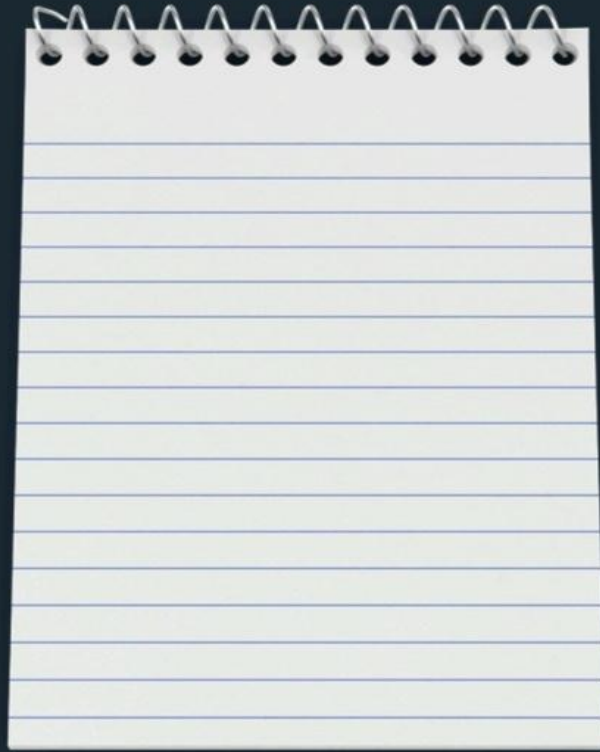


فهد مبارك

# مقاربات أدبية في ضوء النقد الكديت



مجموعة مقاربات وقراءات نقدية

٢٠٢٠

## الفهرس

- ١ - مقاربات في الشعر والفن التشكيلي.
- ٢ - قراءات سينمائية.
- ٣ - مقاربات في الشعر الشعبي العُماني المعاصر.

هذا العمل عبارة عن مجموعة من المقاربات  
والقراءات النقدية والفنية والثقافية، بداية من سنة  
٢٠١٠ وحتى ٢٠١٨م

# مقاربات في الشعر والفن التشكيلي

مقاربة نقدية ..

( قصيدة: كطائر جبلي )

من ديوان: كطائر جبلي يرقب انهيار العالم، الشاعر هلال الحجري

هأنذا

أستوي على عرشِ التجلي

وحيداً

مستوحشاً

كطائرِ جبلي

يرقُبُ انهيارَ العالمِ تحت السفح .

البناء النصي :

- استمرارية الحاضر عبر الزمن من خلال مركزيته:

استمرارية الحاضر تتمفصل حول دور الزمن الذهني من خلال صورته الذهنية في تشكيل لغة النص؛ حيث يتضح من خلال تحليل النص أن الحاضر مؤثر بفعله المضارع، مما أضفى على النص الاستمرارية المؤدية إلى المستقبل؛ هذا المستقبل من خلال النص اتضح أنه قصير مقارنة بالماضي الذي اصبح يأخذ امتداداً زمنياً عبر خطّ الزمن من خلال تراكم الأحداث والمشاهد من خلال تجليها في

الصورة الذهنية ضمن زمنها الذهني الذي تشكلت فيه، في حين أن الحاضر اتخذ صفة المنتقل كمفهوم زمني ذهني بين الماضي والحاضر نفسه وتصور المستقبل، ويمكن ملاحظة أن النص بدأ بالحاضر لحظة الانطلاق.

## هأنذا

ثم ظل على المستوى ذاته حتى نهاية النص من خلال فعل المراقبة..

## يَرُقُّبُ انهيارَ العالمِ تحت السفح

وهذا مؤداه إلى أن التراكمي عبر الزمن وصولاً إلى المستقبل واستمراره، هذا التراكمي من خلال الصورة الذهنية يؤثر مع الزمن في تطوّر العقل البشري في إحداث متغيرات إدراكية وخيالية وتحليلية تعطي الخيال بعداً أكثر اتساعاً وعمقاً، وتعطي الصورة الذهنية مستوى متفوقاً.. ويمثّل هذا الوضع في فعل مراقبة انهيار العالم..

## كطائرٍ جبلي

## يَرُقُّبُ انهيارَ العالمِ تحت السفح .

هذه الصورة هائلة بأحداثها ، وهنا يمكن القول إن بداية تشكّل لغة النصّ في السطر الشعري الأخير من النص ، في نفس اللحظة تتشكل أحداث ومواضيع من خلال الصورة الذهنية ضمن زمنها الذهني وهو تشكّل لتلك الأحداث التي تومض ذهنياً لما يجري خلال لحظة الانهيار.. لذلك سوف نجد أن فعل المراقبة لانهيار العالم سيظل مركزاً على أحداث الانهيار في ذهن المتلقي بحكم أن النص لغويًا ( في الحاضر الآني ) توقف عند ذلك؛ ولكن يمكن ملاحظة استفزازية النصّ للمتلقي أو القارئ لإدراك أسباب هذا الانهيار أولاً، وثانياً يطرح هذا السؤال : ماذا بعد الانهيار..؟ وهذا ما يجعل النص مستمراً في توليد

مدلولات تنتج معاني وهي بدورها تنتج أو تقوم بتوليد مدلولات متفرعة وهكذا يستمر الوضع ما دام الزمن موجوداً بمعناه الأنطولوجي فإن اللغة مستمرة بوجود شروط حياتها (الإنسان وزمن الإنسان وما يتبعهما).

## - الدلالة في النص :

من الملاحظ على النصّ أنه يعطينا عدة دلالات من خلال التركيب اللغوي، ولذلك يبقى مفتوحاً على مدلولاته.. وهنا محاولة لاكتشاف تلك المدلولات التي ارتبطت بالنصّ.

يقول الشاعر:

هأنذا

أستوي على عرشِ التجلي

وحيداً

مستوحشاً

من خلال النصّ السابق يمكن ملاحظة التالي من حيث الدلالة:

- دلالة تؤدي إلى التصوّف: إن مبتدأ النصّ جاء ليؤكد الذات (هأنذا) وإبرازها بصوت عالي ملفتا النظر إلى هذه الذات (الأنا) مجردة من كل ارتباط، ولا تحسب على غيرها، ومنتصلة من كل فعل يأتي به الآخر والذي سوف يكون جزءاً من العالم الذي ينهار في النصّ، فهل هذه الذات تنبراً مما يحصل للعالم من انهيار..؟! وكأنها تخلص نفسها من كل خطيئة اقترفها العالم، وذلك بعد الاستواء على عرش التجلي (أستوي على عرشِ التجلي) حيث إن هذا المدلول يقود إلى مرحلة متقدمة من الوضوح الذي يتجلّى له عبر حدث المراقبة لانهايار العالم، من هنا تتوالد المدلولات إلى مدلولات فرعية ، منطلقة من ذات المتصوّف الذي تتجلى أمامه مشاهد الانهيار؛ إن توظيف مدلولات لغة

التصوف في النصّ (هأنذا ، أستوي ، عرش التجلي ، وحيداً ، مستوحشاً ) حددت شكل وجود السارد في التجلي ، مراقباً في نفس اللحظة انهيار العالم ، هذا الانهيار يمثل مرحلة قادمة جديدة من البناء الجديد يخاطب النصّ من خلالها ذلك المتلقي المفترض الذي هو جزء من أسباب هذا الانهيار.

يقول الشاعر:

كطائرٍ جبلي

يرقبُ انهيارَ العالمِ تحت السفح

عند قراءة السطرين الشعريين السابقين نلاحظ عدة مدلولات لموقع المشبه به (الطائر الجبلي)، من حيث موقع فعل المراقبة:

- المدلول الأول يوضح أن موقع المراقبة من على قمة الجبل بحكم أن فعل الانهيار حادث تحت السفح، وكما أن الطائر دائماً يرمز إلى العلو والتحليق وأنه كاشف لما كل ما يحدث على الأرض؛ ثم إن الصورة الذهنية للمتلقي تعطي من خلال السياق ككل أن موقعه - الطائر الجبلي - دائماً وأبداً تكون في القمة وذلك لارتباطه بفعل المراقبة الذي يرتبط دلالياً بالطائر، ثم بحكم أن صفة هذا الطائر بأنه جبلي وأن حدث الانهيار هو تحت سفح هذا الجبل.

- المدلول الثاني: يؤدي إلى تصوّر أن الانهيار الذي يحدث تحت السفح هو انهيار للسفح ذاته، مؤكداً على أن كل ما له ارتباط وصلته بالعالم معرض للانهيار، وبالتالي صفة المشبه أخذت من



المشبه صفة المراقبة فقط مما يدل أن الرجوع دائماً وأبداً إلى مكانة هذه الذات (هأنذا) على (عرش التجلي) بحكم أنها إرادة منذ البداية وهي إرادة فعل الاستواء.

- المدلول الثالث: يوضح أن موقع فعل المراقبة يحدث تحت السفح، على اعتبار أن الجملة الخبرية (يرقب انهيار العالم) جاءت مريكة لخريطة المعنى الشامل للانهييار؛ وذلك لأهميتها وبغض النظر عن موقع المراقبة الذي جاء تالياً، فمثلاً لو أعدنا التركيب هنا:

### كطائر جبلي

#### تحت السفح يرقب انهيار العالم.

هنا قلّت أهمية الجملة الخبرية التي أراد الشاعر لها أن تعقب المشبه به مباشرة، ولذلك يكون من المحتمل أن تأجيل موقع المراقبة تركيبياً لغرض منه إعطاء أهمية قصوى لحدث الانهييار وفعل المراقبة.

كذلك يمكن إرجاع ذلك، أي موقع المراقبة تحت السفح، إلى أهمية أن يكون المراقب قريباً جداً من كل تفاصيل الانهييار، ثم يُبعث من جديد كطائر العنقاء الذي يولد من رماد الطائر السابق له بعد أن احترق، ذلك الرماد الذي يمكن أن نشبهه بانهييار العالم في النصّ، ومشاهد أرضية يمر بها من موقع أرضي تحت السفح، وخروجه من هذا الانهييار هو بداية لحياة جديدة ومختلفة وبالتالي يمكن القول أن النصّ جاء دعوة للتجدد بعد الموت.

- المدلول الرابع: يوضح أن تركيب الجمل وترتيب النصّ بهذه الطريقة جاء، ربما، حسب شعور عميق بتلك الموسيقى الكونية المحفزة من خلال الأسطوري والصوفي على شعرية النصّ، بحيث

يعطي ذلك الوقع الجميل في نفس المتلقي، وبالتالي يشتغل التحفيز الداخلي على تشكيل وتوليد المدلولات، مما يؤدي إلى أن المتلقي هو من يحدد موقع المراقبة.

- **دلالة الأسطوري في النصّ خارج فعل المراقبة:** إن النصّ جاء ليفضح هذه الكارثة الانسانية، جاء باحثاً عن إنسان جديد الزمن، حيث الشاعر ما زال ينتظر في وحدته ووحشته، من خلال تناثره في التجليّ، مستبصراً نوراً يأتي به إنسان جديد في زمن القطيعة مع مرحلة ما قبل الانهيار، إذن هو بحث عن التجدد ربما وهو البعث بعد الموت كطائر العنقاء الذي ولد من طائر آخر بعد أن تحول إلى رماد وخرج هذا الطائر الجديد وهو يشاهد مكان خروجه من ذلك الرماد الذي خلفه موت السابق له، إن هذا البعد الاسطوري في النصّ استطاع أن يرسم ملامح هذا الإنسان من خلال توظيفه وبطريقة رائعة لهذا البعد.. ولكن هل المهمة هنا هي البحث في الأسطوري عن الأسطوري..؟ ثم إلى أين يقودنا هذا الأسطوري..؟ كل هذا التشكّل من بداية النصّ وإلى نهايته اشتغل على هذا الإنسان التراكميّ الذي ورث تراكم من سبقه دون البحث والتقصي . وقد يكون الأسطوري هنا ومرورا بالصوفيّ أراد أن ينتقد الواقعي وما هو عليه . ولكن ، هل جاء هذا البناء الأسطوري لنسف الأسطوري..؟

يقول الشاعر :

هأنذا

أستوي على عرشِ التجلي

وحيداً

مستوحشاً

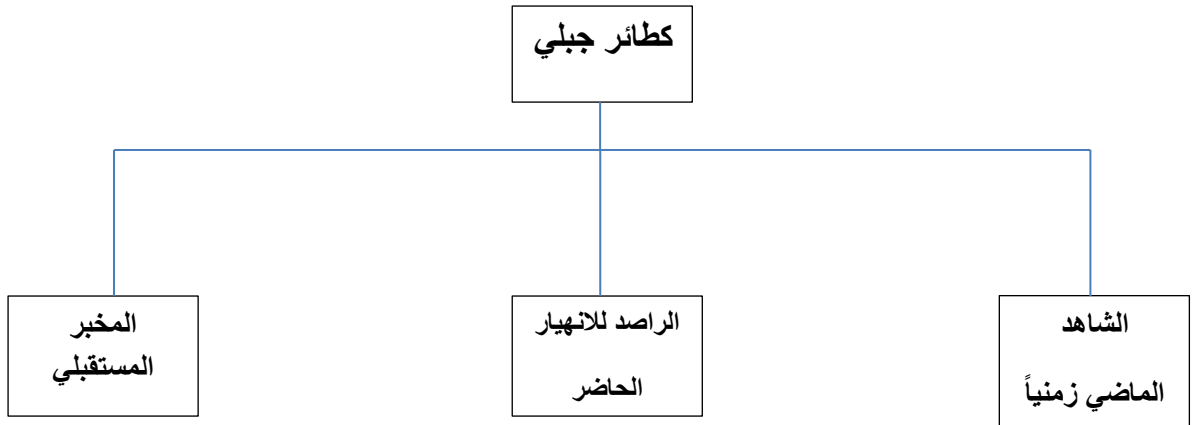
سوف نلاحظ هنا أن الفعل جاء عقلاً، من خلال الإرادة في الفعل (أستوي)، بعد ذلك اختار أن يكون (وحيداً)، وهو اختيار العاقل، ثم طلب أن يكون (مستوحشاً)، من خلال سين الطلب، كل هذا ارتبط بعقلانية الأسطوري إذا صحَّ التعبير.  
بعد ذلك نجد الشاعر أنتقل إلى المشبه به:

## كطائر جبلي

تحت السفح يرقب انهيار العالم.

هذا المشبه به غير عاقل، وبالتالي اشترك المشبه والمشبه به في فعل مراقبة انهيار العالم، وهذا يقود إلى دلالة الانسلاخ وعدم الاكتراث بهذا الانهيار الذي لا زال مستمراً وسيظل مستمراً.

- صفات المشبه به الزمنية:



إن المشبه والذي جاء مضمراً شبه نفسه بطائر جبلي من علوه يرقب انهيار العالم تحت السفح، ولذلك يمكن ملاحظة إن هذا المشبه به أحاطت به ثلاث صفات رئيسية:

- **الشاهد على الماضي:** وذلك من خلال تشكّل الصورة الذهنيّة في تفاصيل ما قبل الانهيار ضمن جغرافيتها التي اتصف بها هنا - المراقب - بالمجهرية الفاحصة لما سبق هذا الانهيار، الذي حدث هو إن فعل المراقبة انتقل من الحاضر من خلال زمن النصّ إلى الماضي مشكّلاً صورته الذهنية ضمن زمنها الذهني.

- **الراصد للانهيار ( الحاضر ):** يمكن القول إن امتداد زمن مراقبة الانهيار يعتمد على طبيعة الانهيار من خلال تشكّل الصور الذهنية لدى الشاعر عندما بدأ يُشكّل عوالمه، إن عملية الرصد الحاضرة من خلال المشاهد وما ينتج عنه من تراكمات، يجعل من المراقب هنا يعود ذهنياً إلى الماضي محاولاً استيضاح طبيعة انهيار العالم، ثم متصوراً ما سيحدث مستقبلاً، وهنا يشترك المتلقي في عملية الرصد هذه اعتماداً على طريقة تصويره الذهنيّ.

- **المُخبر المستقبلي:** من خلال ما حدث مسبقاً بمعنى أحداث انهيار العالم..

**عتبة أخيرة..**

في نهاية المطاف يمكن القول إن النصّ يحمل من الدلالة ما يمكنه أن يحدث ركة للمتلقي، من خلال توليد المدلولات بشكل في لحظة تشكّلها.. وهذا يعطي مؤشراً، هذه المقاربة إنما جاءت لتفتح الباب أمام المتلقي كي يختار أي دلالة يمكنه أن يستوعبها، ليبقى النصّ متجلياً وممتنعاً عن الوقوف أمام الدلالة الواحدة فقط.

## قراءة في ملحمة (ليل القرامطة) للشاعر محمد الفوز

### القرمطيّ الأخير

ملحمة ليل القرامطة للشاعر السعودي محمد الفوز جاءت مقسمة حسب ملحمة جلجامش إلى ألواح؛ وكل لوح يحوي نصا شعريا؛ وفي مقدمة اللوحة تأتي لوحة تشكيلية معبرة عن معنى النص..

إن الوجوه التي تقنّع بها القرمطي في الملحمة لم تكن إلا ذلك الإنسان الذي عاش في غرب الخليج العربي، ذلك الإنسان الذي يبحث عن ذاته في معمعة الفوضى التي خلقتها أنساق ثقافية منذ البدء على تلك الأرض، ليتجلى في الشاعر نفسه، ممثلاً ذلك القرمطي المتشبع بتفاصيل الجغرافيا والتاريخ والإنسان..

"أنا القرمطي المبعثر في هلوسات القرى

أنا القرمطيّ الذي هام في موبقات الكرى

أنا القرمطيّ الذي شرّدتني المساءات في عتمة لا ترى!!

أنا القرمطيّ المؤجّل في شيمة الآخرين

ولا انفكت الطلسمات بروحي "عُرى"

أنا القرمطيّ بلا رحمة

تتخلل أكباد فجر/معي... قد سرى!

أنا القرمطيّ المكابر في البؤس ما كانت اللثغات بصمتي تُرى

انا الليل ضيغتُ لون الممر الذي خاف من ظلّه في الثرى

أن القرمطيّ

ولا شيء يبلغ عين المدينة

في ريفنا الهجريّ الذي عاد تاريخه القهقري

أنا القرمطي

أنا .....

هذا القرمطيّ الذي مرّ علينا في النصّ السابق متجذّر بكل تفاصيل المكان والهوية والإنسان، لا ينفصل، يظلّ متربحاً على عرش الجغرافيا.

إن الألم الذي يصاحب القرمطيّ هو عودة التاريخ "القهقري" الذي خلق العزلة في "عين المدينة" لينبتق من كل ذلك هذا الألم المتجذّر منذ البدء؛ لكن التركيب أحياناً يقودنا إلى عكس ذلك، أي أن عودة التاريخ القهقري هو بمثابة الحارس لذلك الشتات وتلك الأحداث التي تعصف بالمكان.

يقول الشاعر في قصيدة "ما العمر إلا طريق الجسد":

".. وننسى، هنا أو هناك الجحيم ابتداءً لأضلعنا القرمطية"

في هذا المقطع دلالة على التماهي الحاصل بين الشاعر والقرمطي بجسده الأثيري، ليدخلنا في مسألة الاختلاف القائمة بين العرب وبما لا يجب فيه أن نختلف، ليؤكد أن الاختلاف هي مسألة متعلقة بالعرب لترزح بثقلها على الحضارة في تشكّلاتها، وهنا لا ينفع إلا أن يتغلغل القرمطي في تفاصيل الحياة مهندساً بذلك تراتيل العُصاة المتعلقة بالعرب.

"نحن العُصاة اختلفنا بما لا يجب، فكنا الركام الثقيل برأس الحضارة... كنا العرب"

إن الشاعر لا حدود لتمرده، يتشكّل حسب ما يراه، وبالتالي يصبح أن يلتقي ذلك القرمطي والشاعر في هذا التمرد، يبحثان عن وجودهما في الحياة، ويؤكدان حضورهما من خلال البحث عن الذات في

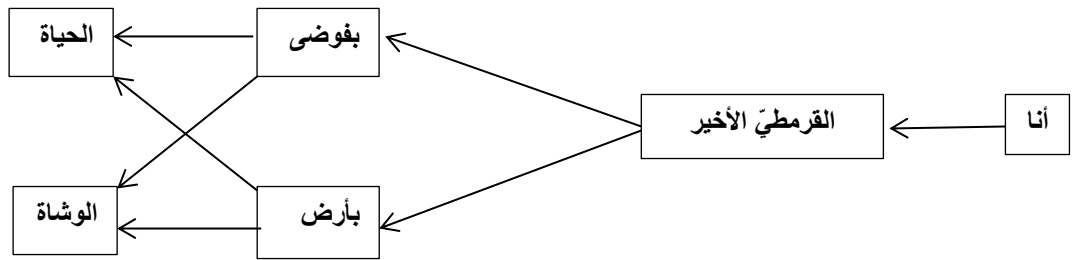
معمعة الجماعة، لذلك الشاعر عندما يكتب قصيدته فإنه يبحث عن تجذره في المكان والحياة، ليبقى التاريخ ذلك العامل المساعد على الأرض..

"وما (القرمطيّ) سوى شاعر..."

يقول الشاعر في اللوح (بعض المواعيد من كاتب الوزد):

"أنا القرمطي الأخير بفوضى الحياة!!"

أنا القرمطي الأخير بأرض الوشاة"



من خلال الشكل السابق يمكن دراسة التركيب اللغوي في المقطعين السابقين وذلك من خلال خلق علاقات تبادلية في التراكيب اللغوية:

- التركيب الأول: أنا القرمطيّ الأخير بفوضى الحياة.
- التركيب الثاني: أنا القرمطيّ الأخير بأرض الوشاة.
- التركيب الثالث: أنا القرمطيّ الأخير بأرض الحياة.
- التركيب الرابع: أنا القرمطيّ الأخير بفوضى الوشاة.

من خلال التراكيب الأربعة السابقة يمكن ملاحظة أربعة مفردات تشكل العلاقات التبادلية بين العناصر ( بفوضى، بأرض، الحياة، الوشاة)؛ بالنسبة للتركيبين الأول والثاني فقد كانا في النصّ بذات الصيغة التركيبية، أما الثالث والرابع فقد قمنا بتفكيكهما لفهم التراكيب اللغوية في المقطعين وعملية تبادل العناصر ومدى تناسب المعنى والدلالة والانسجام الموسيقي أثناء التفكيك والتركيب.. لذلك إذا ما لاحظنا التركيب اللغوي الثالث (أنا القرمطيّ الأخير بأرض الحياة) نجد أن التركيب لا خلل فيه من حيث المعنى، ويعطي دلالة الوجود لهذا القرمطي على اعتبار أنه آخر الكائنات البشرية التي تمثل هوية المكان والتاريخ على أرض الحياة، لكنه يقود إلى عنصرية هذا القرمطيّ الأخير..

لكن عندما نعيد التركيب كما جاء في النصّ (أنا القرمطي الأخير بفوضى الحياة) يقودنا إلى معنى متخلف عما جاء في التركيب الثالث، ليعطي دلالة تترجم معاناة هذا القرمطي الذي أدرك الكثير من خلال التجارب التي مرّت به في جغرافيته المتخيّلة حول التاريخ، لتكون مسألة وجود واستقلال وحرية، ورفض للتبعية، وعلى اعتبار أن الفوضى التي أدركها تغصّ بالعنصرية في تلك الجغرافيا..

بالنسبة للتركيب الرابع (أنا القرمطيّ الأخير بفوضى الوشاة)، الدلالة تقود إلى أنه، أي القرمطيّ الأخير، أصبح قرمطيّاً أخيراً بفضل فوضى الوشاة، مما أبعد الدلالة عن المقصود حول ماهية هذا القرمطيّ، لكن بالرجوع إلى التركيب الثاني (أنا القرمطيّ الأخير بأرض الوشاة) تغيّرت الدلالة بمدلولها، حيث الوشاة الذين جعلوا من هذا القرمطيّ أن يكون أخيراً على الأرض الموصوفة، مما جعل منه قوة ضمن السياق وضمن التركيب الذي جاء في النصّ قبل التفكيك.

#### - النديم:

إن الخطاب الموجه إلى النديم أحياناً يأتي من السارد الشاعر، وأحياناً من السارد القرمطيّ، وأحياناً يأتي من سارد داخلي.. إن صوت السارد يندمج أحياناً، وفي أحيان أخرى يتفرد بصوته المرتفع الذي ينادي بأعلى صوت.. كانت البداية مع هذا النديم في اللوح أو النصّ الثاني ( يلون رأيته بالعناد)، إذ جاء الصوت خافتاً في حوار بين السارد والنديم (هو الحال من بعضه يا نديمي!).. بعد ذلك نجد أن وتيرة صوت السارد ترتفع بحكم أن المساء لا يليق إلا بوجوده:



"أعيدوا المساء!"

أعيدوا المساء!

فم يدرك الليل إلا نديمي

يقمّط.....

عُري الوفاء الأليم!"

وبحكم أنه في هذا المساء قد بلغ النضج بعد ذلك العمر فإنه، أي المساء، أصبح بالغ الأهمية مما كان وجود النديم أيضا له أهميته التي لا يستطيع الاستغناء عنها هذا السارد.  
بعد ذلك نجد أن السارد يرثي النديم لتبقى ذكراه حاضرة في المكان والأشياء..

"فكل نديم يموت!"

وذكراه في همسات الممر

توثت روح المكان التي استسلمت للوداع"

ثم في اللوح (بأيّ نحيب أبوصِلُ رمش الوداع) يبحث عن نديمه يناديه نداء الغياب " يا نديمي....."  
فلا يجده؛ ليسأل السارد عنه في اللوح (ما العمر إلا طريق الجسد)، إنه بدون هذا النديم وحيد يعيش  
وحدثه القاسية :

"فأين نديمي!!؟"

لم يجد نديمه الذي غاب ليبقى السارد في تيهه محاولاً إيقاظه:

"أفق يا نديمي ..... أفق:

فهذي البلاد/ بلاد الأرق!"

وتستمر رحلة البحث عن النديم في قصيدة (خسرنا الجهات):

"فأين نديمي الذي حدني للشقاق!!؟"

أتيتك في أثر بابلي/ يسامرُ ممشاي حزنُ العراق"

ويستمر النداء والبحث عن هذا النديم إلى أن نصل إلى نهاية الملحمة في اللوح (بعض المواعيد من كاتب الورد) ليقرر بعدها عدم الانتظار:

"ولا تنتظرني"

ولن أنتظرک"

- الأيديولوجيا والقصيدة:

من الملاحظ على الملحمة ومن خلال القضايا الشائكة التي طرحها وتساؤها تظل الأيديولوجيا قضية كبرى اهتم بها الشاعر وبدأت الجدلية تتحرك عبر مسارات مختلفة.

إن الخطاب الديني المؤدلج الذي انتقده الملحمة بشده يظل ذلك الظلّ الثقيل على كاهل الإنسان والإنسانية، ولذلك وفي أول اللوح المعنون ب(كل الجراحات بلاهات شر) فإن الهجوم شرساً على هذه الأيديولوجيا التي قلبت حياة الإنسان في المكان وتحكمت في مصيره:

"لنا كاهن/

يسرق الغيب

ننظره ما يقول!!"

ذلك الخطاب الذي طالما تكلم باسم الله على الأرض وطالما تدخل في حياة الإنسان من خلال بيع الوهم المختلط بالقبليّة والقبيلة ونخوة تخون حرية الإنسان في كثير من المواقف:

"إذا الليل غطّى دماء الفجيعة...."

في نخوة لا تزول!"

ليبقى الخلط بين الدين والعادات والتقاليد لتبقى صورة الكاهن المؤدجلة المنعكسة على حياة الإنسان، ذلك الإنسان الذي يبحث عن السعادة والراحة والطمأنينة.

- العلاقات الجدلية في الملحمة:

من بين القضايا التي طرحتها الملحمة هي القبيلة بكل تشكلاتها على الأرض، عندما تكون في جدليتها مع المدينة ذلك الاستفزاز القبلي ليكون الثأر القبلي منذ الجاهلية:

"إن السياسة آخر حظ عرفناه في الجاهلية/

حتى شربنا دماء

ولحم "أخ" مستتاب أكلنا/

لم نستسغ حزنه/

وهو لن يكتفي دون ثأر، فضيع النوايا، فما للقبيلة إلا

التبخر بالقتل والحقد والشرف المتعاطم في كل ذبح....."

بالتالي فإن الجدل الحاصل بين القبيلة والمدينة وعلاقتها بالحضارة من بين القضايا الرئيسية التي تطرقت لها الملحمة:

"تورقني الحادثات

فأنبذ شأؤ الحضارة!!

حيث التمدن عار علينا

وأما الحداثة رحم بذيء

لكل مخاض بلا مستقر"

بالتالي نلاحظ أن مفردات ( القبيلة، والجاهلية، المدينة والحضارة، والعرب) أخذت مساحة ضمن إطار الجدل الحاصل بينهما والصراع الشرس على الجغرافيا، هذا ما وُلد هاجس عظيم بين الماضي والحاضر، وما الصراع الذي عاشه المثقف "الحداثي" مع الخطاب الديني المؤدلج خلال فترة الثمانينات والتسعينيات من القرن المنصرم إلا دليل على هذا الصراع المتجذر ليبقى القبلي تحت تأثير الخطاب الديني معلقاً بين شدّ وجذب.

في النهاية..

يبقى الشاعر أو ذلك القرمطيّ الأخير، أو ذلك السارد المجهول يقول لنا منذ البدء وقبل أن تبدأ الحكاية:

"أكابد فوضى الممر الذي غاب

في لجة العابرين

وتاه الطريق

وشدّ الغبار"



## قراءة في قصة ( اي العوالم أصدق..؟ ) للقاصة العمانية طفول زهران

اي العوالم أصدق؟؟..

قصّة قصيرة ناقدة لبعض العادات في تربية الأبناء والتي كانت متوارثة عبر أجيال راكمت فيهم، ثقافة الخوف، من بعض المعتقدات التي غرسها هؤلاء الآباء كانت قادمة من جيل عاش جهلا متعمدا من قبل الاستعمار والذي ظهر فيه فئة قليلا متعلمة حاولت فئة بسيطة منهم السيطرة على هؤلاء الناس من خلال ايهامهم ببعض الخرافات التي حدد ملامح التربية فيما بعد .. وبالتالي فإن الفنيات التي استعانت بها القاصة بكل عناصرها خدمة القضية المقصودة بكل تجلياتها ..

القاصّة طفول زهران طرحت إشكالية جدليّة اجتماعية مهمة جدا يجب الالتفات لها وتصويب تلك الأخطاء المتعمدة أحيانا والعفوية أحيانا أخرى من قبل المجتمع.. وهنا يجب أن تمارس المؤسسات التعليمية الدور التصحيحي لبعض المفاهيم والمعتقدات التي زرعتها بعض الآباء بشكل عفوي ولا يعرفون خطورتها على تربية أبنائهم ..

### العنوان:

القصة حملت العنوان : اي العوالم أصدق؟؟ هذا العنوان الذي يمكن اعتباره جدلية بين عالمين عاشهما ولد صغير السن تلقى تعليمه من أهله الذين رسّخوا في ذهنه معتقدات ومشاهد لم يكن يراه حقيقة، ولكنها كانت تمثل لديه ذلك الهاجس والخوف والرعب.. القاصة هنا وفقت في اختيارها لهذا العنوان والذي يمكن ان نقول عنه أنه رسم الملامح والطريق للقارئ واعطى انطبعا جيدا.. من خلال ارتباطه بالقصة ارتباطا عضويا، حيث يوحي العنوان إلى تصوّر تطلب فيه القاصّة من خلال الاستفهام من القارئ أن يطرح وجهة نظره، وهي ربما تعرف مسبقا الإجابة أو ردة فعله - القارئ- حول القضية المطروحة، ولذلك يمكن أن نقول أنها استطاعت أن تؤكد رؤيتها للقضية التي كتبت من أجلها القصة فجاء العنوان بهذا الشكل وفي صيغة استفهام لم يقصد منه الاستفهام بقدر ما يطرح قوة الرفض لبعض العادات التي يمارسها الآباء في تربية الأبناء .

## - تأثير الزمن على رسم المتواليّة السردية للقصة:

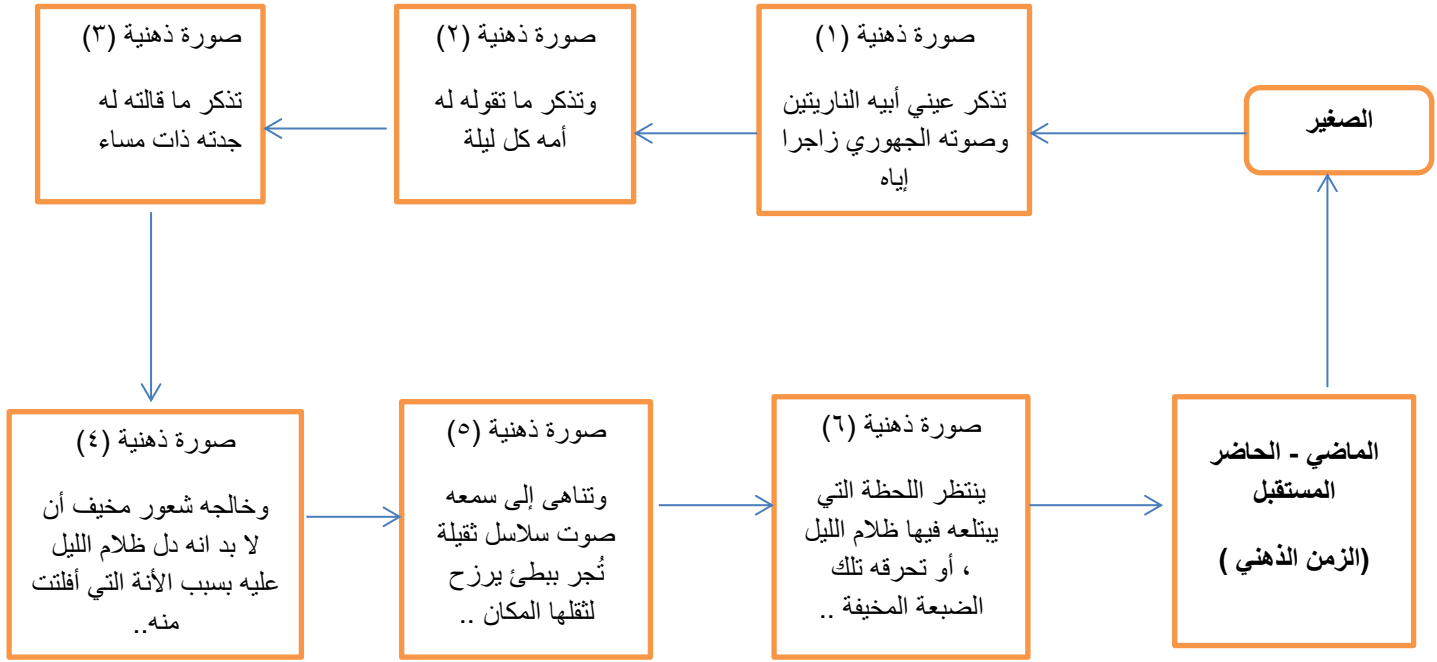
الزمن يعتبر من أهم العوامل التي أثرت بشكل أساسي على بنية القصة من البداية إلى النهاية ولذلك يجب أن وضّح ذلك من خلال تبيننا لمصطلح يجمع زمنين : الزمن الذهني والزمن الآني ، هذا المصطلح هو الومضة الزمنية : وهي الزمن الكلي الذي تشكّلت خلاله الصورة الذهنية المرتبطة بالزمن الذهني.. والهدف من هذا الطرح هو توضيح الرؤية حول تأثير تشكل الزمن الذهني في أحداث القصة.

١-الزمن الآني (اللحظة والليل): وهنا تكون اللحظة التي عاشها الولد الصغير في القصة وحدثت خلالها تلك المتواليّة السردية التي اشتغلت عليها القاصّة بكل حرفية..

إذن الليل هو العنصر المهم الذي تولى كل الأحداث تمخضت عنه شخصيات ليلية اعطت السرد قوة فنية.. وبالتالي يمكن القول أن الليل احتوى أحداث القصة كلها اعتمادا على أن الليل هو رمز لحياة أخرى ثقيلة على البشر، وعوالم تحدث فيها قطيعة معهم ويكرهونها لأنها تؤثر سلبا على حياتهم.. حيث أن كل عناصره مشؤومة ..

القاصّة بدأت قصتها بالليل وبوصفه بحكم أن مسرح الأحداث سوف يحدث فيه، حيث برعت القاصّة في وصفه.. وفيه اشتركت اللحظة التي بدأت فيها تتشكل الصور الذهنية والتي مرت في ذهن الطفل لترسم الأحداث بكل تفاصيلها ليستغرق الصغير ذلك الزمن الذهني الذي عالجت فيه أحداث القصة القضية المطروحة..

٢-الزمن الذهني: وهو الزمن الذي تشكّل في ذهن الولد الصغير والذي ضمّ الأحداث الماضية المرتبطة بلحظته الآنية ضمن زمنها الآني.



من خلال الشكل الذي يوضح الصور الذهنية التي مرت على الولد الصغير نجد أنها ارتبطت بشكل كبير بأفراد عائلته وكيفية تأثيرهم في خلق صورة مرعبة عن الليل وعناصره وما يحدث فيه.. ويوجد لدينا في هنا ست صور ذهنية حدثت في زمن ذهني ضمن زمن آني مثلته لحظة وقوف الصغير وهو ملاصق لباب المنزل وما حوله والذي حدثت فيه أحداث القصة، إذن لدينا الليل ثم السفر إلى الماضي ذهنياً وتبني عدة صور ذهنية أثرت على المشهد القصصي وأدت إلى توالي السرد بشكل جيد ومشوق ورسم الصورة العامة للمشهد القصصي السردى..

