المجمع **14** (2019/1440)، 33-70

تحليل الخطاب الشعري: نموذج مقترح من خلال "ثقافة الصورة" دراسة تطبيقية (للإمكان الرمزيّ) في ديوان "جبل خافت في سلال القرى" لِـ"أحمد الخطيب"

خالد حسين دلكي[1]

جمال محمّد مقابلة[2]

ملخَّص

تسعى الدراسة إلى تقديم تصوّرات متمايزة عن الِخطاب الشعري والصورة الشعرية مستفيدة في ذلك من حَقْلَي "تحليل الخِطاب" و"النقد الثقافي"، وهي إذ تسعى إلى ذلك فإنها تروم أن تقدِّم أو تُبْرِزَ دور المقارَبة الثقافية/ القِراءة الثقافية في تحليل (وَفَهْم) العمل الشعري بوصفه خِطابًا. وعلى هذا، فقد كانت الوقفة الأولى مع "الخِطاب الشعري"، وقد تناولَتْه الدراسة من خلال مقاربات ثلاث. ثم ناقشت الصورة الشعرية في مشْغَلِها النقدي (محاكاة أم تخيّل؟)، وكذا في مشغلِها البلاغيّ (المعاني الأول والمعاني الثواني!)، لتصل من كل ذلك إلى نقاش جوهري (الصورة الشعرية معطى نصي أم خِطابي؟). وأما حقل النقد الثقافي، فقد كان له الجزء الثاني من الدراسة، إذ ساعَدَ في تجلية "ثقافة الصورة الشعرية" وما يحمله هذا المصطلح من إجراءات تطبيقية تساعد الناقد في قراءة العمل الشعري وتقييمه؛ والدراسة نفسها اِستعانَتْ بإمكانٍ واحدٍ من "ثقافة الصورة" في قراءة عمل شعري حديث، هو ديوان "جبل خافت في سلال القرى" للشاعر أحمد الخطيب .

مفاتيح الدراسة: تحليل الخِطاب، الخطاب الشعري، النقد الثقافية، ثقافة الصورة، أحمد الخطيب، جبل خافت.

[1، 2] جامعة الإمارات- الإمارات العربية المتحدة.

(1) في البدء: بحث فيما يكون معه النص الشعري خطابا

إننا نعي تماما أننا نقف، بالنموذج الذي نتبناه في تحليل الخطاب الشعري، على أرض وعرة، تتشابك فيها المصطلحات وتتداخل، وتتعارض فيها الرؤى وتتناقض، وتمتد فيها أطراف الخيوط وتتمدد مرجعياتها على مساحات واسعة (انظر: بلعلي، 2016، ص39)؛ فالخطاب يتناقض مع النص كما أنه يلتقي معه، وتحليل الخِطاب تتقاسمه وجهات نظر مختلفة وتتنازعه أخرى متخالفة، والصورة تضع نفسها في منجز أدبي تغري الناقد الأدبي كما أنها تجذب الناقد الثقافي[1]، هذا عدا عن أن النص الأدبي نفسه يجعل من تداخل اللساني والنقدي ضرورة للقراءة، مما يهشّم الحدود بين المصطلحات الإجرائية (نص/خِطاب).

وعليه، فإننا سنكون معنيين بالضرورة بتبيين وجهة النظر التي ينقلب معها النص الشعري خِطابًا، ما يعني أنه مطلوب منا أن نحدد المفهوم الذي نرتئيه في إجرائنا هذا للخطاب الشعري، فنخلصه من ملابساته بالنص وأدوات تحليله أو أية رؤى أخرى مغايرة.

إنه لمن البديهي أن للقصيدة وجهين: وجه منجز ماديّ، وآخر إنجازي مَعْنَويّ. أما الوجه الأول، فهو ما تخلَّص منه الشاعر واطمأن إليه، فلفظه وارتاح، وصارَ مادَّة محسوسة بين أيدينا وأمام أعيننا؛ وأما الثاني، فهو ما عاناه الشاعر في ظروف معينة (سياقات إنتاجيّة ساهمت في إنتاج القصيدة/ إنجازها) دفعته إلى الالتفاف على ذاته والانطواء عن الآخرين مفكّرًا متأملًا حالمًا، فكان ذلك المعنى في التفَكُّر والتأمُّل. يقول (باشلار، 1991، ص35) حول التأمّل وصناعة التعبير: "إن الكلمات تتلقّى كثافة معينة من التعبير عندما تتطور المعاني من "الإنساني" إلى "الإلهي"، من الأحداث الملموسة إلى التأمّلات"، ويبيّن (باشلار، 1991، ص16) قدرة هذه التأملات في موضع سابق: "إن هناك ساعات في حياة الشاعر حيث التأملات

[1] يَجْدُر القول بأن القراءة النقدية للنص الأدبي ـ مع، مثلًا، "إدوارد سعيد" غربًا، و"الغذّامي" شرقًا ـ غيّرت وجهتها من النقد الأدبي - الذوقي/الجمالي (نقد نصّي) إلى النقد الثقافي - المعرفي (نقد خِطابي). وبالمناسبة، فبحثنا هذا إلى الثقافي ينحو، وإلى الخِطاب يتجه. يقول "لرزق": "يختلف النقد الثقافي عن الأدبي في اهتمام الأول بالأنساق المضمرة، أما الثاني فيهتم بأدبية النصوص". (لرزق، 2015، ص 65)

الشاردة تستوعب الواقع نفسه (الواقع بمعنى الحقيقة). كل ما يدركه هو مستوعب، فيتم ابتلاع العالم الواقع بالعالم التخيّلي."

ومهما يكن أمر هذه التأمّلات، ومهما كانت قدرتُها على ابتلاع الواقع واستيعابه، فإن إعادة خلق هذه الرؤية في قالَب ماديّ ملموس ستبقى محاولة معنوية (موازية قدر الإمكان، لكنها غير مُطابِقة)[1] في عالم اللفظ؛ فإننا "كي نقول حبا، يجب كتابته؛ **ولا نكتب أبدًا كِفاية**" (باشلار، 1991، ص11).

ويمكننا على إثر ما سبق، في مقاربة أخرى، أن نقول: إن الوجه الأول هو اللفظ، وأما الثاني فهو المعنى؛ ونحن بذلك نكون قد أجرينا تعديلًا طفيفًا على قول "الجاحظ"؛ فليس مناسبًا للمعنى أن يكون مطروحًا في الطريق، بل هو بعيد في مواقع أعلى وفضاءات أوسع. ومع ذلك، فنحن نتفق معه في أن اللفظ مَهَمَّة صعبة، فَبِهِ نُقَيِّمُ جُزْءًا كَبيرًا من المعنى؛ إذ إنه دليلنا الملموس الوحيد على ذلك المعنى، أي إنه ـ بكلام آخر ـ المنجز الذي يدفعنا إلى التفكير بذلك الإنجاز وتأمله واستشراف مراميه.

وفي مقاربة أخيرة (ذات مسند أسطوري)، جَرَّتْنا إليها سابقتَاها (وإن كانت تختلف عنهما)، يمكننا القول: إن الوجه الأول أَرْضِيّ (أو يُمثِّل الأرض)، بينما الثاني سَماويّ (أو يمثّل فضاءات السماء/العوالم الممكنة)؛ وعليه، فالأول قد هبط بحركة عصيان وتمرّد على الشاعر إلى الأرض، أما الثاني فقد صَعَد إلى الشاعر بحركة ارتقاء الروح في غياب الجسد، هذه الروح التي هي مجموعة من التراكمات الشعورية المتحفّزة في بَطْن الشاعر (إن حقّ لنا أن نستعير لفظ "الغذّامي"[2]).

---

[1] إن عدم التطابق هذا هو الذي يسمح لنا (للقارئ) بالتأويل؛ بمعنى أنه يترك مساحة كافية للحفر في المعنى المُضْمَر، وهذا يدفع إلى القول بأننا في تأويل الخِطاب نعمل على ملء هذه الفراغات.

[2] ورد هذا التعبير في كتابه تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، 2005، ص 105؛ في إشارة منه إلى أن المعنى ما عاد مُلَك الشاعر، بل صار مُلْك القارئ.

يمكن، إذن، من خلال المقاربات الثلاث الآنفة، أن نميز للقصيدة هذين الوجهين؛ والجدول الآتي يوضّح في علاقة تقابلية (إذ الضد بالضد يُعْرَف!) الحدود بين النص والخطاب الشعريين:

القصيدة	النص	مُنْجَز	لَفظي	مكتوب	مَرْئي/ حاضر	أَرْضي	في سياق داخلي
	الخِطاب	إنجاز	مَعنويّ	ذِهْني (غير مكتوب)	مُضْمَر/ غائب	سَماويّ	في سياق مَقاميّ

ما معنى ذلك؟

هذا يعني أننا، في الخِطاب الشعري (المستوى الإنجازي للقصيدة)، علينا أن نُحَلِّق في فضاء الشاعر ونستحضر ذاته نسمع منها المعنى. إن الخِطاب الشعري قابِع فيما وراء اللفظ، غير منصوص عليه في القصيدة كما النص؛ وهذا ما يؤكد أن مهمّة تحليل الخِطاب عسيرة، وتحتاج إلى كدّ ذهن، وإجراء مقاربات كثيرة. وأجل هذه الاعتبارات، كان ما يُثْقِل الخِطاب فيميزه من النص أنه معتمد على ظروف الإنتاج وسياقات التلفظ والتوزيع ومرجعيات الذات والتكلُّم (انظر: قريرة، 2003، ص 183)، أي إنه يعتمد على كفاءات موسوعية كثيرة (وأحيانا كبيرة).

وعلى أية حال، فبالنسبة للساني قد يكون التفريق النظري بين النص والخِطاب أمرًا ميسورًا، وربما كان يسيرًا في المستوى الإجرائي؛ فاللسانيات النصية خطت لها طريقا واضحًا (لها أقدمية) في البحث عن وحدة النص/ نسيجه، بخلاف لسانيات الخطاب التي اتكأت على "السياق" ـ بحمولته المختلفة ـ في البحث عن انسجامه (أي قدرته على التواصل بما فيه من إمكانات منسجمة مع ظروف الإنتاج). وربما يكون سهلًا علينا، كذلك، أن نمفصل لسانيات النص عن الخِطاب ببنوّة الأولى لعهد البنيوية/ التوزيعية/ النسقيّة، وبنوّة الثانية لعهد فلسفة اللغة/ أحداث الكلام/ البلاغة الجديدة/ الذاتية. يمكن لنا، أيضًا، أن نخطو بثقة خطوة أخرى في التمييز، فنردّ الأولى إلى عهد موت الذات، والثانية إلى الردّة بالاعتراف بالذات/ المُنتِج والآخَر.

فإذا كان الإشكال، إذن، بين النص والخطاب في الدرس اللساني ليس كبيرًا، لا نظريًا ولا إجرائيًا (لمحدودية المدونة أو حتى لمصنوعيتها)، فإن الإشكال بينهما يظهر بقوّة عندما يكون النص أدبيًا. الذي يعزز هذا الإشكال أن الممارسة التحليلية له ليست نصيّة ولا خِطابية، بل قرائية؛ مما يعني أن القارئ، في نهاية المطاف، يريد أن يفهم، وهو يتوسّل إلى ذلك بكل الأدوات التي تعينه على بلوغ لذّته. الأمر نفسه ينطبق على الناقد؛ لذلك، فإننا حين نمارس القراءة الأدبية، فإن النص . ببساطة . يغدو خِطابًا، يحاور فيه القارئ النص ويشاكسه، ويموقعه في حركة تاريخية في الزمان والمكان، ويروح يبحث عن نوايا تدفع إليها ملابسات إنتاجه وأفكار مُنْتِجه ورؤاه. بكلام آخر، فإن القراءة الأدبية نفاذٌ إلى عوالم يقود إليها النص، لكنه لا يمتلكها؛ وهي، كذلك، ممارسَة ذهنية تشاركية بين الذات والعالَم، يدفع إليها النص لكنه لا يحتويها؛ ومع هذا التصور لمفهوم القراءة المعرفية، لا يملك النص الحاضر إلا أن يستدعي الخِطاب الغائب، فيضمن له قدرًا كافيًا من التداول والتأثير والخلود.

