد ماء. (ج) نقص الماء	(أ) الحياة. (ب) الموت. (ج) هاجس الوجود.	(أ) الخصب. (ب) المحل. (ج) الصراع

وانطلاقا من ذلك فإن القراءة السيميائية للعلامة تستعين في كل حالتها بالمعاني التداولية والسياقية التي تنتجها الثقافة والتاريخ، ولا تعني لكَ علامة مكانية ما شيئا، ما لم ترتبط سياقيًّا بالتداول والاستعمال، ولن تُخلَق بدون تلك السياقات الشعريّة الحقّة، كما لن تنتج غزارة في التأويل وستبقى في دائرة ضيّقة، والسياق كما يقول ريتشاردز Richards: «هو الذي يعطي للكلمة وظيفتها، وإننا بالسياق فقط نستطيع اكتشاف ما يُنجَز»[1].

(1) دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص191.

تاسعًا: السيميائيات التأويلية بوصفها منهجًا نقديًّا

حينما نتحدث عن السيمياء ونخص بالذكر هنا (السيميائيات التأويلية) فليس من السهل أن يتشرّبها الباحث العربي، وأن يطبّقها، وأن يُوجِدَ دائرة واحدة من بين دوائر عِدّة، ويتخيّر ما يريد لمنهجه البحثي من بين مدارس سيميائية عِدّة تتداخل هي الأخرى مع نظريات فلسفية ونقدية أخرى.

ولعلّ أبرز الترجمات التي وصلت إلينا -نحنُ العرب- إمّا للسانيات دي سوسير وهي ما تأخذ عادة منحى لساني، وإما لفلسفة شارل بورس، وهذا الاتجاه يأخذ منحى منطقيًّا بالإضافة للاتجاهات الأخرى كالاتجاه الدلالي، واتجاه مدرسة موسكو-تارتو الثقافي وغيرها، ومع كل هذه الاتجاهات وما بينها من تداخلٍ وتنافر، يبقى همُّ الناقد في الأدب الخروج بنتيجة مرضية له لتكوين منهجية سيميائية؛ أي طريقة أو طرق يهتدي بها في سبر أغوار النص.

وهنا يأتي-كما نرى- الدور الأكبر على القارئ النموذجي، القارئ الحاذِق، الذي يكون باستطاعته بلورة منهجٍ يحوي النظرية السيميائية التأويلية، آخذًا المفاهيم الأساسية، والبنى الرئيسة التي قامت عليها النظرية السيميائية بمختلف تشكّلاتها وتوجهاتها؛ كي يبلور طريقة من طرق السيمياء، مُستعينا بطاقته النّقّاثة كقارئٍ نموذجي حاذقٍ وملحاحٍ في تأويل النص.

وقد ظهرت -كما بيّنا سابقا- سيميائيات التأويل انطلاقا من فلسفة بورس، لا سيما تجلياتها فيما بعد على يد الإيطالي أمبرتو إيكو؛ ويقول أستاذنا الدكتور عبدالناصر حسن تعليقا على نظرية أمبرتو إيكو: «في ضوء فكرة التعاضد النصي باعتباره نشاطًا يثيره النص، يرى إيكو أن عبارة فاليرى الشهيرة (ليس من

معنى حقيقي لنصّ ما)، تتيح المجال لنوعين من القراءة، الأولى وفيها يستطيع المرء أن يتصرّف بنصٍّ ما على ما يحلو له وهي قراءة ليس لنا شأن بها، والأخرى هي التي تخوّل للمرء أن يطلق تأويلاتٍ لا متناهية عن نصٍّ ما وهذه القراءة هي ما يعوّل عليها إيكو في نظريته عن القارئ»[1].

وهذا لا يعني الانكفاء على مدرسة واحدة؛ فالنظر لمختلف المدارس ضرورة قصوى لا سيما المدرسة السوسرية اللسانية، التي شكّلت الأسس الأولى للنظرية اللسانية السيميائيّة؛ فهي تتلاقى بشكلٍ أو بآخر مع سيميائيات بورس وإنْ اختلفت، -وكما نرى- فإنه لم تعد نظرية قراءة النص الأدبي وتأويل الخطاب مقتصرة على نهجٍ محددٍ أو فيلسوف بعينه أوعِلم ما، بل على القارئ شحذ همّته، وإعمال جهده في قراءة خطابٍ ما؛ فالنص الأدبي موسوعة من التاريخ والثقافة والمعرفة واللغة الرامزة، أي هو عَالم متنوع يحتاج إلى قراءة مرِنة، تستوعب النّص، وتحيطه بزواياه المتنوعة، وهي قراءة تستوعب القراءات، وكلّ قراءة تقوم على قراءةٍ وهكذا تستمر قراءة العلامات.

إذن، المهَمّة الكُبرى تقعُ على عاتِق القارئ، والمعايير الأساسية لنجاح كل قراءة سيمائية تتطلب ما يأتي: 1 - الأخذ بالمفاهيم الأساسية التي تقوم عليها النظرية السيميائية، بالإضافة إلى التمكّن اللغوي. 2- شعرية النص الأدبي، ومدى ممكناته التأويلية، وهو ما يتعلق بالنص النموذجي أو المؤلّف

(1) حسن، عبد الناصر، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات: المنيل/ القاهرة، 1999، ص147.

النموذجي. 3-الموسوعة الثقافية والتداوليّة التي أُنتِج فيها النص من ناحيةٍ، والتي قُرِئ فيها من ناحيةٍ أخرى. 4-القارئ النموذجي، الحاذِق، المِلحاح.

وكما نعتقدُ فإن أخذ الناقد/ المتلقي بتلك المعايير أو بالأحرى إذا توفّرت فيه وله تلك المعايير؛ فإنه قادر على السير بأمان في مضمار النص، وحينما تتحقق فيه الشروط السابقة، يكون له الخيار في تناول النص الأدبي، وطرق المعالجة التي يراها مناسبة لمقاربة نصوصه الأدبية. ومن أمثلة ذلك أن يتّبع الطرق التقليدية في تحليل وشرح تفسيراته للنص، وكذلك طرق استخدام الجداول والأشكال التي تساعد في المقاربة السيميائية أو المعادلات الرياضية المنطقية والأرقام والاستنتاجات وغير ذلك مما يراه القارئ مناسبًا لمنهجه.

الفصل الثاني

تمظهرات جغرافيا الشعر

تمهيد

جعلنا لهذا الفصل اسم (تمظهرات جغرافيا الشّعر)، كفاتحةٍ للفصول التطبيقية الأخرى، ويتكوّن عنوان هذا الفصل من جزئين أساسيين هما:

- الجغرافيا.
- الشِّعر.

ومن خلال عتبة العنوان تتضح لنا معالم هذا الفصل؛ لما يحويه من شدّة التعالق الشعري الوجداني ما بين الأمكنة الواقعية وفضاءاتها الشعرية الدالة، التي تأخذُ من أمكنة الواقع، ولكنّها لا تقف عند حدودها، وإنما يلعب التخييل الشعري دوره في التحليق إلى أبعد من تلك الحدود الواقعية، «والفضاء الجغرافي يُعدُّ إحدى الوسائل التي يُنَمذِجُ بها الذهن البشري الفضاء»[1]، ويحوي هذا الفصل أربعة مباحث وهي:

- المبحث الأول: سيمياء القرية.
- المبحث الثاني: سيمياء المدينة.
- المبحث الثالث: سيمياء الوطن.
- المبحث الرابع: سيمياء الأمّة.

أخذنا في تقسيم هذا الفصل باعتبار التقسيمات الهندسية الواقعية، وباعتبار ما يرتبط بتلك الأمكنة من فضاءات دلالية، وتسنينات ثقافية متعددة، وما

(1) لوتمان، يوري، سيمياء الكون، مرجع سابق، ص131.

تشكله من تقاطبات في حدودها الجغرافيّة والدلاليـة مـع غيرهـا مـن الفضـاءات على المسـتويين الـواقعي والشِّـعري، ويقـول يـوري لوتمـان في دراسـته للفضـاء الجغرافي في النصوص الروسية أثناء العصور الوسطى: «الأماكن اكتسبت دلالـة أخلاقية، والمفاهيم الأخلاقية اكتسبت دلالة مكانيّة. أصبحت الجغرافيا شـكلا من أشكال الأخلاق؛ هكذا فإنّ كل حركة منجزة داخل الفضـاء الجغـرافي، تُعـد دالة بالمعنى الديني والأخلاقي للكلمة»[1].

(1) لوتمان، يوري، سيمياء الكون، مرجع سابق، ص133.

المبحث الأول
سيمياء القرية

تتمظهر القرية عند أغلب الشعراء في أشكال متنوعة، وأساليب ودلالات مختلفة، إذ يعود إليها الشاعر حنينا وشوقا، كما أنها في المقابل قد تكون ذاكرة للموت والجهل والهم؛ أما عبدالله الخليلي فيقول في شعره العمودي:

معاهـــدا جنيـــتُ مـــن قطوفهـــا يانعـة المجـد علـى عـرين العـلا
نشـــأتُ فيهـــا وأنـــا منـــذ الصّـــبا فتـى الإرادات وكهـل المحتمـى[1]

ونلاحظ أنّ الشاعر لم يحدد بصورة صريحة المكان الذي نشأ به في البيتين السابقين، وإنما ذكر معاهدًا/ جنيتُ من قطوفها/ نشأتُ فيها، والشاعر وإنْ لم يصرّح بقريته إلا أن استخدام علامات ضمائر المتكلم العائدة للشاعر المتكلم تدلُّ على ذلك، وأيضًا ما يحتمل أنّ الشاعر يحنّ إلى ذاكرة الطفولة تجاه قريته، حينما تعاضدت العلامات السابقة التي ذكرناها مع علامة (منذ الصبا)، وكل ذلك يقتضي التأويل بأن الشاعر هنا يحنُّ إلى مرابع طفولته الأولى المُلازمة للمكان الأوّل.

ويصّرح الخليلي بثلاثةٍ من أمكنةِ منازله القروية القديمة في قصيدته المعنونة باسم (السُبْحِيَّةُ وسَحْرا)، في إشارةٍ صريحة إلى أمكنة القرية إذ يقول

(1) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان من نافذة الحياة، مج7، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص71.

مُمهِّدًا لقصيدته: «إني تركتُ منازلَ الآباء، (سَحْرَا، السُّبْحِيّةُ، دغال، وكلها في سمائل من داخلية عُمان) بدون ذكر، وأرى أنّ الموقف يُحتِّمُ عليّ ذكرَ تلك الأمكنة»[1]؛ إذ تتجلى سيميائية القرية في القصيدة أشدَّ التجلّي وكأنها سحرا نفسُها أو السُّبْحِيَّةُ أو دغال، ويقرنُ الشاعرُ في مطلع القصيدة ما بين قريته سَحْرا، وسِحرِها الآسر لقلبه الخافق شوقًا إليها، المتعطّش لرؤيتها، وقد خالجه الندم كما يبدو لفراق تلك الأمكنة، وهنا تتشكل دلالات المكان أيضًا من خلال موسيقى السجْع عبر لفظتي (سَحْرا وسِحرا)، وقد تكررت اللفظتان في القصيدة ستَّ مراتٍ، يقول في مطلع القصيدة:

ما بينَ سَحْرا وسَحْرا ... فوجئتَ بالعينِ سِحْرا
والقلبُ يخفقُ شوقًا ... والحبُّ ينفثُ سِحْرا
لكنْ رُمِيْتَ بسَهمٍ ... مِن صارمِ الحتفِ أصْرى
حتى وقفتَ تنادي ... ربّاه ربَّاه جهرا[2]

وتتمظهر (سمائل)[3] باعتبارها القرية التى تمثل الشاعر أو باعتبارها المكان الذي يحتضن قريته، وهي تدلُّ كما جاء في النص الآتي على أنها منبت المنى

(1) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان فارس الضاد، مج6، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص53.
(2) فارس الضاد، ص53.
(3) سمائل هي ولاية عُمانية في داخلية عُمان، عاش بها الشاعر، ولها تاريخ عريق، كما أن الكثير من الأدباء والفقهاء والعلماء العمانيين ينتمون إليها عبر العصور، ويُنسَب إليها أوّل مَن أسلم مِن أهل عُمان وهو مازن بن غضوبة الطائي.

والأحلام، ورمز العلم، ومنبع الخير، وهذه العلامات جُبِل الشاعر العربي على ذكرها منذ أطلال المعلقات الجاهلية، ويقول الخليلي في قصيدة (الترويح على النفس):

طارحيني يا حماماتُ الوفا ... إن يكن فيكِ لشجوي مستبين
واطرحيني بين أحضان الهنا ... أحتسي من كأسه ما تحتسين
لابسًا بُرْدَ الرضا في روضة ... من رياض الفخر بين الأكرمين
وعديني يا سمائيلَ المنى ... عِدّةَ الصدقِ الذي لا تجهلين
في سماء المجد في أرض العلى ... مَنبت الأجداد خير الأولين[1]

وتشكّل القرية في نص الخليلي، مرتعا للبهاء والجمال، «وكما كان للبيئة الثقافية الأثر الكبير في رفد ثقافة الشاعر، وتأصيل مكنوناتها؛ فإنّ البيئة الطبيعية كان لها إسهام في إثراء مخيلة الشاعر»،[2] حتى قال عنها في قصيدة (إلى حادي العزائم):

وقفْ بين هاتيكَ الجداول إنها ... ينابيع أرْيٍ من رُضاب المُقبّل
وطفْ حول مخضلِّ الخمائلِ إنها ... مغارسُ كرمِ الجنةِ المتهدِّل[3]

(1) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان وحي العبقرية، مج9، ج2، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص.95
(2) الربيعي، عبد الرزّاق، عبدالله الخليلي في ذاكرة الشعر العُماني، ط1، مؤسسة السبلة للحلول الرقمية/ دار كنوز المعرفة: الأردن: مسقط/ بيروت، 2015، ص26.
(3) وحي العبقرية، ج2، ص20.

كما أنها تمثّل نصًّا ثقافيًّا دينيًّا لكل عُماني/ مسلم/ عربي؛ فهي التي تشكّل رمزًا إسلاميًّا تاريخيًّا، ومصدر فخر في الذاكرة العُمانية خاصةً، حتى قال في القصيدة نفسها:

لكِ اللهُ يا فيحا عُمان فإنها سبيلك منذ الدين لم يتبزّل[1]

واستمرّ في تعديد مناقب سمائل التي تُسمّى أيضًا (الفيحاء) كما أشار لها بذلك في البيت السابق، حتى وصل إلى نهاية المقطع بقوله:

بذلك فلتفخر سمائل ولتطل سواها على حكم الكتاب المنزل

بذلك فلتفخر عُمان وأهلها على كل مخضل خصيب وممحل[2]

كما أنّ (الفيحاء) وهي التي تشكّل للشاعر صورة جمالية، تمثّل عِزةً، بل إن سمائل في النص الخليلي، تغدو رمزا وطنيا، وإنْ كانت في الحقيقية جزءًا بسيطًا جغرافيًّا من أجزاء عُمان؛ فهو يقول في قصيدة (سباق الأعنّة):

سلامٌ على الفيحاء والدهر جامد ومن ليَ في العليا كفيحا سمائلِ

كأنّ تراب العزِّ فوق سمائل متون الجياد تحت كل مقاتلِ[3]

فالفيحاء/ سلام/ العليا/ تراب العز/ فوق سمائل/ متون الجياد/ كلها علامات تشكّل البؤرة المركزية للدلالة السيميائيّة، كما تمثل سمائل جزءًا مهمًا من الأيديولوجية التاريخية والسياسية والوطنية في عُمان، والشاعر لم

(1) وحي العبقرية، ج2، ص21.

(2) وحي العبقرية، ج2، ص21.

(3) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان وحي العبقرية، مج8، ج1، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص136.

يكن بقدرته أن يقول ذلك لولا أنه كان يستمد شعريته من ثقافة مجتمعه وتاريخ وطنه وتاريخ بلدته سمائل، وما تميزت وتتميّز به من فقهاء وأدباء عبر التاريخ، ثم يقول:

وقفتُ عليها أمتري الفكر ضرعَهُ فـدرَّ وللفيحـاء فضـل المخائـل
وقمتُ بها أستمرئ الماء والكلا وليس الكلا والماء غير الطوائل[1]

ثم يبدأ في المقطع التالي من القصيدة بقوله:

بنـي وطنـي حقـا علـيّ إخـاؤكم إذا مـا المنايـا أمعنـت في البواسـل
بنـي وطنـي حقـا علـيّ ولاؤكـم وللسـيف في الأحشـاء لـذة آكـل[2]

وتشير لفظة (بني وطني) إلى الإخاء والولاء، وهما إشاراتان لوطنه (عُمان) ووطنه الأصغر الذي ترعرع فيه (سمائل) ويبدو أن الشاعر لا يفرّق ما بين وطنه الأصغر، ووطنه الأكبر، وكأنّ سمائل أيقونة للدلالة على الوطن الأكبر (عُمان).

بينما تتمظهر القرية في قصيد النثر العُمانية كما هي في نص أحد روادها وهو سماء عيسى، باعتبارها (المنزل الريفي)، يقول في مجموعة (استيقظي أيتها الحديقة):

ذات مساء
وأنا أفتح

(1) وحي العبقرية، ج1، ص137.
(2) وحي العبقرية، ج1، ص137.

باب منزلي الريفي
سبقتني ضفدعة
في الدخول إليه[1]

وعلى الرغم من أنّ المنزل الريفي وما يحمله من إشارات تدلُّ على الحنين للماضي، وأن الضفدع قد يرمز للخصوبة والخير والمطر كما تدل عليه الثقافة الجمعية والثقافة الأسطورية، إلا أن القرية هنا تتمثل في (المنزل الريفي)، ولكنه قد فُتحَ في المساء وهذا الضفدع سبق صاحب المنزل في الدخول للبيت، فيمكن من خلال المؤول الديناميكي أن تعطي تلك العلامات معنى يرمز للشر، وليس بالضرورة أن يكون هذا المعنى السلبي يدلّ على القرية نفسها، ولكن يبدو أنه مما هو كائن في القرية أو من أشياء القرية.

وسيميائية المكان في النص النثري تجاوزت إشاريتها الصريحة، كما هي في النص العمودي، ونحتْ منحى الرمزية؛ فالقرية تدلُّ عند سماء عيسى أحيانا على الفجيعة والموت والأسى، يقول:

عندما التفتُّ خلفي
رأيتُ قرويين
نزحوا من الجبال
حاملين تابوتًا

(1) عيسى، سماء، استيقظي أيتها الحديقة، ط1، مسعى للنشر والتوزيع: المنامة، 2018، ص12.

وتتمظهر القرية في النص النثري أيضًا باعتبارها منازل للقدماء، وعلامة للبكاء، والحزن، هكذا يقول في نص (أحجار) الذي جاء في شطر شعري واحد:

تسقط أحجار المنزلِ القديم من البكاء[1].

ويعنونُ سماء عيسى إحدى قصائده بعلامة شعرية تدل على القرية الرملية (الحوية)[2]، وتسوقنا هذه العلامة إلى مرجعيتها الجغرافية باعتبارها قرية تقع بين رمال ولاية بدية العُمانية، وقد تكوّن العنوان من إشارتين لفظيتين، إذ جاء هكذا: (الحوية/ رمال)، وكأنّ رمال قرية الحوية هي العلامة التي قصدها الشاعر، يقول:

أرض سجد على ترابها آباؤنا
أرض المنفيين، المهاجرين
أبناء سلالات الحنين
إلى التراب[3]

كما أنها تشكّل الأمومة في قلب الشاعر إذ يقول في القصيدة نفسها:

الأرض التي كانت يوما ما
أمًّا لنا جميعا[4]

(1) عيسى، سماء، دم العاشق، ط1، دار الفرقد: دمشق، 2011، ص11.
(2) الحوية: إحدى المناطق، من ولاية بِديّة الرملية في شمال شرقية عُمان.
(3) دم العاشق، ص111.
(4) دم العاشق، ص112.

وكل تلك العلامات تدلُّ على إشارات الحنين إلى أرض الآباء (سجد/ التراب/ المهاجرين/ سلالات الحنين/ الأم/ الأرض). ويقول الشاعر سماء عيسى في أحد لقاءته الصحفية في دلالة صريحة على تعلّقه بالمكان القروي، وإنْ لم يصرّح بأمكنته تصريحا مباشرا في شعره: «هناك في قرية الدَمّهْ في صحراء الشرقية أو في أي قرية جميلة في عُمان، أريد أن أغمض عيني إلى الأبد، كوردة في الصحراء، فهي المكان الأوّل والأخير بالنسبة إليّ»[1].

كما أنّ القرية في نص سماء عيسى الثري، تبدو وكأنها (مُلكٌ) لأبناء القرية من خلال ضمير المتكلم الذي يدل لملكية الجماعة، يقول في مجموعة (أغنية حب إلى ليلى فخرو):

جمالٌ هادئٌ
مرَّ على قريتنا فجرًا
أيقظنا
أيقظ موتانا
ورحل...[2]

فقريتنا/ أيقظنا/ موتانا/ كلها علامات تشير لنسق دلالي واحد، يحمل دلالات الملكية التي يحويها النص، تماما كالقرية التي تحوي أهلها.

(1) يغوث، عبد، منفى من الأشجار الصغيرة، صحيفة العربي الجديد: لندن، 10/ 11/ 2015.

(2) عيسى، سماء، أغنية حُب إلى ليلى فخرو، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2012، ص48.

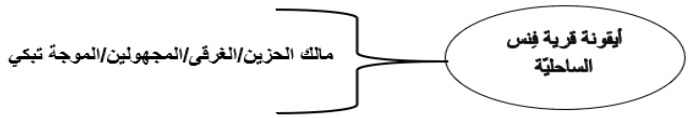
ويجعل سماء عيسى عنوانًا لأحد نصوصه باسم إحدى القُرى الساحلية العُمانية وهي قرية (فِنس)[1]، يستلهم منها أيقونة (طيور مالك الحزين الساحليّة)؛ ليجعلها من جملة علاماته الحزينة التي امتلأ بها النص وهي: (مالك الحزين/ قبور المجهولين الغرقى/ النسور/ الصحراء/ جثث القتلى/ أرامل الليل/ كفن أمي/ يمزّق الخريف)، يقول:

كُل فَجرٍ يُلقي مالكُ الحزين نظرته الأولى
على قبورِ المجهولين الغرقى
النسور تنهشُ في الصحراء جثثَ القتلى
أسمعُ الموجة تبكي كأرامِلِ الليل
أسمعُهنّ
ومن طفولتي يتسللُ
كفنُ أمي إليّ مِزقا
مثلما يمزّق الخريف قلبي ويمضي...[2]

لِماذا جعل الشاعر عنوان هذا النص بعلامة إحدى القُرى الطبيعية/ التاريخية في وطنه -هذا النص الممتلئ بالحزن والأسى-؟!! لا يمكن للتأويل المُمكِن الإجابة عبرَ النص اللغوي وحده! إنما يحتاج إلى قراءة علامات النص الثقافي المرجعي وما يكتنزه من تسنينات وكما يقول يوري

(1) قرية (فِنس): قرية ساحلية جبلية تقع في ولاية قريات من محافظة مسقط، تتميز بموقعها الجغرافي الطبيعي.
(2) دم العاشق، ص13، ص14.

لوتمان (Yury Lotman) في كتابه: (النظرية السيميائية الثقافية A Semiotic Theory of Culture): «يجبُ على كل المشاركين في الفعل التواصلي التمتّع ببعض المعرفة التشاركيّة، وأن يكونوا على درايةٍ بسيرورةِ العلامات (السيميوزيس Semiosis[1])، أي من خلال كشف علاقة الاشتباك ما بين شعرية المكان الثقافي وشعرية النص اللغوي؛ فالإحالة ما بين النص ومرجعه جعلت الشاعر يعبّر عن حزنه الشديد من خلال أيقونة المكان، والعلامات الدالة على الحزن هي:



وبصورة عامة تبدو القرية عند سماء عيسى، ذات فضاءات شعرية لا متناهية وغير دقيقة التحديد؛ فهي لم تقترن بأمكنة محددة عاشها الشاعر أو يعيشها، وقد علّل ضياء خضير ذلك في موازنة شعراء عُمان النثريين مع سماء عيسى بقوله: «إنّ سماء عيسى ربما مثّل أكثر من غيره، نموذجا لهذا التوافق أو المقابسة التي تبدو فيها القصيدة العربية صورةً من نوع ما لقصيدة أخرى غير عربية، بصرف النظر عن محاولة تلك القصيدة الاعتماد على جذر تراثي

(1)Lotman, Yuri, A Semiotic Theory, of Culture, Translated: Ann Shukman, Introduction: Umberto Eco,Press: Indiana university: Bloomington and Indianapolis,1990, P123.

- (ترجمة الباحث)

وتمسكها بالمكان العُماني، وبعض شخصيّاته من أجل إضفاء قدر أكبر من الأصالة على مفردات الكتابة الشعرية»[1].

وبغضّ النظر إنْ كنّا نوافق الدكتور خضير حول تعليله ذاك أو نخالفه؛ فتعليله كما أنه يحتمل الصواب؛ فإنه يحتمل الخطأ، وإنْ كان صوابا؛ فهو واقعيًّا صفة لم تقترن بالشاعر سماء عيسى فحسب، ولكن قد يعود تعليله إلى ظهور قصيدة النثر العربية أصلا، ومدى تأثّرها الكبير بالقصيدة الغربية، وما تميّزت به من غموضٍ ورمزيّة وفوضى لغوية. وأما الاحتمال الآخر؛ فهو يعود لطبيعة نص سماء عيسى الرمزي الإنساني الروحي التصوّفي، الذي لا يحدد الأسماء والأمكنة والأزمنة؛ لثيمتهِ الخاصة المقترنة بتلك الشعرية، لا سيّما أنه جاء على جنس قصيدة النثر الغربية إلى حدٍّ كبير في ساحة الأدب والثقافة العُمانية والعربية، وربّما ذلك التشظي وعدم المواءمة بين المفردات في نص سماء عيسى الشعري، أراده الشاعر قصدًا؛ لرغبة في نفسه بعدم التصريح والمُباشَرة لأغراضٍ هو يعلمها.

(1) خضير، ضياء، قصيدة التفعيلة والكتابة خارج الوزن، (الشعر العُماني آفاقه- ملامحه) المنتدى الأدبي، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2007، ص64.

المبحث الثاني
سيمياء المدينة

إنّ تمظهر جغرافيا (المدينة) في النص الشعري، كغيرها من الأمكنة السيميائية الأدبية، لها محمولاتها وتسنيناتها الدلاليّة؛ «لأنّ رسالة الشاعر الحقيقية تتجاوز الواقع ومعطياته الكثيرة، ومنها تحديد الأماكن الجغرافيّة، وتسجيل الأحداث التي جرتْ عليها، إلى هضم ذلك الواقع، وإعادة إنتاجه من جديد، على نحوٍ يصله بحقيقة وجوده، وبذلك يفترق الشّعر عن الجغرافيا وعن التاريخ»[1].

ومثّلت المدينة أيقونة شعرية في النص الشعري لا سيّما في القصيدة المعاصرة، وتبدو علامات المدينة في قصيدة (ناشد الحرية)، وكأنّ المدينة ضدٌّ الحرية، وضدٌّ التحرر؛ أي أنّ التأويل يقتضي أن نؤول دلالة المدينة على أنها تساوي دلالة السجن باعتبار مرجعيتها السياقية/ الثقافية لا باعتبار دلالاتها اللغوية داخل النص، يقول الخليلي:

أي شعبٍ ذلّ وهو له ... رائد التحرير في مدنه
صارع الأخطار مقتحما ... مَوجَهَا الطامي على سفنه[2]

(1) الشماوى، عبد السلام، تداخل الشعر والجغرافيا، مجلة العلوم الإنسانية والتطبيقية، العدد(25)، كلية العلوم التطبيقية والإنسانية/ الجامعة الأسمرية الإسلامية: زليتن، 2014، ص99.
(2)فارس الضاد، ص131.

وكما نلاحظ فإنّ المدينة هنا ارتبطت بالتحرير أي أنها تقتضي الكبت وعدم الحرية، وكذا الحال فإنّ هذا الشعب/ المدينة يصارع الأخطار، ويقتحم تلك المصاعب، وتظهر المدينة هنا باعتبارها رمزًا (للحرية).

وتتمظهر المدينة في شعر عبدالله الخليلي أحيانا، لكنها تأخذ صبغتها التاريخية والقومية والثقافية، باعتبار تاريخها وجمالها وبهائها الطبيعي، لا باعتبار تحضرها العصري الذي طرأ عليها في الحياة الجديدة، «وتمتد جذور المكان في أعماق التاريخ؛ لتصوّر الأبعاد التي يحتلّها المكان التاريخي في وعي الشاعر»[1].

ومثال ذلك في قصيدة (إلى ربوع مصر)1952م، التي تغنى فيها الخليلي بربوع مِصر، لكنه لم يذكر صراحة (القاهرة) بل إنه ذكر بعض مدن القاهرة التاريخية، وكذلك بعض المدن خارج القاهرة، فأشار إلى شبرا/ القناطر/ المنيا، باعتبارأنها تمثل مرجعية في وجدان الخليلي التاريخية والدينية، ولم يذكر (القاهرة) كمدينة للتحضر العصري، وهذا يعطي إشارة غير صريحية لعدائية المدينة العصرية، يقول فيها:

عـرّج فتلـك حـدائق الزيتـون ... عـرّج فتلـك خمائـل النسـرين
عـرّج لهـا عـرّج إلـى شـبرا ولا ... تـنس القنـاطر سـلوة المحـزون
عرّج إلى المنيا التي أضفى الهنا ... فيهـا كمـا أضـفى علـى قـارون[2]

(1) الخولي، ختام عثمان إبراهيم، قراءة سيميائية في قصيدة (أرى شبحي قادما من بعيد)، مج(40)، مجلة حوليات آداب عين شمس: القاهرة، 2012، ص43.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص191.

ثمّ يقول باعتبار مرجعيتها القومية:

عــرّج فتلــك معاقــل عربيــة شــيدت لعــزٍّ بــالجلال متــين
عــرّج فتلــك مضــارب ميمونــة ضــربت لسـر بالجمـال مصـون[1]

ونعزو قلّة ظهور علامات المدينة المُعاصرة في شعر الخليلي، على رغم بروز أمكنة أخرى في شعره كالنيل وسمائل ومكة في عدد من قصائده، والتي تجلّت كعلامات شعرية صريحة؛ إما أن تكون تلك القلّة دالة على تجاهل مقصودٍ من الشاعر لعدم رغبته الخوض في الزج بشعرية المدينة المعاصرة؛ مما سيعرضُه لنقدها شعريًّا، وهو بخلفياته الاجتماعية والدينية لا يمكن له ذلك، وإما هي إشارة واضحة لجدلية حُب القديم كالقرية والتاريخ والمدن الإسلامية بمعناها التاريخي، وعدائية الحداثة وما صاحبها من تطورٍ لا سيما في الفترة التي عاشها في بدايات نهضة الخليج العربي ووطنه عُمان، وأيضًا على رغم معايشته لنهضه مِصر ومدنيّتها، لم يصرّح بسيمياء المُعَاصَرة، وبقي مُحافظا ومتحفّظا على فكره الذي أتى به من عُمان؛ كما أشار في المقطع السابق في الديوان إلى عام 1952، الذي جاء في الديوان الكامل لوحي العبقرية في طبعته الثالثة، بالإضافة إلى ذلك؛ «فإنّه نشرَ أول ديوان له من مدينة القاهرة وهو ديوان (من نافذة الحياة)»[2]، ومما يدلُّ على ذلك مثلا ما ورد في قصيدة (من وحي تونس)؛ التي يقول فيها:

(1) وحي العبقرية، ج2، ص191.
(2) نقلًا عن ابنه: محمد بن عبدالله الخليلي.

على تونس مني وأبناء تونس ... سلام بميمون الوئام سجوم
يُمثِّلنُي فيهم وإن غبتُ عنهم ... ويغدو بأشواقي وهنّ كلوم
ويرتع ما بين الحدائق شاعرًا ... وطائر فكري كيف شاء يحوم
حدائق للزيتون فيها تناسق ... كما سَنَّن المشطَ القويمَ حكيم
نظرتُ إليها والكروم بجنبها ... وللحسن منها منصف وظلوم
وسرّحتُ طرفي في رباها فراعني ... مناظر فيها للطبيعة خيم
بجانب أخلاق لمست بشعبها ... كما هبّ عن عرف الرياض نسيم[1]

ونلاحظ أنّ كل الصفات التي أطلقها الشاعر على مدينة تونس أو على تونس الدولة، تتجلى في العناصر الطبيعية ومنها الحدائق/ الكروم/ رباها/ الطبيعة/ الرياض/ النسيم، بالإضافة إلى ذلك أنه لم يصرح بشيء من الحياة المُعاصرة، وكأن تونس أرياف وطبيعة كلها، وهذا ما يؤكد التأويلات حول المدينة المُعاصرة كما ذكرنا سابقا.

وفي موضوع آخر تتمظهر المدينة باعتبارها (مدينة خير المرسلين) في إشارة للمدينة المنورة، وهي تتجلى باعتبار ثقلها السيميائي الدال، وإحالتها وفق الموسوعة الدينية/ التاريخية، إذ يقول الخليلي في قصيدة (إلى البيت الحرام)، التي وصف فيها رحلتة إلى مكة المكرمة لأداء مناسك الحج والعمرة:

(1) وحي العبقرية، ج2، ص189.

مدينـة خيـر المرسـلين وحصـنه عليهـا مـن اللطـف الخفـيّ بـرود
أقمـتُ بهـا عشـرا نـروح ونغتـدي وللمصطفى بين الريـاض وجـود[1]

وأما في قصيدة النثر عند سماء عيسى فتتمظهر المدينة باعتبارها رمزًا ثقافيًّا يمثّل المكان السيئ، الدال على سيميائيّة التحضّر الإنساني المُقيت، بل إنّ الشاعر جعل للمدينة في أطرافها أوبئةً في نص (شجرة في تابوت) من مجموعة (الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى)، فكيف ما بوسطها من أوبئة؟ يقول:

في الطريق حدثتني
حمامة عن جناحها المكسور
عن ناقة تنتظرني
عند أطراف المدينة
لترحل بي إلى الصحراء
حتى لا تطالَ حياتي الأوبئة[2]

وتتجلى أيضًا تعاسة المدينة في نصّ سماء عيسى، حينما يقرنها بصفات تدل على العتمة والكآبة (الظلام= المدينة =قاع الأرض=الموت)، وكل تلك العلامات تشكّل رمزية المدينة ونسقيتها الثقافية الدالة، على أنها رمز الضجيج والاغتراب، يقول في مجموعة (الجبل البعيد):

ولقد ذهبت
إلى ظلام المدينة

(1) فارس الضاد، ص97.
(2) عيسى، سماء، الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ط1، مسعى للنشر والتوزيع: المنامة، 2016، ص33.

في قاع الأرض
اتخذت
من الموت شقيقًا لك[1]

كما أنّ سيميائيّة المدينة في شعر سماء عيسى النثري تتجلى باعتبارها رمزًا للموت/ القبر، بل إنها موطن للغربة المكانية؛ إذ يقول في مجموعة (ولقد نظرتكَ هالةً من نور):

« وقالت لي أُمي قبل موتها: أن تأخُذَني إلى القبر
ارحلْ عن هذه المدينة ولا تعُدْ إليها... أمَامَكَ
صحراءٌ من الجوع وسماءٌ من العطشِ، لكن لا منزل
لكَ في أرضٍ لا أمَّ لكَ فيها»[2]

وفي نصٍ آخر تتمظهر المدينة في دلالة على رمزيتها وتسنينها الإحالي باعتبارها ممثلا على الاغتراب والوحشة؛ إذ تتمظهر في النص علامات: لا تعود أمهات العشاق/ رؤوسهم المقطوعة/ مدائن الاغتراب، يقول:

ولا تعود إلينا
أمهات العشّاق
ولا أرامل الأمراء
المحمولة رؤوسهم المقطوعةُ
إلى مدائن اغترابٍ بعيد[1].

(1) عيسى سماء، الجبل البعيد، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2013، ص20.
(2) عيسى، سماء، ولقد نظرتكَ هالةً من نور، ط1، مسعى للنشر والتوزيع: المنامة، 2014م، ص56.

المبحث الثالث

سيمياء الوطن

ونقصدُ بهذا التمظهر الشعري، العلامات الدالة على الوطن، لا سيما علامة (الدولة)، وهي ما تمثّل وتشير إشارة صريحة، كمدلولٍ مباشر على الوطن، وذلك حينما يصرّح الشاعر بالوطن كعُمان مثلًا، ولكن قد تأخذ هذه العلامة دلالات غير مباشرة؛ فقد يكون الوطن هو الأمة باعتبارات دينية أو ثقافية أو عرقية أو قومية أو باعتبار الأمكنة المألوفة.

وحينما نتحدثُ عن (عُمان) باعتبارها (الوطن=القُطر)؛ فهي تمثّل الحيّز الجغرافي والسياسي لِعُمان، على الرغم أنّ عُمان قد تغيرت ما بين مرحلة زمنية وأخرى في حدودها الجغرافية والسياسية، ولذلك حينما يُقرأ النص الشعري فإنه يُحال إلى مرجعه الزماني والمكاني.

يقول عبدالله الخليلي في قصيدة (عُمان في أحسن السلوك) من فصل الوطنيات:

يا لقومي وكل أتباع خير الخلق ... قومي أين التقى والإباء

أنا أدعوكم إلى الله في أحسن ... قول من كل حول بَراءُ

فأجيبوا يا قومنا داعي الله ... إذا كان فيكمُ إصغاء[2]

(1) دم العاشق، 73.

(2) وحي العبقرية، ج2، ص28.

ثم يقول في القصيدة نفسها:

يا عُمان اسلكي سبيلك ما اسطَعتِ فللـــدين بَعْـــدُ فيـــك بقـــاءُ

إن يـكُ الفخـر بالهـدى فجـدير بـكِ إلا أن كـان وهـو الثـراءُ[1]

ثم يقول في القصيدة نفسها:

رحـم الله قـال أهـل الغبيـراء[2] آمنـوا بـي ولـم يـروني وفـاءوا[3]

ثم يقول في القصيدة نفسها:

يـا لقـومي بهـا ولله قـومي إنهـم في مقـامهم كـبراءُ[4]

وحتى يقول في القصيدة نفسها:

يـا لقـومي والله يحفـظ قـومي أنبئـوني إلَامَ هـذا المـراءُ[5]

إن في قراءة هذا النص من خلال العيّنات السابقة التي اخترناها، بداية من العنوان (عُمان في أحسن السلوك)، هو تصريح الشاعر باسم وطنه (عُمان) في إشارة واضحة إلى عُمان/ الدولة كقطرٍ يمثّل وطنًا للشاعر ولقومه، كما أنه كرر لفظة (قومي) أكثر من مرة في القصيدة نفسها (يا لقومي/ قومي/ يا قومنا/ ولله

(1) وحي العبقرية، ج2، ص31.

(2) أهل الغبيراء: إشارة إلى أهل عُمان.، وورد في هامش الديوان: أن مقولة «رحِمَ الله أهل الغبيراء آمنوا بي ولم يروني» حديث نبوي كما يُقال، لكنّه لم يردْ في كتب الحديث.

(3) وحي العبقرية، ج2، ص31.

(4) وحي العبقرية، ج2، ص32.

(5) وحي العبقرية، ج2، ص32

قومي/ يالقومي والله يحفظ قومي) هذا التكرار الذي نلحظه في النص له دلالته التأكيدية بالارتباط والعشق الوطني لا يمكن المِراء فيه، ولكن استخدام لفظة (قومي) بدلا من لفظة (وطني) ربما تبدو أكثر ارتباطا بقوميته العربية/ الإسلامية، والدليل على ذلك حينما أتبع لفظة (يا لقومي) بلفظة (وكل أتباع خير الخلق) أي أتباع الرسول ﷺ وهو ما يمثل رمزا للمسلمين.

كما أنّ ذِكر عُمان صراحة كوطنٍ حاضن للشاعر في النص، وفي العنوان هي دلالة على الخصوصية التي خصّ بها وطنه عُمان في اتّباع الدين الحقيقي، وليس باتباع قشور الدين، وإنما جذوره الأصلية أي أن عُمان (في أحسن السلوك).

وأيضًا لفظة (أهل الغبيراء) إشارة إلى أهل عُمان، كما ورد اسمها على لسان الرسول الكريم، كل ذلك يؤكده لنا النص الشعري في قراءته السيميائيّة بأنّ الوطن يمثّل عند الشاعر في هذا الموضع دلالة السلوك والأخلاق، وهذا ما يعتبره الخليلي من وجهة نظره السلوك الحق، أي الحب الحقيقي المخلص، فهو ينادي ويتغنّى بوطنه عُمان/ الغبيراء، وبسلوكها الذي يرتجيه من أبناء قومه، كما كان السابقون؛ ولذلك فإن هذا الحُب المصرح به لا يخلو من العتاب والنقد والنصيحة لأبناء وطنه، يقول في القصيدة نفسها:

يا أولي الدين والشريعة بالله ... عليكم ما هذه الأزياءُ

تلبسون الرقيق من حلل الشرك ... وفيكم ما أحكمته السماءُ

وترونَ العقول أحوى من الوحي فبِئس السياسة الخرقاءُ[1]

وجاء في قصائد الوطنيات قصيدة بعنوان (إلى رجال الاستقامة!)، ويبدو للقارئ بأن العلامة الأولية لقراءة العنوان تدل على أنّ الشاعر يقتصر نصه هذا إلى مذهبه الديني الذي ينتمي إليه وهو المذهب الإباضي الذي يُسمى بمذهب الحقّ والاستقامة، ولكنّ الحقيقة حينما يتعاضد سياق النص (الداخلي) مع سياق النص (الخارجي)؛ فإننا نجد أنّ هذه القصيدة تحمل دلالتين ممكنتين هما:

- الوطن عُمان.
- المسلمون جميعا.

ويقول الخليلي في هذا الصدد في قصيدة (إلى رجال الاستقامة!):

إلى معشر لو فاز بالخلدِ معشر قبيل الردى فازوا جزاءً مُوفّرا
إلى معشرٍ هم في البرية خيرها وصفوتها دينًا وخلقًا مُطهّرا[2]

ثم قال في القصيدة نفسها:

إليكم رجال الاستقامة لهجة تُبِين عن السرّ الذي كان مُضمرا[3]

حتى وصل إلى قوله:

إليكم بني الإسلام قولًا مهذبًا رزينا به الإخلاص طال ونوّرا

(1) وحي العبقرية، ج2، ص29.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص37.
(3) وحي العبقرية، ج2، ص37.

إليكم بني الإسلام معنى منشّرًا جليلًا لمطويّ الحقيقة أنشرا
إليكم بني الإيمان رأيًا مسددًا يُبِينُ حميدَ الغِبِّ مُصْطَبَحُ السُّرى[1]

فالعلامات الشعرية في الأبيات السابقة توحي بخطاب وطني أشمل لا سيما مع ألفاظ (بني الإسلام/ بني الإيمان) وقد تكررتْ في ستة أبيات على التوالي هكذا: (إليكم بني الإسلام/ إليكم بني الإسلام/ إليكم بني الإيمان/ إليكم بني الإيمان/ إليكم بني الإيمان)، وهذا يعني أن تمظهر الوطن في نص عبدالله الخليلي العمودي قد خرج من المعنى الضيّق إلى المعنى الأكثر شمولية؛ وكأن أهل الاستقامة/ عُمان ليسوا إلا جزءا من وطنٍ أكبر.

ويتمظهر الوطن/ الدولة باعتباره الوطن التاريخي، الذي يضمّ أحداث التاريخ العُماني، ويدعو الشاعر في نصه إلى استلهام واسترجاع التاريخ والسَّيْر على خطاه، ولا يخلو ذلك الاسترجاع التاريخي من إشارات دالة على نقد الحاضر، وإشارات أخرى دالة على استلهام الماضي، هكذا يقول في قصيدة (المقصورة):

مواطئ العزّة من مواطني ما لَكَ قد أصبحت من كلٍّ خلا
وقفتُ في ربوعك الخضر فلم أجد ولم أسمع بها غير الصدا
فعدّتُ للتاريخ أستفسره عن صدق ما حدثنيه فبكى
لكنه استرجع في هنيهة فقال لي بملء فيه يا تُرى
والله لو أدركتَ من أمسك ما أدركتُه لشمتَ عرشًا ولِوا

(1) وحي العبقرية، ج2، ص41.

ينــدحرُ الحُجّــاج تحــت قهــره وعــروة الحجــاج أوثــق العُــرى[1]

وهذا الاسترجاع الوطني/ التاريخي، كان يوجهه الشاعر صراحة إلى وطنه عُمـان، حينمـا قـال: (مـواطئ العـزة مـن مواطني/ ربوعـكِ الخضـر/ عدّت للتاريخ/ يندحر الحجاج).

وتتمظهـر (المعاهـد) كحيّـز جغرافي للـوطن وكعلامـة شـعرية دالـة في نـص القصيدة العمودية الخليلية، كما جاء في قصيدة (المقصورة)، التي خاطـب فيهـا المعاهد بياء المتكلم/ معاهدي، يقول:

يـا بـرق لا تبخـل علـى معاهـدي فإنهـا قـد أشـرفت علـى التّـوَى

يــا بــرق باكرهــا بغيــثٍ غــدق مســحنفر إن أقلـع النـوءُ همـى[2]

و (المعاهـد) تشـير في الـنص، إلـى وطنـه عُمـان، بحسـبِ سـياقها النصـي وإحالتها إلى السياق الواقعي لِمَا تحويه من شخصيات تاريخية عُمانية، كمـا أنـه كـان يصـف علامـات الحيـاة التـي يعيشـها في معاهـد وطنـه المألوفـة مثـل (جنيتُ/ شربتُ) يقول:

معاهــدًا شــربتُ مــن نميرهــا صــافية مــن كــدر ومــن قــذى

معاهــدا جنيــتُ مــن قطوفهــا يانعة المجد على العرش العَلا[3]

ويقـول في إشـارة إلـى إحـدى علامـات تلـك المعاهـد الدالـة علـى وطنـه في

(1) من نافذة الحياة، ص84.

(2) من نافذة الحياة، ص70.

(3) من نافذة الحياة، ص71.

القصيدة نفسها، وهي علامة (الشخصية)؛ وهنا لدينا شخصيتان تاريخيتان عُمانيتان هما (الإمام الخليل بن شاذان بن الإمام الصلت بن مالك الخروصي) وهما من أئمة عُمان تاريخيًّا، بالإضافة إلى أنّ الشاعر نفسه يُنسب إليهما، كما جاء نسبه في مقدمة ديوان وحي العبقرية. يقول الخليلي:

وَيْحِي على مالكها وصلتها شاذانها خليلها العدل الرضا[1]

وحينما نعود للوراء بحثًا عن ذلك التناص الأدبي/ الثقافي/ التاريخي ما بين أشعار عبدالله الخليلي، وممّن سبقوه من مؤرخي وشعراء عُمان في التغنّي بشخصيات عُمان التاريخية، نجدُ على سبيل المثال لا على سبيل الحصر -في كتاب (الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عُمان) لابن رزيق المؤرخ العُماني(1274هـ)[2]- ذكرًا صريحا لأئمة عُمان، تماما كما جاء في قصيدة المقصورة للخليلي؛ فقد جاء لابن رزيق في بدايه نصّه:

عُمان عَن لِسان الحَال رُدِّي جوابًا مِنكِ لي أرجُو الجوابا

أما عينٌ إليكِ لها دُمُوعٌ على مَن جِسمُهم أضحى تُرابا[3]

ويقول ابن رزيق أيضًا في في ذِكر الإمام الخليل بن شاذان مثلا، كتمظهرٍ تاريخي دال على وطنه عُمان:

---

(1) من نافذة الحياة، ص74.

(2) هو المؤرخ العُماني حميد بن محمد بن رزيق النخلي، وله كتب أخرى في الشعر والتاريخ مثل الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، والصحيفة القحطانيّة.

(3) ابن رزيق، حميد بن محمد، الشُّعاع الشائع باللّمعان في ذِكرِ أئمة عُمان، تحقيق: عبدالمنعم عامر، وزارة التراث القومي والثقافة: مسقط، 1984، ص ن.

وما سعيُ الخليلِ قَلاهُ خِلٌّ يُعَلِّلُهُ سَجاياهُ العِذابا
إمامتُهُ بها افتخرتْ عُمان وما في فَخرها ادَّعتْ الكِذابا
كفاهَا نجلُ شاذانٍ عُمان إماما ما بها خلا أصابا[1]

وفي موضعٍ آخر يقول الخليلي في قصيدة (عُمان في سجِّل الدهر)، من شعره الوطني:

تَجِد التاريخ عنوان القضا في سجّل الدهر منذ الأولين
يا له كم قام فينا كاتبًا يملأ الأوراق بالحقّ المبين
يملأ الأوراق صيتًا وثنا وعُمان الأم خير الكاتبين[2]

المقطع السابق يشير إلى عُمان وتاريخها، تماما كما يشير عنوان القصيدة وكذلك عنوان الموضوع الشعري (الوطنيات)، والوطن لا يقتصر عند الخليلي على الحاضر، ولكن أيضًا هو الذاكرة، وكأن عُمان في قائمة الأوطان/ الدول المسجلة في سجل الدهر، مما يوحي بمكانية الجذور التاريخية لعُمان/ الوطن، كما أن العنوان يوحي بأن ليس كل مكان يعدّ من الأمكنة التاريخية وكأنها لم تكتب في سجل الدهر، وليس أشد صراحة ووضوحا من التصريح باسم العلم كما صرح الخليلي بوطنه عُمان في العنوان والنص معًا، وقصائد الوطنيات في ديوان وحي العبقرية، تحوي علامات عِدة تدل على عُمان/ الوطن/ الدولة/ الجغرافيا/ المكان/ التاريخ، ونذكر في

(1) المرجع السابق، ص67.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص57.

