قوائم المحتويات متاحة على ASJP المنصة الجزائرية للمجلات العلمية
الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية
الصفحة الرئيسية للمجلة: www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/552

آليات التلقي في شعر منصور الشامسي من منظور نظرية القراءة

Receipt mechanisms in Mansour Al-Shamsi's poetry based on reading theory

أحمد جابري[1]، رسول بلاوي*[2]، محمد جواد پورعابد[3]، علي خضري[4] ، حسين مهتدي[5]
[1] طالب في مرحلة الدكتوراه فرع اللغة العربية وآدابها في جامعة خليج فارس، بوشهر - إيران.
[2] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة خليج فارس، بوشهر - إيران.
[3] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة خليج فارس، بوشهر – إيران.
[4] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة خليج فارس، بوشهر - إيران.
[5] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة خليج فارس، بوشهر - إيران.

Key words:

Contemporary Emirati Poetry

Receiving Mechanisms

Reading Theory

Mansour Al-Shamsi.

Abstract

The meaning of the concept of reception ; Receiving , reproducing, compatibility, valuing a literary work or its elements by integrating it into a wide range of communications. The process of creating the text or recreating it is completed by the reader, and the dimensions of the work of art are complemented by the final corrections that the reader applies on different parts of the text according to his experience and artistic tools. Mansour Jassim Al-Shamsi is one of the contemporary poets who has paid special attention to the use of symbolic elements and artistic techniques and environmental elements in his poetic experience. In this research, it was tried to study and analyze the most important elements of these two collections of poems - title, waiting horizon, symbols, gaps - with an analytical reading.

معلومات المقال

تاريخ المقال:
الإرسال :30-08-2022

القبول : 26-05-2023

الكلمات المفتاحية:
الشعر الإماراتي المعاصر
آليات التلقي
نظرية القراءة
منصور الشامسي.

ملخص

ما يقصد من مفهوم التلقي هو؛ الاستقبال، إعادة إنتاج، التكيّف، الاستيعاب، التقييم النقدي لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع. فعملية التلقي إضافة إلى كونها فعل استقبال إلا أنها ترتكز على إحداث نصوص موازية منبثقة عن النص الأصلي من خلال تعدد القراءات تدعم الفكرة المهيمنة على روح النص الأصلي وتزج به في فضاء مفتوح ولامتناه لقراءات لا حصر لها. يعتبر القارئ وفق نظرية التلقي الركيزة الأساسية في عملية إنتاج النص وكشف مداليله الكامنة، إذ أن القارئ تتم على يده عملية خلق النص أو إعادة خلقه من جديد وتكتمل أبعاد العمل الفني بواسطة اللمسات الأخيرة التي يضعها القارئ على جوانب النص وفق تجربته ومن خلال أدواته الفنية. والقراءة تشير إلى عملية إدراك وتحديد وتخزين للعلامات تسبق كل تحليل للمحتوى، كما أنها إنطلاق للذات بما هو خبيء في غياهب المجهول. من أبرز رواد نظرية التلقي الذين اعتمدنا على آرائهم في دراستنا هذه هم هانز روبرت ياوس الذي خصص في رؤيته المطروحة حيزا متسعا للقارئ ومكانة جديرة بالاهتمام، وفولفغانغ أيزر الذي اهتم بصفة خاصة بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ، وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات. يعتبر منصور جاسم الشامسي الشاعر الإماراتي المعاصر – الذي اخترنا ديوانيه "سرى وأسرار" و"ممالك النخلة" موضوعا لدراستنا – من الشعراء المعاصرين الذين أولوا اهتماما خاصا في توظيف العناصر الرمزية والتقنيات الفنية والعناصر البيئية في تجربته الشعرية، وقد تناولنا في دراستنا هذه عناوين مجموعاته الشعرية الواردة في ديوانيه بقراءة تحليلية واستجلينا الجوانب الفنية الواردة فيها من منظور نظرية القراءة، وقد في المحور الثاني من الدراسة مفهوم أفق التوقع ودوره في نصوصه الشعرية والمواضع التي تؤدي إلى كسر لأفق توقع القارئ وأفق انتظاره، وفي المحور الثالث ناقشنا الجانب الرمزي في نصوص الشاعر وأهم العناصر التي بدا لنا دورها الرمزي أكثر وضوحا من غيرها في نصوصه هي النخلة والبحر والصحراء وحاولنا أن نكشف ما استجليناه من مداليلها الرمزية الكامنة في خبايا النص، وأما في المحور الرابع فقد تناولنا الفجوات والمساحات الفراغية في نصوص الشاعر ليبرز دور القارئ في عملية خلق العمل الفني أو المساهمة في خلقه أكثر.

* Corresponding author at : Associate Professor, department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr - Iran.
Email : r.ballawy@pgu.ac.ir

1. مقدمة

تتحدد بؤرة التركيز في نظرية التلقي على موقف الطرف الأخير من النتاجات الأدبية وهو القارئ وما يؤديه من دور في تحديد معالم تشكيلة العمل الأدبي إذا ما اعتبرنا مكونات العمل الأدبي في العملية الإنتاجية ترتكز على ثلاثة أطراف: الناص والنص والقارئ.

انطلق التركيز على دور القارئ باعتباره طرفا مهما في استشفاف أبعاد الصورة الأدبية وما يؤديه من دور فعال في عملية إنتاج أو إعادة إنتاج النص، إذ «لم يكن القارئ يحظى من قبل بمكانة تجعل منه طرفا مشاركا في إنتاج المعنى حتى ظهرت نظرية اهتمت بشعرية التلقي وحملت بديلا مفاده أن المعنى لم يعد في حوزة الكاتب ولا في حوزة النص، بل في نقطة التفاعل بين النص والقارئ.» (**عمري**، 2009: 8)

يعتبر القارئ وفق نظرية التلقي الركيزة الأساسية في عملية إنتاج النص وكشف مداليله الكامنة فيه حيث انصرف دور الخلق والإبداع من نطاق المبدع – الناص إلى فضاء أرحب يشترك القارئ فيه أيضا إذ لا يمكن تصور نص إبداعي قائم بذاته دون اعتبار حيز للقارئ في عملية إيجاده وخلقه، فقد قامت «نظرية التلقي على جوهر أساسي يقوم به لقارئ، وهو عملية امتصاص المعنى الأدبي الذي يحمله النص، وتبيان معناه، قد يكون المعنى الثاني مطابقا للمعنى الذي أودعه المؤلف في النص، وبذلك يفقد النص قابليته على التأثير وإحداث الدهشة لدى المتلقي، وليس معنى ذلك أنه لا قيمة تذكر له، أما إذا كان مخالفا لقصد المؤلف وللمعنى المباشر أو المعنى العام اللغوي، فإنه يحدث الدهشة، وتظهر قيمة النص ويحدث كسر لأفق التوقع عند القارئ والجمهور.» (**مصطفى وعبدالرزاق**، 2016: 159)

من جهة أخرى لا يمكن اعتبار عمل أدبي ما منفردا عن منظومة الأعمال الأدبية السابقة بنحو مطلق إذ توجد علاقة تناصية نوعا ما بين مكونات الأعمال الأدبية إذا ما أردنا سبر غور مداليلها النصية، ولهذا «فالعمل الأدبي لا يمكن أن يخلق من فراغ خاليا من رواسب النصوص السابقة التي قد يشترك معها في الجنس، بل يحمل علامات وإحالات ظاهرة وخفية ويثير أشياء قرئت من قبل، مما يخلق لدى جمهوره نمطا معينا من التلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته الجمالية.» (عمري، 2009: 32)

ارتأينا في هذا البحث أن نسلط الضوء على آليات التلقي في شعر الشاعر الإماراتي المعاصر منصور جاسم الشامسي وفق منظور نظرية القراءة معتمدين في ذلك على ديوانين شعريين من أعماله الأدبية هما «ديوان سُرى وأسرار» و«ديوان ممالك النخلة». يتكون ديوان سُرى وأسرار من ثلاثية شعرية هي: «خلوات منصور الشامسي وأدوار الخلوة» و«فراديس العاشقة العالية» و«مهلا، إليك يدي...!» إذ يتناول فيها مجموعة من الثيمات عبر توظيفه العديد من الثنائيات بلغة شعرية نثرية مفعمة بخيال جامح وأيقونات رمزية تشكلان أبعاد الصورة الفنية لديه. وأما ديوان ممالك النخلة فيحمل بين دفتيه أربع قصائد بعناوين: «ممالك البراجيل وترانيم الصحارى» و«ممالك النهّام ومرايا البحر» و «غسق قبل العبور» و«ممالك النخلة» حيث استلت المجموعة عنوانها من القصيدة الرابعة وسرى الشامسي في هذا الديوان على غرار الديوان السابق في عوالم ذاته مستخدما لغة موحية ورمزية بعيدة عن المباشرية الفاضحة عبر تنقله بين ممالكه الأربع.

1.1 أسئلة البحث

ما نطمح إليه في هذه الورقة البحثية هو الإجابة عن التساؤلات التالية:

- ما هي أبرز الآليات المستخدمة في شعر منصور الشامسي للتواصل مع المتلقي؟

- كيف يتجلى دور القارئ – المتلقي في عملية خلق الصورة الفنية في شعر منصور الشامسي؟

2.1 خلفية البحث

يعتبر حقل الدراسات المهتمة بنظرية التلقي والقراءة من أخصب الحقول البحثية في النقد الأدبي المعاصر، ومنها يمكن الإشارة إلى: 1) كتاب «القارئ العادي» للكاتبة فيرجينيا وولف بترجمة الدكتورة عقيلة رمضان الذي تناولت فيه المؤلفة عرض الآراء التي تصدر عن القارئ العادي وسلسلة من الصور التي انعكست على الآداب، أو انعكست الآداب عليها على مر العصور والأحقاب. 2) كتاب «القراءة» لفانسون جوب بترجمة محمد آيت لعميم وشكير نصير الدين الذي يتعرض فيه المؤلف لبسط صورة تعريفية متقنة لظاهرة القراءة وفعاليتها في تشكيل معالم النص المُنتَج ودورها في إعادة صياغته. 3) الكتاب الآخر الذي تناول موضوع القراءة هو «القراءة والقارئ، صور في البلاغة الأدبية» لفيليب دايفيس بترجمة زينة الطفيلي الذي يستجلي المؤلف فيه الماهية الاستكشافية لفعل القراءة وما ينطوي تحتها من أدوار في خلق تجارب القارئ. 4) وأيضا كتاب «نظرية التلقي، مقدمة نقدية» لروبرت هولب وترجمة عز الدين إسماعيل حيث قدم فيه المؤلف دراسة مستفيضة وموسعة لنظرية التلقي وروادها وما لاقت فيه من ردود مخالفة وموافقة. 5) كتاب «آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم» من تأليف عصام الدين أبو العلا وقد تناول فيه المؤلف آليات التلقي في مسرحيات توفيق الحكيم من منظور جمالي. كما يمكن الإشارة إلى الرسائل والأطروحات الجامعية التي ناقشت هذا الموضوع منها؛ 5) «جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني» رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في جامعة باتنة في الجزائر للطالبة زهرة عز الدين وقد تناولت فيها بعد بسط موسع لنظرية التلقي أهم الجوانب الفنية المرتبطة

بهذه النظرية لدى الجرجاني. 6) وأيضا أطروحة دكتوراه بعنوان «جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب» للطالب سعدون محمد في جامعة الحاج لخضر – باتنة في الجزائر ناقش فيها الباحث جماليات التلقي واختلاف القراءات وآليات الخطاب الشعري والاستراتيجية الشعرية في شعر السياب.

