Journal of Al-Farahidi's Arts, No: 64 P:(II) 313-336
Doi: https://doi.org/10.25130/jfa.18.64.2.14

P-ISSN : 2074-9554 | E-ISSN: 2663-811
Journal of Al-Farahidi's Arts
available online at : fja.tu.edu.iq/index.php/fja

Istanjah infrastructure in the fan of the water of the Saadi

A. M. Dr.. Reem Muhammad Tayyab
E-Mail: reem.m.t@uomosul.edu.iq

Keywords:
The structure, the semantic essence, Arif Al-Saadi, the interpretive structure are described.

Article history:

Received	23/11/2025
Received in revised form	18/1/2026
Accepted	19/1/2026
Available online	29/3/2026

E-mail Jaa@ tu.edu.iq

©THIS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CCBY LICENSE
http:// creativecommons.org/licenses/by/4.0

A B S T R A C T

The interpretive structure is considered one of the most important structures to consider when approaching modern poetic texts. This structure reveals the semantic and symbolic essence that the poetic text carries in its depths, layers, and nuances. Its procedural critical function relies on the mechanisms of understanding and comprehension in approaching the text, and on grasping the fundamental aims that the text employs in its various layers and angles. We have chosen the experience of the innovative poet Arif Al-Saadi in his collection titled "His Life is Water," as it embodies many signs of renewal in his poetic experience. This is evident through the poetic foundations and themes addressed in his poems in this collection, which are linked to life in its most dynamic and fluid manifestations.

Our study selected a group of the most important issues raised by the poet in the texts of his poetry collection (His Age is Water), because they represent the essence of the experience on the subjective and objective levels in terms of the poetic expressive space. On the formal level, the poet sought renewal and to develop his poetic model in approaching many issues, especially those related to the techniques of the poetic text, so that the study of the interpretive structure includes the most important of these issues, on the artistic level related to the aesthetics of performance, formation and poetic formulation on the one hand, and on the other hand on the level of the novelty and originality of the poetic topics, which makes our reading move towards the most important and richest of these vital points in the experience of a poet who tries to present something new in each of his collections..

البنية التأويلية في ديوان (عُمرُهُ الماء) لعارف الساعدي

أ. م. د. ريم محمد طيب الحفوظي / جامعة الموصل /كلية الآداب/قسم اللغة العربية

المستخلص:

توصف البنية التأويلية بأنها من أهم البنى التي ينبغي الانتباه إليها في مقاربة النصوص الشعرية الحديثة، لأن هذه البنية هي التي تكشف الجوهر الدلالي والرمزي الذي يحمله النص الشعري في أعماقه وطبقاته وظلاله، وترتكز هذه البنية في عملها النقدي الإجرائي على آليّات الفهم والاستيعاب في مقاربة النص؛ وإدراك المرامي الأساسية التي يعمل عليها النص في طبقاته وزواياه، وقد اخترنا تجربة الشاعر المجدد عارف الساعدي في ديوانه الموسوم بـــ (عُمرُهُ الماء)، بوصفها تجربة تنطوي على كثير من علامات التجديد في تجربته الشعرية، من خلال الركائز الشعرية والموضوعات الشعرية التي أتت عليها قصائده في هذا الديوان، وارتبطت على أساسها بالحياة في أكثر تجلياتها حراكاً وتدفقاً. انتخبت دراستنا مجموعة من أهم القضايا التي طرحها الشاعر في نصوص ديوانه الشعري (عمرُهُ الماء)، لأنها تمثل جوهر التجربة على المستوى الذاتي والمستوى الموضوعي من ناحية الفضاء التعبيري الشعري، وعلى المستوى التشكيلي فإن الشاعر سعى إلى التجديد وإلى تطوير نموذجه الشعري في مقاربة كثير من القضايا، ولا سيما ما يتعلق منها بتقانات النص الشعري بحيث تشمل دراسة البنيية التأويلية أهم هذه القضايا، على الصعيد الفني الخاص بجماليات الأداء والتشكيل والصوغ الشعري من جهة، ومن جهة أخرى على صعيد طرافة الموضوعات الشعرية وجدّتها، بما يجعل قراءتنا تتجه نجو أهم هذه المفاصل الحيوية وأغزرها في تجربة شاعر يحاول أن يقدّم جديداً في كل ديوان من دواوينه.

الكلمات المفتاحية : توصف البنية، الجوهر الدلالي، عارف الساعدي، البنية التأويلية

مدخل في التأويل والقراءة:

ينهض فكر التأويل على الارتفاع بمستوى القراءة إلى أعلى مرتبة ممكنة من الفهم والاستيعاب والتمثل وتلقي الرؤية، لذا يمكن التعامل مع التأويل على أنه منهج الفهم النوعي السليم والوافي والكشف عن بواطن النص وخفاياه، ولا بد لهذا التأويل من أدوات فاعلة على مستوى الميدان؛ تكون قادرة على تفكيك البنية الهيكلية للنص عبر التفاصيل والجزئيات التي يتكون منها هذا النص، وصولاً إلى منطقة المعنى والدلالة والعلامة التي تحمل مجموعة من الرؤى تتقصّد إبلاغها إلى القارئ، على أساس أن القراءة هي الفعالية الأساسية التي يسهم منهج التأويل في رفدها بآليات عمل تساعدها في هذه الرحلة، لأن معنى التأويل لا يمكن أن يتحقق أساسا من جون وجود قراءة على أرض الواقع النصي.

تقوم البنية التأويلية في الشعر –على نحو خاص– بالتعامل مع النصوص على وفق ضرورات كشف المعنى المفتوح والمتحرك بين يدي القراءة، متجاوزة في ذلك المعنى المحدود عن طريق الكشف اللغوي الخاص بمرجعيات معينة[1]، ولا شك في أن المرجعيات لها صلة بالتكوين النصي من جهة وبالتكوين الثقافي للفاعل القرائي من جهة أخرى، وهي على هذا النحو مصدر جوهري من مصادر التأليف النصي عند الشاعر، وجوهر أساس من جواهر عمله داخل فضاء الصنعة الشعرية وتمثلاتها.

فللمؤلف عادةً مرجعياته التي تساعده على الاتكاء عليها لإنجاز مؤلفاته من خلال الاستناد إلى مقولاتها وما تنطوي عليه من آفاق دلالية، وللقارئ في الوقت نفسه مرجعياته التي تساعده في فهم المقولة النصية وإدراك أطروحتها، بما يعني أن المرجعية تمثل عاملا رئيسا في التكوين النصي وفي التوجيه القرائي أيضاً.

ولا تقف المرجعية بمفهومها العام عند حدّ معين؛ بل تمتد كي تشمل جميع ما يستند إليه الشاعر من روافد وأسس ليغذّي نصه الشعري بطبقاته المتعددة، من عتبة العنوان إلى آخر لفظة نصية في متنه الشعري.

إنّ ما بين التأويل والقراءة مسافة حذرة ومتحركة تطول أو تقصر بحسب الإجرائية المنهجية الميدانية التي سيضطلع بها القارئ، لأن فعالية القراءة لها أعراف وقواعد ومسارات عمل تضبط حراكها، وتوجهها نحو مسارات تأويلية تستضيء بصورة الجنس الأدبي أو نوعه كي تسخّر له الأدوات المطلوبة[2]، فكل جنس أدبي له تأويلية خاصة به تتحكّم في منهجيته

الإجرائية مجموعة عوامل لا بد من إدراكها للوصول إلى تأويل صحيح ومناسب، على النحو الذي يرضي مقاصد القراءة ويستجيب لاقتراحاتها وفروضها.

إن التأويلية لا تدّعي بلوغ الفهم الصحيح والحاسم والنهائي والكلي للنص؛ بل هي تجتهد في تقديم احتمال قرائي مفتوح يقارب النص المنتخب للقراءة[3]، وبهذا فإن الفكر التأويلي يفترض تعدد القراءات وتنوعها على نحو مستمر، وذلك بحسب نوعية القارئ ونوعية المقروء وحالة القراءة وظروفها ونوعية مزاجها ومؤثراتها، حيث تستهدف التأويلية التوغل في بواطن النص الشعري وظلاله وتخومه وكل ما يتعلق به على المستويات كافة، من أجل إدراك المعنى الشعري العميق في طبقات كل نص من هذه النصوص، عن طريق القراءة المعمّقة التي تحفر في باطن اللغة والصورة والإيقاع والبنية كلها[4].