وفي معرض طرح يمايز في إطار ما هو أدبي بين النص والخطاب بظروف الإنتاج، يقول "قريرة": "إن الخطاب يُراد له في هذا الطرح أن يكون **نصًا مفتوحًا من جهة على وضعيات التواصل، أو على سياقات التعامل بالقول**. ومن جهة أخرى، أن **يجعل النص مندرجًا في نسق أكبر منه، وهو الجنس**، خصوصا إذا تعلّق الأمر بالنص الأدبي." (قريرة، 2003، ص 183) يمكن برحابة أن نستوعب أن يكون النص (بما هو خِطاب) مفتوحًا على سياقات التواصل، الأمر الذي يمنحه "قابيلة التأويل"؛ ويمكن، كذلك، أن نتفهّم من هذا القول أن يكون النص (بوصفه خِطابًا) مندرجًا تحت بنية أكبر هي الجنس؛ ولكننا لا نستطيع أبدًا التسليم له بفكرة التطابق بين "الخِطاب" و"الجنس". يقول في موضع لاحِق: "كل خِطاب هو، من هذه الجهة الإدراكية، موضوع في سياق خِطابي عام، وهو بالنسبة إلى الآداب ما يُصْطَلَح عليه الجنس الأدبي." (قريرة، 2003، ص 183) والحق أن مرجعية الضمير ملتبسة في هذا القول، فقد يعود "هو" في الشطر الثاني من القول إلى "خِطاب" أو إلى "سياق"؛ غير أن قراءة فاحصة للبحث المشار إليه تقودُنا إلى هذه المماهاة.

فالصحيح أن الجنس ليس خِطابًا، كما أن الخِطاب ليس جنسًا، إلا إذا أردْنا ـ مثلًا بالخِطاب الشعري ـ المعنى الحقيقي/ المعجمي للخِطاب، أي التَخاطُب من خلال الشعر، أو التواصل بالشعر؛ وفي هذه الدرجة من التعامل، يمكن أن يساوي الخِطاب الجنس. أما إذا أردنا لـ"الخِطاب" أن يكونَ مفهومًا محددا (معنى قائما في الغياب) في الممارسة القرائية، أي بوصفه رسالة أو تصوّر من ذات في سياق ما إلى آخَر بالضرورة، فإننا سنفهم "الخِطاب الشعري" بأنه الحمولة الفكرية للذات الشاعرة، ويصير الشعر ـ باعتباره جنسًا ـ مسارًا أو قناة للتواصُل، ليس أكثر. ولعل هذا الغموض الذي يكتنف مفهوم الخِطاب يجعل تحليل الخِطاب، بوصفه حقلا بينيًا (انظر: يورجنسن، فيليبس، 2016، ص211)، ذا مفاهيم وإجراءات متعددة إلى درجة التبايُن، كما بيّنا في البداية.

مهما يكن من أمر، فإن الخِطاب، في أدق مفاهيمه، هو "الفضاء المعرفي التواصلي الذي تنجدل فيه الأنظمة التجريدية الكبرى؛ نظام التفكير (علاقة اللغة بالفكر)، ونظام التعبير (علاقة اللغة بالكلام)، ونظام التدبير (علاقة اللغة بالمجتمع والثقافة.)" (شنّاف، 2016، ص 191) وهذا المفهوم يقود إلى التفكير بالخِطاب من منطلق بنائه العام، أي بالعودة إلى مفهوم الذات (المنتِج والآخر) والعالم في إطار ثقافي يرفده ويعززه الواقع والبيئة والمجتمع والسياسة والتاريخ والتجربة. إن الخِطاب، بهذا المعنى، "ينطوي على رؤية للعالم تظهر في صورة نص أو مجموعة من النصوص، تعكس بدورها أو تترجم نسقًا فكريًا ما بنظرياته وفلسفاته وأيديولوجياته ومذاهبه، تجسّدها أو تعبّر عنها مجموعة من المفاهيم أو الأفكار المسمّاة." (منى عبود، نقلا عن: شنّاف، 2016، ص 191)

عودًا على بدء، وبهذا الإدراك للِخطاب، فإن ما يميز تحليل الخِطاب أنه يستطيع قراءة/ تأويل ثيمة ما (حتى الشعر يمكن أن يكون ثيمة في سياق ما!) في مجموعة طويلة من النصوص، يربطها رابط زماني أو مكاني أو ذاتي أو ظواهري؛ كَخِطاب العصر الجاهلي، وخِطاب أوروبا، وخطاب الجابري، وخِطاب العنف ... وغيرها، بينما تحليل النص لا يقود إلى ذلك، ولا يُفْتَرض به أن يتكلف هذا الجهد.

وعلى هذا، فالخِطاب الشعري، إذن، ليس هو القصيدة، ولا النص، ولا الجنس، بل هو نظام التفكير الذي يتوسّل بالكلام الشعري التواصل مع الآخر في هذا العالم، والذي يوفر في ظل علاقة حضور النص وغيابه هو (أي الخِطاب) إمكانات منفتحة على عوالم الذات الممكنة، تسمح ـ بدورها ـ بقدر متفاوت من التأويل وفهم الكلام. إن هذا الفهم للخطاب الشعري ينهض على أساس أن الخِطاب "في العمق تمظهر لبراديغم [نموذج فكري] مضمر يوجه كل تفاصيل حياة الإنسان، وينم عن استراتيجية في الفهم ومفهمة الذات والآخرين والعالم." (شنّاف، 2016، ص 177)

ونستطيع، أخيرًا، أن نخلص بالاعتماد على المقاربات الثلاث الآنفة إلى أن الخِطاب الشعري:

الخِطاب	إنجاز	مَعنويّ	ذِهْني (غير مكتوب)	مُضْمَر/ غائب	سَماويّ	في سياق مَقاميّ
	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)

(1) ليس هو القصيدة/ المُنْجَز، بل هو الإنجاز، الطريقة التي وُلِدَ بها المُنجز أو من أجلها؛ ويمكن التوضيح أكثر بالقول: إنه التصوّر الذي خلق هذه الصورة التعبيرية؛

(2) ليس هو المادّة الملموسة، بل هو المعنى المحسوس الذي يعتور الذات الشاعرة/ الحالمة/ المتأملة؛

(3) ليس هو المكتوب، بل هو الفكرة، الفضاء الذهني، أو هو هذا الفراغ المؤلم (بحسب ألكسندر دوما)؛

(4) ليس هو الحاضر، بل هو الغائب المضمر؛

(5) ليس هو المعيش بيننا، بل هو المُفكّر فيه البعيد، عوالم الشاعر الممكنة؛

(6) ليس خاضعًا لسياق النص، بل ربما يناقضه (من باب المفارقة)، إنه السياق العام؛ ويمكن القول: إنه السياق الثقافي (بما تحمله الثقافة من تنوّعات متعددة)، لكنه أيضًا سياق يتموضع في حدود الشاعر (انظر: يوسف، 2010، ص 40). فنحن "لا نستطيع وصف لسانيات خِطاب معيّن تأسيسا على مصطلحاته وحده، دون الوضع

في الاعتبار المجال الثقافي الذي سمح لهذه المصطلحات بالتداول والانتشار." (يوسف، 2010، ص ص 42، 43)

فالنص الشعري يستحيل خِطابا حين يخضع لتشريح العقل في الممارسة القرائية، بحيث نقرؤه قراءة متعقّلة لا متذوقة فقط، قراءة عارِفة فاهمة لا جمالية نصوصية؛ ذلك أن الخِطاب متوجه إلى قارئ متعقّل لا ذواق، فاعل مشارك في إنتاج المعنى لا سامع يبحث عن جمال الكلام فقط!

في الصورة الشعرية: مقدّمتان وقضيّة

تتميز الصورة الشعرية بأنها صورة لم تكتمل في إطار فوتوغرافي، فهي حتى في منجزها النصي تظل في طور التشكُّل، ذلك أن الكلام الشعري هو الذي يصنعها، والخيال هو الذي ينحتها ويعيد تشكيلها؛ وبمقاربة دقيقة، فإن أميز ما في **الصورة أنها إنجاز فاعِل، وهذا ما يؤهلها لأن تكون أداة خِطابية لا نصيّة.** إن الصورة في تموضعها داخل الشعر تعيش حياتين: حياة صورة، وحياة شعر؛ فهي تتغذّى باللغة الشاعرة/ الساحرة/الفنيّة، وتتموقع في إطار متجدد داخلَ الذهن، الأمر الذي يهبها دفقًا لا ينتهي.

اخترنا لاستيضاح مفهوم الصورة ـ بالاستفادة من النسق الأرسطي في الاستدلال ـ مقدّمتين (نقدية وبلاغية) وقضية (يفترَض بها أن تكون نتيجة).

(2). (1) مقدمة نقدية: الصورة الشعرية بين المحاكاة والتخيل

بات من المُسلَّم به لدى النقّاد (والدارسين) أن الصورة الشعرية ليست "محاكاة"، إنما هي "تخيل". غير أن الذي يهمّنا في هذا التقرير "القيمة" من هذا التحوّل؛ وبالتالي، فنحن سنتصدّى للإجابة على سؤالين مهمّين: ماذا يعني أن تكون الصورة "محاكاة"؟، وفي المقابل: ماذا يعني أن تكون "تخيلا"؟

المحاكاة، في أبسط تطبيقاتها، حرمان للذات في أن تمارس حريّتها وتُعْمِل ذهنيّتها وتحيي شعورها ووجدانها وأحاسيسها، وهي ـ في الآن ذاته ـ تقييد لها؛ لأننا إذا اتفقنا أن الذات تحيا

بالمعنى، فإن المحاكاة ضرب من تجويد اللفظ (الصواب الحسن/ استقامة اللفظ) على حساب المعنى. (انظر: ناصف، ص50) وعلى هذا الأساس، ففي النقد العربي القديم، "لم تكن كفاءة الشعر في التعبير عن الذات تلقى اهتماما يُذْكَر"؛ (ناصف، ص11) ذلك أن الشاعر مشغول فيها بمطابقة الواقع الخارجي، وإحياء الصورة البصرية في مجال رؤية المتلقّي، وإن كانت خارج حدود الذات الشاعرة؛ ومن ثم كان التأكيد عندهم على أن "أفضل الوصف الشعري هو ما قلب السمع بصرًا، وجعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورًا كأنه يراه ويعاينه." (عصفور، 1992، ص 307)

إن المحاكاة، بهذه الطريقة من التطبيق، من شأنها أن تفصل الشاعر عن ذاته، أي تخرج الذات من حيّز الشاعرية/ المعنى إلى حيّز الصّواب/ اللفظ. إن الشاعر ـ ضمن هذا التصوّر ـ "يُعنّي نفسه ـ غالبًا ـ ليكون خَطيبًا مفصحًا، يتحدّث إلى سامعين، ويحفل بمطالب المتعة الجماعية. كان التعبير المجرّد أمرًا سائِغًا في حدود الوظيفة التي ينهض بها الشاعر." (ناصف، ص191) فإذا كانت الذات الشاعرة، بسبب من هذه المحاكاة، لا ينبغي لها أن تعيش حالتَها الشعورية في الأشياء من حولها، فتحللها وتشكِّلها ـ من ثَمَّ ـ برؤيتها الخاصة، بقدر ما هو واجب عليها أن ترى العالم الخارجي مجرد أشكال – فإذا كان الأمر كذلك، فإن هذا مؤذن ـ بلا شك ـ بموت "الشاعرية"؛ إذ إنها تجعل من الصورة الشعرية أداة "منطقية معقولة تتصل اتصالا مباشرًا بعالم الواقع." (ناصف، ص188) أي إنها تجعل الصورة طريقة لتقرير الحقائق، وليس وسيلة لتفتيق الأشياء وتفتيتها وإحيائها بروح جديدة، تمثّل موقفًا حقيقيًا للشاعر من العالَم.

إن الشاعر لا يعيش صورة واحدة ذات أبعاد واضحة، بل يعيش شريطًا من الصور تتداخل وتتنافر، تتصالح وتتصارع، وتُسقط في ذات الشاعر شيئًا من "فسيفساء" المعنى؛ فإذا استدعاها فإنه لا يستدعيها بتراتب منطقي أو نسق مطابق لأبعاد الحقيقة، بل يستدعيها بمثل ما هي دائرة في نفسه، فتخرج ـ في كثير من الأحيان ـ غريبة غامضة، إذ إنها تحللت في

ذات الشاعر وخالطت وجدانه وتشابكت في ذهنه كَحُلُم؛ ولكن الأحلام يمكن تأويلها إذا ما كانت في سياق معين.

