معارج المعنى
في الشعر العربي الحديث

الكتاب:

معارج المعنى

في الشعر العربي الحديث

المؤلف: د. عبد القادر فيدوح

الإصدار الأول 2012 م

عدد النسخ: 1000/ عدد الصفحات: 212

التدقيق اللغوي: مظهر اللحام

الغلاف: م. جمال الأبطح - الإخراج الفني: مناف نفاع

الترقيم الدولي ISBN 9789933402877

لدار

صفحات للدراسات والنشر

سورية دمشق ص.ب: 3397

هاتف: 0096311222095

تلفاكس: 0096311223013

www.darsafahat.com

info@darsafahat.com

الإشراف العام: يزن يعقوب

جوال 00963933418181

د. عبد القادر فيدوح

معارج المعنى
في الشعر العربي الحديث

2012

إلى.. رحاب الأنس..

أُنْسَة هِبة

&

أُنْسُ كنزْ..

آنست منهما رشداً.

الفهرس

مقدمة 9

المبحث الأول

شعرية التوازي والكشف البديل 15

التوازي وتبئير الفضاء 17

أولاً تناغم اللفظي والبياض البصري 18

ثانياً التوازي الوامض: 22

المبحث الثاني

الأنساق الكلية / رؤية العالم 53

البنية الدالة 55

اليباب والانبعاث 58

مستوى الواقع اليومي عامل، معمول به 60

المستوى الإيديولوجي «قهري، ثوري» 64

المستوى الزمني الآني، المابعدي 68

تجليات البعث 71

الدروب الضائعة وهدير الموت 74

المبحث الثلث

كيان الذات 91

مقام الموقف 93

قلق الانفصال، الوحدة الإفرادية 97

المبحث الرابع

النزعة الصوفية 117

المدرك الباطني 119

أنماط الصوفية 123

أ – الصوفية السريالية 131

ب الصوفية الثورية 134

رموز البرزخ 136

أ) فيض البرهان، كشف الكشف: 137

ب) اللغة، الرمز: 139

ج) الخيال البرزخ: 142

د) الحامل السيميائي، التأويلي: 143

الاستبطان الدلالي 146

1. المكون التركيبي 162

2. المكون الدلالي 162

المُفيض في «تجليات صوفية» 176

المبحث الخامس

الرؤيوي، الأسطوري 187

مقدمة

«كل جزئية من الكون موقف»

النِّفَّري

تكمن شعرية التقبل في إنتاجية المعنى، وضمن ما يندمج فيه النص بعالمه الكشفي، ومن هنا تكون جاذبية «الإمساك بالذائقة» صفة لازمة لبنية عالم القراءة التأملي، هذه القراءة التي تحاول إعادة إبداع آخر، يكون نتيجة لاختزال التساؤلات، التي تحملها دلالة النص الأول، على أن تكون هناك علاقة اشتهاء متبادلة بين الكشف الأول، وتلذذ النص اللاحق، الذي يترك المجال للرؤية، كونها مكاناً بكراً، وقِبلة للاحتمال، وطرح السؤال:

كيف ينبغي لي أن أحدس وأتأمل؟

وهو الأمل المنشود من كل نص، يرغب في أن يزعزع كيان الذات، ويداعب ذائقة المتلقي بما يخلقه من قارئ جديد برؤى جديدة، تكون سبباً في غياب المؤلف، كما يقول بارت، وذلك بعد أن يفقد المؤلف صوت مصدره، ويتوارى خلف حجاب رقْشِ المخطوط، لتبدأ الكتابة رغبة في الكشف عن «**معارج المعنى**»، لأن النص في رؤيتنا يتجدد بتجدد الذات في زمانها ومكانها، وتتنوع مسالكه في كل آن، امتثالاً لقول دعبل الخزاعي:

إنّي إذَا قُلتُ بَيتاً مَاتَ قائلُهُ
ومَنْ يُقَالُ لهُ، والبيْتُ لمْ يَمُتِ

ولكن، مهما تباعدت التأملات، واختلفت الرؤى، فإنها لا محالة قادرة على الإثارة، وتُفضي نفسها إلى إيماءة الكلمة في ذهول لذتها القصوى، مع ما تُحدثه من تناقضات، قد تصل إلى درجة التلاشي.

إذاً الشعر جوهر الرؤية الكشفية، التي تبحث في علاقتنا بالكون، وتقرِّب صلتنا بما تتخذه المعرفة البدئية بالمعرفة الوجودية، الأمر الذي يدفعنا إلى تفجير السؤال الناتج من القلق، المفعم بالصدى، المعلل للصمت، في طريقه الصاعد إلى السكون، بالإمكان؛ سؤال القلق المعبر عن الثبات في سبيل التحول، سؤال يغوص بكليته في سلم الفكر الصاعد بالمشاهدة غير النهائية، مشاهدة «**الظاهر الخفي**»، مشاهدة «**الإشعاع النوراني**»، المشاهدة المشرئبة بالسعي الدائب للوصول إلى جوهر رؤية ملكة الإبداع، المشعّة ببناء بهاء جمال روحها الفياض، ونصاعة تركيبتها الباهرة، ولعل هذا ما يميز القصيدة المعاصرة في سَمْتِها الاختراقي، وكل ما يمت بصلة إلى الذخيرة الباطنية بحرقة الوجد، حيث البركان الشعري لا يخمد، ولا يسكن بفيضه الكشفي، ولكنه دائم الكشف عن المضمر في الكون، والمسكوت عنه في الواقع، وهو الموقف المؤسس للوعي المتجدد، المفضي إلى تعدد زوايا الرؤية، تجاوباً مع «**كل جزئية من الكون موقف**» وفق «**مواقف**» النفّري.

إذاً لا مُشاحَّةَ فيما تعارف الدارسون عليه، في هذا المجال، أن يعلو الشاعر عن «**أناه**»، ليندمج بمثله الأعلى -الذي هو وليد الأفق الكوني- بحثاً عن إنسانية الإنسان، ما أمكن، ضمن طبيعة «**الوجود الممكن**» في مظاهر الحياة، ومعنى هذا أن المشاهدة فِراسَة، كلما دعت الشاعرَ استجاب

لها بنور العقل، ليعانق جوهر الأشياء، ويأخذ بها، وهو توجّه تتخذه غريزة الرؤية الكشفية لما هو أفضل، وبقدر ما يستطيع الشاعر أن يستكشف المعنى الباطني المحجوب عن الأنظار، والذي لا يشتمل على تبايُنٍ ضاربٍ معتّم، ما يصعب على الحدس إدراكه، على قدر ما يستطيع المتلقي أيضاً أن يلتحم بمعيار كشف الممكن للمغزى الكلي للوجود.

وهكذا، يبدو الشاعر أكثر إشراقاً بحدسه، شأنه في ذلك شأن المريد، الذي يشاهد الأشياء **بعين الخيال**، ليشكل **عالمه، واقعه** بالإشارة، استناداً إلى أن الوظيفة الجوهرية للإبداع في نظره هي كشف المستور بالخيال المنخرط في دائرة الإمكان لتجسيد فعل التوقع، والالتحام به جمالياً، ولن يكون ذلك كذلك إلا بعِدّة مسوِّغاتٍ، قد يكون أحدها استلهام الماضي المشرئب، الذي يجعلنا نتحد بصفاته المضيئة، وفي هذه الحال يعمل الشاعر على تأكيد مصدر الرؤية الذاتية، للتعبير عن العالم الباطني بالاستجابة الوجدانية لمخزون تراث البشرية، ولعل ربط المبدع بمعرفته الشاملة بتراثه إنما مَرَامه في رأينا إمكان تحقيق اليقين المعرفي لإعادة تركيب الموروث، وبعثه من جديد بما يتناسب ومقومات وجودنا المحض، الذي يضع كل يقين موضع سؤال.

ولا يسعني في هذا التقديم إلا أن أقول: إن تحليل خطاب الشعر العربي المعاصر بحاجة ماسة إلى نبض دمه بمستجدات الطرائق، واستثمار رأس المال المعرفي، وتوقّد نبعه الفكري، الذي من شأنه أن يغذي أوردته جمالياً، ولذلك أجدني أمام فعاليات إجراءات التعامل مع النص من رؤية تأويلة، والابتعاد ما أمكن عن مناحي العرض، والتفسير، والتعيّن، والتسوية، بل يبدو الجهد التأويلي مغذياً روحياً لرؤية النص، وأن ما ننتهجه في كتابتنا يناظر فعل التأليف، الذي يعتمد بالأساس على سياق حدس

الباطن، ولعل الحديث في مثل هذا السّمْت غير بعيد عما قاله العظماء من نقادنا القدامى، والأمثلة لا تحصى، مع تأكيد عظمة عبد القاهر الجرجاني، بيد أني أشير هنا إلى ما قاله فخر الدين الرازي في (محصوله): «**إن المعاني التي يُحتاج إلى التعبير عنها كثيرة جداً، فلو وضعنا لكل واحد منها علامة خاصة، لكثرت العلامات، حيث يعسر ضبطها، أو وقوع الاشتراك في أكثر الدلالات، وذلك ما يُخِلّ بالتفهيم**»، إذا كان ذلك كذلك في القرن السادس الهجري، فما عساه سَمْتُ مَرامِنا؟

إن قراءتنا المنزاحة على هذا النحو أو ذاك غالباً ما تميل إلى التأويل التوليدي، القريب من تصور شليجل Schlegel من حيث إعادة بناء النص بما تستدعيه طرائق الإنتاج، والميل عن جاهزية النظر المألوف، المؤدي إلى التصديق بأثر الآخر، واستتباع تعاقب الأجيال للقبض على التنميط، الذي عشش في ثقافتنا بالمصداق، وفَقَّسَ اِرْتِجَاناً، سواء أكان ذلك بالمتواترات، أم بالمرجعيات النمطية المجحفة، والتي يحصل معها القطع في الحكم على الشيء حقيقة.

لقد برِمَ **القارئ الضمني** من تحليل الخطاب الشعري في معظمه بالأنساق الجاهزة، التي تُسلَّط على النص بالحكم البرهاني، بَيْدَ أن الحركة الإبداعية المؤثرة تسوّغ للقارئ استجابة من نوع متميز، لما في هذا النص أو ذاك، من ثغرات وثقوب مائزة فيه، فتحدث حميمية وجدانية بين المتلقي وعالم النص، الذي يفسح المجال رَحْباً للاحتمال والاستكمال، بما لم يكن مصوغاً من ذي قبل.

ولعل معظم الشعر العربي المعاصر، **عدا ما يَرِدُ من قاماته**، نراه يقوم على تعزيز فرادة **اللغة الدائرية** في البنى التركيبية، من حيث كونها مؤثرة في علاقتها بالحضور العشوائي، وحضور المنطوق اللفظي في بعض من هذا

الخطاب وافر، ومعزز بفقدان العمق، وتهجين اللغة في ميلها إلى التعتيم، والارتهان بالتصدع، وهذا أدى إلى إهمال جمال النص في تقبله، لخلوه من استجابة أفق الانتظار تجاوباً مع القراءة المفتوحة، وبالنظر إلى هذا النوع من الإبداع يمكن تسويقه، والترويج له في السوق السوداء بحيّزه الهيولي، أو إدراجه ضمن الشعر **الأميبي**.

ومن باب التأكيد عقَدنا على مطلبنا جاهدين أن نبتعد ما أمكن عن القراءة الاستنساخية، التي تجعل النص صورة أمينة للعرض، ضمن ما تطرحه سَوْرَةُ التلقي المباشر، التي تتعامل مع النص كأنه حكم، أو ما تحمله من ضمانات، تستهدف غاية قَسْرية من حِدّة أثرها.

وحتى يسهل علينا تفهُّم الحركة الإبداعية الشعرية في واقعنا العربي ارتأينا أن ننظر إليها من خارج المرجعية المألوفة إلى استنطاق النص الوارد في دلالاته الإشارية، وإشراكه في خلق لاحق.

عبد القادر فيدوح

المبحث الأول

شعرية التوازي والكشف البديل

- التوازي وتبئير الفضاء
- مُعَمَّى البياض

التوازي وتبئير الفضاء

لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل أخرى، تعزز دور الكلمة، والرغبة في التخلص من رتابة كل ما هو عتيق، وهذا ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد، ليعطي مفهوما مضافاً إلى شكل القصيدة بهندسة معمارية، يخصها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مضمون الكلمات لتشييد بناء قصيدته، يضاف إلى ما يعرف بالمضاف إليه في دلالة الصورة وقد ساعد التوازيات المضافة على تنمية حدوس القارئ ورحابة مخيلته، بحيث لم يعد فيها مكان للدال إلا بعدّه ممكناً، يحتمل أو لا يحتمل وروده، «ليحقق التركيب الفضائي الذي رأى فيه جوزيف فرانك Joseph Frank واحداً من أهداف الأدب الحديث»[1].

لعل ما يعنينا هنا أن الشاعر يوظف البياض بوصفه نصاً موازياً داخل النص، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين، نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض، يتشاكلان فيما بينهما، غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض، الذي لا يفصح عن نفسه بوضوح، ولا يبين عن خواطره مباشرة، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعلها شكلاً متوازياً مع المتن، سواء بالترغيب أم بالترهيب، وفي كلتا الحالتين يتعزز إضمار ما لا يرغب في التصريح به بحنكة عالية، وفي هذه الحال يستبدل الشاعر غير المقول

1- جاكوب كرك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف وآخر دار المأمون، 1989م، ص264.

بالقول، والانزياح عن المعنى الحقيقي بإفشاء ينبغي الإعلان عنه، والمسكوت عنه جمالاً فنياً، بالإفصاح عنه وجلاً من الريبة.

وسوف نتناول موضوع بحثنا هذا بالدراسة التطبيقية على الشعر العربي المعاصر وفق تقسم مستويات التوازي إلى:

أولاً تناغم اللفظي والبياض البصري

ثانياً التوازي الوامض

أولاً تناغم اللفظي والبياض البصري

إن تضافر الفراغ في النص الشعري مع السواد، وتموجات النص وفق هذه الثنائية على نحو متناظر ومكرر أحياناً، هو ما يوحي في رأي الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر، أو حسب ياوس Jauss Robert Hans أفق التوقعات، ضمن إيقاع دلالي، يحكمها تناوب في المعنى، وتوافق في الرؤية بين ما هو مجسم، وما هو مغيّب في صورة تجريدية، تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عما يربط أطراف ثنائية (**سواد، بياض**)، أو ما ورد في مهارة الكلمة وصنعة الفراغ، «وكان وراء التجريب الطوبوغرافي (الطباعية) مقاصد عديد، وقد توخى الكتاب من استخدامه إثارة استجابات خارج نطاق المادة المطبوعة الاعتيادية والتغلب على تفككات عديدة للحساسية، وإنشاء بعد حيث يمكن أن يلتقي الشعور والنشاط العقلي إضافة إلى خرق ستار المعروف، الذي أقامته الطباعة، فإن الكثير من الابتكارات الطباعية تحاول بصورة واضحة تحقيق بعض تأثيرات الفن التصويري، وكان ليسنغ Lessing قد فصل بين الفن والشعر على أساس أن الأول له وجود في الفضاء، والأخير له وجود في الزمن، لكنه في الفترة التي

صيغ فيها مفهوم الفضاء، الزمن، ربما كان من الطبيعي التفكير بربط الاثنين كطريقة في إظهار أن البعدين ليسا منفصلين عن بعضهما»[1]، ولعل الثنائية بهذا المعنى تمكننا من جاذبية الإحساس، التي تثيرها فينا مع ما تتضمنه من تأملات بعد تجريد الموضوع من تصوراته الظاهرية، وأشكاله المألوفة.

وتكمن شعرية ثنائية تناغم اللفظي Calligraphy والبياض البصري، في نظر كثير من الدارسين، وما يقابله في منظورنا من ثنائية (**الرقش**[2]/ **البياض**)، وهو ما تعززه مقولة: «الكتابة الشعرية هي كتابة البياض الأول، وحين تبدأ في كل مرة، فإنها البداية ذاتها، تكتب البياض الأبيض»[3]، والنص المرقَّش هو النص المكتوب بالحروف، ويقابله البياض في النص الشعري المعاصر خاصة، لذا سوف نحاول بقدرٍ من الجهد ما أمكن إظهار تماسك النص في ضوء هذه الثنائية ضمن آلية التوازي، التي غالبا ما ترد في القصيدة المعاصرة في قالب سردي خارج عن السياق الشعري المألوف، أو خارج عن نطاق ترابط وحدة السبب والمسبب، أو العلة والمعلول، التي يستدعيها النسق الشعري، و يظهر البياض المنتصَب القائم في النص مرآة مصقولة، يحاذي بها النص المرقش النِّد للند، حتى يكاد يصبح صوته الخافت، وفيئه البيِّن، وما خفي من سريرته،» ومن ثم فالعمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفاً، ولذلك يسعى إلى رسم انطباع قبل أن يسعى إلى الإفهام التفصيلي الممل، أو المباشر للمتلقي أما الناقد فينبغي أن يسعى بشكل آخر، إلى تجاوز حدود النقاد اللغوي، ليفيد من

1- جاكوب كرك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف وآخر ، دار المأمون، 1989م، ص258.

2- ورد في المعاجم ، الرَّقْشُ، والترقيش ، الكتابة والتنقيط ج رُقُوشٌ ر ق ش. «دَفْتَرٌ بِهِ رَقْشٌ جَميلٌ»، خَطٌّ حَسَنٌ

3- خضر الآغا، البياض المهدور ، دار نينوى، دمشق ، ط1، 2002 م، ص28.

المعطيات الطارئة على النص الشعري كالرسم والموسيقى، لأن النص الشعري أصبح مليئا بإشارات لغوية وتشكيلية، يمكن أن تؤسس مشروع قـراءة معاصرة للإبداع الشعري الرؤيوي المعاصر في القصيدة التشكيلية»[1].

إنها صورة تحاول أن تكشف لنا مدى رغبة الشاعر في إقناع المتلقي بلعبة التحرك بين النطق والصمت البليغ، بين الكلمة والمحو، بين الصوت والبصر، بين الرقش والبياض، بين الامتلاء والخواء بتناسق متوازٍ، وبانتظام متسق كحبات العقد، وانسجام مستوٍ في نضج النص المستقيم في مـرامِ معانيه، وفي هذه الحال يرى ميشال Michel Pougeoise [2] «أن النص الشعري مثله في ذلك مثل الموسيقى، يَعقدُ مع الصمت صلة مميزة، وهذا صمت يعد جزءا لا ينفصل عن الكلام، بما أنه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها أيضاً حركة تنفس، وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار، وتأثر وتساؤل، وتفكر أو تأمل».

ولكن قبل ذلك هل يعتبر توظيف البياض دليلاً على حيرة الشاعر؟، أم إن الكلمات لم تعد تسعفه لتأدية الغرض؟، وهل يتلمس الشاعر في البياض ما فقده في التماس المرام في الكلمات؟، وهل لنا أن نقول إن الشاعر في مثل هذه الحال يرمي بشعوره إلى عبثية المنجز الإبداعي؟، وهل تأطير البياض يروم المعنى نفسه، الذي يسوقه

1- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص263.

2- ينظر: Michel Pougeoise Dictionnaire De Poetique Belin2006,p 421، وينظر أيضاً: الجوة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ضمن الكتاب الخامس ، «السيمياء والنص الأدبي».

المكتوب في صيغته التي وردت فيما هو مرقش؟، أم إن الشاعر يتوسم في البياض علامة شفيعة، بالنظر إلى ما انتابه من مشاعر مبددة، فتأملها في هذا المخبوء؟، وهنا قد نجد أنفسنا نلمح من الشاعر حين يوظف البياض كشفاً مستوراً في الكلمات المعبرة، وفحصاً مخبوءاً في إظهار مجهول البيان، فيما لم يستطع البوح به إلا في البياض، متستراً على معانٍ عليَّة، وصور خفية، محجوبة عن المراد القصدي، الذي يتوق إلى الحقيقة.» ولأن البياض ليس صحيحاً دوماً، وليس بريئاً، فإنه يخفي في بياضه قروناً من الكتابة والمواقف والآراء، كل بياض يحمل في بياضه حبراً مضى، وتوجهاً مضى، بعبارة أخرى: إنه محمل بذكرياته الجمعية، أو بلاوعيه الجمعي، لذلك كان لابد من اغتصابه، كي يكون أبيض، فالبياض ليس لوناً، إنه وجود، ولأنه حدد كلون، فلقد امتنعت القواميس عن ذكره، وكفّ الجميع عن إقامة أي علاقة مع خارج عدّه لوناً»[1].

وإذا كان ذلك كذلك مع المبدع، بوجه عام، فكيف هو حال المتلقي في ظل ممارسة سلطة البياض من الشاعر، هل الدوافع هي نفسها لكليهما **الشاعر والمتلقي**، أم إن إفرازات البياض تقترب من التيه في منظور المتلقي؟، وهل يستطيع المتلقي اختراق هذا البياض المنطّق، البليغ؟.

في نص المحو ينساق المتلقي وراء البحث عن توازي الملاءمة بغرض القبض على احتباك النص تحت أي طائل، والأخذ بمبدأ التعاقب بين مدٍّ وَجَزْرٍ في محاولة الكشف عن الرابط بين النصين المتوازيين، على الرغم من أن ما يقوله البياض ليس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش، بل قد يكون ما أثاره البياض في المتلقي من رغبة في كشف أسرار مكمن القصد، وما توارى فيه، وجلاء ما استخفى من حيثيات تشع جوهر العلامة

1- خضر الآغا، البياض المهدور، ص 28.

الدالة هو مطلب المتلقي في التركيز برد فعله في تأويلاته، أضف إلى ذلك أنه قد يعطي جوابا متوازياً للصورة الأولى، أو يمنح معنى متوارياً آخر خلف المعنى الأول، وهو ما يشكل انجذاباً، وحركة ذهنية فيما يثير النص برمته من وقع جمالي في النفوس بفعل صورتيه الذهنية والمرئية، وفق ما يستدعيه الالتحام للصورة الكلية، وذلك عندما تصبح مخيلة المتلقي مهيأة للانتقال من حيث انتهى الشاعر إلى الخطوة الموالية في تفعيل مسعى البحث عن الخبيء، الذي يمكن وسمه بـ «**صوغ التعاضد**» من أجل تكوين صورة أخرى متوازية مع الصورة الأولى، وقابلة للاستيعاب، على حدِّ رأي باشلار Gaston Bachelard في نظرته إلى الرؤية التخيلية، قوله: «قد يرى المرء دائماً أن التخيل، أي التصور، هو الطاقة المتمكنة من صياغة الصور، ولكن الأدق هو أنه الطاقة القادرة على منح الصور التي يهيئها الإدراك الحسي، وأنه فوق كل طاقة لها علاقة بتحير أنفسنا من الصورة الأولية، ومن الصورة المتغيرة، إذا لم يحدث أي تغير في الصور، أو اتحاد غير متوقع في الصور، فليس هناك أي تخيل، وليس هناك أي عملية تخيلية»[1].

ثانياً التوازي الوامض:

وقبل أن نستحضر النصوص نعطي افتراضاً لما بدأ به الشاعر، حين استهل قصيدته ببياض، نفترض له مربعاً خالياً من أي مكتوب، أو نقاطاً متوالية في شكل أفقي، عمودي للبرهنة على غاية الشاعر من قصد المساحة الفارغة، ولنبدأ على سبيل المثال بهذا النص «تجميع أول»[2]:

1- ينظر: فرانكلين ر. روجـرز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، ط أولى، بغداد 1990م، ص38.

2- علي الشرقاوي ، من أوراق ابن الحوبة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م ص9.

يأخذ البياض في بداية القصيدة نصف مساحة الصفحة، ويتعطل فيها حبر الكلمات عن الظهور، ليجد القارئ نفسه في حيرة من أمره، كونه أمام صورة بكماء فيما خفي، وصورة مقروءة فيما ظهر من كلمات منطقة بما لا يريد صاحبها أن تعبر عنه، وكأن الصورتين تتناطقان فيما بينهما، لتقولا غير المقول في نصين متوازيين.

.....

صمت قزحي
كرصيف الشهوة في برق الأخضر
يدخل بين صباح المسكوت عليه
وليل الماء المكسور بإبهام الضوء
لهذا المتقزِّح في اقيانوس الرغبة
مازلت أنطُّ كلحن جراد الرأس على ما بعد المعنى
لأظل كما عاش المعيوف الصاعد في بحر الوقت
بريئا كخيال الرعد
فتيا
كسؤال النجمة قبل النطق

إذاً نحن، أمام نصين في نص واحد، ولكنهما ليسا على نسق واحد، نص يظهر المعنى في غير المقول، والمحجوب بفعل إرادة الشاعر، ونص مرقش معبر عنه بالكلمات المقروءة، ونظراً إلى صوغ الشعر الكامن في

سبك مبناه، وحبك معناه، وفي نسقه، حيث تكون صوره كلاً منظماً بمجموعة من الضوابط، يرتبط بعضها ببعض، ونظراً إلى ذلك فإن النص خالف المألوف بنتوء معنىً خفي بين المرقش (الخطي)، أو ما يطلق عليه بالكاليغراف Calligraphy، والبياض.

وقد لا يعنينا هنا في هذا المقام النظر إلى ما احتواه النص من معانٍ، توحي بمكابدة الذات الشاعرة، وما عبرت عنه الصورة بمخيالها الشعري، وفي عرضها ركوب الأهـوال، على نحو من الحس الدرامي المُبِين، الواضح، كما لا يعنينا ما عبر عنه الشاعر بالسكوت المطبق، والصمت المهين بألوان من الغمام، المفعم بالتأنيب في شكل قزحي بسبب انكسار طموح الذات الشاعرة، وانحناء مقامها، اعتقاداً منا أن توضيح المعنى، واستجلاء الإيحاءات الغامضة فيه، وتعرفه بعمق، هو من باب التحليل **الدلالي التأويلي** القائم على عنصر التمكن من خرق المسكوت عنه، وشق لوحة البياض بما لا يعطي تصوراً مغايراً لنسق القصيدة العام، أضف إلى ذلك أن كل توقع من دون تبريرات يدخل عملية القراءة في تفاصيل مستعصية، يتعذر فهمها.

لذا يبقى التركيز على تبئير المعنى هدفاً لاستجلاء بيان البياض، وفصاحة معانيه الدالة، فيما هو قائم بإزاء محاذاته حيز النص المرقش، ومقابلاً له في المبنى والمعنى، بعيداً عن إقصاء محيطه شكلاً ومضموناً، وتَمثُّل علاقة المدرَك منه في جميع جوانبه، ومن هنا يكون توظيف البياض في خط متوازٍ مع النص المألوف، المنفلت من قبضة اللغة، قد جاء مكملاً لمعنى النص المرقش، ظاهراً وباطناً، أو لدور الكلمة في مرامها، ترجيحاً من الشاعر أن النص من غير البياض قد يكون غير جالبٍ للنظر، أو غير مثير، وهو ما استدعى الشاعر إلى طلب سؤال المخبوء في البياض،

وتجاوز التوقع بعدم التوقع، على أنه واقع افتراضي، مشتق في أصله من الواقع المتوقع.

ومن هذه المنظور رسمنا تصوراً بشأن تناول ظاهرة التوازي في تعالق النص المتخفِّي في البياض بالنص المرقش في المكتوب، وفي شكل تناغم **لفظي، بصري**، وهي تقنية تبدو مغفلة تقريباً، من الدارسين، ارتأينا جلاءها بما يجعل من هذا التعالق نصين متوازيين في نص واحد، على نحو يؤسس رؤية إبداعية، فيها قدر من التوازي **بُنِي على قصد، وتصميم** من الشاعر.

ولنا في هذا أمثلة كثيرة، نأخذ قصيدة «لغة» لقاسم حداد في قوله:

فعل ناقص
ونحاة الكوفة
.....
.....
.....

يستبسلون

.....
.....
.....
.....

إذا كان الشاعر قد غيب جزءا من النص، وطرحه في شكل بياض، يتوازى في الموقع ظاهرياً، فلأنه يصور هذا الموقع الأخير كصيغة مقصاة

من قيود نظام الزمان والمكان؛ لذلك جاء هذا البياض التجريدي ليوضح فعل القصد المغيب، كشفته معادلة **رقش، بياض**، وكأن الشاعر يفكر بالغياب، ويكتب بالمشاعر في نص البياض، ويكتب بالكلمات، ويفكر في اختراق الواقع في النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجوارهما، كل منهما مبعث للتأمل، وحافز للإدراك.

يبدو أن قاسم حداد تواق إلى الاندفاع إلى استعمال الإيحاء عن طريق الشكل، وكأن الكلمات لديه لم تعد قادرة على المعنى المراد، والتمكن منه، أو عن فحوى مكنونه، الأمر الذي جعله يبتكر نسقاً رديفاً لحبر الكلمة، متضمَّناً في نتوء فضاء، منتصَباً قبالة المرقش، أو إزاءه، آخذاً مساحة ما تبقى من الصفحة، كونه إدراكاً حسياً، يضفي على المكتوب تعبيراً مشتركاً، أو متوازياً، ويوفر دليلاً على وجود معنى منسجم في تماسك بين المقول وغير المقول.

ليست اللغة هنا في منظور قاسم حداد ذلك النسق من الإشارات والرموز، ولا هي تلك الوسيلة للتفاهم بين الأفراد والأمم، وإنما الشاعر يقصد بذلك أن رسالة الحضارة العربية لا تخرج عن نطاق اللغة، ودلالة «**لغة**» تتوارى خلف ما اصطلح عليه أن العرب أمة لغوية، ينبني عليها فهم كل المتغيرات، في كل الأزمنة، وحتى في حال الإقدام على المبادرة فإنها تنطلق بالتفكير الاسترجاعي، أو تداعي الوعي، مادام الفعل لا يفضي إلى أي رؤية، واللغة هنا كونها فعلاً ناقصاً في رأي الشاعر لا تحمل أي رسالة إلا داخل اللغة، رسالة مغلقة على ما لم ينجز بعد، أو عليه أن ينجز بشكل مغاير، وببشريات ما يُنتظر من فضائها المفتوح على البياض، وإذا كانت «**لغة**» مغلقة بسياقها اللغوي في المكتوب، فلا انغلاق في الفضاء الرديف لها، وهذا يعني أننا أمام نصين، نص مغلق في «**لغة**»، ونص مفتوح في «**البياض**»، يجسد فعل **الهوية، الاغتراب، الهجاء، التمرد**، بين المعمول والمأمول.

وبالعودة إلى مرجعية **نحاة الكوفة المستبسلين** في منظور قاسم حداد فإن توظيفهم جاء ليسوغ تبنيهم فكرة التحرر من قيود اللغة المعيارية وولعهم بالسماع، خلاف مدرسة البصرة، التي اعتمدت الحفاظ على الموروث، والقياس عليه، وكأن قاسم حداد في المسكوت عنه قد أصابه ما أصاب سيبويه على سبيل المثال في صمته الغاضب بعدما آل إليه الوضع الذي لم يجدِ نفعاً بعد قوله: **كنت أظن العقرب أشد لسعًا من الزنبور، فإذا هو هي**، فرد عليه الكسائي: **فإذا هو إياها**.

فما كان منهما إلا أن احتكما إلى أعرابي سليم الطبع، لكن هذا الأخير خان سيبويه، ومال إلى تصويب الكسائي خطأ لمصلحة له عند الأمين ابن الرشيد، فاستشاط سيبويه غيظاً بعد هذا التمالؤ، والتحامل عليه ظلما، ولعلها الصورة نفسها تتكرر مع قاسم حداد، عندما يرى في تمالؤ الحيف على الإنصاف، والميل على الصواب، والخطيئة على الجزاء، والفساد على الصلاح، والخَلة على الخصلة، وكأنه يشعرنا باستمرار منهج سيبويه باعتراضه على غلبة الباطل على الحق مع في استواء سريرته من دُرٍّ مكنون، وهو المنهج نفسه الذي لا يريد استقلال السواقي بعد ركوب البحر وفق قول المتنبي:

* . . . . . .

ومنْ ركبَ البحرَ استقلّ السواقيا

لأن في السواقي، وفق افتراضات قاسم حداد في البياض، وسيلة للوصول إلى العمق، وترجيح المبادرة في التجاوز، وهو ما يحتاج إلى جسارة لكسر الرتيب من المألوف.

