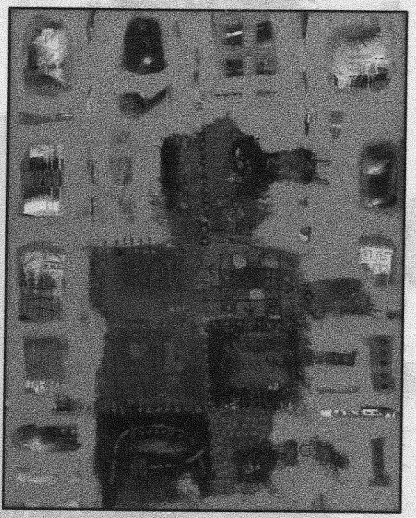
د. خالد البلوشي

في القصيدة العمانيّة الحديثة

(دراسة علميّة محكّمة)



جامعة نزوى
University of Nizwa

في القصيدة العمانيّة الحديثة

د. خالد البلوشي

في القصيدة العمانيّة الحديثة

نحو نقد ثقافي

جامعة نزوى
University of Nizwa

جميع الحقوق محفوظة

جامعة نزوى
University of Nizwa

مركز الخليل بن أحمد الفراهيدي للدراسات العربية
جامعة نزوى
الحرم الميدئي ص.ب. 33 – الرمز البريدي 616
بركة الموز، نزوى
سلطنة عُمان
الهاتف: 25446405 (968)
البريد الإلكتروني: alkhalilcenter@unizwa.edu.om

الطبعة الأولى 2015
ISBN: 978-99969-57-13-0

بالاشتراك مع:
منشورات الجمل
بيروت – بغداد
تلفون وفاكس: 353304 1 00961
ص.ب: 113/5438 ـ بيروت ـ لبنان

Al-Kamel Verlag
Postfach 1127 . 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

مقدّمة

إنّ كلّ خطاب له ما يميّز به صوابه من خطئه؛ فأنت إن أردت أن تعرف المحقّ لتكأفئه والمخطئ لتعاقبه كان عليك أن تعرف القواعد المعرِّفة لهما، وإن لم تفعل ما كان للأوّل ولا للثّاني من وجود، وما تبع ذلك، ضرورةً، منعٌ أو منح. من هذا المنطلق ما تعرفه سياسة[1] تخلق وتوزّع القوّة.

الشّعر خطاب[2] له قواعده وأعرافه، بها يقبل ويقصي، بها يساند ويعارض. والشّعر العمانيّ ليس استثناء. من وجوه

---

(١) أعني بـ«السياسة» طوال دراستي تنظيم البشر تنظيمًا يوزّع القوّة على نحو غير متساو. فالأب، مثلا، له سلطة على ابنه، المدير على موظّفه، المفتي على مستفتيه، الرئيس على مرؤوسه، الحاكم على محكومه. من هذا المنطلق «طاعة ولي الأمر» أقرب إلى أداة سياسيّة يراد بها ضمان نفوذ ولي الأمر منها إلى حقّ مشروع.

(٢) استخدامي لمصطلح «الخطاب» مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا باستخدامي للسياسة. فحين أقول «الخطاب الشعري» لا أعني به الشّعر مادّةً يتناولها المهتمّون على نحو موضوعي وكأنّ لها وجودًا طبيعيًّا غير مشكل، وإنّما أعني به طرق تصنيفه وتنظيمه، هذه الطرق ليست عشوائيّة ولا عفويّة، وإنّما يحدّدها المحددون على نحو يريدون به ضمان نفوذهم ومصلحتهم. سأتطرّق إلى «الخطاب الشعري» شرحًا وتفصيلاً في الفصل الأوّل.

ذلك أنّه كان قبل سبعينيّات القرن العشرين يتميّز بمجمله بما أسمّيه بسياسة الجماعة، إذ نرى بروز تيّارين كان أحدهما مساندًا للخطاب الدّينيّ السّائد والثّاني للخطاب السّياسيّ الرّسميّ، فكان الحكم على القصيدة ينبع من منطلق ائتلافها مع سياسة الجماعة. إلا أنّ القصيدة العمانيّة الحديثة[1]، بشقّيها التّفعيلة والنّثر، شرعت تتّجه بعد سبعينيّات القرن المنصرم من الائتلاف إلى الاختلاف. هذا الاختلاف أتى أدنى إلى تجربة الإنسان فردًا منه إلى موقف ثابت مطّرد، أدنى إلى القلق منه إلى التّحدّي.

يعدّ عام ١٩٧٠ نقطة فاصلة في التّاريخ العمانيّ الحديث؛ فبعد تولّي السّلطان قابوس بن سعيد الحكم تفتّحت البلاد، وزاد احتكاكها بالعالمين العربيّ والغربيّ، فشهدت تغيّرات، فظهرت أنماط جديدة من الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة صارعت القديمة ووضعتها موضع المساءلة. ففي الصّعيد الأدبيّ راح الشّعراء يطرقون قصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر حتّى

(١) الحداثة هنا لا ارتباط لها بالزّمن، فأنا أستخدم «القصيدة الحديثة» للإحالة إلى قصيدة النثر والتفعيلة، واتّفقَ أنّ هذين الشّكلين برزا بعد سبعينيّات القرن العشرين، أي بعد ما يعرف بـ«النهضة» العمانيّة الحديثة. ولمّا كانت الإحالة إلى هذين الشّكلين فلا إيحاء أنّ القصيدة العمانيّة العموديّة تخلو من وجوه ما يسمّى «الحداثة».

إنّ هاتين أزاحتا القصيدة العموديّة من الصّدارة في الخطاب الأدبيّ. هذه الإزاحة لم تكن بريئة ولا كانت حركة فنّيّة بحتة تمثّلت في إحلال شكل محلّ شكل آخر، وإنّما كانت سياسة احتفت بالفرد ذاتًا وتجاربَ.

على أنّ سياسة القصيدة العمانيّة الحديثة هذه لم تنل حظّها من التّنظير والدّراسة.

القصيدة العمانيّة الحديثة
وغياب التّنظير

ذهبت دراسات الشّعر العمانيّ مذاهب شتّى في تناولها له. فمنها ما يبحث في أمور فنّيّة مثل الصّورة الشّعريّة[١] وظاهرة التّناص[٢] والبنى الأسلوبيّة[٣] والحقول الدّلاليّة[٤]،

(١) مثل دراسة شيخة البادي الصّورة والرّؤيا في الشّعر العمانيّ المعاصر، ديوان هلال الحجري «هذا الليل لي» أنموذجًا للدراسة ودراسة عيسى السليماني الصّورة الشّعريّة في بناء القصيدة العمانيّة ١٩٨٠ ـ ١٩٩٠.

(٢) مثل دراسة محمد المحروقي الشعر العمانيّ الحديث، أبو مسلم البهلاني رائدا.

(٣) مثل دراسة راشد الحسيني البنى الأسلوبيّة في النّصّ الشّعري.

(٤) مثل دراسة تقية العبري الحقول الدلاليّة في شعر السّيّد هلال بن بدر البوسعيدي.

ومنها ما يعالج موضوعات معيّنة مثل موضوع المرأة[١] والأسطورة[٢] والبحر[٣] وتأثّر الشّعر العمانيّ بالفكر الدّينيّ الإباضيّ[٤]، ومنها ما يتناوله مجملاً وفي سياق التأريخ للأدب العمانيّ، شعره مفردا[٥]، أو شعره ونثره معا[٦].

إلا أنّ القصيدة الحديثة لم تزل، كما تقول الشّاعرة والأكاديميّة فاطمة الشّيدي، «خارج التّنظير والتّوثيق»[٧]. والحقّ أنّ ما هنالك من دراسات للقصيدة الحديثة يتّصف بفقر التّنظير وفقدان الصّرامة المنهجيّة فضلا عن غلبة الطّابع الشّخصيّ الانطباعي.

---

(١) مثل دراسة محمود الصقري المرأة في الشعر العماني المعاصر.١٩٧٠ - ٢٠٠٨.

(٢) مثل دراسة بدر الغنامي الأسطورة في الشّعر العمانيّ المعاصر: دراسة وصفيّة تحليليّة.

(٣) مثل دراسة فايزة الغيلاني البحر في الشّعر العمانيّ ١٩٧٠ - ٢٠٠٠.

(٤) مثل دراسة محمود السليمي أثر الفكر الإباضي في الشّعر العمانيّ في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريّين.

(٥) علي عبد الخالق، الشّعر العمانيّ، مقوّماته واتّجاهاته وخصائصه الفنّيّة.

(٦) أحمد درويش تطوّر الأدب في عمان، المصادر، المناهج، المراحل، النماذج، ودراسة يوسف الشاروني في الأدب العمانيّ.

(٧) فاطمة الشيدي، «مساءلة خطابات التلقّي في النصّ الشعريّ العمانيّ المعاصر»، ص ٧٨. كلام فاطمة الشّيدي هنا يقتصر على قصيدة النّثر، بيد أنّ ما تقوله في قصيدة النّثر ينطبق إلى حدّ كبير على التّفعيلة.

من ذلك دراسة النّاقد العراقيّ المقيم في عمان ضياء خضير (٢٠٠٦). يتناول خضير شعراء التّفعيلة والنّثر من أمثال سعيد الصقلاوي وسعيدة خاطر وحسن المطروشي وسيف الرّحبي وزاهر الغافري وسماء عيسى وطالب المعمري وهلال الحجري في إطار نظريّ خلاصته أنّ القصيدة الحديثة، بشقّيها: التّفعيلة وقصيدة النّثر، تأتي في إطار تفاعل الشّاعر العمانيّ بمكانه العمانيّ تفاعلاً ممزوجًا بالاحتكاك مع شعراء الحداثة العربيّة وشعراء عالميّين، وأنّ القصيدة العمانيّة الحديثة، رغم ارتباطها بالحداثة الشّعريّة العربيّة، لها «واقع ثقافيّ خاصّ... يشير إلى عزلة عمان النسبيّة، وإلى قلّة واضحة في تراث عمان القديم من الشّعر نسبة إلى ما كان لأشقّائهم من عرب الشّمال»[١]. من هنا يقف مؤيّدًا التّجارب الشّعريّة الحديثة ذاهبًا إلى أنّها لا ينبغي أن ينظر إليها كـ«نوع من الاستلاب أو النّفي الثّقافيّ المطلق، طالما مثّلت بعض نماذجه نوعًا من اللقاح الضروريّ الذي من شأنه تحصين دفاعات الثقافة، ودفع تهمة الجمود والانغلاق عن بعض أشكالها»[٢].

(١) ضياء خضير، وردة الشّعر وخنجر الأجداد، ص ٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨.

إلا أنّ خضير في تطبيقه لرؤيته هذه يسلك مسالك مختلفة، فتارةً يحيل إلى سِيَرهم الذّاتيّة وخبراتهم الحياتيّة، فيحكم لسيف الرحبي وطالب المعمري ومحمد الحارثي بأنّهم ساعدتهم في شاعريّتهم كثرة التّرحال والتّجارب، وتارة ينتهج منهج المقارنة، فيقارن الحارثي بالشّاعر العراقيّ سعدي يوسف[1] والحجري بخليل حاوي، فيصدر أحكاما، فيزعم أنّ «عبارة خليل حاوي أكثر تجريدًا ورصانة، وأميل إلى مقاومة رغبات الجسد وغرائزه»[2]، يزعم ذلك زعمًا دونما مناقشة ودونما تطرّق إلى بيت شعريّ واحد لحاوي. وتارة نجده يقف موقف العارف بما لهم وبما عليهم، فيحكم لسيف الرحبي مثلاً بأنّه فريد في أشعاره فرادة تردفها تجارب حياتيّة واسعة[3]، ويحكم على سماء عيسى، مثلاً، بمحدوديّة معجمه ووقوعه في النّمطيّة وتفكّك قصائده والتّكرار[4].

بل إنّ بعض أحكامه أقرب إلى انطباعات منها إلى آراء مبنيّة على النّظر المدروس، إذ نراه يقول في الشّاعرة سعيدة

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٥٠ ـ ١٦٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

خاطر تعليقًا على نصّ لها: «أقول حين نقرأ مثل هذا النّصّ الموضوع على الغلاف الأخير للديوان نشعر بشيء من المرارة، لأنّ سعيدة خاطر قادرة فعلاً على أن تكتب شيئًا أفضل من هذا الإنشاء الذي لا يرقى إلى مستوى النّماذج الجيّدة من الخواطر التي تكتبها بعض الطّالبات في المرحلة الجامعيّة الأولى»[1]، ولا يأتي بشيء يؤيّد به انطباعًا (وحكمًا) كهذا.

إن كان خضير يرسم له رؤية نظريّة ثمّ يتذبذب بين تلك الرّؤية وانطباعاته فإنّ سعيدة خاطر (٢٠٠٩) لا تحفل بالتّنظير في قراءتها لشعراء من أمثال بدرية الوهيبي ومحمد قراطاس وناصر البلال وتركية البوسعيدي وعقيل اللواتي، بل تصرّح بذلك قائلة إنّ «الكتاب لم يلتزم بمنهج نقديّ موحّد بل ترك التّجربة الإبداعيّة تتخيّر المنهج المناسب الذي يتلبسها نقديًا...»[2]. ثمّ تذهب فتصدر أحكامًا بلغة أقرب إلى أن تكون لغة «شاعر» منها إلى لغة ناقد. فتقول مثلا في الشّاعر عقيل اللواتي في ديوانه «سجدة القلب» بأنّه «شاعر يقتات الألم ويكتوي بجمرة الالتزام، إنه يتوحّد مع الألم،

(١) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٢) سعيدة خاطر، بصمات البحر، ص ٧.

يستعذبه... يستدعيه ليجرّه اجترار الملتذّ المعانق لجرح طال اصطحابه...»[1]. ثم تختم قولها فيه باتّخاذها موقف العارف بما لشعريّته وما عليها: «سيجد القارئ شعرًا جيّدًا بين دفتي هذا الديوان لشاعر واعد سيكون أكثر تألّقًا لو أعفى موهبته من تلك الارتباطات والالتزامات التي بلا شكّ تخفض من سقف الشّاعريّة، وتقيّد تحليق الرّوح المبدع إلى حدّ كبير، مهما كان عمق الموهبة وأصالتها»[2].

وهناك دراسات أخرى تجمع بين الانطباعيّة والقراءة الصّحفيّة، مثل عبد الرّازق الربيعي (٢٠١١). دراسة الربيعي هذه عبارة عن جملة من أوراق حول المشهد الأدبيّ، شعرًا وسردًا ومسرحيّة، في عمان، نشر بعضها في مجلات وملاحق ثقافيّة وقدم بعضها الآخر في ملتقيات ثقافيّة. يتعرّض الرّبيعي لشعراء من أمثال علي المخمري وصالح العامري وإسحاق الهلالي وناصر البدري وهلال الحجري وحسن المطروشي وزهران القاسمي وعوض اللويهي وآخرين. وما قلته في خاطر (٢٠٠٩) ينسحب على عبد الرازق الربيعي

(١) المصدر نفسه، ص ١١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

(٢٠١١) من غياب للتّأطير النظريّ وانطباعات شخصيّة ولغة شاعريّة مهلهلة لا يعرف المقصود منها أحيانا. من ذلك قوله: «يبقى الشعر القارة المجهولة التي تصل إليها عبر قوارب الكلمات عبر سنين من الابحار(هكذا) بمواجهة الأعاصير وغضب السماوات الملبدة بالعواصف متحملين كل ما يصادفنا من كوارث بحثا عن لذة الاكتشاف الكامنة في جسد النص الشعري...»[١]. ويقول عن الشاعر علي المخمري: «من حيث الاداء (هكذا) ينوع الشاعر في خطابه الشعري منوعا في الاساليب (هكذا) فهو يكسر استطالات جمله السردية بضربات فنية بارعة بالغة الكثافة والاختزال». ولا يكتب كلمة فيما يقصده «بضربات فنّيّة بارعة بالغة الكثافة والاختزال».

ومن هذه الدّراسات **محاصرة الجبروت** (٢٠١٣) لمبارك الجابرى. تتميّز هذه الدّراسة عن غيرها التي تنوولت بأنّها تأتي في إطار تنظيريّ يغلب عليه الطّابع الأكاديميّ[٢]، فالجابري يتناول قصيدة النّثر العمانيّة من منظور مبنيّ، حسبما

---

(١) عبدالرازق الربيعي، **تحولات الخطاب النّصيّ**، ص ٨٧.

(٢) المؤلّف كان دراسة قدّمت إلى جامعة السّلطان قابوس لنيل درجة الماجيستر.

يقول الباحث نفسه، على رؤى الفيلسوف الفرنسيّ ميشيل فوكو[١]. وينطلق من فكرة أنّ «خطاب قصيدة النّثر العمانيّة تشكّل تحت الخطاب العامّ المتفرّع منه،... خطاب قصيدة النثر العربيّة، محكوما من قبل موسّسة جعلت على عاتقها حصر هذا الخطاب والتّحكم فيه لحيازة سلطته، وهي مؤسسة الحداثة الشّعريّة العربيّة التي نشأت في صورتها الأجلى لدى مجلّة (شعر)»[٢]. والحداثة الشعريّة العربيّة بدورها يراها الباحث ذا أصل غربيّ. انطلاقًا من ذلك يخلص إلى أنّ ثمّة سياقًا غربيًّا يميّز «منتجي خطاب قصيدة النّثر العمانيّة/ العربيّة»[٣].

وبعد تأسيسه لفكرته هذه يتناول اتّجاهات شعريّة نُظِّر لها في الغرب كالرّمزيّة والسّرياليّة والوجوديّة، مقدّما نماذج من أشعار سيف الرحبي وسماء عيسى وزاهر الغافري. ثمّ ينظّر

---

(١) Michel Foucault من أهمّ فلاسفة «ما بعد الحداثة»، ترك أثرًا كبيرًا في العلوم الإنسانيّة بتنظيره لـ«الخطاب». من أهمّ أعماله:
The Archeology of Knowledge (1972). Power/ Knowledge, Selected Interviews and Other writings, 1972-1977 (1972) The Order of Things, an Archaeology of the Human Sciences (1994).

(٢) مبارك الجابرى، **محاصرة الجبروت**، ص ٥٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٢.

لما يراه القصيدة الرّؤيويّة والقصيدة التّداوليّة، مبيّنًا رموزهما الغربيّة والعربيّة وظروف تشكّلهما، ويورد نماذج من شعر كلّ من سماء عيسى وسيف الرحبي وزاهر الغافري ويحيى الناعبي وزهران القاسمي للتّمثيل على القصيدة الرّؤيويّة، ونماذج من شعر كل من هلال الحجري وطالب المعمري ومحمد الرحبي للتّمثيل على القصيدة التّداوليّة.

إلا أنّ الدراسة تعاني من إشكالات نظريّة عدّة، لعلّ أوّل إشكال خطير يتمثّل في القراءة المختزلة لتنظير فوكو للخطاب على أنّه السّلطة بالمعنى الشّائع. كلّنا يعلم أنّ أيّ نظام له أطره ومناهجه وإجراءاته، وأنّ هذه بدورها تشكّل سلطة أو قوّة على نحو من الأنحاء. إن كان فوكو قد نظَّرَ للخطاب على هذه الشّاكلة فما أتى بشيء ذي بال؛ الحال أنّه ذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يرى أنّ الخطاب عبارة عن جملة من أقوال تستمدّ شرعيّتها من كونها يحيل بعضها إلى بعض، وهذا ما يضع فكرة وجود واقع قارّ موضع التّساؤل[1]، هذه

(١) الحقّ أنّ هذا ما جعل إدوارد سعيد يطلق قولته المشهورة في الاستشراق «شرقنة الشرق»، فالمستشرقون أتوا بخطاب أطلق أحكاما على كينونة أوجدوها في كتاباتهم، وكانت هذه الكتابات منبع الأحكام من جهة والفيصل في شرعيتها من جهة أخرى (Said (1994: 5-6, 65-67.

الأقوال تأتي في إطار صراع ذي وجوه وأشكال متعدّدة؛ وهو أمر لم يتطرّق إليه الباحث. والإشكال الثّاني يكمن في تقسيمه قصيدة النّثر إلى رؤيويّة وأخرى تداوليّة، الأولى مبنيّة على الرّؤيا وغامضة يسعى الشّاعر فيها كنبيّ أو ملهم أو راءٍ إلى «بناء عالم آخر ما ورائي»، والثّانية مبنيّة على الرّؤية ولغتها «تداوليّة» تأتي «لتكرّس هذا العالم المعاش بتفاصيله وهوامشه، وهي بذلك تمارس فعلاً عكسيًّا لما كانت تمارسه القصيدة الرّؤيويّة، إنّها تعيد الشّاعر من عليائه الرّؤيويّة التي كان يحلق بها في عوالم الدهشة والغرابة، إلى عالمه الأرضي الواقعيّ، بحيث لم يعد ملهمًا أو نبيًّا أو رائيًّا يرى ببصيرته ما وراء هذا العالم الواقعيّ، وإنّما أصبح مجرّد إنسان يعتمد حاسّته البصريّة ليرى الشّعر في عالمه المعاش بدونيّته وسوقيّته»[1].

القول بأنّ الشاعر كان يومًا ما نبيًّا أو رائيًا فيه نظر، ولكن أن يكون الشّاعر «التدواليّ» واصفًا للواقع ومكرّسا له فهذا تعميم غير منصف. فالشاعر هلال الحجري يورده الباحث على أنّه من الشّعراء التّداوليّين، وجلّ قصائده في

(١) مبارك الجابرى، محاصرة الجبروت، ص ١٨٩.

مجموعته هذا الليل لي مثل «يأس» و«إلى أبي» و«ابن خلدون» و«لذّة»[1]، يوردها الباحث نماذج على القصيدة التّداوليّة. وإن ذهبنا مذهبه وقلنا إنّ هذه القصائد تكرّس الواقع لاختزلنا شعر الحجري إلى قراءة تستند إلى افتراض مسبق أنّ «الواقع» يوجد وجودًا مستقلاً عن الرّائي. ولكنّ الحقّ أنّ هذا «الواقع» يختلف وقوعه من شاعر «تداوليّ» إلى شاعر آخر، بل يتعدّد «وقوعه» بتعدّد «التّداوليّين»، فكلّ في نهاية المطاف ينقل تأويله لما يسمّى «الواقع». من هنا فإنّ نصوص الحجري هذه لا تصف الواقع ولا تكرّسه بل تؤوله وتقدّم قراءة شخصيّة له، قراءة هي في ذاتها تعدّ خلقًا، بل منها ما يأتي مزدريًا «الواقع» لا مكرّسًا إيّاه كما سأوضح بالتّفصيل لاحقا.

إلى جانب إشكالات نظريّة كهذه يُلحَظ في أدبيّات النّقد العمانيّ غياب دراسات تعنى بالقصيدة العمانيّة من منظور علاقتها بالخطاب السّائد. وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى مناقشته في إطار نظريّ سأفصل فيه القول في الجزء الأوّل. مجمل القول إنّ دراستي تنطلق من أنّ القصيدة العمانيّة

(١) سأتطرّق إلى بعض هذه القصائد في الفصل الرّابع.

الحديثة وقفت من السّائد موقف المختلف المعارض، لا موقف المؤتلف المعزِّز، وأنّ هذ الاختلاف والتّعارض لا يأتي مجسّدًا بتيّار فكريّ ثابت مطّرد، وإنّما فيه قدر من الاضطراب والتّردّد، فالقصيدة الحديثة من جهة تتمرّد على الخطاب الذكوريّ وتأبى التّدجين وتحتفي بالنّفي والموت، ومن جهة أخرى نراها مضطربة تتوق إلى ما يمثّله ذلك الخطاب من يقين وطمأنينة.

تتكوّن الدراسة من جزأين؛ الجزء الأوّل يمهّد للموضوع الرئيس تمهيدًا نظريًا (الفصل الأوّل) وتمهيدًا تاريخيًّا (الفصل الثّاني). أمّا الجزء الثّاني فأتناول فيه القصيدة العمانيّة الحديثة من خلال أربعة محاور: تمجيد الذّاتي اليوميّ والتّماهي مع المهمّشين (الفصل الثّالث)، والاحتفاء بالغياب والنّفي والموت (الفصل الرّابع)، والاستنكاف من التّدجين وخلق عالم بديل (الفصل الخامس) والتّمرّد مصحوبًا بالتّذبذب والاضطراب (الفصل السّادس). وفي الخاتمة ألخص ما تصل إليه الدّراسة حول موقف القصيدة العمانيّة من السّائد داعيًا إلى تبنّي تيّار ثقافيّ في النّقد.

على أنّه قبل الانتقال إلى الجزء الأوّل ينبغي لي أن أبدي

ملاحظتين منهجيّتين بشأن اختياري للنصوص وتأويلي لها. سأتناول المحاور المذكورة بالتّمثيل عليها من نصوص شعراء من أمثال سماء عيسى وسيف الرحبي وزاهر الغافري ومحمد الحارثي وعبد الله حبيب وحسن المطروشي وهلال الحجري وعبد الله البلوشي وعوض اللويهي وإسحاق الخنجري وفتحيّة الصقري. ما يميّز هؤلاء الشعراء أنّهم جميعًا ينتمون زمنيًّا إلى ما يعرف بعصر «النّهضة» الحديثة. منهم من ظهر نتاجه في العقد الثّاني من «النّهضة»، ثمانينيّات القرن العشرين، وواصل نتاجه حتّى الوقت الحالي مثل سيف الرحبي وسماء عيسى ومحمّد الحارثي، ومنهم من ظهر في تسعينيّات القرن العشرين من أمثال هلال الحجري وعبد الله البلوشي وحسن المطروشي، ومنهم من ظهر بعد الألفيّة مثل فتحيّة الصقري.

إنّ اختياري لأعمال هؤلاء الشّعراء لا يعني إيماني أنّهم خير من يمثّلون القصيدة العمانيّة الحديثة على المستوى الإبداعيّ الفنّيّ. فأنا لا يعني لي ما في نصوصهم من جوانب بلاغيّة وفنّيّة ولا إلى أيّ مدارس تنتمي. فمنهجي سيكون «سياسيًا» بالمعنى الذي ذكرته مجملا في أوّل المقدّمة وسأوضحه مفصّلاً في الفصل الأوّل. من هنا فإنّ أغنية «هابطة» تبثّ في قناة تجاريّة تساوي في الأهمّيّة أغنية من

أغاني مهيار الدمشقيّ[1] أو أيّ رائعة من الرّوئع الفنّيّة، عربيّة كانت أم أجنبيّة. فغياب الشّعراء الآخرين لا يعني إطلاقًا أنّهم دون مستوى الشّعراء الذين أتعرّض لنصوصهم.

أمّا بشأن تفسيري للنّصوص فأنا لا أنظر إلى النّصوص المختارة على أنّها أوعية ثابتة قارّة تحوي قراءات أستخلصها على نحو موضوعيّ لا وجه فيه للتّأويل ولا للذّاتيّة. فالنصّ عندي، أدبيًا كان أم غير أدبيّ، ديناميكيّة تفاعل بينه وبين قارئ يحمل عنه افتراضات مسبقة، قل هو حياة تُخلَق في أثناء القراءة. من هنا فإنّ تأويلاتي، مع أنها مبنيّة على المفاتيح اللغويّة والفنّيّة التي تحويها النّصوص، تنبع من رؤاي في الشّعر.

(١) أغاني مهيار الدّمشقي من أشهر دواوين الشّاعر أدونيس.

الجزء الأوّل

توطئة

الفصل الأوّل

توطئة نظريّة، الشّعر خطابا

هذا الفصل يأتي إطارًا نظريًّا للدّراسة. سأتطرّق شرحًا ونقدًا لآراء نقّاد غربيّين وعرب حول الشّعر لبلورة رؤية أنظر من خلالها إلى علاقة القصيدة العمانيّة الحديثة بالخطاب السّائد في الجزء الثّاني.

يقول فوكو: -

> **المعرفة ليست خارج علاقات القوة... فكلّ مجتمع له سياسته العامّة للمعرفة، أي أنّ له خطابات يقبل بها ويجعلها تقوم مقام الحقّ، له آلياته ونماذجه التي تجعل المرء قادرًا على تمييز الصّواب من الخطأ... فالمعرفة ينبغي أن تفهم على أنّها نظام يجري به إنتاج وتنظيم وتوزيع وإذاعة وتشغيل أقوال[1].**

---

(١) Foucault (1972: 131-132) ترجمتي عن الإنجليزيّة

الخطاب الشّعريّ شأنه في ذلك شأن بقيّة الخطابات، نظام له آليّاته وإجراءاته وقواعده التّأويليّة. فهناك من يعرّف الشّعر، فيحدّد راجحه من مرجوحه، جزءه من كلّه، حالّه من محلّه. أقوال «المعرّفين» تُتَداول وتذاع وتُتَدارس في مؤسّسات مختلفة، ويحيل بعضها إلى بعض، كلّ يؤّولها على نحوه الخاصّ، فتنشأ عن ذلك معرفة تحدّد اللغة الشّعريّة «الحقيقيّة» والموضوعات «الجديرة» بالشّعر. وكلّ من ينتج هذه الأقوال وينظّمها ويذيعها يتشابك مع خطابات أخرى إمّا مؤيّدًا وإمّا معارضا، كلّ موقف له تبعات على ما له من سلطة؛ وأيّ تحدٍّ لمفهوم الشّعر واللغة الشّعريّة يعدّ تحدّيا شخصيّا لصاحب الموقف وتقويضًا لمكانته.

أن تدرك الشّعر وتفهمه يعني أن تكون على دراية بهذه الأقوال. فالشّعر له قواعد ليس مكمنها النصّ الشّعريّ وإنّما ما أُنشئ عليه القارئ من أعراف وتقاليد خاصّة يتعذّر بدونها قراءته وفهمه. والأمر أنّه كلّما زادت معرفتك بتلك الأعراف كنت أكثر كفاءة وقدرة على معرفة المسمّى بالشّعر. هذا ما يسمّيه جوناثن كولر بـ«الكفاءة الأدبيّة»[1]. من وجوه ذلك أنّنا

(١) يأتي كولر بهذا المصطلح على غرار «الكفاءة اللغويّة» لنعوم تشومسكي، =

نُعلّم أنّ الخطاب الشّعريّ يتميّز عن الخطاب الإحاليّ (أي الذي يحيل إلى سياق بعينه) بوجوه عدّة؛ أوّلا، لكي نفهم الخطاب الإحالي لا بدّ من أن نعرف متغيّراته السّياقيّة. فأن نفهم «سأراك غدًا هناك» يتحتّم علينا أن نعرف السّياق العامّ الذي تحيل إليه هذه الجملة، نعرف الشّخص الذي يرجع إليه الضّمير المتكلّم، والشّخص الذي يرجع إليه الضّمير المخاطَب، ولكي نعرف معنى «غدًا» لا بدّ أن نعرف الزّمن الذي قيلت فيه تلك العبارة، كما أنّه لكي نفهم ظرف المكان «هناك» لا بدّ من أنْ نعرف «هنا»، أين قيلت هذه العبارة. خلاصة القول إنّه لا يتأتّى لنا تفسير الخطاب الإحاليّ إن لم نكنْ نعلم أركان السّياق الشّخصيّة والزّمنيّة والمكانيّة. والميزة الثّانية للخطاب الإحاليّ هي أنّه إنْ حدث لَبْس أو غموض في التّواصل أمكن للمتلقّي أن يطلب من المتكلّم إزالة الغموض، كما يمكن لهذا الأخير أن يكيّف كلامه تبعا لحالة المتلقّي ومدى استيعابه للرّسالة.

إلّا أنّ الخطاب الشّعريّ يختلف في أنّه ليس مرتبطًا بسياق

= فكما أنّ الكفاءة اللغوية تتطلّب معرفة قواعد اللغة كذلك فإنّ معرفة الأدب يتحتّم ضرورة معرفة القواعد التي للأدب، أي التّقاليد والأعراف الخاصّة به (Culler [1975] 2002: Ch. 6).

يستهديه المتلقّي لمعرفة ما يرمي إليه الشّاعر، وإنّما يمثّل عوالمَ مختلفة داخل النّصوص نفسها. ولا سياق خارجيًّا للنصّ الشعريّ غير ما يوفّره ذلك النصّ نفسه من معانٍ، ظلالِها وإيحاءاتِها[1]. ومن الوجوه الأخرى أنّنا عُلِّمنا أن نبحث في النصّ الشعريّ، مهما يكن قصيرًا، عن شيء ضمنيّ له قيمة فيما يخصّ الخبرة الإنسانيّة، نبحث عن «قيمة» عُلِّمنا أنّها يصعب إسنادها إلى قراءة بعينها. وللمثال على ذلك فلنقرأ الآتي:

ما هذا إلا لأقول لك إنّي أكلت قطع الحلوى التي كانت في الثّلاجة، والتي يبدو أنّك كنت تدخّرها للإفطار، اعذرني كانت لذيذة، جدّ عذبة، جدّ باردة.

