مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

بلاغة العلامة المكانية في الشعر الخليجي مطلع الألفية الثالثة

Spatial Sign Rhetoric in Gulf Poetry at the Turn of the Third Millennium

أ.د. مصطفى إبراهيم الضبع*

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، المملكة العربية السعودية

Dr. Mustafa Ibrahim El-Dabaa*

Department of Arabic Language, College of Arts, Imam Abdul Rahman Bin Faisal University, Kingdom of Saudi Arabia

الملخص: تعدد العلامات المكانية في القصيدة العربية بحيث لا يقتصر حضور العلامة على كونها "موضوعا " يكتب الشاعر عنه، وإنما يتجاوز ذلك إلى كونها "تقنية" يكتب الشاعر بها، وما بين الكتابة "عن" والكتابة "بـ" تتحرك القصيدة ويبدع الشاعر العربي في تشكيل عالمه الشعري، وعالم القصيدة الجمالي، فالشاعر لا يكتب ريبورتاجا صحفيا عن المكان، وإنما هو يوظف العلامة المكانية، والعلامة بدورها تعمل على بث طاقتها الفكرية والجمالية، فالعلامة بوضعها اللغوي تكون عنصرا لغويا داخلا في نسيج القصيدة وليس مجرد عنصر خارج عنها، وهو ما يجعلها شريكا أساسيا في تشكيل النص الشعري، وقد عمدت القصيدة العربية على مدار تاريخها إلى طرح آلاف من العلامات المكانية التي شاركت في تشكيل كيانها، كما شاركت بالضرورة في تشكيل جمالياتها، وقد نظر إليها الدارسون بوصفها مجرد موضوعات أو مجرد عناصر تشكل فضاء القصيدة دون محاولة اكتشاف جماليات حضورها. من هنا تقف الدراسة في محاولتها اعتماد نموذج شعري له طبيعته الفنية وله حدوده الزمانية والمكانية "القصيدة العربية في منطقة الخليج العربي مطلع الألفية الثالثة"، مستهدفة تحقيق ثلاثة أهداف تناقش أسئلتها وتحقق فرضياتها: الوقوف على أهم العلامات المكانية في القصيدة، واستكشاف طرائق ظهورها والتعرف على أنماط حضورها، ثم مكاشفة ماحققته من بلاغة وجماليات في سياق القصيدة. تسعى الدراسة إلى الإجابة على سؤالين أساسيين: كيف كان حضور العلامة في القصيدة؟ ماذا أضاف حضور العلامة للقصيدة؟، وقد تشكلت مادتها عبر ثلاثة محاور أساسية تمثل دوائر مكانية تتسع من الأقرب للأبعد جغرافيا: المكان المحلي (بلد الشاعر وأحيازه المكانية)، الدائرة الإقليمية (الوطن العربي الكبير)، ثم الدائرة العالمية (الأمكنة خارج الوطن العربي التي قاربتها القصيدة محل الدراسة). قد حققت الدراسة نتائجها اعتمادا على تحليل الطاقة الشعرية للنصوص محل الدراسة تحليلا جماليا بالأساس، بحثا في مستوياتها الأعمق والعلاقات القائمة بين العلامات المكانية من جهة، والعلاقة القائمة بين العلامة المكانية وغيرها من العناصر النصية.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي، الخليج، العلامة، المكان.

Abstract: The presence of spatial signs in the Arabic poem is not limited to being a ‘subject’ that the poet writes about, but goes beyond that to being a ‘technique’ with which the poet writes, and between writing ‘about’ and writing ‘with’ the poem moves and the Arab poet is creative in forming his poetic world, and the aesthetic world of the poem, the poet does not write a newspaper reportage about the place, but he employs a spatial sign, and the sign in turn works to broadcast its intellectual and aesthetic energy, the sign with its linguistic status is a linguistic element that is included in the fabric of the poem and not just an element external to it, which makes it an essential partner in the formation of the poetic text. This makes it a key partner in the formation of the poetic text. Throughout its history, the Arabic poem has presented thousands of spatial signs that participated in the formation of its entity, and necessarily participated in the formation of its aesthetics, but scholars have viewed them as mere subjects or mere elements that form the space of the poem without trying to discover the aesthetics of their presence. The study attempts to adopt a poetic model that has its own artistic nature and its own temporal and spatial boundaries (the Arabic poem in the Arabian Gulf region at the beginning of the third millennium), with the aim of achieving three objectives that discuss its questions and fulfil its hypotheses: To identify the most important spatial signs in the poem, explore the ways in which they appear and recognise the patterns of their presence, and then explore the rhetoric and aesthetics they achieve in the context of the poem. The study seeks to answer two main questions: How was the presence of the sign in the poem? What did the presence of the sign add to the poem? Its material was formed through three main axes that represent spatial circles that expand from the nearest to the farthest geographically: The local place (the poet's country and its spatial spaces), the regional circle (the large Arab world), and the global circle (the places outside the Arab world that the poem under study approached). The study achieved its results by analysing the poetic energy of the studied texts in a primarily aesthetic manner, looking at their deeper levels and the relationships between the spatial signs on the one hand, and the relationship between the spatial sign and other textual elements.

Keywords: Arabic poetry, Gulf, Sign, Place, Poem.

***المؤلف المراسل**: أ.د. مصطفى إبراهيم الضبع

البريد الالكتروني الرسمي : eldab3@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.54940/ll11499770

1658-8126 / © 2024 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

اختيار المساحة الزمانية

1- كونها تمثل خلاصة التجارب السابقة، فالتجربة الشعرية في مطلع الألفية الثالثة تتأسس على تجربة سابقة عربية بوجه عام وخليجية بوجه خاص، مما يجعلها امتدادا للتجربة الشعرية العربية السابقة التي كان المكان واحدا من علاماتها البارزة.

2- كونها تمثل وعيا جديدا في العلاقة بالمكان، والحساسية الجديدة تجاهه بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة، ترى كيف يكون وعي الإنسان (الشاعر) بأمكنته الأقرب في الوقت الذي تتيح له وسائل الاتصال معايشة أمكنة متعددة على نطاق واسع يتجاوز أمكنته القريبة.

3- كونها تمثل تطورا في الوعي بالمكان ذلك الوعي المغاير لما ألفه المتابع للشعرية العربية وخاصة في الكلاسيكية والرومانسية ومن بعدها الواقعية.

4- كونها تمثل مصب ثلاثة أشكال شعرية عربية: القصيدة العمودية، قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر، وقد اجتهدت الدراسة في مقاربة أبرز النماذج المعبرة عن العلامة المكانية، دون تمييز بينها، إذ الفيصل حضور العلامة حضورا فنيا دالا.

إذا كان النص على مستوى اللغة مجموعة من العلامات الدالة في سياقها، فإن العلامات تتجلى عبر مرجعيات تعمل على تحريك متلقيها بين قطبين: العلامة النصية ومرجعيتها الثنائية: الواقع خارج النص، وعي المتلقي وثقافته ومدى إدراكه لسياق العلامة النصي.

وإذا كانت النصوص تتشكل عبر غابة من العلامات التي تحيل إلى الزمن أو المكان أو الذات أو المعاني المجردة، فإن تبيان وظائف العلامة وأسباب حضورها وعلاقاتها الدالة مع غيرها من العلامات يمثل عملا من صميم قدرات الشاعر على ضبط السياقات وإنتاج الدلالات وتشكيل الصور الفنية والمجازات متعددة الطبقات، متنوعة الوظائف.

وتمثل العلامة المكانية[1] واحدة من أبرز العلامات النصية التي تكسب النص مساحات استقراره في وعي متلقيه بحكم اعتمادها على مرجعيات واضحة على المستوى المعرفي وإن تعددت دلالاتها واتسعت دائرة تأويلاتها، **فالبحر** بوصفه علامة مكانية يحقق فور حضوره في القصيدة عدة وظائف، كونه:

- علامة مرجعية تعمل على استقرار التأويل وتجنب متلقيها تشتت الصورة.
- محركا ذهن متلقيه إلى مساحة مدركة سلفا ينطلق منها إلى محاولة إدراك طبيعة الحضور ووظيفته.
- يخلق مجالا حيويا بتوسيع أفق النص ومن ثم توسيع أفق التلقي عبر أسئلة لها منطقها الفني عن فعل البحر وأسباب حضوره وطبيعة الحضور ووظيفته.

للوهلة الأولى تضع العلامة متلقيها عند وضعية من وضعيتين:

1- **العارف بالعلامة:** وهو ما يتيح له الانطلاق إلى دلالة الحضور ووظيفته.

2- **الجاهل بالعلامة:** وهو ما يستدعي العودة للمعرفة التي لا وصول للدلالة دونها فلن تصل إلى دلالة البحر ووظيفته الفنية إذا كنت لا تعرف البحر.

والمعرفة هنا ضرورية للاستمرار في التلقي والربط بين العلامات ومن ثم التوصل إلى طبيعة حضورها الشعري وما يترتب عليه من الحكم على قدرة الشاعر على توظيف العلامة وكون حضورها في سياق القصيدة ليس مجانيا، وإنما هو من مقتضيات إنتاج الدلالة النصية ومن قبلها من مقتضيات تحقق المتعة الفنية والمشاركة في صناعة المستوى الفني للقصيدة بوصفها الجملة الفنية أو الفضاء النصي المحتضن العلامة والمحقق وجودها ومانحها وجودها الأبقى.

إن حضورا كثيفا للعلامات تكتنزه القصيدة حيث المكان فيها لا يكون مكتوبا عنه بقدر ما يكون مكتوبا به ، والفارق بين الوضعيتين أن المكان المكتوب عنه يكون موضوعا للقصيدة وهو ما لا يمنع كونه مشاركا في تقنية الأداء ، أما المكان المكتوب به فإنه يمثل كون المكان تقنية فنية تشارك في صناعة الفن في الشعر خاصة وفي الأدب عامة ، وهنا يتحقق الفارق بين شاعرين : شاعر يتوقف المكان لديه عند كونه موضوعا يكتب عنه ، كأنه يكتب ريبورتاجا شعريا قد يجيد أو لا يجيد توظيف العلامة ، وشاعر يكون المكان لديه تقنية يكتب بها شأن استخدام الشاعر للغة أو المجازات حين يوظفها لخدمة فنه وترسيخ شعريته.

السردية خارج النص

كل العلامات القادمة من خارج النص تكون بمثابة كائنات حققت وجودها خارجه، أو هي قائمة بوظائفها خارجه، وحين تحل في النص فإنها تكون مؤهلة للقيام بوظيفة جديدة تنضاف إلى وظائفها السابقة، والمتلقي يبني تأويله للعلامة وسبب وجودها اعتمادا على خبراته السابقة، الخبرات بالوظيفة السابقة للعلامة خارج النص.

(1) "العلامة المكانية" مصطلح إجرائي يشير إلى المكان في حضوره النصي، وهي علامة لسانية تتعدد سياقاتها وأشكال حضورها، شأنها شأن المفردة اللغوية حين تتعدد وظائفها بتعدد سياقاتها، العلامة بهذا الطرح تشارك في إنتاج الصورة، والدلالة والمعنى في النص، وتمثل شكلا من أشكال تحريك مرجعية المتلقي، وتشكيل مساحات المعرفة لديه، فكل علامة في النص تمثل منارة تتعدد أشكال إضاءتها فيما يخص الشاعر والنص والمتلقي.

إن العلامة في قدومها للنص تصطحب وجودها السابق دون أن تتخلى عنه ، والمعرفة بالعلامة (كما طرحنا سابقا) يقوم بالأساس على المعرفة بسرديتها التي تظل خارج النص وإن اعتمد تأويلها على هذه السردية ، فالنيل ، أو الأهرامات ، أو القاهرة ، أو بغداد ، أو بيروت ، أو دجلة ، أو الفرات أو الخليج جميعها أمكنة خارج النصوص وحين تكتنز بها النصوص فإنها تتداخل مع المتلقي اعتمادا على معرفته بها ولكل منها سرديته الخاصة التي يستقطبها النص ولكنه لا يصرح بها ويكون المتلقي ملزما بالوقوف على هذه السردية مما يجعلها معرفة مشتركة بين الشاعر والمتلقي ، وحين يدرجها الشاعر في نصه فإنه يجعل متلقيه يتحرك نحو عدة أنشطة ذهنية:

- تنشيط ذاكرته لإدراك العلامة ومعرفة وظيفتها (حال معرفته المسبقة بها) فالمتلقي العارف بالفرات مثلا يتحرك ذهنه لاستدعاء معرفته بالنهر والانتقال لوظيفته النصية.
- مشاركة الشاعر معارفه التي تمثل درجة أولى في إنتاج الدلالة.
- تحفيزه للبحث عن معرفة العلامة حال عدم معرفته بها فالمتلقي الذي لا يعرف تلك المدينة الصغيرة التي يذكرها الشاعر لا يمكنه التوصل لدلالتها ولا مشاركة الشاعر معرفته بالمدينة إلا بالبحث عما تكونه تلك المدينة خارج النص، وهو ما ينطبق على كل الأمكنة التي تتفاوت معرفة المتلقين بها، وكلما تضمنت القصائد مدنا وأمكنة خارج النطاق الجغرافي للمتلقي يكون عليه البحث دائما لاستكمال معارفه ومن ثم الوقوف على دلالة حضورها في النص.

إن قصة الأمكنة خارج النصوص، تلك الأمكنة التي تعبر فضاء الواقع إلى فضاء النصوص تظل هناك في حالة سكون حتى يعمل النص على تنشيطها، ويكون لها تأثيرها على سردية صغرى قد تتشكل في النص الذي قد يتحول إلى نظام سردي بالمعنى المتعارف عليه للسرد حين يحل في الشعر، غير أنها حين تمرر جيناتها إلى النص فإننا إزاء سرديتين:

1- سردية خارج النص يعيد النص تذكيرنا بها، ذكر الشاعر لأي علامة مكانية فإنه يذكرنا بها وبمجالها السردي ومتعلقات هذا المجال.

2- سردية نصية جديدة تتشكل في حدها الأدنى حين تحقق العلامة المكانية حضورها ولها وضعيتان: **الأولى** وضعية الانفراد بالسرد فالقصيدة في ذاتها ليست سردية في مجملها والشاعر لم يستهدف الاعتماد على السرد بمعناه القصصي وإنما يستهدفه بمعنى الإحكام (المعنى القرآني للسرد)[2]، ومنها على سبيل المثال قول الشاعر عبد اللطيف بن يوسف في قصيدته " إلى إيليا أبو ماضي":

يَا أَيُّهَا المَنْفِي خَلْفَ الأطلسي
مِنْ أَيْنَ تَأْتِي بِالظُّنُونِ الخَافِية
لُبْنَانُ يَفْتَقِدُ الحُدُودَ
وَأَنْتَ فِي شَكٍّ الوُجُودِ
بِرحلَةٍ مُتَنَاهِيةٌ
فَارجَعْ إِلى جَبَلٍ يُحِبُّكَ
إِنَّمَا يَشْتَاقُكَ العَاصِي
وَرُوحُكَ عَاصِيةٌ![3]

فالقصيدة تتضمن ثلاث علامات مكانية (الأطلسي، لبنان، العاصي) تقع في سياق نص ليس سرديا وإنما تخلق العلامات سرديتها خارج النص فلكل منها تاريخه وعالمه وتفاصيله القائمة هناك في مرجعية العلامة الكائنة قبل وجود النص.

