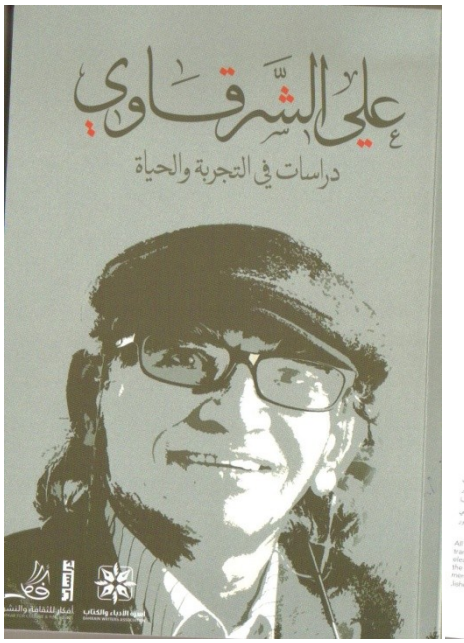
دلالة ضمار ولاوعي الصورة المهمشة
في شعر علي الشرقاوي

عبد القادر فيدوح ــ جامعة قطر



أفكار للثقافة والنشر
علي الشرقاوي .. دراسات في التجربة والحياة / دراسات مجموعة من المؤلفين
الطبعة الأولى ٢٠١٧م
حقوق الطبع محفوظة
تصميم الغلاف: أفكار للثقافة والنشر
التنفيذ والإخراج الفني: أفكار للثقافة والنشر
رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 58/ع/ 2017
978-99958-91-15-2
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, scanning, or other electronic methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncom. mercial uses permitted by copyright law. For permission requests, write to the pub. lisher at the address above.

أولا ــ المماثلة• باللغة

كل نص فني يتأزَّرُ بما تدل عليه الصورة، بوصفها نصًا قائما على الانفتاح بحسب وظائفه الدالة، واستنادا إلى ما تحمله هذه الصورة، أو تلك، من ثراء الرؤى، واكتناز اللغة، إلى جانب ما تحيل إليه من دلالة الإضمار التي تعد أهم رافد من روافد السمة الشعرية .

ونقصد بدلالة الإضمار ما تعبر عنه السمة الشعرية في ضوء ما تدل عليه دلالة الالتزام على محذوف؛ لكي يتوقف فعل التلقي عليه بالتأويل، أي بحسب ما يشير إليه تقدير المحذوف بالإشارة

• والمماثل ، تبعا للمفهوم البلاغي السيميائي، معنًى بما يريده الشاعر من الإشارة إلى **معنى، فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليا** ، وإذا كان الأمر كذلك عند معظم النقاد العرب، فإنها عند حازم ضرب من التخييل التأملي .

والإيحاء، وفي ذلك تكمن دلالة اقتضاء ما أطلقنا عليه في معظم دراساتنا السابقة بـــ القصيدة السمة ؛ أي بتحويل الرؤيا الشعرية من" **الصورة** " إلى" **السمة** ؛ حين انتقلت القصيدة ـــ في نظرنا ـــ من النمطية المشار إليها في المرجعية الإبداعية في قصيدة الصورة، بمحمولاتها الدلالية، إلى **القصيدة السمة** التي تقوم بالكشف عن أنظمة العلامات، وهي أنظمة قوامها الإبانة عن الجنوح الذي تمارسه الذات، وتسهم في تشكيل المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة التي تستمد شرعية سمتها من العبارة اللغوية، أو البياض الباني[1].

وفي ضوء ذلك تأتي دلالة اقتضاء السمة الشعرية مشفوعة بالإضمار التقديري، بحسب ما يستوجبه الافتراض للمحذوف؛ ما يعني أن القصيدة السمة ـــ التي اقترحناها ـــ مصدرها ما ينتجه المبدع من تقدير لمحذوف، بوصفه حالة منافية للظاهر المشار إليه ظاهر اللفظ ، في مقابل أن يكون مقتضاها **الإضمار** ، وهو البؤرة التي تنطلق منها السمة الرائية للمأمول، بما يتوقف عليه سياق اللغة ، من منطق أن القصيدة السمة" **كشف رؤيوي باللغة** ؛ وأن الرؤيا لم تكن إلا صياغة جديدة لسؤال الشعر، صياغة على مستوى اللغة ذاتها ، من أجل كتابة قصيدة تريد أن تكون مختلفة، تنهل] من الحلم والنماذج البدئية [2] والمرجعية الثقافية .

تؤسس القصيدة السمة رؤيتها على سؤال اللغة ، بوصفها طرحا بديلا للرمز في مفهومه العام، بخاصة الرمز الأسطوري المترسب في قاع اللاشعور الجمعي لدى المبدع . ما يعني أن التجربة الشعرية، الخالدة، تنبع من صورة التخييل المبني على الإثارة بما تحدثه من حالة نفسية في المتلقي، ومخاطبته بما ينبغي أن يحدث في النفس من انفعال، ولا مجال لفاعلية الإثارة إلا بقدرة العملية التخييلية التي عدّها حازم القرطاجني على أنها " تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ؛ لأن ذلك حدث في المتلقي أثرًا يرفعه عن الإحاطة بتصور الأشياء إلى الاستفادة منها، ويتدرج به إلى السمو في معرفة الفعل المتخيل ؛ بما تتوقف عليه دلالة التأويل بدلالة استنتاج المحذوف من الرؤيا التخييلية للقصيدة السمة، قصدًا، والذي يستجب

---

[1] ينظر كتابنا، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفي في شعر أديب كمال الدين، دار ضفاف، بيروت، 016 ، ص 01، 02. .

[2] محمد الغزي، وجوه النورس . مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، الناشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانيةبالقيروان، تونس، ط ، 008 ، ص 28! .

[3] حازم القرطاجني : منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بلخوجة، دار المغرب الإسلامي، ط 2، 981 ، ص 39 .

تقديره من ال تلقي بإنتاج دلالة د ، من خلال فاعلية القراءة المنتجة التي عدُّ النصَّ **أثرًا مفتوحا متحولا** .[1]

وتعد الرؤ ا الشعرية لدى علي الشرقاوي من كثر القصائد احتفاء بهذا التصور، كونها رتشف من وحي الواقع، ؛تتبني السبيل إلى الرؤيا، وتسعى إلى إثارة المتلقي. ولعل المتتبع لشعر علي الشرقاوي يلاحظ مدى تجاوز الصورة الشعرية في علاقتها بالخيال لذي نادت به الدراسات الحداثية إلى عالم التخييل الذي تنادي به دراسات ما بعد الحداثة، بإشراك المتلقي في استنتاج سه تها الدالة باللغة، بوصفها لغة غائرة في متاهات اللازمان واللامكار . والشاعر يـ اول أن يؤرخ لبنية برزخية تواقة لى تخطي المسافات واختراق البؤر . فنصوصه في معظمها، إن لم نقل كلها ، تسعى إلى عادة ترتيب الأشياء في نصابها المأمول، لذلك هي تثير المتلقي حين تحيله إلى أعما ه غامضة يستدرك بها عالمه المنفلت مذ ، على الرغم من أن المتلقي في مثل هذه الحال لا بحث عن معنى، بل سعى إلى أن تاخم ، ويحاذيه بما يمكن أن يسهم مع المبدع في بداء تجر بته لتكون بدورها علامة مضافة ى علامة نص المبدِ . في هذه الحالة شعر بأن الشعر هو ميدان تتبادل فيه التعابير مواقعه ، فيما نحن ؛ حث عن الشاعرية، اعتقادا منا أن الإبداع الشعري، يكمن داخل التعبير وليس داخل المعبر عن .[2] ولكر ، كيف يمكن القبض على اللامحدود في المحدود ؛ حيث لا حدود للامعقولية الوجو ، وهو مشدود بطاقة الاستبصار فيما تخبئه اللغ ، بوصفها اقترابا من مجهول البيان في مكنونها الداخلي، حيذ ك يكون المتلقي مخمورا، مهشما، دهشا، متحررا من المعقول، والمتراكم، والمألوف، كأن نقرأ ــ ذلك في ــ قول الشاعر :

جلست على كلمة الفعل منتصبا في شفار النهار
وسألت الريا : :
لماذا الصباح تأخر
مازال هذا الصبي المراهق
في الحان يسكر .
فجاءت صبايا النجوم
صبايا كهمسة اخضر
صبايا كطعم القصيدة

---

[1] أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص 6. .