وفي المقابل، أن تكون الصورة **خيالًا** يعني أنها تحمل "**خِطابًا**"؛ ذلك أن "كل صورة خيالية [هي] نتاح عناصر موضوعية وذاتية معًا." (ناصف، ص44) فَذات الشاعر إذ تسبح في عالَمها الخيالي، فإنها تعطيها الحق في كشف كل شيء يخصّها أو لِنَقُل ـ تُحِبُّهُ؛ إنها تريد أن تعرفَهُ، تتبيَّنَه، تفصِّلَ وجوهه، وتدرك تفاصيلَهُ، وتعيشَهُ بحسب رؤيتها وبالطريقَةِ التي تحلّ فيه لِتَعْرِفَه فُتَعَرِّفَه. وسيكون من المشروع لها أن تقدِّمَه في إدراكِها بحسب ما تعقَّلَتْهُ في خيالِها. حينها، "يغدو الخيال الشعري وسيلة لاستكشاف عالم الحقيقة، ويصبح الشعر شكلا من أشكال المعرفة، لا يمكن التعبير عنها أو نقلها بأية وسيلة أخرى." (عصفور، 1992، ص 70)

إن الشاعر إذ يتدخل بالعالم من حوله بالخيال، فإنه يجعل خياله وفيًا لعقلِهِ، يستأمنه على فكرِهِ في يقظة من وعيه؛ وعلى ذلك، فإن الخيال هو بالضرورة وعي مخصوص (بصيرة لا بصر)، لا يستطيعه كل شخص، فهو محصور بالشاعر، يميزه من بين كل الذوات. إن "التعاطف الذي يبصر الشاعر بجوهر الأشياء يعيش جنبا إلى جنب مع الإحساس بتميّز الذات." (ناصف، ص 36)

وهذه الذات الشاعرة حين تعيش أفكارها في عالمها الخيالي، فإنها تحلل الأشياء وتركبها في شكل مخصوص/ الصورة، تبثّه خِطابها ورؤيتها للوجود. **فكل خيال في سياق معيّن هو في النهاية خِطاب، والصورة تحمل هذا الخِطاب في ثناياها.** ولكن يجب ألا نفهم من ذلك أن الصورة هي فقط المنصوص عليها في تراكيب لغوية مخصوصة، بل هي أكثر من ذلك. فإذا كان من الصحيح أن الشاعر "يسعى ... من وراء استدعاء الصور إلى تحقيق استجابة تكييفية، أي يحقق التوافق بينه وبين المجال العام الذي يسبح فيه"(ناصف، ص 34)، فإنه من الصحيح أيضًا (إلى درجة الإيمان!) أن "ما ننشده في صوت مسموع ليس هو نفسه ما أنشدناه في دخيلة نفوسنا."(ناصف، ص 37)

ومما لا شكّ فيه أن هذا الفرق بين عالَم الشاعر ونصِّه يحيلنا بشكل مباشر إلى ممارسة التأويل لملء هذه الفراغات وتلك المساحات البيضاء. والذي نفهمه من التأويل أنه مساهمَة المُتَلَقّي في إنتاج معنى يؤطّره السياق، ويحدّه عالَم الشاعر الممكن. فالذي يضعنا في ممارسة تأويلية مخطوءة، تنتقل بنا من تأويل معقول إلى "تقويل" لا معقول، هو عدم اعترافنا بعوالم الشاعر وسياق الإنتاج. نحن ملزمون بذلك لسبب واحد، وهو الذي يدفعنا إلى التفكير "بالتخيّل"؛ فما الشعر إلا نتاج ذات واعتراف بذات أخرى، وليست هذه الذات إلا إناء بشريًا، و"كل إناء بما فيه ينضح".

(2). (2) مقدمة بلاغية: الصورة الشعرية بين معنيين، مَخْرَج سيميائي

تعتبر الصورة الشعرية استثمارًا بلاغيًا يفعّل أنماطا مجازية كثيرة، كالتشبيه والاستعارة والكناية؛ والذي يجمع بينها في إطار الصورة الشعرية أنها لا تصف الواقع بشكل تقريري، بل تجعل الواقع جزءا من هذا النمط، يتفاعل معه ويكون كُلًّا واحِدا، بحيث يكون الوصول إلى "الواقع" ضربًا من <u>الاستقراء</u> يقود **في إطار الذات** إلى **"المعنى الأدبي".**

والسؤال الذي يبرز، هنا، حول الصورة الشعرية: ماذا يهمّنا نحن؛ الواقع أم ماهية الشعور؟ والحق أنه بات مقررا في أدبيات النقد الحديث أن "مادة القصيدة الأساسية لم تعد تكمن في الناس أو الأحداث في العالم الخارجي **[الواقع]**، وإنما فيما يجول داخل الشاعر من أحاسيس وانفعالات، أو في الأشياء الخارجية ولكن بعد أن تشهد هذه الأشياء حالة من التحول بفعل الأحاسيس الداخلية التي تجيش بها نفس الشاعر**[الشعور]**.[1]" (علي، 2011، ص240) ففي التأكيد على أن "قيمة" الصورة الشعرية تتجلّى في "الشعور" لا "مطابقة الواقع"، نستطيع أن نستنتج أن المعنى التواصلي (والأدب تواصلي بطبعه! (انظر: العبد، 1995، ص 100 - 110)) يكمن في **مرجعيّات الذات وسياقاتها التي بلورت هذا الشعور وشكّلته . قدر ما أوتيت من قوّة وإمكانات . في علامات لغوية نصيّة-تداولية.**

[1] التعبير بين المعقوفتين من تدخُل الباحث، أجلَ تبيّن ما هو "واقع" وما هو "شعور".

فإذا كانت المطابقة للواقع في الصورة الشعرية ضرورة ملحّة عند نقّادنا وبلاغيينا القدامى، فإنه من المسوّغ لهم أن ينظروا معنى الصورة الشعرية في جانبي الجملة والمعنى المقتضى (معنى القول)، أو ـ بحسب الجرجاني ـ في المعنى ومعنى المعنى. ذلك أن هذه المطابقة تجعل المعنى مرهونًا باستدلالات طبيعية تفسّر هذا الخروج/ الانزياح في التعبير. وفي هذا السبيل، فلأن الاستعارة ـ خلافًا لبقية المجازات كالتشبيه مثلا ـ تأخذ بعدا خياليا أوسع ـ في حدود الطاقات الإنسانية والحضارية آنذاك ـ إلى ما يُصْطَلح عليه بـ"التجسيد" أو "أنسنة الأشياء"، فإنها كانت ممارسة متحفظًا عليها (انظر: ناصف، ص4 – 8).

ثمة تساؤل ضروري يشكّل جوابه ـ باستدعائه التأويل ـ نافذة على السيميائية: إذا كانت آلية "المعنى" و"معنى المعنى" قد حظيت بالتوفيق في "تحليل" الصورة الشعرية التقليدية، إذ إن المطابقة (المحاكاة) كانت عاملا مساعدًا في هذا، فإننا اليوم لا نرى صورًا تنحو هذا المنحى؛ فإن شعرنا الجديد قد يعطينا قصيدة كاملة ليست إلا صورة شعرية، أو يقدم لنا صورًا متشابكة متداخلة ليس من السهل فرز هذه الثنائية (المشبه والمشبه به) (انظر: ناصف، 209 – 210)، ومن ثم التوسل بها إلى المعنى ومعنى المعنى؛ فحتى لو استطعنا فإننا نظلم "نظام القول" ونشوهه. يقول (ناصف، ص199): "الصورة الجديدة ... يراد لها أن تهبنا جوا أسطوريًا يعتمد على تخييل المصادفة، وإفاضة لون من الحلم الذي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة، وربما لا تتعلق أجزاؤه فيما بينها تعلّقًا سافرًا." -أقول: إذا كان حال الصورة الشعرية اليوم أدخل في علاقات متشابكة متداخلة، فهل يمكن التسليم بنفس الآلية للتعامل مع الصورة؟ أو هل ستكون نافعة؟

إن الجواب على هذا التساؤل ليس له إلا مسار واحد: لا! إذ إن التعامل مع الصورة في إطار المعنى ومعنى المعنى يصبح ضربًا من إماتة الشعرية وتفريغ الذات من فضاءاتها وإمكاناتها الثقافية؛ "فليس القول بالتشابه إلا قولا سطحيا تقريبيا أو استعاريًا خفيًا يطمئن إليه الذهن لتكراره وطول ترديده" (ناصف، ص134)، بل إن "التدبر في الأجزاء، وإفراد كل واحد والتأمل فيه على حدة، لا يصل به إلى شيء يعتدّ به." (ناصف، ص133) إننا، إذن، بحاجة إلى آلية

جديدة تقوّض الآلية القديمة، وتستفيد من إمكانات اللغة وعطائها. بكلام آخر، فإننا بحاجة إلى أكثر من تفسير "للنص"، إننا في حاجة ملحّة إلى "التأويل".

وفي هذا السياق، فإن سيميائية "بورس (Peirce)" تقدّم لنا أسس التعامل مع الصورة ـ بوصفِها علامة ـ في إطار هذا التأويل المنشود؛ إذ إن "العلامة من حيث الوجود والاشتغال ليست وحدة تهتم بتعيين الأشياء والوقوف عند حدودها التقريرية فحسب، إنها بالإضافة إلى ذلك تهتم بتأويلها، إذ هي في الأول والأخير نمط في بناء التجربة الإنسانية." (بريمي، 2014، ص120) ومن جملة ما يرمي إليه القول السابق أن العلامة (ونحن نعيّن العلامة هنا ـ ودائما في هذه الدراسة ـ بالصورة الشعرية) لا تقرر الواقع وتخبرنا عنه بقدر ما تدلل على احتمالات تأويلية في عالَم الخِطاب الممكن/ أو عالَم الذات الإنسانية الممكن (خيال الشاعر).

يمكننا أن نستفيد من طاقات هذه العلامة (الصورة الشعرية) بعمل جملة من المقاربات: فالعلامة تداولية لا تثبت قيمتُها الوجودية إلا بالتأويل، أي باستحضار ظروف القول وسياقات الكلام. والعلامة (الصورة الشعرية)، في هذه الدرجة من التناول والفهم، إنجازية غير مطابقة للواقع؛ شأنها شأن التخييل: "من قبيل الأقوال التي لا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، ... قول إنجازي لا خبري، وإحالة القول التخييلي إحالة تمثيلية لا تعيينية، والمرجع وهميّ متخيّل" (سلام، 2015، ص66). والعلامة في هذا المسار لا تستمرّ في تدليلها كيف يحلو لها؛ إن العوالم الممكنة (المحصورة بالسياق والذات) تقيّد حركتَها في جوّ خِطابي واضح.

يصطلح على هذه الممارسة للعلامة، أقصد بالممارسة حركيّتها التأويلية المؤدية إلى إنتاج الدلالات وتداولها، بـ"سيرورة العلامة" (السيموزيس). والآلية التي تعطي هذه العلامة صفة الدينامية والتوالد هي التأويل، الذي يمكن فهمه بأنه الحفر في أعماق العلامة والتجول في مساحاتها المضمرة، لا الوقوف عند شكلها أو تقريراتها أو إحالتها إلى واقع محدد.

"**لا تنتج العلامة عند بورس دلالة أحادية ومكتفية بذاتها**، ولا يمكن أن تُطرَح وتعزل بعيدًا عن تحققاتها، إنها تولّد عددا من التمثيلات المتسلسلة، يمكن النظر إليها بوصفها

سيرورة تدليلية منتجة لمعرفة أكثر عمقًا وتطورًا. ولا يمكن للذات الإنسانية أن تفكّر خارج هذه السيرورة." (بريمي، 2014، ص122)

إن هذا الانفتاح في تناول العلامة (الصورة الشعرية)، يخلّصنا من النظرة إلى معنى الصورة الشعرية نظرة نصيّة تفسيرية منطقية (أحادية)، تصوّر لنا القارئ منطقيًا يبحث عن معنى المعنى بآلية استدلالية لا تصلح للشعر ولا للنفس البشرية ولا للغة الفنيّة؛ "فليس من المطلوب أن نستدعي إلى أذهاننا صور الأشياء التي يعبّر عنها الشاعر، وإنما نمارس . فحسب . طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة لها" (ناصف، ص139)، ذلك أن "التدبّر في الأجزاء، وإفراد كل واحد، والتأمل فيه على حدة لا يصل به إلى شيء يُعتدّ به." (ناصف، ص133)

لِنأخذ هذا المقطع من ديوان (الخطيب، 2017، ص8)، ونحاول التعامل معه بآلية "المعنى ومعنى المعنى" مرَّةً، وبآلية "العلامة التأويلية" مرة أخرى.