الجدول الآتي العنوانات التي ورد فيها (اسم عُمان) صراحة كعلاماتٍ مُباشرة:

العلامة/ الدال (عنوانات القصائد)	المدلول	الصفحة (ديوان وحي العبقرية، مج9/ ج2) (المجال الأول/ الوطنيات)
عُمان في أحسن السلوك	علامات مباشرة/ صريحة اسم العَلَم (عُمان) جغرافيا الوطن	24
عُمان في سجل الدهر		55
عُمان في الجاهلية		55
عُمان في بدء الإسلام		57
بدء الإمامة بعُمان		63
عُمان قبل اليعاربة		82
عُمان		105

وتأخذ لفظة (الدولة) في شعر الخليلي العمودي أحيانا معنى (الأمة) أي الأمة الإسلامية أو معنى الدين الإسلامي، حينما قال في قصيدة (قيام الأمر في الأباضية):

وبنينا دولةً قاهرةً أصلها التقوى وعلياها اليقين[1]

فكما أن لفظة (الدولة) تعني حيّزًا جغرافيًّا وسياسيًّا في القصيدة العمودية كحيّز عُمان، أيضًا تأخذ تلك اللفظة سيميائية فضائيّة لا محدودة بالجغرافيا؛

(1) وحي العبقرية، ج2، ص64.

فالدين لا دولة له، وإنما سياقه الاجتماعي والديني والتاريخي يدلُّ عليه، ومما يدلُّ على الفضاءات الجغرافية الواقعية التي تأخذ أبعادًا تاريخية ودينية واجتماعية لوطنه عُمان، قصيدة (ملوك النباهنة)، يقول فيها:

سِمَةُ الدين وَسَمْتُ الأنبيا ... في رجال من عُمان قانتين
ولقينا العجم الشهب وقد ... أوغلوا حتى صُحار معتدين[1]

وهنا إشارة لحيّزٍ جغرافي يمتد من مكان (لقاء العجم) إلى صُحار، أي ما بين داخلية عُمان وما حولها وإلى شمال عُمان[2]، وهذا التحديد الجغرافي له قيمته السيميائيّة في المرجعية التاريخية والدينية والوطنية والعربية، لا سيما بعد طرد الفرس من عُمان كما ترويها الذاكرة التاريخية.

وأخذت علامة الدولة/ الوطن أيضًا عند الخليلي معنى القوة والضعف، مستخدما لفظة (الدُوَل) بدلا من (دولة) للدلالة والإشارة على ضعف وطنه عُمان في فترة ما قبل عصر اليعاربة[3]، يقول في قصيدة (عُمان قبل اليعاربة):

(1) وحي العبقرية، ج2، ص78.

(2) (داخلية عُمان): المنطقة الداخلية من عُمان ذات المرجع الديني والتاريخي في عُمان ومن مدنها نزوى وإزكي وبهلاء وأدم. (صُحار): إحدى مناطق الباطنة في شمال سلطنة عُمان حاليا ولها تاريخ بحري وحضاري عريق.

(3) هنا إشارة لليعاربة الذين حكموا عُمان واستطاعوا توحيدها وطرد البرتغاليين، وما قبل عصر اليعاربة إشارة لعصر النباهنة الذين حكموا عُمان.

كانـــت الأمُ عُمـــان قـــبلهم دولًا بـــين رجـــال شـــرهين
ضـــعفوا عـــن درك مـــا يبغونـــه فـــأتوا بالبرتغـــال المشـــركين[1]

وتتمظهر (عُمان) الوطن/ الدولة ذات الحيّز الجغرافي الذي أصبح في العصر الحالي أكثر وضوحا ودقة؛ إذ أصبحت الدول تُعرَف بسيماها السياسية والجغرافية وبحدودها الفاصلة، «وتبلور مفهوم آخر للشعر الوطني، تبعًا لتغيّر مفهوم الوطن ومفهوم القوميات الحديثة، ونمو الاتصال بين أجزاء الوطن المتباعدة»[2]، وعلى ذلك الأساس وصف الشاعر وطنه عُمان في عهد السلطان قابوس بالدولة اليافعة، وهو الذي توحدت عُمان تحت رايته، بعدما أصابها بعض التشتت قبيل حكمه، مشيرا إلى حرب ظفار في الجنوب العُماني، وما آلت إليه الدولة من توحّد في عهده بعد عام 1970م، إذ يقول في قصيدة (حكم السلطان قابوس):

واستوى قابوس في الحكم على عـــدّة والنصـــر للفـــتح المبـــين
ومضـــى يجمـــع مـــا شـــتته ذلـك الحكـم علـى مـرّ السـنين
قامعًـــا ثـــورة لينيـــين علـــى ذلـك الجـزء جنـوبي العـرين[3]
يحـــرز النصـــر وراء النصـــر في وثبـــة الليـــث وعفـــو القـــادرين

(1) وحي العبقرية، ج2، ص84.
(2) درويش، أحمد، مظاهر معاصرة الجيلَيْن في شعر الشيخ عبدالله بن علي الخليلي، المنتدى الأدبي، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 1991، ص38.
(3) (لينين): إشارة إلى فلاديمير لينين قائد الحزب البلشفي الروسي الشيوعي السوفيتي. (الجزء الجنوبي): إشارة لجنوب عُمان(ظفار).

فبناهـــــا دولـــــة يافعـــــةً نفـخ العصـر بهـا روح الجنـين
يكتـبُ التـاريخ مـن أمجادهـا أسـطرًا في جبهـة الحمـد تـزين
ويـروض المجـد منهـا أشـقرا طالمـا جلـى فبـزّ السـابقين[1]

وأما في نص سماء عيسى النثري، فلم نجد تصريحا واحدا باسم وطنه الحقيقي (عُمان)، في مجموعاته الشعرية المدروسة، وهذا لا يُمكن تفسيره بأن الوطن لم يكن يشكّل ثيمة شعرية في نصوصه، ولكن نؤول ذلك أولًا لسبب يعود لطبيعة الشعرية في قصيدة النثر التي من أبرز سماتها الغموض والرمزية وما تميزت به من ومضة نصيّة سريعة وخاطفة لا تصرّح بالأشياء تصريحا مباشرا، وثانيًا لسبب يعود لطبيعة سماء عيسى الشعرية؛ فالوطن يكاد لا يخلو من أغلب نصوص سماء عيسى حقيقةً، ولكنه يختبئ في أثنائه، بل إنّ عنوانات مجموعاته الشعرية تنضح بالرمزية الوطنية لا سيما مع مجموعتيه (الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى)، و(استيقظي أيتها الحديقة)، كما أن طبيعة شعره الإنساني الذي يميل إلى الروحانيات والتصوف، دعاه إلى مخاطبة الإنسان غير مقترنٍ بحيّزٍ جغرافي محدد.

وتتجلى سيميائيّة الوطن في نص سماء عيسى النثري في إشارات غير صريحة-كما ذكرنا-، ففي مجموعة (استيقظي أيتها الحديقة) جاءت قصيدة بعنوان (رحيل)، وهو يبدو من علامته الأوليّة أنه رحيلٌ وغربة وفراق، ولكن ذلك الرحيل يبدو في علامةٍ ثانويّة أنّه سَيُعيد التصاقه بالأرض والتراب، يقول:

(1) وحي العبقرية، ج2، ص94.

لكن رحيلًا
أخذني بعيدًا
وكنتُ كالدمعة
التي سقطتْ
على التربة
وانطفأت[1]

فمِن شدة تعلّق الشاعر بالوطن والأرض صار كالدمعة التي ما إنْ تسقط حتى تجف على الأرض، ولا يُمكنها بعد ذلك الرحيل والفراق، وكل ذلك إشارة لوطنه الأرض، كما أنّ الانطفاء يأخذ تأويلًا إيجابيًّا من حيثُ دلالته على رسوخ الحُب الوطني.

ويتمظهر الوطن عند سماء عيسى رمزيًّا في كثير من الأحيان، ذلك الوطن الذي ليس من السهل الإمساك به وتحديده تحديدا دقيقا، والقارئ غالبًا ما يدور في فلك التأويل السيميائي المُمكن؛ فالوطن في قصيدة (كوكب الأنهار)، يبدو أنه ليس (أعلامًا ترفرف/ قصورًا/ أكواخًا/ بيتًا مسيّجًا بالحجارة والطوب/ وطنًا مُحاصرًا بالبوارج والألغام والجواشن)، ولكن الوطن الحقيقي هو: الأم كما يشير إليه النص بالأنهار، ثم يعلل تلك الأيقونة (الأنهار) بأنها التي تلتقي دون أن تفترق/ تروي بعضها بعضا/ تنقذ بعضها بعضا، وكل تلك العلامات هي إشارات شعرية بأن الوطن/ الأم هو وطن الألفة والحب

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص27.

الذي لا ينفصل كالجسد الواحد، يقول:

ثمّ أنني رأيتُ كوكبًا مليئًا بالأنهارلا أثر لأعلام ترفرف.

لا أثر لقصور وأكواخ...

لا حاجة

لبيت مسيّج بالحجارة والطوب

لوطن مُحاصر بالجواشن والبوارج والألغام

الأنهار هي الوطن الأم

تلتقي دون أن تفترق

تروي بعضها بعضا

تنقذ بعضها بعضا

من الغرق ومن الجفاف.....[1]

ويشير الشاعر إلى الوطن في مجموعة (الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى)، التي يمثّل فيها العنوان دالًا قويًّا؛ إذ يقول في إشارة لوطنه (عُمان) في نصٍ عنونَه باسم (وطن):

الكثيرُ من الحُب

كي أصغي

لنبضِكِ

وسريان دمكِ

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص35.

في الضلوع[1]

وهذا ما أكّده أيضًا الدكتور حمود الدغيشي في دراسته عن سيميائيّة العنوان في مجموعة الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى للشاعر سماء عيسى، بقوله: «كان العنوان -من خلال الوعي الشِّعري- يطرحُ فكرة الوطن في عمقها الفلسفي والوجودي المُقدَّس»[2].

فالإشارة التي تدل على أنّ (عُمان) هي المقصود المُمكن في المقطع السابق العلامات الآتية:

- وطن.
- كاف الخطاب للمؤنث وهي عُمان.
- السياق المرجعي/ وطن الشاعر الواقعي.
- وأيضًا حتى قال في المقطع الثاني من النص نفسه، مُخاطبًا وطنه/ وطن الشاعر (بأيها الوطن)، وهنا تبدو العلاقة ما بين الشاعر والوطن من خلال ضمير المتكلم، وضمير المخاطب؛ فقد ورد بضمير المستتر للمتكلم (لأكون قادرًا)، وضمير المخَاطَب (معكَ/ أيها الوطن)، يقول:

كثيرٌ من الحُب

(1) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص8.

(2) الدغيشي، حمود، سيميائية العنوان/ الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى لسماء عيسى، مجلة كلية دار العلوم العدد.. (102)، جامعة القاهرة: القاهرة، إبريل، 2017، ص21.

لأكونَ قادرًا
على البكاءِ
معك أيها الوطنُ
مرة واحدةً فقط
قبل الموت[1]

ومن المفارقات الشعرية المهمة، التي وجدناها ما بين النص الشعري العمودي عند عبدالله الخليلي، والنص الشعري النثري عند سماء عيسى، أنّ الخليلي يتفاخر بإحدى شخصيات وطنه التاريخية وهي شخصية الإمام عزان بن قيس البوسعيدي، فيذكرها ذكرا صريحا ويذكر مناقبها، بينما يكتفي سماء عيسى بالتّناص مع نصٍ من نصوص الإمام عزّان بن قيس، واضعا علامتي تنصيص بداية الجملة الشعرية ونهايتها، ومنبّها عليها في الحاشية المرجعية، يقول في إحدى مقاطع نص (دم العاشق)، وهو متشابه كما نلاحظ مع عنوان المجموعة الكاملة (دم العاشق):

وتذكرتُ
وأنا أقف أمام الصخرةِ
« لم يبقَ أمامي
سوى الطريقَ
إلى البحر»[1]

(1) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص8.

وهنا كما هو ملاحظ، فإن سيميائية المكان تأخذ مكانها الهام في الشعرية العربية القديمة والحديثة، إلا أنّ الاختلاف في تضمين تلك الشعرية، هو المفارقة الأساسية.

والوطن في نص سماء عيسى لا يتوقف على الوطن ذي الحدود الجغرافية المتعلّق بدولةٍ محددة أو أمةٍ محددة، بل إنه يكون وطنًا رمزيًّا يحمل في طيّاته فضاءات تأويلية وفلسفية متعددة؛ فالوطن ليس بالضرورة وطن الدولة، والجغرافيا بل إنه وطن الخير والحب والصداقة، يتضح ذلك المدلول في قصيدة (أغنية)، يقول فيها:

حيثُ لا وطنا
إلا ومضى
باكيا وحزينا
في هذا الليل
عندما يرحل الله عنّا
ويتركنا
دونَ راعٍ وماءْ[2]

ويبدو نص (حنين) شديد المفارقة في سيميائية الوطن ودلالته؛ فالوطن يمثّل الحنين، ولكن الحنين قد جفّ، والوطن بما يحمله من دلالة على الحُب

(1) دم العاشق، ص68.
(2) دم العاشق، ص102.

هو (وطنٌ ميّت)، والمفارقة الأخرى أن الوطن الميّت مكانُه في القلوب (وطنا ميّت في القلوب)؛ فالقلوب علامة الحياة وهي عكس الموت، يقول:

جفّ
ذاكَ الحنينُ
الذي قادنا
ذات يومٍ إلى البحر
وأبقى
رماد الليالي لنا
وطنًا ميّتا
في القلوب[1]

ونستطيع تأويل النص في علامته الديناميكية غير المباشرة، بأنّ الوطن باقٍ حبه في القلوب، وإنْ جفّ الحنين؛ فجفاف الحنين علامة أوليّة على الكره، ولكن بتعاضد علامات النص يبدو أنه دال على الشوق والحنين والحب، كما جاء عنوان النص (حنين).

(1) دم العاشق، ص103.

المبحث الرابع
سيمياء الأمّة

وتتمظهر الأمة باعتبارها تمثل حيّزًا جغرافيًّا في الذاكرة العربية/ الإسلامية، وهذا التمظهر قد يكون مقترنا بجغرافيا محددة كالحجاز ومكة والقاهرة وعُمان مثلا، كما أنه قد يكون مرتبطا بفضاءات دلالية معنوية كالدين الحنيف، والهوية، والعروبة، وهي تتمظهر في شكلين أساسيين هما:

- الدين.
- العروبة.

وإذا ما جئنا إلى تمظهرات الأمة في نص الخليلي العمودي؛ نجد الأمكنة الدينية تمثل علامة على مفهوم الأمة في شعريته، وهنا يخرج المكان من إطاره وحيّزه الضيّق إلى حيّزه الأوسع في المكان والدلالة والرمزية، ونص الخليلي «لم يكُن محدودًا ضيّقا في دائرة صغيرة هي دائرة الإقليمية أو الوطن الأم، وإنما تعداها أبعد من ذلك بكثير، فكانت آلام العربي المسلم في كل مكان، موضع إحساس قوي»[1]، يقول عبدالله الخليلي، في قصيدة (مجلى الأنوار)، من قصائدة في (المديح النبوي):

(1) العيسائي، سعيد، عبدالله بن علي الخليلي: حياته وشعره الوطني، مجلة كلية التربية (القسم الأدبي)،:، مج(17)، ع(3)، جامعة عين شمس: القاهرة، 2011، ص203.

بوركـــتِ طيبـــة وبـــورك فيهـــا مـــن لهـــم فـــوق صـــحبة إيـــواء
مـــن أقـــاموا للـــدين حصـــنا علـــى الغـــبراء عـــزّت بشـــأنه الغـــبراء[1]

وهو مكان يمثل سيمياء الأمة، وهو ليس مكانًا للشِّرك، كما قال في المقطع نفسه:

ورجـال قـد هـاجروا أمـة الشِّـرك إلـــى الله حيـــث طـــاب الثـــواء[2]

وتمثل الأمكنة الإسلامية في قصائد الخليلي أيقونات تأخذ أبعادا تاريخية وثقافية واجتماعية، تشكّل في موسوعة الشاعر كما تشكّل في موسوعة القارئ العربي أهمية كبيرة، ومكانة عظيمة، يقول في قصيدة (أحُد):

ووقفتُ في أحُد وقد وقف القضـا بـإزاء شخصـك والأسـنة شـرّع[3]

ويقول في قصيدة (الحديبية):

وعلى الحديبية انجلى سر الهـدى ومحمـــــد في حلمـــــه متربـــــع[4]

ويقول في قصيدة (وادي القرى)، مخاطبًا النبي محمد:

ثـــمّ انقلبـــتَ مُطهّـــرا وادي القـــرى بالسيف من رجس اليهود فلا رعوا
إنّ اليهـــــود لأمـــــة غـــــدّارة لكـــن طـــردتهم فطـــاب المربـــع[5]

(1) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان الموعظة، مج3، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص187.
(2) الموعظة، ص188.
(3) الموعظة، ص197.
(4) الموعظة، ص200.
(5) الموعظة، ص201.

وهو حين يذكر أمة (اليهود) فإنه يذكر أيضًا في المقابل أمة (الإسلام)، وما تشكله هذه الثانئية في الأيديولوجية العربية، وما تشمله من أبعادٍ تاريخية، ودينية، وقومية، لا سيما (وادي القرى)؛ فوادي القرى هنا علامة من علامات الأمة، أو من علامات الوطن الكبير، ويقول أيضًا في قصيدة (الفتح الأعظم):

فأتيتَ مكة والسيوف لوامعٌ والصافنات بِكلّ شهم تمزع[1]

ويصف الخليلي (أم القرى)، (البيت الحرام) بأجمل الصفات المقدّسة، مشيرا إلى البيت أي: البيت الحرام، وأم القرى أي: مكة المكرمة، يقول في قصيدة (البيت الحرام):

إلى البيت من أم القرى لوداعه نهيب بُحبِّ الله وهو ودود

وننشق في أركانه عرف رُوحه فنشعر أنّا بالجنان خلود[2]

ويُخاطب الخليلي في نصه العمودي جيلَ الشباب بقوله: (يا شباب البلاد)، وكلمة البلاد توحي بالوطن والبلد أو الدولة بمفهومها القطري الحديث، والخليلي وإنْ كان شعره عموديًّا إلا أنه يُعتبر من شعراء العصر الحديث (1922–2000م)، كما أنّ له تجربة في الشعر الحر (على ركاب الجمهور)، ولكن الخليلي استعملها وفق سياقها النصي بمعنى (الأمة)، ووفق سياقها الديني الأشمل، حيث يقول في قصيدة (في موكب العلم):

يا شباب البلاد هبّوا إلى العلم إلى الخلق في نقيّ الثياب[3]

---

(1) الموعظة، ص202.

(2) فارس الضاد، ص99.

(3) فارس الضاد، ص93.

ويقول أيضًا في القصيدة نفسها:

وانهضوا بالبلاد في موكب العلم إلى المجد بين تلك القباب[1]

حتى يقول في القصيدة نفسها:

يا بنيّ إلى الله في النعمة فالله أكرم الأحباب[2]

ويفرّق الخليلي في نصه ما بين ثلاثة تمظهرات جغرافية، لها دلالاتها المعنوية، كما أنها مرتبطة بأمكنتها وفضاءاتها المحسوسة، وهي (الوطنية/ القومية/ الأمة)، يقول في قصيدة (الطعنة النجلاء):

على الطعنة النجلاء مني تحية إذا فتحتها نجدة وظهور

إذا أرسلتها الحادثات عوابسا تشد على جيش العدا وتغير

إذا بعثتها قومة عربية تجور كما شاء الوغى وتجير

إذا أيقظتها عزمة وطنية تدور كما شاء اللقا وتدير

إذا أخلصتها للحنيفية نهضة يبار عليها معتدٍ فيبور[3]

وكما نلاحظ بأن هناك ثلاث إشارات متتالية، وهي:

- قومة عربية، تشير إلى (القومية العربية).
- عزمة وطنية، تشير إلى (الوطن عُمان).
- للحنيفية نهضة، تشير إلى (الأمة الإسلامية).

(1) فارس الضاد، ص93.

(2) فارس الضاد، ص93.

(3) وحي العبقرية، ج2، ص168.

وتشكّل القومية العربية ركنًا أساسيًّا في شعرية الخليلي، وتتجلى إحدى قصائدة قمّة في مفهوم القوميّة والوحدة العربية، لا سيّما في جيل الخليلي الذي شهد مشاريع نهضوية وقومية لم تشهدها مراحل زمنية سابقة ولا مراحل زمنية حالية، كما أنّ هذه القصيدة لها مرجعها القومي؛ لِما شهده الوطن العربي من ثورات تحررية ومقاومات شعبية ضد الاستعمار، لا سيّما الصراع العربي الإسرائيلي، ونقصد هنا قصيدة (مِصر) التي جعل فيها الخليلي مِصرَ وطنا مُعادِلًا لوطنه الأم عُمان، حينما قال: (وطن العروبة أنتَ لي وطن، أنّى اتجهتُ وأنتَ لي مصر). يقول فيها:

رِفقًا بنائي الدار يا مصر ... إنْ لم يكُن لكِ عنده إصر
وطن العروبة أنتَ لي وطن ... أنّى اتجهتُ وأنتَ لي مصر
إنْ أَنْأَ عن وطني إليكِ فلا ... ألمٌ لفرقته ولا ضرُّ
فتَلَقَّ بالترحيب ذا مِقةٍ ... فيه الحِجا ولسانه الشعر
بوركتِ والنهر المبارك في ... مجراه منكِ كأنه الدهر
يا نيل مصر عَظُمتَ عن مَثَلٍ ... وصفًا فأين النظم والنثر
أنتِ الجمال بل الكمال وفي ... معنى جمالكِ للعلى سر[1]

وفي موضع آخر وصف الشاعر لبنانَ بأنها روح الحياة وبها الجنان وبها يحيا الشاعر، في صورة تتجلى فيها إشارات القوميّة العربية. يقول في قصيدة (إلى الشام):

(1) وحي العبقرية، ج2، ص170.

يـــا نَســـمَتَيْ لبنـــان قـــد أحييتمـــا منّـــي رميمـــا
لبنـــان يـــا روح الحيـــاة حَيِيْـــتَ للنعمـــى أديمـــا
أنـــت الجنـــان وريفهـــا وأنـــا الفتـــى الفـــاني قـــديما[1]

كما يجعلُ الشاعر من (دمشق) فضلًا على كل عربي بقوله: (وأكرمها قوما على كل يعربي)، يقول في قصيدة (أبا داود)، ضمن قصائد (الإخوانيات)، وقد وجه هذه القصيدة إلى أحد إخوانه العُمانيين كما ذكر في عنوان النص: (إلى الأخ سليمان بن محمد السالمي دمتَ في خير):

سليمان يا ابن السالمي متى أرى محيّاك لو في غمضة من تغيب
تروحُ وتغدو في دمشق وريفها هصورًا على غيل من الفخر معشب
فللـه مـا أحلـى دمشـق طبيعـة وأكرمها قومًا على كل يعربي[2]

ولا يتوانى الخليلي في وصف (ربوع تونس)، بمرابع الأنس، ويصفُ حالته وهو فيها بالهيام/ العشق، وهذا ما تمثله سيميائية المكان من أبعادٍ دينية وتاريخية وقومية لا سيما في الصلات التاريخية الوثيقة ما بين عُمان وبلاد المغرب، وما تمثله الذاكرة من إحالات تجاه تلك الأمكنة. يقول في قصيدة (من وحي تونس):

دَعاني على هذي الربوع أهيمُ فثمّـتَ تـأثيرُ الجمـال عظـيم
ولا تبعداني عن مرابع أنسها فكافِيَّ منها للجمال رسوم

(1) وحي العبقرية، ج2، ص178.
(2) وحي العبقرية، ج1، ص65.

ولا تلُمـــاني أنْ أهـــيْمَ بحبهـــا فكـم هـام بالحسـن العريـق حليم
علـى تـونس منـي وأبنـاء تـونس سـلام بميمـون الوئـام سـجوم
يُمَثِّلُنِـي فـيهم وإنْ غبـتُ عـنهمُ ويغـدو بأشـواقي وهـن كلـوم[1]

وأيضًا تتضح سيميائيّة الأمكنة ذات المرجعية الدينية والثقافية والتاريخية المتعلقة بشخصيات دينية محددة في بلاد المغرب العربي، ومن ذلك مثلًا، القصيدة التى رثى فيها العلامة أبا إسحاق إبراهيم أطفيش الجزائري[2]، التي جاءت بعنوان (مصيبة العلم)؛ إذ يقول فيها:

إخواننـا في المغـرب العربـي لا يطغـى الزمـان علـيكُمُ ويجـور[3]

حتى يقول الشاعرُ عنه، مسترجِعًا تاريخ نفيهِ إلى مِصر:

ونقـول يـا مصـر اهنئي بجـوار مَـن شَـرُفت بجيرتـه النّهـى والـدور
ونسيحُ في عـرض الجنـان وطولهـا حتـى نـراه ثـمّ وهـو أميـر[4]

ولم يقتصر الخطاب في النص الخليلي، على نداء الوطن والقوميّة والأمة الإسلامية، بلْ راحَ يُخاطب أمكنة الأمة بمعناها الأشمل غير المحدد بأمكنة جغرافية معيّنة، أي أمكنة الأمة بمعناه الإنساني/ الفلسفي، يقول في قصيدة (نداء الحياة)، من قصائد (التأمليات):

يا شباب البلاد يا أمل الجيل ويا مُنيـــة الرجـــاء النّزيـــه

(1) وحي العبقرية، ج2، ص189.
(2) هو العلامة الجزائري الإباضي أبوإسحاق إبراهيم أطفيش (1886م-1965م).
(3) الموعظة، ص265.
(4) الموعظة، ص265

أنـتم مطمـح البصـائر والأبصـار للشـــعب نقطـــة التّنويـــه
يـا زهـور الحيـاة يـا بسـمة الـدهر إلـــى العلـــم مبعـــث التّرفيـــه[1]

إذن هنا علامتان مكانيتان بارزتان ها:

- البلاد.
- الشَعْب.

ولكن لم يتحدد ذلك الشعب، ولم تتحدد تلك البلاد، لم تتحدد من خلال العنوان ولا من خلال سياق النص، ولكن أشار إليها بعدّة صفات منها: (أمل الجيـل/ منيـة الرجـاء/ مطمح البصـائر/ نقطة التنويـه/ زهور الحيـاة/ بسمة الـدهر). وعلى رغم أنّ المعنى يحتمل أن يكون المقصود به شباب المسلمين أو شباب الوطن؛ لِما توحي به كلمتا (البلاد والشعب)، إلا أنه يحتمل أن يكون الخطاب موجّها للإنسانية أيضًا، وما يدل على ذلك عنوان القصيدة (نداء الحياة) وعلامات النص التي ذكرناها.

وأما سيمياء الأمكنة القومية في نصوص سماء عيسى الشعرية النثرية، فلا نجدها كما وجدناها عند عبدالله الخليلي؛ فهو لم يصرّح بها تصريحا غالبا، ولا يذكر مدنا بأسمائها الواقعية، ولا يذكر أعلاما إلا نادرًا، ولكن أغلب شعره للإنسان بشكلٍ عام، ويميل إلى روح التصوف وفلسفة الوجود والتماهي مع الله، وألفاظ الطبيعة غير المقترنة بأمكنة محددة، ومع هذا لا تخلو شعريته من ذلك الضمير القومي، الذي يوحي بظلاله على القارئ، وليس أدلّ على ذلك

(1) فارس الضاد، ص132.

من مجموعة (أغنية حُب إلى ليلي فخرو)؛ فمِن عتبة العنوان تتضح ملامح الشعرية القومية؛ لما تنضحُ به تلك الشخصية من أبعادٍ قومية[1].

وقد سجّل الشاعر في آخر المجموعة حاشيةً تبيّن سيرتها، وأنها رمز النضال الخليجي، وهي التي شاركت في ثورات التحرر في الجنوب العُماني واليمن والبحرين، وكل ذلك إشارات لها من الدلالة الهامة، التي تزيل شيئا من الغموض لدى القارئ، وتعطي زخمًا دلاليًّا. يقول سماء عيسى في أحد نصوص المجموعة، مُشيرا إلى تلك القومية المكانية، التي ارتبطت بجنوب عُمان:

متى يعودُ الخريف
وأراكِ
لا شمسَ
لا دمعَ
لا ماء
أسقيه أطفالك
في العطش
وهم ينتظرون
عودتِك
من الموت...[2]

(1) ليلى فخرو: هي مناضلة وثورية بحرينية، ساهمت في إنشاء المدارس الثورية في ظفار جنوب عُمان.

(2) أغنية حُب إلى ليلى فخرو، ص69.

وعلامة الخريف في المقطع السابق لها دلالة على المكان؛ إذ إنها تشير إلى ظفار في جنوب عُمان، وما تحمله من تسنينٍ تاريخي وقومي ونضالي[1]، ويقول النص بأنّ عودة (الخريف) هو عودة الأطفال الذين ينتظرون ليلى فخرو من بعد الموت.

وفي إشارة لرفقائها الثوّار والمناضلين في اليمن وعُمان، نجد تلك الإشارات الخاطفة التي توحي بتلك الأمكنة (الخريف/ رياح الجنوب)، تلك الأمكنة التي سكنتْ عليها أرواح الموتى/ الثوّار من ذلك الزمن، وكل تلك الإشارات مدلولات على قوميّة الشاعر/ النص. يقول:

لا يعرفُ الطريقَ إليكِ
غيرُ طيرِ الخريفِ المهاجر
لا تعرفُ الطريقَ إليكِ
غيرُ رياحِ الجنوب
البعيدةِ
وفي محارة قلبكِ
تسكن
أرواحُ أحبّتكِ

(1) الخريف هو لقب على موسم الصيف في محافظة ظفار من جنوب عُمان، وما يتميز به من طقس فريدٍ ولطيف، وما تتميز به الأرض من اخضرار، مقارنة بباقي المناطق الحارة في عُمان وشبه الجزيرة العربية.

الموتى[1]

ويشير في مقطع آخر إلى علامات المكان، التي تعني بالنسبة لليلى فخرو البحرينية، العروبة والقومية، لا سيّما أنها تناضل في جزء بعيد عن قطرها البحريني، هذه العلامات الوصفية التي تدلُّ مكوناتها على ذلك المكان هي: رعاة الإبل/ مطر الخريف/ الكهف/ الشهداء). يقول الشاعر في هذا المقطع:

رعاةُ الإبل
مطرُ الخريف
نواحٌ بعيدٌ
لامرأةٍ في كهف
عظامُ الشهداء
عيونهم المفتوحة
وقد عشقها البرقُ
وغشيها الرماد[2]

وهي علامات تتعاضد مع الواقع الجغرافي من جنوب عُمان واليمن، وما تتضمنه من أبعادٍ تاريخية وقومية وإنسانيّة، يقول يوري لوتمان: «الفضاء الواقعي هو تمثيل أيقوني لسيمياء الكون، هو لغة يمكن أن يتمّ داخلها التعبير عن دلالات غير مكانيّة»[3].

(1) أعنية حُب إلى ليلى فخرو، ص71.
(2) أعنية حُب إلى ليلى فخرو، ص77.
(3) لوتمان، يوري، سيمياء الكون، مرجع سابق، ص183.

ويشير الشاعر أيضًا إلى مكوّنات رفقاء ليلى فخرو المناضلين، البنادق/ الحجر/ الدم/ الجثث، وكذلك الإحالة للذاكرة القومية في ذلك الزمكان، حينما قال: (مع جثثهم، هَدأتْ ونَمتْ، ذكريات صغيرة، على الأعشاب)، يقول:

بنادقهم الملقاةُ
على الحجرِ
وقد لطّخها الدمُ
مع جثثهم
هدأتْ ونمتْ
ذكرياتٌ صغيرةٌ
على الأعشاب[1]

ثمّ يشير الشاعر في نهاية نصوص مجموعة (أغنية حُب إلى ليلي فخرو) إشارة صريحة، إلى أنّ كل ما سبق هو أغنية حُب إلى ليلى فخرو، وقد تعاضدت هذه النصوص ما بين لحظة مرض ليلى فخرو وهي على الفراش قبيل وفاتها، مع لحظة زمنية بعيدة من زمن النضال القومي، كما أنها تعاضدت ما بين أمكنة الحاضر، وأمكنة الماضي[2]:

(1) أعنية حُب إلى ليلى فخرو، ص78.

(2) أشار الشاعر في آخر المجموعة أنّ هذه النصوص كُتبت ما بين سبتمبر 2006م وديسمبر 2009م، وزمن بداية كتابة النصوص يتوافق مع زمن مرض ووفاة ليلى فخرو فعليًا بتاريخ 21/ سبتمبر/ 2006م، كما أشار إلى ذلك الشاعر في مجموعته.

كانت تلك آخر أغنية حُبٍ لكِ

يا ليلى[1]

ويقول في مقطع آخر من المجموعة ذاتها، في إشارة إلى (الشرق)، كدلالةٍ على أرض العروبة، والمشرق العربي، ذلك أنّ القبر والبكاء يدلان على الحزن، والبكاء يدل على الفقد، والفقد والبكاء يدلان على حُب المفقود، وهنا تمثل الشرق المناضلة البحرينية ليلى فخرو، وهي تُمثّل رمز القومية العربية:

هل سأطرقُ بابَ قبرِكِ وأبكي؟

مَن هناك ليسمعَ نداءَ الشرق

وقد رحَل عشّاقه إلى التراب؟[2]

وفي موضعٍ آخر نجد في مجموعة (دم العاشق)، تناصًا مع نص الفرزدق إلى الحسين بن علي -رضي الله عنه -كما أشار له الشاعر في الحاشية، وهذا التناص الثقافي مع نص الفرزدق له أبعاده الدينية والقومية؛ فالشخصيات مُمثلات على أزمنة محددة، كما أنها مُمثلة على فضاءات محددة، ولكنْ لها تسنينها الشعري/ الثقافي اللامحدود، يُوجِدُه الكاتب النموذجي في نصه، كما يقرؤه المتلقي النموذجي، يقول سماء عيسى في أحد مقاطع نص (دم العاشق 2):

يهيم وحده في الأرض

تتبعه امرأةٌ حُبلَى

(1) أعنية حُب إلى ليلى فخرو، ص78.

(2) أعنية حُب إلى ليلى فخرو، ص23.

بدمِ الآلهة
في دمه أنثى
تدفعه إلى الموت
قلوبهم معكَ
وسيوفهم
عليكَ[1]

والنص الذي تناصّ الشاعر معه جاء كما يأتي: «قال الفرزدق: لقيني الحسين عليه السلام في منصرفي من الكوفة فقال: ما وراءك يا أبا فراس؟ قلت: أصدقك؟ قال: الصدق أُريد، قلت، أما القلوب فمعك، وأمّا السيوف فمع بني أمية والنصر من عند الله، قال: ما أراك إلا صدقت، الناس عبيد المال والدِّين لعق على ألسنتهم يحوطونه ما درَّت به معايشهم، فإذا محّصوا للابتلاء قلّ الدَّيانون»[2].

(1) دم العاشق، ص55-ص57.

(2) المجلسي، محمد باقر، بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، ط1، مج(22)، ج(43/ 44)، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات: بيروت، 2008، ص396.

الفصل الثالث

ثنائية العلامة المكانيّة

تمهيد

تنظر السيميائيات إلى العلامة ليس باعتبارها علامة أحادية مباشرة فحسب، بل تنظرُ إليها باعتبارها أنساقًا من الدلالات المتراكمة والدلالات الديناميكية التي تتحرك في عالمٍ واسع لا ينضب، ومن هنا يقول بول كوبلي عن الثنائية binary opposition في كتابه (دليل راوتليدج لعلم السيمياء واللغويات): «الثنائيةBinarism في علم اللغويات، هناك افتراض بأنه يمكن تحليل التناقضات من حيثُ التعارضات أو الخيارات الثنائية..»[1].

كما أنّ السيمياء تتجلى أهميتها الكُبرى ليس في علاماتها الأولية والمباشرة، لا سيّما في الدراسات الفلسفية والأدبية، بلْ تكمن أهميتها في دلالاتها المُتعالقة والمتضادة والرمزية؛ فلا معنى ولا دلالة شعرية ولا قيمة فنية للذات والأنا إنْ لم تُقرَأ كقطبٍ أيديولوجي مع الآخر، ولا معنى لعلامة (الماضي) في حالتها المباشِرة المفردة، إلا إذا تعالقتْ مع الزمكان القديم في لحظةٍ من لحظات الحاضر، المُرتبِطة بزمني النص والقراءة؛ لتتكوّن لنا صورتان متقابلتان هما؛ الماضي بذاكرته، والصورة الثانية الحاضر، الذي انقطع عنه الشاعر على رغم وجوده واقعيًّا فيه، كما سينقطع عنه القارئ أثناء قراءته للنص، وهكذا تنشأ علاقات متقابلة تجعل من العلامات السيميائيّة أكثر تأويلًا وديناميكية، يقول

(1) كوبلي، بول، دليل راوتليدج لعلم السيمياء واللغويات، ترجمة: هبة شندب، ط1، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، 2016، ص296.

يـوري لوتمـان في حديثـهِ عـن الفضـاء السـيميائي: «سـيمياء الكـون موسـومة باللاتجانس، اللغـات التي تمـلأ الفضـاء السـيميوطيقي، تُعـد متنوعـة ومترابطـة بعضها ببعض (..) اللاتجانس يتحدد في ذات الحين بتعدد العناصر التي تكـوّن سيمياء الكـون وبـاختلاف الوظـائف التي تنجزهـا هـذه العناصـر».[1] وتمظهـر علامات الجغرافيا الشعريّة في الفلسفة والأدب -كمـا نـرى - تكـون أكثر وقعًا ورنينًـا حينمـا تبـدو متقاطبـةً ومتعارضـة مـع بعضـها بعضًـا؛ فـلا معنـى دلالـي للارتفـاع في حـد ذاتـه إلا بـالرجوع إلـى علامـات الانخفـاص، ولا دلالـة قويـة لفضاء البيت والقرية في الأدب عامّة إلا بعلاماتها التقابلية مع الخارج والكون كالصحراء والغابة والمدينة؛ هكذا يقول غاستون باشلار: «على أيّ قُطبٍ من قطبي الجدل وقفَ الحالِمُ، سواء في داخل البيت أو في الكون، فإنّ الجدل يُصبحُ ديناميكيًّا؛ فالبيت والفراغ ليسا مجرّد عنصرين متجاورين من المكان؛ فهما في مملكة الخيال، يثيران أحلام يقظة مُتعارضة»[2].

(1) لوتمان، يوري، سيمياء الكون، مرجع سابق، ص19.

(2) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص64.

المبحث الأول
ثنائية الأنا/ الآخر

تبدو سيميائية الأنا مع الآخر في تقابلها مع عدد من الأشياء لا سيّما أيديولوجية الأنا في تعارضها وتنافرها مع الغَيْر، يقول عبدالله الخليلي في قصيدة (الآيات الدالة على نبوّته) من قصائد (المديح النبوي):

غاصتْ بحيرةُ ساوة جهرًا كما ... خمدتْ بفارس كل نار ترفع
وتصدّع الإيوان من شرفاته ... إيوان كسرى فهو ملك يصدع
وترى السما تبدو شهابًا ثاقبًا ... رصدًا لشيطان بها يتسمّع
ولكم هنالك آية برز الفضا ... فيها وأنت بها الصبي المرضع
تجلوك للكونين نورًا ساطعا ... والحق في قسمات وجهك يسطع[1]

هنا يقابل الشاعر في قصيدته بين الأنا وهي ما تمثّل (الذات أو الشاعر/ النبي/ المسلم/ الدين)، بينما الآخر يبدو في (كِسرى/ الكافر / المُعارض)، وقد جعل علامات الأنا أكثر إيجابية وإشراقا؛ فهي (السما / آية/ نورًا/ الحق/ ساطعا/ يسطع)، بينما جعل علامات الآخر أكثر سلبية؛ فهي (نار/ ملك يصدع/ خمدت تصدّع/ شيطان)، وعلى الرغم أنّ الأدب يميل نحو الخيال والتصوير لكنْ لا يُمكن أن نعزله عن المحيط الخارجي؛ «فالثقافة قوة غير معزولة عن نتاج الأمة المادي، إذ الثقافة ليست هي الشّعر والرواية ولا

(1) الموعظة، ص193.

المسرح ولا التشكيل ولا السينما فحسب، بل هي أيضًا العلوم والفلسفة والعادات الفكرية وأنماط رؤية الحياة والمعتقدات العامة»[1].

وتتجلى ثنائية الأنا/ الآخر في شعر الخليلي العمودي في البعدين الديني والتاريخي، من خلال ذكر (الأحداث التاريخية الإسلامية)، وما يتبعها من تسنينات معنوية للقارئ العربي، مستعيدا تلك المراحل المنفصلة زمنيا، والمتصلة دلاليًّا وعاطفيًّا؛ فتبوك مكانٌ محبوب تاريخيًّا ودينيًّا بالنسبة لذات الشاعر ولقرّائه، بينما الروم مكان للآخر العدو تاريخيًّا ودينيًّا؛ إذ يقول في قصيدة (تبوك)، مخاطبًا الرسول الكريم:

وأتاكَ أنّ تبوكَ يزحفُ للقا ... والروم في عرصاته تستجمع
فنهضت مبتدرًا بساعة عسرةٍ ... تدعو رجال الله حتى أسرعوا
كل يجود بماله وعتاده ... وبنفسه في الله لا يَتّعْتَعُ
فخرجتَ والدنيا كأنّ جهنمًا ... فيها تفوح فلا يقيها برقع
حتى وصلت إلى تبوك فلم تجدْ ... جمعًا ولا حربًا هنالك تسفع[2]

ويشير الخليلي في قصيدة (وادي الخيال)، من قصائد (الوطنيات) إلى قصة كسرى مع كريمة نعمان ابنة النعمان بن المنذر، وما تلاها بعد ذلك من أحداثٍ؛ إذ كانت معركة ذي قار التي انتصر فيها العرب على الفرس، يقول:

(1) التعمرتي، محمد، تمثلات الصراع بين الأنا والآخر، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد (4-5)، مجلة البلاغة والنقد الأدبي: المغرب، 2015، ص75.
(2) الموعظة، ص206.

غداة امتطى كسرى من الشَّر ظهره وحاول أن يحوي كريمة نعمان
معاذ النُّهى والمجد والفخر والعُلا بأنّ تخدم الأعجام حُرّةُ قحطان[1]

يشير النص هنا إلى الأنا/ الشاعر/ المتلقي العربي في مفارقته مع الآخر/ العجم، وهي كما تبدو إشارة تتضمن أبعادا تاريخية في زمن ماضٍ؛ لأنّ الخليلي يجمع في فلسفته الشعرية الأخلاق التي دعا إليها الإسلام بصرف النظر عن النسب، وإنما تظهر نزعته القومية هنا في بعدها التاريخي المتعلق بزمن سابق في الصراع مابين العرب والعجم قبل أن يتوحدوا في أمة واحدة يجمعهم الدين الحنيف.

وفي موضعٍ آخر يبدو هذا التقاطب التاريخي ما بين أحداث تاريخية تخصُّ وطنه عُمان (وطن)، وأحداث تاريخية أخرى تمثّل الآخر (لا وطن)، وتلك الأحداث لا تنفصل عن حاضنها وهو (المكان)، يقول في قصيدة (عُمان في الجاهلية):

ونكبنا الفرس عن أفيائنا وعلى العرش ابن دارا لا يدين[2]
فجلوناهم وفينا ملك سيّد الأزد ورأس الفاتحين
وملأنا الأرض بيضًا وقنا وجيادًا وعلى البحر سفين
فصفا الجو لنا عن قدرة وخذا البحر لنا بالماخرين
واقتحمنا حصن كرمان على مَلْكِه إذ عاث بالبغي سنين[3]

(1) وحي العبقرية، ج2، ص55.
(2) كما ورد في شرح ديوان وحي العغففبقرية في الطبعة الكاملة (ط3): هو لقب ملوك الفرس قبل الأكاسرة.
(3) وحي العبقرية، ج2، ص58.

كما نلاحظ في النص السابق ضمير المتكلمين (نا)؛ فالشاعر يتحدث هنا بضمير الجماعة، والضمير عائدٌ إلى (أهل عُمان وجيشها الباسل)، هذه الثنائية الوطن/ الآخر أو العربي/ الفارسي، لها مرجعها التاريخي؛ فهذه القصة/ الحدث التاريخي تعود إلى الجاهلية، وما رافقها من حروب على أرض عُمان.

وتتضح الإشارة إلى عُمان في الأبيات السابقة من خلال: الضمير (نا)/ مالك/ الأزد؛ أما علامات الفرس/ الآخر فتتضح من خلال: الفرس/ ابن دارا/ حصن كرمان، كما أنّ الإشارات التي تؤكد ارتباط تلك الأحداث بالأرض العُمانيّة هي: أفيائنا/ جلونا/ فينا/ ملأنا الأرض/ صفا الجو، وهذه التأويلات تستند بالإحالة للقصة التاريخية التي وردت في هامش الديوان أيضًا، وذلك حينما قَتَلَ سُليمة أباه مالك بن فهم الأزدي خطأً؛ فهرب خوفا من إخوته إلى كرمان وهي بلاد للفرس، وحكم تلك البلاد بعد أن قتلَ حاكمها الفارسي[1].

ويقول أيضًا في الدلالة نفسها في قصيدة (عُمان في بدء الإسلام):

فقطعنا منهم دابرهم بمواضينا فولوا مدبرين
فخلت أرض عُمان للهدى ومشى فيها بنوها آمنين[2]

وتتمظهر ثنائية العربي/ الآخر أو المسلمون/ النصارى في قصيدة (أئمة القرن الثالث) التي تحمل في مضامينها تناصا مع القصة التاريخية الشهيرة، التي

(1) انظر: العوتبي، سلمة بن مسلم، الأنساب، مرجع سابق.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص60.

جاء فيها أنّ الإمام الصلت بن مالك بعث جيشا لنصرة جزيرة سُقطرى (اليمنية)؛ إذ جاء المبعوثُ إلى إمام عُمان بقصيدة مشهورة لإحدى نساء سُقطرى تستنهضه وتستغيثه من العدو، تقول فيها:

قل للإمام الذي تُرجى فضائله ... ابن الكرام وابن السادة النُجبِ
ابن الجحاجحة الشمّ الذين هم ... كانوا سناها وكانوا سادة العربِ
أمستْ سُقطرى من الإسلامِ مُقفرةً ... بعد الشرائع والفرقان والكتب[1]

وأما الخليلي فيقول في قصيدته (أئمة القرن الثالث) في إشارة لتلك القصة، وما تمثله من حزمٍ مع العدو:

ففتى مالك صلت من حمى ... راية الحقّ وغال المعتدين
إذ عَدَتْ جُرد النصارى غرّة ... فاستباحت من سُقطرى ما يشين
فجلاهم دونها إصليته ... في كماة للمنايا مصلتين[2]

وفي موضع آخر تتجلى ثنائية الأنا/ الآخر ما بين الوطن/ المستعمر، وهو ما يمثّل في الذاكرة العُمانية العدوان الأبرز على الإطلاق وهو الغزو والاستعمار البرتغالي على عُمان والخليج العربي، وما تلا تلك الأحداث من طرد العُمانيين للعدو عن عُمان والخليج العربي في عصر اليعاربة، يقول في قصيدة (عُمان قبل اليعاربة):

كانت الأم عُمان قبلهم ... دولًا بين رجالٍ شرهين

(1) السيابي، سالم بن حمود، عُمان عبر التاريخ، ط5، ج1/ ج2، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2014، ص313.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص68.

ضـــعفوا عـــن درك مـــا يبغونـــه فـــأتوا بالبرتغـــال المشـــركين
فضـــروا في ســـرحهم وانتهكـــوا حرمـــة الـــدين وعـــاثوا مفســـدين
فـــأتتهم يعربيّـــات الشـــبا قاطعـــات مـــنهم كـــل وتـــين
عـــاركتهم بعُمـــان برهـــة ثـــمّ أجلـــتهم ضـــعافًا صـــاغرين[1]

وتمثّل هذه الضدية في ذاكراة العُماني/ العربي وجدانا مليئا بالشعور الوطني الثوري لدى الكاتب والقارئ، انظر إلى عُمان؛ فهي الأم/ دولًا/ يعربيات الشّبا، وانظر إلى علامات الآخر/ المستعمر؛ فهو البرتغال المشرك/ عاثوا/ مفسدين/ ضعافا/ صاغرين.

كما تتمظهر الأنا في صورتها الكُبرى وهي القومية العربية؛ فيقابل الشاعر ما بين العراق والأكاسر بقوله:

سلامٌ على مجد العراق وعزّه إذا الشأن شان والجلالة منصبُ
أواوِينُ عِزٍّ لا يطاولها السما أسِرَّتُها تحت الأكاسر تُنصَبُ[2]

وفي موضع آخر تتمظهر الأنا ما بين مكانها القومي المحبوب والآخر المعادي، وتتجلى تلك الثنائية في قصيدة (الشام) التي وصف فيها (صهيون اللئيم) بالرجس، وهنا إشارة لإسرائيل التي تحتلُّ أرض فلسطين وهي في كبد الوطن العربي لا سيّما أرض الشام، يقول فيها:

الشـــام ريحـــان الوجـــود وروحـــه فيضًـــا ســـجوما

(1) وحي العبقرية، ج2، ص84.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص162.

