الرؤيا الكشفية في تجربة علوي الهاشمي

عبد القادر فيدوح ــ جامعة قطر

أما قبل : علوي الهاشمي،أبدًا، يملأ حقول جلساته بعبق حبوره، في زمن يلفُّه غيْهب الأفق . هو الواحد في الكثرة والكثرة في الواحد . طالما تلذذنا من ذائق رأيه الجَزْل، حين يجعل من الكلام المحال ممكنا، ومن المستغلق سائغا؛ بأفكاره الخلاقة، وبإبداعه المتألق الذي شدَّ إليه المتلقي إعجابًا وتقديرً .

تحقيق الإبانة بالمكاشف التجلي والخفاء

لقد استطاع الشعر الحديث، كغيره من النتاج الإبداعي، أن يشخص أزمة الذات في علاقتها بالوجود في سؤال أبدي، وأن يصور الواقع في مفترق طرق، يضطره إلى اختيار ما ليس له من الحجة في شيء أمام هذا السيل الجارف من الإكراهات، بخاصة منها الوافدة، وإيثاق هذا الواقع بمضايقات لتشتيت الذات وتذليل مكانتها والتهوين من دوره . ومن هذا المنظور أصبح التعامل مع النص في منظور الحداثة وما بعد الحداثة بمثابة نزهة على تخوم حقول من الذائقة اللمعية، تتجلى عبر ممارسة تفجير الكلمة في لعبتها المتحررة، المتفرعة من " **الخلية الرحميا** " بطريقة توالدية؛ لأن دينامية البعد الدلائلي للكلمة المتنامية في نسيج الحداثة جاءت بديلا لما ساد في اعتقادنا زمنا طويلا من البحث عن معنى الشيء، إلى تفسير النص بحسب الحقيقة، أو بالتفسير ' **الفقهي** " للنص، والذي عاش في أفياء حكم الظاهر المسرف في المنحى الانطباعي، وفي هذا الإطار لم يعد للنص تلك العلاقة السببية بانعكاساتها الوظيفية النفعية، أو الموجهة توجها خارجيا، بقدر ما أصبح نبضا إيقاعيا على وتر استبطان علامات الذات في مرساة رغائبها المتشظية، المنعطفة على عالمها المغلق، إلى ترشيد العالم الكشفي المفتوح عبر شرارة الطاقة الرمزية الـ اثلة في استطيقا القراءة والتقبل[1]

والممعن في قراءة شعر علوي الهاشمي لا ينتظر أجوبة من الصورة الشعرية، وإنما تحفزه ــ هذه الصورة ــ بمستوى عمق العبارة إلى كنه العلامة ومساءلة الرؤيا التي يقترحها النص ، والرغبة في

عبد القادر فيدوح : إراءة التأويل، ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، دمشق، 009 ، ص 79 .

استدعاء ما لم يقله؛ والصورة في هذه الحال هي طريقة تستبعد الشرح والتفسير، وتتوسع في المضمر الغائب كما يتصوره خيال القارئ . فهل تستجيب كل النصوص لهذا النوع من التأويل؟ وهل التأويل اللانهائي أو القراءة المفارقة هي مسلك مُعَد سلفا، في صوْغ نموذج شعري بعينه؟ أم أنها لا تجسد سوى تصور أصحابها التفكيكيين الذين يخولون للمؤول كل الصلاحيات في تقويل النص عبر الاحتمال؟ وهل تمتلك هذه القراءة الأدوات الكافية لاستنباط رؤيتها؟

نحاول في هذه الدراسة أن نتفحص بعضا من صور علوي الهاشمي الشعرية من منظور ما أسسته الشعرية في سياقها التأويلي، توازيا مع تعميق النشاط الإبداعي الشعري في مرحلة النضج الجمالي والرؤيوي للشعراء الرواد، وذلك بعد أن اكتسبت تجربة علوي الهاشمي، في أفق ذلك النضج، مزيدا من الكثافة والتوهج، وتلاحمت فيه المدارات الكونـــية والقومية، وتوافقت هموم الشاعر الذاتية مع انشغالاته الوجودية على مستوى الرؤيا، كل ذلك بفعل اللغة الشعرية المؤثرة بجزالتها ــ سواء من حيث الإقناع أو الإمتاع ــ والصورة الشعرية المتقدة التي استثمرت التراث البلاغي، والديني، والأسطوري، والصوفي، بما في ذلك إثارة الخيال، واستغلال الرموز بكافة أشكالها على مستوى البنيـ .

وبوسعنا أن ننطلق من هذا التصور ــ ضمن سياق ما تركته الدراسات الحديثة لشعريات التقبل ــ لنستحضر **الرؤيا الكشفية في تجربة علوي الهاشمي** . وعلى الرغم مما قد يبدو في التركيبة الإبداعية ــ لهذه التجربة ــ من تفاوت، بفارق الزمن بين قصيدة وأخرى، نلاحظ أن هناك ما يجمع بينها، سواء من حيث الوحدة الجغرافية الماثلة في عتبات القصائد من حيث الأمكنة والتواريخ، أو من حيث وحدة المآل التي شرَعت الباب على مصراعيه لتفكيك المقول الدلالي عبر الصيغ اللانهائية من التوليد المعنوي، بالنظر إلى اقتفاء المنبهات الأسلوبية، أو الأيقونة الدلالية، وغيرها من المجازات، والانحرافات، والفراغات؛ الأمر الذي يكسب المعنى تنوعا دلاليا بمستوى تدفق الكفاءة التقبليـ .

وإذا كان الشاعر يحاول رسم الواقع كما يحلم به، أو بما يمكن تنبؤه، بصيرة وتخمينا، فلأن حدسه ينبثق من مؤشرات انفتاحه على الكون بما تتضمنه قيم الإنسان في إنسانيته، وفضاءات التجلي الاستشرافي النابع من ظهور مسببات مخاض الواقع، محاولة منه للتهيؤ والتأهبـ . وليس من سبيل لتصوير ذلك غير الإبداع، والشعر منه على وجه التحديد؛ لما في ذلك من علاقة تواشجية بين الشعر والوجود، من منظور أن الشاعر، " لا يستطيع معرفة ما لا يمكن حسابه، أي أن يصونه في حقيقته، إلا انطلاقا من مساءلة

خلاقة وقوية تستمد من فضيلة تأمل أصيل، فهذا الأخير يحمل إنسان المستقبل إلى مكانه بين الإثنين : الوجود والموجود، حيث يكون من طبيعة الوجود، والحالة هذه، أن يظل غريبا في قلب الموجود، وهذا المكان هو الكينونة هنا أو الوجود في العالم الدازين) باعتباره مجالا لدنيا لانفتاح الوجود ولانسجامه واحتجابه في آن معا[2]."

وضمن هذا السياق لفت انتباهنا ونحن نمعن النظر في المجوعة الشعرية لعلوي الهاشي بعض السمات البارزة التي تعكس سؤال الذات في جوهر كينونتها، وهي رؤية منبثقة من إدراكات كشفية في كنه الذات ، تسعى ــ سواء بوعي أو من دون وعي من الشاعر ــ إلى استبصار الحقيقة في اتساع مداها لكياننا وللكون من حولنا، كما أن المتأمل في كثير من قصائد الشاعر يرى فيها عمق النظر في مشاهدة الرؤى، وغالبا ما يكون تصورا مربكا ألزمته ظروف الزمان التي صاحبت متاعب هويتنا، وما انتهى إليه واقعنا من أهوال، حيث التهيُّب، وزرع الفشل؛ الأمر الذي أوعز إلى الإنسان ــ إكراها ــ أن يقمص أقنعة مسيجة بالاكتئاب، بعد أن فقدالأمل في كل شيء، وكأن لسان حاله يقول : بقدر ما تطلب تنكسر، وبقدر ما تعطي تُغيّب، وبقدر ما ترغب في الشي، ترغَّب عنه، ترافقك البصيرة كما يرافقك ظلك، وتخونك البصيرة، عزمك حسير البصر لا يتسع لإسهاب رؤاك، كل شيء فيك انتظار، تشعر وكأنك من فصيلة اللاجدوى، ورؤاك سدىً، وعملك عبثًا، كنت وستظل بين الدأب والإحجا :

يسيل صوتك

... لحنا راعشا، ثَمِلا

عبر المسافات

... يأتيني بلا ميعاد

ينثال بين حنايا القلب

... يدفئني

يصب في شفتيَّ الشعر والإنشادْ

عبد العزيز بومسهولي : الشعر وأسئلة الوجود، مجلة فكر ونقد، عن http://www.aljabriabed.net/