تهدف القراءة التأويلية في هذا المقام إلى إنتاج أشكال من اللذة الحسية والمتعة الذهنية في الكشف عن الأنساق المضمرة داخل النص، بكل ما تنطوي عليه من مفاجآت خارجة عن أفق التوقّع وتحمل كثيرا من الإدهاش وجماليات التشكيل الصوري[5]، وعلى هذا فإن التأويلية تتقصى جوهر النص وكل ما يحيط به إمكانات وعتبات وجزئيات.

تأويل العتبات النصية:

إن القراءة النقدية التي يمكن أن تستوفي الشروط القرائية كاملة؛ لا يتوقف القارئ فيها وهو يتدخّل في أغوار النص العميقة وطبقاته المتعددة وعتباته المتنوعة، وذلك قصد استنطاقها وتأويلها وفكّ مغاليقها عند حدّ قرائي معين، بل هو يسعى إلى استقصاء النواحي التركيبية والدلالية والتداولية كافة[6]، وعلى هذا تعدّ العتبات النصية علامات شعرية مركزية في النصوص الأدبية ومنها النص الشعري، إذ يستثمر الشاعر هذه المنطقة النصية التي لم يكن يعنى بها النقد الأدبي كثيراً في السابق، لكنّ المناهج النقدية الحديثة كرّست العناية بها على نحو كبير بوصفها علامات ذات طبيعة سيميائية مؤثرة في فضاء التشكيل، بما لا يمكن إهمالها والابتعاد عن تحليلها نحو فهم أكبر وأوسع وأعمق للمتن النصي.

انتهجت الأساليب المنهجية الحديثة طرقا جديدة مهمة في الدراسة النقدية، ومهدت لمقاربات مغايرة للنصوص الإبداعية بمختلف أشكالها، ومن هذه الأساليب المهمة التي اشتغلت عليها هذه المناهج ما اصطلح عليه بـــ (العتبات النصية) التي هي ((واحدة من الأساليب التي يستعين بها المبدعون، في تحميلها شحنات دلالية تمكّن القارئ وتساعده في ولوج عالم النص،

وقد حظيت بأهمية قرائية خاصة لدى المبدعين والمتلقين على حد سواء، لأن وصفها يستلزم من الفئتين وعياً مركباً في استيعاب حجم الموجّه وحمولاته العلامية،))[7]، وهي تعينهم على استيعاب النص بمحتواه ودلالاته المتشعبة وصيغ تشكيله الفنية والجمالية والثقافية، فضلاً عن بلوغ درجة استمتاع أعلى في فضاء التلقي النصي.

جاء الاهتمام بموضوع العتبات النصية في سياق المناهج النقدية الحديثة من خلال الانطلاق نحو تفسير النص الأدبي إلى فضاءات جديدة، تعمل خارج عملية الشرح والتفسير اللغوي المجرد، إذ ((لم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل التوسع في مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تمّ الوعي والتقدّم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله. ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصّي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض، والتي صارت تحتل حيزاً هاماً في الفكر النقدي المعاصر. كان التطوّر في فهم النص والتفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته))[8] التي صارت جزءا فاعلا من قراءة النص، بحكم الالتفات إلى مستوى التأثير الفعلي في طبقات القراءة ومجرياتها، فهي قادرة على التأثير في المقروء النصي بوصفها حلقة مهمة وفاعلة في عموم التشكيل.

تمثل هذه العتبات والمصاحبات النصية بأشكالها المتعددة والمختلفة مجموعة من الأنظمة الإشارية والمعرفية المهمة على أكثر من صعيد، التي لا تقل أهمية عن طبقات المتن النصي الذي يحفزه أو يحيط به، وهذه العتبات تؤدي دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها[9]، وهي التي تفتح المجال واسعا لفهم النص بأكمله لما تنطوي عليه من إشارات وعلامات تساعد في إدراك طبقات نصية خفية.

تتصدّر عتبة العنوان الرئيس جملة العتبات الأخرى في الديوان الشعري عادة، فعتبة العنوان هي العلامة الأولى التي تظهر أمام بصر التلقي، والمتلقي مضطر إلى التعامل مع العنونة التي يمكن وصفها بالعنونة الكبرى على أساس أنها تحمل عنوان الديوان، بينما العناوين الخاصة بالقصائد تمثل العنونة الصغرى وتتعدد بتعدد القصائد إذ على رأس كل قصيدة ثمة عنوان خاص بها، وديوان (عُمرُهُ الماءُ)[10] للشاعر عارف الساعدي يستعير عنوانه هذا من إحدى قصائد الديوان، وجاء هذا الاختيار موفقا لأن هذه الجملة الشعرية العنوانية جاءت غنية بالمعنى الشعري العميق، الذي يعود إلى الخزين الزمني في لفظة

العنوان الأولى (عمرُهُ) المنسوبة إلى ضمير الغائب، وفي اللفظة الثانية (الماء) التي تعني الحياة بكل مفاصلها ومعانيها ودلالاتها وقيمها المتنوعة، فمن يكون عمره الماء فهو خالد وحي ومستمر في فائدة البشر على نحو توالدي لا يتوقف ولا ينتهي.

لذا فإنّ اختيار هذه العنونة من الشاعر تؤكد وعيه في وضع تجربة ديوانه داخل هذا الأفق، ومن ثم تأتي العناوين الصغرى كل عنوان على رأس قصيدة في فعالية سيميائية تحكي الحكاية العلامية لجوهر القصيدة، وجاءت هذه العناوين على صيغ لغوية وتعبيرية وتشكيلية مختلفة يمكن أن نصنفها ومن ثم نقرأها على النحو الآتي:

-أولاً: العناوين ذوات الصياغات اللغوية المفردة، أي أن العنوان يأتي على صيغة كلمة مفردة، قد تكون مفردا أو جمعا أو اسما أو فعلا أو غير ذلك، تبدأ هذه العناوين المفردة بعنوان (طيبة) وهو عنوان يحيل من حيث المبدأ على قضايا كثيرة ذات طابع جميل وإيجابي، يضاعف من الطاقة الإيجابية في منطقة التلقي ويهيئ فضاء التلقي على نوع جميل من الاستقبال، يجعل القراءة والتلقي في مأمن قرائي يتناسب والجوهر الدلالي للمفردة العنوانية، بينما على العكس من ذلك تأتي المفردة العنوانية (قلق) كي تذهب بالدلالة نحو فضاء سلبي، فالمعنى العنواني هنا مكتظّ بحساسية عدم الاستقرار والإحساس بالخوف والريبة وقلة الطمأنينة، ليبقى الفضاء العنواني مثل ثريا تتسلط على المتن النصي وتلونه بألوانها.

عنوان قصيدة (جنوبيات) تحيل على فضاء مكاني تقليدي خاص بجنوب العراق، بكل ما ينطوي عليه هذا الفضاء من طبيعة وعادات وتقاليد وأعراف وممارسات وحيوات، على الرغم من أن جمع المؤنث السالم يحيل على مرجعية أنثوية تتعلق بمقولة القصيدة وقضيتها الأساسية، فالعنوان يمثل فرضية دلالية وتحتاج إلى البرهنة داخل المتن النصي للقصيدة، في حين تقوم العنونة في القصيدة الموسومة بـــ (فكرة) على فضاء دلالي مفتوح بطريقة كلية وشاملة، من خلال وعي القيمة الدلالية للمفردة العنوانية التي تدل على سلوك إنساني يقود الإنسان نحو أفق معين، فالفكرة هي أساس العمل وهي الخطوة الأولى في مسيرة الإنجاز.

يأتي عنوان قصيدة (البدايات) بصيغة جمع ومفردها (بداية)، والمعنى كما هو واضح يحيل على مثابات الانطلاق الجديدة، فكل بداية هي مشروع حياة ينطلق من عتبة خاصة تمثل البداية، ومن ثم يشرع في مواصلة المسيرة بحسب الجهد الذي يحمله الشخص البادئ بالعمل، والجمع هنا يحيل على بدايات متنوعة ومختلفة تساعد على حشد ما يمكن من الطاقات في

سبيل دعم هذه البدايات نحو الأمام. ويأتي أحد العناوين المفردة بشكل مصدري وهو (آت) وتعني هذه المفردة الزمن الذي لم يأتِ أوانه بعد لكنه قادم لا محالة، وعلى هذا المعنى الافتراضي ينبني أسلوب التشكيل الخاص بمتن القصيدة على مستوى الدلالات والإحالات.