إذا قرأت هذا النصّ ملحوظا أرسله أحدهم إلى صديق له يعتذر إليه من أكل شيء كان له مؤكّدا في الوقت ذاته أنّ ما أكله كان لذيذًا، مررتَ عليه مرورًا عابرا، وما وجدت ما يدعوك إلى التّوقف عند كلماته وتراكيبه. على أنّك إن أُخبِرت بأنّه نصّ شعريّ، وقُدِّم إليك على النّحو الآتي:

---

(١) لا يعني ذلك، طبعًا، أنّ الشّعر لا تُذكر فيه أشخاص أو أماكن حقيقيّة، أو أنّنا لا نستعين بحياة الشّعراء لفهم قصائدهم، وإنّما يعني أنّنا لا نقرأ الشّعر توثيقًا لأشخاص ولا وصفًا لأماكن ولا سردًا لأحداث.

ما هذا إلا لأقول
إنّي أكلت
قطع الحلوى
التي كانت في
الثّلاجة
والتي
كنتَ من المرجّح
تدخّرها
للإفطار
اعذرني
كانت لذيذة
جدّ عذبة
جدّ باردة[1].

لكانت قراءتك مختلفة؛ قرأتَه نصًّا «شعريًّا»، فتأنّيت في قراءته تأنّيا، وركّزت على مفرداته وتراكيبه تركيزًا، وجاهدت

(١) هذا ليس نصا أتيت به لإثبات رأي، إنما هو ترجمة لي تكاد تكون حرفيّة لنصّ شعريّ للأمريكيّ وليم كارلوس وليمز (١٨٨٣ ـ ١٩٦٣). يوظّف الأسلوبيّ البريطاني جون مكراي فكرة كتابة الشعر نثرًا لأهداف تدريسيّة، ويورد هذا النصّ مكتوبًا على النحو النثري الذي أوردتُه هنا (McRae 1991: 81).

جهدًا لتستخلص منه معنًى أضفيتَ عليه به تماسكًا ووحدة. فإن كنت ممّن يتّبع منهجًا قوامه البلاغة وجدت ضالّتك، وإن كنت ممّن يذهب مذهبًا «رمزيًّا» في قراءة الشّعر وجدت مبتغاك، كأن قلت إنّ «قطع الحلوى» وأكل الشّاعر لها ترمز إلى أنّ كلّ ممنوع مرغوب، وأنّ شعوره بالذّنب واعتذاره إلى صاحبه يدلّ على صراع أزليّ يواجهه المرء بين ما يريده وما يملي عليه واجبه أو صراع بين العقل والقلب. هذه القراءة وهذه المعاني، إذن، مصدرها القارئ لا النّصّ. فليس ثمّة نصّ شعريّ، وإنّما هناك إجماع المجمعين حول ما يعني أن يكون النصّ شعريًا.

بل إنّ النّاقد الأمريكي ستانلي فيش[1] يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ يقول إنّ الخصائص اللغويّة والشّعريّة لا توجد في النّص وإنّما في القارئ. هذا القارئ، بحسب فيش، ليس حرًا طليقًا يأتي اليوم بخاصّية لغويّة وشعريّة ليهدمها في الغد، وإنّما هو جزء من جماعة تحدّد نوع الاهتمام الذي يجب أن يبديه ونوع «الأدب» الذي يجب أن يصنعه[2]. هذه الجماعة، لا النصّ ولا القارئ فردًا، هي التي تخلق المعنى، وهي التي

---

(١) Stanley Fish ناقد أمريكي وأستاذ في القانون. يعدّ كتابه: *Is There a Text in This Class?* المنشور في عام ١٩٨٠ من أهمّ أعماله النّقديّة.

(٢) Fish (1980: 11).

تخلق الخصائص اللغويّة الشّكليّة بحسب افتراضات مسبقة.

افتراضات القارئ المسبقة لا تقتصر على ماهية الشّعر وآليات قراءته، فهو له صور ذهنيّة حول العالم؛ هذه الصّور إذا ما تعرّضنا لها يومًا بعد يوم فإنّها تؤثّر في إدراكنا؛ إذ يصبح هذا الأخير ميكانيكيًّا آليًا، فلا نحسّ بالعالم بحواسنا الخمس وإنّما ندركه بعقولنا حسب صور أودعناها فيها. هذا ما قال به الرّوسي فيكتور شوكلويسكي في بحثه «الفنّ كتقنية»، ذاهبًا إلى أنّ ما يميزّ اللغة الأدبيّة أنّها تعيد النّضارة إلى إدراكنا، فنشعر بما نرى كأنّنا نراه أوّل مرّة. ووسيلة الفن في تحقيق هدفه هذا أن يجعل الأشياء غير مألوفة، وذلك بلغة عسيرة تصدمنا، وتجعل إدراكنا بطيئا[1].

إلا أنّ اللغة «العسيرة» بمفرداتها وبناها التركيبيّة والمجازيّة ليست حكرًا على الأدب، وإنّما نجدها في اللغة اليوميّة[2] والإعلانات التّجاريّة[3]، مثلا. ينطلق من ذلك

---

(١) Shklovsky ([19171981]: 26).

(٢) حول «شعرية» اللغة اليوميّة انظر
Tannen (1989).
Carter (2004).
Cook (1996).

(٣) حول «شعريّة» الإعلانات التّجاريّة انظر
Cook (2001).
Goddard (1998).
Tanaka (1992) (1994).

الأسلوبيّ البريطانيّ جاي كوك[1] ليقول إنّ ما يميّز الأدب ليس البنى التركيبيّة والمجازيّة التي تشدّ انتباه القارئ[2]، وإنّما نوع الخطاب الناجم عن تفاعل تلك البنى مع افتراضات القارئ المسبقة حول اللغة والأدب والعالم. فالقارئ، حسب كوك، يقبل على العمل الأدبيّ حاملاً صورًا ذهنيّة تشكّل الخلفيّة التي يقايس بها التّجارب والخبرات

---

(١) جاي كوك (Guy Cook) باحث بريطانيّ له باع طويل في مجال الأسلوبيّة الأدبيّة واللسانيّات التّطبيقيّة. تتناثر آراؤه حول «الأدبيّة» في طيّات مؤلّفات كثيرة، من أهمّها (1994) (1990) Cook.

(٢) إحالة إلى «الوظيفة الشّعريّة» على النحو الذي نظّره رومان ياكبسون Roman Jakobson في مقال قرأه في مؤتمر خاصّ باللغة أُقيم في عام ١٩٥٨ في إنديانا في الولايات المتّحدة الأمريكيّة. يرى ياكسبون أنّ للغة، كحدث اتّصالي، ستّ وظائف رئيسة. ففي كلّ حدث اتصاليّ مرسِل يحاول إيصال رسالةٍ إلى مستقبَل، رسالةٍ لها سياقها ووسيلتها النّاقلة (الصّوت أو الحرف) وشيفرتها (أي لغتها). ويرى أنّ وظيفة كل عنصر تتحدّد حسبما ترتكز عليه الرّسالة. فمثلا إنْ ركّزت الرّسالة على المرسل كانت الوظيفة انفعاليّة، وإن ركّزت على المخاطَب كانت الوظيفة تواصليّة، أمّا إذا ركّزت الرّسالة على ذاتها فتكون الوظيفة عندئذ شعريّة أو جماليّة، لأنّها تصبح هي الغاية والعنصر الأهمّ في عمليّة التّواصل، أي أنّ شعريّة اللغة (أو أدبيّتها) تُحدّد بدرجة صرف النّظر إليها دون سواها من العناصر Jakobson (1960). الترجمة العربية لمصطلحات ياكبسون مقتبسة من ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ص، ٧٣ ـ ٧٤.

الجديدة التي يختبرها في أثناء قراءة النّص الأدبيّ. فإن كانت هذه الخبرات مألوفة عزّزت صور القارئ الذهنيّة المسبقة، ونتج عن ذلك ما يسمّيه «خطابًا محافظا»؛ وإن كانت غريبة ناشزة ألجأت القارئ إلى قراءتها قراءة متأنّية تحدّت صوره المسبقة، ونتج عن ذلك ما يسمّيه «خطابًا انتعاشيًا»[1]. الخطاب الأدبيّ، في رأي كوك، ينتمي، بامتياز، إلى هذا الأخير[2].

أطروحة كوك هذه تثير إشكالاً حول ما يمكن عدّه «مألوفًا» أو «ناشزا»، فسِمة الألفة أو النّشوز نسبيّة. فالذي يكون مألوفًا لزيد قد يكون «ناشزًا» لعمرو، ثمّ إنّه إن اتّفق قارئان على ما هو ناشز وجاذب للانتباه فإنّ ذلك لا يتبع أنّهما ينجذبان بالمقدار نفسه، أو أنّهما يعطيان الخصائص النّاشزة الدّرجة نفسها من الأهمّيّة حين يؤولان النّصّ الأدبيّ. والوجه الآخر من نسبيّة طرح كوك أنّه يأتي في سياق ما يعرف في الغرب بزمن ما بعد الحداثة، والذي من أهمّ ما يميّزه تساؤل اليقينيّات. وعليه فإن الطّرح أقرب إلى أن

---

(١) أطروحة كوك تأتي في إطار ما بات يُعرف في أدبيّات الأسلوبيّة بـ«الشّعريّة الذهنيّة» Cognitive Poetics.

(٢) يستنتج من ذلك أن «الأدبيّة» أو «الشّعريّة» أمر نسبيّ، فالأغاني والقصص الشّعبيّة والمسلسلات التلفزيونية «أدبيّة»، إلا أنّها تتميّز عن الأدب «الحقيقيّ» بأنّها أقرب إلى تعزيز رؤانا المسبقة منها إلى تحدّيها.

يكون تجلّيًا حداثيًّا منه إلى تعريف مطلق للأدب. لذا يرى بيتر ستوكويل[١] أنّ ما يقول به كوك إنّما هو تعريف للأدب «الجيّد»[٢].

يقول روجر ويبستر[٣] معقّبًا على رؤية شوكلويسكي بإنّ تحدّي ما لدى القارئ من افتراضات لا ينطبق على الأدب على إطلاقه، ذاهبًا إلى أنّ كثيرًا من روايات القرنين التّاسع عشر والعشرين تعزّز تصوّراتنا حول العالم، مستخدمةً لغة مألوفة أقرب إلى الإدراك الذّهنيّ منها إلى الإدارك الحسّيّ، كما يضيف أنّ خاصّيّة صدمة القارئ تصدق على الأعمال الحديثة التي تميل إلى التّجريب كأعمال الشّاعر تي إس إيليوت أو «يولسيز»[٤] للرّوائي جيمز جويس[٥] أو ميتامورفوسيس[٦] لكافكا.

---

(١) باحث بريطاني في مجال علم الأسلوبيّة من جامعة نوتنجهام، له اهتمات في «الذهنيّة الشعريّة». لمدخل وافٍ حول الموضوع انظر Stockwell (2002).

(٢) Stockwell (2002: 79).

(٣) Webster (1996: 38).

(٤) ترد أحيانًا في بعض أدبيات الترجمة العربيّة «عوليس» تعريبًا لـ Ulysses كما في مساءلات سينمائية لعبد الله حبيب.

(٥) *Ulysses by James Joyce(1922).*

(٦) *Metamorphosis* by Franz Kafka *(1916).*

يتبنّى النّاقد الإنجليزيّ تيري إيجلتون[1] موقفًا شبيهًا في كتابه «النظرية الأدبيّة، مقدّمة»[2]، فهو يناقش تعريفات شتّى للأدب ليبيّن أنّه ليس ثمّة صورة واحدة ثابتة له؛ ففي القرن السّابع عشر كانت المقالات والخطب السّياسيّة والدّينيّة والسّيرة الذّاتيّة تدرس جنبًا إلى جنب مع أدب ويليم شيكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦) وجون ملتون (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) واندرو مارويل (١٦٢١ ـ ١٦٧٨)، وكانت الرّواية مزاجًا بين أحداث وقعت حقًّا وأخرى كانت متخيّلة. وفي القرن الثّامن عشر يرى إيجلتون أنّ الأدب كان يشتمل على ما كان يعدّه المجتمع كتابة ذات قيمة من فلسفة وتاريخ ومقالات فضلاً عن نصوص شعريّة. وبالمقابل نجد أنّ الأغاني الشعبيّة وربّما حتى المسرحيّة لم تكن تعدّ من الأدب. وكان الفيصل في ذلك، حسب رأيه، ما إذا كان «الأدب» تجسيدًا لذوق فئة اجتماعيّة معيّنة. والأهمّ من ذلك كان الأدب يعد وسيلة «حيويّة» لتعزيز

---

(١) تيري إيجلتون Terry Eagleton ناقد بريطاني «ماركسي»، يركّز كثيرًا في تنظيراته على مفهومي «النقد» و«الأيدلوجيّة». له مؤلّفات عدّة. من أهمّها:

The Function of Criticism (1984), The Ideology of the Aesthetic (1990) and Ideology (1991).

(٢) Eagleton (1983 [1996]).

نظام اجتماعيّ منهار، إذ أُريدَ منه أن يحافظ على القيم والذّوق السّليم العامّ، ويوجّه الطّبقات المتوسّطة التي بدأت تتعزّز مكانتها.

ويذهب إيجلتون إلى أنّ ما نعرفه بالأدب إبداعًا وخيالاً ظاهرة حديثة نسبيًّا بدأت في نهاية القرن الثّامن عشر[1]، إذ بدأ حين ذاك فصل الخطابات وتقسيمها تقسيما جديدا[2]، وهو تصوّر أريدَ به مقاومة ميل إنجلترا المتزايد نحو التّصنيع ومحاربة المادّية والنّزعة الفردانيّة؛ فصار الأدب مرادفًا للخيال في ما يعرف بالعصر الرّومانطيقيّ. وفي العصر الفكتوريّ، ومع انحسار قبضة الدّين على الحياة العامّة، ومع بدء تلاشي اليقينيّات التّقليديّة، كان للأدب ثلاث وظائف رئيسة: إبهاج القارئ وتعليمه، وفوق هذا أو ذاك إنقاذ روحه وتخليصه من براثن المادّيّة[3].

وعليه يخلص إيجلتون إلى أنّه لا فصل بين ما يعرف بالأدب والسّياسة، بل إنّ الأدب إن هو إلا سياسة، إذ لا

(١) المصدر نفسه، ص، ١٦.
(٢) المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠.

وجود مادّيًا ثابتًا له، وإنّما يكتسب وجوده ممّا يؤدّيه من وظيفة تتغيّر وتتنوّع تبعًا للعصر الذي ينتمي إليه. من هذا المنطلق لنا أن نقول بأنّ الأدب ليس خطابًا فوقيًا يرى المجتمع من علٍ على نحو نزيه بريء خالٍ من أيّ سياسة، وإنّما هو خطاب تبرز فيه مصالح ورؤى مختلفة متعدّدة متنوّعة يصارع بعضها بعضا.

في هذا الصّراع ليس ثمّة موقف «أدبيّ» أو «شعريّ» واحد، فالأدب يأتي إمّا متواطئًا مع الخطابات السّائدة ومعزِّزًا لها وإمّا مخالفًا لها ومتحدّيًا إيّاه. لعلّ أوّل ما يأتي أذهاننا في شأن مساندة الأدب للأنساق الثقافيّة السّائدة **الاستشراق**[1] **والثّقافة والإمبرياليّة**[2] للفيلسوف الأمريكيّ ذي الأصل الفلسطينيّ إدوارد سعيد. انطلاقًا من تنظير فوكو للخطاب على أنّه جملة من أقوال يستمد بعضها شرعيّتها من بعض يُظهِر سعيد في كلا العملين تواطؤ الأدب مع الخطاب السّياسيّ الغربيّ بشأن الشّرق. ففي **الاستشراق** يسعى سعيد إلى إثبات أنّ الكتّاب والأدباء والشّعراء الإنجليز والأمريكيّين

---

(١) Said ([1979] 1994).

(٢) Said (1994).

كان لهم دور مكمّل بل حيويّ لدور السّياسيّين والاقتصاديّين والعسكريّين في خلق خطاب الاستشراق.

أمّا الكتاب الثّاني فيقول سعيد بأن السّرد ساحة لتصارع الأيدلوجيّات والرّؤى، فأسئلة من مثل من له الحقّ على امتلاك الأرض والاستقرار فيها وتخطيط مستقبلها تثار وتعكس وفي بعض الأحيان تحدّد في السّرد. فهناك «بنية» من التّوقّعات تحدّد إطار ما يراه الرّوائيّون والشّعراء؛ هذه البنية تحدّد من الأقوال والمرويات ما يُسمح بنشره وما يُمنع، ويرى أنّه حتّى أولئك الذين إن بدا أنّهم ضدّ الخطاب السّائد هم في حقيقة الأمر مؤيّدون له، ذاكرًا جوزيف كونراد (١٨٥٧ ـ ١٩٢٤) مثالاً على ذلك. فهو، في رأيه، كان مناصرًا للإمبرياليّة في وجوه ومناوئًا لها في وجوه أخرى. من هذا المنطلق لنا أن نقول إنّ الأدب الغربيّ أتى معزّزًا الرّؤى المسبقة لا مخالفًا إيّاها ولا متحدّيًا لها.

لعلّنا نجد تجسيدًا واضحًا جليًّا للأدب قوّةً تتشابك مع الخطابات الأخرى في عالمنا العربيّ فيما أثير (وما يزال يثار وإن بحدّة أقلّ) من جدال حول قصيدة النثر. فالشّعر العربيّ ارتبط منذ القدم بأشكال كان عمادها الإيقاع الموسيقيّ،

وأتت قصيدة النّثر لتخرج على المألوف من الإيقاع. هذا الخروج لم يكن بريئًا ولا كان تطوّرًا تراكميًّا طبيعيًّا، وإنّما أتى في إطار صراع له أبعاده الثّقافيّة والاجتماعيّة بل حتّى الدّينيّة.

فقصيدة النّثر العربيّة يراها بعضهم تحرّرًا من قوالب «محنّطة»[1] وثورة وتمرّدًا على الجامد من التّفكير والتّعبير[2]. لعلّ أكثر من ناصر قصيدة النّثر، تنظيرًا وإنتاجًا شعريًا، في العالم العربيّ الشّاعر أدونيس. إذ بدأ منذ أواخر خمسينيّات القرن العشرين ينشر رؤاه في مجلّة **شعر** وفي أواخر ستّينيّات القرن العشرين في مجلّة **مواقف**. تظهر تلك الرّؤى متناثرة في مؤلّفاته المختلفة مثل **مقدّمة للشّعر العربي والثّابت والمتحوّل** بأجزائه الأربعة **وزمن الشّعر والسّرياليّة والصّوفيّة**. يرى أدونيس أنّ «جوهر»[3] الشّعر يكمن في كشف المجهول ومساءلته للمنظومة السائدة وتجاوزه لها، بل رفضها ومن ثم خلق بنية جديدة من العلاقات، وعليه فإن الشّاعر لا يُقوّم بناء

(١) أنسي الحاج، ص ١٨.

(٢) غالي شكري، ص ٨٢.

(٣) يستخدم أدونيس هذه المفردة وأشباهها من مثل «حقيقة الشّعر» و«خاصيّته الجوهرية» في غير موضع من كتبه.

على ما إذا أتى بكتابة منظومة أو منثورة ولا على فكرة تجتزأ من أعماله وإنّما على رؤاه الكلّيّة وعلى مقدار هدمه للعلاقات السّائدة.

بغضّ النّظر عمّا إذا كنّا نتّفق أم نختلف مع أدونيس[1] علينا أن نسأل أنفسنا: هل أطروحته هذه «جوهر» ثابت للشّعر لا يتغيّر بتغيّر الأزمنة أم أنّها رؤية شخص يسمّى أدونيس قرأ الشّعر عربيًّا وغربيًّا وقرأ ما كُتِب فيه في هذين العالمين فأتى

(١) أنا شخصيًا أتّفق معه فـ«الشّعر الذي يثير نفسي ويطربها هو ذاك الذي يأخذ بيدي، ويذهب بها إلى حيث تخفق نُظُم المجتمع، حيث الإنسان في أصفى صوره، حيث الرّؤى المؤدلجة أنأى ما تكون؛ هو الشّعر الذي يناصر الإنسان فردا، ويأبى تدجينه. فأنا لم أكره شيئًا في حياتي كرهي لعُرفٍ مجتمعيّ وقف حائلاً بين الإنسان وإنسانيّته، عُرفٍ صنّف النّاس، كبّل عفويّتهم، قيّد سجيّتهم، فرّقهم شيعًا وأحزابا، ذهب بهم مذاهب يناوئ بعضها بعضا. من هنا ظللتُ دومًا أستلذّ الشّعر الذي يروي عن عاشق هائم حيل بينه وبين معشوقه، عن محزون منكوب منعه مجتمعه من قوت يومه، عن باحث عن معانٍ خارج المجمَع عليه، عن ذي فكر يستنكف من أن يُؤطَّر، عن ذي حَمِيّة يأبى أن يذلّ، عن ذي بصيرة مرهفة يبصر بها كيف أنّ المتّفَق عليه يميت الإنسان فينا، فيتمرّد عليه تمرّدا... وأرى أنّه متى ما وُظّف الشّعر لقضاءِ وطرٍ أو نصرةِ فكرٍ فَسَق عن الفنّ، وفقدت شاعريّته، فكان بوق ترويج ليس إلا.» خالد البلوشي، استشراف التّجربة العمانيّة في جوادر، نحو خطاب إنسانيّ متعدّد، (ص ص، ٥٩ ـ ٦١). ولكنّي لا أذهب إلى تسمية هذا جوهرًا، ولا إلى أنّ تأويل غيري لكلامي هذا هو تأويلي.

بنظريّته هذه على خلفيّته تلك، أم أنّها رؤية فرديّة فريدة أتى بها من غير أن يتأثّر بمحيطه؟ لعلّنا نستأنس بتعقيبي على آراء فيكتور شوكلويسكي وجاي كوك وبآراء تيري إيجلتون للردّ على ذلك. على أنّ ذلك لن يعدو أن يكون تكرارًا واجترارا. لعلّ الخيار الأنجع أن نناقش آراء أدونيس نفسه في الشّعر العربي. إذ نجد في كتابه الذّائع الصّيت **الثابت والمتحوّل**[1] ما يؤكّد أنّ الشّعر، مفهومًا وممارسة، مرتبط ارتباطًا لا فكاك منه بالعصر.

من ذلك أنّه يقول في الشّعر العربيّ في إبّان الدولة الإسلاميّة إنّه صار «جزءًا من الرؤيا الإسلاميّة، فخضع لسلطة الدّولة»[2]، فهو «لم يكن له معنى إلا من حيث إنّه كلام حسن أو سيء: الحسن يأمر وينهي وفقًا لما يأمر به الدّين وينهي عنه، والسّيء هو ما كان خلاف ذلك»[3]. إن خضع الشّعر لسلطة الدولة، كما يقول أدونيس، أو للنّظام الأخلاقي للدين يعني ذلك أنّ هذا الشّعر فقد «خاصّيّته» و«جوهره»،

(١) ما يدلّ على ذيوع صيت هذا الكتاب أنّه وصل إلى طبعته الحادية عشرة في عام ٢٠١١.

(٢) أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص ١٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠١.

على النّحو الذي يعرّفه أدونيس، ومن ثمّ لم يعد شعرًا.

البادي من قراءة أدونيس أنّ الشعر العربيّ لم يأتِ تحقيقًا لجوهر، وإنّما أتى في إطار صراع حول المعنى، حول ما تأوّله الأوّلون، فرأوا هذا «حقًّا» وهذا «باطلا»؛ منهم من فسّر الحياة حسب فهمهم للأوّلين ومنهم من أتى بتفسير يتحدّاهم. ففي إبّان الحكم الأمويّ «أصبح الشّاعر مأخوذًا بين قطبين: الحرّيّة على غرار الجاهليّة... والضّغط الذي يمارسه عليه الاتجاه السّياسيّ السّائد، في الحكم والحياة العامّة»[1]. ونجد مثلاً لهذا الشدّ والجذب بين الذاتيّة والخطاب العامّ في العصر العبّاسيّ، فهذا العصر شهد تأصيل الأصول الدّينيّة والسياسيّة والأصول البيانيّة ـ الشّعريّة من جهة وانفجار ثورات مختلفة على السّائد مثل ثورتي القرامطة والزنج، كما ظهر ما يسمّيه «المنهج التّجريبيّ وإبطال النبوّة»[2]، إلى جانب التّجربة الصّوفيّة التي بدأت تغيّر «المفهوم التقليدي الدينيّ للعلاقة بين الله والإنسان» و«نظرية المعرفة التقليديّة القائمة على النقل والعقل»[3]. على مستوى الشعر أتى كلّ من أبي تمام وأبي

(١) المصدر نفسه، ص ٣١١.

(٢) أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص ٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

نواس بأنماط جديدة من الحياة والعلاقات واللغة الشعريّة. وكان كلّ له حقّه الذي أراد أن ينافح عنه وباطله الذي أراد أن يناوئه، وكان الشعر في هذا الصّراع أداة من جهة وقوّة فاعلة من جهة أخرى.

الإشكال الآخر في رؤية أدونيس إشكال تأويليّ. يقول أدونيس إنّ خاصّيّة الشّعر، تجاوز الواقع ومساءلته وكشف المجهول، «هي التي سمّاها أسلافنا بلغة المجاز»[1]. أن سمّى «أسلافنا» خاصّيّة لغويّة بالمجاز أمر لا شكّ فيه، ولكن أن كان تأويلهم للمجاز تأويل أدونيس من حيث مجاوزة الواقع بمساءلته والشّكّ فيه أمر فيه الشكّ كلّ الشكّ. ما يؤوّله أدونيس بأنّه حداثة أبي تمّام وحداثة أبي نواس ليس ببعيد عن حداثة أدونيس ناقدًا وشاعرا. وإن ذهبنا مذهب أدونيس وأقررنا بحداثة كلّ من أبي تمام وأبي نواس فإنّ ذلك لا يتبع بالضّرورة أنّ تأويل هذين «لحداثتهما» كان تأويل أدونيس أو تأويلنا نحن. فأدونيس لا يصدر عنهما بقدر ما يصدر عن الشّعر الغربيّ عامّة والشعر الفرنسي خاصّة وعن خطاب ما

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ص ٢٥٢.

يسمّى «الحداثة». وإن كان رأيه في شعر المتنّبي أنّه «كتاب في عظمة الشّخص الإنسانيّة يسيّره الجدل بين اللانهاية واللامحدودية: الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها، والعالم الهرم الذي لا يقدر أن يتحرّك ويساير هذا الطّموح»[1] فإنّ هناك من يرى في المتنبّي شخصًا تحرّك في إطار «نسق ثقافيّ ذكوريّ» سايره وجعل شعره أداة لتمجيد ذاته على نحو نرجسيّ أو لبلوغ غاية سياسيّة أو منفعة شخصيّة، فمدح هذا الأمير وذمّ ذاك[2]. مقدار صواب هذا النّاقد في رأيه في المتنبّي مقدار صواب أدونيس في رأيه فيه.

والوجه الآخر للإشكال التأويليّ في أطروحة أدونيس يتعلّق بتعريف «المجهول». فالمجهول، على تجريده ضرورةً، يربتط بالسّياق الآني. فإن ذهبنا إلى أنّ أبا تمّام أو أبا نواس سعيا إلى كشف المجهول فلا يعني ذلك أنّ «مجهولهما» كان واحدا، ولا يعني ذلك، ضرورةً، أنّ مجهول أدونيس كان مجهول أحدٍ منهما. وإن كان الأمر كما أرى تعدّدت «المجاهيل» وتنوّعت «الجواهر» (إن ذهبنا إلى أنّ للشّعر

---

(١) أدونيس، مقدّمة الشّعر العربي، ص٥٠.

(٢) إحالة إلى ما يقول به عبد الله الغذامي في النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثّقافيّة.

جوهرا). وإن تعدّدت المجاهيل وتنوّعت الجواهر لم يعد لمقولة إنّ للشّعر جوهرًا يتمثّل في كشف المجهول من معنى. والأمر نفسه يقال فيما يسمّيه أدونيس «الشعر الحقّ»[1]. فحقّ أدونيس قد يكون باطل غيره، وإن كان لحقّ أدونيس محدّداته ومستنداته فإنّ باطل غيره له الحظّ نفسه.

ليس الغرض ممّا قلته اختزال رؤية أدونيس إلى أنّها كانت إسقاطًا على عصر غير عصره، وإنّما أقول بما قال به إدوارد سعيد من أنّ في كلّ عصر ثمّة «بِنية من التّوقّعات» توجّه شروط المعرفة. هذه البنية تؤثّر في رؤى الناس، العامّة منهم والخاصّة. كما أنّي لا أهدف إلى تخطئة أدونيس ولا إلى إثبات بطلان أنّ للشّعر جوهرا أو سرّا، وإنّما وضع هذه المفاهيم في مواضعها، كلّ موضع له تفسيره وتأويله، كلّ له «سياسته».

الحقّ أنّ أدونيس يبدو واعيًا لذلك، فهو يقول بلغة جازمة «ليس الشعر ماهية. ليس هناك شعر في المطلق»، ويتابع قائلا: «هناك نصّ محدّد يكون شعريًّا أو لا يكون»[2].

---

(١) أدونيس، مقدّمة الشّعر العربيّ، ص ١١٣.

(٢) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ص ٢٤٣.

ثم يؤكّد وعيه أنّ تعريف «الشّعريّة» خاضع «للمراحل التّاريخيّة... تبعًا لتبدّل الأزمنة والأوضاع الحضاريّة»[1]. إلا أنّه لا يقيّد نفسه بهذه النّسبيّة حين يصدر أحكاما، فيقول، بنبرة لا تقلّ حدّة من نبرة إقراره أن ليس للشّعر ماهية، في عصر «النهضة» العربيّة الحديثة: «لم ينتج عصر «لنهضة» شعرا، وإنّما أعاد إنتاج عموديّة الشّعر». ما لا يراه شعرًا كان شعرًا، لأستعير كلامه، في مرحلة تاريخيّة معيّنة ووفقًا لوضع حضاريّ معيّن، بل هو شعر عند بعضنا في عصرنا هذا في وقتنا هذا. إنّ رفض أدونيس لشعر «النهضة» لدليل آخر على أنّ الشعر، تعريفه وتحديد خاصّيته، يأتي في إطار صراع سياسيّ يشمل ويقصي. فإن كان أدونيس يحتفي بأبي نواس فيشمله في عداد الشّعراء هناك من يزدريه ويقصيه من دائرة الشّعراء إلى عالم الفسق والجنون والتّهتّك. لكلّ من المحتفي به والمزدري له نظام معرفيّ يرفع هذا مكانًا عليًّا وينزل ذاك منزلاً دونيّا، كلّ له سياسة[2].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

(٢) بل من المفارقات أنّ أدونيس نفسه الذي طالما احتفى بالشّعر الذي يتجاوز السّائد يراه النّاقد عبد الله الغذامي في شعره مثالاً على مساندة نسق ثقافيّ ذكوريّ «فحل» لا متحدّيًا له.

من هنا لنا أن نقول إنّ الشعر خطاب، حقل من أقوال يحيل بعضها إلى بعض، كلّ قول فيه لقائله مصلحة وفائدة يصارع من أجلها. ليس ثمّة «شعر»، هناك من يحدّد شيئًا يسمّيه شعرًا، هذا «المحدِّد» هذا «المعرِّف» له ما يحتفي به وما يرفضه، له ما يقرّبه وما يقصيه، له ما يجعله في المركز وما يزحزحه إلى الهامش. فحين يحتفي أدونيس بأبي نواس رائيًا إيّاه ممثّلا «لجوهر» الشّعر فإنه يحتفي بنفسه شاعرًا، وإن كنتَ ممّن يحتفون بأبي نواس كنت أقرب إلى أن تحتفي بأدونيس شاعرًا لا بجوهر مطلق لاتاريخيّ. أمّا إن كنت تحتفي بشعر «النّهضة» العربيّة الحديثة فكنت أقرب إلى ازدراء أدونيس وعدّه عامل هدم للشّعر «العربيّ» والتّراث «العربيّ»، فهناك كثيرون ممن يرون في قصيدة النثر (ولا ريب أنّ أدونيس من أهمّ مناصريها) معاداة للتّراث العربيّ[1]، بل إنّ منهم من يذهب إلى «اتّهام قصيدة النّثر بالعمالة والخيانة والولاء للأجنبيّ وعداء الدّين»[2]. مجمل القول إنّه ليس هنالك تصوّر واحد ثابت مطّرد للشّعر على مرّ العصور والأزمان، بل هناك تصوّرات

(١) أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

متعدّدة متباينة تخدم مصالح أصحابها، كلٌ يؤّولها على نحو خاصّ به.

ولنا في سياقنا العمانيّ، في استقبال قصيدة النّثر تحديدًا، مثال على ذلك. فكما يقول الباحث مبارك الجابري (٢٠١٣) تعدّ مجلّة نزوى الفصليّة برئاسة الشّاعر سيف الرّحبي حاضنة لقصيدة النثر العمانيّة؛ فقد «تبنّتها المجلّة كخطاب أدبيّ عربيّ حديث أتى لينسجم مع معطيات العصر»[١]. إلا أنّ هناك من ينظر إلى القصيدة بعين الرّيبة «على أنّها نافذة لتيّار حداثيّ تخضع له وتنطق بلسانه»[٢]. بل نرى سيف الرحبي نفسه يصرّح «حين يأتي طالب علم ويمتنع عن قراءة مجلة وجدت لتخاطبه وتبني حوارًا مع عقله وخياله مثل مجلّة (نزوى) بحجّة أنّها صنيعة «العصريّين» و«العلمانيّين» أو أيّ شيء آخر، أي عبر إشاعة تبنّاها كفكرة مسبقة بنى عليها موقفًا حاسما، فهذا أحد أمثلة سلوك الانغلاق المخيف»[٣]. لعلّ في القصيدة العمانيّة الحديثة (وفي حاضنتها مجلة نزوى) ما

(١) مبارك الجابري، محاصرة الجبروت، ص ٢١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

(٣) الرحبي، سيف، كلمة العدد، مجلّة نزوى، ع ٩١ (مقتبس من الجابري ص ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩).