يعطر الليل من حولي[3]

إن التقاء القارئ بالنص في لحظة سرديـ حوارية هو أفضل طريق لاكتشاف عمق ما يحمله هذا النص من دلالات، وما تخبئه القراءة من احتمالاتـ . والقارئ الذي يتقبل آثار النص لا يُعنى بالتركيبات اللفظية، والجمل الموسيقية، ولا حتى بالمثل المعنوية، وغيرها من المضامين والأشكال، فحسبُ، إنه مهيأ لأن يقذف به في شبكة لا نهائية من العلاقات يمارس خلالها الاتصال التفاعلي لتكريس فاعلية التأويل، بمقتضى حال ما وضعه أمبرتو إيكو Jmberto **Eco** من شروط لعملية التأويل هذ حين رأى أنها حرية مشروطة، كما في قولـ :" إن الانفتاح لا يعني هنا أيضا غموض الخطاب، وتعدد إمكانيات الشكل، وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولا من الإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث إن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلفـ . والواقع أن موقف إيكو Eco من حرية التأويل يأتي في سياق رده على التأويل التفكيكي الذي يراهن على لا نهائية التأويل، غير أن إيكو Eco يفرق، هنا، بين نظام تأويلي موضوعي أساسه التفاعل بين القارئ والنص، أو ما يسميه التعاضد النصـ ، وبين الطرح التفكيكي الذي يراهن على حرية المؤول المطلقة؛ إلا أن ما يؤكده إيكو هو التعددية التفسيرية، وانفتاح العمل حتى لا يتعرّض القارئ لسلبية التلقي الأحادي، ومن ثم، فهو يوجب ضرورة " تجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض، واللعب الطباعي، والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في إبداع هالة من الغموض حول الكلمة وفي امتلائها بالإيحاءات المختلف .

فما جاء من الأفعال المضارعة معبر عر صوت المخاطب، حين سال به السيل، دلالة على وقوعه في أمر شديد من خلال جملة (يسيل صوتك) في إشارة إلى أن ما دلَّ على زمن المستقبل في يسيل) لا يعني دلالته على الحدثـ المجر ؛ لمشاركة ضمير المخاطب الذي بلغ به السيل الزُّبى، وحده؛ وإنما زمن الصيغة الدلالية هنا جاء ليشير إلى الفعل بصيغة المستقبل دالا على الماضي، كما جاء بصيغة المستقبل دالا على الحاضر، وكأن مضرب صيغة يسيل) يشير إلى الحالة التي تشبه الواقع الموجود الذي اشتد حتى جاوز الحد، ما يعني أن الشاعر باستعمال صيغة المضارع (يسيل) في بنائه التركيبي كان يشير إلى ديدن الواقع من معاناة مصاحبة الزمان المكدر لحياتنا المعتمة، نظير الهموم والمتاعب اليوميـ : على حد قول المتنبيـ :

علوي الهاشميـ : الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 012 ، ص 31 .

امبرتو إيكو : شعرية الأثر المفتوح، ص 12 .

المرجع نفسه، ص 12 .

صَحِبَ النّاسُ قَبلَنا ذا الزّمَانَا وَعَنَاهُمْ مِن شأنِهِ مَا عَنَانَا

والمتتبع دراسة سياق الدلالة الزمنية للفعل في شعر علوي الهاشمي يتبين له من خلال السمات المعبرة لكثير من الصور الشعرية الدال على أزمنة غير الأزمنة التي تدل عليها أبنيتها أو صيغه النحوية، وذلك لأنَّ الأساليب اللغوية تختص بالتعبير عن الأحداث التي تمت، والتي لم تتم بعد بواسطة الأفعال المقيدة بالزمن ؛ إذ إنَّ الفعل هو " أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبينت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع[6]

ولعل الجامع الحقيقي في طرفي الاسناد بين جملة (يعطر الليل من حولي) وجملة ... ويسرقني) يوحي بتعدد دور السياق في الدلالة الزمنية للفعل ، كما في قول الشاعر :

يعطر الليل من حولي

... ويسرقني

على جناحيه : من غفو ومن إسهاد

فلست أدري

... إلى أي الدُّنى سفري

ولست أدري

إلى أي المدى أنقاد

يا عرس قلبي أفيضي بالحديث

فما صمتي

سوى جريان النسغ في الأعواد[7]

ينظر، سيبويه، الكتاب، ج ، تحقيق عبد السلام هارون، ط ، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 982 م، ص2 ، عن عبد القادر شارف الدلالة الزمنية للفعل في البنية التركيبية .

علوي الهاشمي : المجموعة الشعرية، من قصيد : اشتقت للميعاد، ص 2 .

وإذا كانت دلالة الأحداث في هذا النص نابعة من كون الفعل يدل على الحدث وعلى الزمن في آن واحد، ومن بعض المصادر لحناً، رعشاً، ثَمِلا) التي دلت على اقترانها بفعل السيل ، فإن صيغتي الفعل والمصدر متوافقان في عدم الرضا بما يحدث لهذا الواقع من بلاء وشدة، وما يواجه الإنسان تجارب مريرة، ومؤلمة، أوصلت واقعنا إلى ما هو عليه، وبما يتجاوز القدرة على التحمل .

ولعل صورة " اشتقت للميعاد " الواردة في دلالة العنوان توضح رؤيةالأفق المنتظر، وكأن عتبة النص هنا هي حال لسان الشاعر ضمن محمولاللامقول في القول، من خلال معنى المعنى، كما في قول عمر بن أبي ربيعة :

كُلَّمَا قُلْتُ مَتَى مِيعَادُ ..... ضَحِكَتْ هِنْدٌ، وَقَالَتْ بَعْدَ غَد

وما صورة هند، هنا، إلا دلالة يغلب عليها طابع المثال المطلوب، بوصفها رمزا إسقاطيا إلى " ما ينبغي أن يكون ،وشأن هذه الصورة في ذلك شأن صورة " **اشتقت إلى الميعاد** فيما يعنيه انتظار الواعد المرجو خيره، أو المتوفر فيه الكفاية، ولكن شتَّان ما بين المعمول والمأمول، حيث المسعى من دون جدوى على رأي صلاح عبد الصبور :

يا . .... اصبر
دنيا جمل مما تذكر

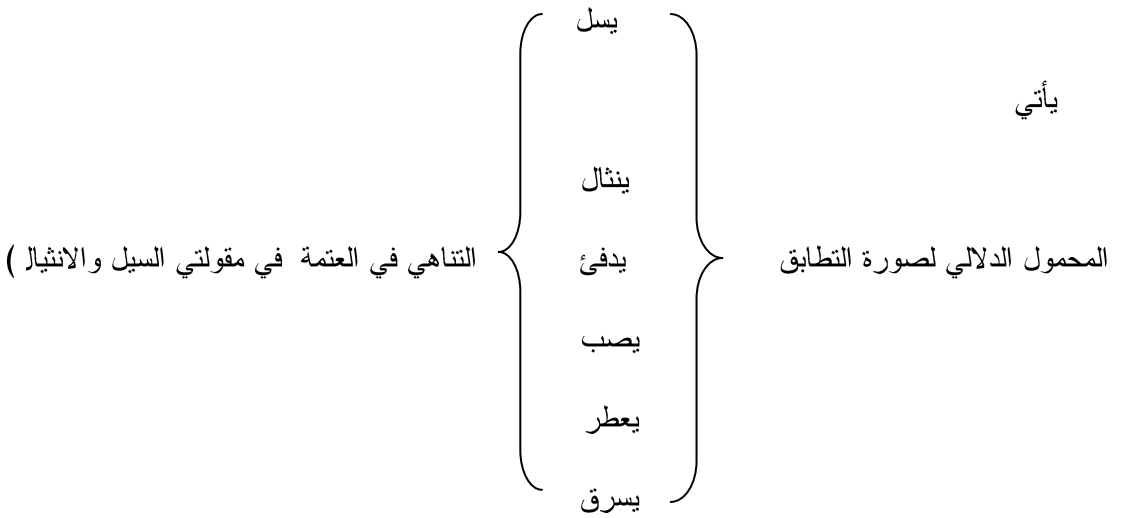
اصبر ... سيجيء ..
سيهلّ ، و الدنيا يوماً ركب [8]

وإذا تأملنا نص " اشتقت للميعاد " وجدنا طغيان ظاهرة التطابق التي تقول دلالاتها الرمزية، على النهج الذي صوره بودليرBaudelaire : إن المشاعر الإنسانية رموز واضحة لحقيقة جوهريةخفية . وهذه الحقيقة يمكن أن يعبر عنها بمشاعر مختلفة بعضها عن بعض تمام . فهناك توافق بين المشاعر المختلفة عند الإنسان، ومن أهم وظائف الشعر إبراز هذا التوافق والتعبير عنه بلغة رمزية قابلة للإدراك ، وهذا ما يفسر البنية الدلالية والجمالية لهذا النص من خلال التناظر والتطابق للدلالة على مشاركة حالة بأخرى

صلاح عبد الصبور : المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط ، 972 ، ص 67 –98 .