إذا ما تطرقنا للصورة الذهنية الأولى التي وفي موقف الولد الصغير الذي كان فيه وهو يشعر بالخوف لحظة وقوفه بين باب المنزل والفضاء المظلم ومن شدة خوفه كان يهّم بالبكاء لولا تذكر عيني أبيه النارينين وصوته القوي الجهوري بأن البكاء للحريم، ثم يترجم الصغير تلك الصورة الذهنية بأن خنق صوته ولكن الدموع نزلت رغماً عنه.. في هذا الموقف تتضح رؤية المجتمع للصبى والبنت من النشأة الأولى والتربية التي تختلف بين البنت والولد، ولكن القاصّة هنا توضح أن الموقف هنا لا يحتمل ذلك ، تلك الخشونة المحجفة في حق صغير لم يبلغ الرشد حتى ، وتنتقد المعايير التي تقاس بها الرجولة منذ الصغر للصبية، ناهيك عن النظرة القاصرة للمرأة (الحرمة) والتي تمارس بطريقة تختلط فيها القيم بالعادات التي تنتقص من حق المرأة وقدرها..



هنا في هذه الصورة الذهنية التي ترجمها الصغير عندما أوقف نفسها عن البكاء عند تذكره لأبيه فإنه استوعب الدرس جيدا ولذلك سوف ينتقل لأبنائه من بعده مستقبلا ضمن نوع من التربية التي تتطلب قسوة في تربية الصبية حتى بلوغ الرشد..

أما بالنسبة للصورة الذهنية الثانية فقد تشكلت عند سماعه لذلك (الصوت الليلي الأجش) حيث تذكر في تلك اللحظة الزمنية صوت أمه كل ليلة تقوم بتخويفه من ذلك الليل الذي يلتهم، وهذا يعكس صورة للتربية الخاطئة التي تنتقدها القاصّة، كل هذا جرّه إلى تذكر كلام جدته عن الساحر والسلاسل والليل الذي يلتهم..

نصل إلى قوة مساهمة تلك الصور الذهنية التي ساهمت في نمو الحدث بشكل متسارع ومشوق أدى إلى نجاح لهذا الجانب في القصة، وبالتالي فإن الزمن الذهني عند الصغير وكما رسمته القاصّة كان مناسباً جداً مع تلك الصور الذهنية التي تشكلت ضمن إطار هذا الزمن..

#### - المكان:

أحداث القصة حدثت عند مدخل الباب عندما تقدم الصبي وهبت تلك الريح التي أغلقت الباب كعامل فاعل ضمن تلك العملية.. وهنا يمكن القول أن باب المنزل هو العمل الرئيسي الثاني بعد الليل في أحداث القصة.. ولذلك كسب أهمية في الحركة ضمن القصة.

#### - توظيف التراث:

استطاعت القاصّة أن توظف التراث بطريقة جيدة كان الهدف منها توضيح تلك العادات والمعتقدات المتوارثة في التربية ولذلك اكتسب هذا الجانب أهمية في أحداث القصة من خلال تحليل الأحداث وتتبع جذورها للوصول إلى جذور وعمق القضية التي تم طرحها في القصة، وهذا نلاحظه في وصفها لباب المنزل الذي حدثت الأحداث حوله: (أصابع قدم صغيرة تتسلل بحذر خارجة بتزامن مع صرير المزلاج الصدى... وتقدم خطوتين مرتبكتين متجاوزا العتبة الخشبية التي

نخرت أطرافها الرمة، ونحتت عليها سواقيها ومغاراتها المتشعبة.. التصق بالباب وحاول جاهدا الوصول إلى مقبضه النحاسي الخشن).

### - سوسيولوجية القصة:

القضية الاجتماعية التي طرحتها القاصّة تمثل إشكالية لا زال جزء مهم من المجتمع يمارسها، ولذلك فإن التناول الناقد الذي تناولته القصة لهذا الموضوع لهو أمر مهم، فالجدلية هذه لا زالت تلقي بظلالها على جزء مهم من تربية الأبناء، فهذه الجدلية مع المجتمع تكون حاضرة من قبل الأدب؛ وذلك لطرح ومعالجة قضايا تربية مهمة، تؤثر على الجانب المهم من الإنسان في جزئه النفسي والثقافي والفكري تحمله خلفية تاريخية تربية تمّ تلقيناه الطفل منذ نشأته، وهو بدوره بعد ذلك نقلها لأبنائه، لتظل تدور ضمن منظومة المجتمع وتمارس عن جهل.. وهنا القاصّة تحاول أن تعالج تلك القضية الاجتماعية، من خلال القصة وصراعها الجدلي الذي بالتأكيد يسمع آذان صاغية ومتفكرة معها في طرحا لهذا الموضوع في إطار أدبي مستساغ وجذاب، حيث أن القاصّة ترفض تلك الممارسات وتنتقدها، بداية من الصرامة في تربية الصبية والقسوة المتعمدة بحكم أنهم سوف يمثلون رجال الغد، إلى بعض الخرافات التي تمارسها الأمهات والجداات بحكم قريهن أكثر للأبناء من الآباء، وهنا تترسخ تلك المعتقدات والخرافات التي تصاحب ذلك الصغير في كبره وتؤثر في طريقة تفكيره وتعامله مع بعض القضايا مستقبليا..

### - رؤية في القفلة:

(أشاح بوجهه صوب العتمة اللامتناهية...سار بصمت بعيدا حتى ابتلعتة الظلمة، وتلاشى..)

هذه القفلة التي انتهت بها القصة تشكل تمردا على تلك المعتقدات التي تربي عليها الولد الصغي، حيث توضح أنه لم يعد لمثل هذا الأسلوب في التربية مكان، بالإضافة إلى تشكل رؤية خاصة وحرّة للصغار، من خلال تأثرهم بما حولهم خاصة في العصر التقني الذي تأثر به الكثير من الصغار في ممارساتهم اليومية، وبحكم قريهم من تلك التكنولوجيا..

ويمكن أن يحدث ذلك التأثير في تلك الأسر التي تمارس نظاما صارما على تربية الأبناء وتؤثر فيهم بالقوة، ومثل تلك الحالات كثيرة.

### - المستوى الفني للقصة:

وفي هذا الجانب سوف نتناول أحداث القصة من خلال تقسيمها إلى ثلاث مستويات كما في

الجدول التالي:

الحدث			
المستوى الثالث	المستوى الثاني	المستوى الأول	الموقف
اكتشف الصغير أن أمه كانت تكذب عليه	الولد تذكر عيني أبيه الناريتين وصوته الجهوري زاجرا إياه : " أصمت يا ولد .. البكاء للحريم "	الولد كاد أن يبكي	كان الليل جامئا على صدر المكان ، والصمت يطبق على الزوايا المعتمة... ..التفت بفزع خلفه ليجد الباب موصدا ..
اكتشف الصغير أنه لا توجد سلاسل بل أصوات عادية	الولد يتذكر قول أمه كل ليلة : " عليك أن تنام بسرعة ، فظلام الليل قادم ، إنه يلتهم الأطفال الذين لا ينامون".	الولد تأتيه أصوات ( قطط + كلب + حشرات + سلاسل +الريح ) تتجمع لتكوّن صوتا مرعبا في قلب الولد	يتأمل الظلمة المخيفة
اصبح الصغير واعيا لما حوله ، ولم يعدّ يصدق أكاذيب أمه وجدته	يتذكر صوت جدته: " ابتعد يا ولد .. لا تنتظر عبر النافذة في الليل .. فهناك ساحر يجوب الظلام يجر خلفه ضبعته التي يقيدها بسلاسل ثقيلة جدا .. فإن رأتك سترميك بجمر من فمها يحرق عينيك .. وإن كنت قريبا منها ، ستتنقض عليك وتمزقك بمخالبها وأنيابها السوداء "	الولد شعر أن ظلام الليل عرف مكانه بسبب تلك الأتة التي أقلتت منه .. يشعر بالخوف بعد أن تخيل صوت سلاسل	ندت عن خوفه أنه مختنقة
	تقول له أمه الخائفة الغاضبة : " أنت هنا؟ .. أيها الغبي .. ألم أقل لك أن ظلام الليل يلتهم الأطفال الذين لا ينامون .. كيف خرجت؟"	ولاحظ عندها أن الأصوات كانت ثابتة في أماكنها لا تتحرك	مر الوقت ثقيلًا على قلبه الصغير

حيث قسمنا الأحداث إلى أربعة عناصر:

١- الموقف: وكانت أربع مواقف.

٢- المستوى الأول: والذي تطرق إلى تصرفات الولد الصغير وهو في أزمة الأحداث والمواقف التي تعرض لها.

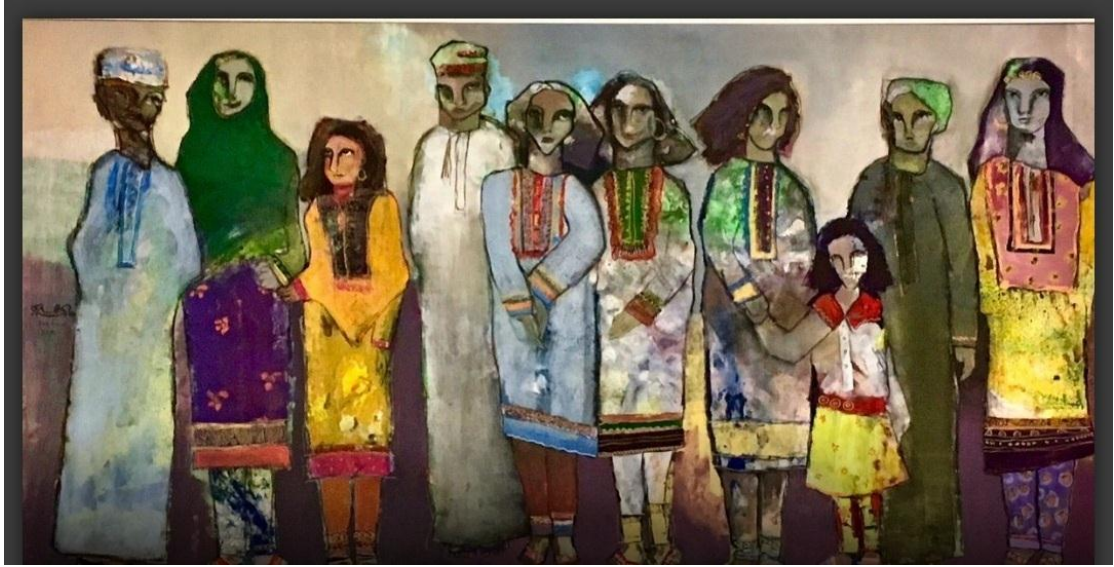
٣- المستوى الثاني: حيث تطرق إلى الشخصيات التي مارست ضغطا على الصغير وكيف كانت ردة فعلها على تصرفات الصغير.

٤- المستوى الثالث: وهو عبارة عن استنتاجات الولد الصغير النهائية لكل المواقف والتصرفات من أهله والعناصر المتفاعلة في القصة، حيث أنني حاولت في هذا الجدول أن أوضح باختصار ذلك التفاعل بين معظم العناصر في القصة للوصول إلى النتيجة التي انتهى إليها الولد الصغير، والتي كانت بفعل التأثير المباشر لأهله على تصرفه في تلك المواقف حتى اكتشف أوهام تلك الأقوال التي كان يتلقاها من أهله الذين يحاولون بتلك التصرفات والأفعال السيطرة على الحركة الزائدة للولد الصغير بحكم سنّه وصغره..

## قراءة في لوحة المطار للفنانة التشكيلية عالية الفارسية

### السرد يحكي

حكاية تشكلت وتشكل ضمن إطار اللوحة، ريشة الفنانة انطلقت من صراع الملامح المائلة بالونها المنبثقة من العمق الثقافي للمجتمع، عندما يعي الآخر، ذلك الآخر المختلف، المعنى ضمن إطار الهوية، يسدل الستار عن تظاهرات ثقافية أحاول أن أستوعبها وأحللها من خلال علاقة العناصر المتمثلة في الأيدي والعيون وتشكلات الوجوه..



في اللوحة تتشكل ثلاث علاقات اجتماعية، اثنتين منها واضحة الملامح لكنها مختلفة في التركيبة الثقافية، والثالثة خفية.. العلاقة الأولى على يسار اللوحة بالنسبة للمشاهد الخارجي، إذ الرجل والمرأة والبنيت الصغيرة؛ هناك علاقة اجتماعية مرتبكة تظهر في اللوحة، تتم عن ارتباك وخوف البنيت الصغيرة وهي تنظر إلى المرأة، قد تكون هذه المرأة الأخت الكبرى أو الأم التي لم تلق بالا على الصغيرة التي لم تلتفت للفنان والمشاهد، ولم تظهر اهتمامها ونظراتها إلا لذلك القلق الذي يضرر نسقا ثقافيا متجزرا في المجتمع.. والمرأة التي لا تنظر إلى الصغيرة ولا تهتم بها، إذ أن حالة هروب الصغيرة بيديها ونظراتها ولم تلق الاهتمام من المرأة التي هي الأخرى كانت

هارية في الأصل بجوارحها نحو ذلك الرجل الذي قد يكون الأخ أو الزوج ، وهنا تظهر ملامح المجتمع الرجولي، إذ تمثل المرأة هنا صورة الرجل الذي يعكس كل سلوك اجتماعي ذكوري في المرأة وليست الأنثى، بحكم أن الأنوثة تتشكل في معزل عن صورة الرجل. في المرأة.

العلاقة الثانية تمثلها العائلة على يمين اللوحة بالنسبة للمشاهد الخارجي المكونة من الرجل والطفلة والمرأة الممسكة بيد الطفلة، هنا تتضح ملامح التآلف الاجتماعي والاهتمام بالعائلة المنعكس على الطفلة من خلال الدفء الذي وجدته، سواء الدفء العائلي والعلاقة الحميمة، أو الدفء من خلال (الجاكيت) الذي لبسته والذي يعكس حالة الجو الباردة الشتوية، بعكس البنت الصغيرة في العائلة الأولى والمتمثلة في أقصى يسار الصورة ، التي لم تجد الدفء بنوعيه، وهنا صورة مفارقة لكنتا العائلتين.

العلاقة الثالثة تمثلت في ثلاث شخصيات في وسط اللوحة ، تمثلان مرحلة الشباب وتبعاته، إذ توجد بنتين وشاب، وهي تمثل علاقة الحبّ وأحلام الشباب قبل الزواج، وقد تمثلت في الشاب والبنت اللذين اختفت يديهما من اللوحة في ارتباط خفيّ حرّمته أعراف وتقاليد المجتمع؛ كل هذا يفتح باباً للبحث حول النسق الاجتماعي ومحرماته منذ البدء في تشكل الأعراف الاجتماعية، لتظهر بعدها مفاهيم ومصطلحات الخطيئة التي ارتبطت بالأنثى في المجتمع، وغفران الخطيئة.. لذلك نلاحظ الفرق بين العلاقتين السابقتين وهذه العلاقة بأنها أحياناً تشكل نواة عرف الزواج، وأحياناً تكون خارج المنظومة الاجتماعية لتمارس في الخفاء، في غياب سياط العرف والرقابة الاجتماعيتين.. انتهاء هذه العلاقة الثالثة إما أن تكون مثل العلاقة الأولى أو الثانية، أو أنها تتلاشى وتغيب لتبقى الأنثى ( المرأة ) وحيدة تراقب ما يحدث مثل تلك المرأة في أقصى يمين اللوحة حسب المشاهد لها، إنها تراقب ما يحدث من تفاعلات، فقد تكون هذه المرأة (الأنثى) إحدى الإناث الخمس في اللوحة، إنها تراقب الزمن، وتشكلاته وتفاعلاته منذ الطفولة ومرورا بالصبا حتى الكهولة؛ كل

هذا العطاء من قبل المرأة أمام رغبات الرجل تجسده هذه اللوحة، لنجد ثلاث رجال مقابل ست نساء أو إناث..

اللوحة تبعث رسالة اجتماعية في تشكّل مفاهيم ترجع بنا إلى النسق الأول، ذلك النسق الثقافي المتشكّل منذ آلاف السنوات، وإلى أن وصل إلى هذه المرحلة .. في هذه اللوحة وجد الخوف، والسلطة، والحبّ، والطمأنينة، والتبعية، والمراقبة المنبثق منذ النشأة الأولى.

الزمن حاضر من خلال المراحل العمرية في اللوحة، والجغرافيا حاضرة من خلال تشكيلات الملابس الذكورية والأنثوية، وهنا فإن اللوحة رسمت هوية المكان من خلال الملابس ليس بصفتها الرسمية بل الاجتماعية المتجذرة في عمق الوجدان الاجتماعي والفردي للإنسان في المكان، لذلك فإن عناصر تمثّل الهوية الرسمية غائبة مثل الخنجر.. فاللوحة لم تتكلم عن الهوية بمفهومها الرسمية ليبقى التركيز على الإنسان في علاقاته الوجدانية وتشكّل العلاقات في المكان، ثقافة المكان منذ البدء.

# قراءات سينمائية



## فيلم الحنين للمخرج الروسي أندريه تاركوفسكي

جميل ان نجعل نصب أعيننا ذاك الحنين الذي تسكنه روح ثانية أثيرية، انبثقت من الروح الحاضرة التي نحاول أن نجد لها تفسيرات ورؤى لنفهم ولو بشكل بسيط جدا ماهية الانسان ..

يمثل الحنين إشكالاً روحياً ثانياً في الانسان، من نوع مختلف تتشكل لديه أو ترهق الانسان ما يمرّ بذاكرته من ذكريات تتشكل ضمن صورتها الذهنية التي تتكئ على موارد الذهن من شخوص وزمن ذهني يحتفي بكل التفاصيل الماضية، والذي استوقفني في هذا الفيلم هو كيفية تعاطي المخرج أندريه تاركوفسكي مع الزمن المرتبط بشريا بالانسان ومن خلال إعادة تشكيله ( ماضويا ) عبر قنوات الذهن .. هنا سوف ندرك أن الانسان يأخذ ما يترتب على لحظة الهذيان التي تخلق لديه حياة الماضي أمام عينيه عندما يقف في ذات المكان الذي تشكّلت الأحداث فيه، ولكن هنا سوف يحدث تخمّر لكل التفاصيل وحلول صور ذهني تجعل من الشخص الواقف في اللحظة الآنية أو الزمن الآني يعيش ( في نفس اللحظة ) زمنا ذهنيا، يرتمي في أحضان ذاكرته ليعيش زمنين، ولكن هنا تتبدل الآية: فالذي يسيطر على الموقف الحادث هو الزمن الذهني بكل تفاصيله في المكان ولا يمكن لهذا الإنسان أن يسيطر على ما يحدث في ذهنه، فيغيب الزمن الآني أو الحقيقي لتُخلق في اللحظة روحا ثانية أثيرية تحاور المكان، لتعيد الزمن الماضي وتجعله حاضرا في اللحظة المعاشة ذهنيا، إذ تتبدل المعايير وتزحف كل المعطيات، كل العناصر التي عاشها الشخص، وهنا يحدث، أحيانا، خلط بين ما هو شخصيّ بحت ،حدوثة ضمن زمان ومكان معينين، وبين ما هو حادث في الحاضر ويتم ربط الذكريات بالمستقبل الذي ترسمه الصورة الذهنية بعد أن أخذت تعيد ما حدث في الماضي، إذ تظهر علامات (السرطان) حيث يسرح هذا الشخص بشكل عميق في لحظة ربط الصورة الذهنية الماضية بالمستقبلية، فيحدث انحدار وبعد عن الحاضر ضمن زمن تشكّل في الذهن، يعيشه الانسان في اللحظة وهو في ذات الوقت ،جسديا، يحايث الزمن الحاضر أو الزمن الآني الذي يصبح في تلك اللحظة سجناء، يحاول الانسان أن يتخلص منه وذلك حتى يعود لذكرياته الماضية أو يتقدم مستقبلا لما تشكّل ورسم في ذهنه من صور وأزمنة تحقق ما تصبو له

حالته الحاضرة وكيانه كإنسان .. ولو استطاع الإنسان أن يفكك هذه الشفرة سوف يكتشف أسراراً عظيمة وكبيرة عن الانسانية وعن الروح ..

آندريه تاركوفسكي في فيلمه الحنين أخذ يبعث للمشاهد صورة الإنسان الحاضر الذي يبحث عن تداعياته الماضية التي تجعل منه وهو في الحاضر يتفكك إلى شظايا تحاول أن تلمم ما فقده الإنسان من أمكنة وأزمنة حدثت فيها كل المعطيات المنبثقة من روحه كإنسان، والجميل في الفيلم هو أن المخرج آندريه تاركوفسكي يحاول أن يخبرنا أن الإنسان لديه ارتباط وثيق وقوي بالماضي، بماضيه، مهما تكن قسوة ذلك الماضي، وهذه يمكن أن نعتبرها حالياً حقيقة بشرية تسيطر على كثير من البشر، فلماذا يحنّ الإنسان إلى ماضيه..؟ ولماذا يرهق نفسه أحياناً في الوصول إلى أمكنة ارتبطت لديه بذكريات وحياة، خاصة في نفس الأوقات التي حدثت فيها تلك الأحداث في نفس المكان .. كل هذه الصور لا يمكن لنا أن نتصورها بشكل واضح إلا عندما نشاهد شاشة السينما نتكلم بصورها.. هذا الذي حدث في فيلم الحنين، هو محاولة لتأكيد رؤية المخرج الروسي آندريه تاركوفسكي، وهكذا رؤيته للزمن تتبثق من خلال تعاطيه مع المشاهد التي حاول فيها أن يؤكد لمشاهديه هذه الصورة وذلك عندما تبعها أحياناً بطول اللقطات وتأكيداً بتفاصيل دقيقة تُشعر المشاهد للفيلم بالضجر ولكنه هنا يحاول أن يوصل فكرته ورؤيته التي طالما كان مؤمناً بها، إنه مخرج عصامي في توصيل الأفضل لمشاهدي أفلامه ..

(الذي جعلني اكتب عن هذا الفيلم هو حضوري لمشاهدته في صالة سينما الشاطئ ضمن الفعاليات الثقافية لمهرجان مسقط والذي أعقبه عبدالله حبيب بقراءة جميلة للفيلم، فكانت لديّ بعض الإشكالات الزمنية التي حاولت أن أوضحها هنا في هذا الموضوع الذي كتبه ..)

## قراءة في فيلم الطقس The Rite

الإيمان بالغيبيات .. إشكالية تبحث عن إجابات عند من لا يؤمنون بها ، ويتحدون كل ما يراه من لديه قناعة وإيمان خالص بكل مبهم بأنه من عند الله ، فتظهر مفاهيم من منطلق ديني بحث مثل الشكّ واليقين والتردد بغية لمحاولة التصديق ، ومحاولة الاقتناع من أجل أن المحيط لديه هذه القناعات ، ولأن المحيط مؤمن إيمانا عميقا بكل تجليات الغيب ودلائله التي توحى إلى وجود الله ، وهنا تبتسم الوجوه عندما يجد هذا الشكّك ضالته بعد تعرضه لتجربة إيمانية من خلال متضادات روحية تبعث فيه حالة نفسية تسيطر على كيانه كي تلهمه بما كان ينبثق من نفس شكاكة ، التي كانت تبحث عن حقيقة الإيمان الراسخ عند من سلّموا أنفسهم لكل التجليات ومن منظورهم بأنها ربّانية تبعث فيهم روح تربطهم بربهم وهياً لهم كل الظروف الممكنة كي يكونوا كما هم ..

جاء السرد في فيلم The Rite بطريقة ممتعة يجعل المتلقي أو المشاهد يبحث عن نفسه، خاصة وأن الأدوار التي أعطيت للممثلين كانت مناسبة ومتفقة مع كل شخصية ، ولذلك هذا من الجوانب المهمة التي وُفق فيه المخرج ، حيث كانت رؤية المخرج تنبثق من إيمانه العميق بأهمية وجود كادر متخصص يُدرك كيف يتحقق الهدف من العملية النهائية للفيلم..

- مقدمة الفيلم ..

بداية الفيلم رسمت الملامح التي تمفصلت حولها تفاصيل القصة في الفيلم حيث انبثقت رؤية المخرج ووجود السيناريو لرسم المشهد من خلال الصوت بدون وجود الصورة المعبرة لذلك ، فكان الصوت رؤية غير مرئية ومباشرة بل صورة ذهنية تجعل المتلقي / المشاهد يبحث عن حيثيات هذه الأصوات التي تعبر الفيلم في مخيلة المتلقي والذي يبحث عن الحقيقة لهذه الأصوات التي تجعله باحث عن الحقيقة على مستويين :

١- على مستوى الفيلم .

٢- على مستوى الذات وللذات

### السيناريو ..

عند مشاهدة الفيلم تخلق في ذهن المشاهد / المتلقي علامات استفهام عن تفاصيل الأصوات وأصحابها التي بدأ بها الفيلم ومحاولته معرفة متى قيلت وأين ولماذا ..  
ولذلك لا بد من ان نوضح رؤيتنا لها من خلال التالي :

العبارات التي قيلت صوتا ولم يعرف قائلها في بداية الفيلم هي :

١- ( لا تخف )

٢- ( هل تؤمن بالخطيئة ؟ )

٣- ( لا يوجد شيئا لتؤمن به )

تناول السيناريو القصة بطريقة رائعة ، حيث أن الفيلم بدأ بالصوت ( عبارات تقال ) وليس الصورة

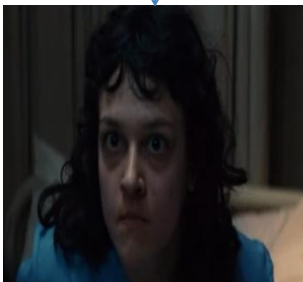
١- ( لا تخف )

٢- ( هل تؤمن بالخطيئة ؟ )

٣- ( لا يوجد شيئاً لتؤمن به )

هذا التناول بهذا الشكل يخلق تلك التساؤلات من قبل المشاهد لماهيّة الفيلم وما يدور فيه من أحداث وهنا يكون المشاهد / المتلقي مرتبط بتلك الاصوات والعبارات التي بدأ بها الفيلم دون أن تظهر الصورة، حتى يبحث المشاهد عن الإجابة بنفسه عنها من خلال المتابعة الجادة والمنتبهة لأحداث الفيلم حتى النهاية، وهذا يعني نجاح السيناريو وكذلك الإخراج في نجاح الفيلم بشكل كبير .. بمعنى أن السيناريو بدأ بلغز من خلال العبارات الثلاث في بداية الفيلم يطلب من المشاهد حلها وبالتالي خلق متعة المشاهدة..

لو نلاحظ الشكل التالي:



سوف نجد بعد مشاهدة الفيلم أن العبارات التي ذكرت بدون ظهور أصحابها ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بمايكل حيث أنها تمفصلت حوله خلال أحداث الفيلم وهذا يوصلنا إلى تركيز السيناريو على الطريقة التي وصل بها مايكل إلى الايمان:

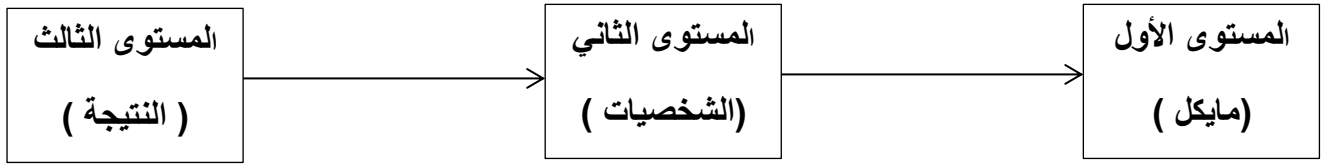
الحدث			
المستوى الثالث	المستوى الثاني	المستوى الأول	المشهد
<p>مايكل الشكاك لا يقتنع بما يصادفه من مواقف وتجارب مع كل تلك الشخصيات ..</p> <p>تبدأ حياته تتغير بموت أبيه وبظهور أحلام وتخيلات تؤرقه وتنبؤ الطفل بموت أبيه</p> <p>مايكل يومن بوجود الله وبوجود الشياطين وبالمسّ الشيطاني</p>	<p>أبو مايكل فان كوفاك يركز على الاغتسال والطهارة بعد تجهيز الموتى للدفن</p>	<p>مايكل يعمل مع ابيه دافن موتى وتوجد لديه شكوك بالغيبيات وبوجود الله والشيطان</p>	
	<p>فن كوفاك ينهى ابنه عن السؤال عن كيفية موت الأشخاص لأن ذلك يجلب أشياء سيئة .</p>	<p>وجود تساؤلات حول الوشم على شكل شيطان في ساق المرأة + سلسلة في معصمها تتدلى منها صورة ضفدع وعين . يسأل أباه عن طريقة موت هذه المرأة</p>	
	<p>رئيس الكهنة ماثيو يبتعثه إلى الفاتيكان لدراسة طرد الارواح الشريرة</p>	<p>يرسل استقالته لرئيس الكهنة برفضه الدراسة في المدرسة اللاهوتية لغياب الايمان</p>	<p>absence of faith</p>
	<p>يرسله مدرسه اكسايفر إلى روما لحضور جلسات طرد ارواح شريرة مع لوكاس</p>	<p>يتلو الصلاة على المرأة التي دهستها السيارة قبل موته وبالحاح من المرأة ساندرا وهو غير مقتنع بذلك</p>	
	<p>لوكاس يحذره من الحوار المباشر مع روزاريا في حالة الالتباس ، ويؤكد له ألا يكفر بوجود الالتباس الشيطاني</p>	<p>لم يقتنع مايكل بدراسة طرد الارواح الشرير لكثرة شكوكه</p>	
	<p>الصحفية تسانده في مهمته وكذلك تذكره لأمه والعبارة التي كتبتها له ( لست وحدك )</p>	<p>يجد السلسلة التي راها في معصم روزاريا في جيبه (نفس السلسلة التي راها في معصم المرأة التي كان يجهزها عندما كان في امريكا ) فعندما سأل روزاريا قالت أن الفاعل هو الشيطان الذي يتلبسها</p>	
	<p>يعيش دور طارد الارواح عندما يلتبس لوكاس ، وخلال ذلك تتجلى له صورة الايمان والافتناع بوجود الشيطان وبوجود الله</p>	<p>غموض موت ابيه وتظهر له تخيلات وأحلام غريبة فيذهب للصحفية كي يفضفض لها</p>	

من خلال تقسيماتنا لأحداث الفيلم وضعنا ثلاث مستويات : المستوى الأول تناول تسلسل الأحداث في السيناريو بداية من الفيلم في مرحلة غياب الإيمان عند مايكل وحتى نهاية الفيلم باقتناعه وإيمانه بالغيبيات مع وجود صورة للمشهد الذي يوضح ذلك، والمستوى الثاني يتناول الشخصيات التي ارتبطت بمايكل وأهم الأحداث المتفاعلة مع الموضوع الرئيسي . بالنسبة للمستوى الثالث فقد طرحنا فيه النتيجة كروية حتمية لنهاية الفيلم، هنا نجد أن الأحداث بتسلسلها وتراكمها وتفاعلها أعطت رؤية كاملة وواضحة للمنهج الذي اتبعه الفيلم من خلال التوظيف لكل الإمكانيات التي ساهمت في نجاحه.

## - طرق قراءة التقسيمات ( المستويات الثلاثة ) في الجدول الموضح أعلاه:

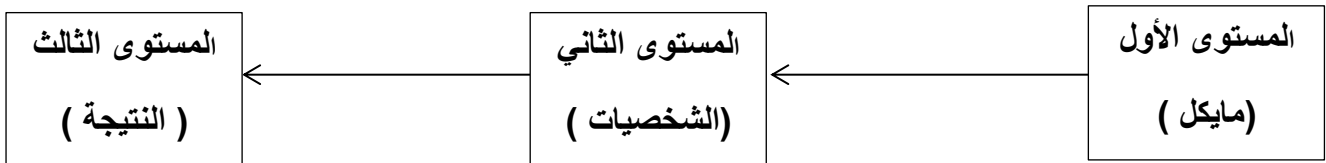
يمكننا أن نقرأ أحداث الفيلم من الجدول بعدة طرق كالتالي:

- 1- من المستوى الثالث إلى المستوى الأول ، أي من اليسار إلى اليمين وهنا سوف تكون كالتالي :  
القراءة من الكل أو النتيجة النهائية إلى الجزء ( أي ما يمرّ بمايكل من أحداث حسب رؤيتنا لها من خلال المستوى الأول .



هذا النوع من القراءة يتم تناوله من قبل المشاهد والناقد وذلك من خلال التركيز على الرؤية الأساسية التي انبثقت من فكرة الفيلم وبالتالي السيناريو ، ولذلك يمكن بهذا الطرح أن يولد سيناريو جديد من خلال تحليل الفيلم منبثقا من السيناريو الحالي الذي بدأ من الجزء إلى الكل أي بأسلوب النتيجة، ولذلك يمكن أيضا أن يستخدم أسلوب أو منهج الاستقراء الذي وكما قلنا سوف يؤدي إلى ولادة سيناريو جديد يعطيني نفس الهدف ويجاد رؤية جديدة أيضا تسهم في ولادة سيناريو ثالث وهكذا .. وكلها تدور حول نفس الفكرة.

- 2- من المستوى الأول إلى المستوى الثالث:



هذه قراءة السيناريو أو الفيلم التي بدأت بمحور الفيلم أو الشخصية الرئيسية فيه وهو مايكل الذي يعمل مع ابيه دافن موتى وهي مهنة متوارثة في عائلته ، ورفضه أن يكون أحد من أهله قسيس أو دافن موتى في

حواره مع صديقه إيربي وكذلك عدم رغبته في دخول المدرسة الكهنوتية ، ثم تسلسل الأحداث كما جاءت في الفيلم .

إذن، السرد هنا كما جاء ضمن سيناريو الفيلم ، وأما القراءة الأولى التي ذكرناها فإنها تدخل ضمن سرد يخلقه المشاهد فيما بعد متابعة الفيلم ، وكذلك تخلقه القراءة النقدية خلال عملية التفكيك أو الهدم والبناء وظهور سيناريوهات جديدة تولد من السيناريو الرئيسي تغير من طريقة السرد الرئيسية للفيلم بغية الوصول إلى العمق كما ذكرنا سابقا .

عندما نشاهد المقاطع الثلاثة الأولى من الفيلم وهي :

١- مايكل في غرفة تجهيز الموتى يجهز امرأة للدفن .



مايكل يجهز المرأة الميتة  
للدفن لكنه يلاحظ وجود :



سلسلة الميتة  
( سلسلة الشيطان )



طبعة صورة الشيطان  
في ساق الميتة

- ٢- حواره مع أبيه بعد خروجه من غرفة تجهيز الموتى عن كيفية موت المرأة بسبب ملاحظته لوجود وشم في صورة شيطان وسلسلة غريبة.
- ٣- حواره مع صديقه إيربي .

من خلال المشاهد الثلاثة السابقة وأسلوب السرد سوف نلاحظ التالي:

- ١ - علامات الاستفهام التي يخرج بها مايكل عن بعض الموتى والأسباب الغامضة لموتهم .

٢- إيمان فان كوفاك أبو مايكل بقدسية الموت وعدم نبش أسباب الموت وتفسيرها لأن ذلك يجلب أشياء سيئة.

٣- عدم اقتناع مايكل بمهنة دفن الموتى وغياب الايمان عنده .

٤- حوار ه مع ابيه رغم أهميته استمر فقط ٢٧ ثانية من زمن الفيلم، وذلك لعامل التشويق الذي ارتأه السيناريو والمخرج .

عملية التعاطي وتفكيك الفيلم مهم جدا من هدم وبناء حتى يؤدي في النهاية إلى معرفة عميقة ودقيقة لكيفية التعاطي مع السيناريو الذي بني عليه الفيلم كمشاهدة في الشاشة.

الرؤية الإخراجية تشكل دائما العنصر المهم جدا في إنجاز الفيلم ، والنتيجة وبتوافق مع رؤية السيناريو يولد النجاح ، ويجد المشاهد حسب اختلاف توجهاته مادة دسمة للنقاش والحوار والخيال الذي يرسم ملامح جديدة تعبر عن جزء مفقود من حياة بعض المشاهدين ويحاولون ايجاد تفسيرات لها ويتم بعد ذلك طرح مادة الفيلم للنقاش في المجتمع .. وبالتالي يصل الفيلم إلى النجاح الحقيقي عندما يُناقش من ناحية تؤثر على توجهات البشر وتعتبر مخيلاتهم ببعض التفاصيل التي تمس رؤيتهم للحياة والايمن ليس فقط بالظاهري بل وبالغيبى فتنشكّل رؤية واضحة تلهم المشاهد فكرة جديدة قابل للتطبيق ضمن تجارب البشر بداية منذ فجر التاريخ وتعبّر عن تراكم أنثروبولوجي كجزء مرّت به البشرية ضمن أحداثها على هذه الأرض، وتولد من رحم الرؤية الكلية للعالم ضمن منظور ديني وفلسفي وثقافي ثم يتحول إلى جزء من كل.

في خضم الانفتاح الكبير على العلوم الحديثة وتطبيقاتها وتغير الرؤية للعالم من منظور القرن الحادي والعشرين ، هل يمكن أن يكون هنالك فصل كبير بين ما يعتقد البشر ويؤمنون به من غيبيات وممارسة طقوسها سواء على مستواها الديني أو مستواها الثقافي الاجتماعي ، وبين عقلية التفكير المعاصرة التي تنبذ مثل هذه الرؤية للعالم ؟ من وجهة نظري هذا هو السؤال المطروح من خلال هذا الفيلم الذي يجد أنه لا بد من طرح تلك الرؤية ، وفي كثير من الأحيان تجد مثل هذه الرؤية من خلال طرحها في الوقت الراهن تقبلا وتصديقا من فئة ليست بالقليلة في جميع المجتمعات، وهنا نركز على المجتمعات المدنية التي سيطرت عليها عقلية التفكير المنطقي الموضوعي ..