أما فيما يتعلق بموضوع دراستنا وهو «آليات التلقي في شعر منصور الشامسي» فلم نعثر على أية دراسة تناولت شعر هذا الشاعر الإماراتي المعاصر بنحو عام إلا دراسة واحدة بعنوان «العين والألق دراسة جماليات الشاعر د. منصور الشامسي في مجموعته إسار» للباحثة فطيمة الزهرة الصادرة عن دار أمل الجديدة دمشق – سوريا عام 2019 م حيث تناولت فيها الباحثة – كما يبدو من العنوان – مجموعة «إسار» الشعرية للشاعر الشامسي بالقراءة والتحليل ولم يتوفر لنا الحصول عليها لعدم وجودها في الشابكة العنكبوتية. إذن نستخلص مما سبق ذكره أن هذه الدراسة التي بين أيدينا هي الأولى من نوعها في هذا المجال، كما نأمل أن تكون ذات بصمة وأثر في الدراسات اللاحقة.

2ـ المفاهيم الإجرائية

أول ما يلاحظه القارئ لهذه الدراسة هو توافر عدة مصطلحات نقدية تم التركيز والاعتماد عليها في تشكيل هيكلة البحث من أجل التوصل إلى الأهداف المرجوة التي تنبني عليها هذه الدراسة. جاءت هذه الدراسة لكي تساهم في إجلاء المنحى الفني والإبداعي الذي اعتمده الشاعر بغية عقد ترابط بينه بصفته ناصا والمتلقي بصفته قارئا، لينتهي بناء النتاج الأدبي في النهاية على يديهما كليهما على اعتبار كونه جاء نتيجة التمازج الإبداعي الحاصل بينهما. قبل الولوج في المجال التطبيقي لهذه الدراسة يستحسن بنا أن نستعرض تعاريف أهم المصطلحات النقدية التي جاءت ضمن البحث كتمهيد للقارئ للوقوف على النتائج المحصلة من تحليل النص وفق نظرية القراءة.

1ـ2 التلقي

يعني التلقي لغة «الاستقبال، والرجل يلقي الكلام أي يلقنه، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله.» (**ابن منظور**، 2002: 297) أما بالنسبة لتعريف مفهوم التلقي من المنظور الاصطلاحي؛ فقد عرف أولريش كلاين (ULRICH – KLEIN) التلقي في معجم علم الأدب قائلا: «يفهم من التلقي الأدبي – بمعناه الضيق – الاستقبال، إعادة إنتاج، التكيف، الاستيعاب، التقييم النقدي لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع.» (**علية، لا تا**: 22) إلا أن نظرية التلقي لا تنحصر في رقعة هذا التعريف الضيقة بل تتمدد لتشمل أفقا أكثر رحابة ومرونة حيث تنضوي تحتها مجموعة من الأفكار التي تربط بين النص والقارئ بفعل القراءة كما أنها تؤمن «بتعدد القراءات واختلافها باختلاف القراء. أي أنها تنفي أحادية معنى النص، وتقول بإمكانية تعدد المعاني، وقابلية النص الواحد للتأويل بغير معنى.» (**سامية**، 2016: 150) فعملية التلقي إضافة إلى كونها فعل استقبال إلا أنها ترتكز على إحداث نصوص موازية منبثقة عن النص الأصلي من خلال تعدد القراءات تدعم الفكرة المهيمنة على روح النص الأصلي وتزج به في فضاء مفتوح ولا متناه لقراءات لا حصر لها، إذ «لا قيمة للنص ما لم يقرأ، وما لم يكن قابلا لقراءات متعددة.» (**الشيخ**، 2016: 175)

2ـ2 القراءة

يرتبط مفهوم القراءة كفعل إنساني بنحو جذري بمادة قابلة لإخضاعها لفعل القراءة، فلا قراءة ما لم يكن هناك مادة مقروءة. وما نرمي إليه في هذه الفقرة هو قراءة النص الأدبي الذي من سماته استعصاؤه على قراءة واحدة أو محددة، فالقراءة «تعيد إلى المرء أشلاء تجربته الخاصة المنسية.» (**دايفيس**، 2016: 8) وتعتبر «ترحالا عبر الزمن في اقتفاء لأثر المعنى.» (**المصدر السابق**: 8)

يشي فعل القراءة عن عملية لاستكشاف أمر نغلق لا يستجيب لفتح مكامنه إلا أن يتم إخضاعه لفعلها، فالقراءة هي «عملية إدراك، وتحديد، وتخزين للعلامات، تسبق كل تحليل للمحتوى.» (**جوف**، 2016: 22) حيث أن القارئ من خلال ممارسته لفعل القراءة يحاول محاورة النص وإزاحة ما هو غامض ومغلق، لأنها استجلاء واستكشاف واستفتاح، واستخراج لما هو كامن خلف الألفاظ، فالقراءة «إنطاق الذات بما هو خبيء في غياهب المجهول، تترجم ما في الخاطر الجياش وتكشف عن العواطف والأحاسيس. إنها إعادة إنتاج المقروء بشكل ينهض به هيكلا مستقلا يجذب القارئ ذوالعقل المتفتح على عالم الدلالات الواسع.» (**عبد النور وبشار، لا تا**: 51)

3ـ2 القارئ – المتلقي

يعرف سعيد علوش المتلقي في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنه «الكائن أو الآلة، التي يصدر إليها خبر ما.» (**علوش**، 1985: 200) ليس المقصود بالقارئ أو المتلقي هنا هو ذلك القارئ العادي الذي يعرفه الدكتور جونسون بأنه يختلف عن الناقد والعالم فهو أقل ثقافة منهما، لأن الطبيعة لم تغدق عليه في سخاء من مواهبها. (**وولف**، 1971: 5) أو القارئ المتوهَم الذي يمتلكه كل كاتب، إذ تستحيل كتابة عمل ما، دون مقصدية، تتوجه بالعمل إلى نوع من القراء (**علوش**، 1985: 175) وإنما المقصود بالقارئ – المتلقي هو الذي يقف من المنتوج الأدبي خاصة موقف المتفحص الثاقب النظرة الذي يسبر أغواره ويستفتح منغلقاته ويشترك في عملية تكوين المقروء – المادة. فالقارئ هو الفاعل لعملية التلقي والاستقبال الذي تجتمع في ثلاثة مستويات وفق اقتراح «ميشل بيكار» لرصد «ثلاثة ترهينات أساسية داخل كل قارئ: القارئ المتصفح، والقارئ الفاعل، والمقروء. فيحدد القارئ المتصفح باعتباره جزءا من الذات، وهو الذي يتناول

الكتاب بين يديه، ويبقى على اتصال بالعالم الخارجي. وأما المقروء فيحدد باعتباره "لا وعي" القارئ المنفعل بإزاء بنيات النص الاستيهامية، أما القارئ الفاعل فيحدد باعتباره ترهينا للنقد من الدرجة الثانية الذي يهتم بتعقد العمل الأدبي.» (**جوف**، 2016: 62 – 61)

3ـ رواد نظرية التلقي

كان لنظرية التلقي روافد فكرية أسست لظهورها وأمدتها بما يثبّت دعائمها كنظرية تكونت استراتيجيتها على أساس سبق وأن أعلن عن وجوده كمكون فكري، فقد «قامت نظرية التلقي على أساس فلسفي ديني يعرف باسم الهرمينوطيقا أو التأويل.» (**محمد**، 2016 – 2015: 10) وأول من طرح اسمه كمنظر لهذه النظرية هو هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) حيث يعد «الرائد الأول لنظرية التلقي في مدرسة كونستانس الألمانية ... وقد طرح أسئلة أساسية جديدة قديمة، ما هي وظيفة الأدب؟ ما هي صلتنا بالنصوص الماضية؟ كيف يمكن أن ننجز الآن بحوثا خاصة لعصور كاملة قد مضت؟» (**المصدر السابق**: 17) خصص ياوس في رؤيته المطروحة حيزا متسعا للقارئ ومكانة جديرة بالاهتمام، حيث يجد أن «تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة. وهكذا فضل توجيه الاهتمام إلى موضوع تم إغفاله سابقا في النقد الأدبي، وهو موضوع العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتلقي.» (صونية وعيلان، 2021: 382) والاسم الآخر الذي يطرح دائما إلى جانب ياوس هو فوفغانغ أيزر (Wolfgang Iser) الذي «اهتم بصفة خاصة بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ، وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات، وكيفية الاستجابة لتكوين ردة فعل تجاه ما يقرأ.» (**محمد**، 2016 – 2015: 24)

يعتقد أيزر بوجود مساحات فراغية في النص و«على القارئ أن يملأها من خلال تفاعله مع النص.» (**صونية وعيلان**، 2021: 383) الجدير بالاهتمام في هذا الصدد هو أن أقطاب مدرسة كونستانس «أرادوا نقل مجال البحث في الدرس النقدي من العلاقة بين المؤلف والنص إلى العلاقة بين القارئ والنص، وهذا نتاج الاهتمام بالقارئ ودوره. ورغم انتماء كل من ياوس وأيزر لنفس المدرسة واتفاقهما في المبدأ النقدي القاضي بالثورة على البنيوية والتشديد على أهمية القارئ؛ فإن ياوس قد حصر اهتمامه بجمالية التلقي، أما أيزر فدرس التفاعل الذي يحدث بين النص وقارئه.» (**المصدر السابق**، 2021: 382)