راميل يعقوب، وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين987 ، ص 32 .

في الصفات؛ أي ما وقع بين صورتين من دلالة مشتركة في التماثل الذي من شأنه أن يحدث في النفس استجابة وجدانية شعورية ، على نحو ما تبينه هذه الرسم :



تصل المطابقة هنا إلى حد التماثل، وكأنها دعوة لتحدي المرسل إليه، وإثارة مكنوناته في توجيه أحاسيسه ومشاعره نحو التحدي الذي يعاني منه المرسل، بما تتضمنه معاناته من القلق (السيل) في اشتداد الأمر، والتوجس (يأتي بلا ميعا ، والانصباب والانكسار في (ينثال بين حنايا القلب) حين تنثال عليه المشاكل من كل حدَب وصوب، إلى غير ذلك من الصور التي تبِين معنى قوة التطابق بين العبارة ومقتضيات حال الشاعر، لسان المجتمع المشحون باللحن الحزين والمترع بالرعشة؛ الأمر الذي أفقده صحوه في صورة (ثَمِل) وهي صور تتفتح على استعارات مكنية، بوصفها دليلا على التماثل مع الوقع الحزين ويُعد تماثل الشاعر مع الأسى قياسا من أصل أسى الضمير الجمعي في تبادل المواقع بين الذات ومحيطها المكسور، ما دام التوافق بينهما يلامس المشاعر نفسها، والوجود ذاته، وكأن هذا من ذاك، من منظور أن كلا منهما يتناظر مع الآخر، ولذلك يضحى التطابق صنيع الذات وليس نتيجة نظام العالم كما هو الشأن في التصور التقليدي للميتافيزيقا، فهذه الذات هي مصدر اليقين، ومنبع الوعي الذي يبسط هيمنته على الطبيعة والكون، ومن هنا يغدو تطابق الذات متماسكا، فهي تدرك العالم اعتمادا على الأنا موجو". فهو المركزية التي لا شك في ثبوتها، ومع كانط ستبدأ مراجعة الكوجيطو الديكارتي المؤسس للمثالية

الاحتمالي " التي تدعي العجز عن إثبات وجود خارج وجودنا بتجربة مباشرة، ومرد تهافت هذه المثالية حسب كانط، هو كونها عقلانية ومطابقة لنمط تفكير فلسفي مدعم يمنع إصدار أي حكم حاسم قبل العثور على دليل كاف، وعلى الدليل المطلوب أن يبين إذن أن لدينا بالأشياء الخارجية لا محض تخيل بل تجربة، وهو أمر لا يمكن إثباته ــ كما يستخلص كانط ــ إلا بإثبات أن تجربتنا الباطنية، التي لا شك فيها عند ديكارت، ليست هي نفسها ممكنة، دون افتراض التجربة الخارجي [10].

ووقد وصل الشاعر بعد هذا التوجسإلى قناعة مفاهدا أن شيئا ما سيحدث حين يسرقه المتوجِّس وهو لا يدري أين المناص :

... ويسرقني

على جناحِ : من غفو ومن إسهاد

فلست أدري

... إلى أي الدُّنى سفري

ولست أدري

... إلى أي المنى أنقاد

يا عرس قلبي أفيضي بالحديث

... فما صمتي

... سوى جريان النُّسغ في الأعوا [11]

إن ثنائية التضاد الدلالي بين (الإغفا ، الأرق) في صورة من غفوٍ ومن إسها) يقابلها صورة التجانس بين الدُّنى / المُنى) في صورتي إلى أي الدُّنى سفرِ) و إلى أي المنى أنقا) وبين التضاد

---

[0] عمانويلكانط: نقد العقل المحض، تر : موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 56. عن، عبد العزيز بومسهولِ : أسس ميتافيزيقا البلاغة ــ تقويض البلاغة ـ فكر ونقد، العدد 5؛ ، 2000

[1] علوي الهاشمي، المجموعة الكاملة، ص 1؛ /؛ /2؛ .

والتجانس يُختطَف الشاعر في صورة يسرقني) من ذاته في دلالة استعارية لمن يتجشم شقاوة الحياة، في عطائها المنكود، ويعاني من الخضوع والاستعباد، وهو ما تعززه صورة ... فما صمتي) لما في هذه الصورة من دلالات عميقة لم يفصح عنها الشاعر لفظًا، وكأنها الصمت المنطَّق، متعددة الأضرب بفراغٍ بانٍ يحمل في تضاعيفه لغة معبرة عن حقيقة حالمكسورة غير معلنة،وهو ما يشير إليه فضاء النقاط،المرسوم افتراضا، قبل كثير من الصور الدالة في القصيدة برمتها، حيث الشاعر فيها لا يئن، ولا يتوجع، ولا يشكو، ولا يعاني، ولا يتحسر، ولا يتأوه فقط، وإنما يتأمل، ويديم الاستبصار، ويتروى في أموره، ويطرح للوجود خلاصة تفكيره، وهي أن الحياة لا تعطي من عدم، مادام الجسد يجهد والإرادة قوية . وهو ما توضحه التحولات المحدثة في تراكيب دلالات الاستعارات ضمن سياقات كلية تنتج معاني ، وتحقق مرامعلوي الهاشمي في اتساع مداه، وبما أوجبته المزية في صوره الإبداعية، " ولعبة الاستعارة ما هي في نظر نيتشه**Nietzsche** إلا تكثيفا مضاعفا لعالم الظاهر الذي ما ينفك يحيل إلى ظاهر آخر، ومظاهر أخرى . وبتعبير الباحث الأصيل عبد السلام بنعبد العالي ، فكل شيء قناع، وكل قناع عندما يكشف، ينكشف عن قناع آخر، ومظاهر أخرى، وليس الوجود، وليست الصيرورة إلا حركة هذه الأقنعة والتأويلات، ومن ثم فإن الوجود يتكشف كلعبة حيوية لاستعارات متصارعة، وبالتالي فإن العلاقات كما يلاحظ فوكو تغدو كلها عبارة عن أقنعة . فليس هناك مدلول أصلي يحيل إلى حضور التطابق، ويستلزم معيارية الحقيقة، بقدرما هنالك كلمات ليست في حد ذاتها سوى تأويلات، وهي قبل أن تصبح علامات تكون قد قامت خلال تاريخها بتأويلات"[12]

ولعل هذا القول يحمل المتلقي على عدم التجرد من مقصدية النص التي يمكن استنباطها بوساطة التفسير، ويحمله أيضا على تجاوز مظاهر هذه القصدية بانفتاح النص على التأويل، وفي هذا المضمار، فإن بول ريكورPaul Ricœur يميز بين التفسير والتأويل في نطاق علاقة حاصلة، وأخرى افتراضية بين قصدية النص، وقصدية المؤول، معلّلاً موقفه بقوله " إن التفسير يعني إبراز البنية؛أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسس الهيكل الستاتيكي للنص،أما التأويل فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص؛ أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرق عليه . وقد نجد أنفسنا،هنا، مدفوعين بفعل هذه الإشارة إلى تصحيح مفهومنا الأولي عن التأويل ــ التأويل كعملية ذاتية أو فعل ممارس على النص ــ والبحث عن مفهوم للتأويل يعتبره عملية موضوعية تطابق فعل النص ذاته [3] .

---

[2] ينظر، عبد العزيز بومسهولي : أسس ميتافيزيقا البلاغة ــ تقويض البلاغة ـ فكر ونقد، العدد 25 ، 2000

[3] ينظر، بول ريكور : النص والتاويل، تر : منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 1 ، 988 ، ص 30 .