لذلك نجد أن الفيلم يعالج قضية الإيمان بالغيبيات بطريقة رائعة وهو يحاول أن يُقنع المشاهد بوجود المسّ الشيطاني كفرّة تُجسد الايمان بالغيب، وأهمية النظر إلى العالم على أنه عالم ظاهري وغيبي كذلك، فكل المشاهد في الفيلم عززت هذه الفكرة، وقادت إلى ذلك من بداية الفيلم حتى نهايته..

- تشكل الصورة الذهنية كدعم للإيمان بالغيبيات ( قمت بتطبيق هذه الرؤية سابقا في دراسة أدبية ):

من خلال طرح السؤال التقليدي التالي الذي دائما ما أقوم بطرحه : هل للزمن تأثير في تشكل الصورة الذهنية التي أدت إلى تشكّل لغة النص ؟

عندما نتطرق لعملية الإيحاء ، يمكن أن ندرك أن هناك زمن استغرقه مايكل حتى تبدأ الصورة الذهنية في التشكل لتعطينا تلك الرؤية التي ساندت مايكل في وصوله إلى الايمان، وبشكل عام دور الزمن في إظهار ملامح الصورة الذهنية على شكل لغة تحتاج إلى من يسبر أغوارها ، ولذلك سوف نلاحظ أن بعض



الصور الذهنية تشكّلت عناصرها (الشخوص والأماكن والأحداث..)، اعتمادا على زمن الاستغراق في عملية الإيحاء، ولكن هل هذا الزمن الذي تم استغراقه يؤثر في امتداد أو قصر الصورة الذهنية والتي اخذت من زمن الفيلم ؟ ،بمعنى، هل له تأثير في اختزال عناصر الصورة الذهنية من عدمه، وهل له تأثير ملموس في التخلص من بعض العناصر وولادة أو إيجاد بعض العناصر في الصورة الذهنية..؟

لقد اعتبرتُ أن هنالك زمنا واحدا يعطينا عدة أزمنة متفرعة منه، وهذا الزمن مثل الفلاشات التي تومض معبرة عن بداية ونهاية خلق الصورة الذهنية بعناصرها وقدرة المخرج والسيناريو على توظيف ذلك المشهد بدقة ، وهذا الزمن اسميناها :

١- **الومضة الزمنية** : هذه الومضة عبارة عن الزمن الكلي لتشكل الصورة الذهنية ( تذكر مايكل أمه عندما كانت تعطيه البطاقة ومدون عليها (لست وحدك) ، وكذلك رؤيته لأبيه عندما كان صبيا ) التي سوف تعطيني في نهاية هذا الزمن لغة يفهمها المشاهد ومعبرة عن الغاية من وجود المشهد التذكري لميكل؛ هنا سوف نطرح تلك الصور الذهنية لميكل ودورها في تعزيز وصوله إلى الإيمان :

حيث يمكننا تقسيم الومضة الزمنية إلى :

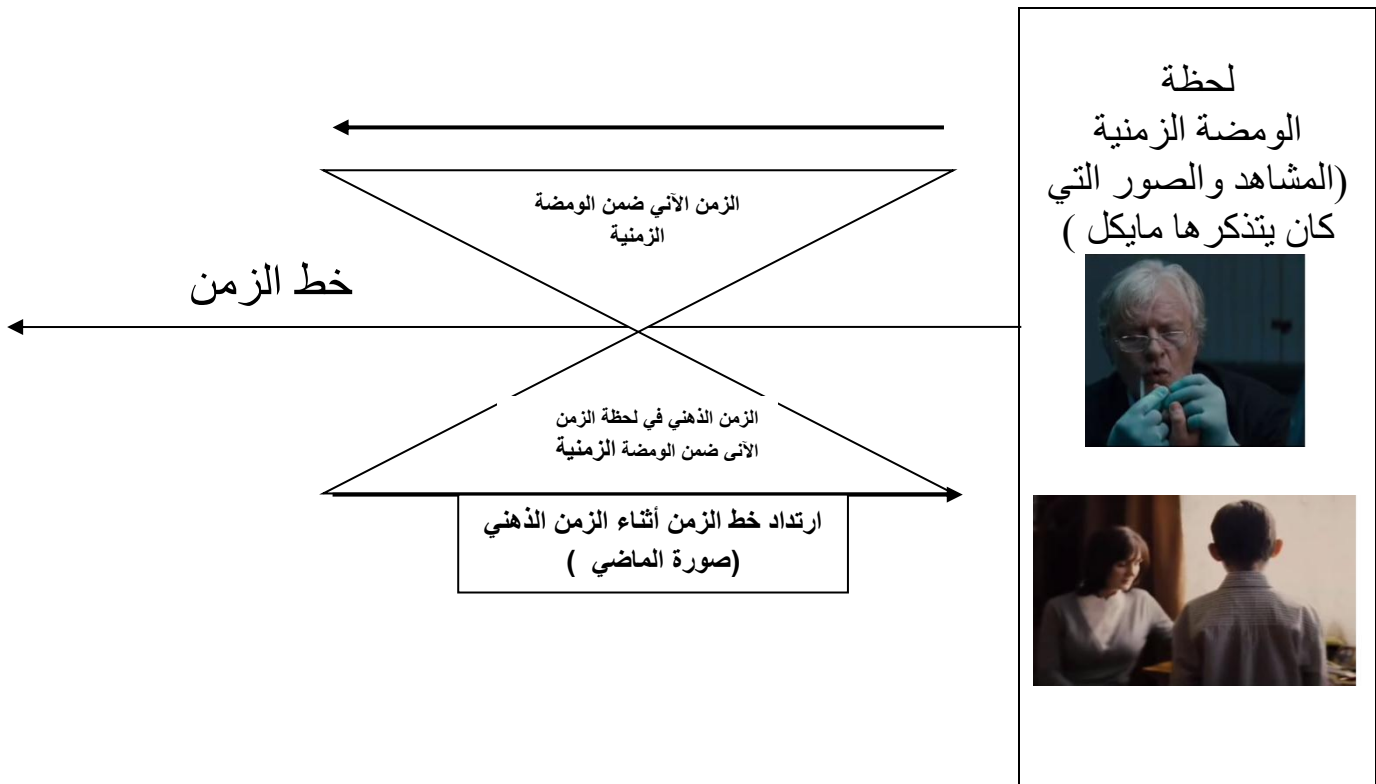
- **الزمن الآني** (فيزيائيا يسمى الزمن اللحظي): وهي اللحظة التي عاشها مايكل في الماضي بكل تفاصيلها المحيطة ولا أقصد هنا الزمن الذاتي الذي يؤدي الى انقضاء عمر الإنسان على الأرض أو كما يسمى فيزيائيا ( الساعة البيولوجية داخل جسم الإنسان )، إذن، من خلال الفيلم نجد أن الفيلم حتى يرسم صورته الذهنية ويشكلها سوف يحتاج إلى استغلال زمن في نفس اللحظة التي هو فيها ربما تكون أجزاء من الثانية أو ثانية أو أكثر، حيث نجد أن المخرج قد عبّر عن الزمن الآني والذي ومن خلال الشخص الذي يعيش هذا الزمن الآني أن يكون قد اختزل الزمن بشكل وامض نجد المخرج يعبر عن ذلك برؤية واضحة ولهذه المشاهد دورها في رسم الصورة الذهنية من خلال مشاهد في الفيلم ضمن زمن الفيلم ، ولذلك لا بد أن ندرك سرعة هذا التذكر ورسم الصورة الذهنية من خلال فلاشات متسارعة جدا في ذهنه وهذا آليا يؤدي إلى قصر الزمن الآني في تشكيل الصورة الذهني ولكنه من جانب لا يؤثر على الزمن الذهني.

- **الزمن الذهني** (فيزيائيا يسمى الزمن التخيلي): وهو الزمن الذي يوجد في الذهن ، بمعنى أنه يمر في ذهن الانسان وكأنه يعيش الزمن الحقيقي ولكننا نحن لا نحسّ به إلا إذ اخرجته في شكل لغة وهنا وجدت لدينا لغة سينمائية بمشاهدها وزمنها وشخصها.. ودائما ما يرتبط بذكريات في الماضي ، ولذلك فإنه ينتقل من الحياة في الزمن الحقيقي إلى حياة أخرى عندما يبدأ بتذكر الماضي لأنه هنا انتقل من الزمن الحقيقي إلى الزمن الذهني، ثم يعود مرة أخرى إلى الزمن الحقيقي عندما تكتمل الصورة الذهنية في جغرافية معينة في ذهن الانسان ، ولذلك نقول أن الانسان يمرّ بالموت عندما يبدأ برسم صورته الذهنية، يمر به مرتين؛ مرة عندما يبدأ بالانتقال من الزمن الحقيقي إلى الزمن الذهني سواء للماضي أو للمستقبل، ومرة عندما ينتهي تشكيل الصورة الذهنية عائدا إلى الزمن الحقيقي، لدرجه أن الانسان لا يحسّ بنفسه بأنه مرق على الموت ولم يشعر بذلك فوجد نفسه في جغرافية بكل تفاصيلها (الأماكن الشخوص الأشياء ..)، سواء في الماضي الذي مرّ به في حياته الحقيقية أو الماضي، حيث نجد الانسان ( وهنا مايكل ) يرسم صورته

الذهنية بناء على ما مرّ به في الماضي .. ويمكن القول أن هنالك تساميا (ذهنيا) من الحياة الآنية إلى حياة الماضي أو المستقبل ..

إن الزمن الذهني هو المتحكم في الزمن الآني، وهذا راجع إلى التوأمة ضمن جغرافية الصورة الذهنية التي لها زمنها الذهني وتضاريس عناصرها، ولذلك هذا الزمن لا يمكن لنا أن نتحكم في كم التفاصيل والمدلولات التي يعطينا إيّاها ، لذلك يعتبر الزمن الذهني سرّاً من أسرار هذا الكون ، فلنتصور بشكل عام أن الإنسان استطاع أن يتحكم في الزمن الذهني وخاصة عند بداية انتقاله من الزمن الحقيقي إلى الزمن الذهني يتحكم في ((سرعته)) سوف يموت بشكل سريع، وفي زمننا الحقيقي لا يمكن لهذا الزمن أن يرجع فلو رجع للماضي سوف نحيا بالفعل ولكن هذا الزمن لو توقف أكيد أن الموت هو الحتمية ، ولو نحن سبقنا الزمن إلى المستقبل سوف يتقدم بنا العمر الذاتي فنصل إلى الشيخوخة أو الموت، وهنا لا بد وأن نقول أن الفيلم قد قرب لنا كل هذه المشاهد من خلال الصور الذهنية لدى مايكل .

بمجرد الانتقال من الزمن الذي نعيشه، ونشاهد دلائل تواجهه وظواهره تكمن هناك حياة أخرى ومن نوع مختلف، لذلك هذه الحياة سواء في الماضي أو المستقبل فإننا نعيشها من خلال الزمن الذهني أو ما يسمى فيزيائيا (الزمن التخيلي) ..



خلاصة ..

الفيلم كان رؤية تؤكد أهمية الايمان بالغيب ولا يمكن تفسير كل ظاهرة حسب الظاهر بل أن هنالك أسباب خفية تتعلق بأرواح لا نراها تؤثر على حياتنا بشكل كبير ..

هذه الرؤية يقبل البعض ويرفضها البعض انطلاقا من المعتقد الذي يؤسس كل انسان حسب رؤيته ، وبالتالي نجد أن هنالك مشاهدين لديهم قناعة بما جاء في الفيلم عند مشاهدته والبعض الآخر يرفض ذلك

بشدة ، والبعض الثالث يؤكدون على وجود تعايش انساني مع مثل هذه الحياة ولكنهم يرفضونها كواقع يعايشونه ..

**إخراج: MIKAEL HAFSTROM**

**بطولة: أنتوني هوبكنز، أليس براغا، كيران هايندز، راتغر هاور.**

**سنة الإنتاج: ٢٠١١م**

حفريات في الشعر الشعبي

العماني المعاصر

## بإدانة غير ضرورية..

من الصعوبة الاتكاء على الدراسات النقدية التقليدية بشكل كليّ في دراسة النصوص الشعرية حالياً، لذلك لا بد من الاستفادة من كل ما أنتجته البشرية إذا كانت هنالك رؤية تمنح الشعر كل ما هو جديد وتسبر أغوار هذه النصوص وتحاول أن تكتشف أسرار الحياة من خلال إعطاء القيمة الحقيقية للشعر ( وهنا حديثنا عن الشعر الشعبي )، ولا يمكن أن ننظر في خضم هذه الدراسة إلى صغر سن الشاعر أو كبره ، بل إلى نضج التجربة الشعرية ، وكذلك ننظر للشاعر ككيان إنسان له مشاعره وأحاسيسه وشاعريته يحاول التعبير عن صورة الإنسان الموجودة فيه، في ذاته، إنه يعكس القيمة الحقيقية لهذه الروح التي نحاول أن نفهمها من خلال الإنتاج البشري الكلي، فكيف لنا ونحن نحلل وندرس إنتاج شعري يرتبط كل الارتباط بذلك الحوار الداخلي بين الإنسان وذاته ، بين الإنسان وروحه ، ليفهم هو بحد ذاته ما الذي يريده من هذا الكون، يحاول أن يبحث عن نفسه من خلال الآخرين وتجاربهم ، فكيف لنا أن نسهه هذه التجارب، نسهه كل هذه الجوانب التي تحاول فهم الكون من خلال فهمها هي ومحاولة إدراك ماهية الأشياء ..

بالتالي إذا استطاعت دراسة ما في المستقبل أن تسبر أغوار الانسان من خلال إنتاجه فهل نحكم عليها بالطرد بحكم أنها غريبة عن منظومتنا الثقافية ، وهنا يخصنا الإنتاج الأدبي (الشعر الشعبي) وبناء على تطبيق صارم وعميق لنصوص الشعر الشعبي من خلال تطبيقها أحد العلوم المهمة وهو علم العلامات فإن الفائدة المرجوة كبيرة ومثيرة جدا لساحتنا الشعرية الشعبية.

توصلت إلى نوع من التحليل يكشف ماهية الشاعر وذلك من خلال تطبيق علم العلامات ولكن هل يمكن أن نعممها على كل الإنتاج الشعري ..؟ إن هذا يحتاج إلى دراسات مستفيضة ونصوص كثيرة تشمل كل المستويات من التجارب الشعرية: عندما اتعرف على كيفية وظروف إنتاج النص وتكوينه سوف أدرك فهمي للهدف النهائي من النصّ بصفة عامة.. وهذا سوف يقودني إلى فهم مسيرة الصورة الذهنية المستقبلية للشاعر بعدها سوف أجد أمامي طرق عدة تمكيني من تحليل شخصية هذا النصّ، بمعنى أن الشاعر عند قيامه بإنتاج نصّ جديد، فإنه ومن خلال تحليلنا للصورة الذهنية المستقبلية التي انطلق منها في نصّ سابق له فسوف يتبين لنا تعاطيه مع الحياة (توجهاته ) بمعنى أننا سوف نكتشف ربما سرّ من أسرار حياته يعطينا مؤشرات

مهمة تحدد رؤية الشاعر بوضوح وجلاء، وهذا يحدث من خلال فهم وكشف العلاقات الموجودة في النصوص، وهنا سوف نحتاج إلى دراسة العلامة (علم العلامات)، من خلال فهم الكيفية التي نتجت عنها العلامة (هيئتها علاقتها مع غيرها من العلامات داخل النص) ثم تتبع العلامات وكيف تتولد وتنتج ثم لماذا، مثل، علامة ما سبقتها علامة معينة ولحققتها علامة معينة أخرى، هنا سوف نضطر لدراسة تتابع الصور الذهنية كفيلم سينمائي من خلال ربط العلامة بالأخرى وكيف تعمل العلامات مع بعضها حتى تنتج لنا صورة ذهنية مصغرة والتي بدورها عبارة عن تسلسل منطقي ليس للغة بل للصورة الذهنية الكبرى التي تشكل الهرم الرئيسي لوجود هذا الإنسان..

هل يكون المدلول (المفهوم الذهني للدال في العلامة) دائما عندما نكتشفه ذهنيا في تعاملنا اليومي أو حتى في قراءتنا للنصوص يكون هو الهدف من الدال، أم أن هناك مدلولين للدال الواحد يفسران وجوده بمعنى المدلول المقصود؟ وكذلك مدلول خفي حتى صاحب الدال ربما أحيانا لا يصل إليه وهذا متمكن منذ النشأة الأولى، بمعنى أنه يفسر سرّ حياته أو يمكن أن نكتشف أيضا سرّ الحياة متجسدا فيه ، ويمكن أن نطلق على هذا المدلول الكلي أو النهائي أو العميق.

الشعر الشعبي يحتاج إلى دراسات عميقة، مهمتها البحث عن الإنسان كجزء من منظومة كونية، لذلك كيف يمكن فهم الإنسان من خلال الشعر الشعبي.. الحاجة ملحة لتطبيقات متعددة ومدارس نقدية مختلفة تفتح لنا المجال في نبش هذا التراكم من الشعر الشعبي الذي لا يمكن أن نغفله بسبب تعاطيه بلهجة شعبية، لأن هنالك علم مستقل يدرس هذه اللهجات دراسة تاريخية ولغوية ، وبالتالي من المهم أن نسلط الضوء على الشعر الشعبي وسبر أغواره ودراسته باستفاضة تمنحه كينونته، وهنا لا يمكن ان نحقق كل هذا إلا بتوظيف علوم متعددة ومحاولة الوصول إلى مناهج نقدية تستطيع أن تخدم هذا الشعر.. ويجب عدم الالتفات إلى الأصوات التي تتخوف على اللغة العربية من اللهجات وبخاصة من الشعر الشعبي، لأن اللغة الفصحى لها كينونتها واعتبارها الذي لا يمكن أن يبعدها، وهذا من الأسباب التي أدت إلى تهميش دور الدراسات النقدية في الشعر الشعبي.

نتمنى أن نجد تلك الدراسات المستفيضة التي تتكىء على مناهج نقدية وعلوم حديثة تعطي  
الشعر الشعبي حقه وتمنحه الثقة، وأملنا في الجيل الجديد الذي يمكنه أن يحقق ذلك، وهنا أركز  
على أهمية الدراسات السيميائية في الوصول إلى نتائج نتمنى أن تكون عند المستوى المطلوب.

# الشمس والأرض في شعر صالح الريمسي

## ملخص

تتناقش هذا الدراسة مسألة توظيف الشمس والأرض في شعر صالح الريمسي، إذ تسلط الضوء على طريقة التوظيف الشعرية للمفهومين وتتبع نسقهما من خلال الارتباط بالسياقات الثقافية والميثولوجية والاجتماعية والنفسية، والتي كان لها الدور الكبير في خلق الدلالات واشتغالاتها الفنية في قصائد الشاعر؛ وقد اعتمدت الدراسة في ذلك على ديواني الشاعر؛ الأول (الحلم) الصادر عن وزارة التراث والثقافة سنة ٢٠٠٧م، والثاني بعنوان ( النظر حدّ الأصابع) والصادر أيضا عن وزارة التراث والثقافة سنة ٢٠١٣م.



الشمس والأرض من القضايا الكونية التي شغلت الإنسان منذ البدء، وجعلته يتفكر في كل ما يحيط به، ويؤثر في حياته بشكل كبير، لذلك كانت البدايات الأولى لها منحوتة في الصخور كرسوم صخرية، تعبّر عن نوع من الطقوس أو رصد الحياة اليومية للإنسان؛ وكانت من بين قضاياها التي شغلته وما زالت تشغله، وقد ارتبطت بالديانات القديمة كبداية في الطبيعة، ثم تحولها إلى المعابد، إذ مورست طقوس عبادتها، بداية من الآلهة الأم وارتباطها بالشمس والأرض، من خلال بركاتها كآلهة للخصب والمطر والحياة، وانتهاء بالانقلاب الذكوري وتجسيد الشمس للآلهة الذكرية فيما بعد.

كان الشعر هو طريقة لترتيل الأساطير المرتبطة بالديانات القديمة، على اعتبار أن الأسطورة هي حكاية نشأة الكون والوجود والقضايا الكبرى يتم ترتيلها في قالب شعري؛ بالتالي كانت الشمس والأرض جزء من هذه الأساطير التي تتلى للعبادة تكملها الطقوس المصاحبة لها..

يمكن القول، إذن، وبعد تحول الشعر من الثيمة الدينية المرتبطة بالأسطورة إلى الحياة الاجتماعية ورصده لثقافة الإنسان وممارساته اليومية تحولت معه توظيفات كثير من المفاهيم ومن بينها الشمس والأرض، والتي سوف تقوم الدراسة بتحليلها عبر سياقاتها النفسية والاجتماعية والثقافية في شعر صالح الريسي.

## - مقارنات فنية :

من الملاحظ على ديواني الشاعر أن هناك تكرار لمفاهيم ومصطلحات ارتبطت بقضايا الطبيعة والكون، بعضها كان حاضرا بقوة وبعضها الآخر أقل حضوراً، هذه المفاهيم هي: ( الشمس، الأرض، السماء، الغيم، السُحُب، العشب)، كذلك وجود مفهوم آخر خارج مفاهيم الكون وهو الشمع الذي تكرر ١٤ مرة.

إذا نظرنا إلى مصطلح الشمس فقد تكرر ٤١ مرة، تكراره كان كدال وليس بما ارتبط به من مفاهيم أخرى كالنهار والصبح... لذلك الشمس كانت الأكثر حضوراً في تجربة الشاعر؛ تأتي الأرض كمصطلح في المرحلة الثانية، إذ تكررت ٣٤ مرة في الديوانين، أما مصطلح السماء فقد تكرر ٢٠ مرة، والغيم ٩ مرات، والسُحُب ٨ مرات، والعشب ٤ مرات.

هذا يقودنا إلى أن الشاعر استطاع، فنياً، أن يوظف هذه المصطلحات في بناء قصيدته، إذ من الملاحظ أن توزيع الشمس والأرض، كاستعمال وتوظيف، كان متقارباً جداً بين الديوانين، مما يعطي مؤشراً على أهميتهما في كتابة القصيدة عند الشاعر، وحضورهما في حياته بشكل كبير.

## - النموذج البدئي في توظيف الشمس والأرض:

لقد تحدث كارل غوستاف يونغ<sup>(١)</sup> عن النماذج البدئية (الأركيتايب) إذ تمثل "شفرة بدئية شاملة في اللاوعي الجمعي، إن نماذج الأركيتايب هي الأنيميا وهي المرأة داخل الرجل، والأنيموس هي الرجل داخل المرأة، موجودة في الداخل البشري ولا نشعر

---

(١) يونغ، كارل غوستاف: النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، ترجمة: متيم الضايغ، ط١، دار

الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م.

بها"<sup>(١)</sup>، كذلك هناك نموذج الأم البدئية وهي "ليست فقط أمنا الحقيقية بل أكبر منها وتقع في مركزها"<sup>(٢)</sup>، كذلك نموذج الولادة الجديدة من النماذج البدئية لكل إنسان سواء كان "يشعر أو لا يشعر بها، إذ أن هناك خمس ولادات تمر بالإنسان وهي (التقمص، والتناسخ، تغيير الكينونة أو البعث، التجديد، والتحول)، ثم نموذج المنذالا البدئية"<sup>(٣)</sup> وقد جاءت تفاصيل هذه النماذج في كتابه ( النماذج البدئية واللاوعي الجمعي)<sup>(٤)</sup>.

إن، يمكن أن نقول أن موضوع الشمس والأرض له علاقة بما هو في العمق الإنساني عندما كانت النماذج البدئية تلك الشفرة التي ما زالت مستمرة في داخل الإنسان ضمن إطار اللاوعي الجمعي، وضمن إطار الذاكرة الجمعية، وهذا ما سوف نلاحظه من خلال حضور الشمس والأرض في الشعر العربي بداية من الشعر الجاهلي، إذ كان حضورهما مرتبط بالميتولوجيا الدينية في شبه الجزيرة العربية وضمن إطار الجماعة، منطلقة منذ البدء ، نسقياً، ومروراً بالشعر الأموي والعباسي حتى وقتنا الحالي.

بالتالي يظل توظيف الشمس والأرض، شعرياً، من الموضوعات التي تتحرك ضمن إطار اللاشعور الجمعي، لترتبط بالإنسان ووجوده.

إن ما يقود هذه الدراسة في طرحها حول تأثير النماذج البدئية هو حضور الحزن وأحياناً النظرة التشاؤمية من مواضيع الحياة إذ تتحرك ضمن سياق نفسي أثر بشكل

---

(١) الماجدي، خزعل: الأساطير تصارع التاريخ، محاضرة، قناة تكوين للكتابة الإبداعية في

يوتيوب، ٢٠١٨م.

(٢) المرجع ذاته.

(٣) المرجع ذاته.

(٤) يونغ، كارل غوستاف: النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، ترجمة: متيم الضايح، ط١، دار

الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م.

كبير على كثير من التوظيفات الشعرية في الديوانين، بالتالي قد تكون الحاجة إلى تلمس ما ليس له علاقة بالبشر، وتجسده في الطبيعة، ليبقى نموذج الأم البدئية حاضراً وبقوة في الديوانين متمثلاً في الأرض الأم لينعكس ذلك على تجربة الشاعر الشعرية.

سوف نأخذ نماذج شعرية توضح مسألة النماذج البدئية (الأركيتايب):

### - نموذج الشمس:

في ديوان النظر حدّ الأصابع يقول الشاعر في قصيدة القلب يحفر :

"ما سافرت شمسك ولا طالت الآه

يا من غشاها النور حلّة وشيمه"<sup>(١)</sup>

في هذا النصّ الشاعر يرثي أمّه، التشبيه هنا اشتغل على الدال ذاتها (الشمس) وعلاقتها بأمه وخلق علاق حميمة كناية عن النور الذي ذكره الشاعر في الشطر الثاني من البيت الشعري؛ وقد استمرت مدلولات الشمس من خلال المفردات والمصطلحات المتعلقة بها من بداية القصيدة إلى نهايتها:

"انتي السراج اللي ضوى البيت وادفاه

وانك بروحي يا أظهر الناس غيمة"<sup>(٢)</sup>

---

<sup>(١)</sup>الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ط١، سلطنة عُمان، وزارة التراث

والثقافة، ٢٠١٣م، ص ١١.

<sup>(٢)</sup> المرجع ذاته، ص ١١.

هنا الشاعر اشتغل على متشابهات بنور الشمس وعطائها كالسراج، والدفء الذي تمده الأم في البيت، ليوضح أهمية حضورها المقدّس في حياة الشاعر، لذلك نورها وصل كل حياته وصولاً لأطفاله:

**"ويا شمس أطفالي وعمري وملفاه**

**ثوب الصبر والحال ربي عليمه"<sup>(١)</sup>**

عندما تصبح الأم هي شمس أبناء الابن، فإنه دلالة على قداستها الممتدة في اللاشعور الجمعي الذي يرجعنا إلى النموذج البدئي المرتبط بنموذج الأم البدئية.

**- رمزية الشمس عند الشاعر:**

لقد ارتبطت الشمس عند الشاعر بالحياة والقوة، والمعطى الكوني الذي يعمل بديناميكية كونية حيوية أمام مجابهة المغيب والظلام كرمز للموت، لذلك هنا الشاعر يصارع الموت المتمثل في المغيب والظلام بالحياة الذي تمثله الشمس، كرمز، في تجربة الشاعر الشعرية؛ فمثلا في ديوان النظر حد الأصابع في قصيدة بالقلب أشواك يقول:

**"من كثر حزنه سيل القلب ذكراك**

**من نور شمسك ثم تلحف مغيبه"<sup>(٢)</sup>**

---

<sup>(١)</sup>الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ص ١٢.

<sup>(٢)</sup> المرجع ذاته، ص ١٩.

إذ من الملاحظ على بيت الشعر السابق وجود تضاد كلعبة فنية اشتغل عليها الشاعر بين الحياة (الشمس) والموت (مغيبه)، وهذا يجسد نمطاً بدئياً في كينونة البشر في اللاوعي الجمعي.

كذلك نجده في قصيدة خضار يقول:

"ثرت الشمس في أرض بها عشق يرد الحال

حرقتم اصبع شموع اليأس حبر ينزف أسبابي"<sup>(١)</sup>

من خلال البيت السابق، يلاحظ على أن الشمس نثرت حياتها البهيجة في أرض العشق والعشاق، وهذا الوضع أدى إلى حرق ضوء سبب في اليأس وهي تلك الشموع البشرية التي يحاول الشاعر أن ينزفها كحبر يتعبه، لذلك جاءت الشمس وحرقتم تلك الشموع التي تنزف يأس العاشق في أرض العشاق.

ونلاحظه في قصيدة ليل الحنين يتحدث عن ما بقي له من مداد الشمس:

"ملى جرحي سحاب ما سقى لي بالوريد أحباب

بقي لي من مداد الشمس "قماط" أشد به ظعوني"<sup>(٢)</sup>

من خلال البيت السابق نلاحظ أنه من كثرة استنزف الحنين لم يتبقى له من عطاء الشمس إلا قطعة قماش يلفّ بها أغراض رحيله، إذ قرر الرحيل؛ بالتالي الشمس هنا كانت الواهبة التي وهبته من عطائها رغم ما استنزفه منها وهذا يعيدنا إلى المقدس الموجود في اللاوعي الجمعي المنبثق من النماذج البدئية التي لا نفهم كيفية عملها وميكانيكية وظائفها إلا بعد أن يترجمه اللاشعور إلى سلوك ممارس،

---

<sup>(١)</sup>الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ص ٢٥.

<sup>(٢)</sup> المرجع ذاته، ص ٣٩.

وهنا ظهر في تجلياته ضمن المنظومة الشعرية عند الشاعر، لذلك الهبة لا تأتي إلا من صاحب قدرات عليا ونتيجة لعدم الإدراك البشري بها فإنها تتمظهر في تعاملنا اليومي ضمن السياق الاجتماعي والسياق النفسي والسياق الثقافي، وتصبح جزءا من تعاملنا اللغوي بداله ومدلولاته؛ لذلك هذا البيت الشعري يرجعنا إلى نمط الأم البدئية الواهبة.

### - الشمس كرمز للحياة في قصائد المراثي:

لقد ارتبط رمز الشمس في قصائد المراثي بوهج الحياة، وبحضور الروح، وتعويض الغياب الجسدي الذي واره التراب؛ وبطبيعة الحال كانت الشمس حاضراً في التوظيف الشعري في قصائد المراثي؛ وهذا يدلّ على أنها تمثل أو تجسد لدى الشاعر معنى من معاني الحياة والقوة، عندما كان يرثي أمّه ويوضح أن شمسها وتأثيرها وقوة حضورها الروحي لم يرحل، بل ما زال باقياً :

"ما سافرت شمسك ولا طالت الآه

يا من غشاها النور حلة وشيمه"<sup>(١)</sup>

وكذلك في ذات القصيدة:

"ويا شمس أطفالي وعمري وملفاه

ثوب الصبر والحال ربي عليمه"<sup>(٢)</sup>

هذه الشمس بكل ما تحمله من دفء وأمان ونور ووهج، ما زال يؤثر على أطفاله.

---

(١) الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ص ١١.

(٢) المرجع ذاته، ص ١٢.

وعندما كان يرثي أبيه تتجلى قوة وحضور الشمس كذلك:

"أبوك ينوء في شمس الورق والموت ينتابه

أبوك هناك هارب للملاذ وهارب ل...وحده"<sup>(١)</sup>

كذلك في رثاء خالته كانت الشمس حاضرة ومتمثلة في شخص خالته:

"يا واهب الأعمار يا الله يا الله

الطف بشمس في سناها رحابه"<sup>(٢)</sup>

وفي قصيدة(مرثية بو حمد) يقول:

"ياخذنا الرحيل وشمسنا في قلبها ذكراك

نخيل اطرافك ريحة غلاك وقلبك الصافي"<sup>(٣)</sup>

وكذلك في اخر بيت من ذات القصيدة:

"وانت الشمس بين قلوبنا يا بو حمد ذكراك

كريم النفس والأخلاق طيبة قلبك الصافي"<sup>(٤)</sup>

وفي قصيدة ( مرثية سيف) يقول:

---

(١) الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ص ١٣.

(٢) المرجع ذاته، ص ١٥.

(٣) المرجع ذاته، ص ٤٩.

(٤) المرجع ذاته، ص ٤٩.



"حبيبي قالت الشمس الوداع ولا درينا مين

أثاريه الغلا ياللي سكن حبر الغلا قبره"<sup>(١)</sup>

إن، لم تَخُلْ قصيدة من قصائد المرثي من ذكر الشمس، التي كانت حاضرة بقوة، تمدّ عطاءها ونورها وحياتها، ومؤنسة للأحياء كي تذكرهم بالأموات، وبحضورهم الروحي من خلال نورها المتمثل في المخيلة.

- نموذج الأرض:

الأرض دائما وأبداً ارتبطت بالإنسان من خلال عطائها وهباتها التي منحت الإنسان الاستقرار والرخاء، وقد بحث عن كل ما يمكن أن يمنحه الأمان ويهبه العطاء، فكانت منذ الأزل الواهبة بخيراتها، منذ كانت مقدسة قبل الانقلاب الذكوري، وحضورها في الأدب والشعر ارتبط بالعطاء والهبّة.

ومن خلال التجربة الشعرية للشاعر رصدنا توظيفاته للأرض كرمز؛ مثلاً ارتبطت الأرض في كثير من النصوص بالعطاء من خلال الإنبات والزرع الذي يفيض بالحياة على هذا الإنسان؛ يقول في قصيدة شمعة:

" مسكين من يسمع لأحزان نبعه؟

ما عاد بأرضه عشب يكفيه قوته"<sup>(٢)</sup>

---

(١) الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ص ٥٢.

(٢) المرجع ذاته، ٣١.

لذلك نلاحظ هذا الارتباط بين الأرض والعشب الذي ذكر في مقام المضاف للأرض والذي، أي العشب، لا يمكن أن ينبت إلا بوجودها؛ إذ يقول في قصيدة ( القلب يحفر) والتي يرثي فيها أمّه:

**" يا من حنانك عشب أرض وبضماه**

**ولا حدّ غيرك يروي القلب ضيمه"**(١)

إذ نلاحظ أن هناك ارتباط بين حنان الأم وعشب الأرض المخضّر والذي يملأ الحياة بهجة وأماناً، كل هذا يحدث في كنف الأم وحنانها الذي استوحاه الشاعر وشبهه بعشب الأرض، لذلك تبقى الأرض هي نموذج الأم البدئية في الأركيتايب.

كذلك في قصيدة(قصيدتي) يقول:

**"قصيدتي أشرب من المرّ بك عذب**

**إلين ينبت عشب أرضي خضرها"**(٢)

وهذا البيت يوضح العلاقة الحميمة بين العشب والأرض، ذلك الاخضرار الذي يبحث عنه الشاعر ويربطه دائماً بالأرض الأم.

ثم يستمر في هذا الاخضرار في قصيدة الشعر الحرّ والتي عنوانها (النظر حدّ الأصابع) وهي التي جاءت عنواناً للديوان:

**"... عشبّة الأرض"**

---

(١)الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"،ص ١٢.

(٢) المرجع ذاته، ص ٤٣.

اللي تسري بكل دميّ

..«(١)

ثم نجده في قصيدة (سمانا يا البعيدة) يقول:

"عزانا الأرض نزرع في حنايا ترابها إنسان"

قريبة.. لو رحلنا أرضنا باكر تناديننا"<sup>(٢)</sup>

من خلال البيت الشعري السابق يتضح ذلك الارتباط الوثيق بالأرض الأم التي تهتم بالإنسان وتهبه أسمى معاني الإنسانية، ومن جانبه يرتبط بها، ذلك الارتباط الكبير والحميم الذي لا يمكن الفكك منه، هناك حنين أبدي في الشعور الجمعي للإنسان في ارتباطه بالأرض المناحة التي منحت الإنسان خيراتها وعطائها.

---

(١) الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ص ٦٥.

(٢) المرجع ذاته، ص ٧٠.

## خاتمة

تبقى مسألة الشمس والأرض مرتبطة وبشكل كبير بتجربة الشاعر، وقد اختلفت  
توظيفهما حسب الموضوع، لكن استرشاده كان بهما بشكل كبير، مما أعطى ثقلًا  
لكليهما في الديون.

ارتباطهما بتلك المساحة له علاقة بالسياقات الاجتماعية والثقافية، التي افرزت  
السياق النفسي الذي من خلاله أعطى بصمته في توظيف الشمس والأرض في  
تجربة صالح الريسي الشعرية.

## المراجع

- الريسي، صالح: مجموعة شعري "حلم"، ط١، سلطنة عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧م.
- الريسي، صالح: مجموعة شعري "النظر حدّ الأصابع"، ط١، سلطنة عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠١٣م.
- يونغ، كارل غوستاف: النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، ترجمة: متيم الضايح، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م.
- الماجدي، خزعل: الأساطير تصارع التاريخ، محاضرة، قناة تكوين للكتابة الإبداعية في يوتيوب، ٢٠١٨م.