4ـ القراءة التطبيقية

1.4 العنوان

يعتبر العنوان المدخل الرئيس لاستكشاف مكامن النص واستجلاء خباياه، فهو «يعد النواة الدلالية الأصلية التي تنفجر منها الدلالات الفرعية الأخرى ويحقق عملية التفاعل بين النص والقارئ» (**صونية وعيلان**، 2021: 383) وبالرغم من أن العنوان في نظرة أولية يشكل وحدة نصية مستقلة وقائمة بذاتها، إذ تحتشد ضمنها مداليل وإيحاءات رمزية قد لا يتوصل القارئ في البدء عن إيجاد الصلة بينها وبين النص، إلا أنه – العنوان – يمكن اعتباره القطعة الأخيرة ضمن أحجية الصور المقطوعة في الاهتداء إلى السر الكامن في النص، فهو كلمة السر للولوج والخروج من متاهات النص. لذا «قد اهتمت نظرية التلقي بالعنوان، باعتبار أنه أول ما يتلقاه القارئ عند مواجهته للنص، وهو القاعدة الأساسية التي يبني عليها أفق توقعه، إنه ظاهرة تواصلية، تداولية، تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقي.» (**بن شوري**، 2016 – 2015: 81)

في ما يلي سنتناول عناوين مجموعتي "سرى وأسرار" و"ممالك النخلة" للشاعر منصور الشامسي وما يحتويانه من عناوين فرعية تعنونت بها قصائد هاتين المجموعتين بقراءة متأنية للكشف عن جمالياتها الكامنة وصلتها بهيكلة النص باعتباره الوحدة الأم التي تتفرع عنها العناوين.

أ) ديوان سرى وأسرار

تعني مفردة "سُرى" السير ليلا فقد جاء في لسان العرب «وسريتُ سُرىً ومَسرىً وأسريت بمعنى إذا سرت ليلا.» (**ابن منظور**، 2021: 381) شكل هذا العنوان الذي جاء على سطح غلاف الديوان البؤرة التي انضوت تحتها وتفرعت عنها عناوين القصائد الواردة في الديوان إذ يكشف عن هواجس الشاعر التي توزعت على عناوين قصائد المجموعة شذراتٍ. يوحي العنوان برحلة ليلية تصحب القارئ معها إلى محطات ليكشف عبرها أسرار الإسراء التي توزعت على المحطات ذاتها. سَريٌّ وسَيرٌ وأسرارٌ، هذا ما يلمحه القارئ في الوهلة الأولى للولوج إلى عالم الشاعر المفعم بالرموز والأسرار ليمسك قياد الرحلة إلى حيث الكشف والاستجلاء، ليكون الشاعر بذلك قد أشرك قارئه في عملية الجوب عن مغزى العنوان وبالتالي يكون القارئ من خلال كشف مكامن العنوان ومنغلقاته مساهما في عملية تخالق النص برمته. تعالق المفردتان بواو العطف يوحي بغرائبية السرى وغموض الليل وسكونه وهدوئه واحتوائه على أسرار يبتغي الساري خوض غمارها، الساري الذي بالإمكان أن يكون هو القارئ أو الناص أو كلاهما في آن واحد.

يحتوي ديوان سرى وأسرار على ثلاث محطات تأملية تستوقف القارئ حثيثا سنتناول عناوينها بقراءة متأنية في ما يلي:

1ـ خلوات منصور الشامسي وأدوار الخلوة:

المحطة الأولى التي يتوصل القارئ عبر سيره وسريه للبحث عن أسرار هذه الرحلة الليلية هي موضع اختلاء الشاعر الذي هو القارئ في الوقت ذاته – من منظور موازي – مع نفسه. الخلوة هي مكان العود إلى الذات والغور في عوالم التأمل وصقل

النفس عن شوائب صخب الزحام. يسعى الشاعر خلال هذه المحطة التأملية أن يقف عند ذاته ويعيد تمثلاتها وتركيبتها من جديد عبر مروره من أدوار الخلوة التي أوجدها في عالمه.

2ـ فراديسُ العاشقةِ العالية

ترمز الفردوس بصفتها المكان المنشود الذي يأمل بلوغه الصالحون وفق المنظور التقليدي، إلى الخاتمة المرجوة والمآل المطلوب الذي يحلم به الإنسان عند اختلائه مع نفسه وهي المدينة الضالة التي يبحث عنها الإنسان في لاوعيه. صوغ الفراديس بالجمع يوحي بمآلات ونهايات متعددة، جميعها تشترك في أمر واحد وهو كونها المستقر والقرار اللذين يحاكي الإنسان فيهما ذاته. ولما كانت هذه الفراديس تنسب إلى عاشقة عالية فقد أخذت بعدا بانوراميا شاملا وخياليا في الوقت ذاته، شاملا من حيث كون الفراديس ضمن ممتلكات عاشقة يعرفها الناص والقارئ كل منهما من زاوية رؤيته، وخياليا من حيث كون العاشقة عاليةً تقتضي رؤية الرائي من موضع منخفض مما يجعلها في عداد الملكات اللاتي يعتلين عرش الفردوس أو مدن الأحلام فوق السحب وفق الرؤية الميثولوجية.

3ـ **مهلا، إليك يدي** ...!

صوغ المفردة الأولى من بنية عنوان المحطة أو المجموعة الثالثة بصيغة اسم فعل أمر (مهلا) ينبي عن موقف حاسم وثابت يخلو من الحركية والمرونة، موقف يُعتَمُ عند أعتابه الزمان والمكان ويدخلان في فضاء ضبابي تتعدد فيه القراءات وينعدم وجود الناص ليحتل مكانه القارئ الذي يكمل مشوار النص - العنوان بعد الفارزة. الفارزة هنا حد فاصل بين دور الناص - الشاعر ودور الناص - القارئ، وما يؤديه الأخير في عملية إعادة خلق النص، حيث يتجلى حضوره من خلال إعادة الكرّة في توظيف اسم فعل أمر آخر (إليك) بعد الفارزة مباشرة لتكون المخاطَبة الظاهرة بفعل كاف الخطاب (إليك) عاملا للتوازن بين من يخلق النص وبين من يعيد خلقه. تُدخل مفردة "اليد" المتلقي نتيجة لاحتوائها على عدة قراءات إلى دوامة من الاحتمالات الدلالية، أهي يد السطوة، أم يد الإنقاذ، أم يد الإنجاز، أم يد المشاركة، أم يد العطاء والمنح، أم يد الخلق أو إعادة الخلق أم ... قراءات عديدة تتجلى بانفتاح نهاية العنوان على ثلاث نقاط متوالية تعقبها علامة تأثر هي بمثابة التنقل الدائم بين الاحتمالات.

ب) ديوان ممالك النخلة

ديوان ضم بين دفتيه أربعة نصوص شعرية مطولة استقى عنوان عتبته من تسمية النص الرابع، وسنعرض في ما يلي عناوين النصوص تباعا وفق ما جاءت في الديوان.

1ـ ممالك البراجيل (1) **وترانيم الصحارى**:

احتشاد الجموع في هذا العنوان الافتتاحي لهذه المجموعة الشعرية يحمل العنوان باعتباره عتبة النص ومفتاحه شحنة متكاثفة من الصور المتداخلة ليكوّن من خلالها معرضا فنيا يعكس البيئة التقليدية للناص التي وظف معالمها بأدواته توظيفا رمزيا وأيقونيا وحداثيا. ما يستشف من أول قراءة عابرة لألفاظ العنوان يعكس صفاء البيئة التقليدية ونقاءها وبعدها عن المدنية الحديثة المرموزة بالتلوث والصخب واكتضاض الأماكن بالماكينات والأدوات والأدوات البديلة عن الإنسان. مدن الناص هي ممالك تنعم بالبراجيل وأدوات الترفيه والتكييف التقليدية التي لم يتبق منها سوى ذكريات باهتة من الماضي، هي اليوتوبيا الموعودة والمأمولة والمفعمة بهدوء الصحراء وترانيمها المنسابة مع نسائمها ورمالها الصامتة الناطقة. تتضمن الصحراء باعتبارها مكانا مفتوحا لا يخضع لسلطة أحد، بل تنفرد هي بسلطتها على من وما فيها، تتضمن مداليل ثنائية متباينة حيث يرمز إليها من زاوية بأنها الملاذ والمأمن ومصدر الصفاء والهدوء والطمأنينة ومبعث التفكر والتأمل، ومن زاوية أخرى يرمز إليها بأنها مصدر الخوف والرعب وموطن الوحوش والكائنات غير البشرية والمملكة المهابة المهيمن عليها من قبل كائنات غيبية تنافس سلطة الإنسان عليها. فالصحراء «مصدر لا ينضب من الرموز وهي ليست فضاء ومكانا إيكولوجيا خاليا من كل الدلالات والمفردات ...، بل هي فضاء مليء بالرموز التي تولّد رؤى فكرية خاصة بها.» (**عواطف وصالح**، 2020: 368)

2ـ ممالك النهام (2) **ومرايا البحر**

يفتتح الناص عتبته النصية الثانية بالوقوف عند ممالك تنتمي للفن التقليدي والتراثي وللمكان الذي ينتمي إليه شعرا وشعورا. ممالك أبرز ما يميزها عن غيرها أنها من جنس فن غنائي أصيل، فن ينتمي للبحر والصحراء اللذين يكوّنان كينونة الناص الروحية. تتكاثف رمزية البحر وتتعدد القراءات الموصولة به إثر إسناد المرايا إليه فقد حمّلت المرآةُ رمزية البحر شحنةً دلالية إضافية حيث أوقفت القارئ أمام عدة تنبؤات في التوصل إلى كشف مراميز العنوان. ترتبط رمزية المرآة وفق الرؤية التقليدية مع السحر والشعوذة إلا أنها قد تتقبل دلالات رمزية ثانوية وفق التقاليد والتراث أو تقنيات العصر الحديث إذ يمكن اعتبارها إضافة إلى دورها الوظيفي في انعكاس صور الأشياء أنها الأداة لخلق مماثل لما هو في الوجود والأداة لتثنية عناصر الجمال. فهذه الممالك تنتمي لمرايا هي الأخرى تنتمي بدورها إلى البحر الذي يمكن اعتباره توأم الصحراء بصفته مكانا مفتوحا وفسيحا متفردا بسلطته على عالمه الزاخر بالغرائبيات. تعالقت رمزية البحر في الذاكرة التقليدية لدى الإنسان الخليجي مع المنح والعطاء، إذ كان البحر ولا يزال – حسب الرؤية التقليدية – مصدر الخير والعطاء والنعم إلا أنه قد امتزجت ضمن هذه الرؤية، دلالة رمزية متباينة تقف على النقيض تماما فهو إضافة إلى كونه يعتبر واهبا ومانحا إلا أنه يمثل عالم الفقد والانعدام والنهاية ايضا، فالبحر وفق المأثور والنظرة الفلوكلورية، الخائض غماره مفقود والعائد منه مولود!