الشـــام ســـلطان البســـيطة راضـــها فكـــرا صـــميما[1]

ثم يقول في القصيدة نفسها:

الله يـــا عـــرش الجـــلال إلـــى الجِـــلَاد فلـــن تَخيمـــا
طهِّـــر أديمـــك مـــن أصـــول الـــرجس صـــهيون اللئـــيم
أحرقـــه فيـــك فـــلا يـــرى إلا ســـعيرًا أو رجومـــا[2]

فالأنا هنا الشام/ ريحان الوجود/ فيضا سجوما/ سلطان، أما الآخر فهو الإسرائيلي/ أصول الرجس/ صهيون اللئيم/ أحرقه/ سعيرا/ رجومًا.

وتبدو سيميائيّة ثنائية المكان في القصيدة العمودية عند عبدالله الخليلي أكثر ارتباطا بقضايا الأمة المعروفة في الذاكرة الجمعيّة، لا سيّما ما بين العرب واليهود، ويتضح ذلك التقاطب جليًّا في قصيدة (روضة الأدب)، التي خاطب الشاعر فيها (أرض الكنانة)، وكما ورد في تحقيق الديوان؛ فإنّ الخليلي يتحدث في هذه القصيدة عن إقامة الشيخ الشاعر صقر بن سلطان القاسمي حاكم الشارقة سابقًا، في مِصر وحضور الشاعر عبدالله الخليلي للمنتدى الأدبي الذي أقامة القاسمي في (أرض الكنانة) وهي إشارة لمِصر العربية[3]، يقول:

بني الكنانة ضيفٌ حلّ ساحتكم مُولّه القلب في شِعر وفي خطب
يستمرئ العيش حلوًا في ربوعكم ويمتري الفكر ضرعًا زاكي الحلب[4]

(1) وحي العبقرية، ج2، ص179، ص180.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص180ص181.
(3) للمزيد عن مناسبة هذه القصيدة انظر: الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان وحي العبقرية، مج8، ج1، مرجع سابق، ص68، ص69، ص70.
(4) وحي العبقرية، ج1، ص70.

فهو يصفُ حالة صديقه القاسمي وهو يستمرئ العيش في القاهرة، كما يمكن تأويلا، أن تنطبقَ تلك الحالة على ذات الشاعر ونفسِه وأشواقه إلى أرض الكنانة، وهو في زيارةٍ لها، مبيّنًا الجامع الذي جمعه مع بني قومه (العروبة والدين) بقوله:

أرض العروبة والإسلام شرّفها حتى تعالتْ على العلياء والقبب[1]

ويقول مؤكّدا على تقاطب الأنا مع الآخر في القصيدة نفسها:

هيّا بنا في خطاها كي نطل على هذي البسيطة رغم الطامع الذرب
فنحنُ أولى بها إذْ إننا عرب[2] ونحنُ إخوان خير الرسل عن كثب
والله يحفظ ماضينا وحاضرنا حفظ البنوّة في أبنائنا النجب
ويقتنينا لأخذ الثأر إن ثأرت منّا يهود وكانت شامة الركب[3]

والإشارات اللغوية التي توحي لنا بتقاطب الأنا/ الآخر، تبدو من خلال ضمير المتكلم للجماعة (نا)/ نطل/ نحن/ أننا/ عرب/ إخوان، أما الآخر فيتمظهر من خلال الطامع/ يهود/ ثأرتْ، وهذه العلامات وإن لم تكن متعلقة بشكلٍ مباشر بالمكان الجغرافي إلا أنّ الموسوعة التأويلية للقراءة تعطينا تلك

(1) وحي العبقرية، ج1، ص71.

(2) ورد هذا البيت في ديوان وحي العبقرية المطبوع(ط3) هكذا (إذا أننا عرب)، وكما يبدو بأنه خطأ مطبعي؛ إذ لا تستقيم موسيقى البيت الشعري فيه، وأيضا بالرجوع إلى مخطوط الديوان (مخطوط إلكتروني بنظام كتابة الوورد)، وجدناها (إذ)، وقد صححها أيضا محقق الموسوعة الشعرية لأمير البيان.

(3) وحي العبقرية، ج1، ص71.

المُمكنات المحتملة، لا سيما مع النضال الوطني والقومي المرتبط بالأرض والمكان، وما يؤكد ذلك هو قوله في قصيدة أخرى:

هذي فلسطين الأبيّة لم تزلْ في الاضطهاد فريسة للعاقر
والغرب يشحذ مدية الجزّار عن غرض دنيء تحت هزء ساخر[1]

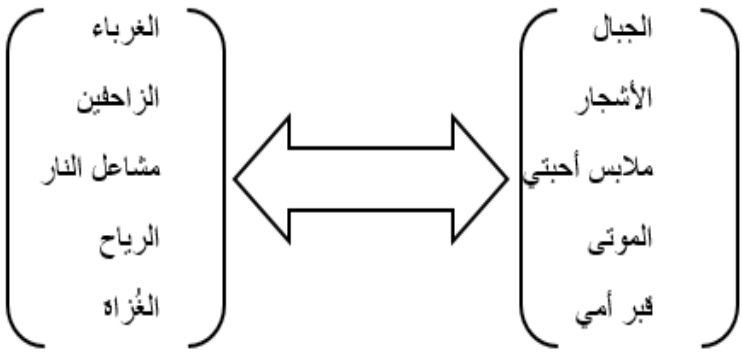
ولأنّ لغة النص الشعري النثري عند سماء عيسى هي لغة رمزية إلى حدٍ كبير، وغالبًا ما يكون النص نصًّا صوفيًّا فلسفيًّا إنسانيًّا؛ فالموت بؤرة النص، والتماهي مع الله دلالة أصيلة فيه، ولكن القراءة الملحّة للنص الشعري، واستجداءه من خلال تعاضُد علاقاته المتشعّبة، تقتضي علاقات ودلالات ثانوية وثالثية غير مباشرة؛ ففي نص (تنويمة) من مجموعة (الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى)، يُقابل النص ما بين الأنا والآخر (الأنا والغريب)؛ حيثُ يقول:

لن أدُلَّ الغرباءَ
الزاحفينَ
بمشاعل النار
إلى الجبال
لن أدلّهم
إلى الأشجار
المعلّقةِ بها

(1) وحي العبقرية، ج1، ص195.

ملابس أحبتي الموتى
لن أدلّ الرياح
ولا الغزاةَ
على قبر أمي[1]

يتمظهر الآخر هنا باعتباره الغرباء/ الزاحفين/ مشاعل النار/ الرياح/ الغزاة؛ بينما العلامات التي تشير إلى الأنا؛ هي: الجبال/ الأشجار/ ملابس أحبتي/ الموتى/ قبر أمي، وكذلك إشارة النص للأنا بضمير المتكلم، وضمير الملكية في مثل أحبتي/ أمي، كما أنّ علامات الأنا تشير إلى الأشياء التي ترمز للحياة أو للموت وهما يمثلان الأرض والوطن والذاكرة والقرية والآثار (ملابس أحبتي/ الموتى/ قبر أمي/ الجبال)، والشكلان الآتيان يوضحان علامات المفارقة ما بين الأنا/ الآخر:



(1) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص37.

وتتشكّل ثنائية الأنا/ الآخر في قصيدة (أمي إفريقيا)، ما بين (منزلي) وهو ما يمثل الذات و(أوروبا) وهي ما تمثل الآخر؛ حيثُ خاطبها الشاعر (لا أريدُ أن أرحل إلى أوروبا)، وعنوان النص يشدّك نحو المكان، إنها إفريقيا بما تحمله من رمزية عند كل عربي لا سيّما عند العُمانيين الذين هاجروا إليها، واستطونوا وحكموا فيها؛ وبهذا جعلها أمًّا له، (أمي إفريقيا)، وهذا يقتضي (أمي عُمان)؛ لشدة الارتباط ما بين عُمان الأصل وأجزاء من شرق إفريقيا، وما تحمله من دلالات تاريخية، يقول:

إنني أبكي
لأنني سأتركُ منزلي
لا أريدُ أن أرحل إلى أوروبا[1]

وعلى الرغم أن الشاعر يربط وطنه (بالأسد/ جدائل وحشيّة/ شياه الصمت/ قبر أمه)، لكنّه لا يريد أن يرحل عن منزله، وهذه دلالة على شدة الارتباط بالأرض والمكان؛ يقول في القصيدة نفسها:

لا أريد أن أرى أسدًا
خارج إفريقيا
صبيّة سمراء
ذات جدائل وحشيّة
تنتظرني

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص44.

«طينٌ لألاء
بذراعيه الرحبتين
يشدّني»[1]
شياه الصمت
على قبر أمي الحنون
تبكي معي[2]

كما أن أمكنة الأنا/ الشاعر يمكن تُقرَأ في نص (الحوية/ رمال) من مجموعة (دم العاشق)؛ إذ إنّ الرمال تمثّل أيقونة للوطن رغم الهجير، ورغم عذابات الصحراء، إلا أنّها قد حضنت الشاعر كأمٍ، ومَن معه من بني قومه ضدّ الغزاة الذين جاؤوا من وراء البحر، وهي رموز شعرية تدلّ على الآخر العدو/ المُختلِف؛ فالأنا تمثل (الرمال)، أما مكان الآخر فهو (وراء البحر)، يقول:

أخذتنا الرمال إلى هجيرها
حضنتنا كأمٍ ترتعش
ضمتنا عن الغُزاة
الذين جاؤوا من وراء البحر[3]

(1) كما جاء في حاشية المجموعة: «شديني بذراعيك الرحبتين إلى الطين اللألاء»، إيميه سيزر/ دفتر عودة إلى مسقط الرأس.
(2) استيقظي أيتها الحديقة، ص45.
(3) دم العاشق، ص112.

المبحث الثاني
ثنائية القرية/ المدينة

تتجلى تقاطبيّة القرية/ المدينة عند أغلب الشعراء؛ لِما تشكله تلك الجدليّة من مفاهيم فلسفية وتأملية وإنسانية، وفي أزمنة وأمكنة متناقضة، لا سيّما بين قطبي الألفة والغُربة، كما يقول غاستون باشلار: «في كل البحوث المتعلقة بالخيال، علينا أنْ نتخلّى عن منطقة الحقائق الواقعية؛ بهذا نشعرُ بثقة واطمئنان أكثر حين نكون في البيت القديم، الذي وُلدنا فيه، من وجودنا في بيوت شوارع المُدن التي نعيشُ فيها عابرين»[1]، وتتمظهر هذه الثنائية عند الشاعر عبدالله الخليلي، في قصيدة (ناشد الحرية)، التي يقول فيها:

أيُّ شعبٍ ذلّ وهو له ... رائد التحرير في مُدنه
صارع الأخطار مُقتحمًا ... مَوْجَهَا الطامي على سفنه
يتقي الدنيا على دمه ... ويخافُ الدهر في مِحنه
يا تُرى كم لي أدافع من ... ناشطات الهم في حَزَنِهْ
وأنا ممّا أكابده ... كالفتى المؤود في حضنه[2]
قلتُ للشحرور أغبطه ... وهو صدّاح على فننه
أنتَ حُرٌّ لا تقيِّدُه ... نظم الأحكام في مهنه

(1) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص65.

(2) وردت هذه الكلمة في وحي العبقرية (ط3) هكذا (المؤود)، ووردتْ في الموسوعة الشعرية لأمير البيان هكذا: (الموؤد)، ووفقا للقواعد الإملائية المعروفة؛ إمّا أن تكتب على القاعدة العامة (مؤود)، أو (مؤءود) بسبب الواو الساكنة قبل الهمزة، وربما كتبها محقق الموسوعة (موؤد) من باب حذف توالي الأمثال.

سـابح في الجـوّ لـيس لـه حـابس غـاد إلـى مؤنـه
سـارحٌ مـا شـاء يحفظـه حـارس التكـوين مـن إحنـه[1]

وتتبيّن جدلية القرية/ المدينة من العتبة الأولى للنص؛ أي من العنوان (ناشد الحرية)، ثم من خلال علامات النص الدالة على تلك الثنائية، أي ما بين الريف والمدينة؛ فتتجلّى الضدية ما بين (الذل) وهو ما يُعتبَر مُمثلًا ورمزًا للمدينة، حينما قال: (أي شعبٍ ذلّ وهو له رائد التحرير في مدنه)، فقد قرنَ الذل بشعب المدينة/ المُدن، بينما في المقابل أتى برمزيّة (الشحرور)، وهو يعني الحرية والتحليق وهو أيضًا رمز الريف/ القرية؛ فهذا الطائر عادة ما يستوطن البساتين والأرياف والأمكنة المفتوحة.

وكما نلاحظ فإنّ المقطع السابق، يُقارن ما بين مكانين: الأول مدني والآخر ريفي بصورة غير مباشرة، بالإضافة إلى ذلك؛ فإنّ هناك إشارات مُتعاضِدة تدلُّ على ذلك في بنية النص الشعري؛ فالمدينة هي (نظم الأحكام/ حابس)، والريف هو (أنت حُرٌ/ لا تقيّده/ سابحٌ/ سارحٌ).

ونجدُ سيميائية الريف/ المدينة في نصٍّ شعريٍّ آخر، في سياق المدح والفخر بالجزائر، باعتبار أنها تشكّل أيقونة وحيّزًا قوميًّا ودينيًّا للشاعر، ولنصّه الشعري، ولقرّائه، وما يهمُّنا في هذا الموضع، يكمن في السؤال الآتي: لماذا يخصّ الشاعر (ريفَ الجزائر) بالفخر والفضل دون المدن أو الأشياء المعاصرة؟! وهذا الحصر والاختصاص يدلُّ على مقابلة الريف بالمدينة

(1) فارس الضاد، ص131.

المعاصرة وإنْ لم يصرّح بذلك، وهو على رغم تصريحه أنّ الجزائر (مدينة الشهداء)، إلا أنه يقرن الفضل بريف الجزائر خاصّةً، حينما قال: (يصافح في ريف الجزائر أيْديًّا غداها جلال الفخر فضل حليبه)، يقول في أحد مقاطع قصيدة (من وحي الجزائر):

أحبّاي ما لي والنوى تقتضي يدي ... كأني وراء النجم طوع دُؤُوْبه
سلام عليكم من مشوق تذيبه ... ليالي المنى في ذكريات مذيبه
يُصافح في ريف الجزائر أيْديًّا ... غذاها جلال الفخر فضل حليبه
مدينة ألف الألف من شهدائها ... بأزكى دم هامَ الجلالُ بطيبه[1]

ومن المُلاحظ بشكلٍ عام تجاهُل الخليلي صورة (المدينة المُعاصرة) في نصوصه الشعرية، لا سيّما قصائده الواردة في أشهر وأضخم دواوينه الشعرية (وحي العبقرية، ط3)، سواءً أكان ذلك في بلدهِ عُمان أم في البلدان التي زارها، وعلامات (التَّجاهُل) تدلّ تأويليًّا على عدم مبالاة الشاعر بأمكنة المدينة، أوتدلّ كرهًا لها لا سيّما المدينة المعاصرة، وهذا على العكس تماما من علامات القرية والريف والطبيعة والبساتين؛ بينما وجدنا الكثير من علامات الريف والقرية والطبيعة والأمكنة التاريخية العُمانية والعربية والإسلامية، وكل ذلك دلالة على الفضاءات الشعرية الملتهبة بالحنين والعاطفة إلى الريف وأحيانا إلى الماضي، كما أنّ واحات (سمائل) التي ينتمي إليها كانت بارزة الحضور؛ «فيهربُ الشاعر

(1) وحي العبقرية، ج2، ص180.

ولو في الخيال إلى قريته بسماتها الإنسانية، وتظلّ القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجيروالقحل المديني، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع»[1].

وأمّا في نص سماء عيسى الثري فتتجلى تلك الثنائية في أحد المقاطع بالإشارة إلى المنازل المهجورة باعتبارها رمز الخلاء/ الريف/ القرية، في دلالة على الرحيل عنها، بينما تتجلى المدينة (كذئاب بشرية)، يقول الشاعر في قصيدة (رحيل) من مجموعة (استيقظي أيتها الحديقة):

إلا أننا
لم نكمل رحيلنا بعد
لم نعرف الطريق
إلى منازلنا المهجورة
أذكرُ فقط
بعضًا من البكاء
يتردد في الأودية
بحثًا عن غنمة أمي المفقودة
خوفًا من ذئاب الجبال
خوفًا من ذئاب المدن البشرية في آن[2]

(1) أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المُعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1995، ص26.
(2) استيقظي أيتها الحديقة، ص28.

لا نستيطع تأويل المقطع السابق تأويلًا نهائيًّا على أنه يمثّل ويشير إلى حُب المنازل المهجورة قديما، وكره المدينة الحديثة؛ وذلك لأنّ أمكنة (المنازل المهجورة) هي أيضًا: بكاء/ فقد/ خوف/ ذئاب، ولكنّ العلامة الأبرز هي أنّ المُدن لا تمثّل الخوف في النص الشعري فحسب، بل جعلها الشاعر وحددها تحديدًا دقيقًا بذئاب المدن البشرية، حينما قال: (خوفًا من ذئاب المدن البشرية)؛ فقد قرنَ ذئاب المدينة بصفة (البشريّة)، ولم يحدد تلك الصفة في ذئاب الجبال؛ فقد قال: (خوفا من ذئاب الجبال)، وهذا ما أدى لترجيح تلك الضدية ما بين ذئاب المدينة (الشريرة)، وذئاب القرية (الأقل شرًا).

وجاء في مجموعة (الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى) نصٌ بعنوان (أغاني النيروز العُماني) يقول في بعض مقاطعه:

أيتها الشجرةُ
عذراءَ خَلقَكِ اللهُ
امنحيني ظلالكِ
في الهاجرة
أيتها الشجرة
أنتِ أمٌّ لنا
نحنُ صغارُكِ
ظلالك
أعزُّ وأغلى
من غرف القصور
وغربتها

ثمارك أشهى
من موائد القصور
وغربتها[1]

هـذه الضـدية تتجلّـى مـا بـين القرية/ المدينـة أو مـا بـين الفلاة/ المدينـة أو الريف/ المدينـة، وتتموضـع هـذه الجدليـة في الـنص الشـعري وِفـقَ عـدد مـن الإشـارات، أمـا بالنسـبة للقريـة فتبـدو أكثـر إيجابيـة مـن المدينـة حيـث تتمظهـر علاماتهـا في (الشـجرة/ الظلال/ الهاجرة/ الثمار)؛ وأمـا المدينـة فتتمظهـر علاماتها في (غـرف القصـور/ الغربة/ موائد القصـور)؛ فالشـجرة الأم هـي رمـز القريـة والخـلاء، والقصـور هـي رمـز المدينـة والصـخب كمـا يبـدو مـن خـلال السياق النصي وأيضًا السياق الخارجي.

وكذلك فإنّ هذا النص من جانبٍ آخر هو تناص مع نـص آخـر، كمـا وضّـح ذلك الشاعر في هامش الصفحة؛ وهو نص شعبي يقـول: «والغربـة مـا تحلالـي، لو في غـرف وقصـور، تحلالـي عيشـة أهلـي، لـو في سـعف وزور»[2]، والـزُّوْر في لسـان عُمـان هـو اسـم لسـعف النخيـل اليـابس، ويُصـنع منه (الـدَّعن) أو (العَـرِيش)، وهـو مـا كـان يمثـل إحـدى أساسـيات البيـت العُمـاني قبـل عـام 1970م، وحتـى الآن مـايزال العمـانيون يصـنعون العَـرِيش أمـام بيـوتهم في كثيـر مـن قُـرى عُمـان، يسـتظلُّون ويسـتريحون تحتـه، وكمـا أن هـذا التنـاص يأخـذ جدليـة الوطن/ الغربـة، فإنـه يأخـذ أيضًا أبعادًا ثقافية واجتماعية تتعلق بالتناقض والتنافر ما بين الريف والمدينة.

وفي نـصٍ آخـر يُخاطـب سـماء عيسـى المُسـافرَ بـأنْ يأخـذَ حفنـةً مـن تـراب

(1) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص53.
(2) مثل شعبي عُماني.

(قريته)، في دلالة على دِفء القرية عن أيّ ترابٍ آخر، أي عن أيّ مكانٍ آخر، وقد تكون القرية هنا رمزًا للوطن، ولكنّها قد تكون أيضًا رمزًا سيميائيًّا لجدلية القرية في تقابلها مع صخب المدينة/ المدنيّة، التي عادة ما يرحل إليها القرويون، بحثا عن حياة جديدة، وطلبًا للرزق، وإذا افترضنا أنّ (حفنة التراب) علامة على الكفن أو القبر؛ فالشاعر يطلب من المسافر أن يأخذ بقايا جثث أهله وقومه قبل الرحيل، وكل ذلك -كما نرى- يمثّل دفء القرية مقابل الرحيل الذي لن يعود منه أبدًا؛ إذ يقول في مجموعة (الجبل البعيد):

أيها المسافر
خُذْ حفنةً
من تراب قريتك
قبل الرحيل الرحيل الذي
لن تعود منه
أبدًا..[1]

وفي موضعٍ آخر، تتجلى سيمياء ثنائية القرية/ المدينة، بمحمولاتها وأبعادها الإحاليّة، في مجموعة (ولقد نظرتُكَ هالة من نور)، وعلى الرغم من أنّ القرية تبدو صحراء من الجوع، وسماء من العطش (الجوع/ العطش)، -وهاتان الصفتان توحيان بالألم والمأساة والعذاب- إلاّ أنّ القرية هي التي يجب البقاء فيها لأنها أرض الأمومة، كما يقول النص:

«وقالتْ لي أمي قبلَ موتها: بعدَ أن تأخذَني إلى القبرِ.
ارحلْ عن هذه المدينةِ ولا تَعُدْ إليها...أمامكَ.

(1) الجبل البعيد، ص55.

صحراءٌ من الجوع وسماءٌ من العطشِ، لكن لا منزِل
لكَ في أرضٍ لا أُمَّ لكَ فيها»[1].

ونقرأ أيضًا قراءة ثانية للمقطع الشعري السابق، نقرأ علامة (الأم) الملتصقة بالأرض؛ فهي واهبة الحياة، وإذا فقد الإنسان أمّه؛ فإنه لا يشعر إلا بالجوع والعطش، وكأنّ الأرض لا تُنبِت، والسماء لا تمطر؛ ولذلك لا حياة لك في أرض لا أُمَّ لك فيها.

ومن الممكن أن نكوّن الجدول الآتي لتوضيح العلامات الدالة لثنائية القرية/ المدينة، وِفق السياقين النصي، والإحالي الخارجي:

العلامة/ الدال	المدلول
الموت	المدينة
النهاية	
القبر	
الرحيل	
عدم العودة	
لا منزل	
صحراء	القرية
سماء	
الأم	
المنزل القديم	

(1) ولقد نظرتُكَ هالةً من نور، ص56.

المبحث الثالث

ثنائيّة الوطن/ الغربة

يتحقق مفهوم جدلية الوطن/ الغربة، باختلاف فلسفة كل شاعر عن آخر، وكل قارئٍ عن آخر؛ ففي نصّ الخليلي العمودي نقرأ أنّ الوطن تقابله الغربة المكانيّة؛ مما يستدعي الشوق إليه، ولكن يعلل الخليلي في قصيدة (عُمان في بدء الإسلام)؛ بأنّ سبب الهجرة عن الوطن هو (الله) كما حدث مع مازن بن غضوبة الطائي العُماني، الذي وفد إلى الرسول محمد ﷺ، مُهاجرا وتاركا وطنه عُمان؛ ليكونَ أول مَن أسلمَ من أهل عُمان، يقول:

إذ وَفدنَا قبل أن تبلغنا ... دعوة المختار خير المرسلين
فقرانا الدين شهدًا خالصا ... فوردناه هيامًا أجمعين
فلنا الفضل الذي قام به ... مازن الطائي سعيًا لا يلين
ترك الأوطان لله إلى ... أن أتى أحمد والشوق خدين
فأطلّ الدين من مطلعه ... بِحمانا فغدونا مسلمين[1]

ويتجلّى الوطن/ الغربة عند الخليلي في قصيدة (إلى البيت الحرام)، وعلى الرغم من أنّ الخليلي كان يمجّد رحلته المقدّسة إلى البيت الحرام لأداء مناسك الحج والعمرة، لكن الوطن بدا في وصف الأمكنة التي مرّ بها في طريقه إلى عُمان كسلوى وقطر وأبوظبي والرياض، ثمّ نلحظُ في كل مقطع من مقاطع

(1) وحي العبقرية، ج2، ص59.

القصيدة، أنّ درجات الشوق (لرؤية المكان) غير المعبّر عنه إلى (لحظةٍ شعريةٍ ما في النص)، قد بدأت تزداد شيئا فشيئا وهو ما يمثل اتصالًا واقعيًّا في طريق العودة إلى عُمان جغرافيًّا، حتى وصل الشاعر إلى آخر ثلاثة مقاطع من القصيدة، وقد انفجرتْ في داخله لوعة (الحُب الوطني)، وهذا ما يعادل وصوله إلى أرض/ مكان الوطن، بعد أن كان مغتربًا عنه غربة اختيارية، هكذا يقول في هذه اللحظة الشعرية:

هناكَ شددناها رِحالا متينة ... إلى الوطن المحبوب فهو نريد
ننازع بالسير النهار مداره ... على الشمس حتى تستبين حدود[1]

ولننظر كيف وصف الشاعر وطنه؟ إنه الوطن المحبوب، على رغم الرغبة الذاتية والقيمة الدينية التي تمثلها رحلته المقدسة، لكنّه كان ممتلئا بالشوق والحنين للعودة إلى أرض الوطن، ويستمرُّ في وصف فرحه وسروره العارم برؤية حدود وطنه المشتاق إليه، ويقول واصفًا بهاء منظر الخليج في طريق العودة لوطنه عُمان، وما به من لوعة وشوق:

وننظرُ في مدّ الخليج وجزره ... فنحسب أنّ الكون فيه يميد
ونمشي بحافات الرياض كأننا ... بحافة طُوبى والسّرور قعيد
نذود الأماني والطريق مطاوع ... فنقنصُ منها ما نشا ونصيدُ
فما مالَ قرن الشمس للغرب أو رسا ... بنا القصد حيثُ المكرمات شهود
عُمانُ التي ما أنبتتْ غير ماجد ... جليلٍ نمتْهُ للجلال جدود[2]

(1) فارس الضاد، ص102.
(2) فارس الضاد، ص103.

وأما في النصوص الشعرية لقصيدة النثر عند سماء عيسى، فهي كما في كثير من النصوص الحديثة، التي لا يكتفي الشاعر فيها ببث لوعة الغربة المكانية عن الديار، بل ينتقل إلى مرحلة أعمق أثرا وهي ما تُسمّى (الاغتراب)، ونقرأ صورة الاغتراب المكاني في أحد مقاطع مجموعة (استيقظي أيتها الحديقة):

وأنا عائد
إلى القرية
بعد غياب
استقبلني
على عتبة الباب
طفلٌ يبكي[1]

وكما هو معلوم؛ فإنّ الصورة المعهودة أنه بعد الغياب عن المكان المحبوب يتجلّى الشوق والحنين، والسرور بعد العودة، ولكن سماء عيسى في نصّه يُخالف ذلك حينما يجعل البعد والعودة على حدٍّ سواء علامتين دالتين على الشقاء والألم؛ فالبعد هو (الغياب)، والعودة هي (طفلٌ يبكي)، وهنا تتشكل في النص غربة داخلية لا تنفصل عن الروح ولا تفرّق ما بين المكان الأليف والمكان الغريب؛ فلفظة (الوطن) «قد حملتْ معنى ثنائيًّا في شعر الشعراء العرب القدامى منهم والمحدثين،

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص13.

وهي من جهةٍ أخرى لفظةً مُراوغة تصعُب مطاردتها؛ لالتباسها وحضورها القَلِق في شعر بعضهم»[1].

وفي موضع آخر تبدو سيميائية الاغتراب/ الوطن في قصيدة (ظلال)، من مجموعة (دم العاشق)، يقول:

ظلّلي
يا نجومَ المنفى
رفاتَ أنبيائِنا
ظلّلينا
آلامنا
أكثر إنشادا
وسلالات الليل
تركت عتمة جذورها
إلى المنفى[2]

بؤرة النص تحوم حول (المنفى) وهذه العلامة اللغوية تستدعي علامة لغوية أخرى هي (الوطن)، بعلاماتها الواردة في النص، وقد جاء الخطاب من الشاعر إلى المنفى بضمائر (هي/ هو/ أنت): (المنفى/ ظللي/ يا نجوم

(1) هندي، أشجان محمد، ثنائية الوطن والمهجر في قصيدة (لو ترين) للشاعر رشيد الخوري(الشاعر القروي) دراسة أسلوبية، مجلة كلية دار العلوم، العدد(80)، جامعة القاهرة: القاهرة، 2015، ص229.

(2) دم العاشق، ص20.

المنفى)، بينما جاءت علامات الوطن بضميري الجماعة (نا/ نحنُ) وهي:

- أنبياؤنا.
- ظللينا.
- آلامنا.

والمنفى يقابل الوطن وليس بالضرورة أن تكون هذه الغربة هي غربة مكانية ما بين مكانين أي ما بين مكان بعيد/ غريب، ومكان وطني/ قريب؛ فهذه النجوم التي يطلب منها الشاعر أن تظلّل رفات أنبيائه وآلامه قد تكون من قبيل الاغتراب المكاني أي في فضاء المكان الداخلي الذي يعيشُ فيه الشاعر.

وقد شكّلت علامة (المنفى)، دلالة فارقة في مجموعة (دم العاشق)، باعتبارها تقاطبًا لعلامة (الوطن)؛ إذ إنها كانت ملمحًا شعريًّا لها تسنين دلالي كثيف؛ فالمنفى يعني النفي خارج حدود الوطن، وعكسه الوطن، والمنفى عند سماء عيسى هي الأشباح التي ليست بالضرورة أن تكون خارج حدود الوطن جغرافيًّا، بل هي فضاءات رمزية من الممكن أن تُشير إلى النفي مع الذات والنفي في المجتمع الذي يتميز باليأس والحزن والبحث عن مفقودات الحُب، وتقول الدكتورة شريفة اليحيائية: «غربة سماء عيسى تبدو ظاهرة لافتةً بالنسبة للنقّاد والشعراء؛ إذ إنّ غربته داخلية فالشاعر يعيش بين أهله ووطنه»[1]، يقول في قصيدة (البيلسان1):

على ذراعيكِ تهوي أشباحٌ سوداء

(1) اليحيائي، شريفة، قصيدة النثر في عُمان نشأتها وتطورها، مرجع سابق، ص190-ص255.

هي أشباح المنفى..
هوتْ كقناديل البحر المنطفئة
ليس معك سوى أم تلهث
باحثة عن بَنِيها
أيتها العصافير الصغيرة السوداء
تسللي إلى هذه اللحظات الأخيرة من عمري
خذيني إلى ظلال أشجاركِ الصغيرة الموتى
ولطفلتي الصغيرة التي لم أرها
حين استيقظتُ فجرًا
ضعي وردة على فراشها الخاوي
فقد تعود ثانية مع الليل
بيدها قمرٌ صغيرٌ
وتابوت تلملم به رفاتي[1]

وقد تكررت علامة (المنفى) في شعر سماء عيسى لا سيّما في مجموعة (دم العاشق2011)، هكذا قال عنه الشاعر قاسم حداد في كتابه (نقد الأمل: مكابدات الشخص بعد ذلك): «سماء عيسى قادمٌ من الفجيعة بامتياز، ومبشّرٌ بها في آن واحد»[2]، والتكرار يمثّل إشارات دلالية في النص؛ فكثرة تكرار لفظة

(1) دم العاشق، ص32.
(2) حداد، قاسم، نقد الأمل/ مكابدات الشخص بعد ذلك، ط1، دار الكنوز: بيروت، 1995، موقع إلكتروني (www.qhaddad.com).

المنفى في النص الشعري تعني للقارئ أهميتها المركزية، وهي بدورها تخلق طاقة من الدلالات الإيحائية، وتجعلها بؤرة أساسية في شعرية النص أو المجموعة الشعرية، وهذا جدول إحصائي يبين تكرار لفظة (المنفى) في مجموعة (دم العاشق):

العلامة	القصيدة	عدد التكرار	المجموعة الشعرية
المنفى	رمال	1	دم العاشق (قصائد نثرية)
	تعويبة	1	
	ظلال	2	
	غياب	1	
	ندم2	1	
	البيلسان1	1	
	البيلسان2	1	
	شهداء1	1	
	روح3	1	
	دم العاشق	2	
	الحوية/ رمال	3	
	حوية العلامة الحباسي	2	
		مجموع تكرار العلامات اللغوية المباشرة لِلَفظة (المنفى)=17 مرّة.	

المبحث الرابع
ثنائية الارتفاع/ الانخفاض

شكّلتْ سيميائيّة الارتفاع/ الانخفاض في شعر الخليلي صورة شعرية تجلّت في معظم قصائده لا سيّما قصائد التصوف والسلوك، وقد جعل في قصائده ثنائية فوق/ تحت، وكأنّ الأعلى يمثّل علامة وفضاءً لله تعالى، ومن ذلك مثلًا حينما قال مخاطبًا البشر في قصيدة (بين الهيمنة والهينمة) من قصائد تقديس الله عزّ وجلّ (السلوك أو التصوّف):

قمْ للمهيمن تحت ظل سمائه وارفع يديك مهيمنًا بدعائه
واجأرْ إليه ونادِهِ متبتّلًا فلعلّه يدنيكَ من علیائهِ[1]

وهنا يستخدم الخليلي النسق العلامي التقليدي في تحقيق أغراضه الشعرية وفلسفته الفكرية لا سيما الفلسفة الصوفية، في جعل (الله) عاليًا و(الإنسان) أسفلًا، كما أنّ العلامات الأخرى المساندة في البيتين السابقين تدل على ذلك، وهما لفظا سماء/ علياء الدالتان على الأعلى، ولكنه جعل لدلالة (تحت) ألفاظًا أكثر دلالةً عليها وهي: قم/ تحت/ ظل/ ارفع/ اجأر/ ناده/ يدنيك وهي ألفاظ تعني الدنو في المنزلة، كما أنها تتقاطب مع فوق/ الله.

ويستمر الخليلي في قصيدته مقارنا ما بين مكانية (العبد) الذي يمثّل فضاءً منخفضا؛ فهو الدنو/ الأرض/ الانخفاض، و(الرب) الذي يمثل فضاءً عاليا؛

(1) الموعظة، ص91.

فهو السمو/ الأوج/ السماء، يقول:

وإليــكَ يــارب البريــة وَجَهــه يسمو به الإخلاص أوج سمائه[1]

وها هو يجعل خطأه دنوّا في المنزلة أمام حِلم الله، يقول:

واســترْ خطــائي يــا حلــيم فإنــه دائــي وحلــم الله خيــر دوائــه[2]

ولا يكتفي الخليلي بأن يصف دنوّه في مقابل عظمة الله، بل يطلب من ربه أن يرتقي به إلى (الأعلى)، ومع ذلك سيظل في مرتبة دونية مقارنة بمرتبه الله/ العلياء، يقول:

واجعلْ مقامي يا عظيم معظّما بِكَ فيكَ تحت عُلاك في علیائِه[3].

وتتضح جليًّا سيمياء التصوف، والتذلل لله تعالى، عبر فضاءاتها الدالة في شعر عبدالله الخليلي، لا سيّما في ثنائية الارتفاع/ الانخفاض، يقول:

واخفض له يا خافض الطاغوت ما قــد طــال بالســلطان مــن أعدائــه

وارفعــه قــدرًا في الــورى وأعــزّه يــا رافــع الإخــلاص في خلصــائه

وانظــر إليــه يــا معــزّ بنظــرةٍ ليعــزّ شــأنًا فيــك عــن زملائــه[4]

هذه اللغة الشعرية التي يتحدث بها الشاعر، تؤكّد تلك العلامات الصوفيّة التي تنظر إلى الله فوق كل شيء، وتمجّده وتتماهى في ضعفها وذلها مرتفعةً إلى مكانة الله العالية، ومن تلك العلامات التي تتمظهر في الأبيات السابقة:

(1) الموعظة، ص93.

(2) الموعظة، ص93.

(3) الموعظة، ص93.

(4) الموعظة، ص99.

اخفض/ خافض الطاغوت/ ارفعه/ أعزّه/ يا رافع/ ، بل إن نظرة من الإله إلى ذلك العبد الفقير ترتفع به من مكانه الداني وهو في مستوى البشر كما تشير إليه لفظة (زملائي) إلى المراتب العليا (ليعزّ شأنًا عن زملائه).

ولا تتوقف ثنائية الارتفاع/ الانخفاض في شعرية القصيدة العمودية في النص الخليلي على المفارقة ما بين الله والإنسان كما هي معروفة في الدلالات الصوفية المباشرة؛ بل تتعدى الصورة الأوليّة المباشِرة في قصيدة (ضالة المؤمن) استدعاءً للصورة النمطية في المجتمع الأبوي الذكوري، يقول:

وأكرم أباك ولو قد أهانك واخضع له تحت أعقابه[1]

فالأب ممثلٌ للمقام العظيم الذي يشير إلى فوق بالنسبة للابن؛ أما الابن فممثل للمقام المنخفض مقارنة بأبيه، فتشير إليه علامات تحت مقام أبيه/ الخضوع/ الإهانة/ تحت أعقابه.

وقد يتحول المكان الحسي الملموس في علوّه وانخفاضه إلى مكان معنوي ذي قيمة معينة إيجابية أو سلبية، يقول:

دعوا السبَّ والتوبيخ والقدحَ وانظروا إلى أمم شادتْ على الأفق منبرا
دعوا الحقد والغش المُخلَّيْن بالعُلى ولا تركبوا ظهر العُتُوِّ تهوّرا
دعوا شيمة كانت قديمًا لغيركم وخلقًا لطبع الغير كان مُيَسَّرا[2]

(1) وحي العبقرية، ط3، ص101. (لم نجد هذه القصيدة في الموسوعة الشعرية لأمير البيان)، ونقلا عن محقق الموسوعة سعيد النعماني: «ربما سقطتْ هذه القصيدة وهي في الطباعة».

(2) وحي العبقرية، ج2، ص42.

نلاحظُ في المقطع السابق، العلامات الإيجابية: الأفق/ المنبر/ العُلى، وكأنها ترتقي أو تسير نحوَ الارتقاء، أمام العلامات السلبية التي تنحو منحى الانخفاض والدنو، وكلتا الدلالتين يعبّر عنهما النص كما يعبّر عنهما السياق الإحالي؛ فالحقد/ الغش/ السب/ التوبيخ، كلها قيم غير أخلاقية أي أنها قيم وضيعة اجتماعيًّا ومكانةً ومكانًا.

وتتعدى سيميائية الارتفاع/ الانخفاض المعاني السابقة؛ فنجدها أيقونة للزمان والمكان؛ إذ ينسجم الزمان مع المكان مكوّنًا ثنائية الأعلى والمنخفض، هذا ما يؤكده نص الخليلي؛ إذ يشير إلى الزمان باعتبار أنه يحطُّ من شخصٍ ذي مكانة عالية، ويرفع من شخص ذي مكانة دنيّة، يقول:

وقفتــــه وللزمـــــان ولـــــعٌ بِحَـطِّ مُعْتَـلٍ[1] ورفـعِ مُعْتَلـى
وقفتـــه والحادثـــات حولـــه كأنهـا السـيد إذا السـيد ضـرى[2]

كما أنّ السكون/ الحركة يمثّلان جدلية شعرية وفكرية في النصوص الإبداعية، ولايخفى على القارئ أنّ فلسفة ثنائية الحركة/ السكون جزءٌ من جدليـة الارتفاع/ الانخفـاض، والعكـس صـحيح؛ فقـد تكـون ثنائيـة الارتفاع/ الانخفض جزءا من ثنائية الحركة/ السكون، يقول الخليلي:

وإذا اسـتُهِنْتْ يـا جليـل مكـانتي فاكتبْ ليَ الإجلال في استعلائه[3]

(1) وردت هذه اللفظة في طبعة ديوان وحي العبقرية (ط3)، هكذا: (مُعتَل)، بينما وردت في الموسوعة الشعرية: (مُعتَلٍّ)، ونرجح أن تكون الأصح (مُعتَلٍ) من العلوّ لا مِن الاعتلال.

(2) من نافذة الحياة، ص80.

(3) الموعظة، ص94.

ويقول أيضًا:

وارزقْهُ يا صمدُ الصمودَ إلى العُلى واكفلــهُ شــان غِذائــه وروائــه[1]

وإذا ما قرأنا البيتين السابقين للخليلي، نجدُه قد جعل مكانته الساكنة، أو مكانه الساكن مُقترنًا بالاستهانة، وهي ما تقتضي سكونًا وقلّة في الحركة؛ وهنا يطلب الشاعر من الله تعالى أن يعليَه بعليائه (فاكتبْ لي الإجلال في استعلائه)، وكأنّ السكون ضعفٌ، والحركة إلى الله قوةٌ.

وفي موضعٍ آخر يقول الشاعر مُخاطبًا الرسول ﷺ، في ارتقائه إلى السماء، وفي حركته الأرضية الدالة على الضعف، إلى السماء في دلالة على المكانة العظيمة للممدوح وهو النبي، من خلال صورة المشابهة ما بين مكانة الممدوح وشموخ السماء، يقول:

لو ارتقيتُ سماء العرش مُمتدحًا إيّاكَ كنتُ كأني قطّ لم أقم[2]

كما أن المعنى المعجمي يتعاضد كنسقٍ دال مع ثنائية الحركة/ السكون؛ فتتخذ صورة الإذعان معنى للسكون، بينما تتخذ صورة الصولان معنى للحركة؛ إذ يقول الخليلي في معرض مدحه للعراق في قصيدة (العراقين):

وطــالَ بعباســية وهــو خلافــة يصولُ بها شرق ويذعنُ مغربُ[3]

ونجدُ سيميائية الارتفاع/ الانخفاض ما بين السماء والأرض متشابهة في

(1) الموعظة، ص95.

(2) الموعظة، ص211.

(3) وحي العبقرية، ج2، ص162.

شعر سماء عيسى النثري مع نصوص الخليلي العمودية، وهذا التشابه مردّه إلى تشابه الفكر الصوفي والفلسفي عند الشاعرين، بل إنّ الثقافة الجمعية تنظرُ أصلًا إلى السماء باعتبارها مكانًا للرب، وللحب الإلهي، بينما الأرض مكان للإنسان ومكان للموت؛ فعلامات الأعلى هي (السماء/ الحب إلى الله/ النجم البعيد)، بينما الأسفل (الموتى/ الراحلون/ الأرواح/ الأجساد/ التراب/ العشب/ رماد النار/ القبور)، يقول سماء عيسى في مجموعة (استيقظي أيتها الحديقة):

«الذين يموتون ويرحلون دون أن يتركوا أثرًا، فقط
السماء تعرف كم من البكاء احتاجتْ أرواحهم،
حتى يصعد بها الحب إلى الله، حتى تعود أجسادهم
إلى التراب، إكليلًا من الأعشاب الخضراء، تقطرُ منها
دموع الأمهات ودماء الآباء
الذين يرحلون في الموت، فقط النجم البعيد ورماد
النار، يعرف آثار قبورهم، ليس ثمة قناديل في الطريق
إلى ذكرياتهم، أمواج الليل الصغيرة الهادئة، كفّت عن العودة والبكاء»[1].

وتتشكّل تلك الضدية ما بين العالي (السماء) وهي مصدر المطر والخير والخصب، بينما المنخفض هي تلك الغرف الحزينة المظلمة، غرف الصّبايا، التي بحاجةٍ ماسة إلى لطف السماء، يقول سماء عيسى في قصيدة (تصييف):

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص17.

ها قد نضج الثمر وسقط
على الأرض سال
دم المزارعين الأوفياء
لن تجفّ السماء
حتى يسقي مطرها
الغرف المظلمة
غرف الصبايا الحزينات
بأطراف البيت[1]

كما نلاحظ أيضًا في المقطع السابق، تشكّل ثنائية الثمر والسماء ما بين بداية المقطع (الثمر) ونهاية المقطع (السماء)، وأيضًا ما بين الأرض/ دم المزارعين في بداية المقطع؛ حيثُ تقابلهما الغرف المظلمة/ أطراف البيت في نهاية المقطع.

وتأكيدا على رمزية (السماء) باعتبارها مكانًا لله وللملائكة و(للفوق) ولملكوت الرب وهو الملاذ الذي يهرب إليه البشر، أو هو مصدر رحمة الله من عذابات الأرض؛ فهي الرحمة التي تهوي للقبور وتتألم بألم الأموات والمنازل الأرضية، وما تحمله هذه العلامات من أبعاد دينية وأسطورية واجتماعية عند بني البشر، يقول في نص (بلاد بعيدة):

ندمًا
كأنّ سماءً رحلتْ

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص49، ص50.

وهوتْ

ألمًا على قبورنا ومنازلنا[1]

وتتعاضد ثنائية الارتفاع/ الانخفاض مع مظاهر وعلامات الحياة، مُشكّلةً بذلك تعاضُدًا دلاليًّا بين العلامات الشعرية والسنن الثقافية بتجلياتها المتنوعة؛ ففي المقطع الآتي نجدُ أنّ (السحرة) يستوطنون الجبال، بينما الجثث تمثّلها الصحراء التي تبدو وكأنها مكانٌ لبني البشر، يقول في نص (مغَاصِيْب):

رأيتُ السحرةَ

يهبطون من الجبال

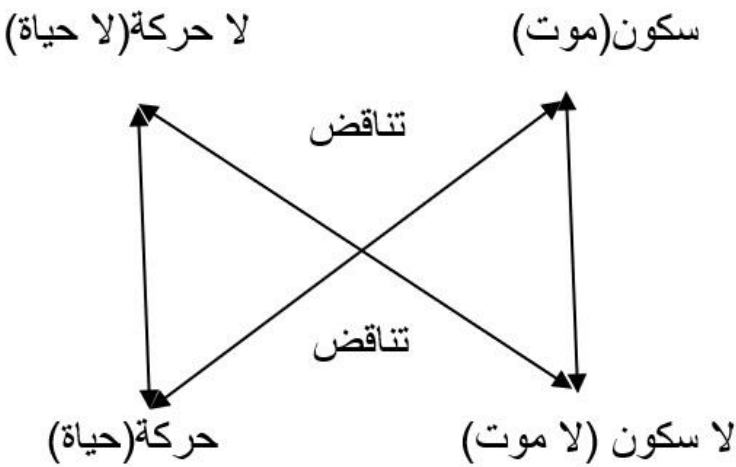
وهم يجرُّون الجثثَ

إلى الصحراء[2]

وفي جدلية السكون/ الحركة، نجدُ في نص (مياه جبلية) من مجموعة الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى؛ الحركة/ الجبل التي ترمز إلى (الحياة)، بينما يرمز السكون/ والوحشة/ وذئاب الليل/ ورماد النار/ والجثث المحترقة/ إلى (الموت)، وكأنّ الحركة تقتضي قُطبًا عاليًا (الجبل/ الحياة)، والسكون يقتضي قُطبًا منخفضًا (الأرض/ لاحياة)؛ ولمقاربة صورة التناقض في المقطع الشعري اللاحق، من الممكن الاستفادة من المربع السيميائي، كما تلاحظ في الشكل الآتي:

(1) دم العاشق، ص48.

(2) دم العاشق، ص87.



إذ يقول سماء عيسى:

ها أنا
أسمعُ بكاءً مُرًّا
ونحيبًا
كأنْ لا أحد يعودُ
من الجبل
لا أحدَ يسكن الأرضَ
وقد امتلأت بالوحشةِ
بذئاب الليلِ
برماد النار
بجثث حروبٍ مُحترقة[1]

(1) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص14.

وفي موضعٍ آخر نجدُ تقابُلًا ما بين سقوط طفلة، وهي تحمل دلالة الحركة من مكانٍ عالٍ إلى (تحت الأقدام) وهو مكان منخفض وساكن، وقد قابل سماء عيسى هذه الصورة بصورةٍ أخرى، وهي صورة انحدار دموع الله من السماء إلى الأرض، ثمّ الغرق بالطوفان ثمّ الهلاك وهو ما يشير إلى لحظة السكون، أي لحظة الموت والنهاية، يقول:

ليلًا والمسافرون
يعبرونَ الأرض إلى المجهول
سقطتْ طفلةٌ تحت الأقدام
من السماء انحدرتْ
دموع الله
فكان طوفان
أيام الأرض الأولى
الذي أغرقنا[1]

هنا نلاحظ علامات لغوية دالة على السكون والانخفاض وهي: (الأرض/ طفلة/ تحت/ الأقدام/ الغرق)، بينما نلاحظ في المقابل علامات الحركة والعلوّ وهي: (السماء/ الانحدار/ السقوط)، ولكنّ الشاعر – كما جاء في النص– كي ينجو من ذلك الطوفان والغرق قامَ بتسلّق شجرة، وهو أيضًا ما يدلّ على الحركة، وقد مكث بقيّة عُمره في تلك الشجرة، وهو ما يشير إلى تلك المرحلة الساكنة، أي مرحلة الصمت والتوقّف وعدم الحركة (لا ينمو كالطفل والقردة والأفعى)، ولا يخلو المقطع اللاحق من أبعادٍ دينية وأسطورية

(1) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص24.