[2] – ينظر: جون كوهين ، اللغة العليا النظرية الشعري ، تر، أحمد درويش / المجلس الأعلى للثقافة ط ؛ ' 00؛ ص 272

صبايا كخطوة سكر :
لقد كان
يا سيدي
في تون الجراح
يعالج فتح الاماني الجديدة. [1]

يبتكر الشاعر كو ه وزم ه وهو يس عير حالة السكر ، بوصفها وجدان الشعر المرهف ، بنشوة اللغة وهي تقلع عن واقعها ، وتحلق في الماوراء فـــ الحان) مكان يرمز إلى الليل ، والصباح متأخر دليل على استمرار حركه الليل في الذات التواقة لى الضو ، ولكن الذات في حالة السكر هذه لا تميز بين الزمنين ، وفجأة يتحول كل شيء إلى استعارة كبرى تضع كثافة اللحظة ، لاواقعية الألم **في أتـ ن الجـ ـِ**) وهي تؤسس لفتح الأماني الجديد .

وتوظيف الحوار بين الذات الساردة والريـ ، تعبير عن تأخير الفتح الجديد في إشراقة الصبا ، فيما يضمر ه **شفار النهار**) البَطِين طموح الشاعر المقيَّد بالخلاص في **الحان** ، وهو ما توضحه العناصر التركيبية للغة الدالة على مراوحة الزمان في مكان ، المشفوع بالحيرة (**جلسن / سألتـ / تأخرن / مازال / يسكر**) ما يشير إلى الوجود القسري للذات المهمشة، ويقابل توظيف صورة الخلاص هذ ، بنية الإضمار في هذه التوازيات الدلالية **النهار / الريا / الصبا / الصبي / المراهق / الحان / السكر / صبايا النجو / القصيد / الأماني الجديد**) كل ا تكشف عن الرغبة في محو الإضمار، وهو ما تشير إليه المعاني المتوار ة على مستوى البنية التركيبية لهذه المتوازيات الدالة على (**شفار النهار**) في إشراقاته المرتهنة بالأمل المر تقب، وكأن هناك نُدحةً فيما لا يمكن التخلي عنه من طالب **شِفار النهار** ؛ أي في دنو الص با ، في صورة انبثاق الكون الذي تعذر على الذات الشاعرة تلمس .

لاشك في أن خيال الشاعر هو زاده الأكبر في اقتناص الرؤى والصور، واغتنام الـ جازات والانزياحات ، بخاصة حين تتحول اللغة إلى هوس الانتشاء بها في مطلق تجلياته ، وتنعدم كل الروابط المعقولة واللامعقولة، ولا ذ ر لا حالات من الإشباع واللاراتباط الـ فرط بالو ع حيث تتدفق التجربة، وتتشكل الرؤى ، ويُثار المتلقي إلى استكناه فعل الحدس المنبعث من سمات رؤيا الكشفية للمبدع الذي قال عنه رامبو : ينبغي أن تكون رائيا، أن تجعل من نفسك رائيـ ، حينذاك يصبح من

---

[1] – قصيدة، خمرة الصباح، رابط : https://www.alsh3r.com/

[2] Arthur Rimband : Poésies. Une saison en enfer. Gallimard 1981, p200

الضروري القبض على دلالاته ، وهو ما نلمسه في شعرية الز رقاوي التي تقوم على الربط بين المتباعدات ، دلالات مض امين ، وشكل ، ر ائح ، و يقاع ، وفي مثل هذه اللحظة يخرج الفنان من جلد ، ويم زج بمشاعره في صور ، قد لا تمت حيانا إلى ظروف الفنان بشبه مباشر ، ويبدأ متخذا طريقة في البحث عن قالب) يرتضيه لمشاعر ، من منظور أن المشاعر هي الأقدر على ترجمة ما يتراءى للذات المبدع ، وما تستوحيه وتستلهمه وا وق ليه ؛ ا ن شعرية التعبير في القصيدة لا تد ق أسلوبا من دون الأخذ بنظر الاعتبار هذه الخصيصة التعبيرية التي تأخذ حيزا ضيقا في بياض الورق ، لكنها تفتح على مساحة قراءة لا حدود لها في بياض التأويل ، وتنفتح معها مساحات التأويل والحدس كما ورد في قول الشاعر عز " تلك العصافير ":

العصافير
تلك التي تشبه اليتم
قبل دخول سرير المساء
بخيط الغناء تزيح ضباب القراءة عن ريشها
كالمزارع يفترس الحلم في يقظة الحلم العائلية
كالماء في النهر يرسم اشكال خطوته
كالجناح الذي يتوهج حين يضم الجناح[3]

تبدو العصافير أشهى الكائنات وأكثرها رشاقة ، وأقربها إلى القلب ، تطل من نوافذ ، وتحط على شرفاتنا ، وتنقط مساءاتنا ، توقظنا ما بين الطفولة ، تزركشنا بريشها بين اليقظة والحلم ؛ لذلك هي تستدعي في لاوعي الشاعر حالة من اليتم والتشرد ، ويختلس من الماء حالة التعاسة الشفافة الأنيقة ، حتى لا يكون في وسعنا سوى حلم الدخول إلى سرير السماء بخيط الغناء ، هذه الحالة هي التي تبلغها رؤياوية الز رقاوي ، وهو يسرد لغة البؤس الجو ي ، فما لا يمكن قبض عليه فـ " ثمة حدّ سرّي خفي وضبابي تبلغه اللغة الشعرية في أعلى درجات تجلّيها وتثميرها وإبداعها النوعي، يمثل تجاوزه والعمل خلفه خرقاً لسلامة البنية التعبيرية في اللغة، وتدخل بعده اللغة في متاهة الإغماض والإبهام والإ غلاق، مما يمثل عدم بلوغه تماه ، وعدم القدرة على تمثّل حرارة إعجازه قصورا إبداعيا في استنفاد طاقته وكفاءته كاملة، على النحو الذي يؤدي في الحالين إلى مشكلة تعبيرية وأسلوبية تخلّ بالشرط الإبداعي

- الصادق النهيو ، الكلمة والصورة، مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات ( ) تالة، ليبيا، ص 42
- محمد صابر عبيد : بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي قراءة في قصيدة (بداوة اللور)) للشاعر علي الشرقاوي : رابط : http://www.mokarabat.
- قصيدة تلك العصافير ، http://www.jehat.com/

لبنية اللغة الشعر ا ، وعلي الشرقاوي من طبعه أن يختار طريق الإبداع بالاختلاف الذي يظهر صورة التشاكل والتباين في الحياة، لذلك جاءت نصوصه لكي تظهر ما ينبغي أن يكشفه الإنسان من طموح داخل هذا العـ ، ومن ثمَّ يكون ما هو مبحوث عنه في ر ياه هو الأسمى من كل شيء، يقول الشاعر في صهيل الصمتـ :

خلف جدار الصمت صهيل ؛ بـ ات الفكرة
يسحبن كواكب لا تتراشق إلا برحيق الضوء
جدائلهن الموج النافر مثل خيالات المشكاة
، عطر شقاوتهن نباتات الدهشة

إن الشاعر بهذا الصهيل الساطع المتوهج يخلخل كل الـ لاقات المنطقية بين الأشيا ، ، يشـ ل لوحته المزاجيـ ، ، كأن بنية الإضمار تتراءئ من خلال تراء ق الكلمات في احتفالية خارج قانون معقول ، ، هي ذلك بنية متماسكة بالظن والحدس ، وليس باليقين والعقل ، ، ن هذا المنظور فإن بنات أفكارنا تكمن في الشموس التي تضـ يئ عتمة وجداننـ ، وتولد الرغبة المدفونة في الانعتاق عن طريق اعتناق الدهشـ :

خلف جدار الصمت صهيلٌ كبنات الفكرة
يسحبنَ كواكبَ لا تتراشقُ إلا برحيق الضوء
جدائلهنَ الموج النافر مثل خيالات المشكاة
و عطر شقاوتهن نباتات الدهشة
خلف الصمت
أصابعُ صيفٍ تتركُ قامتها بين كلامين
يزيحان الليل عن الثلج المتبرعم في القاعِ.
يدٌ كرغيف الرغبة جرَّ الشفتين إلى غبش القولِ
صهيلٌ مرتفعٌ كبـ وق النشوةِ في رعدتها
كالسّنة الضوئيـ ،

– محمد صابر عبيـ ، بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي قراءة في قصيدة (بداوة اللو ر)) للشاعر علي الشرقاوي ، الرابط، /http://www.mokarabat.com ا .

[2] موقع، /http://www.jehat.com

تظهر الصور في هذه المشهدية حالة مهشمة قطع محطمة لا يجمع ينها سوى سر انغلاقها على المبهـ . الصيف) له أصابع لها قامات . والثلج متبرعم في القا ، و لرغبة لها رغيف ، و نشوة لها رعو ، كل هذا ا ر باك للغة يأتي بصهيل منحه المعنى ، صهيل صيف . لكن ما ي نح الإضمار لهذا المعنى الممنوع ليس بنية المشابهـ ، و نما القدرة على أن يتصف ا ء بنقيضه .