يخالف ما دأب عليه مخالفوها من معتقدات، لعلّ في هذه المخالفة ما يمثل تحدّيا أو توتّرًا، بمعنى آخر لها سياسة غير سياسة مخالفيها ومعارضيها. هذا ما ستحاول هذه الدّراسة بحثه في الجزء الثّاني من الدّراسة.

على أنّ فهمنا لظاهرة القصيدة الحديثة تظلّ قاصرة إن لم تكن لدينا فكرة، وإنْ مجملة، عن سياسة الشّعر العمانيّ العمودي. وهذا ما سأتطرّق إليه في الفصل القادم.

الفصل الثّاني

توطئة تاريخيّة، الشّعر العمودي، سياسة الائتلاف والتّعاضد

يمكن القول بإنّ جلّ الأدبيات العربيّة حول عمان تتناول الجانبين الدّينيّ والسّياسي. فـ«تحفة الأعيان في سيرة أهل عمان» للسالمي[1]، مثلا، يتناول الحياة العمانيّة من المنظور الدّينيّ المتمثّل في القراءة الإباضيّة للإسلام، وبالمقابل نرى أنّ كتاب ابن رزيق «الفتح المبين في سيرة السّادة البوسعيديّين»[2] يتناول التّاريخ العمانيّ من منظور نظام الحكم. اقتصار الرّؤية على هذين المنظورين نتج عنه أنّ الموضوعات المعنيّة بالإنسان «العادي» تجوهلت في المصادر

(١) عبدالله حميد السالمي، تحفة الأعيان في سيرة أهل عمان.

(٢) حميد بن محمد ابن رزيق، الفتح المبين في سيرة السّادة البوسَعيديّين.

العمانيّة، كما يقول الباحث هلال الحجري[1]. الرّأي عندي أنّ تجاهل الإنسان الفرد نتج من نسق ثقافيّ كان أكثر حرصًا على الجماعة منه على الفرد. هذه الفكرة نجد أجلى تعبير لها في القصيدة العمانيّة العموديّة؛ فمع أنّ هذه تتّصف بتعدّد اتّجاهاتها الفكريّة من دينيّة وسياسيّة ووطنيّة وثوريّة من جهة، وبتداخل هذه الاتّجاهات بعضها ببعض من جهة أخرى، فإنّ الجامع لها أنّها أتت في إطار خطاب جماعيّ كان يتوقّع من الشّاعر أن يقف منه موقف المدافع والمؤازر له.

نرى ذلك في ثيمتين برزتا على نحو لافت في الشّعر العمانيّ: ثيمة مناصرة الجماعة السّياسيّة الحاكمة وثيمة مناصرة الجماعة الدينيّة؛ فهناك شعراء اشتهروا بمدح سلاطين أو أفراد من الأسر الحاكمة، فإن تحدّثنا عن عصر النّباهنة بادر إلى ذهننا ديوان الستالي (١١٦٣ ـ ١٢٥٥)[2]، «الذي كرّس أشعاره لمدح ملوك النباهنة»[3]. وإن تحدثنا عن اليعارية

(١) هلال الحجري، عمان في عيون الرحالة البريطانيّين: قراءة جديدة للاستشراق، ص ٣٣.

(٢) أبو بكر أحمد بن سعيد الخروصي الستالي، ديوان الستالي.

(٣) هلال الحجري، حداثة الأسلاف، مختارات من الشعر العماني القديم، ص ٣٣.

أتانا اسم الحبسي (١٦٧٨ ـ ١٧٣٧)[١]. أمّا عصر آل بوسعيد فيكاد كلّ سلطان يرتبط اسمه باسم شاعر، فابن عرابة (النّصف الأوّل من القرن الـ ١٩)[٢] مدح السّلطان سعيد بن سلطان، وابن رزيق (١٧٨٣ ـ ١٨٧٤)[٣] وقف مادحًا سالم البوسعيدي مهنّئًا إيّاه بهذه المناسبة أو تلك، أو واصفًا قصوره، أو مرسلاً إليه قصائد وهو في طريقه إلى بلدة ما. كما مدح أفرادًا آخرين من الأسرة الحاكمة مثل محمّد بن سالم بن سلطان. والشّاعر المجيزي أبو الصّوفي (١٨٦٤ ـ ١٩٥٢)[٤] يرتبط اسمه بفيصل بن تركي وابنه تيمور. كما ترك ابن شيخان[٥] مدائح كثيرة في السّيّد فيصل بن تركي. والشاعر هلال بن بدر البوسعيدي (١٨٩٦ ـ ١٩٦٥)[٦] «كانت له مكانة وحظوة في قصر السلطان سعيد بن تيمور، وكان حقّا يمثل

---

(١) راشد بن خميس الحبسي، ديوان الحبسي.

(٢) ابن عرابة، جواهر السلوك في مدايح الملوك.

(٣) حميد بن محمد ابن رزيق، ديوان ابن رزيق للشاعر الفصيح حميد بن محمد بن رزيق.

(٤) سعيد بن مسلم المجيزي، ديوان أبي الصوفي، الشيخ الورع سعيد بن مسلم المجيزي العماني.

(٥) محمد بن شيخان السالمي، ديوان إبن شيخان السالمي.

(٦) هلال بن بدر البوسعيدي، ديوان السّيّد هلال بن بدر البوسعيدي.

نتاج العصر الذي عاش فيه، في مدحه ووصفه وتهانيه وتفاعله وتعاطفه مع كل الأحداث...»[1].

أمّا ثيمة مناصرة الجماعة الدينيّة فهي تتجسّد في دعم التّفسير السّائد للدّين دعمًا كان عماده النّظام القبليّ. فهناك ديوان المؤرّخ العمانيّ نور الدين السّالمي[2]، له فيه قصائد يحرّض فيها العمانيّين «على القيام بأمر الله» ومجانبة «أهل الهوى والغي»[3]. يستنهض النخوة القبليّة، فيذكر، مثلا، «قبيلة الحرث»، فيورد أسماء أفراد بعينهم مثل الشيخ صالح بن علي الحارثي وابنه عيسى، يشجّع هذا الأخير على «الجهاد»[4]، ويطلب منه الاقتداء بأبيه في سعيه إلى «إظهار الإسلام»[5]. وله قصائد يرثي فيها «أفاضل عصره»[6] ومن كانوا ذوي مكانة دينيّة ووجاهة اجتماعيّة، ويدعو النّاس إلى الاتّصاف بمكارم الأخلاق. أمّا المتقاعسون عن الجهاد

(١) محمد علي الصليبي، «مقدّمة تحليليّة» لديوان السّيّد هلال بن بدر البوسعيدي، ص ١١.

(٢) عبدالله حميد السّالمي، ديوان نور الدين السالمي.

(٣) عيسى محمد السليماني، «المقدمة» ديوان نور الدين السالمي، ص ٥٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

والطّالبون للدنيا فيذمّهم واصفًا إيّاهم بـ«أراذل» دهره و«أسافله»[1]. وجلّ أشعار الديوان يغلب عليها الطّابع الاستنهاضي الحماسي.

ينحو الشّاعر أبو مسلم البهلاني (١٨٦٠ ـ ١٩٢٠)[2] النّحو ذاته. له قصائد استنهاضيّة لها حظوة خاصّة في الذّاكرة العمانيّة، لعلّ من أشهرها «النّونيّة»[3] التي قالها في مدح الإمام سالم بن راشد الخروصي (١٨٨٤ ـ ١٩١٩). يظهر في هذه القصيدة تداخل الدّين والسّياسة (نظام الحكم) والقبيلة وتشابك بعضها ببعض؛ فأبو مسلم يثير الحماسة القبليّة، فيذكر «كل قبيلة باسمها مشيدًا بمناقبها، ولم يفوّت تسمية الأخيار والحكماء والأشدّاء من زعماء وشيوخ تلك القبائل استنهاضًا لهم كي يقفوا في صفّ الإمام الذي بويع بعد فترة طويلة من الفوضى وشيوع الظّلم»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(٢) أبو مسلم البهلاني، الآثار الشعريّة لأبي مسلم البهلاني ناصر بن سالم بن عديّم الرّواحي، شاعر زمانه وفريد أوانه (١٨٦٠ ـ ١٩٢٠).

(٣) العنوان الأصلي للقصيدة «الفتح والرضوان في السيف والإيمان».

(٤) محمد الحارثي، «المقدمة، حياة شاعر مغيب، شاعر حياة مغيبة». أبو مسلم البهلاني (٢٠١٠) الآثار الشعريّة لأبي مسلم البهلاني ناصر بن سالم بن عديّم الرّواحي، شاعر زمانه وفريد أوانه (١٨٦٠ ـ ١٩٢٠)، ص ٥٤٩.

إلا أنّ هناك من يربط اسم أبي مسلم بتوجّهه الدّينيّ على نحو حصريّ، وهو أمر يبدي عليه معارضته الشّاعر العمانيّ محمّد الحارثي، أحد محقّقي ديوانه. يذكر الحارثي[1] أنّ محقّقًا لديوان البهلاني حذف مدائحه في سلاطين زنجبار، حفاظًا على مكانته الدّينيّة في المخيلة الاجتماعيّة. والحقّ عند الحارثي أنّ أبا مسلم «في بعض قصائد مديحه لسلاطين زنجبار خرج عن مألوف المدائح بما فيها من إعلاءٍ لشخصيّة الممدوح، لا سيّما مدائحه في حمد بن ثويني وعلي بن حمود، وإسقاط خبرته ومعرفته الدينيّة ليسبغ عليهم صفات قرّبتهم من صفات الألوهة...»[2].

هذا التّداخل بين السّياسيّ والدّينيّ والقبليّ نجده لدى شاعر آخر ذائع الصّيت لدى العمانيّين، الشّاعر عبد الله الخليلي (١٩٢٢ ـ ٢٠٠٠). ففي قصيدته الطويلة «عمان في سجل الدّهر، ملحمة تاريخيّة»[3] يقدّم الخليلي تاريخ عمان من المنظور الدّينيّ المبنيّ على القراءة الإباضيّة. فبعد مقدّمة احتفائيّة للتّاريخ العمانيّ وعرضه لأمر مالك بن فهم وسجاله

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٤ ـ ١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٣) عبد الله الخليلي، وحي العبقريّة.

مع الفرس ودخول العمانيّين الإسلام، يذكر مواقف فكريّة سياسيّة، فيتحدّث عن «موقفنا بعد موت ﷺ»[1] و«موقفنا أثناء الفتنة» و«الموقف مع الأمويّين»[2]. وبعد انتهائه من «مواقفنا» هذه يتطرّق إلى التّاريخ السّياسيّ الإباضي، فيتكلّم عن «قيام الأمر في الإباضية»[3]، ثمّ يأتي بعده بما يشبه تأريخًا للإمامة، فيبدأ بـ«بدء الإمامة بعمان»[4]، ثمّ يذهب إلى «دولة اليحمد في القرن الثاني»[5] و«أئمّة القرن الثالث»[6] و«الأئمّة المنصوبون في أيام محمد بن نور»[7] و«أئمّة القرن الرابع»[8] و«أئمّة القرن الخامس»[9] و«أئمّة القرن السّادس»[10].

وحين يصل إلى حكم النباهنة تختفي كلمة الإمام «لتظهر «الملوك»، «ملوك النباهنة»، الذين يقول فيهم «لكن الدنيا التي

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٤٦.
(٥) المصدر نفسه، ص ص ١٤٦ ـ ١٤٧.
(٦) المصدر نفسه، ص ١٤٧.
(٧) المصدر نفسه، ص ١٥٠.
(٨) المصدر نفسه، ص ص ١٥٠ ـ ١٥١.
(٩) المصدر نفسه، ص ص ١٥١ ـ ١٥٢.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

ما فتئت/ تقلب الشؤم على أهل اليمين/ نفثت في صالحها سمها/ فأدالتهم إلى الذل عمين/ عصفت فيهم بهم فانقلبوا/ عن هداهم تحت قوم مترفين»[1]. ثم تأتي كلمة «الإمام» إلى الظهور مرّة أخرى حين يتحدّث عن «أئمّة القرن التاسع»[2] و«أئمّة القرن العاشر»[3] و«أئمّة القرن الحادي عشر»، فيمدح اليعاربة، فيذكر «فتوحاتهم في الشّرق» و«فتوحاتهم في الغرب»[4]

والخليلي إن استخدم «الملوك» على نحو حصريّ في حديثه عن حكّام النّباهنة فإنّه يذكر «دولة البوسعيد» على نحو تتداخل فيه أسماء السّلاطين بأسماء الأئمّة. فيمدح الأئمّة كلّهم والسّلاطين بعضهم. إذ يثني على من سمّوا بالأئمّة، كالإمام أحمد بن سعيد «فافخري بابن سعيد بعدهم/ أحمد القرم إمام المسلمين/ من حمى الملك من الأعدا/ ومن عزّ في الأمر فبزّ القاهرين» و«غزا الفرس وقد عاثوا على/ مجتلى شط العراقيين سنين»، «فسطا فيهم إلى أن أذعنوا/ لعراق

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٥٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ص ١٥٤ ـ ١٥٧.

العرب بين المذعنين»[1]، والإمام عزّان يقول فيه «ثم أوفى نجل قيس بيهم/ ذاك عزان أمير المؤمنين/ طهر الأرض من الرجس ولم/ يبق فيها من دخيل أو أبين»[2]. كما يفرد أبياتًا كثيرة في ثناء الأئمّة الذين عارضوا دولة البوسعيد مثل الإمام سالم بن راشد الخروصي[3] ومحمد بن عبد الله الخليلي والإمام غالب بن علي الهنائي.

وحين يتطرّق للسّلاطين يفرد لهم أبياتًا أقلّ، ولا يفوته أن يذكر ما لاقوه من وجوه المعارضة من مؤيّدي الإمامة. فيقول في السّيّد سلطان بن أحمد الذي تبنّى لقب «السلطان»: «ثم سلطان فتاه هكذا/ بعده قام مقام المالكين/ فسعيد نجل سلطان الذي/ شادها وهو على العرش مكين»[4]. وحين يتطرّق إلى حكم ابنه سعيد يذكر «ظهرت في عهده طائفة/ تنشر الحق شراة أربعين» الذين «خشى السلطان منهم حينما/ ظهروا بالحق بين العاملين»[5]، ثم يذكر ثويني بن سعيد وابنه

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ص ١٥٩ ـ ١٦٠.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

سالما في بيتين يتيمين «فثويني بن سعيد بعده/ فابنه سالم ذو الفعل المشين/ من رمى والده الفحل الذي/ كان يرعاه بفضل المفضلين»[1].

وبالمقابل نجد أنّ هلال بن بدر البوسعيدي يميل في قصيدته «النزويّة»[2] نحو السّلاطين، فهو بعد مدحه الأئمّة اليعاربة على دورهم التاريخيّ في عمان والأئمّة آل بوسعيد الأوائل يحتفي بالسّلاطين احتفاءً جليًّا، فيمجّد لقب «السّلطان» الذي تبنّاه السّيّد سلطان بن أحمد، ويقول فيه: «قام من بعده المليك أبو الأم/ ـلاك سلطان ناشرا للواء/ تسمى إذ ذاك بالسيد السـل/ طان أعظم به بالأسماء»، ويشيد بإنجازاته مثل بنائه في البحرين «قلعة طاولت نجوم السّماء» وقيادته لـ «سير الكتيبة الشهباء»[3]. ثم يذكر ابنه السّيّد سعيد الذي «أدّى رسالة الآباء»[4]، ويبارك فتحه زنجبار والجزيرة الخضراء واستقرار الأمر له في ممباسا، و«عاد منها وقد

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٢) هلال بن بدر البوسعيدي، ديوان السيد هلال بن بدر البوسعيدي، ص ص ٢٦١ ـ ٢٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

تحقّقت الآمال بتوطيد دولة ولواء»[1]. وبعد ذكره سالما الذي «أطلق النّار نحو صدر أبيه/ بصحار في ضحوة الأربعاء»[2] واستنكاره لفعلته يمدح الإمام عزّان بن قيس ويعدّه من الصّالحين الأتقياء[3].

على أنّ اللافت للنّظر أنّ السيّد تركي الذي حارب الإمام عزّان بن قيس والذي يُعَدّ من المنظور الإماميّ معارضًا للإمامة، يحتفي به الشّاعر كـ«وارث العرش حقّا» وكـ «بطل كابر الخطوب بعزم/ ومضاء وهمة وعزم». كما يقدّمه ملكًا «احتفت مسقط وأهل عمان/ بمليك البلاد أي احتفاء»[4]. ثم يذهب ممجّدًا كلاً من السّيّد فيصل والسّيّد تيمور. إلا أنّه يعود فيتحسّر على موت الإمام سالم بن راشد الخروصي، كما يذكر مناقب الإمام «التّقي الخليلي»، فهو «حاز كل ثناء/ من مليك البلاد والصفوة فيها/ والقادة الرّؤساء»، وهو «عالم عامل كريم نزيه/ ذو اتّزان في شدّة ورخاء»[5]، ثم يغدق

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٩.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٧٠.

بالمديح على السّيّد سعيد بن تيمور، إذ «عرف الداء فيه (في ملكه) فاستأصلته/ نظرة منه في مكان الدواء/ وحطّمت كفه قيودا ثقالا/ أوهن الملك ثقلها في الخفاء» كما «جعل الكلّ في جميع القضايا/ تحت حكم الشريعة الغراء». إلا أنّه لا يذكر الإمام غالب الهنائي الذي حارب السيّد سعيدًا، وإنّما يمجّد فتح السلطان لنزوى، معقل الإمامة، قائلا في ذلك: «وابتدا أولا بنزوى فدانت/ إن سر التّوفيق في الابتداء/ خضعت كلها عمان برفق/ واستكانت بغير سفك دماء»[1].

نلحظ من هذا بروز التيّارين السّياسيّ والدّينيّ لدى أشهر الشّعراء العمانيّين، الذين وقفوا إمّا مناصرين للخطاب الدّيني أو السّياسيّ، أو متأرجحين بين هذا وذاك. ولما كان أولو الأمر من الأئمّة وذوي الجاه والحكم هم أوّل من يتحمّلون تحقيق الأهداف كان على الشّاعر أن يثني عليهم إذا ما قاموا بالأمر خير قيام، ويذكّرهم بما على عاتقهم من مسؤليات جسام، ويستنهضهم إن آنس منهم تقاعسًا عمّا وكل إليهم من مهام. ولما كان قوام الأمر ضمان سلامة الخطاب الثّقافيّ وتأمين جريانه حسب الضّوابط المرسومة لها كان الحيّز

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧١.

المتاح للفرد، همومه وهواجسه وأفكاره ويوميّاته، أقلّ، وكان أن عُدَّت تلك الهواجس والأفكار محظورًا التّفكير فيها إن خالفت الخطاب الثقافي السّائد.

على أنّي أؤكّد مرّة أخرى أنّي بإبرازي هاتين الثيمتين لا أهدف إلى الإيحاء أنّ الشعر العمانيّ العموديّ يقتصر عليهما. فهو فيه توجّهات متعدّدة؛ فهناك اتّجاه صوفيّ في كثير من أشعار سعيد بن خلفان الخليلي (١٨١١ ـ ١٨٧٠) وأبي مسلم البهلاني، واتّجاه وطنيّ استنهاضيّ في بعض أشعار عبد الله الطائي (١٩٢٤ ـ ١٩٧٣)، واتّجاه يعنى بالإنسان عاشقًا ومحبًّا عناية يمكن تفسيرها تحدّيا للخطاب السّائد؛ وهذا ما ذهب إليه الباحث والشّاعر العمانيّ هلال الحجري[1] في تقديمه لمختارات شعريّة كلاسيكيّة في المرأة وفي الحبّ مقرونًا بالخمر يراها نماذج حداثة تمثّل توتّرًا وصدامًا مع الخطاب السّائد.

بيد أنّ طرحًا كهذا ينطوي على إشكال إذا ما نُظِر إليه من منظور الخطاب الشعريّ ما قبل الحداثة. فالمرأة والخمر يكثر ورود كليهما في الشّعر العربيّ. والشّعراء العمانيّون في فترة ما

(١) هلال الحجري، حداثة الأسلاف.

قبل عام ١٩٧٠ قلّما خرجوا عن طابع القصيدة العموديّة العربيّة في «أشعارهم وتراكيبهم ومعجمهم اللغوي وأبنيتهم الأسلوبيّة، فهم لا يختلفون كثيرًا عن غيرهم من الشّعراء العرب...»[١]. فالحديث عن المرأة والتّغزّل بها ولا سيّما في افتتاحيّات القصيدة العموديّة العربيّة كان أقرب إلى تقنية فنّيّة منه إلى عاطفة حقيقيّة أو رؤية فكريّة أُريدَ بها تقويض سلطة السّائد؛ فـ «التغزّل لعبة مجازيّة تأتي لتزيين الكلام وافتتاح القول به، ولقد صرّح بذلك النّقّاد وقالوا إنّ التّشبيب يأتي لفتح النّفوس إلى سماع شعر المديح أو غيره من الأغراض، ولم يكن الحبّ غرضًا رئيسا»[٢].

كما أنّ ألفاظًا كالخمر والسّكر والكأس والشّراب في نصوص سعيد بن خلفان الخليلي وأبي مسلم البهلاني وأمثالهما يمكن أن تؤول في إطار الخطاب الشّعري الصّوفيّ على أنّها ترمز إلى الحبّ الإلهيّ. من هنا نستنتج أنّه إن كان الشّعر العمانيّ قد غلب عليه الطّابع التّقليديّ للقصيدة العموديّة العربيّة، وإن كان التّغزّل في الشّعر العربيّ ديباجة

---

(١) شبر بن شرف الموسوي، اتجاهات الشعر العماني المعاصر من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٩٠، ص ١.

(٢) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ٨٥.

كان المراد منها الولوج إلى غرض آخر يكون هو الموضوع الرئيس فإنّه من الصّعب القول بأنّ مختارات الحجري تقدّم رؤية أو اتّجاهًا فكريًّا ضدّ الأنساق الثّقافيّة السّائدة، بل لنا أن نقول إنّ ما يقدّمه الحجري على أنّه حداثة الأسلاف أقرب إلى «سلفيّتهم» منه إلى حداثتهم.

نخلص ممّا سبق أنّ حسب الرّؤية الشّعريّة السّائدة قبل سبعينيّات القرن العشرين كان على الشّاعر أن ينطلق من الخطاب المنتمي إليه، يستمدّ منه رؤيته، يُحكَم له بالجودة إذا استقام، يُحكَم عليه بالرداءة إذا انحرف، وإذا وجد النّاس يستقيمون مدحهم بشعره وإذا ينحرفون ذمّهم به. لعلّ تفسير ذلك أنّ الشّعر أتى في ظلّ خطاب كان عماده، كما أسلفت، الجماعة لا الفرد، أضف إلى ذلك أنّ التّعليم قبل سبعينيّات القرن العشرين لم يكن متاحًا إلا لفئة قليلة كانت تؤدّي إمّا وظائف مرتبطة بالدّين كإمام مسجد أو قاضٍ أو معلّم يقرئ القرآن ويعلّم أصول الدّين، وإمّا وظائف مرتبطة بالنّظام السّياسيّ الحاكم ككاتب في الدّولة، يوثّق شؤونها ويراسل من لهم علاقة بها داخليًّا وخارجيّا. لذا أتى الشّعر في جلّه معزِّزًا للوضع القائم لا مسائلاً له، فكان الشّاعر ممثّلا للجماعة، يعكس همومها، يحرص على مصالحها، يقوّم

منهم من اعوجّ ويهدي من ضلّ. وإن كان للشّاعر فردًا من قيمة فكان يكتسبها من درجة تقيّده بالقائم، وإن كان لشعره من قيمة فهو في كونه تعبيرًا عمّا اصلطحت عليه الجماعة.

على أنّ الوضع في عمان، كما ذكرت في المقدّمة، تغيّر. من جملة هذه التّغيّرات أنّ علاقة القصيدة الحديثة بالسّائد صارت أقرب إلى سياسة الاختلاف والتعارض منها إلى سياسة الائتلاف والتعاضد. هذا الاختلاف والتّعارض يتجلّى تجربة إنسانيّة سأوضح ملامحها في الجزء الثّاني.

الجزء الثّاني

القصيدة العمانية الحديثة:

سياسة الاختلاف والتّعارض

انطلاقًا من الرّؤية النّظريّة المبسوط فيها القول في الفصل الأوّل، سأتناول في الجزء الثّاني القصيدة العمانيّة الحديثة كقوّة سياسيّة. فهي تقدّم ذاتًا شاعرة تتميّز بتمجيدها للذّاتيّ وبتماهيها مع المهمّشين (الفصل الثّالث)، وبرفضها لخطاب الواقع السّائد؛ ومن وجوه هذا الرّفض احتفاؤها بالغياب والنفي والموت (الفصل الرّابع) واستنكافها من التّدجين والتّرويض وتوقها إلى عالم بديل (الفصل الخامس). على أنّ رفض خطاب الواقع ليس موقفًا ثابتًا مطّردًا بل فيه كثير من الاضطراب والتّذبذب. من وجوه ذلك أنّنا نرى القصيدة الحديثة تتذبذب بين التّمرّد على الخطاب الأبويّ الذّكوريّ وبين الاستناد إليه في آن (الفصل السّادس)[1].

---

(١) ثمّة ملاحظة منهجيّة بشأن هذه المحاور لا بدّ من ذكرها. هذه المحاور يتداخل بعضها ببعض على نحو يصعب فصلها. ولجوئي إلى التّصنيف إن هو إلا أمر إجرائيّ يراد به تسهيل المناقشة.

الفصل الثّالث

تمجيدٌ للذّاتيّ اليوميّ وتماهٍ مع المهمّشين

وجدنا في الفصل الماضي أنّ الغالب في الشّعر العموديّ العمانيّ احتفاؤه بأولي الأمر وذوي الجاه، وأنّ الفرد كان يكتسب قيمته من تقيّده بالقوانين التى أجمعت عليها الجماعة. على أنّنا نرى في القصيدة الحديثة تيّارًا يمجّد الذّات بمتناقضاتها وتفاصيلها اليوميّة لا الجماعة ولا رموزها، ويتماهى مع من في هوامش السّلم الاجتماعي لا مع من في مركزه.

يأتي تمجيد الذّاتيّ احتفاءً بعالم الفرد الدّاخليّ، بروحانيّته وماديّته، علوّه وانخفاضه، إنسيّته ووحشيّته. نجد ذلك في مجموعة الشّاعر هلال الحجري[1] هذا الليل لي.

---

(١) هلال الحجري شاعر ومترجم وإكاديمي. له مجموعتان: هذا الليل لي (٢٠٠٦) وكطائر جبليّ يرقب انهيار العالم (٢٠١٣). جمع مختارات من الشّعر العماني الكلاسيكيّ وعدّها ممثّلة لحداثة الأسلاف. من هنا جاء العنوان حداثة الأسلاف (٢٠١٣)، كما جمع وترجم مختارات لشعراء

فالنصّ المعنون به المجموعة «هذا الليل لي» يأتي تعبيرًا وتمجيدًا في آن لعالم ذاتيّ يسكنه الشّاعر فردًا ويمتكله على نحو يأبى أن يشارك أحدًا فيه، عالم ينبش فيه مشاعره وهواجسه المكبوتة بسبب طغيان الخطاب الثّقافيّ السّائد. «هذا الليل»[1] يمثّل لحظة تجمع بين المتناقضات، فلا تهتدي فيها الذّات الشّاعرة بشفرة أخلاق خارجة عنها، ليس لها خطّ سلوكيّ مطّرد ثابت، فتصلّي وتجدّف في آن. بل إنّها تحتفي بهذه اللحظة بما تعجّ به من تناقض، فلا مجال لتأنيب ضمير مأتاه الخطاب:

لا .../ هذا الليل لي/ ولن/ يشاركني فيه أحد/ غير هذا النسر الجريح/

الذي/ يخفق بجوانحه بين رئتيْ/ لا .../ هذا الليل لي/ بكلّ زفيره وحرمانه/ بكلّ صلاته وتجديفه/ هلمَّ أيّها اللّيلُ الجريح/ لديَّ/ ما يُؤويكَ هذا اليَوْم/ غربَةٌ نَزِقة/ وشَفّافَة/ كَأوّلِ الخَلْق!

فاللحظة التأمليّة هذه لا يقرّ بها لا الخطاب الدّينيّ ولا

وروائيّين غربيّين زاروا عمان وكتبوا عنها في كتب رحلاتهم، ونشرها في كتاب له بعنوان غواية المجهول (٢٠١٢).

(١) الحجري، هذا الليل لي، «هذا الليل لي»، ص ص ٣٧ ـ ٣٨.

السّياسيّ، فالأوّل يراها «كافرة»، معوجّة ويسعى إلى تقويمها، فيوجّهها نحو وجهة مرسومة سلفًا؛ والثّاني يراها ذاهبة غير المذهب الذي يريد، فيسعى إلى توجيهها نحو إطار يوائم «سياسته». أمّا الذّات الشّاعرة فهي «تأوي» التأمّل، لأنها «غريبة» غرابة اللحظة نفسها. فكما أنّ الغريب من الرّجال من لم يكن من القوم كذلك الغريب من الذّات، فهي تحتفظ بفرادتها وتستنكف أن تساير الذّوات الأخرى. وهي، إن تبنّينا منظور الخطاب السائد، «نزقة»، فهي قد خفّت وطاشت؛ على أنّ في خفّتها وطيشها يكمن الإنسان الذي لما تدجّنْه الثّقافة. وهذا الإنسان «كأوّل الخلق» عارٍ من لبوسات المجتمع، فلا يسعى إلى إخفاء «خفّته» أو«طيشه» حسبما يملي الخطاب الثقافيّ السّائد.

وإن كان الحجري يحتفي بذاته في «ليله» فإنّنا نجد أنّ الشّاعر أحمد الهاشمي[1] ينظر إلى نفسه، فيختار من تفاصيله اليوميّة ما لا كبير شأن له حسب الخطاب الثقافي، فيمجّدها. لعلّ الأجدر بي أن أبدأ بعنوان المجموعة المبنيّ على مفارقة لطيفة: «بيت فوق سقف العالم». فقد يظنّ الظّانّ أنّ الشّاعر

(١) شاعر صدرت له مجموعة واحدة بيت فوق سقف العالم، ٢٠١٢.

يعلن سموّه عن الأرضي، عن اليوميّ؛ على أنّ الحال أنّه يُعلي من شأن ما يُنزِله الخطاب السائد، يمجّد ما يراه. في القصيدة المعنون بها المجموعة[1] نرى الشّاعر يبدأ بما يشبه نذيرًا بنهاية وشيكة للعالم، أفعال مستقبليّة يفوق بعضها بعضا في وقعها الهائل، فالكون كلّه يموج حركة واضطرابًا في مطلع القصيدة؛ فالطّبيعة لها صوت وحركة لافتان: «مذعورةً غادرت طيور النّوء/ قريبًا تذوب زبدة العالم/ الطّبيعة تجأر وتنتفض». الطّبيعة تنتفض، فصوتها يرتفع، وعوالمها من حيتان وحيات ترقص «رقصتها الأخيرة»، والبشر يثورون، وثوراتهم تعوي عواء الكلاب، بل ثمّة أفعال أكثر دراماتيكيّة من اضطراب الكون وعواء الثّورات، إذ يهبط إله، إله النّعمة والعدل:

قريبا.../ تعوي الثّورات والعواصف والأخبار السّيّئة/ وترقص الحيّات والحيتان رقصتها الأخيرة/ .../ قريبا يهبط إله النّعمة والعدل/ تتفجّر مبايض اللعنة والغضب

إلا أنّ ذلك كلّه لا يقع من الشّاعر موقع أمر ذي جلل، فهو لا يأبه به، ولا يحفل له، فهو «صار لي بيتٌ/ فوقَ سقفِ العالمْ».

---

(١) أحمد الهاشمي، بيت فوق سقف العالم، ص ص ٢٧ ـ ٣٢.