3ـ غسق قبل العبور

وفرة المعاني العديدة التي تحتشد في مفردة غسق (3) ومشتقاتها وفق المنظور اللغوي، تفرض على العنوان قراءات متعددة ومختلفة تفتح على النص عدة نوافذ تصويرية تحول تكوينة النص التعبيرية إلى بناء كولاجي متعدد الألوان والزوايا. يمثل العبور مرحلة زمنية انتقالية بين المبتدأ والمنتهى أو بين وجهتين ليس بالضرورة أن تكونا محددتين، فنقطة الارتكاز تتحدد في العبور فحسب دون ذكر من أين وإلى أين. وما يرمز إليه الظرف (قبل) باعتباره يمثل محطة زمكانية غامضة وغير محددة، يؤكد حدوث فعل الغسق على اختلاف دلالاته اللغوية في فضاء – زمني أو مكاني – سابق لحدوث فعل العبور. يبرز دور القارئ في هذا العنوان في تحديد معالم الصورة وأبعادها والتشفيف عما يستتر خلف الألفاظ ليشترك بنحو مماثل مع الناص في إعادة خلق العنوان أو إعادة صياغة هيكلته الدلالية. فالقارئ هنا يعرض عدة احتمالات ليأتي من ثم دور قارئ القارئ لاختيار الاحتمال الصائب.

4ـ ممالك النخلة

المحطة الرابعة التي اتسم الديوان باسمها هي مملكة تنتمي إلى النخيل، الشجر الذي تمتاز به البلدان الخليجية عن غيرها. وتعد النخلة – وفق المنظور التقليدي الموروث – أيقونة رمزية تجتمع حولها الكثير من القصص والحكايات الشعبية والفلوكلورية مما يؤكد مكانتها الرمزية لدى سكان هذه البلدان. ترمز النخلة في الذاكرة الجمعية العربية إلى الأرض والوطن والأصالة والخصوبة والنماء وقد اتضحت رمزيتها «في المستوى الثقافي والأنثروبولوجي في العديد من الصور، فهي رمز الحياة وأول القاطنين على الأرض، وتجمع الدراسات أن شجرة النخيل عند الفينيقيين كانت شجرة الحياة، بل وتم توحيدها مع جنة عدن في ذهنيتهم ومع رمز الخصب عشتار، كما أن هذه الشجرة، كانت شجرة العائلة لدى شعوب مصر والهلال الخصيب والجزيرة العربية.» (**تريعة**، 2016: 203) تتحول النخلة برمزيتها لدى الناص إلى بؤرة النص وترتكز حولها العناصر التكوينية الأخرى، فهيكلة النص قائمة بذات هذه الشجرة إذ أن الآليات التعبيرية في هذا النص تحديدا متعالقة بتوظيف النخلة، فهي تمثل البعد الروحي والإيحائي الكامن وراء النص ليحث القارئ في استجلاء مظاهره وأبعاده ويكمل الصورة التعبيرية بأدواته الخاصة به هو الآخر. فالناص ترك مساحة فارغة للقارئ لإكمال الصورة وسد الفجوات من خلال تقديم قراءة مثلى تناسب وسياقات النص التعبيرية.

4.2 أفق التوقع

ما يراد بهذا المصطلح هو الرؤية التي يبني عليها المتلقي – بصفته الوسيط في عملية الإنتاج – قراءته للنص وفق تسلسل يعتمد على القرائن. كما ويُعد «بمثابة السوابق أو الفكرة السابقة على فعل شيء ما، والمتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع شيئا ما. ومن خلال أفق التوقع يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها.» (**قاسيمي وبن دنيا**، 2021: 608) يقف القارئ من النص موقف الفاحص الذي يسعى لتقديم صورة جمالية من النص الذي بين يديه وفق ما تراكم لديه من قراءات سابقة، وبما أن النص الأدبي لا يخضع للتسلسل المنطقي فقد يخيب أفق القارئ على إثر مفارقة يضمنها الناص في النص مسببا كسرا لأفق توقع المتلقي. وعليه، فإن «لآليات القراءة دورا يتمثل في دمج أفقين متباينين معا، هما: أفق العمل الأدبي وأفق القارئ، وهما أفقان صادران عن مجموعة القيم والمعايير التي توجه كلا من النص، والقارئ، وتسهم في خلق أفقيهما.» (**بخوش، لا تا**: 136) وفي ما يتعلق بموضوع دراستنا فقد وظف الشامسي تقنية كسر أفق توقع المتلقي في العديد من نصوصه. يقول في النص التالي:

«**ذاتَ يَوم جَلَست/ في ضياء الحُبّ وَسَألت/ عن تاريخ ميلادي/ وَسَكَتّ،/ تنتظرينَ الإجابَة،/ لمَ سَألت؟/ تاريخُ ميلادي سَكَبتْهُ في نَفسك عُرساً/ فَهُزّي إليكِ بِجذعه/ يَتَساقَط لَديكِ هَمساً**» (**الشامسي**، 2017: 21)

يتضمن هذا المشهد مفارقة تصويرية لافتة من خلال توظيف التقنية الاستعارية التي دفعت النص وقارئه إلى منحدر مما أدى إلى كسر لتوقع القارئ وسقوط مفاجئ في تقديره لتكملة الصورة. إذ يخاطب الناص أنثاه ساردا لها حكاية جلوسها في ضياء الحب وهذا الموضع بالذات يؤدي إلى حدوث شرخ وانكسار في رؤية المتلقي وأفق توقعه، إذ أول ما يتوقعه المتلقي ويبني عليه تصوره في مسايرة النص هو افتراض تحقق الجلوس في مكان مادي قابل لاحتواء جسم الإنسان إلا أن النص أحدث شرخا في التسلسل المنطقي لبناء تركيبة الصورة، حيث تقتضي هذه الجِلسةُ تضمن الحب على ضياء قابل لحدوث فعل الجلوس فيه، أما الصورة الثانية في هذا المقتبس التي تعتبر أكثر مفارقة بين مكوناتها من السابقة هو حشد التراكيب الاستعارية في تصوير سكب تاريخ الميلاد بمثابة السائل القابل للانسكاب على نحو عُرسٍ متمثل بآليات البهجة والفرح. فالانكسار الأول الحاصل في توقع المتلقي هو تحطيم الصورة النمطية لتاريخ الميلاد الذي يعتبر مناسبة زمنية غير خاضعة لفعل الانسكاب، إلا أن الناص من خلال إسقاط إحدى ميزات السوائل (الانسكاب) على تاريخ الميلاد - كنقطة زمنية محددة – أحدث شرخا في التوقع الأوّلي الذي يعتمده المتلقي في تركيب أبعاد الصورة. وأما الانكسار الثاني أو الانتقاض الحاصل في أفق انتظار المتلقي هو حاصل في استجماع قطع الصورة التي اعتمد الناص في بنائها على استخدام آلية تناصية من خلال توظيف عبارة « فَهُزّي إلَيكِ بجذعِه/ يَتَساقَط لَديكِ هَمساً» مع الآية القرآنية: ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً**﴾ (سورة مريم: الآية 25) فالكسر الحاصل في أفق توقع المتلقي يتحدد في انزياح المسار الدلالي للآية القرآنية بفعل التوظيف الاستعاري في تشبيه تاريخ الميلاد بالنخلة وإبقاء إحدى متعلقاتها (الجذع) وتساقطه كلاما همسا بدلا من الرطب الجنيّ.

يقول الشاعر في النص الآتي:

«**هذا العشقُ مَتاهاتٌ عَذبَةٌ/ اسألي قُدومَكِ حينَ يُنازِعُ خَوفَكِ/ عَن وَردَةٍ/ باحَتْ لكِ بسرٍّ**» (**المصدر السابق**: 118)

ما يستوقف القارئ في هذه الصورة هو انزياح ما يستشعره التائه من حالة قلق واضطراب وضياع إلى حالة استشعار اللذة والمتعة من خلال تيهه في وادي العشق، فقد أسند الناصُ التّيهَ إلى العشق بصفته واديا يهيم ويتيه فيه العاشقون ولا يهتدون إلى طريق الخلاص الذي هو طريق السعادة ونيل المنى، إلا أن هذا الوادي على الرغم من كونه متاهة تضلل مرتاديها وتحرفهم عن المخرج الذي هو بمثابة التخلص من الحيرة فإنه يتصف بالعذوبة التي تروي عطش الظامئين، ظامئي العشق والضياع!

التنازع الذي يصوره النص، الحاصل بين قدوم المخاطبة وخوفها من جهة والوردة التي تبوح بسر وهي محور التنازع في الوقت ذاته من جهة أخرى، هو ما يؤدي إلى الدهشة المؤدية إلى كسر أفق توقع المتلقي حيث أول ما يُحدِثُ شرخا في الصورة الذهنية لدى المتلقي هو استخدام تقنية الأنسنة لفعل القدوم من خلال توجيه السؤال إليه إذ يطلب الناص من المخاطبة أن تسأل قدومها عن وردة هي بؤرة اهتمام السائل والمسؤول في آن واحد. والصورة الفلاشية الثانية التي تصدم المتلقي وتغير مسار توقعه وتخلق صورة سُريالية بعيدة عن واقعية مسار انتظاره هي بوح الوردة بسرٍّ لمخاطبة الناص الذي يتخلى عن دوره لاحقا للقارئ ليتولى هذا الأخير تشفيف أبعاد الصورة حسب أدواته. ترمز الوردة في الأحلام وفق المنظور التعبيري النفسي إلى الأنوثة، كما وقد تشير إلى الطفولة وتمثل فكرة الجنة بحدائقها الغناء الجميلة. (**الدليمي**، 2006: 248) البوح بالسر يرمز إلى كشف المستور والتشفيف عن أمر غامض وإزاحة الستار عن أمر تم تعتيمه وتغطيته لغرض ما، وصدور هذا الفعل من وردة هي رمز الطراوة والنقاء والبراءة والطفولة يشكل صدمة في توقع القارئ الذي بنى قراءته على هذا المُتبنّى.