ولعل الشاعر باعتماد هذه التقنية يكون قد وظف جزءاً من الصفحة في بياضها بوصفه حيزاً مكانياً جاهزاً للعِمارة، بما يحفظ به المكان لبنيان صورة دالة من المتلقي، غير الصورة الأولى التي جسدها المبدع في مداد

الكلمات، أي لتصبح هذه الصورة الدالة وسيلة أخرى، تضاف إلى وسيلة التعبير بالكلمات، وتزداد الصورة جمالاً أكثر إذا كان جلاؤها متساوقاً مع الصورة المرقشة، وهذه أيضاً تزداد جمالاً أكثر، إذا كانت مشفوعة بفن **الخط السميك**، أو التلاعب بالمساحات الفارغة في الصفحة، بتوزيع رسم الكلمات المعبرة، «وقد عدّ مالارميه Mallarmé شكل الكلمات، والأحرف، أو شكل القصيدة على الصفحة والفراغات المتروكة بين الكلمات عناصر مهمة لما سماه دفعة كشتبان Un Eoup de Des كانت ترمي إلى إتاحة مخرج من المستوى اللفظي للقصيدة، والتوجه مباشرة إلى العين، لكنها في قيامها بهذا اكتسبت نوعاً آخر من الرمزية»[1].

كما في مقطع «**هكذا، دائماً هكذا**»، من هامش «**دخلت**» للشاعر علي الشرقاوي[2]:

في نهار الظلاّمين أمشي على وجع يتأبط جوع السؤال
أغوص كصارية في عويل السحابة أو في رماد الصهيل
بين قاع قلبي أرى .....وارى .....وارى.....
أصيرُ شهيق الرمال، أصير يد الحلم في زرقة المستحيل

و

مازلت

أرى

الساحل أنثى
البحر ذكر

وأنا

الصدفة

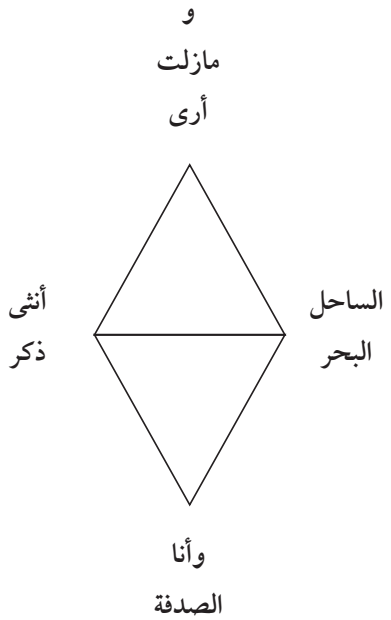
1- جاكوب كرك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، وآخر ، دار المأمون، 1989م ، ص257 - 259.

2- من أوراق ابن الحوبة ، ص12.

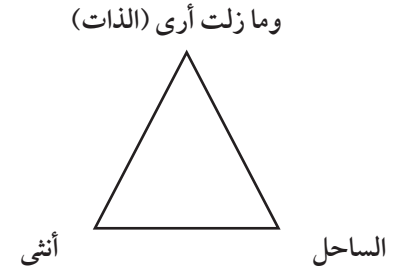
أليس في هذا التوزيع الجغرافي لرسم الكلمات ما يسّوغ صورة التوازي بين الدال والمدلول، وهي تزدان في الفضاء بين صورة وأخرى، وحين تزول من مكانها إلى مكان آخر، وتميل عن كبد تراتب السبب بالمسبب في الرسم الطبيعي للمكتوب، وفي موضعه المألوف، ألا نستطيع أن نقول إن الصورة هنا تأخذ من هذا التحلحل نبراساً مشعا، ومتوازياً مع النص المرقش بالمداد، أضف إلى ذلك أن ما ورد من اهتمام لرسم كلمة (**وارى**) وتكرارها مرتين، واقترانهما بـ(**أرى**) في صورة جناس ناقص على هذا النحو:

بين قاع قلبي **أرى**.....**وارى**.....**وارى**.....

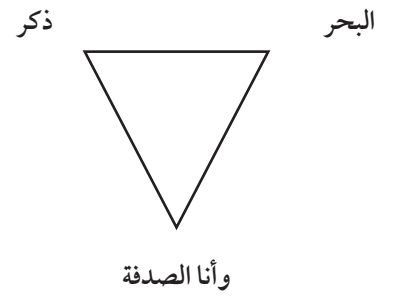
لما في الصورتين (**أرى**) و (**وارى**) من اختلاف في المعنى والدلالة، وتشابه في بعض الحروف، واختلاف في ترتيبها، لكنهما متجانستان من حيث المعنى الدلالي، في كون الشاعر يرى في (**أرى**) ما (**وارى**) مما خفي من المواراة.



إن دلالة تداخل الكلمات في هذا الرسم على شكل متوازي الأضلاع Parallelogram تظهر كل ضلعين متقابلين ومتوازيين في الآن نفسه في الدلالة (الساحل الأنثى) و (البحر ذكر)، بينما يأتي قطر المساحة بينهما ليقابل حالتيهما في شكل توازي المناصفة، حيث يظهر فيه مسار التوازي في توزيع فضاء المساحة، التي جاءت متساوقة في علاقاتها التركيبية، ويأتي القطر في شكل وتر فاصل بين صنفين متقابلين، يوضحان حال الذات الشاعرة، إذ تأتي الصورة في الحالة الأولى على شكل مثلث عادٍ في وضع افتراضي طبيعي بأضلاعه المستقيمة على هذا النحو:



بينما في الحالة الثانية يُظهر علاقة الذات (الصدفة) بالبحر في صفات الذكورة على شكل مثلث مقلوب، حين وضع أعلاه أسفلَه، وفي هذا القلب دلالة معينة، توحي بقلب أوضاع الحياة، وإدارة ظهرها في رأي الشاعر.



ومن ثم يكون القطر الفاصل بين الذات الرائية والذات الصدفية من فصيلة المحاريات السميكة هو ما يمكن أن نطلق عليه تقابلاً عمودياً بين صورتين متناظرتين في الشكل، الضمير **المتصل المنفصل**، (ما زلت أرى)، والضمير المنفصل (**أنا الصدفة**)، وبتشاكل دلالي في ترابط الضميرين: الضمير(أنا) لذات الشاعر المتماسكة مع الداء، ظاهره وباطنه، والضمير المتصل في (مازلت) الدال على الحركة المستمرة والمتكررة في كونها من فصيلة المحاريات الرخوية في شكل (الصدفة)، ولكنها متماسكة مهما واجهت من أذى في علاقتها التحولية بين (**أصير**) و(**الصدفة**)، وهي علاقة توازٍ، توحد التّضمُّن الدلالي، واحتواءه معنى حالة الذات الشاعرة في إصرارها على الإقدام، مهما اعترض سبيلها من إكراه، مادياً كان أم معنوياً، مبينة في ذلك «ترتيب القول في جزأين، فصاعداً، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، منسوب إليه، بجهة ما من جهات الإضافة، وأين من أنحاء النسبة»[1]، والشاعر هنا لا يضع التناظر بين هذين الجزأين في صورتين متلفقتين، مشتملتين بعضهما، كما نبصرهما، بل كما نتأملهما، وننظر إليهما ملياً، بما ينبغي حدوثه من أفق التوقع بصورة تجريدية مطلقة، وبلعبة تبادل الأدوار بين النصين في توصيل الرسالة نفسها.

ولعل ما يعزز تصورنا من قبيل التضمين هو تلك المتوازيات الرديفة لتوازي البياض، وهو ما عبر عنه محمد مفتاح بـ «التشابه، الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي»، وأنه «يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء»، أو «هو التوالي الزمني، الذي

1- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط 1 ، 1996م، ص99.

يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة، أو المتشابهة»[1]، كما ورد في النص السابق من توازيات ماثلة في:

التوازي الصوتي: الصهيل المستحيل، أصير، أصير، (ترادف صوتي).

التوازي الرديف: وجع، عويل، رماد، مستحيل، (شبه ترادف في نقل صورة مليئة بالأسى وأنماط العذاب).

الضميران: (مازلت أرى) مع الضمير في: (أنا) كون الشاعر لا يرى نفسه إلا متماسكاً كالصدفة، على الرغم من أن هذه الصدفة يتشكل في بعضها اللؤلؤ، لما في ذلك من دلالة بالنظر إلى ما يوجد غور محارته من رؤى.

التوازي الدلالي في:

- **الساحل**: المنطقة اليابسة للبحر الماثل في صورة الأنثى.
- **البحر**: الماء الكثير، خلاف اليابسة، الماثل في صورة الذكر.

وكأن الأنثى هنا تشكل صورة الأخذ في الحضن، والاشتمال بالاحتواء، مصداقا لغمر العطاء، بينما هو(الذات الشاعرة) البحر المليء بالخيرات.

ولنا في الشعر العربي الحديث أمثلة كثيرة لهذا النحو، الذي تبدو فيه الأوضاع في اتجاه المنطق المعكوس على نحو ما جاء في قول أمل دنقل في " أغنية الكعكة الحجرية"[2]:

1- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط 1 ، 1996م، ص 97.

2- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2 ، 1985م، ص280.

المنـازل أضرحـة، والزنـازن
أضرحة، والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة
ارفعـــوا
الأسلحة

المنازل الزنازن

أضرحة

المدى

وقد حاول محمد الصفراني التعليق على هذا المقطع الشعري من الرؤية الدلالة في توظيف النص على هذه الشكل في وضع رسم مثلث مقلوب لتجسيد الوضع المقلوب في الحياة بالإسراف في تقتيل الناس على نحو الذي تحولت معه المنازل، والزنازن والمدى إلى أضرحة، وتبعاً لذلك فقد أخذ الشاعر في تحريض الناس على الانتصار لأنفسهم جاعلاً كلمة الأسلحة في قمة المثلث (المقلوب)، لأنه إذا استجاب الناس إلى تحريضه، ورفعوا أسلحتهم، فسيعود الوضع المثلث إلى شكله الطبيعي، وتصبح عبارة ارفعوا الأسلحة إلى الأعلى[1].

إن التوازي بهذا الشكل الذي نراه هو ما عبر عنه القدامى عند اقتضاء شيئين أو أكثر، تقوم بينهما علاقة انسجام وتقابل، أو ما يعدّه

1- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 1950م- 2004 م، النادي الأدبي بالرياض بالاشتراك، ط أولى ، 2008 م، ص45 - 46 .

المحدثون، كما جاء في قول ميشال[1] Michel Pougeoise «لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة، وأولاه المنزلة الرفيعة، وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك **بطرائق عديدة في الكتابة، وخاصة ما كان منها مرئياً، وذلك من قبيل البياضات، ورسم القصيدة في صفحة الورقة، والهوامش، والتفنّن في الطباعة، وتشظية النص، وتقطيع أجزائه، وغياب علامات الوقف، أو الإكثار منها**»، لذلك يلتمس فضاء الفراغ تجسيد غير المقول في النص في تقابل مع فضاء التشخيص، أو ما لا يمكن البوح به، بمسحة فيها من التعمية ما يجعل الصورة مموّهة، أو معبرة بخلاف ما يُسأل عنه، وهي صفة، كثيراً غالبا ما تكون ملازمة للنصوص الحديثة، كما جاء في قصيدة « سطوة» لقاسم حداد قوله:

سطوة
أمام الورقة
..... **أقف مذهولا**
.....
.....
.....
.....
.....
..... **من يجسر على كسر هذا البياض الجميل**

1- ينظر: **Michel Pougeoise, Dictionnaire De Poetique Belin2006,p 421**، وينظر أيضاً: الجوة أحمد ، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. ضمن الكتاب الخامس، «السيمياء والنص الأدبي».

ويأتي السطر الشعري الأخير في منتصف الصفحة، ثم يلي ذلك بياض، فيما تبقى من الصفحة، حوَّل النص إلى نسقين متوازين، نسق الرقش أو فن توزيع الكلمات، ورسمها بالحروف Calligraphy، غالباً ما تكون في أَحْيَازٍ مفضية، أو متبادلة المواقع، ونسق المحو، لتأخذ هذه الأسطر الثلاثة فضاء الصفحة كلها في ثلاثة مواقع، كل موقع منها يتبعه، أو يسبقه بياض في لعبة حركية مبنىً ومعنىً، يرمي من ورائها الشاعر إلى مطلب التحليق في تصورات، لها وقعها الخاص في منظور المتلقي، حين يحاول الشاعر إشراكه في ممارسة اللعبة نفسها في ظل مبادرة التأويل.

إن ما أصبح يثير المتلقي في البياض هو تلك اللعبة الافتراضية القائمة على الإمكان، كما هو الشأن في لعبة الشطرنج، التي تعتمد على تحريك المواقع فيما هو مناسب، وهو المنظور نفسه مع لعبة الكتابة في القصيدة المعاصرة، التي تعتمد البياض جزءاً متمماً للنص، ومتوازياً مع الرقش الخطي، ليكون الانتقال بين النصين نابعاً من حركية لملمة ما خفي، وما بطن من شمولية النص.

إذاً نحن، في «**سطوة**» أمام ثلاثة نصوص في نص واحد، الأول هو النص المرقش في السطرين الشعريين الأولين. والثاني هو نص البياض بين السطر الثاني والسطر الأخير، بينما الثالث هو نص البياض المتروك فيما تبقى من الصفحة، وحتى في الحالة التي يمكن أن نقول فيها إننا أمام نصين فقط، أحدهما ماثل في المكتوب، والثاني في البياض بشقيه، فإن الأمر لا يختلف كثيراً، مادام المعنى المستخلص هنا هو المعنى نفسه المستشف من الحالة الأولى، وفي كلتيهما نصل إلى أن المحو، البياض، في وضع متوازٍ، يضع القارئ رهن طبيعة مرجعيته المؤهلة في مسعاها إلى إعادة صياغة النص، وإعادة بنائه، بالتطلع الذي

يستند إلى الجمع بين الذكاء الذهني والفطنة الشعورية ضمن مساحة المتصور المرسوم بينهما.

والمتتبع بعمق إلى فحوى النص يرى أنه يمضي إلى هدف واحد، ولكن في مسارين، وفي خطين متوازيين، الأول في محاولة الظهور بوساطة **الدال المدلول** خلال الكلمات في كون الشاعر يقف مشدوهاً أمام ما آل إليه الوضع، سواء فيما هو عليه، أم فيما ينبغي أن يكون عليه، بينما يأتي الثاني في فضاء **دال، مدلول** في لعبة البياض المتممة للوضع الأول، من حيث إنه يعيش حالة خواء، وفي فضاء بَرَاح، وفي كلتا الحالتين تأتي الصورة في شموليتها لتعبر عن قلق التشخيص في المعبر عنه، وهذر الوعي، وخوائه في غير المقول بالهذيان، أو بعدم الجدوى من المعمول، حين وقف الشاعر مذهولاً، مشدوداً، في انتظار المأمول من جسارة **كسر البياض الجميل**، والإقدام على ملئه بما يكون الوضع عليه مفعَماً، ومبشراً.

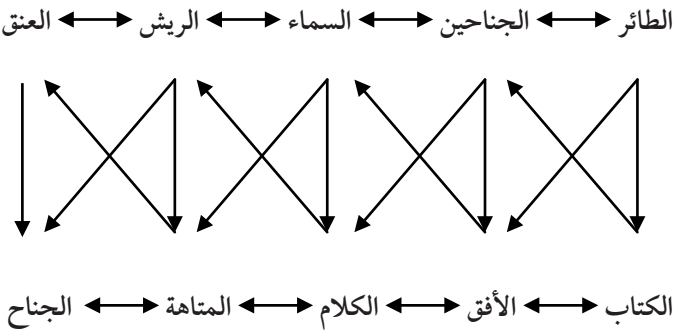
لذا يمكن القول إن القصد من وراء توظيف توازي البعد البصري للقصيدة المعاصرة في انسجام اللفظي والبياض (البصري) يأخذ حيزاً له في ذاته ضمن لعبة حركية متبادلة في المواقع، وكذلك يأخذ حدثاً نفسياً في وعي المتلقي، وإذا كان الأمر كذلك فإن الإنسجام هنا يعزز موقع الحالة الرمزية، حيث تستمد الصورة الشعرية ثراءها بفعل خاصة التواصل بين ما هو نذير سوء، وما هو بشير خير، وفي هذه الحال يكون العمل الفني منفتحاً على أكثر من تأويل، وقابلاً لأكثر من إيحاء، ومؤشراً إلى أكثر من دوال، إذ يمكن أن يمتد براح الدلالات إلى ما لانهاية بفعل آفاق حيوية القراءة المطلة على **كون النص** حين يحقق فعل القراءة مطلب النتيجة، وصوغ الهدف المرجو.

أما أدونيس فيضع المتلقي أمام عنصر الإدهـاش ضمن حيز بلا حدود حتى الأقاصي، موزعا نصه بين مساحتين، الأولى **ذهنية شعورية**، والثانية ماثلة في رسم القصيدة داخل حيّزٍ أحاطها بتنصيص بين هلالين، ويردف هذا التحديد تعيين آخر حين وضع النص بين خطين قطريين، مائلين في شكل انحناء، ليجد القارئ نفسه أمام نسق، يركز على بنية بصرية متعاضدة مع علامات الترقيم المضافة، تتضمن شكلاً مثيراً للانتباه:

(... / طائر
باسطٌ جناحيْه، هل يخشى
سقوط السماء؟، أم إن لـ
الريح كتاباً في ريشه؟ الـ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابح في متاهة... /)

إن ما رسمته المخيلة الشعرية من خواصٍ دالة على عِظةٍ لهذه القصيد، هو تداخل الكلمات في البياض، ومع علامات الترقيم، في صورة تكثيفية، أحدثت نقلة مثيرة للانتباه في وعي المتلقي مضافة إلى الصورة التعبيرية المألوفة، ولعل المتلقي هنا، قبل أن يخوض في معرفة الصورة الشعرية، ينساق وراء الصورة البصرية، إذ يجد نفسه مجبراً على التركيز على الدال، وبعد تأمله الحدسي يكتشف الصورة الشعرية تختفي وراء الصورة البصرية، وكأن هناك عاملين مشتركين بين ما هو بصري وما هو مجازي في التقنيات المضافة (**بياض، تنوع علامات الترقيم**).

وبين نص الكلمات، ونص البياض، ونص الإشارات المضافة، هناك علامات مشتركة **طبيعية دلالية** وفق ما يمنحه سياق الناص في أحيازه المتوازية بين ما هو لغوي، وما هو بصري متنوع، والشاعر إذ يدفع بالمتلقي إلى مقاربة، تماثل ما هو طبيعي في المعمول: (**الطائر، والجناحين، والسماء، والريش، والعنق**) بما هو مأمول في دلالة: (**الكتاب، والأفق، والكلام، والمتاهة، والجناح**)، يجعله أيضاً يتمثل الصورة في توازيها الدلالي على هذا النحو:



يبدو هذا الرسم وبهذا الشكل شديد التعقيد، ولكن بقليل من التأمل في تتبع اتجاهات الأسهم يتبين ما يأتي:

الاتجاه الأول الأفقي (الأعلى): العلاقة التماثلية في التوازي بين الطائر، والجناحين، والسماء، والريش، والعنق، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشتركة.

الاتجاه الثاني الأفقي (الأسفل): العلاقة التماثلية في التوازي بين: (ريح) الكتاب، والأفق، (جناح) الكلام، والمتاهة، والجناح، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشتركة.

الاتجاه الثالث العمودي: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الطائر، والكتاب، الجناحين، والأفق، السماء، والكلام (دلالةً)، الريش، والمتاهة، العنق، والجناح.

الاتجاه الرابع القُطري المائل إلى الأعلى: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الكتاب، والجناحين، والأفق، والسماء، الكلام والريش، المتاهة، والعنق، لما في ذلك من دلالات مشتركة.

الاتجاه الخامس القطري المائل إلى الأسفل: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الطائر، والأفق، الجناحين، والكلام، السماء، والمتاهة، الريش، والجناح، لما في ذلك من دلالة مشتركة.

إن التوازي الملائم لهذه الاتجاهات في رأينا في هذا النص يقتضي الحديث عنه وفق احتباك المعنى الدلالي خلال ما يرمي إليه الشاعر في معاني الكلمات الموحية، وبتضمّن العلاقة بين الطائر وتداعيات مطالب أقاصي تطلعات الشاعر، مقابل تقيده برِبْقَةِ الضوابط، وضياع حريته أمام تقيد رسالته (**الكتاب**) السابحة في المتاهة، يجد القارئ نفسه أمام ما هو متيمّن به في (**طائر**) سعادة الشاعر بعضد جناحيه، وفي حمله إمكان تحريك الحال من سطوة الريح، وقوتها، والمحمي بكسوة (**الطائر**) في ريشه، والمتطلع، بكبرياء عنقه إلى ما يملأ عِزته المتعلقة بالآفاق في حميّتها، غير أن ما هو مستمسك به من أعلى حدَّ الأقاصي معقود بجناح كسيرة، فيما يحمله من خطاب لم يُجدِ نفعاً، بعدّه سابحاً في مواضع التيه والضلال، بعد أن حاد الحال عن الحق، وعدل عن الطريق الصواب، والحال أن ذات الشاعر هنا تبدو مغرَّبة في الوضع الانحداري المشحون بمآلات الوضع، الذي يعكِّر حقل الرؤية، ويحنط الواقع.

ولعل ما يوضح الصورة أكثر هو توازي البياض المبتدَأ به في النص قبل التنصيص [(.../] وبعد التنصيص مباشرة، ثم البياض المنتهى به بعد آخر جملة شعرية قبل علامات الترقيم، وبعد إغلاق التنصيص [.../]، وفي هذا البياض دلالة على أن النص كونه عالماً كونياً يرى فيه الشاعر أنه مقيد، ومكبل بإشارات ملزِمة لا يحيد عنها، وهذا يعوق رؤاه، ويعرقل مساره، يقول محمد بنيس في مثل هذا النص: وهنا يحدّ الأسود مجال الأبيض، ويدخل المعلوم صلب هذا المجهول الذي يشد القارئ، ويزيد مساحة المتاهة من دون أن يترك للقارئ حرية الخروج.»[1]

أما توظيف الخط القطري بعد البياض في بداية النص، وبعد البياض في نهاية النص [/] فإنه ليس إلا صورة أخرى، تعضد الصورة الأولى، وما رسم الخط مائلاً إلا علامة دالة على ميل الأمور عن وضعها الطبيعي، مضافاً إلى ذلك وضع النص في شكله النهائي بين تنصيصين [( )] دلالة على سجن فعل الوضع في قوسين على شكل هلالين متقابلين لا يحيد عنهما شيء.

وبالعودة إلى ترابط التوازي بين هذه الدلالات، وربطها باتجاهات الدوال السابقة، ومحو البياض، وعلامات الترقيم، نجد الشاعر يرسم لوحة فنية عالية الترابط، كونها تحمل إشعاعاً وميضياً متوازياً فيما بين جميع الصور، ما يعطي نسقاً متلاحماً ضمن نسيج متصل الأطراف، يحمل في معانيه طابع التماسك الذي يتحقق بوساطة التقابلات والتناظرات المتوازية خلال محورين أساسين، توالي الصور في ترابط دوالها، والاحتباك فيما بينها وبين مدلولاتها.

1- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص298.

أين أولاً

ثانيا مُعَمَّى[1] البياض

قد لا يعنينا، هنا، الحديث عن ظاهرة الإبهام في معاني الشعر بوجه عام، لأن في ذلك تفاصيل أفاض فيها الدارسون، واستغرقوا فيها، وأطالوا، كما لا تعنينا مقولة صلاح عبد الصبور حين استعصى عليه ذات مرة فهم ما كتبه أحد الشعراء، فقال: «**شعراء الأحاجي والألغاز**» وليس من الإنصاف عد ما قاله نزار قباني قولاً جائزاً في حق كل الشعراء، أو جائراً بميله عن جادة الصواب لدى بعضهم:

شـعراء هذا اليوم جنس ثالث

فالقول فوضى، والكلام ضباب

غير أن الذي يعنينا هو ما صدر من القامات المبدعة من بعض الإشارات الغامضة في شعرها، كانت في رأي الدارسين مدعاة لتوزع ذهن المتلقي، ولتشتت انتباهه، بين ما هو مكتوب وما هو بياض، وهذا ساهم تقريباً في تبديد الصورة الشعرية، وفق حد قولهم، مع أن ظاهرة «التشتت والارتباك الظاهرين للشعر الحديث ما هي إلا أبرز مجالاته المرئية، وتكمن متعة الشعر في تتبع هذه الهندسة بحركة على جسم القصيدة المشابهة لحركة العين على سطح اللوحة»[2].

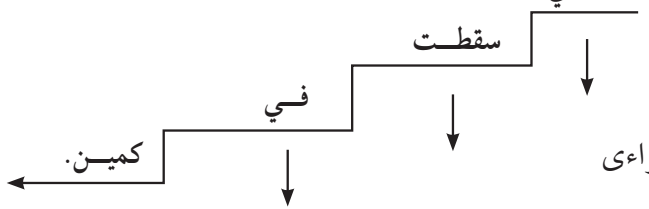
والأمثلة في مجال تعمية البياض سمة بارزة، أضفت على القصيدة المعاصرة جمالاً في نظر بعضهم، وشامة شائبة جعَّدت وجهها في نظر البعض الآخر، ناهيك عن تجاوزنا ألاعيب وألغازاً لغوية، قد تبعدنا عن مرامنا، وفي هذه الحالة ارتأينا أن نبدأ بنص لصلاح عبد الصبور، أقل

1- استخراج المعمى، **Cryptanalysis**. والمعمَّى: **cryptogram**، وضده النص الواضح **plaintext**.

2- جاكوب كرك، اللغة في الأدب الحديث، 210، 211

تعمية من غيره من الشعراء، بوصفه من رواد شعر التفعيلة، الذين مارسوا هذه التقنية في خطوة شكلية مبكرة، نسبيا، بالنظر إلى التشكيلات التجريدية المتنامية في بنية النص الجديد»، وكان هذا الشاعر قد جعل حركة فعل الكلمة علامة تميز بها في إبداعه الكشفي، ولازمته حتى الموت، يقول:

أحس أني خائف
وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيّ فلا أبين
وأنني أوشك أن أبكي
وأننـــي
سقطـــت
فـــي
كميـــن.
تراءى



وإذا كان «الاتجاه السليم» للسطر الشعري الأخير على هذا النحو:

وأنني سقطت في كمين

فإن الشاعر قد وظف هذه التقنية حسب رأي محمد الصفراني[1] بتغيير الاتجاه الأفقي للسطر إلى الاتجاه المائل تدريجياً إلى الأسفل على شكل سلم بسلسلة من الدرجات، وكأن السقوط هنا كان سقوطاً

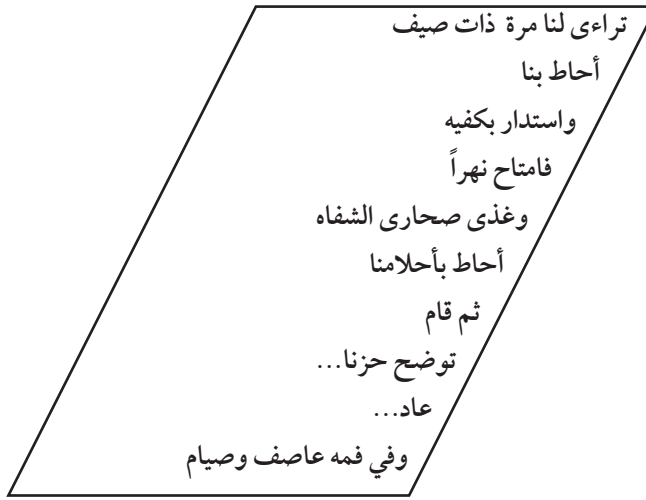
1- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 184

عن طريق الاستمالة والمخاتلة، وليس سقوطاً مباغتاً من دون تمهيد أو إنذار، ولعل الذي يعنينا هنا هو تلك المساحات المتوالية والمتعرجة في شكل سلم نصف هرمي، ما يوحي بالسقوط المنحني، المخضِع فيه صاحبه إلى الاستدراج، بعد أن ألاَنَ مريدُه جناحَه، وجعله يميل، وينحني من دون مقاومة، من حيث لا يدري، بفعل اللاشعور في أثناء أخذه بالملاطفة، « ولما أصبح اللاشعور مصدراً للإبداع بدرجة تزيد عن مرجعية الشعور، ولما استعان الشاعر بمعطيات الفنون الأخرى، واستغل إمكاناتها لصالح التجربة الشعرية، لاسيما الرسم والموسيقى، كان من الطبيعي أن تتولد للقصيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة، وبمنظور جمالي جديد، قد فرض أهمية التشكيل الشعري بقدر لا يقل عن أهمية المضمون الشعري»[1].

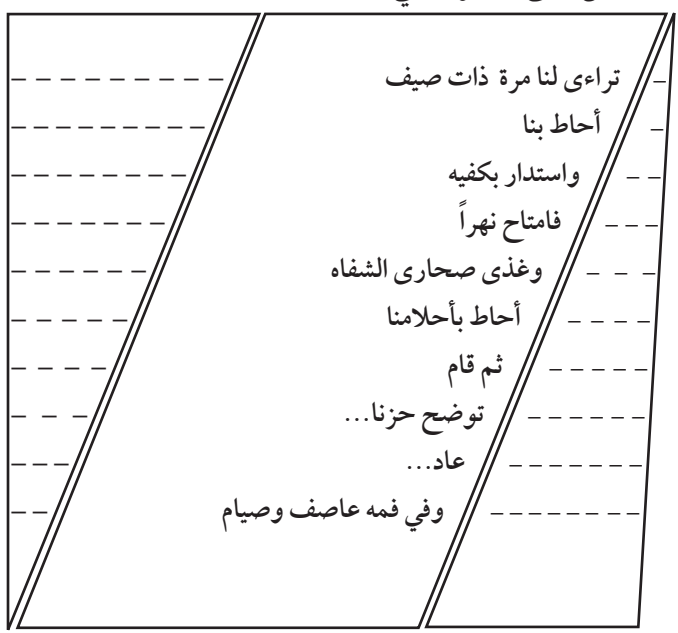
لعل التلاعب بالحيز المكاني في التصميم الطباعي للصفحة لا يخلو من مغزى، وبخاصة في مثل هذا النص المنحني في شكل انحدار متموّج، اعتقادا من الشاعر أن ذلك يسهم في وظيفة النص الشمولية، بما في ذلك البياض الجانبي المستتر، المساهم في تعزيز حركة البصر، فينسجم مع حركة فعل الكلمة، ليخرج المتلقي في معادلة متجانسة انطباعية، **ذهنية، بصرية** في الآن نفسه، ضمن حيز الصفحة لتشكل رؤية، وتؤدي غرض الفهم، كما جاء ذلك مثلاً في قول الشاعر السعودي عبد الله الخشرمي في «وصايا النخيل»[2].

1- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص262

2- ذاكرة الأسئلة النوارس ، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص 91. نقلا عن: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 50،51 .



وإذا كان النص قد ورد على هذا التصميم في وضعه المتعمد له، فإننا سوف نرجعه إلى وضعه المفترض وقوعه فيه ضمن الحيز الطبيعي لوجوده، المبين على النحو الآتي:



قبل الخوض في الكشف عن دلالة هذا النص يراودنا سؤال، قد يكون بعيداً عن مسار توجهاتنا، لكنه فرض نفسه علينا، وهو: هل هناك شكل هندسي يجسم شكله خارج المربع؟، وهل تَمثَّلَ الشاعر رسم المربع، كما يعتقد المهندسون عن طريق جمع مثلثين قائمي الزاوية ومتساويي الساقين عند الوتر؟، وهل عمل الشاعر في هذا النص بهذا التوجه، وسار على منواله متعمّداً، أم هي ضربة لازب؟، وما الذي يعنيه بوضع هذا النص في هذا الشكل؟، أم جاء خبط عشواء، وعلى غير هدىً؟.

وفي هذا النص يجد المتلقي نفسه أمام مُعَمَّياتٍ ملغزة فيما خفي من أشكال، تبدو غريبة بنصين متسترين، يتواريان في شكل مثلثين افتراضيين، وهو موضوع دراستنا (البياض)، ونص آخر في شكل متوازي الأضلاع Parallelogram في صورة انحناء، فيه كل ضلعين متقابلين متوازيان. ولعل الذي يهمنا هنا هو المثلثان المتخفيان المرسومان في شكل بياض في معادلة ثماثلية باطنيا، وذلك حين يجد المتلقي نفسه أمام شكل مكتوب منحنٍ انحناء غير طبيعي. ويعطي الأسلوب التجريدي في الفن التشكيلي تفسيراً لتوظيف المثلث في جانب معانيه الإيحائية على أنه رمز للاستقامة في اعتدال ما يقوم عليه الوضع، ليشكل زاوية قائمة تجمع بين شيئين، ضلعين متصلين ببعضهما، ومتعامدين لبناء الاستقرار.