أما عنوان قصيدة (الطوفان) فهي تحيل فورا على مجموعة من الطوفانات التي حصلت في التاريخ والأسطورة، إذ تتكرر حادثة الطوفان في التاريخ الحضاري والأسطوري للشعوب ومنها حادثة طوفان النبي (نوح) الشهيرة، لكن المصير العنواني في قيمته الدلالية لا يمكن البت به إلا من خلال القراءة النصية للمتن الخاص بالقصيدة. ومن ثم يأتي العنوان الأخير في هذا النوع من الصيغ العنوانية وهو عنوان (مقطوعات) الجمع النكرة، ومفرده (مقطوعة) وتحيل في دلالتها المباشرة الأولى على الموسيقا والإيقاع بالدرجة الأولى، ولا مناص من قراءة المتن النصي من أجل بلوغ المعنى العنواني، ومستوى تأثيراته في صياغة المتن النصي للقصيدة بالشكل الذي يصنع المعنى الشعري ويطور أداءه.

يأتي عنوان مفرد لقصيدة على هذا الشكل الفعلي (ما زال)، وهو فعل ناقص من أخوات كان ويدل على أن الفعل لم ينتهِ بعد، ولا بدّ أن هذا المعنى الخاص بالذات هو القيمة الاعتبارية التي اشتغلت عليها القصيدة في متنها الشعري، ويحيل عنوان قصيدة (اللوحة) على فن الرسم والتصوير وكل ما يتعلق بذلك من قضايا، ولا شك في أن المتن الشعري هو فقط الذي يحدد نوع هذه اللوحة ومساحة عملها الفني والجمالي، أما عنوان قصيدة (الأشياء) فهي ذات دلالة جمعية على (الشيء)، وهو دال مفتوح على شتى المعاني بلا حدود بما يجعل المتن النصي أيضاً كفيلاً بوضع المعنى في سياقه الشعري الخاص.

وبهذا تكون هذه العناوين بهذه الصيغة مهيمنة على مساحة عنوانية مهمة من الديوان، لما تنطوي عليه من أهمية في فضاء العنونة وقدرتها على التأثير في مساحة التلقي، وجذب القارئ وأغرائه للدخول في عالم التجربة النصية.

-ثانياً: العناوين التي تتألف من جملة عنوانية تتنوع فيها أشكال الجمل وصياغاتها بحسب تشكيلاتها اللسانية، وتبدأ بالعنوان الخبري الموسوم بـــ (تفاصيل قابلة للضياع) والمعنى العنواني هنا مشحون بطاقة سيميائية عالية، فالتفاصيل القابلة للضياع تحمل دلالات حميمة بضياعها تضيع الهوية وتتعطل الذاكرة، وثمة دلالات أخرى كثيرة يمكن أن يفترضها القارئ بصفة 'فاق توقّع لا يمكن أن تحسم إلا بقراءة المتن النصي واستشفاف هذه الرؤية والدلالة،

ويدور عنوان قصيدة (ما لم يقله الرسام) حول فكرة التشكيل وقيمتها الفنية والجمالية، بمعنى أن الرسام في كل لوحة من لوحاته يرغب في قول ما يريد فنيا، لكنه قد يترك في لوحته فراغات لا يقول فيها شيئا؛ غير أن يحمّلها أنساقا دلالية خفية، لا تظهر في المحكي التشكيلي بل هي مضمرة وتحتاج إلى قدرات استثنائية من المتلقي، كي يتمكن من قراءة ما لم يقله الرسام في لوحته وهو كامن في مكان ما من طبقات اللوحة.

يأتي عنوان قصيدة (عُمرُهُ الماءُ) كي يكرّس علامة الخلود في الموصوف المقصود في هذا التوصيف الشاعري، بينما الجملة العنوانية في قصيدة (قيل منفى) تقوم على فعل مبني للمجهول يلحقه نائب فاعل، وتتعامل الجملة العنوانية هنا مع المعنى الشعري على أساس دلالة بائب الفاعل (منفى) التي تقلل من زخم النفي وكثافته، وذلك من خلال معنى الفعل (قيل) الذي يعني في صيغته المبنية للمجهول أن المعنى المطلق للنفي غير متحقق وغير متكامل، أما العنوان الموسوم بـــ (يا حلم أجدادي) فتنهض على جملة نداء ينفتح فيه الراوي على حلم الأجداد الذي يبدو هنا بعيداً جدا، لأن المفردتين المكوّنتين للمنادى (حلم/أجدادي) تقعان في منطقة اللا محدود واللا قريب، بما يجعل معنى النداء شبه مستحيل.

يتحرك عنوان قصيدة (هذا هو الأرض) باتجاه المرجع المكاني الإنساني الوحيد في الحياة ضمن جملة عنوانية إشارية، وجاء تذكير المؤنث في هذا العنوان لأن (الأرض) هنا كان لها معادل موضوعي مكاني مذكر هو (الوطن):

هذا هو الأرض من منكم رأى وطناً عن أهله شال أو من حمله تعبا

ومن هنا جاء التذكير بوصفه علامة على وطنية الأرض في هذا المعيار، وجاءت العنونة شبه جملة في عنوان قصيدة (من ذكريات الماء) كي تحيل على دلالة (الماء) بعمق معانيها واتساعها، ثم تأتي الجملة العنوانية الاسمية في قصيدة (المتنبي طعم الحضارة) كي تحيل على مرجعية شعرية عالية متمثلة بشخصية المتنبي، ووصفه الحسي الرمزي (طعم الحضارة)، أما الجملة العنوانية ذات المعنى المتكامل فقد جاءت في قصيدة (وكنا انتهينا ولم نبدأ بالكلام)، دلالة على قوة الصمت الحاسم وهو يعادل اكتمال الكلام واكتمال التجربة برمتها في الطباق الضمني الحاصل في فضاء العنونة.

تبني عنونة قصيدة (الشمس في بغداد تعني حضن أمي) جملتها العنوانية على مجموعة مراكز دلالية كبرى هي (الشمس) و (بغداد) و (حضن أمي)، ليأتي الفعل (تعني) ويربط كل

هذه المراكز في نسيج سيميائي ورمزي واحد، بحيث ترتفع العنونة إلى أعلى درجات التجلي وأسطرة الأشياء في بنية عنوانية متكاملة، وتأتي البنية العنوانية الجملية الموسومة بـــ (عندما ينفد الكلام) كي تعبر عن رؤية احتمالية لنفاد الكلام، وفيها إحالة على نسق مضمر يقول إن الكلام يعاد ويتكرر كي لا ينفد، في حين يتوجه عنوان قصيدة (لعينك وحدك سيدتي) الجملي نحو فضاء وجداني، تتشكل رؤيته العاطفية من ثلاثة مرتكزات أساسية هي (عينك) والحال (وحدك) والمخاطب (سيدتي)، حيث تحتشد كلها في سياق واحد يحيل على قوة حضور الحب في مركز دلالي يتمثل بعين الحبيبة.

الجملة العنوانية في قصيدة (ليلة الهروب من بغداد) تصنع حكاية تحضر فيها كل عناصر السرد الحكائي تقريباً، من الزمن (ليلة) والمكان (بغداد) والحدث (الهروب) فضاء عن الفضاء الحكائي الظاهر في حركة هذه العناصر مع بعضها، أما الجملة العنوانية في قصيدة (خذني قليل) فتنشئ معناها من قوة حضور الفعل الأمري الموجّه نحو الآخر المخاطَب(خذني)، فضلا عن حجم الأخذ المحدود بمفردة (قليل)، بينما تأتي العنونة التضايفية (بنفسجة البداوة) كي تجعل من المضاف والمضاف إليه العنوانيّين صورة كثيفة، تحيل في طرف المضاف على نموذج الطبيعة (بنفسجة) وفي طرف المضاف إليه على نموذج شعبي خاص (البداوة)، بما يحملاه من طاقة رمزية تتسرّب إلى متن القصيدة.