يقول الشاعر في هذا المقتبس:

«**... قَد سَكَنتُ خَطوَكِ وَضفافَكِ، من مَهدِكِ وَحتى قَلبي، وَسِرتُ أَراكِ امرَأَةً تَلبَسينَ قَميصَ الغِيابِ، مُلوَناً بِتَواشيحِ العَذابِ، يَحتَدِمُ أَمواجاً، وَ أَحاديثُ قَلبِكِ وَتَغاريدُ روحِكِ تُحَرِضُني كَي أَقتَرِبَ مِن خَدِّكِ أَكثَر**، ....» (**الشامسي**، 2017: 226)

ما يثير تأمل القارئ في هذا المقتبس ويستوقفه لإيجاد الترابط والتعالق بين مشاهد النص هو صورة دمج الفعل (خطوك) والمكان (ضفافك) تحت حكم واحد ليتحول كلاهما بفعل الاحتلال في الموضع (سكنتُ) إلى مكان يتصف بالحركية والثبات في آن واحد. فإنزال الخطو - بصفته فعلا ينبئ عن الحركية والتقدم والتغيير - والضفاف -باعتبارها مكانا مجاورا للماء ورامزة للثبات والصمود – وجمعهما في أمر واحد هو الإستكان يعطي صورة مغايرة عن توقع المتلقي ويحدث خلخلة فيه، إذ تتكون صورة – نتيجة ما أشير إليه – تجمع النقيضين في وقت واحد. الكسر الآخر الحاصل في أفق توقع القارئ يتمثل في سيرورة الناص ومرآه لأنثاه على صورة امرأة على سبيل المشاكلة وهي تلبس قميص الغياب، إذ يستعين الناص في إيجاد هذه الصورة بأداة استعارية شُبّه على إثرها الغياب بجسم الإنسان الذي تحتويه الثياب. ولهذا التعبير إشارة رمزية للفراق والابتعاد والمغادرة المطلقة المصحوبة بألوان العذاب. فالمرأة التي رآها الشاعر – أو يراها على مدى زمني لامتناه – هي مغمورة بالغياب والضياع ومحاطة وملفعة به تقاسي عذاباته وآلامه.

3.4 الرمز

المقصود بالرمز لغويا هو «تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم.» (**ابن منظور**، 2002: 356) يعتبر الرمز أداة فنية وظاهرة إيحائية للتعبير، عما لا يريد الإنسان البوح عنه والتصريح به بنحو مباشر لغرض ما، فالرمز هو «المعبر عما لا يمكن التعبير عنه إلا به، فالرمز يحمل أكثر من معنى، قابل لتأويلات متعددة، ولهذا يعد الرمز أحد الأساليب الفنية التي يلجأ إليها الروائي – والأديب بشكل عام – للتعبير عما يخالجه من أفكار وتجارب بطريقة ترميزية تثير المتلقي وتعمل على استمالته والتأثير فيه بطريقة لاشعورية.» (**عواطف وصالح**، 2020: 369) وبما أن للرمز وتوظيفه أثر فعال ودور لا يستغنى عنه في التعبير فإنه من المستبعد أن تخلو النتاجات الأدبية المعاصرة خاصة، من هذه الآلية التعبيرية التي عكف الأدباء على استخدامها وتوظيفها في نتاجاتهم، وعليه؛ فإن «معطيات الرمز عامل مؤثر في إغناء الصورة وفي رفد أبعادها آفاقا جديدة ومتنوعة، وكذلك فإن وجود الرمز يستحضر معه مفردات خاصة به، وهذه المفردات تؤدي إلى تخصيب الصورة وإغناء مناخاتها.» (**بلاوي**، 2015: 63)

أولى الشامسي اهتماما بالغا في توظيف العناصر التي تحمل دلالات رمزية متكاثفة في نصوصه الشعرية للتعبير عما يختلج في مكنون مشاعره ورسم جمال البيئة الروحية والمادية التي تكتنفه بدءا من الجغرافيا المكانية الحاضنة إياه وانتهاء بالعناصر البيئية والطبيعية التي تمثل البلدان الخليجية، بصفتها الفضاء الروحي والمتنفس للناص الذي أنشأ هيكله الشعري حسب تمثلاتها ودورها الدلالي الفني. سنتناول فيما يلي أهم العناصر التي وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية وفق مداليلها الرمزية ووظائفها الإيحائية بغية استجلاء المنحى الجمالي والفني الكامن في النص.

النخلة

ترتبط النخلة بالمفاهيم التراثية والتقليدية ارتباطا وثيقا بل تتجاوز أحيانا أبعاد هذه المفاهيم لتحتل مكانة فريدة في الموروث الثقافي وتتحول نتيجة التوظيف الفني لمدلولها الرمزي إلى أيقونة جمالية وعنصرا موحيا لدى العقلية الجمعية. «كانت النخلة منذ العصر الجاهلي تحفى بالتقديس والتبجيل؛ فكانت عند عرب الجاهلية مقدسة لأنها تحمل معاني الخصوبة والأنوثة، فكانت النساء الجاهليات يضعن حليهن وأثوابهن على جذوع نخل نجران ابتغاء للذرية من الإلهة عشتار التي كانت تلبس القلائد والقروط.» (**جهلان، لا تا**: 140) لم يتخلّ الشعراء المعاصرون عن توظيف النخلة في أشعارهم لما لها من مكانة تتمتع بها في الموروث الشعبي والتقليدي، فالنخلة تمثل الأصالة والأرض والوطن والانتماء وفق المنظور الفولكلوري واللافت للنظر أنها حافظت على مداليلها الرمزية هذه في النتاجات الأدبية المعاصرة ولم تنزح كثيرا عن هذه الصور والإيحاءات التي تمثلها. أما في ما يتعلق بتوظيف النخلة في شعر الشامسي فقد احتلت هذه الشجرة مساحة كبيرة من شعره حيث قد جاء عنوان أحد ديوانيه باسم ممالك النخلة وهذا يكشف عن مدى أهمية وفاعلية مداليل هذه الشجرة في إكمال الصورة الفنية وتوجيه المنحى الجمالي والإيحائي في نصوص الشاعر.

يقول الشاعر في مستهل مجموعته الشعرية الرابعة ممالك النخلة التي منحت الديوان عنوانها:

«**نَخلَةٌ تَنسجُ وروداً تَضَعُها على قيثارات وطن الجمال، ثُمَّ تَأتي مواعيدُ العاشقين، تَجعلُ الأرضَ أقحواناً، وتتّسعُ للنخلِ أكثر، للحُبّ أكبر، لدخول النخل الجميل الممالك النديّة ...**» (**الشامسي**، 2017: 73)

تتحول النخلة في هذا النص من كونها شجرة مثمرة ينتفع الإنسان من ثمرها وسائر أجزائها إلى كائن مانح للجمال واهب للحياة جاعل للوجود تركيبته المغايرة ومخططه الخاص، فهي من تغيّر تركيبة الأرض من التراب إلى الأقحوان لتتسع لمثيلاتها من النخيل أكثر. وهي التي تنسج الورود لتضعه على قيثارات وطن خضع لحكم الأنسنة وفق الاقتطاع الاستعاري. تتعامل النخلة مع مثيلاتها من شجر النخيل بودٍّ وعطف فهي التي تسبب دخول أشجار النخيل المتصف بالجمال إلى الممالك الندية. نخلة جميلة تلخص جمال الطبيعة بشتى الفصول والمواسم تتحلى بنعوت أخلاقية إنسانية حسنة لتكون رمز الجمال وأيقونة النقاء كما أرادها الشاعر في هذه المقطوعة.

يقول الشاعر في المقتبس التالي:

«**يا أيتها النَّخلةُ/ عرباتُ الحُبّ الذهبيةُ/ لا تُغادرْكِ،/ تَسكُنينَها**،» (**المصدر السابق**: 75)

لا تضم النخلة عربات إلا إذا كانت تمثل قصرا منيفا عالي الجدران محاطا بالحرس، والعلاقة الظاهرة في هذه الصورة بين النخلة وعرباتها التي تضمها تارة وتسكنها تارة أخرى تكشف عن تعالق جذري بينها وبين العربات الذهبية التي من الممكن وفق أصل تعدد القراءات أن ترمز إلى عذوقها المليئة بالثمر ذهبي اللون وقد تكون النخلة ذاتها رمزا للحبيبة التي تشبه بطولها الفارع وبشعرها الذهبي النخلة وثمرها المتدلي. ما يلفت النظر في هذا المقتبس الشعري هو انتماء جميع العناصر والأشياء إلى النخلة، فالنخلة هي المحور والركيزة والقطب الذي تدور حوله الرحا، فالعربات لها وملكها وهي محاطة بأمانها فالاستكان يمثل الطمأنينة والراحة والأمان من مكاره العالم الخارجي.

وجاء في النص التالي:

«**كُلُّ البدايات/ كُلُّ النهايات/ تَعرفُ قُدومَها/ ويَبقى النَّخلُ نُهىً/ لا يُفكّرُ بطريقةٍ مُغايرة/ مع الحب يمضي/ مع الوطن يسير/ يأتي النخلُ ضُحىً/ لا يتركَني/ وحيدا/ ينسكب إليّ قطراتٍ**» (**المصدر السابق**: 88)

تتوالى النعوت واحدا تلو الآخر لتقدم صورة أكثر إيضاحا وغموضا في الوقت ذاته من النخلة، فكلما يسهب النص في وصفها أكثر تغور في الغموض أعمق وأبعد. تموضُعُ ضمير التأنيث (ها) في "قدومها" يعتبر نقطة فاصلة في تحديد ماهية صاحب الضمير، فعلى الرغم من أن كل البدايات وكل النهايات تعرف قدومها إلا أنها فضلت أن تحتجب بالغياب وتحتفظ بسرها لوحدها، أهي حبيبة يتفقدها ويتذكرها الناص أو القارئ عند ذكر النخلة أم هي النخلة التي تمثل حبيبة مجهولة يتعلق قدومها بكل البدايات وكل النهايات، فهي أزلية أبدية لا يحدها زمان بل عصية عليه تأبى الانصياع له. وبينما تتجاذب القارئ دوامات متاهات استجلاء المعنى يبرز النخل عاقلا حصيفا صاحب عقل ونُهى، فالنُّهى هو العقل والحِجى، فهو المرتكز الذي يسير على خطى العقل لا ينحرف عنه ولا يميل، ووضع الحُبَّ بوصلتَه والوطنَ دليلَه فبجانبهما يمضي ويرحل، ومن ثَمّ يأتي ضُحىً ليبرهن على قدومه في وضح النهار وإبّانه، فمجيئه ضُحىً لم يكن من خوف الليل ورهبة ظلامه وعتمته وإنما أبى إلا أن يُرى ويُبانَ في وضح النهار ورابعته، فالإتيان علنا يبعث الطمأنينة والسكينة في نفس الإنسان الذي يخشى الوحدة ويقلق من ترك الآخرين، فالنخل بمثابة السحابة التي ترسل مطرها ليبعث الدفء والحنان لمن في الأرض. ويرمز النخل أيضا في هذا النص إلى الحركة الدائمة والدائبة والمستمرة فهو يمضي ويسير ويأتي على الدوام ودون ملل ليحقق أحلام الناص وقد تكون النخلة ذاتها حلمه الأوحد.

