مركز الترجمة والتعريب والاهتمام باللغة العربية
GCC Centre for Translation, Arabisation and Promotion of Arabic

سِيميائيةُ الغوصِ
في شعرِ بعضِ شعراءِ الخليج



تأليف
د. عبدالله بن علي الخضير

1447هـ/2026م
إصدار مركز الترجمة والتعريب والاهتمام باللغة العربية

د. عبدالله بن علي الخضير

سيميائية الغوص
في شعر بعض شعراء الخليج

1447هـ/2026م
إصدار مركز الترجمة والتعريب والاهتمام باللغة العربية

اسم الكتاب: سيميائية الغوص في شعر بعض شعراء الخليج
تأليف: د. عبدالله بن علي الخضير
الرقم الدولي: 978-99992-1-465-0
رقم الإيداع: 2026/10919
الطبعة الأولى: 1447هـ - 2026م
نُشِرَ في مسقط، سلطنة عُمان

الناشر:
مركز الترجمة والتعريب والاهتمام باللغة العربية

الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية

ص. ب (539) - مسقط - سلطنة عُمان
هاتف: 24968870 (968+) فاكس: 24607550 (968+)
البريد الإلكتروني: ctapa@gccsg.org
الموقع الإلكتروني:
https://gcc-sg.org/ar/JointGulf/Cooperation/GCCTAB/Pages/default.aspx

© جميع الحقوق محفوظة لمركز الترجمة والتعريب والاهتمام باللغة العربية التابع للأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، ويُمنَع استخدام أيٍّ من المواد التي يتضمنها الكتاب أو استنساخها أو نقلها كليًّا أو جزئيًّا في أي شكل وبأية وسيلة، سواء بطريقة إلكترونية أو آلية، بما في ذلك الاستنساخ الفوتوغرافي أو التسجيل أو أي نظام من نظم تخزين المعلومات أو استرجاعها إلا بإذنٍ خطيٍّ من الناشر.

الشكر والتقدير

أتقدّم بخالص الشكر ووافر العطاء إلى كلّ من أسهم في إنجاز هذا الكتاب، علماً أو دعماً أو دعاءً، ولكلّ مَنْ كانت له بصمة في تدقيقه ومراجعته وتقويمه.

وأودّ أن أعبّر عن امتناني العميق إلى مركز الترجمة والتعريب والاهتمام باللغة العربيّة، التابع للأمانة العامّة لمجلس التعاون الخليجي، الذي أتاح لي فرصة تأليف هذا الكتاب، من خلال تواصله الدائم؛ من أجل إنجاز هذا المشروع العلمي.

التصـديــر

مضـــى عُمُرٌ فقومي ســـامرِيهِ ... وقلـــبٌ قـــد تنـــدّمَ فاعذُرِيهِ

ونـــأيٌ بـــاتَ يختلـــقُ الحكايا ... فحُنّـــي بالوصـــالِ ونوّلِيـــهِ

ســـلِيهِ عن ســـفائنَ مُبحراتٍ ... وعـــن مـــوّالِ صرختِهِ سَـــلِيهِ

خُذيـــهِ للمجاديـــفِ اشـــتياقاً ... ول(ليامـــال) والذّكـــرى خُذيهِ

خليجـــيّ الملامـــحِ ســـندبادٌ ... توسّـــلَ للبحـــارِ وغائصيـــهِ

يبيتُ علـــى القســـاوةِ كلَّ يومٍ ... و(نُوخـــذة) الســـفينةِ يحتويهِ

هـــو الغـــوّاص تاريـــخٌ لصبرٍ ... يُقاســـي الحُزنَ فيمـــا يعتريهِ

عبدالله الخضير

مُقدِّمة الباحث:

قبلَ اكتشافِ واستثمارِ النفطِ، كانتْ مهنةُ الغوصِ لاستخراجِ اللؤلؤ من المحّارِ منْ أعماقِ بحرِ الخليجِ العربيّ منْ أقدمِ المهنِ الاقتصاديةِ لأهلِ الخليجِ العربيّ وأبرزها. وقد ارتبطَ أهلُ الخليجِ العربيّ بالبحرِ ارتباطاً قويّاً ووثيقاً؛ لأنّه شكّلَ لهم المصدرَ الرئيسَ لرزقهِم وعيشهِم صيداً، وغوصاً، وتجارة. إنّ علاقةَ أهلِ الخليجِ العربيّ بالبحرِ قديمةٌ قدمَ التاريخِ، وقد عكستْ هذه العلاقةُ كثيراً منْ صورِ الكفاحِ والصمودِ، وتعددتْ على صفحاتِ هذا البحرِ حكاياتُ الإنسانِ الخليجيّ، مع التحدّي والخطرِ، مع الغربةِ والسفرِ، مع الصبرِ والرضا، مع رهبةِ الوداعِ وفرحةِ اللقاء.

تُعدّ مهنةُ الغوصِ إرثاً قديماً، فهي مهنةُ البحثِ عن اللؤلؤ الصناعةِ الأولى في الخليجِ العربيّ، وهي المهنةُ التي تذرُّ المالَ الكثيرَ، وهي قوّةٌ شرائيةٌ لسكّانِ الساحلِ الشرقيّ لشبهِ الجزيرةِ العربيةِ حيثُ كانتْ هذه المنطقةُ تعتمدُ إلى حدٍّ كبيرٍ على مغاصاتِ اللؤلؤ.

يشكّلُ الغوصُ وسيلةً أساسيةً للتواصلِ والتفاعلِ بين النّاسِ، وهو ـ كذلك ـ وسيلةٌ لتبادلِ الأفكارِ والآراءِ وإقناعِ المتلقّي بها، فلا

يخلو كلامُنا ـ سواءً مع أنفسِنا أو مع الآخرين ـ من وجودِ البحرِ، ومتعلّقاتِه منْ صيدٍ للسمكِ، أو استخراجٍ للؤلؤ، حيثُ يهدفُ إلى غاياتٍ محدّدةٍ، ولذلك استخدمه الشعراءُ في نصوصِهم الشعريةِ؛ ليحققوا منْ خلالِه مقاصدَهم الخفيّة.

ويُعدُّ اللؤلؤ منَ الموضوعاتِ المقدّسةِ؛ لارتباطهِ بالقرآنِ الكريمِ في أكثرِ من موضعٍ، وقد جاءَ في سياقِ المدحِ للغنى والجاهِ، قال تعالى ﴿إِنَّ ٱللَّهَ يُدۡخِلُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ يُحَلَّوۡنَ فِيهَا مِنۡ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٖ وَلُؤۡلُؤٗاۖ وَلِبَاسُهُمۡ فِيهَا حَرِيرٞ﴾[1] وقال سبحانه ﴿وَيَطُوفُ عَلَيۡهِمۡ غِلۡمَانٞ لَّهُمۡ كَأَنَّهُمۡ لُؤۡلُؤٞ مَّكۡنُونٞ﴾ [2] وقال تعالى ﴿يَخۡرُجُ مِنۡهُمَا ٱللُّؤۡلُؤُ وَٱلۡمَرۡجَانُ﴾ [3] وقال تعالى: ﴿كَأَمۡثَالِ ٱللُّؤۡلُإِ ٱلۡمَكۡنُونِ﴾ [4] إلاّ أنّه استُخدمَ في الشعرِ ليحققَ أهدافاً ووظائفَ مختلفةً، وبصفة النصّ الشعريّ يحتلّ جزءاً واسعاً في الفضاءِ التواصليّ الأدبيّ، بل يمتدُّ فعلُه إلى فضاءاتٍ تواصليّةٍ أخرى فيستدعي بوصفهِ حُجّةً أو شاهداً، فمفردة (الغوص) في الشّعرِ ليستْ وسيلةَ تبليغٍ فقط، وإنّما وسيلةٌ جماليّةٌ فنّيةٌ، وإفهاميّةٌ تواصليّةٌ، وتأثيريةٌ إقناعيّةٌ، ولكونِ السيميائيةِ فضاءً مفتوحاً على مختلفِ المعارفِ الإنسانيّةِ صار للغوصِ أبعادٌ أنطولوجيّةٌ وإيديولوجيةٌ وجماليّةٌ وثقافيّةٌ واجتماعيّةٌ مختلفة.

(1) سورة الحج، آية23.

(2) سورة الطور، آية24.

(3) سورة الرحمن، آية22.

(4) سورة الواقعة، آية 23.

ولأهميّةِ الغوصِ ودورِهِ في تحقيقِ غاياتِ المتكلّمين ومقاصدِهم ارتأيتُ موضوعاً للتأليف والسيميائيةَ منهجاً للمقاربةِ فعنونتُ الكتاب بـ(سيمائيةُ الغوصِ في شعرِ بعضِ شعراءِ الخليج).

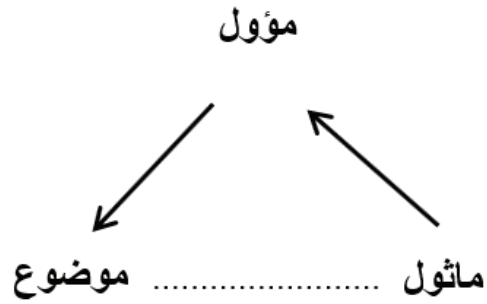
والتأليف على هذا النحوِ يختصُّ بالغوصِ حيثُ يحضرُ في النصّ إمّا بوصفهِ مهنةً تحيلُ إلى رحلةٍ معروفةٍ لكسبِ الرزقِ، أو بانتقالِها إلى مستوياتٍ دلاليةٍ وتأويليةٍ وفقَ سياقاتٍ داخليّةٍ وخارجيّة.

واختياري التأليف الغَوْصِ في شعرِ بعضِ شعراءِ الخليجِ فرضَ عليّ اختيارَ السيميائية منهجاً للمقاربة، نظراً لما يتمتعُ بهِ هذا المنهجُ من قدرةٍ في الكشفِ عن المعنى، بوصفهِ أحدَ المناهجِ الجديدةِ التي قاربتْ النصَّ الأدبيّ مقاربةً معرفيّةً ترمي إلى بناءِ نمطٍ ثقافيٍّ لقراءةِ النصوصِ في ضوءِ الثقافةِ التي أنتجتْها المعرفة. فلم تعدْ قراءةُ النصّ الأدبيّ انطباعاً وتذوّقاً، بل غدتْ عمليّةً عسيرةً في ظلّ تعددِ المناهجِ الجديدةِ، وتحوّلِ القارئ منْ مستهلكٍ إلى مُنتجٍ، بالإضافةِ إلى عنايةِ هذا المنهجِ بالسياقِ الحاضنِ للتلفّظِ عنايةً فائقةً تساعدُ على الوصولِ إلى الدلالةِ المقصودةِ. فالسيميائيةُ تُعدُّ النصَّ حاملاً لأسرارٍ كثيرةٍ، والدالُّ عليها يستفزُّ القارئ، ويدعوه إلى البحثِ، وفكِّ رموزِها انطلاقاً منْ فهمِ العلاقةِ الجدليّةِ الموجودةِ بين الدالّ والمدلولِ، بين الحضورِ والغيابِ. والسيميائيةَ تدرسُ النصَّ مُحاوِلةً الوقوفَ على كلّ الملابساتِ الخارجيةِ لفضاءِ النصّ، وإدراكِ الظواهرِ الاجتماعيةِ والنفسيةِ والثقافيةِ الخفيّةِ في جوانبِها التواصليّةِ اللغويةِ منها وغيرِ اللغويةِ بما في ذلك طبيعةَ الإشاراتِ وأنساقِها وخواصّها.

إنّ تأليفي يعتمد في جانبِه الإجرائي على التصوّر (البورسي/ peirce)، القائم على فلسفةٍ غير مقتصرةٍ في تفسير السيميائيّةِ داخلَ إطارِ اللغةِ واللسانيات، وإنّما هي دراسةٌ أوسعُ وأشملُ، تتناولُ العلامةَ ذاتَها وتربطُها بمسبباتِها السسيولوجيّة والسيكولوجيّة والإيديولوجيّة والأكسيولوجيّة وغيرها في إطارٍ جماليّ إقناعيّ، وذلك ما أوصلَ (بورس/peirce)[1]* إلى التعريفِ بالعلاقة الثالوثيّة، حيثُ تكونُ العلامةُ ماثولاً يتحوّلُ إلى موضوعٍ عبر عمليّة ذهنيّةٍ إدراكيّةٍ يدعوها بالمؤوّل، ويخضعُ هذا الثالوثُ في مسلكٍ دائريّ التفافيّ، فينقلبُ الموضوعُ إلى ماثولٍ آخر، ويأخذُ مسارَه عبر المؤوّل لينتجَ موضوعاً جديداً ... وهكذا، وهو ما يُطلَقُ عليه (السيميوز/ semiose) أو السيرورة المُنتجة للدلالة.

ويركّزُ التأليف على ثالوثٍ ثانٍ حدده (بورس/peirce) في مستوى الدّلالةِ، وهو المؤوّل المُباشر ويعني به المعنى المعجمي البدئي، والمؤوّل الدينامي المتولد من علاقةِ (الماثول بالموضوع عبر المؤوّل)، والمؤوّلُ النهائيّ الذي تطمئنُّ إليه الدلالةُ، حيثُ تسيرُ العلامةُ الجامعةُ (الغوص) والعلامات الأخرى التي ترجعُ إليها رجوع الفرعِ إلى الأصلِ، متنقّلةً بين هذه المستوياتِ الثلاثة؛ لتشي بشيء من الأثرِ المتبادلِ المزدوجِ بين الشاعرِ والعواملِ المختلفةِ في تخلّقِ هذا المخاض الإبداعي في نسقٍ علاميّ يتخذُ الغوص سمةً له. والعلامةُ في رأي بورس تتضحُ في الشكل الآتي:

(1)* فيلسوف أمريكي، مؤسس السيميائيات الحديثة (1839–1914م).



ومن الأسبابِ التي دعتني لاختيارِ هذا المنهج:

- الاقتناعُ بضرورةِ التعاملِ مع المناهجِ الحديثةِ بعدِّها رصيداً إنسانيّاً عامّاً، فهي خلاصةُ تراكمٍ معرفيٍّ وثقافيٍّ وكونيّ.

- الرغبةُ في الاستهداءِ بمنهجٍ غربيّ حديثٍ لمقاربةِ نصوصٍ منَ الشعرِ العربيّ الحديثِ (الشعرِ الخليجيّ) للكشفِ عن مدى نجاعةِ المناهجِ النقديةِ الغربيةِ في تحليلِ النصوصِ العربيّةِ ومقاربتِها، وتجديدِ المعرفةِ بها وتطويرِها.

- السعيُ إلى محاولةِ تدعيمِ الدراساتِ العربيّةِ التطبيقيّةِ ـ على ندرتها ـ بإجراءِ هذا المنهجِ على النصوصِ الشعريّةِ، فقد اعتنى النقّادُ العربُ بالتنظيرِ لهذا المنهجِ على حساب التطبيق. والسيميائيةُ تحتاجُ اليومَ إلى أن يُوفّق فيها بين نتائجِ التنظيرِ وثمراتِ التطبيقِ على نصوصٍ شعريّةٍ منَ الأدبِ العربيّ.

لم يكُن ـ إذن ـ اختيارُ المنهجِ السيميائيّ لمقاربةِ الغوصِ في الشّعرِ الخليجيّ اعتباطيّاً ولا وليدَ الصدفةِ، وإنّما حتميّةُ طبيعةِ

المدوّنةِ واستدعتْه رغبتي في الإضافةِ المنهجيةِ والمعرفيّةِ عبرَ ربطِ الغوص في الشّعرِ الخليجيّ بالسّياقِ والمُرسِلِ والمخاطَبِ والمتلقّي والوقوفِ على أنماطِه وسياقاتِه ووظائفه.

ويمكنُ في ضوء ذلك طرح الأسئلة الآتية:

إلى أيّ حدٍّ يمكنُ تطبيقَ إجراءاتِ المقاربةِ السيمائيةِ على الغوصِ بصفتها علامةً لُغويّة؟ وهل تنهضُ هذه العلامةُ السيميائيةُ بخطابٍ يستدعي تلك المقاربة؟ وهل الغوصُ من الآلياتِ التي يتوسّلُ بها الشعرُ لتحقيقِ غايته؟ وهل لعلامةِ الغوصِ السيميائيةِ إسهامٌ في ترويجِ القصيدةِ الشعريّةِ الخليجيةِ أو مضامينِها؟ وما الوظائفُ التي تضطلعُ بها هذه العلامة؟ وإلى أيّ حدٍّ يمكن لتلك العلامةِ أن تعيدَ صياغةَ البِنيةَ الثقافيةَ لدى المتلقّي؟

تأتي هذه التساؤلاتُ على إثرِ الاستثمارِ اللافتِ من بعضِ شعراءِ الخليجِ لِذكْرِ الغوصِ، وحرصِهم على إدراجِها في ثنايا النصّ الشعريّ بصورٍ وأساليبَ متنوّعةٍ تدعو للبحثِ والتقصّي.

دواعي القيام بالبحث:

ومن دواعي قيامي بتأليف هذا الكتاب، هو التعمّق في المنجزِ الشعريِّ الخليجيّ لا سيّما في مجموعاتِ ودواوينَ بعضِ شعراءِ الخليجِ وسبرِ أغوارِ تجربتِهم التي اتسمتْ بغزارةٍ إنتاجيّةٍ لافتةٍ للشعرِ الخليجيّ، كما أنّني استثمرتُ آلياتِ المنهجِ السّيميائي

بوصفِه أحد المناهج النقديّة الحديثة التي تستوعبُ حقولاً بحثيّةً متعددةً، والاستعانة بمناهجَ أخرى في كشفِ المضمرِ من القول.

إنّ الكتابةَ والتأليف في الغوص يستدعي حضور مظاهر الأنسنة والذاكرة الثقافيّة الوجوديّة والجماليّة لمجتمع الخليج، وبصفتِه علامةً سيميائيةً شعريّة. ولذلك برهنتُ ـ داخلَ الكتاب ـ على قدرة المناهج النقديّة الحديثة في إثراء التجربة التأليفية في الغوص، والوصول إلى نتائج تحفّز الباحث؛ للإسهام في تطوير مستويات التأليف المختلفة: (المنهجي والمعرفيّ والاصطلاحي)، وهذا ما وجدتُه في الوعي الفنّي من خلال القصيدة لدى بعض شعراء الخليج عبرَ استثمارِهم؛ لتوظيف الغوص في نصوصهم الشعريّة.

كما أنّني ـ حسب اطّلاعي على مصادر أكاديميّة متنوّعة ـ لم أعثرْ على مُؤلَّفٍ مُختصٍّ في هذا المجال؛ ممّا عزّز لديّ رغبة التأليف في موضوع سيمياء الغوص في ثنايا النصّ الشعريّ الخليجيّ؛ رغبةً منّي في تقديم إضافةً علميّةً ـ للمكتبة الخليجيّة والعربيّة ـ على قدر اجتهادي.

وقد اقتصرتْ مدوّنةُ الكتاب على أشعارِ شعراءَ منَ الخليجِ العربي، هم: غازي القصيبي من السعودية، وخليفة الوقيان من الكويت، وحسن المطروشي من عُمان، ومبارك بن سيف آل ثاني من قطر، وعلي عبدالله خليفة من البحرين، ومحمد البريكي من الإمارات؛ لاستجابةِ نصوصِهم لإشكاليّةِ البحثِ وتوافرِ المقاييسِ السياقيةِ التي يجب توافرُها لإجراءِ المقاربةِ السيميائيّةِ عليها.

واعتمدتُ في توثيقِ النصوصِ على دواوينِ الشعراءِ المطبوعةِ، وذلك منْ أجلِ التحقيقِ العلميّ، فرأيتُ الوضوحَ وسلامةَ الكتابةِ وصحّةَ الأشعار.

واستفدتُ في عملِ هذا الكتاب من مجموعةٍ من الدراساتِ السابقةِ، سواءً أكانتْ رسائلَ علميّةً أم دراساتٍ نقديّةً اعتنتْ بالغوصِ والمنهجِ السيميائيّ والشعرِ الخليجيّ، من أهمِّها:

- وحيد أحمد الخان، أغاني الغوص في البحرين.
- الرشيد بوشعير، الغوصُ على اللؤلؤ في شعرِ الخليجِ العربيّ الحديث.
- جميلة سلطان الماس الجاسم، أيقونةُ الغوصِ في الشعرِ العربيّ المعاصرِ بالخليج.
- ليلى عبدالله الطاهر، الغوصُ وتجارةُ اللؤلؤ في الخليجِ العربيّ.
- دانيال تشاندلر، أسسُ السيميائية.
- أمبرتو إيكو، السيميائيةُ وفلسفةُ اللغة.
- فيصل الأحمر، معجمُ السيميائيات.
- سعيد بنكراد، سميائياتُ النص.
- علوي الهاشمي، ما قالته النخلةُ للبحر.
- عبدالله الغذامي، الأدبُ في الخليجِ العربي.
- هيا محمد الدرهم، صورة البحر في الشعر العربيّ الحديث بالخليج.
- صباح أسيود، دراسات في شعر الخليج العربي.

ويختلف تأليفي عن هذه الدراساتِ من جهةِ اختيارِ مدوّنةِ

الكتاب أوّلاً، ومنْ جهةِ أسلوبِ المقاربةِ والتحليلِ ثانياً، فالمنهجُ السيميائيّ واسعٌ متشعّبٌ ولا يمكنُ الإلمامُ بكلّ آلياتِه وأدواتِه الإجرائيةِ، إذ تفرضُ المدوّنةُ على المؤلِّف اختيارَ الأدواتِ السيميائيّةِ المناسبةِ لمقاربتِها وتحليلِها واستخلاصِ نتائجِها.

وعلى الرغمِ من استفادتي من مجموعةٍ منَ الدّراساتِ السابقةِ إلاّ أنّني لم أقعْ - حسب اطّلاعي - على دراسةٍ اختُصّتْ بمقاربةِ الغوصِ في الشعرِ الخليجيّ مقاربةً سيميائيّةً، وهذا ما يميُّز كتابي عن الكتب الأخرى التي درستْ الشعرَ الخليجيّ، وأقصى ما عثرتُ عليه في هذا المجالِ إمّا دراساتٍ لم يُحددْ فيها مؤلفوها منهجاً لدراسةِ الغوصِ أو دَرَستْها دراسةً فنّيّة تحليليّة دونَ التعمّقِ في البحثِ، وعلى الرغمِ من أنّ المنهجَ السيميائيّ ليسَ بجديدٍ، فهو أكثرُ المناهجِ استخداماً وتداولاً في الآونةِ الأخيرةِ، إلاّ أنّ جِدّةَ هذا البحثِ وطرافتِه تكمنُ في المعالجةِ السيميائيةِ الإجرائيةِ للغوصِ في الشعرِ الخليجيّ خصوصاً.

وتتكوّنُ خطّةُ الكتاب من:

1. مقدّمة
2. تمهيد، ويشمل:

أ) السيميائية (المصطلح والحدود والامتدادات)

ب) لمحة حول مفهوم الغوص وتاريخه في منطقة الخليج العربي.

ج) شعر الغوص عند شعراء الخليج

3. ثلاثة فصول، وهي:

الفصل الأول: الغوصُ بوصفِه نصّاً محيطاً (سيمياء العتبات)

- **المبحث الأول:** الغلاف الخارجي والدّاخلي
- **المبحث الثاني:** العنوان الرئيسي والفرعي
- **المبحث الثالث:** الهامش والإهداءُ والمقدمة

الفصل الثاني: سيمياءُ الغوصِ (سيمياء الظلال والأدوات والأغاني)

- **المبحث الأول:** الظلال والألوان
- **المبحث الثاني:** الأدوات والوسائل
- **المبحث الثالث:** الأغاني والألحان

الفصل الثالث: وظائفُ سيمياءِ الغوصِ(سيمياء الوظائف)

- **المبحث الأول:** الوظيفة الأنطولوجيّة وعلامات الغوص
- **المبحث الثاني:** الوظيفة الجماليّة وعلامات الغوص
- **المبحث الثالث:** الوظيفة الأيديولوجيّة وعلامات الغوص
- خاتمة

السيميائية (المصطلح والحدود والامتدادات)

النـصُّ الأدبـيّ هـو حقـلُ القـراءةِ، وهـو المُثيـر للسـؤالِ، المُحـرّكُ للذاكـرةِ الثقافيـةِ، المُنشّـطُ للتراكـمِ المعـرفيّ، حيـثُ تقـومُ صياغتُـه في بنيـةِ فهمِـه علـى متغيـراتِ القـراءةِ التـي تخلـقُ فيـه الجديـد؛ لتقـديمِ مشـروعٍ برؤيـةٍ جديـدة، وذلـك عـن طريـقِ إعـادةِ بنـاءِ النـصّ. فالقـراءةُ خلـقٌ جديـدٌ للنـصّ وفهـمِ مدركاتِـه، وتجلّياتِـه، وحقيقتِـه، وهـو مـا يقابـل فعـل «التطويـر» الـذي يكونُ نابعـاً مـن واقـعِ الكشـفِ بعـد الفهـمِ والإدراك «إنّ تطويـر الكتابـات القائمـة علـى الأسـس التأويليـة أفضـتْ إلـى تطويـرِ سـيميائيةِ التأويـلِ، والوثـبِ بهـا إلـى أبعـدِ التصـوّراتِ العقليّـةِ والمعرفيّـةِ والجماليّـةِ والدلاليـةِ التـي لا حـدودَ لهـا»[1].

إنّ القـراءةَ والتأويـلَ مصطلـحٌ مركّـبٌ، فـلا فائـدةَ مـنْ قـراءةٍ تخلـو مـنْ إنتـاجِ معنـى، كذلـك لا يصـدرُ أيُّ تأويـلٍ مـا لـم تسـبقهُ قـراءة، فنتيجـةُ القـراءةِ هـي مضمـونُ التأويـلِ، أي أنّ القـراءةَ عمليّـةٌ سـابقةٌ لـكلِّ عمليّـةٍ تأويليّـة، وهـذا مـا تتسـمُ بـهِ عمليـاتُ التأويـلِ السـيميائيةِ بجدليّـةٍ متواصلـةٍ وكأنّ الكلمـاتِ الظاهـرةَ ليسـتْ إلاّ قِناعـاً يُخفـي

(1) مرتـاض، عبدالملـك، التحليـل السـيميائي للخطـاب الشـعري، أكاديميـة الشـعر، أبوظبـي، ط1، 2016م، ص7.

سرّاً باطنيّاً لا ينكشفُ إلاّ لَمَنْ امتلكَ شفرتَه. وفي هذا الإطارِ يعتقدُ حميد لحمداني أنّه «ينبغي استبدالُ علاقةِ القراءةِ بالفهمِ، بعلاقةِ القراءةِ بالتأويلِ، ليسَ بوصفهِ درجةً عليا منَ الفهمِ وحسبْ، بل لأنّه يفتحُ آفاقاً تتجاوزُ الدلالةَ إلى التدليل»[1] وهذا ما ذكره عبدالملك مرتاضٌ[2]* في كتابه التحليل السميائي للخطاب(2016م) في «أهميّةِ الاشتغالِ بالمناهجِ النقديّةِ الحداثيةِ التي تفضي حتماً إلى إنتاجِ معرفةٍ، بل ربّما إلى إنتاجِ نظريّةٍ جديدةٍ للمعرفة»[3].

هنا أستوقفُ عند الكتابةِ الشعريّةِ التي يجب أن تستثيرَ قدراتِ القارئ المعرفيّةِ والجماليّةِ، هي الكتابةُ التي تؤسسُ الخلودَ لنفسِها باعتبارِها مستمرّةً في الزمانِ والمكان، وهي ما يُعرفُ بالقصديّةِ التي ركّزتْ عليها المدرسةُ الألمانيّةُ ـ كونستانس ـ [4]* التي تسعى إلى «خلقِ قارئ نموذجيّ قادرٍ على الإتيانِ بتخميناتٍ تخصُّه، فإنّ مُبادرةَ هذا القارئ الأساسيّةِ تكمنُ في تصوّرِ كاتبٍ نموذجيّ لا يشبهُ في شيء الكاتبَ المحسوسَ، بل يتطابقُ مع إستراتيجيّةِ النصّ»[5].

---

(1) لحميداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2003م، ص7.

(2)* أستاذ جامعي ومفكر عربي جزائري (1935–2023م).

(3) مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب، ص16.

(4)* هي مدرسة ألمانيّة تُعنى بالدراسات اللغويّة، ونظريات التلقّي والنصّ، وتفرّعتْ المدرسة إلى فرعين رئيسين؛ الأول يهتمّ بعلم جمال التلقّي وأهمّ مَن مثّله هانز روبرت ياوس، والفرع الثاني مثّله آيزر الذي تعمّق في اتجاه البحث في القارئ الضمني.

(5) كعوان، محمد، سيميائية القناع: مقاربة تأويلية في ديوان « فيوضات المجاز»، دار المنظومة، مجلة العلوم الإنسانيّة، عدد 28، 2007م، ص 94.

إنّ حقيقةَ التجربةِ الإنسانيّةِ مرتبطةٌ بالمشاعرِ التي تتبلور في الشّعرِ حيثُ تتحوّلُ إلى علاماتٍ دالّةٍ عليها، وترتبطُ هذه العلامةُ بأبعادِ النصِّ المُنتجةِ للمعرفةِ كافّة، بعدِّ العلامةِ دالّةٌ على خلاصةٍ مكثّفةٍ للتجربةِ الشعوريّة. وتعدُّ السيميائيةُ من أهمِّ المناهجِ النقديّةِ في العصرِ الحديثِ التي تدرسُ أنساقَ العلاماتِ والأدلّةِ والرموزِ، لغويّةً وغيرَ لغوية. وقد كانَ للسيمائيّةِ حضورٌ بارزٌ وواضحٌ في الدراساتِ المعاصرةِ عند الغربِ وعند العربِ من خلالِ زيادةِ الارتباطِ بين وعي القارئ الحداثيِّ والنصِّ الأدبي بذاتهِ دونَ النظرِ إلى محيطهِ، وجعلِ هذا المحيطَ يؤثّرُ في عمليةِ القراءة.

أولاً: مفهوم السيمياء لغة واصطلاحاً:

يعودُ الجذرُ اللغويُّ (و س م) في لسانِ العربِ إلى المعاني الآتية:

«السوم والسيمة والسيماء والسيمياء: العلامة، وسومُ الفرس: حبل جعل عليه السيمة، والسومةُ: العلامة تجعل على الشاة، والسيما: العلامةُ يعرفُ بها الخير والشرّ، السام: عروقُ الذهبِ والفضةِ في الحجرِ، والسام: الموت»[1].

ومن المعنى اللغوي نستنتج أنّ السيمياءَ قد وردتْ عند العربِ لغةً بمعنى العلامةِ أو الرمزِ أو الأثرِ، فسومُ الفَرسِ علامةٌ تبقى عليه، وعروقُ الذهبِ والفضةِ الساريةِ في أرجاءِ الحجرِ أثرٌ لها وعلامةٌ تدلُّ عليها، أمّا الموتُ فهو ثابتٌ تاركٌ علامةً وأثراً في

(1) ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د. ت، د. ط، مادة: (وسم)، مج6/جـ55.

الفقدِ، والزوال. فالدلالةُ اللغويّةُ لمفردةِ (سيمياء) بهذا الاشتقاقِ تعني الإشارةَ، أو الرمزَ، أو التلويحَ، أو العلامةَ، أو اللمحةَ، أو الدلالةَ غيرَ المُباشرة.

وقد انتقلتْ كلمةُ السيمياءِ إلى ميدانِ الدراساتِ العلميّةِ اللسانيةِ والأدبيةِ والنقديةِ، وعُدت عِلماً قائماً بذاتِه. فهي بحدِّ ذاتِها منهجٌ حديثٌ في دراسةِ النصّ الإنسانيّ يرمي للتفتيشِ عن النوافذِ المظللةِ في النصّ محاولاً تحليلَها لا بالقسرِ، وإنّما بالخلفيّةِ الثقافيةِ للناقدِ أولاً، وفهمِ النصّ ثانياً وأصبحَ يُطلق عليه علمُ العلامات، وعرّف (أمبرتو إيكو/Umberto Eco)[1]* هذا العلم قائلاً: «علم العلاماتِ هو العلمُ الذي يدرسُ كيف يتكوّن الموضوعُ تاريخياً، ولعلّ «بورس» كان يفكّرُ في هذا عندما كتب: بما أنّ الإنسانَ لا يمكنه أن يفكّرَ إلاّ بواسطةِ الكلماتِ أو بواسطةِ رموزٍ خارجيّةٍ فإنّه بإمكانِ هذه الرموزِ أو الكلماتِ أنْ تقولَ له: أنتَ لا تعني شيئاً غير ما علّمناك، ولذا أنت تعني فقط لأنّك تقولُ بضعَ كلماتٍ بصفتها مؤوّلاتٍ لفكرِك، فالكلمةُ أو العلامةُ التي يستعملُها الإنسانُ هي الإنسانُ نفسه»[2].

أمّا مصطلحُ السيمياءِ عند علماءِ العربِ القدماءِ، فقد تعددتْ استعمالاتُهُ، وسأكتفي بقولِ الجاحظ: «الدّلالةُ باللفظِ، فأمّا الإشارةُ فباليدِ وبالرأسِ وبالعينِ والحاجبِ والمنكبِ إذا تباعدَ الشخصانِ، وبالثوبِ وبالسيفِ، وقد يتهددُ رافعاً السوط والسيف فيكون ذلك

(1)* فيلسوف وروائي وناقد إيطالي (1932–2016م).

(2) إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة : أحمد الصمعي، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 2005م، ص112.

زاجراً رادعاً ويكونُ وعيداً وتحذيراً، والإشارةُ واللفظُ شريكانِ ونعم العونُ هي له ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوبُ عن اللفظِ وما تغني عن الخطّ»[1]، فالجاحظ جعلَ اللفظَ اللغويّ ذا أثرٍ كما هوَ في الأمرِ المادّي المحسوسِ، وقال أيضاً: «ومتى دلّ الشي على معنى فقد أخبرَ عنه، وإنْ كان صامتاً وأشارَ إليه وإن كان ساكتاً»[2] ، فالدلالةُ كلُّ ما يدلّ على معنى معين، والسيميائياتُ تبحثُ في أنساقِ الدلائل كلّها[3].

وقد ظهرتْ السيميائية في النقد الأدبي ابتداءً من مطلع ستينات القرن الماضي بفرنسا خصوصاً، حيث برز عمالقة النقد السيميائي من أمثال: (رولان بارت/Roland Barthes)[4]*، و(ألجيراد غريماس/Algirdas Greimas)[5]*، و(جيرار جينيت/ Gerard Genett)[6]*... وغيرهم، ليزداد نفوذُها فيما بعد خارج فرنسا، مع ظهور القاموس المصطلحي الضخم الذي ألّفه (غريماس/ Greimas) سنة 1979م، هذا الأخير الذي قعّد المفاهيم السيميائية وأرسى معالمَها في كثير من الأقطار [7].

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل ، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر، مج1، د. ط، د. ت، ص83.

(2) المصدر نفسه، ص8.

(3) الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2020م، ص8.

(4)* فيلسوف وناقد أدبي فرنسي (1915-1980م)

(5)*عالم لسانيات وسيميائيات ليتواني فرنسي (1917-1992م)

(6)*ناقد أدبي فرنسي (1930-2018م)

(7) ملفوف، صالح الدين، التجربة النقدية السيميائية في الجزائر، (معالم وأعلام)، الملتقى الدولي الثامن» السيمياء والنص الأدبي»، جامعة الجيلالي بونعامة، الجزائر، 2015م، ص224.

أمّا في ميدان النقد العربي، فيظهر أنّ المصطلح قد دخل أوّل مرة عبر كتاب (نظرية البنائية في النقد الأدبي) للدكتور صلاح فضل[1]* سنة 1977م، بعد تبنّيه لمصطلح سيميولوجية، ومع مطلع الثمانينات أخذ الدرس السيميائي في الانتشار شيئاً فشيئاً، ترجمة وتأليفاً، ومع كثرة الترجمات والتآليف كثُرت المصطلحات التي وُضعتْ مقابلاً لها، ممّا خلقَ حالةً من الفوضى المصطلحيّة [2].

وقد جاءتِ السيميائيّةُ عن علماءِ الغربِ مرتبطةً بالمعرفةِ، فهي تحتلُّ مكانةً مميّزةً في المشهدِ الفكريّ المعاصرِ، وهي نشاطٌ بالغُ الخصوصيّةِ من حيثُ أصولُه وامتداداتُه وأساليبُه التحليليةُ، فقد استمدت مفهومَها من الحقولِ المعرفيّةِ كاللسانيّاتِ والفلسفة والمنطق والتحليلِ النفسيّ والأنثروبولوجيا، فموضوعُ السيميائيةِ غيرُ محددٍ في مجالٍ بعينِه، ويُعدُّ الأدبُ أحدَ المجالاتِ التي اقتحمتْ السيميائيةُ فضاءَه، فأثبتتْ مرونتَها وقدرتَها الإجرائيةَ على فكِّ المشفَّرِ من رموزِهِ والسّاحر من بيانِه، والغوصِ في أعماقِهِ، من أجلِ الكشفِ عمّا احتضنتُه من أبعادٍ إنسانيّةٍ ووجوديّةٍ.

فأمّا (دي سوسير/de Saussure)[3]* فقد بشّرَ بميلادِ هذا العلمِ وأطلقَ عليه اسم (السيميولوجيا) وقال بأنّ مهمتَه دراسةُ حياةِ العلاماتِ داخلَ الحياةِ الاجتماعيةِ، وقد جاء ذلك في مقرر الألسنة العامّة لسوسير، الذي نُشرَ بعد موته في العام 1916م، الآتي:

(1)* أستاذ جامعي وكاتب ومترجم مصري (1938–2022م)

(2) المصدر نفسه، ص224.

(3)* عالم لغوي سويسري شهير (1857–1913م).

«من الممكنِ ... ابتكارُ علمٍ يدرسُ دورَ الإشاراتِ كجزءٍ من الحياةِ الاجتماعيّة. ويكونُ جزءاً من علم النّفسِ الاجتماعي، وبذلك منْ علمِ النّفس العام. ونرى تسميتَه السيميولوجيا (من الكلمة اليونانيّة Semeion أي «إشارة») وهو يدرسُ طبيعةَ الإشاراتِ والقوانينِ التي تحكمُها. وبما أنّ هذا العلمَ لا يوجد بعد، لا يمكن الجزمُ بأنّه سيوجد. لكن يجوزُ له أن يوجد. يوجدُ له سلفاً مكان. وما اللسنيّة إلاّ فرعٌ من فروعِ هذا العلم العام. وتكونُ القوانينُ التي تكتشفُها السيميولوجيا قوانين تُطبّقُ في الألسنيّة، فيكون، بذلك، للألسنيّة مكانها المُحدّد والواضح في حقل المعرفةِ البشريّة» [1].

وفي الفترةِ نفسِها كان الفيلسوفُ (تشارل سندرس بورس/ Charles Sanders Peirce) في الضفّةِ الأخرى يقيمُ دراسَته حول هذا العِلم أيضاً، وقد أطلق عليه اسم (السيميوطيقا) ورغمَ اختلافِ التسميتين إلاّ انّ السيميائياتِ تشبعُ عند كلّ منها حالةَ وعي معرفي جديدٍ لا حدّ لامتداداته [2]، وقد عُرفتْ السيميائية عندهما بصفتها فكرة العلامة [3]، وعرّف «بورس» علمَ العلاماتِ بأنّه: العلمُ الذي يدرسُ خصائصَ العلاماتِ التي يستعملُها ويُنتجُها العقل الإنسانيّ.[4]

(1) تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م، ص 29.

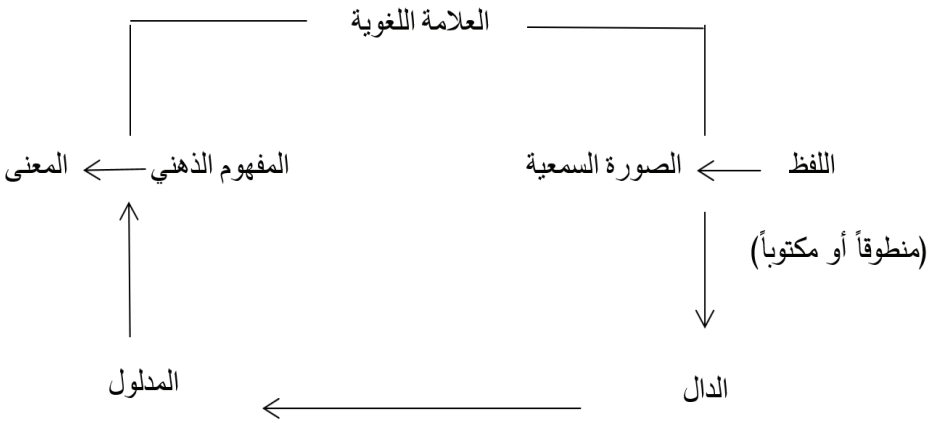
(2) بنكراد، سعيد، السميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2005،1م، ص26.

(3) إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص38.

(4) بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب – دراسة معجميّة، عالم الكتب الحديث، عمان، ط2010،2م، ص119.

وتناولَ دي سوسير هذا العلمَ من وجهةِ نظرٍ لُغويّةٍ لا فلسفيّةٍ كما فعل بورس، فأقامَ علاقةً وثيقةً مُباشِرةً بين اللغةِ والسيميولوجيا حتى إنّه عرّف اللغةَ على هذا الأساسِ فقال: «اللغة نظامٌ من الإشاراتِ التي يعبّر بها عن الأفكارِ ولذا فهي تشبهُ نظامَ الكتابةِ وأبجديّةِ الصمّ والبكمِ والطقوسِ الرمزيةِ ومظاهرِ الأدبِ والإشاراتِ العسكريّة»[1].

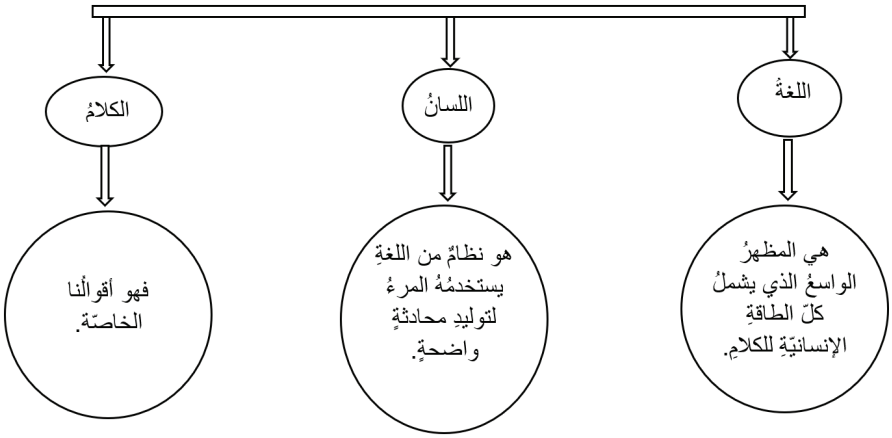
وقرّر بأنّ هذه اللغةَ أصواتٌ تصدرُ من الإنسانِ ولا تكونُ ذاتَ قيمةٍ إلاّ إذا كان صدورُها للتعبيرِ عن فكرةٍ لتوصيلِها، فقد ركّزَ على البحث في طبيعةِ الإشارةِ من حيثُ هويتُها ومن حيثُ وظيفتُها. وأنّ العلامةَ عنده تربطُ بين دالّ ومدلول أي بين صورة سمعيّة وتصوّر ذهني[2].



(1) الغذّامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م، ص45.

(2) بنكراد، سعيد، السميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات بورس، ص76.

فمن خلال الرموز يمكن التوصّل إلى فهمِ العقلِ الإنسانيّ.[1] ونحنُ فعلاً، كما يقول بورس «لا نفكّرُ إلاّ بواسطةِ الإشارات»[2]، ولذلك ميّز سوسير بين ثلاثةِ مستوياتٍ في اللغةِ هي:[3]



ويؤكّدُ الألسنيّ والسيميائيّ (رومان جاكوبسون/Roman Jakobson)[4]* أنّ اللغةَ منظومةُ إشارات، فيرى «أنّ اللغةَ مركزيّةٌ، وهي أهمّ المنظوماتِ السيميائيةِ البشريّة، اللغةَ ... منظومةٌ سيميائيةٌ خالصةٌ ... لكن ... يجب أن تأخذَ دراسةُ الإشاراتِ بعينِ الاعتبارِ البُنى السيميائية التطبيقيّة، كأسلوب البناء واللباس والطّهي ... كلّ بناء هو في الوقتِ عينِه نوعٌ من الملجأ ومن المُرسلة. كذلك كلّ لباسٍ يلبّي بالتأكيدِ متطلّباتٍ نفعيّةٍ، وتظهرُ

(1) أبوزيد، أحمد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ط1، 1995م، ص121.

(2) تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ص45.

(3) عزام، محمد، تحليل الخطاب على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتّاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط ،2003م، ص7.

(4)* لساني وناقد أدبي روسي (1896–1982م).

في الوقتِ عينِه خصاصُ سيميائيةٌ متنوّعة»[1]. بينما يلاحظُ (ليفي شتراوس/Levi Strauss)[2]* أنّ «لغةَ النطقِ هي المنظومةُ السيميائيةُ بامتياز، لا يمكنُها إلاّ أن تؤدّي معنى، وتوجد فقط بوساطة الدلالة»:[3]

ونستنتج ممّا سبق من آراءَ أنّ اللغةَ المنطوقةَ هي إلى حدٍّ بعيدٍ، أقوى منظوماتِ التواصل، وأنّ علاقةَ السيميولوجيا باللغةِ علاقةٌ وطيدةٌ، «فلئنْ كانت اللغةُ نسقاً سيميولوجيّاً، فإنّه من الأهميّةِ بحيث يغدو قادراً على أن يطغى على السّيميولوجيا نفسِها، لأنّ كلَّ الأنظمةِ العلاميّةِ تمرُّ عبر اللغةِ. وهذا ما دعا إليه «بارت» إلى اعتبارِ السّيميائيةِ جزءاً منَ اللسانيّاتِ بدلَ أن تكونَ هذه جزءاً من تلك» [4].

وتبلورتْ السيميائيّةُ لتغدو عِلماً مُستقلاً على يد ش، س، بورس (peirce) (1914م) إذ تمثّلُ لديه إطاراً منهجيّاً يتضمّنُ أيّ دراسةٍ أخرى، حيثُ ليس بإمكانِهِ ــ كما يُصرِّحُ ـ دراسةَ أيَّ شيء كالرياضياتِ والكيمياءِ والورقِ والصوتياتِ إلاّ أنها تُعدُ علامةً سيميائيّةً[5] والعلامةُ ـ في رأي هذا الأخير ـ هي (ماثول) يحيلُ

(1) عزام، محمد، تحليل الخطاب على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، ص33.

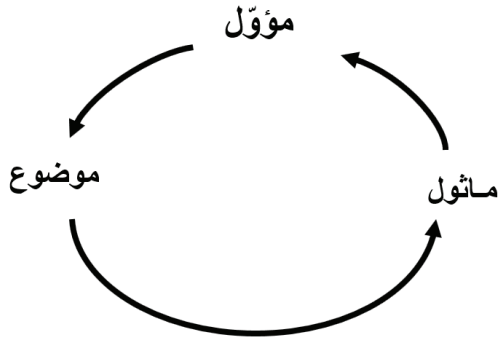
(2)*عالم اجتماع وأنثروبولوجي فرنسي (1908–2009م).

(3) المصدر نفسه، ص34.

(4) ابن عيّاد، محمد، سميائيّة الخطاب وخطاب السيميائية، مجلة علامات، عدد 29 ، 2008م، ص40.

(5) عياشي، منذر، العلاماتيّة وعلم النصّ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004م، ص15.

على (موضوع) عبْرَ (مؤوّل) [1].



وتهدفُ السيمياءُ إلى استجلاءِ العلامةِ بصفتها دالاً/ ماثولاً يُحيلُ على مدلول/ موضوع عَبْرَ مستوياتٍ تأويليّةٍ، يَصطلحُ عليها بورس بـ (السيميوزيس) (semiosis) الذي يعني السيرورة التأويليّة ويمتازُ بلا نهائيّة التأويل [2]، فكلُّ موضوعٍ يُعدُّ ماثولاً ينفتحُ على التأويل إلى مستوياتٍ متعددةٍ، وِفقَ الصوّر التالي ـ (ماثول ـ ث ، موضوع ـ ع) ـ :

(ث1) ـ يُحيلُ على (ع1) ـ ع1 يتحوّل إلى (ث2) ـ ث2 يُحيلُ على (ع2) ـ

ع2 يتحوّل إلى (ث3) ... وهكذا

وما دفعَ بورس لصياغةِ هذا التصوّرِ هو: استحالةُ احتواءِ أيّ فعلٍ تأويليّ للموضوعِ، وبالتّالي فإنّ ثمّةَ تعدداً في مستوياتِ

(1) بنكراد، سعيد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م، ص74.

(2) الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات ص194.

الدّلالـةِ، حَـدَثَ بـهِ إلـى التمييـزِ بـين ثلاثـةِ أنـواعٍ [1] في وجـودِ المـؤوّلِ وهـي: (المـؤوّلُ المُباشـر، والمـؤوّل الدينامـيّ، والمـؤوّلُ النهائـيّ).

فالمـؤول المباشـر هـو المسـتوى الدّلالـي الأوّل، وهـو المعنـى الـذي تقترحـه العلامـة بشـكل مباشـر، ووظيفتـه الأساسـية إعطـاء نقطـة الانطـلاق للدلالـة وإدخـال الماثول في السـيرورة الدلاليـة (السـيميوز)، والمسـتوى الدّلالـي الثانـي أطلـق عليـه بـورس المؤوّل الدينامي، ويؤسـس هـذا المسـتوى علـى أنقـاض المؤول المباشـر ولا يوجـد إلاّ مـن خلالـه، وينطلـق نحـو آفـاق جديـدة تضـع الدلالـة داخـل سـيرورة اللامتناهـي مـن خـلال اسـتحضار معطيـات معرفيّـة لكـي تسـلّم العلامـة مجمـل أسـرارها، ففـي المؤول الدينامـي نخـرج مـن دائـرة التعيـين إلـى دائـرة التأويـل بمفهومـه الواسـع في سلسـلة لا تنتهـي مـن الإحـالات مـن علامـة إلـى أخـرى، وأمّـا المسـتوى الدّلالـي الثالـث فهـو المؤول النهائـي ويأتـي امتـداداً للمؤول الدّينامـي وليس منفـكّاً عنـه، وهـو بمثابـة قـوّة مضـادّة تكبـح جمـاح هـذه السـيرورة الدلاليـة، وتقتـرح علـى الـذّات المؤوّلـة خانـة تأويليـة تمنحهـا الراحـة والاطمئنـان مـن عـبء المتسيّب واللامحدود[2].

والحاصـل مـن ذلـك كلّـه أنّ السـيميائية منهـجٌ يطـرح عـدداً مـن التسـاؤلات عـن المنتـوج الإنسـانيّ للوصـول بـه إلـى غايـة معنـاه وخفاياه، والنظـر فيـه مـن زوايـا جديـدة، وأنّهـا فهـم لكيفيّـة تفاعـل

(1) بنكراد، سعيد، السيميائيات والتأويل، ص93-105.

(2) بنكـراد، سـعيد، السـيميائيات مفاهيمهـا وتطبيقاتهـا، دار الحـوار، اللاذقيـة، سـورية، ط3، 2012م، ص 102 - 108.

العلامات والرموز وإنتاج المعنى في مختلف أشكال التواصل، وتقديم قراءة تحليلية تأويلية تنقل المستوى النقدي من الأحكام الانطباعية المطلقة إلى مستوى مؤسس يكشف عن وظائفه الأنطولوجيّة، والإيديولوجيّة، والجماليّة، وغيرها.

ثانياً: لمحة حول مفهوم الغوص وتاريخه في الخليج العربي

يقول ابن منظور في مادة غوص: الغوصُ: النّزولُ تحت الماءِ، وقيل: الغوصُ الدخولُ في الماءِ، غاصَ في الماءِ غَوْصاً، فهو غائصٌ وغَوّاصٌ، والجمعُ غاصة وغوّاصون، والغوصُ موضعٌ يُخرَجُ منه اللؤلؤ. والغوّاصُ: الذي يغوصُ في البحرِ على اللؤلؤة، والغاصةُ مُستخرجُوه، وفعله الغِياصة. قال الأزهري: يُقالُ للذي يغوصُ على الأصدافِ في البحرِ فيستخرجُها غائصٌ وغوّاصٌ، وقد غاصَ يغوصُ غَوْصاً، وذلك المكان يُقالُ له المَغاصُ، والغوصُ فعل الغائص[1].

عرفَ العربُ الغوصَ على اللؤلؤ منذُ أقدمِ العصورِ. فقد كانوا يغوصونَ في البحرِ لاستخراجِ اللؤلؤ، ويعرّف اللؤلؤ بأنّه: «مادةٌ تفرزُها بعضُ الرخوياتِ المعروفةِ بقدرتها على إفرازِ مادةِ الصَّدفِ، أو ما يُسمّى بعرق اللؤلؤ»[2].

وقد كانَ الغوصُ على اللؤلؤ موضوعاً مهمّاً في قصائدِ

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر، دار صادر، مج 7، د. ط، د. ت، ص62.

(2) البلاسي، محمد السيد علي، مجلة الوثيقة، مركز الوثائق التاريخية، البحرين، عدد38، 2000م، ص29.

الجاهليين لا يقلّ شأناً عن غيره من الموضوعاتِ التي تطرّقَ إليها أولئك الشعراءُ مثلَ وصفِ الأطلالِ والنّاقةِ والأنواء. فضلاً عن تداولِ الشعراءِ لعددٍ من المعاني المرتبطةِ بالغوصِ والمتعلّقة باللآلئ كالبهاءِ والنضارةِ والنعومةِ وغير ذلك؛ ممّا يدلُّ على شهرةِ هذه الحرفةِ وأهميتِها لعربِ الجزيرة العربية»[1]. وقد ذكرَ الغوصَ على اللؤلؤ الشاعران «المسيّب بن علس»[2]* و «المخبّل السعدي»[3]* [4]. يقول المسيّب يصف غوّاصاً:[5]

كجُمانةِ البَحْريِّ جاءَ بها ... غَوَّاصُها من لجّةِ البَحْرِ
فأصابَ منيتَه وجاءَ بها ... صدفيّةٌ كمضيئةِ الجَمْرِ
يُعطى بها ثمناً فيمنعُها ... ويقولُ صاحبُه ألا تَشْري

أمّا في العصر الأموي كانَ هناك الشاعر القطامي واسمه عمير بن شييم[6]* يقول في وصف أحد الغوّاصين:[7]

(1) الغنيم، عبدالله يوسف، كتاب اللؤلؤ، دار البشائر الإسلاميّة، ط2، 1419هـ، ص38.

(2)* شاعر جاهلي من ربيعة بن نزار، خال الأعشى ميمون (525–600م).

(3)* شاعر مخضرم من بني تميم (537–637م).

(4) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، ذات السلاسل، الكويت، ج1، ط2، 1986، ص133.

(5) ابن علس، المسيب، شعر المسيب بن علس، جمع وتحقيق ودراسة: أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، جامعة مؤتة، ط1، 1994م، ص100.

(6)* أحد شعراء بني تغلب بن وائل في العصر الأموي (660–719م).

(7) القطامي، عمير بن شييم، ديوان القطامي عمير بن شييم التغلبي، تحقيق إبراهيم السامرائي، أحمد مطلوب، دار الثقافة، بيروت، مجلد1، ط1، 1961م، ص98.

أو دُرّةٌ مِـــنْ هِجـــانِ الدُّرِّ أدركَـــها مُصعَّرٌ مِنْ رجالِ الهندِ قد سُـــهِما
حتى إذا السفنُ كـــانت فوقَ معتلجٍ ألقـــى المعاوزَ عنه ثُمَّتَ انكتـــما
في ذي حبوك يغشى الموتَ صاحبُه إذا الصراري من أهوالِه ارتسما
غوّاصُ مـــاءٍ يميـــجُ الزيـــتَ منغمساً إذا العمورة كـــانت فوقـــه قيمـــا

وكانَ العـربُ في الزمـنِ القـديمِ يستعملونَ اللؤلـؤ للزينـةِ، كمـا يستعملونَ الأحجـارَ الكريمـة. فنجـدُ عـدداً مـنَ الشـعراءِ يذكـرونَ في أشـعارِهم اللؤلـؤ.[1] يقـولُ النّابغـةُ الذبيانـيّ[2]* يصـف امـرأةً:[3]

كمضيئـــةٍ صدفيّـــةٍ غواصُها بهج ومن يراها يهلّ ويســـجدُ

وفي العصـر الإسـلامي نالـتْ مهنـةُ الغـوصِ وتجـارةُ اللؤلـؤ أهميّـةً عنـدَ العـربِ، ويؤكـد ذلـك ورودُ اسـتخراجِ اللؤلـؤ في القـرآنِ الكـريمِ على أنّهـا مـن بـين النّعـمِ التـي أنعمهـا اللّه على العـربِ بدليـلِ قولِـه تعالـى﴿مَرَجَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ يَلۡتَقِيَانِ ١٩ بَيۡنَهُمَا بَرۡزَخٞ لَّا يَبۡغِيَانِ ٢٠ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[4] «وبقـدرِ مـا يحملُـهُ الديـنُ الإسـلامي مـن قيـمٍ روحيّـةٍ وإنسـانيّةٍ فإنّـه كانَ رائـداً حضاريّـاً في الحـثِّ على العملِ؛ لـذا اسـتمرَّ أبنـاءُ الخليـجِ في مهنـةِ ركـوبِ البحـرِ، فقـامَ أبنـاءُ الخليـجِ بصيـدِ اللؤلـؤ وبذلـك نالـوا شـهرةً واسـعةً في العالـمِ الملاحـيّ، أدّوا دوراً كبيـراً في مختلـفِ

(1) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، جـ1، ص146.

(2)* شاعر جاهلي من شعراء الطبقة الأولى (535–604م).

(3) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د. ت، ص92.

(4) سورة الرحمن، آية 19–23.

العصورِ في ميدانِ التجارةِ العالميّةِ الممتدةِ ما بين الشرقِ والغربِ في ذلك الوقت»[1].

وكانَ الخلفاءُ الأمويون يستعملون اللآلئ في شتّى المجالاتِ للزينةِ والمباهاةِ، فكانت ملابسُ بعضِ الجواري تُطرَّز باللآلئ. وكانَ الخليفة الأموي يزيد بن عبدالملك من أشدّ النّاس ولعاً باقتناءِ اللآلئ الفريدةِ، وكانَ يغيّرُ عقودَ اللؤلؤ كلَّ يوم، وكان يجمعُ اللآلئ من كلّ وجهٍ حتى أغلاها في الأسواقِ، ومرةً مدحه أحدُ الشعراءِ بقصيدةٍ أعجبتُه فأمرَ بأن يُحشى فمُه لؤلؤاً، والعهدُ الأمويّ عهدُ توسّعاتٍ بحكم الطابعِ العسكريّ، فقد امتدّت حدود الدولة الأمويّة، ونتجَ عن ذلك التوسّعِ تعددُ مواردِ الدولةِ الاقتصاديّةِ، وزيادةِ الدّخلِ على بيتِ المالِ؛ فاستُخدمَ اللؤلؤ فترةَ الحكمِ الأمويّ بصفتِهِ من أنواعِ المجوهراتِ الثمينةِ، التي كانَ يتهاداها الملوكُ في تلكَ الفترةِ، ومن الأمثلةِ على ذلك هديةُ ملكِ الهندِ، وهي عبارةٌ عن ناقةٍ مُرصّعةٍ بالجوهرِ مُلئتْ أخلافُها لؤلؤاً»[2].

وفي عصرِ الدولةِ العبّاسيةِ حيثُ التقدمِ والرقي والعمرانِ، وحيثُ الثروةِ والمالِ، كانَ الخلفاءُ العبّاسيون والوزراءُ والأغنياءُ يهتمون كثيراً باقتناءِ اللؤلؤ والأحجارِ الكريمةِ ونحوها، وكثيراً ما كانوا يستعملون الجواهرَ واللآلئ بدلاً منَ الدراهمِ الكثيرةِ في أسفارِهم حيثُ يتعبه حملَها فيحملونَ بدلاً منها الجواهرَ واللآلئ

(1) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، دار ملامح للنشر، الشارقة، ط1، 2023م، ص40-41.

(2) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص 41.

الثمينةَ لبيعِها في أثناء السّفرِ، أي أنّها كانتْ بمثابةِ العملاتِ الورقيّةِ أو الحوالاتِ المصرفيّةِ عندنا وكانَ رجالُ الدولةِ يتفاخرون باقتناءِ الجواهرِ الثمينةِ ونحوها، وكانتْ نساءُ الخلفاءِ يضعنَ في عصائِب رؤوسهنَّ اللآلئَ زينةً وتفاخراً ومباهاة[1]، يقول عبدالله بن قيس الرقيات:[2]* [3]

دُرّةٌ مــنْ عقائــلِ البحــرِ بكرٌ لــمْ تخنْهــا مثاقــبُ الــلآلِ

الغوص في الخليج العربي:

إنَّ دولَ الخليجِ العربيّ ترتبطُ بالبيئةِ البحريّةِ منذُ نشأتِها ارتباطاً وثيقاً بفضلِ موقعِها الجغرافيِّ المميّزِ الواقعِ على ساحلِ الخليجِ العربيّ، فقد عمل أبناءُ الخليجِ في أنشطةٍ متعلّقةٍ بالبحرِ بهدفِ كسبِ رزقِهم بطرقٍ شريفة، «عُرفَ الغوصُ على اللؤلؤ بكونِهِ من المهنِ القديمةِ عند العربِ، واستمرّتْ هذه المهنةُ منتشرةً في مياهِ الخليجِ العربيّ حتى منتصفِ القرنِ العشرينِ بصفتها مصدرَ رزقٍ هامٍّ لكثيرٍ من الأسُرِ والعائلاتِ التي تعيشُ وسطَ بيئةٍ ذاتِ ظروفٍ طبيعيّةٍ قاسيةٍ وأحوالٍ اقتصاديّةٍ صعبة»[4].

(1) المصدر نفسه، ص 148.

(2)* شاعر أموي ، سُمّي بالرقيّات لأنّه كان يتغزّل بثلاث نسوة ، اسم كلّ واحدة منهن رقية، توفي (85هـ).

(3) الرقيات، عبدالله بن قيس، ديوان عبدالله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح: عزيزة فوّال بابتي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م، ص59.

(4) الرميضي، طلال، أعلام الغوص، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 2001م، ص21.

كلمةٌ اصطلحَ عليها أبناءُ الخليجِ وأطلقوها على مهنةٍ باشروها وعملوا فيها منذ قرون، ألا وهي مهنةُ وصناعةُ وتجارةُ اللؤلؤ الطبيعيّ، بدايةً بالغوصِ في أعماق بحار الخليجِ لاستخراج اللؤلؤ من أعماقِه، ويُطلق على مَنْ يقوم بذلك اسم «غواويص» ومفردُها «غوّاص» ثمّ بيعُه وهم في المغاصات [1]* إلى مُشترِين يجوبون أعالي البحار يطلق عليهم اسم «طواويش» ومفردُها «طوّاش»[2] يقول سيف مرزوق الشملان[3]*: «مغاصّ اللؤلؤ يسمّى عندنا (الهير) بكسر الهاء وجمعه (إهيرات) بكسرِ الهمزةِ، ومغاصاتُ الكويتِ صغيرةُ المساحةِ ومحدودةِ على عكسِ مغاصات البحرين الكبيرة والواسعة الانتشار في المياه المحيطة بجزر البحرين، وعندما يكون المغاصُ جيّداً يسمّون أرضَه أي قاعَه أرضاً نجيبة»[4].

الغوصُ مهنةٌ خليجيّةٌ ولكنّها مهنةٌ غيرُ عاديّة «إنّما هي مهنةٌ شاقّةٌ جداً وليستْ نزهة بحريّة، والذي يزيدُ مرارةُ الغوصِ هو نظامُ الغوصِ القاسي، سواءً في مُمارسةِ العملِ في البحرِ أو في طرقِ المعيشةِ بالنّسبةِ للبحّارِ المغلوبِ على أمرِه، حيثُ يتركُ عائلتَه الكبيرةَ أربعةَ أشهرٍ تحت رحمةِ اللّهِ ووطأةِ الفقرِ في ذلك الزمن،

(1)* مغاصات اللؤلؤ: هي عبارة عن بُقع وشِعاب صخرية تقع في مواقع مختلفة من مياه الخليج العربي يحيط بها أو يجاورها في الغالب بقع رمليّة أو طينية. في هذه البقع والشعاب الصخرية ينمو المحار ضارباً جذوره فيها. (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، الأيام للنشر، ط1، 1998م، ص25).

(2) الزياني، راشد، الغوص والطواشة، الأيام للنشر، ط1، 1998م، ص21.

(3)* مؤرخ كويتي (1926–2021م).

(4) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، ج1، ص170.

هذا البحّارُ الذي هو كلُّ شيء في الكويتِ، إنّه «سندبادُ البحر» في موسمِ الغوصِ أو السفر»[1] ولهذا كان الغوصُ مُؤثِّراً تأثيراً واسعاً في جميعِ مظاهرِ الحياةِ الاجتماعيةِ والاقتصاديةِ والوجدانيةِ والفنيّةِ والأدبيةِ بمنطقةِ الخليجِ العربيّ، فقد أثّر على سبيلِ المثالِ لا الحصرِ في «عادات الزواجِ ومواعيدِه، وأثّر في الحياةِ الاقتصاديةِ المتعلقةِ بدخلِ الفردِ ووجودِ شريحةِ عُمّالِ البحرِ التي دخلتْ في علاقاتٍ اقتصاديةٍ واجتماعيّةٍ معيّنة، وأثّر في الأسماءِ وألعابِ الأطفالِ وأغانيهِم، وأثّرَ كذلك في الرقصاتِ والإيقاعاتِ والمواويلِ الشعبيّةِ التي عبّرتْ عن كلِّ مرحلةٍ من مراحلِ العملِ البحريّ، بدايةً من صنعِ السفينةِ على اليابسةِ حتى عودتُها من رحلتِها الطويلةِ الشاقّة» [2].

تعدُ حياةُ «الغوّاص» وصراعُهُ المريرُ مع البحر لكسب لقمة العيش أقسى من صورِ العيشِ وملامحِ الحياةِ التي خاضها الإنسان عبر تاريخه الطويل، ويصفُ علويّ الهاشميّ[3]* حيّاةَ الغوّاص بأنّها ملحمة مُرّة «لم تكنّ العبوديّةُ والفقرُ والموتُ سوى أبسطِ وجوهِ هذه الملحمةِ المُرّةِ وأقلّ آثار ذلك الصراعِ الدّامي. وقد أُحيطتْ الصورةُ في جانبِها المأساوي بتعتيمٍ شديدٍ أدى إلى تعميقِ خطوطِها وتكريسِ واقعِها الظالم. في الوقتِ الذي تركزُ فيه

(1) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، دار جداول، بيروت، ط1، 2024م، ص44.

(2) بوشعير، الرشيد، الغوص على اللؤلؤ في شعر الخليج العربي الحديث، المنظومة، مجلة مجمع اللغة العربيّة، دمشق، مج71، جـ3، 1996، ص532.

(3)* شاعر وناقد وأستاذ جامعي بحريني (1948م).

الضوءَ على الجانبِ الاستغلاليّ المستثمرِ لعَرقِ الغوّاصين وجهدِهم وشقاءِ حياتِهم»[1]. ونستنتجُ منْ كلامِ الهاشميّ أنّ الغوّاصَ قد يقضي نصفَ عمرِهِ في البحرِ، يجوبُ الأقطارَ والموانئَ غير عابئ بالتقلّباتِ والعواصفِ والأخطارِ من أجلِ كسبِ الرزقِ والرجوعِ إلى أهلِه مؤمِّناً لهم لقمةَ العيشِ، وفي روايةٍ لأحدِ الغوّاصين وهو النّوخذة [2]* يعقوب اليتامى يقولُ: «أثناءَ السفرِ الدائمِ، لم يكنْ البحرُ هادئاً في كلِّ الرحلاتِ، كان سريعَ التقلّبِ، حيثُ تبدأ الرياحُ الشديدةُ بالهبوبِ فجأةً، وتعلو الأمواجُ لدرجةِ الخطر، وفي إحدى المرّاتِ كُنّا في طريقِنا إلى أفريقيا، وكان المفروضُ أن تستمرَّ الرحلةُ لأربعةِ أشهر، ولكنَّ العاصفةَ حاصرتْنا وكادت الأمطارُ والأمواجُ العاليةُ تُغرقُ السفينةَ ممّا جعلَ البحّارةَ يفقدون الأملَ، وارتفعتْ دعواتُ المنهوكين منهم إلى اللّهِ حتى يُنقذَهم من أجل أسرِهم، وفجأةً هدأتْ العاصفةُ واستقرّتْ السّفينةُ فوقَ سطحِ الماءِ، ولم تعد الأمواجُ تؤرجحُنا» [3].

(1) الهاشمي، علوي، ما قالته النخلة للبحر، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط2، 1994م، ص461.

(2)* النّوخذة هو: الرُبّان واللفظة غير عربية وإنّما فارسية أصلُها ناخوذاه وهو المسؤول عن السفينة وبيدِه الحلّ والعقد والجميع يطيعونه. (ينظر: مجلّة الوثيقة، العدد السابع، السنة الرابعة، شوال 1405هـ يوليو 1985م تصدر من مركز الوثائق التاريخية بمملكة البحرين، ص 149).

(3) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص117.

ثالثاً: شعر الغوص عند شعراء الخليج:

الشعرُ أحدُ أهمِّ الفنونِ الإنسانيّةِ القوليّةِ وأكثرها قُدماً، عرفتْهُ جميعُ الحضاراتِ الإنسانيّةِ واجتمعتْ عليهِ، وجاءتْ تعريفاتٌ كثيرةٌ له، ولكنّني أذكرُ التعريفَ الأشهرَ له، وهو لقدامةَ بنَ جعفر[1]* الذي يقولُ فيهِ: «قولٌ موزونٌ مُقفّى يدلُّ على معنى»[2]، وعبر رحلةٍ نقديّةٍ طويلةٍ صاحبَ الشعرَ المقفّى اصطلاحٌ على تسميتِهِ لاحقاً باسمٍ جديدٍ وهو الشعرُ العموديّ، وذلك تشبيهاً له بالبيتِ العربيّ القديمِ (الخيمة) تماسكاً وتناسقاً وبناءً، فالشعرُ العموديّ ـ باختصارٍ ـ هو طريقةُ العربِ في نظمِ الشّعرِ بعيداً عمّا أحدثَه المولّدون والمتأخرون.

إنّ موضوعَ دراستي في شعرِ الغوصِ يمثّلُ ارتباطاً وثيقاً بالبحرِ؛ لأنّ البحرَ كانَ أحدَ المصادرِ المهمة لحياةِ الإنسانِ الخليجيّ في الماضي والحاضر وما زالَ «إنّ البحرَ بالنسبةِ للإنسانِ في الخليجِ ليس مصدراً للرزقِ فحسب، بل هو أيضاً أحد جزئياتِ الواقعِ الطّبيعيّ الذي يعيشُ فيه، حيث تتصلُ الصحراءُ بالماءِ، ويتعانقُ البَرُّ بالبحرِ، فالبحرُ أحدُ مظاهرِ الطبيعةِ القويّةِ والجميلةِ التي تؤثّرُ في الحياةِ الواقعيةِ، وبالتّالي في التّجاربِ الفنّية»[3].

(1)* من أبرز النقّاد في العصر العباسي، مشهور في البلاغة والفصاحة والفلسفة (873-948م).

(2) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د.ت، د. ط، ص64.

(3) الدرهم، هيا محمد، صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج، دار الثقافة، الدوحة، قطر، ط1، 1986م، ص9.

إنّ الشاعرَ الخليجيّ لم ينفصلْ عن بيئتِه والطبيعةِ التي يعيشُ فيها، فهو يستشرفُ البحر، ومعالمَه، وأبعادَه، فيرصدُ موقفَه من هذا الكائنِ البحريّ الذي يحملُ تحدّياتٍ والإنسانَ، فهو محضنٌ للأهوالِ، والمخاطرِ، الذي يقابلُها القوّة والعزيمة والإصرار والإرادة. يقولُ محمّد الفايز:[1]*[2]

يا قصّةً أعيا الخضمَ سرُّها ... من قبلِ عادٍ في الزّمانِ وقيصرِ
هي قصّةُ البحرِ الخضمِّ وفتيةٍ ... لم تخشَ نازلةً ولم تتقهقرِ
والعزمُ يستدني المحالَ وكلّ مَنْ ... يخشى الصِّعابَ بدهرِهِ لم يُذكرِ

وربّما يميلُ شعرُ الغُوصِ إلى طغيانِ النزعةِ الذاتيّة في الشعرِ الخليجيّ المعاصر، فأحسّ الشاعرُ بالاغترابِ، كونه صيّاداً يصارعُ الأهوالَ والطبيعةَ؛ في سبيلِ توفيرِ لقمةِ العيشِ له ولأفرادِ أسرتِه. وفي ذلك يقول الشاعر أحمد محمد خليفة بلسانِ الغوّاص:[3]*[4]

أنا الغوّاصُ في البحرِ ... حليفُ الجِدِّ والصّبرِ
أنا ابن الموجِ والأنوا ... ء والظلمةِ والفجرِ
أعيشُ مع الرياح الهو ... جِ في كرٍّ وفي فرِّ
تسيرُ سفينتي في الليـ ... ـلِ بينَ الموجِ والصّخرِ

(1)* شاعر وكاتب قصصي كويتي (1938–1991م).
(2) الفايز، محمد، النور من الداخل، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1966م، ص99–100.
(3)* شاعر بحريني، اشتُهر بلقب « شاعر أوال» (1929– 2004م).
(4) خليفة، أحمد محمد، من أغاني البحرين، مطابع دار الكشاف، بيروت، د. ط، 1955م، ص49.

وهنا نلحظ أنّ مِنْ أهمِّ خصائص شعرِ الغوصِ في الخليجِ حضورَ الذّاتِ المُعبِّرة عن نفسِها، وعن حياةِ الألمِ والمعاناةِ، والحنينِ، والغربةِ والاغترابِ، فشاعرُ الغوصِ الخليجيّ لا يخرجُ في شعره من رصدٍ لحياةِ البحر، وحياةِ الغوّاصِ، حتى في أغاني البحرِ التي تمثّلت في ألفاظٍ تتردد على ألسنةِ النّاسِ مثل (الهولو) و (اليامال) فهي تأتي في معرِض الفخر بالنداءِ القديم، وتأتي في صرخةِ اليامال تعبيراً عن الحزنِ، وهذا يدلُّ على «ما للبحرِ بصفةٍ خاصّةٍ من أثرٍ في أدب الخليجيين، بوصفِه الميراثَ الحقيقيّ لهم، والمرتبطَ بالحياةِ الأولى التي يعتزُّ بها النّاسُ أيّما اعتزازٍ، ومن ثمّ جاء الأدبُ ليعبّرَ عمّا يجيشُ في الصدور»[1]. كانَ هذا التعبيرُ عبرَ القصيدةِ الحديثةِ، يقول علوي الهاشمي» كانت القصيدةُ الحديثةُ أوّلَ نافذةٍ من الضوءِ تفتحُ على ذلك الأفقِ المظلم. ولأوّلِ مرّةٍ في التاريخِ تسمعُ شكوى الغوّاصِ وتكشفُ حالَه على حقيقتِها البائسةِ المريرةِ، ويُسمع صوتُه المبحوحُ الذي ظلَّ زمناً مدفوناً في أعماقه المكبوتةِ، وفي كلماتِ مواويلِه الشجيّةِ الباكية، وفي أسى «نهماتِه» وأصدائها الحزينةِ في عرض البحارِ»[2].

ولأهميّةِ شعرِ الغوصِ في الذاكرةِ الشعريّةِ، عُدَّ نموذجاً فريداً، يتطرقُ له أدبُ المنطقةِ. فشخصيّةُ الغوّاصِ كانتْ حاضرةً في أدب الخليجِ «إنّ أوّلَ مَنْ تطرّقَ لشخصيّةُ الغوّاصِ في أدبِ الخليجِ

(1) أسيود، صباح عبد الرضا، دراسات في شعر الخليجِ العربي، كنوز المعرفة، عمّان، ط1، 2015م، ص228.

(2) الهاشمي، علوي، ما قالته النخلةُ للبحر، ص461.

عامّة وأدب البحرين المعاصر خاصّة هو الشاعر أحمد الخليفة في قصيدته «أنشودة الغوّاص» المنشورة في ديوانه الأول الصادر عام 1955م»[1]، ويُعزي علوي الهاشمي كتابةَ موضوع الغوص لدى شعراء الخليج إلى «انتماء الشعراءِ إلى المجتمعِ البحري، وإلى طبقةِ الغوّاصين الكادحين بالذات، ومعرفةِ الشاعرِ الواسعةِ لهذا الانتماءِ بتاريخِ الغوصِ وحياةِ الغوّاصين، ومجملِ التفاصيلِ الدقيقةِ لمعاناتهم وأوضاعِهم ومشاعِرِهم وفنونِهم، وإدراكِ الشاعرِ لدورِهِ التاريخيّ الملتزم في الكشفِ عن صفحةٍ من همومِ الإنسانِ الكادحِ وتاريخِه النضاليّ المرير»[2].

وكذلك جاءَ موضوعُ الغوصِ في الشعر الخليجيّ بصفتِه حالةً بطوليّةً بجانبِ أنّه مُختَبَرٌ للصبرِ والشجاعةِ، وأنّه يحملُ الكثيرَ من المعاناةِ النّفسيّةِ عند فراقِ الوطنِ والأهل «إنّ الغوصَ ودخولَ البحرِ كانَ يُعدُّ دائماً عمَلاً بطوليّاً يتطلّبُ الشجاعةَ والصبرَ على المخاطِر التي يواجهُها الصيّادون في البحر، فدخولُ البحرِ والمكوثِ فيهِ مدةً طويلةً، لا سيّما الغوصَ الكبيرَ «الغوص العُوْد»[3]* الذي يستغرقُ أربعةَ أشهرٍ وعشرةِ أيّامٍ، يعني الكثيرَ من المشقّةِ والتعبِ والإرهاقِ، بجانبِ المعاناةِ النّفسيّةِ الناجمةِ عن فراقِ الوطنِ والأهلِ

(1) الهاشمي، علوي، ما قالته النخلةُ للبحر، ص415-416.

(2) المصدر نفسه، ص462.

(3)*الغوص العود: يطلق تعبير (العود) في البحرين على الشيء الكبير الذي له شأن ومكانة وتقدير، فمثلاً يطلقون على الشيخ الكبير ذي المنزلة والمكانة اسم فلان العود. (وهو تعبير متعارف عند أهل الخليج).

ومصارعةِ أهوال البحر»[1]، هي أشبهُ بملحمةٍ تبنّاها كثيرٌ من شعراءِ الخليجِ من خلالِ رؤيتِهم الواقعيّةِ «وهي أنّ شعراءَ الخليجِ لم ينظروا إلى الغوصِ نظرةً رومانسيّةً جماليّةً أو سياحيّةً، وإنّما نظروا إليهِ بوصفِهِ مظهراً من مظاهرِ المعاناةِ الماديّةِ الجسديّةِ والعذابِ النّفسي والجورِ الاجتماعي» [2].

(1) الخان، وحيد أحمد، أغاني الغوص في البحرين، مطبعة المنامة، البحرين، ط3، 2017م، ص76.

(2) بو شعير، الرشيد، الغوص على اللؤلؤ في شعر الخليج العربي الحديث، ص544.

الفصل الأول

الغوصُ بوصفِه نصّاً محيطاً (سيمياء العتبات).

- المبحث الأول: الغلاف الخارجي والدّاخلي
- المبحث الثاني: العنوان الرئيسي والفرعي
- المبحث الثالث: الهامش والإهداء والمقدمة

الفصل الأول:

الغوصُ بوصفِه نصّاً محيطاً (سيمياء العتبات).

يأتي الحديث في هذا الفصل عن الغوص بوصفِه نصّاً مُحيطاً، وهو كلّ ما يحيط بالنصّ من عنوان، وغلاف، ومقدمة، وإهداء، وهامش.

وهي عناصر أساسية في فكّ شفراتِ النصّ، وتشكيل دلالته، حيثُ وقفتُ على سيميائيات هذه العتبات في الغلاف الخارجي والداخلي، ثُمّ في العنوان الرئيسي والفرعي، ثمّ في الهامش والإهداء والمقدّمة. وكُلُّها توفّر سياقاً إضافيّاً يعكس ما يقصده الشاعر، وما تحمله نواياه، وما تنتجه من دلالات معرفيّة وتأويليّة، بصفتِها علامات ورموز تشكّل خطاباً موازياً يعزّز دلالة النصّ.

وقبلَ البدءِ في الحديث وسْطَ المباحث أحبُّ أن أشيرَ إلى رأي عبدالحق بلعابد[1]*(2008م) في مفهومِ النصِّ المحيط بقولِه «النصُّ المحيُط هو ما يدورُ بفلكِ النصِّ من مصاحبات من اسم الكاتبِ، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال ....، أي كلّ ما يتعلّقُ بالمظهرِ الخارجيّ لكتابٍ كالصورةِ المصاحبةِ للغلافِ، كلمة الناشر في الصفحةِ الرابعةِ للغلافِ» [2].

(1)* باحث وناقد أدبي وأكاديمي جزائري (1976م).

(2) بلعابد، عبدالحق، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007م، ص49.

المبحث الأول: الغلافُ الخارجي والداخلي

يتناولُ هذا المبحث (العتبات الخارج نصيّة) أي العتباتُ التي تقعُ خارجَ سياقِ المتن النصّي «فهي تسبقُ النصَّ وتمهّدُ له وتنظّمُ عمليّةَ استلامِه من المتلقّي إذ تمثّلُ عتباتٍ مركزيّةً وجوهريّةً في فضاءِ العتبات، فهي المفتاحُ الأوّلُ الذي يواجه المتلقي في مقاربتِه للنصّ» [1].

وممّا لا شكَّ فيهِ أنّ الفضلَ في دراسةِ العناصرِ المحيطةِ بالنصِّ يعودُ إلى النّاقدِ الفرنسي (جيرار جينيت/Gerard Genett) وهو من الدّارسين الذي أولوا النصّ ومكوناتِه عنايةً فائقةً، إذ أنّه لا يمكنُ أنْ يقدّمَ أيُّ نصّ خالياً من مكوناتِه الأساسيّةِ، فهي تُعدُّ وسيلةً للقارئ تقودُه إلى الاكتشافِ العميقِ لعوالمِ النصّ، والأهمّ من ذلك خدمتها للشعرِ من النّاحيةِ الجماليّةِ واستقطابِ القرّاء وإثارتِهم.

إنّ لكلِّ بناءٍ مدخلاً، ولكلِّ مدخلٍ عتبةٌ، ولكلِّ عتبةٍ هيئةٌ، والدراساتُ النقديّةُ الحديثةُ تنظرُ إلى العتباتِ على أنّها مفتاحٌ

(1) السامرائي، سهام، العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر، عمّان، الأردن، ط1، 2016م، ص43.

مهمٌّ في دراسةِ النّصوصِ المغلقةِ؛ حيثُ تجترحُ العتباتُ تلك نصّاً صادماً للمتلقّي، له وميضُ التعريفِ بما يمكنُ أن تنطوي عليه مجاهلُ النصّ.[1] فالعتباتُ إستراتيجيّةٌ خطابيّةٌ تضامنيّةٌ تتوخى التواصلَ وبناءَ علاقةٍ بين المُتكلِّم والمتلقّي يمارسُها الكاتبُ بقصد تحقيقِ أغراضٍ خطابيّةٍ معيّنةٍ، ولعلّ أبسطَها وأقربَها إلى الأفهامِ هو التعريفُ والتسهيلُ على المُتلقّي الولوج إلى نصِّه الأساسيّ فهو نوعٌ من أنواعِ التفاعلِ بين الكاتبِ والمتلقّي.

فهل خطابُ العتباتِ عند الشعراء خطابٌ واعٍ في ظلِّ فوضى التلقّي والتأويل؟ هل أسهمتْ خطاباتُ العتباتِ في فهمِ النصِّ وإدراكِهِ واستشرافِه؟ أم في اتساعِ رقعةِ الفجوةِ بين النصِّ والمتلقّي؟ هل «الغوص/ البحر» بصفتِه علامةً لُغويّةً فتحَ بابَ التأويلِ عبرَ الدلالةِ عن المعنى المضمرِ.

إنّ الإجابَة عن الأسئلةِ تستدعي الوقوفَ على عتبات الأغلفة للدواوين الشعريّة التي سننتقلُ عبرها من شعريّةِ المقروءِ إلى شعريّةِ التفاعلِ النصّي، الذي لا يتكوّن من الأغلفة فقط، وإنّما بما يحيطُ بهذِه الأغلفة التي أصبحتْ جزءاً لا غنى عنه في فهمِ النصّ وتأويلِه.

وانطلاقاً منَ المقاربةِ السيميائيّة في تحليل أغلفةِ الدواوين، أحاولُ أن أبرزَ نظامَ العتباتِ بوصفِه خطاباً سيميائيّاً تمهيديّاً وتعريفيّاً للنصّ أو المتن، ويتواءم مع نسقِ النص الموازي له ويستدلُّ

(1) ابن الدين، بخولة، عتبات النصّ الأدبي، مقاربة سيميائية، مجلة سمات، الجزائر،2013م، ص14.