"ستأتي القصيدة حقل ذرة!!/ هكذا باتساع النوايا إذا ما خطتْ نحوَنا!/ من عُروق الترابِ الذي في الشّمالِ/ إلى سيرةٍ في جبال الشَّراة!!/ هكذا/ هكذا/ يُخْطَفُ القلبُ من لُجَّةٍ في المياهِ/ ويُنجي يدي من تباريحَ قانطةٍ/ في سياج المتاهةِ، عينيْ/ من الرّقِّ في الضوءِ، رأسي/ من الشبهةِ الزائِفَةْ/ هكذا/ وَنهاري دَمٌ مُشْرَعٌ في الحقولِ!!/ ومرآةُ نصي انعكاسُ الحياكةِ/ في دهشةِ الرِّحلةِ العاصفَةْ!"

إن أبسط ما يُقال عن نص من هذا القبيل أنه يرفض كل تقاليد الكتابة ومعايير البلاغيين والنقاد من مطابقة الواقع، ويتخلّص من هذه النظرة بالعودة إلى عالَمه وذاته، والانطلاق منها في تحليق واسع، جعل من هذه القطعة على طولها النسبيّ صورًا داخلَ صورة. لا يمكن النظر إلى هذا المقطع من جهة المطابقة، وبالتالي لا يسعنا (ولا يمكننا احترامًا لذات الشاعر) أن نحلل هذه القطعة تحليلًا منطقيًا بتجزئته؛ إن نفعل ذلك نشوهه، نخرجه من عالَمه الذي حلَّق فيه. كل ما يمكننا أن نفعله أن نحلّق نحن مع الشاعر، ونتحرّك مع المعنى

في مساراته وارتحالاته، ونتبادل مع هذه القطعة ما تهبنا إياه من أفكار ومشاعر وإمكانات. بكلام آخر، إن الفن لا يمكن تأويله إلا بالفن، ولغة الفن لا يمكن علاجها بلغة المنطق والتجزيئات. صحيح أننا معنيون بظروف القول وتشكّلاته، ولكن ليس لتحديد معنى المعنى (الانزياح في الصورة)، وإنما لتأويل الخِطاب والأفكار وتقليب الأقوال بين ذات مهمومة مبدعة وذات تُدْرِك.

إن الصورة في المقطع السابق تبثّنا رسائل ذاتٍ مهمومة مكدودة مندهشة مما يحدث حولها، يائسة من كل ما يصير، تتوسّل بالقصيدة النجاة، أو تحاول أن تفرغ كل ما فيها في قصيدة صادقة (ومرآة نصي انعكاس الحياة) لترتاح، لتنجو قليلًا من هذا الخيال الذي يشدّها إلى واقع مرير، يبدو أنه خنقَه وكبّله وأعجزه عن أن يتغلّب عليه.

(2). (3) قضية/ نتيجة: الصورة الشعرية معطى نصي أم خِطابي؟

خلصنا من المقدمتين السابقتين (النقدية والبلاغية) إلى ما نطمئن إليه بعد محاورة ومناقشة:

1- الصورة الشعرية خيال لا محاكاة، مما يجعل الصورة إنجازًا يتشكّل، لا مُنجزًا جاهزًا.
2- الصورة الشعرية معناها دينامي متغيّر مستمر متجدد، يعتمد في ذلك على التأويل.

ومن البيّن أن هذه الخلاصات لا تقودنا إلى التصريح بأن "الصورة الشعرية" من مُعْطيات النص، ولا تبيح لنا أن ندّعي أن النص ينسج الصورة كما ينسج لغتَها (تراكيبها)؛ إن ما نطمئن إليه ـ بشكل كبير ـ أن الصورة معطى خِطابيّ، طريقة يبثّها الخِطاب ديمومة الإنتاج وسيرورة التوليد، أو طريقة في خيط الإنتاج الشعري تقدّم الموضوع/ الرسالة بالتعاضد مع مقوّمات أخرى داخل القول الشعري. ليس سبيل الصورة النص، فهي ليست حاضرة فيه، إنها حاضرة في الوعي؛ وبقدر ما يكون وعي الشاعر بالمرجعيّات من حوله ثابتًا واضحًا راسخًا، وبقدر ما يكون وعي الشاعر بنظام القول الشعري متبلورًا ناضجًا، وبقدر ما يكون وعي الشاعر بشأن العالَم من حوله مكينًا، فإنه يمارس ـ بشكل نسقي مقنن ـ بالصورة الشعرية تأويلًا (إنه أول تأويل في عالم القصيدة) للآخر للأشياء لنفسيّته، إنه ينسجهُا بخياله – بفهمه –

بتفكيره – بهمومه، لا بتراكيب، لكنّه يحمّل التراكيب مهمّة صعبة، مهمّة التماسك والجمال (مهمّة الإغراء)؛ بمعنى أن الشاعر لا ينصّ على رسالته في الصورة، بقدر ما يضمرها ويفتحها على الممكن والمحتمل من المعنى.

ولا نريد أن يتبادر إلى القارئ التفكير بأن القول السابق يقلل من شأن النص، أو من أهميّة التراكيب؛ إن التركيب والنص (بوصفه متتالية من الجمل/ التراكيب) تمثل حوامل لغوية مكينة للخطاب، شكلا زاهيًا جميلا لهذه الذات/ الخِطاب؛ لا يمكن أن نتجاوزَه، بل إنه من يغرينا (بجماله!) إلى التفاعل معه، إنه مدخلُنا إلى الخِطاب، عتبتُنا للعبور إلى عوالمه. إن للنص الجميل غوايته كغواية المرأة المتزينة، يتبيّن في شكله وسلامة قوامه وتماسك بنائه؛ ومن شأن هذه الغواية أن تزج بنا في متاهة الخِطاب؛ إنه يمسكنا بأيدينا ليقذف بنا إلى فوّهة النار، لنحترق مع الشاعر بالنار نفسها التي تلظّى بها. "لا بد أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقِها وإدامتها." (الغذامي، 2005، ص78)

إن ما نريد التأكيد عليه هو أن "الصورة الشعرية" ليست طريقة نصيّة لتقديم المعنى، إنها المعنى ذاته إذ يتأوّل؛ فليس النص بمكنته أن يقدّم معنى للصورة الشعرية من خلال الكشف عمّا تقتضيه بمطابقَتها للواقع، لا! إن هذا المعنى من إمكانيّات الخِطاب، فالخِطاب وحدَه القادر على رفد الصورة ـ باعتبارِها علامة تداولية تدليلية ـ بالمعنى، ولكنه ليسَ معنى واحدًا، إنه معنى متجدد مستمر بالبعث ضمن عوالمه الممكنة. مرة أخرى، فإن ما يجري التأكيد عليه أن الصورة (ابنة الخيال) هي في حد ذاتها خِطاب، وليس تركيبًا زائدا على النص، نتبيّن به أو بدونه مقاصدَه؛ وهذا خلافٌ للفهم الأول (التعامل مع الصورة من منطلق المطابقة و"المعنى ومعنى المعنى") الذي يؤكد في إجرائه أن "الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها ـ بذاتها ـ لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تُحذَف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزيّنه." (عصفور، 1992، ص323)

ومهما يكن الحال، فإن النظرة إلى الصورة الشعرية من زاوية نصيّة جمالية بحتة، يعطينا الحق بالسؤال: كيف يمكن أن نعوّل على شعريّة الصورة؟ بل كيف يمكننا أن نتفهّم ـ بهذا الفهم ـ أن تكون الصورة معيارًا للنقد؟!

(1) ثقافة الصورة نموذجًا في تحليل الخِطاب: محاولة نقدية ثقافية

"**النص** ... ليس فحسب نصًا أدبيًا وجماليًا، ولكنه أيضًا **حادثة ثقافية**." (الغذامي، 2005، ص78)

"يختلف **النقد الثقافي** عن الأدبي في **اهتمام** الأول **بالأنساق المضمرة**، أما الثاني فيهتم بأدبية النصوص." (لرزق، 2015، ص 65)

إن البحث عن "جذور ثقافية" للصورة هو بحث في الخِطاب، أو ـ بشكل أدق ـ في المضمر من الخِطاب. وليس البحث هنا إلا نبشًا في المرجعيّات والسياقات لاستنطاق الكلام وإظهار المخفي والمضمر في قراءة تأويلية (ناضجة بحكم انتمائها إلى النقد)، تكون بالضرورة معنية بـ"السياق العام الذي أنتج التجربة" (عدناني، 2015، ص147).

وقبل أن ندخل في تجلية المفهوم، فإنه يتحتّم علينا أن نحدد المقصود من "ثقافة الصورة"، فقد يبدو مُلْبِسًا نوعًا ما إذ يحيل على شكل الصورة لا جوهرها، أو مرجعيات بناء الصورة في شكل ما، وإن كنا في الحقيقة لا نستطيع تجاوز هذه الخلفيّة؛ ذلك أن النمط الحديث والمعاصر للصورة كان من بين الأسباب التي سمحت للشاعر بتكثيف المعنى/ الخِطاب في قصيدته. الصورة اليوم غير مقيدة، منفتحة على عالَم واسع؛ إن هذا الانفتاح على عوالم الاتصال أخصب أدبية الشاعر، ومدّه بقدرات واسعة حرّة غير مقيّدة أو محصورة. إن "الشاعر أصبح يرى الصورة جزءا من نسق أوسع، وإطار أشمل؛ ويعني هذا أن الصورة الجزئية، ربما لا تعني متميزة من إطارها شيئا ذا شأن، **لأن الشاعر يفكّر من خلال إطار أوسع.**" (ناصف، ص 202) هذا التطور في بنائية الصورة وتشكّلاتها أغنى الصورة نفسَها، وأسس لها مجالا فكريًا رحبًا، ومساحة حرة تتشعّب داخل القصيدة – وربما تستولي

عليها بأكملها. إذن، فلا غنى لنا عن هذه "الثقافة" الجديدة، لكنها ليستْ هي موضع اهتمامنا، وإن كنا ـ كما أكّدنا سابقًا ـ لا نستطيع إلا أن نعترف بفضلِها في تطوّر الصورة.

إذن، فنحن نقصد بـ"ثقافة الصورة" المحتوى الثقافي المضمر والثاوي في تلافيف الصورة، إيمانا مطلقا منا بأن "الحدث الثقافي/ المؤسس يُعاد تناوله وإحياؤه دومًا داخل الخِطابات عبر استخدامات جديدة، تُدْخِل عليه بعض التعديلات من خلال السياق الخِطابي الجديد." (يوسف، 2010، ص65) وعليه، فإن ثقافة الصورة لا يُراد لها إلا أن تكون **هذا الاستخدام الجديد للحدث الثقافي من وجهة نظر الذات.** ومن الحق أن يكون سؤالٌ وفق هذه المقاربة: لماذا الصورة؟

تظهر الصورة من موقع الفاعل في القول الشعري، فهي طريقة في خيط الإنتاج الشعري، تقدّم الخِطابات بإمكانات فنيّة متعددة؛ فما يميّز الصورة من غيرها داخل الجنس الشعري أنها أكبر تجلٍّ للخيال. وإذا كانت الصورة في التصوّر القديم تحاكي الطبيعة والأشياء حول الشاعر، فإنها قد تخلّصت اليوم من أغلال هذه النظرة، وأضحت ذات حركة واسعة مبعثرة تكاد لا تكون منتظمة، لكن شرطَها الأساسي الناظِم (المتميز عن سابقَتها) أنها "محتوى لفكر"(عصفور، 1992، ص309)؛ وهذا ما يعطيها الحق في أن تكون خِطابًا يتوجّه إلى المتلقي ليؤثر فيه، ويغيّر نظرتَه إلى الأشياء والأحداث من حوله.

إن الشاعر حين يفكّر فإنه ـ كما قلنا سابقًا ـ يؤوّل الأمور من حوله، ويسجّل موقفًا يضمّنه كلامَه (خِطابه). إن حركة التأويل هذه هي حركة سابحة في فضاء الذات وفضاء العالَم، ومحاورة مع النفس حول كل ذلك، وإمعانٌ في الأفكار والمفاهيم داخل الشاعر وخارجه؛ وهو يتوسّم بالخيال معينا ومساعدا على التفكير والتحليل والتأويل، كما أنه يرجو به أن ينقذه من هذه المتاهات بالتنفيس عنها وإخراجها في تراكيب ذات صبغة شعرية. ولأن الصورة هي الأقرب إلى طبيعة هذا الخيال، والألصق بحالة الشاعر المحموم، فقد كانت هي مُتَنَفَّس الشاعر الذي يرتاح إليه ويطمئن إلى ذاته فيها قَدْرًا جيدًا؛ وهذا ما يفسّر بوضوح

انطلاق الشاعر الحديث في الصورة إلى درجة أنها "كثيرًا ما تشارِك متتابعة في تنمية العمل الفني تنمية داخلية" (ناصف، ص217).