و**الثانية**: وضعية القصيدة السردية والتي يكون السرد فيها تقنية شعرية بالأساس مما يدخل العلامة المكانية في دائرة مغايرة حين تشارك في صناعة الحدث السردي أو تحتضنه أو تتأثر به، ومنها قول الشاعر محمد الحرز:

"كانت الساعة العاشرة مساء تقريبا عندما باغتني سؤالك ونحن في مقهى الرصيف"[4]

فالعلامة المكانية هنا واقعة في سياق سردي واضح، يؤهلها للقيام بوظائف جديدة بوصفها مكانا للسرد وحاضنا لأحداثه، وقد تكون بؤرة لما سيتلو ظهورها من أحداث ووقائع.

تكتنز القصائد بآلاف الأمكنة، وتتفاوت مشاهد حضورها وأشكال حلولها في القصائد وهو ما يتحقق عبر ثلاث صيغ أو ثلاثة أشكال تتشكل عبر ثلاث دوائر كبرى:

1- **دائرة كلية الديوان**: حيث العلامة تفرض وجودها على كامل ديوان الشاعر، ويكون حضورها في معظم القصائد إن لم تكن فيها جميعا، وفي الغالب تتصدر العلامة عتبة الديوان (المدينة لمحمد الصفراني مثالا).

2- **دائرة كلية القصيدة**: حيث العلامة تفرض وجودها لتكون موضوعا للقصيدة، وهو ما يعني تحقيق أثرها الفني منتجة بلاغتها كونها تتجاوز حدود الموضوع إلى استراتيجيات التشكيل الفني للقصيدة ولها وضعيتان: الأولى: كون العلامة تفرض وجودها منذ العنوان (عنوان القصيدة) وهو ما يحدث غالبا، كما في قصائد الشاعر أحمد الهلالي

---

(2) ذلك المعنى الذي تكتنزه الآية القرآنية الكريمة من سورة "سبأ" أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ" (11).

(3) بن يوسف، عبد اللطيف، روي، كولاج شعري، دار مدارك للنشر، دبي، 2016، ص33.

(4) الحرز، محمد، أخف من الريش أعمق من الألم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2003، ص 82.

عن الطائف ففي ديوانه "قطرات صلبة" يفرد الشاعر قسما خاصا بعنوان " الطائف الآن" يتضمن ثلاثة عشر نصا مسلسلا من " الطائف – الآن (1) إلى " الطائف – الآن (13)[5]، والثانية :كونها تكتفي بوجودها في المتن عبر صورة واحدة أو عدة صور .

3- **دائرة الصورة الجزئية:** وفيها تحقق العلامة حضورها ضمن سياق صور القصيدة الجزئية وهي السمة الغالبة في كثير من النصوص، تلك النصوص التي تستقطب أمكنة تستعصي على الحصر ولو في ديوان واحد، حيث تتوزع الأمكنة محققة درجات من الحضور وأشكالا من الوظائف الموضوعية والفنية والجمالية.

وتعد ثلاثة الطرق أدوات كاشفة عن تجربة الشاعر، كما تمثل أداة كاشفة عن قدراته الفنية، فالعلامة في حضورها لا تكتفي بحضورها العابر، وإنما بحضور مشارك في مساحات الفن الشعري وبين شاعر وآخر تتسع مساحات التوظيف، فهناك شاعر يمتلك قدرة على توظيف العلامة أكثر من غيره، وفي المقابل نجد شاعرا قد تتضاءل قدرته على توظيفها فتأتي مجانية غير مشاركة في تحقيق الفن الشعري، أو على الأقل يخفت صوت العلامة في سياق القصيدة.

الأمكنة:

1- مكان متعين، واقعي، له حضوره خارج النص مما يجعله مرجعية تستقطب وعي المتلقي[6]، وهو ما يحقق وظيفة أولى، وضع المتلقي في واحدة من وضعيتين: العارف بالعلامة فينطلق لاستكشاف دلالة حضور العلامة في القصيدة، غير العارف فيكون عليه تحقيق المعرفة أولا.

يتحرك الشعراء في ثلاث دوائر مكانية:

أ. **الدائرة المحلية:** (الطائف)، (الكعبة) الشاعر أحمد الهلالي، (أم القرى، الرياض، جدة) عبد الله الخديدي، (المدينة) محمد الصفراني.

ب. **الدائرة الإقليمية:** وتتمثل في عشرات البلدان والمعالم والمدن العربية (غالبا العواصم العربية) التي تتبلور شعريا فارضة وجودها الشعري في كثير من النصوص العربية: (مصر – النيل) محمد البريكي، (بغداد) عبد الله الخضير، (القاهرة – النيل) جاسم الصحيح، (خافق النيل) سعود البلوي ص 26، (دجلة – اليمن) مطلق العتيبي، (القدس) عبد الله الخديدي، (فلسطين) محمد الصفراني (المدينة المنورة)...إلخ.

ج. **الدائرة العالمية:** عشرات المدن العالمية: (واشنطن) حاتم الزهراني، (باريس) عبد الله الخضير، (كازخستان) عبد الحكيم الزبيدي.

أولا: الدائرة المحلية

في ديوانه " المدينة" يفرد الشاعر محمد الصفراني (ابن المدينة المنورة) ديوانه لرصد تجربته الشعرية الأولى وتجربته الإنسانية مع واحدة من أبرز مدن العالم الإسلامي بعد مكة المكرمة.

يضم الديوان أربع عشرة قصيدة تتناول " المدينة المنورة " من وجوهها التاريخية والإنسانية والروحية، وتقف عند الناس فيها معتمدة أسلوب التنوع في العرض عبر تنوع الضمائر التي يتدرج معها في انتقال ثلاثي:

1- **ضمير المتكلم** ساردا رؤيته الكاشفة عن علاقته بالمدينة عبر المشهد الأول أو القصيدة الأولى" وطني" كأنه يحرر مفهوم الوطن بالنسبة له قبل الانطلاق لتحرير تجربته مع "المدينة" التي يفرد لها القصيدة الثانية بعنوان" المدينة ":

حين أنطق اسمها
ينمو النخيل
على فمي
وتطرز الأزهار
صوتي
والخمائل لحظتي ويُعطّر النعناع"[7]

من خلال المشهد الأول في القصيدة يرسم الشاعر لوحة تجمع عناصر تشبع حواسه جميعها: الشم (النعناع – الأزهار– الخمائل) – السمع (أنطق – صوتي)، البصر (النخيل– الأزهار – الخمائل)، اللمس (يدي)، التذوق (جميع العناصر التي يجد الشاعر لها لذة في فمه)، والعناصر تقيم دليلا على ما تحدثه المدينة في نفس الشاعر فمجرد النطق باسمها تفوح التفاصيل الشيقة.

والشاعر – ببراعة المحب – يضفر بين الضميرين: المتكلم بوصفه شاهدا على المشهد والغائب (العائد على المدينة) بوصفها محور المشهد، والربط هو امتداد للارتباط النفسي بالمدينة تعبيرا عن العلاقة القائمة بينهما ، والغياب ليس معناه الفقد بقدر ما يعني كونها حاضرة في كل شيء ، وكونها سرا لا تفصح عنه تفصيلة واحدة، وإنما هي تحقق حضورها في كل التفاصيل، كما أن الغياب الذي يناسب الماضي يؤكد أصالة المدينة وعراقتها ، وكون الشاعر يطرح الأثر في الحاضر عبر ضمير المتكلم فإنه يمثل امتدادا يقينيا للمدينة ، فإذا ما أدركنا أن ضمير المتكلم ينتقل سره إلى المتلقي المتجدد فإن ذلك يعني بالأساس حضور المدينة على لسان كل متلق وتجدد حضورها عند كل عملية تلق لا تقف عند حدود الزمان ، فكلما قرأ قارئ في أي زمن قول الشاعر " حين أنطق اسمها " فإنه يطلق الأثر نفسه الذي استشعره الشاعر يوما ، وهو ما يعني أن تقنيات تشكيل الصورة التي استثمرها الشاعر نجحت إلى حد كبير في تشكيل وعي متلقيه وتمديد أثر المدينة في نفوس متلقيها .

---

(5) الهلالي، أحمد، # قطرات_ صـــلبة، توقيعات تويترية (2017-2020)، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2020، ص 181.

(6) فور تلقي المتلقي العلامة المكانية من هذا النوع يستحضر المرجعية، القاهرة، الرياض، الرباط وغيرها يستحضر المتلقي مساحة معرفته المرجعية بهذه العلامات.

(7) الصفراني، محمد، المدينة، نادي المدينة المنورة الأدبي، المدينة، 1425هـ، ص 10.

ويستمر الشاعر في اعتماده الضمير نفسه في القصيدتين: الثانية " الحارة" والثالثة " توحد" موسعا من مجال رؤيته وراسما لوحة كبرى متعددة التفاصيل، في القصيدة الثانية يرسم صورة للحي، موسعا من مجال الأثر الذي لم يقتصر عليه فحسب ومانحا الآخرين فرصة الظهور في المشهد، متحدثا عن جيله دون أن يغادر موقع السارد:

"في حيّنا
نضجت حكايات الغرام
على لسان رعيلنا
فتكونت للعشق مملكة
وللعشاق مكتبة
وللأدب الرفيع نقابة
فحفظت أشعار الهوى"[8].

وفي القصيدة الثالثة ينفرد الصوت بذكر ما يخصه بوصفه نموذجا لحالتين: حالة الارتباط بالمدينة وحالة الرعيل الذي تعلم العشق، فيقدم نفسه نموذجا أصيلا على أثر المدينة دون مغادرتها إذ تظل متحققة عبر ضمير الغائب (الحاضر):

" " أنا بعض (طابا) الحب
ما عدت داريا
هواها الذي يمشي
على الأرض
أم أنا "[9]

وعند هذا الحد تكون المدينة قد تحققت حاضرة أمامه فيتحول الضمير إلى المخاطب.

2- **ضمير المخاطب**: ضمير استحضاري تتجسد فيه المدينة متلقية خطاب الشاعر الذي يطرح ست لوحات يضمها عنوان " المدينة أمانتكم المدينة حبيبتي".

يستهل اللوحة الأولى بتقرير حالة يؤكدها بأسلوب التوكيد المقترن بتمام الحدوث (الفعل الماضي)، والجملة الخبرية في حمولتها التراثية المقرة بمضمونها:

"إنّي عشقتك والأرواح أجناد
ورحلة الحب أمجاد وأعياد
وروعة العشق في قلبي قد انغرست
أزهارها ولياليِ العمر أعواد
ورد المدائن في عينيك بعثرني
فلملمي عاشقا للورد ينحادُ"[10]

ثم يمدد الشاعر التعبير عن الحالة بتوالي الجمل المعطوفة واستثمار طاقة التماسك النصي في رسم لوحة متماسكة التفاصيل عبر الجمل المتوالية في تماسك اعتمد الشاعر فيه على عدد من أدوات التماسك في تعبيرها عن دفقة شعورية قوية، وهي التقنية نفسها التي يكررها الشاعر على مدار اللوحات الست التي تتشكل منها القصيدة محافظا على ضمير الخطاب ومعززا من التماسك النصي ورابطا بين المدينة والذات بوصفهما جديلة لها طابعها الخاص، حيث يبدأ الشاعر في اللوحة الثانية توسيع دائرة المشهد مدرجا شخصيات جديدة منتمية للمدينة:

"يا طيبة الحب من أين الوصول إلى
بَرِّ المحبة والأجواء إرعادُ؟
.....
ما (للمدينية) الحسناء قد صرفت
عنا هواها؟ وغصنُ الغيدِ ميّادُ"[11]

وعبر المتواليات التصويرية يعتمد الشاعر عددا من التقنيات في خطاب المدينة بوصفها ملهما وشريكا في إنتاج التقنيات ذات الطبيعة البلاغية والجمالية، فالحديث المطول الممتد عبر اللوحات يكون بمثابة الحوار بين محبوبين (المدينة والشاعر)، أحدهما (الشاعر) لديه القدرة على التعبير عن العلاقة بينهما ، و من أبرز ما يعتمده الشاعر ملحا عليه ومحققا من خلاله نواتج الحب (السؤال) الذي يتكرر ست عشرة مرة على مدار اللوحات الست ، والشاعر يتدرج في استخدامه من اللوحة الأولى (مرة واحدة) وفي اللوحة الثانية (مرتين)، حتى يصل السؤال إلى ذروة تكراره في اللوحة الخامسة (تسع مرات)، والسؤال في تنوعه يؤكد دلالتين :

- كون "المدينة" مصدرا للمعرفة والشاعر حين يتوجه لها بالسؤال فهو على يقين من هذه الكينونة ذات العمق التاريخي والديني.
- كون الأسئلة في تنوعها تكشف عن طبيعة الرؤية التي يطرحها الشاعر في مكاشفته واقعه الإنساني فمن أدوات الاستفهام المتنوعة ينطلق الشاعر في تحليل الواقع العربي، والأدوات المختارة بعناية (هل، ما، أين، كيف) ماهي إلا مفاتيح لقراءة الواقع العربي، صاغها الشاعر صياغة جمالية حادة وجادة:

ما للطمأنينة الزرقاء قد بهتت؟
وللسكينة أمراض وعواد؟
أين الوداد به الحارات ناعمة؟!
وأين جيراننا جودٌ وأَجواد؟!
أين الوراشين والحسناء باسمة؟!
أين الحمام.. وأين العم خلاد؟!

---

[8] الصفراني، محمد، المدينة، ص 19.
[9] الصفراني، محمد، المدينة، ص 25.
[10] الصفراني، محمد، المدينة، ص 29.
[11] الصفراني، محمد، المدينة، ص 31.

أين الشَّرابُ وحَرَّ الصيف يُثلجها؟!"[12]

اعتمد الشاعر نظام السطر الشعري دون الترتيب السطري متحررا من قيد الصمت المتكرر الذي تفرضه القافية في نهاية كل بيت، مستثمرا انسيابية الشكل السطري، منتجا متوالية تفعيلية تتوالى متدفقة تدفقا حيويا من بداية من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهو ما يتناسب مع حركة الذات عبر المكان أولا، وعبر الزمان ثانيا، تلك الحركة الانسيابية المتدفقة عبر المكان والزمان.