وصوفية؛ إذ يقول:

تسلّقتُ شجرةً
مكثتُ بها بقيّة عمري
لذلك عدّتُ طفلًا
كالقردة..
توقفتُ عن النمو كأفعى
تزحف في الأرضِ
وتتسلّق الجدرانْ[1]

وتدلُّ الحركة في نص سماء عيسى النثري على (الروح) الأرضيّة التي تعبرُ في طريقها من الأرض -رمز الموت والتبعثر كما جاء في سياق النص الشعري- إلى السماء؛ حيثُ السكون الأبدي، وكأنها خلاصٌ من العذابات الدنيويّة، وكل ذلك جزء من شعر سماء عيسى المأساوي الحزين الذي غالبًا ما يوحي بالفقد والفجيعة، والذي لا يخلو في عمومه من الدلالات الصوفية والروحيّة، «هذه الروح التي يحملها سماء عيسى المتوحّدة مع ألم الجسد، واهتزاز الوجد في ألقه البعيد، وإشاراته المتجليّة في أشعاره التي تومض وهجًا صوفيًّا مغسولًا بالحنين والجمال»[2]، يقول في نص (حوية العلامة الحباسي):

روحي تحلّق في فضاء الأشياء
متجهة من الأرض إلى السماء

(1) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص25.

(2) الشامسي. هاشم، سفر في وردة الغياب، التجلّيات الجمالية في شعر سماء عيسى، مرجع سابق، ص102.

حتى أقترب من الشمس
يجرفُني شعاعها
ثمّ يتبعثر رمادي
في الأرض[1]

وأيضًا يجعل ثنائية السكون/ الحركة في نصٍ آخر كصورة تشبيهية، وهي صورة المياه في حركة انحدارها إلى المجهول؛ إذ تبدو المفارقة ما بين صورة انحدار الماء من الجبال إلى الأرض، وصورة خروج الروح من الأرض إلى السماء، يقول:

المياهُ أكثر حنينًا إلى الموتِ
في انحدارِها إلى المجهول[2]

وإنْ كنّا قد لاحظنا تشابهًا فكريًّا وفلسفيًّا بين الشاعرين الخليلي وسماء عيسى، إلا أنه ليس بالضرورة أن يكون هناك تشابه فني بينهما؛ أي بين القصيدة العمودية وقصيدة النثر، والتباين الفني بين القصيدة العمودية والقصيدة النثرية أيضًا – كما نرى- ليس بالضرورة سببه اختلاف الجنس الأدبي؛ فالأساليب الشعرية والفنية تتباين وتتشابه بين الشعراء، وإنْ كانوا من الجنس الأدبي نفسه، بل يعود الاعتبار إلى مدى تحقق الشعرية في النص الأدبي أكثر من النظر إلى اعتبارات الشكل، ولكن يبقى للشكل الشعري دوره لدى المتلقي في دلالات عُرفية وتداولية أكثر مِن كونها دلالات شعرية خالصة، كما أنّ الدلالات المكانية التي تكوّن سيميائيّة الارتفاع/ الانخفاض لا تتوقف عند نسقٍ محدد،

(1) دم العاشق، ص134.
(2) أغنية حُب إلى ليلى فخرو، ص50.

لا سيّما في قصيدة النثر التي تأثرت بفنون أخرى كالسينما والسرد، هذا ما يؤكد عليه يوري لوتمان في حديثه عن جدلية الارتفاع/ الانخفاض في شعر (زابولتكسيZabolotski)، يقول: «النص الفني ليس محاكاة لنسقٍ معيّن، لكنّه ينتظم طبقًا للدلالات التي يتطلبها النص، سواءً كانت هذه الدلالات تتماشى مع النسق أو لا تتماشى»[1].

وسنكون أمام نتيجة منطقية حينما يُلاحظ أنّ أغلب أمكنة القصيدة العمودية متوازية مع النسق الدلالي المتداوَل، بينما تبدو أمكنة قصيدة النثر أكثر انزياحًا وتفككًا موازنة بنسق النص العمودي، وهنا سوف نكوّن جدولًا يبين صور العلاقات الجدلية لثنائية الارتفاع/ الانخفاض كما يأتي:

القصيدة العمودية (عبدالله الخليلي) (الارتفاع)... (الانخفاض)	القصيدة النثرية (سماء عيسى) (الارتفاع)... (الانخفاض)
الله...الإنسان	السماء/ الله/ النجم البعيد... الموتى/ الأجساد/ التراب
سماء... ظِل	السماء...غرف الصَّبايا
الرب... العبد	السماء... القبور/ المنازل
الله...العبد الفقير	الجبال/ السحرة...الصحراء/ البشر
الأب... الابن	الجبل...الأرض
الأفق/ المنبر... الحقد/ الغش/ السب	السماء... الأرض/ طفلة/ تحت الأقدام
العلياء... الضعف	دموع الله...الغَرَق
الصولان... الإذعان	الحياة...ذئاب الليل/ رماد النار

(1) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، مرجع سابق، ص78.

المبحث الخامس
ثنائية الاتصال/ الانقطاع

اعتادَ الإنسان على الاتصال أوالانقطاع في حياته، عبرَ أزمنة وأمكنة متنوعة، وعبر بشرٍ وأحداث مؤثرة، جعلته يحنُّ إليها، أو ينقطع عنها جسديًّا وربما عاطفيًا وشعوريًّا وإنْ كانَ بعيدًا عنها أو قريبًا منها، «وتنبثق أهمية الثنائيات المكانية من خلال ارتباطها بقيم الحياة، هذه القيم في الأصل ناتجة عن تفاعل الإنسان مع مجموعة من النظم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والعقائدية إلى حدّ الاندماج»[1].

وها هو عبدالله الخليلي في نصّه المعنون (إلى رجال الاستقامة) يدعو أبناء قومه ووطنه إلى التمسك بدين الله وهدى رسوله؛ مما حدا به أن يُخاطبَ خليليه على نهج الشعر العربي القديم، إشارة ودلالة على عهد الرسول الكريم وأصحابه، وهي إشارة زمانية ومكانيّة، يقول الشاعر:

خليليّ عوجا بي على المجدِ ساعةً ... لأرسي دعامات الجلال وأعمرا
خليليّ مُرّا بي على ساحة الوفا ... لأشهدَ آثار الكرام وأنظرا

(1) سهيلة، بن عمر، الثنائيات المكانية عند شعراء جماعة الرابطة القلمية من جغرافيا المكان إلى شعرية المكان، مجلة مقاليد، عدد(4)، جامعة قاصدي مرباح: ورقلة/ الجزائر، 2013، ص21.

خليليّ سيْرا بي على الخطّة التي تسامتْ لأدري ما عليها وأخبرا[1]

نلاحظ هنا علامات (عوجا/ مُرّا/ سيْرا)، تدلُّ على سيمات الانتقال من زمن الحاضر الذي يعيشه الشاعر إلى زمنٍ آخر، هو زمن (المجد/ ساحة الوفا/ آثار الكرام)؛ فهذه الأمكنة التي ارتبط الشاعرُ بها فجأةً، تذكّره بالأمجاد، بل إنها تشير صراحة إلى تلك الأمجاد، كما أنّ تكرار صيغ أفعال الأمر، ولفظة (خليليّ) المنتهية بياء المتكلم تشير إلى حُبّه العميق للنبي ﷺ.

النص السابق، يمثّل دعوة من الشاعر لأبناء أمته؛ للسير على نهج السابقين، ومما يدلّ على تلك الدعوة، تكرار صيغ أفعال الأمر التي تدلّ على التماس طلب العودة لأمكنة وأزمنة الماضي: (عوجا/ مُرّا/ سيْرا)، كما أن الأفعال المضارعة تدل على استمرار تأثير تلك الأزمنة والأمكنة على الحاضر: (لأرسي/ أعمرا/ لأشهد/ أنظرا/ لأدري/ أخبرا).

وفي موضعٍ آخر يتصلُ الخليلي أو بالأحرى يعودُ بفكرهِ وذاكرته إلى زمنٍ آخر من أزمنة التاريخ العُماني العظيم؛ إذ يقول في قصيدة (المقصورة):

مواطئ العزّة من مواطني ما لَك قد أصبحتَ من كُلٍ خلا[2]

ويقول الخليلي:

وقفتُ في ربوعكِ الخضر فلم أجد ولم أسمع بها غير الصدا[3]

(1) وحي العبقرية، ج2، ص42، ص43.
(2) من نافذة الحياة، ص84.
(3) من نافذة الحياة، ص84.

هذا البيت يبيّن ويشير إلى أكثر من احتمالٍ تأويلي دلالي وهي:

- القطيعة الشديدة التي صارتْ ما بين هذا الزمن (زمن النص) مع الزمن الماضي العظيم في عُمان.
- وإما لبيان عظمة ذلك الزمن؛ لمحاولة استرجاعه وبيان عظمته للأجيال الحالية واللاحقة؛ إذ يقول الشاعرُ متصلًا بذاكرة التاريخ العُماني:

فعـــدّتُ للتـــاريخ أستفســـرهُ عـــن صِـــدقِ مـــا حدثنيـــه فبكـــى
لكنّـــه اســـترجع في هنيهـــة فقـــال لـــي بمـــلء فيـــه يـــا تُـــرى
والله لـــو أدركـــتَ مِـــن أمسِـــكَ مـــا أدركتُـــه لَشُـــمْتَ عرشًـــا ولِـــوَا[1]

- ولكـن يبـدو أنّ الشـاعر يريـد مـن ذلـك الاتصـال مـع الماضـي نقـدًا للحاضر، واستلهامًا للتاريخ؛ إذ يقول في نهاية المقطع الشعري:

فاســـتغفر التـــاريخ في تأنيبـــه وأنَّـــبَ الواقـــع مـــن حيـــثُ نَبَـــا[2]

ويُخاطب الخليلي في قصيدة (إلى الحسنى) أجداده والمراسم، وهي إشارة إلـى تلـك الأمكنـة أو الصـفات التـي كـانوا يتميـزون بهـا، ويخـاطبهم بقولـه: (رفاق/ رفـاقي)، والرفيـق كمـا هـو معلـوم علامـة علـى المصـاحبة في الزمـان والمكان، وهنا -كما نرى- اتصال مع الماضي، وانقطاع عن الحاضر؛ تمجيدا للماضي العظيم كما يراه الشاعر، يقول:

رفـاقي إلـى تلـك المراسـم إنهـا مراسـم عـزّ منـه نيطـت بأضـلع

(1) من نافذة الحياة، ص84.
(2) من نافذة الحياة، 85.

رفاقي إلى الحسنى فإما تيامنت فأصْعِد وإن تَأتِ الشمال فأصْدِع[1]

حتى يقول مخاطبًا عهودهم:

هلمّ إلى قربى أواصرها التقى وأمشاجها تاج الكمال المرصّع
أقومي لا ينسى المروءة والوفا كريمٌ وما أحلى الوفاء بأروع
دعونا نشاطِرْكُم حُلُومًا رزينة ووفرًا كَأَرْي النحلِ غير مضيع
ونرعى لكم عهدًا كريمًا مضى به أوائلكم باللبس لم يتلفع[2]

وفي موضعٍ آخر يستدعي الشاعر الأطلالَ (زمن ماضٍ) في قصيدته الموجهة إلى الشباب؛ ليستحثهم على العلم (زمن النص)، معللا في نصه الشعري سبب ذلك الاستدعاء بقوله: (هي الأطلال كانت من قديم مصبّ الدمع للمتشوقينا)، وهذا تناص ثقافي استدعاه الشاعر من تراث القصيدة العربية القديمة بالوقوف على الأطلال، والحنين إليها؛ إذ يقول الخليلي إنّ الوقوف على أطلال الماضي البالية يبعثُ بالشوق، مُتمنّيًا عودتَها ومساءلتَها عن الذين نزحوا عنها!:

قِفا بي بين أطلالٍ بَلِيْنا نسائلها عساها أن تُبِينَا
نُسائلها عن الحُلاّلِ فيها عشية باينوها نازحينا
هي الأطلال كانت من قديمٍ مصبّ الدمع للمُتشوِّقينا[3]

(1) وحي العبقرية، ج2، ص173.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص174.
(3) فارس الضاد، 124.

ويصوّر الشاعر تلك الأمكنة بالآرام في دلالة على جمالها، وحسنها الخالد في نفسه؛ إذ يشبه تلك المسارح بالآرام (إليك مسارح الآرام منّي)، وهي صورة تشبيهية شديدة الوضوح في الذاكرة العربية لا سيما في القصيدة العربية القديمة، يقول في القصيدة نفسها:

إليـــكِ مســـارح الآرام منـــي تحيّـــة وامـــق النزعـــات دينـــا
عهـــدتُ عليـــكِ ألويـــة المعـــالي عقـــدنَ علـى الجمـال بهـا مصـونا
عهـدتُ الحُسـنَ فيـكِ نظيـر عـودٍ يقـــولُ مســـدّدًا ويَعـــي أمينـــا[1]

وأما في نصوص سماء عيسى؛ فتتشكل ثنائية الاتصال/ الانقطاع على أوجهٍ كثيرة؛ إذ يقول عز الدين إسماعيل عن تشكّل الصورة الشعرية في النص العربي الجديد: «إنّ التشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذٍ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وصورها الناجزة كيفما شاء، ووفقًا لتصوراته»[2].

هذا ما نجده في نصّ (حمامة ميّته في الجناة)[3]؛ إذ يمنّي الشاعر نفسه بالانتماء والرجوع مرّة أخرى إلى قرية مندثرة، ثمّ ما يلبثُ أن يشير إلى أنّ تلك الأمنية التي سبّبها (التّذكر)، هي الذاكرة التي تذكّره بالقبور والمنازل الأولى، ثمّ إنّ تلك القرية المندثرة تحت (سفح جبل الحوراء) هي أجمل من أي مكانٍ

(1) فارس الضاد، ص124.

(2) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المُعاصر..قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي: القاهرة، ص126.

(3) الجناة: قرية مندثرة تحت سفح جبل الحوراء بنزوى، كما ورد في هامش النص.

يقطنه البشر، أما تلك الأمكنة الأخرى فقد رمز لها الشاعر (برصاص الغدر البشري)، ورصاص هنا أيقونة تحمل معاني الجشع والحقد والكيد والأضغان، يقول:

جاءتْ إلى الموت
في مكانه الطبيعي
هنا لن تطاها بنادق العابثين
لا رصاص الغدر البشري
ستضمحل رويدًا رويدًا
ثمّ تتفتّتْ وتعود
من حيثُ جاءتْ
ترابًا
أودُّ أنْ أعودَ ثانيةً
إلى الجناة
فقط لأتذكر
القبور منازلنا الأبدية[1]

كما أنّ التناص مع الذاكرة الشعبية، والمكان القديم يقتضيان انقطاعًا مع الحاضر، هذا ما يشير إليه الشاعر في هامش قصيدة (جدار) المهداة إلى الفنان الشعبي حمد بن سعيد الكلباني؛ إذ جاء في هامش القصيدة: «نقلًا بالعربية

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص42.

الفصحى من الدارجة العُمانية: لا تِّضعضعْ يا الجدار وتنهدمْ/ داكي عليك الورد وفاغي بِثْمَرهْ»[1]، ويقول النص الشعري، مستلهمًا من الذاكرة الشعبية المكان وفضاءاته:

أيها الجدار الطيني المُتهالكُ

لا تتضعضع

فتتهاوى

ثمة شجرةٌ فاغيةٌ بالورد

تتكئ عليك[2]

إنّ التناص الثقافي بين النص الشعري والنص الشعبي يمثّل مدلولًا سيميائيًّا حيويًّا لمرجعيّة المكان والتماهي فيه، كما أنّ علامات (الجدار الطيني/ شجرة فاغية/ تتكئ عليك)، هي ممثّلات على الحنين إلى الماضي؛ «حيثُ يتوسّط العالمُ السيميوطيقي عالمين: عالمًا فيزيائيًّا (الواقع)، وعالِمًا خياليًّا رمزيًّا (الإبداع)»[3].

وإذا ما أخذنا الاتصال مع الذاكرة التاريخية؛ فسنجدُ الذاكرة الصوفية عند سماء عيسى تمثّل اتصالًا وشيجًا مع الماضي لمعايشة الإشارات الدالة على ألمه التراجيدي، ويبدو في نصّه الشعري أيضًا أنّ الاتصال مع الماضي المؤلم

(1) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص44.

(2) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص44.

(3) حمداوي، جميل، سيميوطيقا الثقافة لوري لوتمان أنموذجًا، مجلة أمل، مج(22)، عدد(43)، مجلة أمل: المغرب، 2014، ص141.

في حدّ ذاته يُمثّل انقطاعًا مع الحاضر الذي ربما يكون مأساويًّا مثل الماضي تماما أو أقل منه ألمًا، وفي كل الأحوال -كما نرى- يبدو الألم الذاكراتي بؤرة شعرية عميقة بشكل عام في نص سماء عيسى النثري، يقول في قصيدة (إلى أمهات الواصل)[1]:

أيتها الأم
سليلة أمهات الليل والندم والهجعة الأولى
أيقظينا، أيقظي فينا رغبة أن نموت
بين ذراعيكِ ونبكي
يومًا ما
كنتِ أجمل أمهاتنا
حين كنّا
نرضعُ منكِ
الحبّ والموت[2]

هنا نلاحظ علامات الذاكرة التراجيدية الأليمة وهي (أمهات الليل/ الندم/ رغبة أن نموت/ نبكي/ الموت)، إنها لغة الماضي والذاكرة والتلذذ بتلك الذاكرة رغم مصير الموت، ويقول أيضًا في القصيدة نفسها:

«كانت ليلة محاق تلك، عندما زحف إلينا الوشق، ونحن.

(1) أمهات الواصل: حركة صوفية نسائية في عُمان، كما ورد في هامش مجموعة دم العاشق.

(2) دم العاشق، ص139.

ننام تحت عراء السماء، ضمتنا أمي في صمتٍ»[1].

ويقول أيضًا:

«وأذكرُ أمًّا ماتت على ربى، ما زلتُ أذكرُ نشيجها.

المتقطّع وهي تلفظ نفسها الأخير، ثم البكاء النسائي»[2]

ثمّ يقول في القصيدة نفسها:

«كانت أمًّا عوراء، الرمد أكل عينها اليمنى، تضمّ إلى

صدرها صورة ابنها الميّت، وكانت حين تفتح المندوس

تلتفت إلينا، تتأملنا واحدا واحدًا»[3]

نلاحظ في المقاطع السابقة لغةً شعرية مُكتنزةً بالحزن والألم؛ فأينما فتّشتَ عن لفظة من ألفاظ النص تجدْ لغة الأسى والوجع، وقد استخدم الشاعرُ أفعال الماضي للعودة إلى الذاكرة مثل: كانت/ ضمتنا/ أكل/ زحف/ ماتتْ، ولكنه أيضًا استخدم الفعل المضارع؛ في دلالة على عمق الأسى واستمراره، مثل: ننام/ أذكرُ/ تلفظُ/ تضمّ/ تفتح/ تلتفت/ تتأملنا.

وفي موضعٍ آخر يطلب الشاعر من الزمن أن يعود به إلى الماضي/ الذاكرة، (على الزمن أن يعود أيضًا)، وهو ما يعتبره شرطًا لعودته إلى (الكوخ البعيد)، وهو ما يمثل المكان، وهنا إشارة لفضاء زمكانيّة الاتصال مع الماضي، والانقطاع عن الحاضر؛ابتغاءً وخلاصًا من الغربة، (وكطيرٍ غريب أرسلُ

(1) دم العاشق، ص142.

(2) دم العاشق، ص143.

(3) دم العاشق، ص143.

نواحي إليك)، يقولُ في مجموعة (ولقد نظرتُك هالةً من نور):

لأعودَ إليكَ
أيها الكوخُ البعيدُ
على الزمن
أن يعود أيضًا
سأتّبع خطى موتاي
حتى أصلَ إليك
وكطيرٍ غريب
أرسلُ نُواحي
في الليل
إنني امرأةٌ
حزينة الروحِ[1]

وكذلك الحال حينما يجعلُ الشاعرُ الحلَّ للهروب من سقم العالم المليء بالدم والغبار والعدم إلى «الطلل» الذي يُعيد الطفولة والصفاء، ومن الملاحظ هُنا تناصٌ ثقافي وحسي مع القصيدة العمودية القديمة، وهنا تبدو أيقونة (الطلل) وكأنها ما تزال حيّة الوجدان في الشعرية العربية، رغم السنين، ورغم مَن يعتقدُ أنّ القصيدة الحديثة ليست إلا مُجارة لقصيدة غربية فحسب، هنا نرى علامة (الليل)، وعلامة (النهار)، وعلامة (الطلل)؛ فتذكرنا هذه العلامات

(1) ولقد نظرتك هالة من نور، ص72.

بشيخ المعلقات (امرؤ القيس)، حينما قال:

وليلٍ كموجِ البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلتُ له لمّا تمطى بجوزهِ وأردف أعجازًا ونـاء بكلكلِ
ألا أيها الليل الطويلُ ألا انجلي بصبحٍ وما الأصباح منكَ بأمثلِ[1]

وأما سماء عيسى فيقول في مجموعة (غيوم):

« كان العالم مليئا بالسقم مليئا بالدم مليئا بالغبار
وبالكائنات وهي تسيرُ من عدمٍ إلى عدم
كأنها الليل لا ينفضُ ديامسه
إلا على نهارٍ ميّت[2]
حتى يقول في القصيدة نفسها:
ولكن
ربما تكون قد التفتّ
إلى الطلل
وهو يحتفظُ للطفولة
بوردةٍ من صفاء الليالي[3]

(1) امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق: حسن السندوبي، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، ط5، دار الكتب العلمية: بيروت، 2004، ص117.
(2) عيسى، سماء، غيوم، ط1، آفاق: القاهرة، 2006، ص70.
(3) غيوم، ص70.

الفصل الرابع

دلالات الفضاء الشعري

تمهيد

إنّ دلالات الفضاء المكاني الشعري، لا حدود لها حقيقة، بل الحقيقة الأقرب نحن الذين نختار ما نريد؛ فالقصيدة الشعرية تعطي القارئ بِلا كللٍ ولا ملل. ولغرض البحث، وحدوده العلميّة، اقتضت الحاجة التركيز على عدد قليل من دلالات الفضاء الشعري، لا سيّما دلالات المكان ذات الأبعاد السياقية والثقافية، المقترنة بسيميائيات الأدلجة والإحالة؛ وبذلك وقع اختيار السمات الآتية:

- الأمكنة المألوفة، واختِيرَ لها علامات الأمكنة الذاكراتيّة، والأمكنة الوطنيّة، والأمكنة المقدسة.
- الأمكنة المعادية، واختِيرَ لها أمكنة الآخر، وأمكنة الاغتراب والمنفى.
- الأمكنة المفتوحة، واختِيرَ لها علامتان، هما: الصحراء، والبحر.
- الأمكنة المغلقة، واختِيرَ لها علامتان، هما: السّجن، والبيت.

ودلالة هذه الفضاءات الشعرية، لا تقتصر على معانيها المباشرة فحسب، بل تتعدى إلى ما تحويه من تسنيناتٍ دلالية وأبعادٍ ثقافية، وانزياحات تصوريّة وبلاغيّة، وصورٍ متعددة ذات دلالات اجتماعيّة ودينية وسياسية وغير ذلك، وكما تقول سيزا قاسم: «إنّ هذا العالم المادي لا يُدرَك بوصفه خبرات مادية حسيّة ولكنه يدرك من خلال الوعي اللغوي (..) فلا يمكن أن تتم المعرفة دون اللغة، ومن هنا تدخل في

مستوى سيميوطيقي أكثر تجريدًا وهو مستوى العلامات اللغوية»[1].

إنّ قارئ النصّ حين يحلل نصه؛ فكأنه يُحلّل عالَما مكوّنًا من عالَميْن، الأول عالَم خيالي لاوجود له، والثاني عالَم الواقع الحقيقي وهو عالَم الثقافة والجغرافيا والتاريخ، وقارئ النصّ بحاجة مستمرة لهذا العالم لفكّ رموز نصوص العالم الخيالي الرمزي، يقول (رولان بارتRoland Barthes)، في كتابِه (إمبراطورية العلامات Empire of Sign): «إذا أردتُ أنْ أتخيلَ أمةً وهميّة؛ فيمكنني أن أطلق عليها اسمًا مُبتكرًا مثل كائنٍ روائي»[2].

(1) قاسم، سيزا، القارئ والنص.. العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة: 2002، ص51.

(2) P3. Barthes, Roland, Empire of Signs, Translated: Richard Howard, Press: The Noonday: New York,1992,

- (ترجمة الباحث).

المبحث الأول
الأمكنة المألوفة

أولاً: الأمكنة الذاكراتية

تمثّل الأمكنة الذاكراتية أو أمكنة الذاكرة أبعادا متنوعة ما بين الحنين للطفولة والمنازل الأولى، وذاكرة القرية والرحيل، وذاكرة القبيلة والوطن والدين والتاريخ وغير ذلك؛ إذ نجد الأمكنة الإسلامية الواقعية شديدة الحضور في شعر عبدالله الخليلي العمودي، وهي ما تمثّل عاطفة الشاعر الحاضرة التي يسترجع فيها ذاكرة وتاريخ الأمكنة المحبوبة، يقول في قصيدة (غزوة بدر الأولى):

في جيش بدرٍ وهو عدَّ حروفه ... نزل القضاء لكل غاوٍ يصرع
يا يوم بدر أنت تدبير السما ... أنت النكاية للعدا والمصرع[1]

كما يشكّل المكان الوطني بأبعاده التاريخية والدينية والقومية ذاكرة حاضرة في نصوص الخليلي؛ فها هو يطلب في قصيدة (عُمان) مسآلة المحيطات وآسيا وأوروبا عن تاريخ وطنه العظيم، بل مسآلة ما يحيط بأرض وطنه (الفَلَك الدوّار)؛ ليخبرنا عن مجد وطنه، يقول:

سل المحيطات عن أسطولها وسلْ ... القفار عن خيلها إنْ يُجْدِ تسآل
سل المغارب عنها والمشارق والدنيا ... تجدها على التاريخ تغتال

(1) الموعظة، ص196.

وسل بها الفَلَكَ الدّوَّار يحمل في صـروفه الآي منهـا وهـي أعمـالُ

ويشكّل الحنين إلى معاهد الطفولة في نص الخليلي علامة شعرية يسترجع فيها الذاكرة؛ فها هو يصرّح باسم قرية السُّبحِيَّة مُعلنا حبّه الشديد وتعلّق ذاكرتُه بها؛ إذ يقول:

إني ذكـــــــرتُ عهـــــــودًا كـــم جَـــدَّدَتْ لـــيَ ذكـــرى[1]

ويقول في القصيدة نفسها:

«سُـــبحِيَّةُ» المجـــد رِفقًـــا فأنـــــتِ بالقلـــــبِ أدرى
ومـــــا يكـــــنُّ حشـــــاه مـــــن المحبّـــــة إصْـــــرا[2]

وها هو يطلب من البرق عدم البُخل على المعاهد التي خصَّها بضمير المتكلم؛ فهي تشكّل في وجدان الشاعر مكانًا مألوفًا ومحبوبًا؛ مما دعاه لرسم صورة فنية لها، وهي صورة (الحضن) كحضن الأم، وهناك من العلامات الشعرية التي يخصّ بها الشاعرُ معاهدَ الفضاء المحبوب مثل: البرق المُشير للمطر/ الغيث/ الماء/ النمير، يقول في قصيدة المقصورة:

يـا بـرقُ لا تبخـل على معاهـدي فإنهـا قـد أشـرفتْ علـى النَّـوى
يـا بـرقُ باكرهـا بغيـثٍ غـدقٍ مسـحنفرٍ إن أقلـع النـوءُ همـى
يـا بـرقُ روِّهـا بمـاء أدمعـي إن نضـبتْ منـك سـحائب الرجـا
معاهـدًا درجـتُ في أحضـانها أرتضـعُ الحمـدَ على مهـد العُلى

(1) فا رس الضاد، ص54.
(2) فارس الضاد، ص54.

معاهــدًا شــربتُ مــن نميرهــا صــافية مــن كــدرٍ ومــن قــذى[1]

ويلاحظ القارئ في نص الخليلي العمودي، اللغة الشعرية المكانية التي جاءت عليها أمكنة النص؛ إذ المعاهد والمرابع والربوع كلها من المعجم اللغوي الشعري التقليدي الذي تربَّتْ عليه الموسيقى العربية الشعرية، وهذا ما يُلاحظه القارئ غالبًا في القصيدة العربية العمودية ومنها القصائد العمودية المتأخرة كالذي نلاحظه الآن في نصوص الخليلي المتوفّى عام 2000 للميلاد؛ إذ تكون أداة الخطاب فيها لا سيما في ثيمة الفضاء الشِّعري أداةً تُخاطب الحسّ الموسيقي العربي المعروف، على العكس من قصيدة النثر، التي خلقتْ تنويعا في خطابها المكاني وكأنها مسرحية أو سينما حديثة، وهي بحاجة دوما إلى فكّ شفرتها الدلالية، والانتظار إلى آخر النص الشعري، بل الانتظار أحيانًا إلى آخر المجموعة الشعرية، وأحيانًا يجدر بالقارئ قراءة أعمال الشاعر كي يستطيع الإمساك بخيوط الدلالات المتشظية.

وهذا جدول لبعض العلامات المكانية التي احتوت عليها (قصيدة المقصورة)، التي تمثّل إشارات إلى ألفة ذاكرة المكان، وتبيّن اللغة المعجمية/ الشعرية في النص الخليلي وفضاءاته، وتدلّ على النسق الثقافي العربي القديم في النص العمودي[2]:

(1) من نافذة الحياة، ص70.

(2) انظر: قصيدة المقصورة، ديوان من نافذة الحياة، ص69.

علامة المكان الأليف	الصفحة في الديوان	الدلالة الإحالية
أربعي	67	الألفة والحب والذاكرة المكانية، التي تجعل زمنية النص حاضرة من خلال علاقة الاسترجاع ما بين لحظة الحاضر (النص) ولحظة الماضي الذاكرة؛ ليتحوّل الفضاء من معناه السيميائي الجغرافي المتمظهر في واقعية الواقع، إلى معناه السيميائي الفني المتمظهر في الخطاب الشعري.
نشأتُ فيها	69	
العرش/ عرشها	69	
معاهدي	69	
معاهدًا	69	
الضمائر مثل: نميرها/ أحضانها/ قطوفها/ روّها/ باكرها	68-69	
مرابع العلم	69	
ربوعها	69	

وأيضًا يمثّل ذكرُ الأئمة الذين يُنسَب إليهم الشاعرُ ذاكرة وحنينًا إلى الزمان الذي عاشوا فيه أجداده، والزمان يقتضي حنينًا للأمكنة والمرابع والمعاهد التي عاشوا فيها، يقول في قصيدة (المقصورة):

وإنْ ذكرت أحمدًا وصنوه نشرتَ للتاريخ أسطار البها

وإنْ ذكرتَ بعدهم محمدًا ذكرتَ للدهر الحُسام والندى[1]

وكما نلاحظ لم يصرّح الشاعر بمكان محدد للشخصيتين المذكورتين في

(1) من نافذة الحياة، ص74.

البيتين السابقين إلا أنّ قارئ النص حينما يقرأ البيتين يعود بذاكرته إلى المواطن التي عاشا فيها، لا سيما إن كان المتلقي والكاتب من الموسوعة الثقافية نفسها، وهو هنا يذكر كما جاء في هامش الديوان أنّ أحمدًا هو إشارة للشيخ أحمد بن سعيد بن خلفان جدّ الشاعر لأمّه، وصنوه إشارة للشيخ عبدالله بن سعيد بن خلفان جدّ الشاعر لأبيه، وفي البيت الثاني إشارة للإمام محمد بن عبدالله بن سعيد الخليلي وهو عم الشاعر.

وتمثّل الأمكنة القومية في نص الخليلي هي الأخرى أيقونة دائمة الوجود في شعره، وهي ممثلات على أبعاد ودلالات تاريخية وسياسية واجتماعية، بل مصيرية لا سيما فلسطين، التي نستطيع أن نطلق عليها في الوجدان القومي (رمز القومية العربية)؛ لِما تمثّله من إحالاتٍ مرجعية قوية في الحس الوجداني والذاكراتي، يقول في قصيدة (أخي الفدائي):

أخي الفدائي إلى البيت الذي خلّفه أبوك قبل الطرد
أخي الفدائي إلى مدينة القدس مناخ الرسل أهل الأيدي[1]

انظر إلى هذه الشعرية الذاكراتية المكانية، وما تحمله من طاقة شعورية مكتنزة بالدلالات القومية في الذاكرة العربية وهي جملة: (البيت الذي خلّفه أبوك قبل الطرد)؛ إنها تُشير إلى شبق الفدائي بالأرض والمكان الأليف/ المحبوب رغم الطرد، هنا تتعاضد هذه الجملة بجملة شعرية أخرى تزيدها دلالة وهي عبارة (مدينة القدس مناخ الرسل).

(1) وحي العبقرية، ص220.

وأما المكان الذاكراتي في نص سماء عيسى؛ فهو نص طافح بسيميائيّة الكآبة والأسى؛ إذ تبدو منه ذاكرة قاسية ومأساوية كزمن النص المأساوي أيضًا، هذا الذي يمكن قراءته من خلال النص الآتي الذي يتمظهر في لغة سردية حكائية؛ إذ يقول:

حين مررتُ على الحديقة
التي كنتُ والصبيّة الميّتة
نلعبُ بها الغميضة
هبّتْ ريح الخريف الساخنة
كادتْ تقول لي سرًّا
لكنّها
بكتْ معي
ورحلتْ[1]

هذه اللغة السردية التي بدأت بظرفٍ زمني قصصي/ سردي (حين)، وأفعال سردية: (مررتُ/ كنتُ/ كادت)، وعلامة مكانية تبدو للوهلة الأولى ذات سيميائية سعيدة وهي (الحديقة)، وعلامة أوليّة تدل من مؤولها المباشر على السعادة والفرح وهي (الصبيّة)، لكن سرعان ما تعود لشكلها الحزين؛ إذ الصبيّة ميّتة، وقد منحت لفظة (ميّتة) كآبة دلالية في جوّ النص، كل ذلك جزء من الأمكنة الذاكراتية أو جزء من ذاكرة الطفولة المألوفة التي تتمظهر في ذاكرة

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص10.

الحديقة والصبيّة ولُعبة الغميضة العُمانيّة[1]، وهذه اللعبة ممثل دال على ذاكرة الطفولة والمجتمع القروي بحسب الذاكرة الجمعيّة العُمانيّة، إلا أنّه حينما نأتي في المقاربة والموازنة ما بين النص العمودي والنص النثري لا بُدّ أن نجد دالًا ما يدلّ على تحطيم الواقع الجغرافي في سياق النص الشعري النثري؛ إذ لو كان النص السابق يخلو من لفظة (الميّتة) لاستطعنا ربط النص بواقعه الجغرافي إلى حدٍّ كبير، ولكن عبارة (الصبيّة الميّتة) جعلتْ النصّ أكثر درامية وخيّالية، وكأنّ الصبيّة الميّتة تشير إلى الحياة/ الموت، وهنا يقترب النص أكثر إلى واقعيّة النص منه إلى واقعيّة الواقع.

ومما يدلّ على لغة المكان المأساويّة التي تميَّز بها شعر سماء عيسى في كلّ نصوصه تقريبًا أو أغلبها، ما نجده في كتاباته ونصوصه النثرية (غير الشعرية)، تلك الذاكرة المكانيّة المتشظية يجدها القارئ في كتاب (أبواب أغلقتها الريح)، يذكرُ في أول جملة للعنوان الفرعي (البيت الحدري):

«تلك السلالم التي كانت تفضي إلى الغرفة العلويّة تهدّمت الآن. لذلك فإنها ومنذ ربع قرن لم يصل إليها أحد»[2]، ويقول في عنوانٍ آخر هو (أجمل صبايا القرية): «كان لها جمالها المتميّز وهي صبيّة، تزوّجها رجل ثري من بني رواحة[3]، ورحل إلى بلاده البعيدة، لم نعد نراها منذ ذلك الرحيل، لقد اختفت تلك الفتاة من

(1) لعبة (الغميضَة) أو كما تُسمى (لمديْسُّوة): هي لعبة شعبية عُمانية يمارسها الأطفال وتقوم على أساس غمض العينين من أحد الأطفال مع اختباء البقيّة؛ ليقوم بالبحث عنهم لاحقًا.

(2) عيسى، سماء، أبواب أغلقتها الريح، ط1، دار الفرقد: دمشق، 2008، ص95.

(3) نسبة إلى قبيلة بني رواحة (الرواحي)، في عُمان.

عالمنا بذلك الرحيل المفاجئ»[1]، وهكذا يُلاحظ إذن ذلك التعاضد الدلالي بين النصوص النثرية والنصوص الشعرية، تلك اللغة المكانيّة الذاكراتية التي تتأثّثُ على الحطام والتشظّي والغياب والسوداويّة.

وتشكّل الأمكنة القروية والآثار القديمة المندثرة في نص سماء عيسى فضاءً تذكاريًّا محبوبًا على رغم دلالتها التي تشير إلى الحزن والبكاء والموت والمنازل القديمة، هكذا يقول عن آثار قرية (الجناة)، التي يودُّ العودة إليها، ولكن سيكون الطريق إليها نحو موت هادئ وعميق:

أودّ أن أعود ثانية
إلى الجناة
فقط لأتذكّر:
القبور منازلنا الأبديّة
عبورنا مشارق الأرض ومغاربها
سينتهي بِنا حيث هذه الحمامة
نحو موتٍ هادئ وعميق
بمشارف الجناة
تحت سفح جبل الحوراء[2]

كما تشكّل المنازل الأولى سيمةً رمزية في نص سماء عيسى، وكأنها أيقونة للخلاص والانتظار والحب، يقول في قصيدة (راقصات النيروز):

(1) أبواب أغلقتها الريح، ص105.
(2) استيقظي أيتها الحديقة، ص43.

عندما الأرضُ
تنجرفُ بِنا إلى العدم
نتدحرجُ في سديمها
وكغيمةٍ تندثرُ
في سماءٍ معتمةْ
دونَ أن تمطرَ
كنا نسيرُ
بحثًا عن منازلنا الأولى[1]

وفي موضعٍ آخر يقرنُ الشاعرُ الطفولةَ الأولى بماء الحياة، بوصفها فضاءً للذاكرة المحبوبة، ويصف شرابها بالروحي، وماءها بالمُرسَل من إله، يقول:

تلك الصخرة
التي شربنا منها
ماء الحياة في طفولتنا
لم أعدْ أعرفُ الطريقَ إليها
شرابها الروحي
ماءُ الغمام المُرسَل
من إله بعيد بعيد...[2]

(1) غيوم، ص57.
(2) الأشجارُ لا تُفارق مواطنها الأولى، ص11.

ثانيًا: الأمكنة الوطنية

يُعد الوطن في شعر عبدالله الخليلي أيقونةً شديدة الحضور، وفضاءً لعاطفة الحب والاشتياق؛ إذ يمثّل – كما نرى- بؤرة دلالية في نصه، ويشغل حيّزا من مجمل نصوصه الشعرية، بل يتمظهر الوطن وكأنه الواقع الحقيقي بأحداثه وتاريخه، إلا أنه يتميّز بالصور الشعرية البلاغية التي تزيّن فضاءات الجغرافيا الشعرية؛ ليتحوّل المكان من جغرافيّة الواقع الملموس، إلى جغرافيّة النص الفني.

ويتحدثُ الباحثُ سالم العريمي في بحثِهِ الموسوم: (الظواهر الفنية في شعر عبدالله الخليلي) عن الصورة الشعرية المتّسعة، التي تبدو واقعًا جغرافيًّا ملموسًا لدى القارئ بقوله: «حين يفعل ذلك قد يُفقِد الصورة كثافتها وتركيزها غير أنه يبدو مُدرِكًا للوضع البياني الممثل في التشبيه من حيث إنها شمولية في ركائزها، فضلا عن أنّ تداعي الصور عليه لم يفقد القصيدة جمالها وإيحاءاتها المختلفة»[1].

وانطلاقا من هذه الملاحظات نستنتج أن الأمكنة الواقعية الملموسة في شعر الخليلي لا سيّما أمكنة الوطن تُضفِي قوة عاطفية ووجدانية كبيرة لدى المتلقي، وإن كانت صورها غير مكثّفة فنيًّا، ولسنا الآن بصدد حصر كل ملامح شعره الوطني الذي امتلأت به دواوينه، بل نأخذ نماذج على ذلك،

(1) العريمي، سالم، الظواهر الفنية في شعر عبدالله الخليلي، (رسالة ماجستير)، جامعة الدول العربية/ معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة، 2003، ص65.

ومنها قصيدة (وحدة الشعب) التي يقول فيها:

يـا أخـوتي بِعُمـان الأم تـذكره فإنمـا نحـنُ والـذكرى بنـو رحـم
قـد عـاش آباؤنـا يروونهـا غـدقًا بكـوثر الحُـبِ فاخضـلّت بـريِّهم[1]

كما تلاحظ في البيت الأول سيميائية الصورة التشبيهية، التي يطلقها الشاعر على وطنه المحبوب عُمان؛ فهي (الأم)، وهل هناك صورة أقوى من صورة الأنثى، في تحويل الواقعي إلى شعري؛ إذ مثّلتْ الأنثى دومًا رمزًا للحُب والعطاء في الشعر العربي قديمه وحديثه، يقول الخليلي في بيتٍ آخر:

يا إخوتي إنّني لله والوطن الغالي أنقّيه من أدرانه بِدمي[2]

هنا يصفُ الشاعرُ صورة الحب العميق ما بين الوطن وذاته، والعلامة هنا تُشير من خلال سياق القصيدة إلى عُمان؛ فهو الوطن الغالي، بل جعل دمَه فداءً لأرض الوطن حينما قال: (أنقيّه من أدرانه بِدمي)، إنها صورة جمالية تقتضي عمقًا عاطفيًّا بين الشاعر ووطنه.

وفي المقابل لا يحضر الوطن حضورًا جغرافيًّا كثيرًا في نص سماء عيسى الثري، إلا حضورا رمزيا، وإن استعار أسماء علمٍ أحيانا على أمكنة معلومة، لكنها لا تحضر حضورا مباشرا بتاريخها، بل غالبًا ما تحضر برمزيتها الدلالية في فضاءات النص؛ للتعبير عن مضمون النص، وعلى سبيل المثال يستعيرُ سماء عيسى رمزًا مكانيًّا معروفًا في جنوب عُمان (ظفار) وهو موقع (سمهرم)

(1) من نافذة الحياة، ص91.
(2) من نافذة الحياة، ص91.

الأثري – وكما نرى – أقرب أن يكون هذا المكان المُستعار في النص إلى الرمزية مِنْ أنْ يكون روايةً شعرية تاريخية عن (سمهرم) ذاتِها؛ إذ يقول في قصيدته المعنونة (سَمهرم)، من مجموعة (الجبل البعيد):

أغنّي لكِ
يا سمهرم
أغنية العاشقين
وحيدًا أناديكِ
أنادي
جِمَالكِ الحزينة البيضاء
أنادي صبايا الجِمال[1]
كأنّهنّ قطع
من جبال الصمت[2]

هذه الأيقونة المكانية التي هي واقع جغرافي، تتمظهر بوصفها رمزًا دالًا؛ فهي التي يغنّي لها الشاعر، وهي المعشوقة بجِمالِها الحزينة؛ وهكذا تبدو (سمهرم) رمزًا شعريًّا مألوفًا ومحبوبًا؛ فالشاعر يغنّي لها أغنية العاشقين، كما قال: «أغنّي لكِ يا سمهرم أغنيةَ العاشقين»، هنا تتجلّى صورة الحب والعشق للأرض والمكان.

(1) إشارة إلى الإبل التي تكثر في جنوب عُمان (ظفار) لا سيما في أريافها وجبالها.
(2) الجبل البعيد، ص33.

ثالثًا: الأمكنة المقدّسة

خلق الخليلي من شعره الديني فضاءاتٍ تُعانق فيها الروحُ خالقَها؛ إذ جعل تقديس الله عزّ وجل طريقًا للوصول إلى المواطن التي يأملها الشاعر؛ إذ يقول متضرّعا إلى ربّه:

واجعلــه في تلــك المــواطن أوّلًا واحفظــه أوّل وهــو في آلائــه[1]

كما تبدو الأمكنة المقدّسة في شعر الخليلي ممثلات على أمكنة جغرافية واقعية من خلال تجسديدها لأمكنة حقيقية، ومن خلال تحويرها لتغدو سماتٍ شعرية في النص الشعري، كالأمكنة المقدّسة المعروفة مثل مكة والمدينة، وأيضًا تمثّل الأمكنة الروحية والوجدانية والتصوفيّة كالجنة والنار والسماء والكون أمكنة ميتافيزيقية، وهي تبدو أكثر سيميائية تدليليّة؛ لثيمتها المرتبطة بالتخييل كالنص الأدبي الذي يقوم أصلًا على الخيال والمجاز، انظر مثلا إلى خطاب الخليلي وهو يناجي ويشكو إلى ربّه، وكيف يصوّر ضعف نفسه أمام الله! حتى أشكاه فأواه الخالق، وأنزله منزلًا عاليًا، تلك هي الأمكنة الحُلميّة المتخيّلة الروحية والرمزية التي لا ترتبط بواقعٍ جغرافي محدد؛ «لأنها لا تمتلك مرجعية واقعية، وإنما تكتسب بعدها المكاني من مفاهيم اللجوء والحماية والألفة»[2]، التي تجعل من النص المقدّس أكثر شعرية وتأثيرًا من خلال سِيْمات الأمكنة وفضاءاتها الدالة، يقول:

---

(1) الموعظة، ص95.

(2) مجناح، جمال، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد1970، مرجع سابق، ص4.

شـــكوتُ إليـــه فأشـــكانيَه وعـــدتُ إليـــه فآوانيَـــه
وأنزلـــتُ رَحلـــي علـــى بابـــه فـــأنزلني النـــزلَ العاليـــه
علـــى حـــين قصّـــرتُ في حقّـــه فـــأنزلني النُّـــزل العاليـــه[1]

هنا تبدو علامات تدلّ على ما ذهبنا إليه؛ إذ تشير إلى مكانيّة الخالق غير الملموسة، لكنها المألوفة والمحبوبة والمحلوم بها؛ فالشكوى/ الإيواء/ النّزل/ الباب/ النُّزل العالية، كلها أمكنة روحية لا واقعية جغرافية، فرضها النص السلوكي الصوفيّ، في تقديس الله وجلالته، وهو إلى جانب تلك النداءات الشعرية الروحية، نجده يضمّن نصوصه الشعرية كثيرًا من أمكنة الواقع الإسلامية كالبيت الحرام مثلا حينما قال في قصيدته المعنونة (إلى البيت الحرام) واصفًا رحلته إلى الديار المقدّسة:

يـؤذّن حـول البيـت بـالحجِّ رافعًـا عقيرتـــه والـــدهر ثـــمَّ وليـــد[2]

ويقول مودِّعًا (أم القرى) في إشارةٍ لمكة المكرمة:

إلـى البيـت مـن أم القـرى لوداعـه نهيـــبُ بحـــبِّ الله وهـــو ودود[3]

وأما سماء عيسى في نصوصه الشعرية النثرية فلا يبوح بالأمكنة الدينية الواقعية، على العكس من شعر الخليلي الذي تتجلّى فيه بوضوحٍ الأمكنة المقدسة الواقعية الملموسة، كما تتجلّى في شعره أيضًا الأمكنة الروحية الحلميّة المتخيّلة؛ إذ تبدو الأمكنة في نصوص سماء عيسى النثرية رموزا

(1) الموعظة، ص177.
(2) فارس الضاد، ص96.
(3) فارس الضاد، ص99.

لأمكنة روحية وفضاءات صوفيّة غالبًا، كالسماء والكون والعلو والموت والبعث وهي غالبًا تشكّل بتلك الفضاءات صورًا شعرية متخيّلة وليست صورا واقعية أو صورا قطعيّة الوجود؛ لذلك ينحو النص الشعري عنده إلى التخييل المكاني أكثرَ منه إلى التصريح بالأمكنة الواقعيّة المقدّسة المعلومة، ونجده يستعير أمكنة واقعية؛ ليجعلها رموزًا شعريّة لتكون أيقونة لشعره الصوفي، ومن ذلك مثلًا، هناك ثلاثة عناوين متتالية من ديوان (دم العاشق) تقتضي لغة شعرية صوفيّة من عتبتِها الأولى ومن مرجعها الثقافي وهي:

- قصيدة (الحويّة/ رمال).
- حوِيّة العلامة الحبّاسي.
- إلى أمهات الواصل.

حينما تقرأ العنوانات السابقة تجدها قد اقترنت بجغرافيا الواقع؛ فهناك مكانان هما (الواصل) و(الحوِيّة) وكلاهما من مناطق ولاية (بديّة) العُمانيّة من شرقيّة عُمان، كما تقرأ أيضًا شخصيةً دينيّة صوفيّة عاشت في تلك المنطقة الجغرافية وهي شخصية (العلامة الحبّاسي الحجري) الذي وردت إحدى القصائد باسمه، هنا يستعير الشاعر هذه الأمكنة؛ لتكون نصوصًا موازية في دلالات نصوصه، ولكن السؤال الذي يُطرحُ هنا: هل سيستخدم الشاعر هذه الأمكنة الواردة في عناوين قصائده؛ ليسرد من خلالها تاريخًا وجغرافيًّا مألوفة ومحبوبة إليه أم هي مجرّد رموزٍ وأيقونات خياليّة رسمها الشاعرُ ولا تتصل بالواقع اتصالا مباشرًا؟!!

كما يبدو أقرب أن تكون هذه الأمكنة المتمظهرة إلى الرمزية الشعرية؛ وهي

أبعد من أن تكون رواية لقرية (الواصل) أو رواية لقرية (الحوِيّة)، وإن كانت بعض الحقائق فيها، انظر إلى هذا المقطع من قصيدة (الحويّة/ رمال):

أرض سجدَ على ترابها آباؤنا
أرض المنفيين، المهاجرين
أبناء سلالات الحنين
إلى التراب[1]

كيف استعار الشاعرُ لفظة (سجد)؟ إنها توحي وتشير إلى الصلاة والسجود والخضوع، وكأنّ الأرض غدتْ أرضًا مقدّسةً؛ لأنها أرض الآباء، وأرض المنفيين، ولأنها أرض سلالات الحنين إلى التراب، ولأنها الأم.