ثمة متسع للرغبة في استدعاء المجهول ؛ ما يجعل من نص الشعري بنية مضادة لمنطق العقل، والفكر، لذلك كان الشعر صنو لحلـ ، ولئن كان العقل محجورًا بالاكتمال ، فإن الخيال برهة ماهوية في كل شعر . فالخيال طفلي، أسطوري، وهو من شيعة الحلم والتصوف والاستسرار، وهو وطن الحرية، والفاعلية التي بواسطتها يتمّ إطلاق سراح النفس وتحريرها من الحتمي والمنطقي والمحدو . وأن منجزات الخيال الناضجة هي حوامل لمحمول جوهري تلخصه كلمة الوجدان[1] ويتضح لنا أن الشاعر على الشرقاوي يحاول أن ينتهج أسلوب الغموض لإيصال شكل تعبيري لا يسلك فيه الطريقة المـ هودة التي تصل بين الطبيعة و الأشيا ؛ مما ينتج ـ ذ ، في الوهلة الأولى، غرابة الرؤيا، واستغلاق الغموض، حدَّ التـ اوز إلى الغلـ :

تمشي أمام يديه ـ عياد

غناء البيدر

مفعمةٌ بزفير الفلاـ ز .

ورائحةِ اللؤلؤ

تمضين

فيبقى محتر ا بكساد الفعل[2]

فبين المشي والمضي مسافة غارقة بين زفير الفلاحين **استطلاع الآفاق** ، ورائحه اللؤلؤ **رحلة الملاحين**) بـ ا عن الأعماق ، ويبقى هـ) الضمير الراوي محترقا من بوار الحركة المعطلة عنو ، تار ا مساـ ة البياض لـ رية التأويل ؛ بخاصة في صورة كساد الفعل) التي تنمّ عن هلاك ما آل إليه الوضع من ركود، وتختزل إثمَ الأداء باستبعاد آلية المنتَج من قيمة الإنسان الفاعل في هذا الوجود، وهي الصورة التي تستدعيها كناية الصورة السمـ " في بلاغة البياض ، فيما هو بين **تمشـ**) و

- ينظر، نزار بريك هندي، أسس نظرية الشعر عند يوسف سامي اليوسف ، الرابط، http://www.startimes.com/
- علي الشرقاوي، كتاب شير ، منشورات نون، البحرين 998 ص 115

تمضي ، وهما الصورتان اللتان تعبران عن نتيجة **فيبقى محترا** ؛ ليكون الفعل السيميائي في هذه الصورة جامد الحركة، كامناً في مصدر هامشية الضمير . والحال هذه أن المستغلق من شعر الر رقاوي ينم عن رغبة الشاعر في نَصْبِ رؤية تقوم ء ى الإضمار، خلق بموجبها لغة مغايرة لها حفريات لا علاقة لها بنقل الواقع على نحو ما هو عليه ، ودّ نها ء حن من ذاته ، وإنما بما ينبغي أن يكون عليه، أو كما يتصور :

الشين أمير الكلام

وسلطانُ عزفَ الخيال

به

و ليه

ومنهُ

سلكتُ فضاءَ اللغ [1]

و **الشير**) ضمير المجد، به بين الأمور، ؛ به تنكشف الحقائق في هذا الوجود، والشاعر في ذلك يرى مثول الحقيقة فيما ينبغي أن يُبْحَث عنه في الواقع المأمول بفعل اللغ ، بوصفها مصدرا للانبعاث؛ لأن في **سلكت فضاء اللغ**) ما يعني تَثبُّت الفعل بما هو مفهومي، وكل مفهومي وضح معنىً لدال معير ، يؤدي إلى تمكين ، دلولات القيمة التي من شأنها أن تؤدي ــ بدورها ــ وظيفة الإبانة عن كل مطلب إنساني في مقاصده، ولن يكون في مقدور ذلك غير صورة **الشير**) في شرقاوي) علي الشرقاوي، المشار إليه بـــ **سلطان عزف الخيا**) والذي يلج في ما تحت الستر، من وراء الحجاب . والعزف من حيث هو لعب حرّ له واشجة مع الخيال ، والصورتان معًا تؤديان إلى خلق على غير مثال؛ لأن الخيال إزراء بالواقع، ورفض له، ومن ثمَّ يكون **عزف الخيا**) و **فضاء اللغ**) في دلالتيهما السيميائي ، عبارة عن تحرر الرؤيا من أي قيد إلى إنجاز فعل الإم ان المرتقب من الشين الأمير) والشير (السلطان ، و الأمير) هو الشرقاوي، والشرقاوي هو السلطان ، وبفضلهما يتم عزف الخيال) و فضاء اللغ ، وبهما تكمن القرينة الدالة على فعل الخلق من شير) الشاعر الرائي، الحريص على انبثاق الكون من خلال اللعب بـــ عزف الخيال) و فضاء اللغ ، والعزف بالخيال ، واللعب باللغ ، صنوان في نُهْبَةِ الشاعر الرؤياوية، وهو ما أشار إليه مارتن هيدجر Martin Heidegger

---

[1] - كتاب الشير ص 14

من أن للشعر مظهر اللعب ، لكنّه ليس كذلك، فاللعب يجمعُ ما بين البشر بحيث ينسى كلٌّ منهم ذاته في غمرة اللعب . أمَّا في الشعر فنحن نرى أنّ الإنسان ينكبُّ على عمق أعماق وجودِهِ في العالم، وبذلك يتوصّلُ إلى الدّعا ، بل إن اللعب في أغلب الحالات يتحول إلى قانون عليه . ريان الشعر ومتصرّفه أيض ، عنه يتولد العديد من المكونات البانية لشعرية الـ لام، وهو الذي يجعل الكتابة تواجه النظام بالفوضى، والمتأ س بالتفكيك والبعثر . .

لغة الشاعر، إذن، آرقة، وشاغلة، بما تستأثر اهتمام المتلقي با/ نصراف إلى التأمل فيما ترمي إليه هذه اللغة، بخاصة حين يستلهم أفكار ه من قدرة الكلمات لا من قدرة الـ شيا ؛ أي من قدرة ما تنتجه من معنى جديد، ومختلف عن ظاهر ما تتبناه من فكرة، إلى باطن ما تتقصدة مما هو محتجب، من منظور أن الصورة الفعالة موجودة دون شك خارج سياقها المتواضع علي ، وقد أعلن هيجل Hegel بحق " مادامت الكلمات ذاتها ليست إلا رموزا للصور، لفإن الأصل الحق قي للغة الشعرية لا ينبغي أن يبحث عنه لا في اختيار الكلمات، ولا في الطريقة التي تجمعت بها، لكي تشكل جملا، ولا في رتبها في الإيقاع والقافي .. ولكن في نموذجية الصور . ؛ لأن لغة الشعر تسمي الأشياء من جدي ، وتنعت الرؤيا بالأفق الذي يتصور الكور ، لذلك تبدو في لغة علي الشرقاوي حياة مختلفة بأبجديات التوهِ ، والقلق ، والغليار ، والرفض . لغة صاعدة، متفجرة متشظي ، والصورة فيها لا رابط لها سوى الرغبة في عادة الولادة وإعادة التكوير :

أوقـ ني بين خريطة فوضاه

وعاطفة البركان الراكض بالمخلوقات

من الشك إلى الشك وقالـ :

أنا فوضى الكلمات

الكلمات الكلمات الكلمات

الكلمات

---

[1] مارتن هيدجر ، إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلن وتراكل ، ترجم : بسام حجار، بيروت : المركز الثقافي العربي، ط ، 994 ص 66

[2] ينظر، محمد لطفي اليوسفي، ندوة الأدب والمنفى ــ مهرجان الدوحة الدولي، ص 06 .

[3] ينظر، جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة، أحمد درويش، دار المعارف 993 ، ص 32 .