وفي تجربة لها طبيعتها الجمالية الخاصة يرسم الشاعر أحمد الهلالي صورة متعددة التفاصيل لمدينة "الطائف" يستهلها بطرح جمالي يقيم لوحة جغرافية من الجمال تشكل مجالا حيويا للمدينة:

"شفة السماء تنزّلت شوقا لها

وتوزّعت قبلا على شفتيها

فانداح شوقُ الأرض من خلجاتها

عطرًا أسال الماء من نهديها

نهد (الهدا) روى البطاح بمكة

وسقى (الشفا) أرضا يطل عليها

وسرى ندي الخصر يعزف رقصه

نحو (الحوية) كي تمد يديها"[13]

عبر التفاصيل الجغرافية يرسم الشاعر خارطة حيوية للمدينة عبر مجموعة المناطقة المحيطة بها (الهدا) غربها و(الحوية) شمالها، و(الشفا) جنوبها فيما تشكل العلامات المكانية دائرة مركزها " الطائف" لتكون بمثابة القلب النابض لهذا الجمال الذي تطرحه العلامات التي تضع بدورها متلقيها في واحدة من موقفين: العارف لها فيبادر للانتقال لمنطقة دلالتها، وغير العارف فيبادر للمعرفة استكمالا للإدراك ومعرفة حقيقة حلولها في المشهد.

والصورة على اتساع تفاصيلها تضع متلقيها في دائرة من الجمال المسرود عبر القطرات التي تأتي بمثابة البث المباشر الذي يؤكده الشاعر بالعلامة الزمنية المتكررة في عناوين اللوحات كلها (الآن)، تلك العلامة التي تمنحنا بعض تأويلاتها الدالة:

- العلامة تؤكد البث المباشر، غير المتوقف، فكل قراءة للعلامة تستحضر اللحظة مما يجعل من الآنية زمنا ممتدا، ومن ثم فالحركة النشطة للمدينة في حالة حياة مستمرة.
- أن الشاعر لفرط جمال المكان غير قادر على مغادرته، ومن ثم يظل في حالة من البث المباشر المستمر.
- أن الجمال غير المحدد يظل في حالة من النشاط لكل متابع والشاعر بوصفه فنانا يظل في حالة استلهام للجمال وبثه دون توقف.

وفي تجربة الشاعر حاتم الزهراني تباشر "جدة" الظهور عبر واحدة من قصائد الديوان، فتكون موضوعا للقصيدة وصانعة تقنيات تشكلها، كما أنها تحتضن القصيدة فيكون اسمها مذيلا لها بوصفها مكان كتابتها والشاهدة على مولدها.

فيما يشبه البث المباشر يستهل الشاعر قصيدته بالإشارة للمكان جامعا أذهان متلقيه إلى منطقة البث وداعيا لهم للانتباه، وعلى طريقة السارد العربي القديم يستخدم التعبير التراثي " يحدثني" غير أنه يخرج من نطاق فردية المتحدث القديم (حدثني فلان) إلى جماعية المتحدث الجديد، والحديث يدور حول غادة تجسد صورة المدينة وتحرك المتلقي للربط بين العنوان والإشارة المكانية وحديث الصحاب:

"هنا جدة:

يحدثني الصحب عن غادة

غار منها صديقاتها المترفات

فقلبن قلب العريس عليها

ليظفرن بالولد المنتظر!"[14]

مواصلا بثه المباشر ينتقل الشاعر إلى تاريخ المدينة تأصيلا وتأكيدا لعراقة الغادة التي يرسم لها الشاعر لوحته ثلاثية التفاصيل، محركا ذهن المتلقي هذه المرة إلى الماضي، في حركة زمانية دالة مشيرا إلى أصول المدينة في انتمائها لقبيلتين عربيتين أصيلتين: بني دوس وبني هاشم:

هنا جدة:

حجازية من بني دوس مالت على «طرقها» الجبلي..

حجازيةٌ من بني هاشم كحلتها وقامت مقام الصبا..

تجاورتا حيث تنزل حواء من سطح أسطورة لتغسل في البحر

صحن القمر!"[15]

وفي الحركة الثالثة يعود الشاعر إلى الحاضر رابطا بين ماضي المدينة العريق وحاضرها معتمدا أسلوب الحذف الدال ومنتجا صورة تقوم على السمع في مناسبته للحكاية الشفاهية ، حيث يجمع بين مسموعين : الحكاية التي يكتفي بتعريفها دون توضيح كنهها ، وصوت عبادي الجوهر المطرب السعودي وهو يغني " المراية" و" جدة أهلي وبحر" صانعا صورة مركبة ذات

(12) الصفراني، محمد، المدينة، ص 40.

(13) الهلالي، أحمد، # قطرات_ صلبة، ص 181.

(14) الزهراني، حاتم، أحتفل بالمئنى في ييل، دار تشكيل، الرياض، 2019، ص 98.

(15) الزهراني، حاتم، أحتفل بالمئنى في ييل، ص 98.

طبقات فهو لم يقارن بين ماضي المدينة وحاضرها مما ينفي فيه الحاضر ماضيه وإنما يجمع بين الماضي العريق والحاضر الممتع الذي لا يتخلى عن العراقة معززا من صوت المدينة الذي يتبلور فيما يخصها من طرب:

"هنا جدة:
مغامرة باتجاه الحكاية
عبادي يغني "المراية"،
وأهلي وبحر!"[16]

وفي تجربته الأولى – الممتدة لمجموعته الشعرية الثانية – يؤسس الشاعر عادل خميس الزهراني لعلاقة شعرية فريدة بالمكان يشتغل فيها على ثلاث دوائر أساسية:

- **الدائرة المحلية**: وتمثلها مدينتان:" وادي جُدُر"، و" جدة".
- **الدائرة العربية**: وتمثلها مجموعة من الأمكنة العربية تضمها قصيدة واحدة.
- **الدائرة الأوربية**: وتمثلها مدينتان: "ليدز" و "سانت أندروز".

والدوائر في ثلاثيتها تقيم سردية لها منطقها من القديم(مرتع الصبا في " وادي جدر") إلى الحديث في الشباب والوعي بالمكان في امتداده على مساحة العمر ما بين مكان الابتعاث في بريطانيا ، و مكان العمل في "جدة" ومكان الوعي بالوطن العربي الكبير ، والمدن التي تبدو منفصلة في واقعها الجغرافي يأتي الشاعر ليصنع منها سرديته الخاصة ومقاربته لمجموعة العلامات المكانية المنتقاة بفعل الوعي فمن المؤكد أن هذه المدن لم تكن الوحيدة التي عايشها الشاعر ، فهي إن كانت مدنا قدرية أو تبدو كذلك ولكن عمل وعي الشاعر هو من استخلصها مصطفيا حضورها الشعري ومحققا فعلها الجمالي.

في **الدائرة الأولى** تتقدم قصيدة "وادي جدر" لتؤسس لسردية الذات، والشاعر يطرح العلامة المكانية بوصفها علامة ابتدائية يربطها بالنص بطريقة المبتدأ (وادي جدر) وخبره (النص) والرابط الأول بينهما ضمير الغائب (محرابه) العائد على الوادي:

الشمس تسجدُ في محرابِهِ وَصَبا والليـلُ يغزِلُ منْ تاريخـه الشُّـــهبـا
والريح تطمع في باقي فحولتـه كم عاش يغوي بنات الحي والســـحبا[17]

والشاعر حين يجمع ثلاثة من مظاهر الطبيعة يقيم علاقة منتجة بين العلامات ذات الطبيعة المكانية أو تلك التي لا يمكننا إدراكها إلا في المكان: الشمس، الليل، الريح موظفا إياها لإنتاج حركة تمنح المكان حيويته، ومؤشرها اللغوي هذا التركيب الثلاثي المتكرر من المبتدأ والخبر (الجملة الفعلية)، والشاعر يضع الشمس في مقدمة المشهد كشفا للتفاصيل فهو يرسم لوحة متعددة التفاصيل

(16) الزهراني، حاتم، أحتفل بالمئنى في ييل، ص 98.

(17) الزهراني، عادل خميس، بين إثمي وارتكابك، 2008 ص 85، يورد الشـــاعر تعريفا للوادي: جدر.. واد عريق ترفل في أحضانه قريتي الخضراء" انظر ص 85 من الديوان.

يبث فيها الضوء اللازم لكشفها وليس أقوى من ضوء الشمس للقيام بذلك ، ولا يبتعد الشاعر عن الضوء ساحبا إياه على الليل من خلال الشهب التي تمارس فعل الغزل لتاريخه ، متوسطا بين فعل الشمس وفعل الريح الطامع في فحولته ، وفي كل الأحوال فإن أثر الوادي يمتد عبر الأفعال الثلاثة المتجهة بفعلها إليه عبر ثلاثة من تفاصيله تنضاف إلى الضمير الغائب العائد عليه (محرابه ، تاريخه، فحولته) ، مما يجعل المشهد بأكمله مثارا للتعجب الذي تمهد له الصورة ويصرح به الشاعر بلفظ الجلالة الدال على السحر والإعجاب:

الله يا وادي الأسرار كم وجدَتْ فيه الأساطير وجهاً سانحاً رحبا[18]

وكأن الشاعر يروح يدلل على السحر المنتج للتعجب فيعمد إلى تفكيك الأحداث وفردها تحت ضوء الشمس مكررا فعل الزمن وطارحا تفاصيل فعل الوادي وواصفه بالمؤثر الأكبر في الآفاق والجن متنقلا مع متلقيه أو ناقلا إياه إلى الزمن الغابر التي اتسعت له الأيام:

أيامَ يزأرُ في الآفاق يهدمُها يغزو البروق فتهوي عنده حطبـــا
أيام تهذي به الأمجاد أغنية تقضي السنونُ ولا تقضي به الأربا
أيامَ تهرب منه الجن خاشعةً تقول: إنَّا رأينا وادياً عَجَبـــــــا
أيام يجثو لديه العز يسأله قرباً يفاخرُ فيه الكونَ أو نَسَبـــا[19]

والشاعر يستثمر طاقة التكرار (أيام) حين تكون مستهل الأبيات، منتجا منها إيقاعا افتتاحيا يوهم أن الزمن لا يتغير، وأن الأيام متوالية على وتيرة واحدة، غير أنه يكسر الإيقاع بتغيير فني يكون تاليا للمفردة المكررة حين يدرج أربعة أفعال مضارعة تؤدي دلالتين: سابقة ولاحقة، سابقة (عبر ثبات المضارع) الممهد للانتقال من التكرار إلى التغير، ولاحقة تتمثل في تغير المعنى الذي مهد له الثبات، والشاعر ينتصر لصياغة تمنحنا دلالة التعميق للمعنى عبر صيغة تكاد تكون موحدة في الأبيات، تلك الصيغة التي تتشكل من:

1- علامة الزمن المتكررة (أيام).
2- الفعل المضارع المتغير (يزأر، تهذي، تهرب، يجثو).
3- شبه الجملة في دلالته على التمكن والتعميق (في الآفاق، به الأمجاد، منه، لديه)، وفيها تنويع أسلوبي يمنح الصيغة بعض حيويتها.
4- الاستعارة المتكررة عبر الفاعل (الضمير المستتر في البيت الأول عائدا على الوادي، والاسم الظاهر في: الأمجاد، العز).
5- تكرار الأفعال المضارعة (اثني عشر فعلا) بوصفها عصب كل بيت أولا، وعصب الأبيات مجتمعة ثانيا، والأفعال حين نسندها لفواعلها نجدها تؤكد فعل الوادي بطريقتين: تصريحا مباشرا، حين تشير ثلاثة منها إلى الوادي بوصفه فاعلها (يزأر،

(18) الزهراني، عادل خميس، بين إثمي وارتكابك، ص 85.

(19) الزهراني، عادل خميس، بين إثمي وارتكابك، ص86.

يهدمها، يغزو) ، وعبر الإيحاء في بقية الأفعال وخاصة فعل العز في البيت الأخير الذي يختتم به الشاعر الصورة تأكيدا لقيمة الوادي ، فالوادي الذي يغيب عبر الزمن يخلفه العز بوصفه ناتجا مباشرا له ، فالوادي يمارس فعله بذاته أولا ثم تتولى نواتجه ممارسة فعله.

ويرتد الشاعر من رحلته متحسرا على ما آل إليه الوادي ومختزلا كل الأيام السابقة في مشهد راهن يدعو للحسرة والتعجب الممرّر عبر السؤال عما تسبب في هذا المصير:

واليوم كيف أحال الصمت مقبرة والشيب أردية.. والموت مرتقبا

بعدها يلجأ الشاعر لله سبحانه وتعالى متأوها وهو ينادي الوادي مشخصا إياه كأنه يعي حسرة الشاعر ويشاركه ألمه غير أنه يختتم الصورة بالأثر النفسي الباقي من الوادي، ذلك الأثر الذي يجعله فاعلا على البعد (مكانيا وزمانيا) غير أن فعله يتحقق عبر الذكرى بوصفها الأثر الباقي في النفس:

الله يا وادي الأحرار ما عبقت ذكراك وانْتَشَتِ الرُّبا لها طَرَبا[20].

وفي قصيدة "جدة " يستثمر الشاعر طاقة القصيدة العمودية (المحافظة على الوزن والقافية) في بث تجربته مع المدينة ساردا علاقته بها، معتمدا أسلوب الخطاب في طاقته المجازية، عبر كاف الخطاب التي تمثل علامة لغوية دالة تتكرر في أبيات القصيدة مستحضرة المدينة على لسان الشاعر:

على شاطيك تغتسل الثريا
وتثمل في مفاتنك الحميا
وتشرب من شمائلك المعالي
على ظمأ النوى فتموت ريا[21]

منطلقا من نقطة جغرافية محددة (تمثل واحدة من أبرز علامات المدينة) منتقلا إلى سمات فوق مكانية تميز المدينة (المفاتن– الشمائل) جاعلا من المدينة مقصده الذي يكرر إتيانه، والقصيدة التي يبلغ عدد أبياتها عشرة أبيات يستهل الشاعر خمسة منها بالفعل " أتيتك ":

أتيتك والفؤاد ينز موتا
ورحت وظل قلبي فيك حيا
أتيتك هائما ورحلت صبا
أغني كالهوى لحنا شجيا[22].

ويستمر تكرار الفعل في الأبيات: الثالث والرابع والخامس والسادس والتاسع، والشاعر يؤكد التكرار بتحقق نتيجة فورية فكل إتيان له نتيجته وهو ما يؤكد أن الإتيان مرة واحدة ينتج عنها كل النتائج وإنما هو إتيان متكرر متجدد في كل مرة يحقق نتائجه عبر مجموعة الأفعال التالية لفعل الإتيان والمترتبة عليه:

أتيتك _____ ظل قلبي فيك حيا
أتيتك _____ أغني كالهوى

ثم يختم بنتائج كلية دالة على ثراء الأفعال التي تصب نتائجها الإضافية في البيت السابع والممتدة للبيت الثامن:

فكنت الدار نعم الدار فيها
يعيش الحسن محتالا حفيا
لبستِ من المحاسن كل تاج
فصرت وأنجم الدنيا سويا[23]

خاتما سرديته مع المكان بما يحقق للنفس طموحها عبر صورة ممتدة على مدار البيتين، ويكون لامتدادها الأثر الواضح في بيان ثراء النتائج.