ولعل قراءتنا لشعر علوي الهاشمي تنتهج هذا النمط من التأويل، وهي قراءة لا تنتظر أجوبة من النص، ولا تشطره إلى مستوى ظاهر العلامة، أو العبارة، ومستوى باطنها، وإنما تسعى إلى مساءلة شعرية علوي الهاشمي التي يقترحها النص، وترغب في استدعاء ما لم يقله؛ ولهذا فهي طريقة تستبعد الشرح والتفسير، وتتوسع في المضمر الغائب كما يتصوره خيال القارئ . فهل استجابت نصوص الشاعر لهذا النوع من التأويل؟ وهل التأويل اللانهائي أو القراءة المفارقة هي مسلك مُعَد سلفا، في صوْغ نموذج شعري بعينه؟

النص الواصف التماثل الدلالي

لقد ألغت التفاعليةُ التأويلية النصَّ بوصفه مركزا وحيدا، وتطلعت إلى وضع الوظيفة الشعرية في حركية تواصلية مع مستقبلي النص . إن هذا الانفتاح من شأنه أن يجلي الكثير من التعقيدات، ويكشف عن تنوع الأشكال الأدبية، ويعيد قراءتها في ضوء الوظيفة التبليغية، بعيدا عن المركزية الاحتكارية للنص، " ولعل الذخيرة المشتركة بين النَّاص والمتلقي هي الأساس في اشتغال نظام الفعل ورد الفعل، ضمن نص فني معين؛ وذلك لأنها ــ بحكم كمونها في العمل الفني ووجودها خارجه أيضا ــ كفيلة بإنشاء وضع تفاعلي يعوض السياق الغائب عن عملية التواصل، ويضمن نوعا من التطابق بين الفاعلية التي يرغب فيها المصدر، والاستجابة التي يعكسها المقصد خلال عملية تلقيا [4] ؛ وفي هذه الحالة لا تبرز التفاعلية بوصفها عملية ذهنية مجردة تملي رغباتها على النص، وإنما بوصفها حدثا في سياق تفاعل إنتاجي، وضمن صيرورة تاريخية تمنحها بعدها الجدلي .

إذا كنا ربطنا الرؤيا الكشفية في تجربة علوي الهاشمي بآلية التأويل، فذلك لأننا نريد أن نرسم الحدود التي نتحرك فيها، وهي حدود لا تقف عند تحليل النص بالطرق المعهودة، وإنما سبيلنا في ذلك يمليه علينا قناعتنا باتباع المنهج التأويلي الذي يحاول ربط الأنساق الكامنة في النص بما يتناسب مع الذائقة الشعرية ؛ ومعنى ذلك أن البحث عن معنى النص " لا سبيل له في نهجنا، وفي مقابل ذلك تسعى دراساتنا ــ هذه ــ إلى تلمس أسرار أدبية النص في كنه جمالية العناصر المتفاعلة، وهو ما دعا إليه تودوروف في أثناء عنايته المطلقة بالأدب الممكن، وبتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية [5] ، وليس أدل على ذلك مما ورد في قصيدة حلـ " التي جاء فيها :

---

[4] ا لمرجع نفسه، ص 4i .

[5] تزفيتان تودوروف : الشعرية , تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، 23

تجيئينَ ...

تطوفين عالم حزني كعرس العصافير

... كالقبلات على شفةٍ من جنونْ

وتنتشرين على جسدي غابة من نعاس لذيذٍ

... وزوبعة من سكون

وتنهمرين على شفتي سكرةً من نعيمْ

تغنين في أذني

فترقص كل المسافات بيني وبينكِ[16]

إن القراءة التأويلية التي ينشدها كل قارئ في تحليله نصوص علوي الهاشمي تسير في اتجاهين مختلفين ــ بحسب تفاوت المستوى الإبداعي لكل نص، وتباين مستوى التلقي ــ أحدهما يعتمد على استقراء المعنى بموجب التأويل النهائي، القائم على استثمار العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص، والثاني لا يؤمن بوجود أصلي للدلالات . وعلى الرغم من هذا وذاك، فإننا نشير إلى أن التأويل الذي نقصده ــ في النصوص المعتمدة من شعر علوي الهاشمي ــ يقتحم الخبيء واللامرئي في الصور المضمرة؛ لأننا نرفض أن نكون مرآة للصورة، أو المرآة العاكسة، وإنما رغبتنا في الاندماج مع النص هو ما يشغل بالنا، ويعزز افتراضاتنا؛ لأن هناك مسوغاتٍ تدفعنا إلى ذلك، وفراغات تأسرنا، وتشدنا إلى تضاعيف النص وفيوضه على النحو الذي أبانه النص السابق، سواء من خلال ما أطلقت عليه في أحد كتبي بـــ " التوازي وتبئير الفضاء، أو من خلال مُعَمَّى البياض " [7] الذي من شأنه أن ينمي حدوس المتلقي ورحابة مخيلته، بحيث لم يعد في النص مكان للدال إلا بعدّه ممكنا، يحتمل أو لا يحتمل وروده؛ ليحقق التركيب الفضائي الذي رأى فيه جوزيف فرانك oseph Frank واحدا من أهداف الأدب الحديث .

---

[6] علوي الهاشمي : المجموعة الكاملة، ص 9 .

[7] ينظر، كتابنا : معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، 2012 ، الفصل الأول منه، بخاصة .

والمتتبع لقصيد " حلـ " يستشف أن علوي الهاشمي يعزز من أهمية تضافر الفراغ مع السواد في النص الشعري، وهو ما تشير إليه النقاط الوافرة في ثنايا النص، وكأنها تضمر معنى يرغب في أن يقول ما لم تقله ملفوظات النص، وقبل أن يأتي الحديث عنها في حينها، نشير إلى أن النص مفعم بصيغ أفعال المضارعةالمجردة عن القرائن التي تحدد لها زمنها الصالحة للحال والاستقبال كما ورد في تجيئين / تطوفين / تنتشرين / تنهمرين / تغنين) المقرونة بياء المخاطبة، و ا ترقص / تعطش / تسكر / تحل / يعرب / تعتق / تتألق / تهوي / يبقى ..) وإذا كان الشاعر في توظيف الأفعال الثانية قد تعمد الإتيان بضمير الغيبة الذي لم يتوقف أن يكون مرجعه مذكورا، فلأنه يدرك أن مرجع ذلك كامن في صورة ما تتضمنه دلالة عتبة القصيدة في **حلـ** " الحاضرة في ذهن السامع على الرغم من عدم ذكر اللفظ الموضوع للدلالة عليـ .

وفي كلتا الحالتين؛ سواء في صيغة الأفعال المقرونة بياء المخاطبة، أو في صورة ضمائر الغيبة تأتي دلالة الفعل لتفيد التحول والحركـ . والجمل الشعرية في معظمها فعلية، وحتى الإسمية منها على الرغم من قلتها جاءت لتطلب الفعل؛ مما يعني أن الشاعر يتمثل الحركة ونشدان الأمل، وطلب الانتماء إلى وجود الإمكان في بنية الواقع المتصور القائم على رؤية جديدة للمدركاتـ والشاعر في " **حلـ** " يريد أن يَعبر المعمول إلى المأمول بالخيال الكشفي، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل من حيث كون الرؤيا الشعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصريـ . ولعل صورة " **حلـ** " يؤدي فيها المنظور الكشفي مجازية نقل التجربة الشعورية إلى ربط الصلات بين المعمول والمأمول، و بين المستبعد والمنتظر، تحت تأثير الحدس التأملـي :

تتألق خيطا من الضوء حينا

وأينك يا حلمًا قد تمنيت لـ ... يطول

ووجدك نهر من الحزن بين ضلوعي يسيل

ولعل الرؤيا الواصفة في هذه القصيدة تكمن في تضاعيف اللغة المتوارية، والمبثقة من المعنى الظاهر، والمتحررة، من اللغة الواصفة في تريكيباتها النحوية، وهو ما أشار إليه صلاح فضل في أثناء تطرقه إلى أهمية اللغة الشعرية وتحولها من سياقها اللغوي الواصف إلى سياقها الإبداعي، حيثـ ' تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد [8] مع التأكيد على أن كل لغة واصفة هي بالضرورة إضاءة لخطاب النص