عليه، إذ يمكنُ عدَّه موقعاً سيميائيّاً ينعقدُ فيه اللقاءُ بينَ الكاتبِ والقارئ ويتمُّ فيه البحثُ عن بعضِ الخصائصِ والتحليلاتِ التي يحملُها هذا الخطاب. ومن خلالِ العتباتِ تتحققُ الأفضليّةُ في مكوّناتِ الفضاءِ النصّي، ذلك لأنّ العتبةَ كينونةٌ مُصاحبةٌ وشرطيّةٌ لكينونةِ النصّ، فلا نصَّ من دونِ عتباتٍ ولا عتباتٍ دونَ نصّ، فالعتباتُ مكوّنٌ جوهريٌّ في كينونةِ النصّ، وكينونتُه مستمدَّةٌ منها أيضاً، حيثُ تتبلورُ طبيعةُ أيّ منهما وتتحدد ماهيتُه ومبادئه في ضوءِ علاقتِه الجدليّةِ بالآخر، وفي ظلِّ تداخلِه وتكاملِه معه.

لقد اهتمّتْ الدراساتُ اللسانيّةُ الحديثةُ بدراسةِ الإطارِ الذي يحيطُ بالنصّ كالغلافِ الداخلي والخارجي، والعنوان، والمقدّمات، والإهداءات، والرسوماتِ التوضيحيّة، وافتتاحيةِ الفصولِ، وكلماتِ النّاشرِ وكلِّ ما يمهّدُ للدخولِ إلى النصّ أو يوازي النصّ وهي أساسيّةٌ لولوجِ عالَم النصّ الأدبيّ وفتحِ مغالقِه، واستكناه أعماقِه وسبرِ أغوارِه.

فنجد حميد لحميداني[1]* في كتابِه بنية النصّ السرديّ يقول: «إنّ العتباتِ يُقصدُ بها ذلك الحيّز الذي تشغلُه الكتابةُ ذاتُها، باعتبارِها أحرفاً طباعيّةً على مساحةِ الورقِ، ويشملُ ذلكَ نظريةَ تصميمِ الغلافِ، ووضعِ المطالعِ وتنظيمِ الفصولِ، وتغيراتِ الكتابةِ المطبعيّةِ وتشكيلِ العناوينِ وغيرِها» [2].

(1)* ناقد وأكاديمي وقاصّ وروائي مغربي (1950م).

(2) لحميداني، حميد، بنية النصّ السرديّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م، ص55.

وضعَ (جيرار جينيت) كتاباً مستقلاً للعتباتِ، سمّاه (عتبات)، انتقلَ فيه من شعرِ النصّ/ الكتاب إلى شعريّةِ المناصّ [1]، ويمكنُ تعريفُ العتباتِ، أو المناص كما سمّاها جيرار جينيت بأنّها «كلّ ما يجعلُ منَ النصّ كتاباً يقترحُ نفسَه على قرائه أو بصفةٍ عامّة على جمهورِه، فهو أكثرُ من جدارٍ ذي حدودٍ متماسكةٍ، نقصدُ به هنا تلك العتبةَ بتعبير (بورخيس)[2]*: البهو الذي يسمحُ لكلٍّ منّا دخولَه أو الرجوعِ منه»[3].

وعلى ذلكَ فالعتباتُ ماهي إلاّ محافلُ نصيّةٌ قادرةٌ على إنتاجِ الدلالةِ من خلالِ عمليّةِ التفاعلِ وإقامةِ علاقةٍ جدليّةٍ بينها وبين النصّ الرئيس. وهي الكاشفةُ في أحايين كثيرة عن المضمر في بِنى النصّ. فهي «خطابٌ أساسيّ ومساعدٌ سُخّرَ لخدمةِ شيء آخرَ هو النصّ، هذا ما أكسبَه بُعداً تداوليّاً وقوةً إنجازيّة» [4].

إنّ المتأمّلَ في العتباتِ بصفتِها رابطاً بين الداخلِ والخارجِ، يرى بأنّها مداخلُ للنصّ، فهي «علاماتٌ دلاليّةٌ تشرعُ أبوابَ النصّ أمامَ المتلقّي/ القارئ، وتشحنُ بالدفعةِ الزاخرةِ بروحِ الولوجِ إلى أعماقِه؛ لما تحملُه هذه العتباتُ من معانٍ وشفراتٍ لها علاقةٌ مباشرةٌ بالنصوص، تنيرُ دروبَه، وهي تتميّزُ بصفتها عتباتٍ لها

(1) بلعابد، عبدالحق، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ، ص13 – 17.

(2)* كاتب وشاعر أرجنتيني (1899–1986م).

(3) المصدر نفسه، ص44.

(4) الإدريسي، يوسف، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات المغرب، المغرب، ط1، 2008م، ص12.

سياقاتٌ تاريخيّة ونصّية ووظائفُ تأليفيّة تختزلُ جانباً مركزيّاً من منطقِ الكتابةِ»[1]، فهي بهذا المفهومِ تشرعُ أمامَ المتلقّي الطريقَ لاقتحامِ النصّ، والعبورِ إلى داخلِهِ، وتشكّلُ مدخلاً لقراءتِه، ومن خلالها يبني المتلقّي توقعاتِه، فهي بمثابةِ نظرةٌ أساسيّةٌ للعبورِ إلى النصّ، والنصُّ بدونِ هذه العتباتِ أو المداخلِ سيكونُ ـ كما ذكرنا سابقاً ـ عالَماً مُغلَقاً يصعبُ اقتحامُه. ولذلك شبّهها معجب العدواني[2]* بـ»عتبةِ البيتِ التي تربطُ الداخلَ بالخارجِ، وتطأ عند الدخولِ المكانَ الذي لا غنى عنه للداخلِ إلى المنزلِ، في حين لا يمكنُ لذلك الداخلِ أن يطأ كلّ جوانبِه حتى يثبتَ دخولُه فيه»[3].

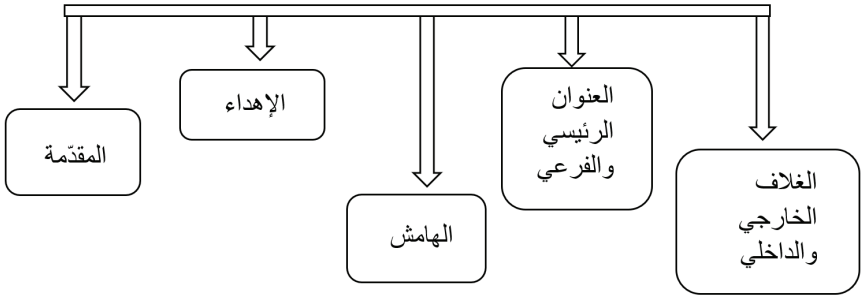
أمّا العلاقةُ بين العتباتِ والنصّ فيمكنُ وصفُها بأنّها علاقةُ مُجاوَرة في مستوى البناء النصّي أو المعيار النصّي حسبَ تعبير جيرار جينيت، وهي علاقةٌ جدليّةٌ مرجعيّةٌ، لا تتخذُ شكلاً مستقيماً، له نقطةُ بدايةٍ ونهاية، فالغلافُ مثلاً بوصفِهِ عتبةَ بداية فهو يحيلُ إلى النصّ، والنصُّ يحيلُ إليه.

(1) فلوس، نورة، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكّرة التخرّج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2012م، ص3.

(2)* ناقد وأستاذ أكاديمي سعودي (1962م).

(3) العدواني، معجب، تشكيل المكان وظلال العتبات، نادي جدة الأدبي، السعوديّة، ط1، 2002م، ص7.

وهذه العتباتُ في شعرِ الغوصِ من خلالِ قصائدِ الشعراءِ تمثّلتْ في:



أمّا الغلافُ: فهو أوّل ما تقعُ عليه عينُ المتلقّي، ويُعدُّ عتبةَ بداية ومظهراً من مظاهر العتباتِ ذات طبيعةٍ مرجعيّة؛ لأنّه يحيلُ إلى النصّ، كما أنّ النصّ يحيلُ إليه، وهو لا يأتي بصورةٍ اعتباطيّةٍ، بل يتشاكلُ مع النصّ في مضمونِه ومعناه، وهو ذو ارتباطٍ شديدٍ بالسلوكِ اللغويّ العام، وهو عتبةٌ رئيسة تفرضُ على المتلقّي أن يتفحَّصَها ويستَنطقَها قبل الولوجِ إلى أعماقِ أيّ نصّ، وهو العنصرُ الأكثرُ أهميّةً بالنسبةِ إلى الشّاعرِ الذي يوليه الاهتمامَ الأكبرَ فيعطيه الكثيرَ من مجهودِ الفكرِ والوقتِ ليختارَه بشكلٍ ينسجمُ مع النصّ ويجذبُ إليه الأنظار، وكثيراً ما نرددُ أمثلةً مشهورة منها العربيّ كـ (المكتوب باين من عنوانِه) أو الغربيّ كـ (لا تحكمْ على الكتابِ من غلافه) قبل البدء بقراءةِ كتابٍ أو موضوعِ شعرٍ، أو نثرٍ، أو قصّةٍ، أو روايةٍ ، أو مقالٍ .... دلالةً على وضوحِ فحوى الموضوعِ من خلالِ قراءةِ ما يشتملُ عليه الغلافُ الداخليّ والخارجيّ، فعنوانُ الغلافِ ـ مثلاً ـ يؤدّي وظيفةً رمزيّة للنصّ، «فإمّا أن يكونَ سُمّاً قاتلاً للقارئ، فينفرُ من قراءتِه ويَقضي عليه بالموتِ، وإمّا أن يكونَ ترياقاً له، فيحفّزُه لقراءته، ويحضّه على الإقبالِ عليه ممّا

يضمنُ له الحياةَ ويُسهمُ في سيرورته ويدفعُه إلى أبعدَ من نفسِه وأبعدَ ممّا يتوقّعه القارئُ غالباً، ويرجّ ثوابتَه، لا سيّما أنّ العنوانَ يعترضُ طريقَ القارئ في ذهابِهِ للنصّ» [1].

إنّ تشكيلَ الغلاف في أي ديوانٍ من الدواوين لا يكونُ اعتباطيّاً أو انطباعيّاً، ولكنّه يرتبطُ بمتنِ النصّ أيّما ارتباط، فهو إضاءةٌ لُغويّةٌ تُعبّرُ عن النصّ/ المتن قبل الولوجِ إليه، وليس من شكٍّ في أنّ الشاعرَ تعمّدَ هذا النهجَ، فهو تعبيرٌ قصديّ يحملُ نيّةَ التعبيرِ الدقيقِ عن مضمون قصائدِ الديوانِ، بل إنّه جزءٌ لا يتجزأ منَ المتن. ولذلك فهو الطريقُ الواضحُ البيّنُ إلى فكِّ مجموعةٍ من الرموزِ والمغالقِ. وهو بهذا المفهومِ «يمدُّنا بزادٍ لتفكيكِ النصّ ودراستِه»[2]، ويتحدّث جينيت عن النصّ المحيط فيحيلُ القارئ إلى جملةٍ من التشيّاتِ الطباعيّةِ المستندةِ إلى تلك العلاقةِ التفاعليّةِ بين المؤلف والناشر، فيغدو النص ممّا يقع تحت المسؤوليّة المباشرةِ والأساسيّةِ للناشرِ مثلما يخصّ إخراجَ الكتابِ من خطوطٍ مستعملةٍ وصورٍ مرفقةٍ بالغلافِ، والعناوين، وحتى نوعِ الورقِ الذي يطبع به الكتاب»[3].

ويتنزّلُ الغوص أو ما يوحي إليه بوصفه عتبةً في إطار المناصّ التأليفي كون الشاعر هو مَنْ اختارَه في خطابِه، واختار موقعَه

(1) الحلواني، عامر، على عتباتها تُبنى النصوص، دار نهى، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقس، تونس، ط1، 2012م، ص74.

(2) مفتاح، محمد، ديناميّة النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2،1990م، ص72.

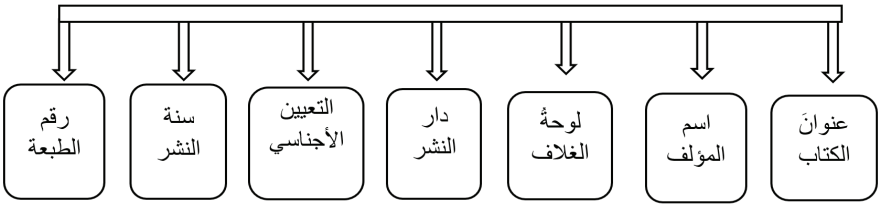
(3) جراينية، ابتسام، العتبات النصيّة في رواية هلابيل لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، كلية آداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2015م، ص13.

على غلاف الديوانِ، والتصميم/ اللوحة التي تمثّله، ولذا ترتبطُ سيميائيّة الغوص بهويّةِ المُرسِل الثقافيّةِ والنفسيّةِ، وبوصفِه عتبةً أولى ذاتَ أبعادٍ دلاليّة.

أ) الغلاف الخارجي:

هو أشبه بحالةٍ بصريّةٍ تنشأ عند القارئ أوّل رؤيته لغلاف الكتاب، هي علاقة تواصليّة بين القارئ والكتاب «تنهضُ العلاقةُ بين القارئ والكتاب الذي يقعُ بين يدي على أساسِ الرؤيةِ البصريّةِ التي تحوّل المقروءَ إلى فعل قرائي يخضعُ لتطبيقاتٍ نقديّةٍ عدة، وأوّلُ ما تقعُ هذه الرؤية على المحيطِ الخارجيّ للنصّ، ونعني به الغلاف «فالغلافُ ومكوناتُه يعدّ المدخل الأول لعمليّة القراءة، بوصفها اللقاءِ البصريّ والذهني الأول مع الكتاب يتمّ عبر هذه المكونات وما تحملُه من دلالة مؤطّرة للنصّ، سواءً في سياقِ النّوع الأدبي، أم في سياقِ المؤسسة الأدبيّة» [1].

ويحوي غلافُ الكتابِ معظمُ المعلوماتِ التي تشكّلُ لوحةً أولى للنصّ المحكي، وأوّلُ أسسِ التعاملِ من المنجزِ الإبداعي، إذ يتضمن:



(1) ينظر: السامرائي، سهام، العتبات النصيّة، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، د. عبدالله الخطيب، ص17.

إنَّ لوحـةَ الغـلافِ عتبـةٌ تُدخلُنـا في عالَـم الجماليَـاتِ كمـا هـي في عالَـم السـيميائيات التـي تعنـى بالتشـكّلِ البصـريّ للنـصّ مـن خـلالِ مـا قـد يعقـده مـن علائـقَ بعوالـمَ الفـنّ التشـكيليّ والتصويـر الشمسـي والتشـكيل الأيقونـي، فتحمـلُ علاقـاتٍ رمزيّـةً مـع متـون الأعمـالِ الأدبيّـة».[1]

إنّ بعـضَ لوحـاتِ الغـلافِ التـي تثبـتْ علـى أغلفـةِ الدواويـن كثيـراً مـا تنسـجُ علاقـاتٍ رمزيّـةً مـع متـونِ تلـك الأعمـال الداخليّـة للنـصّ؛ لأهميّتِهـا، فلوحـةُ الغـلافِ تمتلـكُ حمولـةً معرفيّـةً تتوسّـلُها في الرمـوزِ والأيقونـاتِ، تؤثّـرُ في نفسِ المتلقّـي، وتومـئ إلـى أنّ النـصّ الأدبـيّ يتضمـن حمولـةً معرفيّـةً أكثـر ممّـا هـو في لوحـةِ الغـلافِ، ومـا موجـود في هـذه اللوحـةِ لا يعـدو أن يكـونَ انعكاسـاً لمـا خفـي منـه[2]، وقـد جـاءتْ لوحـاتُ أغلفـة الدواويـن الشـعريّة لشـعراء الخليـج مختلفـةً في نوعهـا، منهـا (لوحـة غـلاف واقعيـة تعبّـر عـن حـدث، ولوحـة غـلاف ذاتيـة تحمـلُ صـورة المؤلـف، ولوحـة غـلاف خطيّـة ترسـم العنـوان بخـط مميّـز).

(1) المصدر نفسه، ص46.

(2) المصدر نفسه، ص47.



شكل (1) ديوان: المبحرون مع الرياح، خليفة الوقيان[1]*[2]



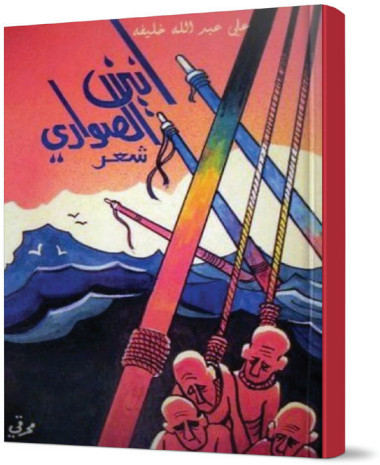
شكل (2) ديوان: بدأتُ مع البحر، محمد البريكي[3]*[4]

(1)* أديب وشاعر كويتي، وهو من شعراء مدوّنة البحث (1941م).

(2)خليفة الوقيان، المبحرون مع الرياح، شركة الربيعان، الكويت، ط2،1980م، الغلاف.

(3)* شاعر وإعلامي إماراتي بارز، وهو من شعراء مدوّنة البحث.

(4) محمد البريكي، بدأتُ مع البحر، كتاب دب الثقافية، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، ط1، 2015م.



شكل (3) ديوان: أنين الصواري، علي عبدالله خليفة[1]* [2]



شكل (4) المجموعة الكاملة: غازي القصيبي[3]* [4]

(1)* شاعر وكاتب بحريني، وهو من شعراء مدوّنة البحث (1944م).

(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، دار الغد، المنامة، البحرين، ط3، 1994م، الغلاف.

(3)* شاعر وأديب وكاتب وسفير دبلوماسي ووزير سعودي، وهو من شعراء مدوّنة البحث (1940–2010م).

(4) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط2، 1987م.

إنّ عتبةَ الغلافِ وما تحتويه من عناوين وصورٍ ورسوماتٍ، تُعدُّ أهمّ العتباتِ النصيّةِ كونها تحظى بوظائفَ متعددة تعيينيّة وإيحائيّة وإشهاريّة (إغرائيّة)أيضاً، فقد شبّهه (جاك دريدا/ Jacques Derrida) بـ «الثريّا التي تحتلُّ بُعداً مكانيّاً مرتفعاً يمتزجُ لديه بمركزيّةِ الإشعاعِ على النصّ»[1]، لذا تحظى بقدرٍ وافرٍ من الاهتمامِ والعنايةِ في الاختيارِ»فالغلافُ الأماميّ يمثّلُ العتبةَ الأولى التي تواجه المتلقّي، ورُبّما كانتْ سبباً لدفعِ المتلقّي إلى الولوجِ في عالَمِ النصِّ، أو طرحِه جانباً، ويمكنُ عدَّ الغلافِ الأماميّ اللحظةَ الأولى الفعليّة لالتقاءِ المتلقّي بالنصّ، وهنا تكمنُ أهميّته، إذْ يحصلُ الانطباعُ الأوّلُ عن النصّ» [2].

وقبلَ الولوجِ في مستوياتِ التأويلِ السيميائي البورسي، أشيرُ إلى ملاحظتين مهمّتين:

1. قد فرضتْ علينا القراءةُ لهذه الدواوين الاستهداءَ بالمنهجِ السيميائيّ البورسي لمقاربتِها. ولذا فثمّةَ أسئلةٌ تلحُّ علينا للكشفِ عن كُنْهها:

- فما العلامةُ الجامعةُ في أغلفةِ هذه الدواوين، وما العلاماتُ الفرعيّة (المتعلّقات) التي ترجعُ إليها رجوعَ الفرعِ إلى الأصلِ؟

(1) كاصد، سلمان، عالم النصّ، دراسة بنيوية في الأساليب السرديّة، فؤاد التكرلي نموذجاً، دار الكندي، عمان، 2002م، ص15.

(2) الحربي، ملحة حمود، قراءة في عتباتِ رواياتِ غازي القصيبي، كلية الآداب، جامعة الأميرة نورة، ورقة بحثيّة، 1436هـ، ص14.

- وما السيرورةُ التأويليّة التي قطعتْها هذه العلامةُ الجامعةُ ومتعلقاتُها في هذهِ الدواوين لإنتاجِ ملامحِ هذه التجربةِ الوجوديّة وما تُحيلُ إليه من دلالات ومعانٍ؟

2. قراءةُ العناوين في ضوءِ المنهجِ البورسي

الشكل	العلامة الجامعة	علامة فرعية لُغويّة	علامة فرعية غير لُغويّة
1	الغوص	المبحرون	القارب/ أسماك القرش
2	الغوص	البحر	الإنسان
3	الغوص	الصواري	الغوّاص/الحبال/النوارس
4	الغوص	اللؤلؤ	المحّار/ الصّدَفة

أ. العلامة الجامعة؛ في شكل (1) و (2) و(3) و(4) وهي (علامةُ الغوص) من خلالِ ما تُحيلُ إليه علامةٌ فرعيّة لُغويّة وهي: البحر

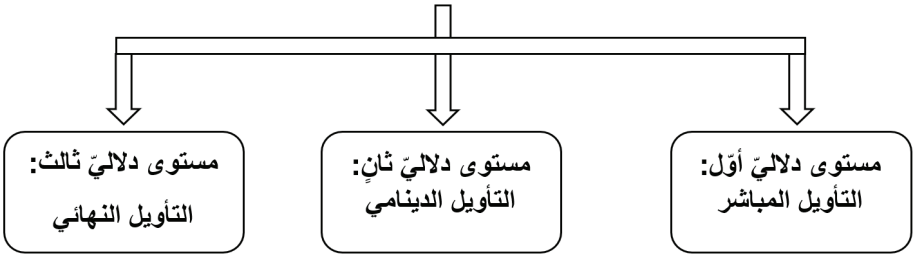
ب. متعلّقات هذه العلامة الجامعة: هذه الأغلفة حافلةٌ بصورِ الغوصِ، حيثُ يظهرُ الغوصُ متوزِّعاً ومتنوِّعاً في ثنايا الأغلفةِ، ومن ذلك:

المبحرون ـ البحر ـ الصواري (إذ توحي بالغوص) ـ والصور المتمثّلة في: القارب ـ أسماك القرش ـ الإنسان ـ الغوّاص ـ الحبال ـ المحّار ـ اللؤلؤ (أدوات ومشاهد مرتبطة بالغوّاص)

فما السيرورةُ الدّلاليّة (السيميوزيس) التي قطعتْها هذه العلامةُ الجامعةُ متفاعلةً مع الفروع لإنتاجِ ملامحِ التجربةِ الإنسانيّةِ؟

ولتبيانِ السيرورةِ الدلاليّةِ لابدّ من استدعاءِ منهج «بورس» الهرمنيوطيقي داخلَ عنصر (المؤوّل) للوصولِ إلى الموضوعِ الذي تستقرُّ عنده هذه المحاولة.

مستويات التأويلِ البورسيّة الثلاثة:



إذ يمكنُنا أن نستبينَ تشاكلات «صورة الغوص» في الأغلفة وفق دلالاتها الأوّليّة:

تبدأ الأغلفة بالإشارةِ اللغويّة إلى البحر/ الغوص ومتعلّقاته (المبحرون/ البحر/ الصواري/ اللؤلؤ) ثم تبين في الصور رسم لحالة الوجع والألم (مع الرياح/ بدأتُ/أنين)، ثمّ يبرزُ في صورةِ الغلافِ استحضارٌ لذاكرةِ الغوصِ وهي مسيطرةٌ على شكلِ رسوماتٍ (البحر/ الغوّاص/ الصارية /الحَبل/اللؤلؤ/المحّار/ النّوارس/أسماك القرش/القارب)، وتبرزُ المعاناةُ مع بدايةِ ركوبِ البحر (الحزن والألم وفراق الأهل والوطن) إلى نهايةِ رحلةِ الغوصِ بـ (التّيه والضياع والخوف والموت).

إنّ هذا التأويلَ هو ما اقترحتْهُ العلامةُ مُباشرةً، أو ما يُعرفُ عند نقادِنا القدامى بـ(المعنى) الأوّلي للعلامةِ، ولهذا المستوى الأوّل أهميّةٌ بصفتهِ نقطةً أولى لانطلاقِ رحلةِ التأويلِ في الدّلالة، وإدخالها ضمن السيرورةِ التأويليّةِ؛ لينقلنا إلى المستوى الأعمقِ وهو «مستوى المؤوّل الدينامي».

ثُم «يُؤسَسُ هذا المؤوَلُ على أنقاضِ المؤوّلِ المباشرِ، ولا يمكنُ أن يُوجد إلاّ من خلالِ وجودِهِ»[1]، فما أن يتخلصُ منه حتى ينطلقَ نحوَ آفاقٍ جديدةٍ؛ تضعُ الدلالةَ داخلَ سيرورةِ التأويلِ، وتمثّلُ هذه السيرورةُ سلسلةً من الإحالاتِ، من دلالةٍ إلى أخرى لا يوقفُها إلاّ المؤوّلُ النهائيّ كما سيأتي لاحقاً. يقول عامر الحلواني[2]*: «يؤسسُ هذا المستوى على تخطّي التأويل المباشر، ولا يمكنُ للتأويلِ الدّينامي أن يُوجَدَ إلاّ من خلالِ وجودِه، فتتحرر الدلالةُ من دائرةِ التعيينِ الارتسامي والتضييقِ المفهومي لتلجَ في دائرةِ التأويلِ الهرمنطيقي الذي يحملُ رمزيةَ الوجود»[3].

لكنَّ تلك السيرورةَ الدلاليّةَ تُحيلُنا إلى قضيةِ السؤالِ الأنطولوجيّ، وهو سؤالٌ مرتبطٌ بمفهومِ الكيانِ، كيانِ ذلك الإنسانِ/الغوّاص القلِق على حياتِه، الخائفِ من قدَرِه، المُعذَّبِ في

(1) الحلواني، عامر، شعريّة المعلّقة، كليّة الآداب، صفاقس، ط1، 2007م، ص64.

(2)* أكاديمي وناقد تونسي، متخصص في الأدب والمناهج النقدية الحديثة واللسانيات.

(3) الحلواني، عامر، التحليل السيميائي والمشروع التأويلي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، ط1، 2010م، ص123.

مهنتِه، السّاعي لكسبِ رزقِه، الذي هو في موضعِ تساؤلٍ دائمٍ عن ماهيّةِ الوجود!

إنّ القراءةَ السيميائيةَ تبيّن لنا علامة/الغوص في عتبة أغلفةِ دواوين الشعراء، وهذا يعني أنّ هذه الأغلفة تتضمنُ رؤىً، على القارئ استجلاؤها من البُنى المُعلنةِ ليكتشفَ غيرَ المُعلَن أو كما يُعبّرُ عنه الجرجانيُّ بـ(المعنى) و (معنى المعنى)، و«تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهرِ اللفظِ والذي تصل إليه بغيرِ واسطة، وبمعنى المعنى: أن تعقلَ من اللفظِ معنىً ثمّ يفضي بك إلى معنىً آخر»[1]، فشعريّةُ هذه الأغلفة تتحدّد بمدى إحساسِ الذاتِ الشاعرةِ بموقعِها في أبعادِ هذا الوجود، وهذه القراءةُ تستندُ إلى سيميائيّة الأغلفةِ والعناوين كعتباتٍ أولى في النصّ «إنّ الغلافَ يساهمُ في إضفاءِ جلالةٍ ما إلى الكتابِ، ويشكّل إضافتُه لما يريد أن يقولَه الديوان، وغالباً ما نجد على صفحة الغلافِ عنوان الديوانِ، واسم الشاعرِ، ودار النشرِ، بالإضافةِ إلى لوحةٍ تحتلُّ معظمِ حيّزِ الغلاف» [2].

تظهرُ الأغلفة بعنواناتها ولوحاتِها بطريقةٍ رمزيّةٍ إذْ نلحظُ في شكل (1) من الغلافِ لوحةُ (البحر / أسماك قرش / القارب) تعبيراً عن حالة الغوص بتفاصيلِه المحسوسةِ، وتظلُّ اللوحةُ امتداداً للأسئلةِ التي يطرحُها العنوانُ (المبحرون مع الرياح) الذي

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، ط1، 1415هـ، ص177.

(2) مالكي، فرج عبد الحسيب، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، دراسة في النصّ الموازي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003م، ص48-49.

يتحدّث عن رحلة البحّارَة وآلامِهم وآمالِهم بحثاً عن مصدرِ رزقِهم التي هي أمنيةُ الغوّاص، لوحةٌ جاءت بخطٍّ ورسمٍ متعرّجٍ مُتّجهٍ إلى الأسفل؛ لبيان حالة الغوص إلى أسفلَ وللاستعدادِ للنزولِ، كما أنّ فضاء التأويل مفتوحٌ على ما خلقَه لنا الشاعر الوقيان في اسم الفاعل/ المبتدأ (المُبحرون) الذي يعبّر عن الحال والاستقبال والاستعداد لنزولِ البحرِ، وفي الظرف / الخبر (مع الرياح) في هيئةِ المعيّة لتمامِ المعنى الذي يريدُه، وارتباطِ الرياحِ بهذا الإنسان / الغوّاص، وهو ارتباطٌ يُشكّلُ حالةً من الفَزَع، والقلق، والخوف، والعذابِ، والدّمارِ، والخرابِ، والموت. وفي لوحةِ/ أسماك القرش الظاهرة في وجه الغلافِ، إشارةٌ واضحةٌ لمواجهةِ خطرٍ من أخطارِ الغوص. «تُعدُّ مهنةُ الغوصِ على اللؤلؤ من المهنِ الشاقّةِ والمتعبةِ، فمزاولتُها قد يعرّضُ الغاصةَ إلى عددٍ منَ المخاطرِ، ومنْ أهمِّ الحيواناتِ التي تشكّلُ خطورةً على الغوّاصِ أسماكُ القِرش.

جرجور أو يريور[1]*، «وقد تعرّضَ أعدادٌ من الغاصةِ لهجومِ سمكةِ القرش ممّا أدّى إلى وفاتِهم، ورغمِ حيل الغاصةِ لإلهاءِ هذه الأسماكِ المفترسةِ إلاّ أنّ هذه الحيواناتِ تتمتعُ بذكاءٍ فطريّ ومقوّماتٍ جسديّةٍ قادرةٍ على المباغتةِ والافتراس»[2]. وقد روى بعضُ المؤرخين للغوصِ بعضَ هذه القصصِ المخيفةِ، «يتعرّضُ الغوّاصونَ في قاعِ البحرِ لجمعِ المحّارِ إلى عدّةِ أخطارٍ قد يودي

(1)* جرجور – يريور بلهجة أهالي الكويت، الحنفي، الألفاظ الكويتية، ص 409–74، جونسون، دراسات في لهجات ص85 223–. (ينظر: الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص122.)

(2) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص124.

بعضُها بحياتِهم ومنها الجرجور (القرش)؛ وذلك دلالةً على عظمِ شرِّه فهو يجرحُ أو يأكل، فمنذُ خمسين عاماً بينما كان (مهنّا بن عوجان) من نواخذةِ الغوصِ في الكويتِ يغوصُ في مهدةِ القليعةِ في ساحلِ بر العدان ومعه غيصٌ نجديّ اسمه عبدالكريم، كان نسيباً له إذ هجمَ عليه جرجور فالتهمَ فخذيه وإليته (كِفْله) فأخذَ يستغيثُ ويصرخُ فأنقذه أصحابُه من الجرجورِ والدماءُ تسيلُ منه من جراحِه البليغة، وبعد يومين توفّي»[1].

أمّا في لوحةِ (القارب) ويُطلق عليه الزورق، فإنّه يرمزُ إلى المُغامرةِ والصراع، فهو أداةٌ من أدوات الغوص المساندة/ يرتقي إلى صنف السفن الصغيرة، وهو ينسابُ في حركةٍ تموّجيةٍ لحركة الرياح والمياه، يقولُ أحدُ الغوّاصين في مذكّراته «كنتُ مُولعاً بالبحرِ منذُ صغري، وأستهوي المغامرةَ فيه، فاشترى لي والدي قارباً صغيراً هوري[2]* وكنتُ أحتفظُ بهذا القارب على ظهر سفينتنا «سمحاء» فإذا ما وصلنا إلى مغاص أو بندر[3]* وكان الجو مناسباً أنزلته إلى

(1) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، جـ1، ص399-400.

(2)* هوري: هو عبارة عن جذع شجرة طوله حوالي سبعة أقدام، حفر بحيث تكون من حفره قارب صغير لا يسع أو يحتمل أن يركب فيه أكثر من شخص نحيف الجسم قليل الوزن. (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص271).

(3)* البندر: هو المكان الذي تلجأ إليه السفن عند حاجتها للاحتماء من العواصف، (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص327). (وهي كلمة فارسيّة وتعني مرسى السفن، ينظر: الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص201).

البحـر واسـتقلّيتُه مغامـراً ومسـتمتعاً بالتجديـفِ فيـه» [1].

وفي شـكل رقـم (2) اسـتحضارٌ للغـوصِ مـن خـلال مـا توحيـه لنـا لوحـةُ الغـلافِ مـع عتبـةِ العنـوان/ بـدأت مع البحر. والبحـرُ في حقيقتِه مسـاحةٌ كبيـرةٌ جاذبـةٌ لنفـوسِ الشّـعراءِ. والإنسـانُ مُـرادفٌ لهـذا العالَم الطبيعـيّ، حيـث تظهـر لوحـةُ ذلـك الإنسـان الـذي بـدأ بخطـوةٍ أولـى للدخـولِ في هـذا البحـرِ الـذي يتسـمُ بالغمـوضِ والامتـدادِ والقعـرِ المظلـمِ المجهـولِ، فهـو حالـةٌ مـن التأمّـلِ الوجـوديّ؛ لارتبـاطِ الإنسـانِ بالمـكانِ، وعلاقتِـه بالبيئـةِ البحريّـةِ التـي عـاشَ ونشـأ فيهـا الشـاعر البريكـي، فتحضـرُ لوحـةُ الغـوص في عوالـمِ هـذا البحـرِ في قولِـه: (بـدأتُ) مُصاحبـةً لصـورةِ الإنسـانِ المتعـرّيّ؛ اسـتعداداً لحالـةِ التيـهِ والنفـيّ والمغامـرةِ والعـودةِ والانتمـاءِ والوجـودِ، وغيرِهـا مـن الـدلالات والأبعـادِ التـي تكتنفهـا مكانيّـة البحـر في لوحـةِ الغـلافِ، ويمكنُ النظـرُ في زوايـا اللوحـةِ التـي تسـيطرُ عليهـا معانـي الغربـة والعزلـة والبُعـد والمنفـى والسـفر، وغيـر ذلـك ممّـا يبعـثُ القلـق في النفـس. ففـي اللوحـةِ مـا يشـيرُ إلـى ذلـك المشـهدِ الطبيعـيّ المتحـرّكِ المضطـربِ المُخيـفِ، وتلـك العلاقـةِ الوثيقـةِ بـين الإنسـان وحـبِّ اكتشـافِه لهـذا العالَـم المجهـول.

ثـمّ تظهـر لوحـةُ معانـاةِ الغـوص علـى شـكل الغوّاصـين في شـكل (3) الذيـن يبـدو علـى وجوهِهـم التعبُ/الخـوف، والتفـافُ الحبـالِ علـى أعناقِهم/الصّـواري؛ لدلالـةِ تطويـقِ الموتِ/المصيـرِ المحتـوم،

(1) الزيانـي، راشـد، الغـوص والطواشـة، الأيـام للنشـر، البحريـن، ط1، 1998م، ص271.

وهـي لوحـةٌ في هيئـة حبـل المشنقة/مسـافة بـين الوجـودِ والعَـدَم، وبـين جلـدِ الـذّات وأسـئلة القلـق والحاجـة، فالغـلافُ متمثّـلٌ في لغـةٍ مكتوبـةٍ للعنـوانِ (أنـين الصـواري)، وفي لوحـةٍ ملوّنـةٍ لأدواتِ الغـوصِ (الغـوّاص ـ الحبـل ـ السـفينة ـ الصـواري) ، وقـد سـاعدنا التأويـلُ ـ بصفتـهِ نشـاطاً ذهنيّـا ـ علـى فهـمٍ أفضـلَ لرمزيّـةِ هـذه الأدواتِ الغوصيّـة، وعلـى فهـمٍ أصيـلٍ للوجـودِ والـذّاتِ، ومـن ثمّـةَ علـى مـدى آخـرَ مـن التأويـلِ يتجـاوزُ فهـمَ الكـون والعالَـم إلـى فهـمِ الـذّات الإنسـانيّةِ ذاتِهـا/ذات الغـوّاص في علاقاتِهـا مـع الأنطولوجيّـةِ بالكـون، وهـو ممّـا يُعـدُّ مـن أقاصـي التأويـل.

فالغـلاف مـع العنـوان في لوحـةِ الشـاعر علـي عبـدالله خليفـة، إثارةٌ بالمرجعيّـةِ المزدوجـةِ التـي يحيـلُ عليهـا: فالعنـوان المكتوب يحيـل علـى صـوتٍ لشـخصيّةِ النهّـام [1]*الـذي يكـونُ موجـوداً علـى السـفينةِ في رحلـةِ الغـوصِ مـن أجـل الغنـاءِ، ومـا تتميّـزُ بـهِ نبرتُـه مـن شـجنٍ. وتحيـلُ لوحـةُ الغـلافِ علـى الإنسـانِ/ يمثّلُـه الغـوّاصُ بصفتِـهِ كائنـاً وجوديّـاً ونمطـاً اجتماعيّـاً واقتصاديّـاً، فالعنـوانُ إشـكاليّ يحمـلُ القـارئَ علـى التفكيـرِ والتأويـلِ والتبريـر. فهـو «مجموعـة مـن الدلائـلِ اللسـانيّة التـي تـؤدي وظيفـةَ التعريـفِ بالنـصِّ، وتشـيرُ إلـى محتـواه وتبـرزُ قيمتَـه علـى حـدّ تعبيـر شـارل غريفـل» [2]* [3].

(1)* النهّـام: هـو مطـرب السـفينة، والطـرب البحـري يسـمى نهمـة، هدفـه تشـجيع البحّـارة علـى العمـل، (ينظـر: الحمـد، حمـد، سـنوات الغـوص والسـفر في الخليـج العربـي، ص207).

(2)* باحث وناقد أدبي فرنسي بارز.

(3) الحلواني، عامر، التحليل السيميائي والمشروع التأويلي، ص121.

وفي غلاف شكل (4) تنقلُنا اللوحةُ التي يرمزُ كلُّ ما فيها إلى الغوصِ، حيث يحضرُ المحّارُ واللؤلؤ في لوحةِ الغلافِ للمجموعةِ الشعريّةِ لغازي القصيبي؛ لإبرازِ هويّات يقصدُها الشاعر (المكان/ الخليج العربيّ، المجتمع/ سبيل للعيش وكسبِ الرزق، الأسرة/ لانتسابِه أسريّاً لهذه المهنةِ، فقد كانَ والدُه «عبدالرحمن بن حسن القصيبي المتوفى عام 1976م من أكبرِ تُجّارِ اللؤلؤ في الخليجِ العربيّ، وأوّل من سافرَ إلى باريس ولندن لبيع اللؤلؤ في أوائلِ العشرينات»[1]، ويقول غازي القصيبي في مذكراتِه: «كانَ والدي مشغولاً بأعمالِه التجاريةِ الواسعةِ وبشؤونِ عائلتِه الكبيرةِ»[2]، وتحملُ اللوحةُ ـ كذلك ـ صورةَ الشاعرِ القصيبي مُبتسماً؛ تلك الابتسامةُ التي تخفي وراءَها دلالات متعددة منها: ما يعيشُه الشاعرُ من حالةِ أمنٍ واستقرارٍ أسريّ، وما يشعرُ به من مغامرةٍ كبرى فيها كلُّ ما في المغامراتِ من مخاطرَ ومصاعبَ أثناءَ سفرِه للقاهرةِ» في ديوان أشعارٌ من جزائر اللؤلؤ معنيان: شعورٌ بالأمنِ والاستقرارِ الذي يمثّله بيت الأسرةِ الذي تركتُه في البحرين، والثاني المستقبل بكلّ ما ينطوي عليه من تحدّياتٍ ومجاهل»[3]. فتجربةُ الغوصِ عند القصيبي كما يقول علويّ الهاشمي جاءتْ متأخّرةً «إنّ غازي القصيبي جاءَ متأخّراً بعضَ الشيء عن تلك المرحلة؛ لذلك نجدُ

(1) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، جـ1، ص253.

(2) القصيبي، غازي، سيرة شعريّة، مطبوعات تهامة، الرياض، السعودية، ط2، 1988م، ص51.

(3) المصدر نفسه، ص49.

غازي يلتفتُ إلى تجربةِ الغوصِ، وقد غَدَتْ في ذمِّةِ التاريخِ، فهو لا يعرفُ عنها شيئاً إلاّ من خلالِ ما يحدّثه به الجدّ أو (الشيخ العجوز) في معرضِ حديثِه عن ذكرياتِه» [1].

إنَّ لوحةَ الغلافِ لمجموعة القصيبي الشعريّة اشتملتْ على المحّارِ الذي يضمّ داناتٍ[2]* سبعةً، في كلِ دانةٍ اسمٌ لعنوانِ ديوانٍ من دواوينِه، ويظهر في إحدى الدّاناتِ عنوانُ ديوانِ (أشعارٌ من جزائرِ اللؤلؤ)، وكأنّه ـ حقّاً في هذه اللوحةِ ـ يغوصُ بنا في عمقِ هذا البحر» سيظلُّ يغوصُ بنا كالبحرِ عمقاً وكثافةً»[3].والعنوانُ للكتابِ كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضلِه يُتداولُ، يشارُ به إليهِ، ويُدلُّ به عليه[4]، وهو بما يحملُه من «قصديّة» فاعلةٍ لكشفِ الباطنِ بفعلِ إرادةٍ ملزمةٍ للبدايةِ وإخراجِ المعنى»[5]، وهذا يعني أنّه ذو صلةٍ قائمةٍ بين مقاصدِ المرسِلِ/ الشاعر، والمتلقّي بتجلياتِه الدلاليّةِ في العمل، فالتوظيفُ لمفردتي (جزائر ـ اللؤلؤ) ذو دلالةٍ بارتباط الشاعر ببيئتِه المحلّيّة التي نشأتْ على مهنةِ الغوصِ، ويحملُ دلالةً أخرى بوصفِ الشاعر لقصائدِه بأنّها من الدرِّ النفيسِ في

(1) الهاشمي، علوي، ما قالته النخلة للبحر، ص419.

(2)* الدانات: جمع دانة، وهي اللؤلؤة الكبيرة الحجم، وتعدّ من أجملِ وأحلى اللآلئ، (ينظر: الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص203).

(3) الغذامي، عبدالله، مقالات، سلسلة أدباء ومفكرون، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشاريّة، مؤسسة اليمامة الصحفيّة، جريدة الرياض، جـ2، 2015م، ص459.

(4) الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العام للكتاب، القاهرة، د. ط، 1998م، ص15.

(5) المصدر نفسه، ص9.

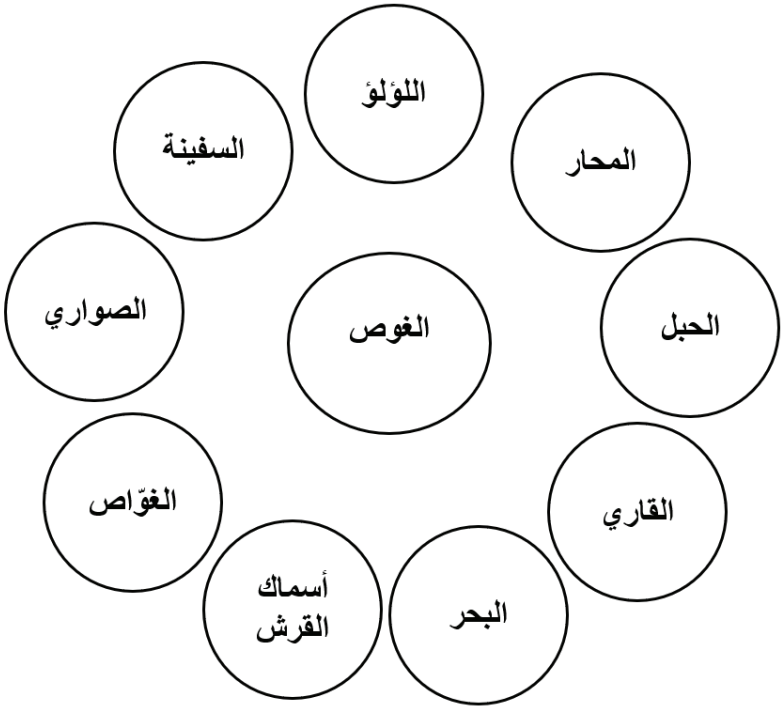
قوّتِه وبلاغتِه وجودتِه، فشعرُه يحتاجُ إلى رجلٍ حاذقٍ ليعرفَه، كمثلِ الدرِّ الذي يلزمه غوّاصٌ خبيرٌ في تحديدِ ماهيّتِه وجودتِه ونَفَاسَتِه، وتحيلُ كلمة (اللؤلؤ) وارتباطِها بالغوصِ على حالةٍ من القلقِ النفسيّ والتيه، وإلى صعوبةِ الحصولِ على اللؤلؤ بعد تعبٍ وجهدٍ ومعاناةٍ، فهو يحسُّ بما يحسُّ به الغوّاصُ من غُربةٍ وتعبٍ ومعاناة «إنّ قصائدَ أشعارَ من جزائر اللؤلؤ تمثّلُ مشاعرَ الغربةِ والضياعِ التي يحسُّ بها كلّ فتى أُلقي به فجأةً من مجتمعٍ صغيرٍ هادئ إلى مجتمعٍ صاخب» [1].

وصورةُ (المحّارِ) مفتوحةٌ لإبراز اللؤلؤ، لا يخرجُ ـ في رأيي ـ على تفاؤلِ الحياةِ رغمَ تشاؤمِ التحوّلاتِ الاجتماعيّةِ والذهنيّةِ والنفسيّةِ المتحكّمةِ في سيرورةِ المجتمعاتِ الإنسانيّةِ والمعبّرةِ عن إزَمٍ مجتمعيّةٍ ووجوديّةٍ في آنٍ معاً، والتي تتوافقُ مع صورةِ الشاعرِ المبتسمةِ التي تمثّلُ نواةً مشعّةً للأمل الذي يسكنه الألم، فهو شابٌّ مراهقٌ قادرٌ على المواجهةِ، متحرّرٌ من القيودِ، متيقّظٌ كالبركانِ، يعيشُ في مجتمعاتٍ متباينةٍ بين (البحرين/ القاهرة)،» لقد أشارَ بعضُ الذين تناولوا أشعار من جزائر اللؤلؤ إلى ما يملأ الديوان من روحِ الحرمانِ والكآبةِ واليأسِ واستغربوا ذلك في ضوءِ ما يعرفونه عنّي شخصيّاً من روحِ التفاؤلِ والمرح» [2].

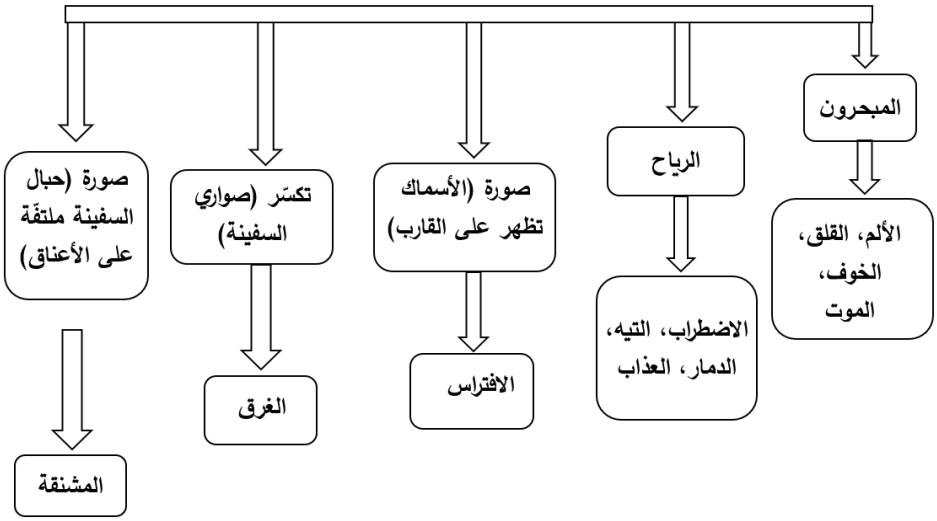
فالغوصُ لم يعد غوصاً، بل هو موتٌ محتومٌ وقدَرٌ! ففي الأشكال الأربعة فيضٌ دلاليّ، والمقصودُ به الثراءَ الدلاليّ من

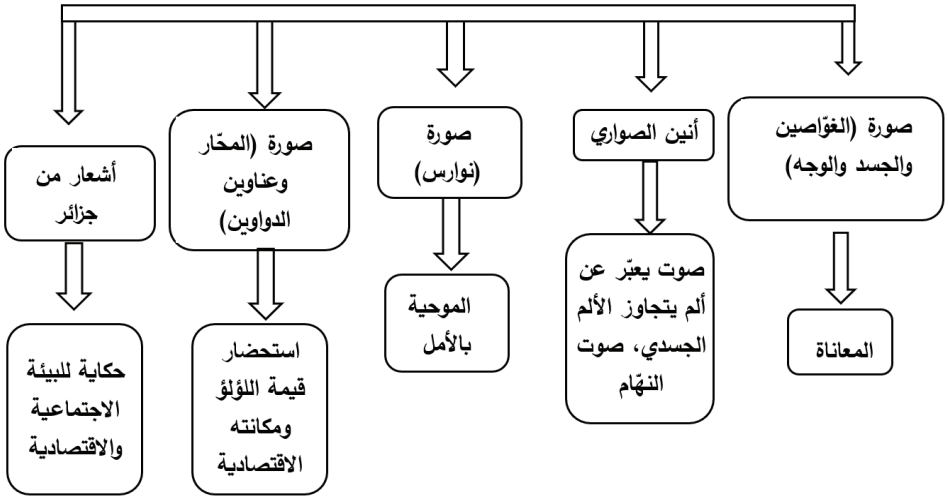
(1) القصيبي، غازي، سيرة شعرية، ص51.
(2) القصيبي، غازي، سيرة شعرية، ص50.

ناحيـةِ، والاسـتقطابِ والإشـعاعِ مـن ناحيـة ثانيـة:



ولقـد أوضحـتْ صـورةُ علامـةِ (الغـوص) في هـذا البرنامـج الوصفـي محـوراً اسـتقطابيّاً ونـواةً مرجعيّـةً يُسـتدلُّ بهـا علـى المعنـى الـذي ترجـعُ إليـه بقيّـةِ المعانـي في الأغلفـة والعنوانـات رجـوعَ الفـرع إلـى الأصـل، وهـو كذلـك مصـدر إشـعاعٍ معجمـيّ تتـوزّعُ منـه المعانـي وتنتشـر، وهـم ـ أي الشـعراء ـ وإنْ كانـوا قـد لمّحـوا باسـمِ الغـوص في أغلفتِهـم وعنواناتِهـم إلاّ أنّهـم ـ أيضـاً ـ اسـتخدموا الدلالـة والسـياق، والمبنـى/ والمعنـى، حيـثُ ينتـج مـن ذلـك فيـضٌ دلاليـاً يتجلّـى في التصـوّر التالـي:





وأخيراً تتوقّف هذه الحركة التأويلية عند خانة تريحها من عبء المتسيّب واللامحدود من خلال المؤول النهائي الذي يمثّل قوّة مضادّة تكبح جماح السيرورة الدّلالية المتلاحقة، ولمّا كان الأمر متعلّقاً بالأغلفة الخارجية من مدوّنات البحث المتكوّنة من (المبحرون

مع الرياح ـ بدأت مع البحر ـ أنين الصواري ـ المجموعة الشعريّة الكاملة التي تضمّ صورة المحّار وديوان أشعار من جزائر اللؤلؤ) التي كلّها تدخل في دائرة المفهوم الاجتماعي النفسي التاريخي الإيديولوجيّ لما تتضمنه هذه الأغلفة الخارجيّة من أفكار موروثة عن عصور الكفاح والصبر، ولما يكشفه العقل عن حقيقة مهنة الغوص التي تعبّر عن روح الغوّاص، هذه الروح التي تحفّزه لدخول البحر، وخوض المغامرة، وتحمّل المخاطر والأمراض، فالغوص أصبح للإنسان الخليجيّ إرادة الموت أو الحياة ، وتقرير المصير، بل وأصبحت مهنة الغوص قانون حياة يبرّر سلوك الإنسان لبناء ذاته ومجتمعه ومسايرة واقعٍ يرى فيه اللذّة رغم الألم ومعنى الرجولة رغم الأخطار كما هي في صورة (أنين الصواري) عند علي عبدالله خليفة. فالغوصُ بوصفه علامة جامعة في الخطاب الشعريّ أصبح نموذجاً يحملُ معنى القوّة والإيجابيّة البنّاءة، فيوصَف بها مَنْ تحرّر من الخضوع والجُبْن والكسل والجلوس في البيت، وانطلق إلى السفينة راكباً البحر والأمواج وحياة اللاّعودة كما هي عند البريكي (بدأت في البحر).

وأصبح الإبحار للغوص قوّةً للسعي إلى الكمال، وقوّة تتجاوز الميتافيزيقا إلى ما هو أبعد من ذلك، حيث تحقق هذه القوّة لهذا الإنسان الغوّاص المناضل الغايةَ التي يسعى إليها (الوجود الطموح إلى ما وراء الوجود)، فأضحى الغوص فكرةً للنهوض والتحرّر والبقاء، والسعي للعيش في حياة كريمة، وبهذا يقرنها غازي القصيبي باللؤلؤ في (أشعار من جزائر اللؤلؤ) إيحاءً لمعنى الحياة،

وبقدر أنّ الغوص مرتبطٌ بالموت، فهو مرتبطٌ بالحياة والخلود؛ لأنّ الحياة دليل البقاء.

ويرى خليفة الوقيان في (المبحرون مع الرياح) مصارعة العواصف خير من الاختباء والخوف والجُبْن، ومجالسة النساء في البيت، بل إنّه يراه شرَفاً للإنسان الخليجي أن يخرج للغوص وهو رافعٌ رأسه، وكأنّه يقول «المبحرون مع الرياح همُ الشّرفاء والنُّبلاء والأبطال»، فلن يواجه هذه العواصف وهذه الرياح ـ كما هو في صورة الغلاف ـ إلاّ رجالاً آثروا القوّة على الضعف، والشجاعة على الجُبْن، والجرأة على التردّد. وهي في حقيقتها تفسّر قوانين الوجود.

ب) الغلاف الدّاخلي:

وهو ما اصطُلح عليه بالصفحةِ الداخليّة «أمّا الصفحةُ الثانيةُ والثالثةُ للغلافِ ـ وتسمّى كذلك الصفحة الداخليّة ـ حيث نجدهما صامتتين، وهناك استثناءٌ نجده فيما يخصّ المجلاّت. أمّا الصفحةُ الرابعةُ للغلافِ، فهي بين الأمكنةِ الإستراتيجية للغلافِ خاصّة، والكتاب عامّة، يمكن أن نجد فيها: تذكيرٌ باسم المؤلِّف، وبعنوانِ الكتابِ، وكلمة النّاشر، ونجد فيها ذكر لبعضِ أعمالِ الكاتب، وذكر بعض الكتب المنشورةِ في نفس الدّار»[1]، حيثُ يسمّيه البعض بالعنوانِ المزيّف، «وهو الذي يأتي مُباشرةً بعدَ العنوانِ الحقيقيّ

(1) بلعابد، عبدالحق، عتبات النص، ص47.

وهـو اختصـارٌ لـه ووظيفتُـه تأكيـد وتعزيـز للعنـوانِ الحقيقـيّ، ويأتـي غالبـاً في الغـلافِ والصفحـةِ الداخليّـةِ وتُعـزى إليـه مهمّـةُ اسـتخلافِ العنـوانِ الحقيقـيّ إنْ ضاعـتْ صفحـةُ الغـلافِ ولا حاجـةَ للتمثيـلِ لـه لأنّـه مجـردَ ترديـد للعنـوانِ الحقيقـيّ، وهـو موجـودٌ في كلِّ كتـاب» [1].

وأنا لا أتفقُ مع مَنْ سمّاه بالعنوانِ المزيّفِ أو مَنْ يرى بأنّ الغلافَ الداخلـيّ عنـوانٌ خـالٍ مـن الدّلالـةِ والإيحـاء، أو أنّـه تكـرار بـلا فائـدة. بـل أرى أنّـه يحمـلُ قـراءاتٍ استكشـافيّةً لفضـاءٍ ينطلـقُ منـه الدّيـوانُ الشـعريّ، ولحملِـه إيحـاءاتٍ معيّنـةً قـد تكـونُ تاريخيّـة أو فلسـفيّة أو فنّيّـة أو نفسـيّة، فهـو الاسـتهلالُ والإطلالـةُ ذات الدلالـة الضمنيـة التـي يلتقـي فيهـا الشـاعرُ بالمتلقّـي، وهـو «الافتتاحيّـة الدّاخليّـة ـ وإنْ تكـرّرتْ ـ إلاّ أنّهـا بدايـاتٌ داخليّـة ترفـدُ العنـوانَ الخارجـيّ، وتفتـح السـبيلَ إلـى مـا يتلـوه[2].

ففـي الغـلافِ الدّاخلـي لديـوانِ «أنـين الصـواري» لعلـي عبـدالله خليفـة، جـاءت الصفحـةُ الداخليـةُ الأولـى التـي تلـي الغـلافَ الخارجـي مباشـرةً متضمّنـةً عنوان الديوان الذي ورد ذكرُه في الغلافِ الخارجيّ، وفي الصفحـة التـي تليهـا اسـم المؤلّـف ويأتـي تحتـه عنـوان الديـوان، وفي الصفحـةِ الثالثـةِ جـاء عنـوانُ الديـوان وتحتـه اسـم المؤلّـف.

(1) رحيم، عبدالقادر، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص50.

(2) نصير، ياسين، الاستهلال فنّ البدايات في النصّ الأدبي، دار نينوى، سوريا، دمشق، د. ط، 2009م، ص17–18.

إنّ هذا التكرارِ للغلافِ الدّاخليّ (العنوان والمؤلف) جاءَ بأشكالٍ مختلفةٍ وفي مواقعَ مختلفةٍ من الصفحات، فهو لم يأتِ عبثاً، بل جاءَ يحملُ دلالاتٍ نفسيّةً، إذ أنّ التكرار ظاهرةٌ لُغويّةٌ أسلوبيّةٌ يتسم بها النصّ الشعريّ باعتبارِ أنّ العنوان نصٌّ، وفي الوقتِ نفسِه يُعدُّ التكرارُ أسلوباً تعبيريّاً يصوّرُ انفعالَ النفسِ بأحدِ المثيرات/ الغوص كما هو عند علي عبدالله خليفة، حيثُ كرّر في الغلافِ الدّاخليّ العنوانَ/ أنين الصواري ثلاثَ مرّاتٍ، والمؤلّفَ/ مرّتين. فاللفظُ المكرّرُ/ أنين الصواري أحدثَ نغماً استوقفَ المتلقّي إذ نتج عنه جمالاً صوتيّاً فيما يحيلُ عليه الاسمُ/ أنين من انفعالٍ نفسيّ يوحي بالألم والوجع، وقد استطاعَ الشّاعرُ أنْ يحققَ الغايةَ من التكرارِ بوصفِه وسيلةً من وسائل توكيدِ المعنى. «إنّ الإحالةَ التكراريّة تتمثّلُ في تكرارِ لفظٍ أو عددٍ من الألفاظِ قصدَ التأكيد، وهذا التكرارُ يُقصدُ به التأكيد، فهو يصنعُ ترابطاً بين أجزاءِ النصِّ بشكلٍ واضحٍ»[1].

إنّ الشاعرَ استطاعَ أن ينشرَ الضوء على المتلقّي لاتصالِه الوثيق بالوجدان، فالمُرسلُ/ الشاعر إنّما يرسلُ رسالتَه عن طريقِ التكرارِ، فهو يكررُ ما يثيرُ اهتماماً عنده، وهو يحبُّ في الوقتِ نفسِه أن ينقلَه إلى نفوسِ مخاطبيه، فعلى الرغمِ من كونِه يوحي للوهلةِ الأولى بالمعنى المباشر/ الأوّلي بالفعلِ البحريّ/ الصواري، وصوتُ هذه الصواري التي تحملُ الألم والوجع، وعند تتبّعِ هذا التكرارَ

(1) فجّال، أنس، الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، نادي الأحساء الأدبي، الأحساء، السعودية، ط1، 2013م، ص152.

بتأمّلٍ نجدُ أنّ العنوانَ/ أنين الصواري قد بدأ بحرفِ الهمزةِ/ أنين، فـ(الونّةُ): هي صوتُ المتوجّع الذي لا يقوى على إصدار شكواه ولا الكلام لمن حوله لشدّةِ الإعياء. وإنّما يُسمع له شكوى بواسطةِ الأنينِ فقط، أو لأنّه فاقدٌ لشعوره بمن حولَه فهو لا يأتي إلاّ في معاني (التعب أو الهمّ والحزن) وحرفُ الهمزةِ هو «صوتٌ حنجريٌّ شديدٌ مهموسٌ مرقق، ينطقُ بإقفالِ الأوتارِ الصوتيةِ إقفالاً تامّاً، وحبسِ الهواءِ خلفَها، ثمّ إطلاقه بفتحِها فجأة، ويُطلقُ على هذا الصوتِ عادةً الاصطلاح (وقفة حنجريّة) وتأتي صفةُ الهمسِ في هذا الصوتِ منْ إقفالِ الأوتارِ الصوتيةِ معه، ولا يسمحُ بوجودِ الجهرِ في النطق»[1]. وكأنّه يريدُ أن يلقي الضوءَ على العلاقةِ المتوترةِ بين الإنسانِ والبحر في حوارهما الأبديّ من أجلِ انتزاعِ اللقمةِ الضروريّة وإثباتِ الإرادة الإنسانيّة. ويحملُ هذا التكرارُ رمزيّاتٍ دالّةً على الضياعِ الغامضِ أو الإحساسِ بالحيرةِ وانعدامِ الاتجاهِ/ الصواري، ودالّةً على انقطاعِ الإنسانِ واختناقِه وشهقتِه، فلا يستطيعُ الصراخ بوجهِ الحقيقةِ، فهو مُرغَمٌ على عدمِ التفوّهِ، مستسلمٌ للقَدَر، كما تمثّله طبيعةُ حرف/ صوت الهمزة في أنين «في الحنجرةِ قد يُغلقُ الحبلانِ الصوتيّانِ مجرى الهواء، فينقطعُ النَّفَس فيها يشبه الشّهقةَ والعَبرةَ، غير مصحوبٍ برنينِ الجهرِ»[2].

(1) المالكي، جاسم غالي رومي، الأثر الدلالي للأصوات الانفجارية في قصائد ديوان (أنين الصواري) للشاعر علي عبدالله خليفة، جامعة البصرة، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، مجلّة الخليج العربي، مجلد 36، العدد 3-4، 2008م، ص115.

(2) القماطي، محمد منصف، الأصوات ووظائفها، دار الوليد، طرابلس، ليبيا، د. ط، 2003م، ص51.

إنَّ كلَّ صفحةٍ من صفحاتِ الغلافِ الدّاخليّ لديوانِ علي عبدالله خليفة توحي كلماتُها الأدبيةُ «بارتباطِ الشاعرِ الوثيقِ بالحياةِ حوله سواءً في مضامينِه أو في صورِهِ الشعريّةِ، أو في إيرادِه للكثيرِ من المصطلحاتِ البحريّةِ المحليّة، التي تكشفُ مقارعةَ الإنسانِ لسطوةِ البحر/ الصواري ولسطوةِ المتاجرين بالجهدِ الإنسانيّ في آنٍ معاً/ أنين»[1]. ولأنّ الكتابةَ الأدبيةَ بصفةٍ عامّة، والشعريّة بصفةٍ خاصّة، ليستْ مجرّدَ كتابةٍ منطقيّةٍ، إنّها مُحرّكٌ سيكولوجيّ ومثيرٌ وجداني. فكلماتُ الغلافِ الداخليّ هنا لا تكتفي بالتحدّث عن أشياءَ، بل تجسّدُ هذه الأشياءَ بالفعلِ، وتقدّمُها إلى وجدانِ المتلقّي وفكرِه، كي يحتويها أو تحتويه.

وممّا يميّزُ الغلافَ الداخليّ في الصفحة الثالثة من الديوان هو ذِكرُ لـ (اسم العَلَم) الفنّان الذي رسمَ لوحة الغلاف الخارجيّ (لوحة الغلاف للفنان: عبدالله المحرقي) الذي لم يكن كاملاً في الغلاف الخارجي حيث رُمز له بـ(محرقي) بدون الاسمِ الأوّل/ عبدالله، وبدونِ (أل) التعريف في الاسم الأخير في آخر الصفحةِ على اليسار.

فالدلالةُ التي يستهدفُها ذكرُ اسمِ الفنّانِ التشكيليّ البحرينيّ بالصيغتين: محرقي/ عبدالله المحرقي، هي دلالةٌ على ذاتٍ شائعةٍ تتصفُ بمجموعةٍ من الصفات. «يحلو للمناطقةِ ومعظمِ النحاةِ أن يصفوا اسم العلم بأنّه اسم جزئي على ذات مشخصّة لا يشتركُ

(1) صباغ، فايز، أنين الصواري، والبحث عن الهويّة الشعريّة، مجلّة الدوحة، مؤسسة النصر للإعلان، الدوحة، قطر، عدد1، مج1،1969م، ص31.

معها غيرها، وأنّ من المناطقةِ مَنْ يدركُ أنّ العلَمَ قد يشيعُ، وقد يصبحُ وصفاً من أوصافِ اللغةِ مثل «حاتم» بمعنى كريم، وحينئذ يكون له مفهوم، ويرتبطُ بمجموعةٍ من الصفاتِ ككلّ الأسماءِ العامّةِ» [1].

يقول عمر الراشد في ندوةِ تكريم الفنّان المحرّقي[2]* «إنّ المحرّقي جسَّدَ في أعمالِه العديد من الرمزيات المهمّة للهويّة البحرينية فقد جسّدتْ أعمالُه في عديدٍ من صورِها رحلةَ الغوّاص وما واجهه من أخطار»[3]. فالمعنى الذي يستهدفُه هذا التوظيف لاسم العلم/ المحرقي، هذه الذاتُ الشعبيّةُ ذاتُ السلوكِ الأخلاقيّ الجمعيّ إنّما تتكشّفُ من خلالِ سؤالٍ مطروحٍ (ما هذه اللوحةُ الجميلةُ للغوص؟)، ذلك أنّ طبيعةَ السؤال تفتحُ أُفقَ المكنِ، وتُبقيه مفتوحاً، حيثُ إنّه يسعى/ أي: السؤال إلى تفعيل العلامة الفنّيّة/ اللوحة، بتصييرها آليةً شارحةً لمفاهيم الغوص دالّةً عليه.

إنّ الشاعر حين يذكر اسم الفنّان/ صاحب اللوحة في ديوانِه، يؤكّدُ أنّ هذا الاسم العَلَم ليس جثّةً هامدة لا حياةَ فيها، وليس لفظاً معجميّاً فقط، بل الشاعر حين يكتبُ اسمَ صاحب لوحةِ الغلافِ يربطُ بينه وبين مجموعة من الصفاتِ تكوّنتْ في ذهنِه

(1) أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط1، 1978م، ص 83.

(2)* رسّام بحريني ، يعتبر من مؤسسي الفنّ الحديث في منطقة الخليج العربي (1939م).

(3) صحيفة أخبار الخليج، ندوة (عبدالله المحرقي والغوص في الذاكرة)، مركز عبدالرحمن كانو الثقافي، البحرين، عدد 17166، 23 مارس 2025م.

من تجاربِه السابقة.» فوالدُه كانَ يعملُ قبطاناً لإحدى سفنِ البريدِ التي تُبحرُ بين البحرين وشواطئ السعوديّة، وكانتْ نشأتُه في مكانٍ قريبٍ من شاطئ البحرِ في المنامةِ، هذا البحرُ الذي أحبّه كثيراً، يمضي فيه أوقاتاً طويلةً على شاطئ البحرِ مأخوذاً بمرأى السّفن ومراكب الصيادين وهي تنساب عبر الخليج جيئةً وذهاباً، وظلّ البحرُ بشاطئه الذي يعجُّ بالمراكبِ والسفنِ وبالصيادين وباعةِ السّمك وبالبحّارةِ ومراكبِهم وشباكِهم والغوّاصين موضوعاً مُحبّباً إلى نفسِه خلالَ مسيرتِه الفنيةِ كلِّها»[1]، لقد أخذ عبدالله المحرّقي فكرتَه عن الرسمِ بصفته نشاطاً بصريّاً وذهنيّاً في الوقتِ نفسِه عن المشاهدِ التقليديّةِ الجاهزةِ: البحر والصحراء وما بينهما خط يابسةٍ أخضر في جزيرةٍ كان سُكّانُها يعتاشون على استخراجِ اللؤلؤ في جوٍّ حكائي يعصف بالمغامراتِ[2].

يؤكدُ هذا أنّ الفنّان المحرّقي كان يوثّقُ ثقافةَ المجتمعِ وعاداتِه وتراثِه، فهو يقدّم قيماً وأخلاقاً، تؤثّرُ بشكلٍ مباشرٍ على سلوكيّاتِ الأفرادِ، فهو فنّانٌ جمعَ بين البيئةِ المحلّيّةِ وجسَّدها مشاهدَ واقعيةً تمتازُ بالمفاجآت البصريّة. والذي يهمُّنا بصفتِنا سيميائيين أنّ

(1) أنعيم، غازي، الفنّان التشكيلي البحريني عبدالله المحرقي، فنان الشعب، 28 / 7 / 2020م، صحيفة عرب 22 آرت ، (منصّة إعلامية متخصصة في الفنون التشكيلية والفنون البصرية)
https://arab22.net/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D9%86%D9%89-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D8%A7%D9%84%D9%85/

(2) يوسف، فاروق، صحيفة العرب، لندن، عدد 12334، 20 فبراير، 2022م.

الاسم العلم/ المحرقي ليسَ خالياً من المعنى والدلالة، فهو يشيرُ إلى فنٍّ أصيلٍ متجذّرٍ في منطقةِ الخليجِ العربيّ/ الرسم، وإلى ثقافةِ مجتمع/ سلوكٌ وأخلاق، وإلى تقليدٍ بحريٍّ قديم/ الغوص. فحضورُه ووجودُه بمقتضى تفاعله وتشكّلِه على نحوٍ يوحي بصورةِ الغوصِ، أخطاراً ومعاناةً، سفَراً وترحالاً، فراقاً وغربةً، رزقاً وعيشاً، حياةً وموتاً.

وفي المجموعةِ الشعريّةِ الكاملةِ، ديوان «أشعارٌ من جزائر اللؤلؤ» للشاعر غازي القصيبي جاءَ الغلافُ الدّاخلي كما هو في صفحةِ الغلافِ الخارجيّ، ولكنّني سأقفُ عند رمزيّة صورة الشاعر الشخصيّة العلويّة من الصفحةِ الرابعة والتي تضمّنتْ (المجموعة الشعرية الكاملة، اسم الشاعر، صورة الشاعر، لوحة المحّار وبداخلها اللآلئ مكتوبٌ في كلِّ لؤلؤةٍ عنوانُ ديوانٍ في هذه المجموعة)، وهي علامةٌ سيميائية مرئيةٌ أولى ليستْ اعتباطيّةً، فهي بمثابةِ الانطباعِ الأوّليّ الذي يُحدثُ في عينِ المتلقّي جملةً من الدّلالات والرمزيّات ومنها في البداية الرمزيّة الدينيّة التي تشيرُ بشكلٍ جليّ إلى الوظيفةِ الأوليّةِ للباسِ والتي تتمثلُ في ستر العورة.

إنّ ما يلبسُه الإنسانُ يُقدّم من خلالِه صورةً عن مظهرِه الخارجيّ، ويحققُ من خلالِه فضيلةً معيارية. فاللباسُ بوصفِه علامةً ظاهرةً تطبعُ في ذهنِ المتلقّي عدداً من الدلالات الموحيةِ التي يصعبُ تغييرُها إلاّ بدليلٍ وبرهان[1].

(1) السليم، أريج عيسى، سيميائية الزي في التراث الأدبي حتى القرن الرابع الهجري، دار المنظومة، جامعة اليرموك، كلية الآداب، الأردن، 2017م، ص 15.

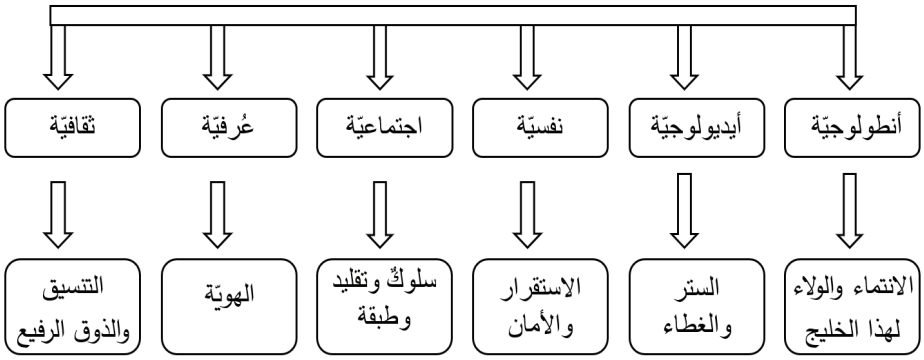
ويسوقُ الجرجانيّ في كتابه أسرار البلاغة مثالاً لأهميّةِ اللباسِ في إيقاظِ عين الآخرين، ودوره في تكوين صورةٍ ذهنيّةٍ مسبقةٍ عن الأشخاصِ قبل معرفتِهم حيثُ يقول «كزيّ الملوكِ وزيّ السوقةِ، فكما أنّك لو خلعتَ من الرجلِ أثوابَ السّوقة، ونفيتَ عنه كلَّ شيء يختصُّ بالسوقةِ، وألبستَه زيّ الملوك فأبديتَه للنّاسِ في صورةِ الملوك حتى توهموه ملكاً، وحتى لا يصلوا إلى معرفةِ حالِه إلاّ بإخبارٍ واختيار، واستدلالٍ من غيرِ الظاهر» [1].

فاللباسُ شانُه شأنُ اللغةِ يُوحي ويرمز، مُشكِّلاً بذلك مفتاحاً أوّليّاً لشخصِ مُرتديه وراسماً صورةً مبدئيّةً له في مرآةِ الآخر. جاءتْ الصورةُ الشخصيّةُ للشاعر القصيبي مُظهرةً الجزءَ العلويّ من جسدِه، بابتسامةٍ عريضةٍ تملأ مُحيّاه، في زيّ تقليدي يلبسُه أهلُ الخليجِ العربيّ مُشتملاً على (الثوب، والشماغ، والعقال، والطاقيّة)، يقول غازي في فلسفةِ الابتسامة «أنا إنسانٌ طفا على سطحِ الحياةِ، فرأى الكثيرَ الكثيرَ من الدّموعِ والقليلِ القليلِ من الابتسامات، فحاولَ أن يمسحَ من الدموعِ دمعة، وأن يضيفَ إلى الابتساماتِ ابتسامة، وأن يتحدث عمّا مرّ به شعراً، فنجح حيناً، وأخفقَ حيناً» [2].

(1) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، 1991م، ص117.

(2) القنيعير، حسناء، غازي ومواسم الحزن والموت، جريدة الرياض، السعودية، عدد 15399، 2010م.

فهيئةُ اللباسِ في صورة غازي القصيبي في الغلاف الدّاخليّ لهُ دلالاتٌ، منها:



وفي رأي رولان بارت أنّ الزيّ واحدٌ من تلك الأنظمةِ التواصليّةِ الدالّة، فهو ينطلق في بحثِه الخاصّ بلغة الأزياء أنّه عدّ نظامَ الزيّ نظاماً موازٍ لنظامِ اللغة «الملبسُ واحدٌ من أشياءِ الاتصال، مثله مثل المأكلِ والحركاتِ والسلوكاتِ والمحادثةِ، التي طالما انتابني الفرحُ وأنا أتساءل حولَها، لأنّ لمثلِ هذه الأشياءِ وجوداً يوميّاً من جهةٍ، وتمثّل بالنسبيةِ لي، إمكانية معرفةِ الذات على أكثر الصّعد مباشرةً. ومن جهةٍ أخرى لها وجودٌ فكريّ يمكنُ تحليلُه منهجيّاً عبر وسائلَ شكليّة»[1].

والزيُّ لدى رولان بارت ـ أيضاً ـ هو واحدٌ من أشكالِ اللغةِ الصامتةِ غيرِ اللفظيّة، والزيُّ نمطٌ من أنماطِ التواصلِ الاجتماعي المساند لأنماطٍ اجتماعيّةٍ أخرى. وبصفةِ أنّ الصورةَ الشخصيّةَ نسقٌ من الإشارات، فإنّ الشخصَ بالمعنى القاعدي للمصطلح يبدو

(1) المقداد، قاسم، تفكرات سيميائية / آليات إنتاج الدلالة والمعنى، دار نور الصبح، سوريا، ط1، 2024م، ص196.

كائناً كونيّاً، ومرتبطاً بأنتروبولوجيا اللغة نفسها، وخطاب «الأنا»، والذات المركزيّة، التي تطلُّ على تلك (المحّارة) الكبيرة والتي يُوجد بداخلِها مجموعة من اللآلئ.

وفي ديوانِ «المبحرون مع الرياح» للشاعر خليفة الوقيان جاء الغلاف الداخلي بتكرار العنوان في الصفحة التي تلي الغلاف الخارجي مُجرّداً من كلّ شيء، وفي الصفحة الثالثة جاء العنوان في أعلى الصفحة وتحته اسم المؤلف، فتكرر العنوان مرتين، واسم المؤلف مرة واحدة.

المبحث الثاني: العنوانُ الرئيسيّ والفرعيّ

تقومُ العتباتُ النصيّةُ بوظيفةِ الاقتراحِ أو الاستشرافِ الدلالي للقارئ، حول كلّ الخياراتِ الممكنةِ للتأويلِ، كونها تتضمنُ سؤالَ التوظيفِ الذي يفرضُ نفسَه على المتلقّي، والسؤالُ الناشئ من العتبةِ النصيّةِ كالعنوانِ مثلاً يحفّزُ على علاقةِ انتظامِ العتبةِ مع النصّ. لا سيّما إذا كانت العتبةُ علامةً لغويّةً مُحمّلةً بالتأويلِ، ومكثّفةً للمضامينِ الأساسيةِ للنصِّ، وعلامةً لغويّةً صارخةً كـ(الغوص) التي جاءتْ بما يتصل بها في الحقل الدّلالي وهو/ البحر «على الباحثِ أن يأخذَ بعينِ الاعتبارِ كلَّ ما يتصلُ بالحقلِ الدلاليّ للغوصِ، ولا نتوقعُ من الباحثِ أن يحصرَ اهتمامَه في الكلمةِ في حدّ ذاتِها وإنّما بكاملِ حقلِها الدلاليّ سواءً في العتباتِ النصّية الخارجية أو الداخلية مثل: العنوان الرئيسي والفرعي، وبإمكانِه أن يجمع في العنوان بين كلمتي الغوص والبحر، فالبحرُ يَرِدُ حينَ الحديث عن الغوص؛ لأنّه هو مادّتُه الأساسيّة، فلا غوصَ بلا بحر، إذ يُعدُّ البحرُ من متعلَّقاتِ الغوصِ الأساسيّة يُقدّمَ تفسيراً له ولمتعلَّقاتِه» [1].ولأنّ البحر كانَ ومازالَ أحد المصادر الهامّة لحياةِ

(1) استشارة علميّة بحثية، أجاب عنها الناقد فتحي النصري، أستاذ الأدب العربي، جامعة تونس، في إشكال (العلامة السيميائية الأصليّة في العتبات/ الغوص وما

الإنسانِ الخليجيّ في الماضي والحاضر، في عهدِ صيدِ اللؤلؤ[1]، ولأنّ الغوص يمثلُ أبرزَ وجوهِ اتصالِ الإنسانِ في الخليجِ بالبحر في الفترةِ السابقةِ حينَ شحّتِ الأرض، وجادَ البحرُ بلآلئه وكنوزِه، وأصبحتْ حياةُ الإنسانِ على ضفافِ الخليجِ مرتبطةً ارتباطاً شبهَ دائم بالبحرِ وبما يحويه من تحديات وآمال[2].

إنّ ورودَ العنوانِ في عتباتِ النصّ يدفعُ القارئ إلى طرحِ سؤالِ العلاقةِ بين إيرادِ علامةِ (الغوص) والنصّ الشعريّ، فتنشأ عن ذلك متواليةٌ من الفرضياتِ الدلاليّةِ التي تقترحُها تلك العلامةُ، وصولاً إلى مستوى الانتظامِ الدلاليّ مع النصّ الرئيس، وعنه تصدرُ دلالةُ العلامةِ السيميائيةِ لمفردة (الغوص) في عتبات النصّ الرئيسية والفرعيّة.

أمّا في مستوى التفاعلِ النصّي بين النصّ/ المتن فهو علاقةٌ سجاليّةٌ قائمةٌ على التأثيرِ والتأثّر، فكما أنّ العتبةَ تُسهمُ في فكِّ بعضِ شفراتِ النصّ، فإنّ النصّ يسهمُ في الضبطِ الدلاليّ للعتبةِ، ما يخلعُ عليها قدراً تأويليّاً في مستوى الاستعمالِ والتوظيف، فكما أنَّ (الغوص) بوصفهِ عتبةً تضطلعُ بتوجيه القارئ وتأطيرِ أفقِ التوقّعِ التأويلي للنصّ، يسهمُ النصُّ بدورِه ـ من جانبٍ آخرَ ـ في

يدلّ عليها، حيثُ وردت أغلب العناوين بما يوحي بالغوص أو يدلّ عليه: المبحرون – البحر– الصواري – جزائر اللؤلؤ)، رسالة (واتس آب) عن طريق جوّال الباحث، 17 مارس 2025م.

(1) الدرهم، هيا، صورة البحر في الشعر العربي الحديث في الخليج، دار الثقافة، الدوحة، قطر،1986م، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص23.

ضبطِ القَدْرِ الدلاليّ السيميائيّ للغوص. ولذلك عادةً ما يرجعُ القارئ إلى العتبةِ ليرممَ الدلالةَ السابقةَ أو المباشرةَ التي اقترحها الغوص بوصفِه عتبةً؛ ليستكملَ بذلك ديناميّة التأويلِ للنصّ، وهذا سيأتي الحديثُ عنه لاحقاً.

أ) العنوان الرئيسي:

وهو في حدّ تعبير سهام السّامرائي مقطع لغوي أقلّ من الجملة نصّاً أو عملاً فنّياً.[1] وهوَ ما يحتلُّ واجهةَ الكتابِ، ويبرزُه صاحبُه لمواجهةِ المتلقّي ويُسمّى (العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي)، ويعدُّ بحقّ بطاقةَ تعريفٍ تمنحُ النصَّ هويّتَه فتميّزُه عن غيرِه. وقد عرّفَ (لوي هويك/ Leo Hoek)[2]* العنوانَ في كتابِه «سمة العنوان» بأنّه: «مجموعةٌ من العلاماتِ اللسانيّةِ (كلمات مفردة، جمل، نص) التي يمكنُ أن تُدرجَ على رأسِ نص؛ لتحدد، وتدلُّ على محتواها العام، وتُعرفُ الجمهورَ بقراءتِه»[3]، والعنوانُ ــ حسبَ ما ذكره جيرار جينيت ــ له قيمتان:

- **قيمة جماليّة:** تتحدد في خصائصِه البنائيةِ والأسلوبيّةِ

(1) السامرائي، سهام، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2016م، ص60، ينظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ط ،1985م، ص155.

(2)* ناقد ولساني معاصر.

(3) حامد، آلاء عبدالغفار، العتبات النصية في رواية «صديق قديم جداً» لإبراهيم اصلان، جامعة عين شمس، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، مصر، العدد 21، جـ1، 2022م، ص38.

- **قيمة تجاريّة سلعيّة:** تنشطُها الطاقةُ الإغرائية التي تدفعُ بفضول القراءِ لشراءِ الكتابِ، أو قراءةِ النص. [1]

وقد عيّن النقّادُ المحدثون عدةَ وظائفَ سيميائيةٍ للعنوانِ، تتحددُ في ضوءِ العلاقاتِ المنسوجةِ بينَ أطرافِ العمليّةِ الإبداعيّةِ؛ المُرسِل (النّاصّ)، والمُرسَل إليه (المتلقّي)، والرسالة (النصّ)، فضلاً عن العنوانِ الذي يمثّلُ العاملَ (البؤرة) في هذه البنية التواصليّة، فعلاقةُ النّاص (المُرسِل) بالعنوانِ تعكسُ الوظيفةَ القصديّةَ، وعلاقةُ العنوانِ بالمتلقّي (المُرسَل إليه) تعكس الوظيفةَ التأثيريةَ الإغرائيةَ، وعلاقةُ العنوانِ بالرسالةِ (النصّ) تعكسُ الوظيفةَ الإحاليّة، وعلاقةُ العنوانِ بالعنوانِ تعكسُ الوظيفةَ الشعريّةَ، أو الجمالية [2].

يتنزّلُ (الغوص) بوصفِه عتبةً في إطارِ المناصّ التأليفي كون الشاعر هو مَنْ وظّفَه في خطابِه، ومَنْ يقومُ باختيارِ موضعِ وآليةِ توظيفِه في الغلاف، فهو لا ينتمي إلى مناصّ الناشر الذي يُعنى بالغلافِ من حيثُ الإخراجُ وشكلُ الحروفِ ومكانُ العنوانِ، ولذا ترتبط سيميائيةُ الغوصِ بوصفِه عتبةً ذاتَ دلالةٍ مقصودةٍ، ومعنىً يعبّرُ عن هويّةِ المُرسِل. يقول سعيد يقطين:[3]* «لم تكنْ العتباتُ تثيرُ الاهتمامَ قبلَ توسّعِ مفهومِ النصّ. ولم يتوسّعْ مفهومُ النصِّ إلاّ بعد أن تمّ الوعي والتقدم في التعرّف على مختلفِ جزئياتِه

(1) جينيت، جيرار، عتبات، ص71.