والتّأويل عندي أنّ الشّاعر هنا يعلن لامبالاته بالخطابات، سياسيّة كانت أم دينيّة، تلك التي ترفع شعارات العدل والنّعمة، أرضيّة كانت تلك الوعود أم سماويّة، فهو له في عالمه البديل ما يغنيه عن ذلك كله، فقد سما فوق كلّ ما يجلّله المجلّلون ويعظّمه المعظّمون. حسبه عالمه الفرديّ الخاص، لا لأنّ له فيه ما هو أكثر إثارة أو جلالاً ممّا ذكر، بل لأنّه عالم يتّسم بالمألوف الشّائع اليوميّ: بيت يرتبط به ارتباط حبيب بحبيبته، وشراب يرتبط به ارتباط الرّؤوف بالمرؤوف، يقبل على أيّامه هادئًا مطمئنًّا لا متبرّمًا ولا شاكيا، فيديرها على نحو لا إشكال فيه:

بيتٌ صغيرٌ يشبه حبيبتي/ وهذا طعامي وشرابي على المائدة/ وذي موسيقايَ تصدح/ وذي خمرتي ترفق بي/ وتتأمّلني بإعجاب/ وما أعاني مشكلةً في تدبر أموري اليوميّة.

وقد يرافق أقرانه من الشّعراء، فيأتون على ملذّاتهم البسيطة هذه، فيصنعون «مجد الإنسان»، مجد الإنسان «العادي»، لا مجد البطل المغوار ولا السّياسيّ المقدام ولا «المثقّف» المثقل ظهره بما رنّ وطنّ من الشّعارات: «قد أرافق شعراء من ألف ألفِ عام/ إلى مصبّات الأنهار

القديمة/ ومصايف اللذات/ سنشعل النار.../ ونمتلئ بالنعمة/ ونصنع مجد الإنسان.»

على أنّه إن شارك غيره من الشعراء في صنع هذا المجد فهو ليس بالذي يهوّل هذا المجد أو يطبّل له، إذ في نظره إلى أحلامه لا يرى «منحدرًا ولا هاوية عميقة الغور»، فعالمه عالم الإنسان الذي يعايش يومه، فيتأمّل في بيوت انعزلت، وشبابيك انطفأت، وعيدان قصب انتحبت، وحقول هجرت، وعيون علقت في الوحل، يتأمّل في كلّ هذا فلا يرى المتبذل ولا الكليل ولا الفاتر ولا الباهت ولا الجبان، ينظر إلى المنعزلين والهاجرين حقولهم والمنتحبة ظهورهم والمعلّقة عيونهم فلا ينزل من شأنهم، وإنّما يحتفي بهم، بل يتّحد ويتماهى معهم، فهم مثله، هم في الحقّ أصدقاؤه: «أووه هم أصدقائي»:

غير أني أنظر من حافة أحلامي/ فلا أرى منحدرا ولا هاوية عميقة الغور/ أنظر إلى الأرض التي أشتهي تقبيلها/ إلى البيوت العزلاء/ والشبابيك المطفأة/ إلى انتحاب عيدان القصب/ .../ أقول: أووه هم أصدقائي.

بل يذهب إلى الأمد في ذلك فيعلن حبّه لـ«أشرار الخليقة كما يريد الله»، ويساوي «الأطباء وأرباب العمل»، المغتبطين اجتماعيّا، بالمغضوب عليهم، «شهود الزّور». ينظر إلى الخطيئة من منظور إنسانيّ، فيباركها، عادًّا إيّاها إثراءً للحياة؛ فهو يرى أنّ حياته «بغير أخطائها المباركة/ فقيرة جدّا في فضاء مقفر»: أنا أحبّ نفسي كما أريد/ وأحبّ أشرار الخليقة كما يريد الله/ الأطبّاء وأرباب العمل وشهود الزور/ إن حياتي غير جديرة بغير أخطائها المباركة».

ويتجسّد تمجيد الإنسانيّ اليوميّ الذّاتيّ في التّفاصيل التي يوردها الشّاعر، فهو يتحدّث في أمور يوميّة، من تبديل للون الحائط وذكر مزيل للأرق و«أسماء أعدائي ومن أحبّ». وهو ليس بالذي يشعر بذنب يكون مأتاه الخطاب الدّينيّ أو الاجتماعيّ، وإنّما يرفع نفسه الإنسانية «المخطئة» و«الوضيعة» ويعلي منزلتها: «وأنا لهذه الأمور الوضيعة وغيرها/ أرفع كأسي نخبا لحياتي الرائعة/ مكتملا بالغناء والشهوة/ لا كأس إلا التي في يدي/ ولا نهاية/ إلا ما تراءى لي». لعلّ السّطور الأخيرة هذه من النصّ خير ختام فلسفيّ يحتفي بالإنسان فردًا، فبه يعلن الشّاعر أنّ الحقيقة منبعها الفرد، بل لا حقيقة إلا ما رأته عين النّاظر. فحقّ الشّاعر ما تحقّق له، وصوابه ما

أصابه، لا ما جاء في مزمور ولا في كتاب مسطور. ولا نجانب الصّواب إن ظننّا أنّ الشّاعر إذا رأى في يومه حقّه وصوابه فإنّه يرى في يوم غيره حقّ غيره وصواب غيره؛ ومن كان هذا شأنه تعاطف مع الآخر إنسانًا وامتنع عن الحكم عليه وفقًا لـ«حقه».

الحقّ أنّنا نجد التّعاطف مع المهمّشين بل التّماهي معهم ثيمة بارزة في القصيدة العمانيّة الحديثة. من ذلك مجموعة الشّاعر عوض اللويهي[1] كائنات الظهيرة. الغالب في كائنات الظهيرة أنّها إمّا كائنات غير بشريّة يحادثها الشاعر محادثة الإنسان للإنسان ويرى فيها ما نرى في الإنسان من معان وجوديّة، وإمّا بشر أنزلهم المجتمع في قاعدة السّلّم الاجتماعيّ، من مجنون وطفل وعامل آسيويّ وبائع سمك وفلّاح.

إن كان «العاقل» و«الحكيم» من قاس نفسه بالعقل والاتّزان، فتكيّف، فارتفع بلزومه ما أملاه عليه الخطاب، فإنّ المجنون فضله عليه أنّه رفض التّدجين والتّكييف وراح

(١) شاعر له مجموعتان كائنات الظهيرة (٢٠٠٦) والمياه تخون البرك (٢٠١٣).

يعتزل «العقلاء»، ويداعب الطّبيعة ويزعج كائناتها بشيطنة لا تخلو من البراءة. نرى ذلك في «المجنون»، أحد «كائنات الظهيرة»[1]:

يزعجه فحيح المكيفات/ في الظهيرة لا يشتهي شيئا/ سوى مطاردة/ الحمامات البرّية النّاعسة/ على شجيرات السّدر/ في شعاب الجبل السّحيقة.

وأمر الأطفال مع المجتمع أمر المجانين، لهم قدرة تفوق قدرة الكبار العقلاء في تحدّي التّدجين والتّرويض، فلا هم يعوقهم «حرّ الظهيرة» ولا هم يمنعهم خوفهم بما يأتي به القدر. بل لنا أن نأخذ ذلك تمثيلاً بلامبالاة الأطفال البريئة بما ينسجه الرّشداء من أطر وقواعد. يحتفي الشّاعر بهذا بإبدائه أسفه على أنّ الإسفلت ليس له ما للأطفال، فهو ليس بمستطيع أن يخرج من «قدره الأعمى» ليشارك الأطفال عالمهم:

لا يستطيع الخروج/ عن قدره الأعمى/ لدقيقة واحدة/ ليلعب مع/ الأطفال في الوادي/ بالماء/ الأطفال غير/ المبالين بالظهيرة/ ولا القدر.

---

(١) عوض اللويهي، كائنات الظهيرة، ص ص ٤٣ ـ ٤٩.

لعلّه ليس من الحكمة أن نحمّل الأسفلت معاني رمزيّة فوق ما يحتمل، حسبنا أن نعي أنّ الشّاعر يُسقِط رغبات إنسانيّة على الجامد وغير الحيّ.

وهناك العامل الآسيويّ، والذي لا يجمعه به جامع الدّين ولا المذهب ولا الوطن، وإنّما جامع الإنسانيّة، فيقدّمه مجهودًا يريدُ نفضَ ما بذله، لا بما رفهَ وكبر من وسيلة وإنّما بما اهترئَ منها وصغر، بـ«فوطة مهترئة». هذه الفوطة يبلّلها ما تجود به الطّبيعة من مياه: «يحاصر الظهيرة/ بقطعة صغيرة/ من فوطة مهترئة/ يبلّلها بماء الفلج/ المجاور للدّكّان». وهناك بائع السّمك الذي أتى بما يعزف به عن المنطق السّائد، فيسكر، فيتخيّل عالمًا له، ولما كان عالمه مقتصرًا على البحر حزن حتّى تخيل جفافه، وتخيّل أنّه كان عليه أن يأوي ما في البحر من أسماك. هذا العالم المتخيّل يستخفّه العاقل، ولكنّه يبدو معقولاً للذي كان دار مدار حياته البحر وأسماكه: «المخمور حزين/ جدًا/ كيف سيأوي الأسماك/ في بيته المزدحم/ لو جفّ البحر في الظهيرة؟». والحقّ أنّ ما قلته في «كائنات الظهيرة» قصيدةً ينطبق على «كائنات الظهيرة» ديوانا؛ إذ نجد الشّاعر باعثًا الحياة في «الخيول» و«الغاف» و«نصف

تفاحة» و«النخيلات» و«حقل برسيم»؛ أو مخاطبًا امرأة غائبة أو أرملة أو فلاحًا أو طالبًا جامعيًا.

ويجب التّوكيد هنا أنّ تمجيد الذّاتي اليوميّ والهامشي لا يعني قبولاً للخطاب السائد، قواعده وأطره، بل الأمر بخلاف ذلك؛ فهو يعني تحدّيه والنّظر إلى العالم من منظور شخصيّ قوامه الإنسان فردًا لا من منظور جماعيّ قوامه الإنسان ممثلاً لجماعة. فأحمد الهاشمي في «جهة النسر»[1] ينبذ السّائد، فيلجأ إلى عالم بديل، إلى خمرة، إلى الطبيعة ببروقها وحيواناتها، إلى «مشرب في السّماء الثّامنة». فالواقع، بخطابه لا شيء يغريه فيه: «هنا لا شيء/ سوى العطانة والأدخنة/ العيون المزوّرة/ وقمامة آخر النّهر/ ولا شيء أبدا/ يغري النّسور بالتّحليق»؛ بل إنّ «هذه الخمرة/ لا تكفي»؛ فوسيلةٌ أتت ملطّفةً من قيود الخطاب ومخفّفة لها لا تكفي، فهو يترقّب شيئًا فيه كبير قدر من العنف يخرجه إخراجًا مطلقا: «هذه الخمرة/ لا تكفي/ أنا بانتظار الرّيح/ أيّتها الأغصان المتهالكة/ هذا العواء/ لا يكفي أبدا». فهو يريد أن يطير «إلى السّماوات القزحيّة» حيث «يسمو ويبتسم» ويتماهى لا مع

(١) أحمد الهاشمي، بيت فوق سقف العالم، ص ص ٩ ـ ١٢.

البشر المدجّنين بل مع الطّبيعة، بروقها وعقبانها: «ولتخفق يا قلبُ ثانيةً/ حرًا مع الرعيان والضواري/ والنجوم المجنّحة». يبدو لي أنّ في استخدام «ثانية» تلميحًا من الشّاعر أنّ الإنسان كان في أوّل أمره حرًّا طليقًا مستأنسًا بالطّبيعة ساكنًا لها على نحو متناغم متوائم. وممّا يلفت الانتباه هنا أنّ الشّاعر في شطر يعطف الإنسان على الحيوان والنّجم، حيث كانت حرّيّة الإنسان الرّاعي حرّيّة المواشي والضّواري والنّجوم، حيث لا فرق بين الإنسانيّ والحيوانيّ والطّبيعيّ، حيث لا تصنيف ولا تحديد ولا تكبيل، حيث لا يوجد خطاب يصنّف هذا إلى مؤمن وذاك إلى مشرك.

هذا العالم البديل العالي «مشرب في السّماء الثّامنة»[1]، حيث لا تراتبيّة ولا هرميّة، حيث تتهاوى التّصنيفات وتنهار الحدود، فتلتقي الأضداد وتجتمع المتنافرات، إذ نرى «المتماسك والمهترئ» و«المطمئنّ والممسوس والمرتاب» يلتقون دون تخطيط مسبق، حيث يتآلف الطّبيعيّ والحيوانيّ والبشريّ ومن عُدَّ في أسفل السّلم الاجتماعيّ، فالطّيور الضّامرة والجوارح السّمان والمخبرون والضّحايا، جميعهم

(١) المصدر نفسه، ص ص ٩٩ ـ ١٠٣.

«يلتقون دون إخطار مسبق/ كالبدو على الدّفء/ يتناسلون كالجرذان المطعونة»

بل إنّ هذا العالم البديل موئل الكون كله، إذ:

يتزاوج فيه الفردوس بالجحيم/ وتلتبس في برزخه السماء بالأرض/ ويعبّ في حوضه الذي لا يفنى/ أنصاف الأحياء، أشباه الموتى/ وكائنات أضاعت أسماءها.

إنّ في تزاوج الفردوس بالجحيم ائتلافا بين الإيمان والكفر، وفي ذلك تحدٍّ أيّما تحدٍّ للخطاب الدّينيّ المنطوي على ثنائيّة صمّاء، فحين تتلاشى الثّنائيات تختفي الفواصل، وحين تختفي الفواصل لن يكون للتّصنيفات معنى؛ لذا نجد هذا المشرب ترده «كائنات أضاعت أسماءها»، فهي لا موقع لها بحسب الخطاب السّائد، الكائنات التي في برزخ بين الإيمان والكفر، بين الرّوح والمادة، بين الذكورة والأنوثة، بين الأصيل والهجين، الكائنات التي لا أسماء لها أو كان لها أسماء، فأضاعتها لأنّها لم تجد نفسها فيها.

بل حتّى المارقون، والحمقى والجنديّ الذي يولّي هاربًا وهو ينوء عنقه بحذاء ثقيل يحمله، الجنديّ الذي ربّما يكون

قد استسلم أو ولّى هاربًا ليخلص حياته، لهم جميعهم أن يردوا هذا المشرب، حيث الموت يكتسي معنى اللطف والرحمة، والخسران معنى الفوز والعظمة، يجدون فيه ما يبتغونه، يدًا حانية وشفة حلوة ومدنًا مرحة. هذا المشرب في السّماء الثّامنة، هذا العالم البديل لا بديل له:

هناك وليس في مكان آخر../ نسرد قصصًا كثيرة/ نسرد.. كما نشتهي/ قصصًا في الحبّ وفي الرّعب/ نسرد مباهج العشّاق والنّهايات/ الخاسرة./ نسرد الحرب والسّلام/ ونغنّي للهزيمة والمجد..

وليس هذا بغريب على قلب شاعر كان شأنه أن يعترك مع معاني الحياة الكبرى، مع الوجود والعدم: «كالعادة .. وأنا في سريري/ تتخطفني النسور/ إلى مهاوي الكون السّحيقة/ ومعترك العدم»[1] ولا هو بغريب على من خاض معركة كهذه فاهتزّ إيمانه بالموروث وبالمطلق، بل لنا أن نقول إنّه لولا اهتزاز إيمانه لما اتّسع فكره ولما تساءل. وبصرف النّظر عمّا إذا كان اهتزاز إيمانه سببًا لخوض المعركة أم نتيجة له فإنّه كلما زاد تساؤلاً اتّسعت آفاقه واكتشف ميادين تساؤل أكثر إغراءً،

(١) المصدر نفسه، «نسور»، ص ص ١١١ ـ ١١٢.

وكان هذا الإغراء سببًا له لأن يتخلّى عمّا أورثه الخطاب من يقين ومن «أقمار». بيد أنّ ضعف اليقين هذا لن يكون سببًا لليأس ولا للبؤس، وإنّما يكون فاتحًا له لرؤية أكثر إشراقًا ونبلاً: «وفي الهاوية أكثر إغواء/ ومكيدة/ أقذف يقيني وأقماري/ قرابين لله والطّوفان/ فيشرق صباح آخر».

أمّا الشّاعر عوض اللويهي فنجده في «طفولة»[1] يتحدّث عن طفولة لا تقتصر على مرحلة عمريّة معيّنة، مرحلة الطّفولة، وإنّما ترتبط برغبة الفرد أن يحلق بعيدًا عن إكراهات المجتمع، تصنيفاته وقيوده: «نخرج في الرّيح/ حالمين بالتقاط/ ثمار نخيل موغلة في القدم/ ونساء لم تفارقهنّ/ رائحة الخلق الأولى». هؤلاء النّسوة اللاتي يودّ الشّاعر «التقاطهنّ» لسن ممّن يملكن مالاً وفيرًا ولا حسبًا عاليًا ولا جمالاً فاتنا، فإنهنّ إن امتلكن هذه الثّلاث دخلن في التّصنيف وما يحمله من افتراضات وصور ذهنيّة، وإن استقرّ بهنّ المقام فيما صُنِّفنَ به عنى ذلك أنّهنّ دُجِّنَّ وكُيِّفنَ، ومن ثمّ فقدن «رائحة الخلق الأولى»، فقدن براءة طفولتهنّ التي ولدن بها. فهو يسعى وراء النّسوة اللاتي:

---

(١) عوض اللويهي، كائنات الظّهيرة، ص ٩٧.

يهبطن من سعفات النخيل/ يحملن النبوءات/ ونزقا للملح/ يمسّدن الطفولة/ في دمائنا/ الراكضة في/ الصحراء التي أطفأت قناديل بصيرتنا/ بلا شفقة.

ولما لم يفقدن «رائحة الخلق الأولى» كان حريّا بهنّ أن يكنّ بعيدات عن المجتمع، لذا نجدهنّ ينزلن على الشّاعر من علٍ، إلا أنّهنّ يستمدن علوّهن من الطّبيعة لا من المجتمع، فالشّاعر يريدهنّ مبوءًا بهنّ سعفات النخيل، يأتين إليه ويراعين ويحيين الطفولة الدّفينة فيه.

ذكرت في الجزء الأوّل أنّ أسماءنا ليست مجرّد أسماء سمّيناها، وإنّما هي أداة سياسيّة تموضعنا في إطار ثقافيّ واجتماعي، من هنا فهي تحمل كتلة من افتراضات تحضرنا فور سماعنا لها. ولكن ماذا لو جرّدناها ممّا لحق بها؟ :«عندما بالرياحين نغسل أسماءنا/ يخرج البرق/ من كفّ أمي/ يعالجنا/ بالحنين إلى الدفء واللحظة الغامضة»[1]. هذا النّصّ يعني لي أنّ خروجنا من تلك الافتراضات دخول في إنسانيّتنا التي فقدناها. ولا يتسنّى لنا، نحن الذين غدونا جزءًا من جهاز المجتمع التّصنيفيّ الجبّار، الخروج إلّا

(١) عوض اللويهي، كائنات الظهيرة، «برق صغير»، ص ٧٩.

بالرجوع إلى طبعنا البشريّ الذي ولدنا به، وإلى الطبيعة البكر، فبها، وبرياحينها، نخلّص أنفسنا ممّا سُمِّينا به، عندئذ فقط نحسّ بها، بل نتّحد معها على نحو لا اسم له في اللغة المتداولة بين الناس، ستتجلّى هناك معانٍ غامضة ولحظات غامضة، نشعر بها، ولكنّنا ليس لدينا من لغتنا ما نعبّر به عنها، ليس لدينا منها سوى قولنا إنّ لحظتنا هذه «غامضة». وكأن الله يلملم أشلاءنا التي فرّقها الخطاب الاجتماعيّ بتصنيفه إيّانا ذكورًا وإناثًا وعقلاء ومجانين، يلملم أشلاءنا كأنّه يعيد خلقنا طفلاً جديدًا يكون أقرب إلى الطّبيعة، فجرها وياسمينها وبحرها ورائحتها:

يلملمنا الله أطفالَ/ نمسك بالعشبِ/ خوف نطير/ من الفجر والياسمين/ سنقتسم الأغنيات البسيطة رائحة البحر/ نغافل رائحة الشّجر الشّتويّة عن عمرنا/.

بل إنّ في صفائه ونقائه البعيد عن تصنيفات المجتمع يصبح للشّاعر تعريف غير تعريفه الذي أضفاه عليه مجتمعه، فلا يعدّ «إنسانًا» ولا «مواطنًا» ولا «فردًا» بحسب المعطيات المتّفق عليها، بل ينام على كفّ مهد الحياة ويصبح جزءًا من الطّبيعة البكر، برقًا صغيرا. وكذلك تكون مخاطبته، حبيبته أو أنثاه أو روحه، جزءًا من الطبيعة، رذاذًا جميلا، يطلّ على ما

يعدّ مثالا للوداعة والطّيبة، «القرية الأزليّة في الروح»: «سأغفو على كفّ أمي برقا صغيرا/ وتبقين أنتِ/ رذاذا جميلا/ على مشهد القرية الأزلية في الرّوح». هذه المخاطبة تمشي على الياسمين، الزّهر الذي يبحث عن الشّاعر لا من بين «شعراء» الأرض ولا من بين رجالها الرسميّين ولا من بين المتمكّنين من السّلطة والجاه، وإنّما يبحث عنه من بين من أتوا من الطّبيعة وذابوا فيها: «الياسمين خطاكِ/ على أهبة البحث عنّي في القادمين/ من الشّمس والهيجان»[1].

إن كانت القصيدة العمانيّة تحتفي في تمرّدها على الرّسميّ والسّائد بالأمور «الوضيعة» وباليوميّ والعاديّ فإنّ فيها صوتًا يحلق إلى عالم غير أرضيّ، إلى عالم ماورائي يتمثّل بالغياب والنّفي والموت.

(١) عوض اللويهي، كائنات الظهيرة، «برق صغير»، ص ٨٠.

الفصل الرّابع

تماهٍ مع الغياب والنّفي والموت

يتّخذ الخروج على السّائد صورًا وأشكالاً عدّة. فإلى جانب تمجيد اليوميّ والذّاتي والتّماهي مع المهمّشين ثمّة اتّجاه يغلب عليه طابع الاحتفاء بالغائب بدلاً من الحاضر والمنفي بدلاً من الموجود والموت بدلاً من الحياة. نجد في المجموعة الشعريّة «دم العاشق» للشاعر سماء عيسى[1] روحًا تخرج على الخطاب السّائد المقيّد بقوانينه وطقوسه. ففي أوّل قصيدة من المجموعة، «رمال» يقول:

---

(١) من أوائل من كتب قصيدة النثر في عمان، من مجموعاته: غيوم (٢٠٠٦) ولقد نظرتك هالة من نور (٢٠٠٧) دم العاشق (٢٠١١) أغنية حبّ إلى ليلى فخرو (٢٠١٢) الجبل البعيد (٢٠١٣). له نصوص مكتوبة نثرًا في كتب، منها الجلّاد (١٠١٢) وشرفة على أرواح أمّهاتنا (٢٠١٤).

عندما في الرّمال/ يواجهنا اللاشيء/ اللاشيء: وردة المنفى[1].

نجد في هذا النّصّ القصير أنّ الشّاعر يُحمِل السّلبيّ معنًى إيجابيًّا؛ فاللاشيء هنا ليس عدمًا يُزدَرى بل شيئًا يُحبّ. والتأويل عندي أنّ دالّ «الرّمال» يمثّل عالمًا نائيًا عن الخطابات السّائدة المقيّدة بأطرها الاختزاليّة الجامدة، أو عالمًا نُفِيت إليه الذّات الشاعرة، أو أنّها هي من التجأت إليه بعد اكتشافها أنّها غير قادرة على مسايرة المجمع عليه، هذا العالم اطمأنّت إليه وأنست به؛ فهي وجدت فيه «وردة منفاه». ولربّما كان جديرًا أن نجري مقارنة دينيّة هنا، فكما أنّ النّبيّ إبراهيم رماه قومه في النّار ظنًّا منهم أنّها ستقضي عليه، فكانت بردًا وسلاما، إن قرأنا القصّة قراءة حرفيّة، كذلك بالقياس نفسه نقول إنّ المجتمع، بقيوده وتقاليده، نفى الذّات الشّاعرة، إلا أنّها وجدت في منفاها ما تمجّده عالما ذاتيًّا. فهي أولى لها أن تجالس وحدتها من أن تساير الخطاب السائد وتصبح مطواعة له.

يظهر منفًى كهذا في «تعويبة»، مجسَّدًا ببوح يذهب

(١) سماء عيسى، دم العاشق، ص ٧.

بالشّاعر إلى الطفولة، إلى العالم الذي لما يدخلْ في شَرَك التصنيفات، حيث تمشي النّساء كأنّهنّ أقمار تضيء الطّريق؛ إلا أنّهنّ أقمار في المنفى، في العالم البديل الذي يخلقه الشاعر وفق رؤياه، لا في «الوطن» بمعناه السّياسيّ والقوميّ المحدّد (والمقيّد) في إطار جغرافيّ. في عالمه هذا يتّصل الشّاعر شعوريًّا بحطّابات الليل، فيتعاطف معهنّ، ويسمع نواحهنّ، ممّا يجعله أكثر رهافة، فلا يسأل عن انتمائهنّ الدينيّ أو الفكري، وإنما يفتح قلبه للإنسان، حتّى إنّه يلازم الحنين بما له من فجائع:

البوح ذهب بنا إلى الطفولة/ النساء دلفن في الظلمات/ كأنهنّ أقمار

المنفى/ حطابات الليل/ أسمع نواحهنّ/ بقربي تنام فجائع الحنين/ ويغتسل بدمي رماد الموتى/ مثلما تبعث المياهُ الحنينَ/ كنوح العذراء/ كنّا نسمع نداء الحطابات/ وأجراس الموتى[1].

بل إنه يتضرّع لعالمه البديل، منفاه، في قصيدته «شجرة» على نحو فيه حدّة وعنف ودمار:

---

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٥ ـ ١٦.

أمدّ إليكِ يديّ، يا شجرة العدم الخلاق،/ أن أرضعيني دمكِ، دعي الموت يداهمني/ بين ذراعي طفل، إذ تنضج ثمرة الحب/ ويسقط الغياب من شفاهنا ليلا أخرس[1].

فهو يصف عالمه البديل بـ«شجرة العدم الخلاق». ونلحظ هنا أنّ الشّاعر يعود إلى تقنية ربط الشيء بنقيضه، ربط العدم بالخلق. لعلّنا نلمس في هذا الاقتران رفضًا للنّسق الثّقافيّ القائم بعلاقاته المحدّدة سلفًا، كما نلمس فيه خلقًا لعالم جديد تلتقي فيه الأضداد. بل إنّه يطلب من «شجرة العدم الخلاق» أن يمدّه بما هو «سلبيّ» و«مدمّر»؛ إذ يطلب منها أن ترضعه دمها، عنفوانها وعنفها وقوّتها، أن تدمّر ما هو قائم، ولما كان هو نفسه ممّا هو قائم فهو يأنس بالموت، بل يطلب منها أن تفاجئه وتداهمه به، إذ إنّ في موته خلقًا لطفل جديد، لعالم جديد لما يلوّثه الواقع بسياسته. فبموت البالغ يعود الإنسان الطفل الذي لما يدجّنه الخطاب الثقافيّ، وبذا «تنضج ثمرة الحبّ» التي تتجاوز كلّ الحدود، وتتحقّق رؤيا الشّاعر الخاصّة بالمحبّة، وبذا يصبح الغياب لا معنى له ولا لغة.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢.

في القصيدة المعنون بها المجموعة نفسها «دم العاشق»[1]، نجد حضورًا لافتًا للطّفل، وتواصلاً بين الشّاعر والطّبيعة. فهذه الأخيرة، متمثّلةً بالأرض، تصغي إلى الشّاعر وتعيده إلى حالة طفوليّة من الطّهر والنّقاء. هذا الشّاعر/ الطّفل قد ترك المجتمع البشريّ والمجمع عليه، فراح يتّحد مع الطّبيعة، ترابها وشمسها. ويمكننا القول بأنّ ذلك يعدّ تمثيلا لحالة التماهي مع الفطريّ والطّبيعيّ التي يفقدها الإنسان في مسيرة تنشئته الثقافيّة، ترحل تلك الحالة عن الإنسان إلا أنّها تظلّ معلّقة بالذّات الشّاعرة توقًا وحنينا، ويظلّ الإنسان في بحث دائم إلى العودة لطفولته تلك، بل إنّ محاولته هذه محاولة طفل يبحث عن مصدر حياته، ثدي أمه، أو «مثلما تبحث النّار عن حطب ذكريات/ موتى».

أيّا يكن تأويلنا لهذا التّشبيه فالذي لا ريب فيه هو أنّه يؤكّد علاقة الضّرورة؛ فكما أنّ النّار لا تستغني عن الحطب، والطّفل لا يستغني عن ثدي أمه، كذلك لا يستغني الشّاعر عن بحثه عن قلبه الطفوليّ، عن تمرّده على الخطابات السّائدة والعودة إلى العالم الصّافي والنقيّ المرتبط بالولادة. وفي بحثه

(١) المصدر نفسه، ص ص ٥١ ـ ٧٧.

هذا لا يألف من يجاري الخطاب السّائد، بل يستصحب وحدته، فيهيم في الأرض. وإن كنّا نرى أنّ الأنثى هي الجزء الآخر المكمّل للذّكر، فعلاقة الأنثى بالشّاعر هي أنّها «تدفعه إلى الموت»، إلى تلك القوّة الخلّاقة التي تولد منها ذات إنسانيّة أقرب إلى الطّفل والطّبيعيّ منها إلى الخطاب الثّقافيّ. بل إنّ الشّاعر في افتتانه بوحدته يقرن نفسه بـ«موجة يتيمة»: أنا السّاكنُ/ بين الحبّ والموت/ كموجة يتيمة دحرجها/ الملاكُ إلى/ المنفى[1].

إنّ دالّ «الموجة اليتيمة» يشير إلى الذي لا أب له ولا أمّ. ولعلّ في ذلك توكيدًا لاستنكاف الشّاعر من أن يغدو صوتًا عامًّا له ما لبقيّة الأصوات وعليه ما عليها، أي من أن يخسر فرادته وتميّزه من الآخرين؛ فهذه الذّات تسكن بين الحبّ والموت، الأمرين اللذين لا يقرّان بما اصطلح عليه من حدود دينيّة أو قوميّة أو قطريّة. وربّما كان سكن الذّات الشّاعرة بين هذين هو «الملاك» الذي دفعها «إلى المنفى». فكما أنّ الملاك يُنظَر إليه على أنّه غير ملوّث بخطابات الأرض كذلك الذّات الشّاعرة، حتّى إن كانت متأثّرة بالسّائد

(١) المصدر نفسه، ص ٦٩.

من الخطابات على نحو من الأنحاء، تسعى إلى ألا تفقد إنسانيّتها. وهي في سعيها هذا تنأى عن المجمع عليه، فتشعر بالغرابة. يقول أيمن بكر[1] إن «الشعور بالعزلة والاغتراب هو جزء مكون ـ وربما معرِّف ـ لتجربة شعراء قصيدة النثر، إنّه حاضر بدرجة عالية من الحدة أظنها تتيح لنا أن نجعله سمة مميزة لقصيدة النثر...». على أنّ الذّات الشّاعرة ذات مدركة واعية، ليست مدفوعة بسذاجة فهم أو ضحالة تفكير؛ إذ تدرك أنّ هذا السّكن ليس حالة ثابتة مطّردة، وأنّها، في نهاية المطاف، جزء من هذا الخطاب، وقابلة أن تتأثّر به، لذا نراها تستدرك بأنها في بحث دائم: «وبحثنا عن خيطٍ/ يصل بينَ/ لحظة الحبِّ/ ولحظة الموت»[2]. كما تدرك أيضًا أنّ سعيها هذا لا ينتهي بها المقام دومًا بنيل ضالتها المنشودة: «فلم نجد غير هاوية سحيقة/ تنام بها جثث العشاق/ القتلى»[3].

بل لعلّ الذّات الشّاعرة تدرك أنّه لا ضالة ولا محطّة منشودة، كلّ ما هنالك سؤال يفضي بها إلى سؤال آخر أو

(١) أيمن بكر، قصيدة النثر العربيّة، ملامح النوع وحدود التجريب، ص ٣٧.

(٢) سماء عيسى، دم العاشق، ص ٧٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٢.

أسئلة أخرى. فإن كانت الذّات الرّامية نفسها في أحضان اليقين والثّبات تعيش هنيأة سعيدة عارفة موقعها وموقع غيرها في نظام تراه متماسكًا يكمل بعضه بعضا فإنّ الذّات الشّاعرة القلقة تتساءل: أهي جزء من نظام محكم أم جزء من فوضى لا تماسك ولا منطق فيها؟ لعلّ هذا ما يشير إليه الشّاعر إسحاق الخنجري[1] في وحده قلقي. فالقلق منفاه وملاذه في «رملي أنت في المنفى»[2]، وهو إن استقرّ فيه زاد استئناسه به واطمئنانه إليه، فهو يؤثره موتًا على حياة يذوب فيها في السّائد والمتّفق عليه، ولا سيّما أنّه «الوحشيّ» الذي يدرك أنّه ليس باستطاعته أن يألف الخطاب السّائد ليأخذ منه ما يعرف به نفسه، فهو رافض له، خارج عليه، لذا نراه يناشد نفسه أن يناجي العلويّ السّماويّ: «التفت للشمس/ تدرك خطوك/ المهدور في الطّرقات/ ظلّك جمرة/ ورؤاك أجراس بعيدة/ التفت للرمل/ تدرك أنك العبثيّ في الصّحراء».