والشاعر إذ يرسم نصه على هذا الشكل المتوازي الأضلاع فهو يجرده من وجوده الطبيعي مربع الجذور المنطقية، على اعتبار أنه مضلَّع منتظم في شكله من جميع النواحي، أو ما يطلق عليه «**أسلوب مربع المصالح**»، وهو أسلوب مألوف في الحياة «بعدّه جبراً كونياً»، وإذا كان للمربع أهمية كبيرة عند المهندسين في رسم المساحات «لمختلف الوحدات المربعة» فإن وجوده الخفي في تصميمه المتعمَّد من الشاعر قد

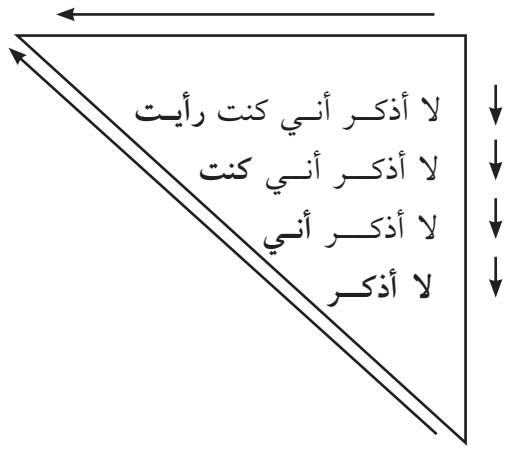
طبع براعته باستخدام هذا الشكل حين جعل المتلقي في موضع المستطلع بحدسه شكل المربع المغيب، الذي عدّه موندريان Mondrian, Piet أصل التصميم في كل شيء حتى في العمارة أو النحت، أو التصوير.

لقد أفرغ الشاعر المثلثين في الزاويتين القائمتين، وبيَّض فضاءهما، وجرَّدهما من موضع النص المرقش، لكي يعطي معنى آخر مستنداً في ذلك إلى مقولة «**مجاز الجزئية**» في البلاغة، حيث يُفهَم شيء آخر خارج الطرح المذكور»، **وذلك بأن يطلق الجزء ويراد به الكل**»، وكلما أمعنا النظر في الشكل بدا لنا شيء ما غير طبيعي في هذا الرسم، يجذبنا إلى داخل المربع **الذهني الافتراضي** البديل من المربع المغيب من الشاعر، الذي جاء في حالة تماهٍ بين الضمير في كل من: (تراءى لنا)، و(أحاط بأحلامنا)، و(عاد)، وفي الحالات الثلاث كان ضمير غيبة، وما يخفيه في نفسه، يحمل همّاً مضاعفاً في (**وفي فمه عاصف وصيام**) التوقع بالمتغير، في الحال والمآل، ذلك أن ضمير الغيبة في موضع تملكه زمام الأمور، وعدم حضوره عيانياً بما يقتضي منه فعله، هو في الوقت ذاته تأكيد على إثبات الحضور، وإيقاظ من الغفلة غير المصرح بها في سرِّ الخفاء، الذي مكَّن الذات الشاعرة من الرغبة في تدارك الإمكان، واتقاء الكاسح.

أما الاختلاف الموجود بين خفاء البياض في المثلثين المتواريين، ورقش النص الماثل في الشكل المتوازي الأضلاع Parallelogram المعقوف في شكله المنحني، فإن الأيقونة المتبادلة بينهما تبين التوازي في تقابل ضدي، اعتقادا منا أن البحث عن الشيء والكشف عنه يوضح الصورتين في خطين متوازيين، كل منهما تحمل دلالة غير الدلالة التي تتضمنها الأخرى، فبينما تشكل صورة الخفاء في البياض عبر المثلثين أيقونة غياب الاستقامة، فإن وضع النص المرقش في شكله المنحني يخالف الصورة الأولى من حيث

الدلالة، وإذا كان المثلث في نظر الفن التجريدي يرمز إلى تجسيد الإباء، والأنفة، والقيادة، والاستقامة، والطموح إلى القمة، فإن غياب هذه الصفات، أو الأخلاقِ تغييبها، حسب رأي الشاعر المتعمّد، وعدم جلاء صورته للعيان، كان القصد منه غياب الهدف الأسمى، وغياب الشموخ، بالنظر إلى رسم المثلث في شكله الطبيعي القائم على التحدي، وفي غياب هذا الهرم يغيب فعل الحضور في إثبات الوجود، كما يغيب الدور المنتظر لتجسيد الحدث بما ينبغي أن يكون عليه الوضع، وليس بما هو كائن، كما في المثلث (الأيسر) المقلوب، لما له من دلالة تعكس قلب الأوضاع على غير طبيعتها.

وتعزيزاً لهذا التصور، وبشكل مغاير نسبيا بالنظر إلى المثلث المرقش نستدل بنص لقاسم حداد[1]:

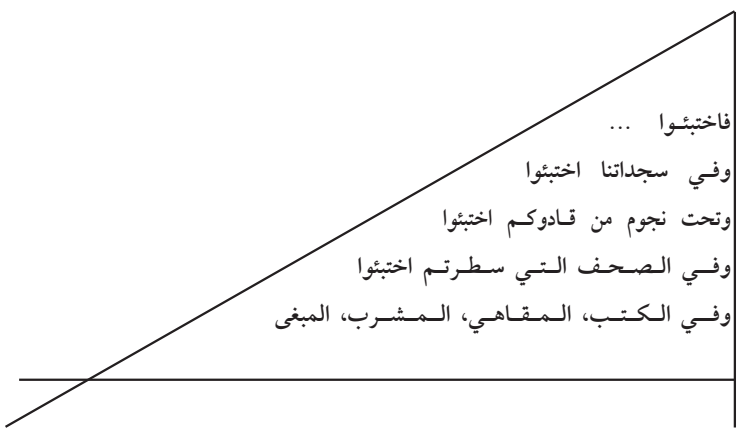


وفي هذا النص ما يشد أَزْرَ تصورنا من حيث البناء في داله العياني، غير أن الفارق يكمن في أن وضع المثلث هنا جاء في حالتين، في الحالة الأولى جاء مقلوبا، بينما في الحالة الثانية رفض أن يتماس مع شقه الثاني المقابل له في صورة خفية، جسدتها لوحة البياض، أو كما يقال حين

1- قاسم حداد الأعمال الشعرية ، ط1،ج1،المؤسسة العربية للدراسات والنسر، عمان، 2000 م ص342.

يرفض المثلث في مثل هذه الحال أن يكون مربعاً يلفظ جزءه الثاني، ويطرحه على جنب متوارٍ، وإذا كنا قد تطرقنا قبل قليل إلى هذا الجزء المستتر في لبوس البياض، فإن الجزء المرقش لا يقل أهمية في الدلالة عن الجزء المتخفي، ولعل قاسم حداد هنا يرمي من وراء تركيب نصه على إيقاع بصري مقلوب، إلى أنه شبيه بوضع هذا المثلث المقلوب في وجهه غير الطبيعي، خاصة بعد أن تلبَّس التناسي، وتعمّد ترك ما لا يهتم به، وما لا يريد ان يتذكره بفعل الكبت، حسب رأي فرويد Sigmund Freud، ومن ثم فإن تناسي الأمر عمداً يوحي بعدم الرضا عما هو مشخص، خاصة إذا تعلق الأمر بوضع المعني بالأمر موضع ريبة، كحال قاسم حداد الذي لا يرغب في أن يتذكر، مع الأخذ في الاعتبار دلالة لا النافية، والتأمل في القرينة الدالة لفعل الاسترجاع.

والحال نفسه يطرحه علينا سعدي يوسف في صورة شعرية مبنية على شكل مثلث قائم الزاوية حين يقول في «الساعة الأخيرة»[1]



1- الأعمال الشاعرية ، ط3، ج1، دار العودة، بيروت، 1988م، ص19.

ونص سعدي يوسف لا يختلف في مقصده عن النصوص السابقة، عندما أصبح للحركة على سطح الصفحة دور لافت في أثناء تلاعب الشاعر بالمكان، وبشكل مغاير للشكل الطبيعي، وبتفننه في التصميم، اعتقادا منه أن في ذلك دورا يسهم في تحرره من كل قيد، بما تستدعيه القرينة الدالة بين ما هو ثابت في دلالة الصورة الشعرية، وما ينوي تغييبه منها.

وصورة البياض في نص سعدي يوسف تقتحم منابع عدم وعي المتلقي، وتدفعه إلى الكشف عن مراكز الرؤى الخفية، عندما يتأمل في تلك الفراغات إقراره الضمني بالفشل من وراء محاولة مغزى الاستتار وراء ما لا يجدي،» ففي الفراغ المحيط بالشاعر الجديد كانبثاق أبهى لجيل ما بعد الفشل، يتوجه هذا إلى مفردات أخرى، قد يجدها في مستندات أخرى لهذا الفراغ، في امتلاء ما، من حيث إننا يجب أن نفترض أن الفراغ لابد له من مستندات أي لابد أن يستند إلى شيء ما، ولابد أن تكون ثمة بقع ما في هذا الخواء مملوءة بهذه المستندات، قد تكون مفردات هذا الخواء، وهي لا تبدو واضحة، مادية، إنما تتشكل مع الكتابة التي تكون مزروعة في أمكنة سرية جداً من الدماغ، وغامضة جداً، وفوضوية جداً، وحين تدخل مِرجَل الشاعر اللغوي، فإنها تنتظم انتظام الطبيعة، وتتّقد موصلة معنى ما.»[1]

وليس فيما مر بنا من «شعرية التوازي» سوى محاولة إشراك المتلقي فيما يثيره النص من تأمل في الشكل، وتفكير في المضمون، أو في توصيل ما يسعى الشاعر إلى التخفي من ورائه في هذا المحو عمداً، وهذا لا يعني أن صورة حيز البياض جاءت من أجل تحقيق معنى مضاف إلى ذاته

1- خضر الآغا، البياض المهدور، ص35.

فحسب، بل بقدر ما كان ذلك أيضاً بمقتضى ما يستدعيه الوقوف على ما هو مجهول، وكشف الأسرار المنْدسَّة، والمعاني الدفينة، وفي هذا يقول إزرا بوند» Ezra Pound إن الفنان الدقيق في صنعته فقط يستطيع أن يترك تأثيراً كافياً في شخصيته وأفكاره الخاصة في عمله، ونحن لا نجد هذا كثيراً في الكلمات التي يمكن أن يقرأها أي امرئ، بل في المفاصل الدقيقة للصنعة، في الشقوق التي لا يدركها إلا الحرفي»[1]، انطلاقاً من التجربة الجمالية للقارئ الافتراضي، بما تقوم به تجربته باستنتاج الفكرة الغائبة، أو المغيَّبة من تعالق النصين [**بياض/ رقش**] بقدرات افتراضية، تُدخِل المتلقي في فعل أفق التوقع، وفق رؤية الصورة وضمن التحرك مع النص، باحثا عن بنائه المتكامل بين الصورتين، والكشف عن فكرة باطن المعنى في الصورة المتوازية، والموالية للنص المكتوب.

وهنا يقتضي الأمر قدراً عالياً من القدرات المعرفية، والمهارات الذوقية، لتجاوز عرض الصورة في شكلها المرسوم، إلى خلق «ممكناتٍ» لهذا البياض بنتوءات تصورية خلف الصورة المبطنة في المعنى المخبوء، كما لو أن المتلقي يصنع معاني من الواقع المأمول، ويرسمها في لوحة ملونة بالاحتمالات من قلب القصيدة، فيما ظهر منها وما بطن، وبصورة تعني التماثل من توقعات أفق المتلقي، حسبما ظهر من غياب التعيين، واستبهام القصد في البياض المعبر عنه في صورة دلالية «**تبصر عين المتلقي**»، ولا يراها، إلا بعد تمثلها خلال التأمل في استجلاء ما هو خفي.

لذلك، يحاول الشاعر توظيف البياض في توازٍ مع النص الأساس المكتوب، ليشكل تصوراً في مقاطع حركية، تتلون بألوان ذهنية لما تدل

1- جاكوب كرك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، وآخر، دار المأمون، 1989 م، ص161.

عليه، يبقى فيها القارئ مرتبطاً بعالم أشبه ما يكون بعالم الفانتازيا، حيث يتشابك الحضور مع الغيبة فيما بين النص المرقش، والنص الذي يريد الشاعر تمثله في الفراغ الباني، وذلك لتأطير رؤية النص في شموليته المدعاة لدلالة مشتركة، ليس لها بداية ولا نهاية، غير أنها تحتمل إشعاعاً وميضياً متوازياً في تعاضد بين ما هو **بياض، سواد**، الأمر الذي يعطي نسقاً متلاحماً فيما بين الصورتين ضمن نسيج مترابط، يحمل في معانيه صورة التماسك الذي تثبت صحته بوساطة قاعدتين محوريتين، هما **التكرار والاحتباك**».

إن تركيب إيقاع الشكل البصري على البياض هو ما يُنشئ نتوءاً متوازياً لصورة متممة لبناء النص، ومكملة لمعناه، وكأن حال النص نال حظاً ومنزلة بوضعه في صورتين متكررتين، وبترداد انسجامي متشابك لا حدود له من التقابلات المنتظمة، وهو ما يقوي ظاهرة الاحتباك فيما أثبتته الصورة الكلية بين نظيرين، تأخذ من الأولى ما خفي في الثانية، ومن الثانية ما ثبت نظيره في الأولى، وقد اتفقتا فيه « بالوضع الأول، أعني أن المعنى الثاني له في ذاته التَّسمِّي بهذا الاسم، وإن لم تكن ثم معادلةٌ ولا مساواةُ الثاني بالأول، لأن الاسم له هو كما قد قيل بالوضع الأول»[1]، وهذا ما أطلق عليه البلاغيون الحذف التقابلي، أو الاحتباك، ولعل في هذا الانسجام الإيقاعي ما يشكل وحدة النص ونبض تماسكه.

وإذ يبرز هذا التقاطع بين هذين النظيرين بشكل واضح، ويتكرر في صورة متوازية بشكل خفي، فإن وقعه غالبا ما يكون أشبه بالمد البصري بين ما هو فيزيائي وما هو خيالي، إلى ما ليس له حد، وبما لا يقف عند مد.

1- السجلماسي، المكنزع البديع، ص403.

المبحث الثاني

الأنساق الكلية / رؤية العالم

- البنية الدالة
- اليباب والانبعاث
- مستوى الواقع اليومي " عامل، معمول به
- المستوى الإيديولوجي " قهري، ثوري"
- المستوى الزمني: الآني، المابعدي
- تجليات البعث
- الدروب الضائعة وهدير الموت

البنية الدالة

النص ولادة متجددة ومتجذرة في عدم الوعي الجماعي بكل ما يترسب فيه من مبادئ وقيم متباينة، تساهم في ترسيخها جماعات بشرية ذات انتماءات حضارية، وإذا كان السوسيولوجيون يرون «أن المجال الشكلي للكتابة يحمل سمات انبثاقه الاجتماعي»[1]، فإن هذا الانبثاق لا يخضع لتأثيرات خارجية أدبية أو اجتماعية مباشرة، بل يجري هذا التأثير في مستوى القيم التركيبية وبنيتها بوساطة الأنظمة الثقافية المختلفة، وذلك أن دمج الأثر بالواقع والحياة يكسبه دلالة أعمق بانفتاحه على آفاق شاسعة، وأبعاد غير متناهية.

ولا شك في أن محاورة الإيديولوجي، ومساءلة الاجتماعي، في سياقات جمالية تحاول أن تخرج النص من سكونيته إلى حركية أكثر جاذبية، وإثارة جوانبه الخفية، ورصد علائقه الداخلية، وإن محاولة كهذه تحقق قراءة بنائية تستقرئ الواقع الرؤيوي الاستشرافي، الذي ينبغي أن يكون كما تتوخاه الرؤية الإبداعية حاضراً في أبجديات البعث المرتقب للواقع اليوتوبي المنتظر، كونه لم يتجل إلا كعلامة أو سمة، والكتابة هي التي تضفي عليه معنى، وتحوله إلى فضاء دلالي، لأن الكتابة هي التي تكيف الواقع، وليس العكس، إلا أن غولدمان Lucien Goldmann يؤكد تعددية الرؤى للعالم ضمن علاقته بالكتابة، حيث «يعرف الأثر من حيث علاقته بالمجتمع الذي ينصهر فيه، وهو ليس انعكاساً شفافاً، بل مجموعة

1- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، ص113.

دلالات ممزقة ورافضة»[1]، وذلك بالتركيز على فهم التحليل الاجتماعي ضمن أبنية دالة، أو كما عبر عنها غولدمان Goldmann أيضاً بـ «**بنائية التوالد**»، التي تتبلور في مخيلة المبدع، فيحولها بحدسه إلى رؤية متجددة، ومنسجمة بصور متآلفة، تتجاوز البنى الاجتماعية في ظاهرها إلى تجسيد واقع حلمها وإفرازاته في منعطفاته الحادة، وحيث لا يظهر الأثر الواقع بقدر ما يضيئه، ويكشف عنه، أضف إلى ذلك أن النص، كما يقول الناقد الفرنسي **كلود بريفو**، لا ينبت في المطلق، إنه يدخل في لعبة التوازن بين مختلف القوى الاقتصادية والاجتماعية والنفسية والماورائية»[2]، وتتعدى هذه اللعبة حدود التوازي إلى علائق التقاطع والدخول في تواصل حميمي بين النص والواقع.

إن إدراكً الوعي الإبداعي لدلالات هذا الواقع الممزق لا يقع في حدود الواقع المدرك بالحس، أو الوجدان، بوصفه معطى مادياً جاهزاً ومحسوساً، بل ينبثق انطلاقاً من زعزعة هذا الواقع، وخلخلة نظمه، وخلاياه المجتمعية المعتلة، وإحداث بلبلة من شأنها أن تعيده إلى هيئته الأولى، أي إعادة خلقه باستمرار، تلك هي رؤيوية المبدع الذي يتفحص الواقع، لا لينبئ به، بل لينبئ بما وراءه، أي بالممكن «**الذي لا يشتمل على تناقض ذاتي**»، وكأن الذي يحرك النفس ليس الواقع، بل ما وراء الواقع[3]، ومع ذلك فالتلقي، أي وجود النص على أنه معطى جمالي في ذهن القارئ، أو متصور ذهني غائب، هو الذي يعيد ابتكار النص، وليس الوسط هو الذي يحدده، لأنه يتبلور فيه، ويبقى النص مؤشراً على ذاته، ودليلاً عليه، كما يقول **كلود دوبوا**: «إننا ننطلق من النص ونعود إليه، نقرأ، ونفسر،

1- المرجع السابق، ص113.
2- المرجع نفسه، ص139.
3- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ص84.

الصيرورة الداخلية، ولأن هناك فرداً مبدعاً فيجب أن نبقى على حذر من التبسيطات المغرضة، ليس بوسعنا سوى إعطاء سمات تقريبية عن كينونة القيمة والأصالة، فالرؤية، والخيال، والإيديولوجيا لا تعتقل في معادلات بفضل تماسكها وقوتها»[1]، وهكذا فإن القراءة المفتوحة تمنحنا إمكانات دلالية متعددة، كما تمنحنا المقدرة على النفاذ إلى متن النص الداخلي وطبقاته الأكثر غوراً.

ضمن هذا التوجه التحليلي في قراءة النصوص الشعرية حاولنا استقراء بعض النصوص الشعرية، مركزين فيها على تجربة الشعر الجزائري الواعدة، ليس من حيث اجتماعية الظواهر الأدبية في تماثلها الإيديولوجي، أو في نظرتها الآلية، بوصفها نتيجة مكملة لمفاهيم سبق التسليم بها، ولكن وفق منظور ما تحدده الرؤية الاجتماعية في موضوع الخلق الجمالي في بحثه المستمر عن البديل اليوتوبي لواقع هش ومتآكل، ينحدر إلى الاتضاع والاستلاب، ومحاولة تثويره ضمن جدلية التغيير، إلا أن حلم التغيير هذا يرتطم بواقع لا يتفاعل ولا يثور، وكأنه لا يرغب في التحول، ويظل الحلم باقياً مجسداً في الرؤية الثورية الانبعاثية في شكلها التدميري وبشرى مرتقبة، على اعتبار أن ما يخشاه الشاعر هو الموت دون بعث حقيقي.

لذلك انهمك الشعراء في كنه الوجود، وما تركه من أثر فعّال في تجسيد المواقف، مع الصراع المؤجج، والأحداث الملتهبة، والحال أنه لم يكن من الشاعر إلا مكابدة هذه المشاق بركوب أهوالها، حسب ما تراءى له في مقام «وقفة الآني»، البعيد الغور في أناته، تداركاً لما فقده في «الوقفة الساكنة»، وتيمنا بـ«الوقفة التأملية» في تجلي القادم المكنون في صورة الانبعاث، كما في مقطع «ليس نجماً»[2] لأدونيس:

1- ينظر: فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص135.

2- من «فارس الكلمات الغريبة» ديوان أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الشعرية، دار المدى، 1996م، ص144.

ليس نجماً ليس إيحاء نبيّ
ليس وجهاً خاشعاً للقمر ـ
هو ذا يأتي كرمح وثنيّ
غازِياً أرض الحروف
نازفاً يرفع للشمس نزيفهْ،
هو ذا يلبس عُرْيَ الحجرِ
ويصلّي للكهوفْ
هو ذا يحتضن الأرض الخفيفه.

اليباب والانبعاث

تحتل صورة الانبعاث في الشعر العربي محوراً أساساً من الحضور المكثف، وشعرنا العربي لا يخلو من هذا الحضور، يعكس فيه الشاعر عذاباته الذاتية لدواعٍ كثيرة، تقف وراء أزمات مجتمعه الحادة، لعل أهمها حالة الإحباط، وقد ارتأينا في توقيعة «**شهادة الاغتراب**» للشاعر عبد الله العشي ما يعكس صورة اليأس، التي تعتري واقعه المرير في لحظة من لحظات ضعفه في معترك الحياة، حيث الواقع المغطى بخراب الموت، والمعجون بتراب الصمت والقنوط. ينتظر، ويغازل ميلاد الواقع الآخر، الواقع غير المقول، المرتقب مع كل بسمة فجر، وإشراقة صبح، ومن ثمّ تبدو «**سيرة الفتى**»[1] سيرة قدرية تحركها مجانية عدم الجدوى، ويلفّها شعور درامي، سرعان ما يتحول إلى شعور تفاؤلي، يؤدي إلى التحرر من القدرية، والإعلان عن «**إرادة القوة**» ذلك

1- مجلة كتابات معاصرة، لبنان، ع 18، 1993م.

الشعور الحاد، القار في دواخلنا، ولا يجري ذلك إلا بالانبعاث، انبعاث هذا الوطن المجني عليه، وقد تجسدت صورة هذا البعث في ملامح «**القادم**»، ولذلك نجد النص في «**سيرة الفتى**» يحتكم إلى بنية انتظار وترقب ممزوجين بيقين البعث المؤكد في انتظار الخلاص، والخروج من دائرة الصمت، والحزن، والاغتراب.

ثمة عتمة غائرة، وبحث مستمر عن الوجه الآخر لسماء تتحلى بالضياء، وأرض تعبق بالورد. وثمة ضياع مجهول، يمتص دهشة الأشياء، ويحولها إلى كلمات وامضة، تستوعب احتمالات الغد، وفي ظلمة هذه العتمة هناك ضوء خافت، لكي تنبعث وردة القلب محملة بالعطاء والفرح، كما في مهيار أدونيس:

مـــلـــك مـــهـــيـــار
يحيا فـي مـلـكـوت الـريـح
ويملك في أرض الأســرار.

كل شيء في «سيرة الفتى» يوحي باغترابه، ويتوحد بعرائه، ويحمل صمته في سؤاله، كل شيء منفي في زنازين الصمت والحصار، فـ «سنونوة الشعر» يحاصرها اليباب، وتخنقها المسافات الموصدة، ودروب الاغتراب، و «وردة البحر» بين انسداد الرؤية وضبابيتها، وانفتاح القلب على أصداء الآتي المغترب، وفضاءاته، في سموات المستحيل، حتى **كبرياء** المرء في هذا العالم لم يسلم من المقايضة، والطعن، والمساومة، والمفاوضة.

كل طاقات البعث في حركات النص الأولى ظلت مستحيلة وصعبة، تحوم في دائرة الإمكان إلى أن تصل حدود الانفجار، فيصطدم المستحيل بالممكن، والصمت بالسؤال، والرمل بالماء، والرمز بالإشارة، وتبدو البنية النصية وكأنها سائرة في تطوير جدلي، يعلن عن صراع بين أطراف خفية، لكنها تفصح عن هويتها في صفات توحي بصفاتها، ومن ثمّ يكون حضور الذات منعكساً في نقيضها، مشكلاً بذلك تقابلات:

- على مستوى الواقع اليومي: عامل، معمول به
- على المستوى الإيديولوجي: قهري، ثوري
- على المستوى الزمني: آني، ما بعدي

وهذه التقابلات تفجر النواة الدلالية، فما الذي يسفر عنه السطح الدلالي؟، وما الذي يختفي داخل العمق الدلالي؟، وما الذي يتوارى في العمق التأويلي؟.

مستوى الواقع اليومي عامل، معمول به

تفتتح القصيدة بمرثية لفقد الذات المبدعة، دفء الحياة، وخصب المكان، واصطدامها بخراب واقع متآكل، وعجزها عن إعادة الصورة «الماقبلية» لإشراقاته البدئية، فتنسحب، وترتد إلى ليلها، دلالة على أن البعث مازال مستحيلاً:

كيف تدخل سنو الشعر هذا اليباب؟ ...!
أي بـــاب ســتــعــبــره.. أي بــاب؟
والمسافات موصدة والـدروب اغتراب

سوف تمسك ريشتها وتوقع لحن العراء
ولـــــــحـــــــن الـــــغـــــيـــــاب
ثم تذرف من عينها دمعتين.... ومن قلبها
وتعيد إلى قمر الوجه ليل النقاب[1]

كل الأبواب موصدة، وكل الدروب مغلقة، وليس أمام الذات سوى أن تعلن حدادها، وتعزف على وتر الضياع، ومما يدل على أن الاغتراب كلي وليس جزئياً، داخلياً ولا خارجياً، وأنه ضارب في العمق هو التحول من دلالة الحزن إلى دلالة الألم بوصفه عاطفة إنسانية، وإحد الظواهر الوجدانية المشحونة بالوجع، وهذا ما يتجلى في قول الشاعر:

ثم تذرف من عينها دمعتين.... ومن قلبها

فالكلمات دائماً تحتمل إيحاءات ظاهرية، لا تستقر على المعنى الحقيقي، بل لها آثارها الدلالية في عالم الكينونة الباطني، وهنا لم يكتف الشاعر بالجملة الأولى، بل راح يوظف نقاطاً (...)، هي أوسع من أن تحتويها الدموع، ليكون البكاء في القلب، إيذاناً بحس الفجيعة المدمر، وتجسيداً لدرامية الذات في جدلها المأساوي.

يحتاج العالم إذاً إلى بياضه، ونقائه، وبراءته، كي تنمو «**سنونوة الشعر**»، كيف لها أن تورق في يباب تزدحم به الكلمات، فالواقع مستنقع في رَهْوٍ من الطحالب، موحل في المعضلات، ومثقل كاهله بالمتاعب

1- مجلة كتابات معاصرة، ع 18، 1993م.

والإرهاق، ترفض الذات التواصل معه تعبيراً عن أن «الإنسان لا يكتفي بعدم الرضا عن واقعه، بل هو على الدوام غير راضٍ عن بنيته الداخلية، عن حِطّتها وكونها مغلولة بالمحدود وممتصة في الأرضي والواقعي»[1]، فهو لا يريد أن يحيا وحسب، بل يطمح إلى الخلود والبقاء، وكأن شيئاً لم يتحقق من الممكن المنتظر، أو وفق حد قول أدونيس:

حتى الآن، أيها الشعر،
لم تفتح لي أية نافذةٍ
على ذلك المجهول الذي تعِدُ به.[2]

لكن يبدو أن الواقع في معيشته أو المنتظر منه، ليس لاقتناص اللحظات الجميلة والتغني بلحن طروب، بل إنه واقع مدلهم، وممكن حالك، يلفه ليلٌ دامسٌ، وطريق طامسٌ، يغرق في الدموع، ويغترف من السواد، وهكذا تتجسد فاعلية العامل في كونه عامل دمار، يمارس كل أنواع القمع الوجداني والجمالي، وأنواع الكبت، وأنماط التسلط والمصادرة والامتصاص، في بينما المعمول به صورة لانهزام الذات، واختناقها، واصطدامها بفاجعة الواقع المتحجر، المنحدر إلى الاتضاع، فتلجأ إلى النحيب والبكاء:

وتعيد إلى قمر الوجه ليل النقاب

1- يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ص 206م
2- أدونيس، فضاء لغبار الطلع، كتاب دبي الثقافية، ص22، سبتمبر 2010م.

ولكن أنَّى له ذلك بعد أن أعلن البياتي غرق قارب النجاة من اليابسة، وغاص المآل:

غرقت جزيرتنا، وما عاد الغناء
إلا بكاءْ
والقُبَّرَاتْ
طارت، فيا قمري الحزين
الكنز في المجرى دفين

لأن أوان البعث لم يحن، أو لأنه بشرى قلقة، ومتلعثمة، ومضطربة، وضبابية، ومتلكئة،أو لأن المخانة أصابت ظهره، وما ناله من شحنات جمة من الأضرار، وما حاق به من عنت، أو حل به من ضرر على نحو ما وقع لمهيار أدونيس[1]:

مـهـيـارُ وجـــهٌ خـانـه عـاشـقـوهْ
مـــهـــيـــارُ أجـــــراس بـلا رنـيـن
مـهـيـارُ مكتوب على الـوجـوه
أغـــنـــيـــةٌ تـــزورنـــا خِـلـسـة
فـــي طـــرقٍ بـيـضـاء منفيه
مـهـيـارُ نـاقـوسٌ مـن التائهينْ
فـــي هـــذه الأرض الجليليّه.

1- ديوان أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص146.

المستوى الإيديولوجي «قهري، ثوري»

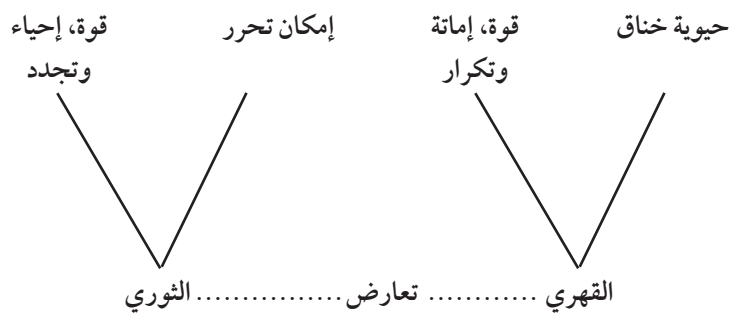
هناك صدامية غير مباشرة تنهض بين الذات الرافضة والسلطة، فبينما تحاول الأولى إيجاد مخرج «**طلائعي، تحرري**»، تلجأ الأخرى إلى إكراهها ونفيها، وتظهر هذه الصدامية في حالة الإقدام المنبعث من غريزة الحياة، وتجانب حالة النفي الصّدّ بالإعراض والهجران الناتج من غريزة الدمار لتظل المواجهة مستمرة، ويحمل هذا **الصدّ، الإعراض** وجهين، أحدهما ترهيبي، والثاني ترغيبي، ومن هنا تتجلى ملامح هذه الصدامية بوجهها الترهيبي في هذا المقطع:

كان يمكن أن تكبر السنبله
وتولد ياقوتة الماء والزاد الراحله
كان يمكن أن تكبر الكلمات
لو مضت نحو دهشتها الأسئله
كان يمكن... لكنهم قتله

كل إمكانات البعث واردة، ومحتملة، شرط توافر المناخ، وتهيئة الأجواء المساعدة على ذلك، فقد كان يمكن ألا تنحني السنابل لِسنان مناجل القتلة، وكان يمكن أن تعلو الكلمات هامتهم، وتتجاوز ثرثراتهم، وخطاباتهم المنمقة، وألا تظل في جوف الشاعر في شكل حلم مرّ، وهكذا توصد أمام المخيلة كل ضروب الرؤية، فأبجدية القوة كانت هي اللغة

السائدة، ومن ثم ظل أُسّ الإمكان هو الأس المتصاعد في تطابق الحركتين وسيرورتهما إلى غايتين متناقضتين، **الأولى** إمكان التحرر من القهر «قوة، إحياء، تجدد»، **والثانية** حيوية الخناق «قوة، إماتة، تكرار».