## قراءة نقدية في نصّ ( أطويك يا صوتي المبحوح ) للشاعرة هجير

أجذب من الحزن شوقٍ مرّ في باله لجل باله

والتيه ما يرسم إلا شتات تخميني في تخميني

غريب ذا الهاجس المدفون بأهواله من أهواله

ولهائي اللي طوى غربة عناويني لعناويني

أطويك يا صوتي المبحوح لجل صمتك وأغتاله

لو طال بالصمت غريالي وهو فيني ولا فيني

غريب والوقت لو يأنس له الطاري وغرياله

ماكن هالليل وأطراف الثواني البيض يسرني

صديت لا تسأل اللي تاه بطيوفك : ترى ظلاله

وشلون من طاري الأشواق تطويها ، وتطويني

يشتناق في محجرك يا عين ، سهادٍ قلت بـ اختاله

الدمع ما يلتفت لسهادك اللي لاح يا عيني

ماجيت من ربكة الخفاق ، ألملم باقي اطلاله

إلا وذا الليل بي ينهل من الأطلال في سنييني

وألثفت بالجرح ، قبل اللين ، لو يبقى على حاله

من علم الوقت ينشدني : كذا يا الجرح ناسيني

مليت كثر العنا والجذب يرثيني بهلهاله

مليت كثر الملل عقبك على الفرقا يواسيني

## • لماذا هذا النصّ:

إن القراءة العابرة (التقليدية) لهذا النص قد لا تُظهر ما يحمله من رفض للايدلوجيا الاجتماعية المسيطرة على المجتمع بآليات تم حسابها من طرف أوجد، ربما، استطاع أن يفرض قوّته بصورة خفية وتحت مسمى القيم والمبادئ الاجتماعية والتي فضحتها العادات والتقاليد عندما أُلقت بظلالها الثقيلة على أنساق معينة ومحددة اجتماعيا، استطاعت أن تحكم عقلية المجتمع وتسجن تفكيره وسلوكه بخيارات محددة لا يمكن أن يحيد عنها أي فرد باستثناء المتمرّد على هذه الأعراف المقيدة عندما أدركها وحاول الخروج من عباءتها، وقد تكون صاحبة النص لم تقصد ذلك لكنه جاء ضمن السياق الكلي للغة التي كونت النص وأضفت دلالات معينة على ذلك، فكان من الأهمية أن ننظر لهذا البعد الناقد من قبل النص والذي أخذ يتحرك بطريقة خفية وبلغة رمزية رائعة، ومحاولة قراءة هذه اللغة بطريقة توضح ما ذكرناه أو تنسف ذلك، وهي في النهاية محاولة فلا يمكن للقارئ (الناقد) أن يكون أقرب للنص من صاحبه، ربما هذه القراءة تقترب من النص وربما تبتعد عنه.

## • بنية النصّ ضمن هيكل اللغة :

من الملاحظ أن النصّ اتكأ على مفردات عبّرت عن قضية النص بلغة رمزية، أخذت تسري في جسده بطريقة رائعة، وبالتالي سوف نحاول أن نكشف ما أضمرته هذه اللغة الرمزية في طياتها، من خلال خلق علاقات بين عناصره، والتي (هذه العلاقات) ربما لا تتضح بشكل كبير خلال القراءة التقليدية للنصّ..

هناك عدة عوامل استطاعت أن تؤثر بشكل كبير على بناء النص وذلك من خلال عناصرها

التي توزعت بشكل متناسق من بداية النص إلى نهايته، وهذه العوامل هي:

## أولاً: ولادة المعاني من الأصل :

اتخذت بعض العناصر بمعناها المفاهيمي هيئة المعنى الضمني المنبثق من المعنى الأصيل

هدفه القيام بمهمة خارجية ولكنها تعطي نفس المعنى في صورة تخدم جوانب أخرى عندما تلتصق

وتتكيف مع مفردات أخرى تساندها في إعطاء معنى للحالة القائمة، وبعدها وضمن النصّ يتم ربط

هذا المعنى المولود الجديد بالمعنى الأصلي وكأنه انبثق منه وبطريقة رائعة، حيث استطاعت الشاعرة أن تخدم النص بصورة جيدة عندما أعطته هذه التركيبة، ونلاحظ هذا في الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة :

أجذب من الحزن شوقٍ مرّ في باله لجل باله

والتيه ما يرسم إلا شتات تخميني في تخميني

غريب ذا الهاجس المدفون بأهواله من أهواله

ولهاثي اللي طوى غربة عناويني لعناويني

أطويك يا صوتي المبجوح لجل صمتك وأغتاله

لو طال بالصمت غربالي وهو فيني ولا فيني

وسوف نمثل ذلك بالشكل التالي للتوضيح:

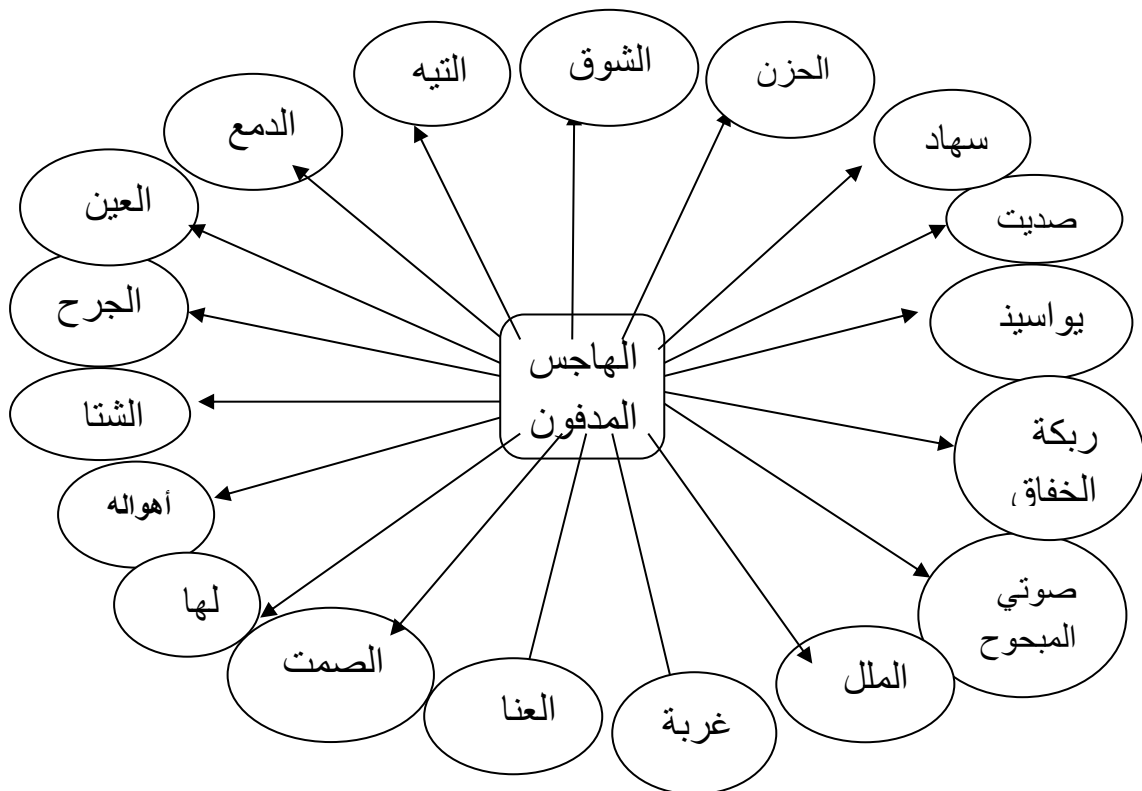
(الأصل)		( المعنى المولود/المنبثق )
باله	← لجل	(شوقٍ أجذب مرّ في) باله
تخميني	← في	(شتات) تخميني
أهواله	← من	(الهاجس المدفون) بأهواله
عناويني	← لـ	(غربة) عناويني
فيني	← ولا	(بالصمت غربالي) فيني



من خلال الشكل نجد أن حروف الجر ربطت المعنى المولود المركب بالأصل (باستثناء المركب الخامس من الشكل) وهذا الربط ليس عاديا، بل أضفى على التركيب اللغوي ارتباطا وثيقا بالحالة الشعورية التي اعتبرت الموقف، وقامت - حالة الربط- بمد جسر تواصل غير طبيعي، تشكل بنوع من الرمزية في لغة الكتابة وعمقا يحتاج إلى سبر أغواره بطريقة حذرة ومتأنية ، لذلك هذا الترابط كَوّن نسيجاً قويا من الصعوبة فكّ رموزه وإظهار حالته الشعورية، من هنا فإن الولادة الجديدة أخذت تشق طريقها في النصّ لتعبر عن معاناة الشاعرة، فكانت عملية الربط هنا متناسقة ومتزامنة مع الحدث؛ حيث قام المعنى الجديد/المولود بتأدية مهمته في النصّ محققا الغرض من وجوده.

سوف نجد أن هذه المعاني الجديدة قد عبّرت عن الحالة النفسية التي مرّت بها الشاعرة في زمن الموقف متسلسلة، حيث كل معنى أدى إلى الآخر..

في البيت الثاني من القصيدة نجد أن تعبير (الهاجس المدفون) هو المفصل المحرك لكل المفردات الفاعلة في النص، (من الملاحظ أن كثير من النصوص العمانية نجدها تتمفصل حول مفردة أو مركب أو بيت شعري تتمحور حوله القصيدة بأكملها وتولد العناصر والمفردات الأخرى للنصّ..) ومن خلال هذا الهاجس المدفون ولدت العناصر الأخرى ويمكن أن نوضح ذلك بالشكل التالي:



نلاحظ أن هذه العناصر وجدت محفزات أظهرتها لنا، حيث أن الجسد بعناصره المحسوسة قد تعرض لمؤثرات حفزت ما هو داخلي كالدمع والحزن الظاهر والصمت.. وكل هذه الظواهر ما هي إلا تعبيرات عمّا هو أعمق وأكثر حساسية في النفس البشرية، هذه التعبيرات ترجمت ما هو خفيّ، وبالتالي كيف يمكن للكائن الخارج من إطار منظومة الجسد المتفاعل أن يتلمّس ذلك، أو ما عبّرت عنه الشاعرة (الهاجس المدفون)، إلا من خلال إدخال هذا الكائن أو الطرف الآخر - سواء طرف العلاقة أو المشاهد لها - في الشعور بما يعاينه صاحب الشأن، وعملية الإدخال هذه في المنظومة لا تتم إلا عن طريقة طرح (الهاجس المدفون) في صورة يتلمّسها الآخر منتظيا صهو الدخول في فهم ما بطن.. وفي هاجسنا المدفون، هنا، تم التعبير بصورة أدبية شعرية أخذت تتحاور مع مفرداتها وعناصرها التي أفرزتها هذه المعاناة وهذا الهاجس رغم أنه أخذ لغة رمزية إلا أن الشاعرة تركت المجال للمتلقى (الآخر) مفتوحا ليدرك ويستوعب ذلك بنفسه بطرقه المتاحة ..

## ثانيا :عامل الزمن:

هنا لا بد أن نوضح خصوصية الزمن عند الشاعرة ودوره في إنتاج المعاناة وإفرازاتها؛ ويمكن أن نقسم عامل الزمن من خلال النصّ إلى:

١. **الومضة الزمنية:** وهنا نلاحظ أن الشاعرة عبّرت عن مرور لحظة زمنية في البال، حيث قالت في البيت الأول:

**أجذب من الحزن شوقٍ مرّ في باله لجل باله**

**والتيه ما يرسم إلا شتات تخميني في تخميني**

ويمكن القول أن عملية الاستغراق الزمني أخذت شقين زمنيين في نفس التوقيت ؛ تمّ ذلك من

خلال :

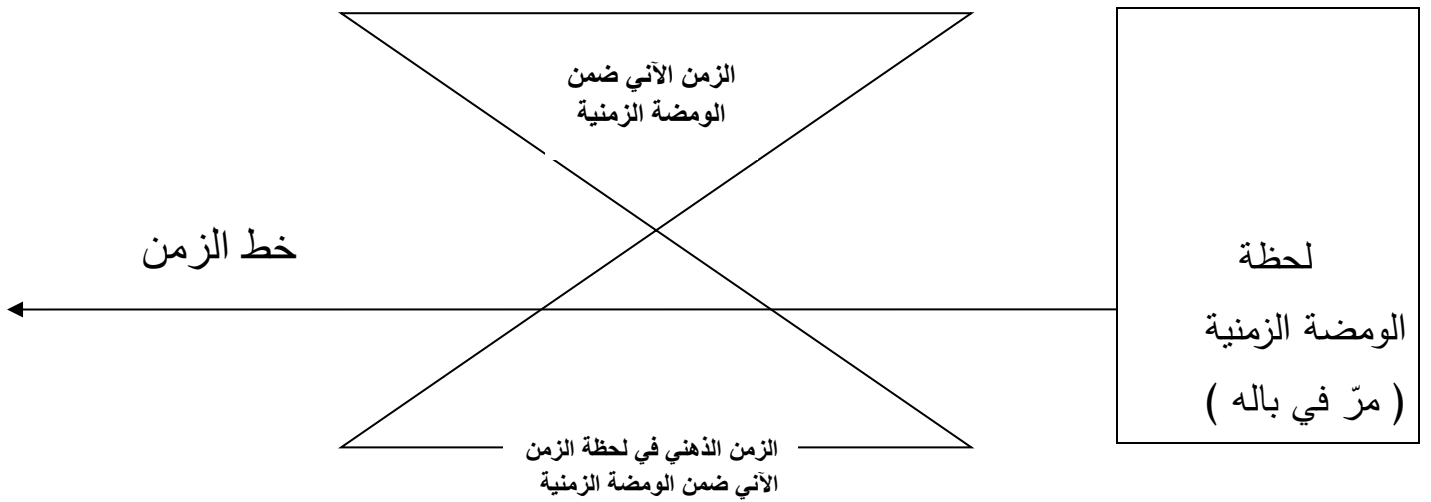
. **الزمن الآني:** وهي اللحظة التي تمّ الوقوف فيها للاسترجاع الزمني الذهني، أو كما عبّرت عنه

الشاعرة (مرّ في باله )، حيث أن هذه الوقفة للاسترجاع ربما قد استغرقت ثانية من الزمن أو ثانييتين

أو خمس ثوانٍ .. وربما تكون أكثر عندما يصطحبها عرض للزمن الذهني (الأماكن والشخوص والظواهر والوقت المنقضي في ذلك..)..

. **الزمن الذهني** : وهو الزمن الذي مرّ في الذهن أو في البال، وهو الزمن المنقضي الذي صور فيه (البال) الأماكن والشخوص والوقت.. وهذا هو المرور الزمني الذي قصدته الشاعرة في النصّ (مرّ في باله).

وقد حاولنا أن نمثّل ذلك بابتكار الشكل التالي :



٢. **الزمن الظاهري**: وأسميناه الظاهري نسبة إلى الظواهر الكونية التي يتم التعبير عنها بالليل والنهار والتقويم .. وما يحدث في كل ظاهرة بامتدادها الزمني المعبر عنها من أحداث طبيعية وبشرية خلقت ذلك الحسّ المعروف عن (الوقت)، ذلك الحسّ المعبر عن السلوك العاطفي ضمن منظومة المشاعر على امتدادٍ زمنيّ معيش، وهذا ما جاء في البيتين الرابع والثامن، إذ قالت في البيت الرابع من النصّ:

غريب والوقت لو يأنس له الطاري وغرباله

ماكن هالليل وأطراف الثواني البيض يسرني

وفي البيت الثامن:

وألتفت بالجرح، قبل اللين، لو يبقى على حاله

من علم الوقت ينشدني: كذا يا الجرح ناسيني

٣. الليل : وهو جزء من الزمن الظاهري، وهو ما اعطته الشاعرة خصوصية في قصيدتها، فهو زمن تجتري منه لغة ترهز بها أصلاب المعاناة، لذلك نجد أن السهاد عنصر فعّال من عناصر الليل؛ إذ استحوذ على زمن اليقظة، ولهذا كان صديق حميم للشاعرة فلولا هذا السهاد ما كان الليل معنً جميل عند الشاعرة بهذا الطرح الذي قصدته، حيث تقول:

غريب والوقت لو يأنس له الطاري وغرباله

ماكن هالليل وأطراف الثواني البيض يسرني

وتقول في البيتين السادس تصف تلك الحميمية مع السهاد:

يشتناق في محجرك يا عين ، سهادٍ قلت ب اختاله

الدمع ما يلتفت لسهادك اللي لاح يا عيني

نجد أن الشاعرة تذكر الصراع الدائر بين السهاد والدمع في معمعة العين هذا الصراع الذي نتج في معبد الليل أخذ يتحرك بالممكن والمتاح وبحضور الزمن الذهني الذي تتبثق منه أحداث معينة بذاتها (الأطلال في سنيني)، كما عبّرت عنه في البيت السابع حيث تقول :

ماجيت من ربكة الخفاق ، ألملم باقي اطلاله

إلا وذا الليل بي ينهل من الأطلال في سنيني

ولهذا أرادت الشاعرة توضيح أن الليل بالنسبة لها زمن للحياة، حياة من نوع آخر، حيث تمارس الشاعرة طقوس صداقتها مع السهاد والدمع إذ تتواصل مع كل من له علاقة بالجمال والحزن والشوق والذكريات الأليمة..

### ثالثا : الترابط الظاهري للعناصر في البيت الشعري :

والمقصود هنا أن بعض العناصر عندما تترابط فيما بينها بعلاقات تبادلية تعطي نفس المعنى المقصود، وهذا نجده في البيتين الثالث والأخير من القصيدة.  
أ. في البيت الثالث:

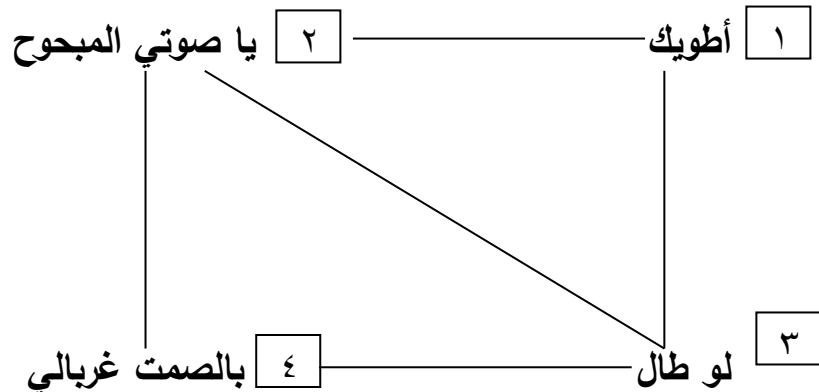
أطويك يا صوتي المبحوح لجل صمتك وأغتاله

لو طال بالصمت غربالي وهو فيني ولا فيني

في الشطر الأول : الهدف من طوي الصوت المبحوح هو الصمت .

في الشطر الثاني : نجد أن هذا الشطر جاء تأكيدا على حدوث الصمت .

بناء على ذلك يمكن أن نفهم هذه العلاقة من خلال الشكل التالي :



من خلال الشكل نلاحظ التالي :

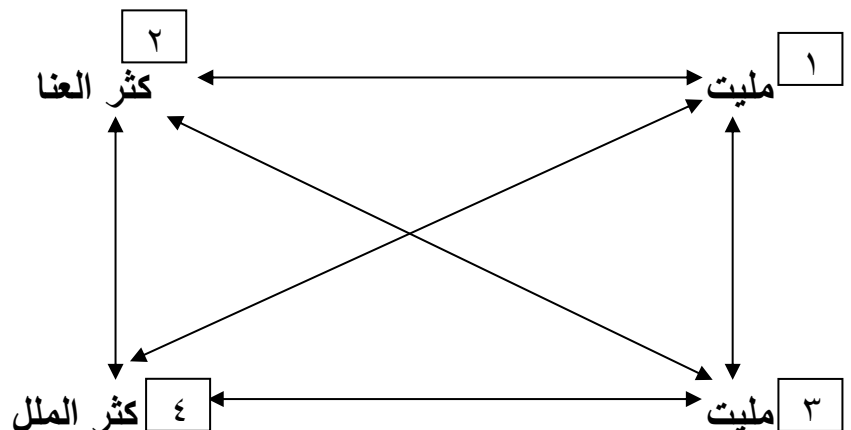
- ١- توجد أربعة عناصر من البيت الثالث ؛عنصرين من الشطر الأول هما : (أطويك ) و (يا صوتي المبحوح )، وعنصرين من الشطر الثاني هما : (لو طال) و(بالصمت غربالي).
- ٢- العلاقة من خلال الشكل ليست تبادلية في شكلها المطلق ففي بعض الجوانب، ولأسباب لغوية، من الصعوبة إقامة علاقة، ولكننا لا يمكن أن نغفل العلاقة التبادلية التي خلقت في البيت الشعري.
- ٣- كل الجمل التي سوف تتكون من خلال هذه العلاقة الترابطية تعطي نفس المعنى الظاهر في النص .  
مثلا يمكن أن نكوّن مجموعة من الجمل:

- أطويك يا صوتي المبحوح لو طال بالصمت غربالي . والتي تحمل الأرقام ١-٢-٣-٤
- لو طال بالصمت غربالي يا صوتي المبحوح أطويك . ١-٢-٤-٣
- يا صوتي المبحوح أطويك لو طال بالصمت غربالي . ٢-١-٣-٤
- أطويك لو طال بالصمت غربالي يا صوتي المبحوح . ١-٣-٤-٢ . وهكذا يمكن خلق علاقات تبادلية أكثر ..

(ب) في البيت الأخير:

مليت كثر العنا والجذب يرثيني بهلهاله

مليت كثر الملل عقبك على الفرقا يواسيني



نجد في هذا الشكل علاقة تبادلية ترابطية أخذت تتحرك في كل الاتجاهات .

هدفنا من طريقة الطرح هذه هو الوصول إلى أن البيتين الثالث والأخير كجزأين من النص يتميزان بصياغة متينة دلّت على قوة بنيته، النصّ، وكذلك قدرة الشاعرة على العمق في الكتابة.

### • سوسولوجية النصّ :

الشاعرة تعيش في مجتمع له قيمه ومبادئه والتي هي خليط من الدين والعادات والتقاليد، وكل فرد يعيش في المجتمع نجده قد تأثر بكل ما حوله، بكل الأشياء والعناصر التي رسمت خريطة ذهنه، بحيث أي عمل أدبي بالتأكيد قد تأثر بكل هذا، لذلك فإن النزعة الاجتماعية تتملك الفرد وتميّز عمله طبقاً للظروف التي يعيشها هذا المجتمع..

من هنا سوف نحاول إدراك ما هو مضمّن خلف هذا النصّ وبناء عليه لا بد أن نضع عدة احتمالات أو فروض هدفنا من طرحها محاولة الكشف عما يدور خلف النصّ:

### - الفروض والاحتمالات :

تحاول الشاعرة من خلال النصّ :

- ١- معالجة قضية عاطفية بحتة تخصّ الشاعرة ولا وجود لمؤثرات خارجية فيها (المجتمع..).
- ٢- معالجة قضية اجتماعية بحتة.
- ٣- معالجة قضية اجتماعية في صورة عاطفية لأنها الأقرب إلى القلب واللغة السهلة للوصول إلى الناس.
- ٤- معالجة قضية عاطفية وفي داخلها سخط اجتماعي غير مقصود وغير واضح؛ بسبب الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة مما زاد كثافة الحزن لديها.
- ٥- معالجة قضية نفسية مؤقتة جاءت في صورة عاطفية مما كثّف عناصر الحزن في النصّ.
- ٦- موضوع مؤنّس يستفزّ المشاعر العاطفية ويرفض كبتها.
- ٧- صورة لحياة خيالية رسمتها الشاعرة في مخيلتها مليئة بالحزن والأزمات والألم.

الآن سوف نقوم بمناقشة هذه الاحتمالات :

- الاحتمال الأول : لا يمكن لأي تجربة عاطفية أن تكون بمنأى عن المؤثرات الخارجية، فالتجارب لا تصنعها إلا هذه المؤثرات، ومن خلال النص نلاحظ وجود تجارب أثرت على لغته (النص) ولذلك سوف نستبعد هذا الاحتمال.
- الاحتمال الثاني: سوف نستبعد هذا الاحتمال كذلك، وذلك لوضوح الجانب العاطفي الذي صنعه التجربة.
- الاحتمال الثالث: من الممكن أن يكون النص قريب من هذا الاحتمال، وربما الشاعرة قامت بمعالجة قضية اجتماعية في صورة عاطفية ، ولكننا نصطدم بكثافة الجانب العاطفي وعناصره وملامح التجربة العاطفية كذلك، وإذا كان الهدف من وجود النص هو معالجة قضية اجتماعية سوف يتضح ذلك من خلال الطرح، ولكن النص كان بعيدا عمّا ذكرناه وبصورته المباشرة.
- الاحتمال الرابع: هذا الاحتمال حتى الآن هو الأكثر قربا من النصّ والأكثر شفافية في الطرح، من خلال اتساقه مع ما جاء في النصّ بلغته وعناصره.
- الاحتمال الخامس: إذا اعتبرنا أن النصّ جاء لمعالجة حالة نفسية لأسباب عاطفية ربما يكون صحيحا، ولكن القصيدة لم تأتِ لمعالجة حالة نفسية في صورة عاطفية، وهذا سوف يبعدنا عن النصّ كثيرا..
- الاحتمال السادس: هذا الاحتمال يأخذ وجهين: الأول معالجة قضايا إنسانية عامة، والثاني: بعيد عما قصده النصّ؛ لأنّ هنالك تجارب قربت المسافة وأعطت الخصوصية للشاعرة.
- الاحتمال السابع: ربما يقترب من النصّ ولكننا لو ادركنا أن العمل الأدبي هو صياغة لفلسفة الحياة ضمن الحياة الإنسانية المليئة بالتجارب لأدركنا أن هذا الاحتمال بعيد عن النصّ..

إذن الاحتمال القريب من النصّ هو الرابع : بالتالي نستطيع القول أن هنالك تجربة تعيشها

الشاعر تجربة عاطفية رسمت كل المشاهد المعبر عنها، استطاعت الشاعرة أن تطرح قضيتها فكانت خليط بين العاطفة الجياشة بروحها وعشقها الخفي ، وعاطفة طالبة التغيير بسبب الوضع الاجتماعي والآليات التي تحكمها في معظم الأحيان بتسلط ، فكان سخطها الاجتماعي تعبير وبطريقة غير



مباشرة عن الوضع الذي أوصلها إليه.. ومن هنا نجد تلك العلاقة الديالكتيكية/ الجدلية، في صراعها الأبدى مع المجتمع، وهذا دليل على أن تجربة الشاعرة وصدامها العاطفي الجدلي مع المجتمع أوصلها إلى درجة من الوعي بأهمية الإنسان كإنسان بغض النظر عن كل الأنساق والقيم المرسومة له مسبقا في المجتمع وقبل أن يولد..

إن لغة الاستشراف للمستقبل من خلال العلاقة الديالكتيكية مع المجتمع قد خلقت جمالية الصورة الإنسانية في أثرها الشعري، وبحكم المجتمع الذي تعتبر الشاعرة جزء من عناصر منظومته فقد دفع بها بقوة حقيقية إلى فضح بعض الجوانب بطريقة ربما نعتبرها لاشعورية بطريقة غير مباشرة ، رغم أنها،الشاعرة ، تطل من نوافذ هذه القوة الحقيقية الدافعة لها من نوافذ منظومة المجتمع بتوجس؛ بسبب تلك الأيديولوجيا التي تتحكم في جلّ آليات المجتمع..

لا بد أن نكرر ونوضح أن هذا الحسّ الاجتماعي لم يكن مقصودا وإنما أخذ يتشكل في النصّ بطريقة آلية نتجت عن الشحن العاطفي..

#### • بعض ملامح المستوى الفني للقصيدة :

الشاعرة تعيش غربة داخلية تمفصلت حول التناقض بما تؤمن به، وبين ما تُفرض عليها، لم تكن لها يدٌ فيما تتقاسمه من عذابات وكأنها تجترح الضوء من ظلام الهاجس المدفون بأهواله، حيث نقول:

غريب ذا الهاجس المدفون بأهواله من أهواله

ولهائي اللي طوى غربة عناويني لعناويني

نلاحظ أن البيت الثالث من القصيدة تميّز بعدة خصائص:

- تمفصلت القصيدة حول هذا البيت الشعري من خلال ما توّد الشاعرة أن تبينه، من أن الصمت رغم الجراحات والمعاناة والشوق الذي اعتبرته بأنه أجذب وأكثر فحولة من الحزن (كما في البيت الأول من القصيدة)، مهم بالنسبة لها ولا بدّ من هذا الصمت لدرجة اغتيال صوتها المبحوح، وهنا تتضح الأنفة والشموخ وقوة التحمل من أجل الكبرياء، هو كبرياء إمرة مجروحة رغم ذلك المونولوج الداخلي الذي تتعاطم لغته الحزينة..

- جاء عنوان القصيدة من هذا البيت، وهذا دليل على أهميته وخصوصيته عند الشاعرة.

- وجود علاقات تبادلية ترابطية بين بعض عناصره ( وضحنا ذلك سابقا في بنية النص ثالثا : الترابط الظاهري للعناصر في البيت الشعري )

الرمز حاضر في النصّ وبقوة ويمكن أن نشير إلى بعض الرموز مثل الهاجس المدفون في البيت الثاني والجرح في البيت الثامن، وبالتالي نكتشف أن النصّ بأكمله يحمل لغة رمزية من الصعوبة اختراقها إلا بدراسة صاحبة النصّ أدبيا وفكريا واجتماعيا، بمعنى، دراسة البيئة المحيطة بها وإنتاجها الأدبي والثقافي بشكل عام، ولذلك اعترف أن قراءتي لأحد نصوصها مجازفة ولذلك كان لا بد من الحذر عند الاقتراب من اللغة الرمزية في النصّ، وهنا لا بدّ أن أوضح شيئا أن مفهوم الليل عند الشاعرة له وضعيّة خاصة، وكما ذكرنا سابقا يمثّل بالنسبة للشاعرة حياة من نوع آخر ورمز لهذه الحياة؛ يمكن أن نستشف من هذه اللغة الرمزية في النصّ أن الشاعرة تعيش حالة نفسية روحانية لذيدة تنتج عندما تكون في حالة مهياة لذلك، ولهذا فهي تطلب ذلك الوضع وتشتاق إليه حيث كثفت كل المشاهد وأطلقت العنان لرصيدا اللغوية في هذا النصّ حتى تخدمه بأقصى ما عندها، ولذلك وكما ذكرت سابق في مقدمة لأهمية النص أن هذا النصّ من الصعوبة أن يمرّ مرور الكرام، فهذه الحالة قد تكون حالة عاطفية أنثوية تجتاح كيانها، بحكم الظروف الطبيعية والتركيب البيولوجي والنفسي.. ومن هنا نتجت تلك العلاقة الجدلية مع المجتمع..

من خصائص هذا النصّ أنه يعطي أكثر من قراءة ، حيث تكمن الصعوبة في فهم لغته، ولهذا لا بد للناقد أن ينتبه من الانزلاق في متاهات القراءة السطحية والتي ربما لا تضيف الكثير للنصّ.

## خلاصة القول ..

الشاعرة هجير من الشاعرات العمانيات اللاتي يتميّزن بجزالة الشعر ورمزية اللغة، ومن الصعوبة كشف ما خلف الكلمة، وهي من خلال بعض نصوصها من بين الشاعرات العمانيات اللاتي يستشرفن المستقبل في نصوصهنّ ويرفضن إعادة إنتاج الماضي، كما أن لغتها الشعرية تتميز بالتمرد ولكن بهدوء، وهو تمرد على بعض الأعراف الاجتماعية البالية التي لا تتناسب مع الوضع الحالي للمجتمع..

قراءة نقدية في قصيدة كومة أحزاب للشاعر صالح السندي

دسرٍ وألواح مع شرّاع وأخشاب

وبلغتهم بالحق ما قال ربّي

واحبيت وجه النور في صفحة كتاب

واسقيت عطشى الدين منهاج دربي

حتى إذا هبت بوارح والاسباب

شيء جلا مني وشيء ذهبّي

كن الدراري حولت فوق لهداب

من ثقلها ما شفت منحات سربي

وجاك النصيح وساقلك كومة أحزاب

جزت الصراط وصافي الحوض سربي

كن الملا عابوا على (نوح) ما جاب

صوت اليقين ودعوة الرب تنبي

كل ما انمرّ بشيخ يحلف لكذاب

يضحك ويستهزئ ألا الريح هبّي

تبني سفينة في حصى سيج وتراب

وتسكن جبابٍ ما لها بحر يغبي

مجنون لا تجري على كل مسحاب

هذا (سواع) و (ود) وعد البيت لبّي

وهذا (يغوث) اليوم واقف عالعتاب

يروى شهود القوم تاريخ غربي

ومسي على ريح (الصبأ) مرسي اطناب

ولا هبت (النكبا) تمايل لعبي

كن (السهى) عندي وعند الفجر غاب

وهبت (دبور) ونسفت كل حزبي

وطارت من الدنيا نواهيـب واسراب

وأبواب من فوق السماء روح تجبي

ونادت عيون الأرض يا حي لك جاب

رب السماء ورب على الكل يربي

وتخايلت عندي عذاريب وعتاب

وألا السفينة بحرها طود يحبي

ارواية وتأصلت منك الأنساب

(أبو قبيس) اللي تبادى فد عبّي

من سالف الأزمان لكل محراب

وكل بكى ليلاه يا نار شبّي

وانمرّ فالدنيا سفارى وأغراب

وانثور نوبات ومرات نخبي

وخيوط ننشرها ضحاضيح وحجاب

وانثور الدنيا على خيل تسبي

عاحيدرة وضرغام وحجول وحراب

صفن بياض البرق من كل حدي

شكيمة عند العرب مجد وأنشاب

يا لابة تحت الرمذ نار تكبي

نصنع سفينة لو بقى دسر وأخشاب

ونبلغ الدنيا تعاليم ربي

كومة احزاب ..

جاءت هذه القراءة للقصيدة أولاً وقبل كل شيء للبحث في جماليات هذا النص، من حيث العوامل التي أدت إلى تكونه بلغته الشعرية، ودراسة زمن تكون الصورة الذهنية التي أثرت في تشكل النص ولغته؛ والملفت في هذا النص الأحداث التاريخية على مستويات متعددة قصد منها الشاعر الوصول إلى مبتغاه ..

بنية النص:

هناك عدة عوامل لعبت دوراً هاماً في تشكيل النص ولغته:

**أولاً :** الزمن، وهو من بين العوامل التي سوف نتطرق لها في قراءة القصيدة، من خلال طرح السؤال التالي؛ هل للزمن تأثير في تشكل الصورة الذهنية التي أدت إلى تشكل لغة النص..؟

عندما نتطرق لعملية الإيحاء، يمكن أن ندرك أن هناك زمن استغرقه الشاعر حتى تبدأ الصورة الذهنية في التشكل، لتعطينا تلك الصورة الشعرية التي تكون ماثلة أمامنا في النص أو أنها تشكل لغة النص، وبشكل عام دور الزمن في إظهار ملامح الصورة الذهنية على شكل لغة تحتاج إلى من يسبر

أغوارها، ولذلك سوف نلاحظ أن بعض الصور الذهنية تشكلت عناصرها (الشخص وال أماكن والأحداث..). اعتماد على زمن الاستغراق في عملية الإيحاء، ولكن هل هذا الزمن الذي تم استغراقه يؤثر في امتداد أو قصر الصورة الذهنية؟ ، بمعنى، هل له تأثير في اختزال عناصر الصورة الذهنية من عدمه؟ وهل له تأثير ملموس في التخلص من بعض العناصر وولادة أو إيجاد بعض العناصر في الصورة الذهنية..؟

لقد اعتبرتُ أن هناك زمن واحد يعطينا عدة أزمنة متفرعة منه، وهذا الزمن مثل الفلاشات التي تومض معبرة عن بداية ونهاية خلق الصورة الذهنية بعناصرها، وهذا الزمن اسميناه:

١. **الومضة الزمنية:** (تم استخدام هذا التطبيق للزمن في قراءة نقدية سابقة للشاعرة هجير ، ولكن هنا سوف يكون بتفاصيل واستنتاجات وتحليلات جديدة لم تكن في سابقتها..). هذه الومضة عبارة عن الزمن الكلي لتشكل الصورة الذهنية التي سوف تعطيني في نهاية هذا الزمن لغة النص ومعبرا عنها بالكتابة أو الكلام ؛ إذن، وبناء على ذلك نجد في البيت الثالث هذا الشكل :

**حتى إذا هبّت بوارح والاسباب**

**شيء جلى مني وشيء ذهبي**

حيث يمكننا تقسيم الومضة الزمنية إلى:

. **الزمن الآني** (فيزيائيا يسمى الزمن اللحظي): وهي اللحظة التي يعتبر الشاعر جزءا منها يعيشها بكل تفاصيلها المحيطة ولا أقصد هنا الزمن الذاتي، الذي يؤدي الى انقضاء عمر الإنسان على الأرض أو كما يسمى فيزيائيا (الساعة البيولوجية داخل جسم الإنسان)، إذن، نجد في الشطر الثاني من البيت الثالث أن الشاعر حتى يرسم صورته الذهني ويشكلها سوف يحتاج إلى استغلال زمن في نفس اللحظة التي هو فيها ربما تكون أجزاء من الثانية أو ثانية أو أكثر، حيث نجد الشاعر مثلا في البيت الثالث قد اختزل الزمن بشكل وامض، أعطى فلاشات متسارعة جدا في ذهنه وهذا آليا يؤدي إلى قصر الزمن الآني في تشكيل الصورة الذهني ولكنه من جانب لا يؤثر على الزمن الذهني (سوف نتحدث عنه

لاحقاً)، وبالتالي كان استغلاله للزمن الآني قصير جداً، وخير ما يمثل ذلك الشطر الثاني: (شيء جلا مني وشيء ذهبّي)، هذا الشيء الذي جلا منه والشيء الذي ذهب به جاءت تفاصيله في بقية الأبيات، سواء السابقة أو اللاحقة في القصيدة، وكأن الشاعر في لحظة زمنية أراد أن يخبرنا وهو في حالة تشكلت فيها الصورة الذهنية، بأنه سوف يخبرنا عن الأشياء التي شغلت باله وفكره سواء الشيء الذي ظهر منه وعبر به، أو الشيء الذي جعله يتحرك ويذهب، إذ نجد هنا (شيء ذهبّي) صورة الفعل الذي كان له تراكمه التاريخي لأمنته التي يحمل جراحاتها وانتصاراتها وكذلك انكساراتها..