أفوض أيامك يا هذا بإعادة أمواج خلاياي[1]

لقد أ قين الشاعر أن الكلمة ترجُّ الكلم ، وأن الفكرة تفارق الحكم ، وأن الصورة ت اور المعنى ، وأن اللغة انتقاء وتـ يف ، وليست تركيـا وتجسيد . لقد أوقفه ضمير ، فيما رواه الراوي عن وضعه في حيز اللاتثبُّت، حيث فتنة اللاتوازر ، واضطراب الموقع، ليسرد عليه موقعه من فوَّهة بركان اللاشعور؛ إذ تصدر من هذه الفوَّهة الكلمات المنصهرة بالاختلال، والمشاـبة بالفتن . وما ترديد الكلمات في خمسة مواضع مقـ نة بالفوضى إلا دلالة على ما للكلمة من دور في إنتاج ما يميز الوجود ــ بحسب القرينة الدالة في النص ــ وارتباط علاقتها التطابقية مع مطالب العزة والنخوة، وتكرار الكلمات يعني ــ أيضا ــ طلب الكرامة والدعوة إلى نبذ العبودية، والسعي إلى الاعتزاز بالذات، وبها يتطلع الشاعر إلى تعزيز مكانة إنـ انية الإنسار . وكأننا بالشاعر يروم حياة الوجود بالكلمة الفاعلـ ، بوصفها ـ ظة تـ بُّ في وجه البشريـ ، في صورة قيمة معنويـ ؛ لذلك يطلب من ضميره على لسان الراوي **أفوض أيامك يا هذا بإعادة أمواج خلاياي** ، وفي إعادة أمواج الخلايا إحياء للفجوة الفاصلة بين **فوضى الكلمات**) ، ترتيب الكلمات المهمشة في غيبتهـ ، وفي غياب الكلمة الفاعلة يغيب مفتاح السر المكنون؛ لأن الكلمة هي الإنسان، بوصفها أداة ربط بموقف ؛ لأنّ الشعر هو تأسيسٌ للوجود بواسطة الكلاـ ، ومن ثم كان التفكير بالكلمة هو نفسه التفكير حول الإنسان الملتهَم في هذا الوجود، نها انجذابـ ، توا ة إلى اتجاه ما توحي بـ :

أفـ ضُ يـ مك يـ هذا ـ ـ ة أ واج خلاياي

المنذورة لليأس إلى شهاةِ ساحلها الجبلي

كـ يانوس الروح لى كهفٍ في حجم الحرفِ

دخلتُ وما زلتُ حاول أن خرج من هيجانِ

الـ مل المبنةِ مجهول .

– كتاب الشيـ ص ز .

[2] مارتن هيدجر : إنشاد المناديـ قراءة في شعر هولدرلن وتراكل ، ترجمـ : بسام حجار، بيروتـ : المركز الثقافي العربي، طـ ، 994 ص 62

– كتاب الشيـ ص 6

، اللغة بما هي انحراف نحو المبهم هي انصهار في قوى المجهول من حيث كون الشعر لا يحفز على ر ى يقيني ؛ لأنه يقع في الصف المناقض لا كراه المعرفي، ن وظيفته هي ثراء الحدوس الظني ، وتنمية الاستبطان الذاتي والغيري ، فاللغة الش رية لست ذن، بيا ا من أجل الآتي والثابت، نها تيار جارف ، وألق صاء ، تقول ذاتها للتخلص من الرتيب في مقابل احتض ن المتغير والمتنوع، لغة تؤكد سلطة الشاعر وسلطان ، تشده إليه كما تشد المتلقي إليها، تفصح عن المكتوم، وتثب على المكشوف، تمكِّن السؤال ، وتنفلت من الإجاب ، إنها اللغة تقذف رؤياها في شكل سؤال :

مجنون هذا الشين / يرانـ / بحر / مكتظ / بقناديل الطيب / وطير الورد ولا يعرف يف يحوا / هذا الجسد الصامت / بركـ ا في شكل سؤال .[2]

أو كما في قول :

يا ألفي الصاعد صهوة يائي
جدّفْ كاللحظة في صهلتها ترتكب اللحظة
جدّفْ كالفضة في ما خلف المرآة
و بكل مجاديف اللغة المنسية
أشعلْ ضوء الكون المعتم في أجوائي

أيها الأشهل المتوسّط يا سيد البحر اسحب يديّ من الرمل
خذني لقاعك قد التقي بالكواكب في هزةٍ حجمها قامة اللون
قد أمنحُ الكونَ في النص شكلا أليفا
و قد....

يا الأغبر
لا تترك جمر المعنى
يفلت من عالمك السابع
كالوحش الأول يقترف الوحش ا ثاني
أجمعه بالسبابة ، الإبهام
كلمه كالماء يفجّر جغرافيات الصخرة
حدّثه كالذئبة تفترس النائم في قلب الذئب

– عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس ، لبنان 1998 ص 09 .

[2] كتاب الشين، ص 8! .

ولا تتركه غير لهيبٍ في هذيان السطح
، عاصفةٍ في رهوان القا[1]

العالم مرآة لـ ا هو مدرك ، والشاعر طفل عابث يتشهى رؤية ما خلف المرآة ليكشف السر، ويظل يجدف في زمر ، يرتكب اللحظة تلو اللحظ ، يتوسل بنبض اللغة المنسية أن تنسف ذاكرة المعنى ، بـــ **جمر المعنى** ؛ لأن ثورة الشاعر هي ثورة على جمود المعنى ، من منطلق أن الثورة هي الواعز إلى تفكيك المعنى الحقيقي، والحقيقة ليست صفة للنتيجة المتوخا ، بل هي صفة لإدراك التغير نحو الأسمى، والأصفى، هي الحقيقة التي تشعل ضوء الكون عتم في عماق الشاعر . بمع ى أن الشعر مكابدة وجودية تتوسل إلى اللغ ؛ لاستحضار الوجود غيب ، نها لـ ة يتراءى فيها الذ ي والغيري من أجل ضافة معنى لوجودنا المأمول ، فالشاعر يستوحي **جمر المعنى)** من قوة الكلمة التي تقلب بجديات الحضار ، وتحول تجربة المكابدة الشعرية لى نوع من الفتح الذي يجيء مباغتا من كل الجهات ، في صفة القادم المرتقب ، المحمل بالمثل العلي :

ن جئتَ
سأفتحُ بوابات الزرقة
للضوء الصاعد من جمرتك المخضلة بالليمون
إن جئت
سأغلقُ كل الأبواب وأفتحُ صدري
، أقدُّ قميصك من كل جهات الأرض
، أشربُ من همزة حلمك حرفا حرفا
إن جئتَ
أريدك ألا تتوقف عن عزف الوتر الغائب
في أجمل أوتاري[2]

نه الألق والتـ لي في انتظار مجيء سارق الشـ علة من ـ ة الكلا ، نتاج الحرف لى الحرف ، والـ ازف في الغياب ، ولا يتأتي هذا ا ـ راق إلا في حضرة قدرة خارقة هي الخيال ، بوصفها القوة المهيمنة على البصير ، ما يفلت من الوعي وتلتقطه الذائقة ، وتصهره الشاعرية ، وفيما ترمي إليه الحقيقة المثلى لقيمة الشيء، والشاعر في ذلك يسعى إلى إدراك القيمة في مجيء القاد ، الواعد ، الذي

- زرقة ا ـ هل المتوسط ، رابط http://www.jehat.com/
- زرقة ا ـ هل المتوسط ، الرابط نفسه .

من شأنه أن يحقق طموحات وجودنا على الدوا ، من حيث إيمانه المطلق بالخلاص الكوني، وعظمة الإرادة البشرية لديه؛ ولذلك فهو يدفع حياته في سبيل بعث حياة أفضل، وهذا ما حدث مع الشاعر الذي يستبشر البعث من القاد ، ويأمل الخلاص في **إن جئت**) وما تلي العبارة من عظمة إرادة الاستقبال بفتح ا **بواب الزرقا**) و **أفتح صدري**) و **أقد قميصا**) و **أشرب من همزة حلمك**) والرغبة في **ألا تتوقف عن العزف** . إن المجيء الواعد بهذا الـ عنى مسار مأمول ، يصوغ أسئلته من **لضوء الصاعد من جمرتك المخضلة بالليمور**) ويستمد رؤيته من الاستجابة الوجدانية من أجل التغيير، ومن ثم فإن النص يطبع تخييله بالانتظار الواعد، ويلغي تصديقه بالإهمال في التهميش ، وذلك يعني إن التوق عند الشرقاوي يميل إلى استشراف الرؤيا بعد خلخلة الوجود الماثل بالمصداق، رغبة في البحث عن وجود ا سمى بالحدس .

ثاني ـ منطق الهيا / أيُ الحلم

ظل الخيال يمتاح من باطن الواقع الحسي الذي تلونت به الصورة الشعري ، وهي لا تبارح نمط المشابه . وقد تطور الحس الذوفي في القصيدة السما ' حين حولت الخيال الى ثورة على جمود المعنى بفاعلية التخييل .