عطاء الشاعر لذاته، واعترافه بذاته وبقدرتها على التأويل والتجاوب مع العالَم حوله بالطريقة التي ترتئيها ذاتُه وتستجيب لها، سمح للشاعر أن يتعمّق أكثر بالمفاهيم والأحداث من حوله، وأباح له هذا الفعل الإنساني النبيل أن ينطلق من ذاته إلى العالم بواسطة الخيال الذي يمده برموز ومفاهيم وتصورات ومبادئ لها صفة المغايَرة؛ إذ إن كل ما يجول في الشاعر يفلتره الخيال ويبلوره محملا برؤى جديدة ومعاينات مستحدثة، يقوم الخيال بترتيبها وتشكيلها ـ بحسب وعي الشاعر ـ في صور، مقدّر لها ـ إذّاك ـ أن تخرج "غريبة" أو "غامضة" لكنها معبّرة. "إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقّة لما يجده الشاعر" (ناصف، ص217). وهذا يقرر أهمية الصورة باعتبارها وعاءً للتعبير ومنبتًا خصبًا للدلالات (المُؤَوَّلة)، ويعلل غرابتها؛ فغرابة الصورة من غموض الحالة التي يتلبّس بها الشاعر، والتي يغربل فيها الرؤية والرأي.

وما يجعل الصورة ـ باعتبارها خِطابًا ـ غامِضَة (غموضًا نسبيًا) كذلك أنها موطن المضمر الثقافي؛ فهي مصدر خيالٍ واعٍ: **خيال** علاقته بالشاعر علاقة فن، **وواعٍ** علاقته بالشاعر علاقة ثقافة وقضايا وهموم ومشاغل. وعليه، فإن الخِطاب في الصورة ذو جانبين مختلطين: فن وثقافة؛ وحين تقدَّم الثقافة في ثوب فنّي، فإن الغموض والغرابة يسيطران على الحالة الكلامية (انظر: يوسف، 2010، ص68). أضف إلى ذلك ملاحظة مهمة: أن اللغة نفسها ذات مضامين ثقافية وفكرية، فاللغة غير منفصلة عن الفكر؛ ولكن حين تكون هذه اللغة ذات صبغة شعرية فإن سبيلَها الخيال اللذيذ الساحر، الواعي في الوقت نفسه! لذلك، فإننا في الكلام الشعري نعوّل كثيرًا على فهم الشاعر لحقائق كثيرة (انظر: عدناني، 2015، ص149)، من أهمها المرجعيات الثقافية. يصف (يوسف، 2010، ص160) طبيعة هذا الفهم بأنه "قدرة الشاعر على تحويل الأنساق الثقافية إلى أسباب سحرية خيالية داخل القصيدة. **فالفضاء الفكري بين الذات والموضوع** (أي بين الشاعر والنسق الثقافي) **يتحول إلى مجال شعري**

سحريّ، يمارس فيه الشاعر قدرته على تحويل الأفكار إلى كلمات، أو بالأحرى إلى علامات بتوسّلات بلاغية ملتوية (استعارة – تشبيه – مجاز – كناية ..) والاعتماد على الشعرية والتلوين الجمالي."

والذي نريد أن نسجّله هنا: أن إمكانات الصورة وغرابتها/ غموضَها تجعل مهمة النقد الشعري خِطابية ثقافية لا نصيّة[1]، على الأقل نضمن ـ في إطار ممارسة التأويل ـ لهذا القول الشعري قدرًا كبيرًا من الانسجام، الذي هو ميزة فارقة للخطاب عن النص. ونحن لا نفهم الانسجام إلا في علاقة اللغة (في جانبِها الاجتماعي، أو بوصفها ممارسة كلامية) بالثقافة من كل جوانبِها؛ وبالتالي، تصبح مهمة الناقد تتبع حركة المعنى نحو المرجع الثقافي، ومساءلة الكلام عن موقف الذات من هذه الثقافات الراسخة؛ إذ "تمتلك الخِطابات القدرة على المساءلة وفتح حوار مما يساعدنا على استنطاقها معرفيًا" (يوسف، 2010، ص161).

والسؤال الذي يطرح نفسَه هنا: كيف نعثر على هذا المضمر؟ توفّر الصورة فرصًا لاستثمار الرموز والمفاهيم والأسطورة والأمكنة والفلسفة والتاريخ وغيرها ـ التي يمكن أن توصَف بِ**"الإمكانات الثقافية"** ـ في الكلام، بشرط التفاعل الثقافي. فلو أخذنا مثلًا الإمكان الأسطوري، فإن الأساطير كثيرة وممتدة، وقد رسَّخت في بنيتنا الثقافية معاني محددة لها، فيستفيد الشاعر من هذا الإمكان الثقافي ليسقطَه على العالَم من حوله بمعونة الخيال؛ ومِن ثم يُعاد إنتاجه وتمريره بشكل "خِطاب مُضْمَر". ومِن هنا، تبرز الحاجة إلى تحليل خِطابي ينطلق من "ثقافة الصورة".

[1] مصداق ذلك أن المعنى الأدبي الحقيقي ليس في المستوى السطحي من الصورة، بل في المستوى العميق (في بطن الصورة).

(2) ديوان "جبل خافت في سلال القرى" لـ"أحمد الخطيب": دراسة تطبيقية

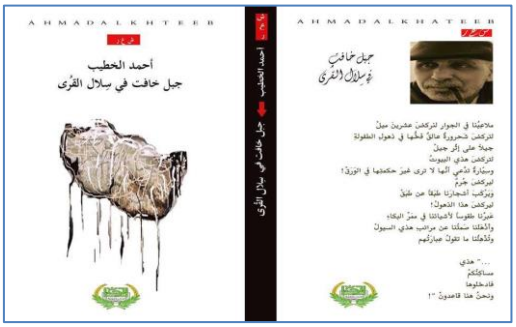
(4).(1) أحمد الخطيب في سطور

أحمد الخطيب شاعر فلسطيني يعيش في الأردن، مخيم إربد، لأبوين فلسطينيين هاجرا من فلسطين عام 1948 على وقع النكبة الفلسطينية. ولد في إربد عام 1959، ودرس المرحلة الابتدائية والإعدادية في مدارس وكالة الغوث (الأونروا)، ودرس المرحلة الثانوية في مدرسة إربد الثانوية، حيث حصل على الثانوية العامة عام 1977. التحق ـ بعد ذلك ـ بجامعة زاغرب كرواتيا ليدرس في كلية الطب لأربع سنوات، إلا أنه غادرها لظروف خاصة، ثم عاد إلى الأردن. عمل صحفيًا (مندوبًا ثقافيًا) في صحيفة الرأي الأردنية، فقد كان عضوًا نشيطًا في رابطة الكتاب الأردنيين والاتحاد العام للأدباء الفلسطينيين.

أصدر عددا من الدواوين الشعرية منذ عام 1985، منها: - **أصابع ضالعة في الانتشار**، دار الفارابي، بيروت، 1985. - حاجز الصوت، دار الكندي، إربد، 1990. - **أنثى الريح**، دار قدسية، إربد، 1991. - **مرايا الضرير**، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 1994. - **حارس المعنى**، دار الجنان 2010 ... وغيرها الكثير.

ما يمكن أن نستلهمه من سيرة أحمد الخطيب أنه:

- عايَشَ معنى كلمة "لاجئ" فلسطيني، سواء بالحكاية من أبويه أو بحياته في مخيّم.
- تلقّن "الجوّ الفلسطيني الخام" من مدارس الغوث الفلسطينية، حيث درس.
- اكتوى بنار الغربة مرتين: مرّة بوصفه لاجئًا، ومرّة في سفره لكرواتيا للدراسة.
- عايَنَ المناخ الثقافي العام (الفلسطيني والأردني) وتفاعل معه.
- مارس التجربة الشعرية منذ 1985 حتى يومِنا هذا ممارسة غير منقطعة.



(4).(2) جبل خافت في سلال القرى: تقديم الديوان، أو تبرير الاختيار

يصدر الشاعر في ديوانه عن رؤية وجودية لموقع الفلسطيني/اللاجئ والمقاوم في العالَم، في الخارطة الكونية التي سلبتْه حقَّه في أن تؤطِّره أرضه، بل سلبته حق الولادة فيها. لذلك، فإن الخطيب يعاين فلسطين من الخارج، بما يسمح له أن تكون نظرتُه أكثر وعيًا وشمولية من جهة، ومن جهة أخرى يكون فعله مضاعفًا؛ لأن تجربة فلسطيني الخارج اليوم هي تجربة اللاجئ والمُستبعَد في الآن نفسه، فهو يدافع عن حقه مرتين: مرة لأنه لاجئ، ومرة لأنه مستبعَد من فعل المقاومة. ولعلّ هذا ما يبرر تكثيف الإشارة إلى قدرة الشاعر في القصيدة، فكأنه يجعل من "القصيدة" سلاحًا مُقاوِما واعيًا.

*"ستأتي القصيدة حَقل ذُرَة" (الخطيب، 2017، ص8)

*"- تركتَ البلاد على ركبة البحرِ، / كيف استطعتَ الوصولَ إلى رَحْمِها؟!
-كَمشْتُ ظِلال يديها/ وَشَحَّمْتُها بالكتابةِ حتى استوى لِيّنًا عودُها." (الخطيب، 2017، ص182)

*"ولم أتصالح مع الشعر في الأرض/ كنتُ أدرِّبُ سكّانَهُ/ باللجوء إلى سيرةِ في المجازِ/ لتنهضَ أُمُّ القُرى/ بعد الذي كابدَ ابنُ شيبانَ من حُرْقَةِ الحرفِ في الحُنْجَرة!" (الخطيب، 2017، ص214)

تسيطر فكرتا اللجوء/ الشتات الفلسطيني (المسبوقة بعمليات استلاب وتهجير) والأمل بالعودة إلى حضن الأم/ الأرض/ فلسطين على عقلية الشاعر؛ وهو إزاء هذه القضايا لا يملك إلا أن يُناقِش الخِطاب الفلسطيني/ العربي ويفككه ضمن رؤيته هو، بحيث تكون للذات سلطَتُها وموقفُها في عالَم يدّعي الحرية لكنه يمارس الاستلاب، ويدّعي الإنسانية لكنه يمارس الحرمان من الأرض والأم/ الوطن، ويزعم الإرادة لكنه يتكاسل عنها.

"ملاعِبنا في الجوار لنركض عشرين ميلْ/ لتركضَ شحرورة عالق فخُّها في ذهول الطفولةِ/ جيلا على إثر جيلْ/ وسِيارةٌ تدّعي أنها لا ترى غير حكمتِها على الورقْ!

ليركضَ جُرْمٌ/ ويركبَ أشجارَنا طبقا على طبقْ/ ليركض هذا الذهول!

عبرنا طقوسًا لأشيائنا في ممر البكاءِ/ وأذهلنا صمتُنا عن مراتب هذي السيولْ/ وتذهلنا ما تقول عبارَتُهم/ ... "هذي مساكنكمْ/ فادخلوها/ ونحن هنا قاعِدونْ"!"

(الخطيب، 2017، ص35 – 36)

إذن، فمن أراد أن يقرأ فلسطين قراءة مختلفة بكل ما تثيره من قضايا وإشكالات، فإن الشعر "متنفّس الحالمين" هو المكان المناسب؛ وفي ديوان "جبل خافت في سلال القُرى" تتجلى فلسطين الشتات وفلسطين العودة وفلسطين القضية "المعلوكة"، وتتجلى الذات الفلسطينية الواعية التي تشرّح كل هذه الإشكالات وتقرؤها (تؤولها) لتسجّل موقفًا واعيًا ناضجًا منها؛ أو على الأقل لتثير أسئلة الأرض وتفعّل بنية العقل الفلسطيني الخامل الذي ركَنَ إلى البُعْد (المكان/ اللجوء) واستراحَ من فعل المقاوَمة، ولتفعّل ـ كذلك ـ أسئلة الوجود في حالة التوهان التي يعايشُها الفلسطيني بين أرضين/ بين هويّتين (هوية مخطوفة، وأخرى بديلة ركن إليها)؛ ولعل مسألة الهوية هي أكثر ما أرَّقَه في الدّيوان:

"لأعرف أني توسطتُ نهرينِ/ في رحلة الحربِ/ واختارلي صاحبي صخرةً نائيةْ!"