(2) حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007م، ص39.

(3)* ناقد وباحث مغربي (1955م).

وتفاصيله. ولقد أدّى هذا إلى تبلورِ مفهومِ التفاعلِ النصّيّ وتحقق الإمساكِ بمجملِ العلاقاتِ التي تصلُ النصوصَ بعضَها بعضاً، والتي صارتْ تحتلُّ حيّزاً هامّاً في الفكرِ النقديّ المعاصر. كان التطوّرُ في فهمِ النصِّ والتفاعلِ النصّي مناسبة أعمق لتحقيقِ النظرِ إليه بصفتهِ فضاء، ومن ثمّ جاءَ الالتفاتُ إلى عتباتِه»[1]. وانتهى (سولرز/Solers)[2]* إلى «أنّ النصّ المكتوبَ ليس بنهائي؛ لأنّه مُكوَّنٌ من متتالياتٍ لا تأخذُ دلالتَها إلاّ من خلالِ علاقاتِها، وقارئ النصّ مُرغمٌ على أن يصيرَ طَرفاً في النصّ، والْتَقَى بذلك مع مفهومِ بارت للكتابةِ في مرحلتِه المتأخرة» [3].

تبرزُ منظومةُ علامة الغوص في الصيغ التركيبيّة في دواوين (المبحرون مع الرياح، أنين الصواري، بدأتُ مع البحر، الليل والضفاف، أشعار من جزائر اللؤلؤ) وهذا يعني أنّ شعراءَ الخليجِ مسكونون بهاجسِ الغوص، والبحث عن الذات المتمثّلة في الحياة، الرزق، الألم والمعاناة، الخوف والترقّب.

وقد لفتَ انتباهي في هذه المنظومة العلاميّة تركيز الشعراء على تمثّلهم وتمسّكهم بالغوصِ بصفتِه بدايةً حقيقيّةً للإنسانِ الخليجيّ (بدأتُ مع البحر)، في سعيهِ لكسبِ الرزق مع كلِّ الأخطارِ التي

(1) يقطين، سعيد، مقدّمة لكتاب عتبات (ج. جينيت، من النصّ إلى المناص) لعبدالحق بلعابد، ص14.

(2)* كاتب وروائي ومفكر فرنسي (1936–2023م).

(3) فجّال، أنس، الإحالة وأثرها في تماسكِ النصّ في القصص القرآني، نادي الأحساء الأدبي، الأحساء، السعودية، ط1، 2013م، ص59/ ينظر: عزام، محمد، النصّ الغائب تجليات التناصّ في الشعر العربي، ص11–25.

يواجهُها في أثناء إبحارِه للغوص، وقد استطاعَ الشاعر الخليجيّ استغلالَ عنصرٍ من عناصرِ الطبيعةِ/ البحر استغلالاً إيجابيّاً في التشاركِ بالفخرِ بالماضي من خلالِ منطقةِ الغوص (المبحرون مع الرياح)، (أشعارٌ من جزائر اللؤلؤ)، وكأنّه يريدُ تسجيلَ موقفٍ ثابتٍ وواسعٍ لمحيطِ رؤيتِه الشعريّةِ، فجاءتْ عتبةُ العنوانِ لديهم ذاتَ دلالةٍ فيها روحُ الحيويةِ والعُمق (أنين الصواري) (الليل والضفاف).

يستلهمُ الشعراءُ من هذه العنواناتِ مصادرَ القوّة الكامنةِ في الوصولِ إلى كياناتِهم الوجوديّةِ الإنسانيّةِ، ويجعلُ منهم «الضمير الجمعي المُحبّ للغوص/ المتألّم من عواقبِه، المتوثّب للسعي لتحقيقِ الهويّةِ الخليجيّة.

وبالنظرِ إلى أنّ العنوانَ نصٌّ، فإنّ النصّ عمليّةٌ إنتاجيّةٌ ـ كما نفهم من نظرة «بارت» إلى النصّ ـ تتشكّل من اللغةِ والثقافةِ [1]، وأنّ النصَّ نسيجٌ توليديّ تبرزُ فيه الذّاتُ المبدعةُ، ويبرزُ فيه الجانبُ الاتصاليّ والسيميائي على حدّ تعبير (هارتمان/ Hartman)[2]*[3]، وأنّ النصَّ ـ كما يرى نبيلُ راغب[4]* ـ قالَبٌ لُغويٌّ يشتملُ على خلايا لفظيّةٍ ومعنويّةٍ وعقليّةٍ ووجدانيّةٍ تتفاعلُ داخلَ الجسمِ

(1) بارت، رولان، لذّة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت ، ط1، 1992م، ص104.

(2)* ناقد أدبي أمريكي بارز من أصل ألماني(1929–2016م).

(3) بحيري، سعيد، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2004م، ص95.

(4)* ناقد وكاتب ومفكر مصري معاصر(1940–2017م).

الحـيّ للعمـلِ الأدبـيّ [1].

إننـا نـرى أنّ هـذه الإنتاجيّـةَ وهـذا التوليـدَ وهـذا التفاعـلَ يأتـونَ مـن الإحالـةِ الاسـميّةِ بتكريـرِ الاسـمِ المُتحـدَّثِ عنـه (الغـوص/ البحـر) وقـد جـاءَ تكـراراً حرفيّـاً بمسـاعدةِ أداة التعريـف (أل)/ العهديّـة: (المبحـرون، البحـر) وجـاء مُوحِيـاً: (الصواري، جزائـر اللؤلؤ، الضفاف) فيعطـي دلالـةَ التسـيّد للغـوص، وتأكيـدَ المعلومـةِ واسـتمراريتِها بـأنّ الاسـمَ المتسـيّدَ في هـذه العنوانـات هو(الغـوص) باعتبـارِه كيـانَ النـصّ وموضوعَـه. «فالتكـرارُ هـو إعـادةٌ مباشـرةٌ للكلمـاتِ، أطلـقَ عليهـا دي بوجرانـد[2]* مصطلـح (Recurrence)، والتعبيـرُ المتكـررُ يُبقـي علـى نفـسِ المرجـعِ، وهـذا يعنـي أنّـه يسـتمرُّ بالإشـارةِ إلـى الكيـانِ ذاتِـه في عالَـم النـصّ، وعندئـذٍ يتدعّـمُ ثبـاتُ النـصّ بوسـاطةِ هـذا الاسـتمرارِ الواضـح. فيُوجـدُ تعـدّدُ التكـرارِ أساسـاً مشـتركاً بـين الجمـلِ ممّـا يسـهمُ في وحـدةِ النـصّ وتماسـكِه» [3].

ومـن هنـا فـإنّ إرادةَ شـعراءِ الخليـجِ مـن البدايـةِ بهـذهِ العتبـاتِ/ العنوانـات تنشـيطُ الوعـي بمعنـى الغـوص، بصفتِـه حالـةً حركيّـةً وجوديّـةً مسـتمرّةً باسـتمرارِ هـذا البحـرِ في العطـاءِ، المتوافـقِ مـع الحالـةِ الكونيّـةِ التـي تحـررُ الإنسـانَ مـن عوامـلِ كسـلِه وانطوائه، فجاءَ توظيـفُ الشـعراءِ/ الوقيـان والبريكـي وعلـي خليفـة لمفـردة الغـوص/

(1) راغب، نبيل، موسوعة الإبداعِ الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996م، ص290.

(2)* عالم لغوي أمريكي (1946–2008م).

(3) فجّال، أنس، الإحالة وأثرها في تماسك النصّ في القصص القرآني، ص582.

أو ما يوحي لها من خلالِ عناصر البحثِ والسعيّ لكسبِ الرزق في تقمّصِ شخصيّةِ الغوّاصِ في حالةِ الاسم الجمعِ/ المبحرون مع الرياح، وفي حالةِ الاسم المفرد/ بدأتُ مع البحر، وفي حالةِ الاسمِ المفردِ المُضافِ إلى الجمعِ/ أنينُ الصّواري ،وهي شخصيّةٌ ذاتُ صفةٍ لإنسانٍ كادحٍ أبرزَها الشعراءُ منْ خلالِ هاتين الجملتينِ الاسميتينِ هي: القوّةُ والعزيمةُ والقدرةُ على تحدّي الأهوالِ والمخاطرِ/ طريقٌ للخَلاصِ، فقصّةُ الغوصِ مكمنٌ لكثيرٍ من أسرارِ الحياةِ وصراعِ الإنسانِ فيها من أجلِ البقاء، وتحريرِ الذاتِ/ الشاعرةِ من زحامِ الحياةِ فهي ذاتٌ فاخرةٌ عاليةٌ مُتّحدةٌ بالأصالةِ مُتمسِّكةٌ بالتراثِ كما هي عند الشاعرِ القصيبي في/ أشعارٌ من جزائر اللؤلؤ، وذاتٌ قائلةٌ بأنّ الغوصَ كائنٌ مفتوحٌ لعوالمَ غيبيّةٍ لا يشعرُ بها إلاّ هذا الغوّاصُ الذي أسلمَ روحَه للقدر من اليابسةِ إلى البحر كما هي عند الشاعر مبارك آل ثاني[1]* في/ الليل والضفاف.

وأرى أنّ العنوانات تمثّلُ تجربةً في مستوى الوعي للشعراء، حيثُ جاءتْ في لغةٍ واضحةٍ غيرِ مُبتذَلةٍ، وجاءتْ لغةً مليئةً بالاستعاراتِ والمجازاتِ/ أنينُ الصواري ــ أشعارٌ من جزائر اللؤلؤ، دالّةً على الاستعمالِ في معناها اللفظي لدى المتحدّثين بها من أبناء الخليجِ/ المبحرون ـ البحر ــ الضفاف.

ويتفقُ الفيلسوفُ الإنجليزيّ المعاصرُ روبين جورج كولنغوود[2]* في كتابِه «مبادئ الفنّ» مع أرسطو في أنّ اللغةَ بصفتِها مظهراً

(1)* شاعر وصحفي ودبلوماسي قطري، وهو من شعراء مدوّنة البحث (1949م).
(2)* فيلسوف ومؤرخ بريطاني (1889–1943م).

من مظاهرِ التجربةِ في مستوى الوعي تَظهرُ إلى حيزِ الوجودِ في الوقتِ الذي يَظهرُ فيه الخيال [1].

وهذا يعني قدرةَ شعراءِ الخليجِ على توليدِ الخيالِ وتوظيفِ التعبيرِ، فالإنسانُ/ الشاعرُ بطبيعتِه مُفكِّراً، فلا يصدرُ عنه عنواناً اعتباطيّاً أو انطباعيّاً، بل يستخدمُ لغتَه الشعريّةَ الخاصّةَ المُعجميّةَ؛ لإثارةِ مشاعرَ معيّنةٍ عند الآخرين، وليجعلَ منها وسيلةً من وسائلِ التواصلِ مع المتلقّي بصفتِها كائناً حيّاً متطوّراً مع الحياةِ والواقع، فهي أداةٌ للتعبيرِ والتوصيلِ والتجسيدِ الفنّي.

فالشعراءُ وإنْ عَنْونُوا دواوينَهم باسم الغوص وما يدلُّ عليه إلاّ أنّهم استخدموا المباني والمعاني والفيض الدّلالي وذلك يتجلّى في: (المبحرون، البحر، الصواري، جزائر اللؤلؤ، الضفاف) التي تبحثُ عن طوقٍ للنجاةِ حينما تصارعُها/ مع الرياح عند الوقيان، ويحضُنها/ بدأتُ عند البريكي ، وتشعرُ بالألم/ أنين الصواري عند علي خليفة، وتنطلقُ إلى الحريّة/ أشعارٌ من جزائر عند القصيبي، ويحضرُ الأملُ بين الحضور والغياب/ الضفاف عند آل ثاني.

جاءتْ عناوين الدواوين الرئيسية في أشكالٍ مختلفة من الاسميّة، والتي تحملُ مضامين الغوص إمّا بالإحالةِ إلى الغوص (المبحرون مع الرياح) (بدأتُ مع البحر) (الليل والضفاف) أو ما يشير إلى أداةٍ من أدواتِ الغوص كالصواري في (أنين الصواري)، ــ

(1) راغب، نبيل، موسوعة الإبداع الأدبي، ص296.

«وصاري السفينة: الخشبة المُعترضةُ في وسطِها، وفي حديثِ ابن الزبير وبناء البيت: فأمر بصوارٍ فنُصبتْ حول الكعبة؛ وهي جمعُ الصّاري وهو دَقَلُ السفينة الذي يُنصبُ في وسَطِها قائماً ويكونُ عليه الشّراع»[1] أو كجزائر اللؤلؤ، مِن إضافةِ الجزيرةِ إلى اللؤلؤ/ النتيجة النهائية من عمليةِ الغوص.

إنّ لغةَ عناوين هذه الدواوين المؤلَّفة من سماتٍ خاصّةٍ بالغوص جاءتْ طافحةً ببدايةٍ مُخيفةٍ، يعتريها مستقبلٍ مجهول (المبحرون مع الرياح/ بدأتُ مع البحر)، إذ الغوص وما يحملُه من مكابدة ومشقّة ومعاناة/ أنين الصواري، إلاّ أنّه يحملُ سمةَ الرمزِ الخاصّ المُفضي إلى نيلِ شيء ثمينٍ وعزيزٍ معاً/ أشعار من جزائر اللؤلؤ.

فالغوصُ سمةٌ دالّةٌ على مهنةٍ قديمةٍ تحضرُ في الذهنيّةِ الشعبيّةِ الخليجيّةِ، وهو مقترنٌ باستخراجِ اللؤلؤ من المحّار. فاللؤلؤ له شأنٌ كبيرٌ في المجتمع الخليجيّ «نرى منه الجانبَ المشرقَ، حين يُشبّه به في نقائه وصفائه، وحين تزهو به الغيدُ الحِسانُ، وحينَ يُشرقُ على الرؤوس والنحور، لكنّ أمر الحصولِ عليه من منشئه إلى حين استقرارِه في الخزائنِ، وفي الحِلي والزينةِ، وما جلبَ من مال، قد مرّ بأخطارٍ وصعوباتٍ ومشاكل، فهو بقدر ما يجلبُ من سعادة بقدرِ ما ينتجُ عنه من شقاء»[2].

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر- دار صادر، بيروت، مجلد 14، مادة (صرى)، ص460.

(2) فرج، عبدالستار أحمد، مقدّمة كتاب تاريخ الغوص على اللؤلؤ، سيف مرزوق الشملان، ص25. «بتصرف»

والغوصُ هو دخولٌ لعالَمٍ مجهولٍ، وبدايةٌ لرحلةِ المُغامرات، فمَن شاءَ أنْ يخوضَ هذه الرحلةَ، وأنْ يكسبَ لقمةَ عيشِه، ويسعى في كسبِ رزقِه، ويحسّنَ وضعَه المعيشيّ، فعليه أنّ يدركَ أوّلاً ما في هذا العالَم البحريّ من (رياح، أنين) التي هي بمثابةِ جوازِ المرور إلى هذه الرحلة، وإلاّ ظلَّ فقيراً مكسوراً لا يملكُ قوتَ يومِه.

وأعتقدُ أنّ الشاعر وظّف مهنةَ الغوص ليرقى بها من مجرّدِ مهنةٍ عاديّةٍ يتناقلُها النّاسُ في مجالسِهم، ويتندّر بها العامّةُ في مقاهيهِم، إلى رمزٍ أسطوريّ بحريّ نفسيّ وُجودي، بفضلِه يستطيعُ الإنسانُ أن يتنقّلَ من حالِ الشقاءِ والعناءِ إلى حال النعيمِ والمتاعِ العظيم، وأن يعيشَ حالةَ صراعٍ بين الحياةِ والموت، وبين البقاء والفناء.

ثُمّ إنّ بعضَ عناوين الدواوين استعملتْ لفظَ «الرياح» بعد البحر؛ لرمزيّةِ الرعب والخوف، فقد رأى الإنسانُ في البحرِ أنّه يمثّلُ بيئةً تُهددُ حياتَه، ولفظ «الصواري» بعد الأنين؛ لرمزيّة المعاناة والألم. ولفظ «الضفافِ» بعد الليل لرمزيةِ الصفاء والهدوء والمناجاة. ولفظ «جزائر اللؤلؤ» بعد الأشعار لرمزيّةِ الثراء.

إنّ الرمزَ من وسائل التصويرِ الشعريّة التي تمنحُ الشاعرَ قدرةً على التعبيرِ عن مكنوناتِه الشعوريّة، بالتلميحِ والمزجِ بين الفكرِ والعاطفة. «فقد اقترنَ البحرُ عند الأقدمين في غالبِ الأحيان للهلاكِ والغرقِ والموجِ والصفاء والهدوء والجود والكرم» [1].

(1) علي، حيدر حسن، رمزية البحر في قصيدة شرود، رسالة ماجستير، جامعة

وبقدْرِ أنّ الغوص لاستخراجِ اللؤلؤ رمزٌ للأملِ والخير والرزقِ كما هي عند القصيبي/ أشعارٌ من جزائر اللؤلؤ، بقدْرِ ما تتمثّلُه عواملُ الطبيعةِ والنفس حيث ربطها الوقيان بالرياح/ المبحرون مع الرياحِ، وعلي عبدالله خليفة بالنفس الإنسانيّة/أنين الصواري. فلا وصولَ إلى اللؤلؤ الذي يمثّل قمّة الدلالة السيميائية نتيجةَ الغوص، إذ هو ـ أي/ الغوص ـ القصدُ من وراء حركةِ اللغةِ السيميائيّةِ بعد ذِكرِ (المبحرون، الرياح، الأنين، الصواري، اللؤلؤ، الضفاف)، فإنّ كلّ هذه العلاماتِ تُفضي إلى دخولِ الغوصِ، وخوضِ تجربةِ البحث عن اللؤلؤ، والحصولِ عليه.

والغوصُ الذي يتبوأ شهرةً واسعةً عند أبناءِ الخليجِ، ومكانةً عاليةً عند حُكّامِه وتُجّاره، قد يغدو سببَ نقمةٍ وشقاءٍ، كما أفصحَ علي عبدالله خليفة في العنوان (أنينُ الصواري) بأنّ رحلةَ غوصٍ ما، هي التي كانتْ سبباً في هلاكِهم، وموتِهم، فالصواري في هذا العنوان تمثّلُ قيمتين مختلفتين: هي للشقاء في حالِ انكسارِها، وهي للسعادةِ في حالِ ثباتِها، ولكنّ الشاعر علي خليفة أراد المعنى الأول: الشقاء، بدليل كلمة (أنين).ولارتباط الصواري بالبحرِ، واعتمادِ البحّارةِ عليها في سفنِهم لتسهيل حركة السّفن، وأنّها تكون ـ أحياناً ـ سبباً للهزيمة والخسارةِ، أحالتني هذه العلامة/ الصواري إلى معركةٍ بحريّةٍ انتصرَ فيها المسلمون الذين لا يملكون إلاّ الرماح والسيوف، أمّا الروم فكانت سفنُهم تضجُّ بالصواري «اشتركَ في

فردوسي، مشهد، إيران، المؤتمر العلمي الدولي الثاني للدراسات الإنسانية والاجتماعية، د.ت، ص1.

تلك المعركة نحو ألفِ سفينةٍ حربيّةٍ شراعيّةٍ من الطرفين ، ويذكرُ بعض المؤرخين أنّ العدوَّ كان يربو على ألف ومائتي سفينة ...حيث كانت السفنُ تعتمدُ في حركتِها على الأشرعةِ التي تحملُها الصواري المثبّتة في تلك السفن» [1].

ب) العنوان الفرعي:

يشير العنوان الفرعي إلى العنوان الثانوي المكمل والموضح للعنوان الرئيسي، إذ يقدم ويحدد ويوضّح للقارئ معلومات ومضامين، تكون أكثر دقة وتركيزاً. والذي من شأنِه خلخلةُ التهيؤ الذي يضعه العنوانُ الرئيس، ما يؤكدُ عنايةُ الشّاعرِ بالنصِّ الكُلّي وبالجمهور، في جملةٍ من الإجراءاتِ التي عملتْ على تغليفِ وتشكيلِ وتأطيرِ الديوانِ، فتحكّمتْ في نصوصِها الجزئيةِ، بشكلٍ يستهدفُ القارئ بالدرجةِ الأولى.

إنّ العلاقةَ بين العنوانِ الفرعي والنصّ / العمل الأدبي؛ علاقةٌ جدليّةٌ مرجعيّةٌ، لا تتخذ شكلاً مستقيماً، له نقطة بدايةٍ ونهايةٍ، فالعنوان الفرعي أي/ الجانبي بوصفِه عتبةً بداية، وبصفتِه «مظهراً من مظاهرِ العتباتِ ذو طبيعةٍ مرجعيّةٍ، لأنّه يحيلُ إلى النصِّ، كما أنّ النصّ يحيل إليه»[2].

(1) الجوهري، علي، أشهر المعارك البحريّة في التاريخ القديم والحديث، مكتبة القرآن، القاهرة، 2003م، د. ط، ص26.

(2) المغربي، حافظ، عتبات النصّ والمسكوت عنه، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، عدد2011، ص5.

إنّ العنوانَ الفرعيَّ سيظلُّ دوالاً سيميولوجيةً فاعلةً في النصوصِ التي تحفُّها. فإذا كانَ النصُّ/ العمل بؤرةً من بؤرِ التأويلِ والقراءةِ التحليليةِ ـ بوصفِه بِنيةً متكاملةً، ومبينة من بِنياتٍ معينة قابلة للتفكيكِ لإعادةِ البناء ـ فإنّ العنوانَ الفرعيّ ليسَ شيئاً مُهَمَّشاً، وليسَ هامشاً، بل يلعبُ دوراً مُهمّاً في الكشفِ عن المسكوتِ عنه في بِنى النصّ الثاويةِ في تلافيفِ جماليّاتِه.

ففي قصيدةِ (الغوّاص) للشاعر حسن المطروشي[1]*، جاء العنوانُ حقلاً دلاليّاً فرعيّاً، مُرتبطاً ببدايةٍ ونهاية، فالبداية مُؤلمةٌ بسببِ الصّراخ/ (كان يغطسُ للقاعِ للظلماتِ العظيمةِ، يُطلقُ صرختَه) مُحمَّلا بالهمومِ في الكناية المتمثّلةِ في (لكأنّ الجبالَ على صدرِه). أمّا النهايةُ/ مستقبلٌ مجهولٌ ينتهي بـ/ البكاءِ، وإنّ الرغبةَ في استيفاءِ سيميائيةِ الغوصِ في عنوانِ الغوصِ، تضعُنا أمامَ سؤالٍ كيف تعاملَ الشاعرُ مع هذهِ العتبةِ الفرعيّة للعنوانِ، وإلى أيّ حدٍّ تُمثّلُ هذه العلامةُ مؤشّراً على خطاب الوجعِ والألم؟!

يُمثّلُ العنوانُ الفرعيُّ لقصيدةِ(الغوص) لحسن المطروشي إطاراً يمكننا من تشييدِ معرفةٍ أوّليةٍ بمتنِ النصّ وأسلوبِه المؤلم، حيثُ يتألّفُ العنوانُ من العلامة الكبرى الجامعة/ الغوص، وهذه العلامةُ تُحيلُ على موضوعاتٍ عبر مؤولاتٍ في ضوءِ آليةِ «السّيميوزيس» أو ما يُعبّر عنه بـ «السيرورة السيميائية» وهذا يعني أنّها تُزوّدُ القارئ بجملةٍ من المعلوماتِ تتيحُ له إمكانَ تنظيمِها وتركيبِها

(1)* شاعر ومترجم وإعلامي عماني، وهو من شعراء مدوّنة البحث (1963م).

وتأويلِها انطلاقاً من العلامات الاستقطابيّةِ الفرعيّة الصغرى التي تشعُّ في متنِ النصّ: (البحيرة، الغطس، القاع، صرخة).

يقولُ:[1]

تسلّلتُ نحوَ البحيرةِ
- في هيئتي هذه -
ثُمَّ ألفيتُه وحْدَهُ،
كانَ يغطسُ للقاعِ،
للظّلماتِ العظيمةِ،
يُطلقُ صرْخَتَه،
لكأنّ الجبالَ على صدرِه
حينَ يخرجُ للسطحِ،
كمْ كانَ يخشى الضياءْ!
تنامُ البحيرةُ كلّ مساءٍ
ويوقظُها بالبكاءْ!

وتظهرُ العلامةُ الجامعةُ الكبرى/ الغوص في قصيدةٍ للشاعر مبارك آل ثاني بعنوان (بقايا سفينة غوص) فكلمةُ «بقايا» تُحيلُنا إلى تلك العلاقةِ التي كانتْ بين الغوّاصين حين يذهبون وتظلُّ

(1) المطروشي، حسن، الأعمال الشعريّة، الانتشار العربي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2022م، ص305.

بقاياهـم/ السـفن؛ تسـتدعيهم وتذكّـر بهـم.

إنّ هـذا العنـوانَ الفرعـيّ يخـرجُ بالقـارئ مـن المسـتوى المباشـر/ ذكـرى سـفينة غـوص، إلـى المسـتوى الدينامـيّ التأويلـي السـيروري/ وهـو اسـتحضارٌ لتاريـخٍ قـديمٍ قـد نُسـيَ، ولـم يعـد يمتُّ للواقـعِ بصلـةٍ، ويحتفـظُ بنفسِـه بمـكانٍ خـاصّ في ركـنٍ بعيـدٍ مـن أركانِ الـذّات. والعلامـاتُ الصغـرى الرافـدة للعلامـةِ الجامعـةِ الكبـرى في متنِ النـصّ تكشـفُ دلالاتِ هـذه الذكـرى/ الغـوص بأنّـه أصبـحَ مـن: الماضـي/ ومـن الحكايـا التـي نامـتْ/ ومازالـتْ تُكتـب في قصـصِ الوجـود، يقـولُ في قصيدتِـه:[1]

إنّمـــــا أنـــــتِ بـقـيّـةْ
قـد رمـاهـا الـزمـنُ الـطـاحـنُ..
لـــــــــلأرضِ وصـــــيّـــةْ
لـــلـــصِّـــغـــارِ الـــقـــادمـــينْ
تَـرقُـبُ الأمـسَ حبيباً عـائـدا
قد تـوارى خلفَ أستـارِ السّنينْ
فلقد دارتْ رحـى الأيـامِ دوّرةْ
وغـدا الـغـوصُ حـكـايـاتٌ تُغنَّى
قـصّـةً نـامـتْ بـأعـمـاقِ الـوجـودْ

(1) آل ثانـي، مبـارك بـن سـيف، الأعمـال الشـعرية، مطابـع الدوحـة الحديثـة، قطـر، 2008م، ص5.

وفي نصِّ (غريق) ـ بصفتِه عنواناً فرعيّاً ـ للشاعرِ غازي القصيبي، يمثّلُ سلطةَ الهوى على الشاعرِ التّائه / الطفلِ الذي يصارعُ القدر، فاستعارَ علاماتٍ فرعيّةً للغوصِ (الرياح الهوجاء ـ شراعي ـ الأمواج ـ البحّارا)، تتشكّلُ في متنِ النصّ على شكلِ استفهامٍ (أين. أينَ المسير.)، وفي شكل نفي (لا رجوعٌ) ، وفي شكلِ تكرار (في غدٍ حين تنظرين، في غدٍ تعلمين). وكلّها تنطلقُ من وطأةِ الهوى على الذاتِ في هذا الفضاءِ الجغرافيّ المائي الواسع (من ضحايا الهوى). فالبوحُ لبعضِ أحداثِ هذا الحُبّ إنّما كان مظهراً من مظاهرِ تأثّر الشاعرِ بالغوص (واغرقي البحّارا)، واستيقاظٍ لذاكرةِ نهايةِ رحلةِ الحبّ المؤلمة كما هي نهاية هذا الغوّاص الذي يجهلُ مصيرَه (وظلامٌ كالموتِ يخنقُ أيّامي، فاهنأي إنّه شهيدٌ جديدٌ).

فسلطانُ الهوى هو الذي أيقظَ فيه ذاكرة البحر والغوص فاستعادَ شريطَ حياتِه الرومانسيّةِ، التي تمثّلَها أيام الصِّبا. مُعترفاً بقولِه: (أنا ألقيتُ يا رياحُ شراعي)، فالأنا هنا/ اعترافٌ شخصيّ عاكسٌ لحياةٍ مُعذَّبَةٍ اكتوتْ بنارِ الحُبّ، فعبّرتْ عن المعاناة والألم والحزن تشبيهاً لها بحياةِ ذلك الغوّاصِ الذي يعيشُ الألم النفسيّ بسبب صراعات الأقدارِ من رحلتِه المجهولة. يقولُ في بعضِ أجزائها:[1]

أينَ. أينَ المسيرُ. والبحرُ طاغٍ

(1) القصيبي، غازي عبدالرحمن، المجموعة الشعرية الكاملة، ديوان « أشعار من جزائر اللؤلؤ» مطبوعات تهامة، المملكة العربية السعودية، ط2، 1987م، ص85–86.

والـدّيـاجـي تمـدُّ حـولـي سـتـارا؟
والـريـاحُ الهوجاءُ تعصفُ بالكونِ ..
فـتـربـدّ صـفـحـتـاه اغـبـرارا
وشـراعـي الضئيلِ في ثـورةِ الأمـواجِ..
طـفـلٌ يـصـارعُ الأقـــدارا

***

أنـا ألـقـيـتُ يـا ريـاحُ شـراعـي
فـخـذيـه. واغـرقـي الـبـحّـارا
في غدٍ حين تنظرينَ إلى البحرِ...
سـتـروي أمـواجُـه الأسـرارا

وفي عتبةٍ من عتباتِ العنوانِ الفرعيّ، تبرزُ علامةُ (الغوص) الكبرى من خلالِ ما يُحيلُ عليه عنوانُ القصيدة (على أبواب الرحلةِ الأولى) للشاعر علي عبدالله خليفة، وما تضمنّه متنُها من علاماتٍ فرعيّةٍ تُغذّي العلامةَ الجامعةَ (بحار الصمت، بحّاراً، الشراع، حبال، الموج، غوّاص، الحيتان ـ قاع الخليج، الشقاء المرّ). فالغوصُ هو الرحلةُ التي سيبدأ فيها هذا الشابُّ رحلتَه الأولى لكسبِ العيش، والصبرِ على تحمّلِ مشقّة الغوصِ في الأعماقِ لاستخراجِ اللؤلؤ. فهو عنوانٌ على المستوى المباشرِ رحلةٌ أولى للبحر وللغوصِ، ولكنّها تعكسُ دلالةً أخرى على المستوى الدينامي وسيرورةِ التأويل، إذْ تنشأ علاقةٌ بين أطرافِ الخطاب اللغوي

المُخاطِب والمُخاطَب وبالعلاقةِ الوظيفيّةِ بين المشاركين في الخطاب، وهذه العلاقةُ تصفُ ما تُستعمَلُ اللغةُ لأجله، وتحدّد غايةَ المُخاطِب من خطابِه، وهو التعبيرُ عن الدورِ الهادفِ أو الوظيفةِ الاجتماعيّةِ التي عبّر عنها الشاعر علي عبدالله خليفة في توجيهِ النصحِ لأبناءِ الخليجِ من جيلِه بأن يتّجهوا إلى الغوصِ، وأن يؤمنوا بفكرةِ الموتِ بصفتِه طقساً من طقوسِ العبور إلى حياةٍ أخرى، والحياةُ والموتُ هنا يحيلانِ على مرجعيّةٍ مقدّسةٍ انبعاثيّة وعبوريّة تستهدفُ بملفوظِها القَدَريّ حالةَ الاتصالِ عبر الإحالةِ الرمزيّةِ على مكانةِ وقيمة الغوصِ في حياةِ الإنسانِ الخليجيّ، وتقديسِ هذه المهنة التي تندرجُ تحتَ مظلّةِ آياتٍ قرآنيّةً، منها ﴿هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ ذَلُولًا فَٱمْشُوا۟ فِى مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا۟ مِن رِّزْقِهِۦ ۖ وَإِلَيْهِ ٱلنُّشُورُ﴾ [1] ، ونستشرفُ كلّ هذا في مضامين العلامات الفرعيّة للعنوان الفرعيّ: الهمّة والقوّة والإرادة (كفكف الدمع ولا ترضَ بحال) وحقيقة القدر (يا بُنيَّ الموتُ حقٌّ) وغَدْر البحر (فلئنْ خانتْ بحارُ الصمت بحّاراً جسور .. ارتمى منه الشراع)، يقولُ في أجزاءٍ من قصيدتِه:[2]

كفكفِ الدمعَ ولا ترضَ بحالْ
أن تكونَ امرأةً بين الرجالْ
يا بنيّ الموتُ حقٌّ، والزوالْ
نازلٌ بالكلِّ إن شاءَ الإله.

(1) سورة الملك، آية 15.

(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، دار الغد، المنامة، البحرين، ط3، 1994م، ص25.

فلئنْ خانتْ بحارُ الصمتِ

بحّاراً جسورْ

ارتمى منه الشِّراعْ



المبحث الثالث: الهامش والإهداء والمقدمة

أ) عتبة الهامش:

تُعدُّ حواشي النصوص الأدبيةِ وهوامشِها من أهمِّ العتباتِ، التي تنيرُ للمتلقّي سبلَ الوصولِ إلى دلالةِ النصوصِ الشعريّةِ، فهي تحتضنُ كثيراً من المعلوماتِ الإشاريّةِ والدلاليّةِ التي تشيرُ إلى محتواها، ومن ثَمّ فهي تكشفُ عن مادتِها ومعانيها؛ لذلك فهي تُعدُّ من بين الأشكالِ التقنيةِ والأسلوبيّةِ الفنيّةِ الجديدة، التي وُظِّفتْ للتعبير عن مدلولاتِ النصوصِ الإبداعيّة.

إنَّ ظاهرةَ الهوامشِ ليست بجديدةٍ أو بالبدعةِ الحديثةِ، بل هي ظاهرةٌ قديمةٌ ارتبطتْ مع الكتابِ منذ القدم مخطوطاً ومطبوعاً، من خلالِ عمليّاتِ التعليقِ والشرحِ والتفسيرِ، وعادةً ما يكونُ مكانها في أسفلِ صفحةِ النص/ الكتاب، وهذا هو المعمولُ به في الدواوين الشعرية التي هي محلّ الدراسة.

وتُعدُّ الدواوينَ الشعريّةَ نصوصاً وصفيّةً، تتطلّبُ شروحاً وتعليقاتٍ وإحالاتٍ مرجعيّةً، لها مُعطىً ذهنيٌّ ثقافيٌّ، يوثّقُ فيها الشاعر مصطلحاً خاصّاً بـ(الغوص)، حتى أصبحَ الدّيوانُ الشعريُّ

وثيقـةً جماليّـةً وثقافيّـة في آنٍ واحـد.

والهامـشُ كمـا يعرّفُـه جيـرار جينيـت هـو «ملفـوظٌ متغيّـر الطـول مرتبـطٌ بجـزءٍ متنِـه تقريبـاً مـن النـصّ»[1] وهـذا يعنـي أن هـذا الجـزء يمكـن أن يكـوّن ويشـكّل نصّـاً مسـتقلاً بذاتـه، وغالبـاً مـا يفلـحُ وعـي الشـاعر في إقامـةِ جسـرٍ مـن التواصـلِ القرائـي مـا بينـه وبـين المـتن النصّـي. «إنّ اختـلافَ هـذه العتبـةِ عـن غيرِهـا مـن العتبـاتِ يعـودُ إلـى كونِهـا تخـدمُ النـصّ وتسـاندُه وتدعمُـه مـن الدّاخـلِ علـى عكـس بعـضِ العتبـاتِ التـي يكـون جوهـرُ عملِهـا هـو خدمـةُ النـصّ مـن الخـارجِ، فتمركـزُ هـذه العتبـةُ في حاشـيةِ النـصّ يسـهمُ في توضيحِـه وإضاءتِـه لُغويّـاً واصطلاحيّـاً ودلاليّـاً»[2].

لقـد كان للهامـشِ حضـورٌ بـارزٌ عنـد شـعراءِ المدوّنـةِ، وكانَ لشـرحِ مصطلحـاتِ الغـوصِ عبـرَ عتبـةِ الهامـشِ، دورٌ مهـمٌّ في ارتبـاطِ مـتنِ النـصِّ بالهامـشِ مـن حيـثُ الدلالـةُ والوظيفـةُ، يقـول علـي عبـدالله خليفـة في قصيدتِـه (الجـرح الكبيـر):[3]

أنـا يـا (دانـة) الخـلـجـانِ ..

يـــــا أمّـــــي،

أخـيـطُ الجـــرحَ في بـيـسـان

بـــالإيمـــانِ والـــقـــوّة

(1) جينيت، جيرار، عتبات، ص127.

(2) السامرائي، سهام، العتبات النصيّة، ص161.

(3) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص14.

حيثُ أثبتَ الشّاعرُ نوعاً من أنواعِ اللؤلؤ وهو (الدّانة) وهي علامةٌ صغرى فرعيةٌ من علاماتِ الغوص، فهمَّشَ لها في أسفلِ الصفحةِ: الدانة: اللؤلؤة الجيّدة الكبيرة الحجم، فهذه الإشارةُ التوضيحيةُ الواردةُ في هامش الصفحةِ تمكّنُ القارئَ من الوقوفِ على دلالةِ النصّ الشعريّ، وتساعده في تفسيرِ النصّ وفهمِه، حيثُ تمثّلُ شخصيةُ الأمّ في هذا النصِّ ذاتاً للتأويلِ وموضوعاً له، ومُحفّزاً عليه. فهي موضوعٌ للتأويلِ بالنّسبةِ إلى (الغوص)، لأنّ التواصلَ بينهما يؤدي إلى التساؤل عن طبيعةِ هذا الشعورِ النفسيّ (أنا يا دانة الخلجان)، عن مكانةِ هذه الأمّ في روحِ هذا الشاعر.

وهي مُحفّز للتأويلِ بالنسبةِ للقارئ عبرَ توسيعِ وعيهِ ومداركِه بأبعادِ هذه (الدّانة) وطبيعتِها، وقيمتِها لدى الغوّاص، وخلفيّتِها الجماليّة، فالشاعرُ لا يقومُ بقراءةٍ تحليليّةٍ تأويليّةٍ لتلك اللؤلؤة الكبيرة الحجم، بقدر ما يضعُها في سياقٍ تحليليّ ملائم. وكأنّه بهذه (الأنا) (أنا يا دانةَ الخلجان)، تعبيرٌ عن حُزنِه وألمِه/ أخيطُ الجرحَ، استدعاءٌ للأمّ: الدانة/ الأمّ، هذه الصورة الناضحةُ بالحُبّ، الناطقةِ بالبِرِّ، القائمةِ على أسلوب التشبيه، الذي يقرّبُ الصورةَ لذهنِ المتلقّي، إذ أنّ الشاعرَ علي عبدالله خليفة ينادي أمّه بأجملِ الأوصافِ الحاضرةِ في ذاكرةِ أهل الخليجِ وأهلِ البحر/ دانة الخلجان، قَدْراً ومكانةً وحضوراً ونفاسةً وجمالاً وشُهرةً.

وإذا ركّزنا النظرَ على رمزيّةِ الأمّ، تبيّن لنا أنّ الشاعرَ نزّلَ الأمّ ضمن رمزيتِها إلى الاستقرارِ النفسيّ، في حالةِ البوحِ عن المكبوتِ (أخيط الجرح)، وإذا كانتْ الأمُّ رمزاً للحنانِ، والملاذِ الآمنِ لأبنائها

في جميعِ الظروفِ، فإنَّ في الجمعِ بينها وبين الدّانة/ اللؤلؤة انتقالٌ إلى سماتٍ أخرى/ الجمالُ والحُسن والأناقةُ والبياض، وهو تصوّرٌ ليسَ في معزلٍ عن ثقافةِ الشاعر، ففي هذا المعنى انصهارٌ لثقافتين/ الثقافة العربيّة والثقافة الخليجيّة، فترتّبَ على هذا الانصهارِ فَهمٌ لحياةِ الغوصِ قائمٌ على الإحالةِ من حيثُ الوجودِ الذهنيّ لثقافةٍ خليجيّةٍ/ دانة الخلجان. وهذه الإحالةُ هي: أن يكونَ المحالُ عليه ذاتاً لا يعرفُها المخاطَب، ويُطلبُ منه أن يعرفَها معنىً، وأن يضيفَها إلى مخزونِه الذهنيّ [1].

ويبرزُ الهامشُ في ديوانِ (بدأتُ مع البحر) للشاعرِ محمد البريكي، بعبارة «الإصدار 122 فبراير 2015م، كتاب دبي»، والذي يهمّنا ورود هذا الهامش في صفحة قصيدة «بدأتُ مع البحر» والتي هي محورُ العلامة السيميائية.

إنّ توثيقَ القصيدةِ بمكانِ الإصدارِ وتاريخِه ورقمِه، يمنحُ القصيدةَ أهميّة سيميائيّةً، تدخلُ في دائرةِ التأويل، وتتحققُ فيه (الوظيفة الإشهاريّة) حيث يكون علامة تسويقيّة تضمنُ الحِجاجَ الإشهاريّ، وتسوّغ لسيميائيته.

ويحضر اسم الدار ورقم الإصدار وتاريخه كالمعتادِ على صفحةِ الغلاف الخارجي، ويتكرر في الصفحةِ الأولى من الغلافِ الداخليّ، وربّما يعودُ الأمرُ إلى سياسةِ الناشرِ، وتقليدٌ مُتَّبعٌ لدى الدّار/

(1) فجال، أنس، الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، ص234. بتصرف»

المؤسسة. وهذه بالإمكانِ أن نسمّيها سُلطة النّاشرِ على المؤلِّف، فهو شريكٌ له في هذا المُنتجِ الشعريّ.

وهذا التوثيقُ يتّسمُ بالدّقةِ، وبلغةٍ واضحةٍ، يأخذُ شكلَ الزاويةِ في أسفلِ الصفحةِ من اليسارِ، فهو علامةٌ سيميائية إشاريّة/مكانيّة تحظى باهتمامِ النّاشر، مرتبطةٌ بسياقٍ مكانيّ/ دبي ، وبسياقٍ زمانيّ / فبراير 2015م. وفيها تأكيدٌ على اعتناءِ النّاشر بالمُنجزِ الشعريّ، فهو يعملُ على استكمالِ مشروعِه الأدبي الثقافي من خلالِ هذه السلسلة من (كتاب دبي). وهو مشروعٌ يحملُ أفكاراً ترفدُ وتخدمُ الإنسانَ العربيّ بشكلٍ عام، والخليجيّ بشكلٍ خاصّ، والإماراتيّ بشكلٍ أخص الأخصّ، بصفةِ أن الشاعر البريكي شاعرٌ إماراتيّ.

وفي نصٍّ «بقايا سفينة غوص» للشاعر مبارك آل ثاني، يحضرُ الهامش بعلامتين فرعيتين من علاماتِ الغوصِ، إحداها مرتبطةٌ بالغناء، وهي (النهّام)، والأخرى مرتبطةٌ بالرجلِ الذي يرفعُ الغوّاصَ من قاعِ البحر، وهو (السّيبْ) في قوله:[1]

فاحفظي الذكرى..
ففي الذكرى عزاءْ
واستعيدي صوتَ نهَّامٍ ..
على سطحكِ يشدو بالغناء

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، (ديوان: الليل والضفاف)، ص5-6.

وعليه السَّيْبُ والغوّاصُ أسرى

يُمضيانِ اليومَ في همٍّ وكدٍّ وعناءْ

ففي هذا النصِّ يبرزُ هامشانِ:

الهامشُ الأوّل: «النهّام»	والهامشُ الثاني: «السَّيبْ»
هو مُطربُ السفينةِ، والطربُ البحريّ يسمى (نهمة). تحرصُ سفنُ الغوصِ والسفر الشراعي على أن ينضمَّ إليها نهّامٌ لتشجيعِ البحّارةِ على العمل. [1]	«السَّيبْ» وهو الشخصُ الذي يقومُ بسحبِ حبلِ الجدا، والجدا (اليدا) هو الحبلُ الذي يصلُ ما بين السَّيبْ والغَيص.[2]

نستحضرُ من خلالِ صوتِ النهّامِ استعادةً لفنٍّ بحريّ قديم يسمّى «فنّ النهمة»، الذي يمثّلُ شاهداً فنّياً على مرحلة ما قبلَ اكتشافِ النفط بالخليج، فهو في سيرورةِ التأويل يعني صوتَ الأسد، والنّاهم هو الصارخُ، والنّهيمُ صوتُ الأسدِ والفيل، أمّا النّهم والنّهيم هو صوتٌ وتوعد وزجر. [3] والنهم نوعٌ من الدعاء اتبعه البحارةُ؛ ليعبّروا عن كثيرٍ من حالاتِهم النفسيّةِ، وللتخفيفِ عن متاعبِ وآلامِ المهنة، لذلك فالمعنى الفعلي للنهامةِ هي الأغنية الحزينةِ، أمّا النهّامُ فهو الشخصُ الذي يصدرُ صوتاً مميزاً من الهمِ والحزنِ والشّجنِ بنبرةٍ صوتيّةٍ عالية. [4] لقد أعطى الهامشُ

(1) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص206.

(2) المصدر نفسه، ص206.

(3) الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، جـ4، 2003م، ص 274.

(4) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربيّ، ص237-238.

إشارةً إلى المتلقّي لمفهومٍ موسيقيّ خليجيّ قديم، وتعرّفَ على فلكلور شعبي اشتُهر في هذه المنطقة منذ القرنِ العشرين، وأنّه فنٌّ غنائي مرتبط بالرحلةِ البحريّةِ (واستعيدي صوتَ نهّامٍ .. على سطحك يشدو بالغناء) هذا الصوت القويّ، الحزين جِيء به في الرحلة، ليَسْلو عن البحّارةِ والعاملين في السفينةِ، ويجلو عنهم حالاتِ التعب ويشحذ هممَهم (يمضيانِ اليومَ في همٍّ وكدٍّ وعناءْ).

أمّا (السّيبْ) بصفتِه هامشاً، فحالُه كحالِ (النهّام) يسعى إلى خلقِ نصٍّ مُجاورٍ يتفاعلُ مع المتنِ الأصلي (وعليه السّيبُ والغوّاصُ أسرى) تفاعلاً حواريّاً وتخيّلاً وتجسيداً للمعرفةِ الخلفيّةِ التي انطلقَ منها الشاعر مبارك آل ثاني؛ لإشراكِ القارئ في تفكيكِ النصّ وتركيبِه من فهمِ شفرةِ النصّ الثقافيّةِ والمرجعيّةِ والفنّيةِ، «كما يهدفُ إلى خلخلةِ الذوقِ السائدِ عند المتلقّي، وتخيب أفقَ انتظارِه بأنّه أمامَ نصّ حداثيّ يتطلّبُ المساهمةَ في خلْقِ النصّ وإعادةِ إنتاجِه من جديد» [1].

وإذا عددنا أنّ الهامشَ وحدةً تواصليّةً على أنّه علامةٌ سيميائيةٌ تدخلُ في تفاعلٍ مع علاماتٍ مشابهةٍ ضمن نظامٍ معيّنٍ للعلاماتِ، فقد استطاعَ الشاعر مبارك آل ثاني أن يُدخلَ بالهامشِ حيويّةً على موضوعِ الغوصِ ـ ويُخضعَ العلاماتِ الفرعيّةَ (النهّام، السيبْ) الرّافدةِ للعلامةِ الجامعةِ/ الغوص ـ بأسلوبٍ مُتدرّجٍ تأثيريّ يكشفُ فيه عن نفسيّةِ الغوّاصين وهم يتعاملونَ مع الغوصِ على سطحِ

(1) السامرائي، سهام، العتبات النصيّة، ص164.

السفينةِ في كدٍّ وصبرٍ ومعاناة، فكانتْ العلاقةُ بينهما تقومُ على دراما شعريّة تحكمُها ملفوظاتٌ خاصّةٌ تبيّنُ حالةَ الاتصالِ بينَ المُرسِل/ الشّاعر، والرسالة/ الغوص والمُرسَل إليه/ المتلقّي. وتتضحُ هذه العلاقةُ كما هي العلاقةُ التي تربطُ بين الغوّاصِ والسيبِ «الذي يتمتعُ بالقوّةِ البدنيّةِ إلى جانبِ اليقظةِ وقوةِ الملاحظةِ والمتابعةِ لإشارةِ الغوّاص وهو في قاعِ البحر»[1]، فهي علاقةٌ وثيقة منشؤها الإنقاذ من الموتِ، بصفتِهما أسرى للبحرِ/ وعليه السيبُ والغوّاصُ أسرى، «ويعدُّ السيبُ سبباً في نجاةِ الغوّاص من الموت»[2]، وفي علاقةٍ منشؤها التعاون «فالسيبُ يعدُّ الساعدَ الأيمنَ للغوّاص، والغوّاصُ قد يختارُ سيبَه من أحد أقربائه؛ ليهتمَّ به أكثر من اهتمامه بأيّ إنسانٍ آخر غريب عنه» [3].

وألفتُ الانتباهَ في هذا المقام السيميائي إلى أهميّةِ توظيفِ الهوامشِ للكشفِ أكثرَ عن تعليلاتٍ لبعضِ أحداثِ الغوصِ كالمعرفةِ ببعضِ شخصيّاتِ الغاصة ونفسيّاتِهم في النصّ الشعريّ، فتأتي أهميّةُ الهامشِ في تقويةِ وتعضيدِ النصّ بالدّقةِ في ذكر المسمّيات الخاصةِ بالغوصِ، أو استحضارِ موقفٍ على سطحِ السفينةِ، فيعطي دلالةً لإضفاءِ البعدِ الواقعيّ، وبهذهِ التقويةِ والتعضيدِ يسير النصُّ من صفةِ الخياليّةِ إلى الواقعيّة، وإنّ استكشافَ هذه المقاصدَ الأساسيّةَ من استخدامِ هذه الرموز (النهّام ، السيبْ) وبالرجوعِ إلى

(1) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربيّ، ص236.

(2) المصدر نفسه، ص235.

(3) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربيّ، ص237.

البعد التفاعلي السيميائي الذي ينتظمُها، حيث تمثّلُ تلك الرموز علامات ثقافيّة مُحدّدة، حينما تتخذُ بعداً تداوليّاً مقصديّاً؛ فهي لم تأتِ في نصِّ الشاعرِ اعتباطاً، بل لها مقصديّة، وهذا يمنحُ العلامةَ السيميائيةَ عُمقاً واتساعاً.

ب) عتبة الإهداء:

شكلُ الإهداءِ ـ بوصفِه نصّاً محيطاً وعتبةً دالّةً ـ حضوراً بارزاً في الخطابِ العتباتي، إذ شغلَ حيّزاً مهمّاً في مجال النقدِ الحديثِ، فلم يعدْ النصُّ هو المحورُ الأهمُّ الذي تدورُ عليه الدراساتُ النقديّة، بل كلّ ما يحيطُ بهِ، ومنه الإهداء «ويمثّلُ الإهداءُ تقليداً عريقاً في الثقافةِ الإنسانيّةِ على مرّ العصور، ومنها ثقافتُنا العربيّة والإسلاميّة إذ نالَ حظوةً غيرَ يسيرةٍ من الاهتمامِ، وليسَ أدلّ على ذلك من قولِ الرسولِ ﷺ: «تهادوا تحابُّوا»[1]، فللإهداءِ سحرٌ خاصٌّ في النفوسِ بصفتِه مساحةً نصيّةً جاذبةً ومثيرةً للفضول»[2].

ففي ديوانِ (بدأتُ مع البحر) للشاعر محمد البريكي، يبرزُ الإهداءُ ـ مكاناً ـ فهو في الصفحات الأولى من الديوان التي تعقبُ صفحة العنوان مباشرةً، وقد كُتبَ بخطٍّ عريضٍ مميّز؛ لأجلِ التنبيه إليه وتحريض القراءةِ على تلقّيه والتفاعلِ معه والإفادة منه.

(1) رواه البخاري في الأدب المفرد: 594، وقال ابن حسن: إسناده حسن، وأخرجه البيهقي في سننه الكبرى: كتاب الهبات،11946.

(2) السامرائي، سهام، العتبات النصية، ص86.

يحاولُ الشاعرُ البريكي في إهدائه أن يبنيَ جسراً من التواصلِ بين النصّ والقارئ من جهةٍ، وبين المُهدى إليه من جهةٍ ثانيةٍ، وهذا الجسرُ يتمثّل في كلماتٍ قليلةٍ، تُمثّلُ الشاعرَ ورؤيتَه للعلامةِ السيميائية/ البحر الدالّ على الغوص، هذه العلامةُ القائمةُ على التضادّ/ إلى البحرِ في سكونِه الهائج، فهنا يتحكم الإهداءُ في جملةٍ من العوامل منها: نصّيّة: فهو نصٌّ يحملُ دلالة البحر/ الغوص، ومنها نفسيّة:/ ارتطمتْ بصدى خارج عتبات روحي، ومنها فلسفيّة:/ويخبئه في موجِه الذي لا يعرف السرّ، ومنها ثقافيّة:/ الذي لوّنتُه بدماءِ الشعر، ومنها مكانيّة / إلى البحر.

إهداء

إلى البحر في سكونه الهائج

الذي لوّنتُهُ بدماء الشعر

إليه حرائق ارتطمت بصدى خارج عتبات روحي

فانتثرت أمنيات «تسكنني وتخوّفها»

أنفاس أصابعي

إليه..

لعلّهُ يعرف سرّ السر

ويخبئهُ في موجه الذي لا يحفظ السر

محمد البريكي

تشتغلُ عتبةُ الإهداءِ لدى الشاعر البريكي على بِنية سياقيّة خارج نصّيّة، وهو بتعبيرٍ آخرَ موجّه من الشاعرِ إلى المُهدى إليه/ البحر؛ لأنّه يشكّلُ وجهةَ نظرٍ خاصّة يؤمنُ بها ويعتقدُها من الناحيةِ النفسية.

وقد تجلّى الإهداءُ بانفرادِه بصفحةٍ مستقلّةٍ خاصّةً به، وهذا يدلُّ على قيمة الإهداء ومكانتِه في انفتاحِه وحرّيتِه، فالعلاقةُ بين المبدعِ والمتلقّي ليستْ علاقةَ مُنتجٍ ومُستهلك، بل تتعدى ذلك إلى حدودِ التفاعلِ والمشاركةِ، وأصبحَ المتلقّي مُشاركاً في إنتاجِ المعنى، ومُسهماً في جعْلِ النصّ مُنفتحَ الدلالةِ على الدوامِ، ولذلك فإنّ «القارئ هو الذي يمنحُ للنصّ مشروعيته» [1].

وهذا ما يؤكدُ أهميّة الإهداءِ بصفتِه علامةً لغوية، وعتبةً من عتباتِ النصّ، وشفرةً لفهمِ دلالات الديوان، وإيحاءاته من منظورٍ سيميولوجي نفسي، كجزءٍ من جسم الديوان، يقوم على التواصل كما أشار إلى ذلك جاكوبسون في كتابه (اللسانيات والشعريّة) إلى أنّ التواصلَ هو الوظيفةُ الأساسيةُ للغة [2].

يُظهرُ الإهداءُ في النصّ عمقَ العلاقةِ الوطيدة الحميمةِ التي تربطُ الشاعرَ بالبحرِ من خلالِ أسلوبِ التّضادّ الذي سلكه في قوله/ إلى البحرِ في سكونهِ/ الهائجِ، لعلّه يعرف/ يخبئ، سكن/ خوف، فالتضادُّ لا ينفصلُ عن الشعورِ النفسي والفكري، بل إنّ الصورةَ المضادّةَ تنشأ في النفسِ أوّلاً، ثمّ تظهرُ على شكلِ كلماتٍ. فالتضادُّ انتماؤه إلى عالمِ الدّاخلِ الشعوريّ «حيثُ تختمرُ التجربةُ الشعريّةُ وتتخلّقُ قبل تشكّلِها الخارجيّ، فهو ينبثقُ عن تلك المعاناةِ

(1) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقّي، دار جرير، الأردن، ط1، 2008م، ص100.

(2) يُنظر: حمداوي، جميل، مقال السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد (314)، مج 25، يناير،1997م، ص101.

الحادّة والصراعِ المحتدمِ بين طرفين متنافرين متجاذبين في تجربةِ الشاعر، يقسمان وجودَه النفسي والفكريّ إلى شطرين» [1].

فالشاعرُ ـ لا سيّما شعراءَ الغوص ـ ذاتٌ تعيشُ حالةً من الصراعِ، ومن هذا الصراع ينبثقُ الشعرُ واللغة (لوّنتُه بدماء الشعر، حرائق ارتطمت، موجه الذي لا يحفظ السرّ)، فالتضادُّ في الإهداءِ ليست تقنيّةً لغويّةً فحسب، بل يحملُ داخلَه دلالاتٍ عميقةً؛ لكونِه يعبرُ عمّا يحملُه من صراعاتٍ نفسيّةٍ وتناقضات، جعلته يحاكيها بوساطةِ تعابيره اللفظية.

فملفوظ حالةِ الاتصال هو الشاعرُ نفسُه على اتصالٍ بموضوعٍ يرغبُ الإهداءَ فيه؛ لقيمتِه ومكانتِه وهو(البحر)، ويؤكدُ ولاءَه المطلق له (إليه حرائق، إليه. لعلّه يعرفُ سرّ السرّ، يخبئه في موجه)، ويعبّرُ عن ألمِه وقلقِه (الذي لوّنتُه بدماءِ الشعر، عتبات روحي)، ويصوّر درجةَ إيمانِه واعتقادِه به بأنّه بحر عميق في تكرار كلمة / السرّ (إليه. لعلّه يعرفُ سرّ السرّ).

نستطيعُ أن نستكنه نفسيّةَ الشاعر البريكي وعلاقتِه بمحيطِه/ البحر، تلك العلاقة القائمةُ على الصراعِ، إذ نلحظ صراع الأمنيات (انتثرتْ الأمنيات)، صراع الأمن والخوف (تسكنني وتخوّفه)، صراع التوتّر في كتم السرّ (يعرفُ السر ويخبئه)؛ إشارةً إلى رمزيةِ البحر في كتم الأسرار وحفظها. وكلُّ هذا إنّما صادرٌ عن ذاتٍ مُكبّلةٍ بصراعاتِ النَّفْس.

(1) الهاشمي، علوي، بنية التضاد في الجملة الشعريّة: الضوء والظلام مثالاً، حوليات الجامعة التونسية، تونس، عدد51، 2006م، ص374.

أمّا الإهداءُ في ديوان (أنين الصواري) للشاعر علي عبدالله خليفة، فقد أهداه إلى أبيه، وإلى الكادحين من شعبه، فهذه العتبةُ لا تخلو من قصديّة، فالمُهدى إليه شخصيّةٌ مُقرّبةٌ من الشاعرِ وهو (أبوه)، وشخصياتٌ عامّة وهم (الكادحون)، وهذا فيه اعتباران، الأول: اعتبارُ الفخرِ والاعتزازِ والتمجيدِ بوالده الذي كان يعملُ في مهنةِ الغوص «كانَ والدي غوّاصاً عنده الكثيرَ من الحكاياتِ التي يرويها لي عن البحر»[1]، والثاني: اعتبار الإنسانيّة لشعب كريمٍ يكافحُ من أجلِ لقمةِ العيش «أشعاري تعبّر عن مشاعرِ إنسانٍ بحرينيّ، معجونٌ بهمومِ وآمالِ وتطلّعاتِ الناسِ، وفي جميع قصائدي أحاولُ التعبيرَ بصدقٍ عمّا يجولُ في نفسي كمواطنٍ عربيّ من البحرين، بمفرداتٍ تعكسُ بيئتها وبحرَها وثقافةَ شعبِها»[2]. وبهذا يكونُ الإهداءُ قد منحَ الدّيوانَ صيغةَ المشاركةِ تواصلاً ووظيفةً ودلالة.

تمدُّنا هذه المعطياتُ النظريّةُ المُباشرةُ بالعديدِ من الأساسياتِ الأوّليّة التي تحققُ لعتبةِ الإهداءِ في ديوان (أنين الصواري) بعضَ خصوصياتِها. فالإهداءُ يتضمّنُ حضوراً لشخصيّةٍ مؤثّرةٍ في حياةِ الشاعر/ إلى أبي ...، وهو اختيارٌ ارتبطَ بعنوانِ الديوان، فأبرزَ الشاعرُ شخصيّةَ والدِه/ الغوّاص الخاصّيةِ نفسها التي أبرزَ فيها لوحةَ الديوانِ وعنوانَه، التي تمثّلُ حالةَ الغوّاصين وهم على سطحِ السفينةِ، فتكمنُ قيمةُ الإهداءِ في الاعتزاز والفخرِ بوالدِه ومهنتِه.

(1) عبدالعزيز، حمدي، جريدة الوطن، البحرين، فبراير، 2025م.
(2) المصدر نفسه.

ويحملُ الإهداءُ بُعداً تواصليّاً أيديولوجيّاً، وشبكةً من العلائق. فسيميولوجيا التواصل قائمةٌ على «ربط الدليل بالمدلول والوظيفة القصدية»[1]، يتمثّلُ هذا البُعدُ في إيمانِ الشاعر بخُلُقٍ إسلاميّ رفيعٍ نبيلٍ وهو (البِرُّ بالوالدين) تلك العلاقةُ القائمةُ على التقديرِ والاحترامِ والعاطفة المشتركة بين الأب وابنه، المبنيةُ على أواصرَ أسريةٍ متينة، هذا التقديرُ الذي ينطوي على اعتباراتٍ واقعيةٍ عاطفيّة. فهو إهداءٌ يعلنُ فيه الشاعرُ المودّةَ وتبيانَ القَدْر والمعزّة.

وفي القسم الثاني من الإهداء/ إلى الكادحين من شعبي، وهذا فيه تناصٌّ دينيّ مع قولِ اللّهِ عزّ وجلّ ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدۡحٗا فَمُلَٰقِيهِ﴾[2]. فالتناصُّ في الأساسِ ظاهرةٌ لغويّة أدبيّة، عمادُها وجود علاقةٍ بين نصّ ونصّ آخر، وهنا يبرزُ نصُّ الإهداءِ المتفرّع عن قصّةِ كدحِ الإنسانِ لنفسِه، عمِل خيراً أو شراً.[3] حيثُ استعار الشاعرُ علي عبدالله خليفة هذا المعنى القرآني لقصّة معروفة لحياةِ أناسٍ يدخلونَ البحرَ لاستخراجِ اللؤلؤ، فيقدّمها بطريقةٍ معتمدةٍ على لغةٍ تواصليّةٍ بين المُهدِي والإهداء والمُهدَى إليه، فتشعرُ في كلمةِ الإهداءِ/ الكادحين، صوتَ صُراخٍ وأنين وألم، صوتَ شجن حزين؛ ناتجٌ من الصورة الذهنية لكلمةِ/ الكادحين، الذين يصدرونَ من قوّةِ أعمالِهم ومشقتِها أصواتاً قويّةً من الآه والوجع.

(1) حمداوي، جميل، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر، عمان، ط1، 2011م، ص88.

(2) سورة الانشقاق، آية 6.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة كدح، ص569.

فاللغةُ ليستْ إلاّ أصواتاً. «إنّ هي إلاّ مجموعةٌ من الأصواتِ محدودة في عَددها، ومع ذلك تراها تفعل العجائب في التواصلِ بين المتعاملين بها، تعبّرُ عن أرقِّ المشاعرِ لديهم. تُصوّرُ ألطفَ الأحاسيسِ الملتعجةِ في صدورِهم. تتلاعبُ بها أوتارُ الحُنجرةِ كلاماً فتُدهشُ، وغِناءً فتُطرب. والسرُّ العظيمُ كلّه يمتثلُ في انتظامِ هذه الأصواتِ في تعاقُبِها، وتبادُلِ أطوارِ مخارجِها في جهازِ الصوت، وفي تشكّلاتها وتبدّلاتها الصوتيّة انطلاقاً من ذبذباتِ الأوتار»[1]؛ وذلك بتوظيفِ عنصرٍ من عناصرِ هذه القصّةِ في تشكيلِ الإهداء، مع تحميلِ هذا العنصر/ الكَدْح دلالاتٍ جديدة.

فالشاعرُ يوظّفُ عنصراً من قصّةِ الغوصِ/ الكدح والتعب والمشقّة في غرضِ الانتماء لهذه الطبقةِ الكادحةِ بقولِه (من شعبي) بوجودِ ياء المتكلّم التي تعني الإضافة، فليس هناك فرقٌ بينه وبين من يحيطون به من هذه الطبقةِ التي تسعى لكسب رزقِها وتأمين لقمةِ عيشِها.

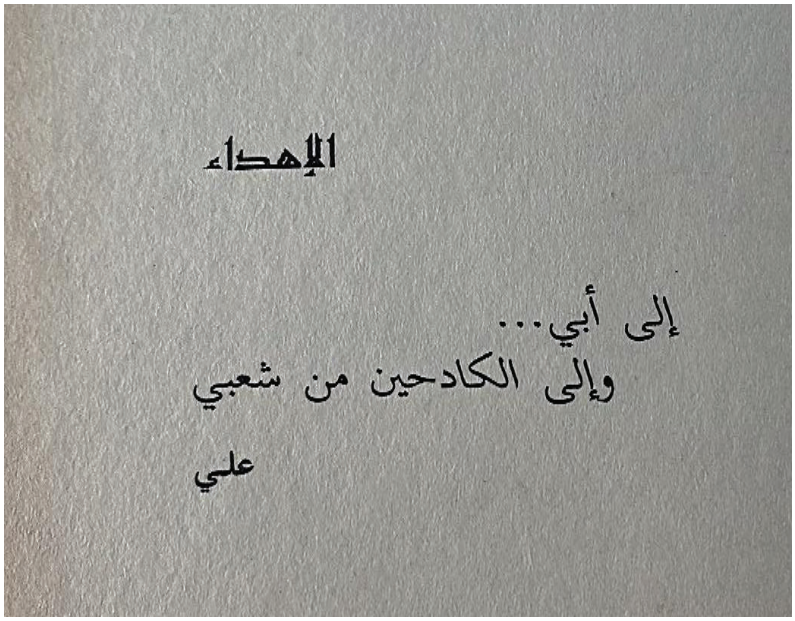
وتبرزُ لنا الإحالةُ في اسم / الكادحين بالتعريفِ بـ(أل) التعريف، ويعني بذلك «أنّ المتكلِّم/ الشاعر يوجّه إهداءَه إلى المُتلقّي/المُخاطَب على أساسِ ممّا يفترضُ سَلَفاً أنّه معلومٌ لديه»[2]. فالتعريفُ كما يقولُ هنتشل وَويت: «يعتمدُ على ما يفترضه المتكلم من علم السامع بالأمر» [3].

(1) مرتاض، عبدالملك، قضايا الشعريات، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، ط1، 2010م، ص110.

(2) فجّال، أنس، الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، ص641.

(3) المصدر نفسه، ص642.

وقد جاءتْ عتبةُ الإهداءِ لدى الشاعر علي عبدالله خليفة من واقعِه المُعاش ومن محلّيتِه، وثمّةَ مقولةٌ شهيرةٌ توضّحُ نصّ الإهداء كونه نصاً مفتوحاً «أنّ النصّ كلّما كان ممعناً في محليّتِه ومذاقِه الخاص كان أجدرَ بإدراكِ العالمية والخلود»[1]. فنصُّ الإهداءِ في رأيي نجح في التمثيلِ الفنّي المُحكم لبِنية شديدةِ التماسكِ والصلابةِ لنمطٍ متعيّن من الإنسانِ والحياة؛ لأنّ فيه درجةً من الفهمِ والاستجابةِ الإنسانيّةِ والجماليّة.



(1) فضل، صلاح، أشكال التخييل، سلسلة أدبيات الشركة العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1،1996م، ص112.

جـ) عتبة المقدِّمة:

إنّ المقدّمةَ تمنحُ سلطةَ توجيهِ القراءة، وهي تصوّرُ المؤلف أو مَنْ ينوبُ عنه للكتابِ، والغاية من التأليف «يندرجُ الاهتمامُ بالمقدمةِ باعتبارِها، أوّلاً وقبل كلّ شيء، نصاّ موازياً يمتلكُ عدة وظائف وأهداف تُعينُ الغرضَ من التأليفِ وطريقةِ تنظيمِه»[1].

وكما نلحظُ في مقدّمةِ ديوان «بدأتُ مع البحر» للشاعر محمد البريكي، أنّها جاءتْ سرديّة. يشيرُ (جيرار جينيت) إلى أنّ المقدِّمات تأتي في معظمِ الأحيانِ في شكلٍ نثريّ. [2] وهذه المقدِّمةُ صدرتْ من رئيس تحرير مجلّة دبي الثقافيّة، الذي ركّزَ على تأصيلِ موقفٍ ثقافيٍّ وهو/ التواصل مع القُرّاء من خلالِ الشعر؛ وتلك إشارةٌ بقيمةِ الشعرِ ومكانتِه وأصالتِه، وذكرَ اسم الشاعر وديوانِه (بدأتُ مع البحر للشاعر والإعلامي محمد البريكي) وهي إشارةٌ متقدّمةٌ للإعلانِ عن مضمونِ النصّ الشعريّ الذي وُضعَ عنواناً له؛ لأنّ الأمرَ ينصرفُ إلى معالجةِ موضوعِ علاقة الإنسان/ الشاعر بالبحر.

وحينَ نتقدّمُ إلى القراءةِ التحليليةِ للغةِ نصّ خطابِ المقدّمة، نلاحظُ استعمالاتٍ لفظيّةً حاملةً للعديدِ من القرائنِ الموجّهة للقراءةِ والمساعدةِ على الهدفِ من نشرِ هذا الديوانِ الشعري،

(1) الحجمري، عبدالفتاح، عتبات البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص40.

(2) لحمداني، حميد، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، المنظومة، مجلّة علامات في النقد، مج 12، جـ46، 2002م، ص43.

وهي قرائنُ تواصليّة، تراهنُ على تشكّلٍ لأثرٍ معرفيٍّ يلازمُ خطابَ المقدّمة مُخبراً وشارحاً ومستقرئاً (نشر الثقافة العربيّة، تعميماً للنفع، تنويع الإصدار للخروجِ من الملل، خدمة الثقافة العربيّة، التعريف بالرموز). فالأمرُ في مقدّمةِ هذا الديوان لا يتعلَّقُ بجذبِ القارئ إلى النصِّ، بل بالمحافظةِ على ارتباطِه بالعملِ الشعريّ، وقراءته وتقديرِه.

وفي رأيي أنّ سياقَ هذه المقدِّمة جاءَ تقريظيّاً، وفي غالبِ الأحيانِ لا تضيفُ شيئاً لموضوعِ دراستِنا، ويمكنُ ـ فقط ـ أن تكونَ تجاريّة إشهاريّة/ مجلّة دبي الثقافيّة. فلمْ أرَ أنّ هذه المقدمةَ انخرطتْ في فعلٍ ثقافيٍّ وحضاريّ مُرتبطٍ بموضوعِ البحرِ ودلالاتِه ومعانيهِ سوى أنّها تسجيلُ حضورٍ لعلامةٍ ثقافيّة، واستجابةً لضرورةٍ (بروتوكوليّة) تحملُ أهميّةً توثيقيّةً براغماتيّةً تتسمُ بالصدقيّة.

ولاحظتُ أنّ مقدّمةَ هذا الديوان لم تحفلْ بمزيدٍ من المدحِ للشاعرِ، أو إظهارِ قيمةِ الديوانِ وموضوعِه، بل رأيتُ فيها تأكيداً على مصداقيّةِ العملِ الأدبي/ الشعر، وجديّة القصدِ فيه. فلمْ تكنْ العلاقة بين المُرسِل/ المُقدِّم، والرسالة/ الديوان، والمُرسَل إليه / المتلقّي علاقة تفاعل وتبادل وتأثير، بقدرِ ما كانتْ علاقةً أشبهَ بـ (بطاقةِ تعريفٍ) لمُنتجٍ أدبيّ.



هذا الإصدار

بقلم: سيف المري

قراءنا الأعزاء، يسعدنا ويشرفنا في مجلة «دبي الثقافية» أن نتواصل معكم من خلال هذا الإصدار «بدأتُ مع البحر» للشاعر والإعلامي محمد عبدالله البريكي، محاولين التواصل مع جميع قراء مجلتنا على رغم الصعوبات التي يمر بها عالمنا العربي وهو يعيش هذه المرحلة الجديدة من تاريخه.

وها نحن ذا في «دبي الثقافية» نقدم لكم هذا الإصدار واضعين نصب أعيننا ما نذرنا أنفسنا له، وهو نشر الثقافة العربية وتقديمها للقراء الأعزاء من خلال كتاب «دبي الثقافية» الشهري، مع حرصنا على التنويع في شتى مشاربنا الثقافية، تعميماً للنفع، وحرصاً على محاربة الرتابة المفضية إلى الملل، ولن نألوَ جهداً في إضافة المزيد، وكل ما نتمناه من قرائنا الأعزاء هو التواصل معنا، وإتحافنا بآرائهم

٤

وملاحظاتهم حول هذه الإصدارات التي نقصد بها خدمة الثقافة العربية، والتعريف برموزها، راجين إيجاد العذر لنا عند وجود أي تقصير.

والله من وراء القصد

وفي مُقدّمةِ ديوانِ (أنين الصواري) للشاعر علي عبدالله خليفة، نلحظُ أنّها مقدمةٌ كتبَها الشاعرُ نفسُهُ، بصفتِها خطاباً تابعاً، يُوظَّفُ ـ غالباً ـ في خدمةِ النصّ الأساس.

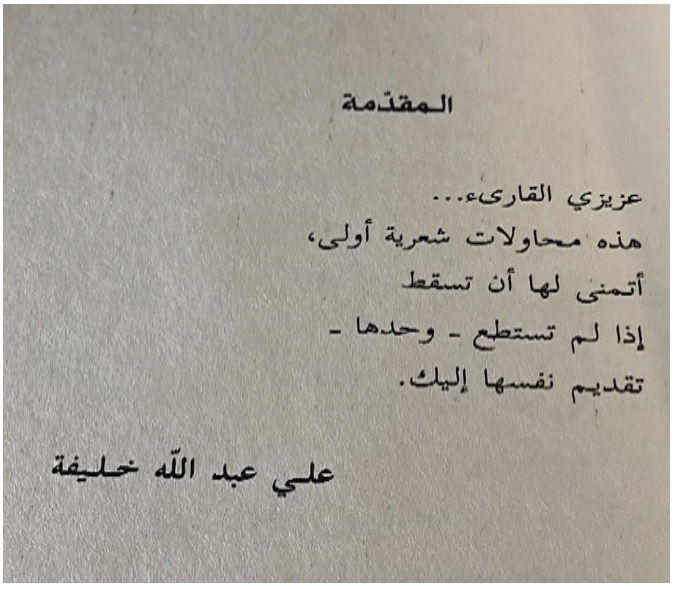
تتضمنُ المقدِّمةُ خطاباً تواصليّاً مشحوناً بإشاراتٍ رمزيّة ودلالاتٍ سيميائية: المُرسِل/ الشاعرُ نفسُه من خلالِ توقيعِه باسمه مفتوحاً في آخر المقدّمة، الرسالة/ هذه محاولات شعريّة أولى، والمُرسَل إليه/ عزيزي القارئ (المتلقّي).

فالمقدّمةُ جاءتْ مثيرةً مقرونةً بالشّرطِ (إذا)/ سقوطِ شعرِه إذا لم يستطعْ الوصول إلى المتلقّي، فتكون العلاقةُ بين الشاعرِ والمتلقّي علاقةً قائمةً على التفاعلِ والتأثير، أو تكون علاقةً مبنيّةً على التودّد والترفّق بين الشاعر والمتلقّي وقبولِ هذا العمل الأوّل الذي يمثّلُ مرحلة بداية في مسيرةِ الشاعرِ الشعريّة.

المقدّمة إذن مشكليّة، فهي مجموعةٌ من الدلائلِ اللسانيّةِ التي تؤدي وظيفة التعريف بالشعر، وتبرزُ قيمتَه ومكانتَه، وتشيرُ إلى محتواه، فيخرجُ هنا من وظيفتِه التعيينيّةِ ليؤدي وظيفةَ الإثارةِ والتحدّي والمُناورةِ، فتصبحُ المقدمةُ في ضوءِ هذه الوظيفةِ بنيةَ عبورٍ إلى مضمراتِ الشاعر (أتمنى لها أن تسقط إذا لم تستطع وحدها تقديم نفسها إليك) ممّا يؤكدُ أن الشاعرَ مسكونٌ بهاجسِ الخوفِ من الحُكمِ عليه وعلى شعرِه، مُرتابٌ من جودةِ شعرِه وقوّتِه وجزالتِه، وكأنّه يقدّمُ خطاباً نقديّاً على نفسِه بـ(إذا)، وإذا رفعنا مستوى القراءةَ السيميائيةَ إلى قراءةٍ فوق مقاميّةٍ تبيّن لنا أنّ الشاعرَ ما كانَ يضعُ هذا الشرطَ إلاّ لثقتِه بنفسِه وشعرِه، وانفتاحِه على هذا الجنس الأدبي/ الشعر، وتقبُّلِه للرأي الآخر، والحكمِ بمقاضاتِه في محكمةِ المتلقّي/ النّاقد/ عزيزي القارئ .

وفي رأيي أنّ مقدّمةَ الشاعر علي عبدالله خليفة مثّلتْ علامةً أجناسيّةً/ محاولات شعريّة، فأحالنا على جنسِ الشعر وليس جنسِ النصّ أو العنوان/ الغوص، ونبّهَنا إلى قيمةِ الشعرِ وأهميتِه وأثرِه على المتلقّي.

والشاعر علي عبدالله خليفة ـ بهذهِ المقدّمةِ ـ يهيئُ أفقَ انتظارِ المتلقّي لقراءةِ مدوَّنتِه التي تحملُ بين دفّتيها نصوصاً شعريّةً ذاتَ صلةٍ وثيقةٍ بالشعرِ الحقيقيّ والشاعرِ المعبّر عن هذه الحقيقةِ. وعبارةُ (أتمنى لها أن تسقط) تضمرُ قيمةً أخلاقيّةً، وصفةً محمودةً، ومعنىً من معاني التواضع الدالّ على إظهارِ التنزّلِ عن المرتبةِ لمن أرادَ تعظيمَه بصفتِه شاعراً، ففي رأيه أنّ الشعر الحقيقي هو وصوله لقلب المتلقّي.



المقدمة

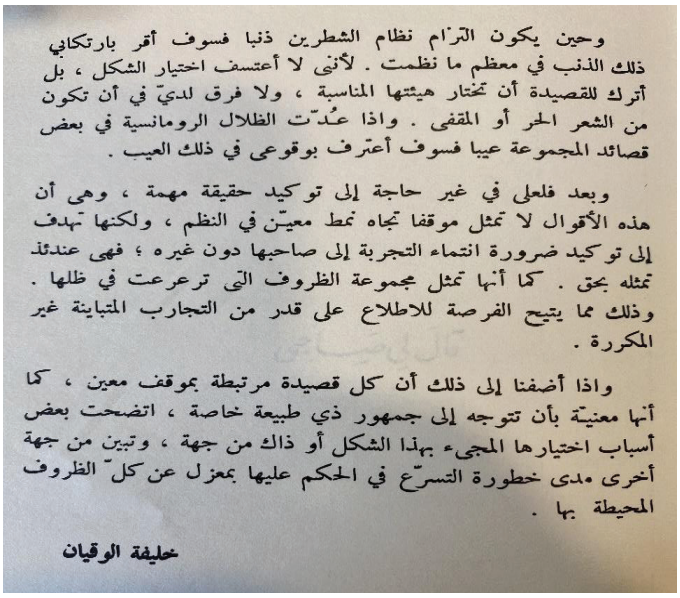
عزيزي القارىء...
هذه محاولات شعرية أولى،
أتمنى لها أن تسقط
إذا لم تستطع - وحدها -
تقديم نفسها إليك.

علي عبد الله خليفة

أمّا مقدّمة ديوان (المبحرون مع الرياح) للشاعر خليفة الوقيان، فهي طويلةٌ وقد اقتطعتُ جزءاً منها- وهو الذي يهمُّنا ـ فقد جاءت محمّلةً بالكثيرِ من الدلالات السيميائية التي تخصّ منهجَه في الشعر، والتزامَه بنظام الشطرين، هذا المنهجُ الذي يرسمُ من خلالِه إستراتيجيّةَ موقفَه من الشعر، ويثيرُ جملةً من العلائقِ

التي تربطُ بينه وبين المتلقّي. وفي رأيي أنّ الخطابَ المقدماتي لا يخرجُ عن دائرةِ التوجيه الأيديولوجي، وهو الإيمانُ بفكرةِ الشعر الموزون المقفّى، فهو خطابٌ موجّه نحو النصّ والقارئ، قصد بناء أو تحديد نمطِ الشعر الذي سيكتبُ به الشاعر قصائدَه ومنها قصائد (الغوص)، وهذه الوظيفة التوجيهيةُ جزءٌ من إستراتيجيّةِ المقدِّم/ الشاعر في تحديدِ علاقةٍ تواصليّةٍ: علاقتِه بالقارئ، وعلاقةِ نصّه بالقارئ.

إنّ القراءةَ السيميائيةَ التي أجريها على مقدّمةِ ديوانِ الوقيّان تمثّلُ وجهاً من وجوهِ طرحِ الإشكاليّةِ النقديّة في شعرِه، ومساءلتها، بصفتِها تمثّلُ تمسّك الشاعر بنظامٍ معيّنٍ في طريقةِ كتابتِه للشعر (وحين يكونُ التزامُ نظامِ الشطرينِ ذنباً أقرُّ بارتكابي ذلك الذنب في معظمِ ما نظمتُ)، ومن مضمر القول والمسكوتِ عنه في هذه المقدّمة أنّ القارئ الذي ليس له ثقافة شعريّة تراثيّة سيجد نفسَه مضطّراً إلى مراجعةِ بعضِ المفرداتِ، ولذلك لجأ الشاعر الوقيان إلى عرضِ منهجِهِ الشعريّ (لأنّي لا أعتسفُ اختيارَ الشكل، بل أتركُ للقصيدةِ أن تختارَ هيئتَها المُناسِبةَ، ولا فرقَ لديّ في أن تكونَ من الشعرِ الحُرِّ أو المقفّى) ولعلّه يقصدُ بالحُرّ هُنا = شعر التفعيلة.



وحين يكون الترام نظام الشطرين ذنبا فسوف أقر بارتكابي ذلك الذنب في معظم ما نظمت . لأنني لا أعتسف اختيار الشكل ، بل أترك للقصيدة أن تختار هيئتها المناسبة ، ولا فرق لديّ في أن تكون من الشعر الحر أو المقفى . واذا عُدّت الظلال الرومانسية في بعض قصائد المجموعة عيبا فسوف أعترف بوقوعي في ذلك العيب .

وبعد فلعلي في غير حاجة إلى توكيد حقيقة مهمة ، وهي أن هذه الأقوال لا تمثل موقفا تجاه نمط معيّن في النظم ، ولكنها تهدف إلى توكيد ضرورة انتماء التجربة إلى صاحبها دون غيره ؛ فهي عندئذ تمثله بحق . كما أنها تمثل مجموعة الظروف التي ترعرعت في ظلها . وذلك مما يتيح الفرصة للاطلاع على قدر من التجارب المتباينة غير المكررة .

واذا أضفنا إلى ذلك أن كل قصيدة مرتبطة بموقف معين ، كما أنها معنية بأن تتوجه إلى جمهور ذي طبيعة خاصة ، اتضحت بعض أسباب اختيارها المجيء بهذا الشكل أو ذاك من جهة ، وتبين من جهة أخرى مدى خطورة التسرّع في الحكم عليها بمعزل عن كلّ الظروف المحيطة بها .

خليفة الوقيان

وأعتقدُ بالجَزْم أنّ خطابَ المقدِّمة للشاعر الوقيان، هو خطابٌ ذاتيٌّ في شكلِ إضاءاتٍ نقديّةٍ، وهو مشروعُه الشعريّ المؤمنُ به. جاءَ خطابُه التقديميّ توجيهيّاً للجيلِ الشعريّ القادم من الشبابِ، وجاءَ قويّاً في القناعاتِ التي يؤمنُ بها الشاعر، وجاءَ واضحاً في مفاهيمِه ومصطلحاتِه. فيه إثباتٌ لتجربةِ الشاعرِ الشعريّةِ التي مردُّها إلى تحقيقِ فَهمِ «وُجُوديّ» من خلالِ علامةٍ مُهيمنةٍ في الخطابِ هي: علامةٌ تكوينيّة يذكرُ من خلالِها الوجود (وبعد فلعلّي في غيرِ حاجة إلى توكيدِ حقيقةٍ مهمّة، وهي أنّ هذه الأقوال لا تمثّل موقفاً تجاه نمطٍ معين في النظم)، ثمّ يبني له صرحاً جديداً للواقعِ يستلهمُ تاريخَه الشعريّ من الحضورِ الوجوديّ في الاستدراك/ ولكنّها تهدفُ إلى توكيدِ ضرورةِ انتماءِ التجربةِ إلى صاحبِها دونَ غيره؛ فهي عندئذ تمثّلُه بحقّ.

خاتمة الفصل الأول:

اعتنتْ السيميائية بدراسة العتبات النصّيّة، ودراسة علاماتها ورموزها وطرق تأويلها، فهي في حقيقتِها عبورٌ إلى داخل النصّ، ومدخلٌ لقراءته، وخطابٌ يرتكزُ على وعي الشاعر في الـ (ماوراء النصّي) عند كتابة عنوانه وإهدائه وهامشِه ومقدّمتِه.

إنّ هذه العتبات النصّيّة تشكّلُ علاقة تواصليّة بين القارئ والديوان الشعري، فرأيتُ في الغلاف علاماتٍ سيميائية كـ (العنوان، واسم المؤلّف، ولوحة الغلاف، ودار النشر، والتعيين الأجناسي، وسنة النشر، ورقم الطبعة)، وهو ما نسمّيه بالتشكّل البصري للنصّ من خلال ما قد ينسجه من علاقات علاماتيّة، تمتلك حمولة معرفيّة ودلاليّة؛ تؤثّر في نفْس المتلقّي، بصفتِها النقطة الأولى لانطلاقِ رحلة التأويل في الدّلالة، ودخولها ضمن السيرورة التأويليّة.