نأنس في مجموعة الخنجري أنّ ثمّة إحساسًا ووعيًا من قبل الشّاعر أنّه لا ينتمي إلى الخطابات الأرضيّة المقنّنة،

---

(١) شاعر له مجموعة واحدة وحده قلقي.

(٢) المصدر نفسه، ص ص ٢٣ ـ ٢٦.

فملاذه ليس بكتاب دينيّ ولا بمؤسّسة اجتماعيّة كالبيت والأسرة والأبوّة ولا بخطاب جمعيّ كالقبيلة والقوميّة؛ وإنّما يطلب من نفسه أن تستهدي الطّبيعة، شمسها ورملها؛ فالشّمس والرّمل لا قانون لهما ولا تقاليد كتلك التي تقيّد البشر، والنّظر إليهما ستؤدّي إلى معرفة ما يعرفه الشّاعر، فهو يعرف أنّ ذاته الشاعرة إنّما هي «عبثيّة»، لا يقيّدها قانون ولا يكبّلها عرف. على أنّه يدرك أيضًا أنّه إن رفض الجمعي المتّفق عليه فهو واقع تحت تأثيره على نحو من الأنحاء، فهو يعرف أنّ «الجفافيّين» «أغروه»، وأنّه يشاركهم اتّجاههم في بعض الأمور، ولكنّه يدرك أيضا أنّه كلّما اهتدى لجهاتهم فقد اتجاهاته وازداد بعدًا عن نفسه، ثمّ كأنّه يأمر نفسه أو يغريها على العودة إلى صفائها، إلى نقطة كان أثر الخطابات فيه أضعف ما يكون، «فعد/ يكفيك ما/ عانيت/ من عبث الرّحيل».

وفي «ذكريات في المرآة»[1] نجد ما يؤكّد لنا أنّ الذّات الشّاعرة إنّما تتوق إلى الطّبيعيّ والفطريّ لا إلى عالم أُدلِج ولا إلى خطاب قُنِّنَ، بل نجد أنّ للشّاعر في شوقه إلى الطبيعيّ والفطريّ حدّة لم يعد يتحمّلها:

---

(١) المصدر نفسه، ص ص٩٣ ـ ٩٨.

لا أتحمّل الأصوات/ كلّ يمامة في الرّيف/ ذكرى/ كلّ شاردة تطاردها الثّنائيات/ ذكرى/ كلّ فجر/ أدرك الغرباء/ واللحن المعلّق في سماء الرّوح/ ذكرى.

لافت أنّ دائرة الذّكرى تضمن إلى جانب ما ذكر في المقطع المقتبس «النّايات» و«صرخة الوداي» و«ليلى»، كلّ هذه تحيل إمّا إلى الطّبيعة، أشجارها وطيورها وأصواتها، وإمّا إلى البشريّ، صراخ يخرج من الشّاعر لينقذ نفسه من خطاب سلب منه «حدسه»: «حين أصرخ للنّوافذ/ دثّريني/ أيقظي حدسي/ فإنّي متعب بالجرح والمجهول».

مناجاة الطّبيعة والاحتفاء بالغياب والموت طفولةً وحياةً وأُمًّا ثيمة ترد كثيرًا في مجموعات الشّاعر عبد الله البلوشي[1]. يأتي الموت في برزخ العزلة متزامنًا مع الطفولة؛ ففي «سِفر الطفولة»[2] نجد جمعًا موحيًا بين هذين المتناقضين، فالطّفولة مبدأ الحياة، والموت منتهاها، إلا أنّ الذي نجده في النّصّ

(١) لعبد الله البلوشي خمس مجموعات: برزخ العزلة، (١٩٩٤) وفصول الأبديّة (١٩٩٧) ومعبر الدمع (٢٠٠٧) وأوّل الفجر (٢٠١١) والمصطلم (٢٠١٣). له أيضًا كتاب سيرة ذاتيّة بعنوان حياة أقصر من عمر وردة (٢٠١٤، دار المسعى).

(٢) عبد الله البلوشي، برزخ العزلة «سفر الطفولة»، ص ص ٩ ـ ٢٧.

أنّ الطّفل يتمدّد في عزلة الموت، لا الحياة. وهو طفل كان في «قبره المقفل» لا في رحم أمه. وأوّل ما ينطق به هذا الطّفل هو لغة الفناء والانقضاء: «الكون فوهة فناء/ رمادٌ/ أنت أيّها «العشق».

نرى الشّاعر هنا في حالة تماهٍ وائتلاف مع الموت، فهو قد انفصل عن مصدره، «كنبع منكسر»، ويرى الحياة والموت شيئًا واحدًا، فيتّحد مع الموتى، بل يلج في ذاكرتهم، فيرى نفسه وقد قطعت أحشاؤه ووزّعت «في طرقات غريبة»، غريبة من منظور العقل الاجتماعيّ. بل إنّه يرى في الجدار، الجماد الذي لا يموت، في الذي يبنيه الإنسان، الموت، فيشمّ رائحته، ويتآلف مع التي تنوح ميتا، فيراها كائنا سماويًّا قدّيسًا، ويرى نفسه وقد ضمّته إلى صدرها: «تفصلني الجذور عن الليل، عن عتمة الكون»، فيَلجأ إلى الذي لا يُلجَأ إليه، الموت، حتّى يصير هذا الموت شيئًا ماديًّا يقاس، له مقامات ودرجات، فلا عجب أن نراه يتحدّث عن الاتّحاد «بجسد أكثر موتًا/ من دماء أمي/ ». إلا أنّ هذا الاتّحاد لن يكون نهاية رحلة الكشف: «هكذا بعد زمن آتٍ/ سيسقط جسدي عند منحدر ما». فعند ذاك المنحدر تبدأ رحلة كشف أخرى، رحلة عذاب جميلة، ربّما إلى عالم

بديل أكثر إنسانيّة، أكثر محبّة وأكثر خرقًا للقيود، هذا ما يترقّبه: «ها أنا الآن/ لا أترقب غير يد لتمسّد على رعشة الجرح/ هل أستند إلى جدار العتبة/ بعد أن تساقط السّقف؟»

هذا الانتقال من كشف إلى آخر يرتبط عندي إلى فكرة أنّ المعنى عند الشاعر عبد الله انتقال وحركة، فهو لا يكتفي بما أطّره الخطاب، إذ يجاوزه بحثًا عن معنى لم يُحدَّد، معنًى في طور التّشكّل، وقد لا يأخذ شكلاً نهائيًّا قطّ. لذا نجد الشّاعر يعبّر عن رحلته هذه بالانتقال:

أنتقل كظلٍّ ـ/ كظلٍّ ربّما لا يعود/ لعلّ الجذور لم تطبع قبلة على شفتيّ؟/ لكن وددت لو أنها تمنحني الغفران/ إذن لاكتفيت بفراشة في صحراء.

فهو ينتقل كظلّ، والظّلّ يشي بالغموض، يتغيّر شكله بتحرّك صاحبه، وهو لا يعود إلى مبدئه، وإنّما «كفراشة في صحراء» يظلّ في حركة دائمة للبحث عن المطلق، أيّا يكن هذا المطلق.

وفي المقطع الثّالث من أوّل الفجر[1] نجد الموت وسيلة تأخذ بيد الشّاعر لا إلى القبر ولا إلى الهلاك ولا إلى عالم

(١) عبد الله البلوشي، **أوّل الفجر** «أوّل الفجر»، ص ص ١٥ ـ ٢٠.

أخروي، جنّة كان أم نارا، بل إلى ما هو خلاف ذلك، إلى «ملاذك الأوحد»، ملاذ الأمّ، حيث الحياة لا الموت، حيث الطّفولة، مبدأ الحياة، لا الشّيخوخة، منتهى الحياة، «إلى قبّة الرملِ تلك التي/ نادمتني حين كانت أناملي/ فرحَ الكون». ونجد الشّيء ذاته في المقطع الرابع، حيث يرسم الشّاعر صورة سوداويّة لهيمان قلبه في الليل وفي «تلك المساءات» التى انقضت من حياته وأخذت منه طفولته وعمره، ولا يسعه أمام هذا الفقد سوى أن يلوذ بـ«جذوة الموت» أو بتلك الذّكريات التي تثيرها فيه الطّبيعة المتمثّلة بـ «شجرة أحبّتى المنسيّين/ وهي تنتحب على فراقهم/ بينما تتساقط دموعي أوّل الفجر/ كأزهار متآخية.»

وفي «ناسكة»[1] نجد انبثاق حياة جديدة من الموت، فـ«في الرّكن القصيّ لجبل الموتى» تنبت ناسكة «كزهرة العشق»، هذه النّاسكة/ الزّهرة تستمرئ الموت ومتلازماته، فهي «تنادم الليل». كما أنّها، النابتة من «جبل الموتى» والمنادمة للّيل، تصبح وتتآلف من جديد مع ندمائها، فـ«تلتمع كنجمة زاهية»، فتصبح بدورها منبع الحياة لحيوات أخرى، إذ

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩ ـ ٣١.

تبحث «عن أطفال موتى/ لتطعمهم خبزها المقدّس». بل إنّ الشاعر يستأنس بالميّتين من أحبّائه، فيشبّه قبورهم بما هو بعيد كلّ البعد عنها بحسب مفاهيمنا السّائدة، إذ يشبّه القبور بـ«إكليل ورد يتنفّس/ في أوّل الفجر بهاء الكون». فالقبر، بحسب السّائد، وحشة وإطباق ومنتهى، والإكليل استئناس وانبساط ومبدأ، ومن هنا لا يُجعَل هذا كذاك، إلا إذا انطوى على معنى تتآلف به المختلفات وتتوافق به الأضداد. لعلّ هذا المعنى يأتينا فيما تأتي من أبيات، فالشّاعر يرى في شواهد القبور وجوه أحبّائه الوديعة بجوار الحضور المطلق: «الله: لقد رأيتهم هناك/ وديعة وجوههم كانت/ عندما أبصرتها/ في جوار الله».

وفي معبر الدمع[1] نرى الموت مربوطًا بالبناء؛ فالشّاعر يحلم ببناء الكون، بخلق عالم بديل عن الذي نعيشه، لا لكي يعيش لذّة خالدة، ولا لكي يعيش حياة سرمديّة ثابتة، بل لكي يتوحّد مع الطّبيعة وهي في حالة اعتكاف وتعبّد وتهجّد، «كقديسٍ مسنٍّ تحدق في دم الموتى»[2]، ويبحث عن شجرة تمثّل بحثًا دائبًا عن الخلاص المرتبط بالموت أو بمتلازماته

(١) عبد الله البلوشي، معبر الدمع.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٧.

من الجرح والغياب والهجع والعتم: «أبحث عن شجرة بجروح عميقة/ تسكن في عتمة الغائب/ عن صخرة ملساء/ تحلق في الرأس/ عن نخلة تهجع في طريق معتم»[1].

ولنا أن نقول بإنّ الموت مرتبط بالمطلق لدى الشّاعر، فهو يخاطب الإله ويطالبه بأن يأخذه إلى الموت، فيقدّمه على نحو فيه من العنف ما فيه، فهو ينشد النّفاذ إلى خارج الطّبيعة، قوانينها ومتلازماتها، «تحت قبّة الشّمس»، حيث لا مدن ولا عمران، إلى حجارة تسقط من «أرصفة البكاء»؛ ويقرّب الشّاعر الموت مطلقًا حين يشبهه بالزّمن منفلتا، (أي بزمن خارج ما نعرفه من زمن): «خذني إلى الزّمن المنفلت/ هناك تحت رماد شجرة قديمة.»[2] وفي «أشجار الحنين»[3] نرى الموت مقرونًا بـ«الزّهرة المخفية»، وأيًّا يكن اختلافنا في تأويل هذه الزّهرة إلا أنّنا لعلّنا نتّفق على أنّ الزّهرة فيها إيحاء بالمتفتّح المنبسط المحمود. هذه الزّهرة ليس لأحد سبيل في الوصول إليها إلا من عبر «إلى المدى المنفتح على مصارع الموت»، وإن كان الموت مكمن الزّهرة جاز لنا نجزم بأنّه ليس الموت حسب

(١) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ص ٦٧ ـ ٧٣.

السّائد من المعنى؛ فالوصول إليه ينطوي على حركات لافتة لا يأتي بها إلا من خاض غمار التّعاطف مع الإنسان، إلا من «اختطف» دمعة ومضى نحو زهرة الموت.

معاني العبور والحركة هذه نجدها في اشتغال الشّاعر برموز التّراث العمانيّ. الحقّ أنّ اشتغال البلوشي بالتّراث يحمل طابعًا إنسانيًّا لافتا، فهو لا يوظّفه للاستنهاض القبليّ أو الدّينيّ ولا لمناصرة رؤية سياسيّة (من حيث نظام الحكم)، وإنما يوظّفه على نحو يتجاوز به مثل هذه الولاءات ويوحّد به بين الطبيعة والبشر والرّوح. نجد ذلك جليًّا في نصّين له في معبر الدّمع «مرثية لقبر في جبرين»[1] و«مرثيّة لقبر في السّماء»[2]. في أوّل النصّين يرثي الشاعر الإمام بلعرب بن سلطان، باني قلعة جبرين، مستندًا إلى قصّة أنّ الإمام أراد أن ينهي خلافه مع أخيه بطريقة تحقن بها دماء بني وطنه العمانيّين، فلجأ إلى مقرّ عبادته في حصنه، وشرع يبتهل إلى الله وهو على سجّادته حتّى حضره الموت. يقدّم الشاعر الإمام بلعرب في توحّد مع المطلق، فهو يذهب إلى غرفة الصّلاة

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٠٣ ـ ١٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ص ١٠٩ ـ ١١١.

ويفترش فيها سجّادته ويصلّي عليها رافعًا يديه وكأنّهما تركتا مكانهما، وبدأتا ترتفعان حتى وصلتا إلى السّماء، وصارتا تسبحان في الغيم: «لكي تتمايل روحك كأعشاب زاهية/ لا بد أن تصغي مسامع الكون/ لأنين راحتك السّابحة في أقاصي الغيم».

يستحضر الشّاعر شجرة الغاف، فالمعروف أنّ كثيرًا من مساجد «العُبّاد» في عمان كنّا سابقًا نجد أمامها شجرة الغاف أو السّدر؛ هذه الشّجرة تعطف على الكون: «كانت أكاليل الغاف هي السيدة في بهائها/ فوق قمة/ تحنو على وميض قمر خرافيّ» .نرى في النصّ الإمام في تماهٍ لا مع الغاف والكون فحسب بل حتّى مع دور العبادة، لكأنّهم يشكّلون لوحة صوفيّة فيها عناصر من الطّبيعة ومن البشر. هذا التواؤم مع البشريّ والطّبيعيّ والرّوحيّ يصبّ عليه الشّاعر خياله، فيقدّم امرأة متخيّلة تتعبها الحياة فتخرج طليقة من تلك الحياة إلى واد لتتّصل بالسّماء، بالمطلق. الإمام والغاف والعبّاد والمرأة المتخيّلة كلّهم جميعًا في حالة تماهٍ، ترى الكون كلّه يبشّ، وعناصره تتماسك تتلاحم، بعضها ببعض، ترى الأحجار تغسل بدموع طلعت من عبّاد شعروا بالكون وبالمطلق، وترى السّماء تفتح أبوابها، وترى الرّيح تدعو

للإمام وتبتهل له. هذه اللوحة المرسومة ليست في حالة ثبات واستقرار، وإنما يضفي الشاعر عليها حركة وديناميكيّة: «أتأمّل في الوديان صورة هاربة/ ذاك قبرك/ يلامس أعراف الخيل/ وسجّادة عتيقة/ كانت المثلات/ وقد اغتسلت ذات ظهيرة عاصفة».

فالإمام في لحظة أراد بها أن يسمو عن الدّنيا وسياستها، وإن هذه إلا خروج من الدنيا ودخول إلى المعاني الإنسانيّة، إلى الطّفولة والبراءة:

ولكي تحقن للحياة لهيبها الغامض/ كانت وصيّتك على الشّاهدة المسندة/ بمحاذاة رأسك/ هي الأنشودة التي تطرّز/ للطّفولة بريقها الأبدي/ هكذا/ بخفّة أزحت جسدك بعيدا/ حيث تسقط الشّمس/ في قفر ملتهب.

أمّا النّصّ الثّاني فيرثي فيه الشّاعر الإمام الوارث بن كعب الخروصي، موظّفًا رواية أنّ الإمام أراد أن ينقذ سبعين سجينًا كانوا في سجن يقع على مجرى واد، فأمر الحرّاس بفتح السّجن، إلا أنّهم رفضوا خوفًا من أن يجرّهم الوادي، فنزل الإمام نفسه، فجاءه الوادي جارفًا إيّاه والسّبعين سجينا.

لعلّنا نأنس في عنوان النّصّ مفتاحًا لنا إليه: «مرثيّة لقبر في السّماء»، فالقبر ليس على الأرض وإنّما في السّماء. لنا أن نقرأ ذلك رمزيًا فنقول إنّ إعلاء القبر رفض لتوظيفه لأجل خطاب أرضيّ، كائنًا ما كان ذلك الخطاب. فالمفقودون السّبعون الذين جرّهم الوادي ليسوا جزءًا من الأرض، وإنّما هم في مكان سامٍ، «فوق أعلى القمم ارتفاعا»، كما أنّهم ليسوا ميّتين، بل هم خالدون على تلك القمم. والإمام لا يقدّمه الشاعر قدّيسًا بالمعني الدّينيّ، بل مانحًا المساجين معنًى جديدًا للحياة وهم تحت المياه، هنا تتلاشى الخيوط بين الميّت والحيّ بين الإمام والمأموم، بين الغريق والنّاجي. الإمام في منجى عن الموت، حيٌّ أبد الدّهر كقيمة إنسانيّة خالدة لا كقيمة دينيّة أوسياسيّة. وهو بهذا بين البشريّ والملائكيّ، إن مات قاسمه الملائكة الموت، وكان سببًا للحياة لا للبشر فحسب بل حتّى للطّبيعة نفسها:

إذ تتراقص أجساد السّبعين مفقودا/ فوق أعلى القمم ارتفاعا/ هناك.../

أبصرته غريقًا يتشبّث بأفق يتيم./ لا ينازعك الموت مطلقا/ أنتَ قدّيس/ تهب للغرقى بهجتهم تحت الماء.

مجمل القول إنّ في مجموعات عبد الله البلوشي تتكرّر

ثيمة الموت مرتبطًا بالانتقال والعبور والسّفر دونما تحديد للمنطلق ولا للمسار ولا للمنتهى. وما هذا عندي إلا توكيد أنّ الإنسان في صيرورة دائمة في هذه الحياة. فالعبور حركة لا محطّة، والحركة توحي أنّ هويّة الإنسان في تجدّد دائم، فلا شكل ولا ثبات لها؛ إن رأينا ذلك ما كان للهويّة المضادة من معنى، وما كان للصّراع حول الهويّة والحضارة من معنى، ولانتقلنا من هويّة إلى أخرى، من صيرورة إلى أخرى، ولعشقنا الأرضيّ والبشريّ والطّبيعيّ والإلهيّ، بل تماهينا مع هذا الأخير وكان لسان حالنا لسان حال الشّاعر: «ليس في جسدي سوى الله»[1]. وإن كان لنا هذا تحقّقت نبوءة الشّاعر: «وبعد أن تسقط أجسادكم أرواحا/ عذرية اللون/ ستخلع السماء معطفا/ فوق أضرحة الموتى/ وتهديكم الأرض حلّةً/ من زنبق الوديان»[2].

ناقشت في هذا الفصل والفصل الماضي أوجهًا من سياسة الاختلاف والخروج على السّائد، من تمجيد للذّاتيّ اليوميّ وتماهٍ مع المهمّشين، من رفض لتراتبيته وخلق عالم

(١) عبد الله البلوشي، أول الفجر، ص ٦٢.

(٢) المصدر نفسه، «محبّة»، ص ٣٥.

بديل واحتفاء بالنفي والموت. هذه الأوجه كلّها تعدّ تجسيدًا لفكرة أن منطلقات القصيدة الحديثة غير منطلقات الخطاب السّائد؛ فهذا يرى المعنى ثابتًا ويسعى إلى إبقائه، فالمركز ينبغي أن يكون المركز والهامش الهامش، ويوظّف في ذلك ما أوتي من قوّة، وتلك تراه حركة وصيرورة أبديّة لا نحو لها ولا محطّة ولا حدود، فلا مركز ولا هامش. وإن حاول السّائد تدجين الذّات الشّاعرة استنكفت هذه من التّدجين، وراحت تبحث لها عن عالم بديل.

الفصل الخامس

استنكافٌ من التّدجين وخلقُ عالمٍ بديل

تظهر القصيدة العمانيّة الحديثة وعيًا لفكرة أنّ المرء إذا ما صُنِّف أُدخِل إلى عالم ووُضِع موضعًا يحدّد ماله من سلطة على غيره وما لغيره من سلطة عليه. فـ«الأبوّة»، مثلاً، ليست إشارة إلى علاقة بيولوجيّة بقدر ما هي إلى سلطة، فأنت إن صنّفك الخطاب الذكوريّ أبًا عنى ذلك أنّ لك سلطة على من صُنِّفَ «ابنًا» لك. والخطاب ذاته يأتي بنسق ثقافيّ يبرّر هذا التّوزيع بجعله «طبيعيًّا» «مألوفا». فالأبوّة، من هذا المنطلق، مصدر للسّلطة ومبرّر لها في آن.

نلمس ملمحًا من الرّفض للتّصنيف والتّدجين في صورة يصفها الشّاعر هلال الحجري من مجموعته كطائر جبليّ يرقب انهيار العالم:

ها هم البدو/ أطفال الصحراء وذئابها/ تراهم الآن/

يجلسون القرفصاءَ في الجوامع/ فاغرين أفواهَهم لخطيبِ الجمعة/ يحشوها مواعظَ في الوطنيةِ/ ونعيم الآخرة[1].

فالبدو يقدّمهم الشّاعر على أنّهم بعيدون عن المدنيّة وأطرها الحضاريّة والأخلاقيّة، يستهدون الطّبيعة، يقتفون هواءها، يألفون حيواناتها؛ هم أقرب النّاس إلى أنفسهم وأبعدهم عن تأثير الخطابات الدّينيّة والسّياسيّة. على أنّ الخطاب الثّقافيّ يحاول أن يذهب بهم من الطبيعيّ إلى الحضاريّ، من المهتدي بسجيّته إلى المقيّد بقراءة معيّنة للدّين، يسعى إلى تكييفهم وتدجينهم. فإن كان البدويّ يحبّ خيمته وصحراءه موطنًا فإنّ الخطاب السّياسيّ يحاول أن يغرس فيه فكرة «الوطن» (حسب تأويل أكثر النّاس انتفاعًا بالسّائد)، وإن كان البدويّ يستهدي الطّبيعة للوصول إلى المطلق، إلى «الإله»، فإنّ الخطاب الدّيني يحاول أن يهديه إلى تأويل أكثر الأفراد أو المؤسسات قوّةً.

وإن كان الحجري يصف في النصّ المذكور وضعًا ولا

(١) هلال الحجري، كطائر جبلي يرقب انهيار العالم، «البدو»، ص ٣٩.

يعبّر تعبيرًا مباشرًا عن موقفه تجاهه فإنّ زاهر الغافري[1] يعلن، على نحو ليس فيه مجال للّبس، أنّه لن يخضع للتدجين، لسلطة «الأبوّة». يقول الغافري في «قصيدة الأب»[2]:

لن أنخدع مرّة أخرى يا أبي/ سأقود حياتي إلى حافة الينبوع/ وأنام على العشب/ وأنظر إلى رحيل السّحب/ إلى بستان الجحيم.

فالشّاعر يتحدّى سلطة «الأبوّة»؛ فإن كان سامعًا كلام أبيه ومطيعًا له فيما يأمر وينهي كان كمن خدع نفسه وخسرها، لذا يقول بنبرة لا تردّد فيها ولا خوف إنّه يستهدي نفسه لا الخطاب الاجتماعي السّائد القاضي على تبعيّة هذا لذاك. ولافت أنّ نفسه تقوده إلى ما هو أقلّ تأثّرا من الخطاب، وهو مرموز به من عناصر الطبيعة: العشب والسّحب و«بستان الجحيم». هذه الأخيرة تنطوي على مفارقة موحية، فالعبارة المتكوّنة من المضاف «بستان» والمضاف إليه «الجحيم» في

---

(١) يعدّ زاهر الغافري من أوائل من كتب قصيدة النثر في عمان. لديه خمس مجموعات: الصمت يأتي للاعتراف (١٩٩١) وعزلة تفيض عن الليل (١٩٩٣) وكلما ظهر ملاك في القلعة (٢٠٠٨) وظلال بلون المياه (٢٠٠٦) وأزهار في بئر. جمعت هذه كلها تحت عنوان المجموعات الخمس (عام ٢٠١٣ عن دار نينوى).

(٢) زاهر الغافري، المجموعات الخمس، ص ص ١٥٦ ـ ١٦٢.

ظاهرها يناقض بعضها بعضا، فالبستان، الحديقة لغةً والجنّة عرفًا، يأتي مترافقًا مع الجحيم، نرى هنا خلافًا واضحًا بين الإيمان الجمعيّ السّائد وبين مذهب الشّاعر، فالشّاعر يرى الخلاص له لا باللوذ بالمتّفق عليه بل بركوب الجحيم، أي إتيان ما هو منهيّ عنه محذور منه.

كما نراه في «الغريب»[1] صوتًا يأبى أن يكون ممثّلاً لجماعة، كائنًا ما كان رباط الجمع، رافضًا بذلك أن يتخلّى عمّا يميّزه فردًا:

لقد تركت حياتي هناك بين الأحجار/ .../ هل كان ينبغي أن تمضي/

كل تلك السّنوات/ كي أكتشفَ/ أنني صيحةٌ عائدة من الموت/ من عزلة أخفّ من ريشة طائر/ يحملُ إليّ رائحة الندم والظلال.

فالشّاعر يرى نفسه متروكة «هناك» في مكان بعيد غير معروف، حيث لا بشر بل أحجار، حيث لا المدنيّ بل الطّبيعيّ؛ حياته كلها اكتشاف وترحال، ولكنها ليست بالتي تصل به إلى دعة اليقين، فهو بعد رحلته الطّويلة لم يجد

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٦٧ ـ ١٧٨.

إجابات محدّدة، وإنّما وجد ظلالاً وإيحاءت غير آتية من الحياة بل من الموت والعزلة.

على أنّ ذلك لن يكون مانعًا له من الخوض، فهو ليس رجل دين أو سياسة يلتمس ما يعزّز به فكره، وإنما هو رجل تجربة واكتشاف، لذا يقول بكل حزم وصرامة إنّه «لن يهدأ البال»، فيواصل بحثه «من مدينة إلى أخرى»، وهو في بحثه يكون إنسانًا ذا عاطفة لا كائنًا متعاليًا متجرّدا، فالذّات الشّاعرة إن كانت تأبى الذّوبان في الجموع فإنّها لا تتعالى عن البشر ولا تتخلّى عن إنسانيّته، فهو في بحثه يجد نفسه يعاني ما يعانيه أيّ إنسان، الخوف، يحتفي بإنسانيّته ولكنّه يكون ضنينًا بذاته الشّاعرة ولا يرضى أن يتخلّى عنها، لذا يجد نفسه دون رفقة من أحد، لا من أبيه ولا من أمه، ويرى نفسه خاسرة (من منظور السّائد)، فهو لا يملك مادّة يشتري بها ما يريحه في حياته ولا فهما مطلقًا كذاك الذي يُنسَب إلى «الآلهة»:

لا الأب/ ولا الأم/ ولا سرير/ يقول لي:/ نم تحت شمس العافية./

الخسارة أكيدة في ما ملكتُ/ وما ملكت منزلاً/ ولا بصيرة الآلهة.

ومن اعوز فهما يعرف به اتّجاهاته ما كان له بدّ من أن يصف نفسه بأنّه «مفقود»، إلا أن فقده ليس بفقد من أضاع مالاً ولا من خسر جاها، فهو همّه ليس همّ هؤلاء، وإنّما هو «كائن مفقود، تحت/ نجمة/ خلف ضوء ستارةٍ ما/.

لعلّ ختام النصّ خير معبّر عن فكرته:

اذهب إلى هناك/ إلى تلك الغابة/ دليلك شعلةٌ/ في عين النّمر/ اذهب ومتْ وحيدا خلف/ قبة مطمورة في/ الضباب.

فالشاعر ينتهي بما بدأ به، يبدأ غريبًا وينتهي غريبا، يطلب من نفسه أن تستهدي لا كتابًا منزّلاً ولا سطرًا موضوعا، لا مرشدًا ثقافيًا ولا مصلحًا اجتماعيًا، بل عين نمر يعيش في غابة. لنا أن نقول إنّ النّمر يمثّل عالمًا تدفعه الغريزة الإنسانيّة التي لما تدجّنْها العلاقات المجتمعيّة؛ يطلب من نفسه أن تذهب هناك لتكون جزءًا من طبيعتها وتتماهى معها.

نرى الفكرة ذاتها متجلّية عند الشاعر سيف الرحبي[1] في

(١) من أوائل من كتب قصيدة النّثر في عمان. له أعمال شعريّة عدّة منها: نورسة الجنون (١٩٨٠)، الجبل الأخضر (١٩٨١)، أجراس القطيعة =

كثير من نصوص مجموعته **رجل من الربع الخالي**. لعلّنا نلمس من عنوان المجموعة مدخلاً لنا إليها. فـ«رجل» المجموعة ليس من مدينة ذات عمران يقطنها من يؤطّر حياته وفق ضوابط المدنيّة وقواعدها، وإنّما هو من مكان تتّصف الحياة فيها باللاحدود واللامنتهي (وإن كان فيه نظام معتقدات له سياسته). فلنتأمّل وصف ثسيجَر، صاحب **الرمال العربيّة**. لكثيب في الرّبع الخالي:

«مددتُ بصري يمينًا وشمالا، باحثًا، على نحوٍ فطريّ، عن مهرب، فاتّسعت رؤيتي اتّساعًا لم يكن هناك من شيءٍ يحدُّه. في مكانٍ ما، في أقصى نقطةٍ أمكنَ لبصري أن يصلَ إليها، عانقت الرّمالُ السّماء، فاتّحدتا معا، مشكّلتَين فضاءً مطلقًا لانهائيًا»[1].

= (١٩٨٤)، معجم الجحيم (مختارت شعرية ١٩٩٦)، رأس المسافر (١٩٨٧) مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور، (١٩٨٨) رجل من الربع الخالي (١٩٩٤)، يد في آخر العالم (١٩٩٨)، الجندي الذي رأى الطائر في نومه (٢٠٠٠)، قطارات بولاق الدكرور (٢٠٠٧). له إسهام واضح في الحركة النقديّة في عمان، يبثّ آراءه النّقديّة عبر افتتاحيات مجلة نزوي التي يرأسها. جمعها بعضا في كتب مثل حوار الأمكنة والوجوه (١٩٩٩) وحياة على عجل (٢٠٠٩).

(١) Thesiger (1991: 133) ترجمتي.

لنا أن نؤوّل هذا الاتّساع البصريّ إلى اتساع رؤوي، فالذّات الشّاعرة تستنكف من أن تقيّد رؤيتها بالمحدود والمنتهي، أن تعتصم برؤية ذات حدود واضحة، أن تسعى إلى محطّة وصول نهائيّة. ولربّما كان أوّل تجلٍّ لهذا الاستنكاف رفض الشّاعر أن يُصنَّف. نجد الرحبي يعلن في نصّ قصير بعنوان «لعب»

لم نكن جبناء ولا أبطالا/ كنّا أنفسنا/ نلعب النّرد مع النيازك/ وأحيانًا نصغي لنقيق الضفادع/ في ليل تحتضر بقاياه[1].

إن كان للنّظام المعرفيّ السّائد أطره وقوانينه يُقوَّم الفرد بمقدار تقيّده بها، إنْ زاد ذلك المقدار عُرِف بطلا، وإن ضعف جبانًا، فإنّنا نجد في عبارة «لم نكن جبناء ولا أبطالا/ كنّا أنفسنا» ما يوحي بأنّ الذّات الشّاعرة تستنكف من تصنيفات الخطاب السّائد، فتعرف بأنّها إمّا جبانة أو بطلة. ولا غرو أنّنا نرى هذه الذّات في معزل عن التّجمّع البشريّ، بل هي مع ذات أخرى تشاركها فرادتها، و«تلعبان» مع ما يمثّل الطّبيعة، «النّيازك»، لا التمدّن، والفرق بين الطّبيعي

(١) سيف الرحبي، رجل من الربع الخالي، ص ٢٥.

والمتمدّن أنّ الأوّل على سجيّته والثّاني قولب بناءً على قيم اجتماعيّة متّفق عليها.

وإن كانت سياسة السّائد ترسم خطًّا سلوكيًّا تراه السّويّ القويم، خطًّا يضفي على الحياة معنًى وهدفًا فإنّ الذّات الشّاعرة تأبى أن تهتدي به، فهي تدرك، عن وعي أو عن لا وعي، أنّ التّماسك والوحدة إن هي إلا إفراز خطاب يريد بها كبح ما لا يتّفق معه. نجد الرّحبي يبدأ خطواته كلّ يوم نحو عالم فيه فوضى: «الشرق»[1]

بداية كلّ يوم/ وأنا أقتلع خطواتي الأولى/ نحو الغابة،/ ينبلج الشّرق في دمي/ شمسًا غريبة/ فأرى خيولاً تندفع/ وتلامس أعرافها السّماء.