ونلاحظ في البيت الرابع عشر أن الزمن الآني لتشكل الصورة الذهنية كان أطول من الزمن الآني في لحظة تشكل الصورة الذهني في البيت الثالث في شطره الثاني؛ إذ يقول الشاعر في البيت الرابع عشر:

**وطارت من الدنيا نواhib وسراب**

### **وابواب من فوق السماء روح تجبي**

نلاحظ في هذا البيت الشعري أن الشاعر انتقل بصورته الذهنية من الدنيا إلى أبواب السماء؛ إذ استغرق أولاً في الطيران وهيئته ومن الذي طار، ثم المجال ما بين الدنيا وأبواب السماء، ثم الروح وما تجسد هذه الروح، التي وجدت في السماء والرسالة التي تحملها، ثم نجد هذه الأبواب الموجودة فوق السماء، ماذا تحمل من مدلولات وكذلك العلامات أو الإشارات اللغوية الأخرى: (نواhib، وسراب، فوق السماء، روح تجبي)، وكذلك التفاصيل التي رسمت في الصورة الذهنية عند اكتمالها.. إذن، يكون الزمن الآني في هذا البيت أطول من الزمن الآني في البيت الثالث من القصيدة، والسبب في ذلك راجع إلى العلامات اللغوية ذات الإيقاع المتنوع بتفاصيله كما ذكرناه سابقاً..

كما أننا لو نلاحظ البيت التاسع عشر، حيث يقول الشاعر:

**ونمرّ فالدنيا سفارى وأغراب**

**ونثور نوبات ومرّات نخبي**



نجد هنا ثلاث علامات هي: (انمرّ ، نثور ، ونخبي )، وهذه الأفعال باتحادها مع العناصر الأخرى في علاقات أخذ عامل الزمن ممثلاً في الزمن الآني وقته الاستغراقي حتى تشكّلت الصور الذهنية، حيث نجد صورة ذهنية لكل مفردة أو دال، ويكون عددها ثمان صور، ثم الصور الذهنية في التراكيب، بمعنى أن كل دال بعلاقتها مع الدوال الأخرى تعطينا صوراً ذهنية (مدلولات) أخرى والهدف الرئيسي هو الوصول إلى الصورة الذهنية النهائية (مدلول المدلول)؛ وهي صورة الإنسان بكل تفاصيله في هذه الدنيا: الميلاد والموت (نمر)، والحياة (سفاري)، وفترات قوّته (نثور) وفترات ضعفه (نخبي)، وبين هذه التفاصيل توجد تفاصيل أخرى.. رسمت في ذهن الشاعر أثناء انتقاله من صورة ذهنية إلى أخرى، ولذلك نقول أن الزمن الآني يتحكم فيه زمن لا يوجد في الزمن المحسوس، وهذا الزمن الموجود في ذهن الإنسان هو العامل الرئيسي، ويمكن أن نقول أنه توأم للصورة الذهنية..

. **الزمن الذهني** (فيزيائياً يسمى الزمن التخيلي): وهو الزمن الذي يوجد في الذهن، بمعنى أنه يمر في ذهن الشاعر ويعيشه الشاعر وكأنه يعيش الزمن الحقيقي ولكننا نحن لا نحسّ به إلا إذ أخرجه في شكل لغة منطوقة أو مكتوبة ، ودائماً ما يرتبط بذكرات في الماضي، ولذلك فإنه ينتقل من الحياة في الزمن الحقيقي إلى حياة أخرى عندما يبدأ بتذكر الماضي لأنه هنا انتقل من الزمن الحقيقي إلى الزمن الذهني، ثم يعود مرة أخرى إلى الزمن الحقيقي عندما تكتمل الصورة الذهنية في جغرافية معينة في ذهن الشاعر ، ولذلك نقول أن الشاعر يمرّ بالموت عندما يبدأ برسم صورته الذهنية ، يمر به مرتين؛ مرة عندما يبدأ بالانتقال من الزمن الحقيقي إلى الزمن الذهني سواء للماضي أو للمستقبل، ومرة عندما ينتهي تشكيل الصورة الذهنية عائداً إلى الزمن الحقيقي، هذا الموت الذي يمرّ به الشاعر بأرقامنا البشرية لا يمكن أن نقيسه، لدرجة أن الشاعر لا يحسّ بنفسه بأنه مرق على الموت ولم يشعر بذلك فوجد نفسه في جغرافية بكل تفاصيلها (الأماكن الشخوص الأشياء..)، سواء في الماضي الذي مرّ به الشاعر في حياته الحقيقية، أو الماضي الذي قرأه من مصادره (وهنا تهمنا قصة نوح في مثل هذه الماضي كما جاءت في القصيدة )، حيث نجد الشاعر يرسم صورته الذهنية بناء على ما قرأه عن الماضي.. ويمكن القول أن هنالك تسامياً (ذهنياً) من الحياة الآنية إلى حياة الماضي أو المستقبل..

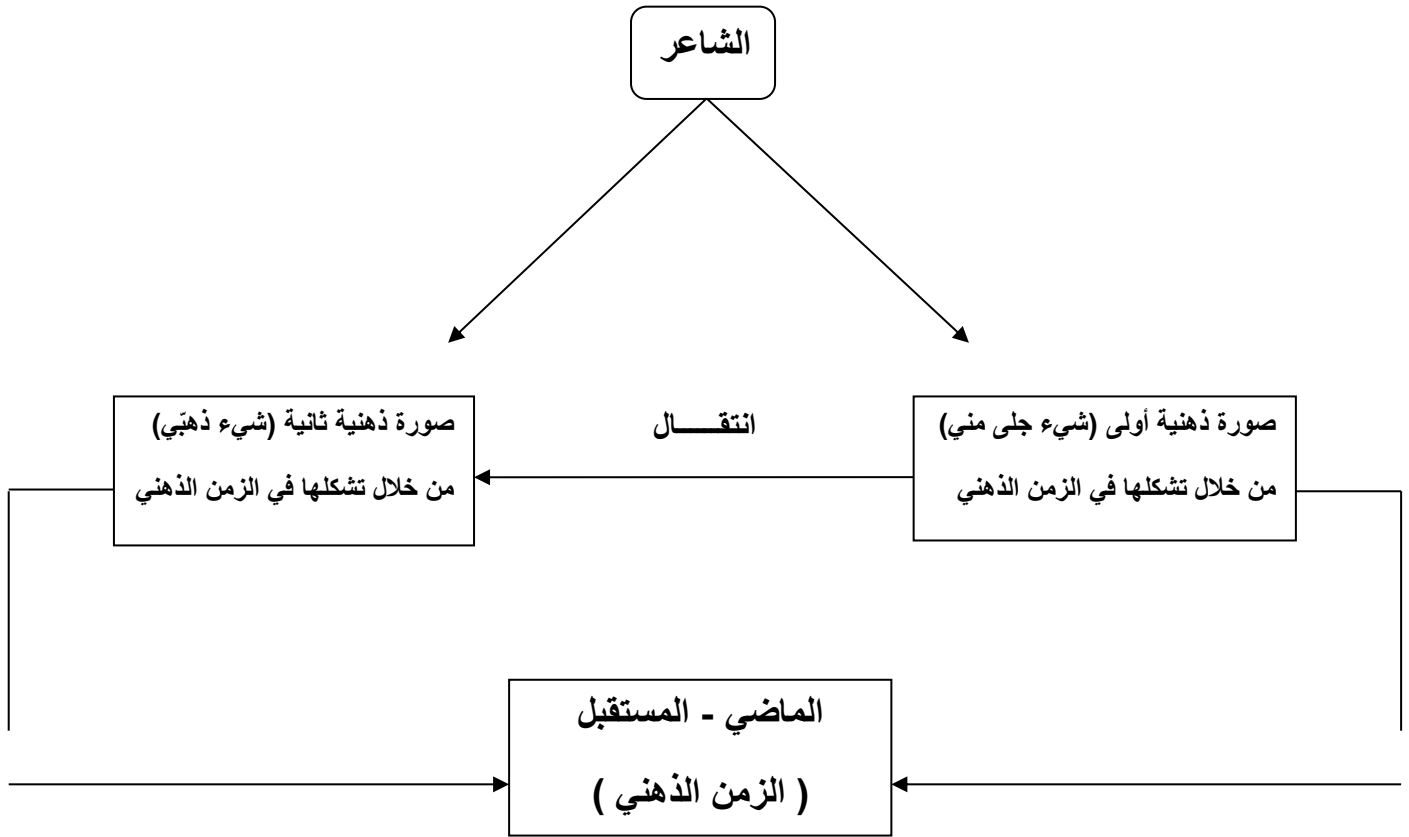
وإذا جئنا للمستقبل هل نقول أن المستقبل عودة إلى الماضي.. سوف نحاول توضيح ذلك من خلال القصيدة..

إذا عدنا للبيت الثالث:

حتى إذا هبت بوارح والاسباب

شيء جلا مني وشيء ذهبي

نلاحظ أن الشاعر في الشطر الثاني مثلا: كَوّن صورتين ذهبيتين وهما: ( شيء جلا مني + شيء ذهبي )، وسوف نحاول توضيح ذلك من خلال الشكل التالي:



من خلال الشكل نلاحظ أن الشاعر انتقل من الصورة الأولى إلى الثانية ، حيث نجد أننا أمام زمنيين ذهبيين، بمعنى أن كل صورة لها زمنها الذهني الذي تكونت فيه، ومن هنا فإن الحافز المحرك لتكون هاتين الصورتين هو الشطر الأول من البيت: ( حتى إذا هبت بوارح والاسباب )، إذ أن هذه

البوارح والأسباب عندما بدأت كصورة ذهنية أيضا هي الأخرى في التشكل ضمن زمنها الذهني، أخذت في توليد صورا أخرى متتابعة، حيث أعقبتها مباشرة الصورتين (شيء جلا مني + شيء ذهبي)، ضمن زمنين منفصلين، وهاتان بدورهما قامتا بتوليد صور ذهنية أخرى تعاقبت في الأبيات الأخرى حتى نهاية القصيدة، وذلك ما أدى إلى توضيح لغة النص بشكل كبير..

ذكرنا سابقا عند تطرقنا للزمن الآني أن الزمن الذهني هو المتحكم في الزمن الآني، وهذا راجع إلى التوأمة ضمن جغرافية الصورة الذهنية التي لها زمنها الذهني وتضاريس عناصرها، ولذلك هذا الزمن لا يمكن لنا أن نتحكم في كم التفاصيل والمدلولات التي يعطينا إيّاها، لذلك يعتبر الزمن الذهني سرّ من أسرار هذا الكون، وحتى الشاعر نفسه لا يمكنه أن يتحكم فيه، فلنتصور بشكل عام أن الإنسان استطاع أن يتحكم في الزمن الذهني وخاصة عند بداية انتقاله من الزمن الحقيقي إلى الزمن الذهني يتحكم في ((سرعته)) سوف يموت بشكل سريع، ولما كانت هناك حياة للجنس البشري، وفي زمننا الحقيقي لا يمكن لهذا الزمن أن يرجع فلو رجع للماضي سوف نحيا بالفعل ولكن هذا الزمن لو توقف أكيد أن الموت هو الحتمية، ولو نحن سبقنا الزمن إلى المستقبل سوف يتقدم بنا العمر الذاتي فنصل إلى الشيخوخة أو الموت.

يقول الشاعر في البيت الرابع عشر :

**وطارت من الدنيا نواهب وسراب**

**وابواب من فوق السماء روح تجبي**

بمجرد الانتقال من الزمن الذي نعيشه ونشاهد دلائل تواجده وظواهره تكمن هناك حياة أخرى ومن نوع مختلف، لذلك هذه الحياة سواء في الماضي أو المستقبل فإننا نعيشها من خلال الزمن الذهني أو ما يسمى فيزيائيا (الزمن التخيلي)..

الشاعر في الشطر الأول من البيت الرابع عشر رسم صورته الذهنية ضمن الزمن الذهني، وهنا لا بد أن نوضح أن السرعة الفائقة في تكون الصورة الذهنية لا تتعدها سرعة، لماذا؟ لأن الشاعر بزمنه

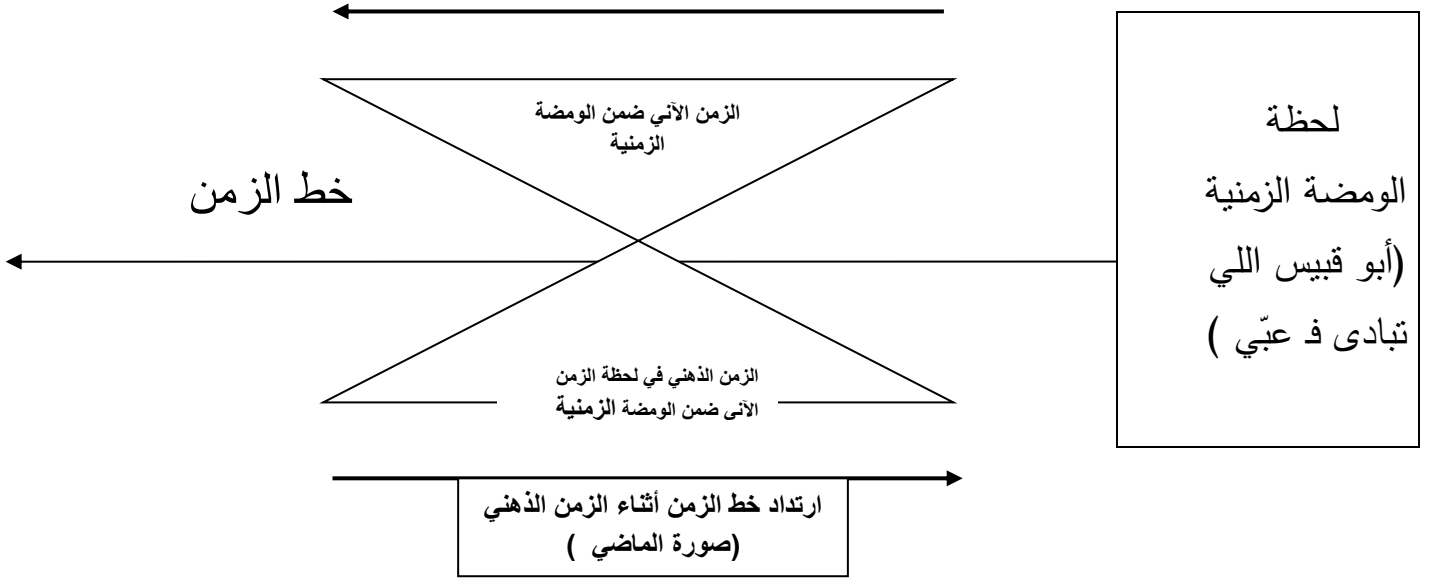
الذهني سبق الزمن الآني وسرعة تشكل الصورة الذهنية كذلك سبقت الزمن الحقيقي وعاشت ضمن الزمن الذهني، ولذلك نقول أن الصورة الذهنية للشاعر خرجت من الزمن الحقيقي وعاشت في الزمن الذهني وهو الزمن البديل ولذلك فإنها، الصورة الذهنية، سبقت الزمن بسرعتها ولذلك فإن الزمن الآني قد تباطأ جدا والصورة الذهنية للشاعر أخذت تتشكل وتتكون بتفاصيل في لحظات لا يمكن أن نقيسها بالزمن الآني، بمعنى أنه من الصعوبة قياسها بمقياسنا للزمن الحقيقي ، ولكنها عادية ومعقولة جدا للزمن الذهني ..

وهذا ما حدث للشاعر عند رسمه لصوره الذهنية في القصيدة، وسوف اوضح ذلك من خلال البيت الرابع عشر .. حيث نجد الصورة (طارت من الدنيا ) وهي صورة ذهنية رسمها الشاعر بالقيام بفعل الطيران، ثم (نواهب وسراب)، وهنا شكلين للصورة الذهنية (نواهب + اسراب )، اذن لا بد من ارتباط هذه الصورة مع الصورة السابقة حتى تعطينا صورة ذهنية مكتملة وهي: ( وطارت من الدنيا نواهب واسراب ) هنا توجد صورة مكتملة ضمن زمنين: زمن آني وزمن ذهني، ثم تأتي الصور اللاحقة في الشطر الثاني من البيت وهي: (وابواب من فوق السماء روح تجبي )، وهنا حدث انتقال ليس للصورة الذهنية وحدها وإنما أيضا للجغرافيا ؛ في الشطر الأول كانت الجغرافيا الدنيا ، وفي الصورة الثانية كانت الجغرافيا السماء ، ولذلك سوف تختلف التفاصيل، بوجود عوالم ليست أرضية وإنما سماوية وهي الروح.. والزمن الذهني هنا يختلف عن الزمن الذهني الأرضي من حيث الاستغراق في تفاصيل الصورة الذهنية: من حيث صفة هذه الأبواب السماوية ومن خلفها، وهيئة الروح بمدلولها الأولي ومدلولها النهائي في صفة التبليغ الديني كوسيط في هيئة الملائكة (جبريل ) وهي رسالة من عند الله لينزل الوحي إلى الأرض.. وهنا عودة أخرى إلى الأرض، ولكن هذه المرة عودة برسالة سماوية وهي تحقيق وعد الله لنوح، كما جاءت في البيت التالي وهو البيت الخامس عشر إذ يقول الشاعر:

**ونادت عيون الأرض يا حي لك جاب**

**رب السماء ورب على الكل يربي**

إذن، الصور الذهنية متتالية والزمن الذهني هنا حاضر بشكل قويّ ولذلك فإن الومضة الزمنية من خلال زمنيها الآني والذهني تلعب دورا هاما في تشكيل لغة النص ولها دور مؤثر في تشكيل النصّ ..



من خلال الشكل مثلنا الومضة الزمنية بالصور الذهني التي أتت في البيت السابع عشر في شطره الثاني حيث يقول الشاعر:

اراويةٍ واتأصلت منك الأنساب

(أبو قبيس) اللي تبادى ف عبي

هنا نلاحظ أن الومضة الزمنية اعطت ومضاتها لتاريخ مكان وأحداثه وربطه بمدلولاته في القصيدة، ولذلك تم رسم الصورة الذهنية خلال خط الزمن ضمن الزمن الآتي الوقت الذي استغرق الشاعر فيه تكوين صورته، والزمن الذهني وذلك بالعودة إلى الماضي حيث خط الزمن يرتد إلى الوراء وذلك لإنتاج صورة ذهنية ارتبطت بتاريخ جبل أبو قبيس في مكة وأحداث الطوفان، ومكانته التاريخية مع المسلمين كذلك.. وجاء هنا ليرمز على قوة تبليغ الرسالة السماوية..

ثانياً : جغرافية الصورة الذهنية ضمن الزمن الذهني:

وفي الزمن الذهني توجد جغرافية لها تفاصيل حيواتها وعناصرها.. ومن المهم أن يهتم الشاعر هنا بهذه التفاصيل حتى نجد لغة النص قد عبرت عما أراد له الشاعر أن يصل للمتلقي..

إن الأماكن التي ذكرت في القصيدة تحاورت مع عناصر القصيدة في علاقات مترابطة، فهي تحاورت باختلافاتها وتشابهها على أرض كانت ولا زالت المقصد، والشاعر هنا ارتباطه عميق بجغرافية المكان، حيث التاريخ والانتصار والانكسار لاحقاً.. هذه الأماكن والظواهر سوف نوضحها في الجدول أدناه:

الظاهرة	البيت الشعري الذي ذكرت فيه
الصراط والحوض	الخامس
الريح (الصبا، النكباء ، الدبور )	السابع ،الحادي عشر ،الثالث عشر .
.اليابسة	الثامن
. مكة (البيت)	التاسع
. السهى وبنات نعش	الثاني عشر
. الجدي	الثالث عشر
. الدنيا	الرابع عشر ، التاسع عشر ، العشرين
. الأرض	الخامس عشر
. البحر	السادس عشر
. جبل ابو قبيس	السابع عشر

كل هذه المفردات أخذت تتحرك ضمن علاقاتها بعناصر القصيدة، وبما أن هدف الشاعر هو تبليغ الرسالة السماوية على الأرض، فإنه انطلق من جغرافية ارتبطت بتاريخ المكان وحدد علاقاتها وعناصرها وأخذ يوضح لنا الهمّ الذي يعيشه، ولذلك فإن عوالمه التي صورها في زمنه الذهني احتاجت إلى مكان ، فهنا لا بد من وجود هذه العناصر الثلاثة:

الصورة الذهنية = العناصر + الزمن الذهني + المكان .

ولو لاحظنا أبيات القصيدة أن الشاعر علاقته بالمكان قوية جدا ، فكانت ولا زالت عامل جذب له وهذا ما ساعد على وضوح الصور الذهنية لأن هذا الانجذاب القوي للمكان بطأ سرعة الزمن، وأخذت الصور تأخذ تفاصيلها بشكل جيد وتتشكل بجلاء للمتلقي.

### ثالثا : الإيحاء في العلامة أو الإشارة اللغوية:

هنا نحاول أن نوضح كيف يمكن للمتلقي أن يفهم الإيحاءات من خلال العلامة اللغوية في أبيات القصيدة ..

في البيت الأول من القصيدة يقول الشاعر :

دسرٍ وألواح مع شراع وأخشاب

وبلغتهم بالحق ما قال ربّي

عندما نقرأ الشطر الأول من البيت لن نفهم شيء مما أراده الشاعر ولكن دعونا نحلل هذا الشطر :

دسرٍ	وألواح	مع	شراع	وأخشاب
------	--------	----	------	--------

لدينا خمس إشارات لغوية ، وكل إشارة لها دال ومدلول ، وهنا لو درسنا كل علامة بمعزل عن العلامات الأخرى لن تعطينا أي معنى قصده الشاعر ولذلك لا بد من أن تدخل في علاقات مع بقية العلامات الأخرى، مثلا العلامة (شراع) لها دال وهو الجانب المادي سواء منطوقة أو مكتوبة، ولها مدلول وهو المعنى المقصود من الدال، وهنا سوف نقول أن الدال شراع سوف يعطيني عدة مدلولات أو معانٍ: ( سفينة شراعية ، بحر ، سفينة شراعية وسط عواصف بحرية، بحارة يصارعون الأمواج، رياح تحرك السفينة عن طريق الشراع..). إلى آخره من المدلولات التي تعطيني مدلول العلامة في نفسها وليس مدلوها الكلي، وهنا يجب أن ترتبط بعلاقات مع ما سبقها من علامات وما لحقها، فعندما نربطها

بالشطر كاملا سوف يتضح معناها، حتى الآن لم نصل إلى مبتغى الشاعر، لذلك لا بد من تكملة الشطر الثاني من البيت ونتعرف على العلامات اللغوية فيه:

وبلغتهم	بالحق	ما	قال	ربي
---------	-------	----	-----	-----

من خلال العلامة الأولى في هذا الشطر من البيت الشعري (وبلغتهم) سوف يتضح المدلول من الدال وهو مهمة تبليغ وهنا كانت الوسيلة للتبليغ هي السفينة فعندما تُفهم الإشارات اللغوية بأكملها في البيت الشعري سوف يتضح أن تبليغ الرسالة السماوية تحتاج إلى وسيلة وهنا كانت السفينة، ولكن لو نقارن هل في هذا العصر الحالي سوف احتاج للتبليغ استخدام سفينة شراعية مع التقدم التكنولوجي، هنا يبدأ المتلقي في فهم وإدراك المدلول حيث كانت السفينة رمزا لتبليغ الرسالة السماوية إلى شتى بقاع الأرض، ولذلك سوف يفهم المتلقي أن الشاعر استند في رمزه هذا إلى قصة النبي نوح في تبليغ الدين، وهنا يمكن للمتلقي أن يفهمه من البيت الأول من القصيدة أو من الأحداث المتتابعة ومعرفة المدلولات من بقية أبيات القصيدة وهذا يتضح بشكل جلي في البيت الأخير من النص.

يقول الشاعر في البيت الخامس :

**وجاك النصيح وساقلك كومة أحزاب**

**جزت الصراط وصافي الحوض شربي**

لو نركز في العلامتين : 

كومة	أحزاب
------	-------

سوف نجد بعد الوصول إلى مدلول كل علامة من خلال العلاقات التي ربطت بينهما وبين العلامات الأخرى ، أن هذه الأحزاب التي تحزّب بها الشاعر هي وسائل لتبليغ الرسالة السماوية ، وكلما كان إيمانه بتبليغ الرسالة قويا كلما ساعد على التبليغ بشكل أفضل فكان الإيمان هو الوسيلة الأقوى من بين الأحزاب التي تحزّب بها الشاعر ..



في البيت السابع عشر يقول الشاعر :

**ارأوية واتأصلت منك الأنساب**

**(أبو قبيس) اللي تبادى ف عبّي**

لننظر إلى الإشارة (أبو قبيس) في البيت ، سوف نجد هنا إحياء بأهمية مكان معين، إذ من النص وتفصيله ذكر الشاعر قصة نوح والطوفان، ويقال أن أبا قبيس وهو جبل في مكة كان أيام الطوفان مستودعا ، لذلك لو نركز على المدلول لهذا الدال سوف نجد أنه يوحى إلى أهمية مكة بالنسبة للمسلمين وذلك بوجود الكعبة المشرفة قبله المسلمين، ولذلك جاء جبل أبو قبيس في النصّ ليوحى إلى أهمية مكة المكرمة ولذلك فإن هذه الإشارة اللغوية لن نفهم مدلولها إلا إذا ربطناها بعلاقاتها في القصيدة بأكملها..

**رابعا : العلاقات التبادلية بين عناصر القصيدة:**

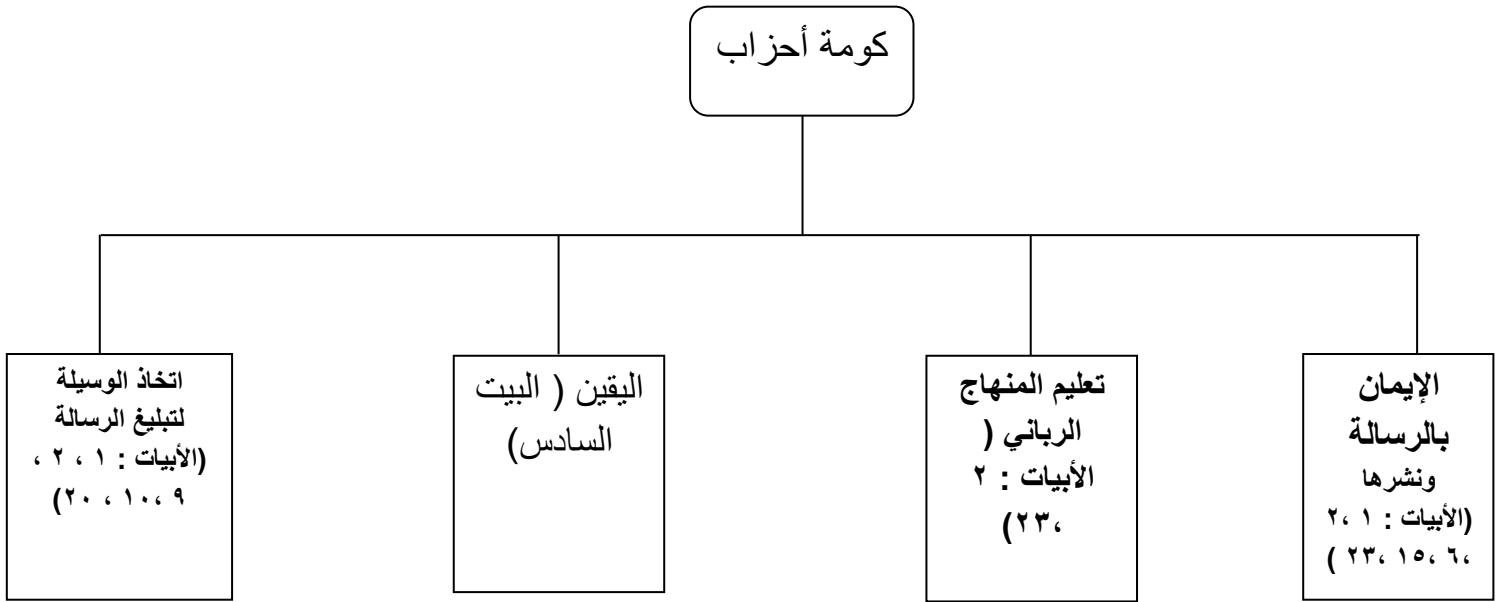
من المهم أن نقوم بدراسة تلك العلاقات بين عناصر القصيدة كي تعطينا معانٍ متسقة مع موضوع القصيدة حتى نستطيع الوصول إلى وجود تناغم علائقي يهدف إلى خدمة النص في جميع جوانبه :

١. في البيت الخامس يقول الشاعر :

**وجاك النصيح وسافلك كومة أحزاب**

**جزت الصراط وصافي الحوض شربي**

سوف نجد أن الشاعر قد اختار عنوان قصيدته من خلال هذا البيت (كومة احزاب) ولذلك سنحاول أن نجد هذه الأحزاب التي ساعدت الشاعر في إكمال مهمته السامية ..



٢- في البيت الحادي عشر يقول الشاعر:

ومسّي على ريح ( الصبا ) مرسي اطناب

ولهبت ( النكباء ) تمايل لعبي

ريح الصبا ← (مرسي) اطناب

هبت النكباء ← (تمايل) لعبي

لو نلاحظ العلاقة ما بين (ريح الصبا ) و (مرسي )، سوف نجد توافق جميل وذلك لأن ريح الصبا رياح باردة وتجلب الأنتعاش عندما تهب على المناطق الصحراوية ولذلك تؤدي إلى الاسترخاء والهدوء والحماية من حرارة الصيف ، وكأن الصبا ريح مبشرة بالخير والاستقرار . ولو نظرنا إلى العلاقة ما بين (هبت النكباء ) و (تمايل ) تدل على عدم الاستقرار، حيث أن النكباء رياح حارة وتأتي بالغبار فتثير

المكان وتجلب الحركة وعدم الاستقرار ، ولذلك كان الشاعر موفق في استخدامه (تمايل ) ليمثل علاقته بهذه الريح .

٣- في البيت التاسع عشر:

ونمر فالدنيا سفارى وأغراب

ونثور نوبات ومرّات نخبي

ونثور ← نوبات

ومرّات ← نخبي

عندما يثور المرء في النوبات هذا شيء جميل ، ولذلك عندما وصف الشاعر بأن الثوران في النوبات وفق في ذلك، لأن النوبات هي مواقف تستدعي الثورة والقيام السريع وبدون انتظار، وعندما قال (ومرّات نخبي) فإن المرّات هي محدودة جداً، وفي مواقف لا تستدعي الثورة ولذلك فإن وصفه ل(نخبي) جاء موفقاً جداً لأنه مثل الجمر الذي فوقه رماد، ويمكنه في أي لحظة أن يثور..

**.توظيف الأحداث التاريخية في النصّ:**

الشاعر صالح السنيدي وظّف قصة النبي نوح بهدف الوصول إلى غايات معينة ينشدها، ونحن بدورنا في هذه القراءة سوف نحاول تحليل هذا التوظيف الذي قام به من خلال النصّ مبعدين العامل الزمني بحكم أن قصص الأنبياء دائمة وحاضرة في الحياة الدينية بشكل مستمر، ولذلك سوف نحللها من خلال توظيف بعدها الأسطوري كما جاء في القصيدة..

ومن خلال الجدول التالي سوف نتناول قصة النبي نوح من خلال تأثير الحكاية في النصّ:

الحدث			
رقم البيت الشعري	المستوى الأول	المستوى الثاني	المستوى الثالث
١	تبليغ الرسالة السماوية للناس		النبي نوح - الشاعر
٧+٦+٥	النبي نوح ينصح قومه بدعوة من ربه ،	القوم يستهزؤون بما جاء به نوح	يحب قومه ، ويحاول مساعدتهم بأن يصدقوا دعوته ( إيمان بالغيب )
٧	يأمره ربه بالخروج عنهم انتظارا للعذاب	القوم لم يقتنعوا بكلام نوح	
٩+٨+٧	تأتي الأوامر الإلهية للنبي نوح ببناء سفينة على البر ،	القوم يتهمونه بالجنون لبنائه سفينة في وسط البر والبحر بعيد عنهم	القوم لم يقتنعوا لعدم وجود دليل مادي ( لا يؤمنون بالغيبات من هذا النوع الذي جاء به النبي نوح )
١٣	النبي نوح ينتظر الوعد من عند الله		القوم = قوم الشاعر وأمته
١٦+١٥+١٤	أحداث الطوفان ، النبي نوح ينجو ومن آمن معه في السفينة	غرق القوم الذين لم يؤمنوا بدعوة نوح	

من خلال الجدول الذي تم تقسيمه إلى ثلاث مستويات إن الأحداث في المستوى الأول كلها متصلة بما قام به النبي نوح من عمل، أولاً بتبليغهم رسالة ربه، ثم ينصح من أعرض، ثم ينصحه ربه بالخروج عنهم ويأمره ببناء السفينة انتظاراً لحدوث الطوفان الذي سوف يغرق الذين لم يؤمنوا بدعوته، ثم ينتظر الوعد من ربه، فيحدث الطوفان.. ولو نلاحظ هنا أننا وضعنا الأحداث المتصلة بالنبي نوح في مستوى لوحدها ، وفي المستوى الثاني وضعنا ما قام به قومه.. وكان المستوى الثالث إسقاط قصة النبي نوح على الأوضاع المحيطة بالشاعر، وهنا الشاعر يوظف دور النبي نوح في نصحه قومه أمام ما يحدث من إستعمار داخلي وخارجي للعرب والمسلمين.. إذن، الشاعر اختفى وراء قناع شخصية النبي نوح، لأن الوضع الذي وصلت إليه أمته من حيث التخلي عن مبادئ وقيم إسلامية، جعلها تخنع وتتقاعس

عن الدفاع عن مقدراتها المقدسة وتخليها وتنازلاتها الكثيرة، وفي المستوى الأول يحاول الشاعر أن يساعد قومه بأن يتمسكوا بدينهم ويدعوهم ويتخذ الأسباب والوسائل حتى ينهض بهم ، ويحاول أن يساهم في نهضتهم وانتشالهم من الضياع الذي هم فيه .. وفي المستوى الثاني بعض من قومه يحاولون التخلي عن هذه القيم ، وذلك نتيجة لما يشاهدونه من إغراءات وتقدم مدني ، حيث أصبحت الحياة مفتوحة ضمن غزوات المدنية القوية على المجتمعات المحافظة ، مما جعلهم يتنازلون عن الكثير ، وهناك من الضغوط السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت سببا في خنوعهم ، وهنا الشاعر يحاول أن يذكرهم بماضي المسلمين ..

### . المستوى الفني للحكاية :

من الملاحظ ان الشاعر ربط ما بين شخصيتين: شخصية الحدث الواقعية وهي هنا النبي نوح، وشخصية الشاعر، وهنا ناتج عن التفاعل القوي بين الشخصيتين، وهذا ناتج من اللاوعي الذي يعيشه الشاعر بتلك الكتلة الملتهبة من المشاعر النازعة نحو أمته ونصرتها، وهذا نلاحظه في البيت الثالث حيث قال:

**حتى إذا هبّت بوارح والاسباب**

**شيء جلا مني وشيء ذهبي**

وكذلك في البيت السابع :

**كل ما نمرّ أبشّخ يحلف لكذاب**

**يضحك وستهزئ ألا الريح هبي**

إذ نلاحظ أن الشاعر الربط ما بينه وبين النبي نوح في تبليغ الناس (نمرّ) ..

وفي البيت الثالث عشر حيث انتظار أمر الله أن ينقضي :

حتى تعلقت (الجدى) خط وحساب

هبت (دبور) ونسفت كل حزبي

حيث في هذا البيت الشاعر تقمص شخصية النبي نوح تقمصا كليا واختفت الشخصية الرئيسية ..

وفي البيت السادس عشر كذلك كان التقمص كليا :

وتخايلت عندي عذاريب وعتاب

والا السفينة بحرها طود يحبي

وفي البيت الأخير يقول :

نصنع سفينة لو بقى دسر واخشاب

ونبلغ الدنيا تعاليم ربي

الشاعر وصل إلى درجة قوية في استفزاز كل وسيلة للدفاع عن الدين ومبادئه وعن عزة أمته ولذلك نجد أنه استعان بالخيال كوسيلة إضافية من الأحزاب التي تحزب بها ، وهنا نجده يستعيد تاريخها ويعدد أسماءها حيث يقول :

وخيوط ننشرها ضحاضيح وحجاب

ونثور الدنيا على خيل تسبي

عاحيدره وضرغام وحجول وحراب

صفن بياض البرق من كل حدبي

وهنا الشاعر يذكر بتاريخ قيام الدولة الإسلامية كعامل محفز لإستهاض الهمم ..

. نلاحظ الشاعر أنه استعان بأحداث أخرى أعطاها النصّ بعدا أسطوريا ، كي تكتمل عنده (كومة أحزاب ) ، وهي :

١- سواع وود ويغوٲ في البيتين التاسع والعاشر :

مجنون لا تجري على كل مسحاب

هذا (سواع) و(ود) وعد البيت لبي

وهذا (يغوٲ) اليوم واقف عالعتاب

يروى شهود القوم تاريخ عربي

٢. ربح الصبا والنكباء في البيت الحادي عشر :

ومسي على ربح (الصبا) مرسي اظناب

ولا هبت ( النكباء ) تمايل لعبي

٣. الخيل في البيتين العشرين والحادي والعشرين :

وخيوٲ ننشرها ضحاضيح وحجاب

ونثور الدنيا على خيل تسبي

## صفن بياض البرق من كل حدبي

إن ، اشتركت كل هذه الأحداث في النصّ ، وهنا أصبحت لدي أكثر من بنية أعطاهما النص بعدا أسطوريا من خلالها خدم الشاعر بتوظيفه لهذه الأحداث النصّ كثيرا وبشكل أساسي، لذلك نحتاج هنا إلى دراسة متعمقة، وهذا ما يؤدي إلى إرهاب النص من حيث المستوى الفني ، لذلك حاولنا الإشارة إليها وتأثيرها في القصيدة وبنيتها..