ويقول في هذا النص:

«**أضعُ فنجانَ القهوة عندَ نَخلتي/ وأركُنُ ظهري إلى جذعها/ وأتشاغلُ بقصائدي/ حرارتها تسكُنُني/ وتَسكُنُ الحرفَ القادمَ/ وهذا قطرها يبادرُ/ مُثقلٌ بعَذْبها/ كُلُّ نخلةٍ ماسَةٌ/ وبين الماسة والماسة/ نخلةٌ أُخرى/ جواهرُ/ هذا/ النخلُ/ جواهرُ**» (**المصدر السابق**: 84)

تحتل النخلة في هذا المقتبس محل الأم بحنانها وعطفها

وحبها واحتوائها والشعور بالدفء والطمأنينة عند اللجوء إلى حجرها، فهي تمنح الشاعر راحة نفسية حيث يأوي إليها ويضع عندها فنجان قهوته ليحتسيها وهو مفعم بالسكينة والبهجة ويركن ظهره إلى جذعها لتمثل المسند والمأوى الآمن والملجأ المطمئن والقرار والمستقر، فهي ترمز إلى مصدر الحماية والاحتواء لتمنحه الأجواء المؤاتية للانشغال بالشعر واللجوء إلى حماه فهو الآخر أيضا يمنح الراحة والطمأنينة والسلام كونه وحيا يتلقاه عند الركون إلى جذعها. تتحول النخلة بعد ذلك إلى روح الحياة وسر الدفء الكامن لتتسرب إليه حرارتها وتسكنه وتسكن حروف قصائده، ليقف القارئ هنا أمام صورة غرائبية من الحلول والتداخل والامتزاج بين الشاعر الذي احتمى بجذع النخلة نفسها التي استَكَنَتْ حرارتُها وجودَه. يخلص الشاعر في الخطوات الأخيرة من النص إلى التصريح وعدم الارتكان إلى صور متداخلة وغامضة فها هو يسقط الستارة الأخيرة ويطلق صوته للريح بأن كل نخلة في الوجود هي ماسة وبين صفوف النخيلِ الماساتِ، ألماسٌ ونخيلٌ إشارة منه إلى صفوف النخيل المغروسة بانتظام على خط ممتد ومستقيم، فهذا النخل لا يرمز إلى الماس فحسب بل هو جواهر بشتى أنواعه وصنوفه. ويبدو لجأ الشاعر إلى التصريح للتنفيس عن مشاعره وشعوره وشعره ويطلق العنان لحواسه المتداخلة مع حواس النخلة.

البحر

ارتبط البحر في الذاكرة الجمعية بمعاني متعددة ومتباينة أحيانا، فقد كان يُرمز به إلى العطاء والمنح والخير تارة وإلى الخوف والرهبة والموت والفناء تارة أخرى، حيث أن «الإحساس بالرهبة والخوف من البحر شعور عام، وإن ارتباط البحر بالظُلمة والمجهول قد استقر في روع الكثيرين، فهو مستقر الاهوال والخوف والرعب إلى جانب احتوائه على الخير والآمال.» (**المقيد**، 2017: 27) وأما في الموروث الميثولوجي فإنه يُرمز إليه بالإله بوسيدون حامي البحار وخالق العواصف والزلازل والخيول. وفي الموروث الخليجي تكاثَفَ توظيف البحر بدلالات عديدة، إذ إن البحر يشكل العنصر الثابت في القاموس الرمزي لديهم ويتضمن أبعادا جلية وواضحة مقارنة بسائر العناصر. وفي النتاج الشعري لمنصور الشامسي شغل البحر مكانة لا يستهان بها وجاء توظيفه برمزيات عديدة منها تشبيهه بالخيل أو المطية التي يُركَبُ ظَهرُها لبلوغ الوجهة المرجوة، فقد قال في المقتبس التالي:

«**في الذّهاب إليك/ حدّثتُ البحرَ أن يَهدأ/ فركبتُ الموجَ/ مَكسوّاً بالرهبة/ والنّصر**» (**الشامسي**، 2017: 69 – 68)

فالبحر يتجلى في هذا النص بصورة خيل طيعة خاضعة لأوامر صاحبها، وأنه يتمتع بقابلية الإدراك والشعور، ومن زاوية أخرى يرمز إلى آلية بلوغ الأهداف وتحقيق المطامح فمن خلاله تتحقق الآمال ويظفر الإنسان بلقاء حبيبه، وفيه إشارة ضمنية إلى ركوب المخاطر ومقاساة المهالك للوصول إلى البغية المنشودة فهذه الدابة على الرغم من أنها طيعة مطيعة إلا أنها قد تجمح وتثور وتودي بصاحبها إلى المهلكة. كما أن الشاعر لم يغفل عن توظيف تقنية التناص القرآني في النص مع الآية ﴿**فإذا رَكِبوا في الفُلكِ دَعَوا اللّهَ مُخلصينَ لَهُ الدّينَ**﴾ (سورة العنكبوت، الآيه: 65) حيث احتوى البحر معنى المخاطر ومفهوم الخوف والرهبة وانه أداة لبلوغ الغايات في النص ذاته.

يقول الشاعر في النص التالي:

«**تَنسابُ البَراجيلُ/ نسائمَ باردةً/ والهَةً/ وحُسنى/ تومضُ خَلاصاً/ لأقوام من شَظايا الصَحارى/ قد رَحَلوا عَنها/ حتى جاؤوا إلى يقين الضّفافِ/ أطيافاً/ أطيافاً/ تأتي إلى رمال البحر/ تبني الأبراجَ المُذهّبةَ/ دَهشةً/ فالوقتُ ليسَ وقتَ الصّحراءِ/ هذا زَمَنُ مدائن البحر/ لآلئُ/ ولونٌ أزرقُ/ موانئُ/ وحُبٌّ يتدفّقُ/ وعبورٌ للحُبِّ الآخَرِ**» (**المصدر السابق**: 20 – 19)

يمثل البحر في هذا النص – خلافا للصحراء – مصدرا للغنى والثراء حيث تنساب نسائم البراجيل لقوم هم من صميم الصحراء ومن أجزائها إلا أنهم رحلوا عن انتمائهم الصحراوي وتوجهوا نحو ضفاف البحر ورماله حيث الأمان والطمأنينة ليبنوا أبراجهم الذهبية، إذ أن زمن الصحراء قد ولّى وحلّ مكانه زمنُ البحر وكل ما يرتبط به، فالعلاقة بين البحر والرقي والمدنية هي علاقة موازية ومرتبطة بها، كما أن البحر يرمز إلى العصر الحديث بكل ما يحويه من مظاهر الترف والتقدم والعصرنة والصخب. فلآلئ البحر ترمز إلى الثراء ولونه الأزرق يرمز إلى النقاء والصفاء وموانئه ترمز إلى الإبحار والرحيل والصخب والاحتدام. تتكاثف وتحتشد فيه مجموعة من الدلالات المتباينة والمختلفة فهو تارة في قاموس الشاعر يمثل الملجأ والملاذ والمأوى والحما ومصدر الخير والعطاء وتارة يمثل الفناء والضياع كما في المقتبس التالي:

«**هكذا هي/ نوافذ كوكبيةٌ/ تختال بها الأقمارُ/ تسألُ/ عن السبيل/ عن امرأةٍ قد تَسرَبَلَتْ بالحُبِّ الوضيء/ سافرَ عنها رفيقُ النهارِ/ قد أَخَذَتْهُ البِحارُ**» (**المصدر السابق**: 20)

لازال النص يدور حول البراجيل التي هي الأخرى تمثل أيقونة تذكارية في الموروث الخليجي وتعتبر وسيلة للراحة والترويح فنوافذها تنتمي إلى عالم الكواكب لتزدان وتتباهى بها أقمار الفضاء ثم تسأل عن السبيل، سبيل مجهول وغريب لتردفه دون أن تحصل على إجابة، بسؤال آخر عن امرأة ارتدت الحُبَّ الوضّاء جلبابا، مجموعة متراكمة ومتكاثفة من الصور والاقتطاعات الفلاشية السريعة التي تدخل القارئ في متاهة لإيجاد خيط الصلة بينها، ثم ينتقل النص إلى مشهد درامي يحكي رحيل رفيق النهار عن الامرأة السابقة، رحيل قد حَسَمَتْ نهايتَه البِحارُ. يظهر البحر في هذا النص المقتطع بصورته المرعبة المخيفة إذ يمثل عالم اللانهايات، عالم الولوج دون الخروج، عالم الخلاص والعدم.

الصحراء

تعتبر الصحراء في الموروث الخليجي التقليدي - بصفتها المكان المألوف والأقرب إلى الذاكرة الجمعية - توأماً للبحر وقريناً له فالبحر والصحراء يكوّنان الماهية البيئية المثلى للبلدان الخليجية حيث بهما تتعرف وتتجلى صورتها المكانية إلى الآخرين. لا يمكن اختزال مفهوم الصحراء في شعر الشامسي وقصره بالمكان البيئي المادي فحسب، إذ أن دلالتها لا تقتصر على المكان المفتوح والطلق والفسيح بتضاريسها ورمالها وكثبانها الكثيفة وإنما ترتبط دلالاتها الإيحائية بالبعد الروحي والنفسي والجمالي أيضاً.