وإذا كانت الصورة الشعرية تقف عند استكشاف حدود المعنى، فإن **القصيدة السمة** في الكتابة المعاصرة عنى بإنتاج معنى آخر ، قوامه الكشف عن اختلاج ما يشغل بال المتلقي، وفق ما تقتضيه علاقة الرغبة في إضفاء معان جديد ــ على ما لم يكن له اعتبار في تقدير المبدِ ــ ومن ثم فإن القصيدة السمة لم تعد تُعنى بالبحث عن التآلفات، والتماثلا، والتشاكلات التي ترا ت على عرش الدراسات النقدية في التوضيح، كما لم يعد لها ذلك الألق في البحث عن الـ عنى الخفي فيما تستبطنه الصورة، ويتقصاه المتلقِ ، وهو ما تجاوز ه علي الشرقاوي في إبداعه الكشفي الذي وثب على ما تتأطر بالصورة، إلى ما تميل به إلى إثارة المتلقي باستدعاء التخييل التأملي، وذلك يعني إن القصيدة عند علي الشرقاوي مدعاة إلى كشف المضمر لإنتاج معنى آخر، وهذا الإنتاج الآخر هو الأثر المصاحب لفعل الـ قي بعد إعادة تشكل النص برؤيا موازية للرؤيا الأولى، وهو سبيلنا في دراساتنا لتأويلية التي ــ غالبـ ــ ما تستند إلى المحمول الدلالي المتعدد الذي لا يشير إلى شيء بعين ؛ لأن كل محال إليه هو رهن بالقصد، وهذا محال في نص الشرقاوِ ؛ لأنه لا يثبت على علامة دالة بعينها، وإنما علامته في لغته الإشاري ، تتجاوز فيه اللغة الشعرية مستو اتها المعهو ة لى على درجات التجري ، بوصفه مـ ى خاما؛ الأمر الذي من شأنه أن يعطي للمتلقى فيضا من الاحتمالات الدالة، ا قابلة للرصد، ويتم إدراكها من المتلقي بعد استيعابها وفق الإسنادات المجازية التي يمتلكها المتلقِ ، وتدفع به إلى إنتاج مـ ى تنبعث دلالاته من داخل اللغ ؛ لذلك لم يعد في وسع القارئ العادي ا لمام بشذرات

ومفاصل النص وص الجديدة التي ن خذ من الانزياحات ميدانا سيمائيـ ! تساعها ا شار؛ ؛ أي من خلال العلامات المتضمنة في النص التي تته دى في دلالالتها داخل سلطة اللغ .

وبذلك ارتفعت الشعرية باللغة لى مدارات شاهق ، لا يمكن بلوغها لا في درجات عالية من الكثافة والرمزيـ . وليس ثمة قياس ، أو معيار ، يحدد درجة هذه الكثافة في عمقه ، أو كثرة ور ود ا في الشعر ؛ إذ ليس لأن الصورة ثيرة التردد في الشعر تكون شعريـ ، لكنها لأنها شعرية فهي كثيرة التردد في الشعر . ولا شك في ن نفي المغالطة يعتمد على مدى تحقيق النقيض منه .

وبهذ ، فإن القصيدة السم ، تبدو عائمة، خارج كل التوازنات ، وبعيـ ذ عن كل المعقولات ؛ لأن المنطق الذي تتراءى من خلاله هو منطق الهيام ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ ، بالإضافة إلى أن دال هذا النوع من الإبداع الكشفي، في شقه الأول الدال) لا يكتسب مبناه من خلال علاقته التراتبيـ ، بما تدل عليه منزلة الدال اللاحق ، من قبيل أن اللغة في هذه الحال تصبح رمزا، ما يعني أن مكنوز اللغة جاء بديلا لمكنوز الأسطورة، وكثافة الرمز الذي يشير إلى شيء بعيـ .

وقد سست أفكار ما بعد الحداثة في ضوء هذا المنطق ما يعرف بنظرية البعد أو الانزياـ . فبمقدار ابتعاد الصورة عن منطق المعقول والوضوح تزداد كثافتها ، وت رب من **الهيا** " الذي لا رادع لـ . إنه ـ ارج المؤسسة اللغويـ ، وا كونيـ ، والوجودية المألوف ، فيـ ا هو يؤسس لحالة من الوجدان المتطرف الذي يبتع ، وينزاـ ، عن المعهود من التراكيب والتعابير المنخرطة في بني السائ .

هذه الاستـ ادة المتجددة لحالة الانسلاخ عن منطق الوضوح والاتساق العقلـ ، هي اتصال دائم بنسق المضمر المندمج في حالة الهيا ، بوصفها انزياحا ـ خذ من ـ مالية القول فضاء ! بتكار عالم لا ينخرط في الواقـ ، و نما يتماهي مع الحلم ويتجلى فيـ .

انطلاقا من هذا التصور يمكننا ن نربط الهيام منـ ق نائيات الحلم في مبتغاه في شعر علي الشرقاوي ، فالهائم المتحير لا يعرف طريـ ا جاء منـ ، ولا يعرف أي طريق يـ ذ ي ليـ . وكذلك الحالم تائه في سراب الـ جود ومأساة الوجود هي مأساة الخواء، ومع فلـ بير laubert ، و بودليرBaudelaire أو تشـ كوف Chekhov ، يصعد لى الأدب موضوع جديد هو السأ . ، في ضوء ذلك فإن الشاعر على الـ رقاوي طائر محلق في سماء الحرف ، وخرف البوصلة، وكأن على رأسه الطير ؛ مما أصابه من هلع، فاستبدل الهيا) بالواقـ :

- جون كوهير ، اللغة العلـ ص 140

[2] سورة الشعراء، الآيتان 224 ، 225 .

- جون كوهير ، مرجع سابق ص 279 .

أهيم

كرائحة الهمزة

في أل) التعريف

أهيم

بكل قاليمِ الأشكالِ

اطارد غيمَ الحرفِ

وخرفانَ اللونِ

وطيرَ الرجفةِ في الميمين[1]

ن منطق الهيام لا يتقدم بمقاييس العقل، نه طغيان الهوس ، واللاوعي ، والحير ، والجنون، وبذلك فإن السمة المضمرة تبدو مهمشة ومتشظية ، كأنها انقذاف مدهش في قاع لا قر ر لـ . ، س في و، ع هذه الحالة لا أن تتجلى في ذ ظهرات غامضة وع بثـ . والشاعر يقلب البصر هائما في سماء الحرف حيث للهمزة رائحـ ، في صورة سوريالية م شحة بفراغات تتبرعم في ضم اللفظ لى اللفظ ؛ لندرك أن هيام الشاعر في أقاليم الأشكال هو استجابة طاغية لتوهج الرغبة في بلوغ المستحيل : إذا كان حرف الهمزة مسيطرا على الأبجدية بوجوده في الصدارة، فإن **ال] التعريف)** تشير بدورها إلى تمكين وجود الشاعر بما يعكس تميزه، والهمزة ــ إلى جانب ذلك ــ هي اتصال بعالم المثل حين تكون همزة وصل ، وانفصال عن الواقع حين تكون همزة قطع، ولعل الشاعر يريدها أن تكون همزة قطع بينه وبين الواقع المبوء، وهو في ذلك لا يبتعد عن توظيف الهمزة في إبداع المتصوف ، ضمن سياق الدلالات الروحة التي تشير إلى اتصال وانفصال ، مقامات وأحوال ، ومقام الشاعر هنا في عالم ملكوت الترفع عن الض ة، لذلك يفضل الهيام في **رائحة الهمز)** و **(ال] التعريف)** و **أقاليم الأشكال)** بوصفها حالات تجعله في عالم المثل ، في مقابل عالم الإذعان مع **غيم الحرف)** و **خرف اللون)** و **طير الرجف** ، وكأن الشاعر موزع بين الذات الرائية وموضوع الامتثال؛ أي الذات في مساعيها والموضوع في خِسّته، وانحطاط ، أو أنه موزع بين كونه مقتدرا على العطاء، وواهن العزيمة في عدم الاسترشاد برأيه في مطاردته وباء **حرف الغي** ، وكل اتجاه في **خرف اللون)** في طيره الميمون **طائر الرجف)** حائرا في الميمين) بوصفهما حرفين غير مكونين لمعنى مشار إليه بذاته إلا فيما يوحيان به إلى ارتباطه بحرف النون، مثلا، كما في قول :

---

[1] كتاب الشين، ص 31

في بحثك عن سر النقطة بين الميمين، وجذوة معناي[1]

أو في قول :

- **وقلت لـ : لا تظمأ**

يا ذات الميمين[2]

- **حين تهجيت هواء الدنيا**

يا ذات الميمين الشاخصتين[3]

فإذا كان حرف الميـ) لدى المتصوف ، مأخوذا بصفات الملك في الروحانية والملكوتيـ ، فـ نه مستمد في منظور الشرقاوي بصفات الحيرة بين الواقع الوضيع والمطلق المثالي، وكأن الشاعر يعيش حالة ما بين الحضور والغيبة، وفيما تجسدت **ذات الميمين الشاخصتين** ، في ذات الشاعر، بوصفه هائما بين مركز الو. ، دين، ميـ) مركز وجود الواقع المعمول بالاعتلال، ، ميـ) مركز الواقع المأمول بالإ لا ، حيث مصدر التهلل، والحبور، في مأمله المنشود؛ إنـ ا حالة السديم الغامض، والمفتو. ة على اللانهائي، المسكو ة بالمجهول . ولعل رسم الوضع بهذه الصورة هو عبارة عن وجود يكفل للشاعر البحث عن الخلاص من الشقاء الذي رسمه هيراقليطس Heraclitus منذ فجر التاريخ بأنه **يأتي الناس حين لا يعيشون العالم بل في عالمهـ** ، وربطه بسـ ع مجده في كل أجوائه الرحبة، التي تسعى في تطلعها إلى الأفاق، والشاعر ــ أيا كان ــ حين يتقصد ذلك فلأنه رى في الوجود أنه مسيج الأغلال، ومنحرف عن الذاكرة، وعن الضمير الجمعي، بوصفه مثالا ؛ الأمر الذي من شأنه أن يفضي إلى حجب الدور الحقيقي للأفق الدلالي؛ من منظور أن كل محاولة لفهم معنى الحقيقة ــ في هذا الزمان ــ هي محاولة فهم الصورة اللامحدودة، وفي كل اجتهاد للفهم يعد ضربا من تعميق المجهول في الوجود، . لى نحو من الحدس الذي يضع الحرف) و النقط) موضع سؤال، نتيجة لعبة تموقع الحرف في فضاء النص الدامس، من وراء قصد السـ يل الذي يحاول الواقع إظهاره بطرق يغلب عليها المعنى المضلل بالتنابذ في الغاية، وغياب التجلي المشرئب إليه الطمو.