فهذا العالم يسيّره قانون الغابة، ليس فيه ذلك التّلاحم والتّماسك الذي يتخيّله بعضنا، أي أنّه لا قانون يضبط هذا العالم، لا هدف واضحًا ينطلق نحوه الشّاعر ويسعى لأجله. فلا عجب أنّه يرى نفسه غريبة في هذا العالم، فلا يودّ أن يتّجه إليه، وإن اتّجه إليه كان كالذي خطواته غائصة في مستنقع، فيجد صعوبة حتّى يضطرّ إلى «اقتلاعها». بل يبلغ

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩.

حدّ غربته في «هذه الغابة» مبلغًا لا تعود الطّبيعة به شيئًا «طبيعيًّا»، فهذه الشّمس التي نجدها مألوفة تعد «شمسًا غريبة». فالشّاعر هنا لا يصوّر شيئًا ذا وجود واضح في العالم، بل يخلق «عالمًا» جديدًا، يخلق «خيولاً تندفع/ وتلامس أعرافها السّماء».

والصّورة في البيتين الأخيرين فيها قدر من الغموض بحيث يصعب إسنادها إلى معنًى واحد، إلا أنّ الذي لا لبس فيه هو أنّها تخلق عالمها الخاصّ، وإن أخذنا ذلك العالم مأخذها اللغويّ وذهبنا إلى خيول تندفع وتلامس أعرافها السّماء قلنا إنّها (أي الصّورة) تعيد خلق العالم. وفي هذا الخلق يكمن «بطولة» الشّاعر، فهو لا يستهدي خطى أجداده، ولا يخوض غمار قتالٍ رسموا معالمه، بل هو يهدم ما بناه أولئك الأجداد من أطر ورؤى ويعيد تشكيلها.

نلحظ هنا أنّ رفض التّدجين يأخذ شكل إعادة خلق العالم، وهو الأمر ذاته في «سماء خاصّة»[1] من المجموعة ذاتها:

(١) المصدر نفسه، ص ٣١.

هذا النّسر الذي يعيد تشكيل السّماء/ وفق مزاجه الخاصّ، يهبط أحيانًا ليرى/ إبداع لوحته التي رسمها بعيدًا عن الله ...

لنا أن نتّخذ «النّسر» رمزًا للذي يرفض هذا العالم، فينبذه، ويخلق عالمه الخاصّ، يشكّله «وفق مزاجه»، يتذكّره ويعود إليه وقتما يشاء، وهو إن فعل ذلك كان كمن نزل من علٍ ليرى عالمه المخلوق الذي رسم معالمه «بعيدًا عن الله». يتلذّذ في ذلك كمن:

يترنّح في فرط النّشوة/ والذكرى:/ نبع حطّ عليه مع أنثاه/ سهوب وأودية قطعها مع صديق قديم/ ذرى الهملايا/ والجبل الأخضر...

إلا أنه مع تلذّذه بخلقه وبذكرى أصدقائه الذين رافقوه في «سهوبٍ وأودية... ذرى الهملايا/ والجبل الأخضر/ ، لا يقف عند ذلك الحدّ، بل يريد تجاوزه، ويحلم بعالم آخر:

كبش السّماء الهائج يتذكّر أيضًا مجد حروبه الشّخصيّة/ والسّلالة التي أوشكت على الانقراض،/ حالمًا بنسور تملأ فضاء وحدته.

فالذّات الشّاعرة تدخل في جدليّة البناء والهدم، فهي إن

خلقت عالمها الخاصّ تظلّ تحلم بعوالم أخرى، «بنسور تملأ فضاء وحدته».

شاعر القصيدة الحديثة يؤكّد استنكافه من أن يروّض حسب السّائد. فهو إن نظر إلى نفسه من منظور الخطاب السّائد رأى وحشًا غير قابل للتّرويض. يقول الشّاعر هلال الحجري في «ابن خلدون»[1]

كذب ابن خلدون/ حين زعم أنّ الإنسان/ (مدنيّ بطبعه)/ فأنا/ منذ زمن لم أجد وسيلةً/ لائتلاف هذا الوحش/ الذي/ يجري في دمي.

حين يصف عالم الاجتماع، ابن خلدون، الإنسان بأنّه مدنيّ فهو يحيل إلى ميل الإنسان إلى أن يجتمع بالآخر، يجالسه، يشاركه شؤونه وأموره، يتخذه أنيسًا له. ولا ريب أنّ هذا ميل إنسانيّ، إلا أنّه يتطلّب منه أن يفقد جزءًا منه يؤائم به مع الآخر. بيد أنّ الإنسان ما إنْ يألف الآخر حتّى يميل إلى نفسه، ولعلّ في ذلك المفارقة الشّعريّة التي تظلّ تلازمنا دوما؛ فالشّعر، من منظور ما، «استجابة للمفارقة بين توق الإنسان إلى أن يكون حرًّا من القيود وبين ضرورة أن يمارس

(١) هلال الحجري، هذا الليل لي، ص ١١٥.

نشاطه الإنسانيّ داخل قيود، للمفارقة بين توق الإنسان إلى أن يؤكّد تميّزه من المجتمع وبين ضرورة أن يعيش في محيط مجتمعيّ»[1]. «فالوحش» الذي يجري في دم الذّات الشّاعرة هو الإنسان الفرد الذي يأبى أن يؤطّر نفسه وفقًا لأطر «المدنيّة».

تجد الذّات الشّاعرة صعوبة في لجوئها إلى دعة اليقين. نجد تجسيدًا لذلك في قصيدة «يأس»[2]:

هيهاتَ/ هيهاتَ/ لا مفرَّ من الضّياع/ كلّما أتشبّث/ بخيط من خيوط اليقين/ تدهسني خيول الفوضى/ وعرباتها الفاشست/ مخلّفة أيامي/ جثّة/ تنهبها العزلة وجلد الذّات/ وصلعة شكسبير/ لم تعد كافية/ لأشرب فيها أنحاب عمري/ المفرط في الهرولة/ دون لجام من حبّ/ أو حتّى نظرة أنثى!

فالشّاعر إن أزعجه «ضياعه»، أي شكّه المطرّد وخروجه المتلازم من المقبول اجتماعيًا وإن حاول أن يتكيّف مع السّائد والمقبول وتشبّث بما يتشبّث به الآخرون من «خيط من

---

(١) خالد البلوشي، استشراف التّجربة العمانيّة في «جوادر»، نحو خطاب إنسانيّ متعدّد، ص ٦٧.

(٢) هلال الحجري، هذا الليل لي، ص ٢٥.

خيوط اليقين» اكتشف أنّ «الفوضى» الخلّاقة لا مفرّ منها، فعمره «المفرط في الهرولة دون لجام من حبّ أو حتّى نظرة أنثى!» يأبى الاستقرار؛ أي أنّه، كذات شاعرة، أفرط في تجريب التّابو وفي اختبار المحظور، ليس له ما يقيّده من «حبّ»، أو أي ارتباط آخر. فالشّاعر المسكون بقلق السّؤال ليس بإمكانه أن يعتصم بالسّلطة الدينيّة ولا بالسّلطة السّياسيّة، بل السّلطة، دينيّة كانت أم ثقافيّة، بمحاولتها فرض التّجنيس وإلغاء التّغاير والتّمايز، هي التي تدفع الذّات الشاعرة إلى مزيد من التساؤل، فلا عجب أنّ العاصم من القلق هو القلق نفسه: «سوف ترحل كلّ القوافل نحو المتاهات/ ولا نعل لي غير ظهر السّؤال»[1].

وقد يؤدّي اضطراب العالم الذاتي وهذا التّساؤل في لحظة ما إلى رفض قاطع حاسم لهذا العالم الغاصّ بخطاباته، رفض مبغض له، ويجد لذّة في هتكه والاستهتار به، وإن كان في هذا الاستهتار والهتك من البراءة ما فيه:

منذ لحظة السّفر الأولى/ كنت/ ببراءة الطفل/ أتخيّل
أنّ حمّامات الطّائرات/ مفتوحة على العالم!/ فيا أيّها

(١) المصدر نفسه، ص ٩١.

الرّاحلون/ هل من لحظة/ ألذّ وأشهى/ من أن ...
على هذه الفوضى/ من فوق أربعين ألف قدم![1]

بل إنّ هذا الاستهتار والتهتّك يبلغان اشمئزازا يرى الشّاعر به المتأثّرين بخطابات الكراهيّة والبغض والمنافقين والسّاعين وراء سلطة يدعمها الخطاب السّائد مواشي لا بشرا، فكلّما كان التأثر كبيرًا كان الابتعاد عن «البشريّة» كبيرا. لعلّ هذا ما يقوله الشّاعر على لسان الغيمة:

لمن أهدي هذه الغيمة الضالة؟/ أراها في هذا الصباح
الثائر/ تمخر عباب السماء/ حرّةً/ واثقة الخطى/
ترمق الأرض بسخرية/ تأبى أن تبصق على هذه
المواشي![2]

لنا أن نقول إنّ الشّاعر هنا يسقط ثورته وغضبه على الكون، فيصفه بما هو موصوف به، فالصّباح ثائر والغيمة ضالّة وثائرة أيضا، وكما أنّ السّفينة تشقّ البحر كذلك تشقّ الغيمة السّماء، بيد أنّها تستكثر ما تحمل من مياه على ما تراه من المواشي، فـ«تأبى أن تبصق» عليها.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٢) هلال الحجري، كطائر جبليّ يرقب انهيار العالم، ص ٤٧.

نجد في كلتا مجموعتي الحجري، **هذا الليل لي وكطائر جبليّ يرقب انهيار العالم** شعورًا بالضّياع. فالإنسان ضائع لأنّه يجد نفسه تتقاذفها خطابات شتّى، من دينيّة وسياسيّة وثقافيّة، كلّ يريد أي يلوّنه ويلبسه الحلّة التي يراها صائبة، ضائع لأنّه لا يجد بدًّا من أن يتلوّن بهذه الخطابات على نحو من الأنحاء وشكل من الأشكال، ضائع لأنّه يدرك أنّه إن اقترب من هذه ابتعد عن منبعه الإنسانيّ الصّافيّ. كما نجد فيهما استنكافًا من «التحضّر» وتبنّي خطابه، فأينما كان خطاب ثقافيّ يقيّد البشر بعضهم ببعض بشبكة معقّدة من العلاقات فقد الإنسان عفويّته وطهارته، وكان أقرب إلى جهاز يدار، وأينما كان خطاب ثقافيّ يصنّف البشر، فيرفع بعضهم وينزل الآخر، كان هناك تنافس على القوّة؛ لذا نراه يفرّ من التّجمّعات البشريّة، مدنها وقراها ويلوذ بالحيوانيّ والطّبيعيّ، حيث لا نظم ولا قيود ولا بروتوكول ولا مدارة ولا منافسة:

يا مفازة الربع الخالي/ اجعليني ظلا لغيومك الرّاحلة/ أو صدى/ لحنين ناقة/ مفجوعة بفصيلها في «أمّ السّميم»[1].

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

سأختم هذا الفصل بحسن المطروشي[1]، الشّاعر الذي يناشد «حبيبته» أن تعيده كما كان، «إلهيًّا»:

أعيدي لغة الطفلِ إلى أشجارها الأولى،/ أعيديني إلهيّا،/ سأهمي مطرا عذبا/

لئلا تخرجي من باحة الحلم سريعا،/ قبل معراجي/ إلى عرس السنابل.

لنا أن نقول إنّ الذّات الشّاعرة هنا طفح بها الكيل ممّا لحق بها من خطاب المدنيّة والتّحضّر والرّقي، فما هذه إلا قيود تفرض على الإنسان، فتبعده عن صفائه الطفولي. فالشّاعر يعود إلي «حبيبته» لتمنحه قوّة يصبح بها جزءًا من الطّبيعة، فيسيل مطرًا، لا جزءًا من «من كوابيس السّياساتِ/ ومن ثارت أجدادي المطلّين على نومي/ ومن ديوان الحواسيب/ ومن فاكهة الأنساب..».

تناولت حتّى الآن القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة محاور: (١) تمجيد الذّاتي اليوميّ والتّماهى مع المهمّشين (٢) والاحتفاء بالغياب والنفي والموت (٣) والاستنكاف من التّدجين والترويض حسب أطر السّائد. إلا أنّ هذه المحاور

---

(١) من مجموعاته: على السفح إيّاه (٢٠٠٨) ولديّ ما أنسى (٢٠١٣).

كلّها ليست زاويا أو منظورات فكريّة جامدة ولا نقاط انطلاق أبديّة؛ فالشّاعر، كائنًا ما كان، ومهما تكن درجة عبقريّته الشّعريّة ليس إنسانًا خارج التّاريخ وخارج المجتمع، فهو يتأثّر بالآخرين كما يؤثّر فيهم. يتساءل، يتحدّى، يشكّ، يرفض، ولكنّه تأتيه لحظات يتوق فيها إلى ما يتشبّث به الآخرون من اليقين والطّمأنينة. هذا ما سأتناوله في الفصل القادم.

الفصل السّادس

تمرّدٌ وتذبذب

يقول النّاقد العربيّ جابر عصفور في الشّاعر المعاصر إنّه لا «يحمل ملامح الشاعر الرومانتيكي الذي هبط الأرض... بعصا ساحر وقلب نبيّ، ولا شبه بينه وصورة الشامان كلّي القدرات الذي يعرف كلّ شيء... هذا النّموذج يدلّ على حضور شاعر من نمط مغاير لم يعتده الشّعر السّائد إلى هذا الوقت، نمط يتجسّد به كائن هامشيّ، جوّال، متسكّع، جوّاب آفاق، مغترب، مقموع، لا يتمتّع بأيّ قدر من الألوهة أو النّبوّة، كائن بسيط يعرف أنّه ضعيف، إنسانيّ إلى أبعد حد، مليء بالمتناقضات، شاكّ لا يؤمن بالمطلقات، يعشق الأطراف والسّير عكس الاتجاه، عاشق للحرّيّة، متمرّد على قيود الألفة والعادة والعرف»[1]. على أنّنا نجانب الصّواب إنْ

(١) جابر عصفور، من مقدّمة ديوان محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر»، ص ص ٢٣ ـ ٢٥.

قلنا إنّ «التمرّد على قيود الألفة والعادة والعرف» حالة مطّردة ثابتة؛ إن كان كذلك كان موقفًا (متخيَّلا) لا حالة إنسانيّة؛ فالتّمرّد، من المنظور الفنّيّ الإنساني، أقرب إلى حالة ذات ظلال من معانٍ وأفكار تعتري الذّات الشّاعرة منه إلى رؤية أحاديّة وكتلة متجانسة. فالإنسان يظلّ دومًا تحت تأثير الخطابات المختلفة، وإن آمن بأطر خطاب ما رأى صعوبة في أن يرسم حياته بكلّ تفاصيلها وفق تلك الأطر، وقد يجد في خطاب آخر مناقض ما يغريه ويجذبه إليه، وإن حاول أن يحرّر من إرث تربّى عليه وجد نفسه تميل إليه، وإن تبنّى الشّكّ منهجًا تاق إلى اليقين.

شيء من ذلك يعبر عنه النصّ الآتي:

أغلب الظنّ/ أنّي لن أعمّر طويلا/ سأخلد إلى برودة اليقين/ بحكمة واطمئنان[1].

نجد الشّاعر هنا يساوي بين الموت واليقين. والظّاهر أنّ الموت المراد في النصّ موت مجازيّ لا حقيقيّ؛ وهو موت يحضر المرء إذا تخلّى عن سعيه الدّائب إلى البحث، ووهمَ أنّه وصل إلى الحقيقة التي لم تأتِها أسئلة إلا احتواها. وهذا

(١) هلال الحجري، كطائر جبليّ يرقب انهيار العالم، ص ٣٣.

يعني أنّ الشّاعر واعٍ أنّ «حكمته» هذه لم ينلها عن تروٍّ وتفكّر، إنّما نالها لأنّها من دواعي ما جُلِب عليه من حنين إلى اليقين ونزع إليه. وفي ذلك إشارة إلى مفارقة وجوديّة لعلّنا نشعر بها بحدّة أكثر وأمضى في عصر ما بعد الحداثة ممّا كنا عليه من قبل؛ إذ تميل بنا دراسات ما بعد الحداثة إلى أنّ «الحقيقة» من إفرازات الخطاب الثقافي، على أنّ ذلك لم يمنعنا (ويبدو أنّه لن يمنعنا أبدا)، نحن البشر، من البحث عنها. هذا الوصول المبنيّ على المفارقة ليس من إنتاج التّفكّر والتّأمّل، وإنّما هو مما يتمخّض عن السّجيّة والفطرة: «سيتمّ ذلك على السّجيّة والفطرة/ تمامًا كما انقرضت الآلهةُ القديمة».

نجد تجسيدًا لهذا التمرّد والتّذبذب فيما يخصّ النّسق الأبويّ الذكوري، فقد رأينا في مطلع الفصل الماضي أنّ القصيدة الحديثة تمثّل تحدّيًا للنسق الذّكوري. على أنّ هذا التّحدّي قد يكون وليد ظرف أو لحظة أو موقف ما؛ فالذي يتربّى في ظلّ نسق ذكوريّ ليس بوسعه الانفكاك منه انفكاكًا مطلقا، فقد يرى نفسه بحاجة إلى الطّمأنينة واليقين الذي يتمخّض عن الانضواء تحت ذلك النّسق. لعلّ هذا ما يشير إليه «إلى أبي» لهلال الحجري:

ليت لي شيئًا/ أفزع إليه يا أبي/ كما تفزع أنت إلى صلاتك آخر الليل/

يا صلاته ارفقي بي واتئدي/ تعالَ/ وقايضني يا أبي:/ سأعطيك كلَّ شيء!/ الثورة/ والمجد وأحلام اليقظة/ كلّ شيء يا أبي!/ وأعطني أنت:/ دمعةً/ من دموعك التي تذرفها ساجدًا آخر الليل![1]

إنّ التّساؤل إن فتح للسّؤول آفاقًا يرى فيها ما لا يستطيع المحتمي بصدق إيمانه أن يرى فإنّه يحرمه من دفء شعور المؤمن تجاه ما يؤمن به إيمانًا مطلقا، فهو يُفتر حماسته بل يُبطلها، لن تكون له في صلواته وسجداته ذلك الاطمئنان وتلك الحرارة التي يشعر بها الواثق المصدِّق؛ لعلّ الشّاعر هنا يرى «عالمَ أبيه» منجمًا للمعرفة القارّة الثّابتة ومنبعًا للاستقرار والاطمئنان. فإن ذهب به فكره إلى الشكّ في عالم أبيه هذا أنّبه ضميره. هذا «الضّمير»، بصرف النّظر عمّا إذا كان صادرًا عن الفرد نفسه أو مركبًا اجتماعيًّا يراد به إخضاع الفرد على نحو يشارك فيه هذا الأخير مشاركة فاعلة، يضعف همّته، يسلب إرادته، يجعله متذبذبًا حائرًا، لا هو واثق بشكّه

(١) هلال الحجري، هذا الليل لي، ص ٣٥.

ولا هو شاكٌّ بثقته، هو بين هذا وذاك، ومن كان هذا شأنه ما كان له ما للمؤمن ولا كان له ما للشّاكّ.

للشّاعرة فتحيّة الصقريّ[1] مجموعة بعنوان «أعيادي السّريّة» تتجلّى فيها ثيمة التّمرّد والتّذبذب. فهي تبدي وعيًا بأنّ الخطاب السّائد أنزلها منزلا دونيًا، فأقصاها إلى هامش، واختزلها في صندوق. بيد أنّ موقفها تجاه ذلك يتّسم بالتّذبذب، فتارة تشعر أنّ لها قوّة تتحدّى بها الخطاب الذكوري، وتارة تستمرئ ذلك الصّندوق الذي وضعها فيه ذلك الخطاب، فتخلق لها عالمًا بديلاً خياليًا، وتارة تشعر أنّها سلعة مسجونة لا حول لها ولا قوّة، تستعطف سجّانها تارة وتتحدّاه تارة. يتبدّى ذلك نمطًا مطّردًا في غير نصّ من مجموعتها.

في نصّها «أنتظر كلّ يوم حجرًا جديدا»[2] نجد الشّاعرة سعيدة بما وضعها فيه الخطاب، سعيدة لا لأنّها تسمرئه بل لأنّها ترى أنّ ما تجده من كبح إنّما هو خير ممّا هو موجود

(١) شاعرة لها ثلاث مجموعات: نجمة في الظّلّ (٢٠١١) قلب لا يصلح للحرب (٢٠١٤) أعيادي السّريّة (٢٠١٤).

(٢) فتحيّة الصّقري، أعيادي السّريّة، ص ص ٢٢ ـ ٢٥.

خارج صندوقها، فصندوقها هذا حماها «من الغرق في المستنقع». تعيش في عالم افتراضي وعالم الخيال والموسيقا؛ بل تصرّح قائلة إنّها لا تريد أكثر من ذلك، فهي «توقظني الجماليات اللامرئية/ أتنزّه على غيمة/ أو زورق أو ورقة تائهة لشجرة بعيدة/»، بل ترى في ذلك موقفًا إنسانيًّا أخلاقيًا فحواه أنّ الخطيئة هي أن تسبّب أذى للآخرين أو أن تنشغل بسفاسف الأمور، وبانغماسها في عالمها الفردي الخاصّ لا مجال لأن « تؤذي أحدا» أو «تقلق الجيران» أو تنغمس في ما لا يعنيها.

قد تجد في كلّ ذلك مبررًا لتعتكف في عالمها الخاصّ، بيد أنّ في ذلك ما يشي بالخوف من مجابهة العالم، فهي لا تقوى على الخروج ولا على معرفة حقيقة السّائد حقّ المعرفة: «وقلبي سائق ثمل/ تؤلمه الحقيقة». بل تذهب إلى أبعد من ذلك فتصرّح أنّها لا تقوى على صدّ ما يؤذي صمتها، وأنّها إن ذهبت مذهب النّاس فسدت روحها واهترأت. لنا أن نقرأ ذلك كلّه من زوايا مختلفة، فمن منظور نقول إنّ الشّاعرة ضنينة بفردانيتها، وهي ترى أنّها ستخسرها إذا ما احتكّت بالنّاس، ومن منظور آخر لنا أن نرى في ذلك لعبة الخطاب الذّكيّة، فهو يقصيها أوّلا، ثمّ يسلب منها حقّ

إبداء المقاومة، فيُشعِرها أنّ في إقصائه لها خيرًا لها، وأنّ طمأنينة الطّرف والهامش أفضل من معمعة التّمركز والتّحشّد.

على أنّها إن تستكِن إلى حياة العزلة والصّمت وتؤثرها على حياة التّحشّد في لحظة فإنّها في لحظة أخرى تتململ؛ فهذه «العلبة»[1]، المكان القصيّ الذي حشرها فيه الخطاب، سلبتها حواسها، فلا هي تشعر بقدميها حتى تخرج ممّا وضعت أو سجنت فيه، ولا هي تشعر بعينيها حتّى ترى أنّ ثمة عوالم أكثر رحابة ممّا هي فيه الآن، ولا هي تشعر بفمها لتذوق تجارب أخرى لا يجيزها الخطاب السّائد بأوامره ونواهيه: «ما الذي يشجعني على البقاء؟/ لا أشعر بقدميّ/ بقلبي/ بعينيّ/ بفمي».

هذا الذي لم تمشِ إليه، لم ترَه، لم تذُقه، هذا المحذوف واللامرئي تدركه، فهي تختبر من الحياة ما تُشعِره أنّ ثمّة ما حرمت منه ومنعت عنه، فعلاقتها به ليست علاقة الجاهل بما يجهل، بل هي تشعر به على نحو ما يشعر المرء بجمرة يمسكها:

الأحجار التي تتساقط على رأسي/ تحدث دويّا لتوقظ

(١) المصدر نفسه، «علبة محشوّة بلحم آدميّ» ص ص ٢٦ ـ ٣٤.

الجمرات فقط/ من أصابعي/ لتؤكد علاقتي بالمحذوف واللامرئي/.

لعلّ هذه «الجمرات» توحي لها أنّ ثمّة خطبًا ينبغي معالجته أو أنّ بين أحشاها رغبة تودّ أن تنطلق وتطير إلى عوالم أرحب وتخرج على السّائد، غير أنّ السّائد هذا لا يمدّها بما تعبّر به عن رغبتها، أو ربّما أنّها تعرف أنّها إن سمّت اتّخذت موقفًا لا تجرؤ عليه. هذه «الجمرات» تشير إلى شيء يتململ في داخلها:

ويحاول أن يصل/ ماذا أسمّيه؟/ فراشة، طيرا، حجرا، روحا./ لا أعرف/

الحشد الصامت الملتفّ حول العلبة/ يعرف تماما ما الذي يحدث/ يعرف لك شيء/ لكنه لا يقول ولا يحاول.

ومع أنّ هذا «الشيء» لا تسمّيه أو لا تجرؤ على تسميته إلا أنّه يُشعِرها في الوقت ذاته (وفي النصّ نفسه) أنّ عالمها القصيّ هذا، وأنّ حالة الصّمت هذه المفروض عليها لا بدّ لها أن تنحلّ في يوم ما، لا بدّ أن يأتي يوم تنفجر فيه العلبة المحشوّة بلحم آدميّ، عندئذ لا تصمت الشّاعرة بل «يصمت» ما تعاني منه:

دبيب الأصوات القادمة من حيث لا أدري/ تهزّ جدران قلبي:/ يوما ما/

ستتحوّل هذه الشكوك إلى غاز سام/ يوما ما/ سيصمت هذا الألم المتغطرس إلى الأبد.

إنّ استنكافها من أن تحشر في خانة «الغويّة» أمر يدلّ على وعيها؛ فالخطاب السّائد يصنّفها بلون معيّن، ثمّ يوجّه أنظار النّاس ليروا فيها ما تمليه عليهم تلك التصنيفات من افتراضات، فيأتي بعضهم ويصنّفها بأنّها غائبة والآخر أنّها حاضرة، بعضهم بأنّها سعيدة والآخر أنّها حزينة. إلا أنّها ترى في نفسها غير ما يرون، فهي لم تحدّد «لونها المفضّل»[1].

على أنّنا نجدها أحيانًا تعلن بكلّ ثقة أنّها ستتحرّر من قيود الخطاب؛ ففي «عودة الأسماء لأصحابها»[2]، تعلن أنّها ستتعرّى من كلّ ما ألبسه المجتمع إيّاها، تخرج من حلّة «الأنوثة»، وتنطلق إلى عالم أوسع وأرحب: «سأخرج من الصّحراء عارية/ أزيائي/ هوسُ السّاحرات المستيقظات في دمي». ومن وجوه تحدّيها (المزعوم) أنّها تقول برفضها لأن

(١) المصدر نفسه، «لم أحدّد لوني المفضّل بعد»، ص ص ٣٥ ـ ٣٨.

(٢) فتحيّة الصقريّة، أعيادي السّريّة، ص ص ١٩ ـ ٢٥.

تحشر إلى مجرّد امرأة منصاعة. فمع أنّها تعي أنّها وضعت في صندوق، فإنّ صندوقها هذا يمثّل عالمًا لها فيه شيء من «نعم» وشيء من «لا». وهذا العالم يجمع بين العامّ والخاصّ، فهو عامّ لأنّه تسكنه نساء أُخَر وضعن في الصّندوق كشأن الذّات الشّاعرة، وهو خاصّ لأن لكلّ واحدة منهنّ لها عالمها الخاصّ يميّزها عن غيرها من النّساء، فهنّ يفعلن أشياء غريبة خاصّة بعوالمهنّ، وهذه الأشياء الغريبة تمثّل صورًا جديدة للذّات الشّاعرة وإن كانت «تصيبها بالهلع بعد عودتها»:

أغيب/ وتحضر نساء أخريات/ يفعلن أشياء غريبة/ وغير مقنعة/ تصيبني بالهلع/ بعد عودتي./ هذا ما يفسر وجود/ صور جديدة لي/ في الصندوق الذي أتركه فارغا دائما/ قبل مغادرتي.

بيد أنّ غيابها هذا ليس غيابًا نهائيًّا عن عالمها الخاصّ، إنّما هو غياب إلى عالم يؤكّد عالمها الأوّلي، يرسخه ويعزّزه، فهي تغيب عن صندوقها حيث هي ونساء أخريات لا لتنغمس في المجتمع انغماسًا ينسيها عالمها أو يعرضها لعالم آخر، فريدٍ مختلفٍ تأنس به وتطمئنّ إليه، بل لتدخل عالما هو في حدّ ذاته يعدّ صندوقًا من حيث أنّه ينأى بها عن

المجتمع، عالم القراءة والكتب. واللافت أنّها حتّى في عالمها القرائي هذا لا تخوض تجارب تختلف عن واقعها، إذ تقرأ عن حيوان أليف، لا حيوان مفترس، تدهسه سيّارة مسرعة، فيموت فيُترَك بجانب الطّريق حتى تيبس جثّته وتتطاير أرواحه، والشّاعرة إذ تقرأ ذلك ترى فيه انعكاسا لحياتها، ترى فيه حقيقتها: «لقد تعرّفت على حياتي». لنا أن نقول إنّ الشّاعرة ترى أنّ قوى الخطاب السّائد داستها فردًا على نحو لا تجرؤ حتّى على الخروج منه ذهنيّا ناهيك من أن تأتي بعمل ملموس له تبعاته الاجتماعيّة.

لعلّ مقدار وعي الذّات الشّاعرة بسعيها للخروج عن الخطاب مقدار وعيها بفشل سعيها هذا. فنراها تارة تبلغ مبلغ اليأس؛ فتجد نفسها دمية معروضة للبيع على الرّصيف؛ ولما كانت الدمية لعبة يلعب بها الطفل، يحرّكها حسب ما يريد، يفعل بها ما يريد، لا صوت ولا ذات لها، لنا أن نستنتج أنّ الشّاعرة يتقاذفها الخطاب الذّكوريّ، يعرّفها كما يريد، يضعها أينما يريد، يحدّد لها الدّور الذي يريد؛ تشعر بذلك فتبلغ يأسها مبلغًا، فتعرض نفسها سلعة: «من يشتري...؟ من يشتري؟»[1]

(١) المصدر نفسه، «نزهة قصيرة»، ص ٤٣.

على أنّ يأسها هذا ليس مذهبًا تتبنّاه ولا شعارًا ترفعه في وجه تلك القوى، وإنّما هو لحظة تشعر بها الشّاعرة، وفي لحظة أخرى تظهر تحدّيا في وجه الخوف الذي تجسّده هذه القوى، بل تخاطب هذا «الخوف» على نحو جريء جسور، فتسأل مستنكرة متعجبّة: «ماذا تريد أيّها الخوف؟/ ماذا تريد؟!» ثم تجهر بموقف حازم حاسم: «لن أتوقّف عن البحث/ عن السّؤال/ عن مدّ يدي/ عن النّظر في عين الرّيح/ عن انتظار الشّمس»[1]. لن تتوقّف، ستبحث، ستشكّ في اليقينيّات، غير أنّها لا تأتي بالمحسوس المجسّد في «وجه العتمة»، بل تأتي بالخيالي المجرّد، وإن أتت بما تصلح به عطبًا كان الوسيلة «قطع غيار مستعملة»، وهذا يؤيد فرضيّة أنّ الشّاعرة تظهر أنّ الخطاب الذكوري السّائد يحكم قبضته عليها، فهو يضعها في صندوق، وإن كان لها مساحة من الحرّيّة فتلك المساحة لا تتأتّى إلا في المستوى الذّهنيّ الخياليّ غير الفاعل.

لا فكاك للفرد من سلطة السّائد، أو لنقل لا فكاك للمرأة من الخطاب الذكوريّ، وهي إن كان لها فكاك فذاك يتمثّل

(١) المصدر نفسه، «لن أتوقف»، ص ص ٤٤ ـ ٤٥.

فيما تفعله سرّا أو فيما تتخيّله. فالذت الشّاعرة إن يئست من المقاومة المادّيّة المحسوسة فالأبواب مفتوحة لها للمقاومة الذّهنيّة المجرّدة. لعلّها تريد أن توحي أنّها واعية بما قيّدت به، وأنّها واعية أيضًا بأنّها لا تستطيع أن تتحرّر من قيودها، كما أسلفت، بيد أنّها لها عالم ذهنيّ تعود إليه مرّة بعد مرّة، تحتفي به وتحتفل معه، فتمارس طقوسها سرًّا لا علانية مع الغرباء، فهي تخاطب سجّانها في «أعياد سريّة»[1]: «لست وحدي/ في الغرفة أيّها السّجّان/ معي حشدٌ من الغرباء»، قد يكون هذا السجّان كلّ من شرب بفكر ورؤى الخطاب الذكوري، قد يكون الأب أو الأخ الأكبر أو العمّ أو الزّوج، وعندئذ تكون «الغرفة» هي عالم الأوامر والنواهي الذي أنزلها السّجّان فيه. وهي معها حشد كبير يمارسون معها طقوسًا احتفاليّة، من غناء ورقص وإسراف في تعاطي المحظور والتعانق، وكلّ المحتشدين معها يحتفون بها جنونًا وشغفا، يفتحون لها الباب، ينتظرونها، يهدون لها ما يفرحها:

هناك دائما من يفتح الباب/ هناك دائما من ينتظرني/
هناك دائما من يحتفي سرّا بحضوري/ هناك دائما من

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٥ ـ ٥٨.