ويمكن توضيح ذلك من هذا الرسم الذي يضهر تطابق القوتين في التصاعد، وتعارضهما في الغاية:



وهذا ينبئ بأن البعث مازال مجرد حلم في القلب، ولكنه أيضاً حركة في الوعي، واستشراف في الأفق، مادامت نية الإمكان موجودة، حتى وإن كانت ماقبلية «**كان يمكن**» وذلك أن بذور البعث كامنة في الأعمق المعطر بالتراب ورائحة الأرض ونبضها، هناك سر ما كامن في هذا الإمكان، ونبض عظيم هو سر مهابته، وحين تقع الذات على هذا السر، عندها فقط تورق السنابل، وتكبر الكلمات، ويتفجر الماء معلناً الميلاد المنتظر، ولعل تكرار الجملة:

«كان يمكن»

ليس نبرة مجانية فقط، وإنما إحالة تلميحية إلى هذه السرية المتكتمة، ذلك أن «اللغة لا تنقل ببساطة صورة ميتة عن الواقع الخارجي، بل موقف تجاهه في الوقت نفسه، وهي تفعل ذلك لأن التجربة كلها، والواقع كله، يبرز على نحو واع خلال مسيرة صراع الإنسان ضد الطبيعة»[1]، حيث تبزغ السمة الأساس، ليس في نقل صورة خارجية عن الواقع المحموم، وإنما في محاولة تحريك فضاءاته الداخلية في تقاطعها مع جزئياته الخارجية. ومن ثمّ تتمثل ملامح الترغيب في هذا المقطع:

حين أوقفه «ملك الملك»
في «موقف الذل» قال له:
أنت عبدي، فكن صامتاً ما استطعت
وكن خائفاً ما استطعت
وكن خاضعاً ما استطعت
توحد بذاتي ولا تفش سر العبارة
أقربك من ملكوتي وأكشف لك الستر
والحضرتين وباب الإشارة

تتنامى حركتا «**الثوري**» و «**القهري**» في تصاعد كلي، وتبدو القوة الأولى هي بالفتح والثانية هي المخاطِبة، ولكنها ليست مخاطبة وحسب، بل إنها آمرة ومهددة، واعدة وممهدة بذلك لنياتها التي تكشف عنها في نهاية المقطع، وتظهر علامات الأمر المهددة في:

وكن خائفاً ما استطعت

1- كريستوفر كود ويل، الوهم والواقع، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ص165.

أي على المأمور أن يستحضر كل قواه لتنفيذ استطاعة مرفوضة، آتية من «**فوق**»، من أعلى، لتتحول هذه الاستطاعة إلى طاعة إجبارية، إلى حد التوحد والذوبان، ليصير المخاطب منصهراً تماماً في ذات المخاطب، حتى يمكنه من أسرار غيبياته، وما يتوارى خلف الأستار لضمان الحضور الخفي، وهكذا تتحول المعادلة من معادلة «**قهري، ثوري**» إلى جدلية «**وجه التقيد**» الرابض في محتوى «**التحرك الشرطي**» لتحديد الذات في علاقتها تحديد الوضع الذي يضفي على الكينونة الشعور بفقدان حس البواعث، حيث الصمت، والخوف، والخضوع، يقدم قربانا للتقرب، والوعد بأبواب مفتوحة على أمل كاذب، وليس من بدٍّ في هذه الحالة إلا التحدي بما يلائم حال المآل، كما في ألمعيّة أدونيس الأثيرة:

أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصماء.
أقسمت أن أظل مع سيزيف
أخضع للحمى وللشرار
أبحث في المحاجر الضريرة
عن ريشة أخيره
تكتب للعشب وللخريف
قصيدة الغبار.
أقسمت أن أعيش مع سيزيف.[1]

1- المجموعة الكاملة، ص234.

المستوى الزمني الآني، المابعدي

هناك زمن يحتقن بالثبات، ويمتلئ بالسكون والموت، وهناك زمن آخر منجذب إلى الحركة، والاستمرار، والتدفق، فالأول تجسيد «**للآني**» الراكد، القاحل، «**اليباب**»، والثاني مؤشر على الثَّني، فهو منبثق، ومتفجر، ومفتوح على التغيرات والتحولات، ولذلك كان همّ الذات هو استدعاء الزمن الآخر، زمن الامتلاء والحضور، ونشدان الآتي المحمل بنبض الحياة، والمشحون بالتنبؤ وفيض العطاء، والمتجدد على الدوام، «وهذا يدل على أن عيني الشاعر مثبتتان دوماً على الغد، على المستقبل الخصيب، فهو إذاً يعزف سيمفونيا الحركة المواظبة على صعودها الأبدي، وتلكم هي ملحمة الجدل المتحول باتجاه الأبدية»[1]، وقد تجسدت ملامح هذه المابعدية الاستشرافية في آفاقها الأزلية في صورة «**القادم**» بكونه مؤشراً دلالياً على هذا الزمن المرتقب في صورته الكلية.

الزمن الموصد إذاً تبدو فيه اللحظات اغتراباً، ويظل فيه الشعر مرهونا بأبجديات الحزن، والألم، والمرارة، والعري، والضياع، والحسرة، والبكاء، حيث القلب مفتوح على الجمر، والصدر منطبق على الجراح:

أغلقت بابها وردة البحر
فانفتحت جمرة الصدر وانهارت المملكة

1- يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ص198.

أما الزمن **الانبعاثي** فهو زمن تصاعدي، مفتوح على شرفات مستقبلية، تنبئ بالفرح، وإشراقة الغد المنتظر:

في التماع الصباح الجميل
حين يفتح أبوابه العالم
سوف يفجؤكم... سوف يقبل...
فارتقبوا...

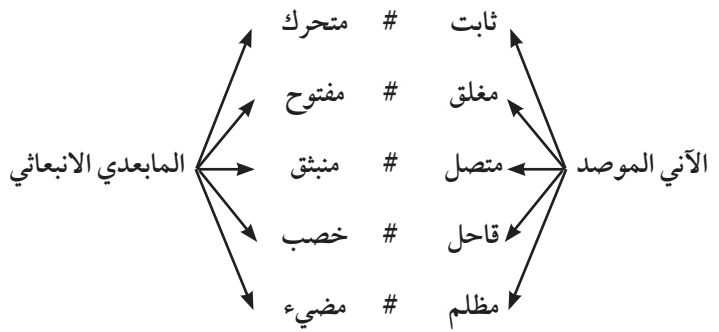
فالارتقاب في نظر الشاعر شيء موحد بالأمل المنشود، غير أن السمة البناءة لهذا الأمل المرتقب نابعة من الحساسية المفرطة لراهن الضعة لوضع «**الآن**»، الذي يتطلع إلى تجاوز ديمومته المتلاشية.

إن مزيج الراهن بالتطلع المرتقب، هو محاولة انصهار الثبات في التحرك المنشود، والاستمرار فيه، إذ يكون الإنسان ظاهرا للوجود الحضاري بحكم الانتماء إلى طبيعة الكينونة البشرية في مساعيها، حين تمارس هذه المساعي حيوية التعاطف الإنساني، والتمسك بالمعنى الجوهري، ارتهاناً لما يلائم الحقيقة الموكلة **للإنسان** في تطلعه الإنساني حين يُشهد له بالحيوية الروحية.

ويمكن توضيح التعارض الكلي واتساع المسافة بين الزمنين في الجدول الآتي:

الزمن الموصد «اليباب»	الزمن المابعدي «الانبعاث»
المسافات الموصدة	فافتحوا للفتى
الدروب اغتراب	سوف يقبل
تعيد إلى قمر الوجه ليل النقاب	التماع الصباح
أغلقت بابها وردة البحر	حين يفتح أبوابه
حين أوقفه	وتجيء

تعارُض الزمنين هو تجسيد لرؤية الواقع القاتم، واحتفاء الذات بيقين البعث الذي سوف يبدد الحَيرة، ويزرع الضياء:



تجليات البعث

تتأسس بنية النص على جدل خفي يظهر معاناة ذات مجالين:

- **الأول** خيبة الواقع اليومي في حِطته، وتدنيه، ومحاولة تجاوزه إلى أفق مشرق ومستنير، وابتكار واقع مشرئب.
- **الثاني** صعوبة تحقيق هذا الحلم، وهكذا يمكننا تصور حيوية هذا الصراع انطلاقاً من الخطاطة الآتية:

القـادم ـــ» المنقذ

المعارض ـــ» الترهيب والترغيب

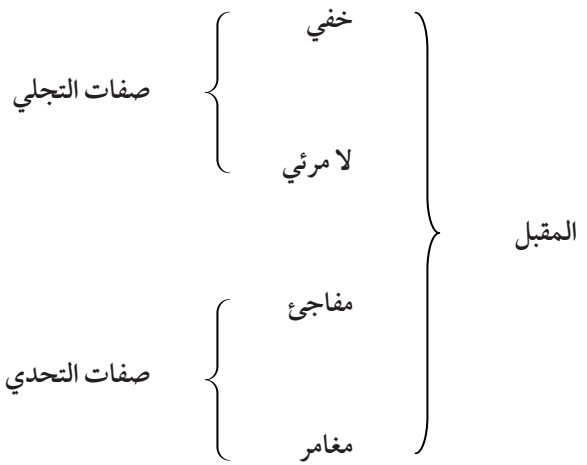
المساعد ـــ» الخروج إلى الضوء

وحتى لا ينطفئ حلم مازالت ملامحه تتكور في القلب والذاكرة، كان لا بد أن يتحول إلى انبعاث مؤكد، يزيل قتامة الحزن، ويبدد غماماته، وهكذا فقد تقمص «القادم» ألوان الفرح، وإشراقات النهار ليجيء بالبشارة:

في التماع الصباح الجميل
حين يفتح أبوابه العالم
سوف يفاجئكم... سوف يقبل...
فارتقبوا...
قد يفاجئكم من وراء الغمام
قد يفاجئكم من هديل الحمام
قد تخبئه نجمة..

وتجيء به خفية... في غدير الظلام
فافتحوا للفتى سر أسراركم، وافتحوا
للعريس
باب أيامكم، واخرجوا من رماد الرماد
اخرجوا للدليل
إنه مقبل، مقبل، قاتلاً أو قتيل
حين يفتح أبوابه العالم

صفات القادم «المقبل»:



- **خفي، ولامرئي**: لأنه مجهول، محمول على غموض العتمة والظلام
- **مفاجئ**: لأنه مبهم، غير متوقع، لكنه مرتقب.
- **مغامر**: يضحي بحياته من أجل بقاء الآخرين، ولكي لا يظل العالم مفقوداً، فهو مرهون بوجود الكل.

وأياً ما كانت الحال في هاتين الصفتين فإن حقيقة «**القادم**» المرتقب تكتنفها كومة من العوائق، تسعى الواعية الجماعية بقيادة تفكيرها إلى تمديدها، وتعويضها بالمثل الأعلى الذي تتوخاه المذاهب الإنسانية في إشراقاتها، بقدر ما تعمل وتفكر، ووفق رؤى القيمة السلوكية التي هي في حال مشروع طموحاتنا الفياضة، وهو ما أشار إليه B.Groethuysen حين ترجم فكرته عن الإنسان على النحو الآتي: «إن شيئاً لا يوجد إذاً من دون أن يدرك الإنسان قيمته، فالإنسان هو الكائن الذي يحدد القيم، ولديه تعي قيم الأشياء ذاتها، إنه يسأل كل موضوع عن قيمته، ويعقد العزم دوماً على تحديدها، إنه يعرف أن يقول عن كل شيء ما قيمته، إن الإنسان هو القيمة التي تقوم هذا العالم»[1] كونه محور الذات والوجود على الدوام، من حيث إيمانه المطلق بالخلاص الكوني، وعظمة الإرادة البشرية لديه، ولذلك فهو يدفع حياته في سبيل بعث حياة أفضل، وهذا ما حدث مع القادم الذي يستبشر البعث، ويأمل الخلاص، حيث جسد الشاعر عبد الله العشي فيه كل ملامح الانتصار:

إنه مقبل، مقبل، قاتلاً أو قتيل.

وفي هذا الإقبال تكمن الإرادة الفذة في المقاومة، وتتجلى الرغبة الجامحة في التطلع، كما في قول أدونيس:

بين الصدى والندى يختبئ
تحت صقيع الحروف يختبئ
في لهفة التائهين يختبئ[2]

1- ينظر: يوسف كومبيز ، القيمة والحرية، ترجمة، عادل العوا، دار الفكر ، ص11.

2- أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي (بين الصدى والنداء) ، المجموعة الكاملة، ص155.

الدروب الضائعة وهدير الموت

إذا كانت صورة الواقع فيما مر بنا قد اتخذت في آفاقها الإيحائية شكل الصراع في سيرورته التصاعدية، بغية استشراف الواقع المنتظر في تجلياته المستقبلية الطافحة ببشرى الانبعاث، والذي تجسدت ملامحه في «**القادم**» المحمل ببذور الفرح؛ فإن فرح الشاعر عياش يحياوي يبدو مستحيلاً، وهو يعبر «**الجنازة**» من أجل «الخروج إلى الغناء أمام ظمأ الذات «**لصباح من مطر**» ينعش الأنفاس، ومتكأ خرافي يهمس إلى الأسماع بحديث راعٍ، يدثر القلب في لحظات القرّ المريرة، ومن ثم يبدو «**الحاضر**» كسيحاً ومزمناً، و «الآتي» مستنداً في إعياء إلى «**عكاز القدر**»، وفي القلب غربة تأوي إليها الذات، إرغاماً، تلملم أشتاتها المبعثرة، بينما تنشر موتها على الطرقات، حيث يأتي قول الشاعر في قصيدته «**عبور الجنازة**» حاداً، يتوعد بنشر موته على الطرقات، ويطرق الأبواب والأشجار ليزعزع هدأة الكرى في العيون، معلناً بذلك «**عبور الجنازة**» جنازة الموت في ذاته، وتفجير الصمت المطبق في الشجر، والمخيم، وعلى الشوارع والأبواب، ومن ثمّ كان احتفاء الذات بالجنازة أيضاً احتفاء بحدس الرؤية:

سأنشر موتي على الطرقات، وأعلن أن الجنازة عابرة
فقفوا...!! سوف أطرق أبواب كل الشوارع، كل الشجر
أصيح بأن المسجّى إلى قبره لم يكن شيئاً، كان يطلب توضيحه
ويغني لنافذة مسخته غريباً وألقت بعكازه للقدر...

سأذبح ديكاً وأنشره في الطريق، وأجعل من غربتي حانة ودفوفا
وراقصة من ذرى حزنها تتدلى ومن أضلعي تنهمر..[1]

والذات هنا ترفض التصالح مع الواقع، وتفضل إدانته بالموت، وانتعاشها بشعائر الرقص والبخور، دلالة على رغبتها في خلق عالمها وشعائرها الخاصة، سعياً إلى تدمير الواقع المحيط بها في عبثيته ومجانيته، كونه واقعاً مهترئاً، ومترهلاً، ينبغي إعادة بنائه.

لقد تآلف الشعراء المعاصرون مع ظاهرة الموت في رؤية الحزن **ونَفْي الاهْتِمَام**، نتيجة عدم التكيف مع الواقع المليء بالقذى والأذى، حيث الراهن مغتّمٌ بالبلاء والابتلاء، وصدع الشمل وفك التضام، وبث الخلخلة، وتشتت النخب، وتكريس التهجين الثقافي وتمييعه، وكثرة الاهتمام بالاحتفاليات من دون معنى، وفقدان الأمل، وانعدام التوازن، لذلك لم يجد الشاعر مفراً من تبني ظاهرة «صورة الموت» التي كانت تعبيراً في العمق عن الذات المهدّمة، وانفصالها عن واقع ناب بذويه، وتنكر لهم، وطمست فيه الأماني والأحلام، ومن هنا يتبين أثر تواصل الشاعر المعاصر مع هذه الظاهرة، يجسد خلالها ملامح معاناة الذات في مكابدة الظلم الذي ينكأ له على الدوام جراحاً متورمة، وقد يكون من هؤلاء الشعراء الذين أغرقوا دواوينهم بهذه السمة عبد الوهاب البياتي، السابح في أمواج منغصات الحياة، التي اقتضاها الضيم، ما ولد لديه الشعور بالاغتراب، وهي سمة طبعت مجمل شعره، بخاصة ديوانه «**الموت في الحياة**» كما في قوله[2]:

1- الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، ع 888، السنة17، في 27/ 8/ 1988 م.

2- قصيدة الموت في الحب ، من ديوان الموت في الحياة ، المجموعة الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995م، مج 2، ص 137.

فراشةٌ تطير في حدائق الليل إذا ما استيقظتْ باريسْ
يتبعها «أوليس»
عبر الممرات إلى «ممفيس»
تعود للتابوت
لظلمة البحر، لبطن الحوت
تتركني على الرصيف صامتاً أموت
تحت رذاذ مطر الخريف
وحبّها المفترس المخيف
في ليل باريس بلا دليلْ
أتبع موتي في زحام الشارع الطويلْ
ها هي ترقص في كأس من المدامْ
عاريةً تحت سماء الليل والأنغامْ
تغازل الظلالْ
تقول لي تعالْ!
وتختفي في الظلمهْ
شاحبةً كنجمهْ
تفرّ من باريسْ
تاركة وراءها «أوليسْ»
يبكي على قارعة الطريقْ
يموت في حانات ليل العالم الطويلْ
ـ أنا أمير الدنمارك «هملت» اليتيمْ
أعود من مملكة الموت إلي الخمَّارة
مهرجاً حزين

يقاتل الأقزام والأصفارْ
في مدن الضوضاء والتجارةْ

يصور الشاعر معاناة الغربة في اتحاده بالبطل الميتولوجي «عوليس»، الذي كابد أيضاً قدر العذاب، وجه الاختلاف في نهاية كل منهما، فبينما يجني «عوليس» ثمار عذابه بالانتصار، يرى البياتي تصور وجوده مدعاة للفرح، والتطلع إلى السمو في صورة متفائلة خلال هذا النداء:

أيتها العذراء
هزِّي بجذع النخلة الفرعاء
تسَّقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار
يكتسح الطوفان هذا العار
نولد في مدريد
تحت سماء عالم جديد
قالت أراك في غدٍ وانطفأ القنديل[1]

إنه نداء المغيث بالعودة إلى ما انطوت عليه حضارتنا الماجدة، عصر الأندلس الذهبي (**نولد في مدريد**)، و(**تحت سماء عالم جديد**) دونما قيود ولا أغلال، سماء تعيد بناء واقعنا، وتُعنى بما يسكننا بمأثرة الفرح، ومسرة الأنس، ودرَّة مكنونة تطبع نسيج حياتنا بما يكتنه عالم سرِّنا،

1- قصيدة الموت في الحب ، من ديوان الموت في الحياة ، المجموعة الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995م، مج 2، ص138.

رغبة في نيل جواب يضهر ذواتنا، وشغفنا بالفرح، انطلاقا من الحقيقة المجدية بالعيش الكريم، غير أن ذلك لن يكون في رأي الشاعر إلا بتلاشي طوايا الإبعاد والنسيان، و(**اكتساح طوفان العار**) باحتضان هزة جارفة، تهز جذع النخلة حتى (**تنفجر الشموس والأقمار**).

الغربة إذاً هي العالم الطافح بالحركة والتدفق، كما توحي بالفرح الآخر، الذي يغمر القلب بالرقص والنشوة في اتجاه رفض فكرة الانفصال عن الذات، وهنا تتخذ الغربة دلالات السكر، هروباً من سوداوية واقع مدلهم، **قَنُوط** ومقروح القلب، تعميقاً لرمزية الرقص في آفاقها الأسطورية، حيث إنه استجابة روحية.

لقد تحول حدس الرؤية إلى عدم، ومن ثمّ بادرت الذات إلى ممارسة عدميتها وموتها بلا مقابل، لأن موتاً لا يعبر نوافذ المقبل، وشرفاته، هو موت بلا مقابل، مشوه، ولكن الموت في العمق هو المقصود، لأنه يؤدي إلى تفجير السكونية، ونسف الثابت، ومن ثمّ سعت الذات إلى البحث عن البديل الرمزي، للنفي الخارجي في معاناتها المتكررة، لكي تعوضه بغربة يبينها الشاعر في داخله، ويشيدها من أضلعه، هكذا لم يكن بوسعه أمام وهم الرؤية إلا تحدي الموت، ومغالبة الأسى، بخلق عالم من الرؤى المتجددة، يعيد خلالها بناءه في أجواء من الرقص والجنون، ويمكن نفسه من معلومات بغرض معرفة الرؤية الذاتية بصورة أدق، وذلك بممارسة قوى الإبداع في تخومه الخارقة، وفي مستويات المعاناة التي تحدد الهوية الحقيقية لذاته، كما عبر عن ذلك نيتشه Nietzsche, Friedrich، الذي يؤمن بـ«**أن اليقين الحقيقي هو طريق المرء إلى الجنون**» في طاقة إبداعه الهائلة، أو كما عبر عنها البياتي مثلاً في «قصيدتان إلى ولدي علي»:

قمري الحزين
البحر مات وغيَّبت أمواجُه السوداء قلع السندباد
...
أ كذا نموت بهذه الأرض الخرابْ؟
ويجفّ قنديلُ الطفولةِ في الترابْ؟
أهكذا شمس النهارْ
تخبو وليس بموقد الفقراءِ نارْ؟
...
فَلِمَنْ تُغَنِّي؟ والمقاهي أوصدتْ أبوابَهَا
وَلِمَنْ تُصَلِّي؟ أيها القلبُ الصَّدِيعْ
والليلُ ماتْ
والمركباتْ
عادتْ بلا خيلٍ يُغَطِّيهَا الصَّقِيعْ
وسائقوها ميتون
أهكذا تمضي السنون؟
ويمزّق القلبَ العذابْ؟
ونحنُ مِنْ مَنْفَى إلى مَنْفَى ومن بابٍ لبابْ
نَذْوِي كَمَا تَذْوِي الزَّنَابِقُ في التُّرَابْ
فُقَرَاء، يا قَمَرِي، نَمُوتْ
وقطارُنا أبداً يَفُوت[1].

1- المجموعة الكاملة، ج2، ص 21 وما بعدها.

وقد وصف حاتم الصكر ذلك بإحدى نبوءات الشاعر، فقد غدا قبره في منفاه احتكاماً إلى ذاكرة الشعر خارج المكان والزمان كمصائر الشخوص في قصائده، مع شكواه من المنافي التي:

دفنت أشباح موتانا
وضعنا في الأضابير
وفي رسائل البريدْ
.. وفي منافي مدن الجليدْ

وإذ سكن الموت والمنفى شعور البياتي وقصائده ووعيه، فآخى بينهما، فإنه شكّل منهما صورته التي تركها مرسومة في سجلّ الحياة وحفرها في ذاكرة الشعر[1].

وهكذا أصبحت الحاجة إلى السؤال كونه رغبة في التغيير الدائم أكثر من الحاجة إلى الركون، والرغبة في الغموض أضخم من الرغبة في المكاشفة، ومن ثم ظل إلحاح الشاعر الجزائري على السؤال قائماً، يفجر كوامن حقيقة الوجود، حتى يزوده في رحلة يشكل فيها تضاريس بلاده، ويعود تحت ترابها كي تولد ياقوتة العمر:

قد صنعت بلادي، وهيأت قافلتي للسؤال...

لكن هذه الولادة، لكي تبقى ممتلئة بالمشِع، وطافحة بالممتلئ، ينبغي أن تقدم لها القرابين، ويظل فعل المضارع الاستشرافي يؤدي عملاً

1- ينظر: موقع حاتم الصكر، / **http: / /www.hatemalsagr.net**.

استطلاعياً في حركيته المتصاعدة، كما جاء عند الشاعر يحياوي في قصيدته «**الخروج إلى الغناء**»:

سافقأ هذي السماء صعوداً كسهم أثيم
وأنشر روحي لبرية الله
ينقرني نجمها وأبابيلها
أتوسد جمجمتي وأغني[1]

في هذه التركيبة الدرامية تقدم الذات قرباناً في سبيل تحقيق ولادة غير مشوهة، فالخروج إلى الغناء دلالة على وجود كبت في الداخل، وضيق في النفس، ولم يكن بوسع الذات أمام الانطفاء إلا أن تشتعل، ولم يكن لديها مقابل الصمت والسكون إلا أن تنقذف في السماء، وتنشر روحها في «برية الله» هروباً من جحيم لافح، ومن ثمّ جاء الخروج إلى حدائق الفرح والغناء رغبة في الخلاص الذي قد لا تجده إلا في «ضفائر الصبايا»، أو راقصة تنهمر في ضلوعه، وتتدفق من فيض جنونه، كونها تجربة لبراءة الأشياء، وعمقها، لتظل لحظة الرقص هي لحظة الولادة المشتهاة:

ألا يا صبايا المدينة هل في خزائنكن بخور يجسمني لحظة الرقص
ثم أشبهه قمري وأضيع[2]

1- الخروج إلى الغناء ، صحيفة مهرجان المربد التاسع، ع 42، نوفمبر، 1988م.
2- عبور الجنازة.

إنها لحظة الفرح المستحيل، التي يحاول الشاعر خلقها في زمن تحاصره الظلمات عبر دائرته الضيقة المتناهية، حيث لا دفء يجمعنا، ومع ذلك يتشبث بها، لأنها برهة الخلق والابتكار، وإنه الفرح السماوي، إنها لحظة الانخطاف والرعشة، التي تزوده بالنبض والحرارة، والقدرة على إفناء الموت، وتوليد رؤى البعث التي تعلو بنا فوق أسوارنا المسيّجة بالدجى، إلى عالم الحلم المشرئب:

تزودت من طهركم بالبخور وبالرقص، والشمعدان
وفي رعشة الخصر طال انخطافي...
يتوجني حلمي...
وعيونكم تتسلى بظلي
وتمنحني فرصة الانصراف[1]

فالرقص في قاموس الذات هو سمة ذات دلالات، لعل أعمقها ما هو مؤشر على إعادة خلق واقع ترغب في وصله واستحضاره باستمرار، ليس تعويضاً من الحرمان، ولكن بوصفه هذا الغياب الذي نُحسه في ذواتنا، ومن ثمّ كان احتفاء الشاعر بالرقص والبخور، والبحث عن إقامة الأمان، بعيداً عن واقع مشتت، يحرمه لحظة الخروج إلى الغناء، وصباحات من مطر.

إن كل ما أجهش به «**قيوم بن حبارة قبل أن يموت**» لم يكن ثرثرات أو تخاريف فقط، أو هذيان درويش، بل هي هواجس ذات متوجعة، من دون جدوى، ولا غرو أن نجد روح الشاعر مفعمة بالحنين إلى الماضي من

1- الخروج إلى الغناء.

استلهامها التراث «**تمائم جدي، البخور، الناقة، الجمال، خيل أبي، الأثافي، عماد الخيام**..» دلالة على أن الذات الأصيلة لا تريد أبداً أن تقلع من جذورها، لأن الجذور هي الشيء الوحيد الذي بقي راسياً في القرار:

أعوي بما في دمي من خزامى
أعلق شعري وأهذي بكل خراب اليتامى
لماذا تريدونني أن أبيع الأثافي
وخيل أبي وعماد الخيام
سأكتب، ناقتنا كيف تصبح دبّابة في المنافي
وهذي التي في يدي من تمائم جدي[1]

لقد تحول الواقع إلى رمز أفق مشتالة الوجدان في كثير من قصائد الشاعر «عياش يحياوي»، ونحن نتلمس أرضه اليباب، ونقترب من تخومها، كأنما هي قدر يلاحقه، وهو يلهث نحو سماء بعيدة، حيث لا سأم ولا قنوط، ومن ثم يكون «**قيوم بن حبارة**»، مجنون قريته، بمنزلة تجسيد فعلي لذات تمارس كل أنواع الحيرة والريبة والإرباك، وما شابه ذلك من الآثام التي تدفع بالتصور إلى معرفة الوجود الفني بمعين الأسرار على نحو يبعث على الاطمئنان في مرحلة البحث عن الكينونة:

إذا كان لي أن أكون
سأسقي عشائي بإثم دمي

1- ما أجهش به قيوم بن حبارة قبل أن يموت، الشراع «الشهري» ، بيروت، ع 8، السنة الأولى، سبتمبر، 1992م.

وأغني بثوب الفضائح، وأدعو الذين على جثتي يرقصون
ليلتهموا أذني، وأصيح كما يبتغون
لقد فسد السوق وانحاز «قيوم بن حبارة»
لامرأة علقت ثديها لهواة الحضارة

هكذا يسعى العالم إلى حتفه، ولا شيء يمنع زحف هذا المجون في حضارة تمضي إلى هاوية سحيقة، وتسعى إلى عدم الجدوى في زمن يخلو حتى من براءة الدراويش، حيث يبحث «قيوم بن حبارة» عن تفاصيل لحياته في نهدي امرأة استهلكت أنوثتها فانحدرت إلى التشيؤ.

وليس مصادفة إذاً أن تتشابه أبجديات الواقع عند الشعراء، حيث نتلمس تطلعات ممزوجة بفرح انبعاث الواقع المنتظر، ومحاولة تجاوز هشاشته إلى بنياته الأكثر عمقاً، مع كثرة الانشطار، وقوة الشرخ، إلا أن هناك دائماً احتفاءً بنبوة البعث الكامنة في هاجس الموت، الموت الذي يقضي على كل الزوائد، ويهدم كل ما هو مترهل ومتهرئ، وينفخ في روح الحياة من جديد، ولذلك ألفينا معظم الشعراء يحملون في نبضاتهم نبوءات الآتي، ورؤية البعث.

لقد تجلى الواقع المتكلس، والمتحجر للشاعر «عمار مرياش» مطية للدجالين والسحرة، حيث كل شيء نكرة، و «**الأنا**» نعت لمنعوت مجهول فقط، ألقى به قدر الآلهة إلى بلاد النعوت:

إنها فرقتنا المقادير
ألقت بكم في النعيم
وألقت بي الآلهة
في بلاد النعوت[1]

1- مجلة القصيدة ، تصدر عن الجاحظية ، الجزائر ، ع2 .

والأغرب من ذلك أن المنطق المقلوب هو السائد في واقع الشاعر الخارجي، وكل ما هو عكس العادي متحقق في هذا الواقع المَوْحِل، والمشعوذ، وكل شيء يعبر إلى الموت حتى شدو العصافير تحوله الممارسات التي لا ثمن لها إلى عدم، فتنتهي إلى احتضار:

رأيت الرجال تزغرد ملء حناجرها
والنساء سكوت
ورأيت مقابر أجمل من حينا
وشواهد أكبر من باب حجرتنا
وعصافير تشدو بأجمل أصواتها...لتموت

وعلى الفن إذاً أن يقدم أقصى معانيه الإنسانية المتمثلة كما في هذه المقطوعة في «شدو العصافير»، استمراراً لدبيب الحياة، ودعما لروح النغم، حيث أن العصافير يمثل الأثر الجمالي الوحيد النابض في هذا الواقع، ومع ذلك فإن موتها هنا لا يعني الاندثار، بل يعني أن الدخول في عالم الغناء «الشدو» هو انسحاب من عالم الواقع.

ويزداد الإنسان إحساساً عميقاً بحاضره، ووعياً حاداً به، وكأنه الوجه الوحيد، الذي تتوارى خلفه كل الحقائق، ومن ثمّ يأتي تواصله معه حقيقة واقعية يعايشها يومياً، بينما تتولد لديه إحساسات مغايرة، تنبع من كنهه، يرى خلالها واقعه الراهن، الآني، ويدرك حالاً أن وجوده الحقيقي لا يتحقق إلا في ظل واقع محتمل، وآت لم يولد بعد.