وفي العنوان استطعتُ أن أكتشفَ تلك العلاقة الانتظاميّة التحفيزيّة بين العتبة والنص، لا سيّما إذا كانت العتبة علامة لغويّة مُحمَّلة بالتأويل، ومكثّفة للمضامين الأساسية للنصّ، وعلامة لغويّة صارخة كـ (الغوص) التي ينشأ عنها متواليات من الفرضيّات الدلاليّة التي تقترحها تلك العلامة، وصولاً إلى الانتظام الدلالي

مـع النـصّ الرئيـس، وعنـه تصـدر دلالـة العلامـة السـيميائية لمفـردة (الغـوص) في عناوين نصـوص الشـعراء الرئيسـية والفرعيّـة. فالعنـوان الرئيسـي جـاء مُعرِّفـاً للنـصّ، ومنحَـه بطاقـةَ تعريـف، فظهـرتْ هويتُـه التـي ميّزتَـه عـن غيـره. والعنـوان الفرعـيّ مـا هـو إلاّ مُكمّـل وموضّـح للعنـوان الرئيسـي، إذ يقـدّم ويوضّـح للقـارئ معلومـات ومضامـين، تكـون أكثـر دقّـة وتركيـزاً.

أمّـا عتبـات الهامـش والإهـداء والمقدمـة، فهـي مـن أهـمّ العتبـات التـي تنيـر للمتلقّـي سـبل الوصـول إلـى دلالـة النـصّ الشـعريّ، وتمنـح سـلطة توجيـه القـارئ، فقـد تقصّيـتُ إشـاراتِها وعلاماتِهـا الدلاليّـة التـي تشـير إلـى محتـوى النـصّ، فهـي كاشـفة عـن مادتـه ومعنـاه.

وممّـا اسـتنتجتُه أثنـاء التحليـل السـيميائي لهـذه العلامـات، أنّهـا علامـات لغويّـة، لهـا شـفرتُها الدالّـة علـى فهـم النـصّ وإيحاءاتـه مـن منظـور سـيميولوجي نفسـي، وبُعْـد أيديولوجـي فكـري، وِفـق عمليّـة تواصليّـة مقصـودة؛ لنقـل رسـالة الشـاعر إلـى المتلقّـي، بهـدف التأثيـر والتبليـغ.

الفصل الثاني

سيمياءُ الغوصِ (سيمياء الظلال والأدوات والأصوات).

- المبحث الأول: الظلال والألوان
- المبحث الثاني: الأدوات والوسائل
- المبحث الثالث: الأغاني والألحان

الفصل الثاني:

سيمياءُ الغوصِ (سيمياء الظلال والأدوات والأصوات)

يأتي الحديث في هذا الفصل عن الغوص وبما يتضمّنه من ظِلالٍ وألوانٍ، وأدواتٍ ووسائلَ، وأغاني وألحان.

حيثُ اعتمدتُ في تناول سيميائياتها على توظيف الشاعر لها في سياقات نصوصهم الشعريّة، والتي أخذتْ منحىً دلاليّاً، إذ تصبحُ جميعُها ذات قيمة دلاليّة متشظّية في تشكيل المعنى الشعريّ، الذي تستهدفه عناصر القصيدة، فاللون والأداة والصوت تقودُ إلى تشكيل المعنى السيميائي بوصفها علامات وإشارات مؤثّرة في الحدث الكلامي وتوجيه المعنى الشعريّ؛ لأنّ أيّةَ مقاربة سيميائية لهذه العلامات ينبغي لها ألاّ تتجاهل السياق النصّي بوصفِه الوسيلة الرئيسة لفتح شفرات (اللون والأداة والصوت) داخل النصّ والتعرّف على دلالاتها.

وبيّنتُ أنّ هذه السيميائيات تُعدّ بِنية أساسيّة مهمّة في تشكيل نصّ الغوص، وركيزة مهمّة تقوم عليها الصورة الشعريّة بكلّ جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فـ (اللون والأداة والصوت) تحملُ قدْراً كبيراً من العناصر الجماليّة، وإضاءات دالّة تعطي

أبعـاداً فنّيّـة في النـصّ الشـعريّ، فكلّهـا سـيميائيات تمنـح الحيـاة والوجـود قيمـة لا يمكـنُ إغفالهـا. حيـثُ وقفـتُ علـى سـيميائية الظِّـلال والألـوان بصفتِها معبِّـراً بصريّـاً عـن الشـكل والزمـن، وعلـى الأدوات والوسـائل بصفتِها كاشـفة لتجربـةٍ واقعيّـة نفسـيّة وإنسـانيّة واجتماعيّـة. عاشـها الغـوّاص وانفعـلَ بهـا ومعهـا. وعلـى الأغانـي والألحـان التـي تُعـدُّ رمـزاً للسـعادة والفـرح والرقـص والغنـاء، فيحضـرُ هـذا الصـوتُ جالبـاً للمتعـةِ والترفيـه والاجتمـاع، دالاً على الوحـدة والقـوّة والتحفيـز.

المبحث الأول: الظلال والألوان

توطئة:

الظـلال كمـا تُعـرفُ في بعـض المعاجـم الغربيّـة، هـو «منطقـة داكنـة تحـدثُ بفعـل جسـمٍ غيـر قابـل للشـفافية يلتقـط أشـعة مصـدر مضـيء»[1]. وتحـدّث عبدالملـك مرتـاض عـن قـراءة القصيـدة بالتماثـل الإدراكـي القائـم أساسـاً علـى الحـواسّ الخمـس، بـل علـى أسـاس مـن حاسّـة البصـر خصوصـاً، فيقـول «حـين نقـول الظـلّ ينشـأ عـن ذلـك جملـة مـن المتبـادرات إلـى الذّهـن: فالأولـى، أن يكـون الزمـن نهـاراً؛ إذ جـرت عـادة الدلالـة الأولـى للظـلّ أن تكـون للشـمس أساسـاً. والأخـرى، أن يكـون هنـاك جسـم حائـل بـين مصـدر الضـوء ومنطقـة الظـلّ، إذ لا ظـلّ إلاّ بشـمس، فتخـرج أطـوار كثيـرة تعتـور الزمـن: كإطبـاق الظـلام الصفيـق، وكإطبـاق السـحاب الكثيـف في أثنـاء النّهـار فيغيِّـب الشـمس التـي تغيِّـبُ معهـا الظـلّ. فـكأن كل ظـلّ قرينـة للشـمس»[2]، وفي التحليـل السـيميائي المبنـي علـى تحريـر

(1) مرتـاض، عبدالملـك، التحليـل السـيميائي للخطـاب الشـعري، أكاديميـة الشـعر، أبوظبـي، ط1، 2016م، ص153.

(2) المصدر نفسه، ص 154.

دلالة «الظلّ» من التعيين الارتساميّ والتضييق المفهومي لتلج في دائرة التأويل في تمثّل الظلّ في علاقته بالشمس، وعلاقة الشمس والظلّ بالإنسان، والبيئة والحياة. بمعناها العام. «إذ كان الظلّ منذ كان، في اللغة الشعريّة العربيّة، مَدْرَجَة للدلالة على حالٍ تتصف بالبذخ والترف؛ حيث لا يتعرّض للعمل تحت الشّمس المحرقة إلاّ فقراء العمّال وكادحوهم ومحروموهم؛ من حيث يكون الظلّ مرتبطاً براحة الأثرياء، وأولي السلطان، وأصحاب الجاه من النّاس. فهؤلاء يلتمسون وسائل تقيهم الحرّ؛ حرّ الشمس فيتخذون قصوراً يأتون إليها، أو حدائق يستظلّون بأشجارها ساعة الهجير»[1]، وفي هذا المعنى يقول الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني في قصيدته «بقايا سفينة غوص»:[2]

واذكري الماء الأجاجْ
مِلحَه القاسي..
على تلك الجروح النادبة
واذكري الشّمسَ عليكِ
والسّموم اللاهبة
تُحرقُ الإنسانَ فيكِ
والوجوه الشّاحبة

(1) المصدر نفسه، ص 154.
(2) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص6-7.

وقول الشاعر حسن المطروشي في قصيدته «أحدّقُ منذ كنت»:[1]

أحـــــدِّقُ في مـــتـــاعِ أبـــي
أرى سُـــفُـــنـــاً مـــودِّعـــةً
وتـــهـــتـــفُ: يـــا فـــتـــى،
هـــذا طـــريـــقُـــك لـــلـــمـــوانـــئ
قـــــد يـــــطـــــولُ،
فـــقـــم لـــتـــلـــحـــق بـــالـــرِّجـــالِ
أحـــــدِّقُ مـــثـــل صـــاريـــةٍ
وبحرُ عمان تلمعُ تحتَ معطفِه
الخـنـاجـرُ والـقـراصـنـةُ الـنـيـامُ،
أجـيـئـه عـجـلاً فـأشـربُـه،
وتـــفـــتـــكُ بـــي ظِـــلالـــي

أمّـا اللـونُ فهـو «جـزء مـن العالـم المحيـط بنـا، وهـو يلازمنـا في حياتنـا، ويدخـل في كلّ مـا حولنـا»[2]. واللـونُ مُـدركٌ حسّـيّ، يدخـل في مكنونـات الإنسـان، فيُحـدثُ تطابقـاً معرفيّـاً وتمازجـاً نفسـيّاً في حياتـه، ثـمّ يصبـحُ هـذا اللـونُ ذا قيمـة معنويـة في نفـس هـذا الإنسـان، فينجـذبُ إليـه ويتأمّلـه. «واللـونُ في حقيقتـه مظهـر يشـيعُ في

(1) المطروشي، حسن، الأعمال الشعرية، ص79-80.

(2) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م، المقدمة، ص13.

النشاطات الإنسانيّة كلّها، ويعبّر عمّا يستكنّ في الذات الإنسانية من مشاعر وأحاسيس، فألوان المدركات الحسّيّة تعدّ مثيرات حسّيّة لدى النّاس، ويختلف تأثيرُها فيما بينهم»[1]، وفي جانب تأثير اللون في توظيف الشاعر له في سياقات نصّه الشعريّ يأخذ منحى الدلالة «يصبحُ اللونُ ذا قيمة دلاليّة متشظّيّة في تشكيل المعنى الشعري الذي تستهدفه عناصر القصيدة، إنّ اللونَ يقودُ إلى تشكيل المعنى السيميائي بوصفه لعبة، من خلال التأثير الذي يحدثه اللون في صياغة الكلام وتوجيه المعنى الشعري»[2]. وحين ذكرنا السياق الذي وُظِّف فيه هذا اللون، فإنّنا نتحدث عن فهم النصّ وتفسيره، فالسياقُ هو الإطار الذي يساعد على فهم المعنى الحقيقي للنصّ، والذي أطلق عليه صلاح فضل بالسياق الإدراكي «الذي يتمّ عن طريقه تحليل العوامل الاجتماعية والثقافية الفاعلة في تكوين النصّ، ممّا يتطلّب مقاربة متعددة الأبعاد، تقوم بربط مختلف المستويات فيما بينها، خاصّة البِنَى الأسلوبيّة والبلاغية وعلاقتها بمختلفِ أنواع السياقات، لا لفهم النصّ في ذاتِه فحسب، وإنّما لفهم وتحليل مختلف وظائفه أيضاً»[3].

إنّ أيّة مقاربة سيميائية للون ينبغي لها ألاّ تتجاهل السياق

(1) الكوسا، عبير فايزة حمّادة، اللون في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة البعث، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا،2006م، ص16.

(2) جواد، فاتن عبدالجبار، اللون لعبة سيميائية، جامعة تكريت، كلية التربية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2009م، ص7.

(3) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م، ص317.

النصّي بوصفه الوسيلة الرئيسة لفتح شفرات اللون داخل النص والتعرف على دلالاته، فيكون للسياق أثرٌ في صناعة الإشارة اللونية، وتحديد قيمتها الدلالية المتصلة ببنية العمل جزءاً أو كلاً. «ومن هنا يظهر الطابع الرمزي الإشاري للون، وأثر السياق في توجيه دلالاته، فما اللون إلاّ علامة تتضافر مع العلامات اللفظية الأخرى لتشكيل الخطاب في مستوياته الاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والإشارة إلى دلالاته في ضوء المتكلم والمخاطب» [1].

ويعدّ اللونُ بنية أساسيّة مهمّة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامّة تقوم عليها الصورة الشعرية بكلّ جوانبِها، من الشكل إلى المضمون، فاللونُ يحملُ قدراً كبيراً من العناصر الجماليّة، وإضاءات دالّة تعطي أبعاداً فنّيّة في العمل الأدبي على وجه الخصوص، «إنّ اللون يمنحُ الحياةَ والوجود قيمة لا يمكن إغفالُها، فهل نتخيّل أنفسَنا نرى لوناً واحداً؟ هل نشعر بلذّةِ الجمال لو اختفت الألوان من الأرض، وأصبحتْ تُرى بلا ألون؟ عالَماً مخيفاً يبدو لك كالصحراء الممتدّة أطرافُها بلا ماء أو شجر أو ظلّ أو نهاية» [2].

فالسيميائية اللونية تؤلّف إشكالية التوجيه الدلالي لدوالها، وتحدد درجة إسهامها في التشكيل العام للعبة المعنى، بعد أن

(1) محمد، عدي عدنان، اللون في الرواية العراقية، دار دجلة الأكاديمية، بيروت، لبنان، ط1، 2019م، ص31.

(2) الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر، عمّان، ط1، 2008م، ص13.

عملت ضمن طبقتها الضمنية على تشكيل صورتها اللونية، فيكون للون في الخطاب الشعري أثرٌ مهمٌ في الإيحاء بدلالات الخطاب الظاهرة منها، بينما الخطاب «يتأسس على فعل تلفّظي يكون فيه الفعل القائل منغرساً في وضعيّة تلفّظيّة مخصوصة»[1]، ونحن هنا نعدُّ اللون خطاباً سيميائياً فاعلاً، وهو رهين الحاضر التلفّظي المتحقق بفعل الزمان، فالخطاب «مرتبطٌ بطبيعة الوظائف التي تضطلع بها العلامة السيميائية الجامعة ومتعلقاتها في أيّ مقام تلفّظي»[2]، وأزعمُ أنّ اللون في شعر شعراء هذه المدوّنة له دلالاته وإيحاءاته السياقية في توجيه دلالة الخطاب الشعري، وما يحدثه من تحوّلات اجتماعية ونفسية، وما يقوم به اللون من توضيح الدور «الموضوعاتي» الذي يقوم به الغوّاصون عند الانتقال من مكان إلى آخر ضمن الإطار الزمني.

يذهب هذا المبحث إلى اعتماد العلامة اللونية، بصفتها، معبِّراً بصريّاً عن الشكل وعن الزمن، فالذّات الشاعرة وجدتْ في إيقاع اللون، واحداً من مظاهر المجال التوليدي الإيحائي، وواحداً من عناصر انفتاح النص الشعري على رحابة التخييل، وعلى عمق الخفاء وكثافة الرمز.

(1) ريكور، بول، من النصّ إلى الفعل، سوي، باريس، 1983م، ص116، ترجمة محمد بن عياد، ضمن كتابه: الكيان والبيان، تونس، كلية الآداب، صفاقس، 2013م، ص126.

(2) الحلواني، عامر، التحليل السيميائي والمشروع التأويلي، تونس، منشورات وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، 2010م، ص123.

وقد ظهر اللونُ بنسبةٍ عالية في دواوين شعراء هذه المدوّنة، فجاءتْ قصائدهم مرتكزةً على اللون في بناء المكوّنات الشعرية، لتضع العلامة اللونية بصمتها على مفردات وتراكيب وصور سياقاتهم الشعرية، وتؤثر العلامة بفعالية على تشكيل الدلالات، بل أيضاً في تشكيل وبناء تجربة الغوص ذاتِها. ويذهب هذا المبحث إلى اعتماد العلامة اللونية ضوءًا كاشفاً عن سمات أصيلة في شخصية الغوّاصين، من خلال إدراك الشعراء للألوان ووعيهم بها وتذوقهم لها وشغفهم برصدها وتدرجها ورسمها وتسجيلها والتعبير عنها داخل أشعارهم. وهو في الوقتِ نفسِه إدراكٌ حقيقيّ بقيمة اللون كواحد من مكوّنات تجربة رحلة الغوّاصين في مضمونها وفي تشكيلها، بما يوضح في الشعراء اهتمامهم باللون والتفاتهم إليه. وحرصاً منهم على توظيف اللون بصفته حالة إبداعيّة وشعوريّة مرتبطةً بالحواسّ، وبصفتِه وسيلةً من وسائل التعبير الرمزي؛ ولما لتوظيفِه من إيحاءات خاصّة تتشظّى وتتنوّع. «فالنصُّ الشعريّ في حقيقته كاشفٌ عن نفسِه، وكاشفٌ عن مبدعِه، من خلال مبثوثاتِ أرجائه وحناياه، ووعي الشاعر وإدراكُه للألوان وتذوقه لها وشغفه برصدِها وتدرجها ورسمُها وتسجيلُها والتعبير عنها داخل شعره»[1].

والمفردة اللونية كما جاءت في قصائد شعراء المدوّنة، إمّا أن تكون صريحة كالأبيض والأسود والأزرق والأخضر والأحمر والأصفر، وإمّا أن تكون إيحائية بصفتِها مفردة عامّة من مفردات

(1) خاطر، يحيى، اللون في شعر ابن المعتز، دلالات ووظائف، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط1، 1999م، ص67.

الحياة أو الحضارة أو الكون ومظاهره وظواهره، وتكون في حقيقتها دالّة على «ملوّن» بطبيعته لا تكاد تذكر المفردة إلاّ ويقفز لونها معها في الذهن. فالليل (أسود)، والنّهار (أبيض)، والبرق (أبيض)، والذهب (أصفر)، والقمر (أبيض مصفّر مشوب بالبنّي)، والشمس (أبيض)، والشفق (أحمر). أو تكون مفردة اللون وصفاً كـ (الدّجى – الظلمات – الصباح – المساء)، وفي تفسير ابن عاشور[1]* «الألوان جمع لون، وهو عرض السطوح والأجسام بكيفيّة النّور بكيفيات مختلفة على اختلاف ما يحصل عند انعكاسها إلى عدسات العين من شبه الظلمة وهو لون السواد، وشبه الصبح وهو لون البياض فيهما الأصلان للألوان»[2] واللون في حقيقته هيئة كما ورد عند ابن منظور في لسان العرب أنّه «هيئة كالسّواد والحمرة ولوّنه فتلوّن، واللون: فلان متلوّن، إذا كان لا يثبتُ على خُلُقٍ واحد» [3].

سيميائية الألوان:

يتركّز تحليلُنا على معاينة العلامات اللونية المائزة لزمنِ الغوّاصين الموصوفة في قصائد الشعراء، وفي محفلِهم النصّي بصفتِها أساس وجود هذا الخطاب، في ضوء التصوّر الذي تقدّمه السيميائية عن السيرورة الدلاليّة أو السيرورة المُنتجة للدلالة. بصفتِها حجر الأساس في أيّ عمل تأويلي يستهدف «الاستقصاء

(1)* محمد الطاهر بن عاشور، عالم ومفسّر وفقيه ولغوي تونسي (1879–1973م).

(2) ابن عاشور، الطاهر، التحرير والتنوير، مؤسسة التاريخ العربي، مصر، ط1، 2000م، ص155.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، النيل، القاهرة، د. ط، ص4106.

الرّمـزي الأقصـى لإمكانـات الوجـود»[1].

1- اللون الأبيض

في قصيدة «غريق» للشاعر غازي القصيبي:[2]

زَبَدٌ أبيــضٌ على وجنــةِ الماء كأحلامــي العِجــاف انتثارا
وظــلامٌ كالموتِ يخنقُ أيّامــي ويجتــاحُ أمنيــاتي العذارى
أنا ألقيــتُ يا رياحُ شــراعي فخذيــه واغرقــي البحّــارا

مـن المشـاهد الوصفيّـة التـي نـرى فيهـا الشـاعر شـبّه نفسَـه بالغـوّاص/ البحّـار، وقـد وظّـف فيهـا اللـون الأبيـض مكانـاً/ البحـر وزمانـاً/ ظـلامٌ الـدّالّ علـى الليـل، بواسـطة علامـات فرعيّـة بـدأتْ مـن العتبـة (غريـق)، ثمّ (زَبَـد أبيـض ـ شِـراعي ـ اغرقـي ـ البحّـارا) عبّـر فيهـا عـن حالتِـه المزاجيّـة المضطربـة، وانفعالاتـه الحزينـة، الآتيـة مـن قسـوة الحيـاة ومعاناتهـا، كمـا هـو زَبَـدُ البحـر في كميّتـه وكثافتِـه المعتمـدة علـى سـرعة وكثـرة وعنـف حركـة الأمـواج، مكوّنـةً رغـوةً سـرعان مـا تتبـدد وتـزول/ كأحلامـي العجـافِ انتثـارا. وهنـا يقصـد باللـون كيفيـة «وهـذه الكيفيـة تخـصّ عمليّـة الإبصـار وحدهـا دون غيرهـا مـن الحـواسّ كالسـمع أو مـا إلـى ذلـك، دون أن يتوسّـط محـسّ آخـر غيـر الإبصـار»[3] ، وبقـدر أنّ اللـون الأبيـض دالٌّ علـى

(1) ابـن عيّـاد، محمـد، مضـارب التأويـل، مطبعـة التسـفير الفنّـي، تونـس، صفاقـس، 2003م، ص34.

(2) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص85.

(3) الياقـوت، شـيخاوي، معانـي الألـوان في اللغـة والثقافـة والفـنّ، رسـالة ماجسـتير، جامعـة أبـي بكـر بلقـاي تلمسـان، الجزائـر، 2017م، ص7.

الأمل والمحبّة والصفاء، بقدر ما يدلّ هنا ـ من خلال السياق ـ على الحِداد/ ظلامٌ كالموت، والتشاؤم / أنا ألقيتُ يا رياحُ شراعي «فاللونُ لغة رمزيّة تحمل دلالات عديدة، وهو فضاء واسع له قدرة كبيرة على التأثير والتدليل، وهو ما نستطيع أن نطلقَ عليه «الإيقاع اللوني» الذي يصوّر حالة الشاعر/ الغوّاص في الفعلين المضارعَين (يخنقُ ـ يجتاح) فاللون الأبيض هنا يحملُ دلالة سلبيّة نستنتجها من الثنائية الضدّيّة (أبيض ـ ظلام) التي تكشف لنا أنّ البياض هو ذاتُه لون الكفن أي أنّه يحمل رمزيّة الموت والفناء إلى جانب الاستسلام، حيث يُقال (رفعتُ الراية البيضاء) / ظلامٌ كالموتِ يخنقُ أيّامي. وكأنّه يقارن بين الموت والحياة الشاقّة للغوّاص الذي يفضّل الموت على الحياة ممّا يشاهده من معاناة في حياة البحر/ واغرقي البحّارا، وقد بُنى هذا التضاد ـ الذي يعبّر عن معاناة الشاعر من هذه الحياة، ورؤيته لواقعه المتناقض ـ على معنى ديني في تناصّه مع القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ﴾[1] وهو ما يطفو على سطحِ السّوائل، ولا قيمةَ له، فهو يحمل معاني الذهاب والتلاشي وعدم البقاء/ كأحلامي العِجاف انتثارا، ومبنيٌّ ـ كذلك ـ على معنى وجودي وهو أنّ الموتَ حقيقة وجوديّة، وجزء أساسي من التجربة الإنسانيّة الوجوديّة، فهو يمثّل نهاية الحياة الجسديّة، ويدفعنا للتفكير في معنى الحياة/ وظلامٌ كالموتِ، وبالتّالي يرى الشاعر بأنّ الموتَ خلاصٌ من بؤسِ الحياة. ويتناصّ هذا النصّ

(1) سورة الرعد، آية17.

للقصيبي مع نصّ نثري ورد من أحد الغوّاصين تحت عنوان «تعرضنا لضربات والأمواج تتقاذفنا»، يقول فيه: «وفي طريق عودتِنا مررنا بالقربِ من جزيرة الشيخ، وهي على بُعد 70 ميلاً من البحرين. هنا اشتدت علينا الرياح (رياح الكوس)[1]* وقمنا بإنزال الشراع، ووضعنا «الجيب» وهو شراع مثلّث الشكل، ولكنَّ الرياح ازدادت، وكانت مصحوبة بالبرق والمطر الشديد، والرعد يملأ السماء، والمشهد كان رهيباً، وأصبح لون البحر أبيض نتيجة لضوء البرق، ونحن في عز الليل، وراحت الصواعق تتخاطفنا من كل اتجاه، والأمواج العاتية تتقاذف السفينة يمنة ويسرة، وكأنها دمية صغيرة» [2].

أمّا ما يوحي باللون الأبيض فهو (الشمس ـ الصباح ـ الفجر ـ النّهار)، ولعلّ اللونَ الأبيض كان محبباً عند العرب؛ لما يحمله من صفاتِ الصدق والصفاء «كان أحبّ الألوان إلى قلوب العرب، وأكثرها قُرباً من نفوسهم، وانسجاماً مع طبائعهم، وكأنّهم يرون فيه أبهى الألوان وأشفّها، وأحلاها وأصدقها»[3]. والشمسُ مرتبطة بالضوء وبياض النّهار، فالعرب استخدموا اللون الأبيض في تعبيرات تدل على ذلك «فقد قالوا: كتيبة بيضاء عليها بياض

(1)* رياح الكُوس: بضمّ الكاف، الرياح الشرقية. لفظة فارسية، أصلها كوش. (ينظر: الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ، جـ2، ص364).

(2) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص160.

(3) نشوان، يونس، اللون في شعر ابن زيدون، جامعة اليرموك، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، المقدمة، ص23.

الحديد. وأطلقوا على الحنطة وعلى الشمس اسم: البيضاء»[1].
وقال ليونارد دي فينشي «أوّل الألوان البسيطة الأبيض... الأبيض يمثّل الضوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون»[2].

ففي «الشمس» يقول خليفة الوقيان في قصيدته «المغترب»:[3]

لملمتُ بُقيا شراعاتي وأجنحتي وعدتُ من رحلةٍ للغيبِ مُغترِبا
صحبي على الدّربِ أحلامٌ مُشرّدةٌ أطعمتُها الشكَّ والأشواقَ والنَّصَبا
أبحرتُ من أُفــقٍ داجٍ إلى أُفقٍ مُعفّرٍ بشُــعاعِ الشّمس ما خضُبا

إنّ ما تقترحه العلامة اللونيّة لمفردة الشمس في صيغتِها البدئية والسطحيّة أنّ الشمس عبارةٌ عن نجمةٍ من نوع خاصّ، «فهي كتلة ماديّة صلبة وملساء، كما تبدو لنا. بل هي كتلة ضخمة من الغاز الملتهب، ولا يوجد على سطحها لا أرض، ولا بحر، ولا كائنات حية. والغازات التي تتكون منها الشمس متجمّعة حول مركزها بوضع التناظر الكروي، وهي في غليان دائم»[4]، وهذا يدعونا إلى النظر في المستوى الثاني من التأويل، وهو التأويل الدينامي، الذي يؤسس على تخطّي التأويل المباشر، ولا يمكن للتأويل الدينامي أن يُوجد إلاّ من خلال وجوده، فتتحرر الدلالة من دائرة التعيين الارتسامي والتضييق المفهومي لتلج في دائرة التأويل الهرمنطيقي، وهو يحيلُنا

(1) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، ص 69.
(2) المصدر نفسه، ص 111.
(3) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص 31.
(4) الموسوعة العالميّة، حقوق الطبع محفوظة: كروبو إيديتو ريالي فابري، ميلانو، مجلد7، 1995م، ص1270.

إلـى سـؤال مرتبـط بدلالـة ورمزيّـة الشـمس وحضورهـا في النـصّ الشـعري لأبعـاد زمنيـة يعيشُـها الغـوّاص حالـة قيامـه بعمليّـة الغـوص، «فالشـمسُ يكـونُ لونُهـا أبيـض مُبهـراً خـلال النّهـار، وفي سـاعة الغـروب حيـث يصبـحُ لونُهـا برتقاليّـاً»[1]، والعمـلُ اليومـيّ لـدى الغـوّاص يبـدأ مـن شـروق الشّـمس» بشـروق الشـمس كان يبـدأ العمـل اليومـي، وتبـدأ فيـه عمليّـة فتـح الأصـداف واسـتخراج اللؤلـؤ منهـا .. فـكان البحّـارة يشـكلون لهـذا الغـرض حلقـات يراقـب كل حلقـة منهـم بحـارٌ يختـاره الربّـان للقيـام بهـذه المراقبـة، وبعـد أن تسـتكمل عمليّـة فتـح الأصـداف يجمـع هـؤلاء المراقبـون اللؤلـؤ المسـتخرج ويأخذونـه للربّـان الـذي يقـوم بحفظـه، وهكـذا حتـى ينتهـي العمـل اليومـي»[2].ويظهـرُ اللـون الأبيـضُ مـن خـلال رحلـة الغـوّاص/ أبحـرتُ ، مـن ظـلام/ أفـقٍ داجٍ إلـى نـور/ شـعاع الشّـمس، والـذي تظهـرُ فيـه حيـاة الغـوّاص المضطربـة الرّماديـة غيـر الواضحـة مـن كلمـة/ مُعفَّـر، التـي تعنـي الغبـار، فالبيـاض الـذي اقترنَ في أذهاننـا بمعنـى النقـاء ، جـاء هنـا في سـياقِه الشـعريّ بصفتِه ليـس لونـاً محبّبَـاً لـدى الشـاعر، وليـس هـو اللـون الـذي يبعـث الأمـل والتفـاؤل والمحبّـة والـودّ ، بـل هـو لـونٌ يقتـل الأمنيـات؛ لمـا توحيـه كلمـة/ الغُبـار الدالّـة علـى الخـوفِ مـن المـوت، وهكـذا تمـوتُ الأمنيـاتُ والأحـلام لـدى الغـوّاص، وهـذا انعـكاسٌ لحالتِـه النفسـيّة مـن تعكيـر الجـوّ بالغبـار «فـإذا اشـتدّ الهـواء يتعكّـر الجـو مـن جـراء الغبـار»[3]

---

(1) المصدر نفسه، ص1269.

(2) الشيراوي، محمد قاسم، جمع وإعداد: مبارك عمرو العمّاري، نوادر وقصص من البحرين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط1، 2018م، ص41.

(3) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، ص 452.

والهواءُ القويّ هو الذي «يثيرُ البحر، فتقوم الأمواج، وكلّما كان الهواءُ قوياً، كانت الأمواج قوية وهكذا»[1].

وفي «الصباح» يقول حسن المطروشي في قصيدته «صباح»:[2]

صباحٌ قديمٌ عائدٌ من صباحِه ... يشيّعُ ليلاً مُثقلاً بنباحِه
ونمضي إلى يومٍ سنركبُ بحرَه ... ونمكثُ ساعاتٍ كبعضِ جراحِه
نُطلُّ على غيمٍ يرتّبُ وقتَه ... ويفسحُ درباً في انتظارِ رياحِه

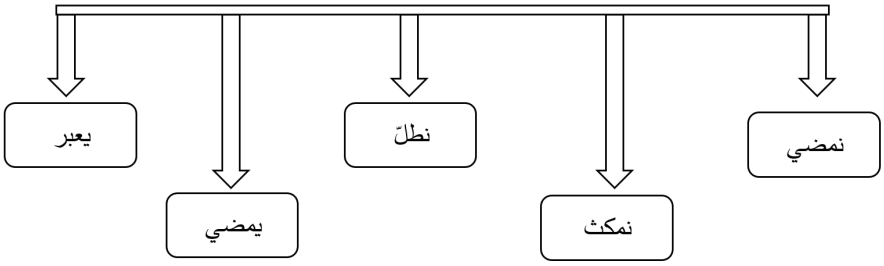
وفي قصيدةٍ أخرى بعنوان «على درّاجة صدئة» يقول:[3]

الطفلُ على درّاجته الصدئه
يمضي للبحر صباحاً
يعبرُ بالبحّارةِ،
بالحطّابين الأفظاظِ
بفلّاحات الحيّ

الصّباحُ فترة زمنيّة من النّهار تتيحُ للضوء أن ينتشر عبر الفضاء الرحيب، وترغم الظلام على الانحصار في عَدَمٍ يُدرَك ولا يُرى، فالصباحُ يمثّلُ للإنسانِ بداية اليوم بآماله وأحلامه وتطلّعاته، هو بداية يوم يسعى فيه لتحقيق ما عجز عن تحقيقه في اليوم الذي سبقه، هو هروب الليل، وإقبال النّهار، وقد يرتبط

(1) المصدر نفسه، ص 454.
(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعرية، ص64.
(3) المصدر نفسه، ص143.

الصباح بذكريات مؤلمة كما هي عند المطروشي الذي يقول عن الصباح وركوب البحر/ ونمكثُ ساعاتٍ كبعض جراحِه. ويتمثّل اللونُ الأبيضُ في ظهور الصّباح بالنزعة الوصفيّة السردية من خلال سرد الأفعال:



فهي أفعال واصفة تؤدّي دوراً سيميائياً في الدور الفنّي والمعنوي؛ لاستيفاء ملامح البحر والبحّارة ـ يعبرُ بالبحّارة ـ في زمن الصباح/ البياض، والإلمام بمظاهر هذا اللون الذي يدعو إلى السعادة والتفاؤل، بعكس ما ربطه الشاعر بالحزن والألم في قوله/ ونمكثُ ساعاتٍ كبعض جراحه؛ ليحمل رمزيّة التشاؤم، وهي انعكاس للحالة النفسيّة التي يعيشُها الشاعر «فالحالة النفسيّة تعطي دلالة مغايرة لاستخدام اللون، والفترة الزمنية تحدد أيضاً استخداماً مغايراً للون»[1].ومن هنا فإنّ الشاعر المطروشي قد تباين في توظيف اللون الأبيض من خلال مفردة الصباح، إذ منح هذا اللون العديد من الدلالات بوجود العلامات السيميائية للغوّاصين (يمضي للبحر صباحاً، يعبرُ بالبحّارة) على أنّ الدلالة

(1) الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، اللون ودلالته في الشعر، ص78.

الواضحة هي معنى التشاؤم / ونمضي إلى يومٍ سنركبُ بحرَه***
ونمكثُ ساعاتٍ كبعضِ جراحه. وأنّ كلمة (الصباح) الدالّة على اللون الأبيض استُعملتْ مصدراً للدلالة على الحدث، وللدلالة على دورٍ تؤدّيه هذه الكلمة وفق السياق التي وُظّفت فيه، فوضحَ المعنى وانكشف «ولهذا يصرّح فيرث بأنّ المعنى لا ينكشف إلاّ من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة»[1]، ويقول عبدالملك مرتاض «إنّ الصباحَ يكون أجمل الأوقات عادةً من النّهار، وقد شهد بذلك واصفوا الجَمَال ومتحسّسوه ومتذوّقوه، أكثر من سوائهم، وهم الشّعراء: منذ امرئ القيس على أبي القاسم الشابّي»[2].

وفي سياق (الطّفل على درّاجته الصدئه، يمضي للبحرِ صباحاً) تجلّتْ جملة من القرائن المقاميّة والقولية التي من شأنها أن تعملَ على تحديد الدلالة من خلال الكشف عن مقصود الشاعر في حالة المعاناة التي يعيشها الغوّاصون والحطّابون والفلاّحات، والذي يهمّنا في هذا السياق هم (الغوّاصون) في حالة ركوبهم البحر صباحاً/ البياض، فاعتنى بمفردةِ (الطفل) التي توحي بالمرحلة الأولى من الحياة وتأثير ما حول هذا الطفل في النفس والسلوك، وهو يدرك ببصرِه حين يعبر بدرّاجته حياةَ البحّارة والحطّابين والفلاّحات وكلُّها مهنٌ شاقّة تحتاجُ إلى مزيدٍ من القوّة، فالعلامة

(1) مطهري، صفية، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص32.

(2) مرتاض، عبدالملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، أكاديمية الشعر، أبوظبي، ط1، 2016م، ص45.

اللونية/ البياض جاءتْ كيفيّة، وهذه الكيفيّة تخصُّ عملية الإبصار لهذا الطفل، دون غيرها من الحواسّ. «وفي الواقع تثبت الدراسات المهتمة بنموّ الطفل وارتقائه المعرفي ـ خاصة في السنة الأولى ـ أنّ هناك مجالات متعددة يرتقي الطفل من خلالها معرفيّاً مثل جانب الإدراك، وجانب المعلومات، وجانب الذاكرة، ومن أهمها إدراك الأشياء من خلال الألوان والأشكال»[1]، وهو إحساسُ بأنّ حياة الإنسان في كسب عيشِه تبدأ من الصباح، فيرى بعينه كلّ شيء ومن زوايا مختلفة. «فكأنّ الصباحَ هو فُتوّة النّهار وشبابه، وعنفوانه، وهو انتشارٌ جميلٌ للنّور الفيّاض»[2]، وللإحساس بالألوان شروط لابدّ من تحققها «بعضها يعود إلى عوامل داخليّة في جسم الإنسان، وتركيب أجهزة الإحساس فيه، وبعضها يعود إلى عوامل خارجية منها مقدار الضوء الواصل إلى العين وطول موجته وزاويته ولونه»[3].

إنَّ توظيف «الطفل» في سياق الغوص، له دلالة التأثّر من الطفل بوالده في معنى الرّجولة، والشعور بالمسؤولية وتحمّل أعباء الحياة، حيث كانت بدايات الغوّاصين في سنّ العاشرة والثانيةَ عشرة تأثّراً بآبائهم! يقول الغوّاص حمد عبدالعزيز الدّارمي «بدأتُ في عملي في البحر «تبّاباً»[4]*، وأنا في الثانية عشرة من عمري، والحقيقة

(1) إبراهيم، وفاء، الوعي الجمالي عند الطفل، مكتبة الإسكندرية، مصر، مهرجان القراءة للجميع 97، د. ت، ص13.

(2) مرتاض، عبدالملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص45.

(3) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، ص9.

(4)* التبّاب: مسمى لخادم السفينة وعادة ما يكون التبّاب من الأولاد والذين هم

أنّني دخلتُ تيمناً بوالدي الذي أمضى السنين الطويلة كنُوْخذة غوص، وحالياً هو يبلغ من العمر مائة سنة. إنّ الاندفاع إلى البحر في ذلك الحين علامة يُدرك معها الآباء أنّ أبناءهم الذين في عمر الزّهور أصبحوا متأهبين للدخول في مرحلة الرجولة، ومشاركة آبائهم أعباء الحياة، ومصارعة الأهوال في البحر، وقد فرح والدي عندما رأى منّي رغبة جامحة بالالتحاق في ركب الرجولة»[1].

وفي «الفجر» يقول المطروشي في قصيدته «ليل اليابسة»:[2]

دنـــا مـطـلـعُ الـفـجـر

يـــــا صـــــــاحِ،

والـرّيـح نـاعسةٌ في السّواحل،

هـيـئ لـنـا دفّـــة الـبـحـرِ،

هـــيء لـنـا سـفـائـنـنـا،

وأعـــــد الـــشّـــراعْ

ويقولُ علي عبدالله خليفة في «الفجر» من قصيدته «بذر الأراضي الواهبة»:[3]

رغم نعيبِ البومِ في شتّى الجهاتْ

ما بين التاسعة والثالثة عشرة. (ينظر: الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص201).

(1) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص163.

(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعرية، ص55.

(3) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص 67-68.

الكادحون منَ الشعوب هُمُ الحياةْ

والـــــــفـــــــجـــرُ آتْ..

الـــــــفـــــــجـــرُ آتْ

يـــا أصـــدقـــائـــي الـطّـيـبـيـنْ،

هذا الذي قالتْه أصداء السّنينْ

واهتزّتْ الأوتارُ في سمعِ الدّهور

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «رباعيات عاشقة»:[1]

نبلّلُ أقـــدامنـــــا بالميـــاهِ

ونصغي إلى ذكريات السّحرْ

وتغتسلين بليـــــلِ بـــــلادي

بليلِ القوافي ... بليل الصّورْ

ونبحرُ في الفجرِ ... حين تعودُ

الـزّوارق . تحت شـراعِ الخَـــدَر

الفجرُ هنا يمثّلُ الزمن وهو الصبحُ، يقول ابن كثير في تفسيره «أمّا الفجرُ فمعروفٌ وهو الصّبح»[2]، وهو بياض يمتدُّ في الأفق ويترافق مع بداية ضوء النّهار، ويذهبُ بعضُ أصحاب الاتجاه النفسي في تأويل الفجر بعيداً عن الفجر كمصطلح شرعيّ قرآني

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 294.

(2) الدمشقيّ، ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مكتبة النور العلميّة، بيروت، جـ4، ط1، 1992م، ص506.

﴿وَٱلۡفَجۡرِ ۝١ وَلَيَالٍ عَشۡرٍ ۝٢﴾[1]، فيرون بأنّه مرتبطٌ بالصحّة النفسيّة والإنتاجيّة من خلال مفهوم السّاعة السّحريّة التي تشير إلى قدرة الاستيقاظ المبكّر على تعزيز الهمّة والسّكينة والطمأنينة في النفس المتمثّلة في صلاة الفجر، وتناول وجبة الإفطار، وشرب القهوة، وتنفيذ أوامر النّوخذة بالتوكّل على اللّه» وعند التيقّن من توفّر المحّار في «الهير» ينادي النّوخذة أحدَ البحّارة: «لقد وجب الفجرُ قُوَم أذّن يا فلان»، ويبدأ أحد البحّارة بالأذان قائلاً: «اللّه أكبر اللّه أكبر، حي على الصلاة»، فينهض الجميع لتأدية صلاة الفجر، وبعدما يصيح النّوخذة للطبّاخ قائلاً: «هات القدوع بمعنى «شويّة تمر»، وكلّ واحد يأكل فردة أو فردتين من التمر، ثمّ يشرب الجميع القهوة، وبعده يرتفع صوت النّوخذة: «توكّلنا على الحيّ القيّوم ... انشر انشر.. افتحوا المجاديف من الجهتين»[2]. وجاءت كلمة(الكادحون) عند علي عبداللّه خليفة قبل (الفجر آتٍ) مكرّرة؛ لتوحي بشعور الطمأنينة والراحة والأمان. فالدّلالة السيميائية لـ(لفجر) تنطلق في قراءتنا من بداية يوم إلى نهاية يوم، فهو آخرُ الليلِ ومقدّمة النّهار «أقسم اللّه تعالى بالفجر، الذي هو آخر الليلِ ومقدمة النّهار، لما في إدبار الليلِ وإقبال النّهار، من الآيات الدالّة على كمالِ قدرة اللّه تعالى»[3]. فالفجرُ للغوّاصين إنّما هو زمنٌ من أزمنة التأثير الإيجابي، واستيقاظ لبداية عمل شاقّ؛ من أجل

(1) سورة الفجر، آية1-2.

(2) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص48-49.

(3) السعدي، عبدالرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنّان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 2005م، ص923.

كسب لقمة العيش، وتأمين حياة كريمة للغوّاص وأسرته، فهنا سُلطة زمنيّة/ الفجر، أخفت الشعور بالخوف من المجهول داخل هذا البحر، إلى حالة من التفاؤل تستعيد الذاكرة الجمعيّة لأسرة تنتظر رزقاً مكتوباً من رحلةٍ مجهولة لمَن يعولُهم، وقد تمثّلتْ العلامة اللونية «الأبيض» في العلامة الجامعة «الفجر»، وقد رفدتْها العلامات الفرعيّة لرحلة الغوص في هذا الزمن الباكر، كما وظّفها المطروشي (الريح ـ السواحل ـ البحر ـ سفائننا ـ الشراع)، وعند علي عبدالله خليفة (البوم ـ الكادحون) وعند القصيبي (المياه ـ الزوارق ـ الشراع). «يبدأ عمل البحّارة بعد الوصول إلى المغاص المقصود، وبعد رسو السفينة وتجهيز معدات الغواص وترتيبها. ففي أول أيام الغوص يبدأ البحارة عملهم بعد أداء صلاة الفجر، وتناول وجبة خفيفة، وبعد سماع نداء النوخذة بصوت عالٍ قائلاً «اطلبوا الله»، فيردّ البحّارة جميعاً بقولهم «يا فتّاح يا رزّاق يا مقسم الأرزاق»، بعد ذلك يبدأ العمل بنزول الغواصين إلى قاع مياه المغاص للقيام بجمع والتقاط المحّار»[1]. فالفجر بصفتِه زمناً متوشّحاً بالبياض فإنّه يفضي ـ نفسيّاً ـ إلى دلالةِ البداية عند المطروشي والقصيبي /دنا مطلعُ الفجر ـ نبحرُ في الفجر، وإلى دلالة الأمل عند علي عبدالله خليفة / الفجر آتٍ. وفي حالة الظلمة حالكة والأمواج عالية والريح عاتية يقول النوخذة بن حماده: «بقينا على هذا الحال ننتظر بزوغ الفجر وطلوع النهار نصارع الأمواج العالية والريح العاتية وعند بزوغ الفجر تطلعنا إلى ما حولنا فوجدنا

(1) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص247.

سفينتنا راسية بين عدد من السفن الراسية في هذا المغاص الذي يدعى «هير عشيرج»، ويقول النوخذة أيضاً: «حالما طلع الفجر وأشرقت الشمس، بدأت كلّ سفينة في الاستعداد «للنترة» ومعناها الإقلاع والتوجه إلى جزيرة للاختباء وراءها عن هذا الطوفان، ثمّ العودة إلى المغاص بعد انتهائه»[1]. وفي العلامة السيميائية الصّغرى (البُوم) [2] عند المطروشي/ رغم نعيب البُوم في شتّى الجهات، تُحيلُنا إلى الغراب الذي عُرِف ببكورِه، فهو لا يخرجُ إلاّ مع بداية الفجر «وممّا جاء في الأمثال» أبكرُ من الغراب؛ لأنّه أشدّ الطير بكوراً. قيل لبزرجمهر: بم بلغتَ ما بلغتَ؟ قال: ببكور الغراب»[3]. ولعلّ المطروشي يتناصّ مع ابن الرّومي من قصيدة طويلة في هجاء البين، حيث يقول:[4]

أنتَ غرابٌ خيرُ أحواله ... ما لزم الصمتَ ولم يَنْعَبِ
فاتركْ نعِيباً شؤمُه راجعٌ ... عليكَ يحدوكَ إلى معطبِ

ويتناصّ أيضاً مع عباس محمود العقّاد في قصيدته «شفاعة للغراب»، حيث يقول:[5]

حيَّ الغرابُ الفجرَ بالنَّعيب ... تحيّةَ التهليلِ والترحيبِ

(1) الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص249–250.

(2) البُوم: نوع من السفن الخليجية، (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص327).

(3) شكر، شاكر هادي، الحيوان في الأدب العربي، عالم الكتب، بيروت، جـ3، ط1، 1985م، ص 16.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص24.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص23.

وافترَّ نــور الفجــر كالمُجيبِ في غيــرِ مــا لــومِ ولا تثريبِ
لــهــاتــفٍ نـــاداه مــن قــريــبِ

وتحيلُنا إلى خاصّيّة صوتيّة عند الغراب الموحيّة بالتشاؤم/ رُغمَ نعيبِ البومِ في شتّى الجهات. وتشبيه صوت البوم بصوت الغراب/ نعيب، للدلالة على التشاؤم الذي يعيشه الغوّاص وهو يركبُ البحر متّجهاً لكسبِ عيشه، وما سيواجهه من مخاطر ومتاعب! إنّ انتشاريّة هذا الصوت، تتمثّل في سيميائيات مركّبة تتألّف من الحركة الصوتيّة النافذة، أي الشديدة الانتشار، ومن وجود جهات ينتشر فيها هذا الصوت، ومن اتّسام هذا الصوت بسيميائيّة خصوصيّة تجعله صوتاً تشاؤميّاً دالاً على الغربة والاغتراب، كما هي حالة الغوّاص في اغترابه عن أهله ووطنه «والعربُ تشاءم بالغراب، ومن اسمه اشتقّوا الغربة والاغتراب»[1]، «ليس بصياح الغراب يجئ المطر»[2].

وفي «النّهار» يقولُ علي عبدالله خليفة في قصيدة «على أبواب الرحلة الأولى»:[3]

كيفَ حالُ البحرِ في صمتِ الليالي؟
كيف أنتم في عيونِ الشمسِ
.. في ذاك النّـــــهـــــار؟

(1) المصدر نفسه، ص14.
(2) المصدر نفسه، ص 18.
(3) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص38-39.

وفي قصيدة أخرى بعنوان «أنين الصواري»:[1]

ثمَّ تمتدُّ اليدُ النّاعمةُ اللّمسِ الأجيرةْ
تزرعُ الحسرةَ في نفسي الكسيرةْ
فتُـــواريـــهـــا،
وحـظِّـي قـوتُ أفـواهٍ فـقـيـرةْ
في نهارِ الغَوْصِ أحيا في الزِّحامْ
أرقـــبُ الـبـحـرَ وأحـشـو
تـبـغَ غـــوّاصٍ هُـمـامْ
يسبرُ الأغـوارَ قهراً واصطدامْ

يمثّل النّهار للغوّاصين فترة الغوص المعتادة والآمنة التي تسمح بالرؤية الواضحة، واستكشاف الحياة البحرية اليومية، وفي قول علي عبدالله خليفة (صمت الليالي ـ في ذاك النّهار) في إطار استفهامه عن البحر لغرضٍ تعجّبي بـ(كيفَ حال البحر في صمتِ الليالي ـ كيف أنتم في عيون الشّمس في ذاك النّهار؟)، وهي رحلة أولى كما جاء في عتبة عنوان القصيدة، التي توحي برحلة الغوّاص في البحر (على أبواب الرّحلة الأولى)، فالشّاعر يعلنُ في سيميائية العنوان عن العلاقة بين الرحلة والألوان من خلال الزمن المُتضادّ الذي يعيشُه الغوّاص، حيث يرتكز المعنى هنا على فكرة التضاد بين (الليالي ـ النّهار)، يقول ابن منظور «الضدُّ

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص54.

كلّ شيء ضادّ شيئاً ليغلبه، والسّواد ضدّ البياض، الموت ضدّ الحياة، والليل ضد النّهار إذا جاء هذا ذهب ذلك»[1]. فالتضاد في الألفاظ نَسَقٌ قائمٌ على إدراكِ المتلقّي للمفارقة أو انعدام التجانس بين الكلمتين، أو المزج بين حقائق متباينة بطبيعتِها في الذهن، أو التوفيق بين ظواهر متنافرة وغير منسجمة في العالَم الخارجيّ.[2] وإنّ هذا النسق التنافريّ لا يصدر عن الذّات الشاعرة دون وظيفة شعريّة، فالشاعرُ يفرّغ ذاتَه القَلِقَةَ في قلَبه اللغوي، أو هو بعبارةٍ أخرى، يُلبسُ لغتَه أبعادَه النّفسيّة، وقد ألمح إلى هذا المعنى عز الدين إسماعيل[3]* مُبيّناً أنّ التضاد في الشعر يصنعُ عبارة دراميّة تناقضيّة لما يتضمنه ذلك التضاد من أبعادٍ نفسيّة يصبّها الشاعر فيه، حيثُ إنّ «حشد المتقابلات في العبارة الشعريّة لا يصنع بالضرورة عبارة دراميّة، ذلك أنّ التقابل في العبارة الشعريّة الدراميّة، ليس مجرّد تقابل ألفاظ، وإنّما هو بصفةٍ أساسيّةٍ تقابل أبعاد نفسيّة.»[4].

فالتضادُ لا ينفصلُ عن الشعور النفسيّ والفكري، فهو ينتمي إلى شعور داخليّ وجوديّ متمرّد، وهو تعبيرٌ يحملُ شحنة من الإيحاءات يتطلب صنعة إضافيّة على الرسالة اللسانيّة؛ ليبلغ

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ص263.

(2) يُنظر: شرف، عبدالعزيز، (فنّ المقال الصحفي في أدب طه حسين)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د. ت، ط1، ص 337.

(3)* ناقد وأستاذ جامعي مصري (1929–2007م).

(4) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د.ت، ص 290–291.

أثره، وذلك عبر شحنات عاطفية ووجدانيّة. إنّ هذا الشعور جعلَ الشاعر يعيشُ حالةً من الصراع، ومن هذا الصراع جاء الاستفهام عند علي عبدالله خليفة / كيف حال البحر في صمتِ الليالي / كيف أنتم في عيون الشمس في ذاك النّهار؟ فالرابطُ هنا في التضاد أنّه ليس تقنيّة لُغويّة فحسب، بل له أبعاد شعوريّة رَحْبَة، يتمّ من خلاله استكناه نفسيّة الشاعر وعلاقته بمحيطه، ويذهب علوي الهاشميّ إلى أنّ التضادّ «أبرز عناصر التعبير الشعريّ، لا في النصّ الجديد فحسب، بل في مجمل الأشكال والمراحل الشعريّة؛ لأنّه المحرّك والباعث في قول الشاعر، نظراً لكونه التعبير الأمثل لإشكاليّة العلاقة بين الذّات الشاعرة ومحيطها»[1] تلك العلاقة القائمة في هذا النصّ على حياة الغوّاص وهو في البحر في زمن الليل بعلامتِه اللّونيّة/ السّواد، فهذا البحرُ الهائج الغاضب يسكنُ بالليلِ ويصمت، حيث أضاف الصمتَ إليه/ صمت الليالي؛ فهناك مَنْ يسكت فور ما ينتابه شعور بالخوف، ولعلّه يتناصّ مع قوله عزّ وجلّ في القرآن الكريم ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ﴾[2]. فبعد أن سكنتْ نفسه من نوبة الغضب أخذ تلك الألواح التي ألقاها، وكأنّ هذا البحر عند علي عبدالله خليفة يمثّل حالة من الهدوء والسكون بالنسبةِ للغوّاصين. وفي مقابِلِه زمن النّهار بعلامتِه اللونيّة/ البياض، كيف أنتم في عيونِ الشّمس في ذاك النّهار؟ الذي يمثّل الكَدّ والعمل والجُهد في سبيل كسب العيش، حيث يبصر

(1) يُنظر: الهاشمي، علوي، السكون المتحرّك، اتحاد كُتّاب الإمارات، جـ3، 1995م، ص59.
(2) سورة الأعراف، آية154.

الغوّاص كلَّ ما يحيط حولَه من مخاطر ومصاعب وأهوال، وقد كشفنا ذلك من خلال التضاد الذي يمثّل قيمة أسلوبيّة داخل السياق» وللتضادّ قيمة داخل السياق النصّي حيث تشكّل بنية التضاد خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكنّ هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره، وتقوده إلى اليقظة؛ لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأسلوبيّة بشكل يحقق فيها اتصالاً مع النصّ المدروس».[1] ونقفُ عند فكرة التأثير: أي تأثيرُ اللون بصفتِه علامة سيميائية، في اعتماد الشاعر عليه، إذْ إنّ الفعل التأثيري هو العامل الذي يعتمد عليه الشاعر في إنجازِ غايتِه وتحقيق مضمونه النفسيّ/ صمت الليالي/ وعيون الشمس في النّهار، ونزعتِه الإنسانيّة لحالِ ذاك الغوّاص المسكين الذي يعيش بين الليل والنّهار وسَط بحرٍ ليس له قرار، في سؤالٍ تعجّبي بـ (كيف) الدالّة على الحال/ كيف حال البحر؟ كيف أنتم وعيون الشمس؟، وفي هذا السياق يحقق الخطاب فاعليتَه ووظيفته الأدبيّة بتكرارِ أداة الاستفهام / كيف؛ «لأنّ التكرار هو الوسيلة الوحيدة التي تسمح بالتعرّف على عمل عنصرٍ ما في البنية النصّية، وذلك باكتشاف وجوده وتحديد هويته وتقييم مدى دلالته»[2].

وفي نصّه الثاني يقول علي عبدالله خليفة/ في نهارِ الغَوْصِ أحيا في الزِّحامْ/ أرقبُ البحرَ وأحشو تبغَ غوّاصٍ هُمامْ/ يسبرُ الأغوارَ

(1) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقّي، ص150.

(2) يُنظر: العكيلي، حيدر برزان سكران، تشبيه التضاد في شعر أحمد مطر، جامعة ذي قار، العراق، كلية الآداب، مجلّة آداب ذي قار، العدد4، مجلد1، 2011م، ص107.

قهراً واصطدامٌ. حيث تتشكّل سيميائية الغوّاص في العلامات الفرعيّة (البحر ـ غوّاص ـ الأغوار)، إذ وظّفَ الشّاعرُ العلامة اللونيّة/ البياض، من خلال كلمة (النّهار) ـ التي يبصرُ الإنسانُ فيه، ويقومُ بكلّ أعماله (أحيا ـ أرقب ـ أحشو ـ يسبر) ـ توظيفاً أسهم في تجسيم الصورة بشكل يكاد يلتقطه البصر. ويتفاعل الشّاعر مع هذه الصورة تناصّاً مع القرآن الكريم، فهو يؤلّف بين العناصر في العلامة اللّونيّة؛ لأنّ الكلمة تستدعي الكلمة، والعبارة تستدعي النص، ولذا فـ«كلّ نصّ يشكّل من تركيبِه فسيفسائية من الاستشهادات، وكلّ نصّ هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى، كما ترى جوليا كريستيفا»[1]، ويتضحُ التناصُّ مع الآية الكريمة ﴿هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيۡلَ لِتَسۡكُنُواْ فِيهِ وَٱلنَّهَارَ﴾[2]؛ ممّا أعطى قيمة لِلّون الأبيض الناتج من هذا النّهار المُبصِر في رموز وعلامات الحياة/ في نهار الغوص أحيا ـ أرقبُ ـ أحشو. «يرى دي سوسير أنّ العلامة اللغوية لا تخلُق وحدة بين اسم ومسمّى، ولكن بين فكرة وصورة سمعيّة، وأنّ قيمة العلامة تتوقف على وجود سائر الرموز أو العلامات»[3]، وفي زمنِ النّهار بضوئه ونورِه وبياضِه تُعرَفُ أعمال الغوّاص الهُمام كما وصفَه الشاعر فيترقّب الأحداث، ويحشو له الدّخان، ثمّ يعودُ بالفعلِ المضارع وإلى ضمير الغائب العائد على

(1) الزعبي، أحمد، التناص نظريّاً وتطبيقيّاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م، ص12.

(2) سورة يونس، آية67.

(3) مطهري، صفية، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د. ط ، د. ت، ص40. (يراجع: محاضرات في الألسنية العامة لفردينان دي سوسير، ص90، وما بعدها).

الغوّاص وحالتِه النفسيّة/ يسبرُ الأغوار قهراً واصطدام. إنّ لفظةَ (نهار) منطقة لونيّة يتحرّك فيها الدالّ اللوني/ البياض، بوصفِه حاوياً لونيّاً لقيمةٍ لونيّةٍ إيقاعاً وصورةً، يكشفُ معنىً آخرَ لهذا اللون في إضافتِه للغوص/ في نهارِ الغوصِ، إذْ يحيلُه على مهنةٍ شاقّةٍ ومُتعبة فيها لونُ البحر، ولون التّبغ، وألوانِ الغَورِ، بالمعنى الحَرَكيّ الصاخب بالإذلالِ والتّوتر والخوف والقلق/ يسبرُ الأغوارَ قهراً واصطدامْ.

2ـ اللّون الأسود

يقول غازي القصيبي في قصيدته «الحبّ والموانئ السود»:[1]

أو تـــــــــدريـــــــــنَ؟
لأنّ القلبَ ما عاد، كما كان
بـــــــــريـــــــــئـــــــــاً
طيّباً كالنّبع .. كالفكرةِ .. في الليلِ
جـــــــــريـــــــــئـــــــــاً
عاد يشكو تعب الرّحلة ما بين
الموانئ السّود .. في هوجِ البحار

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 562.

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[1]

من رجالٍ طبّعوا النَّفْس الثبات
واستهانوا بالحياهْ ..
بالشّقاء المُرّ في كُلّ الحياهْ
غرّبوا بالهمِّ في ليل العذابْ ..
في متاهات العباب ..
بين فكّي مارِدٍ يصطادُ أعمارَ الشّبابْ
كالذّبابْ
لا تجاري
منطق الباكين في توديع غالي
كن كما كانوا أساطين البحارْ
في خشوعِ اللحظةِ السوداءْ
مِنْ يومِ الفراقْ ..

تتجسّد قيمةُ الخطابِ اللونيّ بلعبتِه العلامية في قول الشّاعرين القصيبي وعلي عبدالله خليفة على نحوٍ عميق، يتجلّى في اللجوء إلى اللون الأسود بوصفِه مُستراحَاً من عناءِ العمل والجُهد، وبوصفِه خَلاصَاً ومَلاذاً للغياب.

إنّ الفاعل السيميائي الذي يخضعُ في حركةٍ سرديّة، يُنتجُ

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص27.

فعلاً حِكائيّا (عاد ـ يشكو ـ استهانوا ـ غرّبوا ـ كُنّ)، تؤول حركته الفعليّة إلى فعل الارتحال (عاد يشكو تعب الرّحلة) وهو يغوص في باطن اللون عبر وصفِ الموانيِ التي يستقرُّ فيها البحّار عند هوج البحار (الموانيِ السّود)، وعبر وصفِ لحظة توديعِ البحّارة (اللحظة السوداء)، حيث تختفي كلّ الصّفات، ويبقى اللونُ مصاحباً للغوّاص ملاذاً وحاوياً في لحظتي (الشكوى / يشكو ـ الخشوع / في خشوع)، ولاسيّما حين يتحوّل اللون الأسود إلى قولٍ باثٍّ لهمومِ ومشاعرِ الغوّاص (يشكو تعب الرّحلة ما بين الموانيِ السّود) (غرّبوا بالهمِّ في ليلِ العذابْ .. في متاهات العُباب.. كُنّ كما كانوا أساطين البحار في خشوعِ اللحظةِ السوداء.. من يوم الفِراق).

إنّ الإشارة اللونيّة في (الموانيِ السّود/ خشوعِ اللحظة السّوداء) علامة سيميائية فنّيّة اشتغلتْ على تحريكِ الانفعال الشعريّ من خلال صورة ذهنيّة لعلامات فرعيّة في قول الشّاعرين (الرّحلة ـ الموانيِ ـ البحار ـ العُباب ـ أساطين البحار)، لتأتي هذه الصورة تعبيراً ذهنيّاً خارجَ اللغة، عابراً من المعاني الإشارية إلى المعاني الإيحائية؛ ليعطي دلالة (المصير) الذي تستقرّ عليه حياة الغوّاص عند الموانئ، وفي لحظة التوديع، ويعطي رمزيّة الخوف من المجهول (في هوج البحار) (في متاهات العُباب)، حيثُ جاء توظيفهما للونِ الأسود دلالة الشكوى والحُزن والمعاناة والتشبثّ بالمكان/ البحر وملحقاته «أمّا اللونُ الأسود بتمثيلاته الشاسعة الحضور والقيمة والتلقّي والتداول والاستخدام فإنّه اللونُ الأكثر هيمنة على حياة البشر، والأكثر تدخّلاً في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفي معظم

الثقافات على مرّ العصور أيضاً، والأكثر تشكيلاً لتقاليدهم وحساسيّة تعاملهم مع الأشياء في الحياة، والأوسع استجابةً لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتفافهم حول ذواتهم وتشبّثهم بالمكان»[1].

وممّا يوحي باللونِ الأسود (الليل ـ الدُّجى)

يقول مبارك آل ثاني في قصيدته «بقايا سفينة غوص»:[2]

أو تدرين إذا عمّ المساءْ؟
وأتى النّجمُ المتوَّجُ
بالضياءْ
ورمى الغوّاصُ بالجسم المكبَّلْ
بالعناءْ
ورمى يوماً شقيّاً قاسياً
قد أتى الليلُ فما أحلى الغناءْ
وأتى الصوتُ الشجيُّ
ناشراً آهاتِه الثّكلى دُعاءً ورجاءا
يبعثُ الآلام رُسْلًا وحنيناً ونِداءا

ويقول في قصيدةٍ أخرى بعنوان «أنشودة الخليج»:[3]

(1) جواد، فاتن عبدالجبّار، اللون لعبة سيميائية، ص44.
(2) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص7.
(3) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص 144.

والكلُّ في ركبِ الخليجِ شوامخٌ والكلُّ في ركــبِ الخليجِ ضياءُ
فإذا ذكرتُ فلســتُ أنسى دُرَّهُ و(الليــلُ) و(اليامالُ) فيه غِناءُ

يسعى مبارك آل ثاني إلى فهمِ الليلِ عبر الاستقصاء الرّمزي والدّلالي، فدلالة (الليل) تتحرّر من دائرة التعيين، وهو الزمن الذي يعقبُ النّهار، بصفتِه حالة كونيّة، إلى دائرةِ التأويل المرتبط بمفهوم الكيان، فكيان الغوّاص مُتجذّر في البحر، بصفتِه مُقابلاً أبديّاً لجوهر الحياة والعيش والمستقبل، وهذا يعني ارتباط الغوّاص على نحوٍّ تفاعليّ بكلّ ما يحيطُ به من مكانٍ وزمان.

إنّ الصورة اللونيّة لدى مبارك آل ثاني متمثّلةٌ في قوله (قد أتى الليل ـ والليلُ واليامال)، موظّفاً الليل بصفتِه إيحاءً للونِ الأسود، مقترناً بالغناء (قد أتى الليلُ فما أحلى الغناء) (والليلُ واليامال فيه غناء) معبِّراً عن حالةِ الهدوء والسّكون، حين يكونُ الغناء بوصفِه باعثاً للشّجى والحنين والدّعاء والنّداء (رجاء ـ دعاء ـ حنين ـ نداء). إنّ اللونَ الأسود هنا منفتحٌ ـ عبر صورة ذهنيّة أرادها الشاعر لِلّيل ـ، وهذا الانفتاح يكون بعد توقّف الغوّاص عن يومٍ شاقّ قاسٍ، أثقلَ جسدَه في النّهار (ورمى الغوّاصُ بالجسم المكبَّلِ بالعناءْ... ورمى يوماً شقيّاً قاسياً)، ولتطريةِ جوّ العمل الشاقّ، ومع حلولِ الليل بلونِه الأسود، يحتاجُ الغوّاصون إلى طرب وإيقاع، فيه ترضية للفؤاد، وتحسين للمزاج، وكانت لأغاني النّهّام ـ وهو مغنّي البحر ـ دورٌ مهمّ في التعبير بعمق عن كلّ ما في الحياة من شجن واستسلام قَدَري؛ لأنّ المواويل البحريّة حاضنة لآلام الغوّاص، وكانزة للبوحِ الإنسانيّ الحميم مع الآخر، وبكلِّ ما في هذا الوجود

مـن عنـاء. يقـول مبـارك عمـرو العمّـاري[1]* «ولأنّ الغـوص يسـتمرّ أكثـر مـن ثلاثـة شـهور يقضيهـا البحّـارة في السـفينة، يلتـفُّ حولهـم البحّـارة طـوال هـذه المـدّة، مـع شـقاء المهنـة وتعبهـا، لذلـك يجـدون في غنـاء العمـل علـى ظهـر السّـفينة، وفي صـوتِ النّهّـام الـذي يشـدو بالمواويـل، محـرّكاً لأشـجانهم وشـعورهم، ويعبّـر عـن أشـواقهم نحـو الوطـن والأهـل والأعـزّاء، فتتكـون بـين البحّـارة والنّهـام شـبه الرابطـة النفسـية؛ لأنّـه يعبّـر بالمواويـل التـي يصـدح بهـا عـن إحساسـهم الكامـن الـذي لا يجـدون مفـرّاً منـه إلاّ بعـد انتهـاءِ فتـرة الغـوص»[2].

ولا يخفـى مـدى مـا يحملُـه التّكـرار في الفعـل (أتـى) (أتـى الليـل ـ أتـى الصـوت) مـن شـحنة فنّيّـة وكثافـة دلاليّـة بمعنـى: افرحـوا أتاكـم الفَـرَج؛ ذلـك لإرسـال إشـارة ترقّـب بحـبّ ولهفـة؛ ليكشـف مـا لأثـر الغنـاء في نفسـيّة الغوّاصـين، فبـهِ تفريـغُ لآلامهـم، وتعبيـرٌ عمّـا يشـعرون بـه مـن شـظف حيـاة، فيشـعرون بالرّضـا والرّاحـة والأمـل وانشـراح الصـدر. ويُشـركُ الشّـاعرُ المتلقّـيَ في عـدمِ نسـيانِه لهـذه اللحظـة، حـينَ جعلـه شـريكاً متجّـدداً لـه في عمليّـة الذّكـرى، وليـس مُجـرّد مُشـارك في العمليّـة الوجدانيّـة في الألـم والحنـين (فـإذا ذكـرتُ فلسـتُ أنسـى دُرَّهُ .. و(الليـلُ) و(اليامـالُ) فيـه غِنـاءُ).

(1)* شاعر ومؤرخ بحريني (1948م).

(2) العمّاري، مبارك عمرو، دليل شعراء الموّال في المحرّق، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط1، 2018م، المقدمة، ص5.

إنّ اللونَ الأسود الناشئ من الليل، خلقَ لغةً خاصّة في أبيات مبارك آل ثاني، لغةً جديدة تحتضنُ الإيحاء؛ لما تحملُه من إشارات حسّيّة، وانفعالات نفسيّة في المتلقّي، وِفقَ سياقٍ اجتماعيّ شعبيّ، مرتبطٌ بمجموعة الغوّاصين، حدّده الزّمان/ الليل، والمكان/ البحر، فاتكأ الشاعر على اللونِ الأسود، ووظّفه عبر مفردة الليل؛ للدلالة التي يحملُها الليل بسوادِه على نفسيّة الغوّاصين، فهو رغمَ وحشتِه وبؤسِه، إلاّ أنّه فُرصة ـ كما يراها الشاعر آل ثاني ـ ؛ لبثّ الهموم والشّكوى عبر الغناء واليامال، إذ جاء اللونُ الأسود في سياق مُوسيقي، والموسيقى صوت، وهذا من تبادل الحواسّ، إذْ جعل للموسيقى لوناً يرتبطُ بالعين، ومِنْ ثَمَّ بالأذن، والموسيقى فيها نشوة عاطفيّة يحدثها صوتٌ مبحوح، خاصّةً في الأجواء الهادئة بالليل، يقول علويّ الهاشميّ «ويسمع صوته المبحوح الذي ظلّ زمناً مدفوناً في أعماقِه المكبوتة، وفي كلمات مواويله الشجيّة الباكيّة، وفي أسى «نهماته» وأصدائها الحزينة الضائعة في عرض البحار»[1]

ويقول خليفة الوقيان في قصيدته «المبحرون مع الرياح»:[2]

الريحُ تسرحُ في شراعكُمُ ... غرباً وأبحرُ فيكمُ شَرَقا
إنّي سأرشقكم إذا حُرقتْ ... أجفانكم بأزاهري رشَقا
قلبي لكمْ في كلّ مُفترقٍ ... زيتُ السراجِ بليلكم يَشْقى

(1) الهاشمي، علوي، ما قالته النخلة للبحر، ص461.
(2) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص18.

ويقول في نصّ آخر بعنوان قصيدة جوابيّة عمّا جاء في ردّ الزميل الشاعر علي السبتي:[1]*[2]

إنّي لأشقى حينما أشقى ... للمُبْحِرين كأنّهم غرْقَى
مِجدافُهم في اليمِّ مُنحطمٌ ... وشِراعُهم في لُجَّةٍ شُقّا
وسفائني في الليلِ ضائعةٌ ... إمّا سَرَتْ غرْباً وإنْ شَرقا

أمّا اللونُ الأسود عند خليفة الوقيّان فهو واضحٌ من مفردة الليل حين قالَها على لسان غوّاص (زيتُ السّراجِ بليلكم يشقى/ وسفائني في الليل ضائعة) عبر علامات صغرى رابطة ومُشكِّلة لسيميائية الغوص (الرّيح ـ الشراع ـ أبحر ـ للمبحرين ـ غرقى ـ مجداف ـ اليمّ ـ السفائن)، إذ تشكّل ملامح صورة الغوّاص مع البحر بلونِ السّواد حالةً من الشّقاء واليأس والضياع (أشقى ـ منحطم ـ ضائعة)، وهي صورة مأساوية شكّلها هذا اللون من خلال الليل، وتتضحُ العلامة اللونيّة ـ وهي السّواد ـ على حقيقتِها المؤلمة معبّراً عنها الشاعر الوقيّان بخطورة ركوب البحر، وشظف الحياة، والاكتواء بالنّار (الريح تسرح في شراعكم ـ زيت السّراج بليلكم يشقى ـ إذا حرقتْ أجفانكم)، وهي تعبير صادق واقعيّ عن تجربةِ الغوّاص ليلاً وفي الظّلام الحالك، وهو في عرض البحر، وهذه الواقعيّة جاءت من انتماء الشاعر إلى مجتمع بحريّ، ومعرفتِه الواسعة بتاريخ الغوص، وفهمِه لأوضاع ومعاناة ومشاعر وأوضاع الغوّاصين.

(1)* شاعر كويتي (1935–2021م).
(2) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص25.

يقول غازي القصيبي في قصيدته «جزيرة اللؤلؤ»:[1]

أو ما رثيتَ لذلك الملاح
في ليل الضياع
ذاك المسافر لا يسامره
سوى خفق الشّراع

ويقول في نصّ آخرَ بعنوان «حبنا»:[2]

ما الذي ألمحه في العالَم الأخضر
ما بين المياه الصّافية
أمسياتي في رمال السيف .. أيامي
على البحر .. ليالي الغوص ..
أنوار المنامةْ
رجعَ الغوّاص، يا أغلى اللآلئ، بالسّلامةْ

يرتبط اللون الأسود بزمنِ الليل عند الشاعر غازي القصيبي بشكل علائقي، إذ أنّ الليل يغدو ليس فقط حدثاً زمنيّاً تختفي معه معالم الحياة المُبصرة، بقدرِ ما يصير موّتاً مُحققاً لهذا الغوّاص (أما رثيت لذلك الملاّح)، فالرّثاء يحيلُ إلى مصيبة ووقوع كارثة وتهويل مأساة «إنّ قصيدة الرّثاء غالباً ما تكون حول المصيبة

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص12.
(2) المصدر نفسه، ص 327.

ووقوع الكارثة وتهويل المأساة بأسلوب بكائي حزين»[1]. وجاء الرّثاء في هذا النصّ على سبيل المجاز، وهو الحالة التي يكون عليها الغوّاص من المعاناة في تحمّل أهوال البحر من ضياع (ليل الضياع)، ومن خلال وصفِه بالمسافر (ذاك المسافر) الذي لا يسلّيه إلاّ خفق الشّراع، دلالة أثر الريح والمدّ والجَزر التي تصاحبه في سفره وهو في أعماق البحر، فالعلامة اللونيّة المائزة وهي السّواد عبر مفردة الليل، توحي بالضياع والتشتت وعدم الاستقرار لهذا المّلاح. والمّلاح هو (رُبّان السفينة وقائدُها)، ولعظمةِ عمل الملاّح وقسوتِه، فإنّ الشاعر اختار زمن الليل المشتمل بسوادِه، ليتذكّر بهما الحالة النفسيّة لهذا الإنسان المناضل المكافح، إذ وظّف اللون الأسود عبر (ليالي الغوص)، ووظّف اللون الأبيض عبر (أنوار المنامة)، والنّهاية رجوعه سالماً بمكانة عالية، وقدْرٍ رفيع، من خلال العلامتين السيميائتين للغوص (الغوّاص ـ اللآلئ) (رجعَ الغوّاص، يا أغلى اللآلئ، بالسّلامةْ) وممّا يوحي بالسواد «الدّجى»:

يقول خليفة الوقيان في قصيدته «المغترب»:[2]

لملتُ بُقيا شراعاتي وأجنحتي	وعدتُ من رحلةٍ للغيبِ مُغتربا
صحبي على الدرب أحلامٌ مشرّدة	أطعمتُها الشكّ والأشواق والنَّصَبا
أبحرتُ من أُفقٍ داجٍ إلى أُفقٍ	مُعفّرٍ بشعاعِ الشمسِ ما خضُبا

(1) الحربي، هاجد دميثان، الرثاء في الشعر السعودي، إدارة النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، د. ط، 2013م، ص26.

(2) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص31.

يقول غازي القصيبي في قصيدته «غريق»:[1]

أينَ .. أين المسير .. والبحر طاغٍ
والدّياجـــي تمدّ حولي سِـــتارا؟
والـرّيـاح الهوجاء تعصفُ بالكونِ
فـتـربـدّ صـفـحـتـاه إغـبـرارا
وشراعي الضئيل في ثورة الأمواجِ
طـفـلٌ يـصـــارعُ الأقـــدارا

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «بذر الأراضي الواهية»:[2]

وكذا يمدّ على السواحل ألفَ آهْ
للبحرِ يحتضنُ الشّراع، وللقلوعْ
ويـطـلّ مـن عـلـيـا سـمـاهْ
على بيوتٍ ليلُها الدّاجي يطولْ
الـــدَّاءُ فـيـهـا والـــذّبـــولْ

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «سفن الغوص البائسة»:[3]

إيـــهِ يـــا مـــاءَ الخـلـيـجْ
كمْ مكثنا فوق جُنح الماء ما بين رجاءٍ ورجاءْ
وظلامٍ دامسِ الأرجاء يغتال الضّياءْ

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص84.
(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص 70.
(3) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص 25.

ضُمَّرٌ ليس لنا غيرَ التمنّي والغناءْ
والرؤوس الشُّعثُ يُضنيها الحنينْ
إنّـه الـدّيـجـورُ يرميهم سـعـيـرَهْ
تحتَ نار الشّمسِ في عزِّ الظّهيرةْ

ومـن متعلّقـات اللـون الأسـود مـا توحيـه كلمـة الدّجـى، حيـث استخدمها الشعراءُ في قصائدهم معبّرين عنها في سياقات مختلفة، منهـا سـياق الإبحـار عنـد خليفـة الوقيّـان (أبحـرتُ مـن أفـقٍ داجٍ إلـى أفق)، وفي سياق الاستفهام عند القصيبي (أين المسير.. أين المسير والبحـر طـاغٍ .. والدّياجـي تمـدّ حولـي سـتارا)، وفي سـياق الوصـف عنـد علـي عبـدالله خليفـة (وبيـوتٍ ليلهـا الدّاجـي يطـول الـدّاءُ فيهـا والذّبـول) وفي سـياق الخبـر عنـد مبـارك آل ثانـي (إنّـه الدّيجـور يرميهم سعيرهْ). إذْ لا يمكن تصوّر معنىً للغوص بدون وجود سواد الليل وظلمته، فالدّجى يعبّر عن الظّلام الشديد الذي يلفّ الليل.

مـا يلفتُ كثيـراً في قصائد الشعراء مسـألة الارتبـاط الشـديد بـين البحـر والدّجـى (أبحـرتُ مـن أفـقٍ داجٍ عنـد الوقيّـان/ والبحـر طـاغٍ والدّياجـي عنـد القصيبـي/ ويطـلُّ: أي البحـر، مـن عليـا سـماه علـى بيـوتٍ ليلُهـا الدّاجـي يطـول عنـد علـي عبـدالله خليفـة/ فـوق جنـح المـاء.. إنّـه الدّيجـور يرميهـم سـعيره عنـد آل ثانـي) فهـم يشـاركون المتلقّي ويصحبونـه إلـى عالَم الغوص عبـر دائرة اللون/ الدّجى: الذي يحمـل شـدّة الظـلام، وسـواد الليـل، والشـعراء لـم يذكـروه اعتباطـاً، بـل يتضاعـف الشـعور معـه بالخـوف والهلـع (أبحـرتُ مـن أفـقٍ داجٍ إلـى أفـق معفّـر)، (والبحـر طـاغٍ والدّياجـي تمـدّ حولـي سـتارا)، والشـعور

بالانتظار (ويطلّ من عليا سماه على بيوتٍ ليلها الدّاجي يطول) والشعور بالهلع (إنّه الدّيجور يرميهم سعيرَهْ)، فصورة الدّجى تدلّ على عمق تجربة الغوّاص في التعامل مع اللون الأسود، ولكن يمكن أن نقول ــ أيضاً ــ أنّ سيطرة اللون الأسود من خلال الدّجى تُبرز الحالة النّفسية التي يعيشُها الغوّاص مع أحوال البحر وأهواله في هذا الزمن المُخيف/ الليل، بكيفيّة تسمح لنا بالوصولِ إلى نفسيّة الغوّاص التي تشير ـ ضمن السّياق العام لقصائد الشعراء ـ إلى مأساوية الحياة، فالضياع والتّيه وتحسّب الأقدار ـ بسبب السّواد الذي يعمّ المكان/ البحر ـ شعور الشعراء حين عبّروا بلسان الغوّاصين (أبحرتُ من أفق داج)، والسؤال بـ (أين) أين المسير؟، ويطلّ البحر على البيوت المُظلمة الدّاجية المنتظرة لأبنائها (على بيوتٍ ليلها يطول). هنا تتجاوز التجربة مستواها الفردي، وتتحوّل إلى مستواها الجماعي للمشاركة في طقس الضياع والتيه والقَدَر.

ويستمرّ الدّجى بصفتِه حالةً زمانيّة مرتبط باللونِ الأسود في قصائد الشّعراء بشكلٍ يبعثُ أدقّ الأشياء المعبّرة عن القَدَر، التي يقف عندها تذكّر الرحلة في سرد متعلّقات الغوص بلغة شعريّة تجاوريّة، فالدّجى بلونِه الأسود وظلامِه الحالك لا ينفكّ عن مجاورةِ الإنسان في حياتِه، وهذا التجاور يحضر فيه الوعي، وتتحرّك فيها عواطف النّفس. والغوّاص يكونُ أكثر شعوراً به؛ لأنّه يعيشُه بفاعليّة الخوف والهلع والضياع والحنين، وكأنّها دخولٌ في مغامرة تتنامى أسىً وألَماً بهذه الرحلة المجهولة. فالغوّاص يُرى من موقعِ الإحساس بالغُربة الذي يستقبلُ كلَّ شيء فيها؛ لأنّها أقدار مكتوبة، ومنها هذا الظّلام والسّواد الشديد عبر العلامة الفرعيّة

لزمن الغوّاص/ الدّجى (وعدتُ من رحلةٍ للغيبِ مُغتربا)، (إيه يا ماء الخليج.. كم مكثنا فوق جنحِ الماء ما بين رجاءٍ ورجاء) (للبحر يحتضن الشّراع..) وكأنّ الشعراء يستعيدون حقيقةَ الماضي على مستوى الذّاكرة، فالدّجى بلونه الأسود (مُعفّر) و(ساترٌ) و (طويلٌ) و(مُسعَّر)، هو شّاهدُ على أثر الزمن في تحريك الذّاكرة «والذّاكرة أيّامٌ يقف عليها الشاعر، يستعيدها مجتمعة، يحوّلها من نظام التعاقب في عالم الإحالة إلى نظام التجاور في اللغة الشعريّة»[1].



(1) بركة، الأخضر، خطاب الزمن في الشّعر الجاهلي، أكاديمية الشعر، أبوظبي، ط1، 2014م، ص37.

المبحث الثاني: الوسائل والأدوات

توطئة:

هل رحلة الغوصِ تحتاج إلى أدوات ووسائل؟ هل تحتاجُ إلى طاقم يقوم من خلال أدوات ووسائل معينة بالمهامّ المُناطة به؟ هل هذه الأدوات والوسائل تمثّلُ أشخاصاً ـ فقط ـ كـ «النّوخذة والنّهّام والسيب والجلاّس» مثلاً، أم هناك أدوات لها ارتباطٌ وعلاقة مباشرة بالنزول إلى عمق البحر مثل (الدين والفطام والحصاة والشمشول واليدا والمفلقة)؟ وكيف تكونُ حالةُ الغوّاص قبل بداية الرحلة؟ هل يستعدّ لها بأدوات ووسائل؟ «وقبل أن تبدأ رحلة الغوص، يتوجبُ على كلِّ غوّاص أن يشتري لوازم الغوص الخاصّة به، والتي من دونِها يصبح كأنّه جنديٌّ أعزل بلا سلاح، ولوازم الغوص هي:»[1]

1	الشَّام	أن يشترك كلّ عشرة أنفار أو أكثر، حيث يشترون احتياجاتهم الخاصة بهم، مثلاً «دهن وسكر وشاي».

(1) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص46.

2	الدباغ	هي مواد خاصّة تُخصّص لغسل جلد الغوّاص في كلّ ليلة تقريباً، حتى لا يخيس جلده، و«الدباغ» المذكور يتكوّن من عدة مواد «شب، وقشور الرمّان، وقرط».
3	الشماميل	مفردها شمشول «وهو قماش أسود أو أزرق، أمّا الأبيض فلا يجوز استعماله؛ لأنّه يجلب الخطر على الغوّاص، ولاسيما خطر الجرجور (القرش). أمّا الشمشول فهو سروال قصير جداً يستعمله الغوّاص وقت الغطس.
4	فوطة	هي المنشفة يستعملها الغوّاص وقت الغطس.
5	الوُزْرة	أي الإزار: ويستعمله الغوّاص فقط في الليل وخلال أوقات الصلاة.
6	الأيدا	عبارة عن حبل طوله 80 متراً.
7	الديين	هو وعاء مصنوع من الخيوط مثل السلّة، يُربط برأسه الأيدا، لكي يجمع فيها الغوّاص المحّار في أثناء غوصه في قاع البحر، وعندما يشعر أنّ نفَسَه سيتوقف، يُحرِّك ذلك الحبل الذي طرفه الآخر بيد «السيب» على ظهر السفينة، حيث يجذبه بسرعة إلى الأعلى.
8	حصير غوص	هو فراش الغوّاص، وهو مصنوع من سعف النّخل عرضه ذراع فقط.