يعانق جنوني وشغفي/ هناك دائما من يهدي قلبي أفراحا صغيرة.

لكنّ السّؤال غير المجاب عليه في النّصّ: من هم هؤلاء الحشود؟ أهم أفراد في المجتمع، نساء مثلها؟ من المسجون معها؟ اتّساقا مع قلته بأنّ الشّاعرة منزوية في عالمها الذهنيّ الخاصّ لنا أن نقول إنّ هولاء الحشود إن هم إلاها هي، فهذه الذّوات التي تصوّرها إن هي إلا امتداد لها على نحو من الأنحاء، وإن خرجت من ذواتها هذه واختارت أصدقاء ومرافقين غيرها فإنّهم إمّا أن يكونوا غير آدميّين أو هويّات متخيّلة، فهي تقرّ بعجزها عن أن تخرج من سجنها: «لا أستطيع السّفر/ كما تعرف أيّها السّجّان/ لكنّني زرت بلدانًا كثيرة/ تعلّقت روحي بجمالها الجزيل/ أولها الشعر».

ومن وجوه هذه المقاومة غير الفاعلة، من وجوه التّذبذب والتّردّد ما تقوله الذّات الشّاعرة عن أبيها وجدّها بعد موتهما. فهذا الأب مارس «الأبوّة» على بنتها، فحماها، بل بالغ في حمايتها، تقول في «تحت كلّ حجرة وردة بيضاء»[1] أبي كان طيّبا/ طيّبا جدا/ لكنّه بالغ في الحماية/ المسافة بين السقف

(١) المصدر نفسه، ص ص ١١٦ ـ ١٤٠.

والأرض لم تكن عالية». ثمّة توتّر أراه موحيًا، فهي تبالغ بتوكيد طيبة أبيها، فهي تكرّر «طيّبًا» مقابل مبالغة أبيها في حمايته لها. لعلّها تعي أنّ مبالغة أبيها في حمايته لها منعتها من خوض تجارب كانت كفيلة باكتسابها صوتًا له ميزته الفرديّة. من هنا كان توكيدها طيبة أبيها وسيلة أراد بها امتصاص امتعاضها من الحماية البالغة؛ تقول بنبرة ناعمة تليق بـ«بنت» إنّ «الأزهار» (أي البنات) لا يحببن أن يلزمن بيوتهنّ دائما، وإنهنّ يودّدن أن يخرجن، فيشعرن الطّبيعة، نسيمها ومطرها، ويتعاطين العالم المعاش، ويتوقّعن من أبيهنّ إظهار الجانب الإنسانيّ الرّقيق.

وإن كان تأويلي هذا صحيحًا فلنا أن نقول إنّها تمارس شيئًا من المقاومة المحسوسة للنسق الذكوريّ، غير أنّ هذه المقاومة لا تجدي لها نفعًا، فالأب قد رحل ومارس من السّلطة ما مارس؛ أضف إلى ذلك أنّها في صراخها المكبوت ومقاومتها «النّاعمة» لسلطة الذّكر تستخدم لغة هذا الأخير، فتحيل إلى البنات على أنّهنّ «أزهار»؛ فالمرأة حسب الخطاب الذّكوري قارورة في غاية الرّقة، زهرة يُتزيَّن ويُستمتَع بها، وهذا ما يعزّز من فرضية أنّ معارضتها تكون بكماء صامتة: «الأزهار لا تحسن الاختباء يا أبي/ تحبّ أن يلمس خدَّها

النسيم/ تحب أن يبللها المطر/ أن/ تشعر به حين يأتي/ تعانقه بشغف العاشق المشتاق» .ومن ثَمَّ كانت مقاومتها هذه القريبة إلى شيء من الفعل الملموس مقاومة غير فاعلة شأنها شأن استمرائها صندوقها واحتفائها بأعيادها السّرّيّة.

ويتعزّز كلامي هذا بالنظر في الكلام الموجّه إلى الجدّ:

جدّي/ جدّي مختار/ انهض/ لماذا مُتَّ قبل أن أراكَ؟!/ لمن أقول: إنّني في منتصف الطريق/ بلا بوصلة أو ساعة/ لمن أقول إنّ حكايتي تجلس وحيدة في حارة/ السيباني/ لمن أقول: إنّ حكايتي/ تنتظر قلبًا كبيرًا وأذنًا مصغية؟!

نلمس هنا معارضة جدّ لطيفة، فالشّاعرة من جهة تسجّل موقفًا معارضًا لسلطة أبيها الذي رحل، ومن جهة أخرى نراها تودّ أن تستند إلى سلطة رجل آخر غائب غياب أبيها، بل هي ترى نفسها دون جدّها هذا كمن «في منتصف الطريق/ بلا بوصلة أو ساعة»، بحاجة إلى مرشدة، إلى من يأخذ بيدها، وهي في ذلك لا تلجأ إلى نفسها بل تلجأ إلى من يمثّل رأس الهرم الذكوريّ، الجدّ، فهذا الجدّ هو من يحدّد لها الطّريق والوقت، وكأنّها تفزع إلى من تفزع منه، فبعد

فقدها له لم يعد لها «قلب كبير» وأذن مصغية».

ناقشت في هذا الجزء أوجهًا تجسّد ما أراه سياسة القصيدة الحديثة، سياسة الاختلاف مع الخطاب السّائد. في الجزأين الأوّل والثّاني تناولت القصيدة الحديثة على أنّها خطاب في نظام معرفيّ، يتداخل مع الخطابات الأخرى، فيتأثّر ويؤثّر في آن. منحاي هذا له، أزعم، أهمّيّة على المستوين الثّقافي والفكري. هذا سأتطرّق إليه في الخاتمة.

خاتمة

نحو نقد ثقافيّ

لم يكن الشّعر قطّ كيانًا ثابتًا قارًا، ولا كان يومًا أداة للتّسلية ولا ميدانًا عرضت فيه لآلي البلاغة، وإنّما ظلّ دومًا متقاطعًا ومتشابكًا مع الخطابات الأخرى، مجسِّدا ومعزِّزًا لها تارة أو مشكّكًا فيها ومتحدّيًا لها تارة. فالشّعر العمانيّ أتى في ظلّ خطاب اجتماعيّ يمثّل فيه الأب وشيخ القبيلة والعالِم[1] وكلّ من يصنّف بأنّه من «أولي الأمر» سلطة يُنظَر إليها على أنّها توجّه الأمّة، ترسم لها الطّريق القويم، تحافظ على تراثها، تحمي أخلاقها، تحرس ذوقها الأدبيّ، تردعها عن سلك مسلك يبعدها عن «جادة الصّواب». لـ«أولي الأمر» هؤلاء الطّاعة إن أدّوا دورهم «الحقّ».

الشّاعر، منظورٌ إليه من هذه الزّاوية، عليه أن يكون مرآة

(١) أعني من كان له دراية بعلوم القرآن والسّنة واللغة العربيّة.

الحقّ الذي أجمع عليه علماء الأمّة وأولو أمرها، يؤيّده بشعره على النّحو المرسوم له. يتبع من ذلك أنّ الشّاعر الفرد إن كان له إحساس أو ميل أو رأي يخالف الجماعة كان عليه كبته. كان الشّعر العمودي، في جلّه، مؤيّدا لهذا الخطاب على النّحو الذي بيّنته في الفصل الثّاني. على أنّ المفارقة أنّ «الحقّ» هذا يحدّده ويعرّفه أولو الأمر أنفسهم استنادًا إلى تأويلات يحيل بعضها إلى بعض، كلّ له في تأويله ما ينظّم علاقته بغيره ويحافظ على موقعه، فيشمل هذا ويقصي ذاك.

لعلّ وعي القصيدة العمانيّة الحديثة بذلك جعل علاقتها بالمجمع عليه معقّدة، فهي تارة ترفضه بتمجيدها الذاتيَّ اليوميَّ وبتماهيها مع المهمّشين (الفصل الثالث) أو باحتفائها بالغياب والنفي والموت (الفصل الرّابع) أو باستنكافها من التّدجين والتّصنيف وخلقها عالما بديلا (الفصل الخامس)، وتارة تتذبذب وتضطرب في تمرّدها، فتفزع إلى من تفزع منه، فتتوق إلى السّائد المتّفق عليه، إلى يقينه واستقراره (الفصل الخامس).

من هنا أقول إنّ القصيدة العمانيّة الحديثة، متحدّية كانت أم مضطربة، تعدّ نقطة تحوّل في الخطاب الثقافيّ العمانيّ،

فهي منطلقها الفرد، شعورًا ورؤية، لا الفرد، ممثّلا للجماعة. وهي بذا تمثّل تحدّيًا لسياسة الجماعة المتمثّلة في الائتلاف والتّعاضد؛ تعيد توزيع القوة، فتعطي الفرد حقًّا كان مسلوبا منه، حقّ أن يرسم ذاته بناءً على قواعدها، تمنحه الثّقة في أنّ حظّ تأويله من الحقّ حظّ تأويل الجماعة. لإعادة التوزيع هذه دلالة جدّ خطيرة في السّياق العمانيّ بل العربيّ الإسلامي، فأنتَ إن قبلت بأنّ نصيب تأويلات غيرك من الصّواب نصيب تأويلاتك أنتَ كنت أقرب إلى الإقرار بأنّ غيرك هذا ليس حقًّا عليه أن يألف حقّك ويعاضدك فيه.

قد يقول قائل بأنّ هذا يُعَدّ موقفًا في نهاية المطاف، وبذا كان شأن القصيدة الحديثة شأن الشعر العمودي. غير أنّا إن ذهبنا هذا المذهب وأمعنّا فيه لرأينا أنّه شتّان بين موقفين ينطلق أحدهما من رؤية لها مفسّروها وواضعو قيودها وراسمو أطرها وجهازها التّأويلي التّصنيفيّ وشخوصها موزّعةً على تراتبيّة فيها من هم على قمّة الهرم ومنهم دون ذلك، وينطلق الآخر من نصرة الإنسان ويتّجه نحو آفاق رحبة تتجاوز قيود المجتمع وأطره. الفرق بين هذا وذاك هو ما يجعلنا نتّفق مع خضير في أنّه «يمكن القول إن الصراع الذي يدور في الفضاء الإبداعي العماني بصورة ضمنية متخفية أحيانًا، وصريحة

ومعلنة أحيانًا أخرى، بين قصيدة النثر والقصيدة العمودية، ليس صراعا بين إيقاعات وأوزان فقط، ولا بين طرائق مختلفة في الكتابة الشعرية، وإنما هو صراع بين أنماط من البنى الفكرية والتصورية... صراع بين ثقافات وأنماط حياة لا تشكل القصيدة العمودية وقصيدة النثر غير عنوانين من عناوينه ورمزين من رموزه»[1].

يمكن القول إنّ القصيدة العمانيّة الحديثة اتّجهت اتّجاهين في تشابكها مع السائد[2]. أمّا الاتّجاه الأوّل فيتجسّد في ذات شاعرة منغمسة في تفاصيل يوميّة دقيقة. نجد مثلا في مجموعة عبد الله حبيب **فراق بعده حتوف**[3] تفاصيل تضفي جسدًا لنصوصه. «فالغرباء»[4]، مثلا، معهم توابيت يحملون فيها أوطانهم ويتّجهون نحو منافيهم، كلّ منهم يحمل تابوتين لا

(١) ضياء خضير، **وردة الشعر وخنجر الأجداد**، ص ٣٨.

(٢) القصيدة الحديثة أرحب من أن يسعها تقسيمي لها إلى هذين الاتّجاهين، لذا ينبغي لي أن أقرّ هنا أنّ قولي له من التّعميم نصيب.

(٣) من مجموعاته الشّعرية **فراق بعد حتوف** (٢٠٠٤) **فاطمة** (٢٠١٤). له تأمّلات شخصية ونقديّة في الفنون والحياة في كتب منها **تشظّيات أشكال ومضامين** (٢٠٠٩) ورحيل (٢٠٠٩). كتب شهادات عنه نقّاد وقراء عمانيّون وعرب وأجانب في كتاب بعنوان ليس من زماننا، عبد الله حبيب حرّره الروائي والإعلامي سلميان المعمري.

(٤) عبد الله حبيب، **فراق بعده حتوف**، ص ٤٨.

تابوتًا واحدا، كلّ يمشي وحيدًا لا مصاحبًا غريبًا آخر، كلّ يمشي رشيقًا خفيفًا لا سمجًا ثقيلا، كلّ يتّجه نحو المقبرة لا نحو بيت ولا دار تأوي الغرباء. وإن ظهر في نصوصه كائن غير بشريّ زوّده بتفاصيل مادّيّة ملموسة؛ ففي «جثمان المدينة»[1] هنالك قطّ دُهِس، كان هذا القطّ ساكنًا «على جنبه الأيسر/ في وسط الإسفلت/ » بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيؤكّد أنّ القطّ كان في وسط الإسفلت «تماما» لا في الحافة اليمني ولا اليسرى من الإسفلت، ويحدّد الوقت الذي رآه فيه ووجهته التي كان يسعى إليها، فيقول إنّه كان ذاهبًا إلى المكتبة صباحا. ثم يرى القطّ ثانية، ولكن هذه المرّة وهو «عائد من الحانة في آخر الليل»، ثم يمضي في وصفه لنرى أنّ حال القطّ لم تتبدّل، فقد تعب «قليلا»، لا كثيرا، استعاد عافيته وجمع بها أعضاءه بعضه إلى بعض، فصار يلمتس الدّفء في الليلة الباردة، إلا أنّه لما يزَل في وسط الإسفلت، ولكن هذه المرّة لم يكن في الوسط «تمامًا» بل «تقريبا».

الاتّجاه ذاته نجده في عودة للكتابة بقلم رصاص لمحمّد

(١) المصدر نفسه، ص ص ٦٧ ـ ٦٨.

الحارثي[1]، فالشّاعر يزجّ بتفاصيل حياتيّة دقيقة جدًّا قد يراها بعضهم غير «شاعريّة»، أقراص بسكويت ولوحة المفاتيح وطقطقة الآلات الكاتبة والحواسيب النّقّالة وأجهزة سامسونج وتقنية بلوتوث وسيارات، لاندورفرات وشاحنات البدفورد وأحداث ١١ سبتمبر وفيس بوك وحقول الشّاي ومعابد بوذا وسوق السّمك والدّشداشة القصيرة والحي اليهوديّ في ١٢ وشارع سيروكا وبنك مسقط والدّيوان السّلطانيّ وشركات التّأمين والسّيولة اللازمة في الحساب وسيارة ذات الدّفع الرباعي وفولفو والبي ايم دبليو وكورولا وأكلة «السوشي» وأسماء أدباء ومفكّرين، غربيّين وعرب، من أمثال فرجينينا وولف ووالت وتمان وإدغار آلن بو والخليل بن أحمد الفراهيدي وأبي مسلم البهلاني وابن رزيق

(١) شاعر وروائيّ وأديب رحلات. من مجموعاته الشّعريّة: عيون طوال النّهار (١٩٩٢) وكلّ ليلة وضحاها (١٩٩٤) وأبعد من زنجبار (١٩٩٧) وفسيفساء حوّاء (٢٠٠٢) ولعبة لا تملّ (٢٠٠٥) وعودة للكتابة بقلم رصاص (٢٠١٣)، ورواية بعنوان تنقيح المخطوطة (٢٠١٣)، وكتاب رحلات في الجزر العذراء وزنجبار وتايلاند وفيتنام والأندلس والرّبع الخالي بعنوان عين وجناح (٢٠٠٥). ومن أعماله أيضا ورشة الماضي (٢٠١٣)، فيه آراء له في الشّعر والسّينما والسّرد وأدب الرّحلات. ومن أهمّ أعماله تحقيقه ودراسته للشّاعر العمانيّ أبي مسلم البهلاني، الآثار الشّعريّة لأبي مسلم البهلاني (٢٠١٠).

وسركون بولص ومحمود سامي البارودي والمتنبّي.

ونجد الاتّجاه ذاته في **هذا الليل لي**، نجد رجلاً ينظر إلى نفسه في المرآة، فيلحظ «نفاقها»[1]، أو يرى أطفالاً يُخرِجونه من «سجالات» المستشرقين و«صراعات الثقافة»[2]، أو رجلا يقرأ «رباعيّات الخيام»[3] في المقهى ثم يلحظ امرأة ترنو إليه، أو يتحدّث عن صديق له يحلم بامرأة وبفخذ دجاجة[4]. وإن تحدّث في موضوع مجرّد كالغياب والعزلة أضاف إليه جسدًا ودما، فنجد عزلته «نيّئة» ولحظات غيابه «تتلبسه كل مساء»؛ وليس الليل عنده عالمًا مثاليًّا يأوي إليه في لحظة السكون والطمأنينة، وإنّما هو عالم فيه «زفير» و«حرمان»، فيه «صلاة» و«تجديف»، عالمه الإنسانيّ الذي يقدّمه دون إلباسه لبوسًا، عالمه الذي ينفعل فيه إنسانًا مع ما يرى: «كلّما يهتزّ نهدٌ أو تنثني ركبة/ يفاجئني اللعاب بين شفتيّ/ كالأطفال والمسنّين».

وفي **أعيادي السّريّة** الذّات المتكلّمة امرأة نعرف كثيرًا من

---

(١) هلال الحجري، **هذا الليل لي**، «لا جدوى»، ص ١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦.

تفاصيل حياتها، ألمها، عزلتها، حرمانها، سجنها، شكّها ويقينها، وساوسها وهواجسها، صمتها وصخبها، صراعها مع الكلمة، خلقها عوالمها الخاصّة؛ نعرف كثيرًا عن عينيها وجسدها، نعرفها أنّ لها موقفًا من المجاملات والمناسبات الاجتماعيّة، موقفًا ممّن «يسجنه»، تتحدّث عن أبيها وطيبته ومبالغته في ممارسة الحماية، تتحدّث عن جدّها الذي توفّى.

وما قلته في المجموعات المذكورة ينطبق، بدرجات تقلّ وتكثر، على مجموعات سيف الرحبي وأحمد الهاشمي وحسن المطروشي. ما يحسب لهذا الاتّجاه أنّه يحمّل المفرادات معاني غير تلك التي تُتَدَاول. من ذلك تحميل الشّاعر حسن المطروشي دالَّ المرأة معاني إنسانيّة تتجاوز معنى الأنثى المعشوقة المحبوبة إلى معاني الخلاص النّهائيّ من تيهان هذا العالم. لنا في «اتركي بحرا»، الذي مرّ ذكره في نهاية الفصل الثّالث تأييد لمذهبنا هذا؛ فالأنثى التي يناشدها الشّاعر ليست كأيّ أنثى، وإنّما هي قوّة تستطيع أن تعيد اللغة إلى صفائها ونقائها، وتعيد الشّاعر «إلهيّا»، إلى صفائه الطفوليّ غير متأثّر بالسّائد.

بل إنّ هذه الأنثى المخاطبة أو هذه القوّة تتنوّع وتتعدّد:

يا امرأةً/ سنبلة/

أسئلةً/ مذبحةً/ نورسةً

معصيةً/ كفّارة/ جانيةً/ مغفرةً

«المرأة» عندي هنا قوّة هدم وبناء، سلب وإيجاب؛ فهي الأسئلة، هي المذبحة، هي المعصية هي المغفرة؛ بالمجمل هي جامع المتناقضات وحاضن كلّ ما يقصيه الخطاب، سياسيًّا كان هذا الخطاب أم اجتماعيًّا، دينيًّا كان أم اقتصاديّا.

على أنّ ما يحسب على هذا الاتّجاه أنّه في بعض الأحيان يأتي بتفاصيل قد تكون مهمّة في توصيل فكرة أو صنع معنى إلا أنّها لا تعطي القارئ، صانع المعنى، ما يعود به إلى النّصّ مرّة أخرى. فلننظر إلى النّصّ الآتي الذي مرّ ذكره في الفصل الخامس:

كذب ابن خلدون

حين زعم أنّ الإنسان

(مدنيّ بطبعه)

فأنا

منذ زمن لم أجد وسيلةً

لائتلاف هذا الوحش

الذي

يجري في دمي.

إن كنت ترى الشّعر ما سهل معرفة معناه في قراءتك الأولى رأيت هذا النّصّ جميلاً ببساطته وصدقه وصراحته. وإن كنت ترى الشّعر ما غمض غموضًا يجعلك تعود إليه غير مرّة، وفي كلّ مرة تعود إليه تجد معنًى تصنعه وحياة تعيشها فإنّ هذا النّصّ أقرب لك إلى النّثر الواضح الصّريح منه إلى الشّعر الغامض الغنيّ بالمعنى. ما للنّصّ من حياة تعيشه بقضّه وقضيضه عند قراءتك له أوّل مرّة، وإن أعادك إلى النّصّ أمر لا علاقة له بالشّعر فنًّا قد تنال منالك ولكنّك لن تنال شعرا.

أمّا الاتّجاه الثّاني فيتجسّد في ذات شاعرة تحجم عن ذكر تفاصيل حياتيّة وتميل إلى سياق أقرب إلى سماويّ منه إلى أرضيّ. ففي غيوم لسماء عيسى نجد ذاتًا «عِلّيّة»، ذاتًا تهجر الأرض، وتذهب إلى «ربوة عالية»، ومن هناك ترى الأرض «تندثر»، والبشر «يغرقون»، بل إنّ السّماوات وليست الأرض هي سياق النّص الشعري، السّماوات بسيولها وغيومها ومائها جارفةً ما على الأرض من عشب وحجر وشجر وعظم. فالّذات الشاعرة أقرب إلى أن تكون في حوار

مع العناصر الطّبيعيّة كالماء والغيوم منها مع بشر يصارعون الحياة بتفاصيلها اليوميّة.

على نحو شبيه بذلك نجد أنّ الذّات الشّاعرة في معبر **الدّمع** لعبد الله البلوشي تتحرّك في فضاء كونيّ علويّ، فهي تجد نفسها وقد حطّ بها طائر في «ذلك الأديم/ الذي سجد الأنبياءُ عليه»، كما تجد نفسها «في السّديم/ بين حجر وطين/». وإن ظهرت في المجموعة شخوص أُسكِنت مسكنًا سماويّا، حيث نجد أمًّا «تلملم ربيع أطفالها» في «أعلى السُّلَّم السَّماوي». والذّات الشّاعرة إن نزلت الأرض تأمّلت «في البقعة الأشبه بخارطة القلب» ولم ترَ غير «الوردة طريقنا/ إلى الأبديّة/[1]»، وإن أرادت أن ترثي القدّيسين لجأت إلى الروح؛ فـ«في السّماء/ تنشد الرّوحُ/ مرثية القدّيسين»، بل تجهر بأنّها ستغادر الحياة الأرضيّة: «سأنتزع الحراب/ المنغرسة في دمي/ وعلى رفّة جناح/ أغادر العالم». هذه الذّات العليّة تحتمي «بطفولة نائمة/ تتهجّد في في خيوط الشّمس»[2]، تشبّه نفسها بملاك[3]، بل إنّها لا

(١) عبد الله البلوشي، معبر الدمع، ص ١٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥.

تسعها السّماوات السّبع فتحلم بثامنة: كأنّما الطفولة مكان يضمّني/ أو كأنّها وميض يحملني فوق أزاهير/ سماء/ ث/ ا/ م/ ن/ ة.

وما قلته في **غيوم ومعبر الدمع** ينطبق بدرجات، تقلّ وتكثر، على **دم العاشق وولقد نظرتك هالة من نور والجبل البعيد** لسماء عيسى وبرزخ العزلة وفصول الأبديّة وأوّل الفجر **والمصطلم** لعبد الله البلوشي **والعابرون إلى الوهج البعيد** لهاشم الشامسي **ووحده قلقي لإسحاق الخنجري**. ما يحسب لهذا الاتّجاه إبراز ما أسمّيه «جماليّة التّناقض»، فالطّبيعة بسمائها وشجرها وريحها تصبح سكنى للذّات الشّاعرة وملاذًا لها من خطاب تهيمن عليه المادّيّة والمصلحة، والموت يصير صيرورة يتحوّل بها إلى قوّة بنّاءة لا هدّامة على النّحو الذي فصلته في الفصل الرّابع. بمثل هذه الصّيرورة نخترق الحدود التي تربّينا عليها، فأن نرى الموت حياة يعني أن نرى الليل نهارًا والنّهار ليلا، أن نرى الحركة سكونًا والسّكون حركة، أن نرى الدّاخل خارجًا والخارج داخلا. وهذا بدوره يعني أن نتجاوز المحدود المعروف إلى اللامحدود اللامعروف، يعني أن نرى الكلمات حيوات وصيرورات لا جواهر ولا كيانات ولا كائنات. ولهذا مدلولات فكريّة ذات أهمّيّة بالغة، منها أنّ

«حقّنا» و«عقلنا» و«حياتنا» و«هويّتنا» إنْ هي إلّا تأويلات، كلّ تأويل يأخذ لونًا وشكلاً «صحيحًا» نسبة إلى سياقه الزّمانيّ والمكانيّ. وهذا أمر إن قدرناه حقّ قدره ما كان لنا للصّراع حول المعنى من معنى.

على أنّ ما يحسب على هذا الاتّجاه أنّه يكرّر مفردات معيّنة على نحو يثير تساؤلاً فيما إذا كانت تلك المفردات موظّفة توظيفًا فنّيًا. فأنت إن قلّبت صفحات المجموعات التي أوردتها أمثلة على هذا الاتّجاه وجدت استخدامًا مبالغًا فيه لمفردتي «النّفي» و«الموت»؛ ففي **وحده قلقي** ستجد «المنفى» ثماني مرّات[1]، و«الموت» أربع عشرة مرّة[2]، وفي **معبر الدمع** «المنفى» أكثر من خمس مرّات[3]، و«الموت» ستّ عشرة مرّة[4]؛ أمّا **دم العاشق** فلا تكاد صفحة تخلو من «المنفى»[5]

(١) أرقام الصفحات: (١٧) (٢٣) (٥٨) (٦٩) (٨٣) (٩٨) (٩٩) (١٠٢).

(٢) أرقام الصفحات: (١٥) (٢٦) (٣٠) (٤٤) (٤٩) (٥٣) (٥٧) (٥٨) (٧٩) (٨٩) (٩٣) (٩٩) (١٠٣) (١٠٧).

(٣) من هذه الصفحات: (٢٤) (٣٥) (٣٧) (٤٢) (٥٨).

(٤) من هذه الصفحات: (٤٧) (٤٨) (٥٣) (٥٤) (٥٥) (٥٦) (٥٨) (٦٥) (٦٧) (٧٧) (٨٣) (٩٩) (١٠٣) (١٠٩) (١١٠) (١١١).

(٥) أرقام الصفحات: (٧) (١٥) (٢٠) (٢١) (٢٧) (٣١) (٣٢) (٣٤) (٣٦) (٤٤) (٦٩) (٧٤) (١١٣) (١١٤) (١٣٢).

و«الموت»، فالمفردة الأولى تظهر خمس عشرة مرّة، أمّا الثّانية فلها ما للأسد من نصيب، إذ تظهر أكثر من أربعين مرّة[1]، ناهيك عما يلزم الموت كـ«القبور) «الجثة» و«اليتم» و«الغياب» و«الرّحيل» و«الثّكلى» و«الأرامل» و«الكفن» و«المرقد» و«الرّفات».

إنّه لأمر مذهل أن نرى كلّ هذا التّكرار في ثلاث مجموعات لثلاثة شعراء! لك أن تذهب بذهولك مذهبًا إيجابيًّا فتقول كلامًا من مثل إنّ ثيمات المجموعات المذكورة قضت أن يكرّر كلّ شاعر هاتين المفردتين، وأن تقول إنّ لكلّ شاعر من هؤلاء الشّعراء تأويلاً يختلف في كلّ موقع تقعان فيه. ولكنّك إن ذهبت بذهولك مذهبًا سلبيًّا فلك أن تسأل: إن كان من قِوام الشّعريّة أن يحمّل الشّاعر اللغة معانيه لا المعاني المتّفق عليها فأنّى لهذا القِوام أن يقوم في ظلّ هذا التّكرار الذي لا تكون مغاليًا إن قلت فيه إنّه «يدوّخ» رأسك؟

---

(١) أرقام الصّفحات: (٨) (٩) (١٠) (١٣) (١٦) (١٧) (٢٢) (٢٣) (٢٤) (٢٧) (٢٨) (٣٠) (٣٩) (٤٢) (٤٣) (٤٦) (٥٤) (٥٦) (٥٨) (٦٥) (٦٩) (٧٠) (٧١) (٨٩) (٩٣) (٩٦) (١٠٤) (١٠٥) (١١٥) (١١٨) (١١٩) (١٢٠) (١٣٥) (١٣٨) (١٣٩) (١٤٠) (١٤٥) (١٤٧) (١٥٠).

لعلّي أجد تأييدًا لتقسيمي القصيدة العمانيّة الحديثة إلى اتّجاهين في مقارنة يجريها الشّاعر صالح العامري بين عبد الله حبيب وسماء عيسى: «سماء عيسى وهو يرثي الجثّة (الميّت، الأثر الزّائل، الجسد المنحطم) يكون على مبعدة ميلين أو ثلاثة أميال، سواء أكان في ذلك متقدّمًا تلك الجثّة أو متأخّرا عنها. أمّا عبد الله حبيب» فإنّه ينتهك الجثّة ويغزوها بنشيجه، وأمشاجه، ولعابه، ومخاطه، وانتحابه الكثيف. إنّه يحاصر وجه الميّت، يكاد يبتلعه، ينفجر على جبهته، شفتيه، خدّه، لونه، تفصيل ذكراه، لكي يستيقظ الميّت أو لكي يموتا معًا»[1][2].

على أنّي ينبغي لي التوكيد أنّ إبراز هذين الاتّجاهين ليس الغرض منه حشر كلّ هؤلاء الشّعراء في صنفين، كأن نقول في الأوّل إنّه شعر ذاتيّ أو اجتماعيّ وفي الثّاني أنّه شعر صوفيّ أو روحيّ. فتصنيفات كهذه توجّه أذهاننا نحو قراءة الشّعراء قراءة مختزلة مبنيّة على رؤى مسبقة، وفي ذلك غمط لهم ولتجاربهم. فسيف الرحبي وهلال الحجري وحسن

(١) صالح العامري، «سحقًا لك عبد الله حبيب»، ص ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

(٢) هذه اللغة «الشّعرية» مثال على ما قلته في النّقد الأدبيّ في المقدّمة.

المطروشي، مثلاً، كلّ له تجاربه، وكلّ له قراءاته لتلك التّجارب. الكلام نفسه ينطبق على سماء عيسى وعبد الله البلوشي وإسحاق الخنجري؛ فمع أنّ هؤلاء جميعًا ينتمون إلى الاتّجاه نفسه، حسب قراءتي، فإنّ لكلّ منهم فرادة ولونًا خاصًا.

كما أنّي ينبغي لي أن أوضح أيضًا أنّ ما قلته في القصيدة الحديثة يحتاج إلى تقييد، فخروجها على المجمع عليه ليس بالمطلق، بل هي في بعض جوانبها تأتي متواطئة مع الأنساق الثقافيّة السائدة، كما قال بذلك الغذامي في كلّ من نزار قبّاني وأدونيس. فمجموعة الحجري، مثلا، نجد فيها نصوصًا يمكن أن يقال عنها إنّها تعزّز وجوهًا من السّائد ولا سيّما تلك التي تتعلّق بالمرأة. فصور مثل«بذخ أنثوي»[1] و«هذه الوليمة من النساء»[2] و«نهدان صغيران أبلعهما»[3] و«أشتهي أن أبكي بين نهديكِ»[4] و«امرأة العاشرة والنّصف ليلا»[5]

(١) هلال الحجري، هذا الليل لي، ص ٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٧.

تأتي معزِّزةً للخطاب الذكوريّ لا متحدّيةً له أو خارجةً عليه. الحقّ أنّ في المجموعة نصوصًا تجهر بحصر دور المرأة، بل مجدها، في الإثارة، إثارة الرّجال:

امرأه[1]

نهدانِ، في منتهى الثقه

يقودانها

إلى المجهول

وقوامٌ كالرُّمح

يغري كلَّ الدينا بالثّورة

ماذا تريد أكثرَ من

هذا المجدا[2]

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٢) ما قلته في نصوص هذا الليل لي ينسحب، بدرجات تقلّ وتكثر، على المجموعات الأخرى التي تطرّقت لها في دراستي. ولكن هذا وما شابهه موضوعات لدراسات نقديّة أخرى.