ويقولُ رثاءً للعلامة الحبّاسي:

«ولما مرِض أصبح وحده هناك في ذلك المنزل القديم، بقريتهِ المُحاطة بسياجٍ من الرمال، كالذي ينتظر روحًا قبل موته..»[2]، ويقول أيضًا في لغة مكانيّة صوفيّة، وهي لغة تشكّل مفارقة ما بين الحياة/ الموت؛ إذ (أرض الموتى الخضراء) و(أرض الحياة الأقل اخضرارًا)، يقول الشاعر:

«قال: تعال معي، لم يعُد لك بيت هنا ولا نخل، انظرْ أمامك، نظرتُ إذ أرض الموتى خضراء أكثر من الحياة، ابتسمَ وقادني في الظلام كطفلٍ..»[3].

وفي قصيدة (إلى أمهات الواصل)، جاء عن هذا العنوان في هامش

(1) دم العاشق، ص111.
(2) دم العاشق، ص119.
(3) دم العاشق، ص119.

المجموعة الشعرية «هي حركة صوفية نسائية هامة بِعُمان ابتداءً من منتصف القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين»[1]، هذا العنوان الذي يشير إلى فضاءٍ مألوفٍ ومحبوبٍ للشاعر، يمكن اعتباره أيضًا فضاء مألوفًا لدى القارئ؛ نظرًا لِما تشكّله هذه الأيقونة المكانيّة من تأثيرٍ شعوري في الوجدان، وهو ما يقتضي دلالة شعريّة في فضاء النص، وهذه بعض علامات الأمكنة الصوفيّة والروحية في نص (إلى أمهات الواصل):

العلامة الشعرية	المدلول
أمهات الليل	فضاءات التصوّف وبكائية النص الشعري والذاكرة المكانية.
الهجْعة	
رغبة أن نموت	
نرنو إلى السماء	
رعشة الحب إلى الصحراء	
كانت ليلة محاق	
البكاء النسائي	
«ابنها المقتول تضمّه إلى صدرها العطش إلى الحُب»	
«أسمع نواحها، وهو يتسلل إلى قلبي في هدوء: شرب موته القمر ودفن في تربة لن نراها»	

(1) دم العاشق، ص163.

ويُلاحظ في شعر الخليلي دلالات مكانية صوفية كما يُلاحظ تمامًا في نصوص سماء عيسى، إلا أنّ شعر الخليلي العمودي قد احتوى على ثيمات التصوّف وحب الله باعتباره شعرًا سلوكيًّا وحُبًّا خالصًا، كما يتميز أيضًا بثيمات الأمكنة الدينية الواقعية المرتبطة بتمجيد أمكنة إسلامية معروفة، على العكس من شعر سماء عيسى الذي كان جلّ شعره متعلّقًا بأمكنة صوفية رمزية.

المبحث الثاني
الأمكنة المعادية

أولاً: أمكنة الآخر

يتمظهر المكانُ المعادي في نصّ الخليلي بتقابلِه مع المكان المألوف، وكلّ ذلك جزء من التقابُل الجدلي ما بين الأنا والآخر، انظر مثلًا المفارقة ما بين أرض فلسطين والأرض المحتلّة من العدوّ؛ فهي تشكّل أرضًا عدوةً حتى تعود إلى الفلسطينيين، كما يصف ذلك الشاعر، ويستخدم ضمير المتكلّم للدلالة على أصل الأرض (لنا)، وهي تقابل (لهم)، هذه التقابليّة الجغرافيّة يرسمها الشاعرُ أيضًا تقابلًا في نصّه الشعري، يقول في قصيدته بعنوان (لسان فلسطين):

ما لليهود وأرضنا أفلا ... نأتيهم بالخيل والرّجل
أفلا نناحرهم فنخرجهم ... من أرضنا حربًا بلا خَتَلِ[1]

ويقول في قصيدة (فلسطين) تأكيدًا لصورة المكان المعادي: «إنّ الأرض لن تكون أرضا إلا بأهلها»، وهنا تبدو سيمياء الجغرافيا، وهي تتجلّى في النصّ الأدبي في تداخلٍ شديد ما بين الواقعي والخيالي الشعري، هذا التداخل لا يُمكن الفصل فيه بين الواقع والنص؛ إذ يبدو النص الشعري قطعةً من تجليّات الواقع المكاني، يقول الشاعر:

(1) وحي العبقرية، ج2، ص247.

فمـــا الأرض إلا لأولادهـــا وإنْ هـــي لـــذّت لروَّادهـــا[1]
وســـاعدهم بعـــض أحفادهـــا علـــى رغـــم شـــعبٍ لهـــم نـــاقم

لإيوائهم شرّ أعدائه[2]

وفي قصيدة (العدوان الثلاثي على مِصر)، التي قالها الخليلي عام 1956، تبدو علامات المكان المألوف في تقابله مع المكان المعادي، لا سيّما ما تحمله هذه القصيدة من أبعادٍ قوميّة وتاريخيّة وشعبيّة/ اجتماعيّة عند العرب عامّة؛ فها هو يصف بريطانيا وفرنسا وإسرائيل بـ(الدول الظالمة)، ولفظة (دُوَل) تشير إلى جغرافيا تلك الدول الثلاث بعينها، ولا يُمكن تأويلها إلى غير ذلك عبر مؤولها الدال عليها أشد الدلالة، يقول:

يـــا لهـــا مـــن دولٍ ظالمـــة ألقـــتْ الحـــقّ بـــبطنِ الحُفـــر
عـــززت ناجمـــة الـــذلّ التـــي زعمتهـــا دول عـــن غـــرر[3]

ويصف في موضعٍ آخر الإسرائيليين بأنهم هم الذين أخذوا (أديم الشرق) في إشارة لأرض فلسطين؛ لتكونَ قاعدةً لمجدهم الأشر كما يصفه الشاعر، هكذا تبدو علامات النص العدائي، ومن ألفاظها اللغوية: (دول ظالمة/ روحها الأشر/ الشر/ الضرر)، يقول:

(1) وردت (إن) في هذا البيت الشعري هكذا (أن)، وربما وقع خطأ مطبعي وقد غيرتُها إلى (إن) بكسر الهمزة.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص196.
(3) وحي العبقرية، ج2، ص237.

أيـــن إســـرائيل لـــولا أنـــتم إنّهـــا بـــين الضـــنا والصـــغر
أنـــتم ربيتموهـــا طفلـــة وغـــذوتم روحهـــا بالأشـــر
وجعلـــتم مجـــدها قاعـــدة في أديـــم الشـــرق رغـــم الفكـــر
ويلكـــم أيقظـــتم الشـــرّ بهـــا مُخرِجًـــا ســـكّانها عـــن بَطَـــر

مع الملاحظة أنّ الأمكنة المعادية في نص الخليلي أو التي تمثّل عدوًّا ما، هي تلك القوى المعتدية حقيقةً وواقعًا على أرض العروبة والمسلمين؛ فالخليلي أيضًا لا يعتدي شِعريًّا على الآخر بلا سبب منطقيّ (جمعيّ)[1]، هذا ما نجده في نصوصه الشعرية غالبًا، وكأنّه في موقف المدافع عن الحقّ والفضيلة، وإذا ما نُظِر مثلًا إلى عنوانات قصائد الخليلي القوميّة؛ فسيظهر أنها قد أخذت علامات الاعتداء على حرمات الوطن والأمة، كما يدلُّ مؤولها الإحالي، وهذه العنوانات هي:

1- فلسطين 2- جلاء الجيش الإنجليزي عن مِصر 3- تأميم القناة. 4 - أخي الفدائي 5- الجلاء عن قاعدة بنزرت. 6- العدوان الثلاثي على مصر 7- لسان فلسطين. 8- الجرائم الشنعاء 9 - مأساة لُبنان.

ولو قرأتَ مضامين القصائد التي حملت تلك العنوانات لوجدتَ الأمكنة قد تجلّت ما بين أمكنة محبوبة وأخرى معادية، ولكنّ العداء -كما يرى الباحث- الذي ينطلق منه الخليلي لا يقوم على الأيديولوجيّة الدينية والعرقيّة

(1) نقصد بالجمعي، تلك الموسوعة الثقافية والاجتماعيّة التي تمنح الشاعر أن يقول قولًا يقبله القارئ أو قولا يستطيع القارئ أن يُؤوّل رموزه ودلالاته لا سيما إن كان من الموسوعة الجمعيّة نفسها.

فقط، بل يقوم أيضًا وِفقا لمبدئه القومي والديني الذي ينطلقُ من عبث العدو بجغرافيّة الوطن والأمّة، وهذا - كما نرى - الذي يمكِنُ عدّه سِمةً شعرية في نصوصه، هذه السِمَة جعلتْ الباحث يخرج بنتيجةٍ مفادها أنّ الإيديولوجيّا في شعر الخليلي غالبًا لا تقوم على أساس الآخر باعتباره آخَرَ مُغايِرًا، بل باعتباره عدوًّا في كثير من الأحيان، يغتصبُ الأرض، ويهدد الإنسان كأرضِ فلسطين المحتلّة التي ذكرها مرّاتٍ في شعره.

ولكي تأخذُ هذه الدراسة الجانب العلمي البعيد عن الشخصنة الذاتيّة، والبعيد عن أهواء الباحث، نذكرُ موضعًا آخر في شعره؛ إذ جاءت (لندن) رمزًا شعريًّا على التفسّخ الأخلاقي في قصيدته المعنونة (بنت لندن)، وهذه القصيدة تدل لكَ بعد قراءة مضمونها، أنّه ليس بالضرورة أن يكون المقصود بها بنات لندن، بل المقصود بها حقيقةً بنات وطنه وأمته اللاتي عابَ عليهنّ الشاعر ما يراه ليس لهنّ، يقول الشاعر:

عودي بروحِك للإيمان يصقلها ... فطالما صقلت بالدين حدّاها

وجانبي الوكر مبنيًّا على هَنَةٍ ... فقد تضل وكور السوء ليلاها[1]

وهذه القصيدة هي رسالة من الشاعر لبنات قومه وأمته؛ إذ يقدّم لهنّ بعض العضات والنصائح، لكنه اختار (بنت لندن) في دلالة على صورة الإنسان الغربي، وهي صورة مختلفة عن الأنا كما يراها الشاعر؛ إذ تمظهرت (لندن) بوصفها أيقونة رمزية أرادها الشاعر أن تكون حبلًا تخييليًّا ما بين (جغرافيا

(1) فارس الضاد، ص250.

الآخر)، (وجغرافيا الأنا)؛ ليبثّ من خلالها قصيدته في الأخلاق والقيم، كما أنّ ارتباط عنوان القصيدة ومطلعها بفضاء جغرافي (لندن) يعطي القصيدة زخمًا دلاليًّا بوصفه مكانًا ليس أليفًا، وليس محبوبًا، يقول في مطلعها:

ما بنت لندن تهواني وأهواها ... ولا تقاليدها ما عشتُ أرضاها
ولا تمائمها اللاتي خلقن لها ... عادتْ شفاء كما كانت لمرضاها
ولا الجمال الذي قد كان يصحبها ... أبقى لها صبغة تغشى مُحيّاها
ولا أساورها من أجلها وجدت ... باتت تساور منها لين أفعاها
ولا ملابسها الفضفاضة اختلطت ... بجسمها لتغطّي بعض أعضاها[1]

ومما يدلل على أنّ الشاعر الخليلي لم يكن شاعرًا عدائيًّا إلا لسببٍ منطقي يراه؛ أننا نجده في المقابل يتغنّى بأرياف باريس، في قصيدة (برد اللجين (، التي تغزّل فيها بفرنسا بأمكنتها وأناسها على حدٍّ سواء، والتي قالها في باريس عام1988م-كما جاء في الديوان- وهذا يدلّل أشدّ الدلالةعلى أن المكان المعادي عند الآخر قد يكون أليفًا أيضًا، وأنّ الفضاء العدائي غالبًا ما يكون في شعر الخليلي ردّة فعلٍ تجاه الآخر المعتدي حقيقةً، يقول مُتغزِّلًا بِبنات فرنسا في مطلع القصيدة:

باتَ يستفسرُ عيني ... غمزات الحاجبين
ويداني دون وصلٍ ... ويُنائي دونَ بَيْنِ
ذهبيُّ الشَّعْر لكن ... عَنْدَمِيُّ الشفتين

(1) فارس الضاد، ص250.

بـــــدويّ اللحـــــظ لكـــــن حضـــــريّ المرشـــــفين[1]

حتى يقول متغنيًّا بأرياف فرنسا صراحةً؛ إذ يقول:

إيـــــه أريـــــاف فرنســـــا وميـــــاه الشـــــاطئين
بلّغـــــي عنّـــــي ســـــلامًا كُـــــلّ حلـــــو المقلتـــــين[2]

ثمّ يقول متغزّلًا أيضًا بأناسها:

حبّـــــذا بِـــــيْضَ فرنســـــا في احمـــــرار الـــــوجنتين
حبّـــــذا الأوجـــــه ينـــــديها أريـــــج الـــــوردتين
حبّـــــذا القامـــــات ســـــمرا تتلـــــوّى كـــــالرديني
جـــــاذبيني يـــــا فرنســـــا حركـــــات القـــــامتين[3]

كل العلامات السابقة في النص تشير إلى ألفة المكان والإنسان، وهي تتناقض مع الآخر المعادي الذي ذكرناه في القصائد السابقة، وكلّ هذا وذاك دليل على أنّ الخليلي يفرّق ما بين آخرَ وآخرَ في نصوصه الشعرية.

أما أمكنة الآخر المعادية في نصوص سماء عيسى؛ فنكاد لا نجد لها أثرًا صريحًا في نصوصه، أي لا يجد القارئ فضاءات تتمظهر بوصفها أمكنة جغرافية معادية، بل يجد القارئ في المقابل جغرافيا الطبيعة وهي ما تمثّل أمكنة رمزية عدائيّة كالصحراء والمنفى مثلًا.

(1) من نافذة الحياة، ص183.
(2) من نافذة الحياة، ص184.
(3) من نافذة الحياة، ص185.

وتسطيع في الغالب أن تلمسَ أمكنة الآخر لمسًا رمزيًّا لا واقعًا جغرافيًّا هندسيًّا في قصيدة النثر – على العكس من النص العمودي – وأيضًا هذا ما خَلص إليه الباحث العُماني عيسى السليماني في كتابه (الصورة الشعرية في بناء القصيدة العُمانيّة)؛ إذ يقول في الموازنة ما بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة (وهو يقصد بها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر): «شهدتْ القصيدة العُمانيّة مفارقة بين عموديتها، وحداثتها، فالمباشرة، والوضوح تتمثّل في أغلب القصيدة العموديّة، والعمق والغموض يقتربُ من القصيدة الحُرّة».[1].

انظر مثلًا إلى عنوان قصيدة (بلاد بعيدة)، الذي يشير إلى بلاد غير بلاد (الأنا) أو بلاد الوطن؛ فهو مكان بعيد، لكن الشاعر لا يصرّح إلى مكانٍ بعينه، يقول:

خلف الباب

تهوي أجراس الغيم

بلاد بعيدة تراقبنا

العلامات اللغوية في المقطع السابق تشير إلى مكانٍ بعيد، وهو ليس مكانًا للشاعر، هذا ما يقوله المؤوّل في تأويله اللامحدود؛ إذ إنّ علامات (خلف/ تهوي/ بلاد بعيدة/ تراقبنا)، من الممكن تأويلا وصفها علاماتٍ للآخر المُختلِف.

(1) السليماني، عيسى محمد، الصورة الشعرية في بناء القصيدة العُمانيّة، ط1، دار كنوز المعرفة: عمّان، 2008، ص248.

وفي موضعٍ آخر نلمسُ علامة أخرى تتمظهر بوصفها تضادًا ما بين مكانٍ مألوف ومكانٍ معادٍ، وهذا كلّه يقع ضمن الأثر المفتوح على السياق الخارج نصي، الذي يُقرَأ باعتبار إحالاته لا باعتبار نصّه الداخلي؛ يقول الشاعر:

هل سأطرقُ باب قبركِ وأبكي؟
مَنْ هناك ليسمعَ نداء الشرق
وقد رحلَ عشّاقه إلى التُراب؟[1]

هنا يبدو بكاء الذات الشاعِرة على قبر المرثيّة؛ وقد حدد ذلك النداء (بنداء الشرق)، والشرق ما هو إلا دال على علامة أخرى هي (الغرب)، هنا يبدو تأويليًّا نداء الشرق، وكأنه وحيدٌ، بل قد يدلّ الشرق على الشاعر الشرقيّ نفسه أو يدلّ على المرثيّة، التي قصدَ بها المناضلة البحرينية ليلى فخرو كما جاءت المجموعة الشعرية باسمها (أغنية حُب إلى ليلى فخرو)؛ وبذلك نستطيع القول إجمالًا إنّ النصّ الشعري النثريّ عند سماء عيسى تتشكّل فضاءاته المكانيّة المعادية على هندسةٍ تخيليّة رمزيّة.

ثانيًا: أمكنة الاغتراب والمنفى

لا يُلاحِظ قارئ نصوص الخليلي العمودية الكثير من القصائد التي يشكو فيها الخليلي النفيَ والاغتراب، والتي نستطيع من خلالها الحكم على أنه يصل في قصائده إلى درجة (فضائيّة المكان غير المألوف)، ونقصد هنا عدائيّة

(1) أغنية حُب إلى ليلى فخرو، ص23.

الاغتراب والنفي تحديدا، التي يشكو فيها الكثير من الشعراء، ومما نقرأ تأويلًا في هذا السياق مثلًا قصيدة (وحي النُّهى)، التي صدّر فيها قصيدته بجملة تتضمّن دلالة الاغتراب المكاني الذي يتحوّل فيه المكان المألوف إلى فضاءٍ اغترابي؛ إذ يبدو الوطن هنا علامة رامزة أكثرَ من كونه تمظهرًا لأمكنة واقيّة، الوطنُ الذي كان يمثّل مكانًا مألوفًا ومحبوبًا في شعر الخليلي، هنا ليس هو الوطن المُعادِل للفظة (الدولة) جغرافيًّا وتاريخيًّا؛ إذ يتحول المكان الأليف المحبوب رمزيًّا في نفس الشاعر إلى فضاءٍ أقرب إلى الهجران والاغتراب؛ وبذلك يتحوّل المكان الآخر حضنًا بديلا لجفاء الوطن، وتبدو هنا لحظة المفارقة ما بين الفلاة والوطن، إذ تتمظهر الفلاة بوصفها مكانًا حميميًّا ويصبح الوطن مكانًا طاردًا، بالإضافة إلى ذلك فإنّ القصيدة تشكّل في مجملها مجموعة من الحِكَم والصور الفلسفيّة، يقول الشاعر في مطلع القصيدة (حرف الجيم):

جُبِ الفلاةَ إن جفاك وطن ... مُهاجرًا لله في هذا الفضا

جودُ الكريم لو يَقِلّ نفعه ... أفضل من جود اللئيم لو طَغَى

جُدْ بالذي تستطيعه ولا تقُل ... مَن لي أن أبلغَ في الجود المدى[1]

ومما يدل أيضًا أن القصيدة السابقة لا تتناقض مع قصائد الخليلي الوطنيّة، التي تغنّى فيها بالوطن في قصائد طويلة وكثيرة، بل جاءت دالة على حِكَم وصور شعرية رمزية؛ إذ يؤكّد الشاعر ذلك في مقدمة قصيدة (وحي النُّهى)

(1) من نافذة الحياة، ص31.

بقولـه: «ومـن هنـا أسـتطيع أن أكشـف لـك عـن غايـة تكمـن في كلمـات هـذه المقصورة -يقصدُ بها قصيدة وحي النُّهى التي جاء أولها على قافية الألف- وهـي تتمشّـى بِكَ على تضـاريس أحـرف الهجـاء. يَنْـدى طريقهـا أمامـك مـرّة ويجفّ مرّة أخرى، ليقدّم إليك حفنات من حكم وأمثال وغايات وأهداف»[1].

أما في نصوص سماء عيسى النثرية فتبـدو أمكنـة المنفى/ النفي والاغـتراب شديدة الحضور، وذلك من خلال تمظهر علاماتها اللغويّة الدالة لا سيّما لفظة (المنفى)، التي تـرددتْ كثيـرًا في مجموعاتـه الشـعرية، كمـا أنّ الأمكنـة الأليفـة المُعَاشة قد تبدو في شكلٍ عـدائي عنـد سـماء عيسى، وكأنّهـا تشـكّل سِـجنًا مـن الكآبة؛ لتتحوّل إلى علامات مكانيّة غير مألوفة، يُلاحظ ذلك مثلًا في قصيدة (نهيق)، من مجموعة «استيقظي أيتها الحديقة»؛ إذ يتحوّل المكان المحبوب لدى الشاعر إلى مكانٍ غريب ومؤلم وعدائي؛ فها هي (مطرح) [2]وتحديدًا في سوقها الشعبي القديم، المكان الأنسب للتعبير عن حُبّه للحمير.

سوق مطرح الشعبي وما يشكّله من رمزية وأبعاد عاطفيّة واجتماعيّة لدى المتلقي؛ إذ ترد عدد من العلامات الدالة على ألفة المكان؛ فهي مطرح القديمة بذاكرتها، والمقهى الخشبي فيها، وحركة الناس، يقول الشاعِر:

عندما حاولتُ أن أكون حِمارًا، ولو ليومٍ واحدٍ فقط
ذهبتُ إلى السوق الشعبي بمطرح، لأنني وجدتُ أنه

(1) من نافذة الحياة، ص22.

(2) مطرح مدينة في مسقط، وفيها سوق شعبي قديم.

المكان الأنسب للتعبير عن حُبّي للحمير
عندما وصلتُ إلى باحته الرئيسية، حيثُ المقهى
الخشبي القديم، وحركة الداخلين إليه والخارجين منه
في ذروتها ابتدأتُ في النهيق[1].

هذا المكان يتحوّل إلى مكانٍ غريب وسط تلك الحركة وضجّة السوق – كما يصفه الشاعر في أسلوبٍ سردي حكائي – بعد أنْ تحوّل السارد إلى حِمارٍ ينهقُ وسط السُّوق؛ فلم يتألم أحد لحاله، وكانوا يضحكون عليه، يقول:

عندها تجمّع الناس حولي ضاحكين، ولم يكُن بينهم
مَن يتألّم لحالي رغم أنّني حقًّا كنتُ قد تحوّلتُ إلى حِمارٍ
ينهقُ، دون إبداء سبب ما لنهيقي[2]

ويمكن تقسيم علامات المكان في المقاطع الشعرية السابقة إلى علامات أليفة وأخرى طارِدة؛ إذ تكوِّن العلامات الطارِدة في النص جوًّا شعريًّا مؤلِمًا وكئيبًا ومتناقضًا مع ألفة المكان:

مكان أليف	مكان طارِد
السوق الشعبي	تجمّع الناس حولي
مطرح	الناس ضاحكين
المكان الأنسب	لم يكن بينهم مَن يتألّم لحالي
المقهى الخشبي القديم	تحوّلت لِحمارٍ ينهق

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص31.
(2) استيقظي أيتها الحديقة، ص31.

المبحث الثالث
الأمكنة المفتوحة

أولاً: الصحراء

يظهرُ كُنه الشيء وسرّه بالموازنة والمقاربة والمُباينة، وهذا ما يقصده البحث من المقابلة بين النصين الشعريين (العمودي/ النثري)، ولننظر إلى (لفظة الصحراء) بوصفها علامة ممثلة للدلالة في النص العمودي أوّلًا والنص النثري ثانيًا؛ فها هو الشاعر عبدالله الخليلي يصف الأعداء في قصيدة (مجلى الأنوار) من شِعر المديح النبوي؛ إذ يخلقُ الشاعر صورةً تشبيهيّة جماليّة للتائه كصورة الإنسان الذي ترامتْ أمامه الصحراء، ومن هنا استطاع الشاعر أن يبني من (الصحراء) صورةً استعاريّة للتيه والضياع؛ وهي بذلك تحقّق دلالتها المفتوحة، وفي هذا الموضع تغدو الصحراء فضاءً غير مألوف وغير محميّ، وتكون هنا علامة مُمثّلة على موضوع اللاألفة واللاحماية وهي تتجلّى باعتبارها فضاءً مفتوحًا، يقول الشاعر:

ومواضن من معجزاتٍ تحزُّ الكيدَ حـــزًّا فـــلا يقيـــه وقـــاء
وهـم حـينَ ذاك كالتائـه الغـاوي ترامـــتْ في وجهـــه الصـــحراء
أو كمثـل الظبـا تنـافرن حتـى مـا درتْ أيـن وجهها والـوراء[1]

وفي قصيدة (العِراقين)، يستعيرُ الشاعرُ صورةَ صحراء العِراق وريفها؛

(1) الموعظة، ص186.

ليجعلها صورةً جماليّة في وصفه وتغنّيه بأرض العِراق؛ ولما تمثّله هذه الصورة من قوّة عاطفيّة في التأثير الشعوري الوجداني؛ لا سيّما ما تمثله العراق من أبعادٍ تاريخيّة ودينية وقومية في وجدان الإنسان العربي خاصة، وتبدو علامة الصحراء في هذا الموضع فضاءً مفتوحًا يشكّل دلالة على الحُبّ والعطاء، بل يقرنُ الشاعر ما بين الصحراء والخصب، وكأنّ الصحراء تُعادِل الأرض الخصبة أو تدلّ عليها؛ فالصحراء هُنا لا تشكّل علامةً وصورة على التيه والضياع، بل على الخصب والنماء؛ فقد شبه الصحراء وخصبها برياضٍ من الفردوس أو هي أطيب، يقول:

ويومًا على درب العراقين صاح بي ... رفيقي وألوان الطبيعة تطربُ
يقولُ وقد فاضَ الخيال بسرّه ... وما الناس إلا مستهامٌ ومطربُ
كأنّي بصحراء العِراق وخصبها ... رياض من الفردوس أو هي أطيبُ
فلم أرَ والسيَّار يقطع ريفها ... سوى شجر يسمو وزهرٌ يكوكبُ[1]

وفي قصيدة (همسات الوداع)، يجعل الخليلي من الرمضاء علامةً على فضاء الرمال/ الصحراء؛ إذ جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (رمض): «الرَّمضُ: شِدّة وقع الشمس على الرمل وغيره، والأرض رَمْضاءُ (..) قال ابن الأثير: هو أنْ تحمى الرَّمضاءُ، وهي الرّمل، فتبرك الفِصال من شِدّة حرِّها وإحراقها أخفافَها»[2]؛ فهي إذن تشكّل عبر نسقها السياقي علامة على الحرّ

(1) وحي العبقرية، ج2، ص162.
(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة: رمض، ج5، مرجع سابق، ص315.

واللهيب الحارق، وهذه علامات دالة على علامة أخرى هي (الصحراء)، والصحراء أيضًا هي ما تمثّل علامة (دالًا) على الضياع، بوصفها فضاءً سيميائيًّا يدلّ على الحرَ والجفاف وهو ما يقابل الماء والخصب، كما جاء في النص الشعري، يقول:

كنت كالمشبع الذي صام ترويْضًا فنادى الإفطار قبل المغيب
أحرقتْه الرمضا وألهبه الحَرّ سمومًا والماء غير قريب[1]

كما أنّ النص الشعري علامة على تناص مع نصٍ آخر، من خلال تضمينه دلالات بيتٍ شعريٍّ أصبح مثلًا سائرا، وهو قول الشاعر:

المستجيرُ بعمرو عند كُربته كالمستجير من الرَّمضاء بالنارِ[2]

وفي موضعٍ آخر أيضًا يستعيرُ الشاعرُ صورة الصحراء؛ لتكونَ رمزًا على القِلّة في العلم والبيان، وهي ما تقابل الأمصار والحواضر، يقول الشاعرُ عبدالله الخليلي في ردّه على سؤال:

أتريدُ مِن صحراء قيسك مَطعَمًا ولأنتَ مرتبع على الأمصار
ولأنتَ أستاذ البيان وشيخه ولأنتَ أستاذي وقطب مداري[3]

«وهذه القصيدة جواب أمير البيان عبدالله الخليلي على سؤال من الشيخ

(1) فارس الضاد، ص156.
(2) البغدادي، عبدالقادر بن عُمر، خزانة الأدب ولبّ لُباب لسان العرب، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ج1، ط4، مكتبة الخانجي/ مطبعة المدني: القاهرة، 1997، ص323.
(3) وحي العبقرية، ج1، ص189.

سالم بن حمود السيابي عن بيتٍ للشاعر محمد بن شيخان السالمي، نصه:

بعث الحبيب رسائل الأعطار فأتتْ يهيم بها صَبَا الأسحار»[1].

ومن هنا نستنتج أنّ الصحراء باعتبارها فضاءً مفتوحًا في النص الشعري العمودي، استعارها الخليلي لتكون ذات دلالة محددة أو دلالات متعددة وفقا لسياقها الشعري، إذ يخلق الشاعرُ منها صورًا جمالية وتشبيهية وتخيليّة للتعبير عن عواطفه الشعرية؛ فهي تارة تردُ ممثلًا على الجفاف والقحط، وتارة أخرى على الخصب والعطاء، كما جاء في الأمثلة السابقة.

وأما في قصيدة النثر عند سماء عيسى؛ فيُلاحَظ في الصحراء أنها علامة ذات أبعادٍ دلالية وتأويليّة مفتوحة؛ ففي مقطعٍ شعري من مجموعة (الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى) يجعل الشاعرُ من علامة الصحراء رمزًا للدلالة على البعد والضياع، وهنا تتمظهر الصحراء -وفقًا لمؤلها الدلالي- باعتبارها فضاءً مكانيًّا غير محميّ وغير أليف، يقول الشاعر:

وكنتُ أرى أمي
وحيدةً تبحثُ عنِّي
تنظر بعينين
هادئتين باكيتين
فلا تبصرني
لأنّ الريح حملتني ودفنتني

(1) وحي العبقرية، ج1، ص190.

بعيدًا في الصحراء [1]

ويقول أيضًا في قصيدة (وطن):

غيمة الماء الإلهي

تتّبع الهائمين

في الصحراء

في رحيلٍ لا يعود الراحلون منه

إلى منازلهم الأولى[2]

انظر للمقطع السابق كيف خلق الشاعر فيه من لفظة (الصحراء) شعرية في نصّه؛ فمن خلالها استدعى الشاعرُ علامات أخرى مرتبطة بها وهي: (الهائمين/ رحيل لا يعود الراحلون منه)، هذا الفضاء الصحراوي فضاء مفتوح غير آمن للهائمين فيه والراحلين إليه.

ويمكن تأويلًا القول بأنّ لفظة (الصحراء) الواردة في مجموعة (الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى) قد تكوّنتْ في نصوص المجموعة الشعرية من خلال جدليّة (الصحراء والأشجار) أو جدليّة (الخصب والمحل) أو جدلية (الوطن والرحيل)؛ فعتبة العنوان (الأشجار+الوطن) وعلامات أخرى في مضمون النصوص دالة على الوطن والحياة، بينما علامة الصحراء دالة على التيه والضياع، وقد تكررتْ علامة الصحراء في مجموعات سماء عيسى.

(1) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص21.

(2) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص12.

ومن الأهمية ملاحظة بناء القصيدة النثرية؛ فهي ليست كمثل القصيدة العمودية ممتلئة الكلمات تتكون من شطرين متوازيين في الصفحة الشعرية، بل كلماتها قليلة وصفحات الدواوين أوالمجموعات الشعرية أيضًا قليلة؛ ولذلك – كما نرى – إذا كانت هناك ثلاث علامات متكررة في القصيدة النثرية؛ فستشكّل تلك العلامات إثارة شعرية للقارئ موازنة بالعلامات نفسها في القصيدة العمودية لا سيّما في النصوص النثرية المكتزنة لغويا، والتي قد تصل إلى ثلاث كلمات أو أقل في صفحة شعرية كاملة، وهذا جدول يبيّن عدد مرات تكرار علامة (الصحراء) في ثلاث مجموعات شعرية:

عنوان المجموعة الشعرية	عدد مرات تكرار علامة الصحراء	عدد صفحات المجموعة
الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى	10	62
دمُ العاشق	20	167
ولقد نظرتُك هالةً من نور	11	76

هذه التكرارات في المجموعات السابقة وغيرها من مجموعات الشاعر التي لم تُحصَ تدلُّ على مناسبة (لفظة الصحراء) في نصوص الشاعر؛ فهي صورة من صور شعره المتميّز دوما بالوجع والتيه والألم والفراق، يقول في أحد مقاطع قصيدة (تلويحة للحُب):

اسقنِي النار الموجعة
حتى العظم

جفَّ دمي
تركني العشقُ
أتيهُ وحيدًا
في الصحراء[1]

ويقول في قصيدة (المُهاجِر)، معبراً عن دلالة التيه والضياع، وقد انبرتْ علامة (الصحراء) للتعبير عن تلك الدلالة:

غدًا
عندما لن أكونَ
غير حديثٍ عابرٍ
في الصحراء[2]

وفي موضعٍ آخر يقرنُ الشاعرُ الصحراء بالضياع والغربة؛ إذ يشبه ضياعه وغربته بضياع طفلٍ تحت مطر الصحراء، يقول:

غريب
كضياع طِفل
تحت مطرِ الصحراء[3]

وكل تلك المقاطع دالة على أنّ الصحراء فضاءٌ مكاني يتمظهر بوصفه مكانًا غير محميّ من نوائب الدهر؛ وقد أوجد سماء عيسى – كما ذكرنا سابقًا– من

(1) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص57.
(2) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص62.
(3) الجبل البعيد، ص22.

هذه العلامة بؤرة دلالية عميقة لا سيّما في شعره المأساوي، وما تتميّز به قصيدة النثر من التناثر والتشظي والانفتاح الدلالي.

وترد الصحراء أيضًا رمزا للعطش، يقول:

من الجبَّانة حملنا
قليلًا من ترابهم
حتى لا نعود
إلى الصحراء
ونهيم في العطش[1]

وليس أوضح من المقطع الشعري الآتي الدال على فضاء المكان المفتوح المتشظّي بشظايا الهلاك والضياع والوحدة والهجير؛ إذ يقول:

وكصحراء
تبتعدُ بِكَ
إلى الوِحدةِ
وإلى الهجيرِ
ومِن ثَمّ إلى الموت[2]

وفي مقطع آخر تبدو الصحراء فضاءً مفتوحًا غيرَ أمِنٍ، تأخذ الأطفال ولا تعيدهم، هي الرمال أي هي الرحيل والنفي والغياب، وتتمظهر عدة علامات

(1) دم العاشق، ص85.
(2) ولقد نظرتُك هالة من نور، ص71.

دالة على ذلك منها: منازلنا مفتوحة على الرمال/ أطفالنا اختفوا/ أخذتهم كائنات الصحراء/ قوافل ترحل في الرمل/ لا وطن لكم يا أمراء المنفى/ المجهول/ أبواب مفتوحة على الرمال/ المنفى، يقول:

تركنا أبواب منازلنا مفتوحة على الرمال.
أطفالنا اختفوا بها وهم يلهون.
أخذتهم كائنات الصحراء.
وما عادوا إلينا...
المهاجر وهو يغنّي للريح
وهي تشيخ وتغترب:
أنا حمالة أسرار الموتى
المهاجر وهو يغنّي، يبصر
قوافل ترحل في الرمل:
لا وطن لكم يا أمراء المنفى،
يا مَن أرضعتكم نواحات الليل
دمها، جرفكم الحنين من
المجهول إلى المجهول..
(أبواب مفتوحة على الرمال
أبواب مفتوحة على المنفى)[1].

(1) دم العاشق، ص114.

ونستنتج في الموازنة ما بين قصيدتي النثر والعمود، أن القصيدة العمودية تتميّز بجماليّة تصوراتها الفنية والبلاغية، وقدرتها على ترويض وتخييل لفظة (الصحراء)، بينما تتشكّل فنيّة علامة الصحراء في النص النثري في مدى قدرتها الدلالية ورمزيتها اللغوية والسياقية وممكناتها التأويلية.

ثانيًا: البحر

البحرُ كالصحراء شُغِلَ الشاعرُ بهما منذ القديم، وكانا علامتين أساسيتين في شعرية النص، يشكلان جملة من الدلالات ذات الفضاءات الشعرية، لا سيّما عند الشاعر العربي الذي رأى وما زال يرى أمامه امتدادًا من الصحراء القاحلة بِبداوتها وقساوتها وحرارتها وبطولها وعرضها وبخيرها وشرّها وكذلك البحر بامتداده وخيره وشقائه، كل ذلك قد شكّل دلالات متعددة في نفس الشاعر والإنسان العادي؛ فكان البحر حاضرًا في شعرهم كما كانت الصحراءُ حاضِرةً أيضًا.

وإذا ما تتبعنا بعض المواضع التي ورد فيها (البحر) في القصيدة العمودية؛ فقد بيَّنَها الشاعر في إحدى قصائده وفق صورتها الشعرية التقليدية؛ فهي علامة للكرم والعطاء، يقولُ مخاطبًا الله عزّ وجل ضمن قصائده السلوكيّة/ التصوفيّة:

وإذ استُهِيْنَت يا جليل مكانتي فاكتب لي الإجلال في استعلائه
وأتحْ لعبدك يا كريم كرامة من فيض بحر نداك في إغنائه[1]

(1) الموعظة، ص94.

وأيضًا في موضع آخر يستعيرُ لفظة (البحر) بوصفها علامة دالة على الفضاء الإيجابي/ المرغوب، ولم تكن هذه العلامة قادرة على الوفاء بمدلولاتها المترامية لولا ثقلها الدلالي والمعرفي وتصوراتها الاستعارية التراكميّة عبر الأزمنة بين البشر، يقول الشاعرُ مخاطبًا أستاذه (حمدان اليوسفي) ومشبّها جلالة قدره ومعدنه الأصيل بالبحر الذي يجود بالدرّ، في صورة من صور وفاء التلميذ لأستاذه:

رعيًا لحمدان أعشانا فقد نطقتْ أبياتــه الغــرّ عمّــا كنــتُ أخفيــه
ســاقَ المعــاني إليكم مــن معادنهــا كالبحر يُلقي نفيسَ الدرّ من فيه[1]

هنا يتمظهر البحر بوصفه مكانًا مفتوحًا على الخير والكرم، وكأنّ الانفتاح دليلٌ على سِعة خير البحر وكرمه، وكذلك تأخذ في نصٍّ آخر دلالة الاتساع والانفتاح؛ إذ يصف الشاعرُ عمق الخيال بالكون المترامي الذي به بحور كثيرة، وكل ذلك دلالة على فضائيّة البحر المفتوحة، يقول:

خيــالٌ كــأنّ الكــون فيــه بحــور تمــوجُ بــه الأوهــام وهــي غــرور
خيــال كــأنّ الــدهر في مهرجانــه مشــار إليــه بــالهوى وَمُشِــيْر[2]

يُلاحظ من البيتين السابقين تعالُقٌ بين (الكون+البحر) وكلاهما فضاء مفتوح، وكأنّ البحور تشكّل فضاءات متفرّعةً في الفضاء الأكثر انفتاحًا واتساعًا وهو فضاء (الكون)، لا سيّما ما يشكّله كل مِن الكون والبحر في الفكر الإنساني

(1) وحي العبقرية، ج1، ص152.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص165.

من دلالات تعبّر عن الوجود والعظمة والبعد والانفتاح والتّيه وغير ذلك من التأويلات بحسب سياقها.

وفي قصيدة (الطبيعة) يصوّر الشاعرُ البحار والأمواج بالشيء المعدود الذي لا ينتهي، والذي دلّ على ذلك كثرة عدّ الأمواج المتتالية، حينما قال: (وأعدُّ البحارَ موجًا فموجًا)، وهُنا يمكن تأويلًا وصف علامة البحر بالتّيه والضياع، وهي من القصائد التأمليّة كما وردت في الديوان، يقول:

بتُّ أرعى النجوم فيكِ ولكن ... أنتِ دون النجوم من أرعاها
وأعدُّ البحار موجًا فموجًا ... وأنين العُشَّاق تحت دجاها[1]

وأما في قصيدة النثر عند سماء عيسى، فتتبعثر تلك العلامة كما تتبعثر شظايا الرصاص في فضاء المكان؛ إذ تتشكّل علامتا (البحر+والصحراء) في جملة شعرية واحدة، وهي تتركب من قوله: (البحر صحراء ألمٍ دائم)، ولو افترضنا أن (صحراء) خبرٌ للمبتدأ (البحر)؛ فسيجوز لنا القول بأنّ علامة (صحراء) تفسِّر العلامة الأولى (البحر)، وكأنّ الصحراء دالٌ وممثلٌ أظهر وأبين للبحر، دالٌ على الرحيل والموت والتيه.

هنا تتعاضد علامتا البحر والصحراء، وقد حققتا فضاءً شديد الانفتاح والضياع، وقد جمع بينهما الشاعرُ؛ ليظهرَ ذلك الألم الدائم، ولتكونا رمزًا للراحلين إلى الموت، هُنا لا حماية ولا أمان، هكذا يقول الشاعر:

(1) فارس الضاد، ص137.

البحرُ
صحراء ألمٍ دائمٍ
للراحلين
إلى الموت بحثًا عن حُبٍّ
يضيءُ لهم
حياةً أخرى[1]

وفي مقطع آخر يقول في الدلالة نفسها:
النجمة البعيدة
وهي تضيء كوخًا
في الصحراء
أو شراعًا راجفًا
في بحرٍ بعيد...[2]

وفي موضعٍ آخر يقرنُ الشاعرُ بين علامتي (الصحراء+البحر)، في جملتين شعريتين متتاليتين، وقد بدأت كلا الجملتين بشبه جملة مكوّنة من (حرف جر+ اسم):

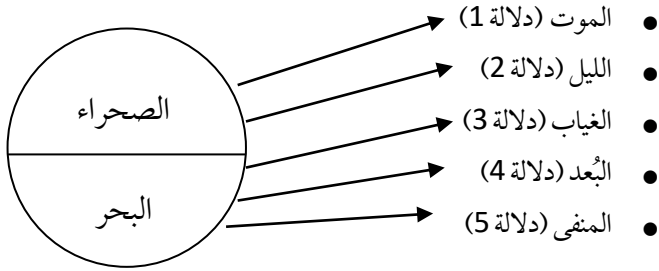
(1) الجبل البعيد، ص25.
(2) الجبل البعيد، ص52.

- (في رمال البحر الحدريّ بعيدًا بعيدًا).
- (في صحراء المنفى...).

يقول الشاعر في هذا المقطع:

كلّ من رأوكَ أحبوكَ ثمّ تركوك للموت.
وهو يرشف من روحك قطرات الحُب.
الذي يسيل من عينيكَ وشفتيكَ.
لتلتقطه كائنات الليل وهي تغيب.
في رمال البحر الحدريّ بعيدًا بعيدًا.
في صحراء المنفى...[1].

كما يُلاحظ من المقطع السابق، تعاضد عددٍ من الدوال حول علامتي (الصحراء+البحر)، وكل تلك الممثلات تشكّل دلالات على الفضاء المفتوح اللامحي والمليء بالأسى والأخطار، ويمكن تصويرها في الشكل الآتي:



(1) دم العاشق، ص118. (ضمير المُخاطَب في المقطع - كما يشير إليه الشاعر في هامش المجموعة- يعود للعلامة الشيخ علي بن سالم بن ناصر الحبّاسي الحجري، كيميائي، فقيه، متصوّف).

وتتعمّق دلالات صورة البحر المفتوحة في التصورات الاستعارية لها؛ فتبدو طريقا يفضي إلى المجهول، هكذا يصف الشاعرُ صورة ميناء سمهرم الأثري أو مدينتها، بالرابضة كصخرةٍ يتيمة على بِحار تفضي بِنا إلى المجهول؛ إذ يقول:

أنتِ الرابضة
كصخرةٍ يتيمة
على بِحار
تفضي بِنا
إلى المجهول[1]

(1) الجبل البعيد، ص15.

المبحث الرابع
الأمكنة المغلقة

أولاً: السّجن

يُمثّل السجنُ في القصيدة العموديّة عند عبدالله الخليلي صورةً شعريّة تشبيهيّة؛ إذ يصوّر شدّة همّه وتضرعه لله كالمسجون في سجن (الهم)، هذا الهم سببه رجاء عفو الله، وغفرانه، وشدّة الشوق إليه. هذه العلاقة ما بين السجن ودلالاته، تُقرأ تأويلًا باعتبارها مصطلحًا من مصطلحات السياسة والاضطهاد والسلطة من جانب، وباعتبارها دلالة على الهمّ وشدة الشوق من جانبٍ آخر، ولم تأتِ العلاقة هذه اعتباطًا، بل جاءت وفقًا لتسنينها الدلالي الذي جعل منها احتمالًا دلاليًّا مُمكنًا، يقول الشاعر في قصيدة (طُوى)، من شعره الديني:

وإذا لـم أكُـن وحاشـاك ربـي ... فسـجينًا في همّـه يترامـى
فتقبّـل بـالحقّ باقـات شـعري ... فهـي طاقـاتُ مَـنْ إليكَ تسامى[1]

ويقول في مطلع القصيدة:

علـقَ الحُـب فاسـتراح هُياما ... ومشـى يحمـل الغـرامَ غَرَامـا[2]

ويرد أيضًا في هذا المعنى، قوله في قصيدة (الموقف الحقّ):

ربّـاه رفقًـا بـالمعنّى فكـم ... عـانى مـن الحرمـان والحَجـب

(1) الموعظة، ص124.
(2) الموعظة، ص121.

وبـــاتَ بالشـــوق ســـجينًا وقـــد ضـاقتْ عليـه الأرض بالرحـبِ[1]

وفي موضعٍ آخـر، يأخـذ السـجنُ صـورة مُغـايرة؛ فيبـدو فضـاءً للحريـة والعظماء، ويصيرُ الفضاء المفتوح علامة للعاجزين، هنا تتشكّل مفارقة ما بين الفضاء المغلق (جدران السجون)، والفضاء المفتوح (طليق). يقول الشاعر:

كـم عظـيم بـين جـدران السـجون وطليـق وهـو بـالعجز سـجين[2]

وأيضًا في نصّ (ذِكرى ابن زيدون)، يستعيرُ الشاعرُ واقعة حقيقيّة وقعتْ لابن زيدون، وهي واقعة سجنه، يقول الخليلي في القصيدة:

حيّ ابـن زيـدون في عليائـه وعلـى وزارتيـــه ولمـــا كـــان مســـجونا
وحيّـــه في بنيّـــات الخيـــال وقـــد أبدت من الشوق سرًّا كان مكنونا
وحيّـــه في رقيـــق مـــن مشـــاعره يـذوب في الكـأس منه خمر دارينا
وحيّـــه في هـــوى ولاّدة وعلـــى (أضحى التنائي بديلا مِن تدانينا)[3]

استخدم الشاعرُ لفظة (مسجونا)، وهي اسم مفعول من (سجن)، والسّجن يدلّ على مكان السجن والحبس في مكان مغلق من كل الجهات، وعلى رغم ما تحمله صفة السجن من عذابٍ وقهر، إلا أنه كما يظهر من الأبيات السابقة، هناك علاقة وطيدة ما بين (العلياء)+ (السجن)؛ إذ يشير البيت الشعري إلى علاقة سيميائيّة وشيجة تربط ما بين علامة السجن ودلالته بوصفه مكانًا مغلقًا يتضمّن معنى العلوّ والعظمة، وتتشكّل علامة السّجن في قصيدة سماء عيسى

(1) الموعظة، ص102.
(2) وحي العبقرية، ج2، ص74.
(3) وحي العبقرية، ج2، ص185، ص186.

النثريـة، وهـي محمّلـة بالرمزيّـة؛ إذ يتسـاوى السـجن وهـو فضـاء مغلـق مـع الصحراء وهي فضاء مفتوح، يقول:

في صباح كهذا
لن يشرق الموتُ على الأرض
لم يعُد أمام السجّان
غير فتح زنازنه
أمام الأشجار
كي تدخلَ
وتحمل السجناءَ
إلى الصحراء[1]

وتتشـكّل ثنائيّـة تقابليّـة وفـق جدليّـة المفتـوح والمغلـق، مـن خـلال ثـلاث علامات أساسيّة في المقطع السابق وهي:

- السجن.
- الزنزانة.
- الصحراء.

ويمكـن تـأويلًا قـراءة المقطـع الشـعري السـابق أكثـر مـن قـراءة؛ فالسـجن والزنزانة علامتان للتعذيب، ولـم يبـقَ أمـام الأشـجار إلا أن تأخـذ السـجناء إلـى الصحراء، ولكن الصحراء في حدّ ذاتها تمثّل التيه والضياع أيضًـا؛ فكيـف لهـا أن

(1) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص16.

تحرر مَن هم في الزنزانة؟ وكأنّ لا مفرّ للأشجار من الموت. هُنا يبدو (السجن) محمّلا بطاقةٍ دلاليّة تميلُ للرمزيّة أكثر مِن ميلها إلى لغة التخييل التقليدية أو اللغة المباشرة.