الغوصُ ليس مهنة عادية، كما صوّرها البعض إنّما هي مهنة شاقة جداً، وليست نزهة بحرية، والذي يزيد مرارة الغوص هو نظام الغوص القاسي، وخصوصاً في الأدوات والوسائل التي

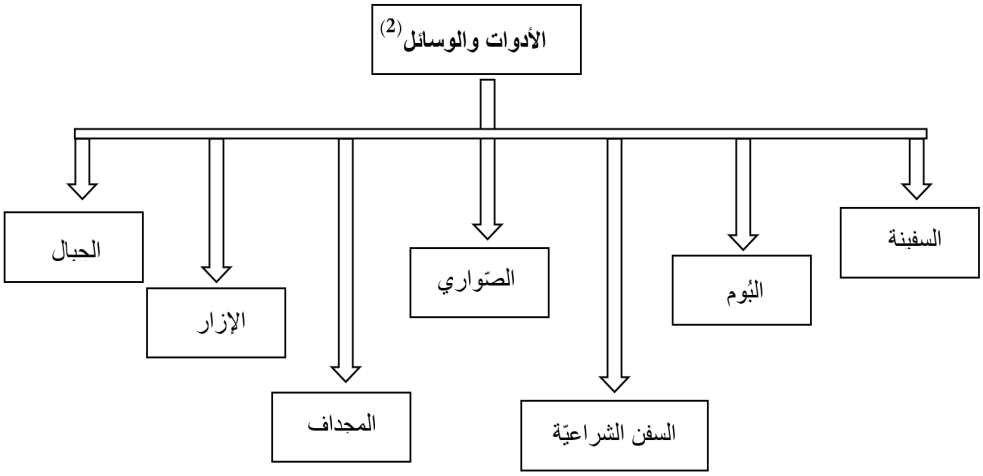
يستخدمها من أوّل الرحلة، إلى نزوله إلى قاع البحر، إلى وصوله إلى أهله ووطنه. «يبدأ موسمُ الغوص مع مباشرة أصحاب السفن للعمل، وذلك بزجّ سفن الغوص من اليابسة إلى البحر، وهنا تكون البداية، ويجري الأمر بطريقة تعاونيّة، حيث يفزع أهل الكويت بعضهم لبعض، وتُنحر الذبائح بهذه المناسبة، وعلى نغمات صوت النهّام ودق الطبول والتصفيق تنزل السفينة إلى البحر»[1]، ونستنتج من هذا أنّ الغوّاص لا ينزلُ البحرَ؛ لأداء مهمّة الغوص إلاّ بوسائل وأدوات تعينُه وتساعده في تحقيق مهمّته، فذكر منها هنا (السفينة بأشرعتها، النهّام، أدوات الطرب). والغوّاصُ لم يكنْ مخلوقاً عاديّاً، بل هو مخلوقٌ عظيمٌ؛ «لأنّه يجمعُ بين المتناقضات: الهدوء والصخب، الرحمة والقسوة، الفقر والغنى، البسمة والدمعة، النجاة والهلاك»[2]. وفي هذا السياق، وهو سياق المصير في تضادّات (النجاة والهلاك)، تأتي أهميّة الأدوات والوسائل التي يستخدمُها الغوّاص في رحلته؛ لضمان سلامتِه ونجاتِه من الأخطار والمصاعب التي تحيطُ به وهو داخل هذا البحر العميق، أو أنّ هذه الأدوات قد تخونه لظروف الطبيعة وأهوال البحر من رياح وعواصف وأمطار تؤدّي به وبمَنْ معه إلى غرقِ السفينة وغرقِ مَنْ فيها.

وتتكشفُ هذه الأدواتُ وتتضحُ في شعرِ هذه المدوّنة من شعراء الخليج وِفقَ سياقات داخليّة وخارجيّة، تشكلّ الذات المبدعة، وتخترقُ السطوح الخارجيّة للأشياء والظواهر والحالات النفسية

(1) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص44.

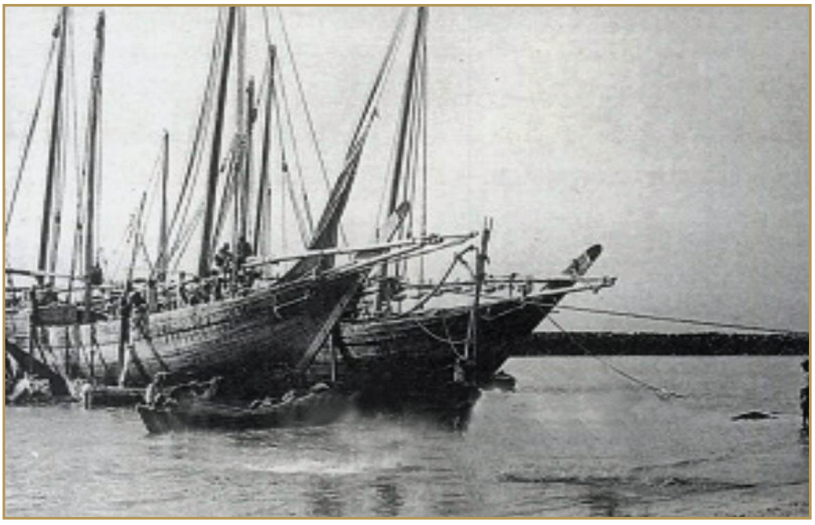
(2) ابن هندي، صلاح، ثمالة الغوص، نضد للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الخبر، ط1، 2024م، ص5.

فتظهر العلامات السيميائية، التي تشير إلى أنّ النصّ الشعريّ يسبحُ في مناخٍ إنسانيّ وجوديّ، وتجربة واقعيّة عاشها الغوّاصون من خلال فعْل الغوص بأداة أو وسيلة، الأمر الذي يجعل تلك الأدوات والوسائل التي يستخدمها الغوّاص مشحونةً بدلالات مكثّفة عميقة تحملها لغة تنبئ بأنّ ما يختزنه الشاعر في أعماقه من قيم نفسيّة يفوق ما يمكن أن تشير إليه أو توصي به اللغة العادية. وهي تتغوّر أعماق اللاوعي؛ لتستكشف هذه المنطقة المضبَّبة، والقدر المحتوم، والمصير المجهول. فاللغة التي عبّر عنها الشعراء في توظيف الأدوات الوسائل للغوص، تُعدّ مظهراً من مظاهر التجربة في مستويات مختلفة كالإنسانيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، فهي «فعل خيالي يقوم بالتعبير عن الانفعالات»[1].



(1) راغب، نبيل، موسوعة الإبداع الأدبي، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، لونجمان، ط1، 1996م، ص296.

1- السفينة:[1] أنواعها ومتعلّقاتها:



حيث يرتبط تاريخ السفن، بتاريخ كفاح الإنسان الطويل من أجل فكّ مغاليق أسرار الطبيعة. وللملاحة منزلة رفيعة بين اكتشافات الإنسان المتعددة، فهي دليل ناصع على جرأة الإنسان وعناده. فهي تحملُ أعداداً كثيرة على ظهرها «أمّا عدد ما تحمله كل سفينة على ظهرها من أشخاص فيتراوح بين 40 إلى 90 شخصاً حسب حجمها وسعتِها يعيش هؤلاء الأشخاص طيلة مدة الغوص الطويلة على سطح سفينتهم التي تقسم إلى مناطق مخصصة لجلوسهم ونومهم وعملهم وأكلهم»[2]، وإنّ مفردة السفينة تحيلُنا إلى البحر، إلى مهنة الغوص، إلى غوّاصين يركبون على ظهرها، يجوبون

(1) بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر- 2025م، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.

(2) الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص92.

البحـار «إنّ صناعـة السـفن ووجودهـا ارتبطـت بمهنـة الغـوص علـى اللؤلـؤ، وكذلـك بمهنـة صيـد الأسـماك»[1].

يقول حسن المطروشي في قصيدته ليل اليابسة»:[2]

دنـــــا مـــطـــلـــع الـــفـــجـــر
يـــــــــا صـــــــــــاحِ،
والـريـحُ نـاعسـةٌ في السـواحلِ،
هـــيّـــئْ لـنـا دفّـــة الـبـحـرِ،
هـــــيّـــــئْ ســـفـــائـــنَـــنَـــا،
وأعـــــــــدَّ الـــــشـــــراعْ

ويقول في قصيدة أسفار:[3]

ومـــــــــنْ يـــومِـــهـــا
أتـــهّـــيـــأُ لـــلـــبـــحـــرِ،
مُـــنـــتـــظـــراً كـــالـــرِّجـــالِ
متـى تقـلـعُ الـسـفـنُ الـراسـيـةْ!

(1) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص103.
(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعريّة، ص55.
(3) المطروشي، حسن، الأعمال الشعريّة، ص150.

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «أوال»:[1]

السفينةُ في ليالي الغوصِ ضحكٌ وطربْ
الـــفـــنـــاجـــينُ تُـــــدارْ
وأســـاطـــيـــرُ الـــبـــحـــارْ
والـــــــــرجـــــــــالْ
بـــعـــد إعـــيـــاء الـــنـــهـــارْ
يسألون الليلَ عن ذكرى الحبيب
ويـــشـــقُّ الأفـــــق صـــوتٌ
مُـرهـقٌ يحـملُ إعـيـاء الـبـحـار:
«دانـــــــــةْ دانـــــــــةْ
دانـــــــــةْ دانـــــــــةْ»

ويقول خليفة الوقيان في قصيدته الجوابيّة على زميله الشاعر علي السبتي:[2]

وســـفائني بالليـــلِ ضائعـــةٌ ... إمّا سَـــرَتْ غرْباً وإنْ شـــرّقا
قـــد تـــاه هاديهـــا وضيَّعَهـــا ... هـــادٍ ســـئمتُ لِفَتْقِـــهِ رَتْقـــا
صارعتُ دهـــري في غضارتِهِ ... وعركتُـــهُ بتجاربـــي سَـــبْقا

إنّنا نتوسَّلُ في العلامة السيميائية «السفينة» بصفتها علامة

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص353.
(2) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص25.

فرعيّة للعلامة الجامعة الكبرى وهي «الغوص»؛ لتعطي أبعاداً في التحليل ومستويات التأويل، تتصل بالنصّ والباثّ والمتلقّي وإنتاج المعنى، فهي علامة تتفاعل مع أُفقين على مستوى القراءة، فهي: أُفق الفكرة المهيمنة، وهي فكرة البداية والانطلاق إلى أعماق البحر، وأفق العلامة الجامعة وهي علامة الغوص، ضمن سياقاتها الداخليّة والخارجيّة. حيثُ تمثّل السفينة الانطلاقة الحقيقيّة للغوّاص، والتهيئة الأولى للاستعداد للسفر وفراق الأهل والأحباب، كما عبّر عنه حسن المطروشي بقوله/ هيّئْ سفائننا/ متى تقلعُ السفن الراسيةْ. ولا غرابة في ذلك، فهذا التوظيف والاختيار لعلامة «السفينة» لها مبرّرُها المنطقي في انتماء الشاعر لبيئتِه الاجتماعيّة، من جهة، وفي شعورِه بالرجولة وتحمّل المسؤولية من جهةٍ أخرى/ مُنتظراً كالرّجال. وعند خليفة الوقيان تبرز علامة «السفينة» بصيغة الجمع في حالة التوهان والضياع، كحالةِ المُحبّ العاشق تائهة ضائعة/ تاه هاديها وضيّعَها، ودلّ على ذلك مفردة الليل، التي توحي بالوحشة والخوف والهلع، وباستخدامِه أسلوب التضاد يؤكد على هذه الحالة النفسيّة التي يعيشها/ إمّا سَرَتْ غرباً وإن شرقًا. كما هي حالة الغوّاص حين يركب السفينة ويودّعَ أهلَه وأحبابه وهو لا يعلم هل سيعود إليهم أم لا «فمنذ يضعُ البحّارة أمتعتَهم الخاصّة بالغوص على رؤوسهم، وبعد عناق كلّ واحد منهم لأهله وأحبابه مع تساقط دموع الفراق، وسماعِ صوتِ الأمّ وهي تدعو لولدها: «مع السلامة .. أودعتك الله يا وليدي .. ترجع علينا سالم يا وليدي» وتتضرّع إلى الله بأن يحمي ولدها.

ها قد وصلنا كغوّاصين وبحّارة إلى سفينة الغوص، وخبّأنا أمتعتنا في الأماكن المخصصة لها»[1]. أمّا السفينة لدى غازي القصيبي فهي ذات بُعد مكانيّ تُقام عليها طقوس للغوّاصين والبحّارة، وهذا يحيلُنا إلى الأنغام والألحان التي يردّدها النهّامون، للتعبير عن معاناتهم، وللتنفيس عمّا يواجههم من مصاعب ومتاعب داخل هذا البحر.

إنّ المتأمّل في هذه السفينة بصفتِها أداة من أدوات الغوّاص يلاحظ أنّ فكرة «الليل» مهيمنة وملازمة للعلامة السيميائية «السفينة» وقد ترددت بقوّة وإلحاح في سياقاتِه الداخليّة؛ لتعطي بُعداً تأمّليّاً تضادّيّاً عند الشاعرين غازي القصيبي الذي يراها بأنّها مكانٌ للضحك والطرب، وخليفة الوقيان الذي يراها بأنّها مكانٌ للوحشة والخوف. وهذا يعني أنّ الليل يتدخّل بشكل مباشر في عمليّة إنتاج النصّ وكتابته وتأويله، ويشكّل المخزون الفكري للذّات المؤلّفة التي وظّفتْ السفينة كأداة ووسيلة للغَوْص. وأنّ الليل عند الغوّاص ارتبط برمزية الهموم الثقال والأحزان والمناجاة والتوجّد، حتى وإنْ اتخذه غازي القصيبي للأنس والسمر، إلاّ أنّه عند الغوّاص يظلُّ كئيباً وقاتماً وجالباً للبؤس، وما طربُه وضحكُه إلاّ تنفيسٌ عمّا يعانيه من الهمّ والألم.

(1) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص47.

2- البُوم:[1]*[2]



وقد ذكره سيف الشملان ضمن أنواع السفن فقال: «بُوم: بضمّ الباء، وجمعه أبوام، أو أبام، والبُوم من أشهر سفن النقل التجاري»[3]. «ولا علاقة في التسمية بينه وبين طائر البوم أو البومة، وقد أشار الشاعر الكويتي المعروف خالد الفرج[4]* إلى ذلك قائلاً:

ولا تحسبن البومَ طيراً فما هو غير فُلْكٍ ذي شِراعِ»[5]

(1)* البُوم: من مراكب الغوص الكبيرة التي تضمّ طاقم من بحّارة الغوص من جميع الفئات، يقول الشاعر عبيد بن حمدان الشّمري: من عقب ذا يا راكب فوق بومي***لوحة على المويات والموج زلال/ يمة سهيل مقتدي بالنجوم***أرب له في بندر الخان مقيال (ينظر: الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقتهم بالبحر، ص12).

(2) بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر- 2025م، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.

(3) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، ص271.

(4)* شاعر وكاتب كويتي (1898-1954م).

(5) مسامح، عبدالرحمن سعود، الثقافة الشعبية، مجلّة فصلية علمية متخصصة، البحرين، العدد16، 2025م.

ويختلف البُوم المستخدم للغوص عن بُوم السفر المستخدم لنقل البضائع، فبُوم الغوص أصغر حجماً، وليس له سطح علوي مثل بُوم السفر»[1]. ويحتلُّ البُومُ مكانة عالية ومنزلة رفيعة بين البحّارة، فالكلّ يتمنى أن يكون قائداً لهذا البُوم. «حين اختارني أبو ناصر كي أكون قائد (البُوم) الذي يملكه العم أبو مشاري، فرحتُ كثيراً، ولم أصدّق أنّني سأمسك دولابه؛ لأنّ هذا البُوم يتمنّى قيادته كلّ (سكّوني) [2]* في الدّيرة»[3]

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «بذر الأراضي الواهبة»:[4]

لا، لن نموتْ
فالشمسُ تشرقُ من جديدْ
رغمَ الظلامْ..
رغمَ نعيبِ البومِ في شتّى الجهاتْ
الكادحون من الشُّعوبِ همُ الحياةْ
والفجرُ آتْ..
الفجرُ آتْ

(1) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص100.

(2)* السكّوني: هو الذي يمسك بدفّة السفينة، ويستجيب لأوامر النوخذة في توجيه السفينة. (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص328). وهو البحّار الذي يقوم بإدارة وتحريك عجلة قيادة السفينة (الدفة)، والتي تسمّى بـ» السِّكَّان». (ينظر: الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر، ص204.). وهو الفلكيّ الذي يساعد النوخذه على معرفة اتجاه الريح ومنازل النجوم. (ينظر: الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقتهم بالبحر، ص20.)

(3) ابن هندي، صلاح، ثمالة الغوص، ص23.

(4) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص67.

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «أوال»: [1]

حـدّثَ المـلاّحُ في البـومِ رفيقَه
عـــــن جـــــزيـــــرةْ
اســـمـــهـــا نـــبـــع الـــلآلـــي
لـيـلـهـا أحـــلـــى خـيـــالِ
لـيـلـهـا عـــود وكـــأس وقـمـر
وعـــذارهـــا عـيـــونٌ وخَـفَـر
طلعةٌ ـ أقسم! ـ «شـايٌ بحليبْ»

ويقولُ مبارك آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[2]

والفُلكُ فوقَ السِّـيفِ هام بها الهوى ... وترى الخليـج ومـاؤه إغراءُ
زُفَّتْ إليكَ الفُلكُ وهي عرائسٌ ... خَجْلى، وإنّ العاشـقينَ سواءُ
انظرْ، فذاك (البومُ) فوق مياهِه ... وبقربِـه (البقّـارةُ) الشـمّاءُ
وُهناك (شـوعيٌّ) و(بانـوشٌ) هنا [3]* ... وشـباكُ صيدٍ قد رُفعنَ خُواءُ

يتبـيّن النّاظـرُ في العلامـة السـيميائية (البـوم) أنّهـا تنتمـي إلـى الحقـل الّدلالـي للسـفينة، بصفتِـه ـ أي: البـوم ـ نوعـاً مـن أنواعِهـا، ومنهـا تتخـذ دلالات مختلفـة تعـزّز وصـف السـفينة، وترفـد المعنـى

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعريّة الكاملة، ص355.

(2) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص 101.

(3)* البقّـارة والشُّـوعيّ والبانـوش: أسـماء سُـفُن كانـت تسـتعمل في ميـاه الخليـج للغـوص والصّيـد والتّجـارة والسـفر، (ينظـر: آل ثانـي، مبـارك بـن سـيف، الأعمـال الكاملـة، ص 101).

بمعنى آخر وتغنيه، وِفق علامات سيميائية فرعية/ الملاّح ـ جزيرة ـ اللآلي ـ مياه ـ السِّيف ـ الخليج ـ البقّارة ـ شوعيّ ـ البانوش. لعلامة جامعة كبرى وهي (الغوص).

ففي هذه الأبيات معجم يصف معاني البوم في المقاطع الثلاثة للشعراء، فعند علي عبدالله خليفة جاء البوم في سياق الموت والخطر والمغامرة، لا، لن نموت/ رغم نعيب البُوم في شتّى الجهات، وهذا التحدّي؛ لأجل كسب لقمة العيش، بصفة (البوم) أنّه من الأدوات التي تعين على كسب الرزق. إنّ هذا التحدّي بركوب (البوم) سيكون هو الحياة للكادحين الذي يذهبون للغوص، وهم لا يعلمون ما مصيرُهم، فقد لا يرجعون! جاء هذا التحدّي في وصف تفاؤلي مؤمنٌ بأنّ الحياة كدْحٌ/ الكادحون من الشّعوب هم الحياةّ. وهنا تناصّ مع القرآن الكريم في مفهوم السعي والعمل والكسب والمشقة ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ﴾ [1]، ويتعدد التناصّ في/ الفجر آت .. الفجر آت. مع قول الله تعالى ﴿إِنَّ قُرۡءَانَ ٱلۡفَجۡرِ كَانَ مَشۡهُودًا﴾[2]؛ لدلالة أنّ الصباح الباكر تتهيأ فيه أجواء اليوم وطاقته، وهو وصفٌ يفتح بها الشاعرُ آفاق انتظار جديدة للمتلقّي. على أنّ البُوم به تشرقُ الشمس من جديد، وينبلجُ معه الصبحُ مؤذناً ببداية يومِ عملٍ جديد للغوّاصين.

(1) سورة الانشقاق، آية6.

(2) سورة الإسراء، آية 78.

واتّخذ غازي القصيبي من العلامة السيميائية (البوم) تلك العلاقة الحميميّة بين أفراد البُوم من الملّاح إلى رفاقه الذين يعيشون معه على ظهره، حيث استطاع بمهارة أن يربط بين البُوم ومَن هم فوقه بما يُسمّى بـ(الأنسنة)، فهو يُلصقُ ويُشارك سمات الإنسان إلى البُوم في فضاءِ المكانِ الذي يتحدثُ فيه الغوّاصون عن ذكرياتهم، ومشاعرهم/ حدّثَ الملّاحُ في البُومِ رفيقَه. ويُدخل ملفوظ البُوم في سياقِ الإنسانيّة الوجدانيّة حين كان الحديث عن جزيرة، عن لآلئ، عن ليالي فيها الأنس والطرب/ ليلُها عُود وكأس وقمر. فهو ملفوظٌ يحيلُ إلى ذهنيّة المتلقّي بالإشارة إلى قيمة ومكانة البُوم، وأنّه فعلٌ لسرد الحكايات في زمن الليل الذي جاء تكراره لرمزيّة التخيّل والتأمّل والسكون والهدوء/ ليلها أحلى خيال.

ويغدو البُوم عند مبارك آل ثاني صفةً للجَمَال، فهو من العرائس/ زُفَّتْ إليكَ الفُلْكُ وهي عرائسٌ، وهو دالٌّ ـ أيضاً ـ على الجلال والهيبة، المعتمدة على الإدراك البصري / انظر فذاك البُوم. لسموّه وجلاله، وهو انبهار بهذا (الفُلْك)، ويتتابع الانبهار الوصفي بتعدد بقيّة الفُلْك، الذي أصبح المتلقّي ـ بمقتضاها ـ فاعلاً في النصّ بالتكميل والتخييل والانفتاح على عالَم الغَوص.

3- السفن الشراعيّة:[1]



يعتمد الغوص على اللؤلؤ على سفن شراعيّة، يبحرون بها إلى المغاصات[2]*، وعلى أدوات يوفرها البحّارة لأنفسهم تساعدهم على سرعة الوصول إلى القاع وعلى التقاط المحار. يقول ابن منظور في لسان العرب «والشراعُ: شراع السفينة وهي جلولها وقلاعها، والجمع أشرعة وشُرُع، وشراعُ السّفينة: ما يُرفع فوقها من ثوب لتدخل فيه الريح فيجريها. وشرّع السفينة: جعل لها شراعاً. وأشرع الشيء رفعه جداً»[3]. والشِّراع قطعة قُماش يقومُ البحّارة

(1) بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر- 2025م، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.

(2)* المغاصات هي: الأماكن التي يوجد فيها المحّار ويسمّونها باصطلاحهم - الهيرات - (ينظر: الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ، ص447).

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، جـ8، ص178.

بتخييطه وتفصيله على مقاس السّفينة، ويُعملُ الشِّراع من «نسيج يسمّى الغزل، ويُجلب من البحرين ومن الهند وباكستان، وأجوده غزل البحرين بواسطة الرطوبة»[1]، وفي سياق النسيج، يقول علي عبدالله خليفة:[2]

يعتلي شُمَّ صوارينا شِراعْ ..
يا شراعاً مِنْ خيوطِ الصبرِ
في صدري العليلْ

«والشّراع: شراع السفينة كالحصير ونحوه يُجعل فوق خشبة على السّفينة لتضربه الريح فيمضي بها؛ والجمعُ: شُرُع، وأشرعة»[3].

يقول محمد البريكي في قصيدته «الأقنعة»:[4]

لماذا إذا غبتَ صار القصيدُ ببوابةِ الحزن كالزوبعَةْ
وأنتَ رياحي التي لا تخونُ فتى الموج والفُلكِ والأشرعةْ
وكانت شواطئُنا في الظلامِ لوجهتنا تلبسُ الأقنعةْ

(1) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، ص444.

(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصّواري، ص29.

(3) الحميري، نشوان بن سعيد، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين عبدالله العمري، مطهّر الإرياني، يوسف محمد عبدالله، جـ6، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1999، ص3427.

(4) البريكي، محمد، عكاز الريح، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019م، ص41.

ويقول مبارك بن سيف آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[1]

يرنو (أبو دِريـــاء)[2]* في ظلُماتِه والدُّولُ والجرجـــورُ والطّمْراءُ
حيثُ الســـفينةُ والشِّراعُ مُلمْلَمٌ أو غائـــصٌ والقاعُ فيـــه دُجاءُ

ويقول خليفة الوقيان في قصيدته «المبحرون مع الرياح»:[3]

أثوابُكـــم مِـــزقٌ ومـــا خُلعتْ حتّـــامَ فـــوقَ جلودكـــم تبقى
كـــم رحتُ أخلعُ فوقَهـــا جَزَعاً ثوبـــي، وكـــم لملمتُهـــا رَتْقَـــا
الريـــحُ تســـرحُ في شـــراعِكمُ غربـــاً، وأبحـــرُ فيكمُ شَـــرْقَا

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[4]

كفكف الدّمعَ ولا ترضَ بحالْ
أن تكون امـــرأةً بين الرّجالْ
يا بنـيَّ الموتُ حـقٌّ، والـــزوالْ
نـــازلٌ بالكلّ إنْ شاء الإلـه.
فلئنْ خانتْ بحارُ الصمتِ

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص149.

(2)* أبو درياء: وحش بحريّ أسطوريّ له هيكل الإنسان، يعتقد الغوّاصون أنّه يتسلّق مرساة السفينة، ويهاجمهم في أثناء الليل. الدّول: من الرخويات المائية، له أثر مؤلم قارص إذا لامس جلد الغوّاص (قنديل البحر)، (ينظر: آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص149).

(3) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص18.

(4) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص 25.

بـــــحّـــــاراً جـــســـورْ

ارتمـــــى مـــنـــه الـــشـــراعْ

مِـــزقـــاً فـــوق الأجـــاجْ

وتهاوى قائم الأشياءِ، وانفكّتْ حبالْ

فاحتواه المـوجُ في حـقٍّ مُشاعْ

بـعـد أنْ خـــارتْ قـــواهْ

هذه أحوالُ دنيانا، وحال البحرِ

مـــن قـــعـــرِ الـــدّهـــورْ

لا يـنـي يـومـاً يـثـورْ

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «غريق»:[1]

وظـلامٌ كالموتِ يخنق أيامي

ويجتاحُ أمنياتي العذارى

أنا ألقيتُ يا رياحُ شراعي

فخذيه.. واغرقي البحّارا

إنّ سيميائية «الشّراع» عند الشّعراء جاءت واقعيّة لفعْل البحر والغوص، وهي متعددة، وتتعلّق كُلّها بالسّفينة، ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرياح والريح التي تحيلُنا إلى قوّة طبيعية متحرّكة، وتحيلُ أيضاً إلى العذاب والدّمار، وهذه الإحالة كما

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص85.

يقول سعيد بنكراد[1]* «السميوز، شأنها في ذلك شأن الفكر عند بورس، فعل ناقص بالضرورة، إنّها تحتوي، لحظة الإحالة، على الضمني والمحتمل والكامن، ولهذا فهي لا يمكن أن تكون تعييناً لمعنى مثبت في الواقعة بشكل نهائي، إنّها على العكس من ذلك خزان لا ينتهي من الدلالات»[2]. فالتمزيق يحيل إلى الهلع والخوف والقلق؛ بسبب شدّة وقوّة الرياح وتبدّل اتجاهها كما هي عند علي عبدالله خليفة/ ارتمى منه الشراعْ.. مِزقاً فوق الأجاجْ.. وتهاوى قائم الأشياءِ، وانفكّتْ حبالْ. وعدم الخيانة تُحيل إلى الشكّ وعدم الثقة كما هي عند محمد البريكي/ وأنت رياحي التي لا تخون. والغرق يحيلُ إلى الموت والهلاك عند غازي القصيبي/ أنا ألقيتُ يا رياحُ شراعي... فخذيه واغرقي البحّارا. والريحُ تسرحُ تحيلُ على التوهان والضياع كما هو عند خليفة الوقيان/ الريحُ تسرحُ في شراعِكم..غرباً، وأبحرُ فيكمُ شَرْقَا.

ويظهرُ أنّ الشعراء عليمون بالأشرعة، وخبيرون بأحوالها حين تُشدُّ على أخشاب السفينة، لذلك نراهم يتّخذونها وسيلةً وأداةً لبثّ مشاعرهم في الحالة النفسيّة التي يعيشونها.

(1)* باحث ومفكر ومترجم مغربي، متخصص في السيميائيات.

(2) بنكراد، سعيد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م، ص30.

لقد جاءت سيميائية الأشرعة ملازمةً للرياح، تتساوى مع كلّ شيء في البحر في الأهميّة، فلا يُوجد غوص بدون سفينة، ولا تُوجد سفينة بدون شراع، وهكذا يكون حضور الشراع أداة للحماية من رياح البحر العاتية، كما هي حال الإنسان/ الشاعر الذي يتلبّس ويتمسّك بهذا الشّراع على سبيل الاستعارة. فالشعراءُ يشيرون بعلاماتهم السيميائية الفرعيّة للغوص إلى الدّور الذي يلعبه الشراع ـ في فكرة «التحدّي» ـ حين يكون في أعماق البحر، حين يتحدّى العواصف والهواء الشديد «للبحرِ مخاطر كثيرة، منها مخاطر العواصف التي تؤثر على حركة أمواج البحر، وتتسبب في غرق السفينة ومَنْ عليها»[1] يقول غازي القصيبي:[2]

أين «جالبوتنا»؟ شراعٌ قديمٌ
يتحدّى الهوا.. وقِلعٌ متينُ[3]*

(1) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص 127.

(2) القصيبي، غازي، المجموعة الشعريّة الكاملة، ص684.

(3)* جالبوتْ: كلمة عربية من جلب يجلب جلابه، وتُجمع على جلابيتْ، والصواب: جوالبيت: وهي سفينة كويتية شراعية. (ينظر: الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص202).

4- الصّواري:[1]



ورد في المعجم الوسيط كلمة «(الصَّاري): عمود يُقام في السَّفينة يشدُّ عليه الشِّراع. (ج) صوارٍ. (الصّارية): الرَّكِيّة الآجنة الماء. وعمودٌ يُقامُ في السَّفينة يُشدُّ عليه الشِّراع»[2]

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[3]

يعتلي شمَّ صوارينا شِراعْ ..

يا شراعاً منْ خيوطِ الصبرِ

(1) بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر- 2025م، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.

(2) الزيّات، أحمد حسن - عبدالقادر حامد - مصطفى، إبراهيم - النجّار، محمد علي، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة مصر، من أوّل الهمزة إلى آخر الضاد، دار الدعوة، جـ1،1972م، ص514.

(3) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص29.

في صـــــدري الـعـلـيـلْ
ينتشي الكلُّ كمن تاه عن الدّنيا وضاعْ
يـتـغـنّـون بـــألحـــانِ الـــوداعْ

ويقول حسن المطروشي في قصيدته «معراجٌ طفيف»:[1]

في الـــكـــفِّ تـلـويـحـاتُ
مَـــنْ طـافـوا المـراســي كُلَّها
في الـصّـدرِ أنّـاتُ المحيطاتِ،
ارتـعـاشُ الـبـدْو قـبـلَ الـريـحِ.
في القلبِ انتظاراتُ الصّواري
لـلـصـبـاحـاتِ الـتـي مـــرّتْ
ولـــم تـعـثـر عـلـى اسـمـي.
بـيـد أنّـــي ســـوف أمـضـي
مِـثـلَ مَـــنْ يمـضـونَ سـهْـواً
في وداعـــاتٍ بـلا ذكـرى عِـنـاقٍ،
ثمّ غابوا في محطّاتٍ ستنسى أهلَها

(1) المطروشي، حسن، المجموعة الكاملة، ص59.

إنّ الصّواري وهي أعمدة الشراع التي تدعم السفن جزء أساسي من السّفينة، وترتبط بالبحر والسفر والتنقّل عبر الأمواج، فهي تعني: العمود الرأسي الطويل في السفن الذي يُشدّ عليه الشراع، ويستخدم لدعم الأشرعة والحبال والمعدات الملاحية الأخرى، وفي أبيات علي عبدالله خليفة وحسن المطروشي نقف عند العلامات السيميائية الفرعية (الصواري ـ شراع ـ المراسي ـ الريح ـ المحيطات ـ وداع ـ غياب ـ عناق) التي ترفد العلامة الجامعة الكبرى (الغوص)، وتحيلُنا كلمة (الصواري) إلى البحر، من خلال المعركة التي كانت بين المسلمين والروم، والتي انتصر فيها المسلمون. «كانت ذات الصواري أول معركة حاسمة في البحر خاضها المسلمون»[1].

ولأنّ الصواري تمتاز بالعلوّ والارتفاع، كونها تمثّل مصدر التوجيه للسفينة، وهي تتضح بصفتها علامة من خلال علاقتِها المرجعيّة بالإدراكيّة الحسيّة البصريّة عند علي عبدالله خليفة/ يعتلي شُمَّ صوارينا شراعْ؛ لأنّ الصواري في طبيعتها مرتفعة وعالية، وبها يعرفُ أهلُ الغوّاصين رجوع أولادهم وأحبابهم من رحلة الغوص، وهي لحظة إدراكيّة ـ كذلك ـ بصريّة/ في القلب انتظارات الصواري، وهي حالة من الترقّب والتروّي والاستعداد والتأهب لرؤية القادمين من السفر، وباعتبار (الصواري) علامة

(1) أبو خليل، شوقي، حصن نابليون وذات الصّواري، سلسلة معارك إسلامية حاسمة، دمشق، جـ4، 2001م، ص 85.

استذكاريّة، ونفهم هذه العلامة من/ خيوط الصبر عند علي عبدالله خليفة، و/ في الصدر أنّات المحيط. عند حسن المطروشي، بالرجوع إلى ما تقيمه في الملفوظ من شبكة تذكّرات حزينة لدى الشاعرين في صدري العليل/ في الصدر أنّات المحيطات/ بيدَ أنّي سوف أمضي/ وداعات بلا ذكرى عناق/ ثمّ غابوا. والعلامة الاستذكاريّة هي شخصية الشاعرين، إذ تبدو في ظاهرة الحزن التي أوجدتها هذه الهيمنة لسيميائية (الصّواري) بتقصّي العلاقة بين الصّواري والانتظار في موضوع تأمّلي للاستذكار من خلال رؤية ومشاهدة الصّواري وهي مقبلة من عمق البحر، وقابليّة امتثال المتلقّي لفعل الترقّب، فيصبح الانتظار الحزين موضوعاً جديداً نشأ من حيثُ هو حالة إنسانيّة يمرّ بها الغوّاص وأهلُه، تتعاضد فيها الفرديّة/ الغوّاص بالجماعيّة/ المنتظرون من الأهل والأحباب؛ لأنّ الانتظار في هذا المقام هو تجربة بين الموت والحياة، بين الحزن والفرح ، بين الانتظار والرفض، فقد يعودُ الغوّاص إلى أهله وهو على قيد الحياة، أو يكون الموت مصيره في حالات (الغياب ـ الوداع ـ ذكرى بلا عناق).

5- المجداف:[1]



ورد في المعجم الوسيط في مادة «جَدَف: الطائر ـ جَدْفاً، وجَدُوفاً: طارَ فحرَّكَ جناحَيه المقصُوصَين إلى خَلْفِه. والملاَّحُ السّفينة، وبالسّفينة: دفَعَها بالمِجْداف. والمجداف: جناح الطّائر. وخشبة في رأسِها لوحٌ عريض تُدْفَعُ به السّفينة. (ج) مجاديف»[2].

يقول محمد البريكي في قصيدته «لا أفسِّرُ رقصة الأشجار»:[3]

خذني عن البحر الذي
نامتْ على كتفيه أنّاتُ الأحبّةِ
والسفينةُ مثلهم تشكو من العدوى

(1) بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر- 2025م، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.

(2) الزيّات، أحمد حسن - عبدالقادر، حامد -. مصطفى، إبراهيم - النجّار، محمد علي، ص111.

(3) البريكي، محمد، بدأت مع البحر، كتاب دبي الثقافية، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، ط1، 2015م، ص 107.

ويُغرقها السكونْ
خذني إلى عينيَّ زوبعةً
أطيرُ إلى فضاكَ
وأتبعُ الريحَ التي
تستلهمُ الأمواجَ منها الرقصَ
والتجديفَ
كي تلقى الشواطئَ
مثل أمٍّ تحضنُ ابناً
عاش أيّاماً يفتّشُ في الخليجِ
عن المحارِ
وفي التقاء العاشقين
لا معنى لفلسفة السكونْ
إنّي أفتّشُ عن جنونْ

ويقول خليفة الوقيان في قصيدة جوابيّة على الشاعر علي السبتي:[1]

إنّي لأشقى حينما أشْقى ... للمبحرين كأنّهم غَرْقى
مِجْدافهم في اليمِّ مُنحطمٌ ... وشراعُهم في لُجّةٍ شُقّا
وسفائني في الليلِ ضائعةٌ ... إمّا سَرَتْ غرْباً وإنْ شَرْقَا

(1) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص25.

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «أريد»:[1]

أريــدُ أنْ أرحــلَ نـحـو الأمــلْ
فـهـل وراء الـلـيـل مـن مـرفـأٍ؟
أيــن شــراعــي؟ أيــن مـجـدافي؟
أريــد أن أعـبـر هــذا الخـضـم
انـتـظـرونـي يـا رفــاق الـصـبـا
لـعـلّـنـي أرجــع عـمّـا قـريـبْ
وفي ركــابــي يـتـهـادى الأمــلْ

تتمثّل علامة (المجداف) بصفتها علامة سيميائية فرعيّة رادفة للعلامة الكبرى، ويمتلئ نص البريكي بالعلامات الفرعية (البحر ـ السفينة ـ يغرقها ـ زوبعة ـ الريح ـ الشواطئ ـ المحّار)، كما هو عند الوقيان (المبحرين ـ غرقى ـ اليمّ ـ شراع ـ لجّة ـ سفائن)، وتبرز العلامات عند القصيبي (أرحل ـ مرفأ ـ شراع ـ خضم ـ ركابي).

إنّ قراءةً دلائليةً في الأبيات، تؤكد أن الشعراء مسكونون بهاجس البحر والغوص، فأبياتُهم تهيئ المتلقّي لقراءة نصوص تحمل بين دفّتيها الاستمرار في الحياة، ولكن بالطريقة التي يراها الشاعر، مستعيناً بأداة الغوص/ المجداف لإيصال فكرته وشعوره

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص69.

لـدى المتلقّـي. فالبريكـي يتّخـذ مـن المجـداف وسـيلةً للوصـول إلـى الحبيـب/ أطيـرُ إلـى فضـاكَ.. وأتبـعُ الريـح التـي تسـتلهم الأمـواج/ وفي التقـاء العاشـقين.. لا معنـى لفلسـفة الجنـون. والوقيـان يتّجـه اتجاهـاً واقعيّـاً لذلـك الغـوّاص الـذي تسـيرُ حياتُـه وسَـط البحـر في عنـاءٍ ومشـقّة، فمـا عـاد التجديـف يسـعفه أو يسـاعده أو يعينـه/ مِجدافهـم في اليـمّ مُنحطِـمٌ، إذ توحـي باليـأس والألـم والضيـاع/ وسـفائني بالليـل ضائعـة. ويـرى القصيبـي أن المجـداف وسـيلة للوصـول إلـى الأمـل الـذي ينشـده ويتمنّـاه فيعبـر بـه هـذا البحـر عبـوراً إدراكيّـاً يعيشـه الشـاعر، وعبـوراً حسّـيّاً يتـمّ فيـه الانتقـال مـن مـكان إلـى مـكان آخـر، وعبـوراً زمنيّـاً في انتظـار الرفـاق لـه، وهـو بـين حالتـي الـوداع واللقـاء، مسـتخدماً أسـلوب الاسـتفهام: أيـن شـراعي؟ أيـن مجـدافي؟ / انتظرونـي يـا رفـاق الصبـا.. لعلنـي أرجـع عمّـا قريـب.. وفي ركابـي يتهـادى الأمـل.

6- الإزار:[1]



ورد في شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم في باب الهمزة والزّاي على وزن مِفْعَل، بكسر الميم (المئزر): الإزار. وفي حديث عليّ بن أبي طالب رَضِيَ اللهُ عَنْهُ: «كان النبيّ عليه السلام إذا دخل العشر أيقظَ أهلَه ورفع المئزر». قيل: هو كناية عن النّكاح، أي اعتزل النساء، قال الأخطل:[2]*

قومٌ إذا حاربوا شدُّوا مآزرَهمْ دونَ النّســـاء ولو كانت بأطهارِ

وقيل: معنى رفع المئزر: أي جدَّ واجتهدَ في العبادة، يُقال: شدّ للأمرِ مِئزَرَه: إذا جدّ فيه، قال الهذليّ:[3]*

وكنتُ إذا جــارِي دعا لمضوّفةٍ أُشــمّرُ حتّى يَنصُفَ السّاقَ مِئزَري

المضوفة: شدّة الأمر»[4]

(1) بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر- 2025م، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.

(2)* هو غياث بن غوث التغلبي من أبرز شعراء العصر الأموي (640-710م).

(3)* هو أبو جندب الهذليّ شاعر جاهلي (-591 648م)

(4) الحميري، نشوان بن سعيد، شمس العلوم ودواء كلام العرب المكلوم، ص247.

فالإزار لباسٌ للغاصة، وهو قطعة من القماش مُخططة بألوان، يلفُّها الغوّاصُ مرّةً أو مرّتين على نصفِه الأسفل، حيث يرتديه الغوّاصون عند نزولهم إلى البحر؛ لسهولة لبسه والتحكّم به. «البحّارة والرّجال على اختلاف طبقاتهم وكذلك الأولاد يستعملون الإزار للاستحمام في البحر، وللعمل في البحر وعلى سطح السّفينة وعلى اليابسة. وكان هو السائد لدى الجميع بدلاً من السّروال. كان الإزار عماد البحّارة في عملهم. وكان عنصراً هامّاً في حياتهم البحريّة، والأولاد يمارسون بواسطته بعض الألعاب»[1].

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «صدى الأشواق»:[2]

إذْ متى أُنصَفُ يا ليل الجواري والعبيدْ

ومتى أرفعُ رأسي للصواري

شامخاً مثل شراعي في فضا كلّ البحارْ؟

ومتى يعلو على البتّيل[3]* في النّور إزاري

(1) الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، جـ1، ص365.

(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص39-40.

(3)* البتّيل: «جمعه بتاتيل، وهو نوع من السفن القديمة، من أكبر سفن الغوص حجماً، ويُستخدم البتيل في الغوص على اللؤلؤ ونقل البضائع وفي الحروب؛ ولصعوبة صناعته انقرض». (ينظر: الطاهر، ليلى بنت عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص 99). وهو أيضاً من أسماء المراكب البحريّة التي كانت تُستخدم في الغوص، يقول الشاعر الشّعبي: ياراكب من عندنا فوق هياف *** « بتيل» ساج مقتفيه الولامي (ينظر: الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقتهم بالبحر، ص11).

كـــــالـــــبـــــنـــــودْ

ها هنا الإنسانُ في ذاتي يُردّد:

عــاد حــقّــي.. عــاد حــقّــي..

ويـــــــــــزغـــــــــــردْ.

وفي نصّ آخر من قصيدة «على أبواب الرحلة الأولى»:[1]

في خـيـوطِ الـعـنـكـبـوتْ

يـــا صـــغـــيـــري، لا تـبـالـي

ودّع الأهـل وخُـذْ بعض الحِبال

وإزاراتٍ وأشواقاً إلى بعض المنالِ

ستجدْ في النفسِ إحساساً.. يُغالي

جامحاً بالحبّ للأرضِ، وللدَّاعين

مِـــــنْ جـــمـــعِ الأهـــالـــي

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[2]

قُم ـ سَيْبُ ـ ما التّبّاب أنت ولم تعد ... واســحب محاراً جاد فيه الماءُ

وهناك مَنْ عاش البحارَ سنينَه ... والبحرُ ذئبٌ صيدُهُ الأشــلاءُ

والــكلُّ في ذاك الجحيم مُكبَّلٌ ... والــكلُّ في تلك الرّحــى نكباءُ

والليــلُ آهات الكليــم نديمُه ... والصبــحُ فيــه أنّــةٌ وشــقاءُ

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص 28.

(2) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص148.

والفقرُ يُنبتُ للحيـــاةِ عبيدَها إنّ عمّ جَهْـــلٌ واعتلى الجُهلاءُ
لا يملكون سوى الإزار غطاءَهم ولهم مـــع الظَّمأ المقيـــمِ وعاءُ

تبرزُ قيمة ومكانة (الإزار) في تشكيل المعنى الخفيّ للنصوص من خلال السياقات التي ساعدت في الولوج إلى النصّ والكشف عن مكنونه، وهذه السياقات جاءت مختلفةً، حيث تمثّلتْ في (العلوّ والشّموخ والاستعداد للرّحيل عند علي عبد اللّه خليفة، والغطاء والسّتر عند مبارك آل ثاني) واستعان الشّاعران هنا في تجسيد رؤيتهم للإزار بصفتِه لباساً تراثيّاً شعبيّاً، له تاريخُه ورمزيته الاجتماعيّة، فلباس الإزار هنا يحمل دلالة سيميائية خاصّة بأهل الخليج وهي (هويّة الإنسان الخليجيّ في اللباس) وخصوصاً راكبي البحر من الغوّاصين، إذ اقترن الإزار بعلامات سيميائية عند الشاعرين علي عبداللّه خليفة (الصواري ـ شراعي ـ البحار ـ البتّيل ـ ودّع ـ الحبال) ومبارك آل ثاني (سَيِّب ـ التبّاب ـ البحار ـ البحر ـ عبيد) فصورة اللّباس/ الإزار، تشير إلى أصغر التفاصيل في حياة الغوّاصين، والمتعلّقة بلباسهم الرّهيف الخفيف المُخطط داخل البحر، وعلى ظهر السّفينة. ومن المعروف أنّ سعر الإزار زهيدٌ جدّاً، فيملكه الغنيّ والفقير، ولكنّه أخذ دلالة الفقر في سياق ذُلّ ومهانة، إذْ إنّ الغوّاصين هم بمثابة العبيد عند نواخذة البحر/ والفقرُ يُنبتُ للحياةِ عبيدَها. وهذا يتضحُ من الاستثناء بـ(سوى) فهم فقراء لا يملكون شيئاً سوى هذا الرداء الذي يستر جزءاً من الجسد، ويفضحُ أجزاءً أخرى، وهذه الدلالة متجلّيةٌ في قول مبارك آل ثاني/ لا يملكون سوى الإزار غطاءهم. أمّا علي عبداللّه خليفة فلم يصف الإزار بصورة ساخرة،

ونظرة ازدرائية، بل رفعَ من مكانته وقَدْره/ ومتى يعلو على البتّيل في النّور إزاري، وجعله من الأشياء الثمينة والغالية لرحلة الغوص، فقد عطفَ عليه الأشواق، التي تعطي إحساساً بالطمأنينة والحبّ ورضا النفس، كلّ هذا يكون في لحظة التوديع والارتحال إلى عالم الغوص/ ودّع الأهل وخُذْ بعض الحِبال.. وإزاراتٍ وأشواقاً إلى بعض المنالِ.. ستجدْ في النفسِ إحساساً.. يُغالي.

7- الحِبال:[1]



كان للحبلِ أهميّة كبيرة في عمليّة الغوص، حيث كان يُسمّى حبل «اليدا»، وهو الذي يربط الغوّاص بالسطح، ممّا يتيح له الصعود بعد كلّ غوصة. وهي مهمّة يقوم فيها السّيب [2]* «وهو

(1) بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر- 2025م، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.

(2)* سَيِّب: الشخص الذي يقوم بسحب حبل الجدا، والجدا (اليدا) هو الحبل الذي يصل ما بين السَيِّب والغيص. (ينظر: الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص204).

رجل مهمّته سحب زميله الغيص من قاع البحر بواسطة الحبل بعد إشارة خاصّة من الغيص يعرفها السّيب»[1]

يقولُ علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[2]

يا صغيري، لا تُبالي
ودِّعِ الأهل وخُذ بعضَ الحِبالِ
وإزاراتٍ وأشواقاً إلى بعضِ المنالِ
ستجدْ في النفسِ إحساساً ..يُغالي
جامحاً بالحبّ للأرضِ، وللدّاعين
مِنْ جمعِ الأهالي

ويقولُ في قصيدةٍ أخرى بعنوان «أنين الصّواري»:[3]

وأرى أيدي الرِّجال..
خرّشتْها كثرةُ الملحِ وأدمتْها الحبالْ
ثمّ يأتي الليلُ من بعد الكَلالْ
خابيَ الأنجمِ.. مهزوز الظِّلالْ
فيرينُ الصّمتُ إلا من بعدِ سعالْ ..
وأنينٍ وابتهالْ

(1) الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقتهم بالبحر: صفحات مطوية من تاريخ الغوص، الناشر: المؤلف، ط1، 2001م، ص 19.
(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصّواري، ص 28.
(3) خليفة، علي عبدالله، أنين الصّواري، ص54.

ويقولُ مبارك بن سيف آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[1]

وعيونُهم بعد المغيبِ هواجعٌ ... فالسّابحاتُ مُقامُها الظّلماءُ
نهَشَتْ أكفَّهمُ الحبالُ ومزَّقتْ ... أجسادَهم في لجّه الأنواءُ
أشباه أحياءٍ ترى أكفانَهم ... وعلى الوجوهِ شقاؤهم سِيماءُ

في أبيات الشّاعرين علي عبدالله خليفة ومبارك آل ثاني صورة ثريّة موحية تعلنُ عن الغُربة الموحشة والمميتة من خلال العلامة السيميائية للغوص وهي أداة (الحَبْل) التي تُستخدم في لحظة موت أو حياة؛ لأنّ الحبل متصلٌ بين الغوّاص والسيب، ومكان التصاقه بالغوّاص يكون في رقبته، والتي تحيل إلى مجرى التنفّس، وهنا خطورة التعامل مع هذه الأداة بصفتِها مصدر خوف في حالة تأخّر رفع الغوّاص من الأعماق، ومن صفاتِ الغوّاص ألاّ يخاف، ودلّ على ذلك أسلوب النّهي بـ (لا تُبالي) فلم يعد هناك ما يُخيفُك! كما قال علي عبدالله خليفة/ يا صغيري لا تبالي، وهي إشارة إلى أنّ الحبل معك، فهو منقذك من الغرق والموت. وعند مبارك آل ثاني تأتي علامة (الحَبْل) متّخذةً سياقَ الألم والوجع والشّقاء والموت (نهشتْ ـ مزّقت ـ أشباه أحياء ـ أكفانهم ـ شقاؤهم) / نهشتْ أكفَّهمُ الحبالُ. فالوجود السيميائي هنا جاءَ واقعيّاً، وهو سيمائية الحالات العاطفيّة والنفسيّة، من خلال ما ينتجه الجسد الإنساني في محيط علاقته بالغوص والبحر، فلا يمكن تصوّر الحبل إلاّ بارتباطه بجسد الإنسان (اليد عند السَيْب، والرقبة عند الغيص)، وهذا يعني أنّ موقف الإنسان من الحبل، فيه خوف

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص 148.

ورهبة وشعور بالموت ونهاية الحياة؛ لأنّه مرتبط بالذاكرة الذهنيّة حين يشاهده في منظر(المشنقة)، وهي تلك المنصّة التي تحمل حبل المشنقة، وتُستخدم لشنق الشخص المحكوم عليه إمّا بإعدام أو تعذيب، وكأنّ الغيص محكومٌ عليه ـ وهو نازلٌ إلى البحر لجلب اللؤلؤ ـ بالموت، لو أنّ هذا الحبل ظلَّ عالقاً في رقبته، ولم يسحبه السيب، حيثُ تكون النّهاية/ أشباه أحياء. ويتناصّ الشاعران علي عبدالله خليفة ومبارك آل ثاني في الأثر الذي يتركه الحَبلُ على أيدي رجال الغوص وهو (الدمُ) من شدّة ضغطه على مَنْ يسحبه، ولما يوحيه الفِعلان (نهش وأدمى) من افتراس ووحشة وقسوة/ نهشتْ أكفَّهم الحِبال/ وأدمتْها الحِبال.



المبحث الثالث: الأغاني والألحان

توطئة:

يعدُّ الغناء البحري في الخليج العربي الصورة الناطقة والمعبرة عن سير وتاريخ وجغرافية الإنسان في هذه المنطقة. وهو ناتجٌ من قصيدةٍ كتبها الشعراءُ على البحر، وعن البحر؛ لأنّهم يعشقون البحر؛ لما فيه من حديث الرواة الذين يروون حكاياتهم، مودّعين الهمّ، باثّين أشعارَهم. مُغنّين له ما يحفظونه من أغاني، مُلحّنين له بعض قصائدهم. وفي هذا السياقِ يقول محمد البريكي في قصيدته «المجنون بالبحر»:[1]

مُنذُ أنْ جئتُ على الغيمةِ
صار القلبُ غصني
وعلى الشّطِّ قصيدي
غار من أنثى تُغنّي
«آه يا وَوَادْ يا اسكندراني»

(1) البريكي، محمد، متأهّباً للعزف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2023م، ص37 – 38.

فـــــاســـــألـــــونـــــي
فـــأنـــا لا أعـــشـــق الـــبـــحـــرَ
لأنّـــي عـــنـــدَه ودَّعـــــتُ هـمّـي
إنّمـــــــا المـــــــوجُ أبـــي
والـــــبـــــحـــــرُ أمّـــــي
أجلسُ الآنَ على الشطِّ أُغنّي
«ســـــيـــــرة الحـــــب»
وحـــولـــي الـــفـــاتـــنـــاتْ

لقد عرفنا آلام وأفراح هذا الغوّاص من خلال تعبيراته وأغانيه ومواويله الغنائية التي حفظتها الأجيال. حين يغنّي بالوداع، بمواويل الأسى، بالخوف من البحر، من الموت، من الجوع، وفي هذا السياق المؤلم يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[1]

ينتشي الكلُّ كمن تاه عن الدّنيا وضاعْ
يـتـغـنّـون بـألحـان الـــوداعْ
فيقيءُ الهمُّ ما في الجوفِ حتى يستريحْ
في مـــــواويـــــل الأســـــى
وانـــتـــكـــاســـات الـــصّـــراعْ

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص 30.

«ويُؤدَّى الغناء البحري بحسب المكان، فنجد مثلاً (النَّحْبَة) تُؤدَّى في أثناء العمل، وتعدُّ الصوت المعبر فيه عن طريقة العمل، كما في غناء رفع الشّراع أي: الخطفة أو في رفع المرساة أيضاً، بينما تستعمل الهمهمة في أشكال متعددة في أغاني الترويح عن النفس سواءً اليابسة أو على سطح السفينة خاصّة السفن الكبيرة في الرّحلات التجارية الطويلة في أثناء غناء الحدادي والفجري؛ لتعطي الإحساس والتعبير الصادق عمّا يجيش في قلوب البحّارة من ذكريات بحرية تشدّهم إليها»[1]. وفي هذا السياق يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «صدى الأشواق»:[2]

وانثري المشمومَ والأشواقَ في كلّ الجوانبْ
وأصيخي السمعَ (للهولو)
على الشطآن عائد
أشْهُرُ الغوصِ تمدَّتْ.. فتبدّتْ
في حسابِ العُمر قرناً وهو غائبْ

يُطلق بحّارة الخليج العربي على المغنّي الذي يؤدي أغاني البحر والذي يصاحب البحّارة بأغانيه اسم النّهّام، والنّهام هو «مطرب السفينة، والطرب البحري يسمى (نَهْمَة). [3] تحرص سفن الغوص والسّفر الشّراعي على أن ينضمّ إليها نهّام؛ لتشجيع البحّارة على

(1) الحربي، صالح حمدان، غناء غواصي اللؤلؤ، الثقافة الشعبية، مجلّة فصلية علمية متخصصة، العدد: 16، البحرين، أدب شعبي.

(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصّواري، ص36.

(3) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص207.

العمل». والنّهّام اسم مشتقّ من كلمة نهم «والتي تطلق على الصوت الذي يعبّر عن الضجر، كما تطلق أيضاً على صوت الأسد والفيل، ولهذا فالنّهّام يمتاز بقوّة الأداء، وحلاوة الصوت، وحفظ كثير من الشّعر»[1].

يقول السيّد علي الشرقاوي[2]* في رحلته مع البحر والحياة «وفي ذكرى رحلات الغوص، ما زالت أغاني الغوص ترنّ في أُذَنيّ، إذ عندما كان الغوّاصون لا يجدون محاراً في مكان ما، يتحرّكون إلى مكانٍ آخر بحثاً عن المحّار، وهنا يأخذ «النهّام»، وهو عبداللطيف إبراهيم سلطان الذي كان مختصّاً بالغناء على ظهر السّفينة، بترديد هذه الأغنية، ويبدأ بـ «هوب يا مال» ثمّ يُنشد الزّهيريّة[3]* بالإنصاف راعيها، لا تهين المدركة وتقول هذا قَدَر»[4]. ويقول النوخذة محمود تيفوني «ما زلت أرى أطياف الماضي عندما يتمّ استقبالنا، وما زلت أسمع صوت النّهّامة الذين معنا في الأسفار، وهم يصدحون بالغناء، وكيف كان أهلنا يستقبلوننا بفرح عندما تصل السفينة من بعيد عند رأس عجورة

(1) الحربي، صالح حمدان، منتدى تاريخ الكويت، حوار مع مستشار التراث الشعبي صالح حمدان الحربي، جريدة القبس، أجرى الحوار: جاسم عباس، يونيو 2008م.

(2)* شاعر وكاتب مسرحي بحريني (1948م).

(3)* الزهيري: نمط شعري استخدمه البحّارة في أغانيهم، واستخدم البحّارة شعر الزهيري بالأغاني ذات الزمن الثابت كجرّ المجاديف مثلاً، كما استخدموه في بعض الأغاني الترفيهية، مثل الداي والفجري. (ينظر: الحربي، صالح حمدان، الثقافة الشعبية، مجلّة فصلية علمية متخصصة، البحرين، العدد 16).

(4) الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص140.

ومعهم الذبيحة، وكان النّهامة يردّدون أصوات العودة»[1].

ولما لهذه المهنة من أثر في شعوب بلدان الخليج، فقد ارتبط بها فنّ بحري يُعرف بفنّ المواويل، وهو عبارة عن أدعية لها نمط معيّن في أدائها، ومن بين الفنون الأخرى التي اشتهر بها سكّان الخليج العربي العاملون بمهنة الغوص على اللؤلؤ فن «اليامال»، ويعدّ فن اليامال نوعاً من السّرد الارتجالي الشجيّ الذي يضفي جوّاً من المرح على طاقم السفينة؛ لشحذ هممهم في العمل، وليعبر النّهام عن حالة البحّارة النفسية، وللتخفيف عن متاعب وآلام المهنة»[2]. وهي تمثّل أغنيات الغوص الممتدّة من اليابسة إلى البحر، ومن الشطّ إلى عمق البحر، ومن السير بالأقدام في دفع السفينة للدخول إلى البحر، إلى ممارسة الغوّاصين أعمالهم وأداء أدوارهم على ظهر السّفينة، يقول غازي القصيبي في قصيدته «ضربٌ من العشق»:[3]

ماذا أرى؟ زورقاً في اليمِّ مندفعاً؟
أمْ أنّه جَمَلٌ ما ملّ من سفرِ
وهذه أغنياتُ الغوصِ في أُذُني؟
أم الحداةُ شدوا بالشِّعرِ في السَّحَرِ؟

(1) المصدر نفسه، ص146.

(2) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص262 -263.

(3) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 739 -740.

يقول علي بن مطر الشامسي أحد رُبّان البحر ـ الذي نشأ في بيئة بحرية خالصة كل ما فيها علاقة بالبحر، وهو من عائلة رجالها كانوا بحّارة، فوالده نوخذة غوص ـ «أثناء عودة السفن وهو ما يسمّى بالقفّال، ترفع السفن مراسيها على أصوات النهّامين للتوجه نحو البلاد في موكب بهيج يتغنّى فيه الغوّاصون بقصائد السعادة والفرح على عكس أناشيد المد/ بداية رحلة الغوص أو الدشّة/ الحزينة لحظة الإبحار بحثاً عن اللؤلؤ وما تحمله من ألم وفراق وشوق للأهل والأحبة»[1]، وفي لحظة الوصول وانتهاء موسم مراسيم الاستقبال تجري عملية اليداف، يقول الشامسي «أثناء رفع السفن من البحر، ووضعها على السِّيف بغرض صيانتها، وتجديده للموسم التالي وأثناء عمليّة رفعها يردد أحد الغاصة القول/ هيه يا الله.. هيه يا الله.. ويرد عليه الآخرون: هيليه.. هيليه».[2]

• النّهّام والنَّهْمَة

لا يمكن أن يكون لأيّ نمط من أنماط الغناء البحري وجود بدون النهّام، فالنّهام هو العنصر الرئيس والأساس لهذا الفنّ وهو المحور الذي يرتكز عليه غناء البحّارة وأداؤهم، لذا فمن البديهي أن يتسابق النواخذة إلى اجتذاب النهّامين الجيدين إلى سفنهم وتقديم أكبر الأجور لهم. «النّهّام في السفينة يكون بمثابة الحافز

(1) الغاوي، شيخة، مقال: قفّال الغوص.. فرحة وغناء وأهازيج على إيقاع الموج وبريق اللؤلؤ، وكالة أنباء الإمارات، وام، السبت25 سبتمبر، 2010م.

(2) المصدر نفسه.

لاستمرار البحّار في العمل دون الإحساس بالتعب، فمشاركته مع النّهّام في الغناء تنسي البحّار المشقّة، وتساعده على الصّبر، وكلّما كان غناء النهّام أفضل زادت الحماسة في العمل»[1]. ولذلك الصوت والأداء لهما إيقاعات خاصّة حسب الأمكنة وطبيعة العمل، فالنَّهْمَة «أي الغناء، وخاصّة غناء أهل البحر والغوص. والنّهّامْ عنصر مهم في مركب الغوص، فعلى صوته وأدائه يجري الإقلاع، ورفع الشراع، وتُؤدّى أهازيج الغوص، وشلات الغوص المغنّاة ... الخ»[2]، وهو «غناء منفرد خاصّ بأغاني البحر، والنهمة مصطلح يعرفه البحّارة، ويطلق على الغناء المنفرد الخاص بأغاني البحر، والنهمة تخضع لطرق وقوانين معينة من ناحية لفظ الكلمات، والترانيم، والاستهلالات، والنَحب[3]* والهمهمة».[4]

وقد وظّف الشعراء كلمة النهّام في قصائدهم، فجاءت علامة سيميائية صغرى لعلامة سيميائية جامعة كُبرى وهي (الغوص)، يوظّف مبارك آل ثاني كلمة النهّام في أكثر من موضع، إذ يقول في قصيدته «بقايا سفينة غوص»: [5]

(1) الخان، وحيد أحمد حسن، أغاني الغوص في البحرين، مطبعة المنامة، البحرين، ط3، 2017م، ص128.

(2) حنظل، فالح، معجم الغوص واللؤلؤ في الخليج العربي، مؤسسة دار الفكر الجديدة للطباعة ولنشر، المجمع الثقافي، أبو ظبي، د. ط، د.ت، ص361.

(3)* والنحب والهمهمة: أن يردد النهام الكلام في صدره دون أن يخرجه. (الخان، وحيد أحمد حسن، أغاني الغوص في البحرين، ص 104).

(4) الخان، وحيد أحمد حسن، أغاني الغوص في البحرين، ص104.

(5) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص5.

فـاحـفـظـي الـــذّكـــرى ..

فـفـــي الـــذّكـــرى عَـــــزاءْ

واسـتـعـيـدي صـــوتَ نَـهّـامٍ..

عـلـى سـطـحـكِ يـشـدو بـالـغـنـاء

وعليه السَّيْبُ والـغـوّاص أسرى

يُمضيانِ اليومَ في همٍّ وكـدٍّ وعناء

وفي قصيدته «سفن الغوص البائسة» يقول: [1]

إيـــــهِ يـــا مـــــاء الخـلـيـجْ

كـم شـربـنـا مـــــاءَكَ المـالـحْ

ورمـــال الأرض صَـخْـرٌ ولَـهـيـبْ

فـوق جمْـرٍ يكتوي فيه السّمومْ

وسمعنا آهـةَ الـنّـهّـام أعيتَها ..

جـــبـــــالٌ مـــــن هـــمـــومْ

ويقولُ في مقطع آخرَ من القصيدةِ نفسِها:[2]

وتـرى الـغـوّاص مَـنـهـوكَ الـقُـوى

يـقـتـــــفـــــي آثـــــــارَ دُرَّة

قـد يـلاقـيـهـا إذا طـال عـنـاؤه

(1) المصدر نفسه، ص22.

(2) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص24.

قـــد يـــلاقـــيـــهـــا ويـــفـــرحْ
وتكون المسكةُ الأولى له آخرَ مرّة
ثـــمّ يـــفـــديـــهـــا بِـــتـــمـــرةْ
ويُـــغـــنّـــي.. ويـــفـّـــق
ويُـــــــ

بينما تلك الصّواري في أنين..
هيَ و (النّهّامُ) في لحنٍ حزينٍ ..
لا يُطـــــــــاقْ

إنّ حضور علامة النهّام في قصائد الشاعرين مبارك آل ثاني، وعلي عبدالله خليفة، بصفتها علامة سيميائية، ما هي إلاّ مؤشّر على الأثر الذي يتركه صوت وآهة مطرب السفينة على العاملين فوق ظهر السّفينة. ففي المرحلة البدئية من المقاربة السيميائية والتي يسمح لنا بقراءة هذه الأبيات في معناها الأوّلي الذي يتجلّى من أول قراءة لقصائدهم. نلحظ تكرار كلمة (النهّام)، التي كانت مقترنة بمضاف (صوت نهّام /آهة النهّام)؛ لإعطاء القوّة، فمن صفات النهّام أن يكون صوتُه قويّاً «ونهّام البحر ذو صوت قويّ حاد الطبقة ولا يستطيع الغناء في طبقات غليظة»[1]، وكذلك لإعطاء التعريف «إنّ الإضافة هي ضمّ عنصر لآخر ليتقوى كل منهما بغيره. وفي الإضافة تعريفٌ للمكوِّن الإضافي، وإفادة القوة والمتانة من خلال اجتماع وحدتِهما، وجميعها تعد توسعة في القول من المرسل/ الشّاعر لتوسيع أثره على المتلقّي»[2].

فالنّهام لا يقف عند الشاعرين على كونه عضواً عاملاً على ظهر السّفينة فحسب، بل هو مخزون من الرموز والشفرات التي أودعتها تلك الثقافة الذهنية القديمة في هذا الإنسان الذي جاء

(1) الخان، وحيد أحمد بن حسن، أغاني الغوص في البحرين، ص185.
(2) مطهري، صفية، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ص136.

بـ (حُنجرته) كي يُمتع البحّارة، ويؤنسهم، وهنا يحاول الشّاعران تفسير معنى النهّام باستخدام سهولة اللغة، واستدعاء مجموعة من القيم النفسيّة، والكشف عن حقيقة النهّام ودلالاته من منطلقاته الإنسانيّة.

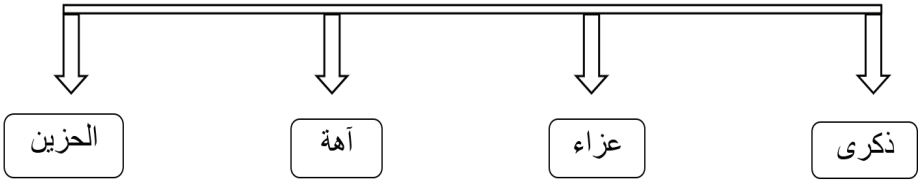
إنّ ورود العلامة السيميائية (النهّام)، وتكرارها في شعر الشّاعرَين يثير تساؤلات كثيرة، وأهمّها مَنْ هذا النهّام الذي يشكّل قيمة وأهميّة في اختياره لرحلة الغوص من قِبل النّوخذة، بل ويستلمُ أجراً كبيراً عن غيره من العاملين؟ ما هي الصورة التي يكون عليها النهّام على ظهر السّفينة من حيث التكريم والتقدير؟ هل هو شخصيّة مرغوبٌ فيها على ظهر السّفينة؟ أم أنّها شخصيّة منبوذةٌ وغير مُرحّب بها؟ هل هو رمز للسعادة والفرح والرقص والغناء بغرض المتعة والترفيه والاجتماع والوحدة والقوة والتحفيز؟ أم أنّ النّوخذة جاء به لإكمال العدد لِمَنْ هم على ظهر السّفينة، فهل هو شخصيّة رئيسية، أم أنّه شخصيّة هامشيّة؟

وعند الوقوف على أبعاد ودلالات هذه العلامة السيميائية الفرعية الصغرى (النهّام) في ضوء العلامة الجامعة الكبرى (الغوص)، نلاحظ الصورة التي كان يعيشُها النهّام على ظهر السّفينة، والأعمال المُناط له للعمل بها، فهو مَن يعيدُ بصوته الذكريات والحنين والحزن/ ففي الذكرى عزاء .. واستعيدي صوت نهّام.. على سطحك يشدو بالغناء/ هي والنّهّام في لحنٍ حزين / وسمعنا آهة النهّام أعيتها .. جبالٌ من هموم. وهنا تأتي دلالة لفظ النهّام في النص الشعري للشاعرين، فالنصّ متعدد الدّلالة، وهو

بنية مفتوحة على المعاني «هكذا النصّ جَمْعٌ من المعاني وانفتاحٌ أبديّ على المعنى».[1]

وهذا الخطاب فيه قيمة ومكانة للنهّام، فهو قد تبوأ مكانة عالية تختلف عن غيره من العاملين فوق ظهر السفينة، وله حصّة من اللؤلؤ «لذلك فالنّهام له من اللؤلؤ حين توزيع الحاصل»[2]. إنّ طلب البحّارة للنهّام والاستماع لصوته/ سمعنا آهة النهّام/ واستعيدي صوت نهّام/ ويردد آهةَ النهّام، فيه دلالة القَدْر والمكانة التي يحتلّها النهّام بين الغوّاصين، وأنّه مطلوبٌ ومرغوبٌ في حضوره وجلسته، والكلّ ينتظره، ويستعدّ وينصت له.

إنّ القرائن السيميائية في نصوص الشّاعرين تبحث عن كلّ ما يتعلّق بالنهّام في مفهومه ودلالته، ومدى اقترابه من البحّارة، والشعور بشعورهم، ومشاركتهم أحزانهم وهمومَهم. وفي نصوص الشّاعرين ألفاظٌ تتعلّق بشعور الألم والحزن والفَقْد، كألفاظ:



(1) صمّود، حمّادي، « قراءة في نصّ شعريّ من ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، ضمن صناعة المعنى وتأويل النصّ، تونس، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة، ص 357. (ينظر: الحلواني، عامر، المنوال المنهاجي والرهان العرفاني ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2009م، ص29).

(2) حنظل، فالح، معجم الغوص واللؤلؤ في الخليج، ص361.

فجاءت صورة النهّام صورة لذلك الإنسان الذي يسعى لبعث الحياة، وبثّ الروح الحماسيّة في أجساد الغوّاصين، هذه الأجساد المُثقلة بجراحات الغربة، وبمعاني الصّبر، وبمشاعر الحزن، فأغانيه تساعد على رفع الرّوح المعنوية والهمّة والنشاط. «ويعدُّ النهّام مغنّي البحّارة، بصوته العذب إذ يثير طاقات البحّارة، ويشحذ هممهم، ويبعث القوة والحماسة للعمل الشاقّ عندما يصارعون أمواج البحار الهائجة وسط لياليه المظلمة، ومع كلمات النهّام تتراقص قلوبهم بالفرح، فيذوب تعبهم، وهنا يستشعر (النوخذة) قيمة النهّام وضرورة الاحتفاظ به، فعمله مرتبطٌ بصوته الشجيّ»[1]

وتنظرُ السيميائية إلى النصّ بوصفه إشارة وعلامة تتجلّى فيها الذات المبدعة المُنتجة، معبّرةً عن هموم الآخر، واشتراكه في المعاناةِ نفسِها، حيث يُبرز من خلال هذا النتاج الفرديّ المعبّر/ النصّ، سلوكاً تعبيريّاً للمتلقّي، في إثارة المعنى المدفون/ الحزن، وهو ناتجٌ من علاقة المُرسِل/ المبدع بالرسالة/ النص، وبالمستقبِل/ المتلقّي. ويتضح ذلك من معرفة نفسيّة الغوّاص، وما يهزّها من انفعالات، وما يعتمل في داخلها من حزن وألم، فوظّف الشاعران النهّام ليكشف عن نفسيّة الغوّاص ومشاعره، وأنّ وجوده أي: النهّام مهمٌّ في رحلة الغوص، وبحاجة إلى المتعة والترفيه والغناء. فحالةُ الغوّاص كحالة الأسير عند مبارك آل ثاني / وعليه السَّيْبُ والغوّاص

(1) القنّاص، راشد، من أشهر الفنون الأدائية الشعبية في المملكة العربية السعودية، دار الانتشار العربي، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، ط1، 2024م، ص253-254.

أسرى.. يُمضيانِ اليومَ في همٍّ وكدٍّ وعناء، وكحالة الضعيف الذي لا يقوى على العمل/ وترى الغوّاص مَنهوكَ القُوى.. يقتفي آثارَ.. قد يلاقيها إذا طال عناؤه. وفي حالة المودّع الذي سيظل الشوق ملازماً له في رحلة العنف والوحشة عند علي عبدالله خليفة/ ها همْ أبحروا.. كلّ الرّفاقْ.. شرّعوا بالشّوقِ في بدءِ انطلاقْ.. والمجاذيفُ مضتْ في البحرِ.. عُنْفاً واتِّساقْ.

• اليامال والموّال:

(هُوّه يا مال) كلمة لازمت البحّارة في زمن الغوص، وعبارةٌ رددوها فرادا وجماعة؛ لتشكل سيمفونية رائعة تلهب المشاعر، وتدفعها بالشوق للعمل الشاق، وتحمّل المشاق والصعوبات.. «(هُوّه يا مال) عبرت بصدق عمّا تحمله أنفس الغواصين، ويجيش في صدورهم من شوق وحنين لأرضهم وأهلهم وأحبتهم، عبارةٌ ترددت عبر صوت النهام والبحّار والموج؛ لتصبح أغنية البحر المعروفة والجميلة الباقية في القلب والذاكرة»[1].

واليامال بصفتها علامة سيميائية، تجعلنا نتساءل عن معناها! هذه الكلمة المكوّنة من جزأين وهما البنية السطحيّة للنّداء: الأوّل: حرف نداء (يا) الدالّ على نداء القريب والمتوسط والبعيد، والذي يطلبُ فيه المُنادي/ النهّام من بحّارةَ السفينة الإقبال عليه وإليه، وتنبيههم للإصغاء لما سيقوله، وهنا تأتي قيمة ومكانة النهّام في الاستجابة إلى كلامه وندائه، وسماع ما يريد أن يتكلّم به.

(1) السيّد، زهرة، هُوّ يا مال، مقالات، جريدة الشرق، قطر، 24 يناير2016م.

والثاني: اسم منادى (مال)، وعلى مستوى البنية العميقة (فجملة النّداء) تتكون من الفعل (أدعو) الذي ناب حرف النّداء (يا) وهو (المسند) والمسند إليه الفاعل وهو (أنا)/ النهّام، والمنادى في هذا التقدير يقع موضع المفعول به المنصوب؛ لأنّه نوع منه/ البحّارة والغوّاصين.[1]

ما هو الشيء الذي مال؟ ويحيلُنا هذا السؤال إلى طبيعة الأشياء التي تميل على ظهر السّفينة / هل هو هذا الغوّاص الذي مال قلبُه إلى الحزن والتوجّع والألم وتذكّر الأهل والأحباب/ أم ذلك الصّاري الذي يميل بفعل الرياح، فلا يستطيع حمل الأشرعة، فتضيع السفينة في كلّ اتجاه/ أم هو الميل القاسي للبحر بفعل الأمواج والعواصف والرياح/ أم هو ميل الحظ والقدر إلى مصير مجهول غير معلوم؛ لأنّ رحلة الغوص فيها المشقّة والمصاعب والأخطار والأمراض والموت، رحلة تستمر لشهور، أم هو ميل المشاعر إلى جلد الذّات من الغوّاص، الذي يشعرُ بأنّ كلمة (يا مال) نوعٌ من التعبير الذي يحمل الأسف والتلهف والحسرة والحزن، بسبب طريقة أداء النهّام لها بصوتٍ شجيّ وعذب، وبحنجرة قويّة يسمعها القاصي والدّاني، وبكلمات بسيطة وسهلة في التركيب والأداء، ولا تحمل عمقاً أدبيّاً. «فاليامال (اليا ما إل) هي كلمات بسيطة شعبية مصفوفة خارج النسق الأدبي للقصيدة

(1) باوني، عبدالله، جملة النداء في ديوان «البرزخ والسكين» لعبدالله حمادي (التركيب والدلالة)، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد8، عدد3، 2019م، ص310. «بتصرف»

أو الشّعر العربي، ولا ترقى لمستوى الشّعر كونها مجرد منـاداة».[1]
واليامال يُلقى بأساليب وكلمات مختلفة كقول النهّام: [2]

«يـــا مـــالـــي يـــا ســـــلام[3]*
يـــاربّ تْسهّل علينا يا سلام
هـــى لـــى يـــا مـــالـــى يـــا ســـلام»

وقوله أيضاً في أغنية تصاحب عمليّة التجديف وتسمى (ميداف). «ويطلق عليها أحياناً اسم (يا مال)، وهي الكلمة الأولى التي يبدأ بها هذا الموّال الحزين الذي يؤديه النهّامون مع مصاحبة صوت متصل يؤديه البحّارة وهذه الأغنية لها وظيفتان:

الأولى: هي الترفيه.

الثانية: ضبط حركة المجاديف في نظام إيقاعي واحد.» [4]

ومن مواويل الميداف يقول النهّام: [5]

---

(1) المرباطي، محمد، جذور الأغنية الخليجية، مقال، جريدة الأيام، البحرين، العدد8791، 5مايو 2013م.

(2) عبد الغفار، زياد علي، أنغام خليجية رواية النهّام بدر السادة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2018م، ص17.

(3)* يا مالي يا سلام: وهو موّال حر يؤديه النهام بمصاحبة صوت متصل، تؤديه مجموعة البحّارة على الدرجة الأساسية للمقام، وهذا الموّال يصاحب عملية إخراج الشراع المطوي، وتثبيته على الصّاري. ويبدأ نصّ الموّال بعبارة «يا مالي يا سلام» وهو بمثابة مقدمة لأغنية الخطفة. (ينظر: الخان، وحيد أحمد بن حسن، أغاني الغوص في البحرين، ص143).

(4) الخان، وحيد أحمد بن حسن، أغاني الغوص في البحرين، ص155.

(5) المصدر نفسه، ص 156.

هو يا مال هو يا مال هو يا مال

بديت باسمك إلهي يا عظيم الشأن

يا للي على العرش ما فوق شانك شان

يا مرسل الأنبياء ويا منزل القرآن

على الذي من طلوعه انتصف له البدر

ويردد مجموعة البحّارة مع جرة الميداف (هيه) «هُوّ يا مال، كلمة لازمت البحّارة في زمن الغوص، وعبارةٌ رددوها فرادا وجماعة؛ لتشكل سيمفونية رائعة تلهب المشاعر، وتدفعها بالشوق للعمل الشاق، وتحمّل المشاق والصعوبات .. (هُوّ يا مال) عبّرت بصدق عمّا تحمله أنفس الغواصين، ويجيش في صدورهم من شوق وحنين لأرضهم وأهلهم وأحبتهم، عبارةٌ ترددت عبر صوت النهام والبحّار والموج؛ لتصبح أغنية البحر المعروفة والجميلة الباقية في القلب والذاكرة»[1]

يقول حسن المطروشي في قصيدته «بينهما برزخٌ»:[2]

ويرجفُ سِدْرُ الطفولةِ فيَّ،

وبحّارةٌ مِنْ قديمٍ يجيئون،

يُلقون «يا مالَهم» في أقاصي الهجوعِ

وأنتِ على ورقي تكبرينْ

بماذا يذكّرك النخلُ.. هذا الحزينْ؟

(1) السيّد، زهرة، هُوّ يا مال، مقالات، جريدة الشرق، قطر، 24 يناير، 2016م.

(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعريّة، ص 309.

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدة «بقايا سفينة غوص»:[1]

قد أتى الليلُ فما أحلى الغناءْ
وأتـــى الـــصـــوتُ الـشـجـيُّ
ناشراً آهاتِه الثّكلى دُعاءً ورجاءا
يبعثُ الآلامَ رُسْلاً وحنيناً ونِداءا
يُطلق الياما‌ل في تلك المتاهاتِ البعيدة
إنّـــه الـقـلـب المُـمـــزّقْ
والمُـــعـــنّـــى بـــالـــوفـــاءْ

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدة «بذر الأراضي الواهبة»:[2]

يـــا أصـــدقـــائـــي الـطّـيـبـين،
هذا الذي قالته أصداءُ السّنينْ
واهتزّت الأوتارُ في سمعِ الدّهورْ
لصرخةِ الـ(ـيامال) في اللحن الحزينْ
حـــنـــاجـــرٌ عـــانـــتْ
مذاق الملح والطينِ.. يا جُرحي المدمَّى في الجبينْ

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، ص7–8.
(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصّواري، ص 68.

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدةٍ بعنوان «من أوال الشطّ أحكي»:[1]

زَرَعَ المـوّالَ في خِصبِ الرّجالْ
زرعَ المـوّالَ في قلبِ الرِّمالْ
وعلى الأسيافِ، من ملحِ البحارْ
عـاشَ مـوّالٌ حبيبٌ
مثلما تنمو اللآلي
بين أحضان المحارْ

تقودنا القراءة الأولى للنصوص الشعرية السابقة إلى اقتراح علامة (اليامال) كعلامة فرعية صغرى لعلامة جامعة كبرى (الغوص)، وهذا الإدراك يحيلنا إلى معنى العلامة أنّها نوع من أنواع الغناء البحري الذي يقوله النهّام ويردده الغوّاصون. فهي علامة تحدد لنا نقطة الانطلاقة للدلالة، أي إدخال العلامة في مجال السيرورة التأويلية أو السيرورة المنتجة للدلالة.

إنّ إدراك العلامة السيميائية تجعلنا نتصوّر نصوص الشعراء بصفتِها عملاً، والقارئ بصفته ذاتاً لصيقة بفعل التأويل، وملازمة لعمليّة تلفّظ الخطاب المشيَّد في أثناء القراءة، وهذا يعني أنّ العلامة السيميائية/ اليامال مشفّرة من باطنِها، فهي لا تقف عند حدود التلقّي المباشر بصفتها/ أداءً لأغنية بكلمات بسيطة وأداء

(1) المصدر نفسه، ص62.

بلحن، بل تسهم بوعي في إنتاج وجهة النّظر التي يحملها الخطاب وتتحمّلها علاماته، وذلك بأنّ غاية اليامال ودلالاتها: هو الشّعور بالأمان، والدفع للعمل بطاقات أكثر حماساً وحيوية، بكلمات إيمانيّة مرتبطة باللّه ـ ابتهالاً ودعاءا ـ، وبصوتٍ قويّ، ومن هنا جاءت دلالة القوّة والأثر والعمق من الفعلين (يلقون) عند حسن المطروشي/ يلقون آمالهم في أقاصي الهجوع، و الفعل (يطلق) عند مبارك آل ثاني/ يُطلق اليامال في تلك المتاهاتِ البعيدة، ومصدر الفعل صرخ (صرخة) عند علي عبدالله خليفة/ لصرخةِ الـ(ـيامال) في اللحن الحزينْ، التي توحي بالصيحة الشديدة والصوت العالي مرتبطةً بالفزع أو المصيبة أو طلب الاستغاثة، وهي حال الغوّاصين وسط هذا البحر الكبير ـ الذي لا يأمن الغوّاصون جانبه ـ إذ يشعرون من جهةٍ بالوجد والألم والفراق، ومن جهةٍ أخرى تساعدهم هذه المواويل على العمل والسّير فيه، وتحفزّهم؛ لإثارة الهمّة لديهم بحّارةً ونوخذةً وغيصاً، وكلّ مَنْ هو على ظهر السّفينة في أثناء رحلة الغوص. فهو موّال ملتصق بالغوّاص؛ لإبراز الهويّة الخليجيّة العربيّة، وإكسابه صفات الرّجولة، فهو غوّاصٌ في البحر، وفي الرّمل إشارة إلى البَرّ، وعلى السّيف، وهذا الموّال قريبٌ من النفوس والقلوب، فهو مزروعٌ في القلوب وينمو مع مرور الأيام والشهور لهذه الرحلة، ينمو في حياة الغوّاصين كما تنمو اللالئ وسْط المحار، كما عبّر عنها علي عبدالله خليفة/ زَرَعَ الموّالَ في خِصبِ الرّجالْ.. زرعَ الموّالَ في قلبِ الرِّمالْ.. وعلى الأسيافِ، من ملحِ البحارْ.. عاشَ موّالٌ حبيبٌ.. مثلما تنمو اللآلي.. بين أحضان المحارْ

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «أغنية للخليج»:[1]

خليجُ! ما وشوش المحّار في أُذُني
إلاّ سمعتُك صوتاً دافقَ الخَدرِ
ولا تـــرنّمَ مـــلاّحٌ بـأغـنـيـةٍ
إلاّ وضجّتْ أغاني الغوص في السَّحَرِ

ويقول في قصيدةٍ أخرى بعنوان «أغنية حُبّ للبحرين»:[2]

بحرينُ! هاتي أغاني البحرِ هامسةً
فقد سئمتُ ضجيج المجد والنّشبِ
الصوتُ لحنٌ من الأغوار.. يأخذني
إلى المغاصاتِ.. مهد اللؤلؤ الرّطبِ

ويقول حسن المطروشي في قصيدةٍ بعنوان «يتركُ البحرَ قصداً»:[3]

مُـــشـــرئـــبٌّ
مِثل قاماتِ الصدى الوحشيِّ
في بـــريـــةِ الحـــلـــمِ،
نـــقـــيٌّ كـــرضـــيـــعْ

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص331–332.
(2) المصدر نفسه، ص 812.
(3) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 328–329–330.