يقول الشامسي في النص الآتي:

«ترحل البراجيلُ عن جُفون الصحارى/ تغدو أمانيَ تقترب من عيون الشواطئ/ مستسلمةً للفضاءات.» (المصدر السابق:16)

وفقاً للبنية الاستعارية وإخضاعها للأنسنة استحالت الصحراء إلى كائن حي أو بشري تحتفظ بالبراجيل في جفونها وهي دلالة رمزية عن مكانة البراجيل الهامة لدى سكان البيئة الصحراوية حيث تم اعتبارها بمثابة العين التي بها ترى الأشياء وتتحدد قيمتها، فالبراجيل هي عين الصحراء وإضافة إلى الإشارة المكانية لتموضع البراجيل في وسط الصحراء وعمقها فإن في هذه الصورة إشارة إلى مدى فاعلية الصحراء وأثرها في نفسية ساكنيها، فهي بمثابة الخيمة التي تضم مقولات حياتهم على الرغم من شظفها وقساوتها، وإذا ما أردنا أن نقف منها موقفا سُريالياً فهي جحيم تحوي نعيما بداخلها وجنة تحوي سعيراً بين أنحائها في آن واحد. هذه الجنة المستعرة بلهيبها والجحيم المفعم بنعيمه تمثل نقطة فاصلة في حياة الإنسان الخليجي فبها تتكشف حياته وذاته، ومن هذه الرؤية انطلق الشامسي في إحلال الصحراء مكاناً ما وراء المكان في قصائده.

ويقول في المقتبس التالي:

«الأصدقاءُ/ أنهكهُم ظَمَأُ البراري/ وتساقَطَتْ أَحْلامُهُم في التُخوم الصحراوية/ حتى جاءَتْ البراجيلُ تَلْتَقِطُها وتَجْمَعها/ في قناديل ....» (المصدر السابق: 26)

تتمظهر الصحراء في هذا النص بمظهر على النقيض تماما من الصورة الإيجابية والمثالية لها حيث تمثل المكان الموبوء الذي تتساقط عند تخومه وحدوده الأحلام، المكان الذي يرتبط وفق الموروث الأسطوري بكائنات غيبية وغير بشرية مثل الأجنة والشياطين، والأحلام هي تعبير عن الآمال والتطلعات التي يسعى الإنسان إلى بلوغها وتحقيقها، وتساقطها عند تخوم الصحراء هي إشارة خفية عن مسخها وفنائها، فالصحراء في هذه الصورة بما أنها موطن الأجنة وأرض سقيمة فلا تصلح لنمو الأحلام بل هي أرض تمثل الإحباط والخيبة والتيه والضياع، كما أن البراجيل تمثل الناجي الذي حل على هذه الأرض الممسوخة والموبوءة والتقط أحلام ساكنيها ونمّاها في القناديل. ومن زاوية أخرى تمثل هذه الصورة بدلالاتها الرمزية العديدة، الصراع الذي تقف على طرف منه البيئة العصية أو المظاهر البدائية متمثلة بالصحارى والبرابري، ويقف على الطرف الآخر النمو والازدهار والتقدم والمظاهر المدنية متمثلة بالبراجيل والأحلام والتطلعات إلى المستقبل الواعد الذي تتغير فيه دلالة الأمكنة بما فيها الصحراء وفق متطلبات العصر.

يقول في النص الآتي:

«عند البراجيل/ الليالي تخرُجُ من صحاراها/ وتستقيل / تغتسلُ بماء الورود/ وتسيل ...» (المصدر السابق: 22)

وبما أن الصحراء عند تموضعها قبالة البراجيل تحمل دلالة السواد والرعب والرهبة والفناء فإن البراجيل كما في النص السابق يحمل دلالة الخلاص والانعتاق من قيود التراث المانعة عن الحركة والتقدم، إلا أن تواجد البراجيل في الصحارى يمنحها دلالة ثانوية تغلب على دلالتها الرمزية الأولى، فبسببها تخرج الليالي التي ترمز إلى الظلمة والسواد والألم واللوعة من الصحراء وتستقيل عن ما كانت ترمز إليه من دلالات وتغتسل بماء الورود التي ترمز هي الأخرى إلى الجمال والنقاء والبراءة ثم تسيل. تظافر الرموز والعناصر الإيحائية في هذا النص القصير يحمّل النص شحنات دلالية مكثفة وقراءات متعددة حيث يقف القاريء أمام مزيج من النصوص المتداخلة المندمجة في نص واحد، و هذا ما يستدعي القارئ أن يُعمل أدواته الفنية للكشف عن مغاليق النص.

تتكرر رؤية الشاعر إزاء الصحراء وماتؤديه البراجيل من دور حيالها ومن تحويل لدلالتها الرمزية في النص التالي أيضاً:

«هكذا البراجيلُ تَسيرُ في الصَحارى/ تهبها هدوء الرَياحين/ تَبُثّها رسالة سرور الأحياء الحالمة/ وتُخبرُها عن مَيل مصابيحها اللَيلية/ للحديث الآسِر بين اثنين أغنيةً ...» (المصدر السابق: 24)

4.4 الفجوات

قد أشرنا سالفاً بأن الأعمال الأدبية تكمن إنتاجيتها وفاعليتها بمدى تفاعلها وتناغمها مع القارئ وأن القارئ هو الذي يضع اللمسات الأخيرة والفاصلة لتحديد أبعاد الصورة الفنية في المنتوج الأدبي ولهذا قد أفسح الناص مساحات فراغية على رقعة النص لتكتمل الصورة بفعل قراءة القارئ وتحليله لما خفي في النص وإملائه للفراغات والفجوات المتناثرة فيه. إذن «تؤدي ظاهرة الفراغات المتناثرة عبر الأسطر دوراً إضافياً في تعميق التجربة كما تشرك المتلقي وتسمح له بالإضافة، حيث أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل الوحدات النصية مع تصور القارئ حيث صار النص لا يعيش إلا من خلال القارئ حتى قيل أن النص هو القارئ نفسه.» (عيسى، 1997: 23)

منصور الشامسي انطلاقاً من حكم إيمانه بدور المتلقي في المشاركة في عملية إنتاجية النص الأدبي وإيمانه بأن وجود النص لا يكتمل إلا بوجود قارئ يسبر أغواره ويكشف مغاليقه، فقد أفسح مساحات فراغية وفجواتية في العديد من نصوصه سنعرض لنماذج منها في ما يلي.

يقول الشاعر في المقتبس الآتي:

«أغيب عن كُلّ مشاهد العالم/ ولديك أحضُرْ/ أَلْغَيتُ ضميرَ المتكلّم «أنا»/ لَستُ أنا/ جَعَلْتُهُ ضَميرَ المخاطب «أنتِ»/ يا ضميري هل أكون إلا أنتِ» (**الشامسي**، 2017: 38)

احتشاد الشفرات وتكاثف التعابير الملغزة في هذه المقطوعة جعلت النص ينفتح على عدة فجوات منها أن الشاعر لم يفصح عن هوية المخاطبة واكتفى بتوجيه الخطاب إليها من خلال الضمائر (الكاف في لديكِ وأنتِ) وهذا من شأنه أن يزج بالنص والمتلقي إلى مساحة فراغية لابد من ملئها باحتمالات قِرائية، أهي الزوجة أم الصديقة أم العشيقة أم الجانب الأنثوي الكامن في لاشعور الناص وهو مايعبّر عنه يانغ بالأنيما (الدليمي، 2006: 91) وقد استله الشاعر من وجدانه ليخاطبه. والمساحة الفراغية الأخرى التي تظهر في النص جلية هي كيفية الحضور وماهيته لدى المخاطبة، أهو حضور مادي أم حضور روحي؟ وأين ومتى يتحقق هذا الحضور؟ هل المقصود بالحضور هو حضور على شاكلة التجلي والشهود العرفاني؟ كل هذه الأسئلة تفتح نوافذ قرائية متعددة على النص لتظهره نصاً واحداً بزوايا دلالية متعددة.

وفي المقتبس التالي يقول الشاعر:

«عطرُ الورود العابقة/ أضَعُهُ دائماً حين أزورُك/ وددتُ عطري تَضَعينَهُ/ وَبجانبِه حُلمي/ خُذيهما/ أحَدُهُما/ أو كِليهما،/ عطري وحُلمي/ يُحَدِّثانكِ عَنّي/ ويَقودانك إليَّ/ هكذا تَجدينني/ قَرْيَتَكِ الصَّغيرَةَ/ ومَملَكَتَكِ الكُبرى/ طُفولَتَكِ البعيدَةَ/ وتُخومَكِ الأبعَدْ/ ذِكرياتِكِ المَجهولَةَ/ وأيامَكِ الأسعَدْ» (**المصدر السابق**: 137 – 136)

الفجوة الأولى التي تظهر في النص هو استحالة وضع الحلم بصفته صورة خيالية إلى جانب العطر وهو شيء مادي محسوس بالمدركات ويستحيل إيجاد ترابط وتعالق بين الحلم والعطر دون اللجوء إلى تصور ما بعد واقعي وإخضاعه لقراءة سُريالية. ما على القارئ أن يكشفه ويستشفه في هذه الصورة هو إزاحة الفضاء الضبابي العالق على الصلة الموجودة أو المتوقعة بين هذين العنصرين؛ بين ماهية العطر والحلم أولا وبين إمكانية إحلالهما في موضع واحد ثانيا. هل المقصود بالعطر هو الذكرى الجميلة والماتعة وهل المقصود بالحلم هو الصورة الذهنية التي تتكون عند الإنسان نتيجة التخييل، أم المقصود بالعطر هو العبق والشذى الذي يفوح من الإنسان عندما يستشعر الحب والهوى. وأما الفجوة الثانية التي تتجلى في النص هي في البنية التضادية بين "قَرْيَتَكِ الصَّغيرَةَ" و"مَملَكَتَكِ الكُبرى". أن تجتمع القرية التي تدل على رقعة جغرافية محدودة مع المملكة التي تدل على رقعة جغرافية شاسعة وواسعة وخاضعة لسلطة سياسية ولِـمَـلِـكٍ مُفوّضٍ بإدارتها في شخص واحد، هي من المفارقات التي تفتح النص على تأويلات عديدة. هل المقصود بالقرية هو الجانب الدلالي والإيحائي الذي تحمله من نقاء وصفاء وبساطة وطيب سكانها وجمال بيئتها وهدوئها الأخّاذ، السمات التي لعل الشاعر أراد أن يصف ذاته ووجدانه ومشاعره بها؟ وهل أراد بالمملكة الكبرى عظم مساحتها وهيمنتها وسلطتها وصخبها وضوضائها وزحامها المقيت، السمات التي قد تطغى على نفسية الشاعر وتتغلب عليه؟ هل أراد بالقرية بأنه طيّع ومسالم وخاضع لحبيبته وهل أراد بالمملكة بأنه صاخب وثائر وخارج على تقاليد الموروث التقليدي؟ هل أراد القول بأنه يجمع الأضداد والمفارقات الطاغية والصادمة في ذاته ووجدانه ولاشعوره؟ كل هذه احتمالات دلالية تنشأ عن الفجوة التي أحدثها الناص في نصه ليشرك المتلقي في عملية إنتاجية النص.