وفي **الدائرة الثانية**، يوسع الشاعر من رؤيته عبر الانفتاح على الوطن العربي قبل أن ينطلق إلى **الدائرة الثالثة** الأوربية (سنعود لهما بالتفصيل في موضعيهما من هذه الدراسة).

3- **مكان عام** يشير إلى الواقع دون أن يكون متحققا في جغرافية بعينها: طريق، بحر، سماء، نهر، مدينة، مالم تشر إلى مكان بعينه أو باسمه فهي عامة تكاد تخص المتلقي الذي يحيلها في غالب الأمر إلى أمكنته الخاصة عندما يقول الشاعر محمد إبراهيم يعقوب:

" سأقول شيئا آخر للبحر
طقس القلب
كان يظن بي خيرا
ولم أقرأ حنين الضفة الأخرى
يكاد يشف عن شغفي المكان
خطاي موسيقى
وفي شفتي سماء ليس تعرفني، كما أرجو،
وفي رئتي ما يحنو على المدن البعيدة "[24]

فالعلامات المكانية (البحر – الضفة – السماء) تستدعي مرجعية تخص المتلقي وتتعدد المرجعيات بتعدد المتلقين مما قد يبعد المتلقي عن مرجعية الشاعر نفسه الذي قد يستهدف أو يتغيا التعبير عن أمكنته الخاصة، فالمدينة عند الشاعر السعودي قد تكون الرياض أو أبها أو الدمام، فإذا كان المتلقي عراقيا مثلا فالمدينة في مرجعيته قد تكون بغداد أو البصرة أو باريس وهو ما يحقق قدرا من الحيوية في التلقي وتوسيع أفق المتلقي.

(20) الزهراني، عادل خميس، بين إثمي وارتكابك، ص 86.
(21) الزهراني، عادل خميس، حدث في مثل هذا القلب، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بالباحة، 2019، ص 107.
(22) الزهراني، عادل خميس، حدث في مثل هذا القلب، ص 107.
(23) الزهراني، عادل خميس، حدث في مثل هذا القلب، ص 108.
(24) يعقوب، محمد إبراهيم، الأمر ليس كما تظن، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2013، جدة، ص 85.

4- مكان مجازي نصي لا وجود له خارج النص ويكاد يكون خاصا بالنص: " أنا نسمة تحلق في فضاء الإشراق تهمس للسنابل يكتسي الألق أروقتها تتدفق معها كل شلالات العطاء والحب يغمر الأنس معها كل الزوايا التي ترسم في الواقع كل توهج وتدفع بي إلى مساحات الانتشاء لنهجر كل مرافئ الألم "[25]، وقول الشاعر "

أشتاق لرسمك
في دفء ينابيع القرية
خلف حصاري
في درب الكرز الناشئ
السائر بأغاني الفجر لصومعة التوت "[26]

ومنه قول الشاعر محمد إبراهيم يعقوب:" ضفاف الوردة"، "هامش الماء"[27]،وفي قصيدته " يحيك خيبته مناديلا" يرسم الشاعر علي الحازمي صورة مكانية للنبع بوصفه متخيلا:

" تجلس الذكرى أمام النبع تروي للغزالة
قصة العطش المقيم على الضفاف
وكيف لاح الغيم في خجل على الماضي
ليزهر غصن قامتك النحيل "[28]

ثانيا: **الدائرة الإقليمية** (العربية)

وهي دائرة تتسع أمام الشاعر العربي من المحيط إلى الخليج، تتعدد وجوهها عبر ثلاثة صيغ أساسية:

- **البلدان العربية**: وتتشكل دائرتها من عدد من البلدان الأكثر حضورا في القصيدة: مصر، العراق، سوريا، السودان، الجزائر، لبنان.
- **المدن العربية**: متمثلة في العواصم العربية أو المدن الكبرى أو الصغرى بوصفهما مجالا شعريا ينتج عن معايشة أو متابعة الشاعر لحدث ما.
- **المعالم المكانية**: وهي علامات مكانية ترتبط جغرافيا ببلدان عربية أو مدن عربية، وتمثل مدارا لشعرية القصيدة، ومنها: الكعبة، بئر زمزم، النيل، الأهرامات، الخليج، المسجد النبوي، الخيمة، المقهى..إلخ.

1- **البلدان العربية**، وتمثل مجالا جغرافيا تقاربه القصيدة معتمدة على مرجعية جغرافية يراهن الشاعر على تحققها في قصيدته" قصيدة العراق" للشاعر الإماراتي كريم معتوق:

من خِنجرٍ ثَمِلٍ بالقلبِ قد غُرِزا ما لُمتُ طاعِنَهُ أو لُمتُ مَن غَرَزا
أتى إليَّ سُـؤالٌ شِـبتُ مِن هلعٍ حَملتُ فيه انكِسـاري كلّما وَخَزا
لِمَ العِراقُ مُقيمٌ فوقَ مِحنتِهِ كما يقيمُ بَخِيلٌ فوقَ ما كَنَزا
كأنما اللهُ مُذ سَوَّى مآقِمَهُ وقال لِحُزنِها فصارَ الحُزنُ مُختَجَزا
والجوعُ مذ قاله السَّيابُ في سَغَبٍ والنِفْطُ والنَحْلُ عن إشباعهِ عَجِزا[29]

العراق مقصود لذاته بوصفه مطروحا على الوعي، وعي القصيدة أولا ووعي المتلقي ثانيا، والعراق مقصود لغيره بوصفه حالة عربية يمكن لبعض الدول العربية أن تكون مؤهلة أو مرشحة لخوض التجربة ذاتها.

العراق في القصيدة علامة مركزية يؤسس الشاعر لمركزيتها منذ العتبة الأولى (العنوان) عبر سبيكة المضاف والمضاف إليه (قصيدة العراق) حيث السبيكة تقوم على عمادين أساسيين: القصيدة + العراق، كأن القصيدة تستهدف العراق حين تتحرك في اتجاهها لتكون بمثابة الكاشف للحالة العراقية.

والشاعر حين يسلسل الصور المتوالية يجعل من القصيدة صورة كبرى أو لوحة متضامة التفاصيل كأنه يحدد طريقا على المتلقي أن يسير فيه وصولا إلى العراق فتأتي أبيات القصيدة معتمدة حبكة شديدة السبك فشبه الجملة في مستهل القصيدة يحدد مكانا يمهد لحدث الاتيان (من خنجر .....أتى سؤال) وكان الشاعر ليس معنيا بالأساس بالخنجر بقدر ما هو مهتم بالسؤال الكاشف للحالة العراقية وكأن الخنجر حالة ماضية علينا الوقوف على تبعاتها خروجا من الأزمة (كون الإصابة قد اعتمدت الخنجر فهذا يعني أن الجاني كان قريبا قربا مكانيا ، وهو ما يشير من طرف خفي إلى أن أسباب الأزمة قادمة من مكان قريب أو من داخل العراق بوصفه مكانا مأزوما) والشاعر في انتقاله من الفعل المبني للمجهول (غُرِزا) إلى الفعل المبني للمعلوم (غَرَزا) يستهدف الانتقال الكاشف من المجهولية إلى المعلومية ، فالقصيدة في طرحها السؤال تستجلي الأمر ، أمر العراق الذي يتصدر السؤال في البيت الثالث:

لِمَ العِراقُ مُقيمٌ فوقَ مِحنتِهِ كما يقيمُ بَخِيلٌ فوقَ ما كَنَزا

والشاعر بطرحه العلامة المكانية يضعنا إزاء حالتين تتشكلان عبر التشبيه التمثيلي: حالة العراق المحتضن محنته ، وحالة البخيل في احتضانه مكتنزاته ، غير أن صيغة الإقامة المختلفة بين (مقيم) اسم الفاعل ، والفعل (يقيم) ، تجعل من إقامة العراق حالة أكثر رسوخا من حالة البخيل فالفعل المضارع قد يتحول بفعل الزمن إلى ماض مما يفقد استمراريته ، غير أن اسم الفاعل أكثر ديمومة مما يشير إلى درجة من درجات التعجب لملازمة الحالة يضاف إلى ذلك سبب آخر يدعو إلى زيادة التعجب الاستنكاري كون الفوقية تعني الخفاء ، فالبخيل يقيم (فوق) كنوزه محاولا إخفاءها ، والعراق مقيم (فوق) محنته كأنه لا يدرك خطر فعله أو يصر على إخفاء الفعل.

---

(25) المرواني، سيف سعد، امتداد غيمة، دار النابغة للنشر والتوزيع، 2016 طنطا، مصر، ص 37.

(26) سابي، عبد الرحمن، أشواق الصوفي، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، نادي الباحة الأدبي، الباحة، 2012، ص 18.

(27) يعقوب، محمد إبراهيم، الأمر ليس كما تظن، ص 91، ص 137.

(28) الحازمي، علي، الغزالة تشرب صورتها، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004، ص 21.

(29) معتوق، كريم، ولدي أقوال أخرى، دار عشتار للنشر، الشارقة، 2021، ص 19.

وفي قصيدته " عراق" يطرح الشاعر العُماني عبد الله الكعبي رؤية أخرى للعراق تحمل وجها آخر من وجوه البلد الجريح، يستهلها بأسلوبي النداء والقصر، والشاعر يقيم قصيدته على النداء المتكرر في دفقة شعرية تتشكل من ثلاث صور متوالية:

"عِراقُ وَلَسْتُ سِواكَ أُنادي
صحيح أنا عابر في هَواكَ
ولكن
سأبقى أشاهِدُ حُزنَكَ حَتَّى اكْتِمَالِ السّلام"[30]

راسما صورة لزمنين متصلين يؤكد اتصالهما على حرص الذات أن تبقى هناك في العراق، قريبا من بلد محبوب أصيل ثابت يدور المحبون في فلكه، فالشاعر بوصفه نموذجا لهؤلاء المحبين يقر بكونه عابرا غير أنه يستدرك بعزمه على البقاء محددا مهمته (حتى اكتمال السلام)، فالسلام قائم في العراق غير أنه ليس مكتملا، والشاعر يعبر عن أمله في تحقق الاكتمال، وهو ما تؤكده الموجة الثانية التي يطرح فيها نهوض العراق الحرة:

"عراق تحيّة عشق لكل النهوض بعالمك الحُر
ردي:
سَلَامٌ عَلَيْكَ شَهِيدَ التّراب
سَلامٌ ضَحايا الْعَذَاب
سَلامٌ عَلَيْكَ فَأَنْتَ بِصَوْتِ الْمَجَازِرِ سَهُمْ
وبحُضْنِ الْيَتَامَى سَحابٌ"[31]

منتقلا من صيغة النداء المكرر إلى ثلاث صيغ استبدالية تمدد الصورة السابقة:

- الانتقال من نداء العراق إلى نداء الشهيد.
- تفكيك تحية العشق إلى صيغة " سلام" فاتحا أفق التلقي لإدراك أشكال أخرى من التعبير عن المحبة.
- طرح تكرارية جديدة " سلام " تأكيدا لحلوله أو لكونه حلمه بأن تعيش العراق في سلام.

وفيما يشبه الفلاش باك يعود الشاعر إلى طرح مظاهر الأصالة العراقية، معتمدا تقنية خاصة بالقصيدة تتمثل في غياب الزمن الماضي في الصور السابقة فالصورة الأولى تعتمد على الفعل المضارع (أنادي – سأبقى أشاهد) في دلالته على الحاضر، وفي الصورة الثانية يغيب الزمن لصالح دلالة الاستمرار، ولكنه – تأكيدا للأصالة وتمام حدوث الصفات المكتنزة في الأفعال – يبني الصورة الثالثة على مجموعة من الأفعال المتنوعة : الماضي (ثلاثة أفعال : أكلت، ناولت، ألقت) في دلالتها على الماضي الأصيل، والمضارعة : أعود، ترجع، تصنع ، مؤكدا على اتصال الصفات وامتداد الأصالة :

"أَكَلْتُ ثُمُورَكِ بَيْنَ الْعُيونِ
وناوَلْتُ أُمِّي صُمودَ نَخِيلِكِ يَوْمًا
فَأَلْقَتْ عَلَيَّ قَمِيصَكِ حَتَّى أَعُودَ بَصِيراً
وَتَرْجِعَ مِثْلِي يَدَاكِ
لِتَصْنَعَ مِنْ قَطْرَةِ دَم كِتَابْ[32]

مستثمرا طاقة العلامات المكانية في تمثلها سمة عراقية أصيلة (التمور، النخيل)، مستحضرا قميص يوسف عليه السلام، موظفا أثرها في بيان العلاقة بين الشاعر والعراق، وممددا أثر العراق على الأم التي تشبه يعقوب حين ألقى قميصه على يوسف، مشيرا إلى طرف خفي عبر الاستعارة التي يشبه فيها نفسه بيوسف عليه السلام، وهو المغادر وطنه، ويعود إليه بعد زمن.

والشاعر في عودته إنما يعود إلى حضن الأم الذي ابتعد عنه زمنا فكان فاقد بصره (رؤيته) وها هو يعود فترتد إليه قدرته على الاستبصار ليكون منتجا.

وفي سياق شعري دال يطرح الشاعر كريم معتوق رؤية استكشافية واعية لمصر عبر مجموعة من الصور الموزعة عبر قصائده، في قصيدته" سوانح ":

" لمصرَ قصيدةٌ في البالِ

غنّيها، أغنّيها
وتحسدُ دفئَها "فيروزُ"
مما يرتقي فيها
كأن الصيفَ مطلعُها
وحبٌ في سواقيها"[33]

وفي تنويعة أخرى يقف الشاعر سلطان السبهان عند "السودان" ملتقطا مشهدا إنسانيا يمثل رؤية شعرية لها أبعادها القومية والجمالية، والشاعر يعتمد أسلوب الإيهام واضعنا إزاء " العربية السمراء" ليتحرك المتلقي بين احتمالين للتأويل: هل هي فتاة سودانية أعجب بها، تمثل جمالا أسمر، أم هي السودان ذاتها وهو يراها حسناء عربية سمراء؟ والتأويلان قائمان غير أن الطرح الأعمق يرجح الثاني على الأول:

"سمراء تسكن وجنتيها المرحمة
سمراء حزن الأرض يعشق صوتها
سمراء غنّت حزنها متبسمة
لا تسألوا قلبي لمه

(30) الكعبي، عبد الله، ضـــمير المخمل، دار شمس للترجمة والنشـــر، اللاذقية، 2021، ص43.
(31) الكعبي، عبد الله، ضمير المخمل، ص 43.
(32) الكعبي، عبد الله، ضمير المخمل، ص 43.
(33) معتوق، كريم، آيتي، منشورات كريم معتوق، أبو ظبي، 2023، ص 10.

لن أكتمه
هذا السَّمارُ الحلو غِمدُ بياضهم
كم تحته من مهجة متبسمة!
إي والذي خلق الندى كم تحته من مهجة متبسمة
هذي العمائم وردة بيضاء تنضحُ بالكرامة مفعمة"[34].