عـــائـــداً يُـجـهـشُ وَجْـــــدَاً:

«يا عليّ صَوَّتْ بالصوتِ الرِّفيعْ»

يـــا عـــلـــيٌّ قـــد بـــلـــغـــتُ الآن

أعـــلـــى فِـــطـــرتـــي طـــمْـــيـــاً،

وهـــــــــــذي سَـــــبَـــــأٌ

تجـتـازُ في قِـطـعٍ مِـــنَ الـلـيـلِ

نـــهـــايـــاتِ الـــصـــقـــيـــعْ

ويقول محمد البريكي في قصيدة بعنوان «دمعة الكبرياء»:[1]

قُـــــلْ لـــهـــم يـــا مـحـمـدُ

مَـــــــــــنْ أنـــــــــتَ

مـــن أيـــن جـــاء بـــك الـبـحـرُ؟

كـيـفَ بـــــدأتَ مـــع المـــوجِ

تـــعـــبـــرُ لـــلأغـــنـــيـــاتْ؟

(1) البريكي، محمد، عكّاز الريح، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019م، ص91.

خاتمة الفصل الثاني:

اهتمت السيميائية بكلّ العلاقات التي تربط الإنسان بما يحيطُ به، وبما تشكّل وعيَه في حقيقةِ وجوده في هذا العالَم المُلازم لحياته، فهي علاقات مُدْرَكَة حسّياً، تدخل في مكنوناته، فتحدث تشكيلاً في معرفتِه، وتمازجاً نفسيّاً في حياته.

فجاء تحليلي السيميائي مبنيّاً على تحرير دلالة اللون من التعيين الارتسامي والتضييق المفهومي؛ ليلج في دائرة التأويل في تمثّلِه في علاقاته مع الشمس والإنسان والبيئة والحياة بمعناهم العام، وعلاقته في اللغة الشعريّة مع حالة الغوص والغوّاصين؛ ولدلاته المرتبطة بحياة الطبقة الكادحة من فقراء العمل في الغوص، والطبقة المخمليّة من الأثرياء الذين يملكون دِفّة الغوص.

وحاولتُ إبراز أدوات ووسائل الغوص سيميائياً ضمن سياقاتها الداخليّة والخارجيّة، والتي تظهر سيطرة الحالة النفسيّة للغوّاص، فتظهر الأدوات بصفتِها علامات سيميائية، تشير إلى أنّ الغوّاص يستخدم أدواتٍ مشحونةً بدلالات مكثّفة عميقة تحملُ قيماً وجوديّةً كـ (القَدَر المحتوم والمصير المجهول) بواسطة لغةٍ عبّر عنها الشعراء في توظيف الأدوات والوسائل للغوص، والتي تُعدُّ مظهراً من مظاهر التجربة في مستويات مختلفة كالإنسانيّة والاجتماعيّة والنفسيّة.

أمّا الصوت المتمثّل في الأغاني والألحان، فقد استطعتُ أن أتعامل مع توظيف الشّعراء للصوتِ ـ من خلال الأغاني والألحان ـ في قصائدهم، فجاءت بصفِتها علامات سيميائية حاضرة وماثلة على ظهر السفينة، والتي تشكّل مخزوناً من الرموز والشفرات التي أودعتها الثقافة الذهنيّة القديمة في هذا الإنسان/ الغوّاص عبر صوتِه المكتنز بالذكريات والحنين، والشوق، وما يحملُه صوتُه من دلالات سياقيّة وسَطَ بِنية مفتوحة على المعاني كالحزن والهمّ واليأس والقلق والفَقْد.

إنّ هذه القرائن السيميائية في نصوص الشعراء، تبحث عن كلّ ما يتعلّق بالصوت من مؤدِّين ومُطربين ومُردّدين؛ فوجدتُ أنّ صوتَ الغوّاص يظلُّ باحثاً عن كُلِّ ما يجلب له السعادة من خلالِ سعيه في كسب الرزق، وبثِّ روح الحماس في جسده، وإشعال الروح المعنوية والهمّة والنشاط أثناء مزاولته لعملِه في الغوص. وهذا ما تنظرُ إليه السيميائية في النصّ بوصفِه إشارةً وعلامةً تتجلّى فيها ذاتُ الشاعر المُنتجة، المعبّرة عن هموم الآخر، واشتراكه معه في هذه المعاناة نفسِها، حيث يبرزُ الصوتُ بصفتِه سلوكاً تعبيريّاً في إثارة المعنى، وما يصحبُه من حالات انفعاليّة تكشف الحزن والألم من جهة، والفرح والسعادة من جهةٍ أخرى.

الفصل الثالث

وظائفُ سيمياءِ الغوصِ (سيمياء الوظائف)

- المبحث الأول: الوظيفة الأنطولوجيّة وعلامات الغوص
- المبحث الثاني: الوظيفة الإيديولوجيّة وعلامات الغوص
- المبحث الثالث: الوظيفة الجماليّة وعلامات الغوص

الفصل الثالث:

وظائفُ سيمياءِ الغوصِ (سيمياء الوظائف)

يتضمّن الحديث في الفصل الثالث على وظائف سيمياء الغوص، وبالإمكان أن نسمّيَها (سيمياء الوظائف). وقد بدأتُ في الوظيفة الأنطولوجيّة التي تقفُ على البعدِ الفلسفي في الوجود الإنسانيّ، وإبراز قيمة هذا الوجود الفرديّ.

وفي سياق شعر الغوص تسعى الأنطولوجيّة إلى فهم ماهيّة الفعل الشعريّ/ الغوص، وكيفيّة وجوده ككيان مستقلّ وتجربة مُعاشة، منطلقاً من الإيمان بالحريّة المُطلقة التي تمكّن الفرد من أن يصنع نفسه بنفسه، ويملأ وجوده على النحو الذي يلائمه. ومن هنا تُشكّل الأنطولوجيّة السيميائية مجالاً بين دراسة الوجود وعلم العلامات، فحقيقة الغوص ليس مجرد اعتقاد أو تعيين فقط، بل حالة وجود للذات، وصلة تواصل بين الذوات المشتركة في فعل الغوص، وهي تتواصل بشكل رئيس عبر اللغة.

أمّا الوظيفة الثانية فهي الوظيفة الإيديولوجية، وما تحملُه من مواقف محدّدة وتصوّرات تعبّر عن علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالعالَم وعلاقته بالعالَم الاجتماعي، وبما أنّ اللغة هي أداة التواصل البشري؛ فقد رأيتُ بأنّ الشاعر هو

ذلك الإنسان الذي يستطيعُ أنْ يعبّر عن أفكار وثقافة ومعتقدات ونوازع وعادات وتقاليد هذا الغوّاص وِفق أنساق وأنظمة تواصليّة دالّة، ومدلولة؛ لوجودها يومياً في حياة الغوّاص. ومن هنا اهتمّت سيمائية الثقافة بالثقافة والمجتمع وبالتواصل الجماهيري الذي تحكمه أطر اعتقادية، ومذهبيّة وأعرافيّة.

وفي الوظيفة الجماليّة برز الوصفُ والإيحاءُ والتمثيل لكلّ صور الغوص في شكلٍ من الإمتاع الفنّي، من خلال موضوعات السرديّة الشعريّة، واللغة، والكون، والإنسان، والموت، والحياة. وحرصتُ في الوظيفة الجماليّة أن أبرزَ القيمة الإبداعيّة بواسطة الإشارات والعلامات والرموز الغنيّة بالدلالات الموحية التي تعكس هموم واقعيّة في مجال التأثّر والتأثير من خلال تعميق الوعي لدى المتلقّي.

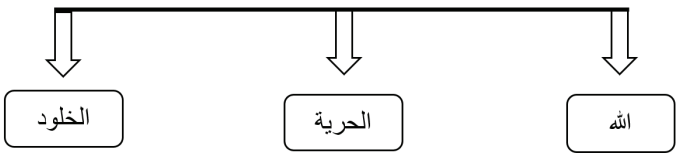


المبحث الأوّل: الوظيفة الأنطولوجيّة وعلامات الغوص

توطئة:

يُعد مفهوم الأنطولوجية في النصّ الشعري أحد أكثر المجالات إثارة للبحث في الفلسفة الوجوديّة ونظرية المعنى، خاصّةً في الأشكال التعبيرية الشعريّة التي طرقها شعراء المدوّنة في تجلّيات الغوص والبحر وما يحيط بهما من أحداث.

فحينما نقف عند الأنطولوجية بصفتها حركة فلسفية فإنّنا نراها تأمّلاً في الوجود الإنسانيّ وإبراز قيمة الوجود الفردي. وقد عرّف جميل صليبا الوجودية في معجمه الفلسفي بأنّها «الوجود المقابل للعدم، وهو موجود بديهي لا يحتاج إلى تعريف، إلاّ من حيث أنّه مدلول للفظ دون آخر»[1]. وهذا يعني أنّ الأنطولوجيّة فرع من فروع الميتافيزيقا، التي تُعنى بدراسة الوجود بما هو موجود، والمسائل الميتا فيزيقية الثلاث الكبرى هي:



(1) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، جـ1، د. ط 1982م، ص559.

وهناك قاعدة أساسية في الميتافيزيقا أنّ كلّ ما يدركه العقل بوضوح يتضمّن فكرة وجود ممكن، وبعبارة أخرى لا شيء نتخيّله يكون مستحيلاً على الإطلاق. إنّنا يمكن أن نصوغ فكرة عن جبل من ذهب، ونستنتج أن مثل هذا الجبل موجود بالفعل»[1].

وفي سياق الشعر تسعى الأنطولوجيّة إلى فهم ماهيّة الفعل الشعري/ الغوص، وكيفيّة وجوده ككيان مستقلّ وتجربة مُعاشة. والوجود في حقيقته يفيد الحضور، فلانٌ موجود بمعنى أنّه حاضر، فهي مرتبطة بالوجود الإنسانيّ وهي تختصّ بحضور الفرد في مقابل غيابه بمعنى العدم. والوجودية «مذهب يقوم على إبراز الوجود وخصائصه وجعله سابقاً على الماهية، ينظر للإنسان على أنّه وجود لا ماهية، يؤمن بالحرية المطلقة التي تمكّن الفرد من أن يصنع نفسه بنفسه، ويملأ وجوده على النحو الذي يلائمه، ويركز بحثه على الإنسان الواقعي المشخص»[2].

وقد ظهر المذهب الوجودي «كردّ فعل على الحرب العالمية الثانية بعد الأزمة التي وقع فيها الإنسان إن صح القول من أوضاع متقلبة وخوف وشعور بالتهميش والفراغ، وكان أبرز ممثّل لهذه النزعة آن ذاك الفيلسوف الفرنسي(جون بول سارتر/Jean paul sartare) فكان مضمون هذه النزعة وجوهرها الرجوع إلى قيمة الإنسان

(1) كانط، إيمانويل، أنطولوجيا الوجود، ترجمة: د. جمال محمد أحمد سليمان، إشراف د. أحمد عبدالحليم عطية، دار التنوير، القاهرة ،2009م، ص40.

(2) مذكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د. ط، 1983م، ص211.

وإبـراز معاناتـه بعـد الخـراب الـذي تركتـه الحـرب في حياتـه»[1]. ومـن هنـا ينبثـق الوجـود الشـعري مـن حضـوره الحسـيّ والإدراكـي.

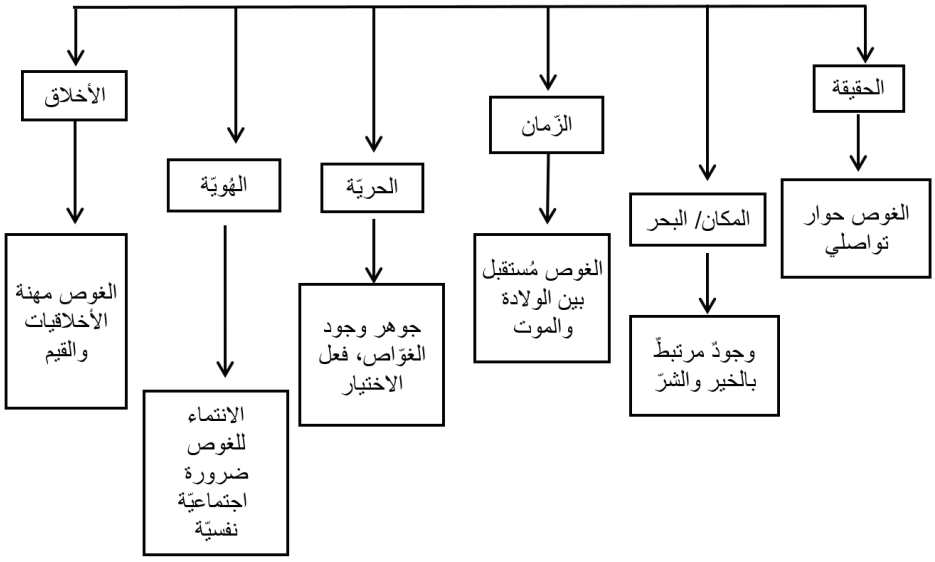
إنّ الأنطولوجيّـة السـيميائية تحلّـل المعنـى مـن خـلال أنظمـة العلامـات والـدلالات الشـعريّة الكامنـة في قصائـد الشـعراء، حيـث تُفهـم العناصـر الشـعريّة كـدوالّ تشـير إلـى مدلـولات تُنتـج الدلالـة وتُشـكّل الوجـود.

وبالتّالـي نتسـاءل، كيـف تتجلّـى الوظيفـة الأنطولوجيّـة للمعنـى الوجـودي في مدوّنـات وقصائـد الشـعراء؟ ماهـي الأبعـاد التأويليـة للمعانـي الأنطولوجيّـة الكامنـة في قصائدهـم، وكيـف يمكـن تفسـيرها وفق المنهج السـيميائي؟ وكيف تعمل العلامات والإشـارات السـيميائية علـى إنتـاج وتشـكيل دلالات أنطولوجيـة وفقـاً لمبـادئ الأنطولوجيّـة السـيميائية؟ وكيـف لقصائـد الغـوص أن تُقـدّم فهمـاً شـاملاً لطبيعـة المعنـى الوجـودي في قصائـد شـعراء المدوّنـة؟ والوجوديـة في حقيقتهـا تهتـم بدراسـة الوجـود العينـي والواقعـي للإنسـان، وتهتـمّ بدراسـة الإنسـان في وجـوده الحسـي وفي حياتـه اليوميـة. يقـول سـارتر: «الإنسـان مشـروع وجـود يحيـا ذاتيّـاً، ولا يوجـد في سـماء المعقـولات مثل هـذا المشـروع، والإنسـان لا يكون إلاّ بحسـب مـا ينويـه ومـا يشـرع بفعلـه»[2].

(1) مـلاك، فـردي، شـلي أمـال، الفلسـفة الوجوديـة عنـد كيركغـارد، رسـالة ماجسـتير، جامعـة8، الجزائـر، كليـة العلـوم الإنسـانية والاجتماعيـة،2021م، ص2.

(2) مهـران، محمـد، مقدمـة في الفلسـفة لمعاصـرة، دار قبـاء للطباعـة والنشـر والتوزيـع، القاهـرة، مصـر، د. ط 2004م، ص96.

وتُشكّل الوظيفة الأنطولوجيّة السيميائية مجالاً بين دراسة الوجود وعلم العلامات، الذي يتقصّى كيفية إنتاج المعنى من خلال العلامات والأنظمة الدلالية، كما صاغها رواد مثل تشارلز (ساندرز بيرس/ Sanders peirce) و(فرديناند دي سوسير/ Ferdinand de Saussure). وفي سياق تحليل الخطاب الشعري من قصائد الشعراء في الغوص، تهتمّ الأنطولوجيّة السيميائية بكيفية عمل العلامات المميزة فيها كـ (البحر، السفينة، الغوص، الغوّاص، والنهّام) وما يحيط بها من طقوس السفر والرحلة ذهاباً وإياباً، بصفتها علامات (دوال) تشير إلى مدلولات (مفاهيم أو أفكار أو حالات وجودية، مثل أنطولوجيا:



الحقيقة: الغوص حوار تواصلي:

إنّ ذات الغوّاص مؤمنة اجتماعيّاً بالغوص، فحقيقة الغوص عند الإنسان الخليجيّ تساوي حقيقة وجود جاذبيّة أرضيّة أو أكثر حقيقة منها؛ لأنّه ينظر إلى أنّ الغوص ليس مجرد اعتقاد أو تعيين فحسب، وإنّما حالة وجود للذات، وصلة تواصل بين الذوات أيضاً، ذات الأب، الجَدّ «فإذا كانت الذوات تتواصل بشكل رئيس عبر اللغة، فإنّ اللغة ـ لغة الخطاب المتبادلة بين الذوات ـ يجب أن تنطوي على حقيقة ما، سواءً أكانت هذه الحقيقة معترف بها من قبل القائل أم لا، أو من قبل المتلقي أم لا. فالصدق هنا لا قيمة معرفيّة له فحسب، بل قيمة وجودية أيضاً»[1].

يقول حسن المطروشي في حواره مع والده في قصيدته «ليل اليابسة»:[2]

إذا اشتدّتْ الريحُ عاتيةً
والتقى الماءُ،
فاشدد على ساعدِي واسترحْ،
هكذا كان ينهرُني والدي
ويقول: «تشبثّ بمَنْكِبِ جَدِّك

(1) برقاوي، أحمد نسيم، أنطولوجيا الذات، المركز الثقافي العربي، مؤمنون بلا حدود، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2014م، ص119.
(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعرية، ص55.

كـي تقهرَ البحرَ مثل الـرِّجـال»

أبي كان يعبرُ بي لُججاً في الليالي الطّوالْ

ويقـول علـي عبـدالله خليفـة في قصيدتـه «علـى أبـواب الرحلـة الأولـى»:[1]

يـــــــا صـــغـــيـــري

واقع الحال.. كذا كيف الخلاصْ؟

لا فـكـــــــــــاكْ ..

لا مـــــــنـــــــاصْ

من سـدادِ الدَّينِ في دَيْـنٍ جديدْ

ولكي تأتي بقوت .. كي تعيشْ

إلـزم الإبـحـار في ركـبِ المغـاصْ

كـــــالمـــــئـــــاتْ

من رجالٍ طبَّعوا النَّفسَ الثباتْ

واســتــهــانــوا بــالحــيــاةْ ..

بـالـشّـقـاءِ المُـرّ في كـلِّ الحـيـاةْ

وفي مقطع آخرَ من القصيدةِ نفسِها يقول:[2]

يـــا صـغـيـري لا تـبـالـي

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص28.

ودع الأهـل وخُـذ بعض الحبـالِ
وإزاراتٍ وأشواقاً إلى بعض المنالِ
ستجد في النفس إحساساً يُغالي
جامحاً بالحبّ للأرض وللدَّاعين
مـــن جـــمـــع الأهـــالـــي

في نظـر الشـاعرين حسـن المطروشـي، وعلـي عبـدالله خليفـة أنّـه كان لزامـاً علـى هـذا الغـوّاص أن يختـار في لحظـة الغـوص، بـين الذهـاب إلـى البحـر والغـوص وركـوب السـفينة والانضمـام إلـى النّوخذة، ووصفـه بأنّـه رجـل يُعتمَـد عليـه في جلـب الـرزق (كـي تقهـر البحـر مثـل الرِّجـال/ مـن رجـالٍ طبّعـوا النّفـس الثبـات). وهـذا يعنـى التخلّـي عـن أمّـه وأهلـه وأسـرته ووطنـه، أو رفـض الذهـاب والبقـاء إلـى جانبهـم، وتـرك العمـل والجلـوس بالبيـت. ويتجلّـى ذلـك مـن خـلال حـوار تواصلـي بـين الأجيـال لإثبـات حقيقـة هـذا الغـوص، بأنّـه حقيقـة ثابتـة وإرث قـديم.

وقـد لاحظنـا كيـف تعكـس هـذه القصائـد تمثّـلاً لكـون الغـوص أساسـه مسـاءلة مكوّنـات الوجـود إنسـاناً/ رجُـلاً. مـن خـلال الحـوار الأبـويّ بنيّـة تعليـم هـذا الغـوّاص الصغيـر ـ / كان ينهرنـي والـدي / يـا صغيـري لا تبالـي ـ على مهنـة الغـوص، بصفتِهـا شـيئاً ثابتـاً، وتجربـةً فرديّـة تُبنـى علـى المسـؤولية، وهـي بنـاء شـخصي يمـرّ عبـر التجربـة الفرديّـة، والاختيـارات والمسـؤولية بأفعـال الأمـر: تشـبّثْ بِمِنْكـبِ / إلـزمْ الإبحـار / ودِّعْ الأهـل.

يريدُ المُرسِل / الشّاعر للمُرسَل إليه / المتلقّي عبر رسالة / الغوص أن يبرز جزءاً من حقيقة الغوص وأن يؤمنَ بها المتلقّي في إطار مشاعر العطف والحنين والخوف؛ لأنّه ينقلُ واقعاً من سيرة يتوارثها الأجداد إلى الآباء إلى الأبناء عبر التواصل. «فثمّة علاقات تواصل بين النّاس تقوم على أساس تبادل المشاعر: حب، كره، استحسان، غضب، زعل، صداقة، زمالة.. الخ»[1]، حيث وصلت هذه الحقيقة بواسطة اللغة الإشاريّة، والعلامات السيميائية التي تُبعد الشكّ والكذب والإهمال، وتحلّ محلّها اليقين / أبي كان يعبرُ بي لُججاً / ولكي تأتي بقوت. كي تعيش. إلزم الإبحار/ خذ بعض الحبال وإزاراتٍ وأشواقاً إلى بعض المنال.

ولو دققنا في العلاقة التي تقوم بين الذوات (الجَدّ ـ الأب ـ الابن)، نجدها علاقة ذات مركز وسُلطة، تؤسس لحقيقة ما، وهدفها إقناع الأجيال بحقيقة الغوص بصفتِها مهنة لا يقوم بها إلاّ الرجال، وهنا يتبيّن لنا موقفاً من الحقيقة من وجود الذات النسوية، والنّظر إليها بأنّها علامة سيميائية خفيّة غير مذكورة، كشفها التضاد في كلمة (الرجال)، فمن الحوار القائم بين الأجيال الثلاثة نتساءل أين دورة المرأة في مفهوم الحقيقة / حقيقة الغوص. ولا شكّ أنّ المرأة في الثقافة الدينية لأهل الخليج أنّها «عورة» لا تخرج مع الرجال، كما هو في الحكم الشرعي، وفي العادات، والتقاليد. فهي تُستثنى من أعمال الغوص؛ لأنّها لا تقوى على مشاقّ رحلة تمتدّ لأكثر من أربعة أشهر بظروف ومصاعب وأحوال فيها من الخطورة

(1) برقاوي، أحمد نسيم، أنطولوجيا الذات، ص 121.

التي قد تؤدي إلى الموت، بل هي تلزمُ بيتَها، وتساعد زوجها في تربية الأولاد، وتنشئتهم النشأة الطيبة الصالحة التي تعينهم على تحمّل المسؤولية. وفي هذا الإطار تبرز لنا أخلاقيات مهنة الغوص، وقوانينه لدى الإنسان الخليجي، فعدم خروج المرأة للعمل في الغوص بصفتِه ـ موقفاً ـ يخصّ المرأة هو عمل أخلاقي، وفي الوقتِ نفسِه هو قانون وضعه الغوّاصون والمشرفون على رحلات الغوص أنّ الرجال هم الذين يقومون بهذه المهمّة، أو أبنائهم، أو أحفادهم من الذكور فقط دون غيرهم، «وقد قدّم (يورغن هابرماس/Jurgen Habermas) [1]* فكرة الموقف باعتباره حقيقة تواصليّة كمشروع للإنسانيّة قائم على الأخلاق والقانون؛ من أجل التفاهم المشترك ضد المشاكل»[2]، فهو تفاهمٌ يقوم على الاعتقاد بأنّ هذا الغوص مليء بالمخاطر والمتاعب، ولكنّه في الوقتِ نفسِه هو مصدر لكسب الرزق والعيش والحياة حياة كريمة/ ولكي تأتي بقوت. كي تعيش/ واستهانوا بالحياة. بالشقاء المرّ في كلّ الحياة.

وفي هذا السياق جاز لنا أن نتأوّل حدث الغوص عند بلوغه مستوى الحقيقة الثابتة من خلال حوار تواصليّ أنشأته مجموعة من الذوات، على أنّ الغوص فعل أنطولوجيّ يدخل في منتهى التأويل السيميائي في باب العزّة والكرامة وإثبات الذات وتحمّل المسؤولية والبطولة والحياة الكريمة بتعبير لُغوي تواصلي في حوارٍ بين الأجيال من أجلِ إثبات أنّ الغوص حقيقة وجوديّة، لا

(1)* فيلسوف وعالم اجتماع ألماني (1929–2026م).
(2) برقاوي، أحمد نسيم، أنطولوجيا الذات، ص 127.

خلاصَ ولا فكاك منها كما عبّر عن ذلك علي عبدالله خليفة (يا صغيري.. واقع الحال.. كذا كيف الخلاصْ؟

لا فكاكٌ.. لا مناصْ) فإنّ محاولة الخلاص من هذا الغوص تقود الذّات إلى السقوط في هوّة المجهول وهو الفقر، والفقر منطقة أشدّ ضراوة من مغامرة الغوص، وأكثر مرارةً من مرارة الموت.

المكان/ البحر: وجودٌ مرتبطٌ بالخير والشرّ:

البحر في حقيقته وجود، يمثّل كياناً أعمق وأكثر جوهريّة من مجرّد كونه كتلة مائية، فالإنسان الخليجيّ دخَله، وسبَرَ أغوارَه، واكتشفَ ما فيه، وأعلنَ عن هذا الحضور المائي لهذه المساحة الممتدّة والكبيرة على سواحله وشواطئه بكلّ صراحة وجُرأة. فهو من أعظم آيات اللّه الكونيّة حيث جعل اللّه في أعماقه ما لا يُعدّ ولا يُحصى من المخلوقات والثروات، بينما يحمل على ظهره الفُلك تجري بأمره بما ينفع الناس، والبحرُ عالمٌ مثير غامض مغلق بالأسرار. مليءٌ بالخيرات. وهو رمز لوجود شامل وغامض ومتّصل. «فاللّه جعلَ فيه رِزْقاً وخيراً من الطعام والشراب والمال.. فالطعام كلّ ما فيه من الأسماك ويُؤكل، وأمّا بالنسبة للشراب فيوجد في البحر عيون ماء عذب تنبع في وسطه وتفور وتشاهد بالعين المجرّدة، فينزل الرّجل ويملأ قربته ويصعد بها إلى السفينة، أمّا المال فهو المقصد الأساسي لركوب البحر واستخراج اللؤلؤ

والمجوهرات من قاعه لمن يوفقه الله»[1]. فلولا وجود البحر ما كان الغوص، وبسبب البحر ظهرت مهنة الغوص على اللؤلؤ في الخليج العربي، فأصبحُ البحرُ محوراً للحياة وتعبيراً عن الذّات، وأصبحَ جزءاً لا يتجزأ من سُكّان أهل الخليج. وقد أكّد الرّحّالة البريطاني (وليم بلجبرين/ (William bl jireen) [2]* (عند زيارته قطر، سنة 1862م، فقد وصف حياة أهل قطر، آنذاك، بقوله: «إنّ سكّان قَطَر من البحر لا من البَرّ، فهم يقضون نصف العمر داخله، باحثين عن اللؤلؤ، والنصف الآخر في البحث عن السمك أو المتاجرة فيما أعطاهم البحر، فإنّ مساكنَهم الحقيقية هي المراكب».[3]

ويبلغُ الشعراء ذروة تفجير الرؤية عن (البحر) بخطابات شعريّة مختلفة؛ لتأسيس حقيقة فاعلة تحملُ صوت الوجود الإنسانيّ الحيّ المتعدد، ولكون الجملة الشعريّة ذات شحنة عالية تتكثّف فيها الدلالة الإيحائية والرمزية؛ فإنّها جاءت بأشكال تعبيرية مختلفة.

يقول مبارك آل ثاني في قصيدته «من ربوع النيل إلى شواطئ اللؤلؤ: [4]

جُد لي بقطْرٍ طاهرٍ يترقرقُ ... من شاطئ متلألئ يتدفّقُ
يا بحر يا هبةَ الوجودِ وخيرَه ... فالشّمسُ من طيّاتِ مائكَ تُشرقُ

(1) الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقتهم بالبحر، ص66.
(2)* رحّالة وعالم لغوي إنجليزي (1826–1888م).
(3) الدغيم، طالب عبدالجبار، الغوص في قطر، المأثورات الشعبيّة، مجلّة فصلية علمية متخصصة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، العدد16، يوليو 2016م، ص100.
(4) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص69.

ويقول خليفة الوقيان في قصيدته «المبحرون مع الرياح»:[1]

يـــا مبحـــرون وفي محاجركم نهـــران مـــن نبع الهوى شُـــقّا
إنّـــي لألمحكـــم وإن عبَثَـــاً طال الســـرى بمتاهـــةٍ غَرْقى

ويقول محمد البريكي في قصيدته «البحر يفيض بما يكفي»:[2]

هـــل ثـــمّـــةَ طـحـــنٌ مُـنـتـظَـرٌ؟
فالبحرُ يفيض بما يكفي للرعبِ
وهذا الجيلُ المعدودُ بعدِّ أصابعِ كفّي
كـــيـــف نـــــروّضـــــهُ
يا ربُّ إذا فار التّورُ وصار الماءُ على الماءِ
وطافتْ في الخوفِ سفينةُ هذا العمرِ
فـــلا جـــوديَّ ســـوى لـطـفِـك

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «العودة إلى الأماكن القديمة»:[3]

ذهبَ البحرُ مَنْ تُرى اغتالَ بحري
فهو صخرٌ صلدٌ وقار مهين؟
وتلفُّ البحارَ موجةُ يأسٍ

(1) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص 17.
(2) البريكي، محمد، متأهباً للعزف، ص79.
(3) القصيبي، غازي، المجموعة الشعريّة الكاملة، ص683-684.

وعلى الماءِ يُنقش التأبينُ
وتظلُّ النوارسُ البيضُ تبكي
ضائعاتٍ ويجهش الدّلفينُ

إنّ القراءة السيميائية لقصائد الشعراء تهدف إلى فتح مسارات المكان/ البحر كفعل للاختيار، والولوج في المجهول، وهو ما يمكن من خلق وعي إنسانيّ، يكشف المنحجب، ويعرّي جوهر الديناميكيّة الفاعلة للإنسان تجاه البحر بصفتِه مكاناً للغوص، ووجوداً للحياة. «إنّ فهمنا الأساسي للمكان ينشأ من كوننا موجودين وجوداً مكانياً. وموجّهين بالفعل نحو المكان، وذلك نتيجة لكوننا أجساماً تشغل حيزاً من مكان وتحتل مواقع خاصة من المكان».[1]

فالبحر علامة سيميائية حضرتْ بالاتصال المباشر بذوات هؤلاء الشعراء الذين رسّخوا مفهوماً عميقاً للبحر، وعمّقتْ التخييل الشعري بعدِّها مكاناً لا متناهياً في المجاهيل المختلفة، وفي هذا الاتصال والتخييل أتاحوا لنا تفجير كثير من الدلالات التي استنتجناها من تلك العلامات السيميائية البارزة في قصائد الشعراء (يا بحر ـ يا مبحرون ـ غرقى ـ فالبحر ـ سفينة ـ جوديّ ـ اغتال ـ بحري ـ موجة ـ الماء ـ النوارس ـ الدلفين)، فالبحر هنا يمثّل سلطة المكان كمُنتج لذات التعدديّة، المنفتحة على عالَم ديناميكي متحرّك بشكل دائم، لا حدود لنهاياته. ففي مستوى

(1) ما كوري، جون، الوجودية، ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982م، ص109.

التأويل السيميائي تخوض علامة البحر بصفتها مكاناً للغوص مغامرة القراءة بمعناها الشامل، للذات والمكان، وهو السؤال عن لغة البحر لدى الشعراء. «فاللغة تصبحُ دليلاً للفهم وعملاً له عند (غادامير/Gadamer) [1]* [2]*، كما هي وطنٌ للكينونة عند (هيدغر/Heidegger)».[3]*[4]*[5]

إنّ النظرة الموروثة إلى (الأنا) الشاعرة تُبرز حقيقة البحر وعلاقته بالإنسان الخليجي عموماً لدى أيّ مُبدع، وبالشّاعر خصوصاً، فهي أشبه بالوثيقة بين الكلمات والأشياء، فالبحرُ بالنسبة للشعراء الخليجيين مغامرة أنطولوجيّة يدخلُ من خلالها الشاعر إلى عوالم متعددة الأبعاد، تضحى فيه الذات تمارس رغبتَها في الإفصاح عن حقيقة البحر بصفتِه مكاناً لكلّ شيء ومنها أنّه مكانٌ للغوص، وهذا يؤكد على استمرارية الوجود الإنساني بوجود البحر بمفهوم ديكارت «أنا أفكّر إذاً أنا موجود».

فبرزت الذات/ الشاعرة كلغة كاشفة ناطقة عن أثر وجود البحر

(1)*اللغة لدى غادامير: يرى بأنّه لا يمكن التفكير أو فهم العالَم خارج إطار اللغة. ففيها يكمن التأويل والوجود الإنساني.

(2)* هانز غادامير، فيلسوف ألماني (1900–2002م).

(3)* اللغة لدى هيدغر: يرى بأنّ الإنسان يقيم في العالَم عبر اللغة، فبواسطتها يتشكّل وعيُه، ويتحدد موقعُه، فاللغة عند هيدغر هي (علم الكينونة) تخلق العالَم وتمنحه المعنى، وتكشف دلالاته.

(4)* مارتن هيدغر فيلسوف ألماني (1889–1976م).

(5) بو مسهولي، عبدالعزيز، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د. ط 1998م، ص11.

في حياتها، فهي لم تكتفِ بإبداع الصورة الفنّيّة للبحر، بقدر ما وظّفت علامات سيميائية لإنتاج حقيقة وجوديّة تشكّل وتستحضر البُعد النفسي والسيكولوجي على مَنْ يلج إلى هذا المكان. «إنّ الوجود هو إرادة قوة، وبهذا المعنى، لا يمكن فصله عن انفعالَي اللذّة والألم»[1]. فهناك الأنا/المتفائلة النّاظرة إلى البحر بصفتِه مكاناً للخير كما عند آل ثاني/ يا بحرُ يا هبة الوجود وخيرَه، و(الأنا) المتشائمة حين وصفها الوقيّان بالنهاية المؤلمة وهي الغرق/ إنّي لأمحكم وإن عبَثاً *** طال السرى بمتاهةٍ غَرْقى. و(الأنا) الخائفة المرتعبة عند البريكي/ فالبحر يفيض بما يكفي للرعب. و(الأنا) المستعدّة للمصير الحتمي والرّحيل من هذه الحياة وهو الموت عندي القصيبي/ وتلفّ البحار موجة يأس ***وعلى الماء يُنقش التأبين.

الزّمان / الغوص مُستقبل بين الولادة والموت:

إذا انتقلنا من المكان إلى الزمان، نلاحظ أنّ الزمان أيضاً تنظمه اهتماماتنا، فهناك وقت (زمان) نذهب فيه للعمل، ووقت للراحة، ووقت نذهب فيه للفراش.. إلخ، ويكون لدى الإنسان وعي بالزمن من خلال الإيقاعات الأساسية لحياته في العالَم قبل أن تترابط هذه الإيقاعات في «زمان الساعة» الذي هو واحد بالنسبة للجميع والذي تنسق بواسطته أنشطتنا المختلفة».[2]

(1) مونتيبيلو، بيير، نيتشه وإرادة القوة، ترجمه وقدّم له جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص132.

(2) ما كوري جون، الوجوديّة، ص110.

وللزمنِ ـ أيضاً ـ ترتيبٌ آخر في علاقته مع الغوص، وهي علاقة غيبيّة، ولذا لجأ الإنسان إلى علوم الميتافيزيقا؛ لربط الزمن بعالَم الغيب، وكأنّ الزمان هو حلقة الوصل والاتصال بين عالَمنا المادّي وعالم الغيب. «الزمان مفهوم ميتافيزيقي مطلق مُدرك بالدلالة المغايرة له بالماهيّة والصفات للأشياء الأخر»[1]، ولذا فالزمان يمثّل مفهوماً محوريّاً في الفكر الإنسانيّ، من منظور التأمّل في طبيعته وحدوده وسرعته وعلاقته بالوجود وبالغيب. ويؤكد (فولتير/Voltaire) [2]* في فلسفته للزمن «ليس في الكون ما هو أطول من الزمن، وليس في الوجود أقصر منه»[3]، وبصفتِه بُعداً لا نحسّ به إلاّ من خلال حركة عقارب الساعة، وبعض المظاهر الكونية المشاهَدة مثل تعاقب الليل والنّهار، وهو «يمثّل في التصوّر القرآني شرطاً أساسيّاً لفهم الحياة، ساحة للامتحان، ووعاء للتكليف ومعياراً للنجاة أو الهلاك، وحين يغيب هذا البُعد من الفكر والممارسة، ينقطع الإنسان عن الفعل الحضاري، ويتوه في دوائر التكرار والعجز والضياع بين ماضٍ مُمجّد دون وعي، ومستقبلٍ غائمٍ دون أفق» [4].

(1) اليوسف، علي محمد، غياب الزمن في وهم الدلالة، قراءات ودراسات، المجلة الثقافية الجزائرية،2022م.

(2)* فولتير كاتب وفيلسوف فرنسي (1649– 1778م).

(3) الحجّي، زكيّة إبراهيم، فلسفة الإحساس بالزمن، جريدة الجزيرة، السعودية، 3 أكتوبر2024م.

(4) داودي، عبدالفتاح، الزمن.. البعد الغائب في ثقافتنا، مجلّة البصائر، جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، الجزائر،7 أغسطس 2025م.

والزمن عنصر مهمّ لحياة الغوص، فأعمارهم جزءٌ من هذا الزمن الممتدّ وسْط البحر الذي قد يستمرّ ويبقى لستة أشهر ما بين ليلٍ ونهار، وصباحٍ ومساء، وغروب وشروق، فهو ـ كذلك ـ ليس من المحسوسات في هذا الكون إلاّ أنّه ثابت الوجود. «إنّ علاقة الإنسان بالزمن علاقة حتميّة وجودية يسودها الصفاء تارةً، والكدر تارةً أخرى؛ بسبب العوامل النفسيّة التي تطرأ على النفس البشريّة» [1].

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «أنين الصّواري»:[2]

في نهارِ الغوصِ أحيا في الزِّحامْ
أرقـــبُ البـحـرَ وأحـشـو
تـبْـغَ غـــوَّاصٍ هُـمـامْ
يسبرُ الأغـوارَ قهراً واصطدامْ
وأرى أيـــدي الـــرِّجـــالْ ..
خرَّشتْها كثرةُ الملحِ وأدمتْها الحبالْ
ثمّ يأتي الليلُ من بعد الكَلالْ
خابيَ الأنجمِ.. مهزوزَ الظِّلالْ
فيرينُ الصمتُ إلاّ مِنْ سُعالْ

(1) الحنيان، سرور، الإنسان والزمن، مقالات، جريدة الرياض، السعودية، الأربعاء، 27 يونيو 2018م.

(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص54-55.

أنـــــــينٍ وابـــتـــهـــالْ
فأقضِّي الليل محمومَ الخيالْ
تُكثر الأوهامُ من حولي أشباحاً ثِقالْ
ترهبُ القلبَ، وتمتصُّ الثَّباتْ

ويقول حسن المطروشي في قصيدته «ليل اليابسة»:[1]

دنـــا مـطـلـعُ الـفـجـرِ
يـــــا صـــــــاحِ،
والـريـحُ نـاعسةٌ في السّواحلِ،
هـيّـئ لـنـا دِفّـــة الـبـحـر،
هـــيّـــئْ لـنـا سـفـائـنـنـا،
وأعـــــــدَّ الـــــشّـــــراعْ
أعـدّ لنا نصفَ أُغنيةٍ للوداعْ
وطـمـئـنْ ذوينـا وزوجـاتِـنـا،
سنكون قريبين من شهَقَاتِ البيوتِ
وأحـزانِـهـا في المساء الطويلِ،
فما بيننا غيرُ شِبْرٍ من الماءِ
أو قـبـضـةٍ مـن شُـعـاعْ

(1) المطروشي، حسن، الأعمال الشعرية، ص 55.

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «بقايا سفينة غوص»:[1]

إنْ تـذكّـرتِ فـهـل تَـنـسـينَ ...

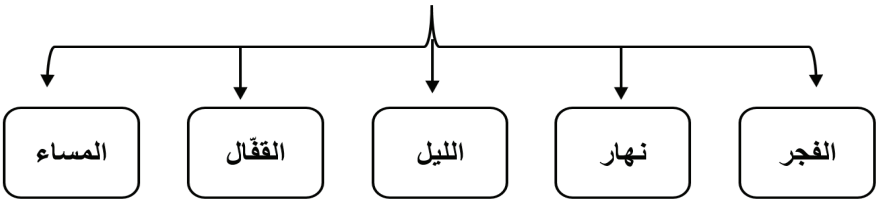
أيّـــــــــام الـــقِـــفـــال

بعد ليلٍ طـال في البحرِ وطـالْ

وأتى الفجرُ وليداً في ثناياه الوصالْ

يرتبـط الشـعر بالزمـن ارتباطـاً عميقـاً في ارتبـاط الشـاعر بالظواهـر الطبيعيّـة وبالعالَـم الخارجـي مـن تقلّبـات الليـل والنّهـار، وتلاحـم الماضـي مـع الحاضـر والمسـتقبل، فهي تشـكّل مناخـاتٍ متعددة في حيـاة الغـوّاص، وتكوّن صلـة عميقـة بـين الشـاعر وتجربتـه، مُبرهنـاً لهـا بربطهـا بالكـون الزمنـي، وبالحيـاةِ، وبالأشـياء؛ لكونِـه مسـكوناً بفعـلِ الغـوص بصفتِـه مهنـة حركيّـة للزمـن، يعتمـدُ عليهـا في أوقـات اسـتخراج اللؤلـؤ، فالزمـن عنـد الشـعراء مفتـوح، ومُفصِـح عـن علاقـة بين زمنٍ مؤثّر فعّال في حركة الغوص، وبين الوجود ومواجهة حقيقته، وينمـو هـذا الزمـن مـن خـلال الأفعـال الكاشـفة عـن حيـاة الغوّاصـين.

اتخـذ الشـعراء الأزمنـة مَدخـلاً أنطولوجيّـاً لفهـم وجـود الغـوص بواسـطة علامـات سـيميائية:



(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص8.

«يبدأ الغوّاصُ العمل من أوّل الصباح بعد طلوع الشمس حتى نهاية النّهار.»[1] فالنّهار والليل عند علي عبدالله خليفة يحضران لدلالة الفاعليّة سلباً أو إيجاباً. والفاعليّة هي «النشاط التلقائي المؤثّر، وهي النزوع الطبيعيّ لإتيان الأفعال»[2]. ففي (نهارِ الغوصِ) نحصل على كميّة كبيرة من الأفعال ذات التأثير الإيجابي التي يقوم بها الغوّاص، ومن هذه الأفعال في زمنِ النّهار، الزمن الحاضر (أحيا، أرقب، أحشو، أسبر، أرى)، فالشاعرُ هنا يعتمد على مرجعيّة تراثية في بنائه للغة الزمن؛ ليخلق حواراً وجودياً مع اللغة، وليشير إلى احتمال تعددية الدلالة المفتوحة على المستوى الإدراكي الحركي. فالجسد والرّوح هما اللذان يعملان الوظيفة الإنجازيّة للغوّاص. ومن الأفعال ذات التأثير السلبي في زمنِ الليل فِعل (الكَلال، الصمت، المرض، الأنين، الابتهال، الوهم، الخوف)، «فالليلُ نقطةُ جذبٍ للهمومِ قريبِها وبعيدِها»[3]. فهو مُوحش مُقترن بالخوف والظلام والوحشة المقلقة.

أمّا الفجر عند حسن المطروشي فهو في انتظار فجرٍ مشرق، يحدوه الفأل (دنا مطلع الفجر) الذي يرمز إلى الأمل والتجدد والانتقال من الظلام إلى النّور بفعل الأفعال ذات التأثير الإيجابي لحياة الغوّاص، وبتكرار أفعال الأمر (هيئ / أعدّ/ طمئنْ) التي

(1) الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقتهم بالبحر، ص43.

(2) أحمد، محمود سيد، الإنسان ومكانته، آفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2012م، ص122.

(3) السبت، عبدالرحمن، مجلّة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد السادس والأربعون، محرم 1439هـ، أكتوبر 2017م، ص304.

توحي بالاستعداد للعمل والشعور بالهدوء والاطمئنان، والقُرب، والضياء، والعودة بسلام (ناعسة، هيئ، أعدّ، طمئنّ، قريبين، شِبْر، قبضة، شُعاع).

وتبقى علامة الفجر علامة زمانيّة مؤثّرة ومسيطرة على الشاعر مبارك آل ثاني في تذكّره لزمن الفجر، لوقت الرجوع من رحلة الغوص بعد ليلٍ طويل، فرحلة الغوص في نظر الشاعر هي فراق وبُعد ورحيل ووداع، رَبَطها بالليل الموحي بالوجع والألم والقلق والخوف / بعد ليل طال في البحر وطال. إنّ العلامة الزمانيّة في كلمة (الفجر)/ وأتى الفجرُ وليداً في ثناياه الوصالْ، تعطي دلالة أنّه موعد للقاء الأهل والأحباب والوطن/ القفّال، بعد فراقٍ دام شهور/ في ثناياه الوصال. وهي قدرة الشاعر على التأثير في المتلقّي بأسلوب التّضاد الزمني في جملتين متقاربتين (ليل / الفجر) (طال/ الوصال). وتبقى العلامة الزمانيّة هي «فعل الإبلاغ والقدرة على الأسر والتأثير والتقدير والتدبير وإحكام السيطرة الأنطولوجيّة الخطابيّة على المتلقّي بمختلف مستويات التعبير في نطاق التجديد والتغيير» [1].

(1) ابن عيّاد، محمد، مسالك التأويل السيميائي، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقس، تونس، ط1، 2009م، ص40.

الحريّة / جوهر وجود الغوّاص، فعل الاختيار:

الوجوديّة تقرر مرادفة الإنسانيّة والحريّة «الحريّة هي الإنسان في قلب الإنسان. أنا الكائن الذي بصفته يضع كيانه موضع التساؤل»[1].

والإنسان هو حامل الحريّة في الكون «بلا حريّة لا وجود للإنسان، وبلا إنسان لا وجود للحريّة في الطبيعة»[2].

وتُعدُّ حريّة الاختيار من أعظم القيم التي مُنحت للإنسان، فهي المعيار الذي يُقاسُ به مدى إنسانيّته، وعمق وعيه بذاته وبمسؤوليته في هذا العالَم، إنّها ليست مجرّد قدرة على الفعل أو الامتناع عنه، بل هي قدرة على اتخاذ القرار وفقاً للقيم والعقل والإدراك، ولأنّ هذا المفهوم يلامس جوهر الإنسان. وبهذا المفهوم السابق فإنّ حرية الاختيار للغوّاص مرتبطة بمسائل المسؤولية، وقدرته على فعْل الغوص، فهي حريّة نابعة من الوعي والإرادة، وهو ليس مجبوراً على أن يدخل إلى الغوص مع الجماعة، بل هو شعور بالتجلّي في كمال وجوده الإنسانيّ، وأنّه قادر على الفعل الواعي باختيار الغوص كوسيلة للهروب من فعل الظلم والفقر والاستعباد؛ ليعيش كريماً، ولو أنّه بقي في بيته واختار الجلوس مع الأطفال والنساء، سيعيش ذليلاً مكسوراً، لا يستطيع أن يؤمّن لقمة عيشه له ولأسرته.

(1) العروي، عبدالله، مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1993م، ص 68.
(2) المصدر نفسه، ص69.

إنّ الإنسانُ ـ بشكل عام ـ بذرة صالحة في الطبيعة، فإذا وافقتها عناية/ بيئة صالحة نمت نموّاً أقرب إلى شروط الفضيلة والكمال، «وقد صبَّ (روسو/Rousseau) [1]* اهتمامه على إيجاد صيغة سياسية تعيد إلى الإنسان حريتَه وكرامته، ولمّا لم يكن لأي إنسان حق طبيعي في السيطرة على إنسان آخر، فإنّ الإنسان الفرد يصبح عضواً حراً في الجماعة عبر العقد الاجتماعي، وهو عهد يقطعه تجاه الجماعة كافّة»[2].

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «صدى الأشواق»:[3]

يا سنينَ الغوص، يا ظلم الرِّجالْ
يا أتوناً عشتَ كيْ تصلى سعيرهْ
أيّها المحموم في ليلِ السُّهادْ..
أيُّها المحرومُ يا ابن السّندبادْ
زلزِلِ الدّنيا وأسمعني، وصعِّدْ
للسَّما صرخةَ حقٍّ لا تحيدْ
إذْ متى أُنصَفُ يا ليل الجواري والعبيدْ
ومتى أرفعُ رأسي للصواري
شامخاً، مثل شراعي في فضا كلّ البحارْ؟

(1)* جان جاك روسو فيلسوف وكاتب سويسري (1712– 1778م).

(2) عيدان، عقيل يوسف، التنوير في الإنسان، شهادة جان جاك روسو، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص45.

(3) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص39–40.

ومتى يعلو على البتِّيل في النّور إزاري

كـــــالـــــبُـــــنـــــود؟

ها هنا الإنسانُ في ذاتي يردّدْ:

عـاد حـقّـي.. عـاد حـقّـي ..

ويُـــــــــــزغـــــــــــردْ.

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[1]

يا دُرَّةً تسـعى لجيـد جميلةٍ تبّـاً لـدرٍّ سـال فيـه دماءُ

لولاكَ ـ يا بحرُ ـ لما شَـقِيَتْ به روحٌ ولا سـمعتْ لهـا أصداءُ

«أأنا فعلـتُ»؟ يُجيبني البحر الذي لا بحـرَ مثلُه والكـريمُ عطاءُ

لكنـه الإنسـانُ في أطماعـه فالكلُّ في سـبْقِ الحيـاةِ عِداءُ

يغمـرُ هذيـن المقطعـين فيـضٌ دلالـيّ يُمثّـلُ الغـوّاص الحُـرّ بلفظـه واختيـاره، كرامتـه وقدرتـه، ويجسّـم حقيقـة اختيـاره للغـوص، وفي مسـتوى الوظيفـة الأنطولوجيّـة هـي حريّـة ترفـض الامتثـال للظلـم والاسـتعباد كمـا هـي عنـد علـي عبـدالله خليفـة/ يـا سـنين الغـوص، يـا ظلـم الرّجـال / إذ متـى أُنصَـفُ يـا ليـل الجـواري والعبيـد، ومتـى أرفـع رأسـي للصـواري. وكمـا قـال مبـارك آل ثانـي / أأنـا فعلـتُ؟ يجيبنـي البحـر الـذي ***لا بحـرَ مثلُـه والكـريمُ عطـاءُ. وهـي دلالـة للدخـول ـ بفعـل معرفتـه بذاتـه ونفسـه وقدراتـه، وشـعوره بالمسـؤولية

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص150.

ـ إلى الغوص لتحقيق العزّة والكرامة التي يبحثُ عنها هذا الغوّاص/ وصعِّدْ للسّما صرخةَ حقٍّ.

ويتحقق هنا مفهوم الاقتناع بفكرة الغوص والقيام بفعلها، وما يجلبه هذا الاقتناع للغوّاص من تحقيق للذات الراغبة في عمل شيء من خلال مهنة الغوص. فالعلاقة بين الذات والمهنة علاقة ترابط مطلقة، ولم يعد سؤال الآخر أو الآخر لك، «ماذا تعمل»؟ سؤال تدخّل في شؤونك أو شؤوني، «ليس مردّ سؤال «ماذا تعمل» إلى حب المعرفة فحسب، بل إلى اتخاذ موقف واتباع سلوك أيضاً، فالوحدة بين الذات الحرّة في الاختيار والمهنة من أخطر أشكال الوحدة بين الإنسان وعالَمه، وهي التي حددت بدورها وعي الذات بذاتها، ووعي الذات بغيرها»[1].

وهذا ما تؤكده الفلسفة الوجوديّة. فالفلسفة الوجودية تمجّد فكرة الحرية، وترفض فكرة القطيع واتباع الجماعة، فهي تدعو للفردانية، ومخالفة الآخر، إذا لم نقتنع بموقف أو بفكرة فلا يجب إتباع أفكار وتبنيها بمجرد أن الآخرين يتبنوها. كما هي عند مبارك آل ثاني في مفهوم السموّ والعلو حين ترتبط الذات بالغوص، وحين تشعرُ من خلال الارتباط بالشقاء والمعاناة / لولاكَ يا بحرُ لما شقيت به روحٌ». والوجود هو الحرية.. لا الحرية التي تصنع نفسها ويمكن ألا تظهر، وإنّما الوجود هو الحرية من حيث هي فقط هبة

(1) برقاوي، أحمد نسيم، أنطولوجيا الذات، ص13.

العلو التي تعرف واهبها. فليس هناك وجود بغير علو»[1]، وكما هي واضحة وجليّة عند علي عبدالله خليفة إذ يتناصّ مع مبارك آل ثاني في مفهوم حريّة الاختيار للغوص هي تحقق قيمة نفسيّة إنسانيّة تجتمع في العلوّ والرفعة:

ومتى يعلو على البتِّيل في النّور إزاري

كـــــالـــــبُـــــنـــــود؟

وقد لا حظنا كيف تعكس هذه المقاطع الشعريّة ـ للشاعرين علي عبدالله خليفة ومبارك آل ثاني ـ تمثّلاً لكون الغوّاص أساسه مساءلة الوجود إنساناً حُرّاً، مكافحاً، مناضلاً، مُحبّا للعمل، فهو مُقبلٌ على حياة الغوص والغوّاصين باختياره، لتحقيق أهدافه، وإرجاع حقوقه المسلوبة من الظالمين من البشر في قول علي عبدالله خليفة / عاد حقّي.. عاد حقّي.. ويزغرد. وفي تحقيق هدف المغامرة والتنافس والسِّباق؛ لتأمين حياة طيبة وكريمة كما هي عند مبارك آل ثاني/ لكنّه الإنسان في أطماعه.. والكلّ في سبقِ الحياةِ عِداءُ.

إنّ سيميائية الفهم الأنطولوجي للغوّاص تبرز في هذه المقاطع، حيث يلتقي الشعر والوجود بصفتهما مغامرة أنطولوجيّة دائبة تنطق بكينونة الرحلة والسفر، وتتضح هذه المغامرة بتوظيف أسطورة السندباد الذي وجد فيه الشاعر علي عبدالله خليفة معادلاً موضوعياً لتجربة الغوّاص في تحقيق أمنياته وأحلامه،

(1) ما كوري، جون، الوجودية، ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، ص77.

كونه رمزاً للبحث الدائم المتجدد/ أيُّها المحرومُ يا ابن السّندبادْ
***زلزِلِ الدّنيا وأسمعني، وصعِّدْ.. للسَّما صرخةَ حقٍّ لا تحيدْ.

«إنّ الوجود الحقيقي ميزة لا يمتاز بها سوى الإنسان، لأنّ الوجود الحقيقي يتطلب الاختيار والحرية، فالنّاس الذين لا يأخذون قراراتهم بأنفسهم ويحددون ماهيتهم بكلّ حرية فهؤلاء لا يكون لهم وجود حقيقي، وهو نفسه ما يذهب إليه (سارتر/Sartare) أنّ الذي يختار نفسه بكل حرية، هو الذي يكون نفسه بمعنى هو الذي يصنع نفسه. وهكذا نجد أنّ الوجود مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفعل الإنساني والعمل الإنساني، والممارسة الفعلية لحرية الإنسان في الاختيار والسلوك، وليس مرتبطاً بالتفكير في الوجود»[1].

ونستنتج من هذا أنّ حريّة الاختيار تُنتج قيماً أخلاقيّة: الرغبة في الاستكشاف وحبّ المغامرة وخوض غمار المجهول، وهي سمات ترتبط بوجود الغوّاص على ظهر السفينة، حين يتحرر بإرادته واختياره من القيود والبحث عن آفاق أوسع.

الهويّة / الانتماء للغوص ضرورة اجتماعيّة نفسيّة:

الهويّة هي: مجموعة من الصفات التي تميّز الفرد أو المجموعة، وهي خاصّيّة للنفس لا للبدن. «هي حالة نفسيّة وليست حالة بدنيّة»[2].

(1) مهران، محمد، مقدمة الفلسفة المعاصرة، ص99.

(2) حنفي، حسن، الهويّة، مؤسسة هنداوي، يورك هاوس، المملكة المتحدة، 2012م، صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام 2023م، ص8.

والانتماء هو الشعور بالارتباط والانتساب والاندماج في هذه المجموعة. فالغوّاص ابن مدينة، ابن قرية، ابن مجتمع، ابن بحر. هذا البحر الذي يحيط به من كلّ جهة ومن كل جانب، وفي كلّ وقتٍ، وفي كلّ حين يسكنُه ويعيشُ معه. فمنذ الولادة تتحدد الهويّة الاجتماعيّة الروحيّة، والتي تظهر بأنّها هويّة بحريّة، مرتبطة بالأمّ والأب، وبالغني وبالفقير. فالإنسان الخليجيّ الغوّاص المرتبط بالبحر واللؤلؤ والمحّار والسفينة، والنّوخذة، له ظروفه الخاصّة التي تختلف عن الإنسان الخليجي الذي يعيشُ في صحراء، أو في واحة زراعيّة، أو في منطقة صناعيّة.

يقول محمد البريكي في قصيدته «المجنون بالبحر»:[1]

فاسألوني
فأنا لا أعشقُ البحرَ
لأنّي عندَه ودّعتُ همّي
إنّما الموجُ أبي
والبحرُ أمّي

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «عيون»:[2]

ها هنا يولد الربيع.. يموج النّخلُ
ينساب في الظلال العبيرُ

(1) البريكي، محمد، متأهباً للعزف، ص37.
(2) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص458.

وهنا بحري القديم.. شراعي

وسفيني.. والمرفأ المهجور

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «صدى الأشواق»:[1]

وسؤالي:

كيف طوّفتَ بأعماق البحار؟

كيف حال البحر في صمت الليالي؟

كيف أنتم في عيون الشمس

في ذاك النهار؟

كيف أنتم واللآلي؟

البحر والغوص في قصائد الشعراء يمثّلان علامة سيميائية مائية، إذ الغوص لا يكون إلاّ بوجود البحر. وارتباط البحر بالشاعر هو انتماء روحي مُقدّس، وجاء هذا التقديس عند الشاعر البريكي في كلمتي (الأب، الأم)، / إنّما الموجُ أبي.. والبحر أمّي. وعند القصيبي يعني (القِدَم والتّاريخ) / وهنا بحري القديم.. شراعي. وعند علي عبدالله خليفة يكون البحر في حالة من الشوق في تكراره لأداة الاستفهام (كيف)/ كيف طوّفت بأعماق البحار، حال البحر في صمت الليالي، كيف حال البحر في صمت الليالي؟ باستخدامه لاستفهام الحال/ كيف حال.

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص37.

وهـذا الارتبـاط يجعـل العلامـة في حالـة تأويـل دائـم ومسـتمر في التعبيـر عـن هويّـة هـذا الإنسـان الخليجـي، وانتمائـه لجـزء مـن طبيعتـه، ضمـن إطـار علاقـة لغويـة، هـي لغـة الموقـف، ومـا يوحـي بـه السـياق. وبهـذا، فـإنّ تفسـير رمزيّـة البحـر وعلامـات البحـر (المـوج، الشـراع، أعمـاق، اللآلـي) تحيلُنـا علـى مرجعيّـة نفسـيّة فيهـا معانـي (الـوداع ـ التذكّـر ـ سـؤال عـن المـكان) / ودّعـتُ همّـي/ هنـا بحـري القـديم.. وشـراعي/ كيـف حـال البحـر)

الأخلاق / الغوص مهنة الأخلاقيات والقيم:

تمتلـك مهنـة الغـوص قوانـين أخلاقيّـة، فرضتَهـا الحريّـة «أنـا حُـرّ، إذن فأنـا كائـنٌ أخلاقـيّ»[1]. و(كانـط) «يبحـثُ في العقـل المحـض عـن قانـون أخلاقـي أو أمـر مطلـق يكـون قاعـدة تهتـدي بهـا الإرادة الخيّـرة، وهـذا الأمـر لـه الصيغـة التاليـة: لا تفعـل الفعـل إلاّ بمـا يتفـق مـع المسلّمة التـي تمكنـك في الوقـتِ نفسِـه مـن أن تريـد لهـا أن تصبـحَ قانونـاً عامّـاً»[2]. فالغـوّاص حـين يقـوم بفعـل الغـوص، فهـو صـادر عـن قانـون أخلاقـي يعيشـه، وتربّـى عليـه مـن دينِـه وتراثـه وعاداتـه وتقاليـده، واكتسـبه مـن جـدّهِ وأبيـه، حتّـى أصبـحَ عملُـه في الغـوص قانونـاً لـكلّ الغوّاصـين الذيـن يأتـون مِـنْ بعـده.

(1) الوقيان، شايع، قراءات في الخطاب الفلسفي، الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل، السعودية، ط1، 2011م، ص97.

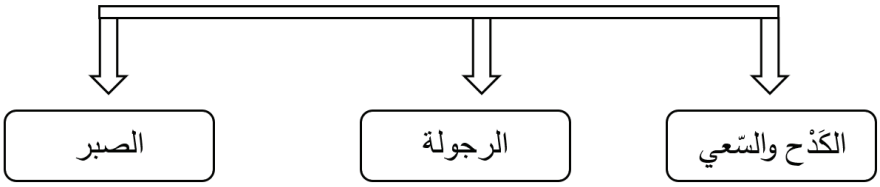
(2) المصدر نفسه، ص97.

إنّ الأخلاق عند أرسطو تُعنى بشكل عام بدراسة سلوك الفرد من حيث ينبغي أن يكون سلوكاً فاضلاً، ومُنتجاً وفاعلاً، ويذهب إلى أنّ الخير هو غاية كلّ علم وفنّ. «كلّ فنّ وكلّ بحث ـ وبالمثل كل فعل ومسعى ـ يُعتقد أنّه يهدف على خير ما؛ ولهذا السبب يتضح بحقّ أنّ الخير هو ما تهدف إليه كلّ الأشياء. لكنّ اختلافاً معيّناً يكون موجوداً بين الغايات؛ فبعضها فاعليات، والأخرى مُنتجات منفصلة عن الفاعليات التي أنتجتها من الفاعليات. والآن حيث يكون هناك أفعال وفنون وعلوم عديدة فإنّ غاياتها أيضاً عديدة. إنّ غاية فنّ الطبّ الصحة، وغاية بناء السفن السفينة، وغاية الفنّ الإستراتيجي النصر، وغاية الاقتصاد الثروة»[1]. وفي هذا السياق لأرسطو، نقول إنّ غاية الغوص كسب الرزق والعيش بكرامة عن طريق الكدّ والتعب والصبر والقوّة والرجولة والإيمان بأهميّة المهنة، ولن يستشعر هذه القيم إلاّ مَنْ تكون لديه القدرة على السلوك الأخلاقي. والقيم الأخلاقيّة ترتبط بالذّات الفاعلة للسلوك الأخلاقي وهو حامل القيمة/ الغوّاص، ونعرفُ من ذلك كونها فاعلة، أي: أنّها قيم أفعال على حدّ تعبير (هارتمان/ Hartman) «هي قيم أفعال، وقيم سلوك، قيم تُعزى إلى أشخاص لا إلى أشياء»[2]

(1) كانط، إيمانويل، أنطولوجيا الوجود، ص109.

(2) أحمد، محمود سيد، الإنسان ومكانته، في فلسفة هارتمان الأخلاقية، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2013م، ص121.

ومن أخلاقيات مهنة الغوص:



1ـ الكَدْح والسّعي

يقول خليفة الوقيان في قصيدته «المغترب» في سياق البحر والغوص:[1]

الأرض للإنسانِ يعمرُها ... وعلى معارج وعرِها يرْقى
يسعى ليغرسَ في مرابِعِها ... حُبّاً ويحصد جنيَها رِزْقا
لا الظلمُ لا الأحزانُ تسحقُه ... لا محنةٌ من كأسِها يُسْقى

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[2]

أربعون العمرِ في الكدِّ انقضتْ
ورفاتُ الجسم للحيتانِ في قاعِ الخليجْ
والذي باقٍ مِنَ الدَّينِ كثيرْ
يرحمُ اللّه أباكْ
كانَ لي نعمَ الصَّديقْ

(1) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص27.
(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص26 27-.

2ـ الرجولة

يقول حسن المطروشي في قصيدته «أسفار»:[1]

سألتُ أبي مرّةً عن أبيه،
فقال: مضى كالرّجال إلى البحرِ،
يا ولدي رِحْلةٌ نائيةْ
وحين افتقدتُ أبي
في الدّروب،
بكيتُ لوالدتي،
فأشارت إلى البحرِ،
وانطفأتْ فوق منزِلنا
نجمةٌ ساهيةْ
ومِن يومِها
أتهيأُ للبحرِ،
منتظراً كالرِّجال
متى تقلعُ السفن الرّاسية!

(1) المطروشي، حسن، المجموعة الشعرية، ص149.

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[1]

كلّ هذا هيّنٌ في النفس مقبول صداهْ
مـــا اشـــتـــكـــى مـــنـــه أبـــوكْ
لا ولا كـــلّـــتْ يـــــداهْ
وكـــذا أهـــلـــوكَ دهـــراً حـدَّثـوا
عـن تفانينهم، وعـن عـزم الـرجـالْ
في مهاوي الضيق.. في مدّ العناءْ
كي ينالوا العيش والكسب الحـلالْ
ولـــكـــي يـــبـــقـــى الـــعـــفـــافْ
مـطـمـئـنـاً في بـيـوت الـفـقـراءْ

3ـ الصبر

يقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[2]

كُنْ جلوداً.. لا تخفْ، كُنْ كالحديدْ
فـالـذي تـقـصـدُ جـبّـارٌ عـنـيـدْ
عندما تهوى المجاديفُ على الأمواجِ
في عـــنـــفٍ طـــلـــيـــقْ

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص33-34.
(2) المصدر نفسه، ص29.

يعتلي شـمَّ صـوارينـا شِـراعْ ..
يـا شـراعـاً مـن خـيـوطِ الـصّـبـرِ
في صـــــــدري الـعـلـيـلْ

ترتكـز قيمـة (الكـدح) ومترادفاتهـا مـن السـعي والكـدّ عنـد خليفـة الوقيـان وعلـي عبـدالله خليفـة علـى مكوّن الفعـل السـيميائي مـن خـلال العلامـات السـيميائية لمهنـة الغـوص (الحيتـان، الخليـج، الدَّيْـن، الأحـزان، الظلـم، محنـة، يشـقى، يغـرس، الوعـر)، إذ تبـدو هـذه العلامـات في حضورهـا الوجـودي، مُجَسّـدةً القيمـة/ الخُلُـق. فالكـدح يتحـرّك في الوجـدان والعقـل، بحيـث إنّـه يتمثّـل لـدى الذاكـرة الذهنيّـة الدينيّـة بأنّـه خُلُـقٌ مُقـدّس، وقيمـة كريمـة، حـين نقـرأ في القـرآن الكـريم﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدۡحٗا فَمُلَٰقِيهِ﴾[1]، يقـول ابـن كثيـر في تفسـيره للآيـة، أي: «إنّـك سـاعٍ إلـى ربّـك سـعياً وعامـل عمـلاً»[2]. إذن: هـو في دائـرة السّـعي والعمـل؛ ولكنّـه عمـلٌ شـاقّ وخَطِـر، حيـث يبـدأ الغـوّاص عملَـه مـن أول الصبـاح حتـى نهايـة النّهـار، وبدايـة المسـاء، كمـا وصفـه عبـدالله الضويحـي[3]* بقولـه: «يبـدأ الغـوّاص العمـل مـن أوّل الصبـاح بعـد طلـوع الشـمس حتـى نهايـة النّهـار، فبعـد أن يلبـس الغـواص ثيـاب الغـوص الخاصّـة يضـع في أنفـه (الفطـام) [4]*

(1) سورة الانشقاق، آية 6.

(2) ابـن كثيـر، تفسـير القـرآن العظيـم، مكتبـة النّـور العلميّـة، بيـروت، جـ4، ط1، 1992م، ص489.

(3)* مؤرخ وباحث سعودي.

(4)* فِطـام: الفطـام هـو عظـم صغيـر الحجـم بحجـم اللإصبـع يؤخـذ مـن ظهـر السـلحفاة شـكله كالمشـبك يقـوم الغـوّاص بوضعـه علـى أنفـه. (ينظـر: الحمـد، حمـد، سـنوات الغـوص والسـفر في الخليـج العربـي، ص206).

وهو شبيه بمشبك الغسيل= المِلْقَط، فيمنعه من التنفّس ، ويضع في أذنيه قطعاً من الصوف المندوف أو اللبان، ويضع (الديين) [1]* على رقبته ويلفّ خيطاً عليها ، ويمسك به ثم يضع(الزيبل) [2]* الحبل الذي بطرفه ثقل لإنزال الغيص إلى قاع البحر في قدمه، ثمّ يضع (الأيدا) [3]* وهو الحبل الذي يمسك به السّيب وينقذ به الغيص، وحين ينزل إلى البحر يضع كفّيه على وجه فيصل إلى قعر البحر بواسطة الثقل. بعد ذلك يفتح عينيه ويسحب السّيب (الزيبل)، ثمّ يأخذ الغيص في جمع المحّار ووضعه في (الديين). وإذا انتهى قبل أن ينتهي نَفَسَه أرسل إشارة بهزّ الحبل، فيقوم بسحبه فوراً إلى سطح البحر، ومدّة كلّ غطسة تتراوح بين دقيقة ودقيقة ونصف، ويستريح الغيص عشر دقائق، ثمّ يعود لمزاولة الغوص، وهكذا.. ففي كلّ غطسة يخرج بالديين مملوءاً بالمحّار، وإذا انتهت نوبتَه ينزل غيص آخر، وهكذا.. وحين يجمعون حصيلة اليوم يقومون بفتح المحّار تحت إشراف النّوخذة؛ لأنّه المسؤول الأوّل عن حفظ اللؤلؤ، وهو الذي يبيعه بنفسه، فيسدد للموّل دَيْنَه، ويعطي مالك السّفينة الخُمس والباقي يوزّع على البحّارة بنسب محددة»[4].

(1)* ديين: عبارة عن كيس شبكي مصنوع من حبال رفيعة ربطت فوهته بحلقة خيزرانة تبقيه مفتوحاً ليضع الغيص المحار فيه حال جنيه. (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص328).

(2)* زيبل: حبل يربط في طرفه ثقل، يدعى حير (حجر). (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ص328).

(3)* الأيدا: أو اليدا، من حبال السفينة يُستخدم كحلقة وصل بين « السيبّ» و « الغيص». (ينظر: الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، ص202).

(4) الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقاتهم بالبحر، ص43.

وبتحديد بؤرة التركيز في أبيات الشعراء حول الكدح والعمل وأثرهما في تكوين شخصيّة الغوّاص، فأجد من الأهميّة تسليط الضوء على بعض أسرار هذا العمل، فالغوّاص في عمل الغوص يشتغل بوصفه علامة سيميائية دائمة الحركة والتأثير والإنتاج، تسعى هذه العلامة السيميائية إلى الحصول على اللؤلؤ، وإنتاج معنى خفي في حركته على ظهر السّفينة، وبالحضور الديكارتي «أنا على ظهر السفينة، أنا موجود»، فهو الذي يخلق هذه الأشياء، التي تعكس مدى تعلّقه بالغوص والعمل فيه، والتضحية بالروح من أجل تحقيق الذات عن طريق الأعمال المُناطة لهذا الغوّاص، كما هي عند خليفة الوقيان/ يسعى ليغرسَ في مرابِعِها ... حُبّاً ويحصد جنيَها رِزْقا، وعند علي عبدالله خليفة/ والذي باقٍ من الدَّيْن كثيرٌ، وهي دعوة للاستمرارية في العمل حتى يقضي الدَّين الذي عليه من تكاليف رحلة الغوص.

وفي النصّ النثري الرّافد لقيمة العمل لعبدالله الضويحي، ظهر ما يسمّى بسرديّة عمل الغوّاص، واستشهدتُ به لإعطاء دلالة خاصّة من علامات سيميائية وردت فيه سواءً من أدوات، أو أشخاص، أو زمن، أو مكان، مرتبطة بمفهوم (العمل والكدح) و قدرات الغوّاص وإمكاناته (وحين ينزل إلى البحر يضع كفّيه على وجه فيصل إلى قعر البحر بواسطة الثقل/ وإذا انتهى قبل أن ينتهي نَفَسَه أرسل إشارة بهزّ الحبل) هذه كُلّها إشارات إيحائية بحالة القلق والخوف والتوتّر في أثناء سير العمل، وبهذا تظهر أخلاقيات الغوّاص من التزامه بالعمل والسعيّ له وإيمانه

بقداسته، وأنّه جالبٌ له لمعاني الفرح والسعادة والكرامة، كاشفاً هذا الغوّاص عن قدراته الجسميّة والنفسيّة والعقليّة، فهو واعٍ ومُدرك للعمل الذي يقوم به، مُعبّراً عن تضحيته بعمره من أجل هذه القيمة الوجودية كما عبّر عنها علي عبدالله خليفة / أربعون العمر في الكدّ انقضتْ.

أمّا الرجولة فهي قيمة وجوديّة عميقة، تتجاوز المفهوم البيولوجي للذكر، لتشمل منظومة من القيم الأخلاقية والسلوكيّة كالشّجاعة والصدق والشّهامة، وتحمّل المسؤوليّة. «الوجود عند (نتشه/ Nietzsche) هو كناية عن إرادة القوة»[1]. والرجولة تترسخ في مواقف الرجل وقناعاته الداخلية بما يريد أن يفعل ويعمل، مثل: التزامه بالدفاع عن الحق، الإعلاء من شأن كرامته، ثباته على مواقفه، إيمانه بمعتقداته ومبادئه. وهي تشكّل الحضور الإنساني في إرادة الحياة، حياة الغوص، فالحياة ليست إلاّ إرادة، وليست الإرادة إلاّ إرادة القوة، فهو أي: الرجل في مفهوم الغوّاص أن يكونَ بالغاً مُدركاً قويّ البُنية «من هنا تتخذ القوة القيمة الأولى في تأسيس الوجود، وبالتالي لتكون الأساس الأوحد للقيمة الأخلاقيّة»[2].

إنّ منطق العلامة السيميائية في وجود الرجل تتبنّى دلالة أخلاقية، إذ تعدّ الرجولة مقترنة ولصيقة بمهنة الغوص؛ لأنّ

(1) بوحناش، نورة، الأخلاق والرهانات الإنسانيّة، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، 2012م، ص191.

(2) المصدر نفسه، ص 192.

الغوص مهنة ذكوريّة في الخليج العربي، وهي أبرز صفة يجب أن تتواجد في الغوّاص؛ لأنّها تكسبه الحكمة والهدوء والنشاط وقوّة التحمّل والشعور بالمسؤولية، ولأنّها تندرج تحت مفهوم الفحولة كما يراها عبدالله الغذامي في استئثار الرجل بالصفات العليا في الثقافة العربية، ومنها العمل، وهذه فرضية ناقشها في كتابه ثقافة الوهم، فهو يرى أنّ «الكرم رجل مثلما أنّ الشجاعة رجل والعقل رجل»[1]. ونحن هنا في سياق العمل في الغوص، فإنّ طبيعة البيئة البحرية الطبيعية فرضت هذا التمايز بين الرجل والمرأة؛ فلم أقرأ أنّ هناك امرأة على ظهر سفينة للغوص، تقوم بمهامّ الغيص أو النوخذة أو السيب أو النّهام أو الطبّاخ، ولأنّ النساء في الغالب لم يكن بمقدورهن مواجهة الصعاب والمشاق، ومقارعة البحار، وأمواجه وأعاصيره ورياحه وخوض غمار أعماقه، وطول أسفاره، حيث يمتاز الغوص بالسفر لعدة أشهر قد تصل من أربعة إلى ستة أشهر وسط البحر. ولأنّ المرأة تختلف عقليّاً ونفسياً وجسدياً عن الرجل، ووفق مفهوم ومنهج النسق الثقافي فإنّ مركزيّة الرجل تَبرز بصفته فحلاً قادراً على المواجهة من جهة، وتُبرز هامشية المرأة من جهة أخرى. فمن طبيعة المرأة أن تخاف على مَنْ تحب، وترجو سلامته، وتفكر ـ كثيراً ـ في الأمن والأمان لها ولمن تحب، ومن طبيعة الرجل المغامرة وتحييد العاطفة ولو ظاهرياً. ولكلّ هذا فإنّ الأنطولوجيا ذات علاقة وثيقة بسيميائية العلامة / الرجل عند حسن المطروشي، وعلي عبدالله خليفة، وإنّ شعريّة الفهم

(1) الغذامي، عبدالله محمد، ثقافة الوهم – مقاربات حول المرأة والجسد واللغة– المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص97.

الأنطولوجي تعدّ مجالاً خصباً للعملية التأويلية، فهي تحدد للقارئ علامة / الرجل، وهي رهينة بسؤال، هل الغوص مهنة ذكورية أو أنثوية؟ وقد أجبنا عن ذلك فيما سبق من بحث، ولكن غايتنا البحث في المقاصد التي تبنّتها هذه العلامة السيميائية / الرجل، وفق سياقها التاريخي والوجودي. أمّا التاريخي فيتمثّل في كون الرجولة تندرج ضمن عناصر الجينات الوراثيّة في عمليّة الغوص ـ وهي تدل على الفخر والاعتزاز بهذه المهنة الشريفة التي يتوارثها الأجيال، وتكسب صاحبها الرزق الحلال ـــ من أب إلى أب إلى أب إلى ابن وهكذا.. كما عبّر عنها الشاعر المطروشي بقوله/ سألتُ أبي مرّةً عن أبيه.. فقال: مضى كالرّجال إلى البحرِ/ والشاعر علي عبدالله خليفة بقوله/ وكذا أهلوكَ دهراً حدَّثوا.. عن تفانينهم، وعن عزم الرجالْ.

أمّا السياق الوجودي فيتمثّل كون الرجولة علامة سيميائية دالّة على (الأنا) الخيّرة الشجاعة التي تؤدي دورها لنفسها ولمجتمعها من واقع عمرها الزمني، فتحقق بهذا العمر الفرح والسعادة في حياة كريمة، تكسر أغلال الذلّ والانكسار والخضوع، يقول أرسطو: «ومن الجلي وضع السعادة بين الأفعال التي يختارها المرء ويرغب فيها لذواتها، لا بين الأفعال التي تطلب لأجل غيرها»[1] فرجل الغوص ذو طبيعة نشأ عليها من أثر الدّين والقرآن من خلال آيات قرآنية رسَّختْ فيه أنّه وجود مختلف، وإنسان متميّز ببعض الصفات، له قدْرُه، وله مكانتُه، كصفة القوامة ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ

(1) بوحناش، نورة، الأخلاق والرهانات الإنسانية، ص144.

عَلَى ٱلنِّسَآءِ ﴾[1] ﴿وَلِلرِّجَالِ عَلَيۡهِنَّ دَرَجَةٞۗ ﴾[2]، فالقوامة والمقام أعطت لهذا الوجود/ الرجل ميزة عن أيّ جنس آخر يعيش على هذه الأرض بعزّة وكرامة وعفّة وعيش حلال، كما عبّر علي عبدالله خليفة بهذا المعنى بقوله/ كي ينالوا العيش والكسب الحلالْ.. ولكي يبقى العفافْ.. مطمئناً في بيوت الفقراءْ.

أمّا الصبر:

الصبرُ قيمة وجودية أخلاقية أساسية؛ فهو يمثّل قوة الإرادة والقدرة على التحمّل في الانفعالات. وهو قوّة إيجابيّة تتجسد في المثابرة وتحمّل المشاق؛ لتحقيق الأهداف والنجاح على المدى الطويل، وينعكس الصبر في سلوك الإنسان، ممّا يجعله أكثر هدوءاً واتزاناً ورشاداً في مواجهة تحدّيات الحياة. وفي ثقافتنا الدينية، فإنّ الصبر يأتي في سياقات المدح بالبشارة وبالجزاء ﴿وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ ١٥٥ ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتۡهُم مُّصِيبَةٞ قَالُوٓاْ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيۡهِ رَٰجِعُونَ ١٥٦ أُوْلَٰٓئِكَ عَلَيۡهِمۡ صَلَوَٰتٞ مِّن رَّبِّهِمۡ وَرَحۡمَةٞۖ وَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡمُهۡتَدُونَ ١٥٧ ﴾[3]. وفي سياق الغوص، تُعدّ علامة (الصبر) علامة سيميائية، تحضر بصفتها علامة أنطولوجيّة؛ لتشكّل مفهوماً واعياً داخل معيار الفضيلة والسعادة والتأمّل. «ومن هنا تصبح الفضيلة رغبة من الرغبات الإنسانيّة

(1) سورة النساء، آية 34.
(2) سورة البقرة، آية228.
(3) سورة البقرة، آية155–157.

التي تحضر مع اللذة ليؤلفان منطقًا أخلاقيًّا يحدث انسجام بين السعادة والفضيلة»[1]. ويذهب أرسطو إلى أنّ الغاية النّهائيّة هي السعادة «إنّ السّعادة تمتدّ بقدر ما نمارس التأمّل. وهؤلاء الذين ينتمون إلى التأمّل بشكل أكثر تماماً، يكونون أكثر سعادة حقيقية ليس من حيث مجرّد الاقتران، لكن بفضل التأمّل؛ لأنّ هذا في ذاته تميّز. وفضلاً عن هذا فإنّ السعادة يجب أن تكون صورة ما للتأمّل، وعلى هذا فالسّعادة التأمّليّة هي الغاية القصوى للأخلاق»[2].

ولاشكَّ أنّ الغوّاصين يؤمنون بمعنى الصّبر وحضوره ووجوده فوق ظهر السّفينة، وفي أعماق البحر، وطوال هذه الرحلة المليئة بأخطار ومصاعب؛ تتطلّب وجود الصبر في حياة الغوّاص وفي تكوينه النفسي والبدني والعقلي. «لقد كان أجدادُنا بحقّ أبطالاً، لا تهزّهم الأمواج، ولا تردعهم العواصف. حملوا القلوب المؤمنة، والهمم العالية، فكانوا مثالاً للصبر، والاعتماد على النفس، والرضا بما قسم الله»[3]. «ويمثّل الصبر القيمة الإنسانيّة التي ترتفع بالإنسان إلى مواقع رضا الله؛ لأنّ الله عزّ وجلّ يريد للإنسان أن يكون قويّاً أمام التحديات»[4].

إنّ مركز هذه القيمة الأخلاقيّة ونقطة انطلاقها وبدايتها

(1) بوحناش، نورة، الأخلاق والرهانات الإنسانيّة، ص169.

(2) بوحناش، نورة، الأخلاق والرهانات الإنسانيّة، ص110.

(3) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة في الأحساء والقطيف مثلاً، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2025م، ص21.

(4) كاظم، عمّار، القيمة الإنسانية لفضيلة الصبر، موقع إلكتروني، جريدة البلاغ، 2017م. https://share.google/LRs4ckA5ExEVFNBnM

لتحقيق الإنسان لذاته تكون من طريقة تفاعله مع الواقع، ووعيه بالإيقاع الطبيعي للأمور، وتعامله مع الظروف غير المتوقعة. فالغوّاص لا يكون له وجود نفسي وإنساني، إن لم يتحلَّ بصفة الصبر؛ لأنّها تساعده على اكتشاف ذاته.

إنّ صورة الصبر في خطاب الشاعر علي عبدالله خليفة انعكاسٌ لما في نفسه من معاني الفضيلة، فهو يؤمن بقيمة الصبر وأهميته لدى الغوّاص، فهو من أسرة عاشت الغوص بكلّ تفاصيله «يعتبر علي عبدالله خليفة أول مَنْ عبّر تعبيراً واقعياً صادقاً عن تجربة الغوّاص، وبسط ملامحها بوضوح ورسم صورتها بكلّ تفاصيلها وجزئياتها الصغيرة، وذلك لأسباب، ومن أهمّها، هو انتماء الشاعر، أصلاً إلى المجتمع البحري وإلى طبقة الغوّاصين الكادحين بالذّات»[1]، وهنا يخاطبُ الغوّاصَ ـ مُحبّاً وناصحاً ـ إذ استخدم الشاعر أفعال الأوامر والنّواهي (كُنْ جلوداً/ لا تخفْ / كُنْ كالحديد)؛ لمعرفته بهذا البحر العنيد لشدّة أمواجه وقوّته، حيث يتناصّ الشاعر مع المعنى الدّيني في القرآن الكريم ـ على سبيل الاستعارة، لدلالة الهلاك والموت ـ ﴿وَٱسۡتَفۡتَحُواْ وَخَابَ كُلُّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ﴾[2]. وجاءت العلامات السيميائية (المجاديف، الأمواج، صواري، شراع) في سياقات النصّ، مرتبطة ارتباطاً تجاوريّاً مع العلامة الأنطولوجيّة (الصبر)؛ ممّا يساعد على النظر في العلاقات التي تشدّها إلى الرؤية المركزيّة للغوص. وقد صرّح الشاعر بالعلامة

(1) الهاشمي، علوي، ما قالته النخلة للبحر، ص462.
(2) سورة إبراهيم، آية 15.