النقد في عمان
قراءة ورؤية

إنّ أيّ مجموعة شعريّة، مهما يكن نصيبها من الجمال الفنّيّ، تصل إلى القارئ سياسة تتشابك وتتقاطع مع الخطابات الثقافيّة السائدة، تقف منها مواقف مختلفة، تارة تؤيد هذه وتقوّض تلك، وتارة تتأرجح بين هذه وتلك. هذا كان شأن المجموعات التي نوقشت في هذه الدراسة، وسيظلّ شأن أي مجموعة ستأتي. على أنّ المؤسف أنّ نقّادنا يصرفون عن هذا الجانب إلى وجوه البيان والبلاغة. وما هذا إلا وجه من وجوه غياب نقد عمانيّ، مبنيٌ على أطر نظريّة رصينة، له شخصيّته من حيث موضوعاته ورؤاه وأدواته ومناهجه. الحقّ أنّ ما نراه من «نقد» أمامنا يتمثّل إمّا بأطروحات دراسيّة وإمّا بمنشورات صحفيّة في ملاحق ثقافيّة؛ فهناك أطروحات الدّراسات العليا كالماجستير والدكتواره تدرس تحت إشراف أساتذة متخصّصين في الجامعات والكلّيّات. ومع أنّ بعض هذه الأطروحات تنشر ككتب (مثل دراسة الجابري المشار إليها في المقدّمة) إلا أنّ أغلبها تبقى حبيسة المكتبات الخاصّة لهذه المؤسّسات، يصل إليها من كان على صلة بها

على نحو من الأنحاء؛ لذا فهي قلّما تلعب دورًا في الحراك النقديّ بعمان، زِد على ذلك أنّنا لم نرَ حتّى الآن من أصحاب هذه الأطروحات من واصل النّقد وصار اسمًا فاعلاً في الحراك النّقديّ.

أمّا ما ينشر في الملاحق الثّقافيّة ومجلّة نزوى فلعلّه أكثر لفتًا للانتباه، ولا سيّما مقالات روّاد قصيدة النّثر. فنجد مثلاً أنّ لسيف الرّحبي وعبد الله حبيب ومحمّد الحارثي قراءات شخصيّة للمشهد الأدبي والثّقافيّ في عمان جمعت لاحقًا في كتب. من ذلك **ذاكرة الشّتات** (١٩٩١) **وحوار الأمكنة والوجوه** (١٩٩٩) **وأرق الصّحراء** (٢٠٠٥) **وحياة على عجل** (٢٠٠٩) لسيف الرحبي ورحيل (٢٠٠٩) **وتشظّيات أشكال ومضامين** (٢٠٠٩) **ومساءلات سينمائيّة** (٢٠٠٩) لعبد الله حبيب **وورشة الماضي** لمحمّد الحارثي (٢٠١٣).

الجامع لهذه الكتب كلّها أنّ الآراء المبثوثة فيها في الشّعر والرّواية والسّينما وأدب الرّحلات أقرب إلى انطباعات شخصيّة منها إلى آراء مؤطّرة إطارًا نقديًّا (لعلّ عبد الله حبيب أكثرهم ميلاً إلى التّأطير النظري ولا سيّما في مساءلاته السّينمائيّة، ولعلّ سيف الرّحبي أكثر من يُقرأ له، فهو رئيس

تحرير مجلّة نزوى وصاحب افتتاحياتها)؛ فهؤلاء يتحدّثون عن أديب صديق رأوه في محفل ثقافيّ أو كان بينهم لقاء شخصيّ، يسجّلون إعجابًا ويظهرون تذمّرا، يقع هذا الفيلسوف منهم موقعًا حسنا، فيحيّونه، ويكتبون فيه كلمة، يؤنّبون هذا الكاتب على موقف وقفه أو مسلك سلكه، يحتفون بهذه الظّاهرة وينتقدون تلك، يؤيّدون ويعارضون، كلّ حسب منطلقاته غير المستندة إلى تأطير محكم رصين، مبلغهم من التّنظير شذرات تُنثَر هنا وهناك. فلا عجب أنّنا لا نجد سلوكًا نقديًا ذا ملامح واضحة عند أيّ أحد منهم، ولا عجب أيضًا أنّ ما يقوله سيف الرّحبي ليس ببعيد عن ما يقوله عبد الله حبيب ولا عن ما يقوله محمّد الحارثي.

على أنّ الآراء المبثوثة في هذه الكتب وغيرها التي تنشر كتبًا أو أطروحات أو مقالات في صحيفة أو مجلّة تؤسّس لنقد بدأ يتشكّل. والرّأي عندي أنّنا يجب أن نتجاوز الانطباع إلى النظر المدروس المؤطّر[1]. وفي هذا الشّأن ثمّة سؤال

(١) لا أعني بذلك نقدًا «علميًا» موضوعيا، ولا أعني غياب شخصيّة النّاقد غيابًا تامًّا، فهذا أقرب، في رأيي، إلى أمر محال في العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة (وربّما حتّى في العلوم الطّبيعيّة)، وإنّما أعني الآراء التي لا سند نظريًا لها.

يومنا هذا أجدر به من غدنا: ما الدّور الذي ينبغي للنّاقد الأدبيّ أن يؤدّيه؟ هل ينبغي له أن يأتي على النّصّ الشّعريّ صقرًا لغويًّا ينقضّ على همزة مقطوعة كان أمرها في رأيه أن تكون موصولة؟ هل ينبغي له أن يأتي بميزان يقيس به هذه الوحدة الموسيقيّة أو تلك، أو بجهاز يكبّر به هذا المجاز، فيميّز الرّاجح من المرجوح والكلّ من الجزء والحالّ من المحلّ؟ هل ينبغي له ألا يأتي بكلمة في الخطابات الثّقافيّة السائدة ولا في الوسائل التي يوظّفها الشعر في تناولها لتلك الخطابات؟ الحقّ أنّ هذا ليس خيارًا متاحا؛ فالنّاقد إن مالت عينه عن الشّعر سياسةً مال بذلك إلى تعزيزه سياسةً. لسنا أمام خيارين؛ ليس (ولن يكون) أمامنا نصّ شعريّ بريء وآخر سياسيّ، كل شعر سياسة، من هنا لا بدّ لنا من أن نتبنّى النّقد الثقافي[1].

قلت بأنّ أيّ مجموعة شعريّة تصدر سياسة تتشابك وتتقاطع مع السّائد على نحو من الأنحاء. الحقّ أنّ هذا الكلام ينطبق على كلّ كلمة تُكتَب وكلّ حرف يُلفَظ. من هنا فإنّ «النقد الثقافيّ» الذي أدعو إليه ليس مجاله «الشعريّ» أو

(١) أقصد بالنقد الثقافي بيان أوجه تشابك الشعر مع الخطابات السائدة، أي فضح الشعر سياسةً على النحو الذي فصلته في هذه الدراسة تنظيرًا وتطبيقا.

«الأدبيّ» فحسب بل كلّ ما يمسّ الإنسان العماني من تاريخ ودين واجتماع وثقافة. لعلّ المقام هنا مناسب أن أذكر أنّي ذهبتُ في غير موضع إلى أنّ في ثقافتنا العمانيّة تيّارًا كوزموبوليتينيًّا عالميًّا إنسانيّ النّزعة[1]. على أنّنا ينبغي لنا أن نعي أنّ هذا التّيّار ليس جوهرًا ولا أصالة منزّلة من السّماء، ولا قراءة نستخلصها من مذهب فكريّ أو تيّار دينيّ، ولا عقيدة لا يأتيها باطل. وإنّما هو سعيٌ إلى حياة عزيزة كريمة في ظلّ إسلام وعروبة قوامهما الإنسان. هذا السّعي يتجلّى في صور وأشكال شتّى ويدخل في صراع مع تيّارات شتّى، فتارة يتجدّد ويتقدّم وتارة يتعثّر ويتخلّف؛ قل هو حركة وصيرورة قابلة لأنْ تُعزَّز، قابلة لأنْ تُقوَّض.

لعلّنا نلمس في هذا الشّأن مفارقة عجيبة، فواقع الإنسان العمانيّ اليوم أكثر غنًى وأرحب أفقًا من خطابه «الثّقافيّ»[2].

---

(١) خالد البلوشي «الترجمة من منطلق وطني إنسانيّ»، ص ص ٢٧ ـ ٤١، واستشراف التجربة العمانية في «جوادر»: نحو خطاب إنسانيّ متعدّد، ص ص ١٩ ـ ٢٨، و«تصدير المترجم» عمان في عيون الرّحالة البريطانيّين، قراءة جديدة للاستشراق لهلال الحجري، ص ص ٧-١٤.

(٢) أقصد هنا بالثقافة ما يُتعلَّم في مؤسسات تعليميّة كمدارس ومعاهد وجامعات وما يُنظَّم تحت إشراف رسميّ من مناشط تعنى بالأدب والفكر.

فبينما نرى التّعدّد واقعًا معاشًا في البيت العمانيّ على مستوى اللغة واللهجة والفكر ونمط العيش نجد في مؤسّساتنا «الثّقافيّة» هيمنة قراءات أحاديّة للدّين والعروبة والوطنيّة والتّراث والتّاريخ. الرّأي عندي أنّ النّقد يجب أن يسهم في تشكيل رأي عامّ مبنيّ لا على سلطة اجتماعيّة ولا سياسيّة وإنّما على مناصرة الذّات الإنسانيّة، بوجوهها المختلفة المتعدّدة، وقيم المشاركة السّياسيّة والحرّيّة والعدالة والكرامة. فكما يظهر تحليلي في الفصول السّابقة فالإنسان تتجاذبه قوى مختلفة، كلّ يريد أن يشدّه إليه، كلّ يدّعي أنّه يمتلك الحقّ. دور النّاقد يكمن في فضح مثل هذه الادعاءات وكشفها عن طريق ربط الكلمة ـ شعرًا وقصّة، درسًا ووعظًا، قولاً قاله الرئيس وآخرَ المرؤوس، حكمةً أتى بها متعبّد في صومعته وأغنيةً غنّاها مغنٍّ في ملهاه ـ ربط كلّ ذلك بالسّياسة بمعناها العامّ الشّامل الذي أوضحته في الفصل الأوّل. إن قام النّاقد بذلك لم يكن إكمالاً لدور ابتدره الأديب أو الخطيب أو السياسي، وإنّما كان قوّة (سياسيّة) فاعلة في تشكّل خطاب ثقافيّ جديد مبنيّ على وعي أنّ المعنى ليس وحيًا سماويًّا يُنزَل به إلى الأرض ولا جوهرًا قارًّا متعاليا، وإنّما هو ما

نصنعه وما يصنعنا على نحو ديالكتيكي؛ حقٌّ لنا أن نفكّك هذا المعنى لنرى ما يصنعه فينا وحقٌّ علينا أن نفكّك أنفسنا لنرى ما نصنع فيه. إن وعينا وأقررنا بما لنا وعلينا من حقّ كنّا أَمْيَلَ إلى نسبيّة صحيّة تجعلنا أكثر تسامحًا، أكثر قبولاً للاختلاف، أكثر «إنسانيّة».

المراجع

قائمة المجموعات الشّعريّة:

- ابن رزيق، حميد بن محمد، **ديوان ابن رزيق للشاعر الفصيح حميد بن محمد بن رزيق**، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجة، وزارة التراث والثقافة: مسقط، سلطنة عمان، (٢٠١٠ ط٢).

- ابن شيخان، محمد بن شيخان السالمي، **ديوان إبن شيخان السالمي**، تحقيق عبدالستار أبو غده، المجموعة الصحفية للدراسات والنشر: مصر، (١٩٩٥ ط٢).

- ابن عرابة، **جواهر السلوك في مدايح الملوك** تحقيق داوُد سلّوم، وزارة التراث والثقافة: مسقط، سلطنة عمان، (٢٠٠٧ ط٤).

- أبو مسلم البهلاني، ناصر بن سالم، **الآثار الشعريّة لأبي مسلم البهلاني ناصر بن سالم بن عديّم الرَّواحي، شاعر**

زمانه وفريد أوانه (١٨٦٠ ـ ١٩٢٠) تحقيق ومراجعة وتدقيق محمد الحارثي، منشورات الجمل: بيروت. (٢٠١٠).

- البلوشي، عبد الله، **برزخ العزلة**، مطبعة عمان، وزارة التراث والثقافة: مسقط (١٩٩٤).
- **فصول الأبدية**، الرؤيا: مسقط (١٩٩٧).
- **معبر الدمع**، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان: مسقط، كتاب نزوى، (الإصدار الحادي عشر، ٢٠٠٧).
- **أوّل الفجر**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١١).
- **المصطلم**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٣).

- البوسعيدي، هلال بن بدر، **ديوان السيد هلال بن بدر البوسعيدي**، تحقيق محمد علي الصليبي، وزاة التراث القومي والثقافة: مسقط، سلطنة عمان، (١٩٨٥).
- الحارثي، محمد، **عودة للكتابة بقلم رصاص**، الانتشار العربي، بيروت، (٢٠١٣).
- الحبسي، راشد بن خميس، تحقيق وتعليق عبد العليم

عيسى وزارة التراث القومي والثقافة: مسقط، سلطنة عمان، (١٩٨٢).

- الحجري، هلال، **هذا الليل لي**، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، مسقط، (كتاب نزوى، الإصدار السابع، ٢٠٠٦).
- **كطائر جبليّ يرقب انهيار العالم**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٣).
- الخليلي، عبد الله بن ناصر، **وحي العبقرية**، وزارة التراث والثقافة: مسقط، سلطنة عمان، (٢٠٠٦ ط ٢).
- الخنجري، إسحاق، **وحده قلقي**، الانتشار العربي: بيروت (٢٠٠٩).
- الرحبي، سيف، **معجم الجحيم**، (مختارات شعرية) دار الشّرقيّات للنشر والتوزيع: القاهرة، (١٩٩٦).
- **رجل من الربع الخالي**، دار الجديد: بيروت، (١٩٩٤).
- **الجندي الذي رأى الطائر في نومه**، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا) (٢٠٠٠).
- **قطارات بولادق الدكرور**، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، ٢٠٠٧.

- السالمي، عبد الله حميد، **ديوان نور الدين السالمي**، تحقيق ودراسة عيسى بن محمد السليماني، كنوز المعرفة: مسقط، (٢٠٠٧. ط ٢).

- الستالي، أبو بكر أحمد بن سعيد الخروصي، **ديوان السّتالي**، تحقيق عز الدين التنوخي، وزارة التراث والثقافة: مسقط، سلطنة عمان، (٢٠٠٥ ط ٢).

- الشامسي، هاشم، **العابرون إلى الوهج البعيد**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٢).

- الصقري، فتحية، **أعيادي السّريّة**، مسعى: المنامة، (٢٠١٤).

- اللويهي، عوض، **كائنات الظهيرة**، وزارة التراث والثقافة: مسقط، (٢٠٠٦).

- **المياه تخون البرك**، فضاءات: عمّان (٢٠١٣).

- المجيزي، سعيد بن مسلم، **ديوان أبي الصوفي، الشيخ الورع سعيد بن مسلم المجيزي العماني**، تحقيق حسين نصار، وزاة التراث والثقافة: مسقط، سلطنة عمان، (٢٠٠٤ ط٢).

- المطروشي، حسن، **على السفح إيّاه**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠٠٨).

ـ **لديّ ما أنسى**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٣).

- الهاشمي، أحمد، **بيت فوق سقف العالم**، مؤسّسة عمان للصّحافة والأنباء والنشر والإعلان: مسقط، كتاب نزوى، (الإصدار الخامس عشر، ٢٠١٢).

- حبيب، عبد الله، **فراق بعده حتوف**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر: بيروت، (٢٠٠٤).

ـ **فاطْمهْ**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٤).

- عيسى سماء، **غيوم، آفاق**: القاهرة،(٢٠٠٦).

ـ **ولقد نظرتك هالة من نور**، الفرقد: دمشق، (٢٠٠٧).

ـ **الجلاد**، دار الفرقد: دمشق، (٢٠١٠).

- دم العاشق، الفرقد: دمشق، (٢٠١١).

ـ **أغنية حبّ إلى ليلى فخرو**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٢).

ـ **الجبل البعيد**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٣).

ـ **شرفةٌ على أرواح أمّهاتنا**، مسعى: المنامة، (٢٠١٤).

قائمة المراجع العربيّة

- ابن رزيق، حميد بن محمد، **الفتح المبين في سيرة السّادة البوسَعيديّين**، تحقيق عبدالمنعم عامر محمد مرسي عبدالله، وزارة التّراث القومي والثّقافة: مسقط، (٢٠٠١ ط٥).
- أدونيس، **الشّعرية العربيّة**، دار الآداب: بيروت، ط٢ ١٩٨٩.

ـ **سياسة الشعر**، دار الآداب: بيروت، (١٩٩٦ ط٢).

ـ **زمن الشعر**، دار الساقي: بيروت، (٢٠٠٥ ط٦).

ـ **مقدّمة للشّعر العربيّ**، دار الساقي: بيروت، (٢٠٠٩).

ـ **الصوفيّة والسرياليّة**،دار الساقي: ط ٣

ـ **الثابت والمتحوّل، الأصول**، دار الساقي: بيروت. (٢٠١١ ط١٠ ج١)

ـ **الثابت والمتحول، تأصيل الأصول**، دار الساقي: بيروت. (٢٠١١ ط١٠ ج ٢).

ـ **الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري**، دار الساقي: بيروت (٢٠١١ ط١٠ ج ٤).

- البادي، شيخة، **الصّورة والرّؤيا في الشّعر العمانيّ المعاصر، ديوان هلال الحجري «هذا الليل لي» أنموذجًا للدراسة**، رسالة ماجستير، جامعة نزوى، (٢٠٠٩ ـ ٢٠١٠).

- البلوشي، خالد، «المنطلقات الوطنيّة والنّظريّة للترجمة: ترجمة الشّعر البلوشي نموذجا»، في **الترجمة الأدبية في سلطنة عمان: قضايا وآراء**، تحرير رحمة المحروقية وبدر الجهوري. الانتشار العربي: بيروت (٢٠١١ ص ص ٢٧ ـ ٤١).

- **استشراف التّجربة العمانيّة في جوادر، نحو خطاب إنسانيّ متعدّد**، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٣).

- «تصدير المترجم»، **عمان في عيون الرحالة البريطانيّين: قراءة جديدة للاستشراق لهلال الحجري**، ترجمة، خالد البلوشي، الانتشار العربيّ: بيروت (٢٠١٣ ص ص ٧ ـ ١٤).

- الجابري، مبارك، **محاصرة الجبروت، خطاب قصيدة النّثر العمانيّة في ضوء سياقها العربيّ**، الانتشار العربيّ: بيروت (٢٠١٣).

- الحاج، أنسي، ديوان «لن» ـ المقدّمة، المؤسّسة العلميّة للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، (١٩٩٢ ط٢).
- الحارثي، محمد، عين وجناح، رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلاند، فيتنام، الأندلس والرّبع الخالي، الجمل: بغداد، (٢٠٠٨ ط٢).
- «المقدمة، حياة شاعر مغيب، شاعر حياة مغيبة.» أبو مسلم البهلاني (٢٠١٠) الآثار الشعريّة لأبي مسلم البهلاني ناصر بن سالم بن عديّم الرّواحي، شاعر زمانه وفريد أوانه (١٨٦٠ ـ ١٩٢٠). تحقيق ومراجعة وتدقيق محمد الحارثي، الجمل: بيروت، (٢٠١٠).
- ورشة الماضي، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٣).
- الحجري، هلال، غواية المجهول، عمان في الأدب الإنجليزي، الانشار العربيّ: بيروت (٢٠١٠).
- نقد النقد في عمان، أعمال ندوة «النقد الأدبي والفنّي في عمان، الواقع والمأمول»، (تحرير) الانتشار العربيّ: بيروت (٢٠١٠).
- حداثة الأسلاف، إضاءات من الشّعر العمانيّ القديم، كتاب نزوى .(٢٠١٣، الإصدار ال١٧)

- عمان في عيون الرحالة البريطانيّين: قراءة جديدة للاستشراق، ترجمة. خالد البلوشي، الانتشار العربيّ: بيروت. (٢٠١٣).

- الحسيني، راشد، البنى الأسلوبيّة في النّصّ الشّعري، دار الحكمة: لندن، (٢٠٠٤).

- الربيعي، عبد الرازق، تحوّلات الخطاب النّصّيّ: مقاربات في المشهد الإبداعيّ العماني، الجمعيّة العمانيّة للكتاب والأدباء: مسقط. (٢٠١١).

- الرحبي، سيف، ذاكرة الشّتات، الفارابي: بيروت (١٩٩١)

- حوار الأمكنة والوجوه، نصوص ومقالات نقديّة، (كتاب نزوى ١٩٩٩).

- أرق الصّحراء، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠٠٥).

- حياة على عجل، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠٠٩) .

- الرويلي، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد العربي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًّا معاصرًا، المركز الثقافي العربي: بيروت والدار البيضاء (٢٠٠٢).

- السالمي، عبدالله حميد، تحفة الأعيان في سيرة أهل

عمان، مكتبة الاستقامة: وزارة الإعلام، (١٩٩٧).

- السليماني، عيسى محمد، **الصّورة الشّعريّة في بناء القصيدة العمانيّة ١٩٨٠ ـ ١٩٩٠**، كنوز المعرفة: عمّان. (٢٠٠٩).

- السليماني، عيسى محمد، «المقدمة» **ديوان نور الدين السالمي**، كنوز المعرفة: عمّان (٢٠٠٧ ص ص٩ ـ ٣٥).

- السليمي، محمود بن مبارك، **أثر الفكر الإباضي في الشعر العماني في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين**، مكتبة الجيل الواعد: مسقط، (٢٠٠٣).

- الشاروني، يوسف، **في الأدب العمانيّ**، مركز الحضارة العربية: القاهرة، (٢٠٠٠).

- الشيدي، فاطمة، «مساءلة خطابات التلقّي في النصّ الشعريّ العمانيّ المعاصر»، **نقد النّقد في عمان «ندوة النقد الأدبيّ والفنّي في عمان: الواقع والمأمول»**، تحرير هلال الحجري، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٠، ص ص٥٧ ـ ٨٨).

- الصقري، محمود بن ناصر، **المرأة في الشعر العماني**

المعاصر. ١٩٧٠ ـ ٢٠٠٨، كنوز الممعرفة: مسقط، (٢٠١١).

- الصليبي، محمد علي، «مقدّمة تحليليّة» ديوان السّيّد هلال بن بدر البوسعيدي (١٩٨٥ص ص٧ ـ ٣١).
- العامري، صالح، «سحقًا لك يا عبد الله حبيب»، سليمان المعمري، (تحرير) ليس من زماننا، عبد الله حبيب، الانتشار العربيّ: بيروت، (٢٠١٣ ص ص ٩٩ ـ ١١٠).
- العبري، تقية بنت محمد، الحقول الدلاليّة في شعر السّيّد هلال بن بدر البوسعيدي، الانتشار العربي: بيروت، (٢٠١٢).
- الغذامي، عبد الله، النّقد الثّقافيّ، قراءة في الأنساق الثّقافيّة، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء. (٢٠٠٥ ط٣).
- الغنامي، بدر بن جمعة، الأسطورة في الشّعر العمانيّ المعاصر: دراسة وصفيّة تحليليّة، جامعة السلطان قابوس: مسقط، (٢٠٠٧).
- الغيلاني، فايزة بنت محمد. البحر في الشّعر العمانيّ ١٩٧٠ ـ ٢٠٠٠. كلية الآداب: جامعة السلطان قابوس. (٢٠١٠).

- المحروقي، محمد بن ناصر، **الشعر العمانيّ الحديث، أبو مسلم البهلاني، رائدا**. المركز الثقافي العربي: بيروت، (٢٠٠٠).
- المعمري، سليمان (تحرير) **ليس من زماننا، عبد الله حبيب**، الانتشار العربيّ: بيروت. (٢٠١٣).
- الموسوي، شبر بن شرف، **اتّجاهات الشّعر العمانيّ المعاصر من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٩٠**. مطابع النهضة: مسقط. (٢٠٠٠).
- بكر، أيمن، **قصيدة النثر العربيّة، ملامح النّوع وحدود التّجريب**، أرابيسك: القاهرة. (٢٠٠٩).
- حبيب، عبد الله، **تشظّيات أشكال ومضامين**، الانتشار العربيّ: بيروت، (٢٠٠٩).
  - **رحيل**، الانتشار العربيّ: بيروت، (٢٠٠٩).
  - **مساءلات سينمائيّة**. الانتشار العربيّ: بيروت، (٢٠٠٩).
- خاطر، سعيدة، **بصمات البحر، مقاربات نقديّة، قراءة في الظواهر الفنّية والأبعاد الدلاليّة**، الدوسري: مملكة البحرين. (٢٠٠٩).

- خضير، ضياء، وردة الشعر وخنجر الأجداد. وزارة التراث والثقافة: مسقط، (٢٠١٢ ط) ٢.
- درويش، أحمد، تطوّر الأدب في عمان، المصادر، المناهج، المراحل، النماذج، غريب: القاهرة، (١٩٩٨).
- شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ الآفاق: بيروت، (١٩٧٨ ط٢).
- عبد الخالق، علي، الشّعر العمانيّ، مقوّماته واتّجاهاته وخصائصه الفنّيّة، المعارف: القاهرة، (١٩٨٤).
- عبد الصّبور، صلاح، صلاح حياتي في الشّعر، دار اقرأ: بيروت، (٢٠٠١).
- عصفور، جابر، من مقدمة ديوان محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الكتابة، العدد ١٣. (١٩٩٨ ط٢. ص ص ٢٣ - ٢٥).
- محبك، أحمد زياد، قصيدة النثر، اتّحاد كتّاب العرب: دمشق، (٢٠٠٧).

قائمة المراجع الأجنبيّة

- Carter, R. ***Language and Creativity: The Art of Common Talk.*** *London: Routledge. (2004).*
- Cook, Guy. ***A Theory of Discourse Deviation: the Application of Schema Theory to the Analysis of Literary Discourse.*** *Unpublished PhD Thesis. University of Leeds. (1990).*
- Cook, G. ***Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind.*** *Oxford: Oxford University Press. (1994).*
- Cook, G. 'Language play in English', in J. Maybin and N. Mercer, (eds.) ***Using English: From Conversation to Canon.*** *London: Routledge with Open University. (1996)198-234.*
- Cook, G. ***The Discourse of Advertising.*** *(2nd ed.) London and New York: Routledge. (2001).*
- Culler, J. ***Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and Study of Literature.*** *London and New York: Routledge. [1975] (2002 Routledge Classics edition)*
- Eagleton, T. ***The Function of Criticism.*** *London: Verso. (1984).*
- Eagleton, T. ***The Ideology of the Aesthetic.*** *Oxford: Blackwell. (1990).*
- Eagleton, T. ***Ideology, an Introduction.*** *London: Verso. (1991).*
- Eagleton, T. ***Literary Theory, an Introduction.*** *Oxford: Blackwell. (1996) 2nd ed).*
- Fish, S. ***Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.*** *Cambridge, MA: Harvard University Press. (1980).*

- Foucault M. ***The Archeology of Knowledge*** *(translated from French by A. M. Sheridan Smith). New York: Pantheon. (1972)*
- Foucault M. ***Power/ Knowledge, Selected Interviews and Other writings, 1972-1977*** *(translated from French by Collin Gordon, Leo Marshall John Mepham and Kate Soer). New York: Pantheon. (1972).*
- Foucault M. ***The Order of Things, an Archaeology of the Human Sciences*** *(translated from French by Les Mots et less choses). New York: Vintage. (1994).*
- Fowler, R. ***Literature as Social Discourse.*** *Bloomington: Indiana University Press. (1981).*
- Goddard, A. ***The Language of Advertising.*** *London: Routledge. (1998).*
- Jakobson, R. 'Concluding statement: linguistics and poetics', in T. A. Sebeok, (ed.) ***Style in Language.*** *Cambridge, MA: M.I.T. Press. 350-77 (1960).*
- McRae, J. ***Literature with a Small 'l'.*** *New York and London: Prentice Hall. (1991)*
- Said, W. E. ***Orientalism.*** *New York: Vantage. [1979] (1994 25th Anniversary Edition)*
- Said, W. E. ***Culture and Imperialism.*** *New York: Vantage. (1994).*
- Shklovsky, V. "Art as technique" in L. T. Lemon and M. J. Reis (eds). ***Russian Formalist Criticism.*** *Lincoln, Nebraska: University Nebraska Press, (1965) (originally published in 1917).*

- Stockwell, P. ***Cognitive Poetics, an Introduction.*** *London: Routledge. (2002).*
- Tanaka, K. 'The pun in advertising: a pragmatic approach', ***Lingua*** *87. (1992). 1-2, 91-102.*
- Tanaka, K. ***Advertising Language: A Pragmatic Approach to Advertisements in Britain and Japan.*** *London: Routledge. (1994).*
- Tannen, D. ***Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse.*** *Cambridge: Cambridge University Press. (1989).*
- Thesiger, Wilfred. ***Arabian Sands.*** *Dubai: Motivate Publishing. Dubai: Motivate Publishing, (1991).*
- Webster, R. ***Studying Literary Theory: an Introduction.*** *London: Arnold. (1996 2nd ed)*

خالد محمد البلوشي

ناقد أدبيّ وشاعر ومترجم من مسقط، سلطنة عمان.

صدر له:

سماواتٌ دامسة (مجموعة شعريّة، الانتشار العربي ٢٠١٣).

بوح خالد آل خالد (مجموعة شعريّة، دار الفرقد قيد الطّبع).

استشراف التجربة العمانيّة في جوادر، نحو خطاب إنسانيّ متعدّد (مؤلّف تاريخيّ وثقافيّ، الانتشار العربي ٢٠١٣).

ترجمات

من اللغة الإنجليزيّة إلى اللغة العربيّة:

عمان في عيون الرحالة البريطانيّين، قراءة جديدة للاستشراق (لهلال الحجري، الانتشار العربي ٢٠١٣).

من اللغة العربيّة إلى اللغة الإنجليزيّة

هذا الليل لي للشّاعر هلال الحجري (دار الانتشار، قيد الطّبع).

قائمة المحتويات

مقدّمة ٥

القصيدة العمانيّة الحديثة وغياب التّنظير ٧

الجزء الأوّل: توطئة

الفصل الأوّل: توطئة نظريّة، الشّعر خطابا ٢٣

الفصل الثّاني: توطئة تاريخيّة، الشّعر العمودي، سياسة الائتلاف والتّعاضد ٤٩

الجزء الثّاني

القصيدة العمانية الحديثة: سياسة الاختلاف والتّعارض . ٦٧

الفصل الثّالث: تمجيدٌ للذّاتيّ اليوميّ وتماهٍ مع المهمّشين ٦٩

الفصل الرّابع: تماهٍ مع الغياب والنّفي والموت ٨٧

الفصل الخامس: استنكافٌ من التّدجين وخلقُ عالمٍ بديل ١٠٩

الفصل السّادس: تمرّدٌ وتذبذب ١٢٧

خاتمة نحو نقد ثقافيّ ١٤٥

النقد في عمان قراءة ورؤية ١٦٢
المراجع ١٦٩
قائمة المجموعات الشّعريّة ١٦٩
قائمة المراجع العربيّة ١٧٤
قائمة المراجع الأجنبيّة ١٨٢
خالد محمد البلوشي ١٨٥
صدر له ١٨٥
ترجمات ١٨٥
قائمة المحتويات ١٨٧

هذا الكتاب

نادرة هي الكتب النقدية في الساحة المحليّة التي تحمل أطروحات كاملة متسقة، وكتاب الدكتور خالد البلوشي «في القصيدة العمانية الحديثة، نحو نقد ثقافي» أحدها بلا شك عندي. يعجن البلوشي أطروحته عجناً قبل أن يقدّم مأدبته للحذقة من القرّاء. فهو يدرس بتوءدة الكتابات السابقة كاشفاً جوانب الإضاءة والقتامة فيها، موضحاً الرؤى المتماسكة، ومفنداً الرؤى المتذبذبة، ليصل إلى نتيجة مفادها غياب المنهجية الرصينة، وأحياناً غياب المنهجية تماماً في الكتابات السابقة التي تناولت القصيدة العمانية الحديثة.

بعد تحليل منهجي لنصوص حداثية مختارة، يقدّم الدكتور البلوشي القصيدة العمانية الحديثة على أنها خطاب متماسك بنظامه وقوانينه، فرداني قائم على الاختلاف والتعارض، وذلك في مقابل القصيدة العمودية الممثلة للجماعة، ذات الخطاب المتآلف والمتعاضد. مع الاحتفاء بجمالية النص منتجاً فنياً، وفرادة أسلوب كل شاعر إلا أن الكاتب يفضح الشعر خطاباً ثقافياً يكشف علاقته بالجماعة قبولاً ورفضاً. وبذا يؤسس المؤلف لنقد ثقافي في عمان بشكل منهجي لأول مرة.

إن أمتع ما في الكتاب -والكتاب جميعه ماتع- هي الفصول الخاصة بتحليل نصوص القصيدة الحديثة للكشف عن هويتها وجمالياتها ضمن مقولتي الاختلاف والتعارض. في تلك الفصول يرقى التحليل إلى مرتبة الشعر، ويصير النقد -فعلاً- إبداعاً على إبداع.

د. محمد المحروقي

مدير مركز الخليل بن أحمد الفراهيدي

للدراسات العربيّة

ISBN 978-9996957130