ومن اللغة الإشارية الرامزة للسجن والزنزانة، نجد لفظة (المشانق) في مجموعة الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، يقول الشاعر:

النسوة النائحات
ينتحبنَ أمام النهر
على الضفاف
شياهٌ غريقةٌ.
رعاةٌ من الجبال
يقتادهم الدركُ
إلى المشانقِ[1]

ومن المفارقات لم تكن لفظة (السجن) في صورتها الأولى والمباشرة شديدة الحضورفي نصوص سماء عيسى، على الرغم من أنّ لفظة السجن قد تُعتبَر من حقل (الكآبة والأسى والقهر) وهي اللغة التي تميّز بها شعر سماء عيسى عامةً، بل كان يعبّر عن تلك اللفظة رمزيًّا وإشاريًّا؛ فيأتي بحقولها الدالة عليها، كما في لفظة (الجلاّد) التي تدلُّ على السجّان أو السجن أو الشرطي، يقول في قصيدة (نهيق):

(1) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص29.

تركناه ورحلنا معا بحثًا عن حياةٍ أخرى. لا أعرف بعد
كل هذه الأعوام، هل ما زال نهيقُه مستمرًا؟ وهل عثر
على مَنْ يجلده فيصرخ منتشيًا؟ أم أنه صمت ومات
وأصبح كغيره من الجلادين نسيًا منسيّا؟

وفي قصيدة (سليمان المعمري الذي حوّل المشنقة إلى أرجوحة)[1]، يُلاحظ تلك العلامات المُشيرة إلى السّجن، لكنّ الشاعر لم يصرّح في القصيدة تصريحًا مباشرًا بلفظة (السّجن) وهي علامات:

- المشنقة.
- العسكري.
- الحبل.
- يفرّ هاربًا.

يقول الشاعر:

عسكري يقتاد رجلًا إلى شجرة
يتدلّى منها حبل مشنقة،
العسكري يلفُّ الحبل بعنق الرجل،
قبل رفع الحجر عن موطئ قدميه
تنطلق نحوهما فتاتان
تبدآن الرقص
العسكري ينضم إليهما راقصًا.

(1) سليمان المعمري، كاتب وإعلامي عُماني.

الرجل يفكّ عن عنقه الحبل.

ويفرّ هاربًا.....[1].

كل هذه العلامات ممثلات على الفضاء المكاني المغلق، وهو ما يقتضي تضادًا مع دلالة الحريّة، هذه اللغة الرامزة -كما نرى- ظاهرة في نصوص سماء عيسى، بل هي سمة من سمات القصيدة النثرية، وكانت فكرة العلامة السيميائية عند الفيلسوف الأمريكي شارل بورس ((Sharles Peirce، تقوم على التعدد والتبادل؛ إذ صنّفها ما بين الأولية والثانوية والثالثيّة، ومن هنا يحتاج قارئ النص الشعري لقراءة العلامة في أبعادها المتمحورة حولها، ويتحدث (جيرار دولودال Gérard Deledalle) عن فلسفة بورس في كتابه (فلسفة العلامات عند شارل بورس Charles S. Peirce Philosophy)؛ إذ يقول عنه: «في الواقع فإنّ الرأي الذي يتضمّن فكرة الثالثيّة هو الذي يُمثّل العلاقة المُتَبَادَلة بين الأجزاء الثلاثة»[2].

ثانيًا: البيت

يورد الشاعرُ عبدالله الخليلي قصيدة بعنوان (إلى البيت الحرام)، وهي تشير إلى بيت الله الحرام (الكعبة المشرفة)؛ فهو يستعير (بيتًا)؛ ليكونَ أجمل

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص40.

(2) Deledalle, Gérard, Charles S. Peirces philosophy of signs, Essays in comparative semiotics, Press: Indiana - University: Bloomington and Indianapolis, 2000, P15-16.

- (ترجمة الباحث).

البيوت، وهنا تبدو العلاقة الوشيجة التي يصفُ فيها الشاعرُ حبّه وألفته ببيت الله الحرام، فتبدو سمة الشاعر الدينية؛ إذ يقول واصفًا مَبيتَه في (البيت الحرام):

نُوجِّهُ بيت الله أوجُهَنا هوى ونصغي لإبراهيم وهو عميد
يُؤذّن حول البيت بالحج رافعًا عقيرته والدهر ثمّ وليد[1]

ويقول أيضًا في القصيدة نفسها مشيرًا إلى البيت الحرام بلفظة واحدة وهي لفظة (البيت)؛ إذ يقول مدلّلا على شدة تعلّقه بذلك المكان:

نعمنا به حتى إذا ما تحفّرتْ إلى البيت منّا عزمة وصمود
بسادس شهر الحجّ سعيًا لجدة نريد فناء الله وهو مريد[2]

هنا يأخذ البيت الحرام بما يحمله من دلالات دينيّة وروحيّة عميقة، وبما يحمله (البيت) من خصوصيّة حُدّدت ببيتٍ في ذهن المسلمين؛ فصار البيت الحرام مكانًا محددا ومغلقًا في ذهن المسلم وفي مكانه الجغرافي وفي مكانته المعنوية العظيمة كما يبدو من سياق الأبيات السابقة.

كما يُلاحظ استخدام الشاعر لفظة (البيت الحرام) بداية من عنوان القصيدة، ومن ثمّ تكرارها أكثر من مرة في النص الشعري؛ لِما يحمله (البيت) من دلالات لغوية وذهنية في وجدان المتلقي، ومن هنا أخذ الشاعر هذه اللفظة كي تكون بؤرة نصه الشعري لفظا ودلالة، يقول:

(1) فارس الضاد، ص96.
(2) فارس الضاد، ص97.

إلـى البيـت مـن أم القـرى لوداعـه نهيـب بحُـبّ الله وهـو ودودُ[1]

وفي قصيدة (البائسة)، تردُ لفظة (البيت) بوصفها علامة على المأوى، وهذه القصيدة من قصائد الخليلي التأمليّة وهي تعبّر عن مشاعر الشاعر تجاه امرأة عانتْ من ضيق الحياة وما لاقته من ضنك العيش، يقول في مطلعها:

نظـرتُ إليهـا والسـنون عوامـلُ وفي وجهها لمْسٌ من الضعف عاملُ
فقلـتُ فتـاةً غيّـرَ الـدهرُ حسـنها وصـرفُ الزمـان بـالتغيُّر كافـلُ[2]

ويقول الشاعر بلسانها:

ولكنني لا أدركُ البيـت والـدُّجى ظـلام وبـرد قـارس ومخايـل
وبيـت أخـي جنبـي وابنـة عمتـي قعيدتـه الـدنيا وهُـمْ لـي مناهـل[3]

علامة (البيت) ترد في هذا الموضع بوصفها مكانًا مغلقًا محميًّا أو بالأحرى مكانًا مأمولًا ومرغوبًا ومألوفًا كما يُفهَم من سياق البيتين السابقين؛ وقد قابل الشاعرُ ما بين فضاءين مكانيين هما:

- فضاء البيت.
- فضاء الظلام والبرد والمخايل.

إذن هما فضاءان الأول: (البيت) وهو فضاء مغلق محمي وآمن، والثاني: (فضاء البرد والظلام والمخايل)، وهي أمكنة غير محميّة وغير

(1) فارس الضاد، ص99.
(2) فارس الضاد، ص138.
(3) فارس الضاد، ص140.

آمنة تدلّ على تلك المرأة البائسة.

ويقول الخليلي في قصيدة (خميلة الربيع)، وهي من القصائد الوجدانيّة والوصفيّة والغزليّة:

ما بين مُعترك الرجا والياس وقفَ الغرامُ مصعّد الأنفاس
يبدو الذهول عليه في لفتاته وتجول فيه خواطر الوسواس
ويبيت من حرّ القطيعة والنّوى مثل السليم وقد بكاه الآسي[1]

كما تُلاحظ من لفظة (يبيتُ) وهي فعل مضارع من الماضي (بات)، ومنها (البيتُ)؛ فالمبيت تشير إلى السكن أو البيت وهي ما تشكّل ثنائية مع الفضاء المفتوح غير المحمي وغير الآمن، الفضاء المفتوح المتمثل في علامات الحَرّ والنوى والقطيعة كما جاء في الأبيات السابقة، وكل هذه الممثلات الثلاث (الحرّ+النوى+القطيعة) تتضاد مع البيت أو المبِيت؛ حيثُ الأمان والاطمئنان كما يُفهم من السياق. تقول سيزا قاسم: «هناك تعارضٌ شاسع بين المكان المتّسع الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة (..) وبين المكان الضيِّق الذي يطوِّقنا بالدفء والألفة والحماية»[2].

أما علامة البيت في شعر سماء عيسى؛ فتتدفّق بالحميميّة، ويشكل البيت ملاذًا آمنًا ومأوى من الأخطار، وذاكرةً تتوق الرجوع إليه، هكذا نجدُ في نصٍ بعنوان (بيت الضّنى)، وبيت الضنى «يعني لدى العُمانيين رحم الأم»[3] كما

(1) فارس الضاد، ص172.
(2) قاسم، سيزا، القارئ والنص.. العلامة والدلالة، ص46.
(3) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص42.

وضّحه الشاعر في هامش القصيدة، وجاء في لسان العرب لابن منظور في معنى (الضّنى): «ضنتْ أي كَثُرَ أولادها، يقال: امرأةٌ ماشية وضانيةٌ، وقد مشتْ وضَنَتْ أي كثر أولادها. والظِّنى بالكسر: الأوجاع المُخِيفة»[1]. يقول الشاعر:

لكمْ سُحتُ بكَ طويلًا
قبل خلقي
لَكَمْ وَددتُ
أن لا أغادرَ
ملاذي بك..
عندما قُذفتُ منك
وكان أمامي
دمُ أمي
كانت الأرض
صبيّةً تهيم
في غابةٍ مهجورة
أدركتُ
وأنا أبكي
أنْ لا عودةَ إليكَ

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ضنا، ج8، مرجع سابق، ص95.

لا مأوى يحميني بعدكَ

ووحيدًا

سأمضي نحوَ قبري![1]

وجد الشاعرُ من (بيت الضنى) أيقونة رمزية كي يعبّرَ بها عن ألمه في الحياة؛ فالبيت يشكّل هنا الألفة والملاذ والرجوع والحماية، كما في العبارتين الآتيتين:

- وددتُ أنْ لا أغادر ملاذي بك.
- لا مأوى يحميني بعدك.

بينما تشكّل الفضاءات الأخرى تيها وضياعًا وأسى وهي:

- كانت الأرض صبيّة تهيمُ في غابة مهجورة.
- أدركتُ وأنا أبكي أن لا عودة إليك.
- وحيدًا سأمضي نحوَ قبري.

ويقول في مقطع آخر من مجموعة (ولقد نظرتك هالة من نور):

عندما أستيقظ ولا أرى عصفورَكِ الصغير، ولا أراكِ.

في البيت القديم، ثمّ أذهبُ تائهًا في صحراء الربِّ

أتّبع خطى مجهولةً توصلني إليكِ فلا أصلُ[2]

تتجلّى في المقطع السابق جدليّة البيت والصحراء؛ إذ يُمثّل (البيت

(1) الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ص42 .

(2) ولقد نظرتك هالة من نور، ص53.

القديم) الأمان والألفة، وتمثّل (الصحراء) التيه والضياع كما قال: (تائها في صحراء الربّ).

وفي قصيدة (ندم1)، كان الشاعر يتحدث عن الندم، مُخاطبًا ذلك الندم بقوله: (كُن عشيقي هذه الليلة أيها الندمُ يا حُبي)، ويتحدثُ عن الأرامل والعتمة والهجر، حتى يصل إلى نهاية النص مُخاطبًا الندم بقوله:

نحنُ بلادكَ حين يعزُّ عليك المأوى

ويطردك الأهل من البيت،

كلقيطٍ ينجرف وحيدًا في العتماتِ الأولى[1]

يبدو المقطع سببًا في الندم والوجع؛ حيثُ لا مكان ولا مأوى للندم، أو لِمَن رمز إليه الشاعر بالندم، هُنا تبدو عاطفة الشاعر تجاهه حينما قال: (نحن بلادك)؛ إذ أصبح الندمُ أو صاحب الندم بلا مأوى ولا بيت ومطرود ولقيط في العتمات، هُنا أيضًا يمكن قراءة البيت بوصفه ملاذًا للحماية، وإذا فُقِد فُقِدتْ الحماية من الأخطار، وكأن البيت مساوٍ لعلامة الحياة.

(1) دم العاشق، ص19.

الفصل الخامس

حركيّة المكان الشّعري

تمهيد

اختارَ الباحثُ لهذا الفصل مصطلح (الحركيّة)، وهو «اسم مؤنث منسوب إلى حَرَكة، ومصدر صناعي من حَرَكة»[1]، وقد ورد مصطلح (الحركة Movement) في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي لرشيد بن مالك على أنه «يستعمل للدلالة على الانتقال من فضاء إلى آخر، ومن فسحة زمنية إلى أخرى».[2].

وجاء اختيار هذا المصطلح للتعبير عن فضاء المكان اللغوي والبصري المُتحرّك في فضاء الصفحة الشعرية؛ ففي هذا الفصل لا نبحثُ عن جغرافيا المكان بالموازنة مع دلالاته الهندسية والطبيعية أو الرمزية أو الصور اللغوية الاستعارية، بل سيُبحَثُ عن حركة الكلمات، وصورِ رصفِها في الورقة الشعرية أي في تموضعها اللغوي والبصري، ونظم طباعتها، والبحث في سِيْمات بداية النص الشعري ونهايتِه، وفي عتبات النصوص الموازية للنصوص الأساسية، وهي علامات الحواشي والإهداءات والعنوانات والأغلفة.

وإذ نُفرد فصلًا خاصا للعلامة المكانية من خلال حركتها وسكونها وطباعتها في الصفحة الشعرية، فإن كل ذلك -كما نرى- مما يُعتَبر جزءًا لا

(1) عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، مجلد(1)، عالم الكتب: القاهرة، 2008، ص480.

(2) مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي-إنجليزي-فرنسي، مرجع سابق، ص116.

يتجزأ من دلالات النص الشعري لا سيّما النص الحديث؛ وإذ تُقرأ هذه العلامات المكانيّة؛ فإنّ قراءَتها بالموازنة ما بين شكليْن شعريين معروفين للقرّاء، تُقرّبُ للقارئ دلالاتها وأهميتها ودورها في النص، ما بين نصين شعريَيْن أحدهما قديم مشهور بين عامة الجمهور وهو النص العمودي، والآخر نص حديث، ما زال يأخذ مكانه ومكانته من عامّة القرّاء، وهو نص القصيدة النثرية.

ويشمل هذا الفصل المباحث الآتية:

- المبحث الأول: الصفحة الشعرية ويحوي: السطر الشّعري، والبياض والسواد.
- المبحث الثاني: حركة العتبات، ويحوي: علامة العنوان، وعلامة الإهداء.
- المبحث الثالث: مطلع النص.
- المبحث الرابع: خاتمة النص[1].

(1) في أثناء إعداد خطة البحث لهذا الكتاب عام 2017م، دار حوارٌ هاتفي بيني وبين أستاذنا الدكتور مصطفى الضبع، حول الدراسات المكانيّة الأدبية؛ واستفدتُ من ذلك الحوار في طريق إعداد المخطط العلمي المناسب.

المبحث الأول
الصفحة الشعرية

أولاً: السطر الشعري

شكّلت القصيدة العمودية صورةً طِباعية واحدةً في أغلب حالتها عند العرب، إلا في حالاتٍ محددة كالمُوشّح الأندلسي، والمخمّس، والمسمّط؛ ولذلك حينما ندرس القصيدة العمودية عندَ الشاعر عبدالله الخليلي؛ فتتوقع تلك الصورة التي تتكون من سطرين أو شطرين اثنين، وذات وزنٍ شعري واحد وذات قافية واحدة، كما عرفها العرب، وهذه الصورة – كما نرى – لم تكن صورة اعتباطيّة؛ «فلا بُدّ للتدوين مِن أن يكون عملًا مقصودا مُتعمّدًا»[1].

هذه الموسيقى التي تتكون من الوزن والقافية، لها شكل واحد على الصفحة الشعرية، لا يتوقّع القارئ أن يجد الأبيات الشعرية مرسومة بصورة مختلفة وهي صورة الشطرين المتساويين، وقد وصف قدامة بن جعفر الشِّعر بأنّه صناعة إذ يقول في كتابهِ (نقد الشعر): «ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلّف يُصنع على سبيل الصناعات والمِهَن...»[2]، ونرى بأنّ هذه الصناعة لا تقتصر على موسيقى الشعر العربي، بل تعدّت تلك الصناعة

(1) الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط8، دار الجيل: بيروت، 1996، ص108.

(2) جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي/ مكتبة المُثنّى: القاهرة/ بغداد، 1963، ص16.

إلى صورة تدوين الشعر العربي.

وقد نسأل في هذا المقام سؤالا، وهو إذا كنّا نعتقد بأن النص الشعري الجديد (الحر أو النثر)، في سُطوره وجُمله الشعرية المضبوطة على الصفحة الشعرية يعطي القارئ جُرعات إضافية في القراءة والدلالة والتأويل؛ فهل شكل الشطرين في القصيدة العمودية يُعطي شيئا من الدلالة أيضًا؟!!

قد تكون الإجابة المباشرة، بأنّ النص العمودي لا يحمل في شكل سطوره على الصفحة الشعرية أي دلالة تُذكر موازنةً بالنص العربي الجديد، ولكن قد يُخالف قارئ آخر هذه الفكرة، ويعتقد بأن السطور الطباعيّة في النص العمودي لا تدلّ دلالة خاصة في كل قصيدة، ولكنها من جانبٍ آخر تؤدي دورًا دلاليًّا عامًا ومصيريًّا في سمات القصيدة العمودية عامة، بل وفي الحكم عليها، أهيَ قصيدة أم لا؟

ومن هذا المنطلق -كما نرى - فإن أسطر القصيدة العمودية ذات الصورة النمطية التي تتكون من شطرين متعادلين تقريبا، تؤدي دورًا يتعلق بتكوين القصيدة، ومصيرها الوجودي؛ فربما كان من الممكن قبل ظهور قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في العالم العربي، الحكم على قصيدة ذات شعرية وذات جمالٍ بلاغي أنها ليست قصيدة!! لأنها لم تُكتَب بنظام الشطرين المتوازيين ولو كانت ذات تفعيلاتٍ خليليّة كما حدث من رفض للشعر الحر في بدايته، ونظن بأن رفض القصيدة الحرة لا يعود لأسبابٍ موسيقية ولغوية فحسب، ولكنها تعود لأسبابٍ أخرى تتعلّقُ بشكل كتابتها ورصف جُملِها على الصفحة الورقيّة.

وكما نرى لا يُمكن تجريد فاعليّة الشطرين في القصيدة العمودية من الدلالة تجريدًا تامًّا؛ فكيف لا وكلّ قارئ يستطيع وللوهلة الأولى تمييز القصيدة

العمودية عن القصيدة الحرة والنثرية من خلال رصف سطورها الشعرية على الصفحة، أليست هذه دلالة للقارئ في حد ذاتها؟!!

ما السبب الذي أنتج ربكة في التمييز ما بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر للقارئ العادي وأحيانًا للقارئ الناقد؟!! أليست صُور طباعتها على الورقة الشعرية في جُملٍ غير متساوية إحدى الأسباب التي أنتجتْ تلك الربكة المعرفية والنقدية؟!

إذن كيف سيقول البعض إنّ الشكل البصري الطباعي للقصيدة العمودية خالٍ من الدلالة؟! لا نتفق مع ذلك الرأي اتفاقًا تامًّا، ولكن نوافق الرأي القائل بأنّ السطر الشعري في القصيدة الجديدة وأشكالها الطباعيّة البصرية قد تطورت وغدت ذات دلالات وتأويلات عميقة موازنةً بالقصيدة العمودية التي التزمت شكلًا بصريًّا واحدًا غالبًا، وكان ذلك الالتزام -كما نظن- له ظروفه وأسبابه الأدبية والجماليّة لدى الجمهور، وكذلك أسبابه الاجتماعية والقبليّة والاقتصاديّة والدينية.

هذه التساؤلات قد أثارها أيضًا محمد الماكري في كتابه المميّز (الشكل والخطاب)؛ إذ يقول عن شكل بناء القصيدة العمودية إن كانت من صنع النسّاخين والكتبة وليست عن قصد الشعراء: «سيصبح الاشتغال الفضائي تبعا لذلك خلوًا من أي قصدية أو أي بعد دلالي خاص»[1]، وما لبث الماكري يكمل جملته إلا أنه قد أتبعها بجملة أخرى قائلًا: «يبقى هذا مجرد افتراض يحتاج إلى تمحيص»[2]، وأيضًا يُتبع ذلك بسؤال يدل على عدم تأكيده النهائي

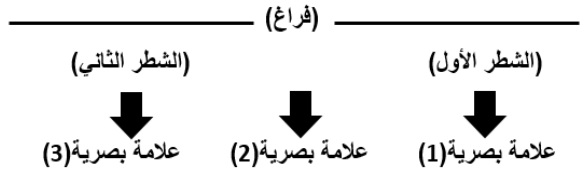
(1) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص137.
(2) المرجع السابق، ص137.

أن الشكل الطباعي للقصيدة العمودية خلوٌ من الدلالة بقوله: «هل هذا الاشتغال الفضائي وليد خيال النسّاخ فقط أم أنه استجابة لضرورة حملت عليها الخصوصيات السماعيّة-صوت وإيقاع- للنص وشفويته؟»[1].

وإذا ما عُدنا للأعمال الشعرية الكاملة عند الشاعر عبدالله بن علي الخليلي؛ فسنجد علاماتها الطباعيّة تتشكّل غالبًا في الصور الآتية:

الصورة الأولى: الشطران المتوازيان عموديًّا وأفقيًّا

وهذه هي الصورة الطباعية الغالبة في القصيدة العربية العمودية، وتتشكل عند أغلب الشعراء وفق الصورة الآتية:



نموذج[2]:

يا طائر الشوق ما بين الثّنيّاتِ رجّع بألحانك السمراء آهاتي
وانشر كتاب الأغاني لحن صادحة على تراجيع أنغام وأنّات461

(فراغ)
(فراغ)

(1) المرجع السابق، ص137.
(2) فارس الضاد، ص66.

وكما نلاحظ فإنّ الصورة الأولى، هي صورة العمود التقليدية، غير الغريبة على القارئ منذ أن عرفت القصيدة هذه الكتابة بشطرين متساويين، ويتوسط الشطرينِ فراغٌ ذو مساحة بيضاء متساوية بين كل الأبيات على الصفحة الشعرية، وهي صورة متوقّعة من قارئ الشعر العربي، ولكنها في الوقت نفسه علامة من علامات البناء الشكلي في قصيدة العمود، وقد وردت أغلب قصائدة على هذه الصورة.

الصورة الثانية: الأسطر العمودية المتوازية

نموذج[1]:

سمراء ما هذا التفاعل بيننا _____

ما هذه اللفتات تُندي الأعيُنا _____

ما هذه النظرات تضمر نحونا _____

وتسد شباك الهوا بيد الهوا _____

(فراغ) (فراغ)

ما هذه الأرواح في تأثيرها _____

ما هذه النغمات عبر أثيرها _____

ما هذه القطرات من تامورها _____

تسوَدَّ أو تصفَرُّ من خوف النوى _____

الصورة الثالثة: التخميس

وقد وردت هذه الصورة على أكثر من شكلٍ في دواوين الشاعر عبدالله الخليلي، نأخذ منها هذا الشكل:

(1) فارس الضاد، ص235.

نموذج[1]:

"أمِن تذكّر جيرانٍ بذي سَلَمِ مَزجْتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بِدمِ"
وشُبْتَ ذوب الأقاحي في دم الغَمَمِ فكاد يغرق من في الكون من نَسَمِ
وأنتَ تسأل عن نوح على العَرِمِ
(فراغ)
(فراغ)
(فراغ) (فراغ)

الصورة الرابعة: الموشح

وقد استخدم الشاعر في نصوصه هذا الفن الشعري بأكثر من شكل، نأخذ منه هذه الصورة:

نموذج[2]:

وزاكي العيص مرموق المقامِ كريم النفس ذي هِمَمٍ جِسَامِ
كأن جبينه بدر التمام وكفيه كَمُنْهَلّ الغمام
تهزّ الدهرَ بَسمتُهُ
وتحكمُ فيه حكمته
وتُكبِرُ عنه همته
وتسري فيه دعوته
ولا تخفره ذمته
(فراغ)
(فراغ)

(1) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، المجتليات، مج2، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص74. *الشاعر هنا يخمّس قصيدة البردة المعروفة كما يظهر من مطلع الأبيات.

(2) المجتليات، ص268.

الصورة الخامسة: المسبّع

نموذج[1]:

أحباب قلبي أنا حيران في أمري أشتاقُ روحي وأخفي في الهوى سرّي
وأستريحُ إذا ما عشتُ في أسري كالمستهام لديكم ذاهل القلب
أسعى وعمري بأيديكم على نهب الله أحبابنا في صادق الحُبّ
إن كنت قصّرت فيكم فالهوى عذري

(فراغ)
(فراغ)
(فراغ)

أما قصيدة النثر؛ فلا صورة مكانية محددة لشطورها الشعرية، بل هي تتكون من جُمل شعرية قصيرة وطويلة وأحيانًا من كلمةٍ واحدة أو كلمتَين أو أقل من ذلك كإشارة أو صورة أو نقاطٍ أو ما شابه ذلك، وإذا كان البيت الشعري في القصيدة العمودية إحدى سمات القصيدة العربية؛ فإن تضارب الأشطر على ظهر الصفحة الشعرية هو إحدى السمات المميزة والدالة في قصيدة النثر العربية؛ كما تقول (سوزان برنار): «لا نستطيع على نحو مؤكّد تحديد قصيدة النثر بطريقة شكلية، بعيدًا عن دواخلها لأنها لا تخضع لقواعد جاهزة (..) وإنما لقوانين استخلصت شيئا فشيئا من المحاولات النقدية العديدة، وشكّلت الشروط الحيّويّة لوجودها»[2].

(1) المجتليات، ص275.

(2) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ط2، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، 1996، ص129.

وإذا ما طرحنا هذا التساؤل الآن وهو لماذا سُميت قصيدة التفعيلة بالشعر الحُر ولماذا سُميت قصيدة النثر بهذا الاسم أيضًا؟

قد تكون الإجابة البديهية لدى القارئ لخلوّ القصيدتين من وحدة الوزن الخليلي ومن القافية الواحدة، مع ملاحظة أن قصيدة التفعيلة تبنِي شطورها الشعرية على أساس الإيقاع الشعري الخليلي، وتفعيلات البحر العَروضي المعروفة، لكنها تفعيلاتٌ غير مضبوطة بعددٍ متساوٍ، كما هو معلوم في قصيدة العمود التقليدية، ومع ذلك فقد أُطلِق عليها شِعرًا حرًا!

إذن هل الموسيقى المتمثلة في الوزن والقافية فحسب مَن سبب تلك التسميات الجديدة؟!!

لا نرى ذلك؛ فصورة تلقي الأشكال الشعرية التي جاءت بعد القصيدة العربية المعروفة، قد أسهمت وسبّبت تلك المسمّيات الجديدة، بل تلك الصور المغايرة، وكان لا بُدّ من تلك الأشكال الجديدة المخالفة للقصيدة التقليدية؛ كي تعطي ثوبًا جديدًا للشعر العربي الجديد، وشكلا مُغايرًا، يستطيع القارئ العادي مثلما يستطيع القارئ النموذجي، التفريق ما بين صورتي الشعر الجديد والشعر القديم.

وانطلاقا من هذه الفكرة يمكن القول إن قصيدة النثر تعبّر وتدلل في جُملها وفي كلماتها المتناثرة، وفي كلماتها القليلة أحيانًا، المرسومة رسمًا بصريًّا على الصفحة الشعرية؛ لأنها بُنِيت على تلك الثيمة، وغدت ملمحًا من ملامحها، ذات القدرة التأويليّة الفائقة، وأصبحت الفراغات بين الأشطر، وبين الجُمل الشعرية، وفي زوايا الصفحة الشعرية، ذات دلالات تأويلية فائقة، وذات

تسنينات فارغة بحاجة أن يملأها القارئ بعد كل قراءة، بل بين قارئ وقارئ آخر.

ولنأخذ بعض الصور في قصيدة سماء عيسى النثرية، التي لا يُمكن حصرها في أشكال محددة؛ إذ يتلاعب الكاتب بسطور الجُمل الشعرية كيفما شاء، ويختلف الشاعر عن غيره من الشعراء في طول الشطر وقِصْره، وقد يختلف الشاعر مع ذاته ما بين قصيدة وأخرى أو ما بين مجموعة وأخرى؛ إذ كما نرى تلعب الحالة النفسية عند كل شاعر، والخروج من قصيدة إلى أخرى، والنفَس الشعري، في تحديد حجم الكلمات والأسطر في القصيدة النثرية، كما أنّ للقدرة اللغوية، والحسّ الشعري، والإيقاع الموسيقي، دورا لا يخفى على كل نصٍ أدبي.

ولا يعني هذا أن طول الجملة الشعرية في قصيدة النثر أو قصرها محددٌ على شعريتها؛ إذ على الشاعر تطويع قصيدته وفق سياقاتها، ووفق صورتها البصرية المعبّرة؛ كي يضع الكلمات في أمكنتها وفضاءاتها الملائمة؛ لتحقّقَ هدف وجودها، وكي يكون طولها أوقصرها متعلقا بدلالة ما في نصٍ ما.

ويمكن أن نستنتج ثلاثة أشكال رئيسة لسطور قصيدة النثر، اعتمادا على طولها وقصرها من خلال قصائد سماء عيسى، وهي ليست نتائج نهائية كما هي الحال في قصيدة العمود، بل هي نتائج نسبية لا شكّ في ذلك، فلا يمكن حقيقة حصر أشكال قصيدة النثر، ويمكن نسبيًّا على أساس طولها وقصرها

جعلها في هذه الأشكال البصرية الثلاثة[1]:

- السطر الشعري الطويل (أربع كلمات فأكثر...).
- السطر الشعري القصير (من كلمة إلى ثلاث كلمات).
- السطر الشعري السردي (الفقرة الشعرية).

الصورة الأولى: السطر الشعري الطويل (أربع كلمات فأكثر...)

وهذه الصورة تبيّنت من خلال المقارنة ما بينها والصورتين الأخيرتين؛ فهي جمل شعرية تقع -كما نرى- ما بين سطور شعرية قصيرة لا تتعدى ثلاث كلمات في كل شطرٍ شعري وفقرات شعرية طويلة، أي هي التي شرطها أن يتكوّن السطر الشعري من أربع كلمات فأكثر بشرط أن لا تكون السطور الشعرية قد بُنِيْت على أساس مَلْء الصفحة الشعرية؛ أي بشرط أن لا تكون كلماتها وفق صورة السطر الشعري السردي، ويمكن للقارئ ملاحظة ذلك من خلال النظر في مساحات البياض والسواد في الصفحة الشعرية؛ فالسطور الشعرية الطويلة تتميز عن السطور السردية باعتبارها سطورًا تتماثل على هيئة سطور مرسومة عموديًّا على الصفحة، أما السطر السردي فيتميز بأنه يملأ صفحة القصيدة على هيئة فقرة أو على هيئة حكاية مرسومة أفقيًّا على ظهر الصفحة.

(1) توصّل الباحثُ إلى هذه النتائج بالموازنة ما بين قصائد سماء عيسى النثرية. مع ملاحظة أن معيار عدد كلمات السطر هو معيار نسبي مقترح من الباحث لغرض تحقيق أهداف البحث.

نموذج (أ) [1]:

كُلَ فجرٍ يُلقي مالكُ الحزين نظرتَه الأولى ____ ____ ____ ____ ____ ____ ____ ____ ____
على قبورِ المجهولين الغرقى ____ ____ ____ ____
النسور تنهشُ في الصحراء جُثثَ القتلى ____ ____ ____ ____ ____ ____ ____
أسمعُ الموجة تَبكي كأرامِلِ الليل ____ ____ ____ ____ ____

نموذج (ب)[2]:

لكنني عندما التفتُّ إلى الوراء ____ ____ ____ ____ ____ ____
وأنا وسطَ حشدِ البشرِ ____ ____ ____ ____
وهو يمضي إلى المجهولِ... ____ ____ ____ ____
أبصرتُ الآلافَ من الصَيصانِ ____ ____ ____ ____
تحاولُ الخروج من البيض المُتراصِّ ____ ____ ____ ____ ____
وهو يُغطّي الأرضَ ويملأ البحر. ____ ____ ____ ____ ____

الصورة الثانية: السطر الشعري القصير

النموذج (أ)[3]:

أغلق الهجيرُ ____ ____ ____
أبوابنا ____
بكتنا ____
حقولُ ____
وينابيع ____
تركتنا في العطشِ ____ ____ ____

(1) دم العاشق، ص13.
(2) ولقد نظرتك هالة من نور، ص61.
(3) دم العاشق، ص76.

النموذج (ب)[1]:

لكنّه الموت
سندلفُ أبوابه
ذات مساء
إلى شجرة كرز
تمنحُ أجسادنا
غطاءها الأبدي
الظلال الأخيرة
للأفول..

كما يُلاحظ من خلال النموذجين، لا يتعدى كل سطر شعري ثلاث كلمات منفصلة عن بعضها، [2] كما أنها تتفاوت غالبًا ما بين كلمتين أو كلمة واحدة فقط في كل سطرٍ.

الصورة الثانية: السطر الشعري السردي

أطلقنا على هذه الصورة الشكل السردي، ليس قصدًا من الباحث لوصفها بأنها أسلوب حكائي، بل ما يهمّ في هذا السياق الشكل أو الصورة الطباعيّة البصرية، التي رُتِّبت على أساسها السطور في كل صفحة شعرية؛ إذ تكون السطور الشعرية في هذا النوع متلاحقة ومتصلة ببعضها بعضًا على هيئة فقرة شعرية، ويكاد القارئ لا يفرق ما بين النص السردي/ النثري والنص الشعري،

(1) الجبل البعيد، ص41.

(2) الكلمة نقصدُ بها الكلمة ذات الحروف المتصلة بصرف النظر عن حروفها الزائدة أو الضمائر المتصلة بها أو ما شابه ذلك؛ فينطبق عليها اسم كلمة واحدة.

حينما تأتي قصيدة النثر على هذه الشاكلة لتشابهها الصُوري الشديد مع شكل الفنون النثرية كالحكاية والمقال، على العكس من صورتي الأسطر القصيرة والطويلة ذات السّمة الشعرية البيّنة للقارئ، التي تشير إلى جنس الشّعر قبل الخَوض في مضمونه.

نموذج (أ)[1]:

قنديلٌ وحيد مهجور بعتمه، لا يبصر من العالم إلا
ظلامه، عيونٌ تحدّق في يتم مرير إلى جدرانٍ متداعية
من الطين، تسكنها عناكب وعقارب وبرودة عظام
ميتة.

نموذج (ب)[2]:

وبعدما ودّعني دخل إلى مسجد ليصلي، هناك سبقه
ملاك إلى المحراب، قال له أنا الماء وأنتَ الروح ،
أسري بك حتى يجفّ النبع،وتمحل روحك،فأخرج من
جسدك وتذوي أنت وتموت...

وهنا وجب ملاحظة أن تلك الأشكال الثلاثة قد تتنوع في قصيدة واحدة؛ فقصائد سماء عيسى وقصيدة النثر بشكل عام تتنوع كثيرًا ما بين سطورها الطويلة والقصيرة والفقرات السردية في القصيدة نفسها، وهي من جملة السِمات المميزة لقصيدة النثر في تنوعها وتحررها من كل قيدٍ أو شكل قد

(1) دم العاشق، ص115.
(2) دم العاشق، ص120.

يتوقعه القارئ، وهذا أيضًا من جملة الدلالات الممكن تأويلها بالموازنة ما بين الشكل والمضمون في كل سطر شعري وما بين صفحة شعرية وأخرى، وما بين مقطع شعري وآخر، والنماذج الآتية توضح هذه الفكرة التي يدمج فيها الشاعر تشكّلات وتنوعات السطور الشعرية:

نموذج (أ)[1]:

ثانية تعودُ الأغصان الميّتة إلى الاخضرار، لتمنح العصافير المكان الآمن للرقاد، غير أنك وقد نالك الموت المبكّر،ووري الثرى جسدك الغض،لن تعودي ثانية. ← سطور سردية/فقرة شعرية.

← سطر شعري قصير يتكوّن من كلمة واحدة.

عبرت الأرض"كهزيع من الليل" ← سطر شعري طويل يتكوّن من خمس كلمات.

والفجر من ينتظر
امتزاج جمالك بالبحر
سيدرك لاحقا ويبكي
غياب جمالك الأبدي..... ← سطور قصيرة لا تتجاوز ثلاث كلمات في كل سطر شعري.

نموذج (ب)[2]:

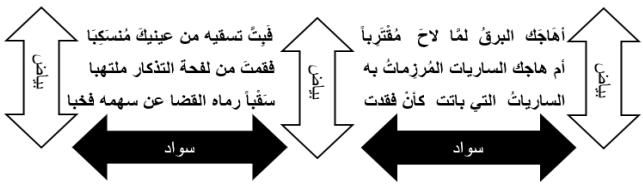
أسمَعُ صدى صُراخ الغابةِ	← سطر طويل.
وأقتربُ	← سطر قصير.
أبصِرُ حريقاً	← سطرقصير.
وليس ثمّة رمادٌ على الأرضِ	← سطرطويل.
هَرِمتْ شجرةُ الحياةِ	← سطر قصير.
والمياهُ	← سطر قصير.
حَمَلتْ رُفاتاً مُلطّخا بالدم!	← سطر طويل.

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص56.

(2) ولقد نظرتك هالة من نور، ص66.

ثانيًا: البياض والسواد

إذا ما عدتَ للنظر في إنتاج الشاعر عبدالله الخليلي؛ فبكل تأكيد ستجد القصيدة الأكثر حضورا في دواوينه تلك القصيدة التي تتشكل من شطرين متساويين شكلًا وإيقاعًا، وكما أكدنا في الصفحات السابقة من هذا المبحث فإنّ هذه الصورة لا تخلو من الدلالات الفلسفيّة العميقة والمتجذرة في عاطفة المتلقي العربي؛ فكما كان القارئ العربي لا يرضى إلا أن يسمع موسيقى منسجمة مع خواطره ومشاعره؛ فكان كذلك لا يُمكن إلا أن يرى ذلك الثوب المرصّع على الصفحة الشعرية والمكوّن من علامتين بينهما علامة بيضاء فارغة، تُعطي السامع والقارئ نَفَسًا وشعورا، هكذا نجد تلك العلامات البصرية للقصيدة العربية، صامدة وراسخة في ذهن المتلقي، كما يقول الخليلي في هذا المقطع من قصيدة (المُسْتَميتُ على الأوطان)[1]:



وإذا ما عدتَ لتمحيص ألوان وأشكال قصائده العمودية؛ فستجدها قصائدًا تتنوّع ما بين أشكال شعرية عربية معروفة، لكنّ الخليلي لا يكتفي بذلك؛

(1) فارس الضاد، ص85.

فتجده يخمّس القصائد بطرق مختلفة وأشكال متنوعة، وكان يفعلُ ذلك عن قصدٍ ودراية؛ إذ يؤكد على ذلك في بعض مقدمات قصائده وفي بعض مقدّمات دواوينه، وكأنه يجرّب ذلك التنوع في الأسطر الشعرية، وكذلك كان يجرّب قصيدة العمود بأشكال يجعلها أكثر حيويّة وتجديدًا في العصر الحديث، لا سيّما في عصر بدأتْ فيه أشكال جديدة بمزاحمة القصيدة العمودية التقليدية.

إن الشاعر عبدالله الخليلي يمكن حقّا عدّه مجددا من مجددي الشعر العربي التقليدي، وذلك لتعددّ ألوان شعره في مجمل دواوينه المنشورة، هكذا يقول في مقدمة باب التشطير:

«تجدني أقرعُ باب التشطير حتى ذَلّلَه لي العلي القدير، فكان أسلوبًا رائعًا، وجمالا بارعا»[1]، وكان من محاولات تجديد القصيدة العمودية العربية ما جاء على لسانه في محاولةٍ منه لتخميس قصيدة البردة بصورة جديدة، لكنّه لم يرتضِ تلك المحاولة؛ مع أنها تعد من التجارب الأولى كما جاء على لسانه، يقول عن المحاولة:

«إني لمّا حاولتُ قلب صفحة التخميس، كتبتُ هذا الذي يلي هذه الصحيفة، وقطعتُ به شوطًا بعيدًا، ولكنني رأيته لا يتدانى إلى القبول، ولا يخلص إلى سحر البيان، فيأخذ بالقلوب، فقلبتُ صفحتي عنه، وجئتُ بنموذجٍ آخر حتى ارتضيته، وقرأته على كبار الأدباء فَرَضَوْا عنه، وشهدوا له بالانسجام وحسن الأسلوب، حتى عوّلتُ عليه، وأفرغتُ كنانتي فيه، وزجرتُ عليه طائر

(1) المجتليات، ص27.

يُمنِي، فوقع بما يعودُ إليّ باليُمن.وكان كباكورةٍ في تاريخ التخميس العربي أدلَى إليك بتجربتي الفاشلة، وأعقب لك بثمرة النجاح»[1].

وكانت تلك القصيدة التي يتحدث فيها الشاعر عن تجربته الفاشلة؛ ليتبعها بتجارب أخرى تخميسًا لقصيدة البردة، وقد جاءت بعنوان: (تخميس للبردة لم يكتمل)، يقول في مطلعها[2]:

"أمِنْ تَذكَرِ جيرانٍ بِذي سَلَمِ مَزَجْتَ دمعاً جرى من مقلة بدم"

فَبِتَّ والدمع من عينيك كالديمِ
يكادُ يُغْرق من في الكون من نَسَمِ
وأنتَ تسأل عن نوحٍ على العَرِم

وجاءت قصيدة أخرى بعنوان (نَفَسُ البُردة/ تخميس على خلاف المألوف)، وهذا العنوان يوحي للقارئ بإشارات واضحة تبيّن نهج الشاعر الخليلي في تجديد قصيدة العمود؛ لتعطي أشكالًا وألوانا متنوعة على الصفحة الشعرية ما بين فضاء البياض وفضاء السواد، ونرى أنّ هذا التجديد لم يكن مردّه التجديد في الموسيقى فحسب، بل أيضًا علامات وأشكال القصيدة على الورقة الشعرية، لكن كيف يمكن للجمهور تقبّل ذلك؟ فكان الشاعر مجددًا بطريقة حَذِرة أيضًا، لا سيّما أنه من الشعراء البارزين في عُمان ذلك الزمن؛ فهو

(1) المجتليات، ص149.
(2) المجتليات، ص150.

يخرجُ للجمهور بأشكال شعرية متوازنة ما بين التقليد والتجديد. وذكر المحققُ في حاشية القصيدة عن ماهية هذا العنوان بقوله: «... على خلاف المألوف لأنه قدّم أصل التخميس على فَرعِه. إذ المألوف أن يكون البيت المُخمَّسُ آخرا»[1]، يقول في مطلعها[2]:

"أمِن تَذْكَر جيرانٍ بِذي سَلَمِ مَزَجْتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بِدَمِ"
وشُبْتَ ذوب الأقاحي في دم الغَمَ فكاد يغرق من في الكون من نَسَمِ
وأنت تسأل عن نوح على العَرِمِ

ولم يكتفِ الخليلي بتشكيل قصيدته العمودية على ألوان متباينة من خلال صورها البصرية المتعددة والمشتقة من تجارب عربية معروفة كالموشحات والمخمّسات والمسبّعات، بل كانتْ له تجربة رائدة في شعر التفعيلة الحديث، وهذه التجربة كانت أوضح التجارب تجديدًا عنده؛ مما يبيّن جليّا وجهة نظره في شعرية النص العربي؛ فقد جاء في مقدمة ديوانه (على رِكاب الجمهور1988م) الذي نعته باسم: (الشعر المُرسَل/ الشعر المُطلَق) قوله: «أحببتُ أن أكونَ في صفّ الجماهير، وأن آخذ بأطراف هذا الشعر»[3].

ويبدو من مقدمات الشاعر عبدالله الخليلي ومن تجاربه الشعرية أنه يربط ما بين الموسيقى والشكل ربطًا مرنًا ومتغيّرًا؛ فلا ضير عنده أن يختلف لون وشكل

(1) المجتليات، ص74.

(2) المجتليات، ص74.

(3) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان على رِكاب الجمهور، مج5، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص41.

القصيدة على الورقة الشعرية إذا كانت القصيدة معبرّة ومقبولة موسيقيا؛ ولكنه في المقابل يرفض قصيدة النثر التي لا تختلف عن قصيدة التفعيلة شكلا، بل يرفضها بسبب غرابتها عن الذوق العربي الموسيقي إذ يقول:

«على ابتداء تاريخ الحركة الأدبية، نجد أنّ فن الموشحات الأندلسية كان ثورة على عمود الشعر، لكنها لم تكن فوضى القرن العشرين، إنما هي ثورة منظمة استحدثت منها الموشحات الأندلسيّة التي وجدت الأذن العربية فيها خصائص الذوق الرفيع موسيقى ولحنًا وإيقاعًا»[1].

ويميّز الشاعر بين صنفين مختلفين شكلا عن القصيدة العمودية، بقوله:

«...ثورة الأدباء المحدثين على عمود الشعر، قد تمخّض عنها أمران، أحدهما مرفوض كل الرفض، لأنه لم يجد أذنا تنسجم معه، ولا يحمل معنى ذا أثر واضح في النفس، وأعني به الشعر الحُر (يقصد به قصيدة النثر)،... أما النوع الثاني وهو ما يعبر عنه بالشعر المطلق أو المرسل، وهو ذلك النوع الذي يحتفظ بالإيقاع دون الوزن، وهو ما يمكن أن نسميه الشعر الموزون المتعدد القافية (يقصد به شعر التفعيلة)»[2].

يقول الخليلي على هيئة قصة شعرية في مطلع ديوان (على ركاب الجمهور)[3]:

(1) على ركاب الجمهور، ص39.
(2) على ركاب الجمهور، ص39.
(3) على ركاب الجمهور، ص45.

الله
الله كيف أعملُ
والدهر بحر غاضب مضطربُ
مضطرب الأمواج
مرتفع الآذِيّ ليس يرحمُ
ليس يُمهِلُ
هذا يزيدُ ما رد إليّ شرا مُقبلٌ كجمل هاج به المرارْ
بئس المأكلُ
يهيبُ بالناسِ إلى قتالنا لا يستحِي
لا يَنكلُ

أما الصفحة الشعرية في القصيدة الجديدة؛ فقد تطوّرت كثيرا في علاماتها البصرية، لا سيّما في تشكيلات طباعتها ما بين البَياض والسواد؛ أي ما بين الكتابة والفراغ فأصبحت قصيدة النثر تتشكل على الورقة وكأنها لوحة معلّقة تُقرأ خطوطها وتشكيلاتها كما تُقرأ كلماتها، وما بين تلك الخطوط والألوان تُقرأ أيضًا المساحات البيضاء الفارغة «فهي انتقال من العناية الجمالية الفنية بالكلمة في فضاء الجملة والنص، إلى ممكنات لغة النص في محيطها الطباعي المباشر، فكأنّ العناية بالبياض في صفحة المطبوع يجعله ذا دلالة تثري الكلمات»[1].

(1) غركان، رحمن، قراءة سيميائية في مدونة سلمان داود محمد الشعرية، ط1، تموز: دمشق، 2018، ص15، ص16.

وإذا ما نظرتَ إلى بعض النماذج في قصائد النثر عند الشاعر سماء عيسى؛ فستجدَ بعض تشكيلات قصائده الطباعية سواءً بفعل الشاعر أو بفعل دار النشر حاملة للدلالة، وقابلة للقراءة، ومُمكِنة للتأويل؛ «فجدليّة البياض والسواد وضعتنا أمام مرحلة جديدة تقرُّ بأنّ بنية البياض والسواد، لم تعد صامتة، وذلك من خلال استثمارها لذلك الفضاء الذي أخذ يتشكّل من خلال علاقتهما ببعضهما بعض، ومن خلال توزيع الكلمات أو حركة الأسطر الشعرية...»[1]، وكما تقول (سوزان برنار): «إنّ البياضات أوالصمت هو الذي يخلق إيقاعاتٍ، ويشير إلى الهيكل الروحي للقصيدة (..) ويتيح عزل مختلف لحظات القصيدة، والقيام باختيار لحظات دالة» [2]، وهذه بعض النماذج في قصائد سماء عيسى النثرية:

أ- بياض الصفحة وقلّة الكلمات

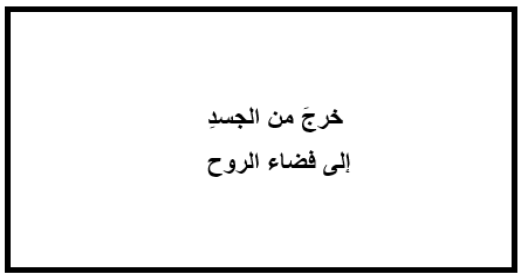
حينما تقرأ صفحة شعرية كاملة ولا تجد إلا ست كلمات فقط، لا بد لك من أن تعيد قراءة تلك الكلمات بتمعّنٍ وعمق؛ «لأنّ الصوت الصامت الذي تمثّله السطور البيضاء والفراغات التي تتخلّلها يُشكّل كلامًا خفيًّا ومستورًا، يتعيّن على القارئ هتك الحجب حتى يظفر بما تكتّم عليه الشاعر»[3] يقول

(1) إبراهيم، صلاح راهي، علامات النص الشّعري عند يحيى السماوي، ط1، تموز: دمشق، 2017، ص145.

(2) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، مرجع سابق، ص147.

(3) الجوة، أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، مجلة علامات، العدد (30)، سعيد بنكراد: مكناس، 2008، ص126.