### خلاصة القول ..

النصّ يحتاج إلى دراسة أكثر عمقا وتفصيلا مما ذكرناه ، وخاصة في جانبه الأسطوري، لأن الشاعر هنا لم يربك المتلقي، بل أربك النقد في دراسته للحدث الأسطوري عندما تعامل الشاعر مع النص باستخدام أكثر من حدث أسطوري، حيث تكون المهمة مرهقة جدا وتحتاج إلى نفس طويل، وهنا اكتفينا بدراسة بسيطة كي نخرج بقيمة جمالية لهذا النص .



قراءة في الزاوية الثانية ( الطارج ) من قصيدة ( رائحة وزوايا أربع ) للشاعر حميد خالد البلوشي

٢- الطارج : " .. يقال إن الأغصان المحترقة تدمع بخلسة في حضان الموقد عندما تسمعه "

(أ)

لَمَّا يَتَدَثَّرُ يَابِسَ اللَّيْلِ .. بِالسَّيْحِ

تَحْضُرُ جُرُوحٌ .....

وَيَدْمَعُ النِّجْمُ ظِلْمَةَ

دَلَّهُ تَفُوحٌ .. النَّزْفِ ...

وَالنِّزْفِ حَارِقِ

وَهَذَا الْغَنَاءُ قَنْدِيلٌ .. مَا يَشْبَهُ إِلَّا الْهَيْلَ

.. الْهَيْلِ وَمِضَةٌ ...

الْهَيْلِ وَمِضَةٌ وَنِعْمَةٌ ..

الْهَيْلِ وَمِضَةٌ وَنِعْمَةٌ .. وَطَارِجِ

\*\*\*

( ب )

يَا صَوْتَ نَسْنَسِ الْمَسِيلِ سَأَلْتُكَ .. غَنَّ

غَرَّبَنِي عَنْ وَجْهِ .. لَيْلِهِ

بَسَ الْقَى بِيْرَادِكَ .. وَطَنْ

كُلَّ السَّمْعِ يَتَكَحَّكُ .. كُلَّ السَّمْعِ سَارِقِ

والصوت كحل..

الصوت كحل.. وسالفة

الصوت.. كحل وسالفة.. وطارج

هذا النصّ ..

الشاعر هنا يحاول أن يتلمس علاقته الحميمة مع الطارج كفن ونزف ، لذلك يتضح أن النصّ تعبير عن حالة نفسية لها تراكم سنوات من عمره، حيث نلاحظ أن الحنين كان له دور في خلق هذا المونولوج الداخلي في حوار مع الطارج كحالة وككيان ..

وهنا لا يمكن أن نقول أن النصّ هو شكل جديد أو تجديد لشكل ولغة وصور (فن الطارج)، إنما هو حوار داخلي (مونولوج) بين الشاعر وهذا الفن، إذ لا بدّ أن تتضح هذه الرؤية حتى نستطيع التعاطي مع النص كقراءة نحاول أن نجد أرضية من خلالها نستطيع الوصول إلى إشكاليات هذا العلاقة.

الجسد الأثيري للنصّ ..

المقصود هنا هو الروح الثانية للشاعر التي تتحرك وتعيش المشاهد وتخلق اللغة والصور الشعرية وذلك بوجود الحالة النفسية التي هيأت ذلك وابتكرته.. بمعنى أن الشاعر وهو في حالة الكتابة إذا صحّ التعبير يتحرك جسده الأثيري ( روحه الثانية ) من الحاضر إلى الماضي كزمان ومن المكان الحاضر إلى أمكنة الماضي، فيحدث تخاطر بحضور زمانين ( الحاضر والماضي ) والأمكنة التي تمثل أرضية للعناصر والأشياء والعلاقات.. فيتشكل لدينا الزمان والمكان اللذين يمثلان العناصر الرئيسية للتشكّل الأولي للنصّ وهذا الاستدعاء للماضي جاء نتيجة قوة جذب جعلت من الجسد الأثيري للشاعر يتحرك إلى الماضي ليشارك ويعيش ذكرى في ذهنه لتتولد اللغة التي خلقت النص وجعلته يقول ما هو حاصل فتشكل النصّ نتيجة ذلك.. وهنا يمكن أن نمثل بما قاله الشاعر في النصّ:

لَمَّا يَتَدَثَّرُ يَابِسَ اللَّيْلِ .. بِالسِّيْحِ

تَحْضُرُ جُرُوحَ ....

وَيَدْمَعُ النِّجْمَ ظَلْمَةَ

دَلِهِ تَفُوحَ .. النَّزْفِ ...

وَالنَّزْفِ حَارِقِ

وهنا الشاعر استدعاء كل العناصر التي أراد أن يوضح ما أرادت اللغة التعبير عنه، حيث نشم رائحة الماضي في حضرة السكون وبوجود الزمان والمكان والأشياء والعناصر، فالزمان هنا الليل وعناصره الظلمة والنجم، والمكان هنا هو السيح الذي يمثل المكان الفسيح والفضاء الممتد في الصحراء، ووجود هذه العناصر هو ما جعل الشاعر يعبر عن حالته النفسية عندما يبدأ صوت الغناء بفن الطارج حيث عبّر الشاعر عن الطارج ب( النزف ) الذي يخلق حالة شعورية يختلط فيها الحزن بالحنين ، والشجن بالحياة الجديدة، والحب بالألم..

البناء الفني يؤدي إلى الطارج ..

البناء الفني للنص يتشكل بناء على فن الطارج بمعنى وجود تسلسل للعناصر والصور والتراكيب والأسلوب تنصب وتوصل إلى الطارج ككيان يحيي ويحرك كل العناصر.

لو نلاحظ السطر الأول من كل مقطع نجد أنهما يبدأان بمكان الحدث:

يقول في المقطع الأول :

لَمَّا يَتَدَثَّرُ يَابِسَ اللَّيْلِ .. بِالسِّيْحِ

وفي المقطع الثاني :

يا صوت نسناس المسيله سألتك .. غنّ

وفي السطر الثاني والثالث من المقطعين نجد تولّد حالة نفسية وشعورية عند الشاعر عند سماعه لفن الطارج وأنين صوت المغنيّ لهذا الفن :

يقول في المقطع الأول:

تحضر جروح ....

ويدمع النجم ظلّمة

وفي المقطع الثاني:

غربي عن وجهي .. ليله

بس القى ببردك .. وطن

وهكذا يتدرج بنا الشاعر حتى نصل إلى الأسطر الأربعة الأخيرة من كل مقطع حيث إنها تمثل بناءً هندسياً مستقلاً رغم أن النصّ بأكمله بناء هندسي استنتاجي، بمعنى أن الشاعر بدأ بالتفاصيل والعناصر المشكلة للنص حيث بدأت تقودنا تدريجياً إلى النتيجة النهائية وهي أن كل هذه التفاصيل والعناصر والأشياء كل منها يؤدي إلى الآخر وفي النهاية نصل إلى أن الطارج كنتيجة لكل هذا البناء، حيث أدخلنا الشاعر في حتميات منطقية كبناء فقط وليس كتجربة شعرية شعورية ، أي أنه استفاد من المنهج الاستنتاجي المنطقي في بناء جسد أو هيكل النصّ ولكنه لم يؤثر أبداً على الجانب الشعوري سلباً بل ساعد على أهميّة هذا التوظيف لخدمة الشعر، وكأنه إثبات من الشاعر لتبني هذا المنهج؛ كما أن هنالك نصوص أخرى استخدم الشاعر فيها البناء الهندسي هذا مثل قصيدة ( وعد البرد ) ..

وإذا ما رجعنا إلى الأسطر الأربعة الأخيرة من المقطعين:

(أ)

وهذا الغناء قنديل .. ما يشبه الا الهيل

.. الهيل ومضة ...

الهيل ومضة ونغمة ..

الهيل ومضة ونغمة .. وطارج

(ب)

كل السمع يتكحكك .. كل السمع سارق

والصوت كحل ..

الصوت كحل .. وسالفة

الصوت .. كحل وسالفة .. وطارج

سوف نجد أن هنالك بناء واحد بينهما أي نفس الهندسة والهيكل ونفس الفكرة ولكن اللغة عبّرت بأسلوبين مختلفين بناءً على التشكل الذهني أو تشكل الصورة الذهنية وحركة الجسد الأثيري ضمن ومضة زمنية ( زمن آني وزمن ذهني ) ..

وهنا نصل إلى نتيجة وهي أن الشاعر مهتمّ جدا بالبناء الهيكلي وفنياته في إخراج النصّ، ولذلك نلاحظ أن الشاعر اشتغل كثيرا على هذا البناء محاولا تأكيد منهجيّته المستقلة في كتابة النصّ، ومحاولة لإيجاد مسار معين يتميز به ..

## الوطن في قصيدة (عشقين ) للشاعر حميد خالد البلوشي

تكس اسمك بقمي وهج يا ضحكة الاسباب

تكس كنه الصبح الخجول الفاضح اسبابه

نداء يا أرض فارغ تشتعل في قمته أحباب

(عمان) وشي من ريحة فراقٍ شب في ثيابه

(عمان) ربي تيمم وجه طفله والصلاة كتاب

قراه الليل تالي الليل فرض وركعت اهدابه

ذكرتك يا الوداع بيوت طينٍ والثرى مراتب

وكني يا البيوت انسيت طيني بيت احبابه

وطن يشبه قصيدي يشبهك .. لا ..المحراب

سكون ولا ابي اوصف جلال اني ادري به

حبيبي واذكرك غصب بقصيدة تذكر الغياب

وانني وعمان العشق بغيابٍ أشقى به

وانا لا من ذكرك ينضحك لعمان باب وناب

وانا لامن ذكرت عمان وجهك تضحك اطيابه

أبد..ما هو شريكك من جلب لك "ه"الحضور وغاب

وابد ما انتة شريك اللي جلبت الغيم لاترابه

غلا واصل الغلا كلمه خجوله تستتر بحجاب

(أحبك) تتقسم ما بينكم منطوق وكتابه

يصحّ العشق يا (ثاني) يصحّ لآدمي وتراب

وانا قلبي جمع عشقين فيهم نور متشابه

عمان .. ووجه مجنوني بقلبي دون ذكر اسباب

يكفيني هواهم وعشقهم مالي واسبابه

**الوطن ..**

هو الميلاد .. المنشأ .. الأرض .. الحنين .. التاريخ .. الجغرافيا .. هو كل إشكالية وجدلية مع الذات في علاقة ثنائية أبدية، وهنا في هذا النصّ أراد الشاعر التعبير عن ماهية هذا الوطن بالنسبة له، والعناصر والأشياء التي دائما وأبدا تذكره وتبعث حنينه لأرض المنشأ للقيمة الانسانية في هذا الوطن..

**في هذا النصّ ..**

الوطن عند الشاعر له طعم آخر، وله قيمة من نوع خاصّ، قيمة الإنسان بكل ما تعنيه هذه الكلمة، حيث تعاطى مع كل العناصر بطريقة سلسلة، والجميل في هذه النص أنه ربط ما بين ( عشقين ) في علاقة ثنائية أبدية هذه العلاقة هي التي رسمت لديه ملامح هذا الوطن، وهي التي جعلته يؤكد مركزيته الانسانية ضمن هذا الكون..

نجد أن هذا النصّ عرف ولادته في غربة عاشها الشاعر ونبشت لديه كل الذكريات الجميلة في

الوطن .. حيث نلاحظه في البيت الثاني يؤكد ذلك:

## نداء يا أرض فارغ تشتعل في قمته أحباب

(عمان) وشي من ريحة فراقٍ شب في ثيابه

كما أننا نجد مفردات توحى بحنين الشاعر للوطن عمان وهذه المفردات هي: ريحة فراقٍ - ذكرك، الوداع، الغياب، الحضور؛ ولو نلاحظ النصّ سوف نجد أن مفردة ( ذكرك ) تكررت أربع مرات فتارة يذكر ملامح المكان الذي عاش فيه في عمان، وتارة أخرى يتذكر حبيبته التي ذكّرتّه بوطنه..

الشاعر تشكلت لديه الصورة الذهنية في غياب الوطن، فأصبح الوطن حاضرا في ذهنه ضمن الزمن الذهني الذي عاشه بكل تفاصيله التي أخذت تتحرك ضمن عناصر المكان، فكان الزمن والمكان ضمن منظومة حنينه واشتياقه وعشقه، فارتسمت عنده كل الملامح التي تؤكد هذا العشق، من خلال تمريره لشريط ذكرياته، حيث تكونت الصورة الذهنية، فأصبح الرابط الجميل مع الوطن في داخله، في ذكرياته وذاكرته، التي كلما ابتعد عن الوطن زادت ملامحها تجليا وحضورا، فهناك وطن حاضر في الغربة، هو الوطن الذي رسمته الصورة الذهنية، وتشكلت كل العناصر حيث يقول في البيت الرابع:

ذكرك يا الوداع بيوت طينٍ والثرى مرتاب

وكني يا البيوت انسيبت طيني بيت احبابه

وفي البيتين السادس والسابع :

حبيبي واذكرك غصب بقصيدة تذكر الغياب

وانني وعمان العشق بغيابٍ أشقى به



وانا لا من ذكرك ينضحك لعمان باب وناب

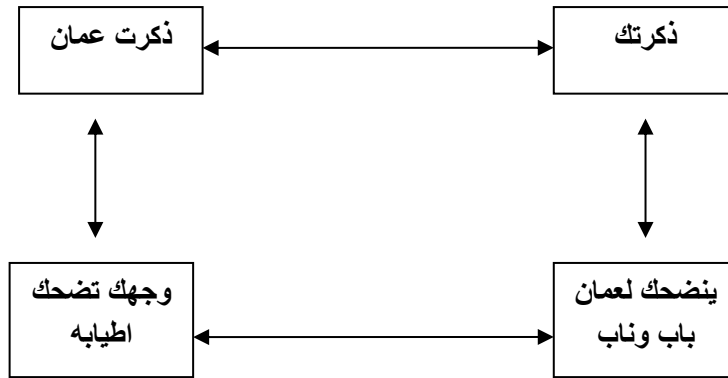
وانا لامن ذكرت عمان وجهك تضحك اطيابه

نجد أن الشاعر جمع بين عشق الحبيبة وعشق وطنه عمان، إذ رسم ملامح هذه العلاقة التبادلية في العشق من خلال تذكر أحدهما ليذكره بالآخر، ما أجمل هذه الصورة، وما أصفاه، إنه الوطن الذي يزرع أبجدياته في الإنسان الوفي لهذا الوطن، وهذا ما نلاحظه في البيت السابع ..

وانا لا من ذكرك ينضحك لعمان باب وناب

وانا لامن ذكرت عمان وجهك تضحك اطيابه

ولو نلاحظ الشكل التالي المبسط الذي يرسم هذه العلاقة ما بين العشقين سوف ندرك ذلك :



هذه العلاقة التبادلية بين العشقين اتخذت لها صورة جميلة عند الشاعر، وعند المتلقي، ومن خلال هذا الشكل وجدنا أن القصيدة وجدت بها علاقات ثنائية متجاوبة، إيقاعيا، ما بين العشقين، تجبر المتلقي على الاستمتاع بهذا البناء الفني المتقن، الذي في تماهيه مع الحالة النفسية للمتلقي يعطينا

صورة رائعة، وبمجرد ذكر الحبيب يُفتح باب الوطن على مصراعيه لتبدأ رحلة التذكر والذكريات وكل المكونات والعناصر التي بدأت تتوالى في ذهن الشاعر، لترتسم تلك الابتسامة ( العريضة ) التي تتلج الصدر عندما يظهر بياض الأسنان فهنا الجمال حيث عبّر الشاعر عن هذه الابتسامة بمفردة ( ناب )، فهذه العلامة أو الإشارة اللغوية ارتبطت في علاقات حميمة مع ما سبقها، فأخذت جمالا وكوّنت صورة رائعة.. وإذا ما ذكر الشاعر هذا الوطن ارتسمت ملامح الحبيب في ذهن الشاعر.

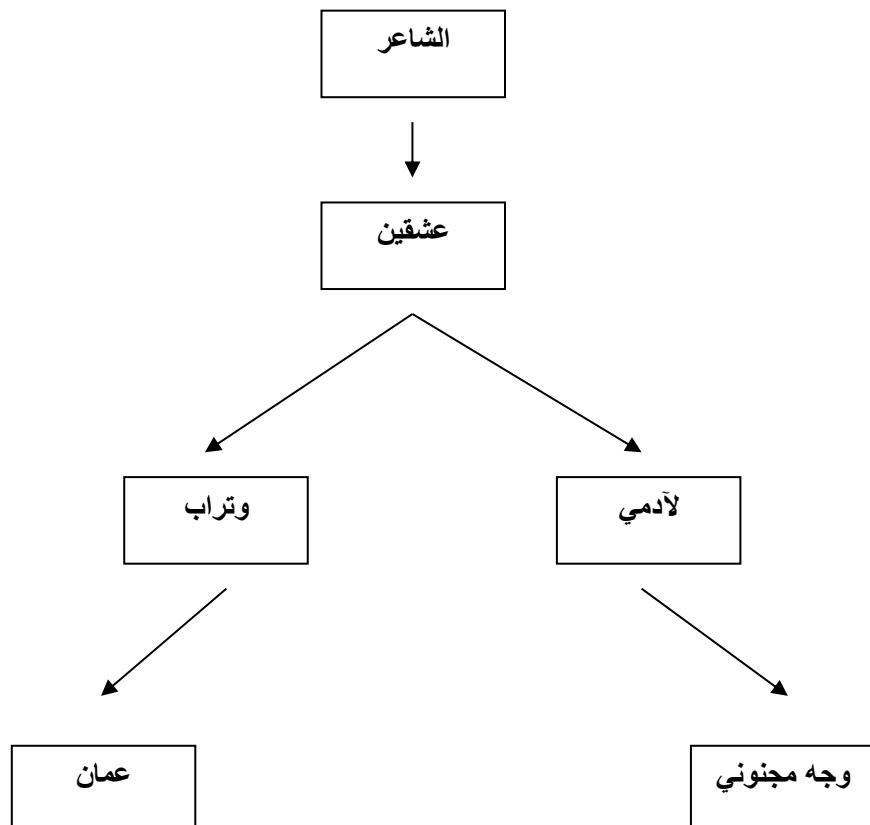
ثم نجده يؤكد هذا العشق في حوار مع صديقه ( ثاني ) الذي كان صديقه في الغربة التي انطلق منها يرسم الوطن والحبيب في ذهنه في لحظة يمتزج فيه الشوق والحنين مع هذا العشق:

يصحّ العشق يا (ثاني) يصحّ لأدمي وتراب

وانا قلبي جمع عشقين فيهم نور متشابه

عمان .. ووجه مجنوني بقلبي دون ذكر اسباب

يكفيني هواهم وعشقهم مالي واسبابه



من خلال الشكل السابق والذي يمثل العلاقة الواردة في البيتين العاشر والحادي عشر حاولنا أن نؤكد أهمية هذه العلاقة في حميمية تتحرك ضمن فضاء شاسع في عالم الشاعر ..

**وبعد ..**

هذا هو الوطن الذي رسمه لنا الشاعر حميد خالد البلوشي، في لحظة رسم فيها كل الصور والمعالم والمعطيات التي بدأت تنتشي في ذاكرتنا، في ذكرياتنا، ولم نحسب ما قَصُر، لأننا هنا في هذا النصّ، نبحث عن الوطن في الشعر، عن الصورة التي رسمها لنا الشعر، عن القيمة الحقيقية لمفهوم الوطن في الذات بوعيه ولا وعيه..

## قراءة في نصّ للشاعر علي بن سالم الحارثي

أدري بأن الوصل أحيانا افراق

وان الفراق أحيان وصل وتلاقي

ما يروي الأشواق ينبوع الاحداق

دام الجفا ما بين الارواح باقي

هذا النصّ والذي يتكون من بيتين ، أعطى اللغة الشعرية طعما آخر وانتقلنا مع الشاعر إلى الأفاصي، إلى أقص الرغبة الجامحة نحو الجمال، وكأنه يقول لكل الفصول: الروح هي صيفي وشتائي، هي ربيعي وخريفي هي كل ألوان الجمال، فلم يسأل عن شيء سوى الوصل والتلاقي..

أول مفردة يبدأ بها شاعرنا نصّه هي (أدري) وهنا نلاحظ أن الشاعر وكأنه قد تلقى علامات استفهام ضمنية حول ماهية درايته بالوصل والفراق ، فأجاب مسرعا ولم يترك المجال للاستغراب الذي قد يزعزعه ويراكم من محنته العاطفية، ودرايته هنا تتم عن خبرة سابقة استفاد منها في هذا الموقف الذي أحدث معه حوار داخلي (مونولوج داخلي).

يقول في البيت الأول:

أدري بأن الوصل أحيانا افراق

وان الفراق أحيان وصل وتلاقي

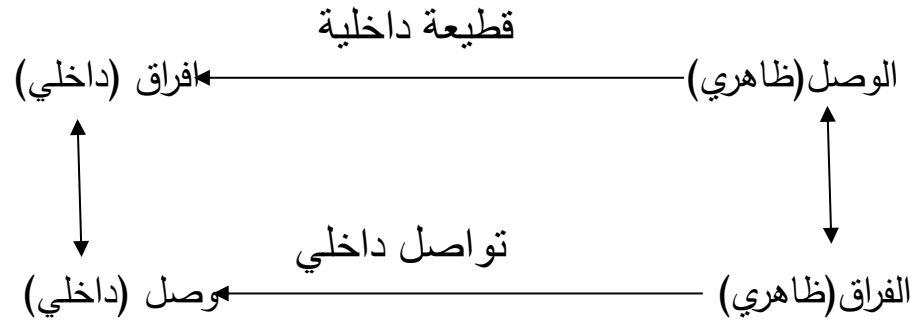
يوضح لنا الشاعر أن الوصل ليس دائما كما هو ولكنه رغم وجوده فإنه خارجي ولا يمسّ المشاعر والعاطفة، بمعنى أن يتواجد شخصان ولا يفترقان جسديا، ولكن المشكلة هي الفراق الداخلي والغربة الداخلية ، فمهما كان هنالك تواصل لكنه يفقد حلقة أساسية بدونها لا يمكن أن يكون الوصال فعّالا، وكما أن البعد الجسدي بين حبيبين يخلق ذلك الوصال الداخلي العاطفي الممتلئ بالحميمية والحنين والشوق.

ولو نلاحظ مفردة (الوصل) التي جاءت في صدر البيت الأول اختلف معناها عن مفردة (وصل) التي جاءت في عجزه ؛ فقد كان (الوصل) في الصدر ظاهريا وليس له علاقة بالحميمية والمشاعر، بعكس (وصل) في عجز البيت حيث كان داخليا تسكنه الحميمية والعاطفة.

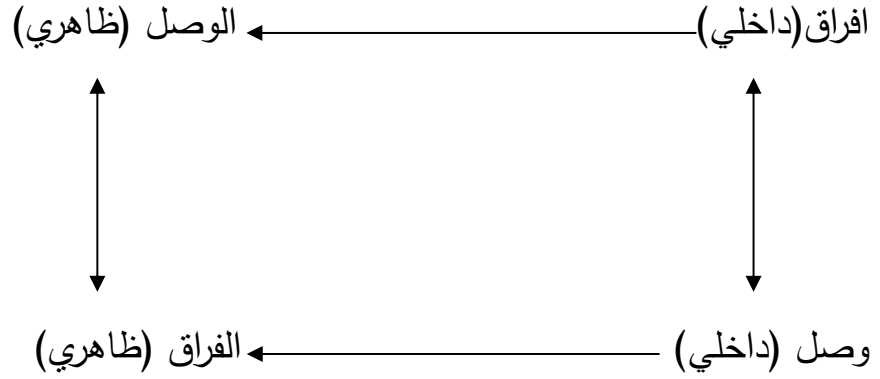
كذلك فإن مفردة (افراق) في صدر البيت الأول ، اختلف معناها عن مفردة (الفراق) التي جاءت في عجزه، حيث كان الفراق في صدر البيت فراقا معنويا ينم عن التباعد العاطفي والحميمي، والفراق في عجز البيت فراقا محسوسا يعبر عن المسافة والتباعد الجسدي بين الحبيبين.

استطاع الشاعر أن يهندس البيت ويضيف إليه معانٍ جديدة ؛ وسوف نوضح ذلك من خلال الشكل

التالي :



من خلال الشكل أراد الشاعر للعلاقة أن تكون بهذا الشكل ولذلك كانت هندسة البيت رائعة، أستطاع أن يرسم التباين بين كل هذه العلاقات، وهنا نلاحظ - في الشكل - أن العلاقة قد بدأت من اليمين إلى اليسار، أي من الظاهري المحسوس إلى الداخلي المعنوي، ولو عكسنا العملية سوف تعطي نفس النتيجة، كما نوضحها من خلال الشكل التالي:



وهنا نجد أن الفراق الداخلي هو المسيطر وهو الذي يؤدي إلى خلق السلوكيات الظاهرية أحيانا وذلك،  
تظاهرا، حتى لا تُفقد العلاقة الظاهرية التي وجدت رغما عن الإثنين، طرفا العلاقة، لمراعاة قيم أو نسق  
معين في هذه الحياة، وهذا مؤداه إلى وجود حالة نفسية تهبط بصاحبها إلى متهاهات وهموم وأحزان،  
بالنسبة للوصل الداخلي فإنه يزيد ويقوى عندما تبدأ المسافة (الفراق الجسدي) بين الطرفين.

هذا ما يخصّ العلاقة الأفقية (حسب الشكل في الأعلى)، بالنسبة للعلاقة الرأسية في الشكلين السابقين  
نجدها عكسية وهذا ما عبّرنا به في الشكل من خلال الأسهم التبادلية الرأسية.

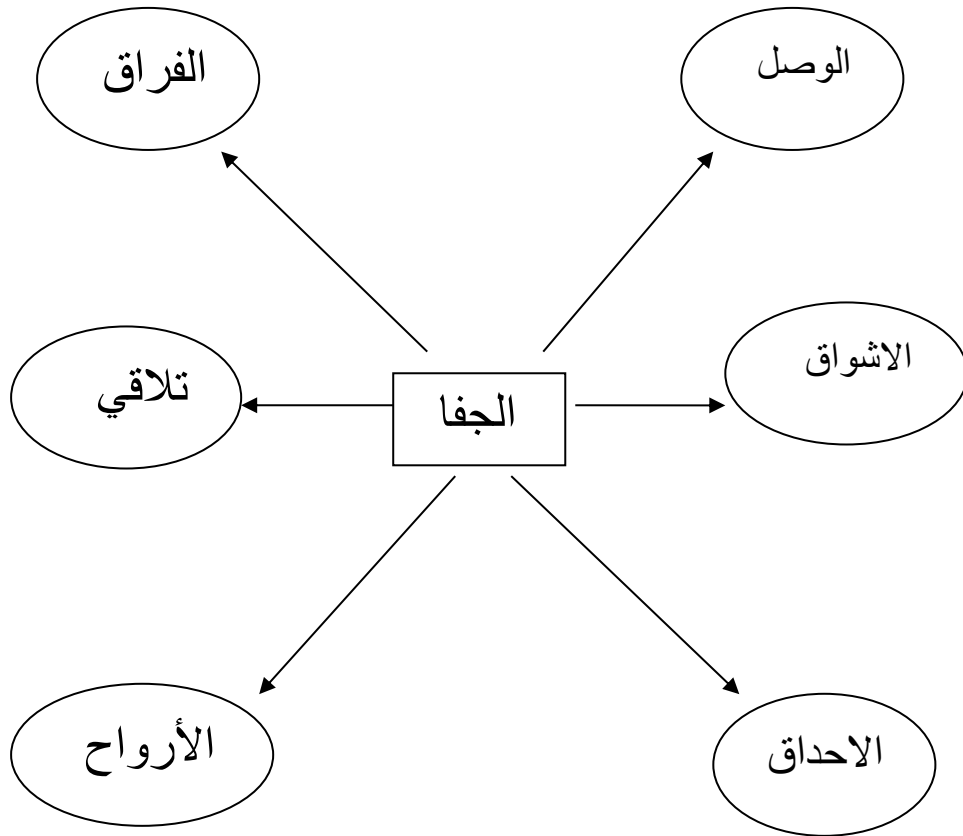
عندما نتطرق للوصل والفراق الظاهريين فإن الشاعر يعبرّ هنا عن (حيثيات العلاقة) وبالتالي يمكن  
ملاحظة السلوك الناتج عن الفعل في ممارسة هذه العلاقة الظاهرية، ومن هنا ننقل إلى العلاقة الرأسية  
الداخلية، بشكليها الفراق والوصل، والتي لا تظهر للذين هم خارج إطار العلاقة وبالتالي تبقى الخصوصية  
بين طرفي العلاقة، وربما تظهر عندما يعبر الطرفان أو أحدهما بسلوك يكشف نوع هذه العلاقة للآخرين،  
ومن هنا أراد الشاعر أن تكون العلاقة الظاهرية بشكليها قناع يتنقّع به طرفا العلاقة.

في البيت الثاني من النصّ يوضّح الشاعر ويؤكد على أن العيون وما تولّده من حوار داخلي في لحظة التلاقي لا يمكن أن تروي ظمأ الأشواق عندما يكون الجفاء حاضرا، حيث يقول :

ما يروي الأشواق ينبوع الاحداق

دام الجفا بين الأرواح باقي

ويمكن القول أن مفردة الجفاء في عجز البيت الثاني هي المفصل الرئيسي لكل التفاصيل التي جاءت في النص، ومنها نتجت كل المفردات الأخرى التي عبّرت عن تجربة الشاعر، ومن خلالها وُلد النص بهذه الصورة، وهي التي أعطت النصّ هذه اللغة الشعرية التي تفاعلت مع خيال الشاعر، والشكل التالي يوضّح ذلك:



.. خلاصة القول ..

الشاعر علي الحارثي، استطاع أن يهندس النصّ بطريقة جيدة، كما أنه استطاع أن يوظف كل المفردات والمعاني في تناغم جميل معبراً عن تجربته.



## قراءة في قصيدة سيدي للشاعر ناصر الهاشمي

يا سيدي متقاسمين الشوق منصوف  
من يوم ما يمناك لمست يميني

الله غرسك بمهجتي بلطفٍ وروف  
وخصك من الخفاق وافي حنيني

لا سلهمت عيني ورديت بالشوف  
رسمك عليها جدد الشوق فيني

ومع نبض دمي والمعاليق والجوف  
في لهفتي في فرحتي في انيني

مداد حبري دمع وقلبي ظروف  
يكتب احبك والحفظ وسط عيني

عشان ان ناظرت بعيني اتشوف  
ان العيون تبوح ما ب الدفيني

غرست حبك بالحشى غرس مشغوف  
يا طيب غرسٍ بالمودة ضميني

اسج لا جا زولك بطيف مرضوف

وأشوق من الريان للصايمينى

لا همت بك عن الفكر وانتشى الخوف  
خوفى عليك بخوف بخوف قلبٍ سيني

لا والذي زينك فى شعري حروف  
واغلى حروفي والعشق الف سيني

لو عاذلوني عن هوى سيد النوف  
ما طيع حسادي ولا عاذليني

يا رب تحفظني من الناس مهيوفا  
يا اول حروفه ورابعه طينتينى

سيدي ..

قصيدة تقبض بمفاوز الشوق ورؤياه ،تحاوره وتتقد من العدم حيث لا زمان ولا مكان سوى الجسد،  
والروح، وابتكارات التوجّس، وانكسارات النظر خوفا على جراحات القلب وليس خوفا منها!

الشاعر ناصر الهاشمى يقبض بالكلمات بلغة التيه للآخر(المتلقى) الذي تطربه موسيقى القصيدة ،فلا  
يترك للمتلقى مساحة سوى الهديان اللذيذ، تجاربه الحياتية وترحاله وموسوعته فى عالم الطبيعة والبيئة - عالم  
الحياة التي لم تلوثها أيادي البشر والتي لا زالت بفطرتها وطبيعتها- كان لها دور كبير فى خلق ورسم الصورة  
الشعرية فى نصوصه، يُشعر المتلقى بأنه يتوحد بالكلمات ، ويقبض بأرسان القصيدة فلا مجال بأن تترهل بين  
يديه..

قصيدة سيدي إحدى النصوص التي زرع فيها أبجدياته وهذيانه اللذيذ، وهنا ومن خلال هذه القراءة محاولة  
للتدخل فى تفاصيل تلك الرؤيا البعيدة التي رسمها الشاعر بعمق تجربته، عاشها فى معظم شبابه وتلحّف  
بلحافها الرهيف مشاعرا ، والقوي شوقا وترابطا..

سوف نقوم بقراءة عامة للقصيدة ضمن الرؤيا الكلية للنص وتاريخيته ..

## - الملامح الفنيّة للقصيدة:

من الملاحظ أن اللمس كان البداية الحقيقية للمشاعر والشاعرية، فقد أخذ النصّ بعداً آخر وبدأت تتمفصل كل العناصر الرئيسي حول القصيدة لتتحد مكونة الرؤيا والصورة بمشهدية اخترقت كل المشاعر، واحتفلت بتجيش وتوظيف كل عناصر الأحاسيس، ومن هنا أصبح اللمس رمزا، بعد حدوثه، للتكوّنات الفيزيولوجية التي أحدثت بعد ذلك سيكولوجية عناصر الجسد، فبدأت مباشرة بخلق الشوق في موقف التلاقي، لنجد أن الشاعر قد خلق لنا صورة رائعة بسبب التدفق السريع للمشاعر وذلك بتوفر عنصرين هما:

١- التلاقي والمواجهة

٢- اللمس بالأيدي

مباشرة وبعد هذا الحدث النصّي خُلِقَ الشوق وكان من طرفين، وهنا كقاعدة للشوق لا بد من غياب طرف من أطراف الحدث، حتى يكون الشوق حاضرا، ولكن الشاعر خلق الشوق في موقف اللقاء والتلامس ووجود الطرفين، وهذا ما يخلق صدمة للمتلقّي بسبب الصورة التي اختزلت كل المعطيات لتقفز إلى الشوق بكل هذه البراعة بعد حدوث اللمس، وهذا أدى إلى التناغم بين الطرفين وتعميق المشاعر، حيث قال في البيت الأول:

يا سيدي متقاسمين الشوق منصور

من يوم ما يمانك لمست يميني

وقد جاء الشوق في تنافسه بين طرفي الحدث، ومن هنا نستدل من أن الترابط هذا كان، زمنيا، سابقا على مرحلة اللمس بفترة لا بأس بها الأمر الذي مهّد وساعد على وجود الشوق وتنافسه، مما عزّز العلاقة وقاد إلى الحنين الناتج عن الشوق، والذي بدوره غرس المحبة والوفاء في قلب الشاعر، حيث يقول:

## وخصك من الخفاق وافي حنيني

البيت الثالث مرّ فيه الشاعر بلحظة رسمت أمامه كل التفاصيل، وتمحورت أمامه البداية والنهاية، حيث بمجرد أن تلمظ العين أو تلاحظ وحبيبته أمامه كأن الزمن يطول ويقسو عليه، بسبب أن العين عندما لحظت أبعده عن حبيبته ، وشعر بشوق وتجدد هذا الشوق عندما رسمت عينه صورة من يهوى بكل تفاصيلها، وهي لحظة نجاح الشاعر في توصيلها للمتلقي بأسلوب رائع، ومن هنا فإننا نعتبر البيت الثالث من القصيدة هو المفصل الرئيسي لهيكل القصيدة ، حيث امتص كل التفاصيل، وأرغم لغة النصّ بكل عفوية أن تتقدّ منه، بداية من البيت الرابع وحتى البيت الأخير من القصيدة جاءت كلها تفاصيل للبيت الثالث، تعبّر عمّا اختزله من معانٍ ومشاعر ومخاوف، وجيش الشاعر لكل تلك التفاصيل ما استطاع من رموزٍ عاطفية، جاءت سلسلة وبأسلوب أجاد فنّ التسلسل التحاوري مع الداخل (مونولوج)؛ أما البيتان الأول والثاني فهما مقدمة للبيت الثالث وطريق للوصول إليه، إضافة إلى ذلك فإن البيت الأول هو صدمة أولى للمتلقي في بداية النصّ.

### - خصوصية العين عند الشاعر:

العين في النصّ أخذت بعداً آخر، ونلاحظ أنها هي التي رسمت الحوار وأدخلته إلى جو مشحون بكل العواطف وكل العناصر المرتبطة بها، وكما ذكرنا سابقاً فإن البيت الثالث هو المحور الذي تتمفصل حوله القصيدة ومنه بدأت العين تأخذ وضوحاً رغم ارتباطها بالبيت الأول، وذلك عند ممارسة فعل التلامس بالأيدي، حيث يرافق هذا التلامس النظر وبالتالي فإن العين حاضرة هنا إذ أنها سرت في جسد القصيدة ولم تكن ظاهرة..