السيميائية (الصبر) تصريحاً مُباشراً تعيينيّاً/ يا شراعاً من خيوط الصّبر. ليعطي مزيداً من معنى الإيجابيّة البنّاءة التي تكسر كلّ حواجز الذلّ والانهزام والانكسار.

كُنْ جلوداً.. لا تخفْ، كُنْ كالحديدْ



المبحث الثاني: الوظيفة الإيديولوجيّة وعلامات الفوص.

توطئة:

إنّ مفهوم الإيديولوجيا هو من أعقد إشكاليات الفكر الإنساني نظراً لما يحمله من حمولات محايدة أحياناً وسلبيّة أحياناً أخرى. وتُعرّف بأنّها «نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعيّة... أي مجموعة التصوّرات التي تعبّر عن مواقف محدّدة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالعالَم الطبيعين وعلاقته بالعالَم الاجتماعي»[1] «ابتدع (دستو دي تراسي/Destutt de Tracy)[2]* مصطلح الإيديولوجيا للدلالة على الفلسفة التي تطرح جانباً النظر الميتافزيقي وتقصر همّها على دراسة المعاني (بالمعنى العام أي الظواهر النفسية) لتبيّن خصائصها وقوانينها وعلاقتها بالإشارات المعبرة عنها، محاولة بنوع خاص استكشاف أصلها»[3]،

(1) الماضي، شكري، في نظريّة الأدب بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م، ص123. (ينظر: صفا، مايا، الأبعاد الأيديولوجية في المثاقفة مع الشعر العربي عند أدونيس، مجلّة صدى العلوم، دار بيروت الدولية، لبنان، السنة الأولى، العدد الثالث، 2024م، ص164).

(2)* فيلسوف فرنسي (1754–1836م).

(3) وهبة، مراد، المعجم الفلسفي، باب الألف، دار قباء الحديثة، القاهرة، د. ط، 2007م، ص121.

وتُعرّف الإيديولوجيا بأنّها «نسق من الأفكار السياسية والخلقية والجماليّة والدينية. والإيديولوجيا، عند (ماركس/Marx)[1]*، هي جزء من البنية الفوقية، ومن هنا تعكس العلاقات الاقتصادية. وقد تكون الأيديولوجيا علمية عندما تعبّر عن الطبقات التقدميّة الثوريّة، وقد تكون غير علمية تعبر عن مصالح طبقات رجعيّة»[2]. وهذا يعني أنّ الإيديولوجيا: «هي مجموعة تلك الأفكار والقيم والمعتقدات التي يؤمن بها الفرد، وترسم حياته، وتؤثر في نظرته لنفسه وللعالَم من حوله؛ بحيث تمنحه القناعة بصحتها، حيث يظن الفرد من خلالها أنّ معتقداته هي الشيء الحقيقي والقريب لواقعه، وإن كانت في الحقيقة خاطئة؛ لأنّ عقله يؤمن بها ويمليها عليه»[3].

تشير الإيديولوجيا في لفظها إلى «نسق من الأفكار بشأن الظواهر، ولا سيما ظواهر الحياة الاجتماعيّة؛ طريقة التفكير المميزة لطبقة أو فرد»[4]. «وتشمل الميتا فيزيقا والأخلاق والدين، وأية صورة للوعي، تعبّر عن المواقف أو الالتزامات الأساسية لطبقة اجتماعية»[5]. «وعندما يُقال مواقف إيديولوجيّة، يعني

(1)* كارل ماركس فيلسوف ألماني (1818–1883م).

(2) المصدر نفسه، ص 121.

(3) العتيبي، صفية بنت ناشي، الأيدلوجيا في شعر أبي نواس، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2019م، ص858.

(4) أيكن، هنري ديفيد، عصر الأيدلوجية، ترجمة: فؤاد زكريا، مراجعة: عبدالرحمن بدوي، الناشر: مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة،2023م، ص18.

(5) أيكن، هنري ديفيد، عصر الأيدلوجية، ترجمة: فؤاد زكريا، ص21.

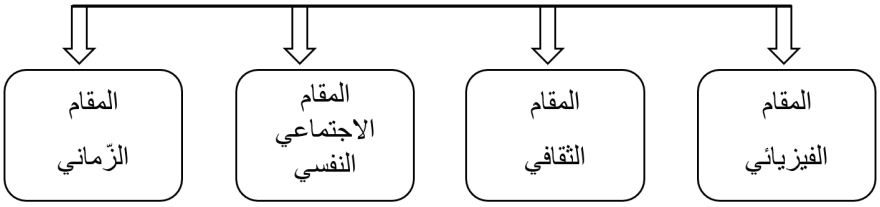
تحديد أشكال السلوك الإنساني، وما يحيط به من نُظم، وإنّ ذلك يعني أنّ الإنسان لا يتجاوب فقط مع وقائع طبيعية تحدث هنا وهناك في حدود زمانية مكانية معينة، بل أيضاً مع رموز محدودة اجتماعياً، تحتفظ بمعانيها ثابتة طيلة عشرات السنين. أو طيلة قرون فتسوده أثناءها عن طريق الانتظام في إيديولوجيّة معينة تكسبه إيمانه وولاءه، وبذلك تحدد سلوكه واتجاهه».[1]

وكُلّنا نؤمن بأنّ اللغة هي أداة التواصل البشري؛ إذ تُستخدم لنقل الأفكار بين المتكلمين تحقيقاً للتفاعل الاجتماعي والنفسي والإنساني. «والشّاعر هو الإنسان وهو ابن أفكاره وثقافته ومعتقداته ونوازعه؛ ينطلق منها ويتشكّل من خلالها ويمثّلها بوعي أو بدون وعي»[2]. ونستنتج من ذلك أنّ الإيديولوجيا عبارة عن أنساق وأنظمة تواصليّة دالّة، ومدلولة؛ لوجودها يومياً في حياة النّاس، وتمثّل إمكانية معرفة طقوس وطبقات وعادات وتقاليد وأفكار ومعتقدات يعيشها هذا المجتمع، وإمكانية معرفة الذات. ومن هنا اهتمّتْ سيمياء الثقافة بالثقافة والمجتمع وبالتواصل الجماهيري الذي تحكمه أطر ثقافية في المجتمع «ونظرية التواصل تريد وصف التعامل أو السلوك اللغوي لجماعات ذات ثقافات مختلفة في الزمان والمكان، وكذلك وصف عمل الكلام في الحياة الاجتماعية».[3]

(1) البيطار، نديم، التاريخ كدورات إيدلوجية، بيسان، بيروت، د. ط، 2000م، ص185.
(2) العتيبي، صفية بنت ناشي، الأيدلوجيا في شعر أبي نواس، ص859.
(3) الطاهر، عباس محمد، علاقة إنثو غرافيا التواصل بسيمياء الثقافة، مجلة الآداب واللغات، جامعة عبدالرحمان ميرة، بجاية، الجزائر، العدد8، 2018م، ص344.

تقول (جوليا كريستيفيا/Julia Kristevia): «أنّ ما اكتشفته العلاماتية هو أنّ القانون الذي يؤثر في أية ممارسة اجتماعية يكمن في حقيقة أنّه يرمز، أي أنّه يستخدم مثل اللغة، بعبارة أخرى، لا أحد يتكلم فقط، فكل حدث كلامي يشمل نقل الرسائل خلال (لغات)»[1]. والمقصود بقول كريستيفيا أنّ كل ما يرمز في ممارساتنا يُعدّ نظاماً علامياً؛ من خلال اللغة. «فاللغة هي ميراث جماعات وحاملة أفكار، بل هي أفكار ورؤى حياة، وهي تعبير عن موقف فكري وإنساني واجتماعي»[2].

وقد ميّز (جوزيف دو فيتو) بين أربعة أنواع من المقامات، ومنها:



والذي يهمّنا هو المقام الاجتماعي النفسي؛ لارتباطه بالفرد والمجتمع، فيقول: «أمّا المقام الاجتماعي النفسي فيضمّ العلاقات الاجتماعية المختلفة التي تربط مجموعة لسانيّة معيّنة، والقواعد الثقافية لمجتمع ما، وكذا مختلف التقاليد والأعراف والعادات»[3].

(1) السليم، أريج عيسى أحمد تليلان، سيميائية الزي في التراث الأدبي حتى القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، دار المنظومة، جامعة اليرموك، الأردن، 2017م، ص9.

(2) سالم، حلمي، الأيدلوجيا تنتصر للشعر، جريدة الحياة، لندن، 24 أبريل2010م.

(3) الطاهر، عباس محمد، علاقة إنثوغرافيا التواصل بسيمياء الثقافة، ص353.

والأدلوجة كما يقول العروي:[1]* «تعني لغوياً في أصلها الفرنسي: علم الأفكار، ويعني الإزدواجية الدائمة، فهو في نفس الوقت وصفي نقدي»[2].

وبالنظرِ إلى الإبداع الفنّي الشعري لشعراء المدوّنة، نؤكد على أنّ الإبداع الفنّي يُمكن أن يُعدّ حقلاً من حقول الممارسة الإيديولوجيّة، من حيث أنّ النشاط الإبداعي للمجتمع وثيق الصلة بحركاته وديناميته. فهو يطرح أي / الشّاعر ما وعاه في حياته من آمال وأحلام ومعاناة الغوص، إيديولوجيّاً. «فلا يمكنُ لأيّ نصّ أن يخلو من بُعد أيديولوجيّ يُجسّد فكر الأديب، ولا يمكن القول «بنهاية الإيديولوجيا، إلاّ إذا كان من الممكن تصوّر نهاية الإنسان معها، وكلّ ممارساته الاجتماعية في اللغة والخطاب، لذلك فإنّ أيّ تصوّر للأدب، مهما بالغ في الابتعاد عن الإيديولوجيا، أو أعلن إنكاره لها ومناهضته لمفاهيمها، ينطوي سواءً أراد أم لم يُرد، على بُعد أيديولوجي واضح»[3]. إذْ يرتبط الشعر بالإيديولوجيا من حيث أنّه مرآة لأفكار وعقائد مبثوثة لغوياً في قوالب جماليّة. الشعر هو هويّة الشاعر وما يحمله من أفكار وضعها في مركّبات فنّية داخل نصّه، فالأدب عماده اللغة ووقوده الإيديولوجيا. الشعر «بذاته

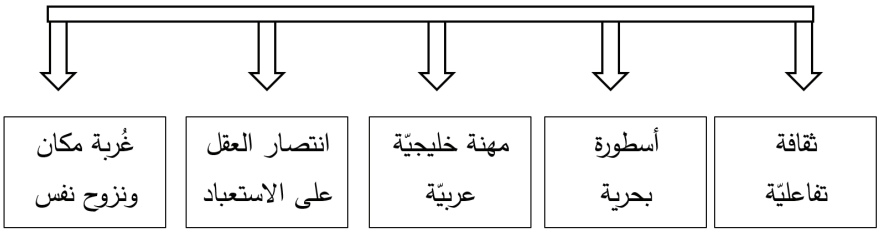
(1)* عبدالله العروي مؤرخ وروائي ومفكر مغربي (1933م).

(2) العروي، عبدالله، مفهوم الأيدلوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط8، 2012م، ص12.

(3) صفا، مايا، الأبعاد الأيديولوجية في المثاقفة مع الشعر العربي عند أدونيس، مجلّة صدى العلوم، دار بيروت الدولية، لبنان، السنة الأولى، العدد الثالث، 2024م، ص164.

أيديولوجيا، بامتياز. الأيديولوجيا تُشتقّ من الشّعر. الشعر قبل كلّ نظريّة»[1].

إنّ قصائد شعراء الخليج في هذه المدوّنة ترسم الغوصَ على أنَّه:



وكلُّ ما سبق هي أنساق كُلّيّة لأفكار ومعتقدات واتجاهات عامّة كامنة في أنماط سلوكيّة معينة.

1- الغوص ثقافة مجتمعيّة وسلوك تفاعليّ:

يقول غازي القصيبي في قصيدته «العودة إلى الأماكن القديمة»:[2]

يا خليجي القديم! إنّك مثلي
عاقبتني.. وعاقبتك السنونُ
أين «جالبوتنا»[3]* شراعٌ قديمٌ

(1) أسامة، إسبر، الحوارات الكاملة (1960 1980–)، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا، جـ1، ط2، 2010م. (ينظر: صفا، مايا، الأبعاد الأيديولوجية في المثاقفة مع الشعر العربي عند أدونيس، ص165).

(2) القصيبي، غازي، المجموعة الشعريّة الكاملة، ص684 – 685.

(3)* جالبوت: سفينة تسير بالشراع والمجاديف، سريعة الحركة، وتُستعمل لرحلات الغوص. (ينظر: العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة في الأحساء والقطيف مثلاً، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2025م، ص120).

يتحدّى الهوا.. وقِلعٌ متينُ
آه يا بحرُ! أنتَ في قاعِ روحي
وأنا فيك سندبادٌ سجينُ

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «أنين الصواري»:[1]

ثمّ لفَّتْ بي سنينُ العُمر لفَّهْ
قد خبرتُ الغوصَ فيها
باجتهاداتٍ وخِفَّهْ
وعشقتُ البحرَ .. صارت
لي مَعْهُ بعض أُلفَهْ

ويقول حسن المطروشي في قصيدته «أحدِّقُ منذ كنت»:[2]

أُحدِّقُ في متاعِ أبي،
أرى سُفُناً مُودِّعةً،
وتهتفُ: يا فتى،
هذا طريقك للموانئ
قد يطول
فقم لِتلحقَ بالرِّجال

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص55.
(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعرية، ص79.

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[1]

في موعدِ (القُفَّالِ)[2]* نُشعلُ نارَنا ونقولُ: تُبنا، فالبحارُ قَضَاءُ
حتّى إذا لاح الشِّراعُ تهلَّلَتْ أصواتُهم وتجاوبتْ أصداءُ

تتصاعد النصوص وِفق شموليّة الفهم لمدركات الواقع الذاتي والاجتماعي وتجلّياتهما اللَّذَين يعكسان مستوى التجربة الإنسانيّة في أنظمة العلامات اللغوية الفرعيّة (خليجي، جالبوت، شراع، بحر، قاع، سندباد، الغوص، البحر، سفن، مودّعة ، الموانئ، الرجال، القفّال، البحار، الشراع) والتي اندرجت ضمن سياقات ذاتية واجتماعيّة عند القصيبي (أين جالبوتنا، آه يا بحر أنت في قاع روحي) وعلي عبدالله خليفة (قد خبرتُ الغوص فيها ، قد عشقتُ البحر) والمطروشي (أرى سُفَناً مُودِّعةً، وتهتفُ: يا فتى، هذا طريقُك للموانئِ) وآل ثاني (في موعد القفّال نشعل نارنا، حتى إذا لاح الشراع تهلّلت أصواتهم) فمعجم الغوص في الأبيات دفعنا إلى استثمار عناصر التفاعل مع ثقافة الغوص في بنيات إحالية دلاليّة مختلفة.

- أين جالبوتنا؟ شراعٌ قديم (تحيل إلى ثقافة الجذور)
- قد خبرتُ الغوصَ فيها (تحيل إلى المعرفة العميقة والمهارة المكتسبة لهذه المهنة)

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص 106.

(2)* القفّال: هو نهاية موسم الغوص والعودة من رحلة البحث عن اللؤلؤ. (ينظر: الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقاتهم بالبحر، ص25).

- أرى سُفَناً مُودِّعةً، وتهتفُ: يا فتى، هذا طريقُك للموانئِ، قد يطولُ (تحيل إلى التأثّر والتأثير)
- في موعد القفّال نشعل نارنا، حتى إذا لاح الشراع تهلّلت أصواتهم (تحيل إلى التفاعل مع مواسم الغوص).

إنّ الفاعليّة في الغوص نشاط مجتمعي تلقائي مؤثّر بدلالة (نا) الدالّة على الفاعلين (جالبوتنا، نارنا، تبنا) ودلالة الجمعيّة في (سفن مودِّعة، الرجال، أصواتهم)، ومذهب الفاعليّة يقول: «إنّ الحياة أساسها الفعل، وإنّ السلوك يتجه إلى تحقيق فعل، والتفكير هو تفكير في فعل ويقوم عليه بحيث يكون الفعل هو ميزان قيمة السلوك والتفكير»[1]. إنّ الناظر إلى فاعلية الغوص المجتمعيّة يراها فاعلية منتجة لحبّ هذه البحر الذي هو سبب لوجود مهنة الغوص (آه يا بحرُ! أنت في قاعِ روحي)، (وعشقتُ البحر.. صارت لي معه ألفة)، وهي فاعليّة ترفض الخمول والكسل (قُمْ لتلحقَ بالرِّجال)، وفاعليّة تدعو إلى الفرح والابتهاج كما هو في موسم القفّال (حتّى إذا لاح الشراع تهلّلت أصواتهم). يقول صلاح بن هندي:[2]* «ها هي تقف على سِيْف البحر، وحولها مجموعة من النسوة اللاتي أتين إلى هنا لاستقبال أزواجهن العائدين من رحلة الغوص، هاهم النسوة يقمن بطقوس بحريّة ورثنَها من الأمّهات والجدّات»[3].

(1) أحمد، محمود سيد، الإنسان ومكانته في فلسفة هارتمان الأخلاقية، ص122.
(2)* مثقف سعودي (1970م).
(3) ابن هندي، صلاح، ثمالة الغوص، ص 16.

ولابدّ من القول، إنّ اتصال الشاعر بتراثه القديم، كان انتقائياً، فكلّهم خليجيون عاشوا الغوص مع آبائهم وأسرهم، وتفاعلوا وأشادوا بما يلائم شخصيتَهم، ويتفق مع سلوكياتهم، وبهذا الاتصال نستطيع أن نقسّمَه في ثلاث مستويات بالنظر إلى العلامة السيميائية ولغتِها الكاشفة عن الدلالة، وتناول الشعراء لها:

المستوى الأول: حضور الذات مع البحر بصفتِه ثقافة، وهذا يدلّ على أن الإنسان بطبعه يحبّ البحر والاقتراب منه، بل ومُفتَتَن به؛ فالذات الشاعرة هنا حاضرة بفعل الثقافة المجتمعيّة لأهميّة البحر (آه يا بحرُ) (عشقتُ البحر) «لم يكنْ البحر عند أهلنا مجرّد مشهد طبيعي يزيّن الأفق أو يبعث على التأمّل، بل كان كياناً نابضاً بالحياة، وصفحة من صفحات الرزق الممزوجة بالكفاح والمشقّة».[1]

المستوى الثاني: تأكيد سلوك عدم التمرّد على مهنة الغوص برغمِ صعوبتِها؛ فهي مهنة لها تاريخ، مُقدَّسة ومُهابة ومُكرَّمة على مرّ التاريخ؛ لأنّها مصدر الرزق والعيش الكريم، ولأنّها مصنعٌ للرّجولة، فالذات الشاعرة ليست بمعزولة عن الغوص في سيرورته التراثية والحضاريّة والسلوكيّة (خبرتُ الغوصَ فيها) (هذا طريقك للموانئ.. قد يطول.. فقم لِتلحقَ بالرِّجال)؛ لأنّ التفاعل مع الآخر/ الغوص، شكلٌ من أشكال التجدد والتغيّر والاستمرار. «مرّت مهنة الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي بمراحل تاريخية متعددة،

(1) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة، ص20.

ولكلّ مرحلة تاريخية من تلك المراحل طابعها الخاص المؤثر على مهنة الغوص وتجارة اللؤلؤ، ومع أنّ التطور الحضاري لطبيعة مهنة الغوص كان بطيئاً؛ إلاّ أنّ تجارة اللؤلؤ شهدت تحولات سريعة، بسبب الأحداث السياسية التي أثرت عليها بصفتها مورداً اقتصاديّاً».[1]

المستوى الثالث: توظيف ماله صلة وارتباط بالبحر ومهنة الغوص في حيّز اللغة والدلالة والقصديّة، حيث جاء التوظيف في جملة من الأساليب التركيبية والدلالية والإيحائية التي تؤصّل لأيدلوجيّة مهنة الغوص بعدِّها ثقافة مجتمعيّة، ذات سلوك تفاعليّ. «الكلمات علامات لغوية. وهي عند سوسير وغيره، تنقسم إلى قسمين دالّ ومدلول ... وإنّ مدلول القصد جزء من دلالة النصّ، وليس جزءاً من دلالة الكلمة. ولذا فإنّ أيّ نص يخلو من القصد لا يرقى إلى مرتبة الخطاب»[2]. ومن هذه الأساليب:

- **النّداء:** (يا خليجي القديم/ يا بحر/ يا فتى.. هذا طريقك)، فالنّداء لفتُ الانتباه للمُنادَى؛ لحضوره في الذهن، ولأهميّته، «وهو جهرٌ بالصوت للإخبار والطلب بالاستماع والقبول»[3] نداءٌ يُنشئ علاقة وجدانيّة تشاركيّة فيها شوقٌ وعشق بين ذات الشاعر/ الإنسان ـ الذي هو جزء من هذا المجتمع

(1) الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، ص 37.

(2) عياشي، منذر، اللسانيات والدلالة، أمل الجديدة، سوريا، دمشق، ط1، 2017م، ص85.

(3) أبوكا، أسلوب النداء وأسراره البلاغية، مجلة الدراسات الجامعيّة للبحوث الشاملة، المعهد الإسلامي بداكار، السنغال، ص2592.

ـ والبحر والغوص، حيث جاءت في لغة تفاعليّة، استُعملتْ كوسيلة للتعاون والترابط الاجتماعي (إنّك مثلي / أنتَ في قاع روحي/ هذا طريقك للموانئ)، يؤكد (يسبرسن/ Jespersen)[1]* «أنّ كلمات اللغة في الاختلاط الاجتماعي لا تُستعمل في أكثر الأحايين لتنقل أفكاراً أو لتوضيح أشياء من هذا القبيل، أو حتى للتعبير عن الشعور، ولكنها تستعمل لتشبع الاشتياق إلى النزعة الاجتماعية والمصاحبة التي يهواها الإنسان ويعشقها».[2]

- **الاستفهام:** (أين جالبوتا شراعٌ قديم) يلاحظ أنّ المعنى البلاغي للاستفهام مُركَّزٌ على المكان/ جالبوتا، وتوجيه المعنى على هذا المركب، لغرض التذكّر والتمنّي، وفيه رمزية الانتساب والانتماء الجنسي والعرقي والتراثي، وفي ذلك قالوا بأنّ الإنسان ابن بيئته. فـ(الجالبوت) كلمة تُسمع أو تُنطق فإنّها تترك مجموعة من الانطباعات في ذهن الباثّ/ الشاعر، والمستقبِل/ المتلقّي، انطباعات (كلّ ما يتعلق بالمكان): الشكل، تجمّع الغوّاصين، النشاط الإنساني الذي يمثّله، حديث الغوص بألفاظه وقاموسه. ولأن الجالبوت علامة سيميائية فرعيّة للغوص فإنّه (مُدْرَك مُجسَّم بصري) يندرج تحت مجال الرؤية من مكوّنات (الشراع، اللون، الخشب،

(1)* عالم لغوي دنماركي (1860–1943م).

(2) أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د. ط، 1988م، ص26.

الغوّاص، أدوات الغوص)، ولأنّه (مُدْرَك سمعيّ) بما يحمله على ظهره من صوت النهّام، واليامال، والأغاني البحرية، ومن صوت الشراع والصواري إذا اشتدتّ الريح بهما. ولأنّ الجالبوت يندرج تحت مجال الحواسّ في التخيّل والعقل، أمّا التخيّل (الغرق، الموت، المرض، الخوف، الهلع، العواصف، اللؤلؤ، المحّار)، وأمّا العقل، بما فيه من تصوّر (القوة والصلابة والحجم) (شراع قديم، يتحدّى الهوا، قلعٌ متينٌ)

- **المبتدأ والخبر:** وظّف القصيبي شخصية السندباد، باعتبار أنّ السندباد أسطورة ترمز للرحلة والارتحال والسفر والغربة (وأنا فيك سندبادٌ سجين)، ولأنّ الأسطورة تعمل على إعطاء تفسير شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية، فالسندباد يرافق تاريخ الارتحال كما هو الغوّاص، فيكون لهذا التوظيف قيمة تاريخية وثقافية في التفاعل المجتمعي مع واقع رحلة الغوص، فهو يشير إلى معنى الارتحال. وقد جاء هذا التوظيف بأسلوب الجملة الاسمية (أنا / مبتدأ، سندبادٌ/ خبر)؛ لإفادة الإخبار.

إنّ هذا التوظيف يتكئ على الإيديولوجيا بصفتها مرجعًا، وفضاءًا ثقافيًّا ومعرفيًّا، تُخرجُ منه العلامة السيميائية (سندباد) مُعطيات ذات مقتضى إيحائي إيديولوجي، ويرى (رولان بارت/Roland Barthes) «أنّ النصّ بحاجة إلى

الإيديولوجيا التي هي ظلٌّ له»[1]. ومن هذه المعطيات التي قصدها القصيبي في رؤيته للبحر، أنّه كشف عن مدى بؤس الإنسان المتّصل بالبحر والغوص، ومعاناته القاسية داخل التركيبة الاجتماعية بقيمها ورؤاها حيث يعايش هذا الإنسان حالة الحزن والألم والفقد، ومهمّه هذا التوظيف السندبادي مشاركة هذه الحالة للشاعر القصيبي حين قال / سندبادٌ سجين. والحضور السندبادي هنا يقف بصوت مجتمع الغوص، وما يعيشه من حنين وشوق وبحث عن الذات.

- **الفعل الماضي:** جاء الفعل الماضي الدالّ على الحال والاستقبال / تُبنا (ونقولُ: تُبنا، فالبِحارُ قَضَاءُ) لدلالة الانتهاء من موسم الغوص، وعودة سفن الغوص وبما تحمل من رجال وعتاد إلى ديارها بعد رحلة شاقّة استمرت لشهور، فـ(القفّال) يمثّل مناسبة احتفالية مجتمعيّة كبيرة لدى أهالي الغوّاصين «القُفّال انتهاء موسم الغوص، وهي اللحظة التي تستعد فيها سفن الغوص للعودة إلى الديار والأهل والأولاد من رحلات الغوص بعد معاناة وتعب وعمل شاق في الغوص والبحث في أعماق البحر عن اللؤلؤ حيث يمتد موسمه من أربعة أشهر إلى ستة أشهر أحيانا. تبدأ بعد ذلك سفن الغوص برحلة العودة إلى الديار على أصوات النهّامين في موكب عظيم ومفرح، يتغنّى فيه الغوّاصون بالإنشاد وقصائد السعادة،

(1) بارت، رولان، لذّة النصّ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص37.

وعندما تصل سفن الغوص إلى المدينة والساحل يحتشد الأهالي مرحبين بالقادمين من رحلة الغوص الطويلة»[1].

فحين يقول آل ثاني (ونقول: تبنا والبحار قضاء) ففي هذه اللفظة الشعريّة (تبنا) في مفهومها السطحي، تُعدّ ثراءً موحياً ـ في الذهنيّة الدينية ـ بالتوبة عن فعل الغوص والرجوع عنه في عدم الذهاب مرةً أخرى، وكأنّه ذنبٌ يجب الإقلاع عنه (تُبنا)؛ لأنّ نتيجة التوبة وعدم العودة للغوص في نظر المجتمع، تعني الحياة، وأنّ الإصرار والاستمرار في الغوص يعني الموت. وهي دعوة ـ لمجتمعٍ كبير من النساء والرجال والأولاد يحبون الغوص، ويرونه قَدَراً (والبحار قضاء) ـ أن يتأمّلوا في مصير رجالهم في هذه الرحلة الشاقّة، برجوعهم سالمين، وهو رجوع للحياة، بعد رحلة غيبيّة مصيرية قريبة إلى مصير الموت والهلاك؛ لأنّ الدخول إلى الغوص قرار جماعي، وليس قراراً فرديّا، حيثُ تشترك فيه جميع الأسرة.

وصحيح أنّ التوبة ظاهرة دينيّة تبعثُ على الراحة والاستقرار النفسي، إلاّ أنّ الشاعر آل ثاني يرى أنّ الغوص مهنة لا مفرَّ منها، وأنّ التوبة عن الذهاب للغوص تدخل في دائرة الطمأنينة الكاذبة! حيث لا يستطيع رجال الخليج من الغوّاصين أن يتنازلوا عن مهنة الغوص أو يتركوها، لأنّها مصدر رزقهم، وأمان لحياتهم وكرامتهم، وحتى حينما تتحقق التوبة في رأي

(1) بحث، مجلّة البيان، القفّال معنى وأهداف، الثلاثاء، 2010م.
https://www.albayan.ae/amp/sports/2010-05-18-1.246170

الشاعر آل ثاني، فإنّ رحلة الغوص ستعود مرة أخرى من جديد (والبحار قضاء). أي: لا مفرَّ منه. وهنا تحقيق لثقافة دينية في معنى (والبحار قضاء)، حيث إنّها تقود إلى الإيمان بالقدر وهو ركنٌ من أركان الإيمان الست الأساسية في الإسلام، وهو الركن السادس، فالشّاعر يحيلُ إلى الاعتقاد بأنّ كلّ ما يحدث في الغوص من خير/ الحياة والرزق، أو شرّ/ الموت والهلاك، هو بعلمِ الله وإرادته وخلقه، وأنّ الله قد كتب ذلك في اللوح المحفوظ.

2- الغوص بصفتِه أسطورة بحريّة:

لا يكاد يخلو نصّ من إشارات ورموز أسطوريّة، وحين تُوظَّف الأسطورة في النصّ الشعريّ، فإنّها تحمل دلالات ورموز «لقد وردت الأسطورة في «فنّ الشعر» لأرسطو، بمعنى العقدة، والبناء القصصي، والحكاية على لسان الحيوانات، وكان يعدُّها نقيضاً للعقل»[1]. فالأسطورة هي «مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانيّة، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعيّة بعالم ما فوق الطبيعة، من قوى غيبية اعتقد الإنسان بها»[2]. وهذا يعني أنّ الخطاب

(1) بوعزة، محمد، الأسطورة والشعر، مجلّة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد411، 1993م.

(2) داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، د. ط، د. ت، ص19.

الشعريّ حين يُوظّف الأسطورة فإنّها تصبحُ شبكةً من الرؤى الرمزيّة المتعددة الأبعاد، ذات مقتضيات إيحائية، مُوغلة في أعماق النفس البشريّة، وهنا يمتزج الواقع بالمتخيّل، والحلم بالحقيقة.

والبحر يحمل مُقتضىً إيحائياً بالغرائب والعجائب المروية من الحكايات الشعبيّة، والتي تتضمن دلالات الخوف والرهبة والموت والفاجعة التي تَسكن القلب، وتُعمل الفكر منذ سماعِها، وقبل تنفيذها. «إنّ الأيدلوجيا توجد قبل النصّ، ولكن أيدلوجية النص تُعرّف تلك الأيدلوجية وتحدده وتعمل عليها وتقوم بتشكيلها بطرق، إذْ تعتمد الأيدلوجيّة على وجود عناصر مكوّنة للتجربة»[1].

إنّ الأسطورة البحرية المجسّدة في إيديولوجيا الغوص، هي أساطير نبتت في مجتمع له علاقة بالغوص وبالبحر «إذا أردتَ أن تعرف أساطيرك فالمفتاح إلى هذا هو أن تعرف المجتمع الذي تنتمي إليه؛ فكلّ الأساطير قد نبتت في مجتمع معيّن في مجال محدود»[2]. كفاح ومجازفة، وتصوير لإحساس الإنسان بقوّة البحر، وخطورة الغوص «من الطبيعي أن تكون وجهة النظر المباشرة للأساطير، أنّها تعبر عن عقائد القدماء، وتوهمهم الآلهة في كلّ مظاهر الطبيعة، وفي كل قوى الكون، وخوفهم من الأغوار والبحار،

(1) إيجلتون، تيري، النقد والأيدلوجيّة، ترجمة: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م، ص164.

(2) كامبل، جوزيف، مويزر، بيل، سلطان الأسطورة، تحرير: إيجي سوفلاورز، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، إشراف: جابر عصفور، القاهرة ،2002م، ص52.

والنوازل الطبيعية، وتطلعهم إلى مستقبل عامر بالأمن والسعادة»[1].

وقد وظّف الشعراء هذه الأساطير في قصائدهم؛ لإثارة حدث الغوص، ولإثبات قدم هذه المهنة. وقد عرّفها ميخائيل مسعود[2]* بقوله: «الأسطورة تعريب جاهليّ لكلمة يونانيّة (historia)، وتفيد معنى الإخبار، والسرد، والحكاية، والقصّة، والخرافة. وتكون غنيّة بالأخيلة والإضافات والأحداث. وترد دائماً مضافة إلى «الأوّلين»؛ وفي هذا دلالة على قدمها، وعلى أخبارها الملفّقة»[3].

يقول محمد البريكي في قصيدته «نبوءة الحقل»:[4]

ناديــتُ يوماً علاء الدّين قلت له: هل في يديك لهذا المصباحِ مصباحُ
فقال وهْوَ يــزمُّ البحر في قَدَحٍ هل في يقينك أنّ القلبَ ســبّاحُ
الآنَ أُخــرجُ هذا الكون أجمعه من الزّجاجةِ.. فالأوهام تنزاحُ

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «أنشودة الخليج»:[5]

الســندباد هنا، ومــاؤك ماؤه خاض الغَمام وهمُّــه الضّرّاءُ
حملتْ أساطيرُ الحياةِ شراعَه خلفَ البحور، ومالهَا أســواءُ
الســندبادُ أنا حكايةُ عاشــقٍ للبحرِ قد ســعدتْ بــه الأنواءُ

(1) داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص36.

(2)* أديب وأكاديمي لبناني (1944م).

(3) مسعود، ميخائيل، الأساطير والمعتقدات العربيّة قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1،1994م، ص15.

(4) البريكي، محمد، رغيفٌ ساخنٌ للبحر، دار موزاييك للدراسات والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، إسطنبول، تركيا، ط1، 2025م، ص106.

(5) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص134 – 135.

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[1]

في موعد (القُفّال) نشعلُ نارَنا ونقــول: تُبنا[2]*، فالبحــارُ قضاءُ

وفي مقطع آخر من قصيدة «بين هياكل عشتار»:[3]

مــنْ أيــن يـهـبُّ الحــزنُ عليكْ
يـــــــا عـــــشـــــتـــــارْ
أتغوص الشمسُ بقاعِ النفطِ ..
لتبحثَ عن شجر «المحّــارْ»؟
فـأجـيـبـي سـاكـنـةَ الـشـمـسْ
يـا ربّـــةَ مملـكـة الأقـمـارْ
فـسـنـابـلـك الـذّهـبـيّـة
لا تـــعـــشـــقْ أرضـــي
مـائـي مـن قـطـراتِ الـبـحـرْ

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «أنشودة الخليج»[4]

يمضي النهار بهم شقاءً قاتماً و(الليــل) و(اليامال) فيه دعاءُ

(1) المصدر نفسه، ص106.

(2)* تُبنا: كلمة يرددها الصغار (توب يا بحر) وتشعل الأخشاب على الشاطئ كأنّهم يحرقون البحر، ومثل هذه العادات الوثنية الطابع ترجع إلى عدة آلاف من السنين» (ينظر: آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، الهامش، ص106).

(3) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص34.

(4) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية ، ص 149.

يرنــو (أبو دريــاء[1]*) في ظلماته والدُّولُ والجرجــورُ والطَّمْراءُ
حيث الســفينة والشراعُ ململمٌ أو غائــصٌ والقاعُ فيــه دُجاءُ

تمثّل هذه القصائد إطاراً يمكّننا من تشييد معرفة أوّليّة، وتفكير يتلاعب بالواقع والحقيقة، يخرج من ورائها معنىً كونيّاً أو إنسانيّاً، أو معرفيّاً. وِفقَ سياقات الأبيات وأسلوبها المثير الذي يعني وحدة الإنسان مع الطبيعة والعوالم الأخرى، وإلى تفسير ملامح الإنسان وصفاته الخاصّة (فقال وهْوَ يزمُّ البحر في قَدَحٍ ـ السندباد هنا وماؤك ماؤه ـ مائي من قطراتِ البحرْ ـ أو غائصٌ والقاعُ فيه دُجاءُ). فأغلب الأساطير التي وردت في النصوص باعثها البحر والغوص، ونظرة الإنسان إلى هذه الأساطير بإعجاب وفضول، وتوق لارتياد المجهول والجَدّ وراء المعرفة. حيث تشتمل هذه القصائد على علامات سيميائية (البحر، البحور، البحار، سبّاح، الشراع، القفّال، تغوص، المحّار، اليامال، السفينة، غائص، القاع)، وهذه العلامات تحيل على موضوع الغوص، وتزوّد القارئ بجملة من المعلومات تُتيح له تأويلَها انطلاقاً من العلامات الاستقطابيّة في داخل النصّ واستدلالاتها (علاء الدين ـ السندباد ـ حسناء غريره ـ تُبنا ـ عشتار ـ أبو درياء).

يوظّف محمد البريكي علاء الدين ويستدعيه بقوله:(فقال وهو يزمّ البحر في قدحٍ ـ هل في يقينك أنّ البحر سبّاحُ) إشارة إلى

(1)* أبو درياء: وحش بحري أسطوري له هيكل الإنسان، يعتقد الغوّاصون أنّه يتسلّق مرساة السفينة، ويهاجمهم في أثناء الليل، (ينظر: آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص 149).

هذا الشاب الفقير، الباحث عن الكنز في المغارة السحرية[1]، وهذا التوظيف يكشف حقيقة يعيشها الغوّاص الباحث عن رزقه في مجاهيل البحار / يزمّ البحر، ويبني علاقة إيديولوجية وفق المعتقد الأسطوري القديم، علاقة ارتباط الإنسان بالطبيعة في رحلته مع أحلامه «استطاع الإنسان المعاصر العالِم كما هو الحالم بالطبع استعارة خيال ذلك الإنسان القديم ليصنع منه واقعاً ممكناً»[2] بدلالة أنّ الأمنيات لا تتحقق إلاّ بالجهد والتعب والمشقّة (هل في يقينك أنّ القلبَ سبّاحُ)، ومدار القلب هو الشجاعة والجُرأة وعدم الخوف بصفتِها صفات سلوكيّة للغوّاص.

وفي توظيف الشخصية الأسطوريّة السندباد واستدعائها يقول علي عبدالله خليفة (السندباد هنا، وماؤك ماؤه) دلالة أنّ الأسطورة تعمل على إعطاء تفسير شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليوميّة[3]، واستدعاؤها هنا إشارة إلى موقف تاريخي، يقتضي فهم أيدلوجي وهو فكرة الصراع مع الواقع بصفتها بنية معرفية ثقافية، وهي ثقافة الغوص وفكرة الترحّل والسفر كما أرادها الشاعر علي عبدالله خليفة (حملت أساطير البحار شراعه خلف البحور). وأسطورة السندباد من أكثر الأساطير

(1) التركي، محمد سلمان، قصة علاء الدين والمصباح السحري، حكايات شعبية، وزارة الثقافة الأردنية، التراث الثقافي غير المادي، المفرق، الأردن، 2017م.

(2) الوافي، إبراهيم، جوّال علاء الدين، جريدة الرياض، المملكة العربية السعودية، 14 أغسطس2021م.

(3) وهبة، مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979م، ص21.

الإنسانيّة حميميّة، وقرباً إلى النفس البشريّة؛ لأنها معروفة عند معظم البشر من القرّاء والمثقفين، وأقرب إلى الحكاية الشعبيّة، فلم تأتِ علامة السندباد ـ بصفته علامة سيميائية فرعيّة ـ اعتباطاً، بل لها دلالة تطواف هذا الغوّاص في البحار، وكشفه لأعماق التاريخ الإنساني، ورصده للأحداث والفواجع، ولكنّ الشاعر هنا يجسّد رؤية سندبادية معاصرة ببعدٍ وجداني نفسيّ، حيث جاء حضور السندباد هنا؛ ليكشف مدى حبّ الإنسان وعشقه للترحال والسفر للبحار(السندبادُ أنا حكايةُ عاشقٍ)، وبيّنٌ ممّا سبق تحليله وتعليله أنّ السندباد يمثّل علامة سيميائية تدلّ على رحلة الخلود والحبّ بين الإنسان والطبيعة، مشحونةً بالأمل والتفاؤل (قد سعدتْ به الأنواءُ).

أمّا مبارك آل ثاني فإنّنا نلاحظ أنّ ذكرَه لـ(تُبنا) باعتبارها علامة وثنيّة في النصّ الشعريّ، وبصفتها علامة سيميائية من علامات الغوص وهي تدخل في دائرة (العادات الأسطوريّة) التي تشمل قصصاً عن عادات وتقاليد واعتقادات شعبيّة كان يمارسها ويعتقدها إنسان الغوص في ذلك الوقت. وهذه العلامة متضمّنة لفظة (توب يا بحر)، بفعل الحَرق (نشعلُ نارنا)، وهي علامة لا تخلو من طرافة، فالتوبة كمصطلح ديني، هو: الإقلاع عن الذنب، ، والتوبة كمعتقد شعبي، هو أن البحر سببٌ في الهلاك والموت للغوّاصين، وفيه دلالة عدم الرضا، والكره لهذا البحر، وهي أشبه بعلاقة عدائية، تستوجب الانتقام، وهذا مؤولٌ مباشر لا يستدعي أي جهد للكشف عنه؛ لأنّه يحيل مباشرة على ما هو معطى من

خلال جذر (ت. و. ب) ومادته اللغوية ذاتها، ولكنّ سيرورة التأويل تنطلق من العلامة اللغوية (تُبنا) التي تحيل على معتقد وثني، وهي علامة مُنشطة للذاكرة الشعبية، ودلالاتها الثقافية عند شعب الخليج الذي يمتهن الغوص، ويفقدون بسببها أهليهم: رجالهم وأولادهم (تُبنا، فالبحار قضاء)، أمّا في تحديد موعد القفّال (في موعد القفّال) فإنّه موسم انتهاء الغوص، وفي وسط الترحيب بعودة السفن والغوّاصين، فرحاً وابتهاجاً، يتمنّون ألاّ عودة لهذا الغوص، ولكنّ الغوّاص سيعود إلى البحر، ويترك اليابسة، مهما كان مستوى انتقام أهل البحّارة للبحر «كلّما اقترب وقت القفّال شعرتُ بالحزن ينهش صدري، مثل (يريور) ينهش فريسته. عشقتُ الحياة، هنا، تحت البحر، وكرهت المشي على اليابسة»[1].

وتأتي أسطورة (عشتار) في قصيدة مبارك آل ثاني، لتشكّل علاقة نشوء الأسطورة بالطبيعة، وهل أنّ البحر بوصفه سرّ العالم الطبيعي كافٍ لتفسير فكرة الحزن (من أين يهبّ الحزن عليكِ.. يا عشتارْ)، إذ يستحضر الشاعر «عشتار» الأسطورية واقفاً عند الطبيعة ورمزياتها (الشمس / القمر / البحر / الأرض) طالباً منها كأنثى أن تبعث روحاً جديدة تطرد الحزنَ عنها، فتبعث من الطبيعة حياةً جديدة، وكلّ هذا البعث إيمانٌ بالحياة وتجددها ونمائها، فهو بعثٌ جديدٌ لواقع يعايش الهموم والمشاكل وسَطَ هذا البحر (مائي من قطرات البحر)، وليس غريباً اتصال البحر من حيث هو رمز التجدد، فيشكّل حضور عشتار بعثاً جديداً لحياة متجددة

(1) ابن هندي، صلاح، ثمالة الغوص، ص41.

تناشد الأمل (لتبحث عن شجر المحّار)، والحب (يا ربّة مملكة الأقمار.. فسنابلك الذهبيّة) بصفتِها أنثى فاتنة مُغرية مرتبطة بالبحر والشمس وقد وظّفَ الشاعرُ بعضاً من ملامح عشتار الأنثى الفاتنة والباعثة للخصب؛ مناجياً أحلامه وأمله ببعث عالَم جديد يؤمن بالأرض / لا تعشق أرضي، والبحر/ مائي من قطرات البحر، والمعرفة/ أتغوصُ الشمسُ بقاعِ النفط، وتحقيق الحلم/ لتبحث عن شجر المحّار. «وقد وُلدت من زبد البحر فكان كلّ ما يتصل به رمزاً لها، فحسب ما قيل أنّها ظهرت داخل صدَفَة في البحر كاللؤلؤ، كما أنّها وُلدت من نار الشموس الخالدة»[1].

أمّا أسطورة (أبو درياء) فإنّ الشاعر نظر إليها بتبصّر ووعي، ومن اقتناع ذاتي ومعرفي، بأنّها ليست تراثاً جامداً، أو حكاية تاريخية تأسرها ثنائية الزمان والمكان، بل باعتبارها شعلة إنسانيّة متجددة، من الشعور الذي يعيشه الإنسان/ الغوّاص من شقاء وقلق وتوتّر ومعاناة وخوف وهلع (يمضي النّهار بهم شقاءً)، فهي أسطورة تفسيرية اعتقادية متمثّلة في حياة الغوّاص، بمعنى: كيف يعيش هذا الغوّاص في زمن الليل، كيف تكون نفسيّته، وهو يتوقع أنّه يموت في أي لحظة بسبب هذا الوحش المفترس (يرنو أبو درياء في ظلمائه). وهنا تبرز رمزية صراع الإنسان بالحيوان من خلال أسطورة (أبو درياء) هذا الصراع الإنسانيّ الذي يصوّر بيئة وحياة الغوّاصين داخل البحر في زمن الليل، فتحلّ هذه القصة المخيفة

(1) الزهراء، عايب فاطمة، رمزية عشتار وتحولاتها في الشعر المعاصر، مجلّة إشكالات، جامعة تيسة، الجزائر العدد العاشر، ديسمبر 2016م، ص56.

في أرواحهم إلى أجسادهم؛ فيشعرون بالخوف والهلاك. ومن هذه الأسطورة توصّل الغوّاص إلى معرفة البحر وأخطاره، وما ينويه له من مصاعب ومشاكل، ولم تعد أسطورة (أبو درياء) كمساعد تراثي تاريخي، بقدر ما عرفنا من خلالها على ملامح نفسيّة الغوّاص، وعلى حضارة أمّة من الألم تمارس مهنة الغوص في منطقة الخليج.

3- الغوص مهنة ذات هويّة خليجيّة عربيّة (الإحساس بالمكان):

جاء في قواميس اللغة العربية العديد من الدلالات المعنوية للفظة «الخليج»، وممّا ذكره صاحب لسان العرب قوله: «الخليج نهر في شق من النهر الأعظم»[1] وقيل: «الخليج شعبة تتشعب من الوادي تعبر بعض مائه إلى مكان آخر، والجمع خلج وخلجان»[2] وهو بحيرة عربيّة يسكن العرب شاطئه الغربي. ويعدّ الخليج العربي من أقدم الممرات المائية التي عرفها الإنسان وأهمّها، فقد شكّل عبر العصور شرياناً حيويّاً للتنقّل والتجارة ومسرحاً لنشوء حضارات عريقة على ضفّتيه. فمنذ فجر التاريخ، ارتبطت شعوب المنطقة به ارتباطاً وثيقاً، إذ مثّلت مياهُه مصدراً للرزق، ووسيلة

(1) الفوزان، إبراهيم فوزان، دول الخليج العربية وعوامل نهضتها الثقافية الحديثة، مطابع القصيم، الرياض، ط1، 1998م، ص 19. (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت ، جـ1، ص874.

(2) الفوزان، إبراهيم فوزان، دول الخليج العربية وعوامل نهضتها الثقافية الحديثة، ص19. (ينظر: الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والإنباء الكويتية، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، جـ5، 1965م، ص531).

للتواصل مع آسيا وأفريقيا وبلاد الرافدين».[1]

أمّا تسميته بالعربي، فهي تسمية موغلة في القدم فقد أشار بعض الباحثين إلى إطلاقها عليه منذ القرن السادس قبل الميلاد، حيث بدأ عرب سكان الساحل الغربي من الخليج بناء السفن، وشاع استعمالهم لها عند «هجرة» بعض القبائل العربية إلى الساحل للخليج في القرن الرابع قبل الميلاد، وهناك من يربط التسمية بلفظة العرب منذ ورود أول إشارة إليها في القرن التاسع قبل الميلاد؛ «لأنّ العربَ لفظ سامي معناها الصحراء، أو ساكن الصحراء... واتسع استخدامه حتى أصبح يطلق على كلّ سكّان شبه جزيرة العرب»[2]. ويقع الخليج العربي في القسم الغربي من قارة «آسية»، وتقع عليه دول مجلس التعاون وهي (الإمارات العربيّة المتحدة، البحرين، السعودية، عمان، قطر، الكويت).[3]

وقد عبّر شعراء الخليج في قصائد هذه المدوّنة إلى الهويّة الخليجية العربيّة من خلال النصّ الشعريّ، وهو نتاج الوعي الإقليمي، والشعور المشترك بالانتماء إلى مجتمع عربي؛ لأنّ الهويّة الخليجية لا تمثّل الثقافة الشعبية العامة والتاريخ والتقاليد والتراث فحسب، بل إنّها تكمل أيضاً وجود الهوية السائدة في

(1) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة، ص41.

(2) الفوزان، إبراهيم فوزان، دول الخليج العربية وعوامل نهضتها الثقافية الحديثة، ص20. (ينظر: أبو العلاء، محمود – متولي، محمد، جغرافية الخليج، مكتبة الفلاح، الكويت، 1402هـ، ص32).

(3) المصدر نفسه، ص20–21.

العالَـم العربـي.

يقول غازي القصيبي في قصيدته «أغنية للخليج»:[1]

خليج! ما وشوش المحّارُ في أذني
إلاّ سمعتُك صوتاً دافئ الخَدَرِ
ولا تـــرنّم مـــــلاّحٌ بـأغـنـيـة
إلاّ وضجت أغاني الغوص في السَّحَرِ
عـهـدتُـه عـربـيّـاً مـا لـوى فمه
بلكنةٍ هاجرت من شاطئ التترِ
عـهـدتـه عـربـيّـاً مـلء جبهتِه
كِبرٌ من البيد لم يركع على قَدَر
عهدته عربيّاً ما غفا وصحا
إلاّ على لغة الإعـجـاز والـسـورِ

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «من أوّل الشطّ أحكي»:[2]

وعلى الأسياف من ملحِ البِحارْ
عـــاش مـــــوّالُ حـبـيـبْ
مـثـلـمـا تَـنْـمُـو الـلآلـي
بـــين أحـــضـــان المحـــارْ

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعريّة الكاملة، ص331.
(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص64-65.

أيّـهـا الـصـبـر الـعـلـيـل
خـذ نـداء الـعـيـش في ابـنـي
وارزُقْـــــــه الـقـلـيـلْ
لـــــيـــــنـــــادي ..
مـــلءَ سـمْـعِ الحـــقِّ أصـلَـهْ
مـــلء سـمـعِ الحـــقّ: اشـقـى
يـا أخـي الإنـســان.. اشـقـى
زارعـــــاً قـلـبـي.. لأبـقـى
عـــــربـــــيّـــــاً
فـوق هـذي الأرض.. نـخـلـهْ

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «سفن الغوص البائسة»:[1]

إيـــهِ يـا مـــاءَ الخـلـيـجْ
كـم شـربـنـا مـــاءكَ المـالـحْ
ورمـــال الأرض صـخـرٌ ولـهـيـبْ
فـوق جـمٍ يـكـتـوي فـيـه السـمـومْ
وسمعنا آيـة الـنـهّـام أعيتَها ...
جـــبـــال مـــن هـــمـــومْ

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص 22.

إنّ فكرة (الخليج والعروبة) مهيمنةٌ استقطبتها علامات فرعيّة (خليج، المحّار، ملاّح، أغاني الغوص، عربيّاً، البحار، موّال، اللآلي، النّهام) لعلامة جامعة (الغوص)، جسمتها شخصيّة الشاعر الحاضرة المنتمية إلى هذا الساحل، فتشكّل بمقتضاها المعنى الإيديولوجي، وانعقدت بموجبه صلة متينة بين سياقات القصائد جميعِها بدءاً من غازي القصيبي (خليجُ / عهدته عربيّاً) مروراً بعلي عبدالله خليفة (عربيّاً فوق هذي الأرض) وانتهاءً بمبارك آل ثاني (ماء الخليج). وهذا يوحي إلى مكانة هذه البقعة من البحر في قلوب الشعراء، والواقع أنّ صورة الخليج ظلّتْ ومازالتْ محفورة في أذهان ساكنيه، فهم يذكرونه بعمق تراثه الأصيل، والمتمثّل هنا في علامة الغوص، ويذكرونه بعمق قوميّته وتاريخه المجيد، ووجهه العروبي، ولغته السّامية المقدَّسة، انتماءً وولاءً (عهدتُه عربيّاً ما لوى فمه بلكنةٍ / عهدته عربيّاً منذ جبهته/ عهدتُه عربيّاً ما غفا وصحا إلاّ على لغة الإعجاز/ زارعاً قلبي لأبقى عربيّاً). يقول مصطفى الفقي: «إنّ القوميّة تعبيرٌ عن تجمّع إنساني حول شعور بالمشترك الثقافي، ولقد جاء في الذكر الحكيم قوله تعالى﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ١٣﴾[1]، وهذا النصّ القرآني يشير في دلالة واضحة إلى أنّ القومية كيان بشري ضخم يقوم على الانتماء والولاء»[2].

(1) سورة الحجرات، آية 13.

(2) الفقي، مصطفى، القوميات والأيدلوجيات، موقع العربية نت، 16أغسطس2023م.
https://www.independentarabia.com/node/484281/%D8%A2%D8%B1%D8%A7%D8%A1/%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7%D8%AA

وقد تكرّرت كلمة (عربيّا) عند غازي القصيبي ثلاث مرّات؛ ممّا أخصبَ النصّ الشعري تأكيداً لهذا البُعد الإيديولوجي، تقول نازك الملائكة: «التكرارُ إلحاحٌ على جهة مهمّة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كلّ تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيمة»[1].

لقد أحسنَ القصيبي استخدامه للتكرار بصفته ـ خاصّيّة لغويّة ـ في سياقات مختلفة، فجاء مرّة في سياق الانتماء المكاني بدلالة كلمة (لَكْنَة) فهو خليج عربي من خلالِ لهجتِه، وليس غير ذلك (عهدتُه عربيّاً ما لوى فمه.. بلكنةٍ هاجرت من شاطئ التترِ) وجاء ثانيةً في سياق العزّة والكرامة والكبرياء والفخر (عهدته عربيّاً ملء جبهتِه.. كِبرٌ من البيد لم يركع على قَدَر) وجاء ثالثة في سياق الهويّة والقداسة، فهو خليجٌ لا ينطق إلاّ باللغة العربيّة وهي لغة الإسلام والعروبة (عهدته عربيّاً ما غفا وصحا.. إلاّ على لغة الإعجاز والسورِ).

والملاحظ أنّ الشعراء تعاملوا مع (الخليج) تعاملاً مخصوصاً، فهو علامة تحيل إلى مكان، تتميز بالدلالة، مشحونة بأبعاد نفسيّة، وهذا يدعو إلى القول بأنّ علامة / الخليج، مُعطىً أوّليّاً وثابتاً، بل يشكّل صورة تصاعدية مع زمن القراءة، وزمن الحدث

(1) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط1، 1967م، ص263.

فعلاً وصفةً. وذلك حين يدرك الشاعر قيمة هذا المكان وقوّة تأثيره في التجربة التي ينبغي لها أن تكون في أعلى درجات الثراء والخصب. وهذا يعني أنّ علامة (الخليج) تستقطب الحضور المكاني، فهما يشكّلان وحدة دلاليّة، تبثّ الإحساسَ الوجداني العاطفيّ. «فالمكان يكتسب أهميّته في مجال التوظيف الشعريّ عن طريق الإحساس الوجداني العاطفيّ بالمكان»[1]. فعند غازي القصيبي العلامة السيميائية (الخليج) حيّزاً واقعيّاً مرهوناً بالمعنى والقيمة ضمن تركيز سمعي يلفت الانتباه بقوّة نحو مكمن الصورة المكانيّة المحمّلة بعلامات سيميائية متنوّعة، ومنها (المحّار، ملّاح، أغاني الغوص)، ففيه دلالة استعادة الذكريات مع الطرب والغناء، فهو مكان للأنس والفرح. والشاعر هنا يثير الانتباه بفعل الصوت/ الغناء، حيث الارتباط بمهنة أصيلة عريقة لها جذورها في ذاكرة الإنسان الخليجي، وهي مهنة الغوص (خليج! ما وشوش المحّارُ في أذني.. إلاّ سمعتُك صوتاً دافئَ الخَدَرِ).

ويبتدئ الشاعر مبارك آل ثاني مقطع قصيدته بإشارة مكانيّة تحيل إلى قدر كبير من الإحساس العالي بحبّ هذا المكان وعشقه بكلّ ما فيه، وتكتظّ دلالة الحب في الإخبار (كم شربنا ماءك المالح)، حيث ينفتح الشاعر بعمق على تأثير هذا البحر على نفسيّة الإنسان الخليج، ـ وإن شعر بالألم والمعاناة والقسوة والمشقة ممّا يجلبه هذا البحر لهذا الإنسان، بفعل النّداء المرتبط باسم الفعل

(1) عبيد، محمد صابر، شعريّة المكان العماني – مقاربة جماليّة في تجربة عبدالرزاق الربيعي، دار الانتشار العربي، الشارقة، ط1، 2023م، ص79.

الأمر (إيهِ) الدّال على الاستزادة ـ إلاّ أنّه نداء مشحونٌ بإعجاب، بوصفهِ مكاناً دالاً على البوح والحديث، (إيه يا ماء الخليج).

4- الغوص: انتصار العقل على الاستعباد:

يقول خليفة الوقيان في قصيدته الجوابيّة على الشاعر علي السبتي:[1]

إنّي لأشقى حينما أشقى ... للمبحرين كأنّهم غرقى
مجدافهم في اليمّ منحطمٌ ... وشراعهم في لُجّةٍ شُقّا

إلى أن قال في وصف الغوّاص:

يسعى ليغرسَ في مرابعها ... حُبّاً ويحصدَ جنيَها رِزْقا
لا الظلمُ لا الأحزانُ تسحقُه ... لا محنةٌ مِنْ كأسِها يُسْقى

يقول حسن المطروشي في قصيدته «ليل اليابسة»:[2]

فنمْ يا بُنيَّ،
سيوقظنا في غدٍ نورسٌ عابرُ،
أو تجيءُ مراكبُ أسلافِنا
من هواءٍ قديمْ»

أتى العائدون من البحر، كانوا غزاة، ربابنة، ومساكين،

(1) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص28.
(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعرية، ص58.

مـــــــــــــــــــــــــــــــرّوا...

وثـــــمّـــــةَ طـــيـــفـــان كـــهـــلانِ

ينـتـظـران عـبـور حـفـيـدٍ يـتـيـم!

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[1]

قُمْ ـ سيبُ ـ ما التّبّاب أنت ولم تعدْ ... واســـحبْ محاراً جاد فيه الماءُ

وهناك مَنْ عاش البحار سنينَهُ ... والبحرُ ذئبٌ صيدُهُ الأشـــلاءُ

والفقرُ يُنبتُ للحيـــاةِ عبيدَها ... إنّ عمّ جهـــلٌ واعتلى الجهلاءُ

لا يملكون سوى الإزار غطاءَهم ... ولهـــم مع الظّمـــأ المقيم وعاءُ

إنّ المنهج السيميائي يتقصّى العلامات الدالّة على النوازع، وبيان مستوى ارتباط عناصرها ودوالّها التي تشير إليها، ومن هذه النّوازع، المتعلّقة بالنفس السلوكيّة وهي التي تظهر في سلوك الإنسان كالظلم والاستبداد المالي. وتظهر هذه العلامات في نصوص الشعراء واضحة وجليّة بصفتها علامات فرعيّة (مبحرين، غرقى، أشقى، مجداف، اليمّ، شراع، الظلم، الحزن، محنة، نورس، مراكب، البحر، مساكين، يتيم، سيب، التبّاب، محّار، الفقر، العبيد، الإزار، الظمأ) ترفد العلامة الجامعة الكبرى (الغوص).

إنّ تحليل أيّ خطاب شعبي مرتبطٌ بالنسق الثقافي الاجتماعي الذي ولّدَه، وهو نسق تتجلّى فيه مفاهيم للظلم والاستعباد إمّا صراحةً (الظلم، عبيد، مساكين) أو تلميحاً (محنة، يتيم، الفقر)،

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص-147 148.

ممّا يُنشئ في نفس المظلوم الشعور بالخوف والقهر والعجز والاستسلام للأمر الواقع المسكون، وهو السعي في كسب الرزق، (يسعى ليغرسَ في مرابعها.. حُبّاً ويحصدَ جنيَها رِزْقا) وتحمّل المحن والمصائب (لا محنة من كأسها يُسقى).

إنّ غاية الغوّاص أن ينخرط مع البحّارة، متحمِّلاً كُلَّ ما يصيبه ويؤذيه ويهينه، حيث استخدم عقلَه ولم يستخدم عاطفته، فشعوره بالشقاء والسعي، هو انتصارٌ للعقل، ورفض للظلم، كما عند الوقيان (إنّي لأشقى حينما أشقى)، (يسعى ليغرس في مرابعها)، وعند آل ثاني (وهنا مَنْ عاش البحار سنينه). ونلحظ ذلك في السرد الأيدلوجي بين الأب وابنه عند المطروشي (فنمْ يا بُنَيَّ، سيوقظنا في غدٍ نورسٌ عابرُ، أو تجيءُ مراكبُ أسلافِنا من هواءٍ قديمْ) وهو نمط تعبيري جمعيّ يحفل بمعاناة الغربة التي فرضها الواقع المُعاش من الشعور بالضعف الأبوي (فنم يا بُنَيّ) في سياق الانتظار (عابر، يجيء)، والذي يقابله (العائدون من البحر ... مساكين) بما تحمله كلمة (مساكين) من رمزيّة للحاجة والضعف الإنساني، تعبيراً عن عاطفة إنسانيّة اجتماعيّة، ولما تدلّ عليه من الاحتياج والفقر الشديد، والحاجة للعون؛ وعادة ما يرتبط المسكين بالضعف والهشاشة والاعتماد على الآخرين. وهذا السرد الشعريّ يستمرّ عند آل ثاني بذكره علامتين للغوص (سيبْ، التبّاب) وهم خَدَم يقومون بأعمال مساعدة في خدمة الغوّاصين الآخَرِين، فالسيب هو المسؤول عن الحِبال، والتبّاب هو من يقوم بخدمات داخل السفينة كالطبخ، وتحضير الشاي، وفتح المحّار، وتنطيف

السفينة. وهذا القبول بهذه الوظائف هو انتصار للعقل ورفض الخضوع والذلّ والفقر والعبوديّة (الفقر ينبتُ للحياة عبيدَها)، ولا يكون ذلك إلاّ بواسطة العمل، وهذا يعني، وجود قوى للشرّ كـ (نوخذة الغوص أو مَنْ ينوب عنه) تستغلّ القوّة الخيّرة الضعيفة عند (الغوّاص) المحتاج المُعْدَم. إنّ هذه الأيدلوجية تستند إلى تأويل نمطي، تحكّمت فيه صورة نمطيّة لعلّ مفادها أنّ العقل الواعي للغوّاص، إنّما يكون في قبول الآخر/ ربّان السفينة؛ هذا يقتضي من المحبّ للعمل والساعي في الرزق الصبر على المشقّة والتعب والموت، والتضحية من أجل الحياة له ولمن يعمل من أجلهم من أهله وذويه، وهما قيمتان أخلاقيّتان إيديولوجيّتان؛ تؤتيانِ ثمارَهما على المدى البعيد من العزّة والكرامة، والخروج من دائرة الظلم والاستعباد إلى دائرة العدل والحريّة. «أمّا في التضحية فنجد الشخص يلقي بنفسه إلى الموت، وهو يعرف أنّه سيموت، وهدفه إيجاد حياة كريمة له ولمن يضحّي من أجلهم»[1].

5- الغوص: غُربة مكان ونزوح نفس:

تشير المصادر إلى أنّ كلمة الغربة في اللغة مشتقة من الفعل الثلاثي «غَرَبَ» وهو فعل يحمل عدة دلالات من بينها البعد، والابتعاد، والنفي، والرحيل عن الموطن. وفي معجم لسان العرب، يقال عن الغربة: «الذهاب عن النّاس؛ وقد غَرُبَ عنّا يغربُ غرباً،

(1) الوقيان، شايع، الوجود والأخلاق ما قبل الخير والشر، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2025م، ص141.

وأغْرَبَـهُ: نحّـاه؛ والغربـة والغـرب: النـوى والبُعـد؛ ويقـال: غـرَب في الأرض، وأغـربَ: إذا أمعـن فيهـا؛ ونـوَّى غربـةً: بعيـدة؛ وغَرْبَـةُ النّـوى: بُعْدُهـا؛ النّـوى: المكان الـذي تنـوي أن تأتيـه في سـفرك؛ ودارُهـم غَربـة نائيـة»[1]. وفي الاصطـلاح تعنـي النـزوح والبعـد عـن الأوطـان لأسـباب سياسـية أو اقتصاديـة أو اجتماعيـة أو ثقافيـة أو دعائيـة»[2].

إنّ ظاهـرة الغربـة عـادة مـا تشـير إلـى البعـد والابتعـاد عـن النـاس بالجسـم والفكـر، وهـي ظاهـرة مرتبطـة بالـذات المغتربـة عـن بيئتهـا؛ ممّـا يـؤدي إلـى صناعـة علاقـات اجتماعيّـة هشّـة، وحالـة مـن اضطـراب النفـس الإنسـانيّة في مواجهـة مشـاكل الحيـاة، ولـم تكـن الغربـة بالنسـبة للغـوّاص إلاّ حالـة وجدانيّـة، يكتنفهـا صـراعٌ بـين القلـب والذكريـات، والصـدام بـين الشـوق والإعـراض، حالـةٌ تجلـب لـه الإحسـاس بالعزلـة والوحشـة والوضاعـة؛ فيتولّـد لديـه شـعور باليـأس والإحبـاط، فيضعـف حبّـه وشـغفه للانتمـاء لمهنـة الغـوص، ويـزداد ـ بالمقابـل ـ عنفُـه تجـاه مجتمعـه الـذي ينتظـر عودتـه، والمحيطـين بـه مـن البحّـارة الذيـن عـاش ويعيـش معهـم في رحلـة تسـتغرق عـدّة شـهور.

وتتمثّـل غربـة الغـوّاص في غربتـين: الغربـة الزمانيـة في شـعور الفـرد بحاجتـه إلـى الفـرار مـن بيئتـه، فيختـار لنفسـه بيئـة أخـرى يحيـا بروحـه فيهـا، وتكـون متنفّسـاً لـه، وفي غيـاب الزمـان يصيـر الإنسـان بـلا امتـداد تاريخـي. وغربـة مكانيـة وهـي غربـة إلـى خـارج

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مادة (غَرَب).

(2) جبـار، زينـة حسـن، الغربـة والاغتـراب في شـعر سـبط ابـنّ التعاويـذي، جامعـة ميسـان، العـراق، 2025م، ص3.

حدود الوطن، وهي الغربة من الأرض إلى البحر، من اليابسة إلى الماء. وفي غياب المكان يصير الإنسان بلا حاضنة جغرافية. وكلّ هذه الغيابات تصنع من الإنسان المغترب دلالات الانكسار، والهزيمة، وانقسام الذات.

وقد اشتملت قصائد شعراء المدوّنة على مفهوم الغربة ارتباطاً بالبحر والغوص؛ بسبب الظروف الاقتصادية التي يعيشها الإنسان الخليجيّ، التي تذهبُ به من منطقة الوعي إلى اللاّوعي، فهي متجذّرة لدى الكائن البشري الباحث عن ذاته، المتغرّب والمسافر لعوالم جديدة، إذ يرتبط هذا الشعور لدى الشعراء. وهو يختلف وفق النسق الذي يحكم هذه الغربة، فقد تكون اجتماعيّة، وقد تكون ثقافيّة. وقد ارتبطت الغربة في مفهومها بالفلسفة، إذ منحها تاريخ الفلسفة بُعداً إيديولوجيّاً عميقاً، بوصفها حالة من حالات الوعي الاجتماعي لاستيعاب فكرة الغوص، حيث يتحوّل إنسانها إلى الاضطرار والطواعيّة نتيجة إحساسه بالضعف أو الخوف أو الضياع وعدم الأمان من تقلبات زمن يعيشه ويحسّ به.

يقول محمد البريكي في قصيدته «دمعة الكبرياء»:[1]

كنتُ ولا زلتُ هذا الغريب الذي
يـــــــــزرع الـــــــــوردَ
يـــسـقـيـه مـــن روحـــهِ

(1) البريكي، محمد، عكّاز الريح، ص90-91.

ثـــمّ يـبـقـى لـــه عـــــودُهُ

إيـــــــــــــــــــــــــــــــهِ

يـــا وحـــشـــة الـــغـــربـــاءْ

قـــل لـــهـــم يـــا مـحـمـد

مَـــــــــــــنْ أنـــــــــتَ

مـــن أيـــن جـــاء بـــكَ الـبـحـرُ؟

كـيـف بـــــدأتَ مـــع المـــوجِ

تـــعـــبـــر لـــلأغـــنـــيـــاتِ؟

يقول خليفة الوقيان في قصيدته «المغترب»:[1]

لملمتُ بُقيا شراعاتي وأجنحتي وعدتُ من رحلةٍ للغيبِ مُغتربا

أبحرتُ من أفـــق داجٍ إلى أفقٍ معفَّرٍ بشـــعاع الشمس ما خضبا

إلى أن قال:

مضيّع أنا مذ أسلمتُ أشرعتي لكلّ عاصفِ شوقٍ جنَّ واضطربَا

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «أنشودة الخليج»:[2]

ابنُ الخليجِ أنا، أجوبُ مسالكاً والبحـــرُ صخبٌ هـــادرٌ ونِداءُ

فأغيبُ خلفَ الأفْقِ في ظلماتِه والمـــوجُ طـــاغٍ إنّـــه الحَزْماءُ

(1) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص31–33.

(2) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، 135.

يقول غازي القصيبي في قصيدته «بنت الرياض»:[1]

وغبتُ في البحر.. أغوتني مجاهلَهُ
فرحتُ أطلبُ خلفَ الموجِ عنقاءَ
ورُبّ لؤلؤةٍ في القاعِ غافيةٍ
أنشدتُها من قوافي الشعرِ عصماءَ
سلي المرافئ عنّي إنّني رجلٌ
أضنى الموانئ إبحاراً وإرساءَ

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «أنين الصواري»:[2]

إيهِ يا بحرُ، حكاياناكثيرهْ
ملَّها الليلُ ومجَّتْها الظهيرَهْ
كدَّني الغوصُ، وما زلتُ أسيرَهْ
ها همُ قد خلَّفوني..
كالبقايا.. من نفاياتٍ حقيرهْ

تُشحنُ بعض العلامات الفرعيّة السيميائية (الغريب، الغرباء، البحر، الموج، الغيب، مغتربا، أبحرت، مضيّع، شوق، اضطربا، أغيب، غبتُ، لؤلؤة، القاع، المرافئ، الموانئ، إرساء) بأبعاد إيديولوجيّة تجعل القيم الفكريّة خاضعة لتصوّر مرجعيّات دالّة

(1) القصيبي، غازي، المجموعة الشعريّة الكاملة، ص722.
(2) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص57.

على فعل الغوص، وحدث الغربة والغياب. فعند البريكي صرّح بالغربة (الغريب، الغرباء) في سياقي الأمل (يزرع، يسقي)، والوحشة (وحشة الغرباء) وهما يصدران عن إيديولوجيّة إنسانيّة هدفها استثارة السؤال عن ماهيّة الإنسان في ظلّ وجود الغربة، بأدوات استفهاميّة عن العاقل/ الإنسان، المكان/ البحر، والحال/ النَّفْس (مَنْ، أين، كيف) (قل لهم يا محمد.. مَنْ أنتَ.. من أين جاء بكَ البحرُ؟.. كيف بدأتَ مع الموجِ تعبر للأغنيات)، حيث رسم الشاعر علاقاته النفسية بالبحر والموج والأغنيات، مجلّلة بغشاء الغربة/ الواقع المرير في العلامة السيميائية / الغرباء (وحشة الغرباء). وهي العلامة التي دفعته إلى التعبير عن إحساسه بالبحر ليخفف حزنَه، وبالموج كي يفصح عن حالة الاضطراب الناشئة من غربته.

أمّا العلامة السيميائية في (الغيب، أغيب، غبت ـ أسيره) عند الوقيان، وآل ثاني، والقصيبي، وعلي عبدالله خليفة، فهي تشكّل كتلة عاطفية حزينة بفعل الغياب والأسْر الذي يشير إلى الغياب القسري أو الإجباري. فالغياب يسيطر على معظم أجزاء القصائد (وعدتُ من رحلةٍ للغيبِ مُغتربا) (فأغيبُ خلفَ الأفْقِ في ظلماتِه) (وغبتُ في البحر.. أغوتني مجاهلَهُ) (كدَّني الغوصُ، وما زلتُ أسيرَهْ). وهذا ما تهتمّ به سيميائية الأهواء بالحالة النفسية أو الذات الانفعالية في علاقتها بالموضوع أو الأشياء. «تَعتبرُ الفلسفة الأهواءَ خطاباً طبيعيّاً يعبّر عن جوهر الإنسان الذي يميّزه عن غيره، لذلك عرّفها أرسطو بكونها تعبيراً عن

الاختلافات الفرديّة، فالنّاس في هذا المنظور مختلفون»[1]. فالغياب يولّد التوتّر، والتوتّر يولّد الاستهواء، والاستهواء يولّد الانفعال، الذي يقف وراء الكفاءة الذاتية، وعليه، فسيميائية الأهواء تتحقق في تحديد كفاءات الذات وتحديد التوترات.

ارتبط الغياب عند شعراء المدوّنة بالغوص، فالغوص يعني السفر والترحال، ويحيل إلى البُعد الذي قد يؤدّي إلى حصول المكروه. ويتجلّى الغيابُ بوصفه هوى فاعلاً في إنتاج المعنى في قصائد الشعراء، متخذين من (الضياع / مضيّعٌ، الاضطراب/ اضطربا، الصخب/ صخبٌ، مجاهل/ مجاهله) حالة استهوائية شكلت الخطاب الشعريّ بصبغة حزينة فيها معاني الشوق عند الوقيان (لكلّ عاصفِ شوقٍ)، والتعب عند علي عبدالله خليفة (كدَّني الغوصُ، وما زلتُ أسيرَهْ)، والتذكّر عند القصيبي (سلي المرافئَ عنّي إنّني رجلٌ).



(1) بو صباط، ماهر، نقد الحجاج وسيميائيات الأهواء، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2015م، ص160.

المبحث الثالث: الوظيفة الجماليّة وعلامات الغوص:

كانت البداية الفعليّة للفلسفة الجماليّة عند اليونانيين «لا ريب في أنّ الفترة اليونانيّة تعتبر بداية فعليّة للفلسفة الجماليّة، من حيث هي نمط من التفكير انصبّ على الظاهرة الفنّيّة قصد إدراك حقيقتها وماهيتها ومعرفة المعايير والقوانين التي تحكمها»[1].

إنّ الشاعر يتعامل داخل نصّه الشّعري وِفق صور شعريّة يعمدُ إلى رسمها بقصد أن تؤدي وظيفة داخل النصّ، وتختلف هذه الوظيفة للصورة الشعريّة ما بين صور زخرفيّة، أو جماليّة، أو اجتماعيّة، أو إشاريّة / سيميائية، وكلّها أشكال مطلوبة؛ لتؤدي الصورة الشعريّة الوظيفة المنوطة بها.» وتتحقق الوظيفة الجماليّة للشعر من خلال عدّة أمور، ومنها قدرة الصورة على التشخيص، والذي يعني منح الصفة الإنسانيّة لما ليس كذلك... وتتحقق من خلال رغبة الشاعر في المبالغة ... وتتحقق عندما نعلم أنّ

(1) أبومنير، كمال، قضايا الجماليّة من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعرف، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص17.

للصورة متعة فنية في ذاتها»[1]. وإذا كانت الجماليّة مرتبطة بالفنّ والصورة واللوحة، فإنّ الشعر نظير التصوير «إنّ العبارة اللاتينية المشهورة «الشعر نظير التصوير»، عقيدة فعلية ناشطة ... وإنّ الإبداع الشعري يمتلك سلطة ووصف، وإيحاء، وتمثيل صوري، لا تقل قوة عن سلطة التصوير»[2]. بل إنّ كثيراً من النقّاد يرون أنّ الوظيفة الجمالية هي الوظيفة العليا التي لا تدانيها وظيفة «وممّا لاشكّ فيه أنّ أرقى أدوار الصورة الفنيّة وأعظم وظائفها هو الدور الجمالي والوظيفة الجمالية، ففيها غاية الإمتاع، وفيها أداء رسالة الأدب، وفيها تحقيق هدف الشعر الأسمى، وهدف الشاعر من فنّه»[3].

إنّ مصطلح «الجماليّة» يحيلُنا ـ كذلك ـ إلى علم الجَمَال المرتبط بالفلسفة وبالدلالة المعرفيّة، والبحث عن الحقيقة. حيث يعرفه (هردر/ Herder)[4]* بأنّه «المظهر الخارجي للحقيقة، فليس من جمال دون حقيقة، كما أنّه لا حقيقة دون جمال، لذا الشكل الحسّي للحقيقة جميل دائماً»[5]. والفلاسفة الإغريق طوّروا

(1) كرناف، المقطوف عثمان الطيف، كلية الآداب تيجي، ليبيا، حوليات آداب عين شمس، المجلد 43، يناير – مارس، 2015م، ص137. (ينظر: الزرزموني، إبراهيم أمين، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص254).

(2) جيمينيز، مارك، ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص113–114.

(3) المصدر نفسه، ص 140. (ينظر: أبوزيد، علي إبراهيم، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص323).

(4)* يوهان هردر، كاتب وشاعر ألماني (1744 –1803م).

(5) ينظر: الرشيد، عدنان، مفهوم الجمال في الفنّ والأدب، ص19، « يوهان كوتفريد هردر، حول نقد آراء كانت، ص112 « .

الرؤية الجماليّة، فاعتبروها مادة الفنّ «كان أفلاطون يعتبر الفن محاكاة للجمال، أمّا المتعة الجمالية فإنّها تنشأ من الانسجام بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة»(1)، وكان الفيلسوف الألماني (كانت/ Kant) يقول «إنّ الجمال هو ذلك الذي يكون ممتعاً بالضرورة، وهذه المتعة تنبعث من نفوسنا ونحن ندرك هذا الجمال ينبغي أن تكون مقطوعة الصلة تماماً بأية فائدة مهما كانت»(2). وعلى ما قاله (أفلاطون وكانت) يعدُّ موضوع الجمال من المباحث الفلسفيّة التي تحملُ بُعْداً فنّياً وإنسانيّاً. والجَمَال: «مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ. وهو يحيلُ على جملة من المعاني أبرزها:

- معنى البهاء والحسن في الفعل والخَلْق. قال عزّ وجلّ: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[3].
- معنى الكمال في الجَمَال: فالجُمَّال بالضمّ والتشديد: أجملُ من الجميل. ومنه الحديث: «إنّ اللّه جميلٌ يحبُّ الجَمَال» أي حسن الأفعال، كامل الأوصاف.
- معنى الأسلوب والمدلول (البُعْد الفنّي): قال ابن الأثير: والجمال يقعُ على الصّور والمعاني.»[4]

(1) الرشيد، عدنان، مفهوم الجمال في الفنّ والأدب، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، العدد 101، د. ط، 2002م، ص15–16.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) سورة النحل، آية 6.

(4) ابن منظور، لسان العرب، لبنان، بيروت، دار صادر، 1968، مادّة: (ج. م. ل).

وإنّ أبسط صورة للحكم الجمالي وهو بطبيعته ينصبّ على الأعمال الفنّيّة وحدها «هي القول بجمال العمل الفنّي أو قيمته. وميزة هذا الحكم ـ حين يكون جماليّاً صرفاً ـ هي تخلّيه عن كلّ الاعتبارات العمليّة؛ فنحن عندما نحكم عل شيء دون أن نحاول الحصول عليه أو الفرار منه فإنّنا نحس إمّا برضاء داخلي فنقول إنّه جميل وإمّا بضيق وتقزز داخلي أيضاً فنقول إنّه قبيح»[1]

أمّا الجماليّة:

«فهي تتركّز على الأعمال الإبداعيّة باعتبارها بِنىً مقدودة من علامات مجازيّة مُفعمة بالمعاني الضمنيّة والمقاصد الخفيّة التي تتحكم فيها ذاكرة تاريخيّة»[2].

ونستطيع أن نعدَّ مصطلح «الجماليّة» مصطلحاً نقديّاً، حيث يعرّف عاصي (ميشال)[3]* الجمال بقوله: «هو جوّ داخليّ من التأثّر العامّ، تتموّج فيه دفقات البهجة والامتلاء والتكامل الإنساني الذي تستجيب فيه النفس لدواعي الجمال الخارجيّة»[4]. ولا شكّ أنّ الناقد هو الذي يتلمّس مواطن الجمال، ويعقد بينه وبينها مساحة

(1) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط 1992م، ص26.

(2) الحلواني، عامر، جماليّة الموت، قراءة أسلوبيّة، جامعة صفاقس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، ط1، 2004م، ص22.

(3)* ميشال عاصي أديب وناقد لبناني (1927–1993م).

(4) المصدر نفسه، ص13. (ينظر: ميشال، عاصي، الفنّ والأدب، بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبيّة والفنّيّة، لبنان، بيروت، دار العلم للملايين، 1984م).

من التأثّر والتأثير. «والناقد يعبرُ إلى العمل الأدبي، ثمّ يلتمس بعد ذلك قيمَه الجماليّة التي منحتْه التأثير، وأعطته طابَعَه الجميل وحصاد هذه التجربة وثمرتها هو الذي أسمّيه اتجاهاً جماليّاً»[1].

والجمال عند الفلاسفة هو صفة تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضى، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم: أي الجمال والخير والحق، يقول كانت: «الجمال ما يبعث في النفس الرضى، دون تصوّر»، وهو ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمّى عاطفة الجمال»[2].

ونخلصُ من المفاهيم السابقة ارتباط الجمال بالفنّ، ومنها فنّ الشعر، الذي يشتمل ويحتوي على وظائفَ جمالية، يُنقَلُ من خلالها المعنى في صورة من الإمتاع الفنّي، وذلك من خلال موضوعات السرديّة الشعريّة، واللغة، والكون، والإنسان، والموت والحياة.» ويشكّل البحث في الجمال ـ وهو أحد من أبرز اهتمامات الناقد الأدبي ـ مبحثاً من المباحث الرئيسة في أيّ بناء فلسفي. إذ لا يمكن عزل الفكر الفلسفي عن الإنجازات الجماليّة: فالتفلسف حول الجميل والجمال يوسّع مدارك النَّظر الفلسفي»[3]. وهذا ما أكّده أبو حيّان التوحيدي «حيث يلمس خمسة عناصر تشترك في تكوين الجميل: العنصر الطبيعي أو لنقل الأساس الحسّيّ، ثمّ

(1) الدّسوقي، عبدالعزيز، تطوّر النقد العربي الحديث في مصر، مصر، القاهرة، الشركة العربية للنشر والتوزيع، 1992، ص457.

(2) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ص 407.

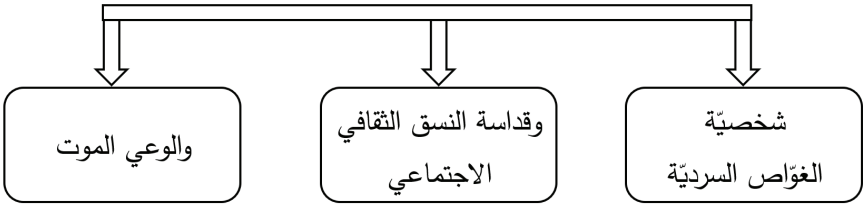
(3) الحلواني، عامر، جماليّة الموت، ص23. (ينظر: الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، الاصطلاحات والمفاهيم، المجلد الأول، معهد الإنماء العربيّ، ط1، 1998م، ص461).

العنصر الاجتماعي (بالعادة)، أو لنقل الأساس الاجتماعي، ثمّ العنصر الديني أو الأساس الديني (الشرع)، ثمّ العنصر العقلي أو الأساس الفكري، ثمّ عنصر الشهوة أو الأساس الجنسي. فالجميل قد يكون جميلاً بحكم تكوينه الطبيعي، وقد يكون جميلاً؛ لأنّ الناس في المجتمع اعتادوا أن يروا فيه جمالاً وهم يطلقون عليه هذا الوصف، وقد يكون جميلاً لأنّ الدين دعا أو لفت إليه، وقد يكون جميلاً لأنّ البصيرة والعقل أدركا فيه هذا الوصف، وقد يكون جميلاً كذلك، لأنّه يسد الرغبة الشهوانية في الإنسان» [1]

وقد يتسع مفهوم الجماليّة ليتجاوز مجمل النص المباشر الإخباري الذي يفيده الكلام في بُعْده التوظيفي، ويكتسب بعلاماته وإشاراته بُعْداً سيميائياً ينهض على دراسة العلاقات القائمة بين العلامة الجامعة الكبرى، والعلامات الفرعية الرافدة للعلامة الكبرى، حيث تهدف إلى تغيير وضع المتلقّي، وتعديل نظام أفكاره وسلوكه، حيث ترتبط السيميائية ارتباطاً جوهريّاً بدراسة العلامات والرموز وكيفية إنتاج المعنى ضمن نطاق اللغة، فهي التي تحدد المؤولات المباشرة وسيرورتها ومؤولاتها النهائية.