[8] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة - طـ ، 998 م، ص 241

الواصف الذي يتعامل مع **العاطفة والخيال والمعنى ثمّ اللغة**، ضمن خاصية الاحتباك الدلالي المفضي إلى الرؤيا الكاشفة . ومن هذا المنظور يصبح للمتلقي دور في البحث عن المعاني المتوارية وراء اللغة بوصفها دالا، وبذلك يتحقق ما يسمى بالقراءة الكاشفة المنتجة لنص متقابل أو متناظر للأول، وهي القراءة الموازية للخطاب الواصف؛ اعتقادا منا أن النصين ــ في هذه الحال ــ يسيران في خطين متوازيين، وإن غلب الثاني المنتج ــ الخطاب الواصف ــ مرمى النظر بالتأمل بفعل إدراك الوعي الذاتي للمتلقي النموذجي الذي من شأنه أن يكشف ما في النص الواصف من فضاءات أخرى، وإبراز تبادل المواقع بين النص الأول والنص الثاني؛ ليكون هذا الأخير بمثابة النص الهدف، في حين يعكس الأول صورة النص المصدر، مع إظهار مسافة الفارق الخيالي ما بين النصين، والتركيز على الرؤيا الكاشفة التي يتضمنها النص الواصف، وهو ما يعكس تحول القصيدة من شعررية المعنى إلى شعرية المكاشفة في معنى المعنى، وعل الرغم من ذلك لا يمكن أن يكون النصان بعيدين عن السياق الإبداعي؛ لأن وجود النص الأول كفيل بتعزيز أهمية وظيفة الآخر، أو أن المكاشفة لا تكون إلا بالمعنى الأول، ولعل الوجه التمثيلي لهذا التصور وافر في العملية الإبداعية على وجه العموم، كما هو عليه الشأن بالنسبة إلى مجموعة علوي الهاشمي الشعرية التي استلهم فيها صاحبها منظوره من وحي الرؤيا الكاشفة في سياقها الواصف، والأمثلةفي هذا السياق كثيرةفي شعر على الهاشمي ويمكن أن نستنبط ذلك من قصيدة " حلم " التي مرت بنا قبل قليل، حين يقول :

أنا بحار التمني شراع تمزقه الريح،

تقصيه كل المرافئ عنها،

وتنشره أبدًا أغنيات الرحيل

فأين شواطئ عينيك مني

وأينك يا حلمًا قد تمنيت لم .. لو يطول

ذراعاي ممدودتان إليك وأنت تفرين مني

وصدري للريح والبرد عار.[19]

[9] علوي الهاشمي، المجموعة الكاملية، من قصيدة حلم، ص 10 .

, بعد أن طوَّحت به الأقدار ألقى الشاعر نفسه، حين وضع حياته على كفِّه، بين فضاء السماء وأعالي بحار التمني في نسيج واسع، وعلى الرغم من ذلك تهبُّه الرياح، وتدفع به إلى التصدع والتشقق، والتمزق؛ بما يعني أنه بعيد المنال من شروط الحياة المأمولة، أيًّا كانت، اجتماعية، أو ثقافية، أو سياسي .... لذلك جاء سؤال التمنيمقرونا بالبحار في أعماق أغوارها، وكأنه سؤال محتجَب في درك البحار . ويبقى الشاعر مسكونا بهواجس الاختراق، رغبة منه في محاولة تجاوز حدود التخطي بتقمصه قِلْع السفينة على أنه صفة دالة علي الشاعر الذي تلويه الأقدار في مهب الرياح، وتعطِّفه في كل الاتجاهات على غير ما يشتهي في ميله مع الرياح العاتية، بعدت أن لوت الأقدارمصيره على غير هدى، **فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها** إلى حيث الإبعاد، والنفي، والإقصاء، والصرف عن كل مرافئ الأمار . وعلى الرغم من استبساله في الصراع والمقامة من أجل التمكين، على الأقل في حدود الإمكان، للخروج من قفص ما هو كائن في فعل الكينونة إلى الدخول في عالم المحتمل المرجع ــ على الرغم من ذلك ــ لم يفلح، وذهبت أدراجه سدىً، ومن دون جدوى، بعد أن أصبح مذرورًا، وكأنه هباء تطيِّره الريح حيثما تشاء، ليصبح ضياعًا منثورا بلا فائد .

والنص على هذا النحو يتجاوز سُنَن اللغة التي تعكس الوصف في ذاته من خلال حركة صيغ الأفعال؛ أي بتجاوز الدال الذي يحيل إلى نفسه؛ لتضيف إلى المدلول سياقا موازيا للفكرة المرغوب فيها، سواء عبر التماثل والتضمين، أو المقابلة والطباق، في المحمولات الدلالي . والقصيدة تنطلق من هذا السياق، حيث تبدع رؤاها، وتتأمل فيما تبدع بعلاماتها الدالة،وتحاول استكشاف الحاجة إلى التصوير الذي تستوجبه القوة الفاعلة لحركية الفعل في الكلمة المعبرة جماليا، قبل أن يكون لها الدور الواصف دلاليا في استجلاء المعنى، وقدأشار الشاعر الفرنسيبودلير3audelaire إلى ذلك حين قال : " **الشعر لا يكتب بالأفكار وإنما بالكلمات** ، وهو ما يؤكده الخطاب الواصف الذي يرى أن القصيدة لا تولد من فكرة، أو معنى، وإنما من مرور أصابع الشاعر على معزف الألفاظ، لهذا لم يكن من الممكن أن نفهم أي قصيدة من مضمون عباراتها، وإنما من التوتر القائم بين الكلمات، ومن الأصوات الصادرة عنها، ومن طرائق كتابتها، ومن الإيماءات الأسطورية والسخرية التي تنطوي عليه .[20]

---

[0] محمد العزّي : وجوه النرجس . مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر الحديث، الناشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، ط ، 008 ، ص 30

والمتتبع لشعر علوي الهاشمي يدرك أهمية توافر الخطاب الواصف الذي استأثر باكتساب قيمة المفردة،وفيما ترمز إليه، وذلك بالنظر إلى ما للصورة الشعرية من دلالة على عمق التَّجربة الشُّعورية للشَّاعر الذي تجاوز مرآة الرؤية إلى رؤيا المكاشفة التي يستبصر بها المفترض المأمول من دواخل الحياة المعاشة، وهذا ما يعزز عمق التصور الاستشرافي من خلال آلية إنتاج الدلالات، ولعل خير من عبرعن صورة إنتاج الدلالة في الدراسات الحديثة عبد الكريم حسن في كتابه القيِّ " قصيدة النثر وإنتاج الدلال " الذي لا يبتعد في كثير من مواقفه عن مساعي الخطاب الواصف من حيث إنتاج الدلالة، وذلك حين يقول : " لأقل إذًا، إنني أبحث عن الدلالة من حيث أستشرف إلى ما بعدها، أو بالأحرى إلى ما قبلها، إلى إيقاعها، إلى كيفية إنتاجه . أبحث عن الكيفية التي تتيحها القصيدة لي من أجل أن أبني دلالة، حتى وإن لم تكن موجودة في النص؛ حتى وإن لم تكن موجودة في رأس الشاعر، بل حتى وإن كان الشاعر نفسه يريد " القضاء على الدلال . فأنا القارئ، لا أستطيع أن أتعايش مع نص من دون دلال . لا أستطيع أن أمتثل لإغراء مصطلحات من مثل ' الأثر الأخير " أو " الانطباع الكلي " أو " الإيحاء البعيد ".

هكذا آليت على نفسي أن أبحث وراء انتفاء الدلالة عن دلالة لا تقول غير انتفائه . فالشعر ينطوي على ترسيلة؛ علاقة بين مرسل ومتلقٍ، حتى لو ضاعت الترسيلة في الضجيج، فإنه سيكون من مهمة الناقد أن يبحث عنها ويعيد تركيبه [21]

وإذا كان عبد الكريم حسن يُعِدُّ الدلالة بأنها مدخل لا غاية ، وأن الشعر ' ينبجس من صخر، وأن أصفى الماء ما كان من الصخر " [2] ، فإن لحظة كتابة الشعر تستوقف الشاعر في تطويع الدال والمدلول لانبثاق التجربة الشعرية، من خلال تشكيل اللغة وتوليد الدلالة، وهما معا تنسجهما القراءة، وتبث فيهما روح الانبعاث بما تستوجبه ألية إنتاج الدلالة في شكل نواة تنمو بطريقة الجذمور Rhizome ،أفقيا وعموديا، المتفرع بدلالات عديدة؛ لتشكل فضاء خاصا في سياق التلقي الجديد، بمعنى أن الصورة الشعرية والتلقي المنتِجلها، كلاهما يكتب الإبداع بإبداع جديد يضاهي الإبداع ــ الأصل باللغة المشرقة ' [23] ما يعني أن الإبداع يأبى أن ينزوي في سبْك واحد ليؤدي معنى واحدًا، ليس غير .

---

[1] عبد الكريم حسن : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ــ أنسي الحاج أنموذجا ــ دار الساقي، ط ، 008 ، ص 63 .

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 62 ، 63 .

[3] المرجع نفسه، ص 64 .