وطبيعي أن يكون الشاعر أكثر الناس إدراكاً لهذه الحقيقة، ولذلك نراه دائم البحث عن صيغ جديدة، يتجلى خلالها واقع الإنسان في أسمى إشراقاته ومن الطبيعي أن تثمر علاقات الحركة الاجتماعية والفنية أكثر عن الصياغات الجمالية قدرة على امتصاص الواقع الجنيني للمجتمع الجديد، وأكثرها قدرة على الاستجابة للواقع الوليد بعدئذ[1] على نحو ما عبر عنه أدونيس في قوله:

حطام الفراغ على جبهتي
يمد المدى ويُهيل الترابا
ويغلغل في خطواتي ظلاما
ويمتدّ في ناظري سرابا
هنا، عبر دربي، يموت ربيع ويصفرّ ريف
هنا، في عروقي صدى للجفاف ودمدمة وصريف
هنا، في دمي يولد الخريف
وفي حاضري، يتمرْأى
وتبعد عني، تبعد شمس المصير، وتنأى
ويخطو الخريف وينمو هوىً ويحنّ
ويكبر: في خطوه حالمون،
وفي صدره ساحرون وجنٌّ.
حطام الفراغ يغيّب نجمي، يجمّد أرضي
ويترك بعضي كهوفا لبعضي،
ويجعلنا كالفراغ
حطام الفراغ
.....

1- غالي شكري، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، دار المعارف، ص126.

فراغُ زمان بلادي فراغ
وتلك المقاهي
وتلك الملاهي
فراغُ
وهذا الذي ذُلّ في أرضه وأنكرها واستكانا
ولوث أنهارنا وربانا،
فراغُ
وذاك الذي ملّ من شعبه
ومن حبّه
وغمّس باليأس أعماقَه
وأحداقه،
فراغُ
وذاك الذي لا يرى غيرَه
ولا يجد الخير خيراً، إذا لم يكن خيرَه،
فراغٌ فراغُ.
فراغٌ يعشِّش فيه الدمار
ويسكنه الفاتحون التتارْ
هنا حَرم يُوطأ
هنا شرف يصدأ
هنا عالم يُهدُّ
ويوقف عن سيره ويُردّ[1]

1- ديوان ، أوراق في الريح قصيدة «الفراغ» ، دار الآداب 1988 ، ص23 وما بعدها.

إنه الفراغ البليغ في مرارته، فراغ يمثل «زَفرة الأثر» في جمل مشاعر اليأس، مليئة بحرارة الآهة، تدل على الضجر، خلال وصف عمق محنة الضمير العربي بلحن شجي ما دام الوضع ميئوس، وبعد أن طواه «الفراغ» ولفّه بعناية محكمة حتى «عشش فيه الظلام»، وبعد أن ذُلت ناصيته، ولازم اليأس ناظره المتسلط على دواخله المرتهنة بالعتمة، والمظللة بالضلال، حتى أصبح كل ما في هذا الضمير «صدى للجفاف»، وهو وصف لا يليق إلا بمجتمع خامل، أو كما يراد له، أن يبدأ بالشكوى منذ صرخة ثمرة الحبلى، إلى أن تأتي هذه الثمرة غشية الموت « كالباحِثِ عَنْ حَتْفِهِ بِظِلْفِهِ»، وما بين هذه الحالة وتلك مركبات «قطار» الفراغ بطموحات عقيمة.

قصيدة «الفراغ» إقرار بيّن، طَلْقُ الرؤية، وبيان صريح، مخضُ الحدس، بعد أن انكشف أمره، وتبين صرحه بخيبة الأمل، وتكريس جيل لم يعد يحصد إلا الإخفاق، ولا يسمع منه حتى رجع الصدى، بيان أعلنه أدونيس في عام 1954م حفظناه بنجابتنا، اعترافاً بالفضل (!..) من دون مثابرة في بذل أي جهد للمبادرة، في انتظار:

صغار بلادي شموعٌ مضيئة
صغار بلادي يغنوننا
أغانيهم البريئة
يقولون: «في أرضنا ثورة
تفجر في أولِ
حياة الغدِ المقبلِ
وفتح أجفاننا
على الزمن الأجمل»[1]

1- ديوان ، أوراق في الريح قصيدة «الفراغ» ، دار الآداب 1988 ، ص 31.

من هذه الرؤية يحاول الشاعر أحمد حمدي استلهام صدامية الواقع الذي يعيشه في حزن وجداني عميق:

من أين يجيء الضوء
وأسوار القلعة
حبل من مسدِ
وسواد يعبر في مددِ
وفراغ ينخر في كبدي[1]

سوداوية معتمة تحول دون تسرب النور إلى الأمكنة المظلمة، وفراغ يفتح فوهاته في الأعماق، سمات تظهر حلكة الواقع، وضياعه، وفقدان قيمة الإنسان فيه، ولعل هذه الصدامية المزمنة هي التي تكشف عن عري المسافة بين الشاعر وواقعه، ذلك أن الفنان إذ يكتشف صفاءه يكتشف عَكر العالم، وتصادم صلابة صفائه بصلابة العالم، وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم، وأن الفن ينبع دائماً من هذا الصدام، من الرغبة في ألا يفقد الإنسان صفاءه، ويصبح هذا الهم الذاتي جذراً لهموم الناس جميعاً[2]، ففي نية الشاعر، مهما تضاءلت قيمة إبداعاته، وبدت دون المستوى، أن يغير العالم، ويضيف إليه آفاقاً جديدة، ويعمل على تقليص المسافة بين الـ «أنا» والـ «نحن»، وبين «**الذات**» و «**المكان**»، وحيث يجيء الشاعر إلى الحياة محمولاً على غصن أمل، ومحملاً برؤى طفولية بريئة، آتياً من دنيا الفرح الكوني يحمل للناس نبوءات الخلاص، ويلقي في

1- من قصيدة «وطن يتألم في رأسه» الشروق الثقافي ، ع 26، 1994م.
2- ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 200.

أسماعهم إيقاعات من شدو الحياة، ضمن هذه الرؤية تأتي كلمات الشاعر أحمد حمدي، لتجسد لنا صورة معكوسة لواقعه المدلهم:

لا ضوء يوجد
في العتمة
لا راحة في إقليم الذعر
لا مطر في عز الصيف

كل شيء جاف، ومسكون بالظلمة، لا اطمئنان، ولا دفء، ولا حياة، ولا وجود إلا الخوف، حيث تيه الروح، وانسداد الرؤية.

ومع إحساسه الشديد بالمرارة حاول الشاعر تبديد عتمات واقعه بإخراج مشاعره وتفويض الـ«أنا الجمعي المتمثل في الوطن، ليقول واقعه المحسوس ممارسة لا ثمن لها، التي حولته إلى دوامة من الرعب، تزداد فيها سواداً وقتامة.

المبحث الثلث

كيان الذات

- مقام الموقف
- قلق الانفصال، الوحدة الإفرادية

مقام الموقف

لقد آمن الشعراء، مثلما آمن هيدجر Martin Heidegger بأن البديل الخلاق للعالم الحقيقي الفوضوي هو مملكة الشعر والروح[1]، ومن ثمّ سعت الذات الشعرية في محاولة جهيدة إلى تقمص وجدان العالم الروحاني النوراني بكل ما يطفح به من إشعاعات، وما يفيض به من كيانات نابضة بالجوهري المطلق، والصامت المغري، في سكونه الأبدي، وروحانيته الأسمى، ومهابته الخالصة، ومن ثمّ تولّد لديها أيضاً شعور بالانفصال عن الكلية البشرية، ونزوع إلى الاتصال بعالم أنقى في سبيل تحقيق إنسانيته المطلقة، فالشاعر الذي يكتشف سمته، أو خصوصيته الإنسانية المميزة، ويتقمصها في سلوكه وجدانياً، يُحس بغربته الشديدة في ذاتيته البشرية التي يشترك فيها مع سائر الكائنات الحية، فينزع، أشد النزوع، بوجدانه إلى تجاوز ذاتيته نحو الموضوعية المطلقة، ما وجد إلى ذلك سبيلاً، «ويصير» إنساناً بقدر هذا التقمص، وهذا الاتجاه، وبقدر جهده وجهاده بسلوكه فيه[2]، والشاعر، إذ يستيقظ على ما في الواقع من فواجع، لا يملك بفعل حساسيته إلا أن يخلع نعليه، ويضعهما تحت إبطيه، كما فعل بشر الحافي، ويولي هارباً، باحثاً عن عالم الضوء والطهر والبراءة، وهذا يعني تحول الذات وانتقالها من سلطة الغريزة إلى سيادة المبدأ، تجاوزاً لذاتيتها السلبية بغية تحقيق شروط الحياة المنشودة في تجلياتها الإنسانية،

1- ينظر: كولون ولسون، ما بعد اللامنتمي، دار الآداب، ص 120

2- ينظر: نظمي لوقا، نحو مفهوم إنساني، دار غريب، ص 79، 80.

وإيجاد المعادل المثالي لهذه الحياة، ولا شك في أنها مرحلة قاسية، كفّ فيها الإنسان عن كفاحه الساذج في بدائيته إلى مكافحة ما تبقى، وما رسخ فيه من الحيوانية، ولا شيء يفك إسار هذه الذات من الذاكرة الغريزية الراسية في الموروث الكلي لـ«الأنا» الجمعي، سوى سعيها الدؤوب إلى معانقة المتعالي، ونشدان الكمال.

إن الطبيعة الحية للوجدان البشري لا تناقض نفسها، ومن ثم فإنه «من المستحيل أن تكون روح المرء متسمة بطابع النبل والرفعة، في الوقت الذي يسعى فيه إلى تحقيق أهداف، تتسم بطابع الخسة والضعة، فطبيعة الإنسان لا بد أن تكون متفقة مع أهدافه»[1]، ولا سبيل إلى تجاوز معاني الدنو والسفه إلا بالتمسك بمعاني الرفعة وإمكانات التسامي، على اعتبار أن الإنسان قد حباه الله دون سائر المخلوقات الإدراك الذي لا يشتمل على الحس المعرفي والجمالي وحسب، لكنه كما يقول **أبيقورس**: إنه هو الذي «يحسن كل شيء، ويوعز بكل شيء، ويعمل، ويحكم، ويهيمن، بينما تكون جميع الأمور الأخرى عمياء، وصماء، وبلا روح»[2]، إذ إن غاية الإدراك ليست ترسيخ إحساس عميق وحسب، وإنما هي ضرب من الطموح المتعالي دون أن يتهدده شعور بالإحباط، أو السقوط.

إن نظر الإنسان المدرِك إلى ذاتية يشترك فيها معه أناس يمارسون حياة مشرئبة، يعد بداية وعي إنساني متفتح ومتحرر، يؤمن بأن الـ «هنالك «هو مرحلة التحول الكبرى، ومن ثمّ يبدأ بالتذمر من الواقع، وتنشأ لديه فكرة البحث عن الخلاص، ولكن عجزه عن مواجهة المواقف التي تعترضه أمام تفاقم الأمور من أزمات، وإحباطات، وعدم اتساع مجاله

1- هـ . أ . أوفرستريت ، العقل الناضج، ترجمة عبد العزيز القوصي، مكتبة النهضة المصرية، ص288.

2- إنسانية الإنسان، مؤسسة المعارف ، ص 39 .**Ralph Barton Perry** رالف بارتون بري.

الاستقلالي، اتساع مجاله الرؤيوي وقدرته المعرفية بالأشياء قد يحدث فيه الشرخ الذي يؤدي إلى التناقض، «ومعنى هذا القول أننا تزودنا نحن البشر بمقومات وخبرات نفسية تهيئ لمشاعر الكراهية والعداء والانتقام، سبيلاً ممهدة إلى نفوسنا، على أن من حسن الحظ أننا لم يكتب علينا التعبير عن هذه المشاعر الهدامة تعبيراً فعلياً، وإنما يتوقف كثيراً عند إقدامنا على مثل هذا التعبير، أو إحجامنا عنه، على الحضارة التي تظلنا، والنظم التي توجه سير حياتنا»[1]، حيث إن جميع الكيانات البشرية مهما اختلفت نزعاتها مرتبطة بالسلوك الحضاري الذي تنشده.

إن انتقالنا من متن الواقع إلى عالم الروح مثل التحول من دائرة الغرائز إلى فضاءات المبدأ، وإذا كانت الخطيئة البدئية هي القدر الذي لا مفر للإنسان منه، فإن الصراع ضد استمراريتها فينا أمر لا مناص منه كذلك في خضم المعترك الحضاري الآني، الذي يفتح فوهته على فظاعة المشهد الإنساني، ويقين الذات بعدم مقدرتها على وصل ذاتيتها بالكمال المنشود من أولاً واستحالة انسجامها معه ثانياً يؤدي إلى الخيبة الإنسانية أمام انهيار القيم، وتفاقم الأزمات، في رؤية الشاعر لـ«**رؤية العالم**» وما يحيط به، كما في قول أدونيس:

أنا هو الواضع كالعرَّافْ
رؤياه والعلامة
في الأفق في لغاته الكثيرة
أنا هو الفرات والجزيرة[2]

1- هـ . أ . أوفرستريت، العقل الناضج، ترجمة عبد العزيز القوصي، مكتبة النهضة المصرية، ص258.

2- الأعمال الشعرية الكاملة، م1 ، ص457.

لقد أدرك أدونيس في هذا المقطع معنى قيمة العزيمة، حين أظهر تبرماً مما يواجهه لفظ الاستسلام، أو حين رفض أن يترك الأيام تكتب نوائبها على صفحات رؤى كيانه، وهنا «يتحول أدونيس نفسه إلى عرّاف، يضع رؤيته عن الواقع الذي يحيط به، ويقدم تصوراته، وعلاماته، وإشاراته عنه، يستقرئ الأفق في معارف شتى، يحمل المعرفة، ويفهم العالم، وعبارة «**في لغاته الكثيرة**» تعني أنه يعرف العالم بكل لغات جنسه، وأطيافه، وشرائحه، وبكل دياناته وجنسياته، إنه يعيش حالة من التوحد مع الذات الجماعية، تتكون أناه هنا، فوق فردية»[1]، كما في [مرآة لزيد بن علي]:

أَسْتَشْرفُ المكتوبْ
في صفحةِ الخلافهْ
مَرسومةً كالقبر تحتَ راحتيْ هشامٍ:
رأسكَ بين النّصْل والرّصافَه
مُهاجرٌ
والجسَدُ المصلوبْ
يُنثرُ مثلَ الصّوتْ
في نَهَرٍ...
لا، لن يحولَ سيفٌ
لي وَطنٌ في الماءِ غيرُ الموتْ
يَجهلُ،

1- أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، ط1 ، 2009، ص326.

غير الصّلْب والحَريقْ
يجهلُ أن يُقرّبَ المسافَهْ
ما بيننا،
ويفتَح الطّريقْ[1]

قلق الانفصال، الوحدة الإفرادية

إنه قلق الذات المصاحب لشعورها بالضيق والاختناق، الذات كونها كومة من الغرائز، والرغائب، والدوافع، بسبب إخفاقها في إيجاد معنى للحياة، لا في ذاتها، ولا بعيدا عنها «فالقلق هو الشرط الأساسي للإبداع الفكري والفني، والسمو الشخصي، والتضحية، وبكل ما هو فائق في التاريخ البشري، والرغبة في إزالة القلق إنما تعني الرغبة في إزالة العاطفة، التي هي رمز الحرية والقوة البشرية، وميزة الإنسان على كل ما عداه من المخلوقات»[2]، وهذه المزية هي التي تحرك فيه لذة الارتقاء، وتهدهد فيه أحلام السمو المتوالية في حركات تصاعدية لامتناهية، أو كما قال محمود درويش على لسان أحمد الزعتر:

تلك مساحتي و مساحة الوطن – الملازم
موت أمام الحلم
أو حلم يموت على الشعار

1- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2 ص75.
2- تشارلز فرنكل، أزمة الإنسان الحديث، مؤسسة فرنكلين، ص97 .

وقد يكون صلاح عبد الصبور أكثر الشعراء إدراكاً لخبايا المشاعر العربية الخانقة، وتميز دلالاتها، واكتشاف ما يتوارى في مكمن حس فجيعة الضمير العربي الحي، المسلوب الإرادة إكراهاً، وما أصابه من رزايا، أورثته الهمّ على مدار النصف الثاني من القرن العشرين، «حاملا صخرته مع سيزيف»، مستجيبا لليأس الذي صار ظلَّه الموبوء في انتظار الذي يأتي ولا يأتي، متوسداً تجارب الضياع المريرة، وحالته العصيبة، بعد أن اختُبرت فيه كل تجارب البلاء من اتجاهات صبغَها غَمٌّ عارِم، وهَمّ داهِم، وغَبنٌ متفاقم، حينها لجَّ بالأجيال المتعاقبة الحزن البليغ، النافذ على وجهه، حتى أصبح كل ضمير عربي يتنهَّد ألمه في كل لحظة بحرقة شديدة.

الناس في بلادي جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب
خطاهمُو تريد أن تسوخَ في الترابْ
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشؤون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر
وعند باب قريتي يجلس عمي «مصطفى»
يحكي لهم حكاية.. تجربة الحياة
حكاية تثير في النفوس لوعة العدم
وتجعل الرجال ينشجون
ويطرقون

يحدقون في السكون
في لجة الرعب العميق، والفراغ، والسكون
«ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة؟

أو كما في قوله:

ويسقط الإعياء
منهمراً كالمطرة.
على هشيم نفسي الذابلة المنكسرة
كأنه الإغماء»[1]

ولا شك في أن الشعور بالسأم في وضائع مجريات الحياة، هو تعبير عن رؤية كيانية، يعتنقها الشاعر لتفجير مكبوته الوجداني، والرؤيوي، والحضاري، بغية معانقة الآفاق البعيدة، ومجاهيلها الغيبية، ومن ثمّ عدّ بؤرة للتعارض والتوتر والتناقض، وظلت السمة الأساس لحقيقته الحضارية متمثلة في كونه المرصد الوجداني لكيان الذات الإنسانية، ولذلك كان كل ما يدخل ضمن هذه الحقيقة هو مقتنص الذات من المطلق الكلي، وكل ما ينفلت منها هو غريب عنها، كما نجد ذلك في نصوص أدونيس المتوهج بحرقة الحيرة من تبرم الحال، ما دفعه إلى ثني العِشرة، وتفضيله عدم الجدوى، بأهبة السفر بعد إحساسه بالغربة الذاتية نتيجة ما آل إليه الوضع المحنط:

مسافر تركت وجهي على
زجاج قنديلي

1- صلاح عبد الصبور، (البحث عن وردة الصقيع ـ شجر الليل).

خريطتي أرض بلا خالقٍ
والرفضُ إنجيلي[1]

ويمكن الشعر الذي يقود إلى الدهشة، دهشة إعادة الخلق والابتكار غير المعقول أن يستمد دهشته من العادي والمكتشف باستمرار، ولعل محنة بعض الشعراء المحدثين هي إحدى تجارب القلق، قلق الترقب، والريبة، والانشطار، ما أدى بالشاعر «الأخضر فلوس» إلى أن يتشكل بعيداً عن مملكة البشر، في ملكوته السحري، هناك بعيداً، حيث كل شيء يخضع لسنين هذا الملكوت:

إنني أتشكل في ملكوتي، أحس
بنار بعظمي
أحمل مسغبتي فوق ظهري
وأقطع براً عريضاً...
ونفسي تبكيكم في أماكن
نائية...
مترف تعبي
مدّ قوساً ونصبني غرضاً
للسهام[2]

1- قصيدة المسافر ، المجموعة الكاملة ، ص224.
2- مجلة القصيدة ، ع 2.

فالذات هنا سيدة، سيادة مطلقة، وهي تمارس وجودها المثالي بالتسامي على محدودية العالم اليومي لمواجهة العالم في فضائه الرحب، إذ هي تحترق لتبعث حبة من رمادها. والكيان هنا متخم بالمتعالي، وممتلئ بالروحي، ومفعم بالحركي والحيوي، كما تستمد الذات قواها من إحساسها العميق الملامس للباطن، هاهي تنادي بعيداً، وتقطع:

تقطع براً عريضاً

حيث تكون مرمى للسهام، وموضعاً للمتاعب، فتبتهج لما ترى من تجدد مستمر، وتشكل منتظر، ويبكيها أن يحرم غيرها لذة الانفصال من دون أن يتهدده انكسار، وهنا لا يكون القلق عاطفة وجدانية فقط، وإنما هو وعي كسير لقوانا العميقة الرابضة في أعماقنا، حين يدفعنا إلى جزر بعيدة:

فناديت... أمسكت
الجزيرة
كانت يداي تخوضان في اللهب
إنني قد وضعت الرمال تخوماً
لبحرك
والبر زينته بخطاك
صنعت لنفسي نيراً وعلقته
ورفعت الطقوس لكي تتنزل عن
قوسها شهبي

أيها الناس
يا أيها الغرباء اسمعوا...
هذه آخر النبضات فإن حريقاً
بعظمي
والريح تصهل...
فالقوا بأيديكم واقطفوا
سحبي...

إنها بَركة الرجل الصالح، الذي تُخوِّض يداه في اللهب وتستمطر السحب، وتتنزل عن شعائره الشهب، وهنا نلمس الحس النيتشوي Nietzsche، ونبوءة الحكيم المجرب، الذي لامس تخوم المجهول، واغترف من غياهبه ماء الشجر، من جوفه، وهو يجتذب العالم إلى حكمته، يدعو إلى تشكل الآخرين واغتسالهم بالعاصفة وصهيل الريح، وهو يحمل بقلبه آخر النبضات، وبقية من شعلة البعث المقدسة، إنه يبحث عن استمرار للتجديد، ولذلك فهو يسعى إلى التشكل ثانية:

إنني أتشكل ثانية
هذه قدمي..ذا طريقي...
وتلك المدينة أدخلها كي أراني

لا يريد أن يتكرر أبداً، بل يريد أن يهيئ ذاته لولادة متواصلة، لقد اختار بداية ولادته ونهايتها، في امتداد بين «**القدَم**» و «**المدينة**»، بين الوسيلة والغاية.

إن كيان الذات هنا مشحون بالرؤية الكلية للوجود، وهو يصبو إلى مثالية مطلقة، شاملة، تحتويه بفراغه المهيب، وينزع إلى الامتلاء، ويدخل في تفاصيل المدن التي تمنحه لحظة التجلي، ولا شك في أن القلق هنا منبعه الذات في تفكيرها، مثاليتها، وليس الواقع في «هيوله» في هبائه المنبث بفوضاه، وهذا يجعلنا نجزم بوعي الذات بالمغايرة والاختلاف، ونفورها من التوازي والتشابه، إذ هي لا تبحث عن بدائلها، أو مرادفاتها، وكل شيء ثبتت كينونته وانتهى إلى هدوء مترصّد، وسكينة مملة، ومن لم يمض إلى أسباب اضطرابه لا يجد معناه في الذات، التي تحتضن الممكن على الدوام في احتمالاته المتعددة وغير المحدودة، وترفض الواقعي لفضاضته واحتقانه بالراكد والثابت والرتيب، وهذا دفع بكثير من الشعراء إلى احتواء المنفى، ولعل محمود درويش أكثر الشعراء مصبوغاً بهذه الصبغة، مكره في خضوعه لسلطة الغربة، فيها من تفاصيل أوجاعه ما ملأ كيانه، وخطّ دواوينه بحبر دمه:

كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيّماً ينمو، وينجب زعتراً ومقاتلين
و ساعداً يشتدّ في النسيان

..

في ليل الزنازين الشقيقة
قي العلاقات السريعة
و السؤال عن الحقيقة

...

سافرت الغيوم و شرّدتني
ورمت معاطفها الجبال و خبّأتني

...

و جدت نفسي قرب نفسي
فابتعدت عن الندى و المشهد البحريّ

....

جميل أنت في المنفى

....

كتبت مراثيها الطيور وشرّدتني
ورمت معاطفها الحقول و جمعتني[1]

ولذلك نجد «الأخضر بركة» في محاولته «**عاد**» يلجأ إلى مغتربه، ويفر إليه، وقد أنكرت الذات أوبتها إلى المكان نفسه المعد، والمهيأ:

صار أحمد
مسحن الندى
عن فضاء العيون، انتشرن
لحافاً من الصوف، أعددن له الشاي
رتبن أشياء المكان[2]

إنها رتابة المكان والزمان، حيث الكل قانع بتعاسته، ومنغمس في هذا التكرار من دون أن يحاول مرة أن يخرج إلى الهواء، أن يجرب حزنه

1- قصيدة أحمد الزعتر.
2- مجلة القصيدة ع2 .

ويأسه، ويحاور الأشياء من حوله، ويصبو إلى الدهشة التي تفجر فيه السؤال، تسمو به إلى فضاء المصادفة والاحتمال، فهذا العائد من سجنه، من اغترابه، من أرض باردة كانت تسكنه، ومن وحشة جدران حزينة كانت تضم أضلعه:

عاد من قفص الاغتراب...إلى
عشه
للبنات عيون تطل
عليه...إذاً... عاد من سجنه
كان عرس العواطف صينية نزلت
من على الحائط، انفتحت وردة من
نحاس

هذا العائد إذاً لم يعد ليمتصه صمت المكان، بل ليلهب كيانه بشحنة الوجداني، الذي يتجاوز آفاقنا الحياتية إلى دلالات إنسانية، تؤدي إلى انفتاح الكيان على المجهول وغير المتناهي، حيث إن الذات في محاولة وصل كينونتها بالعليائي لا تسكن أبداً إلى فراغها، لأن لها وجوداً خارج الواقع الأرضي، ولها أيضاً حقيقة تتجاوز ذاتيتها المستنفدة، «الفعل الإنساني ليس مقصوداً لذاته، بل لمدلول أو معنى مفارق له»[1]، ومن ثم حلقت في الآماد البعيدة بحثاً عن المعنى الإنساني في أعمق صوره وأنقاها.

ولعل الأساس الباطني لغربة المكان وتعاسته مع مشاعر الحنو والدفء الأسري كان سبيلاً إلى انفصال الذات، وتغربها، ونمو عاطفة

1- نظمي لوقا، نحو مفهوم إنساني، ص 154.

القلق لديها نتيجة اصطدام الوعي الجوهري الباطني بهشاشة الواقع، وهكذا يهجر الشاعر «عشب الطفولة» و«دفء الفراش»، ويدخل في الغياب:

نامت القرية
لم ينم
قلق المرأة، الشمعة انطفأت
لم يزل
دفئه في الفراش
ترى هل يعود، اختفى المعطف
من على الباب
أحمد غاب...
عن العائلة

ينفر الكيان المفعم بالحركة، والمسكون بالقلق، من ألفة المكان، ويتضاعف لديه الشعور بوجود إمكانات أفضل للحياة خارج أسوار الذات، كونها مجالاً للتعامل اليومي في صورته التي لا ثمن لها وعبثيته الهوجاء، ففي الإنسان صبوة للتسامي، ونِشدان للمثال، ونزوع إلى التقمص الوجداني، وليس الأفق أمامه إلا فرصة للتساؤل وفضاء للشك، ومن ثم لم تكن استجابة الذات لنداء التسامي بعيدة عن مجرد نزعة هروبية، بقدر ما كانت صرخة في وجه العدم، وتجاوزاً لكومة الغرائز الراسية في الإنسان، والمصاحبة لنشاطه، بقصد إشباع حاجتها في الرغبة والاشتهاء، ولذلك نجد الشاعر في قصيدة «**مذكرات رجل مرفوض**» يكتشف رغبة ثائرة تنتصر للرفض، حيث لا شيء يملأ كيانه إلا الغضب المحمل بالتحول:

نظرت إلى فوق ثم بصقت
على الغيمة الكاذبة
وحولت ركضي...
وراء خطا الفكرة الغاضبة.

هذه السرابية في انكسار ضوئها، التي تلف مظاهر الواقع الخارجي لا يمكن أن تصل إلى وجدان العالم الخارجي، لأنها محمولة على فرح كاذب، أفضى إلى خيبة الشاعر، الذي لم يستسلم، وإنما حول مسار خطاه نحو «**الفكرة الغاضبة**» مجسداً بذلك حركية الذات المبدعة في بحثها المستمر عن الثائر والمتوهج، ذلك أن مجالها هو فضاء الممكن، والمتغير، والمنتظر، وليس الواقع المستقر والمحدود.

إن الفكرة الغاضبة ليست فكرة مجنونة، بل إنها رؤية، رؤية الذات الممزوجة بأرق السؤال، وتَعَب الخطا تجربة الخروج المريرة من الجدب والتيبس «**وهدم البناء**» العتيق، وخرقه، من أجل بعث كينونته في واقعها المتفجر بالمُشرق:

وتتبعني... أينما ذهبت فكرتي
إلى أين أمضي
وقد تعبت خطوتي
فمن يعطيني يده
لأدفع عني ركام البناء

سأحرقها...
هذه الفكرة العابسة
وأمد يداً...
من جحيم دمي
خارج اللحظة اليابسة
وأهدم هذا البناء

وقد تكون صورة صلاح عبد الصبور أكثر دقة من غربة المكان، المشفوعة بغربة الكلمة، خاصة في «**أغنية للشتاء**»، وقصائد أخرى كثيرة نجتزئ هذا المقطع من أحلام الفارس القديم:

يا من يدلُّ خطوتي على طريقِ الدمعةِ البريئه!
يا من يدلُّ خطوتي على طريقِ الضحكةِ البريئه!
لكَ السلامْ
لكَ السلامْ
أُعطيكَ ما أعطتنيَ الدنيا من التجريب والمهاره
لقاءَ يومٍ واحدٍ من البكاره[1]

تكمن بؤرة القلق إذاً في لحظة التيبس، التي تحاول أن تقمع كيان الذات، وتصل به إلى القنوط والإحباط، ولكننا نتلمس مقابل ذلك مقاومة عنيفة، تظهرها الذات دفاعاً عن وجودها، يقيناً منها أنه يمكنها أن تصل دائماً إلى ما ينبغي أن تكون عليه، ولا شك في أن النظرية «البوفارية»، التي

1- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم.

جاء بها «بول دي جوتيه» هي تعبير عن إمكان تحقيق تكاملنا الذاتي باكتشافنا للجوهري فينا، حيث يرى «أننا نعكف على أن نكون ما لسْنا عليه، وأننا لا نحرز أي موهبة ذاتية لوجودنا، إذ نجتذب بعناد إلى كل ما هو بعيد المنال، وفي شيء من المغالاة تكون هذه الحقيقة، وهي أننا نكتشف في قرارة أنفسنا ما يمكن أن نكونه»[1]، وفق قول عبد العزيز المقالح في قصيدة رؤية:

يداً بيد
أنا من يلم صعيد النجوم
ويجمع من تمر الفرقد
ومن يلمسُ البدر في أفقه
ومن يرتدي أنجم السرمد

وقوله:

ما كنت أدري من أنا
ما الغيم، ما الصحو، وما الندى
ما كنت أدري عمري الجميل[2]

وكلما اقترب الإنسان من مضامينه الداخلية أدرك أن هناك سبلاً للمعاناة، لامناص له منها، كونها فضاء لامتحانات جمة، تقترن بقدرته على التحدي والصمود، فالعالم مكتشف على الدوام، بينما يظل الإنسان رهين البحث عن اكتشافات جديدة لذاته، وهو يدرك ضرورة بعثها

1- وليام أرنست هونكونج، معنى الخلود في الخبرات الإنسانية ، ترجمة: متري أمين ، دار نهضة مصر، ص71.

2- ديوان أبجدية الروح، القاهرة، ط1، 1996، ص41.

وتجديدها، هي نبرة المتعالي على ذاته وعلى الوجود، حيث تصبح غاية الوجود الرغبة في تحقيق المطلوب، وليس في أن يدرك وجوده وحسب، ولكن أن يمارسه وفق شعائر الهدم المشتهاة، حتى ينعم الوفاء مع الذات، وهذا ما نتلمسه لدى الشاعر عياش يحياوي في قصيدة «**شظايا**» «**الذي لم يقل للقراصنة مرحباً**»، حيث تفصح الذات عن شهوتها المتقدة في هدم الكون وإعادة بنائه:

خلقت لأعبث بالكون، أهدمه
ثم أبنيه من شهوتي، وأموت[1]

ولأدونيس صور كثيرة من هذا القبيل في كل كتاباته، ومنها النثرية، حين صاغ خطاباً جديداً، وتأسيساً مغايراً للمألوف، ورؤية جديدة للواقع، خاصة في «**الكتاب: أمس المكان الآن**»، كما في قوله (اليوم لي لغتي)[2]:

هدمتُ مملكتي
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي
ورحتُ أبحثُ محمولاً على رئتي
أعلّم البحر أمطاري وأمنحُه
ناري ومجمرتي
وأكتب الزّمنَ الآتي على شفتي.