تمثل عنونة قصيدة (بلا عنوان) جملة منفية تزيح عتبة العنوان من الصورة وتفرض على المتلقي حالة خالية من العنونة، بكل ما تحمله هذه الجملة العنوانية من قيمة دلالية ضمنية لا يمكن فكّ شفراتها إلا داخل المتن النصي للقصيدة، في حين يأتي عنوان قصيدة (اقترفت العراق) الجملي بجملة فعلية كاملة، تحيل على جوهر العلاقة بين الراوي وبلده العراق وقد وصلت إلى مرحلة (الاقتراف)، وهذه المرحلة على الرغم من سلبية دلالة الفعل (يقترف) وهي تحيل على (الذنب)، غير أن الدلالة الرمزية هنا ترفع هذا الفعل إلى أعلى درجات الحب والشغف والانتماء الوطني.

تأتي الجملة العنوانية في قصيدة (صعب كأسئلة الأطفال) ضمن شكل بلاغي تشبيهي يقوم على المفارقة، وذلك في وصف أسئلة الأطفال بالصعوبة لأنها لا تنتهض على وعي أو منطق أو رؤية قابلة للإجابة، بينما تأتي عنونة قصيدة (قمح الوعد) وهي تقوم على بنية تضايفية رمزية لا يمكن فهم طاقتها الرمزية من دون الغوص من متاهة المتن النصي، أما

الجملة العنوانية المنفية الموسومة بـــ (لا لست أرحل) فتنطوي على توكيد للثبات في المكان ونفي فكرة الرحيل، التي يبدو أنها قادمة من مصدر أمري يبرر قوة النفي الحاصلة في الجملة بوجود (لا) إضافة إلى (لست)، في حين يذهب عنوان قصيدة (صوتي هو البحر يا مريم) الجملي نحو فضاء مشحون بالرمزية، التي تحيل على مرجعيات طبيعية ودينية وذاتية وحكائية شديدة الغزارة والتدليل والتصوير.

تمثل العنونة الجملية في قصيدة (الشهداء يبتكرون الشمس) توازناً دلالياً بين مفردتي (الشهداء) و (الشمس)، ودور الشهداء في ابتكار الشمس بما يمتلكونه من قوة في الذاكرة الجمعية بوصفهم مصدر ابتكار النور للأجيال القادمة، وتمثل الجملة الفعلية العنوانية الموسومة بـــ (اذكريني) دعوة نحو الآخر الأنثوي الحبيب لعدم النسيان، بينما تتوقف عتبة عنوان قصيدة (محطات عراقية) عن محطة النعت الخاصة بالانتماء إلى المكان الوطني، بكل ما تحمله صفة (عراقية) من أبعاد حضارية وقيمية خاصة.

تأتي العنونة الجملية في القصيدة الأخيرة من هذا الديوان (رحلة بلا لون) ذات التشكيل المتوازن في صورتها البصرية (رحلة/بلا/ لون)، لوصف (رحلة) في تشكيلها النكرة، ووصفها الخالي من اللون (بلا لون) دلالة على عدميتها داخل فضاء شعري قائم على المحو والخذلان، كي تكون بلا معنى شعري محدد ومفتوح في الوقت نفسه على عدد لا متناه من الاحتمالات التي تقوم بتثمير العتبة العنوانية الجملية.

من هنا يمكن القول إن عتبة العنونة في ديوان (عمُرُهُ الماء) للشاعر عارف الساعدي جاءت متنوعة في تشكيلها وأدائها، على نحو يثري قيمتها التأويلية ويفتحها على آفاق تأويلية عديدة تعكس وعي الشاعر وخبرته في هذا الميدان.

يتضمن الديوان عتبة أخرى لها أهمية كبيرة هي (عتبة التقديم)، وهي عتبة تشتغل في فضاء الديوان بوصفها عتبة وصل بين عتبة العنوان والمتن النصي، وجاء نص عتبة التقديم بتشكيل شعري عالي الهندسة والتأويل على هذا النحو:

(علمتني الخيول الأصيلة

كيف تبدّد أحزانها في السباق)

وهي جملة شعرية طويلة تبدأ بالاعتراف بحصول فكرة التعلّم من آخر تعلنه الذات الشعرية الراوية (علمتني)، وما تلبث صورة هذا المعلم أن تظهر في مفارقة واضحة حين

يكون الفاعل المعلم هو (الخيول)، لكن هذا المعلم يرتهن بصفة خاصة تعزله عن بقية الصنف وهي (الأصيلة)، وهي صفة تذهب باتجاه تأويلي خاص نحو كل ما تخمله صفة الأصالة بالنسبة للخيول من فرادة وتميّز وقوة.

سرعان ما تأتي الجملة اللاحقة لهذه الجملة كي توضّح جوهر صورة التعلّم التي أخذها الراوي الذاتي الشعري من هذه الخيول الأصيلة، من خلال سلوك هذه الخيول وممارساتها في أرض السباق (كيف تبدّد أحزانها في السباق)، على أساس أن الخيول الأصيلة تبرز في السباق حيث تحصل دائما على المراكز الأولى، فثمة صراع دفين بين الرغبة والممارسة على نحو يعبر عن جوهر الفكرة التي يريد الشاعر إثباتها في هذا السياق.

غير أن الطاقة التأويلية للجملة هنا لا تختص بالسباق لذاته، بل تمنح هذه الخيول طاقة أنسنة عالية من خلال تجربة نزع فتيل الحزن بالتفوق في الجري، فالانشغال بهذا النوع من الحركة يبدد الحزن حين يكون التركيز على فكرة الفوز في السباق، وهذا الدرس هو الذي تعلمه الراوي من تجربة هذه الخيول الأصيلة، ضمن فضاء شعري تأويلي يجعل الصورة الشعرية في عتبة التقديم صورة حاوية لرؤية غزيرة، يمكن أن تجد صداها المتنوع الدلالة والمغزى في قصائد هذا الديوان على نحو أو آخر.

تأويل الأنوثة: المرأة دالا شعريا

تشغل الأنوثة فضاء التشكيل الشعري على نحو أصيل وكثيف وفعال منذ أقدم العصور، لا بل كان من أبرز الأغراض الشعرية المعروفة في تاريخ الشعرية العربية، وكان الشاعر العربي القديم على وفق أعراف نظرية عمود الشعر يبدأ قصيدته بأبيات من الغزل مهما كان الموضوع المركزي في القصيدة، تعزيزا لهذه القيمة التي يؤديها غرض الغزل في الذاكرة الشعرية العربية والرؤية الشعرية العربية والفضاء الشعري العربي[11]، وهي قيمة تعكس وعيا خاصا بنظرية الجمال في الشعرية العربية، فضلا عن الإحساس بالعلاقة الوطيدة بين المرأة والشعر والعاطفة والإحساس والوجدان على نحو فاعل وأصيل وحيوي.

إن فضاء التأويل بوصفه جهدا لغويا وفكريا وثقافيا خاصا وعاما، يستدعي تحولا في أسلوب القراءة من المباشر إلى المضمر، ومن الحاضر إلى الغائب، ومن الظاهر إلى الخفيّ[12]، بالمعنى الذي يجعل من موضوع المرأة موضوعا متموجا بين المباشر والمضمر والحاضر والغائب، والظاهر والخفي، وغير ذلك من ثنائيات أخرى محتملة، تجعل من تأويل

الأنوثة مسارا بحثيا مهما في دراسة البنية التأويلية في الشعر، فالمرأة في الشعر منذ القدم تمثل دالا شعريا أصيلا وحيويا وفاعلا ومنتجا على نحو أكيد ودائم.

تمثل المرأة بوصفها دالا شعريا موضوعا جزئيا ذا مرجعية كلية في مضمار مقاربة الكلي والجزئي، ويشتغل التأويل هنا على بنية النص الشعري من خلال جوهر هذه الحساسية التي تشكل العلاقة بين الكلي النصي والجزئي النصي داخل الموضوع الشعري الأساسي، إذ لا يمكن تفكيك هذا النص من دون فهم هذه العلاقة على نحو متكامل، والعمل على تحليل الكلي بدلالة الجزئي والجزئي بدلالة الكلي[13] في إطار فهم حركة الأنوثة داخل النص، وهو ما يجعل تأويل الأنوثة خاضعاً لعلاقة الكلي بالجزئي وما تنتجه هذه العلاقة من فهم عميق للقضية، تجعل من موضوع المرأة في الشعر موضوعا مشتبكا ومنفتحا على كل الموضوعات الأخرى التي يمكن أن يتقرب منها الشاعر في صوغ نموذجه الشعري.