---

[1] كتاب الشين، ص 31. .

[2] المصدر نفس ، ص 0' .

[3] نفسه، ص 17. .

[4] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، ص 49

وعلي الشرقوي ــ شأنه شأن عملاقة الشعر ــ حين يكتب عن الواقع الضرير، الشقي، فهو يعرف أن رؤاه لا تجدي نفعا مع هذا الواقع المبتلى، لذلك يحاول أن يثب على خطواته ، ويستشرف برؤاه المتضرعة إلى الأمل المنشود، يسبح في الهيام ؛ لأنه مأخوذ بسلطة الحلم؛ أي بسلطة المثال، ومن هذه السلطة يستمد قيمته، فقوة الشعر تتمثَّل، على حد تعبير أدونيس في مثُل : **الواقع الذي يتجاوز الواقِ** ؛ أي فيما يتضمنه من الممكن لا من الواقع، فيما عد به، لا فيما يقوله؛ أي إن قوة الشعر تتمثل في ارتباطه الوثيق بحركة الكشف وهاجس الاستباق .[1]

في وهم اليقظةِ

أو صحو الحلمِ

أراني

اتمدد في قيعانِ فلزاتك

يا أسرارَ الحجر الحبلي

مشتعلاً

برطوبةِ حرفين

يدقان ا ب

ويلتهمانِ .[2]

الشعر صنو الكمور ، ور ديف المضمر، وهيام الشاعر على الر رقاوي هو نوع من الر روج عن قوانين المادة الضيقة وحجبها المعتم ، وهو ما يفسر استعماله للألفاظ الدالة على التفجر والانشطار ، والمشحونة بنقيضها **وهم اليقظ** ، **صحو الحل** . وترتفع درـ ة الكثافة الشعرية لى مستوى تبـ غ فيها الذات مداها من الهيا ، على نحو ما ورد منه ي **شيء من الشين**"

الشين

كلام الر ح

لى الر ح

---

[1] ينظر، محمد الغزي، وجوه النورس ص 87! ،88! .

- كتاب الشين، ص 1/ .

له قبلُ

القبل ،

له بعدُ

البعد ،

له غليانُ

الحامضِ

في جسدِ

النارنج

يسكب ضحكتَه [1]

وقد تكون شيز ، الرمز الرا ي ، اختصارا لاسم الشاعر ؛ ولأنه تواق لى الفرادة فقد وظف هذا الحرف تميزا للذات ، وا تزالا لرؤيته . و بدو ــ من الوهلة الأولى ــ أن نصوص الن رقاوي لا رابط لو ، فهي تبدو وكأنها لفيف من أشتات ومجتمعات من التعالقات اللفظي ، والصور البعيد لا نكاد نعثر فيها على دلال ، أو نا ض فيها على معنى . غير أننا مع الرصانة لقراءتها ندرك أن هناك مسالك خفي ، بسداد رؤيا وجيهة، يمكنها أن تقودنا لى سر توظي ه لهذا ا سلوب المُكَنَّى بالإضمار ، والذي يحفر في الأعماق ، سواء من حيث الألفاظ المستعمل ، م من حيث العلاقة التي تحدث بين الدلالات ، إزاء ماهية المدلالات المضمرة نفسها، بخاصة حين تتماثل الكناية بالانزياح، بفعل تكاثف السمات في شعرية النص

تتخضب الشين بلون الأسى، ووتلفظ بكسر لغة المواضعا ، شعريا، حين يبتكر للريح كلاما في المهب . وعندما يكون الكلام كريشة في مهب الريح ، يصبح صعود اللامعنى سيد المقام، سواء ما كان في الماضي **القبل**) أم مع ما سيقع في ا **لبعد**) في صراع كصراع طاحونة الهوا ، وكأن الشاعر يصف حالنا كحال من يبتكر فن الختل مع ذواتنا، ماضيا وحاضرا، في فوران محت ؛ وفي غليان القبل) و البَعد) شتٌ للمعنى في **جسد النارنج**) الذي يُفقد سلامة الذوق، وطعم الحياة، وروح المسؤولية، لما للنارنج من طاقات إيحائية لانهائية، شكلا ومضمونا، قد تعكس حالة حامض البوريك Boric acid " في شكله البلوري، غير مجدٍ في فاعليته إلا بما هو ضار . والحال هذ ، أن موقف الشين

---

[1] كتاب الشين، صر 11 .

في صورة الشاعر الشرقاوي) هو موقف يكتنه فضاء التأمل، ماضيا وحاضرا، ومستقبلا، بما يجعل من بصيرته رؤيا متكاملة، بحثا عن السمو بدافع التأمل

ن على الذ رقاوي هو شاعر رحال ، متنقل، غريب، لا ينصب خيم ، ولا يـ مل بوصل ، ا لغة عالم ، و يقاع ، وبيته السرو ، يصـ ع منها سرمدية لحظ ، ويحرك فيها ـ وامد الكون ، ويضرم فيها سكون اللهب ؛ لأن اللغة ليست مجرَّد أداة، من بين أدوات أخرى، يمتلكها الإنسان، بل هي، بشكل عام وقبل كل شيءٍ، ما يضمن إمكان أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتُّح الوجود، ولا يكون العالم إلا حيث تكون اللغا [1].

وإذا كانت تجربة الشعر هي و يدة التأثير والتأثر ، فإن الطريق لى الشعرية المضمرة و الدهشة زاء العالم والذات ، ويبـ ن ذلك في قو . :

يأتي إلي كأن بريد الشتاء ; يذهبُ
يأتي ـي كأن صباح المساء ; يذهبُ
يأتي إلى ; يذهبُ
يأتي ; يذهبُ
يأتي
دمائي حقول اليباس
مهيأة لافتراسك
يا كهرمان المطر[2]

ن تذبذب الرؤية هي نتاج التنافر الصوتي واللوني وا يقاعي في لاوعي الكتاب . ويظهر ذلك جليا من خلال حركة الفعل بين **يأتي ويذهب**) وبين الذهاب وا ياب مسافة للانتظار المجه ، فالروح المتعبة العطـ ى حقول يابسـ ، و راب جفت ينا عه ، وطال حنينها للنما **المطر** ، أما الحب فهو غموض آخر لا تفسير لـ ، ولا تأويل :

الحبُ
غموضٌ يتسلقُ أعمدةَ الرغبة
بين فضائين

---

[1] مارتن هيدجر : إنشاد المنادي قراءة في شعر هولدرلن وتراكل ، ترجمـ : بسام حجار، بيروت : المركز الثقافي العربي، طـ ، 994 ، 8ز .

[2] – كهرمان المطر ، نصوص ذ رقاوي 11 40 ينظر: http://www.jehat.com

إذا فسرتَ مشاعره
لن تلقا .[1]

الحب مثل الرغب ، والمطر ، والعشق ، والجنون ، والحل ، أشياء نحسها ونتذكرها ونحنّ ليه ، ولذلك كان عذاب الشاعر شديد ؛ لأن الكلمات لا تعكس من الأشياء الا مرئياتو ؛ أي إن الكلمات الشعري) تمتثل لمرجعيات عدة، منها الـ عنى معجمي Lexical Meaning ، و المعنى البيّن Obvious neaning ، والمعنى التصريحي Denotative meaning ، و معنى سياقي contexte sémantisme ، والمعنى الإيحائي Suggestive Meaning ، والمعنى الضمني onnotative meaning ، والمعنى الافتراضي Propositional Meaning ، والمعنى الغائم Fuzzy meaning وغيرها من المعني التي عنى بها الدراسات السيميائية بخاص . فإلى أي المعاني تميل شعرية الشرقاوي .