ووفق التأويل الأرجح يتعامل الشاعر مع " السودان" بوصفه منبعا للأمومة التي يكتسب منه الشجاعة والجرأة والإقدام ن وبوصفه مصدرا لكل ماهو أصيل وجميل.

يستهل الشاعر قصيدته بمطلع دال يعتمد التشويق القائم على النفي:

"لن أكتُمه! هذا الهوى الدفاق في حرقي وفيما بين أجفان الرضى،
لن أكتمه!
كم من محب تاه مأخوذاً بها
كم شاعر قبلي أراق لأجل عينيها دمه
لن أكتمه"[35]

والاستهلال في دعوته لمكاشفة أفق الشاعر ومقاصده يأخذ المتلقي إلى منطقة الكشف عن رؤية الشاعر وعاطفته تجاه السمراء / السودان ذات التاريخ الطويل في التفاف العشاق من الشعراء حولها، ويستمر الشاعر في سرد الصور عن السمراء العربية حتى يصرح بها كأن العاطفة تغلبه فيبوح:

"ويمر بي السودان..
أطول شاعر
كل المنابر حوله متقزمة
ويمر بي السودان.. أفصح جبهة لحكاية الإنسان في دمه سمة
لا تسألوا قلبي لمه لن أكتمه![36]

وفي الدائرة الثانية (المشار إليها سابقا) تتشكل رؤية الشاعر عادل خميس الزهراني للعلامة المكانية العربية في قصيدته" دردشة عند قبر عربي" حيث يرسم لوحة مأساوية حدودها تتسع لدائرة عربية تجمع علامات مكانية تنتمي لثلاث دول عربية: الجزائر، العراق، فلسطين، والشاعر يبدع قصيدته متضمنة أربع لوحات متواشجة:

اللوحة الأولى تعتمد **ضمير المتكلم**، مبرزة صوت السارد مدير الخطاب الكاشف عن انتقاله من مكان إلى آخر، حيث فعل الإبحار يعني الحركة والانتقال عبورا للمكان:

أبحرت أحمل في كفي جمجمتي روحي رمـــاد وجرحي نابض وفتي
أبحرت أحلم والأفلاك تحرسني في القلب جمرٌ وماء الشوق في رئتي
بالحب جنتك يا وهران مرتحلاً أعمى.. ودينار " يشدو فوق منسأتي[37]

فالشاعر لا يكشف عن وجهته إلا في البيت الأخير من الحركة الأولى من اللوحة، وكأن كل فعل للإبحار يفضي إلى وهران التي حركه الشوق إليها لتكون مفتتحا لسرديته الخاصة التي يتخلى عنها لصالح العروبة التي يتشكل فعلها في دعوة الثائر عبد الكريم الخطابي:

عبد الكريم دعاني باسم ثورته فجئتُ أنســج بالفاروق أشرعتي
ورحت أرسم للتاريخ خارطة مات الطريق وجرح العرب لم يمت[38]

والدعوة مكانية بالأساس فهي دعوة إلى مكان، إلى علامة مكانية معلومة للذات المتحركة من مكانها إلى مكان الدعوة، وقد ترتب عليها فعل المجيء أولا وفعل الرسم ثانيا، وكأنه لابد أن يكون في المكان وفي حضرته ليرسم للتاريخ خارطته وليكتشف حقيقة التاريخ المأساوية المتضمنة موت الطريق ودوام جرح العرب، وهو ما يعني أن للمكان تأثيره في وعي الذات التي تواصل اكتشافها عبر أمكنة أخرى تنضاف إلى وعيه أولا وتؤكد فعل المكان ثانيا، فيروح الشاعر يسرد المدن العربية مقترنة بفعلها:

يافا تلملم عن "أولمرت فتنتها والقدس تنحر بالأسياف و البرت
دمع الفرات دم الأطفال خضَبَه والماجدات يبعن النفس بالسفت
أطفال دجلة بالبارود قد مُسخوا ألعابهم جثث مقطوعة الشفـــة

وما بين العلامات المكانية الجامعة لطرفي الوطن العربي شرقه وغربه تتشكل رؤية الشاعر، تلك التي تضم في قلبها الجرح العربي النازف دوما (فلسطين)، التي يعبر الشاعر عنها بعلامتين مكانيتين (يافا، القدس) وهما – بانتمائهما لفلسطين– علامتان جاذبتان؛ ففور حلولهما في إطار مجموعة علامات مكانية يستقطبان الوعي العربي ويمارسان دورهما في التأثير على كل مؤمن بالقومية العربية وثقافة العروبة الأصيلة.

وفي **اللوحتين الثانية والثالثة** يتشكل المشهد معتمدا ضمير الغائب حيث يبتعد الشاعر عن المشهد موسعا من الصورة ، مضمنها مجموعة من التفاصيل الصالحة لإثارة الوعي عامة والعربي خاصة ، واللوحة الأولى تنطلق من المدينة الفلسطينية يافا بوصفها العلامة المركزية في تشكيل اللوحة ، وهي مبتدأ اللوحة التاريخية المشار إليها في البيت السابق ، "يافا" بوصفها استهلالا مكانيا تمهد لصورة كاشفة عن الوضع العربي الراهن ، صورة من شأنها استقطاب الوعي تجاه القضية الفلسطينية دون غيرها ؛ فالصورة التي تبدأ بـ"يافا" من الطبيعي أن تمر بالفرات الدامع ، وما تفرضه الظروف العربية من مآس تطرحها اللوحة.

(34) السبهان، سلطان، يكاد يضيء، دار مدارك للنشر، دبي، 2016 ص 40.
(35) السبهان، سلطان، يكاد يضيء، ص 40.
(36) السبهان، سلطان، يكاد يضيء، ص 40.
(37) الزهراني، عادل خميس، بين إثمي وارتكابك، ص 25.
(38) الزهراني، عادل خميس، بين إثمي وارتكابك، ص 25.

وفي اللوحة الرابعة يعود السارد لضمير المتكلم ملقيا ختام رؤيته المؤسسة على العلامة الجديدة التي تستقر عندها تفاصيل اللوحة " الجزائر " بوصفها منطقة وعي مغاير معتمدا تاريخها النضالي؛ لذا فالشاعر يفرد لها مساحة تشاركه الوجود، وهو ما يتضح عبر ضميرين يمثلان قوتين تشغلان المكان:

- ضمير المتكلم المتكرر سبع مرات.
- المخاطب ويتكرر ثلاث مرات.

وهو ما يطرح نوعا من المشاركة المكانية التي تتأسس عليها مشاركة الوعي بين ذات الشاعر في استثمارها طاقة الاستعارة حين ينادي الجزائر في بداية اللوحة، ثم يناديها واصفا إياها بقبلة الأحرار في البيت الثاني، ثم يعود للخطاب عبر (عينيك) في البيت الثالث:

عذراً جزائرُ شجوي بات ملتحفاً ثوب العزاء وغشّى الموتُ دندنتي
إليك يا قبلة الأحـــــرار قافيتي تهفو..فما شدّ لحن عن مدى لغتي
سافرت أبحث في عينيك عن أمل علي أعود.. وفوق الجيد جمجمتي[39]

وتكرار الضميرين يتوزع عبر الأبيات الثلاثة تأكيدا للمشاركة المتحققة في كل فاصلة من فواصل اللوحة، المشاركة بين شخصيتي الشاعر والمكان في التقائهما لإغلاق دائرة القصيدة وتسليم اللوحات للمتلقي ليقف متأملا ومستكشفا عالما منحه الشاعر والمكان مفاتيح الدخول إليه والوعي بما يتضمنه من دلالات.

2- المدن العربية: في قصيدتها "دمشق والياسمين " ترصد الشاعرة مها العتيبي تجربتها الدمشقية:

" دمشق أوجعت الأيام أمنية
للياسمين دوى، والحب قد ذبحا
وعربد الحزن في الأرجاء أوجعه
صمت الزوايا ودمع فيك قد سُفحا"[40]

تأتي القصيدة مرثية للمدينة المأزومة تتوالى فيها الصور المؤثرة، وهي تمثل وجها شعريا يخص الشاعرة العربية التي يتسع وعيها لرؤية الوطن العربي على امتداده، خروجا من الدوائر المحلية الضيقة مهما اتسعت.

والشاعرة في استهلالها القصيدة بالعلامة المكانية ، تجعل منها ياسمينة يضوع عطرها عبر القصيدة التي يتكرر فيها ذكر العلامة خمس مرات موزعة بعناية توزيع امرأة للعطر في مساحات محددة، وتمثل علامة يتسربل عطرها عبر حضور علامتين تابعتين للمدينة (نهر بردى ، نزار قباني) ، الأول بوصفه علامة مكانية دمشقية ، والثاني بوصفه أبرز الدمشقيين (ولد فيها عام 1923) ، وقد كان لدمشق النصيب الأكبر من حضور المدن في شعره[41]، والشاعرة – باحترافية فنية عالية – حين تذكر نزار "قباني" تستدعي صورة عميقة تمثل مجالا حيويا ممتدا بين الشاعر ومدينته ، أو المدينة وابنها الشاعر، صورة تقوم على تناص خفي غير ظاهر يؤكد عمق علاقة الشاعرة بالمدينة وصدق مشاعرها ، حين تقول في البيت السابع:

"نزار والتفتت بالشوق أمنية
للعشق تروي بنا النايات والقرحا"[42]

فإنها تحيلنا إلى الصورة التي رسمها نزار في البيت الرابع من قصيدته"غرناطة":

" غرناطة! وصحت قرون سبعة
في تينك العينين ... بعد رقاد"[43]

3- **المعالم المكانية:** يحتل النيل موقع المقدمة بوصفه من أكثر العلامات المكانية حضورا في القصيدة العربية محل الدراسة، وفي قصيدته " بيان (النيل) في فيضانه " يقارب الشاعر السعودي جاسم الصحيح النيل بوصفه علامة مكانية لها طبيعتها الخاصة جامعه بمفردات الحضارة المصرية من جهة، ومفردات الثورة المصرية (يناير 2011) من جهة أخرى:

(النيل) فاضَ فَأَنْصِتُوا لبيانِهِ
ماذا يقولُ (النيل) في فيضانه؟!
ماذا يقول (النيل) بعد إقامة
في الصمت، أطول من حدود لسانه؟!
هي تلك أبواب القيامةِ شُرِّعَتْ
وانسل ذاك النَّهْرُ من أكفانه
وأزاح عن مجراه كـل حجـارة
مشبوهة، وألح في جريانه[44]

القصيدة مطولة عدد أبياتها (61) واحد وستون بيتا، تمثل العلامة المكانية (النيل) العماد الأساسي في تشكيلها على نحو يجعل من العلامة فاعلا جماليا ومؤطرا للمعنى والدلالات فيها على النحو التالي:

- تتكرر مفردة النيل (18) ثماني عشرة مرة تتوزع على نحو دقيق: النيل معرفا (10) عشر مرات – النيل مسبوكا في سبيكة المضاف والمضاف إليه مرتين (نيل العبقرية – نيل الكنانة) – النيل منادى (يا نيل) ست مرات – النيل بدون أل (العهدية) مرة واحدة.

(39) الزهراني، عادل خميس، بين إثمي وارتكابك، ص 25.

(40) العتيبي، مها، مقام، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2017، ص 73.

(41) يكفي الإشارة إلى عدد من القصائد التي جاء اسم المدينة أساسا لعنوانها: القصيدة الدمشقية، من مفكرة عاشق دمشقي، ترصيع بالذهب على سيف دمشقي، مواويل دمشقية إلى قمر بغداد، موال دمشقي، وغيرها، إضافة إلى عشرات القصائد التي تضمنت صورا دالة عن دمشق.

(42) العتيبي، مها، مقام، ص 74.

(43) قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ت، ج، 1 ص 566.

(44) الصحيح، جاسم، قريب من البحر ..بعيد عن الزرقة، دار ميلاد للنشر والتوزيع ، الرياض ، 2018، ص 121.

- يتدرج الشاعر في استحضار النيل منتقلا من المروي عنه إلى المخاطب، من الغائب إلى الحاضر حيث يستخدم الشاعر ضميري (الغائب، المخاطب) العائدين على النيل (67) سبعا وستين مرة فتكون مرات حضور "النيل" بالاسم الصريح والضمير خمسا وثمانين مرة.
- يتجلى الحضور الأقوى للنيل عبر حضور الاسم بوصفه علما مقارنة بأسماء الأعلام التي تدور في فلكه، وهي ستة عشر علما تجمع بين الأشخاص (الشيخ إمام، الحسين، حور، رضوان، ناصر، خالد، فرعون، هامان)، والأمكنة (الأزهر، الكنانة، ميدان التحرير، مصر، الأهرام)، والأزمنة(يناير)، واضعا النيل في المقدمة، وطارحا العلامة الأكثر تكرارا عبر مساحة حضورها الموزع مبثوثا على تفاصيل القصيدة، إضافة إلى توسيع مجال الحضور عبر معجم حيوي للنيل يتجلى في تلك العلامات الدالة عليه منتجة معجما خاصا بالنيل : النهر ، الموج ، الجريان ، الماء ، طوفان ، المجرى، الفيضان ، الشطآن، الضفاف ، الخصوبة...إلخ، وهو ما يمنح النيل نوعين من الحضور : حضور مباشر صريح ، وحضور غير مباشر ، كنائي ، مما يترتب عليه إنتاج مستويات حضور النيل المتدرجة من السطح إلى العمق ، ومن الظاهر إلى الخفي.
- المجال الحيوي والجغرافي حيث يوسع الشاعر من دائرة النيل (موجاته) ليكشف عن مساحة واسعة من حوله يربط الشاعر بين العلامة المكانية ومفردات الحياة المصرية أولا والعربية ثانيا كشفا عن سمات الشخصية المصرية.
- يحقق النيل وجوده عبر إنتاجيته التي تتبلور عبر فعل محدد للنيل يلح الشاعر عليه عبر علامة لغوية أساسية تتكرر أربع مرات موزعة على أربع مواقع تمثل خطا دراميا متصاعدا كما تمثل حركة رباعية لسيمفونية رباعية يتصاعد نشاطها متبلورة في أربعة أبيات مفتاحية:

1- **الأول**: (النيل) فاضَ فَأَنْصِتُوا لبيانِهِ ماذا يقولُ (النيل) في فيضانه؟!.
2- **الثالث عشر**: (النيل) فاض من التضاريس التي لا يرتقيها الحلم في طيرانه.
3- **التاسع عشر**: (النيل) فاض على الحياة بمهرها خصبا وهذا اليوم عقد قرانه.
4- **السادس والعشرون**: (النيل) فاض رسالة صوفية غسلت بهذا (الشرق) روح كيانه.