جاء في المقتطف التالي:

«إن كانَ هُنا ثَمَّ حُلمٌ يَبقى/ يُراوِدُني،/ وَيَأتي/ قُلتُ: هذا حُلمي» (**المصدر السابق**، 281)

أول مساحة فراغية يصطدم بها القارئ في هذا النص هو اجتماع اسمَي إشارَةٍ بمعنيين متضادّين هما لفظ "هُنا" الذي يدل للتقريب ولفظ "ثَمَّ" الذي يدل للتبعيد والمكان البعيد. (4) حُلمٌ هُنا وهُناك في آنٍ واحد يتردد الناص في بقائه، حلم قريبٌ وبعيدٌ في اللحظة ذاتها يُحدِثُ هُوّةً أمام القارئ في تحديد الدلالة المرادة، حُلمٌ قريبٌ في الرؤيا والمرأى وبعيدٌ عن الواقع والتحقيق، قريبٌ من خيال الشاعر وذاته وبعيدٌ عن مناله ومآله. وخلال التأرجح بين القرب والبُعد يراوده ويأتي، وأخيرا علامات استفهام لاتزال عالقة بين ثنايا النص، أهو حلم يقضة أم حلم نوم؟ أهو حلمٌ بعيدٌ أم قريب؟ وهل يأتيه من بعيد أم من قريب؟ تتدفق أسئلة واحد تلو الآخر نتيجة الفجوة التي أحدثها النص من خلال المفارقة المكانية متعددة الدلالات عند عتبته.

نتائج البحث

يعتبر القاريء وفق نظرية التلقي الركيزة الأساسية في عملية إنتاج النص وكشف مداليله الكامنة، إذ أن القارئ تتم على يده عملية خلق النص أو إعادة خلقه من جديد وتكتمل أبعاد العمل الفني باللمسات الأخيرة التي يُعملها القارئ وفق تجربته ومن خلال أدواته الفنية. ما يقصده النقاد من مفهوم التلقي هو؛ الاستقبال، إعادة إنتاج، التكيّف، الاستيعاب، التقييم النقدي لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع. فعملية التلقي إضافة إلى كونها فعل استقبال إلا أنها ترتكز على إحداث نصوص موازية منبثقة عن النص الأصلي من خلال تعدد القراءات تدعم الفكرة المهيمنة على روح النص الأصلي وتزّج به في فضاء مفتوح ولامتناه لقراءات لا حصر لها.

يرتبط مفهوم القراءة كفعل إنساني بنحو جذري بمادة قابلة لإخضاعها لفعل القراءة، فالقراءة هي عملية إدراك، وتحديد، وتخزين للعلامات تسبق كل تحليل للمحتوى، وهي إنطاق الذات بما هو خبيء في غياهب المجهول. من أبرز رواد نظرية التلقي هما هانز روبرت ياوس الذي خصص في رؤيته المطروحة حيزا متسعاً للقارئ ومكانة جديرة بالاهتمام، حيث يجد أن تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة، والرائد الآخر لهذه النظرية هو فولفغانغ أيزر الذي اهتم بصفة خاصة بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ، وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات، وكيفية الاستجابة لتكوين ردة فعل تجاه ما يُقرأ. منصور جاسم الشامسي الشاعر الإماراتي المعاصر الذي اخترنا ديوانيه "سُرى وأسرار" و"ممالك النخلة" موضوعاً لدراستنا، هو من الشعراء المعاصرين الذين أولوا اهتماماً خاصاً في توظيف العناصر الرمزية والتقنيات الفنية والعناصر البيئية والمفاهيم التقليدية في تجربته الشعرية الفنية بنظرة حديثة ورؤية جمالية متقنة. انقسمت دراستنا في قسم القراءة التطبيقية لشعر الشامسي إلى أربعة محاور؛ تناولنا في المحور الأول عناوين المجموعات الشعرية الواردة في ديوانيه سالفَي الذكر بقراءة تحليلية واستجلينا الجوانب الفنية الواردة فيها من منظور نظرية القراءة، وفي المحور الثاني تعرضنا لمفهوم أفق التوقع في نصوصه الشعرية والمواضع التي يخيب أفق توقع القارئ نتيجة الكسر والشرخ الحاصل في تسلسل أركان النص والهوة الصادمة والمنحدرات المفاجئة التي يتلقاها القارئ في ثنايا النص، وناقشنا في المحور الثالث الجانب الرمزي في نصوص الشاعر وأهم العناصر التي بدا لنا دورها الرمزي ومكانتها الإيحائية أكثر جلاءً من غيرها من العناصر هى النخلة والبحر والصحراء وحاولنا أن نشير إلي ما استجليناه من مداليلها الرمزية الكامنة في خبايا النص، وأما في المحور الرابع فقد تناولنا الفجوات والمساحات الفراغية في نصوص الشاعر ليبرز دور القارئ في عملية خلق العمل الفني أو المساهمة في خلقه أكثر، لأن القارئ من خلال ملء الفراغات وإكمال هيكلة النص أثبت وجوده في عملية إنتاج النص.

تضارب المصالح

يعلن المؤلفون أنه ليس لديهم تضارب في المصالح.

الهوامش

(1) "البراجيل" في صيغة الجمع، و"البارجيل" في صيغة المفرد، هي "مسارب هوائية"، أو "مكيفات" باللغة المعاصرة، ونظام تهوية وتلطيف وتبريد هندسي طبيعي، للتخفيف من درجات الحرارة المرتفعة، عرفته منازل البيئة الساحلية الإماراتية والخليجية، قديما. (الشامسي، 2017: 14)

(2)النّهّام هو مطرب، فنان، مغن، مؤد، منشد؛ وهذا فن غناء إماراتي وخليجي يؤديه مطرب أساسي على ظهر السفينة، حيث يؤدي أغنيات وأهازيج مرتبطة بالعمل البحري نفسه، أهازيجه وأناشيده مؤداة بغرض الترويح والمتعة بعد العمل، وخلال اللقاءات المشتركة لطاقم السفينة. (الشامسي، 2017: 34)

(3) من معاني كلمة غسق ومشتقاتها: الدمع، الانصباب، الظلام، أول الليل، المُنتن البارد، البرودة الشديدة، السواد، الليل. (انظر لسان العرب مادة غسق).

(4) انظر لسان العرب مادة ثَمَّ

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. ابن منظور، جمال الدين ابوالفضل محمد بن مكرم (2002 م). لسان العرب. بيروت: منشورات دار الكتب العلمية.

2. بختي، علي (لا تا). فاعلية التلقي وآفاق التحول الاستراتيجي في النظرية الجمالية عند "هانس روبرت ياوس". الجزائر: جامعة الجلفة.

3. بلاوي، رسول (2015 م). آليات التعبير في شعر أديب كمال الدين. بيروت: منشورات ضفاف.

4. بن شوري، فهيمة (2016 م). جماليات التلقي في شعر يوسف وغليسي. رسالة ماجستير. جامعة محمد خيضر بسكرة: الجزائر.

5. تريعة، سعيد (2016 م) شجرة النخيل في الشواهد الأثرية بنوميديا خلال الفترة القديمة. مجلة آثار: المجلد 15، العدد 1.

6. جوف، فانسون، ترجمة محمد آيت لعميم وشكير نصير الدين (2016 م). القراءة. القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع.

7. جهلان، محمد أحمد (لا تا). رمزية النخلة في أدبيات الشاعر محمد صالح ناصر. المركز الجامعي غرداية: معهد اللغات والآداب.

8. دايفيس، فيليب، ترجمة زينة الطفيلي (2016 م). القراءة والقارئ صور في البلاغة الأدبية. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

9. الدليمي، سليمان (2006 م). عالم الأحلام تفسير الرموز والإشارات. بيروت: دار الكتب العلمية.

10. سامية، نعاس (2016 م). التلقي وسلطة القارئ في الأثر المفتوح. مجلة آفاق العلوم، العدد 4.

11. الشامسي، منصور جاسم (2017). ديوان سرى وأسرار. القاهرة: أوراق للنشر والتوزيع.

12. الشامسي، منصور جاسم (2017). ديوان ممالك النخلة. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

13. الشيخ، كبير (2016 م). نظرية التلقي في الميزان. مجلة النص، العدد سبتمبر 2016 م.

14. صونية، زيدان وعمر عيلان (2021 م). جمالية التلقي في قصيدة «الموتورة» لمحمد بلقاسم خمار. مجلة دراسات وأبحاث: المجلد 13، العدد 2.

15. عبد النور، إبراهيم (2010 م). جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة «قراءة في كتاب نظرية القراءة». مجلة قراءات: جامعة بسكرة.

16. علوش، سعيد (1985 م). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

17. علية، صفية (لا تا). الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية. جامعة بسكرة.

18. عمري، سعيد (2009 م). الرواية من منظور التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ. فاس: منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب ظهر المهراز.

19. عواطف، بليلي وجديد صالح (2020 م). رمزية المكان الصحراوي في الرواية العربية رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» لإبراهيم الدرغوثي أنموذجا. مجلة إشكالات في اللغة والأدب: المجلد 9، العدد 5.

20. عيسى، فوزي (1997 م). النص الشعري وآليات القراءة. القاهرة: منشأة المعارف.

21. قاسيمي، أمال وفطيمة بن دنيا (2021 م). جماليات التلقي والقراءة في المضامين البصرية بين ياوس وأيزر. مجلة المعيار: المجلد 25، العدد 59.

22. محمد، سعدون (2016 م). جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب. أطروحة دكتوراه. جامعة الحاج لخضر، باتنة: كلية الآداب واللغات.

23. مصطفى، خالد علي وربى عبدالرضا عبدالرزاق (2016 م). مفهومات نظرية القراءة والتلقي. مجلة ديالى، العدد 69.

24. المقيد، منير عوض حسين (2017 م). رمزية البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر. رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية بغزة.

25. وولف، فيرجينيا، ترجمة عقيلة رمضان (1971 م). القارئ العادي مقالات في النقد الأدبي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

ـ كيفية الاستشهاد بهذا المقال حسب أسلوب APA

جابري أحمد وآخرون (2023)، آليات التلقي في شعر منصور الشامسي من منظور نظرية القراءة، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد15، العدد 02، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، الصفحات: 206-218.