لعل المتتبع للكلمة الشعرية في قاموس الشعراء العظام يجدها تتـ اوز وظيفة الدالة في سياقها المتواضع عليه شعريا، وتخرق كل قوانين ا ي سطرتها الدراسات اللغوية للمعنى في وظيفتها المألوف ، ما يعني أنه ، في الغالب ، تميل إلى المعنى الافتراضي ، أو إلى المعنى الغائ ، بما يتضمنه النص من شفرات عنى بها السيميائية الإيحائية onnotative Sémiotique ، والحال هذه أن شعر ية الدّ مة لدى علي الشرقاوي تتجاوز ا ارتها في كل السياقات المألوفة لكتابة نص الشعري، وتختلق لنفسها ذاكرة خاص ، تحددها العلاقات الافتراضية بحسب الإمكان الذي يحدده النسق الأيقوني The iconic system للنص ؛ اعتقادا منا أن تأسيس الدفقة الكشفية للرؤيا الشعرية لا كون بالمعنى المجازي الافتراضي الغائم إلا بما تنتجه اللغة من تطلع على غير مثال ؛ من منظور أن العامل المشترك بين الكلمة وإنتاجها للمعنى المضاف هو نشر شذا الأمل ، والولوج في عمق الوجود الإنساني ، ولن يتم ذلك إلا بما يخل ه العظماء من الشعرا ، بحسب تعبير مارتن هيدجر Heidegger حين قال على لسان هولدرلين Hölderlin ، أن **ما يدوم يؤسِّسهُ الشُّعراء** ، وما يؤسسه الشعراء يكـ ن في اللغة، وبالكلمة الرائية بإشعاعاتها الدالة في تضاعيف المفاهيم الشارد ؛ بدافع البحث عن المعاني المضمرة في هذا الوجو .

وإذا كانت الرؤيا الشعرية عند علي الشرقاوي تتجاوز التصوير بالمجاز والاستعارات؛ فلأن عالم اليوم بات يتخفى وراء الكلمات إلى أن أصبح المعنى فيه ملغزا، ومبعَدً من دائرة المنطق، بعد أن تفككت المفاهيم والقيم؛ الأمر الذي غيَّب المعنى الحقيقي؛ وجعل الوعي ــ برمت ، بما فيه الإبداع ــ

- قصيدة لا تسأل ، الرابط ، http://www.jehat.com/

[2] مارتن هيدجر ، إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلن وتراكل ص 2 .

غير قادر على الفهم، وهو ما أطلقنا عليه " القصيدة السمة " وفق رؤية معرفية تحاكي تمثّلات للأشياء، وما تقيما من علاقات تترادف حين ، وتتباين حين آخر، وهو ما أشار إليه مشيل فوكو Michel Foucault في ترتيبه للعلاقات العلّية القصدية ، القائمة بين **الكلمات والأشياء** ، فالبنية بحصرها للمرئي وبغربلتها له، تمكّنه من أن ينتقل إلى اللّغة ويترجم فيه ؛ وبفضل البنية، تنتقل قابلية رؤية الوجود بكامله إلى الخطاب الذي يأويه ويحتضنها[1]. وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر لا يلمح ولا يترجم، من الأشياء والذوات في كلمات لا يقاعاتها" النفسية التي تحرك مشاعر المبدع، أما ا بهام وغموض الأشياء الموصوفة ليست طريقة لكتاب ، ولكنها وفاء لصدق التمثيل للعالم الذي يلتقطه الوعي أو الحد .[2] وهكذا، فإن وعي الشاعر بالأشياء غالبا ما يؤدي الى عادة تسميته ، كأن قرأ ذلك في قول الشاعر من قصيدة المرأة الحجر :

الثورة
عاهرةٌ في عمر الحجر الأول
تغري الأطول حلما
في صحوة ما قبل العشرين
إلى العزف على إيقاعات أنوثتها
تدعوه إليها :
ان كنت حقيقيا
ترغب في شرب طراوتي المخضلة
بالمتدحرج بين الأسفل و الأعلى
فلتمتشق الموت على أرصفة الشارع .[3]

ولعل إعادة تسمية الأشياء ــ في هذه الكلمات ــ هو نوع من التجوُّز بالاحتمال باختراق ، لول الكلمة المتعارف عليه في معنى الثور عاهر ، حيث لجأ الشاعر إلى عادة تسمية الثورة و لباسها لباس عاهرة عابث ، لا تؤمن بقانون خارجه ، عمرها من عمر الحجر ، وسر أنوثتها طاغ ! غواء الأطـ ل حلم . وسط هذه التسمية تزداد الكثافة في رذاذ الألفاظ ، فلا كاد ذ ن من الصورة لا بعض إيحاءاتها الغامضة ، وهذا الغموض الموحي سمة من سمات معظم الصور الشعرية في القصيدة العربية الحديثة ، حيث لا تتم هذه الصورة في الغالب عن مضمون واضح محدود، وإنما تشع ، يحاءات خفيفة

---

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، ص 18. .
- ينظر: جون كوهين ، مرجع سابق ص 77! .
- علي الشرقاوي، قصيدة المرأة حجر، الرابط: http://www.jehat.com/

غير محدد ، يحسها القارئ دون أن يفهمها فهما دقيق ، وقد يعزى ذلك أيضا لعدم الاتفاق على فهم محدد للصورة الشعرية التي توحي بحالة معنوية ، فيما يشر إليه المعنى الغائ .

وإذا كنت رؤيا علي الشرقاوي تفضي إلى الحل ، واللامتعين ، واللامحدو ، بهذا المعنى الغائ ، من الطبيعي أن تأتي سمة هذه الرؤيا في شكل متشظي ؛ مما يثبت أن ملاحقة المعنى في مثل هذه الوضعية يندرج ضمن فاعلية إعادة ترتيب الجذمور rhizoma ، فينا، بعد أن أصبح العالم مجرد ركام من الأشياء، حينذاك يأتي الشاعر ليعيد فينا عالمنا المتشظي ، بالدرجة نفسها التي يقودنا فيها إلى معرفة خطيئتنا في هذا الوجو ، وهو ما سعى إليه علي الشرقاوي في نتاجه الإبداعي ، محاولة منه لإعادة صياغة ما للوجود من مكانة أسمى ، من خلال مخزون الكلمة الدالة في معناها المأمول ، والمعبرة عن الذاكرة الجماعية؛ لأن الشاعر ــ على وجه العموم ــ هو من يرى نفسه حارس الوفي لهذه الذاكرة، والقادر على البحث عن معنى تصحيح الوجود، هذا الوجود الذي عمت فيه حالة الانفصم، وحالة استلاب الذات من جماعات كينونة ، وهو ما عبر عنه شاعر الذي تجاوز فكر التشاكي والتباكي في مقابل الدعوة إلى التطلع، والتماسك ، والتنظي ، بحسب ما نتلمّسه فيما يحيل إليه النص من مضمرات متأملة، ملفوفة في اللامقول ، ما يعني أن علي الشرقاوي يحمل مشروعا تنويريا للوجود المأمول، الأسمى ، ويسعى إلى أن يجعل من المستقبل ممكن ؛ لتعزيز روابط جوهر الإنسانية؛ لأن الكلمة النيرة وحدها هي ما تطلق عملية التغيير من أجل تحقيق الذات في بغيته .

وفي ضوء ذلك يتأكد دور الشاعر في محاولته ربط العلاقة بين الرغبة والإمكان في اتخاذ موقف من الوجود، وفي ذلك يختلف عن المتصوف الذي يسعى إلى الحصوص على المقامات لذاته، في حين نجد الشرقاوي يربط علاقة الذات في موقفها بما يحيط به ، وبما ينير لها من سبل ، دفعًا باتجاه ما يحمله مشروع التنوير، وقد نجد تأثير ذلك فينا بمعظم ما جلّيه نصوصه، التي تقوم على انزياحات أسلوبية تنمو ضمن مستويات يحائي ، وتبتعث هذه المستويات في أفق حلمي يتخذ من لاوعي الصورة مجالا للخيال الإبداعي الموحي ، من منظور أن الحلم والشعر يقتسمان **الخيال** " التي تصور على أنها حرية في مجابهة الواقع ، وكثيرا ما تتردد الصور الإشراقية في نصوص على الشرقاوي حتى تكاد تكون السمة الغالبة على مجمل شعر ، وهو في ذلك يتقصد بناء أفق شعري يمتاح من شعرية الإضمار كقناع استيطيقي ، يضمر أكثر الدلالات تشظ ، حتى تبدو معها الصورة غامضة مقتضبة كأنها بقايا مرايا مهشم ، مع ذلك يؤثر فينا بمجملها أو ببعض جزيئاتها . ومن ثمَّ، فإن ضبط معايير أسلوبية ، ومعيارية، محددة لمقاربة نص الشرقاوي لا يعد أمرا محمودا في ضوء دلالة الإضمار . كذلك يصبح

- على خضري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 1، 2003 ص 83.
- جون كوهين، بناء لغة الشعر ص 271.

من العبث تأكيد وجود سمات جمالية وفنية ، أو نفيها ، دون اللجوء ى حكم القيم ، ويبدو أنه لابد من الوساطة بين الذوق والمعيار، أو بين الانطباع والتعليل ؛ أي بين الوجدان والذ هن اللذين يتنازعان السلطة على النص الأدبي .