فكل حركة تمثل مفتتحا لما بعدها من أحداث والفواصل بين هذه الأبيات تكون بمثابة مساحة اشتغال لما بين حركة النيل المتجددة ونشاطه المؤثر بوصفه صانعا الحياة على وجهيها: الحقيقي والمجازي، حيث فعل النيل يتحرك بين قطبين: النيل بوصفه حقيقة مؤثرة مرجعيا في الحياة المصرية ، وما بين فعل الفيضان الأول (البيت الأول) ، وفعل الفيضان الأخير (في البيت السادس والعشرين) تتشكل تفاصيل الحياة المصرية قديمها وحديثها وتاريخها ومستقبلها الذي يكشف عنه الشاعر عبر فعل الثورة الكاشف معدن الشخصية المصرية ويرسم سيناريو المستقبل ، وتفسير ذلك واضح في سر النيل في إنسانه :

أرض (الكنانة) حَدَّثَتْ أخبارها
عن سر هذا (النيل) في إنسانه:
لم ينهزم شعبٌ يُحَاسِبُ نَفْسَهُ
عبر العصور على يَدَيْ وِجْدَانِهِ![45]

وفي البيت الثالث عشر يستثمر الشاعر علامة مكانية (التضاريس) بصورة مجازية يفكك أثرها في الأبيات التالية (من الرابع عشر حتى الثامن عشر):

(النيل) فاض من التضاريس التي
لا يرتقيها الحلمُ في طَيَرَانِهِ
من قبر (ناصر) فَهُوَ أَوَّلُ ثائر
نفض التراب وفر من جثمانه
من بندقِيَّة (خالد).. من ثقبها الـ
ممتد نايا فوق ثغر زمانه
من (أزهر) التاريخ حيث تَرَعْرَعَتْ
أجيال هذا (الشرق) في أحضانه
من نهضة العُمَّال بالوطن الذي
رفعوه وارتفعوا على أركانه
من عمق فلاحين بين ضلوعهم
يتجذر الإنسان في أوطانه[46]

والشاعر يضمن كل بيت من هذه الفاصلة حركة نشاط إنساني يتدرج في طرحها عبر نسق واضح المعالم، متماسك يتبلور في عدة كيانات تتدرج من المفرد إلى الجمع شاملة كل الطوائف الإنسانية النشطة، وجامعة بين القيادة الوطنية والشعب وهو ما يتبلور في:

1. شخصيتين حقيقيتين، مفردتين: ناصر، خالد.
2. شخصية اعتبارية تتمثل في كيان علمي ومعرفي: الأزهر.
3. شخصيات اعتبارية جماعية تمثل ركيزة الشعب المصري في فئتيه: العمال، الفلاحين.

والشاعر في حركته بين التفاصيل يمنح النيل مساحة حضوره وتأثيره الممتد عبر التاريخ الإنساني عامة والمصري خاصة، والصانع المستقبل بتقديم الزاد اللازم للثورة معتمدا صيغتين دالتين تقومان على سبيكة المضاف والمضاف إليه: نهضة العُمَّال، عمق فلاحين" الكاشفتين سمات طبقتي الشعب المصري الأقرب للنيل الداعم للشخصية المصرية بسمتي النهضة والعمق، وكأن النيل يبادل الشخصية المصرية التفاصيل الحياتية أو يسبغ عليها من سماته ومن طبيعة وجوده.

ويمتد أثر النيل على مستوى النص تأكيدا للأثر الممتد تاريخيا ، وهو ما تؤكده المساحة الفاصلة بين البيت السادس والعشرين ونهاية القصيدة، فإذا كانت المساحة بين الأبيات الأربعة المفتاحية بمثابة لوحات يكشف كل منها أثر النيل في كل مرة، فإن الرسالة الصوفية التي فاضها النيل في البيت المفتاحي الرابع تمتد على مدار الأبيات من السادس والعشرين إلى الحادي والستين

(45) الصحيح، جاسم ، قريب من البحر ..بعيد عن الزرقة ، ص 125.

(46) الصحيح ، جاسم، قريب من البحر .. بعيد عن الزرقة ، ص 123.

مستغرقة خمسة وثلاثين بيتا بنسبة (57%) سبع وخمسين بالمائة من حجم القصيدة ، وهو ما يحول القصيدة نفسها إلى حالة صوفية عميقة يكون النيل فيها القطب الأقوى والركيزة الأساس .

لغة جسد النص[47]: بصورة دالة يوظف الشاعر علامات الترقيم بوصفها علامات غير لسانية تشكل لغة جسد النص، صانعا منها مجرى داخل المجرى، أو علامات متواشجة داخل مجرى القصيدة إذ تتسلسل العلامات محددة مواقعها ومنتقية مواضع حضورها، وتتجلى في عدة أشكال من أبرزها التقويس الذي يستخدمه الشاعر سبعا وأربعين مرة بداية من عنوان القصيدة الذي يحيط فيه الشاعر مفردة النيل بقوسين يمارسان نوعا من لفت انتباه المتلقي (إذ ليس من المعهود أن يكون التقويس عنصرا مشاركا في بنية العنوان)، و هو لفت للانتباه يستمر على مدار القصيدة مواصلا دوره في إحالة المتلقي إلى منطقة خفية للدلالة ، والعلامة هنا ليست مجانية مطلقا وإنما يؤكد استمرارها واتصالها قصدية الشاعر مستهدفا تركيز المتلقي على ما بين الأقواس أو ما يجب علينا الانتباه له في سياقها.

فإذا ما رصدنا العلامات اللغوية التي اختصها التقويس وجدناها تتبلور في أربعة أنواع أساسية:

1. العلامات المكانية وفي مقدمتها: النيل، مصر، الأزهر، الميدان، الشرق، الأهرام.
2. علامات بشرية: الشيخ إمام، الحسين، حور، ناصر، خالد، فرعون، التتار. إلخ .
3. علامات زمانية: يناير.
4. تناصات: الله أعلم حيث يجعل، الأسية ...إلخ.

وهي إشارات يمكن قراءتها في سياقين أو إدراجها في منظومتين من التأويلات:

أولاها: قراءتها مسلسلة عبر رصد سرديتها الخاصة بوصفها علامات تحيل إلى سردية خارج النص ، إذ لا يمكننا إغفال ما تشير إليه هذه العلامات خارج سياقاتها النصية، وهي بدخولها سياق النص تدخل بسياقها دون أن تتخلى عنه مهما كانت وظائفها الجديدة في السياق النصي، وهنا يمكننا جمع مجموعة من العلامات لنستدل على جغرافية معينة أو لنتأكد مما يستهدفه الشاعر (كأن يؤكد أنه يعني مصر مثلا فتكون العلامات عناصر دالة على معرفته بمصر وتفاصيلها الجغرافية أو عادات أهلها) ، هنا يأتي دور التفاصيل الصغيرة ، أو ما يمكننا تسميته بخصوصيات المكان التي تقتصر على أبنائه ، فإذا ما جاء شخص من خارجه (المكان) و تداخل مع بعض الخصوصيات ، فإنه يقدم دليلا على خبرته أو على تلك المحبة التي يكنها للمكان مما يجعله يجتهد لمعرفة التفاصيل الخاصة ، وهذا ما فعله الشاعر هنا ن فهو على سبيل المثال حينما استخدم تعبير " حمال الأسية" يشير إلى واحد من التعبيرات المتداولة في مصر من خلال أغنية شهيرة للمطربة فايزة أحمد تحمل العنوان نفسه " حمال الأسية"[48] ، إذ هو لا يكتفي بما هو ظاهر ممكن لزوار مصر أن يشاركوه معرفته وإنما يعمد إلى الاستئثار بما هو أعمق في الحياة المصرية.

ثانيها: قراءتها في سياقها النصي، بحيث يمكننا إدراج العلامة في سياق تأويل يعتمد على جانب واحد من جوانب مكتنزات العلامة في سياقها الخارجي، فالأهرام مثلا يمكن للتأويل أن يكتفي بواحدة من سماتها أو دلالاتها التاريخية، أو ما تكتنزه من سمات العراقة أو الشموخ أو الأصالة وما إلى ذلك، إذ لا يسمح السياق بطرح كل ما تدل عليه في الفضاء خارج النص.

التناصات الملحقة بالعلامة ومن أبرزها التناصات القرآنية: أرض الكنانة حدثت أخبارها :

فالنيل (أعلم حيث يجعل) ماءه
يغلي فيغلي الوعي من غليانه[49]

متناصا مع قوله تعالى في سورة الأنعام " **وَإِذَا جاءتهم ءَايَةٌ قَالُواْ لَن نُّؤْمِنَ حَتَّىٰ نُؤْتَىٰ مِثْلَ ما أُوتِيَ رُسُلُ ٱللَّهِ ۘ ٱللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رسالته ۗ سَيُصِيبُ ٱلَّذِينَ أَجْرَمُواْ صَغَارٌ عِندَ ٱللَّهِ وَعَذَابٌ شَدِيدٌۢ بِمَا كَانُواْ يَمْكُرُونَ**" 124/الأنعام.

إضافة إلى التناص الغنائي مع أغنية " حمال الأسية " التي يستخدمها الشاعر واصفا النيل عبر الكناية عنه بالماء:

الماء (حمال الأسية) زاحف
ويسير الدنيا على سيقانه![50]

استراتيجيات الحضور

في سياق القصيدة، تتخذ العلامة عدة طرائق تشكل استراتيجية حضورها، فالعلامة لا تستقر في مكان محدد، ولا تلزم نمطا واحدا، ولا تفرض على نفسها شكلا واحدا من أشكال الحضور:

جغرافيا: على مدار فضاء النص تتحرك العلامة عبر مناطق ذات طبيعة دالة أبرزها العنوان بوصفه العلامة الأكثر تصدرا أو الأبرز على مستوى حضور عناصر النص، وهو ما يجيب على سؤال: من أين تظهر العلامة في القصيدة؟ أو من أي منطقة تبدأ اشتغالها منتجة تبئيرها الخاص؟، والإجابة تتحقق في

(47) مصطلح إجرائي يفيد من لغة الجسد بإحالتها إلى النص رصدا للعلامات غير اللسانية في النص، فإذا كانت لغة الجسد تعني تلك الإشارات غير اللسانية التي يصدرها الجسد للتعبير عن معنى ما أو تحقيق دلالة ما، فإن علامات الترقيم وغيرها تمثل علامات غير لسانية تحقق غرضها في سياق النص وهي من العلامات غير المتداولة كثيرا في سياق التحليل النصي.

(48) "حمال الأسية يا قلبي" أغنية من كلمات الشاعر الغنائي حسين السيد، ومن ألحان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب تغنت بها فايزة أحمد عام 1953.

(49) الصحيح ، جاسم ، قريب من البحر .. بعيد عن الزرقة ، ص 126.

(50) الصحيح ، جاسم ، قريب من البحر .. بعيد عن الزرقة ، ص 129.

كم هائل من الأمكنة التي تحقق وجودها عبر النص الموازي (العنوان) أو العتبة الأبرز، وهو ما يمكننا رصده عبر عشرات النماذج الشعرية التي يتصدرها عنوان ذو طابع مكاني، منها على سبيل المثال الدال:

1. قدموس: ناجي حرابة[51].
2. بكائيات قمة الجودي: مشعل العنيزان[52].
3. البحر حجتي الأخيرة: هيفاء الجبري[53].
4. المدينة: محمد الصفراني[54].

سرديا: تحقق العلامة وجودها في سياق نص سردي أو صورة سردية تتشكل في بنيتين أساسيتين: سردية كلية (تتشكل عبر القصيدة بكاملها)، سردية جزئية (يكون المشهد السردي حاضرا في سياق القصيدة وعبر واحد من مقاطعها، في قصيدة " مفاصل وقتنا الخشبي" يقول الشاعر علي الحازمي:

"إنا تركنا
باب غرفتنا الوحيد مواربا
فتسللي يافضة الدنيا إلى أرواحنا
ميلي على تعب
ينازع ظل قافية تهدهد ليلنا"[55]

سياق الشخصية: تكون العلامة واقعة في سياق المجال الحيوي للشخصية ولها نظامان:

1. **العلامة مطروحة مباشرة:** ذكر العلامة المكانية تصريحا، ومن أبرز النماذج ديوان "المدينة" للصفراني، فقد رصد تاريخه الذاتي بتفاصيل المدينة المنورة:

"وتخرجت
نفسي
بجامعة الجمال
ونلت مرتبة الشرف
فكتبت
في أحلى البقاع
قصائدي
ورسمت في كل الجهات حدائقي"[56]

وفي موضع آخر يرسم الشاعر صورة أخرى لطفولته في أحضان "المدينة":

" هل تذكرين ...
حبيبتي؟
هل تذكرين؟
هل تذكرين ...
مدينتي ...
هذا الولد؟
هذا الذي
عاش الطفولة
بين أحضان البلد
فغدت أزقته
عروقا
والبيوت له جسد"[57]

وفي الموضعين تتكرر العلامة بتكرار الخطاب في تنوعه، خطاب الذات المتكلمة عنها في حضور العلامة المكانية ، وخطاب الذات إلى المدينة عبر الاستفهام المتكرر متضمنا معنى التذكر (هل تذكرين) ،وحضور الذات عبر ياء المتكلم المعبر عنه بصيغتين متناغمتين : (حبيبتي– مدينتي) ، والشاعر يعتمد الذات بطريقتين : ضمير المتكلم – الإشارة إلى ذلك الولد الذي تماهى مع المدينة التي أصبحت بيوتها جسدا له ، وتتعدد علامات العلاقة الودية بالمكان عبر الحوار الحميم بينهما حيث يتولى النص مهمة التعبير عن الذاتين معا : ذات الشاعر وذات المدينة ويتولى النداء دور الاستعارة المجسدة للمدينة والكاشفة عن أثرها الروحي والنفسي في ذات الشاعر.

والشاعر في اعتماده نظام السطر الشعري ذي التفعيلات المتوالية يقيم مجموعة من الدلالات القابلة للتأويل:

- تسلسل الإيقاع في تواليه الدال على الارتباط بين الشاعر والمكان.
- التدفق العاطفي المعبر عنه بدلالة اللهاث عبر توالي التفعيلات المقطعة غير المكتملة.
- تكرار الأسئلة بما يحمله من دلالة الكشف أو الاجتهاد في الوصول إلى ما وراء الظاهر.

ويشترك المقطعان في تبيان نتيجة العلاقة إذ ينتهي كل منهما بنتيجة إيجابية: في المقطع الأول (نجاح الذات في التخرج في الجامعة، وأصبح شاعرا يكتب القصائد ويرسم الحدائق)، وفي الثاني (يحدث التماهي الفاعل بين الذات والمكان).

(51) حرابة، ناجي، يخصف أضواءه، ط1، أطياف للنشر والتوزيع، 2020، ص 45، وقدموس بلدة لبنانية، والاسم نفسه يطلق على مدينة سورية.

(52) العنيزان، مشعل، محاولات تيه متشرد، دار ميلاد للنشر والتوزيع، 2016، الرياض، ص 32.

(53) الجبري، هيفاء، البحر حجتي الأخيرة ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2016.