ومن خلال تتبعنا للقصيدة وجدنا أن العين هي المفردة الأساسية التي انطلقت منها بقية المفردات والأفعال وردود الفعل من الشاعر، ولو تم حذف هذه المفردة سوف تفقد القصيدة توازنها وتتهدم، لذلك نعتبر العين القاعدة الرئيسية لبقية المعاني التي أفرزتها تفاعلية العين وما نتج عنها من سلوك واحتدام عاطفي، و يمكن أن نشبه العين بالمصنع الذي ينتج التفاعلات العاطفية، وذلك عن طريق النظر

والذي يمكن أن نعتبره قناة التواصل بين طرفي الحدث، فكلما نقل النظر الصورة إلى العين من زوايا رئيسية ومختلفة كلما كانت المهمة واضحة وبالتالي استثارة العواطف بصورة أكبر وأكثر تناغما.. وبالفعل هذا ما حدث في النصّ، ولذلك استطاع الشاعر أن يوكل العين من خلال قناة النظر عدة مهام كانت جساما فمثلا في البيت الثالث كانت المهمة تجديد الشوق، حيث قال :

**لا سلهمت عيني ورديت بالشوف**

**رسمك عليها جدد الشوق فيني**

وفي البيت الخامس كانت المهمة حفظ الحبيبة :

**مداد حبري دمع وقلبي ظروف**

**يكتب أحبك والحفظ وسط عيني**

وفي البيت السادس كانت المهمة البوح بما في القلب :

**عشان إن ناظرت بعيني اتشوف**

**ان العيون تبوح ما ب الدفيني**

استعمل الشاعر فعل العين بشكل ظاهري ومحدب في الأبيات (٣ - ٤ - ٥)، أما استخدامها الداخلي المقعر وسريانها في جسد القصيدة كان في البيت الأول (ذكرناه سابقا)، في البيت الرابع اختزلت - قناة النظر - في مفهوم (اللهفة)؛ إذ أن اللهفة تشترك معها الأحاسيس المرتبطة بالعين، ودائما ما يكون النظر في حالة تأهب وتركيز ونقاء في هذه الحالة، وبعد لقاء الحبيب مباشرة ننتقل من اللهفة وتتدخل الفرحة؛ حيث أنها ترجمة لما رأته العين ورسمته وصورته بتفاصيله، حيث يقول:

**ومع نبض دمي والمعاليق والجوف**

**في لهفتي في فرحتي في أنيني**

وفي البيت الثامن كان الطيف حاضرا أمام العين الداخلية أي عين المشاعر :

## وأشوق من الريان للصايمي

خلاصة القول، أن العين أخذت بعداً آخر عند الشاعر، تملكه النظر وزاد من شوقه وحميميته وتفاعله الداخلي، أشعره بلذّة الهذيان وصدق المشاعر، ونقاء القلب وتماسّه القوي مع الطرف الآخر، ومما أكد ذلك وجود ستة أبيات من اثني عشر بيتاً ذكرت فيهما العين وقناة النظر.

إن المفردات العاطفية والمفردات الأخرى التي ترجمت وأعطت المعنى العاطفي التي ترجمتها العين أخذت مساحة ما يقرب أكثر من ٥٢% من مفردات القصيدة فكان من الأهمية أن نتطرق لها..

### - كيفية التعاطي مع المفردات العاطفية :

الشاعر ناصر الهاشمي وظّف هذه العناصر العاطفية وبعض المفردات التي تعطي معنى ضمناً للعاطفة بطريقة جيدة، أعطت النصّ عذوبة وسلاسة حيث أخذت تتحرك بالممكن والمتاح، وهذه العناصر هي:

( نبض دمي - الجوف - لهفتي - فرحتي - انيني - دمع - قلبي - احبك - وسط عيني - تبوح - الدفيني - الحشى - مشغوف - المودة - طيف - أشوق - همت بك - عنّ الفكر - الخوف - عاذلوني - هوى ).

نلاحظ أن هذه المفردات تماهت مع النصّ وأخذت تشكّل القصيدة من بدايتها وحتى النهاية، إذ من الصعوبة أن يستغني الشاعر عنها، فكانت منسجمة مع أسلوبه وتجربته التي اختار لها المفردات القريبة جداً منه، والتي أوصلت المعنى واقتربت من المتلقي بصورة أكبر، حيث باح بما أراد له أن يباح، واحتدم وتجاوز مع الكلمة بكل تفاصيلها، فكان النصّ قريباً من القلب.

## - رؤيا في البيت الأخير من القصيدة :

اتفق مع الشاعر بخصوص البيت الأخير في جانب، ولا اتفق معه في جانب آخر؛ اتفق معه من حيث أن أحداث النصّ تجربة الشاعر الشخصية، والتي يريد من خلالها أن يوضح للمتلقي عمق وأهمية هذه التجربة، فجاء البيت الأخير تأكيدا لذلك ، ولا اتفق معه في وجود العجز على شكل لغز: **يا رب تحفظني من الناس مهيواف**

### يا أول حروفه ورابعه طينتينى

وذلك حتى لا تتحول القصيدة إلى لغز يشارك المتلقي في البحث عن الإجابة وهذا ما سوف يؤدي إلى فقد جزء من حيوية الجوانب العاطفية الأخر، مما يؤدي إلى انصراف المتلقي إلى البحث والتتقيب عن الحل وهذا ما لا نرغب فيه بطبيعة الحال ولن تحتل مكانتها كقصيدة عاطفية جميلة معبرة عن تجربة الشاعر في مقامها الأول، ولكن إذا كان الشاعر يقصد منها اللغز وتعمد ذلك فذاك أمر مغاير ويمكن أن نتراجع عمّا طرحناه من مقال في البيت الأخير..

من ندوة الشعر الشعبي العُماني (الهوية والتطلعات) ٢٠١١م

المحور: علاقة الشعر الشعبي العماني بالشعر النبطي في الخليج (تأثيراً وتأثراً)

عنوان الورقة: أسباب واتجاهات تأثر الشعر الشعبي العماني المعاصر بالشعر النبطي في

### منطقة الخليج

(هذه الدراسة عالجت وضع الشعر الشعبي العُماني للمرحلة بين ٢٠٠٠-٢٠١١م)

### ملخص

إن ما يدور اليوم في الساحة الشعرية الشعبية العمانية المعاصرة من تعاطٍ مع الشعر النبطي في منطقة الخليج بشكل عام يجعلنا نترتّب قليلاً ؛ حتى نقف على العوامل والأسباب التي خلقت هذا الوضع، وليست المشكلة في التعاطي مع الشعر النبطي ، فهناك كثير من الشعراء العمانيين أبدعوا وابتكروا في اللغة والصور الشعرية ، المشكلة هنا تكمن في تقليد كثير من الشعراء العمانيين المعاصرين الشعر النبطي في منطقة الخليج خارج إطار الهوية العمانية.

وإذا أردنا الاقتراب أكثر من العوامل المسببة لتأثر الشاعر العماني سوف نجدها كثيرة، ولكن يجب الاعتراف أولاً أن وجود مستوٍ فني راقٍ جداً في اللغة النبطية لها تراكم عقود من الزمن استطاعت أن تغطي على الفنيات الأخرى الموجودة في الشعر الشعبي العماني، ثم حملة التسويق المركزة جداً التي أدت إلى أن الشعر النبطي يكون البديل للأشكال الشعرية العمانية؛ كل هذا من الأسباب الرئيسية التي تأثر بها الشاعر العماني في لحظة غياب التجديد والابتكار في أشكال الشعر الشعبي العماني، جعلته يلتفت وبكل قوة إلى القصيدة النبطية التي يرى فيها، كإضافة، جواز عبور للشهرة والعائد المادي في غياب الإعلام العماني والاهتمام الرسمي والتكريم المادي المحرز في المسابقات المحلية، هذا الوضع أوصل الشاعر إلى التخلي عن كثير من مفردات بيئته وتبنيه قاموس خارج البيئة واستخدام أساليب طرح تبتعد كثيراً وتطمس هوية الشعر العماني . وهنا يجب توضيح أن الجيل له مسؤولياته في تجديد أشكال الموروث الشعري الذي طُمس وتم تغييبه إلا في عملية تكرار نفس الشكل، ولذلك تم تحميل المؤسسة الرسمية وأصحاب المقاربات النقدية والموجهين



للساحة الشعرية المسؤولية، وهذا الوضع خلق سخط كثير من الشعراء الذين هم في الأساس من يخلق التغيير وبعد ذلك يأتي دور المؤسسة الرسمية والمقاربات النقدية في عملية الحراك الثقافي.

الشاعر العماني وجد الكثير من الضغوط التي يجب أن ينفذها حتى يستطيع أن يكون لنفسه اسما بين الشعراء، فأصبح الشاعر يفكر في الوصول خارج إطار المحلية، هنا كان يجب أن ينصاع لما استلطفه المتلقي/ الجمهور الذي تُمتهه القصيدة النبطية لوجود اللغة المبتكرة والصورة الشعرية التي تخلق الدهشة، ولأن الإعلام الخليجي والمسابقات والمحكمين الذين ينتمون إلى المدرسة الجمالية في القصيدة النبطية والمواقع الشعرية الإلكترونية كلها شكّلت عاملا مساعدا، ونتيجة للتراكم الذي تكوّن من خلال معطيات الشعر النبطي لغة وصورا شعرية، حاول الشاعر التعبير عن ذاته وتجاربه ضمن إطار الشكل النبطي فأعاد إنتاج هذا التراكم وبالتالي قام يكرر نفسه في حالة اللاوعي عند كتابة النصوص الشعرية.

إن إشكالية التأصيل هي التي يعاني منها الشعر المتداول في الساحة الشعرية العمانية، حيث لا وجود لهمّ أدبي لتأسيس مشروع شعريّ متكامل يمكنه أن يكون حضورا على مستوى المنطقة ، لذلك نشاهد نصوصا هنا وهناك متناثرة ومتأثرة بين التقليد والإبداع ، وهنا تم رسم ملامح أبستمولوجية مشتركة خليجية ولم تظهر ملامح الهوية العمانية إلا على نطاق ضيق على المستوى الأنثروبولوجي.

إذن لا وجود لمدرسة شعرية ولا وجود لمدرسة نقدية؛ لأن همّ التأسيس والمنهجية والتكرار المستمر والاشتغال على ذلك مغيب، يجب أن يقف الجيل وقفة يمنح فيها نفسه الفرصة لمسألة التأصيل والابتكار والإيمان بالتغيير، الحاجة هنا إلى وجود دراسات وبحوث ونقاد وشعراء يساورهم همّ الاشتغال على الموروث الشعري وعلى تجديده شكلا ومضمونا ولن يضير ذلك شيئا بل سوف يساعد على وجود مدرسة شعرية عمانية ذات أصالة ولامح من المكان والإنسان، إذن لا بدّ من وجود مشروع شعري متكامل، فالبدائية فردية دائما ولكن النهاية جماعية بالتأكيد مما يفضي إلى تأسيس رؤية شعرية معاصر ومواكبة للرؤية النبطية، ودائما التطلع هو الأساس للاقترب من ملامح الهوية.

## تأطير عام :

الشاعر العماني قطع الجذور مع الأصل عندما بدأ الاشتغال على القصيدة النبطية المدونة، ثم عندما قام باستحداث قوالب شعرية ليس لها علاقة بالجذور الشعرية العمانية، بالتالي فإن عملية قطع الجذور وتشكيل بناء شعري يعني ذلك محاولة توظيف قالب بشكل شعري مغاير وجديد عن الشكل العام للفنون الشعبية التي هي أساس القصيدة الشعبية المنتشرة في عمان؛ فالفن الأصيل، أيا كان نوعه، تحمله سمات التأثير والتأثر، ولا تتخذ أصالة الفن إذا كانت وحيدة، أي منقطعة الصلات ، لأن الفن نتاج المجتمع والمجتمع امتداد لغيره (١) ؛ فالماضي "الإنساني متواجد دائما في حاضر الإنسان، فالتقاليد والعادات والقوانين والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والفنون والملابس والأذواق والمأكول والمشرب واللهجات وخصائص الفكر الإنساني نفسه ليست وليدة الحاضر، ولكنها حصيلة تجارب وخبرات تمثل تراثا، يمكن تتبع أصوله في الماضي القريب أو البعيد ومن خلال هذا التراث تتشكل شخصية الجماعة الإنسانية وتتحدد درجة وعيها الحضاري (٢) ' .

يهمنا في هذا الطرح توضيح أسباب تأثر الشعراء العمانيين بقصيدة الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي، وبالتالي تأثر الشعر المتداول في ساحة الشعر العمانية بالشعر النبطي الذي أصبح، ظاهريا، في مرحلة تتفاوت ما بين التقليد والإبداع للشعر النبطي في منطقة الخليج.

الشاعر العماني أخذ يحصر نفسه ضمن إطار أبستمولوجية الشعر النبطي في منطقة الخليج، وتخلّى عن كثير من معطيات القصيدة العمانية التي أخذت تتوقع على نفسها من خلال الحفاظ على شكلها، ومعاملتها معاملة الأثر الأدبي ذي القالب الثابت؛ وهذا جعل عملية الابتكار والتجديد في شكل هذا الموروث تطاولا على تراكم أجيال من حيث المطالبة بالتغيير، فهل يمكن بهذه النظرة التي تواطأ فيها حفظة هذا الموروث ضد التجديد، والنتيجة ما نشاهده وما نتلمسه من انحراف اتجاه الشعراء وانجذابهم إلى القصيدة النبطية في منطقة الخليج التي أخذت تمتد وتنتشر في أنحاء جسد الثقافة الشعرية العمانية الآخذة في الضمور عندما انسلخت من إطار هويتها الشعرية.

لا بد من التأكيد على أن النقد والتركيز على قيادة النقد لمسألة التأصيل هامة جداً، حتى يتسنى لفئة الشعراء الذين انجذبوا نحو استراتيجية الإعلام في المنطقة المتخذ من الشعر النبطي قاعدة انطلاقاً نحو أفق خليجي مشترك وخاصة القصيدة السعودية مساندا لها القصيدة الغنائية ضمن نفس الإطار والقنوات الشعرية المنتشرة فضائياً.

إشكالية الشاعر العماني من خلال هذا التزاحم وهذه المعمة المتواطئة حتم عليه صعوبة تعاطيه مع موروته الشعري، أولاً، وتداوله لمفردات القصيدة النبطية، ثانياً، فالإعلام الخليجي وخاصة المسابقات الإعلامية في الآونة الأخيرة أخذت تتمفصل حول اشتراكية الشعر من

منطلق النشر اللاشعوري للشعر النبطي، وتم إدراج الشاعر العماني ضمن الإطار نفسه ، ولم يدرك إشكالية الانسلاخ من هوية الشعر العماني اتكاءً على :-

- ١- الشهرة التي سوف يكتسبها الشاعر
- ٢- المردود المادي على المدى القريب والبعيد
- ٣- الحالة النفسية في غمرة الانتشار .

كل هذا هياً الشاعر العماني ليتسربل القصيدة النبطية وطالبه بأن يقف في غمرة الشوق انتصاراً لها، وما أبعد من هدف يحقق ذاتياً الانتصار للشاعر، ويبعده عن تأصيل الشعر العماني.

لكن لو نظرنا إلى حالة الأوضاع حالياً سوف نجد أن الشعر العماني متخبط في معمعة هذا التأثير ، وثانياً اعتكافه على مزاوله القصيدة النبطية من خلال :

- التحقيق الذاتي
- الابتهاج النفسي
- الانتشار السريع
- الربح المادي

هذا الابتهاج والنجاح الإعلامي خليجياً للشاعر العماني جعل منه ناشراً للقصيدة النبطية على المستوى المحلي، وضاربا عرض الحائط بالقصيدة الشعبية العمانية القديمة، وهذا ( الهوس النفسي ) لم يجعله يفكر في تطوير وتجديد الشكل لهذا الموروث الذي تعاطى معه أبأوه وأجداده رغم أنه الأقرب، ولكن يجب وضع بعين الاعتبار الإعلام الخليجي الذي كان حافزاً للشاعر العماني بالانسلاخ من هويته في مواطن كثيرة، كما أن تحقيق الانتشار والربح المادي أكد ما لنا من قول.

هنا يجب أن نقف في هذه الورقة عند الأسباب الحقيقية التي أخذت تتحرك بالممكن والمتاح من فهم الأيديولوجيا التي نجحت في تعطيل ممارسة الموروث وتطويره، من حيثيات المكان والثقافة التي ابتعد عنها الشاعر الشعبي المعاصر، وإشكالية التأويل اعتماداً على الجانب النفسي الذي تعاطى مع القصيدة النبطية الخليجية.

**عوامل تأثر الشعر الشعبي العماني المعاصر بالشعر النبطي في منطقة الخليج :-**

يقول بلوم: ( يجب عدم اختزال إشكاليات التأثير إلى مجرد بحث عن المصدر، أو دراسة تاريخ الأفكار، أو تنسيق الصور في بنية، التأثير الشعري، سوف أدعوه مراراً بالتكتم الشعري، هو دراسة دورة الحياة الشعرية للشاعر كشاعر، وعندما يضع النقد في حسابه دراسة السياق الذي تنفصل فيه هذه فإنه سوف يجد نفسه مجبراً في الآن ذاته على تناول علاقات الشاعر مع

شعراء آخرين ودراستها كحالة أقرب إلى تلك التي يسميها فرويد ب (( رومانس العائلة )) أي دراستها كفصول في تاريخ التنقيحية الحديثة .. (٣) ، إن ما قاله بلوم ينطبق على ما يمكن أن نسميه المرحلة المتقدمة التي أخذت تتحرك بمعرفة تتكئ على منهجية ومدرسة يمكنها أن تضع لنفسها موزعا بين ما يطرح كتوجه يؤخذ به في فلسفة الأدب من حيث المسيرة التاريخية التي أثرت بكل معطياتها على تشكيل توجهات أي مدرسة ، ولكن في حالة الشعر الشعبي العماني المعاصر الذي :-

- ١- ما زال حتى اللحظة يعبر عن التراكم المتأثر بشكل كبير خارج المنظومة الشعرية الشعبية العمانية .
- ٢- يغيب منهجية النقد والاعتماد على مقاربات أو انطباعات من قبل شعراء في الساحة الشعرية العمانية اهتموا بهذه المقاربات من منظور توجهاتهم كشعراء التي يعتبرونها المؤسس والمقياس الذي يمثل مرحلة ونقطة جديدة في الشعر العماني .
- ٣- يغيب الهمم الأدبي لتأسيس مدرسة عمانية شعرية ، وإصرار كثير من الشعراء على القصيدة الخليجية المشتركة .
- ٤- ينزع إلى الاستقلالية وخلق القطيعة مع الموروث الشعبي .

يمكن اعتبار ما قاله بلوم هو مرحلة متقدمة تحتاج إلى عمل مكثف من قبل النقد وتكوينه لمدرسة يمكنها أن تعبر عما هو حادث، كما يمكنها من تكوين خطاب نقدي تتكئ فيه على آليات معينة يمكن أن تترجم خطواته بتأويلات تتحرك ضمن أهدافه ومبتغاه وخططه التي من خلالها تعبر عن أيديولوجياته، الحال في الساحة الشعرية العمانية يعتبر مرحلة متأخرة جدا ولم تصل بعد إلى تكوين منهج شعري وبالتالي مدرسة شعرية لها خصوصيتها التي تعبر عما يدور في جسد الشعر الشعبي من تحركات وخلق علاقات ودراسة لنقاط الاختلاف والتشابه وقياس تدرجاته في التشكل تاريخيا وبيان ملامحه من خلال الرؤية العامة لأهدافه واستقلاليته .. كل هذا لم يتكون ولم ينشأ على مستوى الشعر الشعبي المعاصر في عمان .

إذن، وبناء على ما سبق، ما هي العوامل التي وقفت خلف الوضع الراهن للشعر الشعبي العماني المعاصر ، وما هي الجهات المتأثر كمصدر يرفد منه الشعراء العمانيون؟ ولماذا ابتعد الشعراء في الوقت الحالي عن الموروث والفنون الشعبية الشعرية التي أصبحت بقولها الثابتة بعيدة عن التجديد في الشكل الذي يحفظ لها امتداد جذورها وبالتالي تُحفظ هوية الشعر العماني ؟ ولماذا ظل كثير من الشعراء العمانيين اليوم في قبضة تقليد الشعر النبطي في منطقة الخليج ؟ كل هذه الأسئلة تحتاج إلى من يجد لها إجابات مقنعة وموضوعية حتى يتسنى لنا الوقوف على أهم الأسباب التي جعلت الشعر في عمان ينسلخ من هويته - تاريخيا وفنيا - في مواطن كثيرة أو بتعبير آخر يبتعد عن بنية الشعر الشعبي القديم المتكئ على الفنون الشعبية في عمان .

## مرحلة التحول إلى الشعر النبطي:

لكن في البداية لا بد من التوضيح أن الشعر الشعبي العماني هو شعر فنون شعبية غنائية، إذ كل بناء في الشعر الشعبي محال إلى أحد الفنون الشعبية الغنائية نسائية كانت أم رجالية، ولا توجد قصيدة منفصلة عن الفنون إلا بما يتعلق بالشعراء المحدثين عندما أخذوا بتقليد تفعيلات الموالم ( المسبوع والمثمون والمخموس .. ) إذ أنها، وكما هو معروف ليست عمانية، بمعنى أنها ليست عمانية المنشأ أو أصيلة بالمكان، حيث أصبحت فيما بعد ضمن ثقافة المكان وبالتقدم تم تأصيلها ..

ومن هنا يتأسس الفن ويكتسب ملامحه المحلية وتتحدد خصوصيته على مر الأيام والليالي، فتبرز شخصيته للعيان بهوية فنية وطنية راسخة لا تزيلها العوارض (٤)

وإذا ما تكلمنا عن الموالم سوف نجد أنه فن شجن وذكرى وحنين، وبالتالي فإن رسالة فنّ الموالم تميل إلى الحزن، لذلك طبيعة المجتمع العماني - قديما - طبيعة سفرية، بمعنى أن القائمين على البيوت - أرباب - البيوت أثناء وجودهم خارج عمان يتولد لديهم حنين لبيوتهم، سواء من طرف الرجال أو النساء، وعندما عاد المسافرون إلى البلد جلبوا معهم هذا النوع من الفنون، وانتقل تلقائيا إلى الشرائح المجتمعية الأخرى، حيث تم استلطافه؛ ولأن الذاكرة تحفظ أكثر مما أنها تتبكر، حفظت الشعر، ومن كان لديه موهبة الشعر ابتكر اللغة بناءً على الشكل شفها وليس كتابيا، ولكن لا يمكن لمجرد انتشار هذا الفن نتيجة استلطافه أن يقال عنه أنه أصيل في المكان، حيث هذه إشكالية بحدّ ذاتها، لأنه لا توجد مؤشرات نقدية مباشرة تقول أن هذا الفن هو فنّ عماني أصيل.

بشكل أساسي فإن الشعر الشعبي قائم على فنون صوتية، ذلك لأن الشعر أساسا ذاكرة صوتية أو حالة صوتية.

التحولات التاريخية بداية مع سبعينيات القرن المنصرم ومحاولة الأدباء والمثقفين الإطلاع على كل ما هو خارجي بقصد التجديد ورسم ملامح مرحلة جديدة مختلفة، الأمر الذي أدى إلى التأثير وبشكل كبير بكل ما هو خارج إطار المنظومة التقليدية في ذلك الوقت، واستمر ذلك الوضع فأوجد مجموعة من المثقفين الذين تبنا بعد مرحلة التأثير الشعر الشعبي، واستمر هذا التوجه يأخذ تأويلاته من قبل الشعراء، حتى وصلنا إلى ما هو حاضر اليوم، وكان للإعلام في الدول المجاورة الأثر الأكبر في تأكيد تأثير التوجه، وما صاحبه من اهتمام كبير للشعر الشعبي في المنطقة ..

## حاجز التجديد في شكل الشعر الشعبي القديم :

الشعراء الشباب الذين يكتبون اليوم النصوص الشعرية يكتبونها من واقع فنون صوتية خليجية وليست عمانية، بحيث لا وجود لمن يكتب قصيدة على فن الرزحة أو اليامال أو غيرها من الفنون الشعبية ككتابات بحيث أنها تتأسس كمدرسة، والسبب في ذلك راجع إلى عدم إعطاء هذا الموضوع أهمية، إذ ساد معتقد بأن هذه الفنون الشعبية تم تكريسها بشكل أو بآخر لتكون حافظة لشكل معين من الشعر، شكل موجود في ذاكرة المجتمع ، و (٥) صعوبة الاقتراب منه إذا ما كانت هنالك محاولات لكتابة قصيدة حديثة على وزن هذه الفنون ، كمحاولة للتجديد في الشكل، سوف يتحرك من هم بمثابة الحفظة لهذه الفنون ليقال أن شروط كتابة قصيدة الرزحة (مثالا إذا ما حاول أحد الشعراء المعاصرين التجديد في الشكل ) على الشكل الكلاسيكي لا يمكن أن يتكسر على شكل القصيدة الحديثة، وهذا ما يوجد في الواقع، لذلك وحتى يكون التجديد حاضرا لا بد من تجاوز بعض الأشياء الكلاسيكية، كما أنه لا توجد مغامرة للكتابة على أحد الفنون الشعرية الشعبية المحلية، ولأن ذاكرة الشعر الحالية هي ذاكرة خليجية إذن يتكون لدينا تراكم لذاكرة فنون شعبية خليجية وليست ذاكرة فنون شعبية عمانية محلية ، والنتيجة عندما تُكتب القصيدة تُكتب وهي متأثرة .

## جدلية التيارين القديم والمعاصر :

القطيعة الحاصلة اليوم بين التيار القديم والتيار المعاصر بحاجة إلى تحليل مواقف كل من هذين التيارين، وهذا مهم جدا خاصة أن هذه القطيعة الحاصلة بينهما أدت إلى أن يتبنى التيار المعاصر اتجاهها مغايرا في تنبيهه للقصيدة الشعبية وذلك من حيث التركيز على:

١- اللغة التي تشكل القصيدة

٢- الصورة الشعرية

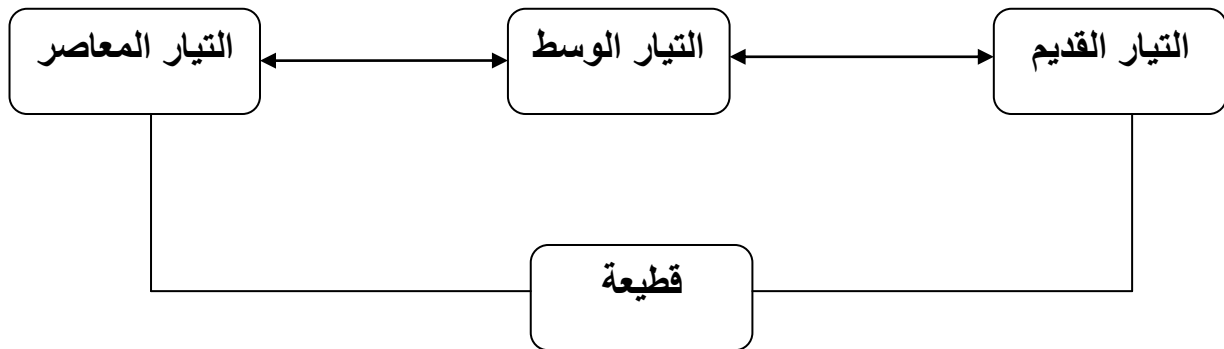
بمعنى، أن رسالة التيار المعاصر للتيار القديم أن التجديد في الشكل لم تكن من همومه، ولم تكن مدرجة من ضمن أولوياته، وقد استطاع أن يزيد من حدة هذه القطيعة عندما بدأ يقاد ما وصلت إليه القصيدة الشعبية الخليجية وخاصة السعودية والتي احتفت خلال الأربعين السنة الماضية بما يمكن أن نسميه ( قصيدة الصورة واللغة المبتكرة )، وكما أن هنالك تقليد لهذه القصيدة أيضا كانت هنالك محاولات للابتكار والتجديد في اللغة والصورة الشعرية وقد نجح كثير من الشعراء العمانيين في ذلك والمتتبع للساحة الشعرية سوف يلحظ ذلك، وهنا لا بد من توضيح أيضا أن صفحات الشعر الشعبي في الصحف المحلية تبنت توجهات هذا التيار، التيار المعاصر، الأمر الذي ساعد وبشكل كبير في انتشارها بتقليدها وإبداعها.

أما التيار القديم فلم يكن على وفاق مع الآخر الذي ، ومن وجهة نظر التيار القديم، طمس هوية الشعر الشعبي العماني وقد ما هو خارج البلد من توجهات، ولذلك ظلت هذه القطيعة مستمرة حتى اليوم .

التيار الوسط لم يرغب في خلق قطيعة مع التيار القديم، كما أنه في نفس الوقت لم يشأ الانعزال عما هو حاصل من تجديد وابتكار في الصورة الشعرية وفي اللغة، الأمر الذي جعله على وفاق مع التيارين .

من خلال قيامنا بتحليل لما هو واقع من جدلية بين التيارين ، القديم والمعاصر ، استنتجنا أن :

- التيار المعاصر ينظر في نفسه أنه يمثل مرحلة جديدة تاريخية ضمن منظومة القصيدة الشعبية، وأن التيار القديم له رواده وحضوره في السابق كما له هو كتيار معاصر توجهاته وحضوره، وهنا نذهب إلى إشكالية التكافؤ التي يجد فيها التيار المعاصر نفسه رائداً لهذه المرحلة الجديدة التي تتطلع إلى خلق جيل جديد يحاول أن يبتكر ويصنع قصيدة ذات ملامح عمانية - خليجية، تتواصل مع المنطقة بأسرها وتنتفتح على قاموس شعري يطمح إلى أن يكون مشتركاً يتم تداوله في الساحة الشعرية الخليجية بكل حرية، كما أن نظرة هذا التيار إلى أن الأجدد من يأتي بالابتكار والجديد في الصورة الشعرية واللغة، لذلك فإن الإبستمولوجيا التي يشغل عليها التيار المعاصر تتمفصل حول إشكالية الذاتية أو الانفصال للوصول إلى تكافؤ بين التيارين بحيث أن يكون الماضي مرحلة مضت واليوم مرحلة تأسيسية للحاضر جديدة تكافئ الماضي في إنتاج الشعر، وهذا ما أدى إلى انهيار عامل الثقة في الشعر الشعبي القديم.



كل هذا يؤكد:

- الانفتاح الحاصل على الشعر الشعبي في منطقة الخليج في الفترة الحالية بشكل مكثف من خلال الإعلام والمسابقات في القنوات الفضائية والمواقع الإلكترونية الأدبية، وعملية بناء التراكم الذي أثر على شكل القصيدة ولغتها وصورها.

- توجيه المبتدئين في كتابة الشعر إلى شعراء غير عمانيين، كأنموذج ، لأن ذلك الموجه قد تأثر مسبقا بهذا الشعر وكذلك لا بد أن يطرح عليه شعراء عمانيين في نفس الوقت وذلك لإحداث موازنة وقدرة الشاعر المبتدئ من فهم توجه الشعراء وتأثرهم.. هنا الشاعر الصاعد لم يجد مرجعيات تتفق وتتصالح مع الشعراء العمانيين كمرجع، حيث نجد كيفية مساهمة شاعر بتشكيل شاعر آخر ( التأثير به ).

### الاستقلالية في كتابة النصّ وتأثير المحيط الشعري:

نتيجة لهذا التأثير سوف نجد الشاعر العماني لا يوجد لديه الوعي بالاستقلالية في كتابة النص، الأمر الذي يجعله يستسلم ل :-

- الضغط الذي يمارسه المتلقي / الجمهور على الشاعر والذي بدوره - المتلقي - متأثر كذلك بالشعر في منطقة الخليج ومعجب به، حيث هذا الضغط جعل الشعراء الشباب إلى المضي قدما في تناول القصيدة في المنطقة تلبية لرغبات الجمهور بحكم أنه - الشاعر العماني - محكوم بمتلقٍ يحاول أن يرضي طموحه ويصنع لنفسه ( جمهورا ) يتجاوب والتعاطي مع ما يكتبه، حيث لم تكن الظروف مهية للشاعر العماني بأن يتلقى الموروث الشعبي بشكل جيد ويتعاطى معه ضمن إطار المطارحات والدراسات بشكل كافٍ، وهنا يكون التركيز على الشعراء الشباب الذين سحبهم المتلقي إلى جغرافية تختلف تضاريسها الثقافية والشعرية عما هو موجود ضمن إطار الجغرافيا بكل عناصرها وعلاقاتها؛ أصبح الشاعر العماني يتلقف تأثيرات مارقة وخارج إطار جغرافية المكان، وهنا يكون من المهم الإطلاع والاستفادة من خبرات الشعر خارج المكان ولكن ليس لدرجة تجعل من الشاعر ينسلخ من الهوية ( هوية الشعر العماني ).. وبالتالي قد يكون للجمهور وجه مؤثر سلبا عندما يمارس ضغطا على الشاعر يتسم ب ( التقليد ) حتى وقت متأخر من المسيرة الشعرية ( للشاعر )، وهنا تكمن خطورة المتلقي ( الجمهور ) ومن الصعوبة أن يدرك - المتلقي - هذا الوضع ، فالذي يتورط هنا هو الشاعر ، حيث يصبح مسؤولا عما يكتبه، فعندما يأتي النقد يكشف هذا التأثير العميق لدرجة ( التقليد ) ويبين ملابسات وإشكاليات هذا التوجه الذي كان للجمهور دور كبير في حدوثه، لذلك الإشكالية



تحدث عندما لا يدرك الشاعر ذلك ويتماهى مع الوضع ممتطيا الكتابة في حالة اللاوعي.

إن وفي هذه الحالة لا بدّ من دراسة المحيط الشعري وكيفية ممارسته الضغوط على الشاعر، إذ نجد هذا الشاعر مرتبط بمتلقٍ وشعراء من نفس البيئة وشعراء خارج إطار المكان، وإعلام يشتغل على قضية النشر والانتشار للشعر والشاعر على التوالي، وتكريس المسابقات الداخلية والخارجية لهذا النشر والانتشار، وتوجهات المحكمين في هذه المسابقات وما يحملونه من أيديولوجيات، تنتظر التأويل المناسب من لدن الشاعر، ورغبة بعض الشعراء كعامل نفسي الانتشار السريع لكتابتهم.. كل هذا وغيره جعل الشاعر يرتبط ارتباطا وثيقا بما يتم تداوله في الساحة الشعرية الخليجية، وما ارتبط بها من تأثيرات في المكان، بمعنى، أن هذه الأوضاع زرعت في الشاعر تأسيس كتابته للنصوص ضمن إطار المُتداول، خاصة بعد أن يكون الشاعر قد وصل إلى مرحلة تاريخية من الانتشار، يكون معها من الصعوبة الاستقلالية.

ولكن، هل يمكن للشاعر أن يكون مستقلا في كتاباته دون تدخل أي مؤثر، أو بمعنى آخر، هل يمكنه أن يؤسس لنفسه مدرسة لم تتأثر أبدا بأي كتابة..؟ بطبيعة الحال إذا ما تتبعنا كل الأعمال التي كُتبت على مستوى الشعر الشعبي في الجزيرة العربية سوف نجد أنها متأثرة إما بما سبقها أو بما عاصرها أو الاثنين معا.

### الكتابة في حالة اللاوعي :

التأثر يُدرك من خلال عملية إخراج هذا التراكم الذي تم تخزينه في ذاكرة المتعاطي مع الشعر في لحظة اللاوعي وبالتالي :-

كتابة النصوص الشعرية في حالة اللاوعي، مما جعل التراكم (الشعر النبطي في منطقة الخليج) الذي تم تخزينه في لاوعي الشاعر العماني يظهر بأشكال مختلفة عند ممارسة فعل الكتابة، ومن هنا وجدنا أن الشعراء في الوقت الراهن بدأ لديهم ما يمكن أن نسميه حضور وتشكل الصورة الذهنية التي تكونت ضمن الزمن الذهني، الذي جعل تراكمهم وترسباتهم الشعرية وقاموسهم الشعري ( المكتسب من هذا التراكم )، يظهر بشكل تكون فيه عملية الإيحاء قد أخذت بعدها الزمني واللغوي متأثرة بما سبقها وذلك من خلال إعادة إنتاج التراكم الذي يبعث مرة أخرى أثناء عملية التشكّل ( الذاتية ) للشاعر بعد أن تكون الصورة الذهنية حاضرة بزمنها الذهني والتي - الصورة الذهنية - أخذت تتشكل اعتمادا على ما تم تخزينه في اللاوعي، وهنا يكون الشاعر وبطريقة لا واعية قد أعاد إنتاج التراكم، فبدأت تتشكل لديه الصورة التي بدأت تدعم عملية الإيحاء عنده، ومن هنا سوف تظهر إشكالية التأثير التي جعلته يعيد إنتاج ما تم سابقا إنتاجه فخرج القصيدة بعد ممارسة طقوس كتابتها وهي متأثرة بما تم تخزينه في حالة اللاوعي، يقول ليتش: (إن النصّ ليس ذاتا مستقلة ، إنما سلسلة من العلاقات مع نصوص

أخرى، فشجرة نسب النصّ غير تامة من المقنطفات المستعارة شعوريا ولا شعوريا.. (٦) (١)  
ونستنتج من هذا أن التأثير يوجد في كل حالات الكتابة.



يمكن أن نعتبر هذا أحد العوامل الرئيسية الطبيعية لحدوث ظاهرة تأثر الشعر الشعبي العماني المعاصر بالشعر النبطي في منطقة الخليج .

#### الشاعر يعبر عن ذاته :

في ثنايا هذا التأثير لا يمكن إنكار تعبير الذات في تفاعلها مع الواقع حيث أن الظروف المحيطة بالساحة الشعرية العمانية المعاصرة من طغيان المؤثرات المحيطة ( إعلاميا، مواقع إلكترونية، مسابقات شعرية ..) وكان هذا الواقع يحتم على الشاعر أن يُبرز دوره كشاعر انطلاقا من واقع الشعر في منطقة الخليج، لنجد في المواجهة إشكالية القاموس اللغوي للشعراء المعاصرين الذين استوردوا المفردات وبالتالي مفاهيم تعنى ببيئة خارج إطار البيئة الشعرية العمانية وتشكلها، هنا أهمل الشاعر لهجته نتيجة لعوامل نفسية هيأتها الساحة الشعرية الخليجية وما أفرزته من تداول.. فيشعر الشاعر وبهياً له أن لهجته ضعيفة شعريا ( ضمن إطار القصيدة الشعبية الحديثة ) وفي الإلقاء ( إلقاء القصيدة ) بالشكل التقليدي فينظر لنفسه كشاعر ضعيف، لأنه لم يطبق المنهج المتداول في الساحة، لأن هذا الشاعر يطلب الانتشار مما جعله يستعين بهذا القاموس.