(الخطيب، 2017، ص 16 – 17).

وعلى أية حال، فإن الشاعر إذ يستعين بالرموز والأماكن والمفاهيم لتمرير خِطاباته إلى "العقلية الكونية"/ العربية/ الفلسطينية، فإنه يحبكها في شعرية رائِقة، فيها غرابة مردّها إلى حالة الغموض التي تكتنف الذات من كل هذا التشتت والشتات، لكنها غرابة معبّرة ومدهشة ولذيذة. فحين يجتمع جَمال الخَلق وجَمال الخُلُق (قِيَم وَخِطابات ومواقِف)، فإننا حتما نكون أمام تجربة أدبية ناضجة، متمكّنة من أدبيات القول، مستوعبة للثقافة؛ وبالتالي، فهي قادرة على الصناعة، صناعة العالَم من حولِها، مما يجعلها مستحقة لتجربة تأويلية.

(4).(3) الإمكانات الثقافية في الصورة: قراءة نقدية ثقافية لمضمرات الخِطاب، الإمكان الرمزي أنموذجًا

كما أسلفنا القول، **فإن** الصورة توفّر فرصًا لاستثمار الرموز والمفاهيم والأسطورة والأمكنة والفلسفة والتاريخ وغيرها ـ التي يمكن أن توصَف **بِ"الإمكانات الثقافية"** ـ في الكلام، بشرط التفاعل الثقافي (أي فعل المثاقفة). واستغلال هذه الإمكانات هو ـ في المقام الأول ـ استغلال شعري، بمعنى أن توظيف هذه الإمكانات باستدعائها إلى المُتَخيّل قصد تصوير الحاضر وتعريته، ومن ثم إعادة تقديمه بتصور ذاتي، يأخذ طابع الشعرية، إلا أنها شعرية معنى لا شعرية لفظ/أسلوب (انظر: عدناني، 2015، ص150)، مما يعني أن النقد في هذا السياق موجه إلى المعنى (المضمر) لا اللفظ. وبمكنتنا أن نصنّف هذه الإمكانات من خلال قراءتنا ديوان الخطيب إلى:

1- الإمكان الرمزي/ الشخصيات: زينب، مريم (والمسيح)، ابن شيبان.
2- الإمكان الأسطوري: سيزيف.
3- الإمكان المفاهيمي: مفردات الخطاب الفلسطيني (لاجئ).
4- الإمكان الفلسفي: مفردات الطبيعة (ماء، جبل، قُرى).
5- الإمكان التاريخي: الأندلس، كشمير.
6- الإمكان الحِكائي/ التَّناص: توظيف حكايات السابقين، مثل قصّة سيدنا يوسف وسيدنا موسى وسيدنا آدم وسيدتنا هاجر وحكاية سيدنا سليمان مع الهدهد والنمل.

سنقتصر بالحديث على الإمكان الرمزي مثالا تطبيقيًا.

الإمكان الرمزيّ/ الشخصيّات في الصورة الشعرية

"كَذَأبِ الجلوس إلى حذفِ/ ما لا أراهُ يُناسبُ نصّي/ ولو أُثْقِلَ النَّصُّ بالمعجِزاتِ/ أُقايِضُ زينبَ حينًا بِمريمَ/ ثُمَّ أُقايِضُ نَصَّ المسيحِ الأسيرِ بِكأْسي/ لِأُفْرِجَ عَنّي/ أُقايِضُ أرضَ المسرَّةِ بالنّاسِ/ والكأسَ بالنَّفْسِ/ والحبرَ بالعشبِ إذ ينتمي للرصيفِ/ ولا أَدَّعي أنني رابطُ الجأشِ"/ (الخطيب، 2017، ص128)

(1) زينب

"لماذا بسطتَ جَناحَيْكَ في آخر الأمرِ/ حتى إذا جاوَزَتْكَ الصَّبايا/ فَزَعْتَ إلى الشرق/ زينبُ بنت الشروقِ/ وريش المرايا/ وفي الشرقِ زينبُ تلبس جرحَ المَنافي." (الخطيب، 2017، ص180)

طالما كانت (أم المؤمنين) زينب بنت خزيمة الهلالية العامرية "أمَّ المساكين"، لعطفها على الفقراء والمساكين واليتامى والثّكالى في الجاهلية والإسلام معًا، مما يعطي لفعلها صفة الإنسانية المحضة – طالما رافقَها هذا اللقب، فإنها في كلام "الخطيب" تتنزّل هذه المنزلة بالضبط؛ فهي أم اللاجئين والمشتتين المنفيين عن أرضهم، وكأنها تهتم فيهم لتعيدَ لهم الحياة، لتنهض بهم من جديد بعد أن داسَتْهُم الحياة، لِتُنْعِشَ فيهم هذا الإنسان الذي بات غريبًا بعيدًا عن وطنه وعن نفسِه:

"تنهض أم الغواية زينبُ/ ينهض عباسُ من بؤسهِ في المعاملِ/ أمي كذلك تنهضُ" (الخطيب، 2017، ص 44)

فـ"زينب" تغوي المشتتين عن أرضِهم بالحياة، تخفف عنهم، تؤثِثُ لهم حياة أقوى من الضعف الذي لا يحتمله قلبُها فتريدهم أن يتوقّفوا عن "النواح"/الحنين الذي يزيد هَمَّ المساكين ويثقلهم على أرضٍ غير متماسكة تحتهم.

"تنهض أم الغواية زينبُ/ ينهض ظلُّ المغنينَ/ جاري الذي أفزَعَ العمرَ سردًا/ وإذ يتمارى يقلقلُ/ هذا أنا/ وهي لا تكتري خطوتين عن الريحِ/ تدفنُ ما لا يراهُ فيبكي/ يعودُ إلى أهلهِ/ مترعًا بالحنينِ المُقَفّى

... / تنهضُ أم الغواية/ رملُ البيوتِ التي كنَّسَ الطينُ والقشُّ أركانَها/ لكي تعلم السرَّ فيما يجوزُ لماء القصيدةِ/ أن يتجنَّبَهُ/ من ظلال النساءِ/ على المائدةْ" (الخطيب، 2017، ص 45 - 46)

وفي هذا القولِ إشارةٌ واضحة إلى حالة "الحزن" الذي يكرره أهل الشتات، ذلك الحنين إلى حياة مسلوبة، إلى أرض مصادرة، وهويّة مستباحة. وفيه، كذلك، إشارة إلى ضرورة اشتغال وعي الشتات على هذه القيمة باستبعاد أية اشتغالات أخرى؛ فالقصيدة هنا تمثّل فعل الوعي. يريد الشاعر لهذا الحنين ألا ينتهي إلا باسترداد الهوية، أي بفعل العودة.

"توارتْ على دكّة الغسل زينبُ/ فقالتْ: نهاري نهارُكَ/ فالزمْ يمينَكَ/ والزَمْ رياحين صدري إذا هَبَّت العاصفة .../ تعالي لأغلق شباكَ أمّي/ وأهربَ من حكمةٍ في اللسانِ ... / وعن سكّة لا تُجيد الوصولَ/ إلى زلةٍ في اللسانِ/ لسان الهُويّة." (الخطيب، 2017، ص 102 – 103)

"لزينب في لُجَّة الحلمِ/ فضلُ أبي حين وسَّدَني رقّةَ البحثِ/ عن باطنِ الشيء/ فَصْلُ الفِدائي/ ووخزةُ إبرةِ هاجرَ/ وهي تداوي جِراحًا لسكّانِ هذا المخيم .../ ولي دورةٌ ثانية/ لِأَكْنُسَ ما لا يروقُ لزينبَ/ أمشي/ وأتعبْ/ وأفرشُ لي غيمةً من صهيلِ الوجودِ/ وفوضى الحياةْ" (الخطيب، 2017، ص 65 – 66)

والحال أن زينب فيما هي تمارس فعل العطف على المشتتين المهجّرين المساكين، فإنها في الوقت نفسِهِ تُذَكِّرُهم بمأساتهم، بحاجتهم الدائمة، بفقرهم إلى الآخر العطوف الكريم، بدونيتهم المكرهة:

"أهدهد أمر الخيام/ أقيل عن الازدحام خطايَ/ وأفرشَ دمعي/ لأنسى!/ فتأسرني بالنهوض الأخيرِ على غير عادتها/ حيلةُ المشي بين البنات/ وصيفاتِ زينبَ أُم الغوايةِ .../ يُنْعِشن حلم الرجالِ/ فأهفو إلى طبريّا/ . وريحٌ على نهرِ قلبٍ عتيق ./ لأشهدَ جيلًا ينوءُ بِحِمْلِ المفاتيحِ/ لصورتِنا الواضحةْ!" (الخطيب، 2017، ص 48 - 49)

تبدأ ردة الفعل تصّاعد عند الذات الشاعرة، وتسوقه زينب (ووصيفاتها) إلى تشخيص فلسطيني الداخل/عرب الـ 48، ويعيب هذا الانصهار والتماهي مع المستوطن (دولة إسرائيل)؛ ويظهر الرعب كبيرًا من حكاية التعايش هذه على الأجيال القادمة الذين ستنقطع فيهم كل

أسباب الحنين إلى الهويّة. والأمر كذلك، فإن الخطاب هنا عن هويّة فلسطينية مصادَرة بكل الطرق: مصادرة مع أهل الشتات الذين تعايشوا بهويّات عربية أخرى، ومصادَرة مع أهل الـ48 (القضية الأخطر) الذين تعايشوا بهويّات إسرائيلية، وتغافلوا عن خطر هذه الهوية:

"وتنحاز لي/ كبلبل هذا المجازِ بلادي/ فأنجو من الطحنِ تحت حصير الجهاتِ/ وأعلمُ/ أنْ/ أمّتي/ في خَطر!!" (الخطيب، 2017، ص 63)

ولا تزال "زينب" بعطائها وعطفِها تنكأ فيهم هذا الإحساس بِتخاذُل الآخر؛ فما الحالة التي هم فيها، التي استدعت كرم زينب وعطفها، إلا نتيجة عن غياب تعاطُف حقيقي وعطاء فعلي في الدفاع عن الوطن/ الهوية السليبة. وهو بذلك يوجه خِطابًا نقديًا لاذعا: فبدلا من إكرامنا بهويات أخرى لننسى، كان عليكم أن تعيدوا لنا هويّتنا الأولى.

كان حريًا بأهلِ الجموحِ/ ابترادُ المعاني/ ولصقُ الخيال على شاطئٍ في البلادِ القصيّةْ/ وكان حريًا بأهلِ النوايا احترابُ الجنوبِ/ على طفلةٍ في الشمالِ/ تُعاني من الزنزلختِ/ ونقصِ الهُويةْ!!" (الخطيب، 2017، ص 106)

إن اشتغال رمزية "زينب" في الخطاب، وصهره في الصورة الفنية بشكل مكثّف وعميق سمح بذلك خيالُ الشاعر ومرجعياته الثقافية الواضحة، قدّم للخطاب فرصًا في التقديم والتبليغ والتأويل. لعل هذه الرمزية، بالاستعانة بالأرشيف التاريخي والثقافي، تشير إلى أن الشتات الفلسطيني ضحية مجتمع دولي أفرزَ هذه العينة وقدّمها للعالم بلا حول لها أو قوة. إن استدعاء "زينب" إلى وجدان الشاعر وتكثيفها بهذه الطريقة في الخِطاب، يجعل القول الشعري محمّلا بدلالات وتأويلات عميقة:

1- يتشخّص من خلال زينب فعل المجتمع الدولي الذي يظهر في صورة العطف على الشتات الفلسطيني منذ "كرت المؤن" و"الخيم" إلى كل أشكال المساعدات؛ فيظهر هذا الفعل مبطّنا مقنَّعًا، يبطن داخله محاولة في إرضاء هذا الشعب وإسكاته وإلهائه.

2- تثير زينب في مشغلها الرمزي الريبة من هذا الفعل الجميل، بأنه تذكير بالحالة التي استدعت هذا العطف وتلك الشفقة؛ فهذا العطف هو الوقت نفسه فعل استعماري، يمارس المجتمع الدولي من خلاله طمس هوية الشتات بصهره في هويّات أخرى.