يأخذ الموضوع الأنثوي الشعري في قصائد ديوان الشاعر عارف الساعدي (عمره الماء) مساحة مهمة، هي بحاجة إلى مواجهة تأويلية تأخذ بنظر الاعتبار معطيات كثرة تتدخل في توجيه صورة المرأة وإعادة صوغها شعرياً، وسننتخب من هذا الديوان قصيدة (لعينك وحدك سيدتي) نموذجاً للتأويل لأنها قصيدة محورية في هذا المجال، فهي منذ عتبة عنوانها تميل نحو هذا الفضاء الأنثوي الغارق في أنثويته، بما ينطوي عليه العنوان من حسية بصرية (لعينك)، وخصوصية وفرادة وتميّز (وحدك)، وانتماء الذات المطلق إلى هذه الحالة الأنثوية (سيدتي)، على نحو يجعل عتبة العنونة في مجال التأويل الأنثوي أيقونة شعرية بالغة الأهمية ترفد المتن النصي بكثير من الزخم الأنثوي المطلوب شعريا.

نبدأ القصيدة بمفتتح شعري يعيد إنتاج العنوان ويمتد فيه نحو أفق شعري يرسم الصورة العامة للمرأة الحاضرة في المشهد:

(لعينيك وحدك سيدتي
سوف أوقظ هذا المساء
وأشعل زيتونة القلب
ثمّ عليه
سأسكب زيتا من الروح
فيحتفل الليل
حتى أقاصي السحر

تائها كالدخان

عاريا كالمطر)[14]

يتوجه الراوي الشعري الذاتي العاشق نحو محبوبته كي يخاطبها بوصفها المرئي الوحيد أمامه ولا شيء غيره (لعينيك وحدك سيدتي)، فهي الدافع المشحون بالقوة والقدرة على إنجاز المستحيلات من دون حواجز (سوف أوقظ هذا المساء)، على ما في هذه الجملة من حسّ رومانسي مدهش يحرّك المساء نحو يقظة مبهجة، تتوفر على مساحات جديدة تفسح المجال أمام الراوي الذاتي الشعري كي يفعل ما يشتهي (وأشعل زيتونة القلب)، وهنا تبدأ الحكاية الشعرية باجتراح أسلوبها الخاص في تشكيل الرؤية، من أجل إشاعة النور في فضاءات اللوحة الشعرية التي تنفتح على رؤيا أوسع وأعمق داخل المجال الشعري.

تتواصل فعالية التشكيل ورواية المحكي الشعري للوصول إلى فضاء أنثوي نوعي (ثمّ عليه/سأسكب زيتا من الروح)، فما بين إشعال زيتونة القلب وسكب زيت من الروح عليها بهذه الحساسية المرهفة؛ لا بدّ أن تتغير نواميس الأشياء كي تؤول إلى نتائج شديدة الفرح (فيحتفل الليل حتى أقاصي السحر)، بكل ما يحمله المعجم الشعري لهذه الصورة من ألفاظ تعمل في أكثر من سياق تمثيلي قابل للتأويل.

إنّ الاحتفال مرهون بحالين موصوفين متوازيين على مستوى البناء التأويلي، الأول (تائها كالدخان) لفرط تموّجاته في المكان وسحرة الأخّاذ في فضاء التيه المناسب جدا لفضاء الشعر، والثاني (عاريا كالمطر) لفرط تجليه الذاتي وخلّوه مما يمكن أن يلوّث فطريته وسلامه الروحي، بما يجعل الفضاء الأنثوي على هذا النحو التأويلي يرقى إلى مرتبة عالية من فعالية التمكين الشعري، داخل أناقة لغوية وإيقاعية تتجلى في كل مفردة من هذه المفردات، وتسهم في صوغ البنية التأويلية العامة للفضاء الشعري وهو يأخذ من كل لفظة عصارة معناها وإيقاعها ودلالتها وقيمتها التشكيلية.

يواصل الراوي الذاتي الشعري روايته للمحكي بوصفه رائيا ومشاركا لما يحدث على أرض الحكاية الشعرية، كي يمنح نفسه دور البطولة حين يكون هو الشخصية المحورية في توصيف الحدث الشعري وقيادته، وتبقى صورة الخطاب الموجّه نحو الآخر قائمة من جهة جعل الآخر الأنثوي جزء لا يتجزأ من الحالة الشعرية المروية:

(وفي نشوة الرقص سيدتي

حين تعبت

وقلت لنفسي

على من ترى سوف أتكأ الآن

نبتت ضحكة في عيونك سيدتي

فاستندت إليها

ومرّ الزمان

وامتزجنا معا

ونام الوشاة

وظلّ قليل من الزيت

يكفي لإشعال بعض القمر

عندها بدأت الغناء

البكاء

وسكبت المواويل

فوق الشجر)[15]

تتحرك الأدوات الصانعة للمشهد الشعري على لسان الراوي العارف بكل حدود الحكاية، الذي يتلمّس فعالية ذاته المشاركة في الحدث واصفا إياها وهي تبلغ أعلى مراحل النشوة كي يخاطب بها الأنثى المناظرة (وفي نشوة الرقص سيدتي/حين تعبت/وقلت لنفسي/على من ترى سوف أتكأ الآن)، بحثاً عن شكل من أشكال المصير والخلاص، فالمتكأ المطلوب بعد تعب الرقص هو المأمول الذي تبحث عنه شخصية الراوي، وسرعان ما تنفتح الحكاية الشعرية على الحلّ النموذجي بعد أن (نبتت ضحكة في عيونك سيدتي)، وبحصول هذه الضحكة النابتة في العيون يرتمي عليها تعب الراوي (فاستندت إليها)، وهذا الاستناد هو نوع من أنواع المصير الذي تبحث عنه شخصية الراوي كي تحصل على خلاصها.

إن هذا المتكأ وهذا الاستناد بوجود ضحكة الحبيبة النابتة في العيون هو نموذج الإنقاذ من شرك التعب، حيث تستقر الأمور عند هذا الحدّ وتتشكل الرؤية الشعرية المناسبة بمرور الزمن الذي يعمل على إكساء الحكاية كثيرا من التفاصيل اللاحقة (ومرّ الزمان/وامتزجنا معا)، وهذه أعلى مراحل الاشتباك الوجداني بينهما إذ إن فعل الامتزاج يذهب بالصورة الشعرية إلى مناخ تأويلي مفتوح على أقصى المعنى، ويقصي ما هو خارج ذات الحبيب وذات

الحبيبة بما لا يسمح بالتلصص والمراقبة (ونام الوشاة)، وبذلك يحقق الامتزاج مبتغاه في عزل الوشاة وترتيب بيت الحب على نحو شديد الخصوصية.

يلتفت الراوي الذاتي الشعري نحو ما تبقى من الفضاء المكاني المحيط بحالة الحب القصوى وقد وصلت إلى درجة الامتزاج، كي يرصد الأدوات التي يمكن أن ترفع من شأن المتكأ نحو أعلى درجات الطمأنينة والوداعة والأمان، ليجد هذه الصورة المحيطة به وقد تكونت من (وظلّ قليل من الزيت/يكفي لإشعال بعض القمر)، إذ ترتفع طاقة العمل التشكيلي نحو إخضاع البيئة كلها كي تستجيب لفعالية الصورة الشعرية، كي يقوم ما تبقى من الزيت؛ وهو زيت الروح، لإشعال بعض القمر كي يضيء ما تيسّر من حالة الامتزاج بين الحبيبين، ويفسح المجال للشروع في ممارسات جديدة على هذا الصعيد.