الشاعر في صفحة كاملة[1]:



إنهما جملتان شعريتان في صفحة شعرية فارغة وبيضاء من سواد الكلمات الكثيرة، تتشكلان من جملة فعلية بدأت بفعلٍ ماضٍ (خرج)، وانتهت بجملة ثانية بدأت بحرف جر يشير إلى سِمة الدخول في الفضاء وهي علامة (إلى)، هذه العملية الشعرية والبصرية على الصفحة الشعرية تتكون من عمليتين، الأولى عملية الخروج من الجسد، والثانية عملية الدخول إلى فضاء الروح.

وتجد ترابطًا وتعالقًا دلاليًّا كما يبدو ما بين الكلمات والمساحة البيضاء الفارغة؛ فاحتاج الشاعر كي تكتمل عملية فعل قراءة النص؛ لتوضيح صورة الخروج من الجسد وهو مكان مغلق، والدخول في فضاء الروح وهو مكان مفتوح كما تشير إليه علامة (الفضاء)؛ أن يُوجِدَ تلك العلاقة ما بين دلالة الألفاظ ودلالة الصورة البصرية الطباعية المتحققة بينهما؛ فكانت الصفحة الشعرية تُشكّلُ فضاءً من الفراغ أكثر من كونها فضاء ممتلئًا بالكلمات.

(1) دم العاشق، ص126.

ب- **التناسُب بيْن الحركة والدلالة**

وهي أن يُلاحظ القارئ تناسُب حركة الأسطر أو الكلمات أو غيرها من العلامات البصرية المطبوعة على ظهر الصفحة الشعرية مع حركة دلالاتها ومعانيها المُباشرة أو المُؤوَّلة، وهي بِحاجة لقصدية الكاتب؛ كما أنها بحاجة إلى قارئ يقرأ الكلمات دلالةً وصورةً بصرية لاستنطاق العلامات الدالة، ومن ذلك يقول سماء عيسى في قصيدة (دم العاشق) من مجموعة (دم العاشق)[1]:

دم العاشق

كأنّ كلّ شيء قد مضى
قبلَ أنْ تصغي إليّ
الأرضُ
وتعيدني
لدهشةِ الطفل الأولى

نلاحظ في الصورة الشعرية السابقة تناسُبًا ما بين حركة الأسطر الشعرية، وحركة الدلالة؛ إذ تُوجَد حركة تنطلقُ من حدث (الإصغاء) في السطر الثاني،

(1) دم العاشق، ص51.

ثمّ تأتي (الأرضُ) في ذيل السطر الثالث وكأنّ هناك بُعدًا ما بين حركة الإصغاء، وحركة المُستمِع وهو هنا (الأرض)؛ فقد يقتضي هذا البعد الطباعي ما بين الإصغاء والأرض دلالة على عكس الدلالة المباشرة وهي دلالة (عدم الإصغاء)، ثمّ تأتي حركة ثالثة وهي حركة (تعيدنُي) التي تتموضع في بداية السطر الرابع، وكأنّ هناك مسافة أيضًا ما بين ثلاثة علامات دلاليّة هي:

- حركة الإصغاء.
- حركة الأرض.
- حركة العَوْدة.

ج- بياض الصفحة والزمكان

يلاحظ القارئ حركة كتابيّة تتناسب مع الزمكان في النص الشعري؛ إذ تتحرك الأسطر أو المقاطع أو الكلمات مع تلك الحركة الزمانية والمكانية، يقول الشاعر في (نص الحوية/ رمال):

الحوية/رمال

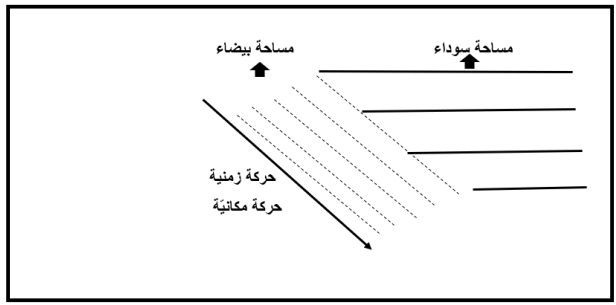
أرض سجدَ على ترابها آباؤنا

أرض المنفيين،المهاجرين

أبناء سلالات الليل

إلى التراب

العلاقة التي تبدو ما بين فضاء الصفحة الشعرية وفضاء الزمكان، تتمظهر زمنيًّا ومكانيًّا وفق ثلاثة مراحل تبدأ تدريجيًّا من السطر الأول وهو أكبر السطور على الصفحة، وهو ما يمثّل (أرض الآباء)، ثمّ يأتي السطر الثاني وهو أقلّ سوادًا؛ إذ يمثّل (أرض المنفيين المهاجرين)، ثم تأتي المرحلة الثالثة زمنًا ومكانًا؛ إذ إنه يمثّل علامة لأبناء سلالات الحنين، وأخيرًا أصغر السطور وهو الأكثر بياضًا وفراغا؛ إذ يتكوّن من كلمتين فقط (إلى التراب)، كما أن هذا السطر يمثّل علامة العودة والنهاية ويمثّل المكان الأخير وهو التراب، ويمكن تمثيل تلك الحركة الزمانية والمكانية بالمخطط الآتي:



المبحث الثاني
حركة العتبات

أولاً: علامةُ العنوان

لم تعُد عتبات النص الأدبي في قراءة النصوص فُضَلًا لا دلالة لها، بل غدتْ تلك العنوانات الفرعية في صفحات الدواوين والمجموعات الشعرية علامات مؤثّرة تُمكّن القارئ من الولوج إلى عالَم النص؛ «فالعنوان عقدٌ شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد قرائي إشهاري/ تجاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى»[1]، ولم تكُن هذه الأيقونة الشعرية في نصوص الشعر الحديث فحسب، بل بدأتْ عند شعراء قصيدة العمود، ولكن تلك الأداة قد تطوّرت بفعل التقنيات الكتابية في قصيدة التفعيلة وصولًا إلى قصيدة النثر.

وأصبح العنوان وغيره من العتبات الموازية للنص أداة مُشارِكةً في فعل القراءة، ولم يعدْ القارئ الواعي قادرًا على الفكاك من النظر إلى ما حول النّص الأساسي أثناء القراءة النقدية الضمنيّة، ومن هُنا أصبح العنوان عنصرا فنيًّا يُقرأ بوصفه سِيمةً داخلية تتشكّل مع النص لا منعزلة عنه، وهذا ما يؤكّده أستاذنا الدكتور عبدالناصر حسن في كتابه (سميوطيقا العنوان في شعر عبدالوهاب

(1) بلعابد، عبدالحق، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف: الجزائر، 2008، ص71.

البياتي)؛ إذ يقول عن تدوين العنوان في الفضاء الشعري: «العنوان علامة مائزة تحكمها بالنّص علاقات اتّصال وانفصال معًا»[1].

وإذا ما أتينا إلى دواوين عبدالله الخليلي العمودية؛ فسنجد الشاعر ملتزما بتلك العنوانات بداية من دواوينه التّسعة المنشورة التي كانت لها علاماتها المميزة، وصولا إلى عنوانات قصائده الطويلة والقصيرة المفردة، بل كان الشاعرُ أو محققو دواوينه الشعرية ملتزمين بتقسيم القصائد الشعرية تحت عنوانات فرعية منذ الطبعات الشعرية الأولى المنشورة، وصولًا إلى أعماله الشعرية الكاملة المنشورة عام 2018م، والموسومة بالموسوعة الشعرية لأمير البيان[2].

وما يهمّنا في هذا المبحث مكان العنوان وحركة طباعته على صفحة الديوان أو الصفحة الشعرية؛ إذ إن قارئ عنوانات نصوص عبدالله الخليلي العمودية يجدها متمظهرة على غلاف الدواوين وفي أعلى الصفحة الشعرية، كما تهمّنا أيضًا الصورة اللغوية والدلالية التي يتشكّل منها العنوان، وإذا نظرنا إلى العنوانات الرئيسية لدواوين الخليلي، وعنوانات المجموعات الشعرية عند سماء عيسى؛ نستطيع التماس المفارقات العلاميّة والدلاليّة والتركيبيّة ما بين القصيدتين العمودية والنثرية[3]:

(1) حسن، عبدالناصر، سميوطيقا العنوان في شعر عبدالوهاب البياتي، دار النهضة العربية: القاهرة، 2002، ص97.

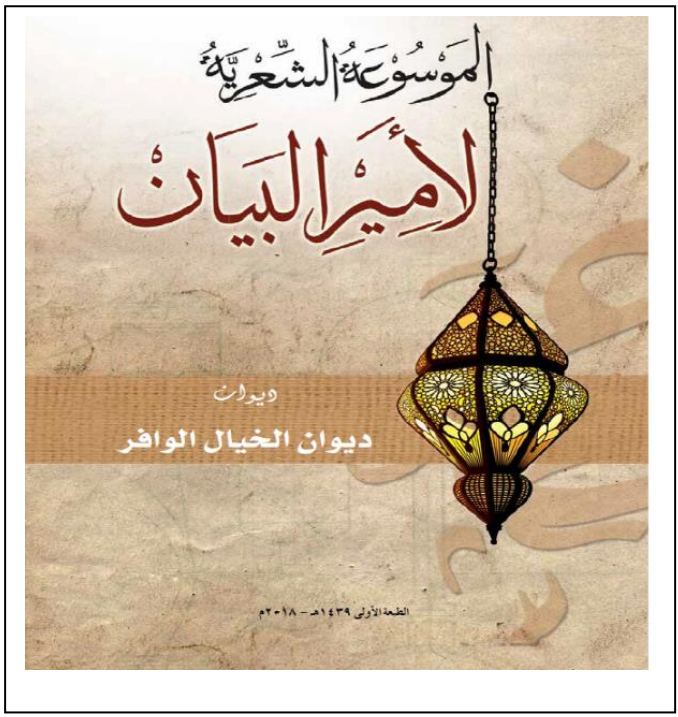
(2) يُنظَر قائمة الدواوين المنشورة للشاعر عبدالله الخليلي في الفصل الأول.

(3) يُنظَر قائمة المجموعات الشعرية المنشورة للشاعر سماء عيسى في الفصل الأول.

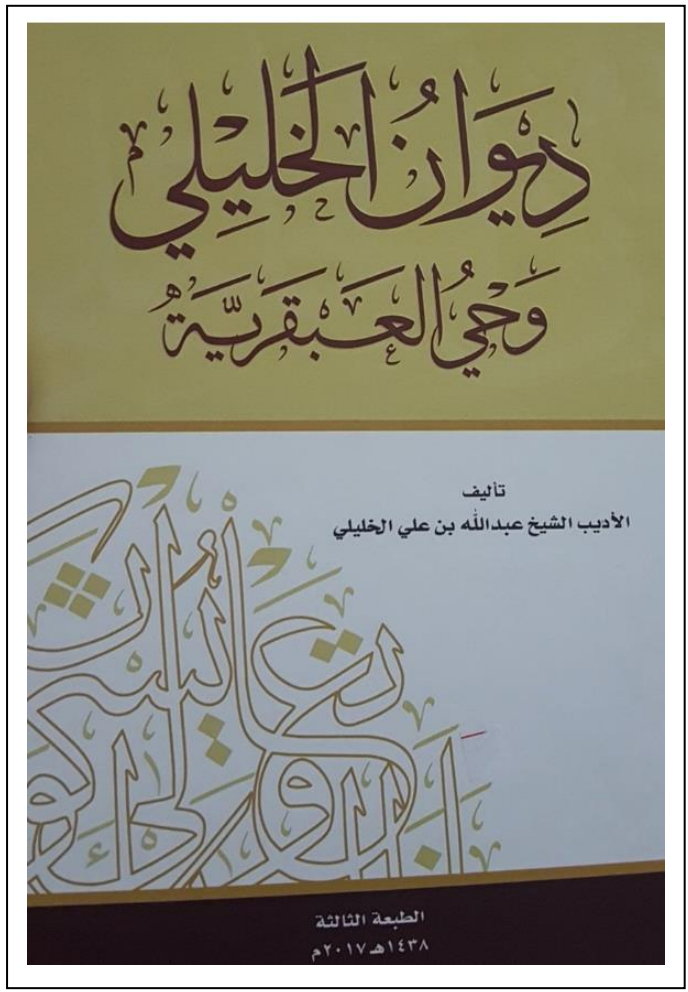
إنّ أول ملاحظة قد يلاحظها القارئ ما بين الشاعرين أو ما بين الشكلين الشعريين هي تموضع علامة لغوية قبل كل عنوان في الدواوين العمودية، وهي لفظة (ديوان)، بينما لا نلمح تلك العلامة في قصائد النثر؛ فأصبح العنوان مطبوعًا على الغلاف في فضاءٍ واسعٍ وغير مسيّجٍ بعلامة (ديوان)، وقد يكون ذلك من جملة التغييرات التي طرأت على شكل طباعة النص الشعري؛ فقد أصبح النص النثري نصا مكتنزًا تكثر بين كلماته الفراغات والمساحات البيضاء الفارغة الصامتة، بينما تُوحي علامة (ديوان) بنصوص طويلة لا تخلو من إحالات ثقافيّة وأيديولوجيّة متعددة.

أما إذا نظرتَ إلى شكل طباعة كلمات العنوان؛ فستجدَ مفارقاتٍ مُدهشةٍ، على رغم حداثة نشر نصوص الشاعريْن؛ فعبدالله الخليلي، وإنْ توفي عام 2000 إلا أن دواوين الموسوعة الشعرية قد صدرتْ في حلّة جديدة عام 2018، وكذلك ديوان وحي العبقرية قد صدر في طبعته الثالثة عام2017، كما يظهران في الصورتين التاليتين، لكنها لم تكُن خارجة على شكلِ خطوط وألوان العنوانات المعروفة في القصيدة الطباعية، ولا فرق إن كان ذلك بفعل الناشر أو محقق الديوان أو الشاعر نفسه؛ إذ أكسبت القصيدة العمودية عنوانات النصوص الشعرية سِمات طباعية معروفة؛ فكانت تتمظهر في وسط الصفحة أو أعلاها بصورة بارزة وبخطوطٍ معلومةٍ كخطّ النسخ أو الديوان أو الرقعة أو غيرها من الخطوط، وهذان نموذجان من الدواوين العمودية عند الشاعرعبدالله الخليلي، وهما: (ديوان الخيال الوافر، ط1، 2018)، و(ديوان

وحي العبقرية، ط3، 2017)[1]:

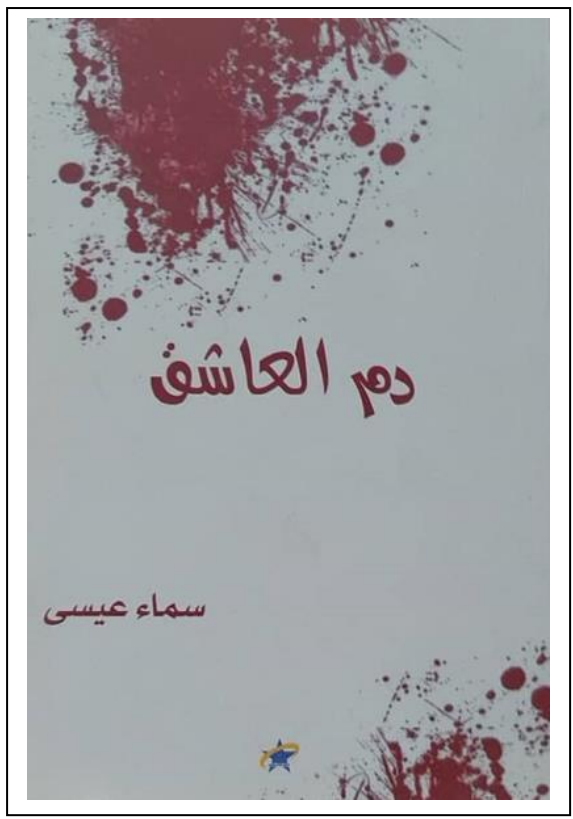


(1) استفدنا من الصور المحفوظة لهذه الدواوين الشعرية في الشبكة العنكبوتية: انظر: www.amiralbayan.com وانظر: https: //.twitter.com/khliliPoet

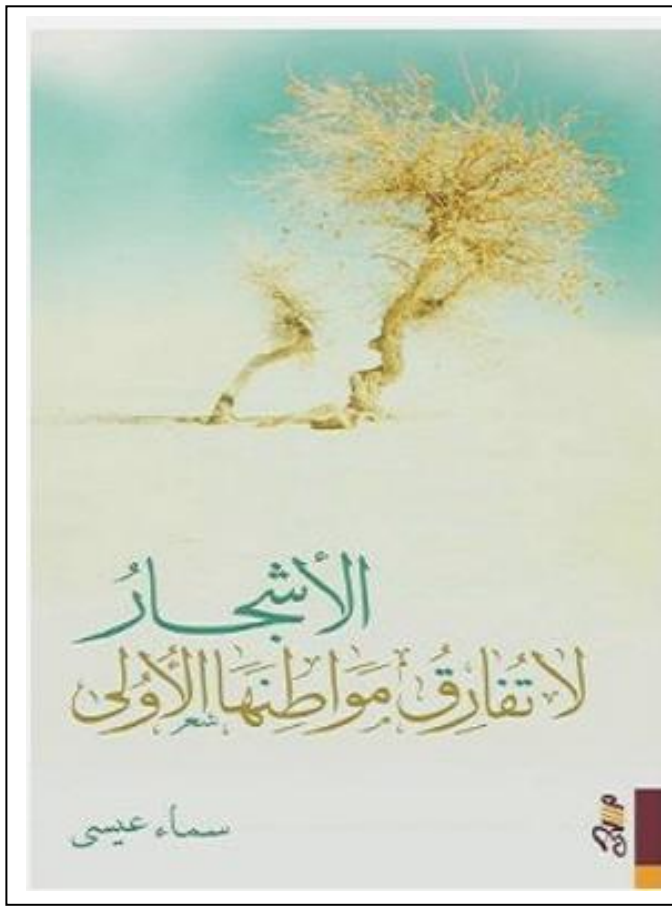


أما القصيدة النثرية؛ فأصبحت تتلاعب بالخطوط والألوان وبتموضعها على صفحات النصوص أو الأغلفة، وهي تتفاوت ما بين شاعرٍ وآخر، ولم يكن العنوان خارج التغيرات التي عصفتْ بالقصيدة العربية، وصولًا إلى أشكال وتلوينات طباعتها على الورق؛ فلم يلتزم العنوان أشكالًا وخطوطًا

محددةً، كما أنه لم يلتزم حركة لغوية واحدة أو محدودة؛ فأصبح القارئ مُستعدًّا لقراءة أشكال غير محدودة، ولننظر مثلًا إلى العنوانين الشعريين الآتيين، وهما مجموعة (دم العاشق، 2011)، ومجموعة (الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، 2016)[1]:



(1) استفدنا من الصور المحفوظة لهذه المجموعات الشعرية في الشبكة العنكبوتيّة:
انظـــــــــر: https: //www.goodreads.com/book/show/29866363
https: //www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=lbb211088-183004&search=books



إذا نظرتَ إلى عنوان (دم العاشق) ستجده بارزًا في وسط الصفحة، وكأنه يقع على قُماشٍ أبيض أطرافه ملطّخة بالدّم، ويبدو هذا العنوان متناسبًا تناسُبًا شكليًّا ما بين اللون الأحمر ودلالته (الدم+العشق)، كما أنّ هناك حركة ما بين تلوين الصفحة وبياضها، وأيضًا اللفظتان تظهران بتلوينٍ خطي غير معروف؛ فلو نظرتَ إلى حروف الكلمات لوجدتها تتباين ما بين الحرف الغامق والحرف الفاتح، وما بين الحرف المتعرّج والحرف المستقيم.

أما الصورة الثانية، التي يظهر عنوانها (الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى)؛ فتبدو فيها حركة مكانيّة تتشكّل ما بين الصورة واللغة، وقد أخذتْ شجرتان حيّزا أكبر في أعلى ووسط الغلاف، بينما كانت جملة العنوان اللغوية في ذيل الصفحة وكأنها تأتي بعد الصورة أهمية لإغراء القارئ ولفتْ انتباهه، وهناك تشاكل دلالي ما بين الصورة واللغة في اللونين (البني + الأخضر) أي بين (الحياة+الموت)، وأيضًا نلاحظ حركة طِباعية مقصودة ما بين سطريّ العنوان القصير (الأشجار) والطويل (لا تفارق مواطنها الأولى)، والصورة المكوّنة من شجرة صغيرة وأخرى كبيرة الحجم.

أما العنوانات الفرعية أو الداخلية للقصائد الشعرية في القصائد العمودية عند عبدالله الخليلي فهي تسيرُ على حركةٍ بصريّة وطباعيّة واحدة؛ إذ تتمظهر في أعلى الصفحة قبل بداية النص، وقد التزم الخليلي في قصائده بعلامة العنوان فكان سِيمة تتحرّك في قصائده بِلا انقطاع، بل قسّم قصائده إلى أصنافٍ محددة بعنواناتٍ مميزة مثل الوطنيات والقوميّات والتأمليات والغزليات وغير ذلك، مما أعطى قصائده مفاتيح للقارئ يلج بها لقراءة النصوص وفهمها، وهذا نموذجٍ لصورة طباعة العنوان في القصيدة العموديّة[1]:

(2) الصميم

أنا مَن يُزَجَّى لفضل عميم ... وخطب عظيم وهول جسيم

أنا من إذا قال بَزَّ المقا ... ل ومن قال في كل أمرٍ عظيم

(1) فارس الضاد، ص47.

وفي قصيدة النثر عند سماء عيسى، لا تعرف الكتابة صورةً ثابتة لعنوانات نصوصه؛ فهي تتنوع بين أشكالٍ عِدة؛ مما يعطي نصوصه حركة عنوانيّة وطباعيّة متعددة، «ومما لا ريب فيه أنّ تعدد أشكالها يسوغ لها أن تستجيب لمتطلباتٍ غاية في التّنوع»[1] ونأخذ من تلك الصور:

1 – **النّص المُعنوَن**: وهو أن يظهر العنوانُ أعلى المقطع أو القصيدة. ومثال ذلك[2]:

حطّابُون

ذهب الحطابون
وما عادوا
تركوا في الروح
سنابل موتى
وشموس.

(1) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، مرجع سابق، ص256.
(2) دم العاشق، ص42.

2 – **النص المُرقّم**: وهي النصوص والمقاطع الشعرية غير المُعنوَنة، لكنها تكون مرقّمة بشكلٍ مرتّبٍ، ومثال ذلك النموذج الآتي الذي ورد في صفحتين منفصلتين في المجموعة الشعرية[1]:

10

وكجدول الماء
وقد نظرَتْ
من قاعِهِ امرأةٌ
ثم أغلقت الأبديّةَ
عينيها
وهي تبحثُ وتجولُ
عن آخرِ نظرةٍ
لبنيها.

11

أبعدوا رماحكم عني
فأنا الروح!

(1) ولقد نظرتك هالة من نور، ص14-15.

3 – النص غير المُعنوَن، وغير المُرقّم: وهو أن لا تحتوي القصيدة على عنوانٍ فرعي أو على رقم محدد، وقد يورد الكاتب في صفحة منفصلة عنوانا رئيسيًّا، وبعده يكتب قصيدة طويلة تتكون من عدة مقاطع، ولا تحتوي على عنوانات منفصلة، ويفصل ما بين مقطع وآخر بإشارةٍ ما، مثل النموذج الآتي الذي يرد في صفحتين متتاليتين، ويفصل بين مقطع وآخر أو بين صفحة وأخرى علامة (***)، وتستمرّ حركة النصوص بهذه الصورة في المجموعة الشعرية، خالية من العنوانات الفرعية مُكتفية بعنوان المجموعة الشعرية وكأنّ المجموعةَ قصيدةٌ واحدة[1]:

متى عاد العاشقُ إلى منزله
ووجد البابَ مغلقا
فتحتْ له الغيوم
أبواب منازلنا
وقلوبنا

***

... وصغيرة المنزلِ التي حُمِلتْ أن تكون غيمة
تهطلُ ذات مساءٍ على عريش القرية، وستبكي
أمهاتنا لأن الغيوم هطلتْ ورحلتْ، وستبكي
الصّبايا لأنّ العشّاق كانوا غيوما وهطلوا...

***

(1) غيوم، ص19-20.

4- **النص المُعنوَن والمُرقّم**: وهي القصائد أو المقاطع الشعرية المُعنونة والمرقّمة أيضًا، ومثال ذلك [1]:

15

طفول

بعد أربعين عاماً
تعود الصبيّة القتيلة
فقط،
لتنثر وروداً حمراء
على قبور الشهداء
وترحل.

ثانيًا: علامة الإهداء

إذا ما عُدنا إلى الموازنة ما بين دواوين الشاعر عبدالله الخليلي المنشورة، ومجموعات الشاعر سماء عيسى المنشورة، ستلاحظ مفارقة في الحركة المكانيّة لعلامة الإهداء؛ إذ سنقارن بين منشورين لهما وكيف تمظهر كل منهما على الصفحة الشعرية:

- نموذج الإهداء في ديوان شِعري عمودي (وحي العبقرية)[2]:

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص20، ص21.
(2) وحي العبقرية، ج1/ ج2.

الإهداء

إلى من فجّر ينابيع الحياة عذبة تروي العالم وخلاياه وذراته بكل ما تحمله كلمة الحياة من معنى وفلاح. ومن نَمَّى المواهب في نفوس الموهوبين فحملوا له من الحب والإخلاص ضعف ما حملته نفوسهم من المواهب. ومن هو غني عن التصريح بومضات التلويح أسأله تعالى إضعاف الفضل لِمن يحمل خير الصفات من خلقه وصفات الخير. وإلى أخي العربي المؤمن في مشارق الأرض ومغاربها أقدم ديواني (وحي العبقرية) هدية حب ووئام والحمد لله أولا وآخرا.

عبد الله بن علي الخليلي[1]
٢٩ من ذي الحجة ١٣٩٧هـ
١٩ من ديسمبر ١٩٧٧م

-نموذج الإهداء في مجموعة شعرية نثرية (نذير بفجيعة ما)[1]:

الى :
حليمه بنت سعيد المعشريه

الجذور المقدسه

صيف ١٩٨٧ م

(1) عيسى، سماء، نذير بفاجعة ما، مراد للطباعة والنشر: نيويورك، 1987، ص5.

نلاحظ في الشكلين السابقين عددًا من المفارقات في حركة علامة الإهداء بين المنشورين ومن تلك المفارقات:

- لم تتمظهر علامة الإهداء في القصيدة النثرية، ولكنها تُفهم من خلال العلامة اللغوية والبصرية (إلى) الدالة على الإهداء، على عكس الديوان العمودي الذي تجلّت فيها لفظة الإهداء بوضوحٍ للقارئ، ويعود ذلك إلى تغيّر البنيّة اللغوية في القصيدة النثرية القائمة على الغموض والرمزية والإيحاء والاختصار.
- قلّة الكلمات المكتوبة على ظهر الصفحة الشعرية في المجموعة الشعرية النثرية؛ إذ لم تتجاوز سبع كلمات، وهذا ما يخالف عدد الكلمات المتمظهرة في ديوان العمود، وكل ذلك يشكّل مفارقة في جدلية السواد والبياض بين القصيدة العمودية والقصيدة النثرية.
- الصورة الطباعية لعتبة الإهداء في القصيدة العمودية جاءتْ مرسومة بشكلٍ عمودي وأفقي متساوٍ تقريبًا على هيئة القصيدة العمودية الملتزمة بشكل متساوٍ على ظهر الصفحة الشعرية، أما الإهداء في المجموعة النثرية فجاء وسط الصفحة متعرّجا عبر ثلاث مستويات وخطوطٍ طباعية: الأول يبدأ من لفظة (إلى)، والثاني يبدأ من لفظة (حليمة)، والثالث يبدأ من لفظة (الجذور)، وكل ذلك يدلل على التحوّل الذي أصاب القصيدة العربية الجديدة من لغة السماع والمشافهة في القصيدة الموزونة والمقفّاة إلى لغة البصر والرسم والشكل.

- لم يكتفِ شاعر العمود (أو محقق شِعر العمود أودار النشر) برسم علامة الإهداء فحسب، بل خطّ اسمه وخطّ التاريخ في نهاية كلمات الإهداء، على عكس شاعر النثر الذي جاء إهداؤه مبتورًا من علامتي الإهداء واسم العلم، واكتفى بعلامة التاريخ في ذيل الإهداء.

المبحث الثالث

مطلع النص

تميّز الشعر العربي العمودي بمقدماتٍ استهلالية مميزة؛ فكانت الأطلال مثلًا أيقونة شعرية وصورة مكانيّة راسخة في بناء القصيدة العمودية القديمة نصًا ودلالة، كما أنّ بنية القصيدة العربية كالبيت الذي له أعمدة، كما يقول ابن رشيق في العمدة: «البيت في الشّعر، كالبيت من الأبنية...»[1]، وكان للقصيدة العربية مصراع يفتتحُ الشاعر به نصّه الشعري، يقول حازم القرطاجَني عن المطلع والاستهلال في القصيدة العربية: «أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفًا تامًّا، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لا سيّما الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها»[2].

وإذا ما عدنا لقصائد الشاعر عبدالله الخليلي؛ فسيجد القارئ عنده صورة خاصة لمطالع قصائده لا سيّما صورة التصريع في أغلب مطالع نصوصه الشعرية، مما أضفى عليها جرسًا موسيقيًّا وقوة تأثيرية في نفس المتلقي، وما يهمّنا حقيقةً في دراستنا هذه ليس البحث عن دلالات الاستهلال والافتتاح في

(1) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العُمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ص78.

(2) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسِراج الأدباء، ط3، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي: بيروت، 1986، ص282.

القصيدة العمودية، بل ملاحظة الصورة البصرية والحركة الطباعية والكتابية لبداية النصوص العمودية وتموضعها، وهي غالبًا ما تكون صورة ثابتة.

وإذا كان البيت الأول لا يختلف عن شكل الأبيات الأخرى في صورته الكتابية والخطية في القصيدة العمودية، إلا إنه يقع في بداية القصيدة؛ فيكون عتبة نصية لافتتاح النص بالإضافة كونه جزء لا يتجزأ من متن النص الأساسي؛ مما يستدعى قراءة خاصة له، كما استدعى قبل ذلك الشاعر العمودي والناقد العربي كي يفرد له سِمات متنوعة تميّزه عن غيره كالتكرار والتصريع والمقدمة الطلليّة.

نحنُ القرّاء ربما نتفقُ على أنّ أغلب النصوص العربية التقليدية تبدأ من شطرين متوازيين وتستمر في حركتها حتى النهاية؛ لذلك هي تتميز بحركةٍ سيميائية واحدة تسيرُ من اليمين ثمّ تتوقف برهة من الزمن وبرهة في المكان أي المساحة الفارغة بين الشطرين حتى ذيل القصيدة؛ ولكن حركة البداية تبدو حركة سيميائيّة غير عادية ومتميزة عن غيرها من فضاءات القصيدة، ويكون الاستهلال جزءا من أجزاء النص؛ «مما يحمل أنه لا ينفصل عن نصّه، فهو يشكّل معه البناء المتكامل، إلا أنه يمتلك خصوصيته المتمثلة بكونه البدء في حياة أو حركيّة النص»[1].

لا يختلف البيت الأول أو الأبيات الأولى في بنائها الكُلي عن مقاطع

(1) القرشي، مريم، الاستهلال في شعر حسين العروي،: دراسة بلاغية، مجلة كلية دار العلوم، العدد(83)، جامعة القاهرة: القاهرة، 2015، ص685.

وأبيات القصيدة الأخرى، لكنها تتميز في بنائها وجرسها الداخلي، أي تتمايز بمفرداتها وحروفها وأساليبها وتركيبها اللغوي وإيقاعها الموسيقي المتتالي؛ مما أدّى بالضرورة لخلق حركة طباعية وبصرية محددة لمطلع القصيدة التقليدية؛ «فلا بديل لنا غير قبول البنية المكتوبة، واعتمادها أساسا للتنظير والتحليل (...) وقبولنا مصدره فرضية التفاعل بين السمعي والبصري في النص الشعري»[1]. هذا ما يجده القارئ في قصائد عبدالله الخليلي، ولننظر مثلا إلى قصيدة (خميلة الربيع)، التي يقول في مطلعها:

ما بين معترك الرجا والياس وقف الغرامُ مصعّد الأنفاس

يبدو الذهول عليه في لفتاته وتجول فيه خواطر الوسواس [2]

للوهلة الأولى التي يقرأ فيها المتلقي هذه الأبيات، يسري في دواخله جرسُ (السين) المتقاطع ما بين نهاية الشطر الأول، ونهاية الشطر الثاني من البيت الأول للقصيدة، هذه الحركة الموسيقية التي تُدغدغ وجدان المتلقي صوتًا وجرسا إيقاعيًّا عبر قافية القصيدة (السين)، وأيضًا عبر مطلعها (السينيّ) الملائم لعلامات الطبيعة والأنفاس والغرام والهواجس؛ فتجتمع علامات الموسيقى والمعجم والدلالة والصورة الكتابية جميعها، مشكّلة بذلك تعاضدًا لافتا بينها. ويجعل قدامة بن جعفر التقفية والتسجيع -ومنها مطالع القصائد المُصرّعة- معيارًا مميزا عن النثر؛ إذ يقول عن التصريع: «إنما يذهبُ الشعراء

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ط2، دار توبقال: الدار البيضاء، 2001، ص125

(2) فارس الضاد، ص172.

المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأنّ بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشاعرُ أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[1].

وفي موضعٍ آخر يقول الشاعر في مطلع قصيدة (عُمان في أحسن السلوك):

يـا لَحـالي فالـداءُ فيهـا عيـاءُ غيـر أنّ الصـبور للـداءِ داءُ

أَلِفَتْـه دهـرًا فمـا أَنِفَتْـهُ فتناسـتْه والتناسـي دواءُ[2]

إنها بدايةُ قصيدةٍ موزونة ومقفّاة، ومطلعها يشدُّ القارئ إليها شدًّا؛ لشدة تلاقي حروفها، ولشدة تلاقي جرس وإيقاع الكلمات المُقفّاة والمسجوعة؛ فنجد في البيت (1): (الداء/ عياء/ للداء/ داء)، وفي البيت (2) نجدُ: (أَلِفته/ أنفته/ تناسته/ التناسي). هنا نلاحظ شدة التداخل الكتابي لصورة البيتين السابقين من مطلع النص؛ فهي لا تتداخل وتتكرر موسيقيًّا وصوتيًّا فحسب، بل تتداخل أيضًا شكليًّا وسيميائيًّا أي صُورِيًّا حتى يكاد القارئ أن يخلط بين الكلمات أثناء القراءة.

وإذا كان شكلُ القصيدة العربية العمودية ثابتًا كما عرفناه غالبًا من مطلع القصيدة إلى نهايتها، مع سِمات ميّزت مطالع القصائد موسيقيًّا أو لغويًّا من خلال أساليب مختلفة كالاستفهام والنداء والتكرار، فإن الشكل العام لم يتغيّر غالبا؛ فظلّ شكل البيت الشعري المُكوَّن من شطرين مُتعادِلَين.

(1) جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، مرجع سابق، ص60.

(2) وحي العبقرية، ج2، ص26.

أما القصيدة النثرية فكانت مطالعها أو بداياتها متحرّكة بلا توقف، يتوقّع القارئ أيَّ شيءٍ؛ فقد تكون بداية النص الشعري جملة طويلة أو قصيرة أو تكون كلمة واحدة أو حرفًا أوظرفًا، بل قد يجد القارئ شكلًا أو نقاطا فارغة أو ما شابه ذلك.

اختلفت المعادلة الشعرية في القصيدة النثرية؛ فحطّمت كل شيءٍ اعتاد عليه القارئ؛ فلم يعد الوزن والقافية وجرس الكلمات الداخليّة هي الجاذبة لقراءة نصٍ ما، بل على القارئ شحذ همّته بداية من غلاف المجموعة وعنوانها وإهدائها وصولًا إلى متن النص وحواشيه المتصلة به؛ فهي قصيدة متمرّدة في كل شيء. هذا ما تقوله سوزان برنار عن قصيدة النثر:

« تتغلب الديناميكيّة على السكون في جميع الميادين كما تتغلب الفوضى على النظام. والشعراء الذين يعبّرون حقا عن عصرنا هم شعراء القطيعة والتمرد...»[1].

وإذا قرأتَ نصوص سماء عيسى، فستجد مطالعها تتشكّل من أيقونات وصورٍ كتابيّة متعددة؛ فهي تتحرك على الصفحة الشعرية بين تمددٍ وانكماش، بالإضافة إلى صورها اللغوية المتنوعة، نأخذ منها النماذج الآتية:

(أ) المطلع النصّ: وهو أنْ تتكون القصيدة من جملة أو سطر شعري واحد؛ فيكون النص هو المطلع والعكس صحيح، مثال ذلك نص (أحجار)[2]:

(1) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، مرجع سابق، ص249.
(2) دم العاشق، ص11.

أحجار

تسقطُ أحجارُ المنزلِ القديمِ من البكاء

(ب)- **المطلعُ العنوان**: وهـو أن يكـون العنـوان مُضـمّنًا في بدايـة الـنص أي مكررًا، أو أن يكون المطلع هو العنوان نفسه، وقد أكثر سماء عيسى مـن تضـمين العنوانات الشعرية في بداية النصوص، ومثال ذلك من قصيدة (الحشاة)[1]:

الحشاة

لم يبقَ إلا الحشاةُ
ودمي
الحنين أخذ اللبَّ
والوريد

(1) دم العاشق، ص38.

(ج)- **المطلع الكلمة**: وهو أن يبدأ مطلع النص الشعري بلفظة واحدة، وتكون متميّزة عن غيرها من السطور الشعرية في إشغال المنطقة السوداء من الصفحة الشعرية؛ وبذلك يكون المطلع أصغر مساحة مشغولة بالكتابة مقارنة بالأسطر الأخرى، وهي من العلامات البصرية المقصودة لجذب انتباه القارئ، مثل النص الآتي من قصيدة (أمهات)[1]:

أمهات

الهوايا
جُثثُ الأمهاتِ
وحدها الشموس الآفلةَ
ترنو إلينا.

(1) دم العاشق، ص10.

المبحث الرابع
خاتمة النصّ

لاشكّ في أنّ خاتمة النص الشعري لها ارتباط وشيج بمركزيّة النص، كما أنّ لها ارتباطا وعلاقة تدليليّة بمطلعِه؛ فقد يكون النص مكررًا ما بين بدايته ونهايته، وقد يكون العكس من ذلك؛ أي خاتمته تعاكس مطلعه شكلا أو مضمونًا، وقد يختمُ الشاعر نصّه بحكمةٍ مثلا، وما يهمّ -في بحثنا هذا- رؤية الحركة البصرية لخاتمة النص الشعري أكثر من أيّ مبحث آخر.

كما يبدو لكلّ قارئ فإن القصيدة العمودية التقليدية تُحافظ على شكل خاتمتها في تموضعها الصُوريّ والشكليّ؛ فهي تتحرك بانتظامٍ من بدايتها إلى نهايتها، إلّا أنّ خاتمة النص تبدو أحيانا مثيرة للانتباه كأيّ شيءٍ تنظر إليه؛ فأنتَ ترى بداية الأشياء ونهايتها؛ مما دعا شعراء العمود للنظر إلى الخاتمة بأهمية خاصة؛ فختموا قصائدهم بأبيات مُتمايزة عن غيرها من أبيات القصيدة في شكل حروفها وسِمات ألفاظها وجرس كلماتها وتركيب لغتِها.

ومما يثير الانتباه في قصائد الشاعر عبدالله الخليلي تلك الخاتمة التي توحي بأن القصيدة قد انتهت؛ فهو يستخدم في آخر نصوصه الألفاظ المشتقة من كلمة (خَتَمَ)، وكانت هذه الصورة سِيْمة شعرية متكررة في قصائدة العمودية، يقول الخليلي في نهاية قصيدته ردًّا على سؤالٍ من الشاعر العُماني أبي سرور الجامعي بعنوان (دَعْها):

وقُلْ سلام على ليل السرور وقِفْ حول الخميلة واكسب دورة اللعبِ

حيثُ الهناء يفض الختم عن أرجٍ بالمسك مشتمل باللطف مصطحب
فيه الصلاة على المختار من مضرٍ والآل والصحب خير العجم والعرب[1]

وأيضًا شكّلت لفظة (المسك) علامةً مكانيّة مميزة في نصوص الخليلي؛ إذ تتمظهر كثيرا في نهاية نصوصه، ولفظة (المسك) معروفة في نسقها الثقافي بما تحمله من اكتنازٍ دلالي في ختام الكلام وهنا تأتي دلالتها في ختام القَوْل الشعري. يقول الخليلي في ختام نصّ (حلّقَتْ):

فلبست الهناء خاتم مسك ضاع منه الشذا ولاح الضوء[2]

وقد شكلت لفظتا (الختم والمسك) صورة سيميائيّة في نهايات النصوص الشعرية عند الخليلي، وكأنها صارت صورة ثابتة لقصائده، وترد تلك اللفظتان معًا في تذييل نصوصه بأشكال مختلفة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- خاتم مسك.
- بختم المسك.
- الختم مسكًا.
- تختمه بالمسك.
- مسك الختام.

كما شكّلت لفظة (الصلاة) في نهاية قصائده العمودية سِيْمة علاميّة للقارئ؛

(1) الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان بين الفقه والأدب، مج4، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018، ص158.
(2) فارس الضاد، ص60.

فقد ورت في نهاية بعض قصائده، كما نلاحظ في نهاية قصيدة (الصنَّاجة)؛ إذ يقول:

ودونـك الصـدق مختومًـا بغاليـة من مسك حبك بالألطاف يمتزج
فيه الصلاة على المبعوث من مضر والآل والصحب من في حبّه ولجوا[1]

أما الخاتمة في قصيدة النثر كما نجدها عند الشاعر سماء عيسى؛ فتبدو متنوعة في أشكالها السيميائية، كما وجدناها متنوعة في مطالعها ما بين قِصَرٍ وطول، وتتميّز بِسِيْماتٍ طباعيّة غير محددة بصورة تدور فيها؛ فقد يكون النصّ وبدايته وخاتمته شيئًا واحدًا إذا كان النص الشعري يتكون من جملة شعرية واحدة؛ فأنتَ لا تميّز شكلا ما بين بداية المقطع الشعري ووسطه ونهايته؛ لأنه كتلة كلامية واحدة، كما في نصّ (أحجار)؛ إذ يقول:

تسقطُ أحجارُ المنزلِ القديم من البكاء[2].

وقد يختمُ الشاعر نصّه بكلامٍ موضوع بين قوسين، وكأنه إشارة لخاتمة الكلام ومحصّلته؛ ففي نصّ الحوية/ رمال يختمُ الشاعرنصه هكذا:

(أبواب مفتوحة على الرمال
أبواب مفتوحة على المنفى)[3]

ويختم نصّه أحيانًا على هيئة سؤال؛ إذ يقول في خاتمة نصّ (موت غض):

عندما يصبح القمر بدرا في اكتماله

(1) وحي العبقرية، ج1، ص172.
(2) دم العاشق، ص11.
(3) دم العاشق، ص114.

يطرق أبوابنا عاشق مهجور

ويسأل: هل عاد القمرُ بحبيبتي من الموت؟[1]

وفي موضعٍ آخر يختم الشاعرُ نص (بيت الضنى) بعلامة تعجّب، يقول:

ووحيدًا

سأمضي نحو قبري! [2]

وفي نص (آمرَيْ) ينتهي النص بنقاطٍ ثلاثٍ (...) وهي علامة تدل على كلام لم يُقَلْ أوهي نهاية مفتوحة للقارئ، يقول:

آمرَيْ

كطفلة تبتسمُ

في المهد

تعود الراعيةُ

غدًا في الفجر... [3]

وقد نجد تشابهًا لغويًّا تامًّا بين مطلع النصّ وخاتمته، يقول في مطلع نصّ (إلى تشارلز سيميك):

ها قد مضى

قرن آخر إلى الجحيم

(1) دم العاشق، ص150.

(2) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص43.

(3) الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى، ص47.

ثمّ يقول في نهاية النصّ:

ها قد مضى قرن آخر إلى الجحيم[1].

(1) استيقظي أيتها الحديقة، ص37، ص39.

الخاتمة ونتائج الدراسة

في خاتمة هذه الدراسة أقولُ صراحة للقارئ بأنّني حاولتُ جاهدًا -وفق القراءة السيميائية التأويليّة- أن أكونَ على قدرِ المسافة ما بين القصيدة العمودية وقصيدة النثر؛ لأنّ الهدف الأساس لهذه الدراسة هو الموازنة والمقاربة الشعرية بين علامات المكان، وليس البحث في نقاط الخلاف الشائكة ما بين شعرية النص التقليدي أو النثري، كما أنّ البحث العلمي بحاجةٍ ماسّة للوقوف وسَطًا بين الأشياء، والنظر إليها نظرة عادِلة متوازنة وبعيدة عن الذاتيّة، بصرف النظر عن الآراء السابقة للبحث، وانطلاقا من تلك القناعة؛ فقد كان الباحثُ حَذِرا في إطلاق نتائج دراسته حَذرًا علميًّا لا يخلو من وجهات النظر والآراء المُتّزنة والمستندة إلى التحليل والتدليل كما نحسبُ ونأملُ، ولا يخلو من النتائج العلميّة البيّنة التي توصّلتْ إليها الدراسة، وفق المنهجيّة المحددة.

وكما وقفنا وسطًا بين القصيدتين العمودية والنثرية -أو حاولنا أن نقفَ هكذا- لا يحدّنا في ذلك حدٌّ إلا نتيجة علمية متحققة وواضحة كان من الواجب علينا قولها وإيضاحها؛ فكذلك وقفنا وسَطنا-أو حاولنا أن نقفَ- ما بين شخصيتين شعريتين عُمانيتَيْن معروفتين لدى الجمهور وهما شخصية الشاعر العُماني عبدالله بن علي الخليلي وشخصية الشاعر العُماني سماء عيسى.

وقد يلاحظ قارئ هذه الدراسة تقديم القصيدة العمودية على القصيدة النثرية في في متن الدراسة، وكذلك تقديم الشاعر عبدالله الخليلي على الشاعر

سماء عيسى في النظر إلى شعرهما، ونودُّ توضيح ذلك بأنه كان من اللازم علينا أن نسلك طريقا علميًّا واضحًا وثابتًا لدراستنا؛ فإما أن نبدأ الدراسة في كل فصل ومبحثٍ بالقصائد العمودية أو نبدأ بالقصائد النثرية؛ ولذلك قدّمتُ القصيدة العمودية على القصيدة النثرية، وسلكتُ ذلك المسلك في أجزاء الدراسة من بدايتها إلى نتائجها، وكان السبب الذي دعانا لذلك التقديم هو العنصر الزمني والتاريخي الذي فرض علينا تقديم العمودية على النثرية؛ وبذلك انطلقت الدراسة الموسومة بـ(سيمياء المكان بين قصيدتَي العمود والنثر)، وانطلقت فصولها على هذا النهج والأساس.

وقد توصّلت هذه الدراسة إلى عددٍ من النتائج نجملها في النقاط الآتية:

أولاً: علامات التصوّف

هناك تشابه فلسفي وفكري تصوفيّ إلى حدّ ما، بين شعر عبدالله الخليلي وشعر سماء عيسى ظهر جليًّا في شعرية الأمكنة الصوفية ومن ذلك مثلا ثنائية الارتفاع/ الانخفاض، فالإله والسماء علامتان على الأعلى والرّب، والأرض والإنسان علامتان على الانخفاض والضعف، وعلى رغم اختلاف الجنس الشعري الذي أتى به كل شاعر إلا أنّ الفضاء الشعري التصوفي الدلالي كان متماثلًا ضمنيًّا في بعض الأحيان، ولكنّ الجنس الشعري وبنيته خلقا شيئا من الاختلاف البنيوي والدلالي ما بين قصيدة عبدالله الخليلي العمودية وقصيدة سماء عيسى النثرية؛ فكانت فضاءات التصوّف في القصيدة العمودية عند الخليلي تميل إلى سيميائية القرب من الله وكأنه شعرٌ ديني خالص لله وحده.

وفي نص سماء عيسى تميل تلك الفضاءات إلى الرمزية الروحية المتصوّفة، التي تخلق من السماء والإله فضاءات روحية كما قد تخلق من الجبل والصحراء فضاءات صوفية ورمزية أيضًا، ولا ننكر احتمالية أن يكون سبب ذلك عائدًا لبنية الشاعرين ووتوجههما الفكري والفلسفي والديني أيضًا، وفي المقابل يمكن القول إجمالا إنّ ذلك الاختلاف بينهما، -رغم تشابههما الفلسفي إلى حدٍّ ما، عائدٌ إلى سببين رئسين هما: الأول: بناء القصيدتين العمودية والنثرية لغويًّا وتركيبيًّا وموسيقيًّا؛ مما استدعى ضرورة الاختلاف بينهما. والثاني: شعرية المكان التي أخذت طابعا معرفيًّا وثقافيًّا ووجوديًّا مختلفًا ما بين القصيدتين؛مما استدعى ضرورة الاختلاف أيضًا بينهما.

ثانيًا: علامات الأمكنة الواقعيّة

أ- استخدم الخليلي المكان في قصائده العمودية كعنصرٍ لتوظيف قضايا وطنه وأمته العربية والإسلامية؛ فذكر ذِكرًا صريحًا الكثير من الأمكنة العربية، ومن ذلك مثلا. عُمان/ سمائل/ مِصر/ مكة/ الطائف/ بلدان الخليج العربي/ تونس/ العراق/ لبنان/ الجزائر، بينما نكادُ لا نجد أعلامًا مكانية صريحة في قصائد سماء عيسى النثرية، وما صرّح بها -وهي قليلة في مجمل شعره-غالبًا ما تمثل رموزًا شعرية، ويعود ذلك لسببين – كما نرى- الأول يعود لطبيعة بُنية القصيدة النثرية، والثاني يعود لطبيعة البُنية الشعرية عند سماء عيسى المُوغِل في الرمزية والتصوّف والتشذر.