1- مجلة القصيدة، ع 2.
2- ديوان أغاني مهيار الدمشقي، المجموعة الكاملة ، ص206.

وقوله أيضاً:

أبحث عن معنى..
أبحث عن نفسي في قوة
تقول لي أن أهدم الدنيا
تقول لي أن أبني الدنيا
(.....)
أبحث عن معنى

ويعلق أحمد الفقيه[1] عن أزمة الشاعر الخانقة بقوله: «فالمتأمل في هذا النص الشعري المشحون بالتوترات النفسية، والفجوات الدلالية يجد أن هناك ثنائيةً طاغيةً في النص بين **الهدم البناء**، بين **الشر والخير**، يريد الشاعر أن يبني دنيا جديدة من طراز جديد، دنيا غير مألوفة للبشر دنيا مملوءة خيراً، وفضيلةً، وأخلاقاً. لا فساداً، وكذباً وخداعاً، دنيا يسير ناموسها وفق نظم الله في كل شيء، ومن النص نشاهد الروح الصوفية المعذّبة، التي تبحث عن نقطة ضوء في هذا الظلام الحياتي الحالك، هذا الجدل الثنائي بين الباطن والظاهر في رحاب الفكر الصوفي يقود الشاعر إلى وحدة الوجود».

وكأن غاية التشهي الكبرى تكمن في جدلية الهدم والبناء، التي يسعى الإنسان إلى الخوض فيها بزلزلة كيانه من الداخل، ومساءلة أحلامه وطموحاته، ولكن اتقاد الشهوة سرعان ما ينتهي إلى الانطفاء، وتبهت ملامح الطريق، وتسقط الذات رهينة القلق المزمن في تحولاتها بين يقين

1- قراءة نصية من أغاني مهيار الدمشقي، الرابط /http://26sept.info/start

مستغرق في شهوة الإغراء، وتساؤل مفتوح على مجهول كما في قول عياش يحياوي:

وذي ناقتي في اكتضاض الهجير تسيح
على قلق
ورماد الخيام يشيعها في التهاب هذا المدى
يا حمام الصباحات...!
يا طاعناً في الرحيل ...!
تراني سأفتح كفي على وردة أو ردى..؟

إن مثل هذا التساؤل لا ينتظر جواباً، وإنما يطرح نفسه بديلاً لقلق الذات، التي تدفع بنفسها رهناً لإشباع كينونتها بفرح غائم، أو بضياع حلم، أو بانكسار ظَهْر وفق حد قول المتنبي:

على قلقٍ كـأن الريح تحتي
أوجـهـهـا يميناً أو شمالاً

وأياً كان هذا الآتي «**وردة**»، أو «**ردى**» فإن الانقذاف في وهج الرحيل قد جرى، وليس ثمة لحظة للتراجع، حتى وإن كان الزاد حفنة من غناء أو حلم جدار بارد:

سأرحل، لا أدعي كفناً، أتوسد حلم جدار
وأذهب في وجهة قد تشابه حزني
أغني كما يفعل الطير قبل الجنون

فالطير هنا رمز للصعود والغناء، رمز للحركة والجنون، والجنون لغة التسامي، وتخطي عبث الحياة، وأغلالها، واستكمال مشروع التفوق عبر أبجديات الحلم، والغناء، والجنون، في رحيل دائم دونما بلوغ أفق أو نهاية.

هذه الكيانات المهمشة بين «لهنا، ولهناك» يجمعها صهيل الفرح الجامح في فضاءات الترحيل، بحثاً عن مواسم الغناء في غياهب الذاكرة وعراجين الطفولة، حيث يتفلَّت كيان الشاعر «سعيد هادف» من سذاجة الورد ونعومة الطواويس، إنه ينسحب من تجاعيد الصمت وفراغ المكان سعياً وراء لفح الكلمات وصهد اللحظات المتعبة، التي تمنحه فرصة التشكل، كما في هذه المحاولة:

تسلل من كومة الورد
انسحب من ظلال الطواويس
خذ اللحظة من خدرها
واسلق خرابك، لا غرو...
لا غرو...!
فلست الوحيد الذي خذلته المواسم
لست الوحيد الذي أضرم نار الكتابة في جلجلان
الطفولة.. ها أنت...
ها أنت في لهاة الصهيل..
صحبك الآه... والترحل[1]

1- مجلة القصيدة، العدد الأول.

تشي هذه الصور بمَغبَّة التلاشي أمام عوالم تتكرر باستمرار، وتوصي بزوالها، ومن هنا تسعى الذات دائماً إلى معانقة المضمر، واحتضان المجهول، واقتناص لحظات خارج الزمن، وربما ذهبت إلى أبعد من ذلك، إلى خلق زمانها، وعالمها:

ها أنت... لست الوحيد... الوحيد
ها أنت...! قل: أنا خالق التوازن.. والكنايات
أنا نقيضي النقيض... أنا ضد أسمائكم

ولنا في الشعر العربي الحديث ما يكفي من مثل هذه الصور المعبرة عن مآسي الرؤية الحضارية المنكسرة، وتعد تجربة الضياع، والهدم، وتمزق الذات، والقلق الوجودي، من السمات البارزة في الشعر العربي المعاصر، سواء أكان ذلك بدافع توالي النكبات والهزائم التي منيت بها أمتنا العربية، أم بدافع الوضع المتأزم، واشتداد وطأته، وهذا ساهم في العزف على أوتار سيمفونية الهدم والدمار، ويظهر ذلك جلياً، وعلى نحو أدق في شعر أدونيس، الذي يعد من أهم الشعراء الذين جسدوا ثنائية **(الهدم، البناء)**، كما في «**المسرح والمرايا**» و «**الكتاب، أمس المكان الآن**»، وصلاح عبد الصبور في **(الظل والصليب)** وقصائد أخرى، والبياتي في ديوانه «**الذي يأتي ولا يأتي**» و «**الموت والحياة**»، وخليل حاوي في «**نهر الرماد**» و «**الناي والريح**» و «**بيادر الجوع**» من دون أن ننسى نزار قباني «**الناطق باسم الذوق الشعري**» وصاحب **(حزب المطر)** في «**قمعستان**»، و «**السياف العربي**»، و «**المهرولون**»، و «**متى يعلنون وفاة العرب**»، و «**أطفال الحجارة**»، نجتزئ من كل من كل ما مر بنا، وغيره كثير، هذه

الصورة الدالة، ولعل في غيرها ما يَنمُّ عن عمق الفجيعة بصورة أكثر، يقول نزار في **حزب المطر**:

أنا لا أسكن في أي مكان
إن عنواني هو اللامنتظر ...
مبحراً كالسمك الوحشي في هذا المدى
في دمي نار.. وفي عيني شرر
ذاهباً أبحث عن حرية الريح،
التي يتقنها كل الغجر..
راكضاً خلف غمام أخضر
شارباً بالعين آلاف الصور
ذاهباً.. حتى نهايات السفر..
مبحراً.. نحو فضاء آخر
نافضاً عني غباري
ناسياً اسمي ...
وأسماء النباتات..
وتاريخ الشجر..
هارباً من هذه الشمس التي تجلدني
بكرابيج الضجر..
هارباً من مدن نامت قروناً
تحت أقدام القمر..
تاركاً خلفي عيوناً من زجاج
وسماء من حجر..
ومضافات تميم ومضر..

لا تقولي: عد إلى الشمس.. فإني
أنتمي الآن إلى حزب المطر..

وقد ذكرت ابنته **هدباء** ذات مرة في حوار معها أن أبيها نزار كان يقول لها: **شعري السياسي ضد من هدم الوطن، ولكني أكتب بحب، وأهدم حتى أبني.**

كل هذه الدواوين وغيرها كثير تعبر عن معاناة الخراب والدمار، والجفاف والعقم، وهي صفات تناولها معظم الشعراء برؤى متفاوتة، ولكنها تتفق على رسم صورة تردي الحال، وفقد المآل، بسبب الهزائم المتوالية، والأوضاع النفسية المتأزمة، والاضطراب المترامي الأطراف، والقلق الوجودي المستفحل.

ويبدو أن جوهر القلق هذا يتجه بالذات نحو الخلق وبواعثه في البحث عن تكيفات وجدانية وولع الإنسان بالمفارقة، حيث لا ترى الذات ذاتها إلا في نقيضها، لاستشراف بوارق الأمل.

المبحث الرابع

النزعة الصوفية

- المدرك الباطني
- أنماط الصوفية
- رموز البرزخ
- الاستبطان الدلالي
- المُفيض في تجليات صوفية

المدرك الباطني

لقد دلت نقلة الإنسان من «**التكيفات البيولوجية الفطرية**» إلى «**التكيفات الحضارية الواعية**» على تجربة الذات في محاولة تجاوز غريزتها، والتطلع إلى مداعبة أسرارها الباطنية في صراعها المرير ضد مقتضيات البيئة الاجتماعية، ولا شك في أن الذات الشاعرة في إيقاعاتها الجوهرية قد تمثلت مقولة الصوفية في يقينها العميق، وذلك في وجود المعنى الإنساني الملتحم بالحقيقة العليا، التي تستلهمها المدركات الباطنية في مقربها من الممكن وتحويله إلى معتقد أصيل.

ولعل الذات هنا قد تجد في المعتقد الصوفي مخرجاً لها من مأزقها، والواضح «أن هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهرياً، ليعيش آلامه، التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي، ثم إن هذا النوع من التصوف محاولة للتعويض من العلاقات الروحية، والصلات الحسية التي فقدها الشاعر، وتلطيفاً من حد المادية الصلب الخشن»[1]، وهذا شعور طبيعي تستلطفه الذوات الظمأى لمعانقة الكلي، واحتضان المجهول، وتمثل المعنى، مقابل شعورها بالإحباط، وإحساسها الدائم بالغربة النفسية، والنفي الوجودي.

والشاعر لا يرى، وإنما يدرك بإحساسه المفعم مَرَامَه بارتقائه إلى المبادئ العليا، ويحدس الوقائع بما يمتلك من حس، لا يشترك فيه مع غيره الذي ينظر إلى الأمور بطريق المعرفة الاستدلالية في ظاهرها، وهو

1- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة ، ص208 .

لا يبصر، وإنما يتبصر باطن الشيء الذي تتحد به، ولذلك غالباً ما تبدو له الأشياء على غير ما هي عليه في العيان، ومن ثمّ نجده أيضاً يوغل ببصيرته فيما وراء الشيء ليستبطن مكنوناته، وهي المقولة التي استطاع ابن عربي أن يرى من خلالها في داخل الأشياء «أرواحاً لطيفة غريبة فيها استجابة مودعة لما يراد منها، هي سر حياتها، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء، محبوسة في تلك الصور، تؤديها إلى هذه الروح الإنسانية التي قدرت له»[1] فالأشياء إذاً تمتلك جوهريتها فيما يكتنفها من جدل جمالي، تقيمه ضمن علائقها الداخلية، ولذلك فهي لا تبدو للشاعر كما هي في الظاهر، بل بما هي إسقاط لوجدانيته وانفعالاته، ولذلك كله ظلت الذات المبدعة نقيضاً دائماً، ملازماً لواقعها، بما هو واقع مرئي ثابت، لا يتغير، ما ضاعف لديها الشعور بالقصور وضيق الرؤية وهذا أفضى بها إلى البحث عن ملاذ روحي تعوض به إحباطاتها، وانهزاماتها، وإخفاقها في وصل عالمها الأرضي بما ينتج منه.

ومن ثمّ يمكن عدّ الرؤية الصوفية في الشعر العربي على نحو عام هي بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهر إنسانية الإنسان من صفة، وخلق، وعمل، كونه امتداداً روحياً لأصالة الذات في نشدانها العليائي، والمثال في جدلها الدائم مع الواقع القائم على العيان، والاستبصار، والتأمل.

والحقيقة أن الشاعر، أو المتصوف، كليهما يرفض التعامل مع تلك التأثيرات العيانية، التي تنزعها حواسنا من حيث المظهر الخارجي، لأنها تغرق صاحبها في النظرة النفعية، وكأن العمل الإبداعي في هذه الحالة يدرك من أجل العمل، في حين ينبغي التعامل مع حركية الإبداع وفق

1- ينظر: يوسف اليوسف ، ما الشعر العظيم ص 146، والنص مقبوس من الفتوحات المكية.

رؤيتها من حيث التأمل بما ينطوي عليه العيان والاستبصار، وتجاوز الاستجلاء إلى الرؤية الكشفية، حيث إن الفن في تذوقه الجمالي قائم على «**الانتقال من الإرادة إلى المشاهدة**»، أو من الرغبة إلى التأمل وفق الرؤية الحدسية «intuitionism البرغسونية، نسبة إلى Bergson»، التي تستثير نار الوجدان على حين فجأة في دقة خصائصها، وعمق دلالتها.

وإن كلاً من الشاعر والمتصوف يتعامل مع الباطن، والمضمر، والخفي عندما يتحد بالموضوع، الذي يشغل باله، وذلك حتى تجري عملية تماثل الرؤية الانفعالية، التي تتسبب في دفقة المشهد الشعوري، حينذاك يستجيب كل من الشاعر والمتصوف للملكة الحدسية، بعد محاولات مريرة للتخلص من الجسد، أي الانفلات من عالم المحسوسات، والاحتفاء بعالم المثل، **الممكن الانكشاف**.

إن ارتباط الشعر بالرؤية الكشفية هو وفق رونيه شار Char René كشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف، وهنا تقع الصوفية في تماس بالشعر، لأنها «استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء»[1]، ومن هنا وجد الشعراء منفذاً إلى عالم الصوفية الممتلئ، محاولين الهروب من عوالمهم المحيطة بهم، أملاً في الخلاص، وبحثاً عن المعادل الوجداني لكياناتهم المفعمة بالسمو والامتلاء، كونها أيضاً الملاذ الروحي لها «فالواقع الذي في العالم الخارجي المحيط بنا يصبح في أناة ذاتيتنا وأخطائنا، وبقوة هذا الألم والعمل المبذولين في «**الخبرة**» فإننا نصل إلى لذة من الحقيقة بالتقريبية، أي إننا نصبح واقعيين تقريباً»[2]، هذه المرارة التي تعتمل في كيان الشاعر هي نصيبه من خيبات العالم المتكررة، حين يجري إحباط الـ «أنا» في

1- محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، ع4، 1981.
2- وليام أرنست هونكونج، معنى الخلود في الخبرات الإنسانية، ص 163 .

مواجهة انكسارها الناتج من أي عجز، أو تراجع عن المواجهة، لكن الذات هي وحدها التي تقاوم وترفض أن تستسلم، فهي تمتلك وعياً عميقاً بذاتها وبالعالم، ومن ثمَّ فالشاعر مثل الصوفي، يلج الأعمق، والأسمى، والأنبل، في محاولة تخطيه عوالم الحس المتدنية، واعتلائه عوالم الأبدية المتعالية، حيث تنبجس حقائق الروح المثلى بكل معانيها وتجلياتها.

ولا شك في أن هذا الوعي غير مُنْحَبِس، بل هو منفتح على الدوام على غير المتناهي «والإنسان العارف، الكامل، كامن في وعيه هذه غير النهائية، فليس هناك شيء خارج الذات العالم كله في الذات، ووعي الذات هو وعي العالم، فالذات والعالم وحدة، وليس لوعي الذات حدود، فهي لا تعي المنتهى وحسب، وإنما تعي كذلك غير المتناهي»[1]، ومن هنا كان إدراك الشاعر متوجهاً إلى البحث عن الوجه الآخر الموجود، انطلاقاً من مبدأ الهوية المتغايرة الذي يقول به أدونيس، والذي لا يفصل بين الثنائيات مثل: **الصورة والهوية، الوجود والماهية، الذات والموضوع**، كونها قيماً تحمل مركب الكينونة الباطنية لحقيقة الذات، انطلاقاً من أن الذات لا تدرك حقيقتها إلا بنقيضها، ونقيضها هو الوجه الآخر لذاتها، ولذلك يقوم مبدأ الهوية بعدم الإنفصال، وحينئذ يكون «الشكل الصحيح للوجود ليس في المعنى منفصلاً عن الصورة، أو في الصورة منفصلة عن المعنى، وإنما هو مركب المعنى والصورة، ووحدتهما»[2]، وتبدو هذه الفكرة أكثر تأصيلاً عند ابن عربي، الذي ينمِّي مقولة «غير المتناهي»، كونها «**الاسم الآخر لمقولة وحدة الوجود**»، وهي فكرة فلسفية، يبني عليها ابن عربي تصوره لوحدة الوجود، التي تعني تلاحم المتضادات في كيان موحد، ونحن نُلفي أثر ذلك قي النص الأدبي كونه كوناً قائماً بذاته، حيث يشكل

1- أدونيس، الثابت والمتحول ـ الأصول ـ دار العودة، ص97.

2- المرجع السابق ، ص 98.

الإنسان جزءاً من هذا الكون بمسعى الانتقال من القوة إلى الفعل، ومن الغيبة إلى المشهد.

إن الرؤية بالوجدان والقلب من دون عدّ ذلك تماهياً عاطفياً سلبياً هي المعادل الكشفي لدى الصوفية لكيان الذات الشاعرة في محاولتها المريرة، لمعانقة العالم وقواه الباطنية المثلى، واقترانها بمبادئ التمرد، والمغايرة، وملاحقة المضمرات الخفية، كونها تشكيلاً جوهرياً لحقيقة مثالية ضائعة، ومن ثمّ يمكن تصنيف مظاهر الصوفية الوجودية في أنماط، أولها يتمثل في **الصوفية الوجودية** التي تعمل على تمرس الذات بقصد تمردها على واقع يتكرر باستمرار، وذلك بالتسامي، بينما يتمثل النمط الثاني في **الصوفية السريالية**، أو البحث عن حقيقة كبيرة ضائعة، بينما تكمن **الصوفية الثورية** في امتزاج روح التمرد، بأبعاد ثورية من أجل إعادة خلق الواقع.

أنماط الصوفية

أولاً الصوفية الوجودية: تستمد الصوفية مصدر طاقتها من التسامي الروحي بتلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة، بينما تستمد الوجودية طاقتها من ينبوع الذات البشرية في ذاتها، بعدّ أنها مصدر الطاقات برمتها، ومن ثمّ يكون الإنسان خالق نفسه، أو إله ذاته، كما يزعم الوجوديون، غير أن كلاً من الصوفية والوجودية تشتركان في سعيهما بتجاوز وجودهما إلى الوجود المطلق، ولذلك ظل في يقين الوجوديين أن «التعالي شعور صادر من تجاوز الإنسان لوجوده نحو وجود الآخرين، ويؤكد «كيركجارد Kierkegaard, soren» أن الإنسان يتعالى هو كذلك بغية التوصل إلى ذات الخالق، وتجاوز عالمه، وعالم وجوده الذاتي، في

تجربة ذاتية ممكنة»[1]، وفي ذلك تأكيد قدرة الإنسان ويقينه بما يحصل لتحقيق ذاتيته، وحينذاك يكون الإنسان في رأي الوجودية قوة عظيمة، تمتلك مصيرها وفق مبدأي **الحرية والاختيار**، ومن هنا كان رفضها للواقع مبنياً على أساس «**إرادة القوة**»، التي لا يتمتع بها إلا الرجل العظيم، الذي تبناه نيتشه Nietzsche في مشروعه الفلسفي.

والوجودي يتسامى عندما تكتمل فيه روح هذه الإرادة، وما عدا ذلك فهو عبث فقط، لكن الصوفي يقتبس من بواطن الأشياء لهيبها، ويقتنص أسرارها، ويلامس كوامنها، ولا يقنع أبداً بظواهرها بغية استشراف اتساع مداها «**المابعدية**»، والتوغل في العمق صفة مميزة للصوفية، ليس لإشباع نزوة [**الماوراء مادي**] وحسب، بل هي نزوة [ميتافيزيقا الروح]، وقد يعني ذلك أن «الإنسان في الفكر الصوفي لا يعيش حالة من عدم الوعي، أو السلبية، بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود»[2].

لقد أراد الخطاب الصوفي أن يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، وأن يخلص «الأنا» من سجنه، ويخرجه من هشاشة الواقع، ويحلق به في سموات المطلق غير المتناهي، بغية تجديد النبض الروحي، وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي، ولا شك في أن تجربة «الأنا» المريرة في شَدِّ فَتْلِها وقوّة عزيمتها هي قبس من روحه المستخلص، ومن فيض المطلق الإلهي في انبثاقه الذي يبثها أسراره، وذلك حينما يباشر الكشف عن استسرارية عظمة الكون الأعلى، لحظة مداعبة الروح في صمته.

1- غازي الأحمدي، الوجودية فلسفة الواقع الإنساني، مكتبة الحياة ، ص55 .

2- محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول ، ع 4 ، 1981.

وإذا كان التملص من الذات هو نتيجة لحرمانها من موطنها الأبدي، وإقصائها من سرمديتها، فإن وعي الذات لذاتها قد أفرز نزعة وجودية، تعنى بالنزوع إلى قيمة الإنسان، وتفرده، ومعايشة الواقع وجدانياً، ولعل من سماتها «**إدراك التجربة المعايشة**» من حيث كون الذات وحدها هي من يملك الوجود لأجل ذاته، وأن سعيها مشروع لا نهاية له، بيد أن تأكيد الذات من المبادئ، والقيم، يحتم عليها الخوض في البحث عن معنى الحياة، والأمثلة لذلك في شعرنا العربي قديمه وحديثه كثيرة جداً، نكتفي بهذا المقطع لأمل دنقل، الذي عبر عن مرارة تجربته في علاقتها بالوعي الوجودي، في قوله:

وأنا كنت بين الشوارع... وحدي!
وبين المصابيح... وحدي!
أتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة... قطرة، كان حبي يموت!
وأنا خارج من فراديسه...
دون ورقة توت!

والمقطع من قصيدة «**سِفر ألف دال**» الشجية، سواء من حيث علاقتها بالزمان أم الوجود، وكأنها صورة لسيرته في وقعها المرير، والمسيجة بالمآسي حتى الموت، ويمكن عد هذه القصيدة أنها سلكت مسالك الإبداع الوجودي، وأظهرت جوهر كينونة الواقع، انطلاقاً من «أن الفن العظيم، أو الفلسفة العظيمة هي محاولة للتعبير عن حقيقة يستطيع الإنسان استيعابها، أو لمحها على الأقل، هنالك قيم أبعد من الحدود

الضيقة للوعي الإنساني، ومن الممكن أن نعي هذه القيم في الومضات الصوفية»[1].

لقد برهن الشعر العربي منذ ابن الفارض، وابن عربي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، على وعيه العميق لدروب الوعي غير المتناهية والتي لا يمكن رصدها، ولكن يمكن تصورها من حيث كونها تجلياتٍ لا ندركها إلا بالعقل الباطن، ولا نعيها إلا بالوجدان، هذا الهُيام الوجداني المنبثق من كيان مفعم بالشوق الأزلي، الذي لا ينضب، والمتدفق بحرارة المتعالي الأبدي، الذي يحتضن كل وجدان العالم المثلى، هو طريق الصوفي العربي ابن الفارض مثال العلو الروحي، والذي يجد متعته في متابعة الحقيقة الكلية الخبيئة، حيث هي انسجام يدغم روحه في رحاب المطلق، ويغمرها:

وهِمْتُ بها في عالمِ الأمرِ حيثُ لا
ظهورٌ وكانت نشوتي قبلَ نشـأتي
بها مثلَما أمسَيتُ أصْبَحتُ مُغرَماً،
وما أصبحتْ فيهِ من الحسنِ أمستِ

فهو لم يصبح ليجد نفسه في معانقة الأبدي غير المرئي، وإنما هي نشوة أصيلة ماقبلية جبلت عليها النفس.

ويبدو أن التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر بكل محمولاتها هي حيوية الواقع ومجاهدته، وقد فضل الشاعر إقصاء ذاته من مجالاته، التي تبدو له متناهية، وفجة، ومنغلقة، ومما يبدو أن هذا الإقصاء

1- كولون ولسون ، الشعر والصوفية، دار الآداب ، ص199.

من العالم ناتج من صدمة وجودية، أفرزتها صدمة الحضارة الجديدة، بخاصة حضارة العولمة، ولكن عوض أن يتشيأ الشاعر، ويتهشم، راح يخلق من ذاته كوناً عظيماً يتوحد به في سكون الخلق، ولعل في قول أدونيس ما يبرهن على قمة الحس الصوفي المتعالي عن هشاشة الواقع:

وُحّدَ بي الكونُ فأجفانُهُ
تلبس أجفاني،
وُحّدَ بي الكونُ بحرّيتي
فأينا يبتكر الثاني؟[1]

ويبدو أن هناك حدوداً فاصلة بين عالمه الداخلي [الباطن]، وعالمه الخارجي [الظاهر]، فالداخل الذي يضيق ويتقلص لم يجد كماله وتمامه، وإشباعه في الخارج الذي يتكلس ويتراجع، فاتسعت الهوة بين العالمين، وتفاقمت أزمة الذات أمام تيْهها، وفقدان توازنها، ومن ثمّ جاءت دعوتها للانسحاب من الحياة، ونشدان الموت في عالم يقدس المحسوسات ويغيّب الروحيات.

إن الشاعر منهك بالحزن على الدوام، وكأنه درامي بطبعه، وبما أنه لم يكن بإرادته امتلاك قدره، فهو يجابه مصيره إما بالتملص، وإما بالتسامي، بالإبداع بحثاً عن قيم جديدة، تبحث فيها الذات عن معادلها الفكري، والروحي، والوجداني، أو للتخفيف من حدة المعاناة، التي تسببها غريزة التطلع في الإنسان الرابضة في لا وعيه، و «**أناه البدئي**»، ومما يضاعف

1- أدونيس، قصائد أولى [قصيدة لا تنتهي] وحدة، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، 1971م، ص46.

إحساسه بالمرارة إدراكه اليقيني «أن في النظام البدئي لوجودنا الحيوي يقع وريد المتعة، ووريد المعاناة جنباً إلى جنب، ويربطنا كل منهما بالحياة رباطاً أقوى بسبب وجود الآخر»[1].

والذات في غمرة الجماعة لا ترقد إلى ذاتها، وتعدها محض وجود تقريبي، ومنتهٍ، ومسلم به، ومرهون بوجود الآخر دائماً، حيث يجري التعايش، وتستمر الحياة، أما إدراكها لذاتها في فرديتها الجوهرية فإنه لا يجري إلا في غمرة الإحساس العميق بعاطفة الألم، كونه «تجربة فردية»، إذ ليست الحياة سلسلة من الشقاء فقط، أو ضرباً من المعاناة، إنها أيضاً من الجدل المأساوي، الذي لا ترقى إليه إلا الذوات العارفة.

وهكذا تبدو سمات الألم في لحظات انكباب المرء على ذاته، وانطوائه عليها من أسمى لحظات الفرح، وأغزرها بنشوة الصعود بالوجدان، والانفصال عن كل وجود ظاهري مستغرق في ديمومة الحِسي، «وإذاً فإن الألم هو الذي يكشف لنا عن وجودنا الفردي في حدة قاسية، تتمزق معها الرابطة التي كانت توثقنا بالكون»[2]، وفقدان هذه الرابطة معناه دخول الذات في صراع لا تواصل فيه مع الكون، مع الوجود كونه مجموعة من القيم أفرزها التراكم، وفي أثناء ذلك تدرك هذه الذات معنى وجودها الحقيقي.

وكلما اقترب الصوفي من ذاته تنكر لها، وكلما تعمق فيها أدركها أكثر، وسما بكيانه إلى مواطن لا يصلها الحس، ولا يلامسها، حتى تنال حظها من الدهشة في تجربة التعالي العسيرة، «فنحن حين نرتفع فوق كل شيء، فإنما نرتفع أيضاً فوق الفراغ والعدم، والارتفاع والعلو بمعناهما

1- وليام أرنست هونكونج ، معنى الخلود والخبرات الإنسانية، ص167.
2- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ص 32.

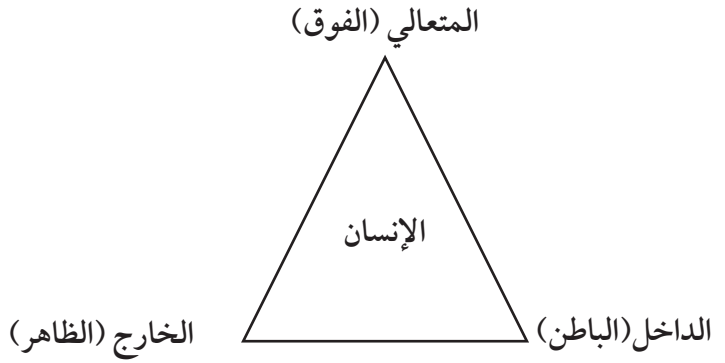
الأصيل، ارتفاع وعلو على الشيء وضده، أو على الكل والعدم، على السواء»[1]، وذلك أن التعالي هو نقيض العدمية التي تعمل على تجريد المُثل من مثاليتها، وتخلع عنها قيمها العليا، ولا شك أن في الإنسان نزوعاً إلى المثال، وليس أدل على ذلك من قول نيتشه Nietzsche «**أنا أنظر إلى الأسفل لأنني بالأعلى، وأنتم تنظرون بطاقة لامتناهية من الاكتفاء الذي لا ينضب**». وبذلك ينتزع الإنسان قيم السمو والتعالي من إرادة الذات في تجاوز ذاتيتها وذوات الآخرين.

وكما كانت الوجودية قوة من أجل الحقيقة، فإن الصوفية هي خوض في الحقيقة، ولذلك تلتقي كل منهما في مبدأ المواجهة، ومواجهة الواقع، وتخطيه، من حيث كونه ضرباً من السخف والتدني، وإنه يمكن الذات التسامي على حطته والقدرة على الصراع بـ «**لا**» بما فيها من طاقات مذهلة، يستوعبها عدم الوعي الباطني، لتكون ملاذها وخلاصها المنتظر، يقينا منها أن «التعالي هو في جوهره انفتاح للفكر، واتساع لآفاقه، وتجاوز لكل الحدود»[2]. محدودية الكائن إلا أنه يمتلك شعوراً بعدم التناهي وعدم المحدودية.

وإن دهشة المتعالي نفسها لا تنفصل عن جزئيات الواقع، حتى وإن تواصلت مع كليات المطلق، وقد أكد أفلوطين Plotinus أن تجربة المتعالي هي انطلاق من الذات وعودة إليها وفق ما جاء في قوله: «أما إذا وصلت بملكة المعرفة عندك إلى غير المحدود، لأنه ليس من هذه الأشياء، فاستند إلى هذه الأشياء نفسها، ومنها شاهد»[3]، ذلك أن الفيلسوف يدرك الشيء من نقيضه، وهو بذلك يدعونا إلى معرفة الكلي من الجزئي، ومعرفة

1- عبد الغفار مكاوي، مدرسة الحكمة ، دار الكتاب العربي، ص69.
2- المرجع نفسه ، ص70.
3- المرجع نفسه ، ص54.

غير الواقع بالواقع، أي تخيل الشيء ليس بما هو، إنما بما يوحي به من نقائض، وهو إذ يجعل الأشياء الواقعة تحت البصر أساساً للتبصر، فمعنى ذلك أنه «لا يتسنى للإنسان أن يرى الرؤية الحقة، حتى يغوص بكليته في هذه الأرض، ويملأ عينيه من هذا الواقع المحسوس»[1] بكل تجلياته، وتناقضاته، واحتمالاته، وتوقعاته، ومهما حاول الإنسان التعبير عن نفسه فهو يظل رهين الثالوث الأزلي، المتعالي، أو الفوق Le Dessus، أو الداخل le Dedan، أو الخارج Le Dehors.



ضمن هذا الثالوث، إذاً، يبقى كل من المعقول واللامعقول، والراهن والمرتقب، والكائن والممكن، وكل ما يحتاج إليه الوجود من متناقضات، وما يصدر منه من تضاد، وصفات دائمة ومميزة للكائن البشري، كونه أكثر الموجودات إحساساً بالزمن والحياة، وإدراكاً لوجوده، ولذلك فهو خاضع لغريزة التطلع التي تملي عليه ضروبا من المغامرات، وتمنيه بنَجَاوَى متجددة.