يتحرك الراوي الذاتي الشعري بناء على هذه النتيجة نحو الانطلاق في حالة مزدوجة تعبّر عن إشكالية الحالة (عندها بدأت الغناء البكاء)، في ثنائية تحيل تأويليا على حالة الغناء العراقي المشبع بالبكاء، فهذا الغناء البكاء هو حالة عراقية محض تعبّر عن خصوصية لها علاقة بالتاريخ والتراث والموروث الشعبي، وهو ما يؤول إلى إخضاع الطبيعة لإيقاع هذا الغناء البكاء ومزجها به (وسكبت المواويل فوق الشجر)، لتكون الطبيعة والذات الشاعرة والآخر وكل ما هو داخل الصورة الشعرية والرؤية الشعرية داخل مرمى التأويل الشعري.

تنعطف الحكاية الشعري على يد الراوي الذاتي الشعري نحو الآخر الأنثوي الحبيب ضمن مقطع حواري، يظهر فيه الآخر الأنثوي تحت مظلّة الراوي وهو يتحوّل إلى مروي له يتلقّى ما يروى له من الراوي الشعري المهيمن على حركة الحكاية بكل تفاصيلها:

(أنت سيدتي وما تزالين أنت
وأنا
كلما تهت في هذه الأرض
وانطفأ العمر مني
وأنت تمرين بي
حلوة من سحاب الدخان
ملفوفة بغنائي
ومبتلة بالأذان
وإذاً

سوف أوقف هذا الزمان

وأسأله

عندما كنت تبكين سيدتي

أين كان)[16]

تتحول الرواية من رواية المكان والأشياء إلى رواية الذات بمعية الآخر الأنثوي الذي صار أقرب إلى الذات بشكل كلي (أنت سيدتي وما تزالين أنت)، وفي المقابل يضع الراوي صورته الأنوية الصريحة (وأنا) كي يروي ذاته من خلالها، فهي المخلّص وهي الملاذ حين تشعر انا الشاعر بالتيه والضياع (كلما تهت في هذه الأرض/وانطفأ العمر مني/وأنت تمرين بي/حلوة من سحاب الدخان/ملفوفة بغنائي/ومبتلة بالأذان)، كي تؤول النتيجة إلى إيقاف الزمن وسؤاله عن موقعه حين داهم البكاء أنثى القصيدة (وإذاً/سوف أوقف هذا الزمان/وأسأله/عندما كنت تبكين سيدتي/أين كان)، بما يجعل الأنا الشاعرة تنفرد بعد ذلك بالأنثى في كيانها الجسدي القابل للوصف في أحضت الطبيعة والبيئة:

(أــنت يا أول الصلوات ويا

شامة نبتت فوق خدّ القدر

تلوّت على مقلتيك السنين

وعلّقت روحي دعاءا

بكى فانكسر

إذا أنت ماذا أسميك

في لحظة الموت

أسميك أرضي

نعم أنت أرضي

وهذا الذي في خدودك يجري

يربّ البساتين

ما بين صدر وصدر

ويوقظ نهراً

ويمسك أطراف نهرِ

نعم أنت أرضي

وهذا الذي في ترابك نبضي

وفي لحظة الموت
نحو الرحيل الأخير
أقبّلك في سلام
وأمضي)[17]

فتجري الصورة الوصفية في الأرجاء كلها كي تعبّر عن جوهر الحالة الشعورية والانفعالية التي يحملها الراوي الواصف، ويصل إلى بؤرة التشكيل وجوهره الوصفي حين تحيره التسمية (إذا أنت ماذا أسميك)، وقد جاء بالضمير المنفصل دلالة على قوة الحضور في المشهد؛ ولا سيما حين تكون هذه اللحظة استثنائية وفارقة في مسيرة الحياة (في لحظة الموت)، على النحو الذي يستلزم الارتفاع بالتسمية إلى أعلى درجات الانتماء إلى الجذور والأعماق في إطلاق التسمية الفاصلة في هذا المقياس (أسميك أرضي)، وحين تتحول الأنثى إلى أرض فهي تكتسب الوجود الكلي والمطلق في المشهد الشعري، وتتحول إلى دال أسطوري في الكشف عن أفق التحول في فضاء التسمية.

تتضاعف هذه الرؤية على نحو أكثر حضورا وتأثيرا حين تتكرر الجملة مع شرط الموافقة الحاسم (نعم أنت أرضي)، وهنا تتأكد تأويلية الصورة الأنثوية في المجال الشعري كي تحمل الفضاء الشعري المتصل بالمرأة/الأرض نحو أعلى قيمة، وبذلك تكون الأنثى الشعرية كوناً شعرياً لا مثيل له يستوعب الأشياء كلها ويمثلها، على نحو تكون فيه الأنثى جوهر الفعالية الشعرية في القصيدة من البداية إلى النهاية.

يتجلى هذا الاعتراف كي يكون الحد الفاصل بين الحياة والموت (نعم أنت أرضي/وهذا الذي في ترابك نبضي/وفي لحظة الموت/نحو الرحيل الأخير/أقبّلك في سلام/وأمضي)، في نموذج سيميائي وإيقاعي مدهش يتحرك في شبكة الدوال التي تبتدئ بلفظ الموافقة المطلق (نعم)، ثم لفظ الانتماء (أرضي) والعلاقة بين الأرض والروح (ترابك نبضي)، نحو بلوغ المرحلة الأخطر في تطور المحكي الشعري (لحظة الموت) بوصفها نموذج (الرحيل الأخير) حيث لا رحيل بعده ولا حياة أيضاً، بالشكل الذي ينهي الحكاية على مشارف الفراق الشامل الذي لا مصير بعده، وبما يقتضي آخر الحلول التي تليق بالوجود الأنثوي في التشكيل الصوري المشهدي، وهو يتمثل هنا بـــ (أقبّلك في سلام)، وهذه القبلة التي أُشفعت بالسلام ترتقي سلم التشكيل الأنثوي الشعري إلى أقصاه، بما لا يترك مجالا لأي تصرف أو سلوك

آخر سوى (وأمضي)، دليلا على نهاية الحكاية وتكريس الرؤية الشعرية القائمة على قوة تأويلية الأنثى داخل فضاء التدليل الشعري، على النحو الذي تشكلت فيه الصورة الأنثوية في لحظة الإقفال الشعري في القصيدة.

تأويل المكان: الوطن دالا شعريا

يحتل المكان الحيّز الأكبر في التشكيل الشعري الباحث عن مصير معيّن في نهاية المطاف، وذلك أنّ المكان يدل على خصب الكون الشعري؛ ولا سيما حين يكون هذه الكون الشعري منطلقا من عتبة الوطن بوصفه دالا شعريا أصيلا، بحيث يكون تأويل المكان في هذه الحالة هو تأويل للنص الشعري بمجمله[18]، على اعتبار كونية المكان الشعري في قدرته على الظهور الحي في أي مفصل من مفاصل التكوين الشعري.

تفترض التأويلية في هذا المقام حضور جهد القارئ بوصفه معادلاً لجهد الشاعر، وذلك في تأسيس الرؤية للعالم والنظر إلى العام والخاص بمنظور تشكيلي واحد[19]، حيث يأخذ البعد المكاني الدور الأبرز وأكثر جدوى في فضاء اللغة الشعرية والصورة الشعرية، وتمظهر هذا على نحو واضح في ديوان (عمرُهُ الماءُ) للشاعر عارف الساعدي، ففي قصيدة (ما لم يقله الرسام) يتحول الوطن بين يدي القصيدة هنا إلى لوحة، بما يجعل الشاعر يخاطبها في لحظة من لحظات الانتماء الصوفي المطلق:

(يا لوحة الوطن الصوفي من رسم

المعنى وحمّل أشجار الصبا حجرا)[20]

إن جملة النداء الشعرية تتوجه إلى اللوحة بوصفها نموذجا تشكيليا للمكان الذي يعبر عن صورة المكان الأكبر الذي هو الوطن، فمن اللوحة إلى الوطن إلى وصف هذا الوطن بـــ (الصوفي) تعبيرا عن طاقته الهائلة في تحفيز الوجود واللا وجود معاً، فالنعت (الصوفي) ينفتح هنا على مطلق مكاني لا تحدّه حدود لأنه ينطلق من المعنى الأرضي إلى المعنى السماوي، بما يجعله ينطلق من المكان إلى اللا مكان داخل رؤية أخرى للعالم تتجاوز رسم الشكل إلى (رسم المعنى)، في سياق يتحرّى مقاربة الماضي والذاكرة والسيرة (حمّل أشجار الصبا حجرا)؛ على نحو يجعل من هذه الصفة المكانية اللا مكانية ذات جدوى داخل الفضاء الشعري المكاني الذاهب والعائد نحو الذات الشاعرة.