أيضا لا يمكننا أن نعتبر الاستعانة والاستفادة من هذا القاموس عيبا أو قصورا بل هو فائدة واندماج في المنظومة الشعرية الخليجية ، ولكن وفي نفس الوقت أيضا لا يعني أن يطمس الشاعر وينسلخ من هوية الشعر العماني ومفرداته .

## الشاعر يكرر نفسه:

من خلال تتبع كثير من النصوص تم ملاحظة التالي:

أن الشاعر كرر الصور نفسها عندما أعاد إنتاج ما كتبه متأثراً بالشعر النبطي، والتي أدت إلى استحواد آليات التعاطي من خلال التراكم، وإعادة إنتاجه ليصبح بذلك ضمن دائرة التأثير التي فتحت له باب التعاطي مع الشعر النبطي، نتيجة تأثير الإعلام والمسابقات الخليجية والتوجيه الذي يتلقفه وأطروحات المنتديات الشعرية، ومن هنا وبعد فترة من الزمن ومع زيادة إنتاجه الشعري وجدنا الشاعر يعيد نفسه، من خلال تكرار إعادة إنتاجه للتراكم وبالتالي تأثر الشاعر بنفسه من خلال نصوصه، والمشكلة الخطيرة هنا إذا كان التأثير السابق للشاعر قد جاء خارج إطار البيئة، لذلك يصعب معه قيام الشاعر بإعادة مونتاج تراكمه الشعري مما يحدث لديه انفلاتاً للوضع ليسبح في أروقة الشعر النبطي.

ومن هنا تأتي القطيعة مع الشعر الشعبي القديم الذي تم تأصيله بالتقادم، متبعاً خط سير مغاير في تعاطيه مع القصيدة، وغياب هوية الشعر العماني الذي تشكل في ثناياه تأثير القطيعة مع الشعر الشعبي العماني المعاصر حيث أنه لم يكتسب هوية من حيث أصالة المنهج الشعري، وذلك لغياب مبدأ التجديد، والانقطاع المتواصل.

## دراسة بنية النص:

التجديد والطرح المنافس لما سبقه، أي بما تم التأثير به، والأسلوب في بعض جوانبه، ناهيك عن التداول المستمر للقاموس الشعري، وكلما ظهر جيل جديد أضاف لهذا القاموس نتيجة لظروف المكان ومعطيات اللحظة التاريخية، فيتم التداول والتأثر من جوانب مختلفة في التراكمات للمفردات وبناء العلاقات في النصوص الشعرية، كما أن العلامات اللغوية سوف تعطينا مؤشرات قوية لهذا التأثير؛ عندما نتطرق إلى تفكيك البناء العلائقي للتركيب اللغوي ودراسة الإشارات اللغوية مستقلة، وفي تركيبها وعلاقتها المستمرة مع العناصر في النصوص، من هنا كانت الاستقلالية (نسبية) وما زالت، ولذلك من الصعوبة أن يتم عزل أي نصّ كان عن العوامل المؤثرة والمتأثرة في نفس الوقت، بحيث أن هذا العزل سوف يعطي ما مقداره صفر؛ دائماً الشعر مثل الكائن الحي يحتاج إلى الحياة والعيش، وكلما تقدمت مرحلة تاريخية ينمو ويتوسع تحت رعاية الشاعر، وبالتالي سوف يحتاج إلى كل الظروف المناسبة لاستمراره بحيث يتغذى على ما هو موجود في وقته وتاريخه المعاصر الذي بدوره قد تغذى وتشرب بما سبقه وكذلك بما عاصره.. هنا سوف نجد أن الشعر كائن حرّ يتحرك ضمن ما قرره المحيط بكل معطياته (المكانية والتاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجية والنفسية والثقافية ..) وكل هذه المعطيات تكون ضمن منظومة التراكم الذي حفظه المجتمع في الذاكرة حيث أن

الذاكرة الجمعية أخذت تتداول كل ما يوجد في المحيط الذي بدوره متأثر بمعطيات خارج المكان.. ضمن نطاق الشعر الشعبي..

### إشكالية التأصيل:

لم يكن هناك همّ أدبي للتأصيل بحيث يتم عمل كل التفاصيل التي تبحث في مفهوم وتطبيقات التجديد بحيث يتم بناؤها على شكل قالب نقدي شعبي محليّ؛ لأن التجديد في اللفظ وفي الصورة الشعرية والمخيّلة لم ترتبط بالساحة الشعرية العمانية، بل ارتبطت بمنطقة الخليج، وبالتالي فإن عمان وبقية منطقة الخليج كانت متأثرة بالقصيدة السعودية لأن هذه القصيدة كانت تحثي بالصورة الشعرية ولم تهتم بالقالب؛ لأنه شكل وإطار بنائي كأداء، لكن القصيدة كبناء كانت تحثي كما ذكرنا سابقا بالصورة الشعرية؛ وإذا ما لاحظنا أغاني الفنانين السعوديين (الجيل الذي هو الآن في عمر الخمسينات) كانوا يغنون قصيدة الصورة التي كانت تخلق الدهشة للمتلقى، وبالتالي فإن عملية القراءة والاستماع تنتصر لقصيدة الصورة واللغة المبتكرة، هذا الذي كان يهمّ جيل من الشعراء العمانيين، هذا الجيل اشتغل وبشكل مباشر على كتابة القصيدة وتقليد الكتابة، ولم يضعوا في أولوياتهم تأصيل النقد المرتبط بالقصيدة الجديدة التي كانوا يكتبونها، بالضبط كما حدث مع ( قصيدة النثر حيث كتّابها أكثر من منظريها، وعندما جاءوا لكتابتها اعتمدوا على البيان الفرنسي الذي ترجمه يوسف الخال في مجلة شعر، ثم اعتبروا ذلك البيان لهم وقاموا بكتابة قصائدهم دون وجود تأصيل نقدي، إذ جاء التأصيل النقدي بعدها بعشرات السنين ) (٧) .

الإشكالية الحاصلة اليوم في الساحة الشعرية العمانية أن أصحاب الاجتهادات في المقاربات النقدية لم يؤصلوا أنفسهم كنقاد لأنهم في المقام الأول شعراء ولا توجد لديهم الرغبة أن يكونوا نقّادا ويؤصلون له . وكما ذكرنا سابقا لا يمكن إلزام الشاعر بعمل مقارنة نقدية لأن كل الشعراء الذين قاموا سابقا بتلك المقاربات لا يمكن تحميلهم المسؤولية إذا كان الشاعر يرفض أن يعامل معاملة الناقد، بمعنى أنه لا يمكن تحميل الشاعر عبء الناقد (٨) .

الجيل الذي اشتغل على نقد الشعر الفصيح والتفعية وقصيدة النثر لم يكن على وفاق مع الشعر الشعبي، ولم يكن هنالك احتفاء من النقاد الذين اقترحوا أنفسهم كنقاد أدبيين، لم يحتفوا بالقصيدة الشعبية القديمة أو الحديثة.

### دور التوجيه والمقاربات النقدية في إدارة الساحة الشعرية:

"اعلم أن كل مُتلفِظ من الناس بحديثه فإنه لا يتلفظه حتى يتخيله في نفسه ويقيمه صورة يعبر عنها، لا بد له من ذلك.. وإذا كان هذا، وكان ما يتخيل يعبر كالرؤيا، كذلك يعبر كل كلام فإنه حادث عند السامع، فمن التأويل ما يكون خطأ عن مراد المتكلم، وان كان التأويل إصابة في كل وجه، سواء أخطأ مراد المتكلم أو أصاب، فما من أمر إلا ويقبل التعبير عنه، ولا يلزم في ذلك

فهم السامع الذي لا يفهم ذلك الاصطلاح ولا تلك العبارة.. والتأويل عبارة عما يؤول إليه ذلك الحديث الذي حدث عنده في خياله (المتلقي)، وما سمي الإخبار عن الأمور ((عبارة)) إلا لكون المخبر يعبر بما يتكلم به، أي يجوز بما يتكلم به من حضرة نفسه إلى نفس السامع ، فهو ينقله من خيال إلى خيال، لأن السامع يتخيله على قدر فهمه ، فقد يطابق الخيال الخيال، خيال السامع مع خيال المتكلم، وقد لا يطابق، فإذا طابق سمي فهما عنه وإن لم يطابق فليس بفهم (٩) .

ونسبة نجاح التأويل الذي ومن خلاله يمكن الاستمرار في الوصول إلى تحقيق الأهداف التي رسمت في المخيلة لإظهار الساحة الشعرية بمظهر المتعاطي مع القصيدة النبطية التي أخذت طريقها إلى الشاعر، ولا يمكن أن نشكك في نية التوجيهات والمقاربات النقدية التي هدفها نهضة الساحة الشعرية العمانية والاشتغال على الجديد ، ولكن الإشكالية هي التخلي عن الشعر العماني القديم كما ذكر سابقا الذي بات ضمن إطار بعيد عن التجديد في الشكل واللغة والصور الشعرية، وهنا يمكن التأكيد على أن هذه التوجيهات والمقاربات تأثرت أيضا بما هو دائر في منطقة الخليج من تداول مشترك للقصيدة النبطية، ومحاولة كل الأطراف الخليجية الانتصار للغة المبتكرة والصورة الشعرية التي تخلق الدهشة في الشعر النبطي، المسألة هنا ليست مسألة تبييت واستهداف للموروث الشعري، ولكنه تداول للأفضل خليجيا تحت مسامع الإعلام ونشاط حركة المسابقات الخليجية والدعوات الموجهة للشعراء العمانيين لحضور الفعاليات واللقاءات المستمرة التي كانت نتيجتها انتصار القصيدة النبطية على حساب الشعر العماني كتأصيل.

هذه الهروب من الموروث، وعدم المغامرة والإقدام على تناوله في شكل جديد سواء التهيب منه أو التكر له أو الخوف من عدم قبوله خليجيا وعلى حساب سمعة الشاعر حتم عليه الابتعاد قدر الإمكان وتناول المتداول في الساحة الشعرية.

لم يكن لهذه التوجهات من قبل الشعراء العمانيين موجه نقدي لمشكلة التماهي مع القصيدة النبطية ، وهنا الموضوع ليس موضوع تأثر في حد ذاته ولكن المشكلة الكبيرة عندما يصل إلى درجة التقليد؛ لا يمكن أن ننكر الإبداع والابتكار الجيد، ولكن السواد الأعظم من الشعراء العمانيين قاموا بتقليد الشعر النبطي بعيدا عن الابتكار والإبداع في اللغة والصور الشعرية، لذلك لا يمكننا أن نرفض الشعر النبطي ولكننا نبحث عن الجديد والإبداع والابتكار في هذه القصيدة لتكون بصمة قوية للشاعر العماني.

المقاربات النقدية التي اشتغلت على النصوص الشعرية العمانية قليلة مقارنة بالنصوص الشعرية المطروحة في الساحة ، كما أن واقعها يقول :-

- عدم وجود أصالة في المقاربات النقدية الموجود في الساحة الشعرية الشعبية، بحيث أن هذه المقاربات نفسها متأثرة، مثلا عند القيام بمقاربة نقدية أو انطباعية يتم فيها مناقشة اللغة أو الصورة الشعرية أو الظروف النفسية التي شكلت تلك القصيدة ، ويتم بيان نقاط القوة والضعف، ولكن لا يتم إرجاعها إلى أساسها، بمعنى، لا يوجد إرجاع للأساس الفني للقصيدة، ومن هنا لا بد من مناقشة هذه النصوص في قالبها النقدي الذي هو أساسا متشكل كمنهج لدى الناقد.

يتضح أن المقاربات النقدية المطروحة في الساحة لا تخدم الشكل والجوهر المرتبط بالفنون الشعرية الشعبية في عمان؛ لأن أصحاب هذه المقاربات في كتاباتهم النقدية بأنواعها الذين كانوا يؤسسون لشكل شعري ينتمون إلى المدرسة الجمالية الخليجية، من حيث اللغة والجمالية من حيث تشكيل الصورة عبر مخيلة مبتكرة، ولم يكن الشكل في أولياتهم بمعنى الإطار العام الذي تبنى عليه القصيدة لم يكن يعنيه، بل أن الابتكار في اللغة والصورة الشعرية وفتح باب نحو المخيلة، هذا الذي كان يتربع على قائمة أولويات هذه المقاربات وأصحابها. انكأً على لهجة شعرية خليجية مشتركة أو ما يسمّى ( اللغة البيضاء )، حيث انتشرت بين الشعراء المعاصرين بشكل كبير وهي جمعت بين العامية والفصحى وأخذت تجد مكانتها في نصوصهم الشعرية مع تغييب جانب اللهجة الشعرية العمانية (١٠).

الشعر النبطي أيضا لا يخلو من الاختلافات، فحينما نسلط مجهر البحث اللغوي على لهجات المناطق والقبائل المختلفة التي ينتشر فيها الشعر النبطي نجد أنها رغم ما يبدو لنا من تجانس لغة هذا الشعر لا تخلو من اختلافات في النطق نلاحظ ما بين حقبة زمنية وأخرى وما بين بقعة مكانية وأخرى (١١).

لا بد من التأكيد على أن المدنية والحواضر لها دور كبير ومن خلال مفرداتها وفلسفتها ومصطلحاتها وألفاظها في بروز ( اللغة البيضاء ) وتوظيفها في كتابة النصوص. لهذه اللهجة مؤيديها الذين يرون من الأهمية وجود لغة تربط بين أبناء الشعر حتى تصل كل التجارب الشعرية إلى أقصى مكان حيث يسهل التعرف على الثقافات، وهناك من عارض هذا التوجه باعتبار أن وجود مثل هذه اللهجة المشتركة سوف تطمس هوية اللهجة المحلية وبالتالي تطمس الثقافة والأدب الشفهي، الذي يعتبر المكوّن الأساس للمجتمع.

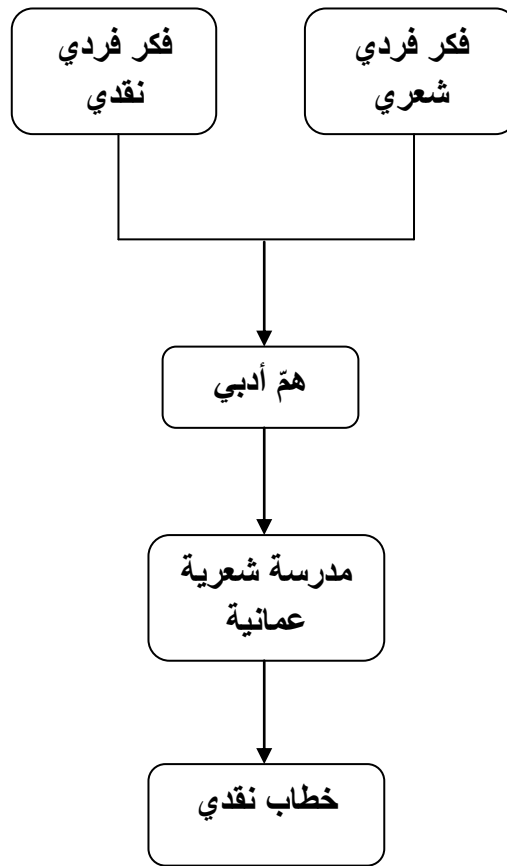
### توظيف المناهج النقدية الحديثة:

إذن هذه المقاربات النقدية لم توظف المناهج النقدية الحديثة وتطبيقاتها على الشعر الشعبي المعاصر وعلومها ( تاريخ، جغرافيا، الإثنولوجيا (١٢)، اللسانيات، الأنثروبولوجيا، علم النفس التحليلي،...) التي تساعد على فهم أبستمولوجية الثقافة الشعبية من حيث الدراسات النقدية الممنهجة، مما أدى إلى عدم وجود مدرسة تتحرك ضمن خطاب نقدي يقود إلى تصحيح المسار الذي يعيشه الشعر الشعبي بتأثره ما بين التقليد والإبداع ضمن إطار ( اللغة والصورة الشعرية )

### الهّم الأدبي لتأسيس مشروع شعري :

كل هذا تبعه وبطريقة لا شعورية عدم وجود همّ أدبي لتأسيس مشروع شعري متكامل، حيث أن هذه المدرسة تحتاج إلى متابعة وطموحات متكررة ومتواصلة ومنهجية محددة وظاهرة

الملاح حتى نستطيع القول أن هناك بالفعل مدرسة شعرية والدليل على ذلك هو أن الشاعر يؤمن إيماناً عميقاً أنه لا يريد ولا يطمح إلا لكتابة قصيدة فقط ضمن إطارها المحدد ولا يمكنه أن ينظر إلى أبعد من ذلك باتخاذ خطوات حاسمة وفي المقابل هنالك ناقد ، إذا صحّ التعبير ، يقوم بقراءة هذا الإنتاج فقط دون وجود ذلك الهمّ الأدبي لتأسيس مدرسة شعرية ظاهرة الملاح، ومن خلال المتابعة المستمرة للساحة الشعرية في عمان نجد أن هنالك اختلال كبير وعدم وجود توازي عددي ما بين النقد كمقاربات نقدية وبين إنتاج القصيدة، ويمكن أن نعتمه كذلك على بقية الإنتاج الأدبي، ولذلك البلد مريضة أدبياً بمعنى أن الجانب النقدي فيها يعاني من أمراض مزمنة، إذ لا بد أن يتعافى أولاً الفكر الفردي الأدبي النقدي حتى يتعافى الجسد النقدي .



أصبحت الحاجة ملحة للقيام بعملية تفكيك لكل المقاربات النقدية والانطباعية التي حاولت لعب دور الموجه للساحة الشعرية، ثم لا بد من دراسة النصوص الشعرية التي خضعت لهذه المقاربات والتي لم تخضع كذلك لدراسة متأنية ومن هنا سوف نتعرف القطيعة بين التيار القديم والمعاصر و..... إلخ؛ من خلال تعاملنا مع هذه الموضوع وجدنا التالي :-

إن التأثير الذي مارسه هذه المقاربات على الساحة الشعرية خلقت ولو بشكل نسبي قطيعة مع أشكال الشعر الشعبي القديم ، حيث غدّت هذا التوجيهات وبدون وعي تلك القطيعة بدعوى التجديد في التعبير، ولكن مسألة التأول كان لها دور كبير في مسألة القطيعة هذه مما جعل

المتلقي / الشاعر يبحث بدائل خارج إطار منظومة الشعر الشعبي العماني القديم .. كذلك وجود الحالة النفسية التي يدخل بها الشاعر الجديد وما يجده في الساحة فتبدأ معه عملية التأويل التي أوجدتها هذه التوجيهات والمقاربات بشكل عام..

## دور المؤسسة الرسمية :

كثير من الشعراء يلقي اللوم على المؤسسة الرسمية، وعدم تبنيها الشعر الشعبي، هنا لا بد من توضيح هذا الإشكال الذي يتم تعاطيه في الساحة والسخط الحاصل من كثير من الشعراء والنقاد إذا صح التعبير؛ ليس من عمل المؤسسة الرسمية أن تؤسس نقداً أو مدارس شعرية، لذلك لا يمكن تحميلها المسؤولية كاملة؛ لأنه لا يمكن للمؤسسة الرسمية أن تقف في وجه شاعر، مثلاً، يعمل على إصدار ديوان شعري وحيث تقوم بمنعه من إصدار هذا الديوان بسبب عدم صلاحيته كإصدار على سبيل المثال، وهذا الشاعر عمل بجهد ودافع عن ما يتبناه في شعره وعن أبعاد معينة ومنهج معين، إذن المؤسسة الرسمية لم تقف في وجه إنتاج أدبي، ومن هنا لا يمكن أن تُحمّل المسؤولية، هذه مسؤولية الجيل نفسه وليست المؤسسة الرسمية، إنها مبادرة تأتي من الشعراء أنفسهم، والمؤسسة الرسمية مطلوب منها تكليف القائمين على المؤسسة الثقافية الرسمية وضع استراتيجية ومنهج معينين يؤديان ما تتطلع إليه المؤسسة الرسمية مثل عملية الحراك الثقافي، وهنا لا بد من وجود مختص يقوم بهذا العمل؛ لا بد من جميع الشعراء والنقاد المساهمة حتى يولد شعور بمسؤولية الإنتاج وعدم الاعتماد على المؤسسة الرسمية في كل صغيرة وكبيرة، وكذلك الشعور بمسؤولية النتيجة وقراءة الأشياء بعد حدوث النتيجة، إذ ليس على المؤسسة الرسمية أن تتحمل تبعات كل الجوانب المتعلقة بالشعر الشعبي.

**مهرجان الشعر العماني** الذي يقام كل سنتين والذي بدأ منذ عام ١٩٩٨م، يعتبر جزء من عملية الحراك الثقافي الذي قامت به المؤسسة الرسمية، ولكن بعد تتبع المهرجان منذ نسخته الأولى وحتى النسخة الأخيرة لسنة ٢٠١٠م يتضح التالي :

- بشكل عام النصوص المشاركة في هذه المسابقة في مجال الشعر الشعبي لم تقم بعملية الربط مع الفنون الشعرية الشعبية العمانية، حيث كان تعاطيها مع القصيدة النبطية في منطقة الخليج.
- بالتالي لم يحدث هنالك من تجديد في أشكال هذه الفنون الشعرية العمانية.
- والنتيجة إشكالية هوية الشعر الشعبي العماني (الفنون الشعرية) في مهرجان الشعر العماني.



الفنون الشعرية الشعبية العمانية	الشعر النبطي	الخصائص النوع
لا وجود له	حاضر بقوة	الهيكل
بعيدة جدا	قوة وابتكار	اللغة
ليست واضحة	جديدة، ودهشة	الصورة الشعرية

من خلال الجدول المقارن السابق والذي يوضح مستوى النصوص التي شاركت في المسابقة من حيث تعاملها مع الفنون الشعرية الشعبية العمانية لاحظنا أنه لا توجد علاقة مع الموروث الشعري الشعبي . في المقابل وجدنا أن الشعراء العمانيين لهم حضورهم القوي في الشعر النبطي من حيث الهيكل كبناء واللغة التي أبدع وابتكر فيها الشعراء بشكل قوي وجميل، وكذلك الصورة الشعرية التي دائما ما تخلق الدهشة، هذا الإبداع والابتكار في الشعر الشعبي لم يتم توظيفه بشكل تام بل كانت هنالك قطيعة عزلت هذه الفنون الشعبية عن الشاعر العماني وهذا سوف يقودنا إلى التالي:

سوف نلاحظ في النسخة الأخيرة لمهرجان الشعر الشعبي ٢٠١٠م أسماء كثيرة ومعروفة على مستوى الساحة الشعرية المحلية والخليجية لم تشارك، وهنا يتبادر سؤال في الذهن: ما هي أسباب هذا العزوف والإحجام عن المشاركة؟ بعد إجراء مجموعة من المقابلات مع بعض الشعراء وجدنا أنه من بين الأسباب القوية هو الحوافز المادية التي ليست على المستوى الذي كان مأمول؛ وهذا ما وضحه المؤتمر الصحفي حول مهرجان الشعر الشعبي (١٣) ، وهنا سوف نجد أن هذا الشاعر سوف يقوم بالمشاركة على مستوى المسابقات الخليجية التي إذا ما نجح في الوصول إلى نتائج متقدمة سوف تكفل له الحافز المادي الجيد ناهيك عن الانتشار والشهرة.

أردنا من ذكر هذا الوضع أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الشاعر العماني إذا ما تم تكريمه ماديا وبسخاء سوف يكون مشاركا وبقوة في مهرجان الشعر الشعبي، الأمر الذي سوف تهيئه المؤسسة الرسمية لوضع شروط في مسابقة المهرجان الشعري تكفل توظيف الفنون الشعرية الشعبية العمانية، ومحاولة التجديد في أشكاله بصورة تخلق الابتكار والإبداع، مما يؤدي إلى وجود تواصل مع الموروث الشعري الذي بات محفوظ في قوالب ثابتة؛ إذن المهرجان بحاجة إلى هذا، إلى تطوير الموروث وإلى الوقوف عليه ومعالجته بصورة جديدة، وهذا لن يكون سهلا خاصة في وجود من يرفض التجديد من باب الخوف والتشويه، ولكن هذا الكلام مردود عليه إذا

ما تم وضع الأسس والخطوط الرئيسية التي تكفل وجوده كأساس وقاعدة وقالب ثابت ينطلق منه التجديد في الشكل وعمل المقارنات ما بين القديم المحفوظ والجديد في شكله المغاير .

كما ذكرنا سابقا هذه مسؤولية الجيل، فإذا ما استطاع الجيل أن يكون حاضرا بقوة في تجديد الموروث، في شكل جديد سينجح في المحافظة على امتداد وتواصل الفنون الشعرية العمانية القديمة مع الوضع والشعر المعاصر.

### الصحافة المحلية وصفحات الشعر الشعبي:

المتتبع للصحافة المحلية يلاحظ أن أهم دور قامت به الصحافة المحلية أنها وثقت أشكال الشعر المعاصر، من خلال فتح المجال للنشر؛ كما أنها فتحت المجال لكتابة الانطباعات الشعرية ولوجود عمود في صفحات الشعر الشعبي وهو عمود المحرر، الذي لم يكن موجودا في بدايات صفحات الشعر الشعبي، ومن خلال هذا العمود تم توجيه الساحة الشعرية الذي أصبح بمثابة الضابط التوجيهي لعملية النشر في الشعر الشعبي هذه الأعمدة طرحت قضايا وأفكار وانطباعات، بمعنى، أنها خليط من هذا كله؛ بالتالي أصبح الشعر الشعبي له متابعيه ومتلقيه قراءة وتذوقا.

الشعر الشعبي المعاصر الذي تأثر بالقصيدة في منطقة الخليج، سواء كان هذا التأثير تقليدا أم إبداعا ساهمت في نشره الصحف المحلية، من خلال صفحات الشعر الشعبي.

الصحافة باتت أهم محرك للشعر الشعبي المعاصر الذي فتح الباب أمام الشاعر العماني في الوقت الراهن أمام فكرة الشهرة ، حيث لم يكن أحد يفكر فيها خلال الفترات الماضية، ولذلك لا بد من التمييز بين حبّ الظهور والبحث عن الشهرة ، فالظهور مفتوح لأي شاعر، ولذلك كانت الصحافة الشعبية تحتاج إلى نصوص مما ساعد على ظهور الكثير من الشعراء، أما بالنسبة للشهرة لم يُفكّر فيها من حيث تكوينها كالتنشر واشتغال الشاعر عليها، هذه الفكرة سابقا لم يكن لها وجود كظاهرة، أما الآن اختلف الوضع فهناك الكثير من الشعر من يبحث عنها من خلال المسابقات الشعرية الخليجية، والمنديات الإلكترونية والفيديو بوك والدواوين الشعرية، بمعنى، أن الشهرة منهج يطبق للوصول إليه، لذلك يمكن القول أن هذا الوضع وأمام التحديات التي قابلت الشاعر العماني للوصول إلى الشهرة، جعلته يسلك طرق متعددة للنجاح في هذا الموضوع، ومنها والذي يهمننا هنا هو تقليد القصيدة النبطية في منطقة الخليج شكلا ولغة وصورا، حتى في المفردة نفسها من حيث التداول، والمتتبع للساحة الشعرية الشعبية في عمان حاليا سوف يرصد هذا التوجه وتداعياته.

نتيجة لذلك حاول الشاعر العماني أن يسجل حضورا مما جعله يبحث عن شكل مغاير للكتابة ويطرحه، حيث اعتمد على ذلك التراكم الثقافي والفني والتاريخي الذي أدى إلى تشكل الكتابة لديه، وهنا عندما نتتبع مسارات هذه الترسيبات سوف نجد أن الشاعر قد تأثر وبشكل كبير بالقصيدة النبطية في منطقة الخليج.

## المحكّمون في المسابقات الشعرية:

يعتبر المحكّم أحد العناصر التي إما أن تساعد على رقيّ القصيدة أو تدهورها، وبالتالي رقي المستوى الشعري العام أو تدهوره من خلال بناء الأحكام التي تنتج عنها نتائج المسابقة، من هنا وفي كثير من الأحيان تكون القوائد المطروحة للمسابقة أكبر من المستوى الثقافي للمحكّم في المسابقة (١٤) ، ناهيك عن إشكالية التأثير بتوجهات مختلفة خارج إطار البيئة الشعرية العمانية وبطريقة غير مباشرة يتأثر بها المتسابقين في القوائد المطروحة للمسابقة ، وهذا ما يحدث ، كما أن الشعراء العمانيين الذين يشاركون في مسابقات محكّمها من خارج البلد وسواء أقيمت هذه المسابقات في البلد أو خارجه يقومون بتأويل ما هيّة المحكّم وخاصة المؤثر بقراراته في مثل هذه المسابقات، فيكون وصولهم لمراكز متقدمة مبنية على ماذا يريد هذا المحكّم، وهنا يمارس المحكّمون ضغطا على المتسابقين من حيث تأثر قوائدهم بما تملّيه توجهات المحكّم الشعرية..

## .. خلاصة ..

التأثر - تاريخيا - له وجوده ولكن كيف يكون هذا التأثير خطيرا عندما ينسلخ من هوية المكان، وما رافقها من ظروف حتمت على هذا التعاطي مع كل ما هو خارج اطار البيئة من تداول مفردات وتبني قاموس شعري يغيب ويطمس هوية المكان كثقافة وتراكم، وما صاحب ذلك من انجراف غير واع نحو ما يحدث اليوم من معمة اختلط فيها الحابل بالنابل ، فاصبحنا ننادي ب( الرجوع إلى التراث تجديدا في الشكل ) فاصطدمنا بواقع من يدير هذا الموروث من حيث الاحباطات التي تمثلت في إشكالية القوالب الثابتة، ورفض التجديد في الشكل التي جعلت وحثّت على الناشئة في مجال الشعر إلى الابتعاد ومحاولة تكريس جهودهم في الانسلاخ من هذا الموروث الذي لا يحبذ سدنته المساس به، وهنا بدأ الشعراء يفتحون على الشعر الشعبي في منطقة الخليج فظل هؤلاء يمارسونه خارج إطار البيئة الأدبية الشعرية العمانية المعاصرة ، وظلّ هذا التداول وتم تلبية صيحات الخطاب الشعري في منطقة الخليج ، والجميل في ذلك هو تداول المفردة المشتركة حتى يصل الشعر إلى الجميع، ولكن الساحة الشعرية العمانية انجذبت إلى كل ما في هذه القصيدة في المنطقة من ملامح لتبدأ في الانتشار على مساحتها الشاسعة دون وعي بما وراء ذلك الاجترار، بمساندة عوامل كثيرة مثل القنوات الشعرية الفضائية والمواقع الشعرية الإلكترونية والصحف الخليجية والمسابقات الشعرية والتي جعلت من الشاعر العماني يؤكد حضوره ( بتقليد ) السائد ومتأثرا بكل التفاصيل التي سوف تعلن وصوله ونجاحه في هذه المسابقات ، وهنا بدأ الشعر العماني يفقد هويته . وفي نفس الوقت وجدت فئة من الشعراء الذين حاولوا الابتكار ضمن إطار اللغة والصورة الشعرية وهذا ما ميّز ولو بشكل خافت الشاعر العماني من النواحي المذكورة ...

هذه الورقة التي طرحت تناولت الموضوع من منظور عمودي علائقي من حيث ترابط العناصر ذات التأثير الذي خلق كل هذه العلاقات التي حتمت وجود التأثير، ولذلك لا بد من هذه الرؤية .

بعد ذلك وبعد الوقوف على الأسباب، كيف يمكن معالجة كل هذا الوضع ..؟ لذلك سوف نحتاج إلى توصيات انطلاقاً من الواقع الذي جعل السعي لهذه التوصيات التي يمكنها ومن خلال وجود الوعي بإشكالية الهوية في الشعر الشعبي العماني، أن نتدارك الوضع الذي ابتعد وبشكل لا واعٍ عن منظومة الهوية .

لذلك يمكن أن نوصي بالتالي :

- ١- الحاجة إلى وجود مؤسسة تُعنى بتوثيق ودراسة كل المقاربات والدراسات النقدية في مجال الشعر الشعبي المعاصر ، وتتبع المسارات التي تسلكها هذه الدراسات ، ومحاولة قدر الإمكان إخضاع هذه الدراسات لمرحلة متقدمة من النباش والتحليل ( نقد النقد ) .
  - ٢- تبني وتوجيه كل المحاولات التي تحاول التجديد في شكل الفنون الشعرية الشعبية ، مما سوف يؤدي إلى التحرك على تداول الشعر الشعبي .
  - ٣- وجود مجلة فصلية متخصصة بطرح كل المقالات والدراسات والمقاربات النقدية في الشعر الشعبي المعاصر الذي يحاول التجديد في شكل الشعر الشعبي العماني التقليدي .
  - ٤- زيادة الاهتمام الإعلامي بالشعر والشعراء العمانيين .
-

## الإحالات والهوامش

١- يمكن الاستفادة هنا من موضوع ( المأثور الموسيقي العُماني (١) ) للباحث جمعة بن خميس الشيدي والذي جاء في ملحق مجلس الشعر الشعبي الصادر عن جريدة الوطن ، العدد السابع الأحد ٦ يونيو ٢٠١٠ الصفحة ١٧ .

٢- علي محسن آل حفيظ ، الفنون التقليدية في محافظة ظفار ، مجلة نزوى ، العدد الخامس . يناير ١٩٩٦م . ص ١ .

٣- هارولد بلوم ، قلق التأثر ، ترجمة عابد إسماعيل ، دار الكنوز الأدبية ، لبنان ١٩٩٨م .

٤- علي محسن آل حفيظ ، الفنون التقليدية في محافظة ظفار ، مجلة نزوى ، العدد الخامس . يناير ١٩٩٦م . ص ١ .

٥- في ملحق مجلس الشعر الشعبي الشهري بجريدة الوطن العدد السادس الصفحة ٤ ، الموافق ٢ / مايو / ٢٠١٠ ، كتب محمد مستهيل المعشني موضوعا بعنوان : الموروث الشعبي ودوره في الحفاظ على الذاكرة . موضحا في بدايته من الفقرة الثانية أهمية التغيير والتطور في ثقافات الشعوب ..

٦- أحمد أنيس الحسون ، نظرية التناص في النقد الأدبي المعاصر ، ملتقى الأدباء

والمبدعين العرب . <http://www.almolltaqa.com/vb/showthread.php?p=213416#post213416>

٧- عبدالله سالم الشعيبي مدير تحرير جريدة الزمن سابقا ، مقابلة ، الجمعة ٣ / ١٢ / ٢٠١٠م .

٨- المصدر نفسه .

٩- عبد الهادي عبد الرحمن ، سلطة النصّ ، سنا للنشر ، مؤسسة الانتشار العربي ، ط ٢ ١٩٩٨ . ص ٣٣٩ .

١٠- جاء في ملحق مجلس الشعر الشعبي بجريدة الوطن استطلاع حول : القصيدة العمانية بين غياب اللهجة وتغييب الهوية؟! ، ص ١٢ العدد الثالث ، ٧ / فبراير / ٢٠١٠ ، يستطلع آراء الشعراء العمانيين حول الموضوع المذكور أعلاه .

١١- سعد الصويان ، الشعر النبطي ، ذائقة الشعب وسلطة النص ، المجمع الثقافي ، ط ١ ، ٢٠٠٥م ، ص ١١١ .

١٢- للتعرف أكثر على علم الاتنولوجيا يمكن الرجوع إلى : د. محمد رياض ، الإنسان ( دراسة في النوع والحضارة ) ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ص ٢ ، ١٩٧٤ ، ص ٢١ .

١٣- يمكن الرجوع إلى المؤتمر الصحفي حول مهرجان الشعر الشعبي في صحيفة عمان والذي أجري مع مدير عام الآداب والفنون بوزارة التربية والتعليم : هلال العامري ، الثلاثاء الموافق ٧ ديسمبر ٢٠١٠م ، العدد (١٠٧٨٠) .

١٤ - عبدالله سالم الشعبي مدير تحرير جريدة الزمن سابقا ، مقابلة ، الجمعة ٣ / ١٢ / ٢٠١٠ م .

### المصادر والمراجع :

- هارولد بلوم ، قلق التأثر ، ترجمة عابد إسماعيل ، دار الكنوز الأدبية ، لبنان ١٩٩٨ م .
- سعد الصويان ، الشعر النبطي ، ذائقة الشعب وسلطة النص ، المجمع الثقافي ، ط ١ ، ٢٠٠٥ م .
- أحمد أنيس الحسون ، نظرية التناص في النقد الأدبي المعاصر ، ملتقى الأدباء والمبدعين العرب . <http://www.almolltaqa.com/vb/showthread.php?p=213416#post213416>
- عبد الهادي عبد الرحمن ، سلطة النصّ ، سنا للنشر - مؤسسة الانتشار العربي ، ط ٢ ، ١٩٩٨ م .

### المجلات والصحف والمقابلات :

- علي محسن آل حفيظ ، الفنون التقليدية في محافظة ظفار ، مجلة نزوى ، العدد الخامس . يناير ١٩٩٦ م . ص ١ .
- عبدالله سالم الشعبي ( مدير تحرير جريدة الزمن سابقا ) ، مقابلة . الجمعة ٣ / ١٢ / ٢٠١٠ م .
- جريدة عمان العدد (١٠٧٨٠) ٧ ديسمبر ٢٠١٠ م ، المؤتمر الصحفي حول مهرجان الشعر الشعبي مع مدير عام الآداب والفنون بوزارة التراث والثقافة : هلال العامري .