(54) الصفراني، محمد، المدينة ، نادي المدينة المنورة الأدبي 2004.

(55) الحازمي، علي، الغزالة تشرب صورتها، ص 67.

(56) الصفراني ، محمد، المدينة ، ص 20.

(57) الصفراني، محمد ، المدينة، ص 46.

وعلى مدار تجربة الشاعر تكاد المدينة بوصفها علامة مكانية تفرض حضورها الطاغي على كامل التجربة، فإذا كان الديوان الأول قد أسس لحضور المدينة التي استأثرت بكامل الديوان، فإن الدواوين الثلاثة التالية قد أكدت الحضور وأقرته:

الديوان الثاني: تحضر المدينة في قصيدة واحدة تجتمع علامتان تؤكد كل منهما الأخرى (المدينة– طيبة):

" إلى أين
أقدار الرجال
تباعد
أخلائي الأدنين
والعمر واحد؟
أفتش وحدي
في المدينة عنهم
ويصحبني عند العشية
مارد
كأن لم يكن
بين الحرار
إلى قبا
صديق
ولم يأنس بطيبة
ساهد"[58]

2. **العلامة مطروحة بصورة غير مباشرة:** ذكر العلامة المكانية بواسطة الإيحاء لا التصريح، وتكاد تمثل السواد الأعظم من القصائد المكتنزة بالعلامة المكانية، تلك العلامة متعددة الأشكال والأنواع: المدينة، الصحراء، البحر، المكان / الأمكنة، الرصيف، الشاطئ، الجزيرة، الشارع، الطريق، النهر، الباب، النافذة، الجدار ...إلخ، وجميعها علامات تفتح مجال الرؤية والتأويل بوصفها تتصل بمرجعية زلقة تتعدد تأويلاتها بتعدد القراءة ، ومع تعدد ظهورها في النصوص ودورانها في القصائد تتحول إلى علامة تفرض وجودها بكثرة قد تفقدها جانبا من قيمتها في بعض النصوص التي لم يحسن الشعراء فيها توظيفها ، وهو ما يحولها إلى معيار لجودة الشاعر والحكم على قصيدته فنيا فظهور العلامة عند أكثر من شاعر يطرح فورا سؤال الفن : أي هؤلاء الشعراء أجاد في توظيف العلامة ؟ ، فالبحر مثلا يتكرر ظهوره عند مئات الشعراء ولكنهم لا يتساوون مطلقا في توظيفه والاشتغال على معطياته الجمالية[59].

ثالثا: الدائرة العالمية

لم ينغلق الشاعر الخليجي على دائرتيه المحلية والعربية، وقد عملت تقنيات الحياة الحديثة وما حققته وسائل الاتصال من تقدم على توسيع حدود وعي الشاعر بالعالم، فلم تعد حدود وعيه رهينة بيئته المحلية، وفي ظل كون العالم قرية صغيرة أصبحت الحركة بين التفاصيل الجغرافية للعالم ميسرة حد الإتاحة غير المحدودة.

وفي ظل معطيات العالم الجديد وانتقال الشعراء بين أرجاء الأرض لم تقف شعريتهم عند حدود أوطانهم وإنما سجلوا معايشاتهم وغذوا تجاربهم الشعرية بمزيد من الخبرات بالمكان والبشر، مع الوضع في الاعتبار أن هناك أوضاعا لها تأثيرها على علاقة الشعراء بالمكان تتمثل في أن:

- الشاعر الخليجي تتشكل علاقته بالمكان عبر تجربتين: الابتعاث إلى جامعة غربية ويكاد يمثل الجانب الأكبر من العلاقة، والسياحة في الغرب.
- المعاناة مع المكان ليست معاناة اقتصادية أو سياسية بمعنى أن الشاعر لا يعيش تجربة البحث عن عمل مثلا أو لا يعيش تجربة النفي مما يجعل العلاقة في الغالب علاقة منفتحة على الحنين وتسجيل الرؤى المبهجة إلى حد ما. وتمثل الدائرة العالمية شريكا فاعلا في سياق تجربة الشاعر

---

(58) الصفراني، محمد، شارب المحو، ص 100.

(59) يمثل البحر علامة مكانية لها حضـــورها الممتد عبر القصـــيدة العربية ، فالبحر عند الكلاسيكيين مثلا علامة موصوفة من الخارج، وعند الرومانسيين ذات مشخصة، وعند الواقعيين رمز متعدد التأويلات، وقد رسم الشعراء كثيرا من الصور الدالة للبحر، من أبرزها تلك الصورة التي رسمها بشارة الخوري في قصيدته الشهيرة " هند وأمها:"

فرحت إلى البحر للإبترادِ فحملني ويحه موجتين
فما سرت إلا وقد ثارتا بردفي كالبحر رجراجتين
هُوَ الْبَحْرُ يا أم كم من فتى غريق وكم من فتى بين بين

الخوري، بشـارة ،الأخطل الصـغير، الهوى والشـباب، دار المعارف، بيروت، 1953 ص 48.

ومنها الصورة التي رسمها الشاعر الكويتي " محمد الفايز " في مذكرات بحار:

"البحر أجمل ما يكون
لولا شعوري بالضياع"

الفايز، محمد، النور من الداخل، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1966، ص 191

وفي الشعر العربي الحديث لم يكتف البحر بمجرد ظهوره في الصورة الشعرية، وإنما تجاوزها إلى القصيدة فالديوان، وقد ظهرت عدة دواوين متضمنة البحر، منها على سبيل المثال:

- عبد الوهاب البياتي، كتاب البحر(1975)
- نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر.(1977)
- محمد إبراهيم أبو سنة، البحر موعدنا(1997)
- يسرية عبد العزيز، يتيم أنا البحر(1998)
- زين العابدين الضبيبي، قطرة في محيلة البحر.(2013)

وفي الشعر الخليجي:

- عبد الرحمن رفيع، أغاني البحار الأربعة .(1970)
- خليفة الوقيان، المبحرون مع الرياح.(1974)
- عبد الله صالح الوشمي، البحر والمرأة العاصفة.(2002)
- محمد الخضري، يشبهك البحر .(2014)
- هيفاء الجبري، البحر حجتي الأخيرة .(2016)
- جاسم الصحيح، قريب من البحر بعيد عن الزرقة (2018).

الخليجي بالمكان متشكلة في الأشكال الشعرية الثلاثة المشار إليها سابقا (الديوان، القصيدة، الصورة داخل القصيدة).

في الشكل الأول يأتي ديوان " أحتفل بالمثنى في بيل" للشاعر حاتم الزهراني ليكون الديوان بما يضم من قصائد (إحدى وعشرين قصيدة) صورة للعلامة المكانية في الولايات المتحدة الأمريكية حيث يتنقل الشاعر بين المدن الأمريكية التي تسجل حضورها بصورتين أساسيتين:

- المدينة موضوعا للقصيدة وصانعة تقنيات حضورها الشعري.
- المدينة محتضنة القصيدة ومعلنة عن وجودها في ذيل القصيدة قرينة تاريخ كتابتها.

في النوع الأول تبرز ثلاث قصائد: واشنطن وراء الباب الأبيض (ص 7)، أحتفل بالمثنى في بيل (ص 62)، ثلاث تمرات إلى فيلادلفيا (ص 85) حيث تفرض العلامة حضورها في عناوين القصائد كاشفة عن موضوعها مبكرا أو على أقل تقدير تضع متلقيها عند أفق التوقع لموضوعها، وفي القصائد الثلاث لا تكتفي العلامة بأن تشارك في صنع عتبة القصيدة (العنوان)، أو أن تكون مشاركة في موضوعها، وإنما تكون حاضنا للتجربة فتعاود الحلول قرينة تاريخ كتابة القصيدة بوصفها مكان الكتابة ونقطة انطلاق نشاطها الجمالي.

في القصيدة الأولى ينطلق الشاعر من العلامة المكانية(واشنطن) بوصفها بؤرة الصورة الشعرية الأولى في القصيدة:

"واشنطن البيضاء خلف الباب
أعطيتها ظهري وعود ثقاب
أسلمت نفسي للبيانو:
صاحب السبع الذين أعدهم أصحابي
سويت كأسي بالدفاتر،
فاستوى صدق المجازيين بالكذاب
وجهت وجهي للتي تركت له
هذا الجدار وحسرة الكتاب "[60]

لنا أن نرى واشنطن رمزا للغربة التي يحاول الشاعر تحاشيها أو هي رمز لحضارة هو قادم إليها، ولكنه لا يستطيع – بسهولة – أن يتوافق معها لذا فإنه يتشاغل عنها بالفن بوصفه ملاذا للهروب من الحضارة المادية، يلجأ للفن مسلما نفسه لصانع السيمفونيات (إحدى التأويلات أن يكون البيانو صاحب سيمفونيات سبع، أو مقطوعات موسيقية بالعدد نفسه فليس هناك ما يحيل الرقم على تأويل واحد تستقر عليه العلامة).

من "واشنطن" بكل ما تدل عليه ينطلق الشاعر في تشكيل المشهد عبر مجموعة علامات (أشياء) تخص المكان وتشكل جغرافيته: عود الثقاب، البيانو، كأس ، الدفاتر ، الشاي ...إلخ مما يشكل سلسلة من التفاصيل المكانية التي تشكل بدورها خارطة المكان وتحدد موضع الشاعر بينها وعلاقته بها وهو ما يضعنا في النهاية إزاء مكان صالح للاستيعاب ، استيعاب الشاعر وأشيائه ، استيعاب وعيه بالعالم والأشياء من حوله ، وعلاقته النفسية بالأشياء بوصفها منشطا للذاكرة ومحركا لها أو مساعدا لأداء العمل ، والمكان يمنح الشاعر فرصة الاسترسال والحركة عبر المكان والزمان مما يجعله مكانا استقطابيا ، فالشاعر في حلوله في المكان يروح يستقطب الأشياء القادرة على التعبير عما يراه مناسبا لطرح أفكاره وقضاياه بوصفه منتميا للعروبة.

وفي الشكل الثاني ينفتح وعي الشاعر على دائرة مكانية خارج نطاق الوطن العربي وقضاياه، الدائرة الأوربية ممثلة في مدينتين يمثلان دائرة مغايرة من دوائر وعي الشاعر بالمكان (ليدز، سانت اندروز).

والشاعر يعنون كل قصيدة من القصيدتين باسم المدينة التي تدور حولها القصيدة:

يا ليدز لم يكن القرار قراري
كلا ولا كان الغرام خياري
صادفت حسنك ذات تيه غافلاً
فسلبت مني حكمتي ووقاري
وأسرتني فغدوتُ أدعو ضارعا
ألا يفك الله عنك إساري
يا ليدز يا مهوى الأحبة هوني
لا تكشفي ذاك الأسى المتواري[61]

يستثمر الشاعر طاقة الاستعارة المكنية، فيقيم من المدينة ذاتا اعتبارية يخاطبها متدرجا ، فيما يمنحها من صفات يستهلها بالاعتذار بكونه ليس مخيرا في غرامها أو الرحيل عنها، وما بين نداءين (في البيت الأول ثم في البيت الرابع) تتجسد المدينة بوصفها امرأة استسلم الشاعر لغرامها ن فجاءت القصيدة سردية لتجربة حب قبل أن تكون تجربة كتابة، وعبر فعلين متتاليين بصيغة الماضي يؤكد الشاعر تمام حدوث مالا يمكن تغييره (سلبت مني – أسرتني) ، وهو ما يؤكد وقوع الحب الذي لا فكاك منه ، فالمدينة لم تكن مجرد تجربة حياة بقدر ما كانت تجربة وجود داعم لوجود الشاعر نفسه ؛لذا فإن الشاعر يعتمد صيغة النداء تعبيرا عن حاجته للحوار مع المدينة ، وعلى مدار القصيدة (عشرة أبيات) يكرر الشاعر النداء (يا ليدز) ست مرات لحاجته النفسية لتكرار الاسم المحبب لنفسه وليعلن صراحة أن ألم الرحيل شراكة بينهما ، فالمدينة تبادله المشاعر :

تبكين يا ذات الدلال ترحلي!
وأنا فديت بكاك كيف أداري
يا ليدز يا دار الأحبة أعرضي
غط الدموع جميلتي بخمار

(60) الزهراني، حاتم، أحتفل بالمثنى في بيل، ص 7.

(61) الزهراني، عادل خميس، حدث في مثل هذا القلب ، ص 116.

يا ليدز كوني للأحبة مثلما
كنت الأمان لقلبي المحتار
كوني الحنان لهم وجودي بالهوى
عيشي جنونهم تحد.. وغار*...!![62]

لذا فإن ما يطلبه منها هو واثق من تحققه: الأمان والحنان وهي المعطاءة كما يعرفها، أو كما خبرها من قبل، وهو ما يؤكده فعل الكينونة في دلالته على التأصل والاستمرار.

وفي تجربة مغايرة تأتي قصيدته الثانية " سانت أندروز" مقاربة علامة مكانية أخرى وفق رؤية:

تنحني..
لستُ أدري لمه!
ربما كي تبوح
بفتنتها للملأ...
جاءها البحر سافرة
يستشيط هوى
فانكفأ..
كلما..
حَطّ نجم على
جمر مبسمها
ذاب في خمرها
وانطفأ...!![63]

والشاعر عبر القصيدتين يعتمد نظامين شعريين: اعتمد في القصيدة الأولى النظام العمودي، وفي الثانية النظام التفعيلي، منوعا في الطرح لمناسبة العلاقة، فالمدينة الأولى تمثل مكان إقامة طويلة نشأت فيها علاقة المودة أتيح لها من الوقت ما ينميها فهي علاقة أصيلة بين الذات والمدينة ، لذا جاءت القصيدة مجموعة من الصور ومن بينها صور سيلفي مع المدينة والشاعر يوظف تقنية الصورة الجامعة بين الذات والمدينة وكلاهما يفيض بروحه على الآخر ، فيما تتشكل العلاقة بين الذات والمدينة الثانية بوصفها علاقة رحالة بمدينة حط عليها زمنا قصيرا مقارنة بزمن الإقامة في المدينة السابقة لذا جاءت القصيدة الثانية لقطة بعين طائر أو صورة لا تمتلك عمقا زمنيا ، مجرد لقطة عابرة في حالة محددة غير أنها لم تتخل عن عمقها وقدرتها على إنتاج فنها الخاص ، كان الشاعر يراقبها حين أتت فعلها الأول المباغت (تنحني) الذي ينجح الشاعر من خلاله في نقل الشعور بالمباغتة لمتلقيه، قبل أن يباغته بانتهاء القصيدة في لوحاتها القصيرة أو لقطاتها الأقصر ، وكان يكفي للمدينة أن تقوم بفعل الانحناء المغري (كي تبوح بفتنتها للملأ) كان يكفي ذلك ليتحرك الكون من حولها ممثلا في حركتين كونيتين:

- يأتيها البحر يستشيط هوى، ولكن النتيجة أن ينكفئ.
- يحط النجم على جمر مبسمها، ولكنه ينطفئ.