ثالثا ــ شهقة التأنيث أسد رة اللغة

إذا كانت الغاية من ا بداع هي تد يق المتعة الجمالية، فإن السبيل لى ذلك هو رواء الوجدان ، بعيد ا عن قوانين المادة و كراهات العقل ؛ وهو ا مر الذي يدفع بالشاعر لى ركوب الخيال والتحليق في سموات ، بحث ا عن المستحيل . وليس غريبا ن تتلبس اللغة الشعرية في مثل هذه الحالة بكل نواع الغواية والغموض ، و ن يبتغي الشاعر في الأشكال ، والألوان ، والأصوات ، مرا ه؛ يعيد بناء رؤ ته بما لا يتوافق و نظمتها الطبيعية ، وقد يصل شاعر إلى حدِّ الاستنفار وهو يتنكر للمُواضَعة لعرفية التي درجت عليها تسمية ا شيا . وقد وجد النقد لحالة الاستنفار هذه ما يسمى بنظرية اللغة الشعرية ، وسمها ـ **الانزياح**" أو **التجاوز**" أو **التوسيع**" و **الالتفاف**" وكلها مترادفات تدل في الوقت ذاته على قوة الكلام المنزاح إلى المضمر ، وإقرار منزلته التي اختصت بميزات وتجوُّزات لم يسمح لأي أداء كلامي أن يحظى بها ، سواء بمداليل هذه المصطلحات ، غيرها من المصطلحات لتي تمد القارئ بمرتكزات قرائية ، و مفاتيح ، يدخل بها عالم النص المغلق ، و على ا قل " ن الشكل يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر دون ن يتوقف عن ن يكون هو نفسه .[3] ولعلنا نلمس من خلال تفاعلنا مع نصوص الشرقاوي، وجود سمات سلوبية متميزة يمكن دراجها ضمن شعرية ا ثر المفتوح ، وذلك لما تفرزه من ثيرات غامضة في وجدان المتلقي من جهة ، ومما توحي به ستعمالاته المغايرة للغة من جهة خرى .

وربما صح اعتقادنا بش ن بعض نصوص الشرقاوي التي يطغى عليها الحديث كحالة استثنائية متمركزة في الوجدان الشعري ، وتتقدم بوصفها خاصية غالبة على مجمل الخصائص ا خرى ، فنشعر ن النص محمول على شمعدان الحديث ، يقول الشاعر في جسد الضوء :"

رآها
في صباحِ الليلِ شاهقةً
كريحٍ في عباءتِها

– وسف سامي اليوسف ، القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر ، دار كنعان ، 000 ص 8 .

[2] ينظر، حمر العين خيرة، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الآردن، 001 ، ص 4

[3] مبرتو يكو : شعرية الاثر المفتوح تر عبد الرحمن بوعلي مجلة نوافذ النادي الادبي جدة 998 ص 3 .

عناصرُها خلايا تستفزُّ المدَّ
كان الموجُ في الأعلى يخاصرُها
وكان الضوءُ يخرجُ من ملابسِها على شكلِ الحدائق،
و الزهورُ تنطُّ، كالترياق يرتشفُ الخلايا البيضَ،
تكتشفُ الصدى في جمرةِ الأحداق
كان الضوءُ مجنونَ الشكيمةِ، مائجا، متأججا،
يغوي المسافةَ بالدخولِ إلي خرافةِ مارجِ الأعناق[1]

ما الذي يفك ضفيرة هذا النسيج التصويري المستفيض في نوثة ـ ه " بوصفها ضميرا متوجسا، ومتأبِّدًا، ومتناقضا، يبدأ من ريح في عباءها وينتهي في جمرة ا حداق .

ن استضافة المؤنث في لغة الشعر يجعل الرؤيا كثر ة صر الطبيعة توهج ، وتوقدًا، وإثارة **الريـ / الموجـ / الضو / الـ ائق / الزهو / الجمر / الغوايـ)** في ات اق دلالي يكسر النظام الطبيعي لـ شيا ، وليس في وسع القارئ تفسير غموض هذه الـ لاقات ، و نما المطمح يكمن في تفسير الـ ثر الذي تتركه فين ، كأن نقرأ قول الشاعر :

ضوءٌ سمرُ الخطو .
وضوءٌ في سماءِ الحرفِ
يطرقُ بالخيالِ شراهةَ الآفاق
كان النهرُ يدعوها إلى التحليق في أعماقِه العليا
هي الأحلى من الكلمات في جغرافيا المعنى
هي الأنقى . هي العشبُ المخاصرُ شهقةُ الجدولْ
لها حسُ الطرافةِ في ندى الأوراق[2]

تحيا المعاني وا فكار والدلالات وا شكال داخل نظمة السِّمات الشعرية بما تبوح به لـ ، لامس دق نواة حساسنا ونحن نقرأ مثل هذه الفيوضات القائمة على الجمع ن المفارقات التي تحمل معنى متخفيا في الكلمات ، من حيث إنها تشير إلى ازدواج المعنى، أو تنوع التضاد، والمماثلة، المقصود بها خداع الأدا ، واستجابة الذات المتلقية فيما يحد ه النص من أثر بين المقال والمقام، والمقول واللامقول العلاماتي ، دَ ول الشاعر **في صباح الليلِ ، في عماقه العلـ)** ويضيف لى ذلك استبطانا م نويا يكشف من خلاله آلية الترميز . فـ ته التي رآها في صباح الليل شاهق ، كأن الضوء يخرج من ملابسها على شكل الـ ائق لاتشبه نساء الدنـ . نها ببساطة الشعلة المقدسة، شعلة الـ لهام

---

[1] جسد الضوء الرابط: http://www.jehat.com/

[2] الرابط نفسه

التي تضيء ملاتٍ ، وتوحي ليه ا كثر الصور رحابة و شراة ، وهو يستجدي ضو ها الخرافي ن يهبط من سماء الحرف .

ما زال علي الشرقاوي مهوسا بالجمع بين المفارقات المتضادة في وحدة متاسكة ، فقصيدة جسد الضوء" هي تجسيد واضح لهذا الجمع ؛ لأن مادية الجسد جامدة وثابتة ، ومادية الضوء متحركة ومنتشرة، فالجسد ديجوري والضوء نوراني ، وقد يزيد مثل هذا ا سلوب من توتر القصيدة في مستوى تلقيها وما تخلفه من ثر في نفسية ، بالنظر إلى ما تختزنه مثل هذه لاستعمالات اللغوية في لاوعي ا مل من ا ويلات وتفسيرات كما في قصيدة ا **نا حنجرة الوقت . طفئوني بالحريق)** التي يوظف فيها الشاعر مفردتين من حقلين مختلفين :

ومن جسد الوقت أخرجت رأسي
كان الهواء رماد ، وكان الفراغ دما)
تناثر من عرقي الورد
زاحم رائحة القحط والحزن والموت
هل يلد الورد طفا ؟
ملامحه لغة الأرض ،
أعضاؤه في امتداد الأفق
رئتاه الجحيم[1]

ثمة افتراضات ترافق القارئ في تحليلا ته للعناصر المؤثرة في بنية النص ، والظواهر المتكررة والفاعلة فيه، واللافت ن شعرية الشرقاوي تستمد عذوبتها وصلابتها من سلوبية المعنى الغائ ، والتكثيف ، والتلويح، كما يمكن للقارئ ن يعتمد على بعض المنبهات التي تفرض حضورا طافحًا في سياق النص ؛ مما ي فع بالقارئ لى التفاعل معه ، ومحاولة تفسيره ، و ويل قيمتها الفني .

ولا شك في ن سلوبية الشرقاوي تتقدم بقوة شامل ، هي قوة التخييل المنتج لمعنى غائ ، بل هو شمل من أن يكون فقط ملكة تستدعي الصور المسايرة لعالم ا دراك المباشر، فهو قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع ، ولكن الوعي الم خيل قد يدير ظهره للواقع المباشر ، وينفصل عنه محلقا بعيد ، وناشرا ساط ره التي لا تكترث بالوجود الفعلي [2]

علي الشرقاوي ، قصيدة، أنا حنجرة الوقت .. طفئوني بالحريق /http://www.adab.com

[2] محمد عزا ، الاسلوبية منهجا نقدي ، منشورات وزارة الثقاف ، دمشق 998 صر 70 .

ومجمل القول ، ن دلالة ا ضمار التي يتوسل إليها الشاعر . ي الشرقاوي برؤاه الشعرية مرتكزة على لاوعي الصورة المهشمة، قد اعتمدت في سيرورتها وصيرورتها على اللغة الشعرية في الدلالة الافتراضية بمعناها الغائ ، ورا نت على الانزياح بوصفه التجلي ا على لهذه الشعري .