وهذا التصور هو أقرب ما يكون من صور الشاعر علوي الهاشمي، موضوع بحثنا، كما في هذا المقطع على سبيل المثال :

غفوتِعلى جرح قلبي ..
سحابة دفء ، ودالية من حنين
وطفتِ ظلالاً معطرة الخطو
. فوق اندحار الاغاني على شفتي
ولكن لحين
طلعت كصحو المواسم بين عظامي
نموت . كبرت . تساميتِ

. صرت ملاكاً وأكثر
صرت إلهاً ...
ركضت مع الدم بين عروقي ..
سكنت اتساع العيون
ولكن ... يا لشقائي
غداً ترجعين كما كنت مضغة طين
فتمضين مثل الذين أناخوا بقلبي طويلا . .
وغابو ..
غداً ترحلين مع الراحلين
وتنسين أنك كنت ملاذي من الخوف يوم ..
ومرفأ حزني وظل ابتسامي
وأبقى أنا مثلما كنت . .
أحلم بالدفء
في شوق صدرٍ حنون[24]

وقد يكون المحمول الدلالي في (**غفوت**) باعثا على حثِّ ضمير المخاطب قلبي) المعبر عن الشاعر الإنسان في محاولة للانعتاق من القيود، والتحرر من جاذبية الارتباط القسري، من هذا المحمول

[4] علوي الهاشمي : المجموعة الكاملة، ص 17 .

الدلالي المقرون بتاء الفاعل في غفوتْ ؛ بغرض مساعدة الشاعر على تحقيق حلمه المكسور، والشعور بالدفء من السوية في العدل والنَّصَفة، وضمِّه بالاحتضان إلى العزة والحمية، حين خاطب الشاعر ضمير تاء الفاعل رمز تخلص الذات من متاعب الحياة في قولـ :

وطفت ظلالاً معطرة الخطو

... فوق انحدار الأغاني على شفتيَّ

وصورة الأغاني على شفتيَّ" تكاد لا تبتعد عن صورة الانعتاق في ضمير غفوتْ) بوصفها ترافق الشاعر في أفق التوقع المنتظر فيِ :

طلعت كصحو المواسم بين عظامي

نموتْ ... كبرتْ ... تساميتِ

... صرت ملاكاً وأكثر

وكأنما الشاعر يريد أن يعبر عن رغبته في تجاوز علامة الباطل المتفشي بمخالفة ما هو مألوف إلى التعالي والشعور بالذِّمَّ . وبوسعنا أن ننطلق من هذا التصور ــ ضمن سياق ما تركته الدراسات الحديثة لشعريات التقبل ــ لنستحضر الرؤية الكشفية من هذه النصوص المختارة، وعلى الرغم مما قد يبدو في تركيبتها الإبداعية من تفاوت، نلاحظ أن هناك ما يجمع بينها، سواء من حيث حدس الشاعر ومهارته في استشفاف ما وراء الكلمة في خلق الصورة المعبرة فيها، وبعث إيحائها، أو من خلال استنباط العلاقةالخفية بين الرمز والمرموز،من منظور أن " الشيء الذي تمثله الكلمة أو ترمز إليه هو مرموزها "[1] ، أو من حيث وحدة المآل التي شرَعت الباب على مصراعيه لتفكيك المقول الدلالي عبر الصيغ اللانهائية من التوليد المعنوي، بالنظر إلى اقتفاء المنبهات الأسلوبية، أو الأيقونة الدلالية، وغيرها من المجازات، والانحرافات، والفراغات؛ الأمر الذي يكسب المعنى تنوعا دلاليا بمستوى تدفق الكفاءة التقبلية .

وإذا كان الترميز نوعا من النسج التركيبي للإيحاء بدلالات غير محددة، فإن القراءة التفاعلية في نصوص علوي الهاشمي تشبه تداخل العناصر كيميائيا، ومزج هذه المكونات هو مزيج لكل تلك العناصر وليس نتاجا مباشرا لإحداه . وبفضل هذه العملية، فإن طقوس القراءة لا تتخذ عادة المسار المفارق

( ) نور ثروب فراي : تشريح النقد، ترجمة وتقديـ : محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب - طرابلس - ليبيا، ط / 991 ، ص108

للدلالة، وفي الوقت نفسه فإنها تنفر من مجرد إمكانية العثور على المعنى؛لأن القصيدة التي تكشف للوهلة الأولى عن انتظامها الجمالي والدلالي سرعان ما تفقد القارئ لذة الإقبال عليها، تلك اللذة التي تحدث عنها رولان بارتRoland Barthes وجعلها في صميم الشعرية النصية المعبرة عن آفاق دلالية وتموجات وجداني . وفي هذا السياق فإن اللغة الشعرية في قاصائد علوي الهاشمي كرست إمكانيات عديدة، منها ما يعود إلى الدليل اللفظي، مثل هيمنة بعض الأفعال والأدوات والفراغات وغيرها؛ لإحداث التوتر في النص، أو الدليل العروضي الذي يهيمن من خلال البنية العروضية، أو الدليل التركيبي الذي يعمد إلى مستويات التقديم، والتأخير، والحذف، والإضمار، وغـــيرها من الوسائل الشكلية التي تهيمن على الرسالة الشعرية بهدف إثرائها فني .

ويصور علوي الهاشمي في معظم قصائده مكابدته المشفوعة بالتأمل والمكاشفة حيث يتشكل المفصل الدلالي والنبض الوجداني مقرونا بالتدفق التلقائي لعواطفه في ارتباطه بمرجعيته الثقافية في صور " **ذاكرة الماء** " بوصفها أيقونة حين قال :

كانالماضيمختبئاكالطفلالخائف

خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء

وزوارق من دمع تطفو فوق الأحداق

وتغرق ثانية في القاع

وأنا فوق ساحل حزني واقف

أتوجس تاريخ الأشياء

تفلت من ذاكرتي الأسماء

يهرب من عيني الماضي كالطفل الخائف

دون وداع

تهرب مني الذكرى

في بحر النسيان العاصف[25]

يبدو أن الشاعر في هذا المقطع، من قصيدة " **ذاكرة الماء** " موزع بين الانسلاخ عن مرجعيتهالمرتاعة كالطفل الموجَلِ الذي يطلب المزبد من الإشفاق، ويهفو قلبه إلى الحنين لماضيه المجيد، ولكن من دون جدوى، من منظور أن هذا الماضي يمثل في نظر الشاعر معادلا موضوعيا لذاكرة الماء في خبو فورة هذه الذاكرة من مجدها الساطع، وخمد وهجه . والشاعر في مثل هذا النص لا يختلف كثيرا عما رسمته الشعرية العربية في موضوع الهوية ، توازيا مع تعميق النشاط الإبداعي الشعري في مرحلة النضج الجمالي والرؤيوي للشعراء الرواد، وذلك بعد أن اكتسبت في أفق ذلك النضج مزيدا من الكثافة والتوهج، وتلاحمت فيه المدارات الكونـــية والقومية، وفي ضوء ذلك توافقت هموم علوي الهاشمي الذاتية مع انشغالاته الوجودية على مستوى الرؤيا، كل ذلك بفعل اللغة الشعرية المؤثرة بجزالتها ــ سواء من حيث الإقناع أو الإمتاع ــ والصورة الشعرية المتقدة التي استثمرت اللغة في تجاوزها النمطية والتعميم إلى ما تعبر عنه هذه اللغة ما بداخل الشاعر من عواطف وأحاسيس (**كانالماضِ**) و (**وأنـ** و **أتوجس** قد يكون مدار بلاغة حركية الفعل أنها تنقل تجربة الشاعر الموزعة بين ما هو ماضٍ ملتبس، وما هو في حكم المأمول المخيف، حين تهرب منه الذكرى، في إشارة إلى حضور نسيان الماضي المثقل بالشجن؛الأمر الذي أجبره على أن يكون كالملاح ينصب صاريته في فضاء اللاتناهي الموزع بين مد البحر وما اتسع من السماءلكي يرفع رايته البضاء، ويبثَّ استياءه، واكتئابه، وتبرمه من الواقع المهين، والمتضعضِ :

أنصب من قامة حزني صارية

تبحر نحوك في اليم

وأرفع من خفقات القلب شراع[26]

يلاحظ المتتبع لمثل هذه الصور المتوالية أنها تعكس حالة المعاناة والحنين، من خلال هذه اللوحات الحزينة المعبرة عن مأساة الماضي وما يحمله من حنين نتيجة ضعف ذاكرته؛ الأمر الذي جعل الشاعر يعيش حالة من القلق، والتوجس، والتشتت، والضياع، والغرق، من إمكانية فقد الذكريات في فضائها الزماني بوصفها الحدث الرئيس في القصيد . والحال هذه أن الشاعر يسرد تفاصيل ذلك الماضي الهارب؛ ليجد نفسه في سواحل حزنه، وحيدً :

---

[5] علوي الهاشمي : المجموعة الكاملة، ص 315

[6] المجموعة الكاملة، 315، 316 .