3- تظهر القضية الفلسطينية قضيّة هوية لا قضية إيواء.

4- ثمة إشارة واضحة إلى مسألة الأجيال القادمة في خوف كبير من أن ينسوا الهوية بالتقادم، مما يعني موت القضيّة.

(2) مريم (والمسيح)

"وكيف نشلْتَ الحصى من دِهام الممرّ اللصيق ببيتي/ وخضتَ الحروبَ ولم يكُ يأسٌ هُنا/ واستعدْتَ لقلب الغلابا مناديلَ مريمَ/ ثم اتخذتِ الجلال مسيحًا؟/ تفقدتُ ظنّي/ وأفنيتُهُ في مَهَبّ الغُبارِ/ وعدْتُ إلى سورِ محرابها بالدعاءِ/ الدعاء الذي مرّ بين يديّ/ فألهمتُهُ: لا تكنْ بعدَ هذا الكلامِ/ على بؤرةِ الصَّمْتِ/ مثلي طريحًا." (الخطيب، 2017، ص182 - 183)

تمثل "مريم" (عليها السلام) في المرجعية الثقافية صورًا وقيما متداخلة، استفادَ منها الشاعر في تصويره ما يعتمل داخلَه حول قضيته؛ ولعلّ اختيار مريم (والمسيح) فيه إشارة ضمنية إلى "المكان" و"الآخر/العدوّ"، فقد جرت الأحداث في فلسطين مع اليهود. ومريم مثلتْ لابتلاء الله في حملِها، وتجرّعت المرارة من قومها في فعل "الشك" الذي مارسوه عليها، ودخلتْ في إشكالات إجرامية مع اليهود أدّى بها إلى أن تهجر أرضَها إلى مصر، لكنها ـ في نهاية المطاف ـ عادَتْ وصبرتْ وقاوَمَتْ وكان نتيجة فعلها "نبيًّا". وإذا كانت "مريم" قد لجأت إلى "الصمت" و"المنفى" مرّتين: مرة حين نأت عن أهلها، ومرة حين خرجت إلى مصر، فإن المسيح (عليه السلام) لم يقبل الصمت ولا "التنازل عن الهوية/ أو الرسالة"، بل قاوم حتى أعدِمَ في نظر مَنْ حوله لكنه في حقيقة الأمر خُلِّدَ وخُلِّدَتْ رسالتُه.

"وأستلُّ حبرًا/ لأقطع شوطين:/ شوط الخلاص من النصِ/ إذ يبني للغياب/ وشوط اللقاء بامرأة في الكتابِ/ رأتْ في اللجوء إلى الصمتِ حصّتها للخلاصِ/

ليمشي على الماء ابنٌ رضيعٌ/ يكلّم ناسَ الغوايةِ في المهدِ/ يبرئ أبرص هذي الحكاياتِ/ يحيلُ الرمادَ إلى لغة حيةٍ ناشطةْ"/ (الخطيب، 2017، ص182 - 183)

إن الصمت الذي لفّ "مريم" (عليها السلام) يثوي داخله اطمئنان كبير إلى "الله" الذي وهبَها هذا الجنين، فهي مرتكنة إليه مسلمة له الأمر، لذلك كان خلاصَها؛ فكأن الجدال لا نهايةَ له، فعل عدمي فارغ لا يخلص إلى شيء. هذه المفاهيم "الحركية" حول صمتِ "مريم" تستدعي إلى الذاكرة التاريخية "الثرثرات" الكثيرة والكلام الطويل الذي نصَّبَ نفسَه ناطقًا بالقضية الفلسطينية لكنه ـ في واقع الأمر، كما يشهد بذلك التاريخ ـ لم يكن إلا صوتًا دائرًا في فراغ، بلا فعل "أو تدبّر" حقيقي لما حلّ في فلسطين. لذلك، كان الصمت فعل خَلاص عند "مريم"، كما كانَ "العمل والاستعداد" عندهما (مريم والمسيح) فعل مقاومة، وهو ما فاتَ العرب؛ إذ بدلا من أن ينشغلوا في القضية انشغلوا عنها في الهتافات والشعارات البرّاقة.

"إذن أستعيدُ من الأمرِ شيئًا بسيطًا/ وأسألُ مريمَ ـ ليستْ ككلِ النساءِ ـ/ اصطفاكِ الإلهُ/ فجئتِ إلى برّهِم بالحنانِ اللصيق!/ لماذا إذن كركروا/ ثم ألقوا على الأرضِ أحمالَهم/ واستداروا إلى الشكِ/ ملأى جيوبُ الرضا بالبريق!" (الخطيب، 2017، ص124)

تستحضر حكاية مريم، إذن، هذا التدخّل في قضية فلسطين، وتستنطقه على صفحة مريم إذ تراهُ جدلا عقيمًا، ولسانًا ناطقًا بأجندة اليهود لا بحالِ ابنتهم (مشترك الطين والهوية). لذلك، فإن "مريم" نفسَها لا تريد منهم أن يصمتوا بقدر ما أن يتكلموا نقدًا واعيًا مستحثًا (**لا تكنْ بعدَ هذا الكلامِ على بؤرةِ الصَّمْتِ مثلي طريحًا.**"):

"كأنا ولدنا على لحنِ مريمَ/ هزّي جذوعَ الكلامِ لتنبتَ حيًا على كل حيْ/ .../ ولم تصلْ الغيمةُ الحارسةْ/ فعدنا إلى بيتنا مرتينِ/ كنسل العجين بهمزةِ ليلٍ غريبْ!/ لننشطَ بعد انكسارِ الخُطى مرتينِ/ على بُعْدِ أحلامِنا." (الخطيب، 2017، ص37)

فالغيمة العربية الحارسة لن تصل إلى "فلسطين"، لأنها فارغة في أصلِها من عملها (أي الحراسة)؛ لذلك فقد انخذلت فلسطين مرتين (48، 67). ومع ذلك، فما نرصده في الخطاب هو الاستمرار في فعل الوعي والنقد والحنين والمطالبة بالهوية. فالهوية الضائعة حلم محقق، والانكسار مرتين أو عشرًا لن يمنعه من التحقق. أليس المسيح (ابن هذي البلاد) كان حلم مريم الذي تحقق؟ وأليست رسالة المسيح الذي مرّ بانكسارات كثيرة، من بينها خذلان "يهوذا" له، كتبت لها الخلود، بينما مات فعل الخذلان وصلب في شخص يهوذا؟

"والطريق إلى الماءِ قوسُ انتماء" (الخطيب، 2017، ص144)

وعلى أية حال، فإن رمزية "مريم والمسيح" وما يثيرانه من حكايات وتجلّيات في المرجعية الثقافية أتاحتْ للشاعر حرية الحركة والتقلّب بين العلامة السطحية والمضمرة، كما هيّأت له فرصة في قراءة القضية الفلسطينية باستبطان الرمز وإسقاطه على ما يعتمل داخل وجدانه. إن هذه الرمزية في تفاعلها داخل الصورة الفنية تدفعنا إلى تلمّس الخطابات الشعرية المضمرة؛ ويمكن لنا في قراءة تأويلية لهذا المضمر الذي استند على الإمكان الرمزي وفعّله، أن نستخلص جملة من الإضمارات:

1- إن الآخر/ العربي بالنسبة لفلسطين لم يقدّم للقضية ما يمكن أن ينشلَها بقدر ما كان فعله غير واعٍ ولا صادر على تدبّر وروية، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، فإن بعض هذه الأفعال كانت تتسم بالخذلان والتآمر.

2- فلسطين/ الهوية يجب ألا ترضخ لأية قوة مهددة أو مجيّرة أو مُتاجِرة، إنها بتمثّلها للمسيح (ابنها) تنتظر الخلاص من الله؛ فكما وعد المسيح وخلّصه من براثن اليهود وخذلان "يهوذا"، فإن ذلك محقق لفلسطين لا محالةَ.

3- المنفى الذي اختارته مريم (عليها السلام) لم يكن أبديًا! كان عليها العودة إلى أرضِها والحياة والموت عليها؛ فربما كانت الحياة بعيدًا أسلم لها ولابنها، لكنها الرسالة والهوية التي تستحث فيهما العودة. والشتات ـ على هذا السبيل ـ لن يدوم! إن الهوية

الفلسطينية تستحث أهلها بالتذكر والمطالبة والمجاهرة بها: إن العودة حق، حلم محقق بلا شكّ.

(3) ابن شيبان

"أُمّي أحاطَتْ بكلِّ سيولة هذا الكلامِ نوافذَها/ واستراحت لأنظرَ/ هل ابنُ شيبانَ يحفظُ عنها سؤال الهُويّةِ/ أم يستريحُ على ركبةٍ غافيةْ؟!" (الخطيب، 2017، ص211)

ما يميّز "ابن شيبان" أنه ليس رمزًا ثاويًا مستهلكًا في الثقافة، بل هو خَلْق جديد بالاعتماد على واقعة ثقافية حقيقية – دينية إن صحّ التعبير. أي إن الشاعر هو الذي أحاله شخصية رمزية. فابن شيبان هو شخصية منسوجة من مخيال الشاعر نزعَها من "آل شيبة" حاملي مفتاح الكعبة المكرّمة، وأراده الشاعر أن يكون مثل "حنظلة" ناجي العلي، يحمل هَمًّا وجوديا، ورفضًا لكل الخِطابات التي لم تؤسس تأسيسًا حقيقيًا للوجود الفلسطيني، ودعوة نحو التحرر والحرية. ولعلّ "ابن شيبان" يمثل ذات الشاعر؛ فبما أنه صانعها فهو إذن من يقف وراءها ويوجهها.

لذلك، فإن حضور هذا الرمز في الديوان كان مكثّفًا، أشبه برحّالة يجوب عوالم مفاهيمية وفكرية "ومرآة نصي انعكاس الحياكةِ، في دهشة الرحلة العاصفة" (الخطيب، 2017، ص8)، يعرض ويصف الواقع، يفضحه ويقدّمه، ثم يثور عليه:

"لماذا تعود من الحكمة المصطفاةِ؟/ لأمسحَ ما بدّلَ الناسُ وهم ينتمونَ/ إلى صورة واهيةْ!!/ .../ ويستجلبونَ ضُيوفًا على بِضْعَةٍ/ من سَفَرْجَلَ/ أو يحرثونَ منَ الأرضِ شِبْرًا/ لبضعِ تماثيلَ من أولِ الليلِ/ شِبْرًا لروحِ النهوضِ من المأزقِ الأبديِّ الذي/ لا رهانَ عليهِ سوى/ أن يعيشوا هنا/ وهناكَ بخلخالها/ كذلك هم أوصياءُ الهلاكِ/ ونُحّاتِ قبر الحياةِ/ وممشى العراءِ على نبضِ أوحالِها." (الخطيب، 2017، ص211)

لعل أولى ممارسات هذا الفضح هو هذا الآخر الذي أعلن نفسه مدافعًا عن فلسطين، ونصّب نفسه تمثالا في ذاكرة فلسطين، لكنه ـ على وجه الحقيقة ـ لم يكن إلا وهنًا وعبئًا على فلسطين، وعبئًا فيها. فهذا الآخر، مهما كان، لن يقدّم لفلسطين شيئًا؛ هكذا التاريخ يشهد على ذلك؛ إن فلسطين عليها أن تستيقظ من داخلها، لا من خارجِها. لذلك، يظهر "ابن شيبان" رافضًا لكل الأنماط المصوغة والأنساق الفارغة والحياة المبتذلة التي فصّلها الآخر على غير مقاس فلسطين:

"وابن شيبانَ لم يلتحقْ بالجيوشِ/ ولا بالوظيفةِ/ لكنَّهُ قادَ شعبًا إلى الماءِ/ من أجل أن تستعيدَ البلادُ رحالَ أبيهِ/ .../ وابن شيبانَ يسكُنُ ضفَّتَهَ في الغيابِ/ ولا ينثني للتشكُّلِ في الكوخِ/ لا ينحني لانحسارِ المداخلِ." (الخطيب، 2017، ص 118 - 119)

ليس من الصعب أن نتأول "الضفة الغائبة" و"الكوخ" و"انحسار المنازل"؛ فهي الضفة الغربية حيث يستقر أملُ الشاعر وأهل الشتات، بينما "ابن شيبان" معلّق فيها لا يقبل البديل: "الكوخ" و"انحسار المنازل"= الخيام وأزقّة المخيم الضيقة الملتوية. غير أن في الخِطاب إشارة جلية إلى هذا الآخر، فموقفه منها موقف الرفض، لأن فعلها فعلٌ فارغ لا أثر له.