1- عبد الغفار مكاوي، مدرسة الحكمة ، دار الكتاب العربي، ص55.

أ - الصوفية السريالية

يستلهم الصوفي الباطنَ في خوض تجربته، ويشغف بالقلب والروح، بينما **يغوص السريالي على المعاني**، ويبلغ معانيها العميقة، في عدم وعيه لمساءلة ذاته، مقصياً بذلك أساليب العقل، ويولع بنشوة الفرح الماورائي بعيداً عن عالمه الأرضي، واحتفاء بالعالم الفني، هنالك حيث تنسجم الذات مع عالمها، وتسكن إليه في ألفة، وهي دعوة لمجافاة الواقع الخارجي، واستلهام العالم الباطني، كونه قوة خفية، لا تتجلى إلا لأكثر الناس نفاذاً في بواطنه بما يحملونه من رؤى كشفية، وما يتميزون به من تبصر، ووعي، وإدراك، ولذلك فهم يجدون في ذواتهم من الامتلاء والغبطة ما يغنيهم عما هو موجود في الخارج، إنهم مزودون بطاقة لا متناهية من الاكتفاء الذي لا ينضب، وقد بدا لـ أنـدري بريتون André Breton دائماً «أن الإنسان يقرر، ويقدر، ويتوقف عليه وحده أن يملك كل ذاته، أي أن يبقى في حالة الفوضى عصابة رغباته، المتزايدة الخطر يوماً بعد يوم، إنها تحوي في نفسها التعويض الكامل من الشقاء الذي نعانيه، ويمكن لها أن تصبح منظمة أيضاً، مع عدّ أي خيبة غير صميمية فاجعة فقط»[1]، فالذات وفق السريالية لا تجد متعتها، ولا مبتغاها، في ممارسة اليومي بكل رغائبه، وإنما هي تسعى دائماً إلى التواصل مع المتعالي، موطن اللذائذ واللطائف، ومسكن السعادة العليا، إنها إذاً تبحث عن المعادل الروحاني لوجودها، ووجدانيته، حيث لا يحفل مطلقاً بالظاهر من الأشياء والحياة، ويصبو إلى تقمص لحظة تتلاشى فيها الذات، حين تستلهم وجْدها البدئي، والذي تنهله دونما ريب من عدم وعينا الجماعي.

1- بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، دمشق، ص31.

هناك إذاً رغبة في مجافاة الواقع، ورفضه، وإدانته، فـ«التجربة الصوفية تتضمن الرفض أساساً لها، كنقطة ابتداء، فالصوفي منخلع من عالمه الواقعي، ومنبت، يعيش وإياه لا في حالة مشاقة وإنما في حالة قطيعة»[1]، ولعل هذه هي همزة الوصل بين الصوفية والسريالية في اعتناقهما مبدأ الرفض أساساً جوهرياً لتجربة الذات في اقتناص الكلي، وتقمص المطلق، «أما الموقف الواقعي، كما يقول بريتون Breton، فيبدو لي كأنه معاد لكل ارتقاء فكري وخلقي، إنني أمقته، لأنه مؤلف من بلادة، ومن بغضاء، ومن عجرفة فارغة»[2]، إن هذا الموقف صادر من ذات تتقرب من العالم الأسمى، وتلتحم به، لما تتلمس فيه من جدوى معاناتها، وما يعوضها من فراغ الواقع وهشاشته، وحطته، ومن أجل ذلك فهي ترغب دائماً في إيجاد معادل آخر للحياة وللإنسان، حتى وإن استمدت هذه المعادلات، أو المعاني، من فيض المجهول وغير المعقول، ذلك أن السريالية تمرد مطلق، وعصيان كامل، وتخريب منظم، دعابة وعبادة غير المعقول[3]، ولا يعني هذا إيماناً مطلقاً بلا جدوى التواصل مع الواقع الأرضي، بقدر ما يعني أن ولع الذات بالبحث المستمر عن المضمر والخفي جعلها تستمر في البحث عن النقيض من دون أن ترغب في الوصول إليه، ونقيض الراهن هو غير المعقول الغائب والمستحضر على الدوام بقوته الخفية، التي تمنحه القدرة على الحضور، ولاشك في أن «اكتشاف ما فوق الواقع، أو الواقع الأسمى كان سببا في إنكار الواقع، أو رفضه»[4].

1- يوسف اليوسف ، ما الشعر العظيم؟، ص 150 .
2- بيانات السريالية ، ص 17.
3- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، ص 158.
4- المرجع نفسه، ص 158.

لقد اكتشفت السريالية وجودها الأسمى في مرآتها المحطمة «**الحلم**» كونها مفتاحاً لاستسرارية عدم الشعور الغامض، هناك حيث يربض سر الخلاص البشري، بينما تمثلت الصوفية يقظة الروح في معانقة الكلية الإلهية المطلقة استجابة للوجد الروحي، وليس تماهياً مع غرور الذات غير المبالية.

والصوفية والسريالية كلاهما تجربة عظيمة في تحرير الذات من أسرها، الذي يشدها إلى أسفل أملاً في التحليق بالأنا في فضاءات أنقى، وأنبل، لحظة الاتحاد ببرهة المتعالي، وأنَّة من أنَّاته الأكثر جراحاً ونَبْلاً، والأعمق ألماً وتوجعاً، وقد خلص أدونيس إلى هذه النتيجة نفسها بقوله: «وهكذا نخلص إلى القول إن التجربة المعرفية الصوفية كمثل التجربة السريالية مشروع تحرر من القيود التي تحد حرية الإنسان، وحركته بأنواعها كلها، وذلك من أجل معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية»، والشاعر مثل الصوفي والسريالي يسعى إلى استجلاء غوامض الذات والغوص بها في الأعمق للكشف عن جوهرها، وموطن أزليتها، شأنه في ذلك شأنهما في السعي إلى معرفة الشيء من الباطن، والبحث عن الغاية في التواصل مع الأعلى:

الصوفي: تعطيل الحواس ← الغناء

السريالي: استبطان عدم الشعور ← الإبداع

الشاعر: غريزة الانفعال بالحدس ← الاستبصار

ب الصوفية الثورية

في كل إنسان طاقات هائلة للهدم والبناء، تتجسد في تحويل الواقع المادي للأشياء، والوجود، إلى واقع مثالي، يجرد الحياة من معانيها الحسية، ويرتفع بها إلى درجة السمو، التي تطمح إليها الذات الإنسانية، بما تمتلكه من قوى باطنية أقوى من أي تصور خارجي، وقد كان الإبداع لدى الشاعر أهم بوابة لاستشراف مثله العليا، كما كان الفناء في الله بتعطيل الحواس لدى الصوفي سبيله أيضاً لتحقيق ذاته في أعظم مثلها وأنبل معانيها، ولما كانت الصوفية هدماً كلياً، وتحطيماً كاملاً، لكل ما يشمل الواقع الإنساني، كونه ممارسة يومية، تخلو من أي تعبير وجداني فقد شملت كل معاني الثورة والتمرد والعصيان، سواء بما تمتلكه من يقين روحاني يتجاوز المدركات الحسية، أم بما تتميز به من مصادر قواها الخفية، المستمدة من عالمها الباطني، والذي يمدها بالروح «**الإنسانية، الجوهرية**» في تجاوز المأزق المأساوي للذات، والوجدان، والفكر.

ولم تكن هذه الثورة وليدة نزوة عابرة، بل هي وليدة أزمة روحية وفكرية، شكلت صدمة للواقع والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة، ومسلم بها، لا يزعزعها شك، ولا تتواصل إلا بما تحتمله من قيم يقينية، وقد عبرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأججة بالنار المتقدة في القلب، والروح، والفكر، والوجدان، وذلك على لسان جلال الدين الرومي الذي يقول: إن الهواء الذي أنفخه في هذه الناي نار وليس هواء، وكل ما ليست له هذه النار فليمت[1]، إنها حكمة الصوفي، الذي يقدر الحياة بمدى ما يبعث هو فيها من الحياة والنبض، والحركة، ليظل يحيا

1- ينظر، محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، العدد السابق.

فيها على الدوام، وليس بما فيها من ثبات ويسر، ذلك أن الإنسان في رأي الصوفي هو الذي يحتوي الحياة ويستوعبها، ويعيد خلقها، وتشكيلها، وابتكارها، بما يمتلك من وعي، وحكمة، وحدس، وإدراك، وتبصر، ومن لم يمتلك هذه المقدرة فلا مكان له في الوجود.

وقد ذهب بعض الباحثين إلى ربط الواقع الراهن ببعض مصطلحات الصوفية القديمة، حيث يقول: «إن الصوفية أدت عملاً ثورياً يتسم بالاحتجاج، ويمثل حالة «للتأكد» الاجتماعي أمام القائم السياسي»[1]، وقد تمثل الشعر العربي المعاصر مقولتي الاحتجاج وعدم النصياع تمثلاً واعياً، وصميمياً، وقيادياً، حتى الثورة، والتمرد على جميع أنماط الموروث إيديولوجياً، وفكرياً، وفنياً، واجتماعياً، تواصلاً مع حركات البعث لزعزعة الثابت، وتماشياً مع قدرة التفكير البشرية في مراحل نموها.

وهكذا يمكننا أن نخلص إلى أن الحدس الإبداعي لدى الشاعر يستوعب الآفاق الرحبة في الكون، وأغوار الذات العميقة، مشكلاً بذلك أفقاً لرؤاه، يتوسل إلى الكشف الصوفي، ويستلهم الواقع من حيث كونه دافعاً قوياً للتغيير والثورة، من دون أن يبقى الشاعر «أسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة على ما هجس في نفسه من شكل مألوف»[2]، بل يجب أن تكون نتيجة لتواصل الذات مع لحظات البحث عن ذاتها، لتظل صوفية الشاعر صيحة تستصرخ من شجون الحياة، وتصوغ من وجدانيتها المأساوية كياناً لها، ووجوداً جوهرياً، وأصيلاً.

وتكمن مظاهر الصوفية في إدراك أبسط الأشياء، فكما يتعالى سلطان المدركات الباطنية إلى أعلى مستويات الشعور، ويغوص في أعمق أغواره

1- نفسه .

2- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص212.

السحيقة، كذلك يلتفت إلى الأشياء الأكثر بساطة في الحياة من حيث ارتباط الوعي واقترانه بالمدركات الحسية. فقد كان روبرت بروك Robert Brock صوفياً، حيث إن رؤيته للأشياء وللمخلوقات مرتبطة بكل ما هو بسيط، وربما أدرك صوفيته حينما تلمّس معانيها، واكتشف جمالية العادي لدى الكائنات والبشر: «إن صوفيتي يقول روبرت في أساسها هي النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم، لا من حيث النفع، ولا من حيث الأدب، ولا البشاعة، ولا أي شيء آخر لديهم، إنما كونهم كائناتٍ مخلوقةً، هذا هو على الأقل وصف نظريتي إليهم بعبارة فلسفية، والذي يحدث هو أنني فجأة ما أستشعر القيمة غير العادية، والأهمية البالغة لكل شخص ألقاه، وكل شيء أراه تقريبا»[1]، إنها الرؤية بالقلب، هي التي أتاحت لهذا المتصوف أن يضفي على الحياة معاني النبل والبساطة، ويسقط عليها جمال التبصر بقصد النفاذ إلى «الماوراء» الخفي، كونه مؤشراً على معان إنسانية عميقة.

رموز البرزخ

هناك مضامين وجدانية، وروحانية، تستلهم كيان الصوفي، وتقع في تماس مع مدلولات تجربة الشاعر الإبداعية، وتمده باليخضور، وهذه المضامين الذاتية هي المشترك «**المعنوي، الرؤيوي**» بين الشاعر والصوفي، على اعتبار أن كليهما مولع باقتناص المطلقات، ووعي الكليات واستيعابها، وهذا جعل الصوفية «مُقْتَرَباً (من) الوجود والحياة، أو منهجاً شمولياً يحاول استيعاب كل ما هو كائن على الإطلاق، فالصوفية نمط حياة، أو نمط من أنماطك انكشاف الإنسان في الزمان»[2]، الذي يستطيع أن يدرك مأزق الذات والوجود معاً.

1- مصطفى هدارة، المرجع السابق.

2- يوسف اليوسف، الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد، ع08 عام 1989م.

غير أن هناك مجالات أخرى تشترك فيها الصوفية كونهاخطاباً منهجياً لتحليل النصوص وتأويلها مع القراءة الحداثية، التي تطمح إلى مقاربة النص استناداً إلى رموز المنهج الصوفي، وأهم هذه الرموز:

أ) فيض البرهان، كشف الكشف.
ب) اللغة، الرمز.
ج) الخيال، البرزخ.
د) الحامل السيميائي، التأويلي.

أ) فيض البرهان، كشف الكشف:

إن القصيدة لا تفصح عن ذاتها، بل هي تتوارى خلف أستار وحجب، ولا تتجلى إلا في نمط احتمال، أما الوارد فيها فهو محض علامات دالة، تختبئ وراءها مدلولات جمة، ومحمولات متعددة، ومن ثم كان النفاذ إلى مستوياتها العميقة يتطلب، على نحو ضروري، سبلاً ملتوية، وطرائق متنوعة، لا تختلف من حيث طاقاتها، وتصوراتها، وفرضياتها، وحسب، ولكن أيضاً من حيث كونها أنماطاً غير ثابتة تنزع إلى التحول، في الهيئة والشكل، والتنوع في الصور، والتلون في الدلالات، فكما تتعدد مستويات النص، كذلك تتعدد مستويات التقبل والتحليل، ولا شك في أن فيض البرهان، أو كشف الكشف، هو أحد السبل المؤدية إلى فضاءات النص، وفجواته، والتواءاته، لأنه كما هو معلوم في خطاب الصوفية «يشاهد من الشيء جوهرَه الصافي، فهو نظرة باطنية مَلَكية، تخلِّص الأشياء من أعراضها وشوائبها، وما فضل من صميمها، ابتغاء البلوغ إلى نواتها الأولى، أو ينبوعها الأصلي»[1]، فإذا كانت القصيدة رؤية، فإن الوصول

1- المرجع السابق ، الصوفية والنقد الأدبي، مرجع سابق، مجلة الناقد ، ع08، عام 1989م.

إلى مضمراتها الخفية يحتاج إلى مثل هذه الطاقات الكشفية، ويقترن الكشف بالتفكيك في كثير من التصورات والرؤى، حيث يبدو أن كليهما يدعو إلى تشريح البنى العميقة للنص لاستخلاص المعنى الضمني، فالتفكيك إدراك ضمن النص، من دون التقيد بنماذج ثابتة في التعامل معه، ومن دون أن يبقى أسير المتون الخارجية، وكما يقول جاك دريدا Jacques Derrida إن حركات التفكيك لا تتناول البنى والهياكل الراسخة من الخارج، ولا يمكن أن تصبح ممكنة ومؤثرة، وتضرب ضربات صائبة، إلا إذا سكنت هذه البنى من الداخل وتلبستها[1]، إنه حفر في الجوف، وخوض في المنطق الأكثر عمقاً، وبذلك فهو يرتبط من الرؤية الصوفية بما يمتلكه الحس من إدراك وتصور، وليس بما يمليه العقل، الذي لا يتوافر إلا على احتياط أقل.

ويعمل الكشف على تنشيط القوى لحركية الذهن في القدرة على الإحساس بالظواهر النفسية المختلفة، وتنشيط طاقة الذاكرة بدافع الاحتفاظ بالتجارب السابقة، «فالكشف في الحق لا يقل أبداً عن كونه استنفاراً للطاقة الاحتياطية الجاثمة في الذهن البشري، إن الجهد البرهاني، أو العلمي، لا يملك أن يستهلك جملة الطاقة النفسية أو الدماغية، بل هو لا يكاد أن يفيد إلا من جزء يسير من طاقة العالم الجوَّاني الشديد الزخْم والغزارة»[2].

هناك إذاً فائض في الطاقة الجوانية للوجدان البشري، يظل يلهم الذات على الدوام، أما البذل البرهاني فهو لصيق بالجانب البراني للظواهر، وكأن النص في رأي الصوفية قطعة من وجدان، لا علاقة لسلطان العلم فيها، حيث لا يلج أعماقه إلا من تمرس على التعامل مع المعنى الإنساني،

1- ينظر، هاشم صالح ، التأويل والتفكيك ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 54،55.
2- يوسف اليوسف ، الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد ، ع08.

النابع من جوهره الخبيء، «أما النقد العملي أو التطبيقي، فيصير نوعاً من «**كشف الكشف**»، أي هو استبارٌ **للنص وشهادة عليه**»[1]، ينبغي إذاً أن يكشف عن مضامين النص الباطنية، التي تنقلنا إلى عالم عدم المتناهي في تفتحه المطل على مبدأ التجلي، وتجعلنا نتحد بصفاته ضمن وثبات كشف المضمرات، والمستورات، بالتذوق «بالعمق الميتافيزيقي»، ووفق أساليب الحدس، والاستبصار، والموقف، وهي من المواضيع الصوفية، التي تجمع في مضامينها الشوق، والـذوق، وصقل النفس، والتنقيب عن الألطاف والنشوات، وكل ما هو جميل ونبيل، وقد قال أحدهم: «عشقُ الجمال قنطرةٌ إلى الله»، ولقد دفعهم (المتصوفة) ذوقهم وشوقهم إلى الولع باللغة العالية، أولاً، وإلى التولُّه بالسفر والترحال، ثانياً، وذلك ابتغاء الالتقاء بكل ما يصلح غذاءً لنفوس همُّها الأول والأخير أن تتحول من الجَلَف إلى الهَيَف، لا قصدَ لها إلا أن تصير جديرة بمجاورة الله[2].

ب) اللغة، الرمز:

يستند المنهج الصوفي إلى مقولتي «**اللغة**» و«**الرمز**» كونهما مقولتين فلسفيتين وذهنيتين، تشتركان في أداء الوظيفة الرامزة، وتوصيلها وفق رموز دالة تحتمل التأويل والاحتمال، ولذلك سلكت الصوفية مسلك الرمز لما يحمله من طاقات الغموض، والإبهام، والإيحاء، بقصد استلهام عوالمها الغامضة كونها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر، الذي لا تستوعبه إلا الطاقات الكشفية، أضف إلى ذلك أنه «كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح، أي إنه يكتم سراً لا يبوح به إلا جزئياً، وبالتدرج، كما لا يبوح به إلا بالكشف، لا بالبرهان، مادام الرمز لا يشعُّ فحواه إلا وفقاً

1- المرجع السابق، ع8.

2- يوسف سامي اليوسف ، الصوفية إمداد للنقد الأدبي.

لمبدأ التلويح»[1]، فالبرهان سبيل العقل، ودليل العلم، أما الكشف فهو سبيل التأمل والوجدان.

وفي هذا المجال يؤسس أدونيس كونه نموذجاً لهذا التفكير نظريته على أساس «**الماوراء نص**»، وكأن الرمز لديه هو الوجه الآخر للنص، أو هو النص غير المرئي، أو المحتمل، أو الخفي، ولذلك فهو يقول: «الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي، وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، اندفاع نحو الجوهر»[2]، فالنص على هذا النحو غير قادر على الوجود، لأن حركته منعدمة، ووجوده مجهول، لكنه ينبعث فور مداعبة القارئ «**لراموزه**» الصموت، وقد كان أدونيس رائد الترميز، حين يلغم نصوصه الشعرية بكومة من أيقونات ذات دلالات متعددة، لا يمكن أن تستوعب محمولاتها كاملة إلا الذات المبدعة، التي تمرست على مداعبة اللغة[3]، ومساءلة مكوناتها الأصيلة:

في الجرح أبراج وملائكة
نهر يغلق أبوابه، وأعشاب تمشي
رجل يتعرى،
يفتت ريحاناً يابساً ويملل
ثم ينقط الماء فوق رأسه

1- يوسف اليوسف ، الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد ، ع08، عام 1989م.

2- أدونيس، زمن الشعر ، دار العودة، ص 160.

3- وتروي لنا هدباء ابنة نزار قباني مُلْحَةً ما جرى في بعض مجالات لقاءات الشاعرين نزار قباني وأدونيس، تقول: ذات يوم قال والدي لأدونيس: «يا أدونيس أجهد نفسي حتى أفهمك، أنت بشرفك هل تفهم حالك؟، لمن تكتب يا أدونيس؟!»، ثم يضحكون.

وهكذا يكف النص عن كونه استجابة لواقع أو ضرورة، ويستغني الشاعر عن الفكرة أو الصورة في سبيل الحصول على «**الكونية الشعرية**»، فكما يتحد الشكل والمضمون اتحاداً كلياً بالموسيقى، ويتحد الجسد والروح في أثناء الرقص، كذلك تمتلك القصيدة نشوة الاتحاد من حيث كونها رؤية للكون وللحياة غير مجزأة، بل هي كلية، وعليها أن تمتنع عن كونها «**لحظة انفعالية**»، وتسمو إلى أن تكون «**لحظة كونية**».

ولاشك في أن هذا السمو إلى الكونية لا تستوعبه إلا لغة تسعى إلى احتواء المطلقات الجمالية، والروحية، والفكرية، والوجدانية بكلياتها، «لا لأن اللغة ماهية العقل البشري وحسب، بل لأنها الأنا الوحيد الذي يسعى الإنسان بوساطته من أجل احتواء هذا الاتساع غير المتناهي، أو المفتوح على المطلق، والمسرَّح وغير المحدود»[1]، وكذلك من أجل تجسيدٍ أعظم لتأملاته، وحدوسه، وتطلعاته، ورؤاه، واللغة هنا مثل الرمز، تعلو ولا يعلى عليها، فهي ليست خاصية فنية أو جمالية وحسب، ولكنها ميدان للتجاوز والتخطي أولاً، ومجال للاحتمال والممكن ثانياً، «وكما حطم الصوفي الحواجز والحدود التي تفصل بين الأشياء، فجعلها عالماً واحداً، يذوب بعضه في بعض، ويغْني بعضه عن بعض، كذلك كان شأنه مع اللغة دلالات ألفاظها، حيث تنزاح قوالب الألفاظ، ويتداخل بعضها في بعض، وتكاد تتحول جميعها إلى نغم واحد»[2].

والشاعر ليس أقل حظاً من الصوفي في استخدام الرموز اللغوية في كل محمولاتها، وشحناتها، وكثافتها للإيحاء بجملة الأفكار التي تراوده، والمعاني التي يهجس بها، والقيم التعبيرية، والوجدانية، التي يتفجر بها المعنى الباطني، اللغة إذاً مؤشر على الظاهر والمستتر، والممكن

1- يوسف اليوسف، المرجع السابق.

2- عامر النجار، التصوف النفسي، دار المعارف، ص145.

والمحتمل، والمعلوم والمجهول، إنها مع ذلك احتواء للكون في «عدم تناهية»، لأن «**اتساع الممكنات لا يقبل التناهي**».

واللغة الصوفية هي ذلك **غير المعقول الممكن** في تعاملها مع «**الأكوان الممكنة**»، تحليلاً وتركيباً وفق مصطلح David lewis، والتي لا تتعارض مع «**المستحيل الممكن**»، كما عبر عنه العالم الفيزيائي Michio Kaku، ولعل هذا ما يجعل اللغة الصوفية استثنائية، حين تنفلت من المعقولات برمتها لتعبر عن وجودها في سياقه المبهم، كما لا تظهر إلا في شكل «**التجلي**»، وهذه هي اللغة الرامزة، أو اللغة الرمز، التي تخلب قلوب المتصوفة، «ثم إن تولّه الصوفيين باللغة الاستثنائية، وصلادة الأسلوب العاري، وجودة التعبير الرفيع، هو أساس رصين لكتابة عربية كثيفة أو مركبة، أو قل: كتابة عميقة الغور أولاً، ومشحونة بالقدرة على المباغتة والخلب، ثانياً»[1]، وقد رافق الشعراء مثل هذا الوله منذ الرومانسية إلى الرمزية، والسريالية، ويزداد ولهاً واستغراقاً ونشوة بجمالية الرمز، وسحره، وسلطانه على الحس، والفكر، والشعور، وهكذا ظلت اللغة بمنزلة الحامل الأسمى لمعنى الوجود بكل متناقضاته، التي تشكل جوهر كل جمالية في الحياة.

ج) الخيال البرزخ:

ليس البرزخ في مصطلح الصوفية حَيْداً، أو غياً بها، أو تماهياً عاطفيا منها، بقدر ما هو طاقة وجدانية، تتفجر بالمدهش وغير المنظور، وتطفح بالمحسوس والمعقول، والبرزخ في مثل هذه الحال لا يهبط إلى درك العالم السفلي، فيجرده من حيوية وينعدم، ولا يرتفع إلى درجة الواقع الأسمى، فيفقد معقوليته، وإنما «**حس باطن بين المعقول والمحسوس**»،

1- يوسف اليوسف ، المرجع السابق.

كما تصوره ابن عربي، سماته التلوُّن، والتغيُّر، والتبدل، وفق أحوال النفس عبر ترحالها، وتنقلها، وسفرها، وهذا ما يمنح النصوص الأدبية الإشراق، ويمدها باليخضور، وينفي عنها صفات الثبات والرتابة، وهو إذ يستحضر الغائب ويبتكر المجهول «**يصور ما ليس بكائن**»، إنه مجال مفتوح على فضاءات غير متناهية من الحرية.

لقد أراد ابن عربي أن ينفي عن الخيال صفة التجريد المطلق، وكذا الحسية المطلقة، وهو ما جعله يضعه بين المنزلتين، حيث إن «**علم الخيال هو علم البرزخ**»، ذلك أن غريزة التذوق الإنساني لا تصل إلى عمقها الوجداني إلا بما تقتنصه المخيلة من الواقع، وتحوله الطاقة الجوانية، في تأملها الباطني، للذات المبدعة إلى فيض من العلامات المتعالقة، والمتشاكلة، كونها متعددة المعاني والدلالات.

وعلى النقد الأدبي أن يغوص في مصطلح البرزخ أكثر، ليمتاحَ منه نظرية لجمال الخيال، ويوسع مقدرته الكشفية، حتى تدركه الأذواق، والأسماع، والأذهان، ويصل إلى أقاصي الوَجد، وينفتح على جميع الممكنات، فإذا تمكن الناقد المعاصر من تمثل مقولة الخيال لدى الصوفية تمثلاً واعياً، يكون بوسعه حينها مقاربة النصوص مقاربة واعية ومتمكنة.

د) الحامل السيميائي، التأويلي:

تتجسد حيوية الفهم التأويلي ضمن مستويات نظرية القراءة في صرف الظاهر، وتمكين الباطن، بالتقلب في الأحوال إلى الاستقرار، بعده مؤشراً عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة، كما تتجسد هذه الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل، ليس كونه «**أنا متقبلة**» وحسب، ولكن بصفة «**أنا فاعلة**» أيضاً، توحي

بمقدرتها على تفكيك النصوص بما تمتلكه من رؤى، حيث تعلن كل قراءة جديدة عن ولادة جديدة للمعنى، أو الدلالة المتضمنة، أو التي جرى إسقاطها على النص، «فالشرط الجوهري لمعادلة التأويل هو معرفة حياة العمل في وعي أجيال متعددة من القراء»[1]، ما يكسب المعنى الواحد دلالات متباينة، ويجعله غير منغلق، ولكنه مفتوح على طاقات تأويلية ممكنة ومحتملة، يمكنها فسح المجال لظهور معانٍ متعددة ومتنوعة.

وقد اتخذ مصطلح التأويل قديماً مأخذ الجد، حيث فكرة الصراع بين الظاهر والباطن شائعة في حقل معارف القدامى، بخاصة عند المتصوفة، ويمكن عدّ ابن عربي أحد الأقطاب البارزين الذين اهتموا بقضايا التأويل، وجعلوا له مخرجاً على المستوى الوجودي بفكرة البرزخ، وعلى المستوى الإنساني برحلة المعارف الخيالية من أجل الكشف عن جوهر المعرفة.

إن خصوصية **التأويلية** تكمن في البحث عن الأنساق العامة، التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة، كونها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي، ذلك أن التأويلية لا ترتبط «**بما حدث**» مجالاً مرجعياً ثابتاً، وإنما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة «**لما يحدث**» لاستكشاف المجال التأملي، حيث يخلق من النص الأول نصاً ثانياً، يتشظى في النص الآخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص، بتفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية، يكون التأويل فيها متساوقاً مع وحدة الرؤية الممكنة، ووحدة نتاج تواصلات المحصلات الخبرية المتساوقة، والمتصارعة، لتوليد أنماط جديدة من التأويلات.

1- ف، ي، خاليزيف، التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع54، 55.

ومن ثم فإن سياق التأويل لا يحكمه مقياس «**الرؤية**» الموجهة لمعرفة الحقيقة، وإنما يعتمد أساساً سياق منطق الباطن، هذا المنطق في طُرُق استنباطه لا تحده مصطلحات سابقة، ولا تحيط بالمتلقي دوافع خارجية لتؤثر فيه، بل يصبح غياب «**النهج الضابط**» شرطاً أساسياً للمعرفة غير المتحيزة، ومن هنا يسلم القارئ سلطانه للعالم المجهول في أثناء عملية القراءة، التي هي في عداد «**التأويل التوليدي**» من أجل خلق التأليف الثاني[1].

هناك مستويات خبيئة ولا مرئية، تمنحها التأويلية لحيوية الاستنباط، بما تحمله من سمات الانجلاء، وتواظب على استحضار غيبيات دلالاتها، فيما خفي من معاني الصور ومستورها، كونها الأسلوب الأوحد لاستقراء منهجي له خصوصياته وتصوراته في رؤية «نظرية القراءة»، ولذلك «يكون الاستنباط التأويلي ذا حيوية شديدة الصلة بمقولات عدم التناهي، والتفتح، والخيال المطل على الغياب، والذي ينادي النائيات والمتباينات، بل قل إن التأويل تطبيق إجرائي لمبدأ التجلي الذي هو التفتح إياه، على وجه الدقة والتماهي»[2].

وحتى نفيد من مجالات شتى من **التجربة الصوفية**، سواء ما تعلق «بالمواضيع الذاتية بكل ما تحمله من مظاهر الاغتراب، والقلق، أو ظاهرة الانسحاب من الوجود، أو التمرد على الواقع إلى واقع أسمى، أو البحث عن الجوهر المفقود، أو نشدان المثل المطلقة، أو ما يتعلق كذلك «بالمواضيع المنهجية» مثل الكشف، والرمز، والتأويل...» ينبغي اتخاذ هذه التجربة جراء عملياً وتطبيقياً في الدراسات التحليلية، فقد اتضح أنه

1- لمزيد من التوسع انظر كتابينا : دلائلية النص الأدبي، ص 24 ، 30، و «إراءة التأويل» في فصوله الأولى.

2- يوسف اليوسف، المرجع السابق.

يمكن الصوفية أن تصبح منهلاً يتشرب منه النقد العربي الحديث، من حيث مصطلحات وأدواته الإجرائية، ورافدا يُهتَدى إليه، ويسترشد به، ويستقي من هذا الموروث العظيم كثيراً من القضايا المتعلقة بالمعنى والمبنى، أو ما يعرف في المصطلحات الحداثية بالبنى العميقة، والبنى السطحية.

وعلى النقد العربي أن يعيد النظر في تصوراته وأدواته، ورؤاه، وما يشترك فيها مع الصوفية، فيتجنب بعضها تجنباً واعياً ومركزاً. ويأخذ ببعضها مأخذ الجد لتنمية المشروع، والمساءلة لبلوغ الغاية، والوعي لبعث الفهم وسلامة الإدراك.

الاستبطان الدلالي

إن أي عمل أدبي لا تكتمل حيوية إلا بمشاركة مؤثرة من قارئ مطلع، وذلك بحل الرموز المستخلصة، والتي كثيراً ما توظف في النصوص للتمويه والانحراف عن المعنى الحرفي لها، وهو ما يتوافق مع القراءة الدلالية الاستبطانية المفتوحة، كونها لا تنتهي إلى معنى محدد، ولكنها تعكف على ملاحقة المضمر الدلالي في جميع مظاهره ومستوياته الترميزية، وهكذا فإن سبل الكشف عن صيغ معارج المعنى غير محددة، كما وهي قابلة للتحول أو الإخفاق، حيث إن كل نص له متصور ذهني غائب، أو وهمي في وعي المتقي، يتشكل لديه من تراكم الخبرات القرائية، والمخزون الذاكري، وما تضيفه قدراته الإبداعية من خلق وابتكار.