أتوجس تاريخ الأشياء

تفلت من ذاكرتي الأسماء

وهي صور تعبر عن حالة الوجل، والرغبة في التذكر مجددًا، واسترجاع الماضي، غير أن الأسماء وتفاصيل الذكريات تفلت من ذاكرته مجددا، ولعل في ذلك ما يبرر اعتراف الشاعر الضمني بالضياع الذي يشهده في الحاضر؛ الأمر الذي أرغمه على التوسل بالماضي، عله يجد شفيعا، بديلا، أو زورق نجاة، ينتشله من حزنه وخيبة الأمل في عدم تحقق ما كان يرجى، وكأننا بالشاعر يرسم طريق الوجود الكوني على غير جدوى، وهو ما عبرت عنه صورة الحقل الدلالي للمعجم الشعرِ : (الماضي ــ الذاكرة) من منظور أن الماضي في النص هو المعادل الموضوعي للذات الضائعة التي تبحث عن مكان لها في عمق الذاكرة، وهوَّتها بين أروقة الزمان المنصر .

وإذا نظرنا إلى الجانب الموازي الماضِ) في المعجم الشعري نجده يعبر عن الحالة الشعرية السائدة، والطاغية التي تفرض جوا نفسيا مضطربا، وغير مستقر : خائف / مختبئ، دمِ / حزن، أتوجس / تفلت، هروبِ / وداِ . في صور يتضمنها ضمير المتكلم حضور الأنَ ؛ ليجسد حالة الضياع التي تحيط بالبحث عن ذاته في الذاكرة، وتسلسل هذه المشاعر السلبية من الخوف إلى الحزن، إلى التوجس، ثم الهروب بلا وداع، وهي النتيجة الحتمية التي تفرضها حالة التذبذب والاضطراب النفسِ . فالزوارق والميناء، والسواحل، هي صور مجازية للدلالة على الفضاء الشاسع داخل الذاكرة، هذا الفضاء الذي يتسم بالخواء، وينهار عند أول عاصفة نفسية تبحث عن الذات في أروقة الماضي للهروب من الواقع البائس، والخروج من الشتات الذي يشهده الإنسا .

وتعتمد بلاغة التأويل في تحليل مثل هذه النصوص على تناول الصورة تناولا كليا، بعد أن كان تناولا جزئيا، فالصورة البلاغية في شعرية علوي الهاشمي صورة استشرافية، من حيث إنها تتجاوز أطراف التشبيه أو الاستعارة التصريحية، في مقابل أنها صورة كشفية رؤيوية وفق السياق النصي الذي يحتوي على نوعين من المكونا : مكونات ثابة، مثل الزمن والمكان، ومكونات متغيرة، وغير ثابتة، مثل التوتر، والتوجس، والإباء في صورة الماضي الجامع بين السَّناء والدُّجنة في كثير من سردياته، أو بين المعقول في الذِّكر، واللامعقول في النَّسي؛ مما قُلِّل الاعتداد به وأصبح في عداد الهامش، وبين هذه الصورة أو تلك تتمظهر حقيقة الماضي المنفلت، وهي الصورة المحورية في هذه القصيدة، بوصفها حالة تفاعلية أرقت الشاعر حيث تجمع فضاء المتخيل الذي استأثر باهتمام الشاعر؛ لما في هذا الماضي من

التباسات، في صور : متخيل الخوف، ومتخيل الهروب، ومتخيل الذاكرة المفقودة، ومتخيل الريبة، ومتخيل التعمية، ومتخيل الظِّنَّ :

وأنا فوق سواحل حزني

أتوجس تاريخ الأشياء

وكأن الشاعر في هذه الصورة يجسد موقف الذات من الماضي (واقف / أتوجس) والفعل الواقع عليها تفلت / يهرب) في :

تفلت من ذاكرتي الأسماء

يهرب من عيني الماضي كالطفل الخائف

والحال، أن صورة الماضي لا يمكن فصلها عن صورة الحاضر، كذلك الماضي لا يمكن تمظهره إلا مع صورة الذات في ارتباطها بتداعي عذابات الذاكرة وآلام الهوية الآسنة، في لوحة :

كان الماضي مختبئا كالطفل الخائف

خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء

وزوارق من دمع تطفو فوق الأحداق

ولعل هذا التصور يحمل المتلقي على عدم التجرد من مقصدية النص التي يمكن استنباطها بوساطة التفسير، ويحمله أيضا على تجاوز مظاهر هذه القصدية بانفتاح النص على التأويل، وفي هذا المضمار، فإن بول ريكور Paul Ricœur يميز بين التفسير والتأويل في نطاق علاقة حاصلة، وأخرى افتراضية بين قصدية النص، وقصدية المؤول، معلّلاً موقفه بقوله " إن التفسير يعني إبراز البنية؛ أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسس الهيكل الستاتيكي للنص، أما التأويل فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص؛ أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرق عليه . إننا نجد أنفسنا مدفوعين هنا

بفعل هذه الإشارة إلى تصحيح مفهومنا الأولي عن التأويل ــ التأويل كعملية ذاتية أو فعل ممارس على النص ــ والبحث عن مفهوم للتأويل يعتبره عملية موضوعية تطابق فعل النص ذاتا [7] .

لقدكان عبد القاهر الجرجاني أول ناقد عربي ينتشل المعنى من الحرفية، ويلقي به إلى السياق الإشاري، فاتحا بذلك المجال السيميائي للدلالة، بوصفها علامة، تحتمل أكثر من تصور، وليس من حيث كونها تنتمي إلى سياق لغوي محدد لا يستوعب أبعد من دلالة الألفاظ، ولذلك قال :' الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن بما يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل " [8] . فالمعنى ومعنى المعنى، أو المدلول الأول والمدلول الثاني في صميم أشعار علوي الهاشمي الذي لا ينطلق من المعنى الجاهز، أو القريب، أو الواضح، ولا يتأسس بالتالي ضمن هذه العناصر من الجاهزية والإبانة والوضوح، وإنما هو اشتغال علاماتي يعمل من خلال البنى الرمزية أو الإشارية القائمة على المضمر والخفي، و للغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم، إنها وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الأولى أن تثير الفضول، وتحرك المشاعر، وتهز الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق، إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقى . إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه وبعد . هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاه . لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص، ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلد . وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاح " [9] . ولطالما حاول النقاد تفسير هذه الحالة الإيحائية وترجمتها، ففريق لم يتعد مستوى الوصف، وفريق عدّ العلاقة بين المؤول والنص علاقة حوارية إنتاجية، وفريق تمسك بتعددية المعنى والتباسات الدلالة، وجعل التأويل اللانهائي مسلكا لهذه التعددية . ولعل الذي يعنينا في هذا المقام هو دور الكلمة فيما توحي به إلى أن تكون الصورة الشعرية عند علوي الهاشمي قائمة على الدال في وظيفته الفنية المصحوب بنبر الكلمة المعبرة تعبيرا دلاليا، ونفسيا عبر الإيقاع، وهو الضليع في ذلك **بسكونه المتحرك** ، حيث استطاع بلغته أن يُموسق الكلمة بالصورة، متجاوزا بذلك الإيقاع الرتيب الذي شاع في القصيدة الكلاسيكية، وهو في ذلك

---

[7] بول ريكور : النص والتاويل، تر : منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ا ، 988 ، ص 0ا .

[8] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق : محمد عبده، بالاشتراك، دار المعرفة، لبنان 981 ، ص 02ا .

[9] أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، طا ، 979 ، ص 9ا .

يقف من الإيقاع موقف محمود درويش حين قال : " إذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كانت عندي أفكار أو حدوس أو صور، فهي ما لم تتحول إلى ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب [30]

وإذا كانت اللغة في شعر علوي الهاشمي ــ وعند كثير من الشعراء ــ هي التي تُملي المعنى فإن السمة الدالة للكلمة، فيما تشير إليه،مسار مفتوح للمتلقي في أن يمتح من هذا المعنى سؤال النص، ومعرفة فضائه الكوني كما يوضحه هذا النموذج :

أتسلل بين نتوءات الجسد الأبتر

خيطا من ماء

لكني أنفجر الليلة طوفان ماء

أتأرجح بين دمي المقهور

وبين دمي المنصور

وأرسم بالكف المبتورة

خطا منحنيا

بين جراح الآباء وأفراح الأبناء

أرسم بالدمع المنحجر قوسا قزحيا

يتلألأ في أحداق الموتى والشهداء

وأخط اسمي بدمي[31]

يبدو أن اختيار علوي الهاشمي صيغة المضارع المقترن بمجموعة من المواقف التي تقف على وضع الشاعر وضده في المعنى ضمن المشترك الدلالي، والمشترك التركيبي، كما في (أتأرجح) و (أرسم) و دمي المقهور) ودمي المنصور) ؛ جراح الآبا) و (أفراح الأبنا) حيث الدلالة

---

[0] محمود درويش : الكرمل، عدد6؛ ، 006 ، ص 0؛ .