تتجلى الصورة المكانية الشعري لكل شاعر عراقي بلا استثناء في حضارة وادي الرافدين بالبعد التاريخي والرمزي والسيميائي والأسطوري معاً، وكذلك بالنخيل بوصفه طبيعة مكانية خاصة يتميز بها العراق، وفي قصيدة (عمرهُ الماءُ) للساعدي تتكشف هذه الرؤية المكانية التي يستعيد فيها هذا الفضاء المكاني بهذه الصورة:

(عمر الماء كلما جفّ فجر
سوف يأتي
وعمره الرافدان
يا بقايا حضارتي
ونخيلي
أنت باق
وماء غيرك فانِ)[21]

إن شبكة الألفاظ (الماء/فجر/الرافدان/حضارتي/نخيلي) تعمل كلها في سياق واحد، ضمن رؤية تؤكد على حضور المكان في التفاصيل الشعرية للصورة، ولعل جملة (عمره الرافدان) تحيل على فضاء زمكاني يندمج فيه الزمن بالمكان، مع العلم أن المكان هنا يتطلّب قدرا من الثبات والديمومة بدلالة (بقايا حضارتي)، ومن ثم تأتي (نخيلي) كي تؤكّد هذا الحضور المكاني النوعي الخاص بهذه الأرض، وحين تأتي جملة (أنت باق) فهي توقّع على صورة البقاء الأبدي من خلال الإحالة على الرافدين من جهة، وعلى التخيل من جهة أخرى، لذا فإن جملة (وماء غيرك فانِ) تأتي دليلاً على أسطرة المكان التي تجمع التاريخ والزمن والمكان والرؤية والأشياء كلها في سلة شعرية واحدة.

تبقى صورة الرافدين (دجلة والفرات) دليلا حيا على الاستقرار المكاني الحي للمكانية العراقية لدى الشاعر الساعدي، ففي قصيدته الموسومة بـــ (قيل منفى) يعود إلى أداة الرسم كي يختصر الحياة والوطن والمكان في لوحة، وهي حيلة شعرية تشكيلية راقية لا يحسنها سوى الشعراء الذين لديهم خبرة فنية وجمالية مهمة في فن التشكيل الشعري، من أجل أن يمارس وعيه في إضفاء قيمة تعبيرية عالية على نموذجه الشعرية، والشاعر هنا يتحرك تشكيليا باتجاه اللجوء إلى الماء بوصفه رمزياً أثيرا للمكانية العراقية على هذا النحو:

(سأرسم نهرا صغيرا
يمرّ بحارتنا في النهار

نهرا صغيرا

صغيرا

صغير

فما نفع دجلة

تشرب

أجسادنا

ثم تلقي بقمصاننا

للضفاف)[22]

يبدأ الشاعر الرسام برسم صورة لنهر صغير يمرّ بحارته في النهار، وهذا النهر الذي يؤكد الشاعر الرسام على وصفه بالصغر وتوكيد ذلك أكثر من مرة (نهرا صغيرا /صغيرا/صغير)، وذلك للتعريض بدجلة النهر الكبير الذي لم يعد له نفع (فما نفع دجلة/ وهي تشرب أجسادنا/ثم تلقي بقمصاننا للضفاف)، ضمن حساسية يمكن أن تتفاعل مع المكان الشعري وتتعامل معه وقاربه في أكثر من اتجاه، لكن المؤكّد أن فعالية التعريض بالمكان المائي التاريخي الوطني العراقي يبلغ حدّه في هذه الصورة الحادّة.

تعدّ ثيمة الرحيل في الشعرية العراقية الحديثة بسبب ما عاشه العراق من أحداث سياسية كارثية من أهم الثيمات اتي لها علاقة بتأويل المكان، حتى صار المكان (المنفى) أحد أهم الأمكنة لدى كثير من الشعراء العراقيين الذين اضطروا إلى مغادرة بلدهم، وأقاموا في المنفى وصار وطناً بديلاً لهم، فكانت قضية تأويل المكان في أشعارهم موقفا شعريا أصيلا يحيل على المكان بوصفها دالا شعريا يحكي قصة الرحيل والهجرة والشتات، وكان لا بد للشاعر عارف الساعدي في ديوانه هذا من تحسس هذه الرؤية في الضمير العراقي، وتصوير هذه المكانية التي تنادي الوطن من بعيد بأشكال وصيغ مختلفة.

ففي قصيدة (الشمس في بغداد تعني حضن أمي) يتضح من عنوان القصيدة صورة الربط بين الطبيعة المشرقة (الشمس)، وبين المكان المرجعي بالنسبة للشاعر والقصيدة (بغداد)، وبين البعد الوجداني الأعمق في الضمير الإنساني (حضن أمي)، وهو يصوّر في القصيدة حالة الشاعر الذي يعيش حالة الرحيل نحو الغربة؛ رافضاً الفكرة لأنه لا يمكنه أن يستوعب البعد عن الوطن وهو يحمله في دمه وروحه وكيانه:

(قالوا رحلت فقلت كلا

بعد العراق فصار أحلى
كل الصباحات انطفت
وقميص فجرك ظلّ كحلا
لا الشمس تعرفني هناك
ولا النجوم غزلن أهلا
أبكي وأذكر صرخة
(السياب) في عينيّ تتلى
الله يا حزن العراقي
الغريب إذا اطلا)[23]

يتشكل الفضاء المكاني على نحو يجعل من فكرة الرحيل مستحيلة مهما حصل، فالرفض واضح وأصيل وحيوي هنا بما يجعل التاريخ المكاني لما يوجد في الوطن من تفاصيل يبرز بإلحاح ووضوح وتأثير عميق، ولعل (صرخة السياب) وحدها حين يقول (أصيح بالخليج يا خليج.. يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى) تجعل من ثبات العراقي في مكانه الوطني أمراً أكيدا، ويجعل من فكرة اختيار الغربة أمرا أشبه بالموت، وذلك لأن حزن العراقي حين يطلّ فلا شيء يعدله أبدا (الله يا حزن العراقي/الغريب إذا اطلا)، فهذا الحزن هو في أصل تكوينه مكتظّ بالشجن الممتد عبر العصور، فكيف إذا اختلط بتغريبة جديدة تقذف به في عالم الغربة والشتات والتفرق في أصقاع الدنيا.

تتضاعف هذه الرؤية نفسها في القصيدة الموسومة بـــ (لا لست أرحل)؛ التي تعلن منذ عتبة عنوانها فكرة الرفض لاحتمال الرحيل، على أساس أن الرحيل إنما هو الموت بعينه، وما الدفاع عن البقاء والمكوث والثبات سوى دفاع عن الحياة والحضور والإيمان بالمكان، من خلال تأويله بوصفه المعادل الموضوعي للحياة والأمل والفرح والبهجة:

(هل سوف أنحت حضن أمي عندما
أبكي ويجلدني سؤال حائر
من أيما بلد أتيت فكيف أشرح
غربتي ودمي عراق آخر)[24]

فهو ينتظر السؤال القاتل حين يكون غريبا ووحيدا (من أيما بلد أتيت)، وهو السؤال الجارح الذي لا يتحمله الشاعر هنا، إذ يحار في تكوين إجابة مناسبة (فكيف أشرح)، وهو هنا

يتذكر حضن أمه الذي لا بديل له ولن يتمكن في الغربة من نحت حضن شبيه، فلا سبيل إلى مقاربة تأويل المكان إلا بهذه الصورة (غربتي ودمي عراق آخر)، لتكون الغربة والدم وعراق آخر مفردات صورية ترفع المكان إلى أعلى درجات التوتر الشعري.