ب- لا يورد الخليلي غالبًا في قصائده العمودية أسماءً للمدن الحديثة وما تتميز به علامات عصريّة، لا سيّما مدن عُمان الحديثة كالعاصمة مسقط أو أسماء المدن العربية المعاصرة التي زارها، أو أسماء المدن العالميّة، - وإن أوردها؛ فيوردها تاريخيًّا أودينيًّا أوقوميًّا أووطنيًّا أو يذكرُ ما تتميّز به من طبيعة خلاّبة مثل تغنّيه بأرياف فرنسا، وتغنّى أيضًا بأفياء مسقط عاصمة بلاده عُمان- وكذلك الحال تماما في شعر سماء عيسى النثري؛ فلا نجد في شعره أسماءً للمدن العُمانية أوالعربية؛ بينما نجد علامات الريف والطبيعة والأمكنة التاريخية والقروية والأمكنة المندثرة أكثر حضورا؛ فنجدُ مثلا عند الخليلي سمائل الفيحاء في عُمان وأرياف مصر وتونس والجزائر، ونجد في نصوص سماء عيسى جبل الحوراء، والحويّة، والواصل، وكلها ممثلات لفضاءات الريف والأطلال.

ثالثًا: شعرية المكان

أ- المكان في القصيدة العمودية الخليلية أكثر تأثيرًا وتشويقا وجذبًا للقارئ غالبًا موازنةً بالمكان في القصيدة النثرية عند سماء عيسى؛ وذلك بسبب العاطفة الشعرية الجيّاشة التي يفرضها المكان وإحالته المرجعية على أمكنة محبوبة وذكريات ماضية وأمكنة وطنية ودينية وقومية وواقعية تُلهب الوجدان، وهذا -كما نرى- ليس مزايدةً على القصيدة العمودية أو انتقاصًا من القصيدة النثرية، بل لطبيعة الشعر

العمودي منذ امرؤ القيس وعنترة بن شداد وطرفة بن العبد وحنينهم للمكان وصولًا إلى عصرنا الحالي؛ إذ اعتادَ المتلقي العربي على تمجيد الأمكنة القومية والدينية والحنين لأمكنة القرية والقبيلة مثلًا، وفي المقابل لم يعتدْ العربي كثيرا على ملامسة الأمكنة ملامسة شعرية فنية متشظيّة، عبر تسنينها الرمزي، كما في قصيدة النثر التي تتّصف عمومًا بالغموض والتفكك الدلالي.

ب- القصيدة النثرية أكثر قدرةً شعرية، وطاقةً تأويليّة رمزيّة من القصيدة العمودية في ثيمة المكان، وفي فضاءاتها التأويلية والدلاليّة؛ إذ إن المكان يميل في القصيدة العمودية إلى الواقع المُباشر، بينما يميل في القصيدة النثرية إلى الصورة والرمزية التي تحوي قُدرةً تأويلية لا محدودة، ومدى إمكانية توظيفه كعنصرٍ فني وخيالي ودرامي ورمزي، وليس كواقعةٍ مُستلّة من الجغرافيا فحسب، ويجب على كل قارئ الملاحظة بأنّ الموازنة هنا لا تتعلق فقط بشاعري الدراسة عبدالله الخليلي وسماء عيسى، بل تتعلق أصلًا بِبُنى النصين العمودي والنثري؛ إذ لكلّ نصٍ بنيته وموسيقاه ولغته الشعرية التي تفرض عليه شكلا ومضمونًا ما.

كما أنّ سِيْمات المكان وفضاءاتها الوجدانيّة والدلاليّة تختلف بين النصين العمودي والنثري لدى الشاعر والمتلقي، بل إنّ تاريخ القصيدة العمودية يُفرضُ عليها فرضًا رغم تجددها اللغوي والثقافي، على العكس من قصيدة النثر، التي وجدت حرّية أكثر في الاستفادة من الفنون الشعرية والنثرية الأخرى

في توظيف المكان فنيّا، وفي خلق فضاءات رمزية، ومن تلك الفنون: السرد والسينما والمسرح وغير ذلك، بينما المكان في القصيدة العمودية أكثر تقليدية ووضوحًا ومُباشَرَةً؛ انطلاقًا من ارتباطه بجغرافيّة الأمكنة الواقعية.

رابعًا: اللغة الشعرية

أ- لوحظ في الموازنة ما بين النصوص العمودية والنصوص الشعرية النثرية اختلافٌ بيّنٌ في لغة الخطاب الشعريّ؛ إذ ينحو النص العمودي إلى المُباشَرة في تضمين فضاءات المكان، ومثال ذلك حينما يذكرُ الشاعر العمودي عبدالله الخليلي الأمكنة المحبوبة والمألوفة إلى قلبه؛ فيذكرها صراحة وكأنها استُلّتْ من الواقع وضُمِّنتْ في النص الشعري، بينما نجد في النص الشعري النثري عند سماء عيسى اضطرابًا وغموضًا وتشظيًا دلاليًّا في العلاقة ما بين الواقعي والخيالي؛ مما يدعو القارئ للاطمئنان إلى حقيقة مفادها أنّه لا حقيقة في النص النثري، وكأنّ المكان المألوف معادٍ، والمُعادي مألوفٌ، وكأنّ الماضيَ حاضرٌ والحاضرَ ماضٍ.

ب- النص العمودي يستعير الأمكنة الواقعية بأحداثها وتاريخها كأمكنة الوطن مثلا، إلا أنّ ما يميّز النص العمودي -وإنْ استعار أمكنة الجغرافيا- الصور البلاغية والفنيّة كالتشبيهات والاستعارات الشعرية؛ وبذلك تخلقُ هذه الفضاءات الفنيّة جغرافيّةً شعرية تخيليّة فيه، على الرغم أنها استلّت من الواقع المكاني، كما أنها قد تشكّل

عنصرًا رئيسيًّا في تشويق القارئ بالرجوع إلى الذاكرة المكانية الوطنية والقومية والدينية.

وينحو النص النثري في المقابل إلى الغموض والرمزية في تحويل الجغرافي إلى شعري؛ إذ تُصبح المسافة أبعد ما بين جغرافيّة الواقع وجغرافية النص الشعري النثري، بمقارنة المسافة ما بين النص العمودي والواقع المكاني؛ وبذلك نستطيع القول: ما يميّز النص العمودي هو الذاكرة المكانية وأبعادها الوطنية والقروية والقومية والإسلامية وما تحمله من دلالات تاريخية واجتماعية وسياسية ودينية مؤثرة، وما يحتويه المكان من صورٍ بلاغية تشبيهية واستعارية، وما يميّز النص الشعري النثري هو سيرورة المكان في النص وديناميكته الشعرية الرمزية والتأويلية؛ ليبدو المكان عنصرًا فنيًّا رئيسيًّا في أركان القصيدة وبنيتها وتشكّلها ودلالتها.

خامسًا: دلالات العلامة المكانيّة

أ- تتحقق أبعاد المكان في علامات النص العمودي عند عبدالله الخليلي، ومدى قوتها الدلالية وقدرتها التأويليّة والبلاغيّة في علامات الطبيعة كالصحراء والسماء والبحر أكثر من تحقّقها في علامات الحدود والجغرافيا كالقرية والمدينة والدولة؛ إذ تبدو ألفاظ الطبيعة أكثر خياليّة وذات لغة شعريّة رمزيّة على العكس من علامات الواقع المكاني ذات المساحات والرسم الهندسي والحدود المعلومة كالقرية والمدينة والبيت والسجن والدولة، التي غالبًا ما تتمظهر

بوصفها أمكنة مستلّة من الواقع المكاني، وفي المقابل وجد الباحثُ سيمات المكان في القصيدة النثرية عند سماء عيسى متشظّية دلاليًّا وتأويليًّا لا تعرف الحقيقة في ألفاظ الطبيعة وألفاظ الهندسة والحدود على حدٍّ سواء؛ فالمكان ليس مكانًا ولكنّه رمزٌ أو بالأحرى فضاء متعدد الدّلالات.

ب- يتشكّل المكان المُعادي غالبًا في النص العمودي عند عبدالله الخليلي في التقابُل مع الآخر المُعادي؛ بينما يتشكّل غالبًا في النص الشعري النثري عند سماء عيسى في الضياع والاغتراب والمنفى، والشكوى من مُفردات الحياة والطبيعة والغياب والفِراق والنزوح والموت وغير ذلك، وهي كلها مُمثلاث رمزية على فضاءات الشكوى واليأس والخراب، وإذا كان المكان المعادي في النص العمودي يتمثّل في تقابله مع الآخر؛ فهذا لا يعني أنّ الآخر هو دومًا علامة على العَداء، بل نجد الخليلي يُعلل ذلك التقابل مع الآخر إما بدلالة تتعلق بالغزو أوالظلم أو الاعتداء على حُرمات الأرض والإنسان كالاحتلال مثلا، بل نجده في موضعٍ آخر يتغزّل بفرنسا وبطبيعتها وببشرها غير مُبالٍ بالآخر الفرنسي (المُختَلِف)، بل تغدو فرنسا مكانًا أليفًا يُثير عاطفة وأشواق الشاعر، بينما في قصيدة أخرى نجده يصف العدوان الثلاثي على مِصر بالظلم والعدوان وكان مِن بين تلك الدول المُعتدية فرنسا، وهنا تبدو مفارقة الفضاء المكاني في النص الشعري ودلالاته التأويلية المُمكنة.

سادسًا: جدليّة العلاقة

كشفتْ الدراسة عن جدلية العلاقة ما بين قصيدة النثر والقصيدة العموديّة؛ إذ كل تشابه بين الشاعِرين يُمكن ردّه غالبًا إلى التشابه الفكري والفلسفي بينهما؛ وإذا ما تمّت المقاربة ما بين الشكلين الشعريين لغةً وبناءً وتركيبًا ودلالةً وتأويلًا؛ يجد القارئ تباينًا ملحوظًا في صورة المكان ما بين القصيدة العمودية وقصيدة النثر.

وإذا كانت لفظة الفضاء أوسع وأنسب للأدب من لفظة المكان كما يرى البعض؛ فهي أنسب لقصيدة النثر -كما نرى-، بينما لفظة المكان هي الأنسب للقصيدة العربية العمودية، ونردّ سبب ذلك إلى التشظّي الدلالي والانفتاح التأويلي الذي أصاب القصيدة الحديثة عامةً؛ فلم يعُد شيءٌ يمكن تصديقه في قصيدة النثر خاصةً، ولم يعُد بإمكان القارئ أن يردّ الأمكنة إلى محيطها المرجعي بسهولة إلا بعد شدّ وجذب؛ لأنها فضاءات مترامية ومكتظة بالرمزية والغموض.

أما المكان في القصيدة العربية التقليدية؛ فقد تعوّد القارئ العربي منذ القديم على العاطفة الجيّاشة والحنين والغربة، مما يمثّل حبًّا أو نفورًا أو غير ذلك تجاه أمكنة ما، غالبًا ما يجد القارئ فيها حبلًا دلاليًّا واصلًا ما بين النص وسياقه.

سابعًا: السطر الشعري

أ- تتشكل القصيدة العمودية عند عبدالله الخليلي وفق أشكال بصرية محددة، غالبًا ما تكون نظام الشطرين المتوازيين، وأحيانا وفق تقنيات عربية عرفتها القصيدة العربية كالموشحات والتخميس، وقد شكّل نظام البيت الشعري في القصيدة العمودية علامة من علامات وجود القصيدة العربية وتكوّنها، ورسوخها في الذاكرة الشعرية العربية، بينما تتنوع قصيدة النثر في أسطرها الشعرية بوصفها شكلا من أشكال الشعر العربي الجديد، ويرسم سماء عيسى سطوره الشعرية قصيرة وطويلة وأحيانا على شكل فقرات سردية متلاعبًا بكلمات القصيدة كيفما شاء من دلالات وتأويلات، ومن خلال رسم صورتها على الصفحة الشعرية.

ب- لا تخلو القصيدة العمودية ذات الشطرين من الدلالات الشكليّة؛ فالبرغم من تكرار صورتها البصرية لدى المتلقي؛ فإنّ تلك الصورة غدت سِيمة من سيماتها المميزة، بل أصبحت فلسفة القصيدة العمودية قائمة على ذلك البيت الشعري المكوّن من شطرين متوازيين؛ فأصبحت الموسيقى والقافية وصورة كتابتها علامات لا تفارقها؛ فهي قائمة على تلك الفلسفة، ولا يُمكن لأحاسيس القارئ والمستمع أن يتلقّى غير تلك الأصوات، كما لا يُمكنه أن يتلقّى غير تلك الصورة البصرية المعروفة عنها في دواوين الشعر.

وأما قصيدة النثر؛ فكان عليها أنْ لا تلتزم بقيودٍ أو قوالب محددة؛ فعدم التزامها بموسيقى واحدة وقافية واحدة، سبّب حتمية عدم التزامها بشكلٍ شعري واحد؛ فهي مبعثرة على الصفحة الشعرية، ويمكن للقارئ أن يقرأ قصيدة النثر وفق ذلك التبعثر اللغوي بداية من عنوان القصيدة ومن ثمّ كلماتها وسطورها غير المضبوطة بموسيقى خليليّة أو شكلٍ واحد، ولم يكن تبعثر كلمات قصيدة النثر اعتباطًا بل عن قصدٍ ورغبة، وكذلك عن ضرورة مُلحّة فرضتها ضرورة الحياة -كما نرى-، وثقافة المجتمع، وتداخل الفنون والمعارف والحضارات، وعصرنة الأدب.

ومن هنا كانت قصيدة النثر مختلفة شكلا ومضمونا، ولم يعد اختلاف المضمون بعيدًا عن اختلاف الشكل في قصيدة النثر؛ فغدتْ كلمات القصيدة وسطورها بحاجةٍ إلى قارئ نموذجي يربط بين الدلالة والشكل، ومن هنا لم تعد قصيدة النثر مثل قصيدة العمود في سطورها الشعرية؛ فأصبحت صور الكلمات والأسطر بحاجة إلى قراءة في كل مجموعة وفي كل قصيدة، بل وفي كل صفحة شعرية؛ أما القصيدة العمودية فصورها الطباعيّة لها دلالات هامة لا يمكن إغفالها بوصفها سمة من سماتها الفلسفيّة، لكنّها ليست بحاجة إلى قراءة دائمة في كل قصيدة؛ وذلك لثباتِ صورتها لدى القارئ.

ثامنًا: العلامات الطّباعيّة

أ- ساهم الشاعر عبدالله الخليلي في تنويع وتشكيل علامات القصيدة العمودية تشكيلًا بصريا؛ وذلك من خلال تجاربه الشعرية على ألوان

قصيدة العمود وفق نظرةٍ معتدلة ما بين التجديد والتقليد؛ إذ ظهر في شعره الموشح والمسبّع والمشطّر بصورٍ مختلفة، ولم يكتفِ بذلك فقد جرّب أيضًا القصيدة الحديثة غير الملتزمة بالوزن والقافية الواحدة وسمّاها (الشعر المرسل أو الشعر المطلَق)، من خلال ديوانه (على رِكاب الجمهور)، المنشور عام 1988م.

ب- تلعبُ تشكيلات الأسطر والكلمات في القصيدة النثرية دورًا دلاليًّا بارزًا، يسعى إليها الشاعر ودار النشر، ويستقبل القارئ صفحات القصائد لغةً وبَصَرًا من خلال نمط وأشكال طباعتها على الورقة، وجدليتها ما بين بياض الصفحة وكثرة الفراغات والمساحات البيضاء بين الكلمات، والسواد الذي يمثل علامات بارزة على الصفحة الشعرية؛ مما يزيد من قدرة النص الإبداعي على التأويل والدلالة لمَلْء تلك الفراغات البيضاء، ولقراءة العلاقة ما بين الكلمة والفراغ، وقد ساهمت قصائد سماء عيسى في تبئير هذه العتبة الدلاليّة من خلال تحليل بعض النماذج الشعرية المدروسة.

تاسعًا: عتبات النص

تسيرُ حركة العنوان الشعري بصورة ثابتة في قصائد عبدالله الخليلي العمودية؛ فالشاعر ملتزم بتلك العنوانات بداية من عنوانات دواينه الشعرية التي كانت لها علاماتها المميزة وصولا إلى عنوانات قصائده المفردة، وأكسبت القصيدة العمودية عنوانات النصوص الشعرية سِيمات طباعية معروفة وثابتة؛

فكانت تتمظهر في وسط الصفحة أو أعلاها بصورة بارزة وبخطوطٍ معلومةٍ. أما قصيدة النثر عند سماء عيسى، فلا تعرف الكتابة معه صورةً ثابتة لعنوانات نصوصه؛ فهي تتنوع بين أشكالٍ وتلوينات وخطوطٍ عِدة؛ مما يعطي نصوصه حركة عنوانيّة وطباعيّة متعددة، لا تعرف صورة بصرية ثابتة.

عاشرًا: مَطلع النص

يُعتبر المطلع الشعري في القصائد العمودية علامة مهمة لجذب القارئ موسيقيًّا ولغويًّا من خلال جرس الكلمات والموسيقى والتقفية والتصريع، وقد اهتمّ الشاعر عبدالله الخليلي بهذا العنصر؛ فكانت أغلب مطالع قصائده مقفّاة ومصرّعة، وقد مثّلت حركة وجودية ومكانية في فضاء قصائده، وكانت أيقونة مميزة وجاذبة، وكأنّ المطالع في قصائده تتحرك من أعلى النص وهي تفتتح الأبيات الشعرية.

أما قصيدة النثر فلم تعد ملتزمة بتلك الأذن الموسيقية التي اعتاد عليها القارئ العربي في مطالع القصائد، كما أنها لم تلتزم بالأوزان الشعرية عامة، فهي قصيدة قامت لنقض كل أركان القصيدة التقليدية، وهي قصيدة تقوم بالتلاعبِ بكل زوايا وبنى النص الشعري، لكن المطلع لم يغبْ عن بال الشاعر؛ فكان متميزا بصورِه الكتابية والطباعية وبأساليبه اللغوية، وكان المطلع في النص الشعري النثري يتحرك ما بين مدٍّ وجزر؛ فكان عند الشاعر سماء عيسى كلمة واحدة، أو جملة، أو كان هو النص ذاته، أو كان العنوان مُضمّنًا في

النص، وهو بذلك متعدد الصور لا يعرف الثبات لأنه حالة من حالات قصيدة النثر القائمة على فوضى اللغة.

أحد عشر: خاتمة النص

اهتمّ الشاعر العمودي بخواتيم قصائده اهتماما مميزًا في بناء القصيدة العربية التقليدية، وكان ينوّع في أساليبه اللغوية والتركيبية في إطار القصيدة الموزونة والمقفّاة، ونجد الشاعر عبدالله الخليلي قد التزم صورة ثابتة في نهايات الكثير من قصائده؛ إذ تميزت الخاتمة بعلاماتٍ لغوية محددة، تشير إلى نهاية النص الشعري، مثل ألفاظ (الختم/ المسك/ الصلاة)، وهي علامات لغوية وثقافية ذات أبعاد إسلامية وعربية وعُمانيّة متجذّرة.

أما في قصيدة النثر كما نجدها عند الشاعر سماء عيسى فتتميز خواتيم النصوص بحركةٍ مكانيّة استثنائية غير ثابتة بصورة محددة، لكنها متنوعة الحركة؛ فأحيانًا يختم الشاعر نصّه بسؤال وأحيانا بكلمة واحدة وأحيانًا بجملة شعرية، وقد يكون النص الشعري كتلة كلامية واحدة لا يفصل فيها الشاعر ما بين النص والخاتمة؛ أي حينما يكون النص عبارة عن سطر أو جملة شعرية واحدة؛ وبذلك يكون النص الشعري ذا حركةٍ شعرية واحدة على عكس النص المعروف الذي يتميز بثلاث حركات مكانية على الصفحة الشعرية على أقل تقدير وهي (البداية/ الوسط/ الخاتمة).

معجم المصطلحات[1]

أهم المصطلحات النقدية والأدبية العربية الواردة في أثناء الدراسة، وما يقابلها في اللغة الإنجليزية:

(1) تمت مقاربة المصطلحات العربية وما يقابلها في اللغة الإنجليزية من قبل الباحث بالاستعانة إلى عددٍ من المراجع وهي :

1. إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ط1، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، 2005.
2. بلعابد، عبدالحق، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف: الجزائر، 2008.
3. بو قرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، جدارا للكتاب العالمي: عمّان، 2009.
4. تشاندلِر، دانيال، أسس السيميائيّة، ط1، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة/ مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت، 2008.
5. حجازي، سمير سعيد، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية: القاهرة، 2001.
6. مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي-إنجليزي-فرنسي، دار الحكمة: الجزائر، 2000.
7. كوبلي، بول، دليل راوتليدج لعلم السيمياء واللغويات، ترجمة: هبة شندب، ط1، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، 2016.
8. المرابط، عبدالواحد، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ط1، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون: الرباط/ الجزائر/ بيروت، 2010.
9. وهبه، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان: بيروت، 1984.

المصطلح العربي	المصطلح الإنجليزي
إحالة/ إرجاع/ مرجعيّة	Reference
استعارة	Metaphor
إشارة	Index/Signal
أيديولوجيّة	Ideology
أيقونة	Icon
تأويل	Interpretant
تضاد	Contrariety
تداوليّة	Pragmatics
تكرار	Redundance
تناقض	Contradiction
تناص	Intertextuality
ثنائيّة	binary opposition /Binarism
ثنائيّة العلامة (علامة ثنائيّة)	binary opposition Sign /Binarism Sign
ثِيْم (ثِيْمة)	Theme
حركيّة/ حركة	Movement
خطاب	Discourse
دالّ	Signifier
دلالة	Signification
دلالة ضمنيّة	Connotation
رمز	Symbol
سنن/ شيفرات	Codes
سياق	Context
سيمياء	Semiotic
سيميائيّة	Semiotics

المصطلح العربي	المصطلح الإنجليزي
سيميوطيقا	Sémiotique/Semiotic (Semiotica)
سيميولوجيا	Semiology
سِيميوزيس/ سيرورة العلامات	Semiosis
سِيْم (سِيْمة)	Seme
الشِّعْر	Poetry
شِعْرِيَّة	Poetics
شِعْرِيَّة الفضاء/ المكان	Poetics of Space
عَتَبَات	(Seuils) Sills
علامة	Sign
عنوان	Title
القارئ	Reader
قراءة	Reading
قصيدة	Poem
قصيدة عموديّة	Vertical Poem/Classic Poem
قصيدة نثر	Prose Poem
مدلول	Signified
مرجَع/مُرجَع إليه	Referent
مكان/ فضاء	Space
مُمثّل	Representamen
موسوعة	Encyclopedia
نص	Text
نص شِعري	Poetic Text
نظرية	Theory
نَسَق/ نظام	System

المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم.

ثانيًا: المصادر[1]

1. الخليلي، عبدالله بن علي، ديوان وحي العبقرية، ط3، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2017.
2. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان الخيال الوافر، مج1، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
3. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، المجتليات، مج2، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
4. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان الموعظة، مج3، ط1، تحقيق: سعيد النعماني: أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
5. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان بين الفقه والأدب، مج4، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
6. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان على رِكاب الجمهور، مج5، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
7. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان فارس الضاد، مج6، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
8. الخليلي، عبدالله بن علي، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان من نافذة الحياة، مج7، ط1، تحقيق: سعيد بن سالم النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.

(1) رتبنا دواوين الموسوعة الشعرية للشاعر عبدالله الخليلي وفقا لترقيم المجلد، أما ديوان «وحي العبقرية» في طبعته الثالثة فجعلناه في أول المصادر، ورتّبنا المجموعات الشعرية للشاعر سماء عيسى وفقا لسنة النشر، وأما مراجع الكتاب فرتبناها وفق الترتيب الهجائي العربي الإلكتروني.

9. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان وحي العبقرية، مج8، ج1، ط1، تحقيق سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
10. الخليلي، عبدالله، الموسوعة الشعرية لأمير البيان، ديوان وحي العبقرية، مج9، ج2، ط1، تحقيق: سعيد النعماني، أنجال المؤلّف: مسقط، 2018.
11. عيسى، سماء، نذير بفجيعة ما، مراد للطباعة والنشر: نيويورك، 1987.
12. عيسى، سماء، غيوم، ط1، آفاق للنشر والتوزيع: القاهرة، 2006.
13. عيسى، سماء، أبواب أغلقتها الريح، ط1، دار الفرقد: دمشق، 2008.
14. عيسى، سماء، دم العاشق، ط1، دار الفرقد: دمشق، 2011.
15. عيسى، سماء، أغنية حُب إلى ليلى فخرو، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2012.
16. عيسى سماء، الجبل البعيد، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2013.
17. عيسى، سماء، ولقد نظرتكَ هالةً من نور، ط1، مسعى للنشر والتوزيع: المنامة، 2014.
18. عيسى، سماء، الأشجار لا تُفارق مواطنها الأولى، ط1، مسعى للنشر والتوزيع: المنامة، 2016.
19. عيسى، سماء، استيقظي أيتها الحديقة، ط1، مسعى للنشر والتوزيع: المنامة، 2018.

ثالثًا: المراجع العربية

1. إبراهيم، صلاح راهي، علامات النص الشّعري عند يحيى السماوي، ط1، تموز: دمشق، 2017.
2. إبراهيم، عبدالله، وآخران، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 1996.
3. ابن رزيق، حميد بن محمد، الشُّعاع الشائع باللّمعان في ذِكرِ أئمة عُمان، تحقيق: عبدالمنعم عامر، وزارة التراث القومي والثقافة: مسقط، 1984.
4. ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار إحياء التراث العربي: بيروت، 1999.

5. أبو العمرين، جيهان عوض، جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر: قطر، 2013/ 2014.
6. أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المُعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1995.
7. الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون: الجزائر/ بيروت، 2010.
8. الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط8، دار الجيل: بيروت، 1996.
9. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المُعاصر.. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي: القاهرة.
10. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: لجنة من الأدباء، ج8، دار الثقافة: بيروت، 1983.
11. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: حسن السندوبي، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، ط5، دار الكتب العلمية: بيروت، 2004.
12. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ط4، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف: القاهرة، 1984.
13. البغدادي، عبدالقادر بن عُمر، خزانة الأدب ولبّ لُباب لسان العرب، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ج1، ط4، مكتبة الخانجي/ مطبعة المدني: القاهرة، 1997.
14. بكر، أيمن، انفتاح النص النقدي، نحو تحليل ثقافي للأدب، الهيئة المصريّة العامة للكتاب: القاهرة، 2017.
15. بلعابد، عبدالحق، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف: الجزائر، 2008.
16. بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط1، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف: الرباط/ الجزائر/ (الرياض، بيروت)، 2015.

17. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث.. بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، ط2، دار توبقال: الدار البيضاء، 2001.
18. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث.. بنياته وإبدالاتها الرومانسيّة. العربية، ج2، ط2، دار توبقال: الدار البيضاء، 2001.
19. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث.. بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ط3، دار توبقال: الدار البيضاء، 2001.
20. بو قرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، جدارا للكتاب العالمي: عمّان، 2009.
21. التبريزي، الخطيب، شعراؤنا..شرح ديوان عنترة، ط1، دار الكتاب العربي: بيروت، 1992.
22. الجاحظ، أبو عثمان عَمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ج3، ط2، مطبعة مصطفى البابلي: القاهرة: 1965.
23. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، قدَّم لها: علي أبو ملحم، ج1، ط2، دار ومكتبة الهلال: بيروت، 1992.
24. الجرجاني، عبدالقاهر، كتاب أسرار البلاغة، ط1، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ دار المدني: القاهرة/ جدّة، 1991.
25. جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي/ مكتبة المُثنّى: القاهرة/ بغداد، 1963.
26. الجمحي، أبو عبدالله محمد بن سلّام، طبقات الشعراء، تحقيق: عُمر فاروق الطبّاع، ط1، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، 1997.
27. حجازي، سمير سعيد، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية: القاهرة، 2001.
28. حداد، قاسم، نقد الأمل.. مكابدات الشخص بعد ذلك، ط1، دار الكنوز: بيروت، 1995، موقع إلكتروني (www.qhaddad.com).
29. حسن، عبد الناصر، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات: المنيل/ القاهرة، 1999.

30. حسن، عبدالناصر، سميوطيقا العنوان في شعر عبدالوهاب البياتي، دار النهضة العربية: القاهرة، 2002.
31. خرفي، محمد الصالح، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر (أطروحة دكتوراه)، جامعة منتوري: الجزائر/ قسنطينة، 2005/ 2006.
32. الخصيبي، محمد بن راشد بن عزيز، شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عُمان، ج1، ط2، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2016.
33. خصير، ضياء، قصيدة التفعيلة والكتابة خارج الوزن، (الشعر العُماني آفاقه–ملامحه) المنتدى الأدبي، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2007.
34. خضير. ضياء، وردة الشعر وخنجر الأجداد، دراسة في الشعر العُماني الحديث، ط1، الانتشار العربي: مسقط، 2012.
35. درويش، أحمد، مظاهر معاصرة الجيلَيْن في شعر الشيخ عبدالله بن علي الخليلي، المنتدى الأدبي، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 1991.
36. الربيعي، عبد الرزاق، تحولات الخطاب النصي، مقاربات في المشهد الإبداعي العُماني، الجمعيّة العُمانيّة للكتاب والأدباء، دار الفرقد: دمشق، 2011.
37. الربيعي، عبد الرزّاق، عبدالله الخليلي في ذاكرة الشعر العُماني، ط1، مؤسسة السبلة للحلول الرقمية/ دار كنوز المعرفة: عمّان/ مسقط/ بيروت، 2015.
38. الرحبي، سيف، الجبل الأخضر، كتابات عُمانيّة، ط1، ألف باء: دمشق، 1983.
39. الرشيدي، بدر نايف، صورة المكان الفنيّة في شعر أحمد السقّاف، (رسالة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط: عمّان، 2011/ 2012.
40. رماني، إبراهيم، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجا 1925 –1962، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، 1997.
41. زعيتر، حمادة تركي، جماليات المكان في الشعر العباسي، ط1، دار الرضوان: عمّان، 2012.
42. السليماني، عيسى بن محمد، الصورة الشعرية في بناء القصيدة العُمانيّة، ط1، دار كنوز المعرفة: عمّان، 2008.

43. السيابي، سالم بن حمود، عُمان عبر التاريخ، ط5، ج1/ ج2، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2014.
44. الشامسي. هاشم، سفر في وردة الغياب، التجلّيات الجمالية في شعر سماء عيسى، ط1، بيت الغشَّام للنشر والترجمة: مسقط، 2015.
45. صلاح، عبدالله زيد، دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل، ط1، دار مجدلاوي: عمّان، 2014.
46. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج2، الشركة العالمية للكتاب: بيروت، 1994.
47. الطربولي، محمد عويد، المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، ط1، دار الرضوان: عمّان، 2011.
48. العامري، ساهرة، المكان في شعر ابن زيدون، (رسالة ما جستير)، جامعة بابل: العراق.
49. العامري، مبارك، محاصرة الجبروت، خطاب قصيدة النثر العُمانيّة في ضوء سياقها العربي، ط1، النادي الثقافي، مكتبة الغبيراء: مسقط، 2013.
50. عبّاس، إحسان، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، وزارة الإرشاد والأنباء: الكويت، 1962.
51. عبيدي، مهدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق، 2011.
52. العريمي، سالم، الظواهر الفنية في شعر عبدالله الخليلي، (رسالة ماجستير)، جامعة الدول العربية/ معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة، 2003.
53. عصفور، جابر، الصورة الفنيّة، ط3، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء.
54. عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، مجلد (1)، عالم الكتب: القاهرة، 2008.
55. العميري، أمل محسن، المكان في الشعر الأندلسي..عصر ملوك الطوائف، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2012.
56. العوتبي، أبو المنذر سلمة بن مسلم، تحقيق: محمد إحسان النص، ج2، ط4، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2006.

57. الغافري، زاهر، المجموعات الخمس، دار نينوى: دمشق، 2013.
58. غركان، رحمن، قراءة سيميائية في مدونة سلمان داود محمد الشعرية، ط1، تموز: دمشق، 2018.
59. قاسم، سيزا، القارئ والنص.. العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، 2002.
60. قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب: القاهرة، 1978.
61. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسِراج الأدباء، ط3، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي: بيروت، 1986.
62. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العُمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق: محمد بدر الدين الحلبي، ط1، مطبعة السعادة: القاهرة، 1907، ص78.
63. كحلوش، فتحية، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ط1، الانتشار العربي: بيروت، 2008.
64. الماكري، محمد، الشكل والخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي: بيروت/ الدار البيضاء، 1991.
65. مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي-إنجليزي-فرنسي، دار الحكمة: الجزائر، 2000.
66. مبارك، حنون، دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال: الدار البيضاء، 1987.
67. مبروك، محمد مختار جمعة، الشعر العُماني في المهجر الإفريقي، جامعة الأزهر: القاهرة، 1999.
68. المجلسي، محمد باقر، بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، ط1، مج (22)، ج (43/ 44)، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات: بيروت، 2008.
69. مجناح، جمال، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970 (أطروحة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر: الجزائر، 2007/ 2008.
70. المرابط، عبدالواحد، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ط1، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون: الرباط/ الجزائر/ بيروت، 2010.

71. المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط1، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية: بيروت، 1995.
72. المنتدى الأدبي، الأدب العُماني القديم، حصاد الندوة التي أقامها المنتدى الأدبي في جامعة نزوى، ط1، المنتدى الأدبي: مسقط، 2012.
73. منقذ، أسامة، المنازل والديار، ط2، تحقيق: مصطفى حجازي، دار سعاد الصباح: القاهرة، 1992.
74. الموسوعة العُمانية، المجلّد السابع، (ع.غ) ط1، وزارة التراث والثقافة: مسقط، 2013
75. .الموسوي. شبّر، اتجاهات الشعر العُماني المعاصر، من عام 1970 حتى عام 1995، ط2، المؤلّف/ مطبعة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: مسقط، 2011.
76. النصير، ياسين، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية/ وزارة الثقافة والإعلام: بغداد، 1986.
77. النعماني، سعيد بن سالم، الشيخ عبدالله الخليلي في ذكراه، إشراف: عبدالرزاق الربيعي، ط1 مطابع النهضة: مسقط، 2001.

رابعًا: المراجع المترجمة

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمَادة، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، 1983.
2. إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ط1، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، 2005.
3. إيكو، ـمبرتو، القارئ في الحكاية.. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ط1، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 1996.
4. إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ط2، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 2004.
5. إيكو، أمبرتو، العلامة.. تحليل المفهوم وتاريخه، ط1، ترجمة: سعيد بنكراد، كلمة/ المركز الثقافي العربي: أبوظبي/ (بيروت، الدار البيضاء)، 2007.

6. بارت، رولان، لذّة النص، ط2، ترجمة: منذر عيّاش، مركز الإنماء الحضاري: حلب، 2002.
7. بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ط2، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار: اللاذقيّة، 1987.
8. بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ط3، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال: الدار البيضاء، 1993.
9. باشلار، غاستون، جماليات المكان، ط2، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت، 1984.
10. برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ط2، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، 1996.
11. تشاندلِر، دانيال، أسس السيميائيّة، ط1، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة/ مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت.
12. جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط2، عيون المقالات: الدار البيضاء، 1988.
13. الحلاق، بطرس، وآخرون، شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ط1، ترجمة: نهى أبو سديرة وعماد عبداللطيف، المركز القومي للترجمة: القاهرة، 2006.
14. دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، ط1، ترجمة: عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار: اللاذقية، 2004.
15. سوسور، فردينان دي، علم اللغة العام، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية: الأعظميّة/ بغداد، 1985.
16. قاسم، سيزا، وأبو زيد، نصر حامد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة.. مدخل إلى السيميوطيقا/ مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس المصرية: القاهرة، 1986.
17. كريسطيفا، جوليا، علم النص، ط2، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال: الدار البيضاء، 1997.
18. كلر، جوناثان، مطاردة العلامات، علم العلامات والأدب والتفكيك، ط1، ترجمة: خيري دومة، المركز القومي للترجمة: القاهرة، 2018.

19. كوبلي، بول، دليل راوتليدج لعلم السيمياء واللغويات، ترجمة: هبة شندب، ط1، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، 2016.

20. لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ط2، تحقيق: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال: الدار البيضاء، 2009.

21. لوتمان، يوري، سيمياء الكون، ط1، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت، 2011.

خامسًا: المراجع الأجنبية

1. Bachelard, Gaston, The peoetics of space, Translated: Maria Jolas, Press: Beacon: Boston,1994.
2. Barthes, Roland, Empire of Signs, Translated: Richard Howard, Press: The Noonday: New York,1992.
3. Deledalle, Gérard, Charles S. Peirce's philosophy of signs, Essays in comparative semiotics, Press: Indiana University: Bloomington and Indianapolis, 2000.
4. Eco, Umberto, from the tree to the labyrinth, Historical studies on the sign and interpretation, Translate: Anthony Oldcorn, press: Harrvard university: London,2014.
5. Eco, Umberto, Semiotics And the philosophy of language,press: Indiana university: Bloomington, 1986.
6. Eco, Umberto, The Open Work, Translated: Ann Cancogni, Press: Harvard Universit: Cambridge/ Massachusetts , 1989.
7. Liszka, James Jakób, Ageneral Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce, Press: Indiana University: Bloomington/ Indianapolis,1996.
8. Lotman, Yuri, A Semiotic Theory,of Culture, Translated: Ann Shukman, Introduction: Umberto Eco, Press: Indianauniversity: Bloomington and Indianapolis, 1990.
9. Saussure, Ferdinand De, Course in General Linguistics, Translated: Wade Baskin, Press Philosophical library: New York,1959.

سادسًا: المجلات والمقالات

1. صحيفة العربي الجديد، منفى من الأشجار الصغيرة، صحيفة العربي الجديد: لندن، 10/ 11/ 2015.

2. مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد (4–5) تمثلات الصراع بين الأنا والآخر، مجلة البلاغة والنقد الأدبي: المغرب، 2015.
3. مجلّة التبيين، شهادة في شعريّة الأمكنة، العدد (1)، مجلة فصلية تصدر عن الجاحظيّة: الجزائر، 1990.
4. مجلّة العربي، ثلاثيّة المنفى والمرأة والروح.. نظر في ديوان دم العاشق لسماء عيسى، العدد (670)، وزارة الإعلام: الكويت، 2014.
5. مجلة العلوم الإنسانية، قصيدة الشر في عُمان نشأتها وتطورها، العدد (8)، مجلة العلوم الإنسانية: البحرين، 2004.
6. مجلة العلوم الإنسانية والتطبيقية، تداخل الشعر والجغرافيا، العدد (25)، كلية العلوم التطبيقية والإنسانية/ الجامعة الأسمرية الإسلامية: زليتن، 2014.
7. مجلة أمل، سيميوطيقا الثقافة لوري لوتمان أنموذجًا، مج (22)، عدد (43)، مجلة أمل: المغرب، 2014.
8. مجلة حوليات آداب عين شمس، قراءة سيميائية في قصيدة (أرى شبحي قادما من بعيد)، مج (40)، مجلة حوليات آداب عين شمس: القاهرة، 2012.
9. مجلة عالم الفكر، الاغتراب اصطلاحا وواقعا، عدد (1)، مجلد (10) وزارة الإعلام: الكويت، 1979.
10. مجلة عالم الفكر، السيميائيات، العدد (3) مجلد (35)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 2007.
11. مجلة علامات، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، العدد (30)، سعيد بنكراد: مكناس، 2008.
12. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، إشكاليّة الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عدد (6) جامعة محمد خيضر: بسكرة، 2010.
13. مجلة كلية التربية (القسم الأدبي)، مج (17)، العدد (3)، جامعة عين شمس: القاهرة، 2011.
14. مجلة كلية دار العلوم، ثنائية الوطن والمهجر في قصيدة (لو ترين) للشاعر رشيد الخوري (الشاعر القروي) دراسة أسلوبية، العدد (80)، جامعة القاهرة: القاهرة، 2015.

15. مجلة كلية دار العلوم، الاستهلال في شعر حسين العروي: دراسة بلاغية، العدد (83)، جامعة القاهرة: القاهرة، 2015.
16. مجلة كلية دار العلوم، سيميائية العنوان.. الأشجار لا تفارق مواطنها الأولى لسماء عيسى، العدد (102)، جامعة القاهرة: القاهرة، إبريل، 2017.
17. مجلة مقاليد، الثنائيات المكانية عند شعراء جماعة الرابطة القلمية من جغرافيا المكان إلى شعرية المكان، عدد (4)، جامعة قاصدي مرباح: ورقلة/ الجزائر، 2013.
18. مجلة نزوى، سماء عيسى... تجليات الذاكرة الصوفيّة،، العدد (76)، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان: مسقط، أكتوبر، 2013.
19. مجلة نزوى، عبدالله الخليلي شيخ القصيدة العمانية الذي سحر البيان بلغته العذبة، العدد (24)، مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان: مسقط، أكتوبر، 2000.

سابعًا: الحوارات والمقابلات

1. الدكتورأحمد يوسف، أستاذ النقد الأدبي، في جامعة السلطان قابوس.
2. الشاعر سماء عيسى، أحدُ نموذجيّ الدراسة.
3. المحقق سعيد النعماني، محقق الموسوعة الشعرية لأمير البيان.
4. الشاعرطالب بن هلال المعمري، مدير تحرير مجلة نزوى العُمانيّة سابقًا.
5. الدكتورمحمد جمال صقر، أستاذ النحو والصرف والعَروض المُشارِك، في جامعة السلطان قابوس.
6. الشيخ المكرّم الشاعرمحمد بن عبدالله الخليلي، (ابن الشيخ الشاعر عبدالله بن علي الخليلي).
7. الأستاذ الدكتورمصطفى الضبع، أستاذ النقد الأدبي، في جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل.

تنويه

قد نختلفُ في تفسير طبيعة العلاقة بين الواقعي والخيالي؛ أي العلاقة بين جغرافيّة المكان وجغرافيّة الشّعر، لكن -كما أرى- في كل الأحوال لا نستطيع أن نفصلَ المكان الأدبي والشعريّ عن محيطه الجغرافي فصلًا تامًّا مهما بلغت درجة وذروة الشعريّة.

هذه الدراسة أردتُ لها أن تكونَ مرجعًا مُفيدًا في الدراسات المكانيّة الشعريّة، والدراسات المُقارِنة أو الموازِنَة بين النصوص الأدبيّة، والدراسات الباحثة عن العلاقة الشائكة بين القصيدة العمودية والقصيدة النثريّة، والدراسات السيميائية والنقديّة، كما اخترتُ لها شاعِرين عُمانيين هما الشاعر الراحل عبدالله بن علي الخليلي، والشاعر سماء عيسى، واتّخذتُ لها طريقا عبر القراءة السيميائية التأويليّة، القراءة الناقدة التي لا تعرف حدًّا معيّنًا من العلامات والدّلالات؛ فالنص يُعطي القارئ كلما قرأه أكثر، وحاوَرَه أكثر، وتبيّن معالمَه أكثر، كالشّعر الجيّد الذي لا يعرفُ حدّا دلاليًّا معيّنًا عند قارئٍ معيّن.

لم يكن المكانُ شيئًا عاديًّا في حياتي، لا أعرفُ ما الذي دَعاني بالضبط لاختيار هذا العنصر الجغرافي والأدبيّ على حدٍّ سواء؟! ليكونَ عنوانًا لأهم منجزٍ علميّ وبحثيّ في حياة الطالب الجامعي، وهي أطروحة الدكتوراه.

شغَفِي بالمكان الفني في النص الأدبي - لا شكّ- له أسبابه العلمية والفلسفيّة والأدبيّة، ومع ذلك فأعلّلُ السببَ تقديرا وتأويلا لرحلتي الممتدة ما بين قريتين مختلفتين جغرافيًّا وحياتيًّا، الأولى هي تلك الواقعة في سفوح جِبال

حَجر عُمان، والثانية هي تلك الواقعة في سهلِ الباطنة المُمتد على شواطئ بحر عُمان، الأولى كانت قرية الطفولة، وكانت خالية في وقتها من أغلبِ عناصر الحياة العصريّة، وأما القرية الثانية فقد ازدهرت مع ازدهار الحياة في عُمان بالكهرباء والأسواق والدكاكين والشوارع المرصوفة، من هنا كان لا بُد أن يسيطر ذلك المكان الجبليّ الريفيّ على ذلك الطفل، الواقع بين جغرافيّتين، المكان الأول المؤثّر في خلجات النفس بكل تفاصيله، بذاكراتِه وترابِه ونخيلِهِ وحيُولِه (بساتينه/ زرُوعِه) وأفلاجِه ووديانِه وشِعابِه؛ لتلتقي تلك الصُور مع صورة البحر، بحر عُمان الأخّاذ!

المؤلّف، 2021

فـهرس المحتـويـات

الإهـداء.....5
كلمة شكر.....7
ما أجمل الصُّدَف، حتى في الشِّعْر!.....9
نَظراتٌ أُوْلَى في الكتاب، مُرتّبة وفق التّرتيب الهجائي العربي.
تقديم/ **الدكتور أحمد يوسف**.....11
أرضُ الشّعر/ **الشاعر سماء عيسى**.....13
نساءُ الكيذا/ **الشاعر سماء عيسى**.....17
سيمياء الشِّعر وحيوات الأمْكِنَة / **الشاعر طالب بن هلال المعمري**.....22
قصيدة بعنوان (يوسف المعمري) / **الشيخ المكرّم الشاعر محمد بن عبدالله الخليلي**.....25
المُقدّمة.....27

الفصل الأوّل: المداخل النظرية للدراسة.....33
المبحث الأول: مدخل إلى تاريخ القصيدة العمودية وقصيدة النثر في عُمان.....35
أولًا: مُقدّمة في تاريخ الشعر العمودي العُماني.....35
ثانيًا: عبدالله الخليلي أنموذجا للقصيدة العمودية.....44
ثالثًا: مُقدِّمة في تاريخ قصيدة النثر العُمانيّة.....50
رابعًا: سماء عيسى أنموذجا لقصيدة النثر.....56
المبحث الثاني: مدخل إلى مفهوم المكان وفلسفته الأدبية.....61
أولًا: مفهوم المكان.....61
ثانيًا: شعريّة المكان.....69
ثالثًا: علامات المكان.....73
رابعًا: بلاغة المكان.....92

المبحث الثالث: مدخل إلى السيمياء والقراءة والتأويل 97
أولًا: مفهوم السيمياء 97
ثانيًا: السيمياء بين سوسير وبورس 99
ثالثًا: الاتجاهات السيميائيّة 102
رابعًا: السيميائيات التأويلية 107
خامسًا: القراءة المفتوحة 109
سادسًا: الموسوعة الثقافيّة والتداوليّة 111
سابعًا: القارئ والنص والمؤلِّف 113
ثامنًا: السيمياء والمكان الأدبي 116
تاسعًا: السيميائيات التأويلية بوصفها منهجًا نقديًّا 119

الفصل الثاني: تمظهرات جغرافيا الشعر 123
تمهيد 125
المبحث الأول: سيمياء القرية 127
المبحث الثاني: سيمياء المدينة 138
المبحث الثالث: سيمياء الوطن 144
المبحث الرابع: سيمياء الأمّة 162

الفصل الثالث: ثنائية العلامة المكانيّة 176
تمهيد 178
المبحث الأول: ثنائية الأنا/الآخر 181
المبحث الثاني: ثنائية القرية/المدينة 193
المبحث الثالث: ثنائيّة الوطن/الغربة 201
المبحث الرابع: ثنائية الارتفاع/الانخفاض 208

المبحث الخامس: ثنائية الاتصال/الانقطاع.....221

الفصل الرابع: دلالات الفضاء الشعري 233

تمهيد 235

المبحث الأول: الأمكنة المألوفة.....237

أولًا: الأمكنة الذاكراتية 237

ثانيًا: الأمكنة الوطنية.....246

ثالثًا: الأمكنة المقدّسة 249

المبحث الثاني: الأمكنة المعادية 255

أولًا: أمكنة الآخر 255

ثانيًا: أمكنة الاغتراب والمنفى 262

المبحث الثالث: الأمكنة المفتوحة.....266

أولًا: الصحراء.....266

ثانيًا: البحر 275

المبحث الرابع: الأمكنة المغلقة 281

أولًا: السّجن 281

ثانيًا: البيت 286

الفصل الخامس: حركيّة المكان الشِّعري 293

تمهيد 294

المبحث الأول: الصفحة الشعرية.....297

أولًا: السطر الشعري.....297

ثانيًا: البياض والسواد.....311

المبحث الثاني: حركة العَتَبات.....322

أولًا: علامةُ العنوان 322

ثانيًا: علامة الإهداء.....333
المبحث الثالث: مطلع النص.....337
المبحث الرابع: خاتمة النصّ.....344

الخاتمة ونتائج الدراسة 349
أولًا: علامات التصوّف.....350
ثانيًا: علامات الأمكنة الواقعيّة 351
ثالثًا: شعرية المكان.....352
رابعًا: اللغة الشعرية 354
خامسًا: دلالات العلامة المكانيّة 355
سادسًا: جدليّة العلاقة 357
سابعًا: السطر الشعري 358
ثامنًا: العلامات الطّباعيّة.....359
تاسعًا: عتبات النص.....360
عاشرًا: مَطلع النّص.....361
أحد عشر: خاتمة النص.....362
معجم المصطلحات.....363
المصادر والمراجع 366
تنويه 378