[1] المجموعة الكاملة، ص 06؛ .

الزمنية توحي بكثرة متاعب الشاعر من الحياة لما في صور التضاد من توضيح معنى التصدع والتبدد خاصة حين صور رسم اسمه بالد :

وأخط اسمي بدمي

أتأرجح بين دمي المهدور وبين دمي المنصور

وهي صورة تعبر عن غدر الزمان، وبالأذى المتفشي في هذه الحياة على الرغم من التضحية بالدم، وبالذات في سبيل قضايا الإنسان المهدورة في غياب المستقبل الواعد في صور :

أرسم بالدمع المتحجر قوسا قزحيا

يتلألأ في أحداق الموتى والشهداء

ولعل في هذه التصورات ما يوضح الغرض من وظيفة الانزياح التي ترجع بالأساس إلى بنية اللغة الشعرية في منظورها التأويلي، من حيث الدلالة الزمنية للفعل المشرئب بوصفه دليلا على المحتمل الدلالي لصيغ الأفعال المتوجسة في مضامينها إلى، المعبرة عن المسافة الاختراقية لكسر النمطية، وهو ما جعل الرؤيا الكاشفة لعلوي الهاشمي تنطوي على جملة من المواقف تحكمها طاقة استبصاره إلى تجاوز ما تنقله المرئيات، " وبهذه الطريقة تشكل القصيدة فضاءها المتخيل، وتؤسس زمانها، وتخلق شخوصها، وابني أحداثها، لتصبح، في آخر الأمر، عالما متماسكا، متكاملا، ضاجا بالحركة والحياة، كل عناصره تعمل على تجسيد الرؤية . وكأن هذا العالم عديل لتلك التجربة، صورتها، صوتها المكتوم [32]

وليست قضية الرؤيا بالأمر الجديد في شعر علوي الهاشمي، فقد انشغل بها معظم الشعراء، قديما وحديثا، كما انشغل بها النقد تحت مسميات كثيرة التي تُظهر بامتياز أهمية العملية الإبداعية وصدورها عن جمالية الغموض والإضمار، وكأن الأصل في بنية المعنى هو التخفي، والاستبطان، والمواربة؛ ليسترعي المبدع انتباه السامع، ويوقظ إحساسه الفني، ويفجر عاطفة أشجان . ولن يتم ذلك إلا عبر عمليات فنية، وحيل شعرية، " ولو كانت الدلالات اللغوية على الوجه الذي يقتضيه الوضع من الوضوح بحيث يفهم معنى كل لفظ من مجرد إطلاقه، لما اختلف الناس في معاني ما تؤدى إليهم من عبارات، ولما قيل : إن في الكلام اتساعا بأن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتساع المعنى، ولو كان الوضع وحده يغني في بيان المعنى لما احتيج إلى التفسير

[2] محمد الغزي : وجوه النورس، مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر الحديث، ص 25 .

والتأويل، فهما شاهدان على أن اللغة تقوم على الإضمار، وأنها تتعالى على الأصوات، والحروف، والكلمات الموضوعا [33]

وفي اعتقادنا أن الرؤيا الكشفية الذي مهد لشعرية علوي الهاشمي، تُعدّ المجال الأقرب إلى تصور الرؤيا الشعرية إلى التطلع الذي التمسه في خصائصها الفنية؛ ولأن الشاعر كان حريصا على تجاوز النسق القطعي، فقد تعارض ذلك مع منطق الإبداع في نسقه الحديث القائم أساسا على الخرق، والتجاوز، والانحراف، انطلاقا من أن " الشعر هو خرق لنظام اللغة المعتادة ' بحسب رأي جون كوهين John Cohen ، أو " لغة داخل لغة " كما جاء في قول بول فاليري Paul Valéry . وكان يمكن للرؤيا الشعرية في إبداع علوي الهاشمي أن يصبح أخصب لو أنها وجدت سبيلها إلى من يصغي إليها كونها تحمل على عاتقه نظرة استشرافية لفعل الإبداع، بحسب مستجدات العصر، ومراحل تطوره، ووفق السمات المصاحبة للذات المعبرة عن الواقع المأمول، بما يحقق الملاءمة الإسنادية للصور الشعرية، في تنوع دلالاتها الشعرية، وفي انزياحاتها التي تؤسس معنى ثانيا غير المعنى الحرفي للغ .

ومن ثم فإنه في تقديرنا ما تزال الرؤيا الكشفية في شعر علوي الهاشمي تثير الكثير من الاستفهام والجدل، بخاصة إذا علمنا أن شعريته جاءت أساسا لتسد ثغرات في الواقع المعمول بعد أن تم إسقاط، أو تخطي، كل ما هو مخالف، ومناقض، بين ذات الشاعر ومحيطه المكلوم، رغبة في استجلاء مضامين الرؤى الكونية في جدليات الحياة وتناقضاته .

وإذا كانت الرؤية الكشفية في شعر علوي الهاشمي تنطلق من هذا السياق فلأنها تبدع رؤاها بالتجاوز والتضمين؛ أي تجاوز، وخرق، اللغة لضرورة دالة، وبخلق سياق آخر غير السياق المألوف، وتضمين حين تتضمن القصيدة رؤيا داخل رؤيا، أو نصا آخر داخل النص الأول، يتناص معه دلالةٍ .

ولعل ما قدمناه من تصور في قراءتنا لشعر علوي الهاشمي ــ بهذه العجالة ــ ليس إلا صياغة على نماذج شدت انتباهنا من أول قراءة بما تحمله من رؤى كشفية ذات طابع تأويلي تتطلع إلى ما هو سامٍ لمفارقة الخطاب من حيث كونه بنية مكتملة في رؤاها الدلالية، ويمكن لهذه القراءة أن تتمتع بإبداعية كشفية أخرى لمن تتاح له الفرصة؛ لأنها اندماج كلي في اللانهائي، وكسر للمركزية النصية، وتفعيل للإنتاجية " المقبولية ' كرد فعل غير متوقع على سلطة " المقصودية ".

---

[3] لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي ــ جدة، ط1986، ، ص 04! .

قائمة المصادر والمراجع :

أولا ــ المصادر :

. راميل يعقوب، وآخرون : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين987 .

. سيبويه : الكتاب، ج ، تحقيق عبد السلام هارون، ط ، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 982 .

. صلاح عبد الصبور : المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط ، 972 .

. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق : محمد عبده، بالاشتراك، دار المعرفة، لبنان 981 .

. علوي الهاشمي : الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 012 .

ثانيا ــ المراجع :

. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط ، 979 .

. امبرتو إيكو : شعرية الأثر المفتوح، دار الحوار للنشر، سوريا، 001 .

. تزفيتان تودوروف : الشعرية، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، 1987

. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة - ط ، 998 .

. عبد القادر فيدوح : إراءة التأويل، ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، دمشق، 009 .

. عبد القادر فيدوح : معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، 012 .

. عبد الكريم حسن : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ــ أنسي الحاج أنموذجا ــ دار الساقي، ط ، 008 .

. عمانويل كانط: نقد العقل المحض، تر : موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت .

. لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي ــ جدة،986 .

. محمد العزّي : وجوه النرجس .. مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر الحديث، الناشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، ط ، 008 .

. نور ثروب فراي : تشريح النقد، ترجمة وتقديم : محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب ، طرابلس - ليبيا، ط / 991 .

ثالثا ــ الدوريات والروابط الإلكترونية

. . بول ريكور : النص والتاويل، تر : منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ؛ ، 1988

! . عبد العزيز بومسهولي : أسس ميتافيزيقا البلاغة ــ تقويض البلاغة ـ فكر ونقد، العدد 5! ، 2000

؛ . عبد العزيز بومسهولي : الشعر وأسئلة الوجود، مجلة فكر ونقد، عن الرابط :
http://www.aljabriabed.net/n06_03boumashouli.htm

؛ . محمود درويش : الكرمل، عدد6؛ ، 006! ، عن جريدة الحياة، الرابط :http://daharchives.alhayat.com/