الخاتمة

تتناول البنية التأويلية في الدرس النقدي حول التجربة الشعرية الحديثة أم المفاصل التي يأتي عليها الشاعر الحديث في مشروعه الشعري، وقد انتخب البحث في هذا الصدد ديوان الشاعر عارف الساعدي الموسوم بـــ (عمرُهُ الماءُ) نموذجا لهذه المقاربة، وهي مقاربة تعتمد المنهج التأويلي وسيلة للقراءة والكشف عن المحطات الأساسية في تجربة الديوان، بما ينطوي عليه هذا المنهج من فعاليات وإجراءات تسعى إلى الدخول إلى أعماق النص، وتحليل ممكناته النصية والكشف عن جوهرها التعبيري والجمالي.

إن هذا الديوان يتمتع بخصب موضوعاتي يحتاج فيه إلى أكثر من دراسة تأويلية لتفكيك رؤيته الخصبة؛ التي تتوزع على أكثر من منطقة شعرية ذات خصوصية وتفرد وتميّز، بينما اختارت قراءتنا في هذا المجال التأويلي موضوعات محددة هي الأكثر بروزا وتمظهرا في ديوان الساعدي، والأكثر إثارة وتحريضا على القراءة والتمثل والتحليل والتأويل بما يتلاءم مع تجربة الشاعر وتجربة الديوان داخل الفضاء الشعري العام.

تبرز تأويلية العتبات بوصفها الأكثر عناية من المنهجيات النقدية الحديثة بوصفها مفتاحا قرائيا مهما، لذا فقد حظيت بعناية واسعة في مقاربتنا البحثية هذه؛ وقد توصلنا إلى نتائج مهمة على صعيد عتبة العنوان وعتبة التقديم، وقد كشف هذه الرؤية العتباتية عن وعي الشاعر بأهمية هذا المفصل البنائي والتركيبي في شعريته.

هذا فضلا عن قوة حضور الأنثى في تجربة الشاعر على النحو الذي يحتاج إلى تفكيك تأويلي لهذا الحضور النوعي الغزير والمؤثر على فضاء الأداء الشعري بشكل عام، وقد انتخب البحث إحدى القصائد المركزية في حساسية الفضاء الأنثوي فيها وهي بعنوان (لعينك وحدك سيدتي)، من أجل الكشف عن هويتها الشعرية، وتمكّن البحث من تأويل هذه الرؤيا على وفق منهجية إجرائية نصية كثيفة ومركّزة.

يفتح المكان الشعري بهوياته المختلفة بابا آخر من أبواب القضايا الكبرى التي تحتاج إلى قراءة تأويلية في هذا السياق، إذ إن تأويل المكان من خلال مقاربة الوطن بوصفه دالا

شعريا يقود إلى فهم التجربة المكانية الشعرية، فالمكان الشعري يتعدد ويتنوع في تجربة الشاعر عارف الساعدي على نحو غزير، لكن المكانية الوطنية المتمثلة بـــ (العراق) هي التي تطغى على فعالية الحراك الشعري المكاني في الديوان، وهذا الحراك يتجسد في كثير من قصائد الديوان على شكل لقطات وإضاءات وتجليات كثيرة، مما يعكس ويؤكد عمق علاقة الشاعر بالوطن الأرض والحبيبة والفكر والمصير الدائم.

وبهذا يكون هذا الديوان الشعري نموذجا حيا لما يمكن أن يقارب على أساس قراءة البنية التأويلية فيه، من خلال ما يحتويه من طاقات شعرية ظاهرة وكامنة برزت على نحو واضح وعميق في أثناء فعاليات القراءة التأويلية، على النحو الذي يجعل من الشاعر والديوان والتجربة والمنهج داخل مسار أدبي ونقدي متكامل، تستجيب القراءة النقدية فيه للحالة في صورتها الكلية ومن خلال جزئياتها أيضاً.

قائمة المصادر والمراجع

(1) أدونيس والخطاب الصوفي، د. بلقاسم خالد، مجلة فصول المصرية، القاهرة، المجلد 6، العدد 2، 1997.

(2) التأويلية بين المقدّس والمدنّس، د. عبد الملك مرتاض، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى لرعاية الثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 29، 2000.

(3) تأويل الرؤية والموقف من العالم، د. سناء الأمين، دار المعرفة الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2022.

(4) تأويل النص الشعري القديم بين التراث والمعاصرة، د. عادل فريجات، مجلة جذور، النادي الأدبي بجدة–السعودية، العدد 18، 2004.

(5) التأويل وقراءة النص الشعري، د. فاضل أسعد العزاوي، منشورات دار الأفق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

(6) ثقافة التأويل، د. أكرم رحيم أبو الهيل، مجلة مسارات فكرية، دار تونس للدراسات والتأليف والنشر والتوزيع، العدد 2 لسنة 2009.

(7) شعرية المكان، من الحيز إلى الفضاء، دراسة في الشعر السعودي الحديث، د. هذال عبد العزيز المتعب، مجلة مدارات ثقافية، الرياض، العدد 3، 2001.

(8) فلسفة التكوين الشعري، أ. ث. ماتيس آيفور، ترجمة د. إحسان الراضي، مجلة أفق الترجمة، العدد 2 لسنة 2003، الجزائر.

(9) القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010.

(10) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

(11) عمرةُ الماءُ، عارف الساعدي، سلسلة نخيل عراقي (1)، بغداد، ط1، 2009.

(12) الغزل والشعرية العربية، د. ناصر الدين الأغا خليل، مجلة معارف الأدب، الجزائر، العدد 7 لسنة 2009.

(13) الغموض في النص الأدبي، عصام محمود أحمد، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 3، 2011.

(14) مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم إدريس الناقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

(15) النص الشعري من البنية إلى التشكيل، د. رواء العاملي، مجلة روافد ثقافية، بيروت–لبنان، العدد 10، لسنة 2010.

الهوامش//

---

(1) التأويل وقراءة النص الشعري، د. فاضل أسعد العزاوي، منشورات دار الأفق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004: 39.

(2) ثقافة التأويل، د. أكرم رحيم أبو الهيل، مجلة مسارات فكرية، دار تونس للدراسات والتأليف والنشر والتوزيع، العدد 2 لسنة 2009: 124.

(3) التأويلية بين المقدّس والمدنّس، د. عبد الملك مرتاض، مجلة عالم الفكر المجلس الأعلى لرعاية الثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 29: 269.

(4) النص الشعري من البنية إلى التشكيل، د. رواء العاملي، مجلة روافد ثقافية، بيروت-لبنان، العدد 10، لسنة 2010: 71.

(5) الغموض في النص الأدبي، عصام محمود أحمد، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 3، 2011: 56.

(6) أدونيس والخطاب الصوفي، د. بلقاسم خالد، مجلة فصول المصرية، القاهرة، المجلد 6، العدد 2، 1997: 63.

(7) القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010: 98.

(8) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008: 14.

(9) مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم إدريس الناقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000: 16.

[10] عمرةُ الماءُ، عارف الساعدي، سلسلة نخيل عراقي (1)، بغداد، 2009.

[11] الغزل والشعرية العربية، د. ناصر الدين الأغا خليل، مجلة معارف الأدب، الجزائر، العدد 7 لسنة 2009: 58.

[12] تأويل النص الشعري القديم بين التراث والمعاصرة، د. عادل فريجات، مجلة جذور، النادي الأدبي بجدة-السعودية، العدد 18، 2004: 81.

[13] فلسفة التكوين الشعري، أ. ث. ماتيس آيفور، ترجمة د. إحسان الراضي، مجلة أفق الترجمة، العدد 2 لسنة 2003، الجزائر: 101.

[14] عمره الماء، عارف الساعدي: 56.

[15] عمره الماء، عارف الساعدي: 56 – 57.

[16] عمره الماء، عارف الساعدي: 57.

[17] عمره الماء، عارف الساعدي: 57 – 58.

[18] شعرية المكان، من الحيز إلى الفضاء، دراسة في الشعر السعودي الحديث، د. هذال عبد العزيز المتعب، مجلة مدارات ثقافية، الرياض، العدد 3، 2001: 38.

[19] تأويل الرؤية والموقف من العالم، د. سناء الأمين، دار المعرفة الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2022: 37.

[20] عمره الماء، عارف الساعدي: 8.

[21] عمره الماء، عارف الساعدي: 15.

[22] عمره الماء، عارف الساعدي: 19.

[23] عمره الماء، عارف الساعدي: 47.

[24] عمره الماء، عارف الساعدي: 101.