إن صورة الحنين ترافقها صورة الرفض لهذه الحال وعدم الخنوع والقبول بالبديل هي من تعاليمِ "ابن شيبان" لأهل الشتات؛ فهو ينبّه إلى أن التغافل والتناسي والتغاضي والاتّكال على هذا الغريب لن يعود على "فلسطين" إلا بتعميق الغياب؛ والزمن بطوله يؤكد ذلك.

"توزَّعَ معنى الإرادةِ بين قَبولِ المناخِ/ وبين ابتهالِ الطيور لأجل الحياة!/ وبين التميمةِ في عرس ابن المدينةِ شيبانَ/ والموت عند السطوحِ الأخيرةِ/ في زيِّهِ الرَّعويّ!/ وشيءٌ يُقال:/ إذا نامَ راعي الحلالْ/ تأذّى السفرجلُ في حقلهِ الأُنثويّ/ ومرَّ على حاجبٍ/ لا يحيكُ من الليلِ غيرَ بواريدَ/ ناصعةٍ للقتال!" (الخطيب، 2017، ص 121)

إذن، فمفتاح "ابن شيبان" مفتاح من الداخل، من فلسطين نفسِها، هم ناسُها وحرسُها؛ أما الآخر، فإن الاستعانةَ به لم تجرّ على البلاد إلا الويلات، وترسيخًا للاستعمار، وتأكيدًا لهم. من هنا، فإن "ابن شيبان" لا يريد للفلسطيني أن يلومَ نفسه، لأن الخسارات في نظره لم تكن من الداخل بقدر ما كانت من الخارج:

> "وليس لَهُ/ لابن شيبانَ/ لي/ أن أخاطب نفسي/ فكل الخسارات مرهونةٌ للعسسِ/ والبلادُ متونٌ لأصلِ البلادِ التي/ ضايقوها/ وما عقلوها/ وما كسروا فوق تربةِ هذا النسيجِ لها/ في كثافةِ هذا الحنين مرايا الخرس." (الخطيب، 2017، ص 121)

لا شك أنهم لم ينجحوا في تشتيت هذا الفلسطيني وإن مارسوا فعل الإبعاد والإقصاء عليهم؛ إنهم يظهرون كنسيج واحد لا يتمزّق. مما يعني أن هناك شرطين واعيين على الفلسطيني أن يتمثّلهما دومًا إن أرادَ فتحًا لبلاده وعودًا إليها: (1) اللُّحْمَة و(2)الحنين/ الهوية/ حق العودة.

إن استحضار رمزية "ابن شيبان" فيها تأكيد على الاهتمام بهذا الفلسطيني، وتجنّب الاعتماد على هذا الآخر. إن "آل شيبة" وحدهم من يملكون مفاتيح الكعبة على مر الزمان، والفلسطيني هو نفسه من يملك مفاتيح بلاده، لا غيره. أما محاولات الاستعانة بالآخر فقد لقّنت الفلسطينيين درسًا لن ينسوه؛ وعلى ذلك، فليس غريبًا إذن أن يسقطوا من الحسابات المستقبلية:

> "وابن شيبانَ ما أجمله!/ تدارَكَ فعل القلوبِ/ الذنوبِ/ الحروبِ/ وأسقطَ واو الجماعةِ من سيرةِ المرحلة!" (الخطيب، 2017، ص 121)

القضية الأهم لدى الفلسطيني يجب أن تكونَ "الهوية"، تلك التي أكدها الشاعر في كل رموزه من خلال الصور الفنية المبدعة. إن التشديد على الهوية الفلسطينية تأكيد عليها من الضياع، فهي الرسالة التي يجب ألا يتوقف الفلسطيني عن المطالبة بها والحنين إليها في كل مكان ووقت:

"أمي أحاطتْ بكل سيولة هذا الكلام نوافذَها/ واستراحت لأنظرَ/ هل ابن شيبان يحفظ عنها سؤال الهويةِ/ أم يستريحُ على ركبةٍ غافيةْ؟!" (الخطيب، 2017، ص 211)

نستطيع أن نخلص من كل التأويلات السابقة لرمزية ابن شيبان، أو للخطابات التي أراد الشاعر أن يمررها في شخصية ابن شيبان وقد صهرها في صور فنية عديدة إلى أن ابن شيبان يقوم مقام فعل الوعي الفلسطيني، الوعي على قضايا مررها التاريخ بدون تشخيص:

1- بما أن مفاتيح الكعبة ما كانت يومًا إلا مع آل شيبة، فإن مفتاح العودة إلى فلسطين لن يكون إلا من خلال هذا الفلسطيني، وليس من خلال الآخر.

2- الآخر لم يقدّم لفلسطين إلا يدًا هاوية، تحملهم لتسقطهم من جديد؛ ذلك أنها يد غريبة عن روح فلسطين وجسدها. وعلى ذلك، فمن الضروري الوعي بأن يشتغل الفلسطينيون بوصفِهم أصحاب قضية وأصحاب خلاص.

3- الفلسطيني اليوم عليه أن يكون واعيًا أشد الوعي إلى شرطين أساسيين لقضيته: (1) اللحمة الوطنية و(2) الهويّة الفلسطينية.

4- إن القبول بأية هوية أخرى بديلا عن "الهوية الفلسطينية" يعني موتًا للقضية وإنهاءً لها.

ابن شيبان لم يكن رمزًا للاجئ الفلسطيني فقط، بل هو رمز لكل اللاجئين؛ والدنيا ـ في نظره ـ لن تحلوَ إلا إذا خلت الأرض من "لاجئ" واحد. وهو، بذلك، يجعل قضية اللجوء قضية إنسانية عامة، كأنه يلمّح بذلك إلى أدعياء "الحرية الإنسانية" بأنه لن تقوم "حرية" إلا إذا انمحت كلمة "لاجئ" من قاموس الأرض.

> "وابن شيبانَ/ يمشي إلى أن تُضاءَ الرؤى/ وتُصفّى على الأرض غاباتُ مملكةٍ/ في جيوبِ النفوسِ المريضةْ!/ وأن ينبني عالمٌ ليس فيهِ شتاتٌ/ ولا لاجئونْ/ وابن شيبان هذا الفتى النبويُّ الحنونْ/ سيمشي تقول الروايةُ يمشي إلى أن تكونَ المنازلُ/ في الأرضِ/ تفّاحةً للغوايةِ أو لا تكونْ!" (الخطيب، 2017، ص 121)

أخيرًا لا بد من القول بأن القراءة السابقة للإمكان الرمزي في الصورة الفنية لم تكن إلا قراءة تأويلية، أي بالأحرى لم تكن إلا محاولة ثقافية لاستنطاق هذا المضمر في خيال الشاعر وذاته؛ ساعدَنا في ذلك المرجعيات الثقافية والسياقات التاريخية التي سيطرت على الشاعر في ديوانه. إن السياق الأكبر كان "القضية الفلسطينية"، وقد أثارت مفاهيم عميقة في كل فلسطيني: الهوية الفلسطينية والهويات الأخرى، والآخر، وحق العودة؛ ناقشَها الشاعر في بناء شعريّ متخيل استدعى إليه رمزيات مختلفة لكنها كانت تجول في مرجعيات دينية وثقافية محصورة في العربي – المسلم: زينب، ومريم (والمسيح)، وآل شيبة.

(3) في المنتهى: كلمة أخيرة في "ثقافة الصورة" ودورها في "تحليل الخِطاب"

سعت الدراسة إلى:

1- إثبات أن قراءة النص الأدبي قراءة متعقلة لا تتحقق إلا بوصفه خِطابًا، أي بتموضع النص في سياقات ومرجعيات وظروف إنتاج تسمح له أن يكون قابلا للتأويل/ القراءة المعقلنة (أو القراءة المُنْتِجة).

2- الخِطاب الشعري يتوسّل بالخيال سبيلًا إلى شعريّة المضمرات؛ فالخيال قادر على أخذ الذات إلى عوالمها ومرجعياتها وحقائق العالم من حولها ليشهد كل ذلك جملة من التقلبات والتحرّكات والإسقاطات، غير أن بثّها في سيولة اللغة يجعلها مضمرة غائبة في عالَم الذات الممكنة. إن الخيال لا يمنح النص كل اللغة مهما حاول، يبقى كثيرٌ منها في مساحات بيضاء فارغة يملؤها التأويل. وقلنا: إن أبرز تجلٍ للخيال يكون في الصورة الفنية، ذلك أنها تتيح للشاعر بث خطاباته في صورة ساحرة.

3- إن مضمرات الخِطاب الشعري تتكئ داخل الصورة على إمكانات ثقافية متعددة: الرمز والتاريخ والحكايات (فعل تناص) والدين والمفاهيم والأسطورة ... وغيرها؛ وهذه بطبعها تحتاج إلى قراءة نقدية ثقافية تجلوها وتكشف باطنَها.

4- وعلى ذلك، فإن تحليل الخِطاب الشعري هو محاولة تأويل هذا المضمر باللجوء إلى المرجعيات الثقافية والتاريخية.

5- وبتأويلنا لمضمرات الخِطاب الشعري، من خلال الإمكان الرمزي للصورة الفنية في ديوان "الخطيب"، توصّلنا إلى جملة من الرؤى المضمرة، ساعدنا في الكشف عنها النبشُ في مرجعيات الشاعر وسياقات الإنتاج الثقافية والتاريخية. وقد توصّلنا إلى أن الشاعر استلهم المرجع الديني – الثقافي في رموز معينة أسقطها على الواقع الفلسطيني: زينب، ومريم (والمسيح)، و"ابن شيبان".

المراجع

باشلار، غاستون. **شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة**. ترجمة جورج سعد. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1991.

بريمي، عبد الله. "السيمائيات التأويلية: التعاضد التأويلي والتلقّي والأكوان الخطابيّة". **مجلة البلاغة والنقد الأدبي**، المغرب، عدد 1. (2014)، 119 – 136.

بلعلي، آمنة. "تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة (تثوير للمفهوم أم تسويق للمصطلح؟)". **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1/25(97)، (2016)، 38 – 63.

بورجنسن، ماريان. وفيليبس، لويز. "حقل تحليل الخِطاب"، ترجمة السيد إمام، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1/25(97)، (2016)، 211 – 228.

الخطيب، أحمد. **ديوان "جبل خافت في سلال القرى"**. ط1. الأردن: دار الجنان، 2017.

سلام، المصطفى. "التخييل في الفكر النقدي المعاصر". **مجلة البلاغة والنقد الأدبي**، المغرب، عدد 2، (2015)، 63 – 72.

شنّاف، شراف. "تحليل الخطاب أو تحرير الأنساق من الدوغمائية (مقاربة إبستيمولوجية)". **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1/25(97)، (2016)، 176 – 195.

العبد، محمد. **العبارة والإشارة: دراسة في نظرية الاتصال**. القاهرة: دار الفكر العربي، 1995.

عدناني، محمد. "شعرية المضمرات الثقافية في ديوان "رماد هسبريس" لمحمد الخمار الكنوني". **مجلة البلاغة والنقد الأدبي**، المغرب، عدد 2، (2015)، 145 – 165.

عصفور، جابر. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. ط3. بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب): المركز الثقافي العربي، 1992.

علي، عبد الصاحب مهدي. "في مفهوم الشعر ولغته: خصائص النص الشعري". **مجلة جامعة الشارقة**، الإمارات العربية المتحدة، 8(3)، (2011)،237 – 257.

الغذامي، عبدالله. **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**. ط3. المغرب، لبنان: المركز الثقافي العربي، 2005.

قريرة، توفيق. "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي". **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 32 (2)، (2003)، 179 – 199.

لرزق، عابد. "نحو نظرية نقدية ثقافية عربية: سؤال الهوية والمفاهيم والأبعاد". **مجلة البلاغة والنقد الأدبي**، المغرب، عدد 3، (2015)، 55 – 70.

ناصف، مصطفى. **الصورة الأدبية**. لبنان: دار الأندلس، (د.ت).

يوسف، عبد الفتاح أحمد. **لسانيات الخِطاب وأنساق الثقافة**. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

- للقراءة حول الديوان:

مقال في **صحيفة الرأي** الأردنية. (2017/6/12). الخطيب يعاين سيرة ابن شيبان في ديوانه الجديد "جبل خافت في سِلال القُرى".
http://alrai.com/article/10394340