وسأنطلق في الوظيفة الجماليّة للغوص؛ لإبراز القيمة الإبداعيّة لدى شعراء المدوّنة من خلال:

(1) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص117. «بتصرف» (ينظر: التوحيدي، أبوحيان، الإمتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، جـ1،1939م، ص150).



فشعراء المدوّنة هم شعراء عصرهم، تبنّوا قضيّة الغوص، بصفتها قضيّة تاريخية واجتماعيّة ونفسيّة، تعكس هموم واقعيّة في مجال التأثّر والتأثير من خلال تعميق الوعي لدى المتلقّي.

1- شخصيّة الغوّاص السرديّة:

إنّ أكثر الشخصيات شيوعاً في شعر أشعار المدوّنة شخصية (الغوّاص) لغناها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر، فشخصيّة الغوّاص غنيّة بالرموز، إذ تشتمل على رمزيّة الإنسان المناضل من أجل كسب لقمة العيش، والمكافح لإثبات وجوده في الحياة، وفي انتصاره على الظلم، والمتجاوز عذابات الحياة ومشقتها. وحينما نقول شخصيّة الغوّاص فإنّنا ندخلها في دائرة السَّرد «والأسلوب القصصي، هو أسلوب معروف في شعرنا القديم منذ أن استخدمه امرؤ القيس، والمقصود بالقصة في الشعر، هو استخدام الشعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فنّ القصّ، دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي»[1]. يقول علي

(1) فرغلي، زينب، التشكلات الجمالية والدلالية في الخطاب الشعري عند شعر أحمد عبدالمعطي حجازي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015م، ص208.

عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[1]

لا يـنـي دومـــاً يـثـورْ
يقصفُ الأعمارَ.. يقسو، والنّوالْ
من عطاءِ الخيرِ في أرضي وفيرْ
جُلَّ ما يصفى لنا للدَّينِ، والباقي زهيدْ
لا يـفـي قـوتَ الـعِـيـالْ
يا لـهُ ديّانُنا الفظُّ الصَّفيقْ!!
كجموعِ الدُّودِ في أمعاءِ غوّاصٍ فقيرْ
قرحةٍ شوهاء في جسمٍ صغيرْ.
أربعون العمر في الكدِّ انقضتْ
ورفاتُ الجسمِ للحيتانِ في قاعِ الخليجْ
والـذي بـاقٍ مـن الـدَّيـنِ كثيرْ

ويقول حسن المطروشي في قصيدته «الغوّاص»:[2]

تـسـلَّـلـتُ نـحـو الـبـحـيـرةِ
ـــ في هـيـئـتـي هـــذه ـــ
ثـــمّ ألـفـيـتُـه وحْـــــدَهُ،
كـــان يـغـطـسُ لـلـقـاعِ

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص 26.
(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعريّة، ص305.

لـلـظـلـمـاتِ الـعـظـيـمـةِ،
يـــطـــلـــقُ صـــرخـــتَـــه،
لـكـأنّ الجـبـالَ عـلـى صـدرِه
حـــين يـــخـــرجُ لـلـسـطـحِ،
كـم كـــان يـخـشـى الـضـيـاء!
تـنـام الـبـحـيـرةُ كـلّ مـسـاءٍ
ويـــوقـــظُـــهـــا بـــالـــبـــكـــاءْ!

ويقول مبارك آل ثاني في قصيدته «بقايا سفينة غوص»:[1]

إنّمـــــا أنـــــتِ بـقـيّـةْ
قد رماها الزمنُ الطاحنُ ..
لـــــــلأرض وصـــــيّـــــةْ
لـلـصـغـارِ الـقـادمـيْنْ
تـرقـبُ الأمـسَ حبيباً عائدا
قد توارى خلفَ أستار السِّنينْ
فلقد دارتْ رحى الأيّام دوْرةْ
وغـدا الـغـوصُ حـكـايـاتٌ تغنّي
قصة نامتْ بأعماقِ الوجودْ
فـاحـفـظـي الـذكـرى

(1) آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، ص5–6.

فـفـــي الـــذكـــرى عـــزاءٌ
واســتــعــيــدي صـــوتَ نــهَّــامٍ
عـلـى سـطـحـكِ يـشـدو بـالـغـنـاء
وعليه السّيبُ والـغـوّاصُ أسرى
يمضيانِ اليومَ في همٍّ وكدٍّ وعناء

الغوص هنا خطاب يتحقق في الزمان (أربعون العمر، مساء ـ الضياء، الزمن الطاحن، الأمس، السنين، الأيّام، اليوم)، والمكان (البحيرة، الجبال، السطح، القاع، الأرض)، وهو رهين الحاضر التلفّظي «يقول بول ريكور»[1]* إنّ الخطاب يتحقق في الزمان، فهو رهين الحاضر التلفّظي»[2]. فالخطاب يتأسس على فعل تلفّظي، وحقيقة السيميائية مرتبطة بالمقام التلفّظي «الخطابُ مرتبطٌ بطبيعة الوظائف التي تضطلع بها العلامة السيميائية الجامعة ومتعلقاتها»[3]. والعلامة الجامعة هنا (الغوص) المتمثّلة في شخصيّة (الغوّاص) السّرديّة، ومتعلقاتها (الدَّين، قوت العيال، غوّاص، فقير، الكدّ، الحيتان، قاع الخليج، البحيرة، يغطس، حبيباً عائداً، نهّام، السيب، عناء، همّ) وهي علامات تحيل على دلالات ذلك الخطاب، وشفرات ذلك الزمن والتي سنتبينها من خلال شخصيّة

(1)* فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر (1913– 2005م).

(2) ريكور، بول، من النصّ إلى الفعل، سوي، باريس، 1983م، ص116 ترجمة: محمد بن عيّاد، ضمن كتابه: الكيان والبيان، تونس، كلية الآداب، صفاقس، 2013م، ص 126.

(3) الحلواني، عامر، التحليل السيميائي والمشروع التأويلي، تونس، منشورات وحدة البحث في المناهج التأويلية، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، 2010م، ص 123.

(الغوّاص)، ووظيفتها الجماليّة. وحين قلنا سرديّة: لأنّ الشخصيات مرتبطة بالرواية والقصّة، وهي بهذا المفهوم تعدُّ شخصيّة محوريّة أو شخصيّة البطل. والغوّاص في حقيقته محرّك للحدث. «لا حدث دون شخصيّة، ومن ثمّ لا سرد بدون شخصيّة فاعلة للحدث»[1].

إنّ مهمّة الفنّان / الشاعر هنا هي التعبير عن الانفعالات، انفعالات الغوّاص، يحاول تجسيدها دراميا في ضوء التجربة النفسيّة القائمة بالفعل في ذهن الفنّان/ الشاعر ووعيه، والواقعة في حياة مجتمعه؛ ممّا يساعده على التحكّم في جماليات الصورة فتبرز في مستويين/ الإثارة من خلال اللغة السرديّة في الوصف وذكر التفاصيل، والمتعة العاطفيّة من خلال تنامي وتطوّر الشخصيّة بواسطة الأحداث ذات الفعل الإنساني. «يبرز البعد البطولي في شخصيّة الغوّاص، في أنّه يتحدى الأمراض، والمخاطر، ممّا يعكس حياة هذا الإنسان المكافح الذي يعمل على ظهر سفينة الغوص» الغوّاص يركب البحر مُخاطراً بنفسه، ينزل إلى الأعماق مُكبَّلاً بثقل الحَجَر، لا يستنشق سوى ثوانٍ قليلة من الهواء، وقد يعود ولا يعود.. وقد يواجه الغواص خطر «الدالوب» [2]* أو يصاب بمرض

(1) نوفل، يوسف حسن، قضايا السرد العربي، سلسلة أدبيات، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية للنشر لونجمان، مصر، 2013م، ص303.

(2)* الدالوب يواجه الغواصون عواصف شديدة قد تلحق أضرار بالممتلكات وخسائر في الأرواح ومنها عاصفة تُسمّى الدالوب إنّها أشبه بطوفان نوح وقد حدث هذه المرة في الربع الأول من القرن العشرين الميلادي وقد أطلق على تلك السنة سنة الطبعة لغرق عدد كبير من السفن جراء عاصفة الدالوب، وقد يعزى هذا الاسم لحركة الريح الدائرية الشبيه بالدولاب. (ينظر: الزياني، راشد، الغوص والطواشة، ط1، 1998م، الأيام للنشر، ص240).

«الشلل» أو «انفجار في الأذن» ... لكنه مع ذلك لا يتراجع، لأنّه يسعى إلى لقمة عيش حلال»[1].

وفي كلّ النصوص الواردة لدى شعراء المدوَّنة تبرز شخصيّة الغوّاص بأبعادها الجسمانيّة (الدود في أمعاء غوّاص، قرحة شوهاء، جسم صغير، رفات الجسم) والاجتماعيّة (الدَّيْن، قوت العيال، الدّيّان الفظّ، للصغار، عزاء) والنفسيّة (يثور، يقسو، الكدّ، وحدَه، صرخته، يخشى، البكاء، صوت نهام، الغناء، أسرى). حيث استدعى الشعراءُ شخصيّة تراثية بأسلوب تفاعلي، فيه تعبير عن موقف، واستحضار لتجربة إنسانيّة. «إنّ استدعاء الشخصية التراثية في النصوص الشعريّة الحديثة يعد تصرفاً من قبل الحديث بالقديم، لكنه التصرف المسؤول، إذ يحس الشاعر لحظة استدعاء الشخصيات التراثية أنّه أمام تجربة مملوءة بالأحداث التي سجلها التاريخ، وعرفها المجتمع، ويعي تماماً أنّ هذه الشخصيات تشكّل رموزاً تاريخية تحتاج إلى تفكيك، وإعادة بناء، وتوظيف صحيح، قد تخوّل التعبير عن ضمير المجتمع بدقة وأمانة»[2]. إنَّ بِنية التضاد في شعر الشعراء جاء في كثير من المواضع (قاع ـ سطح)، (ظلمات ـ ضياء)، (يغطس ـ يخرج)، (تنام ـ يوقظها)، (الأمس ـ اليوم)؛ ليقتربوا من مفهوم الصراع الذي يعيشُه الغوّاص، حيث استخدموا هذه البنية وسيلةً للتنفيس عمّا يلاقيه من ظلم وضيم،

(1) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة، ص12.

(2) المرازيق، أحمد جمال، استدعاء الشخصيات التراثية: قراءة تأويلية في نماذج من الشعر السعودي المعاصر، مجلة الدارة، مجلة فصلية محكمة تصدر عن دارة الملك عبدالعزيز، العدد الرابع، 1434هـ، السنة التاسعة والثلاثون، ص12- 13.

ومؤكدين على سعي الغوّاص للتخلّص من العبوديّة؛ لإثبات كرامته الآدميّة، وساعياً لكسب رزقه بكل جهد وتعب ومشقّة.

فشخصية الغوّاص في نصوص شعراء المدوّنة جاءت حيويةً تحرك الأحداث وتنقل المشاعر والأفكار، وتأتي أهميّة شخصية الغواص السردية في أنّها طريق لإظهار المعاني الإنسانيّة بما تحمله من أفكار وآراء في سلوكهم وطبيعة عملهم، فتتضح قسمات الشخصية وسماتها ودوافعها ونوازعها داخل النصّ الشعريّ ومنها:

- فكرة اقتراض الغوّاص للمال من أجل السفر لرحلة الغوص، وتراكم الديون عليه كما عند علي عبدالله خليفة (جلّ ما يصفى للدَّين، والباقي زهيد، لا يفي قوت العيال)
- فكرة التضحية والإيمان بالموت في سبيل تأمين لقمة العيش كما عند علي عبدالله خليفة (أربعون العمر في الكدّ انقضت، ورفات الجسم للحيتان، ففي الذكرى عزاء)
- فكرة رفض الاستعباد، والتعبير عن العزّة والكرامة كما جاءت عند حسن المطروشي (كان يغطس للقاع، يطلقُ صرختَه)
- فكرة أنّ الغوّاص شخصية تراثية قديمة تحمل الهمّ والتعب والقلق كما جاءت عند مبارك آل ثاني (غدا الغوص حكايات تغنّي، فاحفظي الذّكرى، واستعيدي صوت نهّام، السّيب، الغوّاص، أسرى، همّ كدّ، عناء).

2- قداسة النسق الثقافي الاجتماعي:

ثقافة الغوص إرث تاريخي «خاضه الأوائل بسفنهم الخشبيّة البسيطة، شاقّين عباب الموج، يحدوهم الأمل، وتحفّهم الدعوات»[1]. وقد عرّف مالك بن نبي[2]* الثقافة بأنّها «مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعورياً العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي يعيش فيه»[3].

والنقد الثقافي يُعدُّ من أهمّ الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد،» وقد دخلت كلمة «الثقافة» النقد باعتبارها أنساق قيم السلوك والمعاني التي تشكّل الكائنات الإنسانية وتحيا داخلها»[4]، فهو منهج يهتمّ باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي فهماً وتفسيراً. وهو «منهج منفتح على مجموعة من المناهج النقديّة الحديثة تمثّلاً ومعارضة، مثل: البنيوية والسيميائيات، والتفكيكية، والتأويلية»[5] وهو ـ أيضاً ـ «فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية

(1) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة، ص20.

(2)* مؤلف جزائري، من أعلام الفكر الإسلامي في القرن العشرين (1905–1973م).

(3) يُنظر: مباركة، خضري، التحليل الثقافي للمجموعة القصصية (اللعنة عليكم جميعاً)، رسالة ماجستير، جامعة بوضياف، 2016م، ص11.

(4) فتحي، إبراهيم، النقد الثقافي، نظرة خاصة، دار المنظومة، عدد 63، 2004م، ص 131.

(5) حمداوي، جميل، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، دار المنظومة، مجلة الملتقى، المغرب، عدد27، 2012م، ص112.

الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمّة»[1]، وهو في حدّ تعبير جميل حمداوي يُعنى بتحليل النصوص والخطابات الأدبية والفنّية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية[2].

إنّ الخطاب الشعريّ من منظور النقد الثقافي هو علامة ثقافيّة وسياقية، يحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون علامة جماليّة أو فنّية أو شكلية يمتلك القدرة على أن يَلبسَ النسق الثقافي للتغلغل في سياقه التلفّظي «ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصاً، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر ممّا تعلن» وهذا جليٌّ في فلسفة النقد الثقافي الذي يتكئ على مبدأ وجود النسق المضمر المتنوّع بين تأريخي واجتماعي وعرفي وبيئي وسياسي وديني»[3] وأنّه يدرس النصّ باعتباره حاملاً لثقافة معيّنة سواءً كانت ماديّة أو معنوية، قولاً أو ممارسة فعليّة».[4] وقد جاءت نصوص شعراء المدوّنة محمَّلةً بالقيم الإنسانيّة، وبالأنساق الثقافية ومنها: أنّ البحر ميدان للعمل الشاقّ (رفض لليأس والإحباط)، وأنّ الغوص مصنعٌ لإنتاج الرجال (رفض لإهانة وقهر ساسة الغوص)، وأنّ رحلة الغوص هي ابتلاءٌ تحتاج إلى الصبر في البُعد عن الوطن

(1) الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص، 15.

(2) حمداوي، جميل، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ص104.

(3) راشد، أنسام محمد، النقد الثقافي من فوكو إلى عبدالله الغذامي، المنظومة، مجلة البصرة، كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، عدد69، 2015م، ص7.

(4) حمداوي، جميل، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ص111.

والأهل والزوجة والأمّ والأب (رفض الجلوس في البيت دون عمل). «ما كان الغوّاصون الأوائل ينظرون إلى البحر كفسحة للهو أو متعة عابرة، بل كميدانٍ شاقٍّ من ميادين الحياة، فيه يختبر الرجال صدق العزيمة، وقوّة الاعتماد على الله وسعة الصبر على البلاء. غاصوا في أعماقه بحثاً عن اللؤلؤ، فتعلّقوا بخيوط الأمل كمن يتعلّق بشعاع من نور، علّهم يعودون بما يُرضي الطفلة التي تنتظر، والزوجة التي تدعو، والأمّ التي تذرفُ دموعَها في صمت»[1].

ويتعامل النقد الثقافي مع كل الخطابات والنصوص، ومنها النصّ المقدّس، كما هو لدينا في نصوص شعراء المدوّنة الذين جاء خطابُهم الشعريّ مرتبطاً ومقترناً بـ«الوالِدَين»، ونقصد بالقداسة هنا: أنّها مرتبطة بالله عزّ وجلّ وبالرسول ﷺ؛ لما للوالدين من مكانة عالية ورفيعة لدى المسلمين، فقد وردا في آيات القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف، والشّواهد في ذلك كثيرة نكتفي منها ما جاءَ في القرآن الكريم بقول الله عزّ وجل﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حُسْنًا﴾[2]، وقوله تعالى﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا﴾[3]، وفي الحديث النّبوي قول النبي صلى الله عليه وسلّم «ما من ولد صالح ينظر إلى والديه نظرة رحمة إلاّ كان له بكلّ نظرة أجر حجة مبرورة»[4]،

(1) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة، ص20.

(2) سورة العنكبوت، آية8.

(3) سورة الإسراء، آية23.

(4) ابن عباس، عبدالله، المصدر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، الصفحة أو الرقم: 19/208. أخرجه الإسماعيلي في معجم أسامي الشيوخ، 1/320. والديلمي في الفردوس(6057)، والرافعي في التدوين 3/423.

وكقوله صلى الله عليه وسلّم حينما جاءه الرجل فقال : منْ أحقّ النّاس بحسن صحابتي؟ قال: «أمّك» قال ثمّ مَنْ؟ قال: «أمّك» قال ثمّ مَنْ؟ قال: «أمّك»، قال ثمّ مَنْ؟ قال: «أبوك»[1].

إنّ التعبير الاجتماعي لصالح مجتمع «الأسرة» حين يكون خطاباً دينيّاً؛ يأتي ليكون نموذجاً معرفيّاً ثقافيّاً وأخلاقيّاً عالياً في مشروع الكتابة ذات البُعد الاجتماعي/ الأسريّ الراسخ في الذهنيّة العربيّة والإسلاميّة، والذي ينتشر فيها مصطلح الوالدين (الأب والأمّ)، الذي يستلهم مكانتَه وقيمته من الله، فهو بمثابة نسقٍ مضمَرٍ يتجّه لسلطة عُليا / سلطة الوالدين، فيأتي الرأي بصيغة الذكر والأنثى، «وليس بصيغة الفحل: القول بالرأي المقدس الواحد»[2]. فشعراء المدوّنة قدموا شخصيتين مُقدَّستين بصفتِهما نموذجين في إبراز قيمٍ نبيلة في نسقٍ ثقافي اجتماعيّ نفسيّ ضمن مشروع تاريخي تراثي إنسانيّ وهو (الغوص)، ومن هذه القيم: الأمن والأمان والعطف والحنان والاحتماء والقوّة والكرامة والعزّة ورفض ظلم العمل القسري والنّظام التسلّطي من ساسة رحلة الغوص كـ» النّوخذة» مثلاً. باعتبار أنّ النقد الثقافي مرتبطٌ على مستوى التحليل وتشغيل الآليات المنهجية بمجموعة من العلوم الإنسانيّة كالتاريخ والأنتروبولوجيا، ... وغيرها»

(1) أبوهريرة، صحيح مسلم، الصفحة أو الرقم: 2548، أخرجه البخاري (5971)، ومسلم (2548).

(2) المصباحي، عبدالرزاق، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص 76.

يقول محمد البريكي في قصيدته «المجنون بالبحر»:[1]

فـــاســـألـــونـــي
فـأنـا لا أعـشـقُ الـبـحـرَ
لأنّـي عـنـدَه ودّعـتُ هـمّـي
إنّمـــا المـــوجُ أبـــي
والـــبـــحـــرُ أمّـــي

ويقول حسن المطروشي في قصيدته «ليل اليابسة»:[2]

إذا اشـتـدت الـريـحُ عـاتـيـةً
والـــتـــقـــى المـــاءُ
فاشدد على ساعدِي واسترِحْ،
هـكـذا كـان يـنـهـرنـي والـدي
ويـقـولُ: «تشبثّ بمنكِبِ جدِّكَ
كي تقهر البحر مثل الرّجال»
أبـي كـان يـعـبـر بـي لُجـجـاً
في الـلـيـالـي الـطِّـوالْ
وكـنـتُ أرى الـنَّـجـم يتبعُنا،
فـأنـامُ عـلـى فَـخِـذِه،

(1) البريكي، محمد، متأهّباً للعزف، ص37.
(2) المطروشي، حسن، الأعمال الشعريّة، ص55.

ويـطـيـلُ المـكـوثَ وحـيـداً
عـلـى ظـهـر مـركـبِـه،
راحـلاً في عـويـلِ الأقـاصـي،
ويـهـمـسُ:
«يا ولدي نحنُ أبناء هذا السّديمْ
فـنـحـن يـا بـنـيَّ،
سيوقظنا في غدٍ نـورسٌ عابرٌ،
أو تجـيء مـراكـبُ أسـلافِـنـا
مـن هـواءٍ قـديمْ»

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «أنين الصواري»:[1]

كم بكى قلبي منَ الخوفِ غريرا
حينَ ردتُ البحرَ (تبّاباً) صغيرا
شيّعتني الأمُّ بالدّمعِ وأوصتني كثيرا
وأبي يرجو من الله بأن أغدو كبيرا
أحـمـل الـعـبء وأرتـادُ الـغِـمـارْ
باحثاً عن لؤلؤ يُغري (طواويش) البحارْ
أو لـعـلّ الحـظَّ يأتيني (بـدانـةْ)

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص53–54.

لم يـرَ الـغـوّاصُ حُسناً مثلها ..

أو حـــوى قـلـــبُ المحـــارْ

يتعاضد النقد الثقافي مع السيميائية في كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية. وفي تعريف الغذامي[1]* للنقد الثقافي ذكر بأنّ النقد الثقافي أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيّ بنقد الأنساق المضمرة[2].

إنّ العلامة السيميائية الجامعة وهي (الغوص) جاءت بصفتها جملة ثقافيّة كاشفة ومعبرة، بوجود علاماتها السيميائية الفرعية الرافدة لها الكاشفة عن النسق (البحر، الموج، السواحل، الماء، لجج، مركب، نورس، تبّاب، لؤلؤ، طواويش، دانة، الغوّاص، المحار)، ويقصد بمصطلح الجملة الثقافية كما عبّر عنها عبدالله الغذامي «هي جملة كاشفة عن النسق، وهي متحدثة بلسانه، وهي جملة قد تطول لتصبح مقطعاً شعريّاً أو سرديّاً، وقد تقصر حتى لتكون شبه جملة، وبما أنّها تكشف النسق المضمر وتُعبّر عنه فإنّها لهذا ذات دلالة نسقيّة»[3]. وبواسطة الجُمل الثقافية سنكشف عن مهنة الغوص على اللؤلؤ أنّها مهنة شاقّة ومحفوفة بالمخاطر، وقد تضمّنتْ (معنىً مضمراً) يتمثّل في ظلم العمل والاستبداد وقوّة

(1)* عبدالله الغذامي، أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي (1946م).

(2) الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي، ص83.

(3) الغذامي، عبدالله محمد، النقد الثقافي: رؤية جديدة، دار المنظومة، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج11، جـ44، 2002م، ص 449.

السلطة؛ بسبب طبيعة العمل القاسية، وظروفه الصعبة التي تجعل الغوّاص تحت طائلة الظلم العملي القسري المُجبَر عليه هذا الإنسان الفقير؛ لنجد أنّ خطاب ظلم العمل سيقوم على ثلاث جمل رئيسية متحكّمة في الخطاب:

- **الجملة الأولى:** عند محمد البريكي (الموجُ أبي، البحرُ أمّي)
- **الجملة الثانية:** عند حسن المطروشي (هكذا ينهرني والدي، تشبّثْ بمنكب جدّكَ، كي تقهر البحر مثل الرّجال)
- **الجملة الثالثة:** عند علي عبدالله خليفة (شيّعتني الأمُّ بالدّمع، أبي كان يرجو من الله بأن أغدو كبيرا)

وسيظهر لنا النسق المضمر في خطاب الحبّ والعطف والكرامة، حين يخضع لنفسيّة الوالدَين، بل إلى الجدّ» كان البحر رفيق دربٍ، ومعلماً من معالم الهويّة، وامتداداً لصوت الجدّ الذي ماغاب يوماً عن الذاكرة»[1] فيتحوّل خطاب ظلم العمل وقسوته إلى خطاب رحمة في الأسرة الاجتماعيّة النسقيّة، بوصفه نصّاً ذا جماهيريّة وشيوع، وهذا يدلّ على تمكّن النّسق من التغلغل في جموع كاتبي الشعر «فالنصُّ هنا يُعامل بوصفه (حامل نسق)»[2]، حيث نكتشف ما تنطوي عليه نصوص شعراء المدوّنة من أنساق مضمرة تنبئ عن منظومة طبقيّة / استبداديّة في طريقة تسيير أعمال الغوص، وتبرز العلامة السيميائية الجامعة (الغوص) عند

(1) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة، ص20.
(2) المصدر نفسه، ص 454.

الشعراء، باعتبارها علامة كاشفة لهذا النسق، وبما أنّ الغوص علامة كاشفة للمعنى المضمر، وبما أنّ الشعر (حامل للنسق) فإنّ الثقافة الشعبية في دخول الإنسان للغوص تتحدد في إطار أنّ النصّ فعلٌ ثقافيٌّ اجتماعيّ، تتحقق وتتكشف فيه أنظمة ثقافيّة، كونها أي ـ الثقافة ـ تعبير عن النّاس، لها هيمنتها وسلطتُها «فالنصّ هو وسيلة وأداة، ومادة خام يُستخدم لاستكشاف أنماط معيّنة مثل الإشكاليات الأيدلوجية ، وأنساق التمثيل»[1].

فلذلك وظّف الشّعراء (الأب والأمّ) في عمليّة الغوص وِفق العلامات السيميائية، ليعطي دلالة نسقية اجتماعيّة عَقَديّة، تشير إلى عدّة ثقافات مضمرة وسط مجتمع مُستبدّ، قاسي، لا يعرفُ الرّحمة ولا الشفقة في مجال عمل الغوّاص، فالغوّاص / فقير، والنّوخذة / غنيّ «لم يكن البحر عند أهلِنا مجرّد مشهد طبيعيّ يزيّن الأفق أو يبعث على التأمّل، بل كان كياناً نابضاً بالحياة، وصفحة من صفحات الرزق الممزوجة بالكفاح والمشقّة»[2] وتتضح هذه الثقافات من خلال السياق:

- العطف والوصاية: عند علي عبدالله خليفة (شيّعتني الأمُّ بالدّمع)
- الاحتماء وبثّ الهمّ: عند محمد البريكي (إنّما الموجُ أبي، والبحر أمّي)
- التوجيه والإرشاد: عند حسن المطروشي (هكذا كان ينهرني

(1) الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص17.

(2) العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة، ص20.

والدي، ويقول: تشبّثْ بمنكب جدّكَ، كي تقهر البحر)
- الحبّ بالدّعاء (وأبي يرجو من الله بأن أغدو كبيرا)

3- الوعي بالموت:

الموت حقيقة من أغرب الحقائق الوجودية وأهمّها، فلقد بيّن الله تعالى أنّ الموت مخلوق قال تعالى:﴿ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ﴾[1]، «وفي هذه الآية قدّم الله الموت على الحياة لأنّه والله أعلم هو أصل الأشياء، وهو العدم، والحياة نتاج منه، وربّما لأهميّته، وهو أيضاً الفاصل بين الحياة الدنيا والحياة الأبديّة»[2].

والموتُ في حقيقته لغز عجيب في حياة البشر، فهل الموت قَدَرٌ غامضٌ؟ هل هو حالة تشكيلية للروح القلقة؟ هل حاول الإنسان أن يقهر الموت؟ أم أنّه المروّع المفزع كما قال علي الغيضاوي[3]* حين قدّم لكتاب «جماليّة الموت في مراثي الشعراء المخضرمين» لعامر الحلواني، وقال: «بأنّ الموت له جماليّة نجدها في كتاب الدكتور عامر حين ميّز بين حقيقة الشعور وطريقة التعبير عنه»[4].

إنّ فكرة الموت تُقلق الإنسان وتكاد تُلاحقه في كلّ مكان، حتى أنّ قلبه ليخفق بتلك القشعريرة الأليمة التي يسببها له «سر الموت»

(1) سورة الملك، آية2.
(2) العليّان، صلاح، الأطباء وفلسفة الموت، جداول، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص16.
(3)* مؤلف تونسي.
(4) الحلواني، عامر، جماليّة الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، تونس، ط1، 2004م، ص7.

وهنا يشعر بالخوف «فهو لا يموتُ لأنّه يمرض أو يهرم أو يضعف؛ بل لأنّه يشعر بجماليّة الحياة عن طريق الموت. قيل لرجل حكيم: كيف حال أخيك؟ فأجاب «إنّ أخي قد مات» فقيل له: «وما سبب موته» أجاب «حياته»[1]، والدكتور مصطفى محمود يقول «الموتُ في حقيقته حياة، ولأنّه لا يحتوي على مفاجأة، ولأنّ الموت يحدث في داخلنا في كلّ لحظة حتى ونحن أحياء»[2].

إنّ موضوع الموت ينطوي على كثير من المفارقات والتناقضات، وهو أيضاً موضوع كريه مزعج لا يشجع على التفكير فيه أو الحديث عنه. والإنسان يعرفُ حقيقةً أنّه لا محال «ميت»، لكنّه لا يحاول أبداً أن يواجه هذه الحقيقة «إنّه يحيا ويعلن عن وجوده في كلّ لحظة، ويعي تماماً أنّ وجوده سينتهي إلى الموت دون معرفة الزمان أو المكان أو حتى الطريقة التي يموت بها، وبالتالي يعرف عن طريق التجربة حتميّةَ الموت»[3].

وحينما نقف عند حياة الغوّاصين، فهي مليئة بالشقاء والعناء والكدّ والتعب، وهي عندهم جوهر الحياة؛ لأنّها تنفذ إلى أعماق الوجود. يقول الشاعر «ريلكه»[4]* في إحدى قصائده، وهو مقطع من مجموعته الشعريّة «كتاب الفقر والموت»:

(1) مبروك، أمل، فلسفة الموت، دار التنوير، بيروت، لبنان، د. ط ،2011م، ص 69.

(2) توبيني، أرنولد، وآخرين، الإنسان وهموم الموت، ترجمة وتقديم، عزت شعلان، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 2011م، ص11.

(3) توبيني، أرنولد، وآخرين، الإنسان وهموم الموت، ص9-10.

(4)* شاعر نمساوي (1875-1926م).

- إلهنا، أعطِ لكلّ واحدٍ منّا موته الخاصّ والذي هو حقّاً نابعٌ من هذه الحياة حيث يجد الحبُّ، المعنى والعوز والفاقة.

ذاك لأنّنا مجرّد أوراق ولحاء، والموت الكبير الذي يحمله كلّ واحد بذاته هو الثمرة التي يتغيّر كلّ شيء حولها»[1].

وجوهر الحياة عند شوبنهور[2]* هو الشقاء «فالإنسان عندما نفذ إلى أعماق الوجود ألفى أنّ ماهيته الأصليّة هي الشقاء، ورأى أنّ وجوده ما هو إلاّ سقوط مستمر في الموت»[3].

وفي مجتمع الغوّاصين، هل الغوّاص يحبُّ الموتَ أم يكرهه؟ هل خوفُ الغوّاص من الموت يُعدُّ ضعفاً؟! أم هو صراعٌ بين تحقيق الذات، والاعتقاد بالمصير والنّهاية، والاعتقاد الديني بالإيمان بالقضاء والقدر؟ وقد كتبَ العقّاد عن خوف الموت وبلاء الموت: «خوف الموت كلمة مرادفة لخوف الحياة، وكلاهما من شيمة الضعفاء؛ لأنّ الأقوياء لا يخافون الموت، ولا يخافون الحياة. ولكنّهم يكرهون الموت كما يكرهون عدواً، ويحبّون الحياة كما يحبون عشيقة، وليس من الضروري حين يكره المرء عدواً أن يخافَه، وإنّما خوف الأعداء دأب الضعفاء، وإذا خاف المرء الموت فذاك ضعفه. والضعيف يخاف الوجود كما يخاف الفناء؛ لأنّه لا يقوى على هذا ولا ذاك»[4].

(1) شنغ، فرانسوا، حول الموت والحياة، نقله إلى العربية: فاروق الحميد، دار الفرقد، دمشق، سورية، ط1، 2017م، ص25.

(2)* فيلسوف ألماني (1788–1860م).

(3) شنغ، فرانسوا، حول الموت والحياة، ص93.

(4) يُنظر: توبيني، أرنولد، وآخرين، ص12، « الكلمات الأخيرة للعقاد، دار الكتاب المصرية، القاهرة» (د. ص).

إنّ ارتباط الغوّاص بالموت، هو ارتباطٌ حاضرٌ في الذّاكرة، وفي الذّهنيّة الوجدانيّة له، منذ لحظة استعداده لنزول الغوص، فهل الموتُ ـ أيضاً ـ يُعدّ حُبّاً في الوعي الداخليّ للغوّاص؟ وهل يستطيعُ أن يحيا تجربة حبّ الغوص دون أن يحيا في الآنِ نفسِه تجربةَ الموت، إن كان ثمّتَ للموتِ تجربة؟!، هذه الاستفهامات تحيلنا إلى أنّ الغوّاص يجمع بين حبّ الغوص ورغبته في الدخول فيه وممارسته وبين الموت، وهذا الشعور يملأ نفسَه عذاباً، إذ كيف يتصوّر الغوصَ سبباً في رزقه، فيدخل البحر؛ لينشد الموت! هل لأنّ الموتَ فيه الخلاص من الفقر والعَوز؟ وهل يرى في موتِه حياةً جديدة لآخرين كأهله ووالديه وزوجته وأطفاله الذين ينتظرون عودتَه؟ وهل يرى في الموت صورة حقيقية لتخليد اسمه بأنّه رجلٌ ركبَ البحرَ وأهوالَه وأمواجه العاتية، وواجَه حيوانات البحر المفترسة، وقاوم الأمراض؛ من أجل تأمين لقمة العيش له ولأسرته؟ وهل يحبّ الموت وسَطَ البحر ـ بصفتِه ـ غوّاصاً؛ كي يحققَ له مكانة ورفعة ومنزلة بين رجال مدينته وقريته، ويُشار له ـ بعد ذلك ـ بالبَنان بأنّه غوّاصٌ شُجاعٌ وماهرٌ ومُحترف، ويُوصَف بأنّه بَطَل؟

ومن هذا كلّه نستطيع أن نستخلص أنّ «الصلة بين الحبّ والموت يمكن أن تفسّر تفسيرين: أحدهما تفسير صوفي خالص يقوم على أساس فكرة الاتحاد بين المحبّ والمحبوب. والآخر إنساني خالص يقوم على أساس فكرة الصيرورة والتطوّر الإنساني المستمر في الفرد بالنسبة إلى نفسه، أو الفرد بالنسبة إلى النّوع. والدّافع

في الحالة الأولى هو الوَجْد المكون للتجربة الصوفية، وفي الحالة الثانية هو النزوع على السموّ المكوّن للتجربة الإنسانيّة»[1].

ولمْ يُخفِ شعراء المدوّنة ـ في أشعارهم ـ قلقَ الغوّاص من الموت، فمن الطبيعيّ أن يكون لديه شيء من القلق حول الموت، وما سيحدث له بعد الموت، وما سيحدث لمن يحبّهم كثيراً كالوالدين والأولاد عندما يغادر الحياة الدنيا. فموت الغوّاص واحد، ولكنّ أسبابه متعددة، (الغرق ـ المرض ـ تعرّضه لحيوانات البحر المفترسة).

يقول خليفة الوقيان في قصيدته الجوابية على زميله الشاعر علي السبتي:[2]

إنّي لأشقى حينما أشقى للمبحرين كأنّهم غَرْقى
مجدافهم في اليمّ منحطمٌ وشِراعهم في لُجّةٍ شُقّا

ويقول غازي القصيبي في قصيدته «غريق»:[3]

وظلامٌ كالموتِ يخنقُ أيامي
ويجتاحُ أمنياتي العذارى
أنا ألقيتُ يا رياحُ شِراعي
فخذيه.. واغرقي البحّارا

(1) بدوي، عبدالرحمن، الموت والعبقريّة، د. د، د. ط، ديسمبر1945م، ص42.
(2) الوقيان، خليفة، المبحرون مع الرياح، ص25.
(3) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص85.

ويقول علي عبدالله خليفة في قصيدته «على أبواب الرحلة الأولى»:[1]

كفكفِ الدمع ولا ترضَ بحالْ
أن تكون امرأةً بين الرّجالْ
يا بنيَّ الموتُ حقٌّ والزوالْ
نازلٌ بالكلِّ إن شاء الإله.
فلئن خانت بحار الصمت
بحّاراً جسورْ
ارتمى منه الشراعْ
مزقاً فوقَ الأُجاجْ
وتهاوى قائم الأشياء، وانفكّت حبالْ
فاحتواه الموج في حقٍّ مشاعْ
بعد أنْ خارتْ قواهْ
هذهِ أحوال دُنيانا، وحال البحرِ
من قعر الدّهورْ

يبدأ مستوى التأويل بالمؤول المباشر، وهو المعنى البدئي السطحي للموت، الذي يدخل في علامة الغوص بوصفها علامة جامعة، وفي العلامات التي ترجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل

(1) خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، ص25.

(للمبحرين، غرقى، مجداف، اليمّ، شراع، رياح، شراعي، البحّار، اغرقي، بحّار، الشراع، حبال، الموج، البحر) وذلك في الخطاب الشعري لشعراء المدوّنة، فالموت أعطانا نقطة الانطلاق للدلالة (كأنّهم غرقى، أغرقي البحّارا، يا بنيّ الموت حقّ، احتواه الموج، هذه أحوال دنيانا).

نظر الشعراء إلى علامة الموت من خلال معرفتهم بأحوال الغوّاصين، ومآلهم الذي سيكونون عليه حين نزولهم البحر، فقد سيطرت فكرة الموت عليهم، فرآه خليفة الوقيان أنّه شقاءٌ على الغوّاصين الأحياء حين يفكرون بالنزول للبحر، فالتفكير وحده يسبب لهم هذا الشقاء بسبب شعورهم بنهاية مؤلمة (إنّي لأشقى حينما أشقى.. للمبحرين كأنّهم غَرْقى)، ورآه غازي القصيبي أنّه خلاصٌ من همّ الحياة وتعبِها (أنا ألقيتُ يا رياحُ شِراعي.. فخذيه.. واغرقي البحّارا) وكأنّ الموت راحة للغوّاص من همّ الدنيا، ومشاكلها وخصوصاً ـ حالة الفقر ـ التي دعت الغوّاص للنزول للغوص، وكأنّ القصيبي يتناصّ مع علي عبدالله خليفة في قوله (هذهِ أحوال دُنيانا، وحال البحرِ.. من قعر الدّهورْ)، أمّا علي عبدالله خليفة فقد رأى الموت بأنّه قضاءٌ وقدر وحقّ (يا بنيَّ الموتُ حقٌّ والزوالْ.. نازلٌ بالكلِّ إن شاء الإله)، ولكنّه في نظر علي خليفة، هو موتٌ يحقق العزة والكرامة، بأنّك تموت على شجاعة وبطولة، فذهاب الغوّاص للموت دليلٌ على رجولته، وأنّه مختلفٌ عن تلك المرأة الجالسة في بيتها، فبالموت يحقق الغوّاص الرجولة، كما يرى ذلك علي عبدالله خليفة (كفكفِ الدمع ولا ترضَ بحالْ..

أن تكون امرأةً بين الرّجالْ) وإذا قلنا بأنّ الموت قبيح، ومكروه، ومزعج، إلاّ أنّ شعراء المدوّنة جعلوا منه جماليّات «بما يعني أننا ننعت الموت بالجمال حين نفترض له غاية»[1]. فغاية الموت عند خليفة الوقيان والقصيبي هو معرفة واقع الغوّاصين، حيث أصبح لفظ «غرقى» مُحيلين على معنى النّهاية، ومشيرين إلى اليقين الذي يمثّله الصراع الإنساني من أجل البقاء في مواجهة حتميّة الموت وقوّته المدمّرة، وبهذا حدّد الشاعران تفاصيل هذا الغرق، وأخبرا عنه وعن كيفيّة حصوله ووقوعه وتشكّل ملامحه في تحطّم المجداف / وتشقق الشراع/ ؛ وكأنّهما: أي / الشاعران أدخلانا في دائرة الرثاء، وهي جماليّة تؤسس مفهوماً جديداً لصياغة الرثاء، ليس كما كان عند الشّعراء الأوائل في وصفهم للتّفجّع والتوجّع، وكأنّ الشاعرَين يسعيان إلى تشريك المتلقّي واستفزاز مشاعره «باعتباره قادراً على تنظيم مناطق الإيحاء في النصّ واستكشاف جماليته»[2].

أمّا علي عبدالله خليفة فإنّه يقرّر حتميّة الموت / يا بُنيّ الموت حقٌّ. ويعلنُ عن نهاية ساحقة لهذا الكائن المكافح أمام سلطة البحر/ هذه أحوال دنيانا وحال البحر. ويتّحد هذا الموقف مع الأحداث الذاتيّة والتجارب الإنسانيّة التي تتعلّق بصراع الإنسان مع البحر والمصير، ممّا يعني أنّ الإخبار عن الموت من الشاعر جاء وفق نداء توديع/ يا بُنيّ. مع بيان حقيقةِ مَشاهد جالبة

(1) الحلواني، عامر، جماليّة الموت قراءة أسلوبيّة، ص27.

(2) الحلواني، عامر، جماليّة الموت قراءة أسلوبيّة، ص376.

لمصير مجهول وردت في الأبيات (ارتمى منه الشراع مزقاً، وتهاوى قائم الأشياء، وانفكّت حبال، واحتواه الموج) حيث يستند الشاعر على مُسبّبات قويّة كافية لإحياء بُعدٍ جماليّ، ورسالة دينية وهي الإيمان بـ» القضاء والقدر»، وبأنّ الموت حاصلٌ على كلّ إنسان، ممّا يفرض على المتلقّي تأمّلاً في حقائق الوجود والمصير ودعوة إلى سبر أغوار الكون.

ولا شكّ في أنّ لحظة الموت تؤسس لبداية ركوب الغوّاص البحر، فتجعل المتلقّي قادراً على أن يصنع للنصّ أفقَ انتظار فيما ستؤول إليه الأحداث، ثمّ تأتي لحظة النهاية التي تصادق على هذا المفهوم وترسّخه في ذهن القارئ. لذلك ـ وبتعبير عامر الحلواني ـ «تؤدّي هذه الأدوار وظيفة دراميّة تدور على مواقف حكائية حاسمة مِيسمها الاستسلام للموت والخضوع لإرادة البحر. والطريف في هذه الأبيات النهايات أنّها تحمل في طيّاتها مُبرّرات جوهر الشعر، ونعني به الصورة الشعريّة»[1].

(1) المصدر نفسه، ص378-379. « بتصرف»

خاتمة الفصل الثالث:

لم تغفلْ السيميائية الوظائف الأنطولوجيّة والإيديولوجيّة والجماليّة بصفتِها أنماطاً للتفكير مرتبطةً بالظاهرة الفنّيّة قصد إدراك حقيقة الفعل الشعريّ. وأنّها وظائف تختزن في داخلها علامة كبرى وعلامات فرعية صغرى من خلال سياقات النصّ الشعريّ، فتُخرج النصّ من الخطاب العادي المباشر إلى خطاب عميق من خلال التأويل وسيروراته وأبعاده ودلائله ومؤولاته النهائية.

وفي هذا الإطار الفلسفي اعتمدتُ هذه الوظائف لصورة الغوص الشعريّة لدى الشعراء من منطلق قدرة هذه الوظائف على استجلاء المُتعة الفنّيّة، والمعاني الخفيّة المُضمرة، وعلى إبراز رسالة الشاعر الحقيقية ـ داخل النصّ ـ والذي يريدُ منها منح الصفة الإنسانيّة لهذا الغوّاص.

وأوّل هذه الوظائف هي الوظيفة الأنطولوجيّة التي تمثّلتْ في كثير من العلامات التي تُظهر مفهوم الوجودِ للغوّاص بصفتِه كياناً مستقلاً له تجربة مُعاشَة وحاضرة، تنطلق مع حدث الغوص عند بلوغه مستوى الحقيقة الثابتة من خلال الحوار التواصلي مع مجموعة من الذوات. فبرزت ذات الغوّاص مع الموت والولادة بصفتِهما مفهومين ميتافيزيقيَين، ومع الحريّة بصفتِها فعلاً

اختياريّاً، ومع الانتماء بصفته ضرورة اجتماعيّة نفسيّة، ومع الأخلاق بصفتِها تشكّل سلوك الغوّاص وقيمَه.

وثانيها الوظيفة الإيدلوجيّة التي تشكّلتْ في النصّ الشعريّ من خلال اللغة والعلامة، فكشفتْ لي إمكانيّة معرفة طقوس وطبقات وعادات وتقاليد وأفكار ومعتقدات هذا الغوّاص وِفقَ مقامات فيزيائية وثقافية واجتماعية ونفسيّة وزمانيّة؛ لارتباط هذا الغوّاص بمجتمع له أنماطه السلوكيّة. فالغوصُ في حقيقتِه خِطابٌ يحيل إلى دلالات ومعاني منها: أنّه خطاب ثقافة مجتمعيّة وسلوك تفاعلي، وأنّه أسطورة بحريّة، ومهنة ذات هويّة خليجيّة عربيّة.

أمّا ثالثُها فهي الوظيفة الجماليّة التي تحملُ أبعاداً فنّيّة وإنسانيّة وفلسفيّة، كامنةً وسْطَ علاماتٍ وإشاراتٍ مُفخّخَةً بالمعاني الضمنيّة والمقاصد الخفيّة التي تتحكم فيها ذاكرة التاريخ للغوص والإنسان. وانطلقَ تحليلي للوظيفة الجماليّة عبر القيمة الإبداعيّة التي تؤدي أدواراً دراميّة تدور على مواقف حكائية تُنتجُها الصورة الشعريّة، حيث تكتسب الجماليّة بعلاماتها بُعْداً سيميائياً ينهض على دراسة العلاقات القائمة بين العلامة الجامعة الكبرى، والعلامات الفرعيّة الرافدة للعلامة الكبرى، إذ تقوم بإنتاج المعنى ضمن نطاق اللغة، ومن أبرز القيم الإبداعيّة التي وقفتُ عليها: شخصيّة الغوّاص السرديّة، وقداسة النسق الثقافي الاجتماعي الذي يعيشه الغوّاص، والوعي بحقيقة الموت.

الخـــاتـــمـــة

الخاتمة:

أملتْ عليّ قراءة المدوّنات الشعريّة لبعض شعراء الخليج قراءة متأنّية أن أستهدي في مقاربتها بالمنهج السيميائي «البورسي»، وعماد هذا المنهج تمييزه بين مستويات ثلاثة من التأويل: المؤول المباشر، والمؤول الدينامي، والمؤول النهائي، بحيث تدخل علامة الغوص ومتعلّقاتها عند شعراء المدوّنة في سيرورة دلالية مُنتجة للمعنى عبّر عنها بورس بمفهوم «السيميوز».

ولمّا كان مدار البحث حول سيميائية الغوص فقد توقّفت عند المدخل إلى المنهج والمصطلح، وفصّلتُ الحديث في مصطلحَيْ «سيميائية» و «الغوص»، فأمّا السيميائية فتتبّعتُ جذورها في النقود العربية والغربيّة، وبيّنت جهود أبرز أعلامها وهما (دي سوسير) و (بورس) ، وأمّا مصطلح الغوص فنظرتُ إليه بعدِّه علامة جامعة، وأكّدتُ قيامه في مستوى البحث على سيطرة الأفكار والقيم والمبادئ الاجتماعيّة والنفسيّة والإنسانيّة، وذكرتُ سيطرة مشاعر الخوف والحزن والألم والفراق، مقابل سيطرة الفرح والبهجة وصُنع التاريخ والوعي بالذات وبالجماعة، وغيرها من معاني الصبر والرجولة والسعي لكسب الرزق التي كان يعيشها الغوّاص في داخله، ويمارسها في واقعه.

كما أنّني أقمتُ في جميع الفصول الإجراء التطبيقي على المؤول المباشر باعتباره أوّل مستويات التحليل السيميائي عند بورس، وهو المعنى البدئي السطحي للعلامة، وهذا المستوى يسعى إلى الإحاطة بالغوص بوصفه علامة جامعة، وبالعلامات التي يرجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل، وذلك في الخطاب الشعريّ من خلال مدوّنات الشعراء. ثمّ اشتغلتُ على المؤول الدّينامي ثاني مستويات التأويل عند بورس، ويقوم على أنقاض المؤول المباشر، حيث تصبح فيه علامة الغوص ومتعلقاتها رهينة سيرورة دلاليّة (السيميوز)، وذلك في الخطاب الشعري. وأختم في الإجراء التحليلي إلى كبح جماح السيرورة الدّلالية لعلامة الغوص ومتعلقاتها في ثالث مستويات التأويل عند بورس، وهو المؤول النهائي الذي يسمح باستخلاص الوظائف المتولّدة من مدوّنة البحث المتكوّنة من قصائد الشعراء في دواوينهم ومجموعاتهم الشعريّة، وهي الوظيفة الأنطولوجيّة، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة الجماليّة.

ويمكن تلخيص أهمّ ما أفضى إليه البحث في سيميائية الغوص في شعر بعض شعراء الخليج في النتائج الآتية:

- تُعنى السيميائية بدراسة العلامات ودلالاتها وطرائق تأويلها، ولها جذور في تراثنا العربيّ كما يلاحظ عند الجاحظ والجرجانيّ، لكنّها بحاجة إلى مزيد تنقيب وتقييم وتجريد وتأليف، أمّا الجهود الغربية فقد جاءت بالتنظير المؤطّر للمنهج السيميائي، ولأسسه الإجرائية، وأدواته التطبيقية.

- الغوص عند بعض شعراء الخليج يحملُ معنىً إيحائياً، يقومُ على الجانب الإيجابي داخل الجانب السلبي من هذه المهنة الشاقّة والصعبة التي لا يقدر عليها إلاّ الرجال الأبطال، وبالغوص يتوصّل الغوّاص إلى معنىً أسمى من كونها مهنة إلى كونها وجود وحقيقة وخلود، بالإضافة إلى معنى الغوص المعجمي القائم على فكرة السّفر والرحلة إلى عالم بطوليّ مجهول الأقدار.

- يمكن إرجاع أبرز بواعث الغوص إلى الحالة الاجتماعية والاقتصادية والنفسيّة التي كان يعيشها أغلب أفراد المجتمع الخليجيّ في ذلك الوقت، وما يتبع تلك الحالة من فقر وعَوَز وحاجة لكسب الرزق، والسعي إلى تحسين الوضع الاقتصادي لكلّ أسرة، ومن تأمين لقمة العيش للأسرة نساءً ورجالاً وشيوخاً وأطفالاً. وكلّ هذه البواعث متداخلة ومتفاعلة بعضها مع بعض داخل الذات/ الشاعرة المسكونة بحب الأرض والولاء والتماسك الأسري والانقياد لربّ الأسرة في دعوته لأبنائه بأن يكونوا رجالاً أبطالاً يذهبون إلى الغوص بدون رهبة ولا خوف من الموت. فنتج عن ذلك عاطفتان (أبوّة شديدة صارمة، وأمومة حانية باكية).

- كشفت القراءة السيميائية عن الوظائف للخطاب الشعريّ، أنّ الشعراء أقاموا أبعاداً ذات تأثير كبير في حياة الغوّاص، فمهنة الغوص أصبحت ثقافة تتوارثها الأجيال، جيلاً بعد جيل، وأصبح الغوّاصُ يحبّ مهنة الغوص لتحقيق معاني في

ذاتـه ومجتمعـه، ومنهـا: الهويّـة والوجـود والخلـود، فهـو يحـبّ الغـوص رغـم مخاطـره وتحدّياتـه الـذي قـد تـودي بـه إلـى المـوت، ولكنّـه يـراه (موتـاً مُحبّبـاً)؛ لأنّـه يعـرفُ أنّـه سـيحقق بـه ولـه الفخـر والعـزّة والكرامـة.

- وجـد الشـعراء في فكـرة الغـوّاص المكافـح رمـزاً للعـزّة والكرامـة، وللـذّات التـي لا تخشـى إلاّ اللّه، ذاتٌ مُجنّحـة، متجـرّدة مـن الجُـبن والكسـل والخـوف وعـدم القُـدرة، ومتسـلّحة بالشـجاعة والبطولـة والشـعور بالمسـؤولية والإقـدام وتحمّـل العواقـب. هـذه الـذات متصالحـة مـع روحهـا، معبّـرة عـن ارتقائهـا وسـموّها، مُلامسـة لوجودهـا الإنسـانيّ، قـادرة علـى العطـاء، مُجيبـة ـ وبكرامـة ـ عـن أيّ سـؤال يشـعرها بالخـذلان والتقصيـر.

- لقـد أدّت الوظائـف دورهـا المهـمّ في الخطـاب الشـعريّ في شـعر بعـض شـعراء الخليـج، وقـد اسـتغلّها الشـعراء لبـثّ أفكارهـم عـن مهنـة ضاربـة الجـذور تاريخيّـاً وإنسـانيّاً، وجـذب المتلقّـي إلـى الإيمـان بآرائهـم وأهدافهـم، وهـو مـا سـعى إليـه الشـعراء إلـى إثباتـه في الغـوص بمعنـاه الإيحائـي، موظّفـين في قصائدهـم طرقَهـم الأدبيـة والبيانيّـة والأخلاقيّـة والجماليّـة في تصويـر الغـوّاص بالسـندباد ذي الملامـح الخليجيّـة، تعبيـراً عـن تجاربـه الوجوديـة، وغربتـه، وأملـه الضائـع، حيـث يمثّـل رحلـة الحيـاة والمغامـرة والاغتـراب والمعانـاة والبحـث عـن الحريّـة وصـراع المـوت والحيـاة.

لعلي بهذا البحث أن أسهم في تعزيز الجهود العلميّة التي تدور على الدّرس السيميائيّ والإبداع الخليجيّ، من خلال مدوّنات شعريّة خليجيّة، اتخذتْ من الغوص علامة سيميائية جامعة، وأن أوفّر فرصة للباحثين عموماً لتكثيف البحوث في هذا المجال المنهجي لتحديد المعرفة في إبداعنا الخليجيّ أو لإنتاج معرفة جديدة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- القرآن الكريم
- الحديث الشريف
- آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعريّة، المجلس الوطنية للثقافة والفنون والتراث، مطابع الدوحة، ط1، 2008م.
- البريكي، محمد عبدالله، بدأتُ مع البحر، كتاب دب الثقافية، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، ط1، 2015م.
- البريكي، محمد عبدالله، رغيفٌ ساخنٌ للبحر، دار موزاييك للدراسات والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، إسطنبول، تركيا، ط1، 2025م.
- البريكي، محمد عبدالله، عكاز الريح، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019م.
- البريكي، محمد عبدالله، متأهّباً للعزف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2023م.
- خليفة، علي عبدالله، أنين الصواري، دار الغد، المنامة،

البحريـن، ط3، 1994م.

- القصيبـي، غـازي عبدالرحمـن، المجموعـة الشـعريّة الكاملـة، مطبوعـات تهامـة، جـدة، السـعودية، ط2 ، 1987م.
- المطروشـي، حسـن، الأعمـال الشـعريّة، الانتشـار العربـي، الشـارقة، الإمـارات العربيـة المتحـدة، ط1، 2022م.
- الوقيـان، خليفـة، المبحـرون مـع الرياح، شـركة الربيعـان، الكويت، ط2، 1980م.

ثانياً: المراجع

- إبراهيم، وفاء، الوعي الجمالي عند الطفل، مكتبة الإسكندرية، مصر، مهرجان القراءة للجميع 97، د . ت.
- ابـن الديـن، بخولـة، عتبـات النـصّ الأدبـي، مقاربـة سـيميائية، مجلـة سـمات، الجزائـر، 2013م.
- ابـن جعفـر، قدامـة، نقـد الشـعر، تحقيـق محمـد عبدالمنعـم خفاجـي، دار الكتـب العلميّـة، بيـروت، لبنـان، د. ط ، د.ت.
- ابـن عاشـور، الطاهـر، التحريـر والتنويـر، مؤسسـة التاريـخ العربـي، مصـر، ط1، 2000م.
- ابن علس، المسيب، شعر المسيب بن علس، جمع وتحقيق ودراسة: أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، جامعة مؤتة، ط1، 1994م.
- ابـن عيّـاد، محمـد، مسـالك التأويـل السـيميائي، كليـة الآداب والعلـوم الإنسـانيّة، صفاقـس، تونـس، ط1، 2009م.

- ابن عيّاد، محمد، مضارب التأويل، مطبعة التسفير الفنّي، تونس، صفاقس، 2003م.
- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د. ت، د. ط.
- ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر، دار صادر، د. ط، د. ت.
- ابن هندي، صلاح، ثمالة الغوص، نضد للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الخبر، ط1، 2024م.
- أبو العلا، محمود ـــ متولي، محمد، جغرافية الخليج، مكتبة الفلاح، الكويت، سنة 1402هـ.
- أبو خليل، شوقي، حصن نابليون وذات الصّواري، سلسلة معارك إسلامية حاسمة، دمشق، جـ4، 2001م.
- أبو زيد، أحمد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ط1، 1995م.
- أبو زيد، علي إبراهيم، فنيات التصوير عند الصنوبري.
- أبو منير، كمال، قضايا الجماليّة من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.
- أحمد، محمود سيد، الإنسان ومكانته، في فلسفة هارتمان الأخلاقية، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2013م.
- الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2020م.
- الإدريسي، يوسف، عتبات النص، بحث في التراث العربي

والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات المغرب، المغرب،ط1، 2008م.

- أسامة، إسبر، الحوارات الكاملة (1960 ـ 1980)، بدايات للنشر والتوزيع ، سوريا ، جـ1، ط2 ،2010م.
- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط ،1992م.
- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د.ت.
- أسيود، صباح عبد الرضا، دراسات في شعر الخليجِ العربي، كنوز المعرفة، عمّان، ط1، 2015م.
- أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط1، 1978م.
- أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط ، 1988م.
- إيجلتون، تيري، النقد والأيدلوجيّة، ترجمة: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م.
- أيكن، هنري ديفيد، عصر الأيدلوجية، ترجمة: فؤاد زكريا، مراجعة: عبدالرحمن بدوي، الناشر: مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2023م.
- إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة : أحمد الصمعي، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، 2005م.

- بارت، رولان، لذّة النصّ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- بارت، رولان، لذّة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت ، ط1، 1992م،
- بحيري، سعيد، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2004م.
- بدوي، عبدالرحمن، الموت والعبقريّة، د. د، د. ط ، ديسمبر، 1945م.
- برقاوي، أحمد نسيم، أنطولوجيا الذات، المركز الثقافي العربي، مؤمنون بلا حدود، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2014م.
- بركة، الأخضر، خطاب الزمن في الشّعر الجاهلي، أكاديمية الشعر، أبوظبي، ط1، 2014.
- بلعابد، عبدالحق، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007م.
- بنكراد، سعيد، السميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م.
- بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط3، 2012م.
- بو صباط، ماهر، نقد الحجاج وسيميائيات الأهواء، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2015م.
- بو قرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النصّ

وتحليل الخطاب ـ دراسة معجميّة، عالم الكتب الحديث، عمان، ط2،2010م

- بو مسهولي، عبدالعزيز، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د. ط ، 1998م.
- بوحناش، نورة، الأخلاق والرهانات الإنسانيّة، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط ، 2012م.
- البيطار، نديم، التاريخ كدورات إيدلوجية، بيسان، بيروت، د. ط 2000م.
- التركي، محمد سلمان، قصة علاء الدين والمصباح السحري، حكايات شعبية، وزارة الثقافة الأردنية، التراث الثقافي غير المادي، المفرق، الأردن، 2017م.
- تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، 2008م.
- التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1939م.
- توينبي، أرنولد وآخرون، «الكلمات الأخيرة للعقاد، دار الكتاب المصرية، القاهرة» (د. ص).
- توينبي، أرنولد وآخرون، الإنسان وهموم الموت، ترجمة وتقديم، عزت شعلان، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2011م، ط1.
- جبار، زينة حسن، الغربة والاغتراب في شعر سبط ابن التعاويذي، جامعة ميسان، العراق، 2025م.

- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، ط1، 1415هـ.
- الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، د. ط ، 1998م.
- جواد، فاتن عبدالجبار، اللون لعبة سيميائية، جامعة تكريت، كلية التربية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2009م.
- الجوهري، علي، أشهر المعارك البحريّة في التاريخ القديم والحديث، مكتبة القرآن، القاهرة، د. ط،2003م.
- جيمينيز، مارك، ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.
- الحجمري، عبدالفتاح، عتبات البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
- الحربي، هاجد دميثان، الرثاء في الشعر السعودي، إدارة النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، د. ط ، 2013م.
- حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007م.
- الحلواني، عامر، التحليل السيميائي والمشروع التأويلي، تونس، منشورات وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، ط1، 2010م.

- الحلواني، عامر، جماليّة الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، تونس، ط1، 2004م.
- الحلواني، عامر، جماليّة الموت، قراءة أسلوبيّة، جامعة صفاقس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، ط1، 2004م.
- الحلواني، عامر، شعريّة المعلّقة، كليّة الآداب، صفاقس،ط1، 2007م.
- الحلواني، عامر، على عتباتِها تُبنى النصوص، دار نهى، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقس، تونس،ط1، 2012م.
- الحمد، حمد، سنوات الغوص والسفر في الخليج العربي، دار جداول، بيروت، ط1، 2024م.
- حمداوي، جميل، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر، عمان،ط1، 2011م.
- الحميري، نشوان بن سعيد، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين عبدالله العمري، مطهّر الإرياني، يوسف محمد عبدالله، جـ6، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1999م.
- حنظل، فالح، معجم الغوص واللؤلؤ في الخليج العربي، مؤسسة دار الفكر الجديدة للطباعة والنشر، المجمع الثقافي، أبو ظبي، د. ط ، د .ت.
- حنفي، حسن، الهويّة، مؤسسة هنداوي، يورك هاوس، المملكة المتحدة، 2012، صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي ،د. ط ، عام 2023م.

- حور، محمد إبراهيم، الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- خاطر، يحيى، اللون في شعر ابن المعتز، دلالات ووظائف، ط1، 1999م.
- الخان، وحيد أحمد حسن، أغاني الغوص في البحرين، مطبعة المنامة، البحرين، ط3، 2017م.
- خليفة، أحمد محمد، من أغاني البحرين، مطابع دار الكشاف، بيروت، د. ط ، 1955م.
- داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، د. ط، د .ت.
- الدرهم، هيا محمد، صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج، دار الثقافة، الدوحة، قطر،ط1، 1986م.
- الدرهم، هيا، صورة البحر في الشعر العربي الحديث في الخليج، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1986م.
- الدسوقي، عبدالعزيز، تطوّر النقد العربي الحديث في مصر، مصر، القاهرة، الشركة العربية للنشر والتوزيع، 1992م.
- الدمشقيّ، ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مكتبة النور العلميّة ،بيروت، جـ4، ط1، 1992م.
- الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د. ت.
- راغب، نبيل، موسوعة الإبداعِ الأدبي، الشركة المصرية

العالمية للنشر لونجمان، ط1،1996م.

- ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقّي، دار جرير، الأردن، ط1، 2008م.
- رحيم، عبدالقادر، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.
- الرشيد، عدنان، مفهوم الجمال في الفنّ والأدب، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، العدد 101، د. ط، 2002م.
- الرقيات، عبدالله بن قيس، ديوان عبدالله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح عزيزة فوّال بابتي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م.
- الرميضي، طلال، أعلام الغوص، دار الكتاب الحديث ، الكويت ، ط1، 2001م.
- ريكور، بول، من النصّ إلى الفعل، سوي، باريس، 1983م، ترجمة محمد بن عياد، ضمن كتابه: الكيان والبيان، تونس، كلية الآداب، صفاقس، 2013م.
- الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والإنباء الكويتية، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، جـ5، 1965م.
- الزرزموني، إبراهيم أمين، الصورة الفنية في شعر علي الجارم.

- الزعبي، أحمد، التناص نظريّاً وتطبيقيّاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م.
- الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر، عمّان، ط1، 2008م.
- الزيّات، أحمد حسن ــ عبدالقادر حامد ــ مصطفى، إبراهيم ــ النجّار، محمد علي، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة مصر، من أوّل الهمزة إلى آخر الضاد، دار الدعوة، جـ1، 1972م.
- الزياني، راشد، الغوص والطواشة، الأيام للنشر، ط1، 1998م.
- السامرائي، سهام، العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر، عمّان، الأردن، ط1، 2016م.
- السعدي، عبدالرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنّان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 2005م.
- السليم، أريج عيسى، سيميائية الزي في التراث الأدبي حتى القرن الرابع الهجري، دار المنظومة، جامعة اليرموك، كلية الآداب، الأردن، 2017م.
- شرف، عبدالعزيز، فنّ المقال الصحفي في أدب طه حسين، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط1، د. ت.
- شكر، شاكر هادي، الحيوان في الأدب العربي، عالم الكتب، بيروت، جـ3، ط1، 1985م.
- الشملان، سيف مرزوق، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت

والخليج العربي، ذات السلاسل، الكويت، جـ1، ط2، 1986م.

- شنغ، فرانسوا، حول الموت والحياة، نقله إلى العربية: فاروق الحميد، دار الفرقد، دمشق، سورية، ط1، 2017م.
- الشيراوي، محمد قاسم، جمع وإعداد: مبارك عمرو العمّاري، نوادر وقصص من البحرين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط1، 2018م.
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، جـ1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ط، 1982م.
- صمّود، حمّادي، قراءة في نصّ شعريّ من ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، ضمن صناعة المعنى وتأويل النصّ، تونس، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة.
- الضويحي، عبدالله عبدالعزيز، النجديون وعلاقتهم بالبحر: صفحات مطوية من تاريخ الغوص، الناشر: المؤلف، ط1، 2001م.
- الطاهر، ليلى عبدالله، الغوص وتجارة اللؤلؤ في الخليج العربي، دار ملامح للنشر، الشارقة، ط1، 2023م.
- عاصي، ميشال، الفنّ والأدب، بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبيّة والفنّية، لبنان، بيروت، دار العلم للملايين، 1984م.
- العامر، طاهر معتوق، كان الغوص مهنة في الأحساء والقطيف مثلاً، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2025م.

- عبدالغفار، زياد علي، أنغام خليجية رواية النهّام بدر السادة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2018.
- عبيد، محمد صابر، شعريّة المكان العماني ـ مقاربة جماليّة في تجربة عبدالرزاق الربيعي، دار الانتشار العربي، الشارقة، ط1، 2023م.
- العدواني، معجب، تشكيل المكان وظلال العتبات، نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعوديّة، ط1، 2002م.
- العروي، عبدالله، مفهوم الأيدلوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط8، 2012م.
- العروي، عبدالله، مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1993م.
- عزام، محمد، تحليل الخطاب على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتّاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003م.
- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، د. ط، 1985م.
- العليّان، صلاح، الأطباء وفلسفة الموت، جداول، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.
- العمّاري، مبارك عمرو، دليل شعراء الموّال في المحرّق، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط1، 2018م.
- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.

- عياشي، منذر، العلاماتيّة وعلم النصّ، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2004م.
- عياشي، منذر، اللسانيات والدلالة، أمل الجديدة، سوريا، دمشق، ط1، 2017م.
- عيدان، عقيل يوسف، التنوير في الإنسان، شهادة جان جاك روسو، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
- الغذامي، عبدالله محمد، النقد الثقافي: رؤية جديدة، دار المنظومة، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مج11، جـ44، 2002م.
- الغذامي، عبدالله محمد، ثقافة الوهم ـ مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ـ المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.
- الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط4، 1998م.
- الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.
- الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- الغنيم، عبدالله يوسف، كتاب اللؤلؤ، دار البشائر الإسلاميّة، ط2، 1419هـ.

- الفايز، محمد، النور من الداخل، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1966م.
- فتحي، إبراهيم، النقد الثقافي : نظرة خاصة، دار المنظومة، عدد 63، 2004م.
- فجّال، أنس، الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، نادي الأحساء الأدبي، الأحساء، المملكة العربية السعودية،ط1، 2013م.
- الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، جـ4 ، 2003م.
- فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة.
- فرغلي، زينب، التشكلات الجمالية والدلالية في الخطاب الشعري عند شعر أحمد عبدالمعطي حجازي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015م.
- فضل، صلاح، أشكال التخييل، سلسلة أدبيات الشركة العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، م1996.
- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م.
- الفوزان، إبراهيم فوزان، دول الخليج العربية وعوامل نهضتها الثقافية الحديثة، مطابع القصيم، الرياض، ط1، 1998م.
- القصيبي، غازي، سيرة شعريّة، مطبوعات تهامة، الرياض،

المملكة العربية السعودية،ط2، 1988م.

- القطامي، عمير بن شييم، ديوان القطامي عمير بن شييم التغلبي، تحقيق إبراهيم السامرائي، أحمد مطلوب، دار الثقافة ، بيروت، ط1، 1961م.
- القماطي، محمد منصف، الأصوات ووظائفها، دار الوليد، طرابلس، ليبيا، د. ط ،2003م.
- القنّاص، راشد، من أشهر الفنون الأدائية الشعبية في المملكة العربية السعودية، دار الانتشار العربي، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، ط1، 2024م.
- كاصد، سلمان، عالم النصّ، دراسة بنيوية في الأساليب السرديّة، فؤاد التكرلي نموذجاً، دار الكندي، عمان، 2002م.
- كامبل، جوزيف، مويزر، بيل، سلطان الأسطورة، تحرير: إيجي سوفلاورز، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، إشراف: جابر عصفور، القاهرة، 2002م.
- كانط، إيمانويل، أنطولوجيا الوجود، د. جمال محمد أحمد سليمان، إشراف د. أحمد عبدالحليم عطية، دار التنوير، 2009م.
- لحميداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط1، 2003م.
- لحميداني، حميد، بنية النصّ السرديّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2،2000م.

- الماضي، شكري، في نظريّة الأدب بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط1، 1993م.
- ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982م.
- مبروك، أمل، فلسفة الموت، دار التنوير، بيروت، لبنان، د. ط ،2011م.
- محمد، عدي عدنان، اللون في الرواية العراقية، دار دجلة الأكاديمية، بيروت، لبنان، ط1، 2019م.
- مذكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د. ط، 1983م.
- مرتاض، عبدالملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، أكاديمية الشعر، أبوظبي، ط1، 2016م.
- مرتاض، عبدالملك، قضايا الشعريات، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، ط1، 2010م.
- مسعود، ميخائيل، الأساطير والمعتقدات العربيّة قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، 1994م.
- المصباحي، عبدالرزاق، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان،ط1، 2015م.
- مطهري، صفية، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

- مفتاح، محمد، ديناميّة النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2،1990م.
- المقداد، قاسم، تفكرات سيميائية / آليات إنتاج الدلالة والمعنى، دار نور الصبح، سوريا، ط1، 2024م.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط1، 1967م.
- مهران، محمد، مقدمة في الفلسفة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر د. ط ، 2004م.
- الموسوعة العالميّة، حقوق الطبع محفوظة: كروبو إيديتو ريالي فابري، ميلانو، مجلد7،1995م.
- الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، الاصطلاحات والمفاهيم، المجلد الأول، معهد الإنماء العربيّ، ط1، 1998م.
- مونتيبيلو، بيير، نيتشه وإرادة القوة، ترجمه وقدّم له جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.
- نشوان، يونس، اللون في شعر ابن زيدون، جامعة اليرموك، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا،إربد،الأردن.
- نصير، ياسين، الاستهلال فنّ البدايات في النصّ الأدبي، دار نينوى، سوريا، دمشق، د. ط ، 2009م.
- نوفل، يوسف حسن، قضايا السرد العربي، سلسلة أدبيات،

مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية للنشر لونجمان، مصر، 2013م.

- الهاشمي، علوي، السكون المتحرّك، ج3، اتحاد كُتّاب الإمارات، 1995م.
- الهاشمي، علوي، ما قالته النخلة للبحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2،1994م.
- الوقيان، شايع، الوجود والأخلاق ما قبل الخير والشر، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2025م.
- الوقيان، شايع، قراءات في الخطاب الفلسفي، الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011م.
- وهبة، مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979م.
- وهبة، مراد، المعجم الفلسفي، باب الألف، دار قباء الحديثة، القاهرة، د. ط 2007م.
- يقطين، سعيد، مقدّمة لكتاب عتبات (ج. جينيت، من النصّ إلى المناص) لعبدالحق بلعابد.
- اليوسف، علي محمد، غياب الزمن في وهم الدلالة، قراءات ودراسات، المجلة الثقافية الجزائرية، 2022م.

ثالثاً: الدوريات: (الصحف والمجلات)

الصحف:

- الحجّي، زكيّة إبراهيم، فلسفة الإحساس بالزمن، جريدة الجزيرة، المملكة العربية السعودية، 3 أكتوبر، 2024م.
- الحربي، صالح حمدان، منتدى تاريخ الكويت ، حوار مع مستشار التراث الشعبي صالح حمدان الحربي ، جريدة القبس، أجرى الحوار : جاسم عباس، يونيو ، 2008م.
- الحنيان، سرور، الإنسان والزمن، مقالات، جريدة الرياض، المملكة العربية السعودية، الأربعاء، 27 يونيو، 2018م.
- سالم، حلمي، الأيدلوجيا تنتصر للشعر، جريدة الحياة، لندن، 24 أبريل، 2010م.
- السيّد، زهرة، هُوَ يا مال، مقالات، جريدة الشرق، قطر، 24 يناير، 2016م.
- صحيفة أخبار الخليج، ندوة (عبدالله المحرقي والغوص في الذاكرة)، مركز عبدالرحمن كانو الثقافي، البحرين، عدد 17166، 23 مارس 2025م.
- الغاوي، شيخة، قفّال الغوص.. فرحة وغناء وأهازيج على إيقاع الموج وبريق اللؤلؤ، وكالة أنباء الإمارات، وام، السبت، 25 سبتمبر، 2010م.
- الغذامي، عبدالله، مقالات، سلسلة أدباء ومفكرون، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشاريّة، مؤسسة اليمامة

الصحفيّة، جريدة الرياض، جـ2، 2015م.

- القنيعير، حسناء، غازي ومواسم الحزن والموت، جريدة الرياض، المملكة العربية السعودية، عدد 15399، 2010م.
- المرباطي، محمد، جذور الأغنية الخليجية، مقال، جريدة الأيام، البحرين، العدد 8791، 5 مايو، 2013م.
- الوافي، إبراهيم، جوّال علاء الدين، جريدة الرياض، المملكة العربية السعودية، 14 أغسطس، 2021.
- يوسف، فاروق، صحيفة العرب، لندن، عدد 12334، 20 فبراير، 2022م.

المجلات:

- ابن عيّاد، محمد، سميائيّة الخطاب وخطاب السيميائية، مجلة علامات، عدد 29، 2008م.
- أبوكا، أسلوب النداء وأسراره البلاغية، مجلة الدراسات الجامعيّةللبحوثالشاملة،المعهدالإسلاميبداكار،السنغال.
- باوني، عبدالله، جملة النداء في ديوان «البرزخ والسكين» لعبدالله حمادي (التركيب والدلالة)، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد8، عدد3، 2019م.
- البلاسي، محمد السيد علي، مجلة الوثيقة، مركز الوثائق التاريخية، البحرين، عدد38، 2000م.
- بو عزة، محمد، الأسطورة والشعر، مجلّة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد411، 1993م.

- بوشعير، الرشيد، الغوص على اللؤلؤ في شعر الخليج العربي الحديث، المنظومة، مجلة مجمع اللغة العربيّة، دمشق، مج71، جـ3، 1996م.
- حامد، آلاء عبدالغفار، العتبات النصية في رواية «صديق قديم جداً» لإبراهيم اصلان، جامعة عين شمس، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، مصر، العدد 21،جـ1 2022م.
- الحربي، صالح حمدان، غناء غواصي اللؤلؤ، الثقافة الشعبية، مجلّة فصلية علمية متخصصة، العدد16، البحرين.
- حمداوي، جميل، السيموطيقا والعنونة (مقالة)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد(314)، مج 25، يناير، 1997م.
- حمداوي، جميل، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، دار المنظومة، مجلة الملتقى، المغرب، عدد27، 2012م.
- داودي، عبدالفتاح، الزمن.. البعد الغائب في ثقافتنا، مجلّة البصائر، جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، الجزائر، 7 أغسطس 2025م.
- الدغيم، طالب عبدالجبار، الغوص في قطر، المأثورات الشعبيّة، مجلّة فصلية علمية متخصصة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، العدد16، يوليو 2016م.
- راشد، أنسام محمد، النقد الثقافي من فوكو إلى عبدالله الغذامي، المنظومة، مجلة البصرة، كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، عدد69، 2015م.
- صباغ، فايز، أنين الصواري.. والبحث عن الهويّة الشعريّة،

مجلّة الدوحة، مؤسسة النصر للإعلان، الدوحة، قطر، عدد1، مج1، 1969م.

- صفا، مايا، الأبعاد الأيديولوجية في المثاقفة مع الشعر العربي عند أدونيس، مجلّة صدى العلوم، دار بيروت الدولية، لبنان، السنة الأولى، العدد الثالث ، 2024م.
- الطاهر، عباس محمد، علاقة إنثوغرافيا التواصل بسيمياء الثقافة، مجلة الآداب واللغات، العدد8، جامعة عبدالرحمان ميرة، بجاية، الجزائر، 2018م.
- عايب، فاطمة الزهراء، رمزية عشتار وتحولاتها في الشعر المعاصر، مجلّة إشكالات، العدد العاشر، جامعة تيسة، الجزائر، ديسمبر، 2016م.
- العتيبي، صفية ناشي، الأيدلوجيا في شعر أبي نواس، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2019م.
- العكيلي، حيدر برزان سكران، تشبيه التضاد في شعر أحمد مطر، جامعة ذي قار، العراق، كلية الآداب، مجلّة آداب ذي قار، العدد4 ، مجلد1، 2011م.
- كرناف، المقطوف عثمان الطيف، كلية الآداب تيجي، ليبيا، حوليات آداب عين شمس، المجلد 43، يناير ـ مارس، 2015م.
- كعوان، محمد، سيميائية القناع: مقاربة تأويلية في ديوان «فيوضات المجاز»، دار المنظومة، مجلة العلوم الإنسانيّة، عدد 28، 2007م.
- لحمداني، حميد، عتبات النص الأدبي ـ بحث نظري،

المنظومة، مجلّة علامات في النقد، مج 12، جـ46، 2002م.

- المالكي، جاسم غالي رومي، الأثر الدلالي للأصوات الانفجارية في قصائد ديوان (أنين الصواري) للشاعر علي عبدالله خليفة، جامعة البصرة، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، مجلّة الخليج العربي، مجلد 36، العدد (3ـــ4) ، 2008م.
- مجلّة الوثيقة، العدد السابع، السنة الرابعة، شوال 1405 يوليو 1985م، تصدر من مركز الوثائق التاريخية بمملكة البحرين.
- المرازيق، أحمد جمال، استدعاء الشخصيات التراثية: قراءة تأويلية في نماذج من الشعر السعودي المعاصر، مجلة الدارة، مجلة فصلية محكمة تصدر عن دارة الملك عبدالعزيز، العدد الرابع، 1434هـ، السنة التاسعة والثلاثون.
- مسامح، عبدالرحمن سعود، الثقافة الشعبية، مجلّة فصلية علمية متخصصة، البحرين، العدد 16، 2025م.
- المغربي، حافظ، عتبات النصّ والمسكوت عنه، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، عدد2011.
- الهاشمي، علوي، بنية التضاد في الجملة الشعريّة: الضوء والظلام مثالاً، حوليات الجامعة التونسية، تونس، عدد51، 2006م.

رابعاً: الروابط الإلكترونية

- أنعيم، غازي، الفنّان التشكيلي البحريني عبدالله المحرقي ، فنان الشعب، 28 / 7 / 2020م، صحيفة عرب 22 آرت ، (منصّة إعلامية متخصصة في الفنون التشكيلية والفنون البصرية
https://arab22.net/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D9%86%D9%89-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D8%A7%D9%84%D9%85/

- الفقي، مصطفى، القوميات والأيدلوجيات، موقع العربية نت، 16 أغسطس، 2023م. https://www.independentarabia.com/node/484281/%D8%A2%D8%B1%D8%A7%D8%A1/%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7%D8%AA

- كاظم، عمّار، القيمة الإنسانية لفضيلة الصبر، موقع إلكتروني، جريدة البلاغ، 2017م https://share.google/LRs4ckA5ExEVFNBnM.

- مجلّة البيان، القفّال معنى وأهداف، الثلاثاء، 2010م
https://www.albayan.ae/amp/sports/2010-05-18-1.246170

خامساً: التواصل

- بيت الغوص، مدينة المحرق، مملكة البحرين، تم تصوير الأدوات في يوم الأربعاء، 31 ديسمبر2025، الساعة الواحدة ظهرًا، بواسطة كاميرا جوّال، الصديق الدكتور فواز الشروقي من مثقفي البحرين.
- رسالة (واتس آب) عن طريق جوّال الباحث، 17 مارس 2025م. استشارة علميّة بحثية، أجاب عنها الناقدفتحي النصري، أستاذ الأدب العربي، جامعة تونس، في إشكال (العلامة السيميائية الأصليّة في العتبات/ الغوص وما يدلّ عليها، حيثُ وردت أغلب العناوين بما يوحي بالغوص أو يدلّ عليه: المبحرون ـ البحر ـ الصواري ـ جزائر اللؤلؤ).

سادساً: الرسائل الجامعية

- أمال، شلي، ملاك، فردي، الفلسفة الوجودية عند كيركغارد، رسالة ماجستير، جامعة8، الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2021م.
- جراينية، ابتسام، العتبات النصيّة في رواية هلابيل لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2015م.
- الحربي، ملحة حمود، قراءة في عتباتِ رواياتِ غازي القصيبي، كلية الآداب، جامعة الأميرة نورة، ورقة بحثيّة، 1436ه.

- السبت، عبدالرحمن، مجلّة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد السادس والأربعون، محرم 1439هـ ، أكتوبر 2017م.
- السليم، أريج عيسى أحمد تليلان، سيميائية الزي في التراث الأدبي حتى القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، دار المنظومة، جامعة اليرموك، الأردن، 2017م.
- علي، حيدر حسن، رمزية البحر في قصيدة شرود، رسالة ماجستير، جامعة فردوسي، مشهد، إيران، المؤتمر العلمي الدولي الثاني للدراسات الإنسانية والاجتماعية، د.ت.
- فلوس، نورة، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكّرة التخرّج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012م.
- الكوسا، عبير فايز حمادة، اللون في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة البعث، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، 2006م.
- مالكي، فرج عبد الحسيب، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، دراسة في النصّ الموازي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003م.
- مباركة، خضري، التحليل الثقافي للمجموعة القصصية (اللعنة عليكم جميعاً)، رسالة ماجستير، جامعة بوضياف، 2016م.
- ملفوف، صالح الدين، التجربة النقدية السيميائية في

الجزائـر، (معالـم وأعـلام)، الملتقـى الدولـي الثامـن «السـيمياء والنـص الأدبـي»، جامعـة الجيلالـي بونعامـة، الجزائـر.

- الياقـوت، شـيخاوي، معانـي الألـوان في اللغـة والثقافـة والفـنّ، رسـالة ماجسـتير، جامعـة أبـي بكـر بلقـاي تلمسـان، الجزائـر، 2017م.

فهرس المحتويات

الموضـــــوع	الصفحة
الشكر والتقدير	5
التمهيد	7
مُقدِّمة	9
أولاً: السيميائية (المصطلح والحدود والامتدادات)	19
أولاً : مفهوم السيمياء لغة واصطلاحاً	21
ثانياً: لمحة حول مفهوم الغوص وتاريخه في الخليج العربي	31
ثالثاً: شعر الغوص عند شعراء الخليج	39
الفصـل الأول: **الغوصُ بوصفِه نصّاً محيطاً (سيمياء العتبات)**	45
المبحث الأول: الغلاف الخارجي والداخلي	49
المبحث الثاني: العنوان الرئيسي والفرعي	87
المبحث الثالث: الهامش والإهداء والمقدمة	107
الفصـل الثـانـي: **سيمياءُ الغوصِ (سيمياء الظلال والوسائل والأغاني)**	133

المبحث الأول: الظلال والألوان	137
المبحث الثاني: الوسائل والأدوات	179
المبحث الثالث: الأغاني والألحان	215
الفصل الثالث: **وظائفُ سيمياءِ الغوصِ (سيمياء الوظائف)**	239
المبحث الأوّل: الوظيفة الأنطولوجيّة وعلامات الغوص	243
المبحث الثاني: الوظيفة الإيديولوجيّة وعلامات الغوص	287
المبحث الثالث: الوظيفة الجماليّة وعلامات الغوص	329
الخاتمة	363
المصادر والمراجع	371
فهرس المحتويات	401


تم بحمد الله


بسم الله الرحمن الرحيم
مجلس التعاون لدول الخليج العربية

مركز الترجمة والتعريب والاهتمام باللغة العربية
GCC Centre for Translation, Arabisation and Promotion of Arabic

CTAPA@GCCSG.ORG | (+٩٦٨) ٢٤٩٦٨٨٥٩
@CTAPA_GCC | (+٩٦٨) ٢٤٦٧٥٥٠
ص.ب: ٥٣٩، الرمز البريدي: ١١٨، مسقط، سلطنة عُمان