فالفعلان ينتهيان لصالح المدينة ذاتها التي تبقى في مقابل القوى التي تحاول الاقتراب منها، وكأن لسان حال الشاعر يقول إذا كانت الطبيعة قد حاولت وانتهى الحال هكذا فكيف بي أن العابر في محاولته الاقتراب.

وفي تجربة شديدة الوعي بما تطرحه من معطيات جديرة بالتأمل تأتي قصيدة الشاعر كريم معتوق " تناقضات روما" معتمدة نظاما سرديا يتشكل عبر ثلاث عشرة وحدة سردية تتسلسل منطقيا، يقدم الشاعر من خلالها تجربته بوصفه ذاتا عربية تلجأ شعريا لمكان بوحها، مبتدئا سرديته بالنفي المنتج للتشويق:

"ليس من حزنٍ على بابي
ولكنْ..
طرْقةُ البابِ حزينةْ
ليس مِن قافلةٍ للهمّ في صدري
ولكنْ..
لِمَ لا تتّسِعُ الآنَ لأضلاعي المدينةْ"[64]

عبر الاستدراك الدال يؤسس الشاعر لمجموعة الدوال القائمة على العلاقة بالمدينة التي لم تتسع لما في صدره الشاعر يعتمد على مجازية المدينة في الانطلاق وفتح آفاق الرؤية، (الأضلاع التي لم تتسع لها المدينة مجاز مرسل عن هموم في الصدر)، وتكون الطرقة الحزينة بمثابة الوحدة السردية الأولى التي تفتح باب الصدر في الحقيقة للبوح والمكاشفة، والشاعر حين يلجأ لروما بنوع من اللجوء النفسي، بحثا عن مكان يصلح للبوح، ففيها يستعيد الشاعر ماضيه / ماضي الأمة العربية في مصائبها الكبرى:

"ومع الصبحِ تنفَّستُ بكائي
عادَ لي الخطُّ العُروبيُّ
تذكّرْتُ مصابُ الأمّةِ الكبرى
شَتاتٌ بعدَه حربٌ لعينةْ
وصراعُ القتْلِ شيعيٌّ وسنيٌّ
مسيحيٌّ وكرديٌّ وشرقيٌّ وغربيٌّ
مجرّاتُ الأذى في الوطن الواحدِ
قد نكّسَتِ الآنَ جبينَهْ[65]

*هكذا في الأصل، وربما سقط ما أحدث خللا في التفعيلة والوزن معا.
(62) الزهراني، عادل خميس، حدث في مثل هذا القلب، ص 118.
(63) الزهراني، عادل خميس، حدث في مثل هذا القلب، ص 131.
(64) معتوق، كريم، آيتي، ص36.
(65) معتوق، كريم، آيتي، ص 45.

الصبح هنا انفراج الوعي، إدراك ما يجب إدراكه وما حققه المكان والعلاقة به، وهو ما يعطي الشاعر الفرصة متيحا له أن يبوح بما تتضمنه القصيدة في لوحاتها المتتابعة وصولا إلى اللوحة الأخيرة:

"فتلاشيْتُ بضعفي
لم تكن روما سوى رشَّةِ عِطرٍ
وعرفتُ الآن أسبابَ شَقائي
ولماذا طرْقةُ البابِ حزينةْ"[66]

هنا يرد الشاعر الخاتمة على المطلع منتجا دائرية تقيم دائرة محكمة حوله تأكيدا للهم القابض على الصدر، وهي دائرية تؤكد سردية النص وتعمق من رؤية الشاعر.

تجربة ديوان

تأكيدا لما ذهبت إليه الدراسة من حضور فاعل للعلامة المكانية، وتنوع أشكالها وتعدد دلالاتها تنتهي إلى تطبيق منظورها على ديوان واحد دال وكاشف يضم كثيرا من العلامات في تنوعها وتجذرها وقدرتها على الحضور الدال في سياق التجربة.

في ديوانه " مقام النسيان" للشاعر محمد إبراهيم يعقوب[67] تتعدد العلامات المكانية، وفق النظام الأكثر انتشارا وحضورا، إذ القصائد على امتداد الديوان ليست معنية بأمكنة بعينها، وإنما ينتظم الديوان نوعان من العلامات المكانية:

- أمكنة محددة الاسم تحيل إلى الواقع: الأندلس، بابل، غرناطة، طروادة، سبأ، غار حراء، ذي قار، سيناء.
- أمكنة غير محددة بأسماء: المجرة، الأرض، البحر، المعارج، السماء، المدينة، القبو، الصحراء، البئر، الغابات، الشارع، النهر، النافذة، الحديقة.

العلامة الأولى المؤثرة (المجرة) وهو ما أنتج سمتين لهما تأثيرهما في سياق الديوان: الجانب الروحي، والجانب الصوفي، فالعلامة في تصدرها تمنح عالم الديوان من معناها نصيبا، حيث المجرة تتسع لاستيعاب عوالم متعددة يطرحها الديوان الذي يعتمد فضاء نصيا يطرح مساحات كبرى من تاريخ البشرية بدءا من قابيل وحتى العصر الحديث.

وما بين العلامة الأولى في الديوان" المجرة" والعلامة الأخيرة " الأندلس" تجتهد أن تكافئ طبيعة المجرة التي تتماهي مع النص، والشاعر يتحرك حركة محسوبة وإن بدت حركة قلقة تعبر الأمكنة بحثا عن الروح، وما كانت الأندلس لتظهر في النهاية إلا لتعلن عن نفسها بوصفها نقطة استقرار الروح القادمة من رحلتها في المجرة:

"كأندلس
له طلعت..
فكيف أضاع أدلسا؟![68]

فتأخذ العلامة جانب الإشارة للمكان والزمان معا عبورا إلى ما تخفيه من الدلالة وما يمكن أن يكاشفه التأويل حين نقف على حضور الأندلس بوصفها رمزا للحلم العربي الضائع، والدرس الذي لم يستوعبه العرب لينتهي المشهد بسؤال استنكاري موظفا طاقة المجاز ليفتح دلالة السؤال المفخخ.

تفتح القصيدة الأولى مجال الرؤية عبر مجموعة عناصر بنائية:

- عنوان القصيدة " أسرار المجرة" بطرحه العلامة المكانية الكبرى (المجرة).
- الإشارة للبعيد بوصفها علامة تناسب اتساع المجرة.
- الأمر بصعود السماء بوصفها علامة تفسح مجال التأمل. وهي بديل للمجرة التي لا يمكن تأملها أو النظر فيها. وهو ما يكون متاحا في السماء وغير متاح في المجرة.
- العلامة الروحية " المعارج " بوصفها مصداقا للحركة للسماء وبوصفها علامة مؤكدة للمجرة.
- الروح بوصفها مساحة استيعاب لهذا العالم الوسيع وكأنه خُلق لها ليكون مجال حركتها.

"عبثًا ...
تلوح للبعيد
وفيك أسرار المجرّة
فاصعد سماءك
واحدا
إن المعارج مستمرة
الروح تولد ...
، يا صديقي، حرّةً
وتموتُ حرّة"[69]

وتأتي الحرية في النهاية مطلبا إنسانيا تطرحه النصوص بوصفه هدفا يحض عليه البشر ويكون عليهم الالتزام به.

على سبيل الخاتمة

1- تعد التجربة الشعرية مطلع الألفية امتدادا للاهتمام بالمكان شعريا غير أنها تمثل انعطافة مغايرة لرؤية المكان الذي لم يعد وصفا بالمفهوم الكلاسيكي، أو مجرد خلفية للصورة الشعرية بالمفهوم الرومانسي، إذ لم يعد المكان موضوعا شعريا بقدر ما أصبح تقنية شعرية، فالشاعر لا يكتب عن المكان بقدر ما يكتب به.

(66) معتوق، كريم، آيتي، ص 48.

(67) يعقوب، محمد إبراهيم، مقام نسيان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2019.

(68) يعقوب، محمد إبراهيم، مقام نسيان، ص 218.

(69) يعقوب، محمد إبراهيم، مقام نسيان، ص 13.

2- اتسعت رؤية الشاعر الخليجي للمكان متشكلا من ثلاث دوائر: محلية، إقليمية، عالمية وقد كان للعلامة دورها الشعري في كل دائرة منها.

3- حققت العلامة دورها الشعري على مستويات: الديوان، القصيدة، الصور المتضمنة في سياق القصيدة / القصائد.

الدعم المالي (نماذج الإقرار بمنح الوزارة في الأبحاث)

النسخة العربية:

"تم انجاز هذا البحث بدعم من برنامج منحة " الشعر العربي " التي أطلقتها وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية، وجميع الآراء الواردة تخص الباحثين، ولا تعبر بالضرورة عن الوزارة "

النسخة الإنجليزية

"This research was funded by the "Arabic Poetry Grant" program offered by the Saudi Ministry of Culture. All opinions expressed herein belong to the researchers and do not necessarily reflect those of the Ministry of Culture".

الإفصاح والتصريحات

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 0.4 الدولي (NC BY-CC 0.4) ، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

المصادر والمراجع

الجبري، هيفاء، البحر حجتي الأخيرة ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2016 .

الحازمي، علي، الغزالة تشرب صورتها، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004.

الحرز، محمد، أخف من الريش أعمق من الألم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2003.

الخوري، بشارة، الأخطل الصغير، الهوى والشباب، دار المعارف، بيروت، 1953.

الزهراني، حاتم، أحتفل بالمثنى في بيل، دار تشكيل، الرياض، 2019.

الزهراني، عادل خميس، حدث في مثل هذا القلب، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بالباحة، 2019.

الصحيح، جاسم ، قريب من البحر ..بعيد عن الزرقة، دار ميلاد للنشر والتوزيع ، الرياض ، 2018.

الصفراني، محمد، المدينة، نادي المدينة المنورة الأدبي، المدينة، 1425هـ.

العتيبي، مها، مقام، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2017.

العنيزان، مشعل، محاولات تيه متشرد، دار ميلاد للنشر والتوزيع، الرياض، 2016.

الفايز، محمد، النور من الداخل، مطبعة حكومة الكويت، الكويت 1966.

الكعبي، عبد الله، ضمير المخمل، دار شمس للترجمة والنشر، اللاذقية، 2021.

المرواني، سيف سعد: امتداد غيمة، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، مصر، 2016.

الهلالي، أحمد، # قطرات_ صلبة، توقيعات تويترية (2017-2020)، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2020.

بن يوسف، عبد اللطيف، روي، كولاج شعري، دار مدارك للنشر، دبي، 2016.

حرابة، ناجي، يخصف أضواءه، ط1، أطياف للنشر والتوزيع، 2020.

سابي، عبد الرحمن، أشواق الصوفي، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، نادي الباحة الأدبي، الباحة، 2012.

قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج 1، بيروت، د.ت.

معتوق، كريم، آيتي، منشورات كريم معتوق، أبو ظبي، 2023.

معتوق، كريم، ولدي أقوال أخرى، دار عشتار للنشر، الشارقة، 2021.

يعقوب، محمد إبراهيم، الأمر ليس كما تظن، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2013.

يعقوب، محمد إبراهيم، مقام نسيان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2019 .

Al-ʻUtaybī, Mahā : Maqām, Muʼassasat al-Intishār al-ʻArabī, Bayrūt, 2017.

Al-Zahrānī, ʻĀdil Khamīs : ḥadatha fī mathal Hādhā al-qalb, Muʼassasat al-Intishār al-ʻArabī, Bayrūt, al-Nādī al-Adabī bi-al-Bāḥah 2019.

Al-Zahrānī, Ḥātim : aḥtfl bālmthná fī yyl, Dār tashkīl, al-Riyāḍ 2019.

Ḥarābah, Nājī : ykhṣf aḍwāʼh, Ṭ1, Aṭyāf lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, 2020.

Ibn Yūsuf, ʻAbd al-Laṭīf : ruwiya, Kūlāj shiʻrī, Dār Madārik lil-Nashr, Dubayy 2016.

Maʻtūq, Karīm : Āyatī, Manshūrāt Karīm Maʻtūq, Abū Ẓaby 2023.

Maʻtūq, Karīm : waladī aqwāl ukhrá, Dār ʻAshtār lil-Nashr, al-Shāriqah 2021.

Qabbānī, Nizār : al-Aʻmāl al-shiʻrīyah al-kāmilah, Manshūrāt Nizār Qabbānī, J 1, Bayrūt, D. t.

Sāby, ʻAbd al-Raḥmān : Ashwāq al-Ṣūfī, Ṭ1, Muʼassasat al-Intishār al-ʻArabī, Bayrūt, Nādī al-Bāḥah al-Adabī, al-Bāḥah 2012.

Yaʻqūb, Muḥammad Ibrāhīm : al-amr laysa kamā taẓunn, Ṭ1, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī bi-Jiddah, 2013.

Yaʻqūb, Muḥammad Ibrāhīm : Maqām Nisyān, Muʼassasat al-Intishār al-ʻArabī, Bayrūt 2019.

References

Al-Fāyiz, Muḥammad : al-Nūr min al-dākhil, Maṭbaʻat Ḥukūmat al-Kuwayt, al-Kuwayt 1966.

Al-Ḥāzimī, ʻAlī : al-ghazālah tashrab ṣūratuhā, Ṭ1, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, al-Dār al-Bayḍāʼ 2004.

Al-Hilālī, Aḥmad : # Qaṭarāt _ ṣalbah, tawqīʻāt twītrīyah (2017-2020), al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī bi-al-Ṭāʼif, Muʼassasat al-Intishār al-ʻArabī, Bayrūt 2020.

Al-Ḥirz, Muḥammad : Akhaf min al-Rīsh aʻmaq min al-alam, Dār al-Kunūz al-adabīyah, Bayrūt 2003.

Al-Jabrī, Hayfāʼ : al-Baḥr Ḥujjatī al-akhīrah, Ṭ1, Muʼassasat al-Intishār al-ʻArabī, Bayrūt 2016.

Al-Kaʻbī, ʻAbd Allāh : ḍamīr al-makhmal, Dār Shams lil-Tarjamah wa-al-Nashr, al-Lādhiqīyah, 2021.

Al-Khūrī, Bishārah (al-Akhṭal al-Ṣaghīr) : al-hawá wa-al-Shabāb, Dār al-Maʻārif, Bayrūt 1953.

Al-Marwānī, Sayf Saʻd : imtidād Ghaymah, Dār al-Nābighah lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, Ṭanṭā, Miṣr, 2016.

Alʻnyzān, Mashʻal : muḥāwalāt Tīh mtshrd, Dār Mīlād lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, al-Riyāḍ, 2016.

Al-Ṣafrānī, Muḥammad : al-Madīnah, Nādī al-Madīnah al-Munawwarah al-Adabī, al-Madīnah 1425h.

Al-Ṣaḥīḥ, Jāsim : Qarīb min al-Baḥr .. baʻīd ʻan al-Zarqah, Dār Mīlād lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, al-Riyāḍ, 2018.