ومهما تعددت الرؤية التحليلية للنص، وتنوعت معارج معناه، تبقَ ثمة مصطلحات قابلة للاستيعاب، وقابلة لتمرس القارئ السيميائي بالتعامل معها، منها ما يرتبط بالسياق التداولي أو النحوي، ومنها ما يرتبط

بالسياق البنيوي الدلالي للنص، ومن ثمَّ فإن «هذه التحاليل الدلالية بلا شك ليست إلا طريقة توضيح، وبناء، وتنظيم، للحس الداخلي اللغوي، الذي يُفهِمنا المساحة الأسلوبية لرسالة لفظية على مستوى الكلمات، وهكذا فإنها تسمح بقياس جمهور العمليات الذهنية على أساس من التقريبات والتمييزات، التي نقوم بها في عدم عند فك النصوص،»[1] سعياً منا إلى رصد التباينات الدلالية، والإيحائية، والعلائق الداخلية، وملاحقة المتناهيات، وضبط المتباعدات، وتقريب النائيات، لمتابعة الأيقونة Icon الشعرية، التي لا يقذف بها النص خارج تخومه، وإنما داخل أغواره.

وتماشياً مع هذه الرؤية الكشفية نحاول رصد السمات الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مع التركيز على بعض المحاولات في الشعر الجزائري، مع أننا نعرف من قبل أنها لا ترقى في كثير منها إلى مستوى بعض الشعراء الآخرين، كما هو الشأن في تجربة الشعر العربي المعاصر، **ولكنها تتراءى لنا فسيلة نابتة على النّواة،** كإحساس يداعب كيانهم في محاولاتهم البصيصة، ولعل أكثر الدانين بهذا الفيض الشاعر «عثمان لوصيف» ليس من حيث المعجم اللغوي وحسب، ولكن من حيث المعجم الإيحائي والرمزي، إذ يسعى إلى تقمص وجدان الصوفية في أسمى تجلياتها.

تمتلك الذات الشاعرة حساً ماورائياً تمتزج فيه الرؤية بالقلب، أي بالمدركات الباطنية في أشد حالاتها هدوءاً وسكينة، وتعبر عن هذا الحدس بانفعالاتها الوجدانية النابعة من كيان يذوب في مسافات غير متناهية من عدم الوعي، كلما طرأ عليها طارئ جواني، يحرك فيها دوافع الرغبة في الإمساك بلحظات الخلود السرمدية، وتجريد العالم من حسيته، وبينما تصل كيانها بوجدان العالم **الكلي** تنفصل عن عالمها

1- آن إينو ، مراهنات – دراسة الدلالة اللغوية، دمشق ، ص77

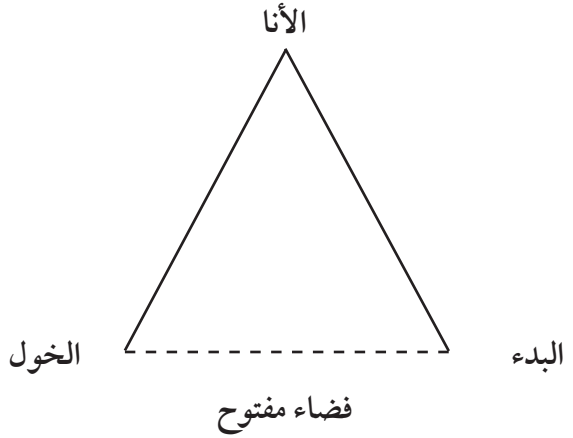
الجزئي «**الأصغر**»، محاولة منها لإيجاد منفذ لتعاستها، وحسها المأساوي في عالم يضيق باستمرار، ولا يتسع لهاجس المتعالي المطلق، الذي هو صفة مميزة للمتصوفة، ومخرج وجداني للذات الشاعرة من مأزقها الوجودي، ولما كان الشعر حالة من حالات الوجد، ونمطاً من أنماط العاطفة، فإن إحساس الشاعر بالوجود يتجاوز «**أناه**»، ليرتقي دائماً نحو الأسمى، وهذا الإحساس تصعده الانفعالات الوجدانية، وليس الانفعالات الوجودية أو الواقعية، فبينما يكون الانفعال الواقعي معيشاً بوَسَاطة «**الأنا**»، كونه واحداً من حالاته الباطنية، فإن الانفعال الشعري يكون محسوباً على الشيء، إن الحزن الواقعي تعيشه الذات على طريقة «**أنا أوجد**» بعدّ هذا تحويلاً للذات نفسها، ويكون العالم الخارجي السبب الرئيس لهذا التحويل، وعلى العكس من ذلك فإن الحزن الشعري يدرك كصفة للعالم[1]، لذا فإن الحزن الشعري جوهري وفق المعنى الإنساني العميق، ولصيق به، ولذلك فهو دائم الحضور في الذات، وبها، ومن أجلها، إنه تأصيل لكل استمرار لها، وهكذا فإن قصيدة الشاعر عثمان لصيف «**البرق**» تنفتح على عوالم من الحزن الدافئ، حيث تبدو الذات في كليتها الوجدانية كأنها تعيش في معاناة واحدة من أسمى لحظات التجلي، إنها لحظة الانخطاف، التي يلاحقها خيال الشاعر لاقتناص إشعاعاتها في أثناء التوحد بإشراقات البرق، بوصفه رمزاً لاختراق الحجب، ومحو الظلمات، وتجلي الأنوار:

يومض البرق فتنثال المرايا
بين عينيّ شفيفات ندية
يا رذاذات السموات البهية

1- ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص197.

ياغصون البرق
يا نبع التجلي...
ظمئت روحي، وجنت شفتاي
والمرايا هيجت بحر هوايا
وأنا جرح من الطين
أنا فلذة نبض
وخلايا أبجدية
صهرتها النار والحمى النبيّة
يومض البرق فتغوى مقلتاي
سرمد اللحظة... ما أرحبه!..

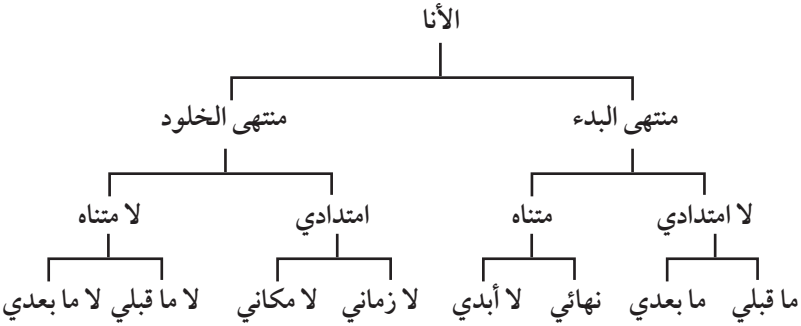
إن اللحظة أوسع من أن تستوعب دهشة الشاعر، وهو لا يقوى على الإمساك بها، لكن الذات التي تصر على انسجام خارج الزمان والمكان مع القوى المجهولة الغيبية بعدّها النبع الفياض للعطاء السرمدي، تصطدم بواقعيتها، إلا أن القلب البشري الذي يرتطم بفيض الملكوت يخلع عن الذات خيبتها، حتى لا ينطفئ في أعماقها سر البدايات الأولى، وظمأ الذات إلى هذه الكليات المتعالية هو نصيبها من المتعة الأزلية، إنها لا تريد أن تحيا فقط، بل هي ترغب، أيضاً في الخلود ولكنها لا تبحث عنه أبداً في واقعها من حيث هو موجود، وإنما تسعى إلى ما هو كائن على الدوام، متدفق، مستمر، ممتد، لامتناهٍ، ولا محدود، يمتد إلى ما وراء الرؤية، ولا ينتهي إلى فضاء مفتوح على عدم النهاية في ثلاثية «**الذات، الوجود، الخلود**»، يحاول الشاعر محو كل البدايات بحثاً عن سرمد اللحظة والهيكل، على نحو ما تبينه هذه الرسمة:



هذا البحث هو ما يؤجج في داخله لهب السؤال، وهو يلهث في رذاذات سماواته البهية، وقد أينعت غصون البرق، بينما يرد ينبوع التجلي الأعظم، ويتصاعد هاجس الرؤية احتفاء بقدسيتها، المتدفقة من وله الذات لانتهاك الكوامن الأزلية، وتطمح هذه الذات أيضاً إلى امتلاك عرفانية كونية، تتشظى في معتركها الروحي، ولذلك يغيِّب الشاعر كل حواسه، ولا يحضر منه سوى المجال الأكثر غوراً، ينادي، ويتساءل، يتشظى، ويَنخطِف، ويتلاشى، ويضيع، ثم يفنى.

وهكذا يبدو أن الذات المبدعة **الشاعر، المتصوف** بين فضائين من الرؤية، بين منتهى **البدء، الخلود،** أو في حالة بين رؤية دنيا الذات (إشراقة الانبعاث)، ورؤية دنيا الواقع (إخفاقات اليقين)، وهي حالة يصفها ابن عربي بـ «**حبس بين المقامين**»[1].

1- ابن عربي، اصطلاحات الصوفية الواردة في الفتوحات المكية.



فبينما ترتد هذه الذات باستمرار إلى **الفضاء** المتمثل في الصبا تمعناً في بالكينونة، واستشرافاً بالآفاق، تتحول مع مرور الزمن إلى ماض منته، ومستقر في الذاكرة بمحمولاته الرمزية، كونه صورة متحركة في الكيان لإثبات الوجود، وملازمة الإحساس **بالانسجام والاتفاق**، كما تظهر هذه الذات في معارج معناها صورة الطفولة الأزلية، وسر البدء في انبثاقها الأول، حيث نجدها تتوحد في بلوغ مداها برؤى متوهجة بالمشرق والمضيء، تغمرها معاني الخلود وأسراره البدئية. لقد جرى امتزاج الروح بالمطلقات، فأزيح الليل من الأجفان، وامتدت الرؤية، لتشمل القلب بالأغاني والأنوار:

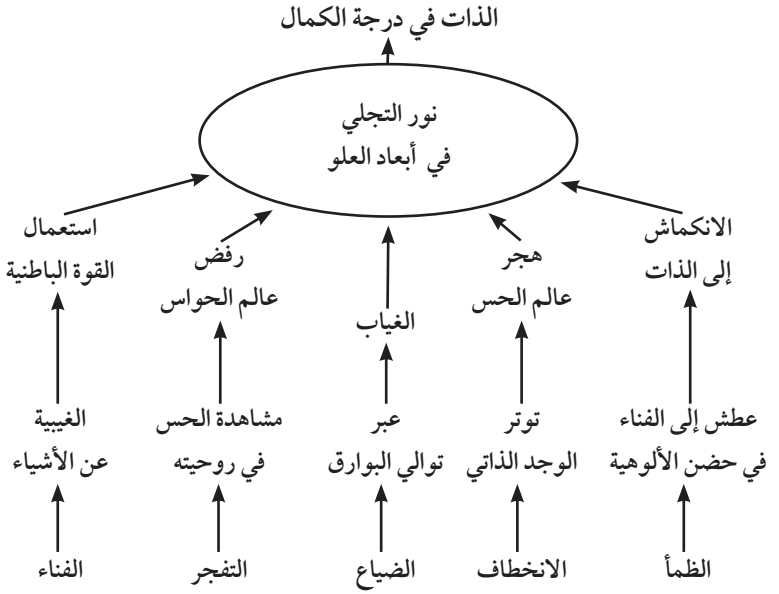
أيها البرق تمهل... زغب الضوء كساني
والأغاني غسلت قلبي الأغاني
غمرتني بفيوضات المعاني
من أزاح الليل عن جفني
من مسّد أعصابي الطرية

وسقاني حبقاً...مسكاً...وراحاً كوكبياً
من حباني ماسة خبّأتها بين الحنايا
لحظة... كانت أضاءت
لحظة...ثم تلاشت

حتى الأشياء تتجرد من تشييئها، وتبعيضها، لتخلع عنها سريتها الخبيئة، الأغاني المقدسة تغمر القلب بفيوضاتها النبيلة، ونغماتها اللطيفة، ومعانيها العميقة، والضوء الكوني يدثِّر الروح، ويلبسها روح المعاني الصوفية، وبينما الشاعر في غمرة الدهشة العظمى إذ ينزاح الليل عن جفنيه، حيث تتسع مجالات الرؤية وتضيق العبارة، كل شيء طري، ودافئ، ومتوهج، فقد تراءت المستترات، وانبثقت المضمرات، وانتشت الروح براحها الكوكبي، إنه السكر، هجران الظاهر، والرحيل إلى الداخل وتفجيره، وكل ما يقع تحت بصر الشاعر لا يبصره، ولكنه يتبصَّره من جميع مجالاته، ويتروَّاه ليتبيَّنه، إنه السفر إلى الذات، الذات الباطنية المشرقة بغير الموجود «وغير **الثابتُ في الذّهن وفي الخارج**»، وغير المرئي، وغير المتوهج، وغير المتفجر، وغير الجوهري، إلا في بواطنها، «**ضمن كائناتها الروحية**»، وفق ما جاء به أفلوطين Plotinus في قوله: «من أراد أن يدرك النفس والعقل والآنية الأولى، فينبغي أن ينكمش على ذاته، ويهجر عالم الحس، ويغيب عنه بقدر إمكانه، ويرفض الحواس، ويستعمل القوى الباطنية، فحينئذ يبصر من داخله إبصاراً حقيقياً، وبنظر قوي، ونور مضيء، ويمتد نظره الباطن أضعاف ما كان يمتد بصره الظاهر»،[1] وهذا يعني أن عين المتأمل أبعد نظراً،

1- ينظر: شاكر عبد الحميد، قراءة في ديوان محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، ع 1 / 2، 1986م.

وأقوى بصيرة، وأشد عمقاً في استخلاص معاني الأشياء، ولعل الشاعر عثمان لصيف لم يذهب بعيداً عن الخطاب الأفلوطيني في انخطافه، وضياعه، وتفجره، وفنائه، حيث كان ظامئاً إلى ينابيع التجلي، مستغرقاً في سكراته، منتشياً بفيوضات معانيه، وهذا ما توضحه القصيدة وفق الآتية:



هكذا يشتق الشاعر لغته من نبع الأزلية، ليمتزج عنفوان الأبدية بفيض الرؤية، ويجمع سر البدء، وسر الإبداع، وكأن الكتابة ليست إلا ذلك الطلسم الذي يتشكل سحراً، ويتفجر بياناً، ويلقى في فضاءات من الرؤى والهواجس نبع سر الكشف، وأي فضاء أرحب من داخل حكمة الروح، كونها معالم المطلق؟، ولذلك فالشاعر، والصوفي بخاصة، دائم العودة

والرجوع إلى البداية، ليس من أجل تكرار التجربة، ولكن رغبة في الاكتشاف، اكتشاف سر الخلق وسرمد الأبدية، وفي كل رحلة تعقبها أوبة، تعلن عن النهايات التي لا تنتهي، والبدايات التي لا تجيء، وهو في أثناء ذلك يتمزق، ويتشظى، ويمد صدره العاري إلى بَغَتَاتِ لمع البرق العنيف، وفَجَآتِه التي تخطف الأبصار بومضاته المشحونة:

أيها البرق الذي يخطف خطفاً
أيها المشحون ومضاً وفجاءاتٍ وعنفاً
يا رسول الرعد مزّق صدري العاري
وفجر أضلعي، فجر حشايا
علني ألقى فضائي وفنائي
علني ألقى شراراتي
وأولى أنجمي... أولى رؤايا
علني ألقى صبايا
وسموات غوايا

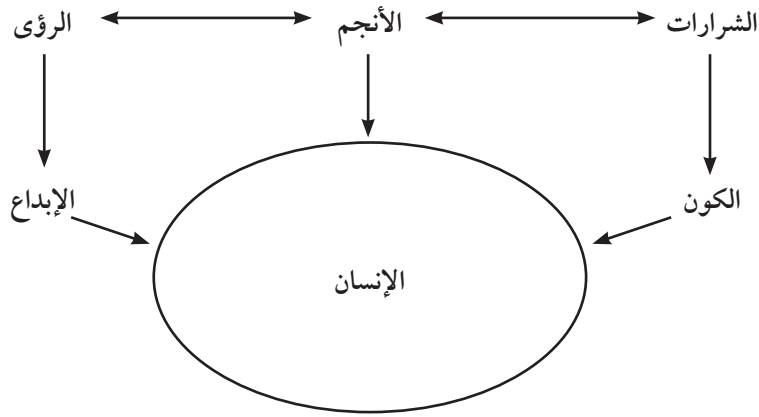
الذات إذاً هي القربان الوحيد في مسارات سرابية ومجهولة، وما يدعم مجهوليتها هو تكرار «**عل**» الدالة على الاحتمال، فالمبحوث عنه معلوم بما يدل عليه من العلامات «**شراراتي الأولى، أولى أنجمي، أولى رؤايا**»، لكنه ليس معلوماً إلا بما تضفي عليه هذه العلامات دلالات ظاهرية، ولذلك فهو يبقى مجهولاً لما يحمله من قرائن كامنة فيه.

ففضاء الذات الحقيقي ليس موجوداً إلا فيما هو خارج الحياة، أما عدم الغناء فلا يحمل أي إمكان لوجود هذا الفضاء، ومن ثمّ فقد كان الفناء أقصى درجات الوصول إلى المتعالي، حيث يجري محو جميع الفروق بين عالم الذات الوجداني ومثلها الأعلى، وقد مر الشاعر بمراحل من الانخطاف والضياع، بدءاً من الظمأ الروحي، كونه حركة نحو الأعلى، إلى الفناء بعدّه حركة عليا سامية، وهو يتشوف بكل وجدانية إلى رؤى متجددة، بعيداً عن الكون والإنسان.

يأتي إصرار الشاعر على أولى البدايات، وأولى الأوليات في هذه اللوحة:

علني ألقى شراراتي
وأولى أنجمي... وأولى رؤايا

إن إصـراره على هذه الأوليات عائد إلى كونية هذه البدايات وما يرتبط بها من حالات البراءة، والطهر، في البداية كان الطهر، ثم غزته أنماط الدنس المختلفة، فالحنين إلى البداية هو حنين إلى هذه المعاني «**الشرارات، الأنجم، الرؤى**» ترتبط الشرارات بجوهر تشكيل الكون، بينما ترتبط الأنجم ببداية الإنسان، وترتبط الرؤى ببدايات **الكتابة، الإبداع،** بما هي تجربة إسقاطية، تطهيرية، لسعادة وجوده، بالجود الغيبي في حال الحضور القلبي الرباني، وفي التطهير بالخلاص تكمن مقومات «الإرادة» في مرامها:



ويبقى الإنسان هو محور الكون، وشرط الابتكار بإعادة الخلق في جدل الحياة، ولذلك يدعو الشاعر «**البرق**» من حيث كونه قوة خارجية إلى تفجير الإنسان والكون، إنها دعوة لانقراض جماعي من أجل إعادة الخلق:

يا رسول الرعد!...
فجرني... وفجر معي الدنيا
آه...فجرني شظايا!...
آه....فجرني شظايا!...

فالمحمولات الدلالية التي تعمل على تهذيب «**معارج المعنى**»، أو بالأحرى انعطافاتها، لم تنبجس طويلاً بين حنايا صمتها المطْبق، إذ لا يزال النص يقاوم ويراوغ، بينما تعمل حيوية الفهم التأويلي على فَتِّهِ من الداخل، وملامسة كوامنه الجمالية، وخرق مجازاته الدلالية، في جدل **القراءة النص**.

تكتنز قصيدة «البرق» للشاعر عثمان لوصيف دلالات وسمات صوفية، وتحمل من المفردات ما يدعم هذا الحس الباطني المتوهج، ولعل الصورة الكلية المقتنصة من هذا النص تتجه إلى مغالطة أفق انتظارنا وإصابته بخيبة غير متوقعة، تفضي به إلى سراب، ولذلك فنحن مطالبون، كما يشير روبرت شولز Robert Scholes بالانتقال «إلى أعلى مستويات التجريد، حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو شمول، أو دوام، أو لزوم، غير أنه تصور يقوى بانتقالنا من الصورة إلى الموضوعة، التي تشير إليها، وينبغي أن نلاحظ أن [الانتظام] الواضح في لغة القصيدة يكون نفسه انتهاكاً للتوقعات الشعرية»[1]، وبذلك يظل النص سلسلة من التوقعات، لا يمكن أن تنبئ بيقين.

وبالعودة إلى ما مرَّ بنا من حديث عن «الرؤية الصوفية» فإننا نجد بعضاً من سماتها تتجسد فيما عرضه علينا عثمان لوصيف في محاولة استلهام رؤيوية البدء، وسر تشكله كونياً [العالمُ] وابتداعه وجودياً [الإنسان] وابتكاره جمالياً [الكتابة]، وما زال خياله الجامح يلاحق شهوة الخلق «**بعين غاوية**» وشوق ملتهب، حيث يقول في «**حورية الرمل**»:

وتعريت
تقدمت إلى ينبوعها الطهر
بعين غاوية
قلت: ماذا؟
وتنشقت حنين اللهب الأول
صليت على دين المجانين

1- سيمياء النص الشعري، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 19،20.

جعلت العشق رباً
ثم قدمت القرابين
ومرّغت دمي في الساقية[1]

إنها صلوات العاشق المجنون، وترنيمة الروح المشتاقة، العطشى، إلى فيوضات الأزل، ولما كان الاقتراب من ينبوعه الطهور مطلباً روحياً للجسد المتلف والوجدان المنصرم في «حنين اللهب الأول»، ولما كان القلبُ مُعَنَّى، فقد كان لزاماً على الذات أن تنفصل من كل ما يربطها بواقعها كلياً: «**تعريت**»، فالعريُ معناه التجرد من كل ما له علاقة بالخارج، لتغطس في كيان الداخل «**الباطن**» حالمة معها وجداً حاراً، ولهفة غير متناهية، ويعتريها شعور بالامتلاء، والنشوة بالارتياح، والرغبة في السكر، مثلما لم يسكر الناس من قبل، تلك هي سقوط المُقدم على المغادرة والرحيل، بحثاً عن بؤرة مضيئة في مكان بعيد، ومن أجل ذلك يسعى المتصوف وخصوصاً في عالم يمنع تصوفه إلى تكثيف الجهد، يعمل، ويناضل من أجل أن يغادر هذا العالم العائق من حيث هو عالم وجود فكري واجتماعي وسياسي، لا من حيث هو وجود عالم أنطولوجي فقط[2]، هكذا إذاً يعيش الشاعر المتصوف ظمأ الروح إلى الحق على نحو مستمر في مطلبه، ومستغرق فيه بشهوة متأججة، واحتراق متجدد، ساعياً إلى اكتشاف البدايات الأولى للأرض، والصحراء، والرمل، والشمس، والطفولة، والبحر، والسموات:

1- تمثل هذه المقطوعة شعيرة من شعائر التصوف ، أو شطحاً من شطحاته.

2- عبد المجديد الانتصار، الاكتشاف الجسدي للذات في التجربة الصوفية، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع 50، 51 .

ظامئ للرمل
للصحراء
للجوهرة الأخرى
لنار حامية
تشعل الشهوة في الأرض الرديئة
ليد عذراء تمتد إلى الشمس
تعيد الرعشة الأولى

هذا الظمأ الذي يستوطن أعماق الشاعر، ويلح عليه بشدة، هو في الحقيقة ظمأ الوجه الآخر للأشياء في توحده، وتوهجه، وما يكتنزه من حقائق، ولكن الظمأ الذي يقصده الشاعر، كونه متصوفاً، هو ظمأ الوجدان البشري في توقه إلى التوحد بالعليائي، أو الغوص في الأغوار السحيقة للتوحد بالنوراني، فهو المعادل السيميائي لفقدان أنبل المعاني الإنسانية وأنفَس المثل الجوهرية، وغيابها في واقع الشاعر، وإذا كان الشاعر يعبر عن محمولات دلالية غامضة مشحونة بفيض من الرؤى، إلا أنه يفصح عن رغبة جامحة في اكتشاف المجال الآخر من الوجود «**الجوهرة الأخرى**»، ليعيد للحياة عذريتها، وللعالم براءته الأولى، «**فالنار الحامية التي تشعل الشهوة في الأرض الرديئة**» هي القبس المقدس، الذي يعيد للأرض دفئها، واخضرارها، وربيعها المفقود، ومن ثم يعيد للإنسان سموه وكرامته.

إن القراءة الواعية المتأنية، التي تعتمد نشوة التقبل في تفجير علائق الاختلاف، وتتخذ أسلوب التعارض في صلب النص الواحد، لا تسعى إلى إبراز الحقائق، أو مطابقة المعنى، ولكن تسعى إلى ملامسة الدال في انزلاقته، وانزياحاته، وتشاكلاته، واختلافاته، فالنص غير نابض ولا متحرك

إلا بالقدر الذي يتوافر عليه من جاذبية، تعتنق مبدأ التمايز والاختلاف والتعدد، ويستبعد مبادئ الثنائية الضدية التي تنفي إمكانات التواصل بين مختلف الأنساق النصية **المتعارضة، والمتباينة، والمتباعدة، والمتقاربة في تلاحمها، وانفصالها، وتشاكلها، وتقابلها**، ومع ذلك فالنص، كما يقول جاك دريدا Jacques Derrida يبقى ذلك السرداب المظلم، يفتح على نوافذ من ناحية، وهو غامض ومعتم من ناحية أخرى[1]، والأحرى بالقراءة المتأنية أن تؤكد رغبتها في فض فعالية النص المبهمة، وفكِّ نائياته المنجرفة مع الأهواء، والغوص في عوالمه المعتمة.

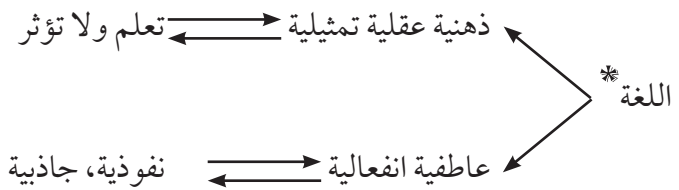
لقد أفرزت القراءة السيميائية طرائق متعددة في تحليل الخطاب الشعر، ومتباينة في اتجاهات المعاني، وكانت هذه القراءة في معظمها من مبدأ المغايرة، والاختلاف، والتعدد، ونبذ «**مبدأ**» دلالة المطابقة الذي يعمل على إخفاق دلالة الإيحاء، وقد عبر عن ذلك **إ. أ. ريتشارد وأوجدن** Ogden & Richard في كتابهما: «معنى المعنى The Meaning Of Meaning»، حيث يجري التفريق بين عنصرين مختلفين:

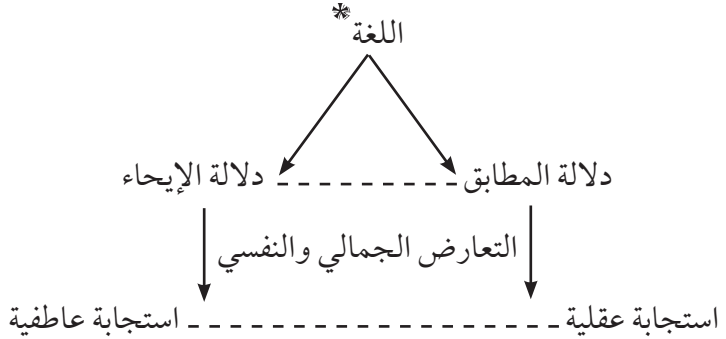
- المرجع المشار إليه: الشيء الواقعي كما هو في ذاته.
- الإحالة: المقابل النفسي للشيء، الظاهرة الذهنية التي يدرك خلالها المرجع.

ومعنى ذلك أن المعنيين يحيلان إلى الشيء نفسه، ولكن بأسلوبين مختلفين، إنهما يوفران طريقتين مؤتلفتين لإدراكه[2]، فاللغة ظاهرة نفسية واجتماعية، ونشاط ذهني، أو بنية رمزية، لا تستجيب لمعلومات الفكر البشري إلا خلال الحقل، أو السياق، أو الفضاء، الذي هي فيه، وفي هذه الحال تُرفَض

1- عبد العزيز بن عرفة ، جاك دريدا، التفكيك والاختلاف ، مجلة دراسات عربية ، ع 04، 1988م .
2- ينظر: جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 194.

اللغة وفق هذه الرؤية في مجالها التطبيقي، وتُقبَل في إعطاء الأولية للمجال التخييلي الرمزي، من حيث كونه يضفي على النص ملامح دالة بما تستوجبه التجربة الثرة، وإدراك خبايا ما يستدعي فهمه، وتميُّز دلالاته.





وفي هذه الحال تكون العلاقة بين الشعر والمطابقة مبتورة ومعطلة، بينما تكون العلاقة بين الشعر والإيحاء علاقة تضمين، فالشعر ينجذب باستمرار إلى الإيحائية، التي تعمل على الدوام على وصل الكلمات بدلالاتها وانفتاحها على فضاءات لامتناهية من المعاني، من دون أن يكون في إمكان المؤول النهائي ملاحقتها، أو ضبطها.

* ينظر: المرجع نفسه.

وكما يعطل الشعر علاقته بالمطابقة، كذلك تعطل القراءة علاقتها باليقين في تعاملها مع النص، بعدّه انبثاقاً مستمراً، وتفجراً دائماً، تبقى شظاياه دليلاً على ما يهجس في ضمير الباث، وما يوحي به بثُّه، وما يرمز إليه، وهكذا تدنو رؤيتنا من للتأكد «**آيات صوفية**» للشاعر عثمان لوصيف، لنكتشف ما تخبئه من دلالات، وما تحمله من إمكانات تأويلية، وما تتفجر به مع معانٍ عبر مكونين:

1. المكون التركيبي

ويهتم بتحديد الجمل ووصف تركيبها، وتقوم البنية فيه على التقابل بين هذه الجمل، وأول ما يلفت الانتباه في قصيدة "**آيات صوفية**» أن جميع مقاطعها تبتدئ [بفعل]، وحتى في المقطع الثاني، الذي يجري فيه خرق هذه البنية تحل فيه جملة الجار والمجرور محل فعل، إذ الفعل قائم، ومضمر سابق على الجملة، يتعلق به الجار والمجرور على تقدير: أراك في السجود، أراك، فأغمض عيني:

في السجود أراك فأغمض عيني

وعدا هذا فإن الفعل يأخذ حيزاً كلياً، ظاهراً، حيث يواصل النص انسيابه وتدفقه، وهذا يجعله محوراً حركياً لما يحمله من المركبات الفعلية، وما تفتقر إليه من المركبات الاسمية، فالفعل أكثر تعبيراً عن الرغبة في الاندفاع، وقد يتراءى لنا ذلك جلياً في المكون الدلالي.

2. المكون الدلالي

هناك علامات تحكم نظام النص، وهي تحتوي أيضاً على مكونات أساسية، يمكن عدها علاماتٍ «أيقونيةً»، تساهم في معرفتنا بمضامين

النص تقيمه من علاقات تعارض، أو تقابل، أو تطابق، ولا يمكننا معرفة هذه الأَمارات إلا بوساطة المؤول المباشر، الذي يقوم برصدها، والمؤول الدينامي، الذي يدخل في سياق معرفتنا بالواقع، ويضفي على العلامة معانيها، أما المؤول النهائي فهو الذي يعمل على مقاربة النص والكشف عن رموزه الباطنية:

هابط أرضك المستكينة في الغيب
أفتح في روضة الأبدية دربي،
وأدخل مملكة الله.. أخلع نعلي،
وأمشي على التوت
والأقحوان السموي أوغل في
غبش الصلوات واهتف باسمك
أدنو من العرش
ألقاك يا امرأتي المستحمة في النور
أطلق عصفورة الناي، أقرأ
تعويذة العشق، أرفع عن وجهك
القدسي الحجاب وأسجد عند
التجلي

يرسم الشاعر في هذا المقطع عالماً قريباً من عالم الجنة، أو حالات النشوة في عالم الجنة، فالعلامات التي يمكن رصدها في هذه المقطوعة، والتي تشكل صلبها الدلالي أو مضمونها الشعري تجتزئ بمعاني هذه الصفات:

- **أرض**: مكان+ خارجي+ منخفض+ محسوس+ ثابت+ فضاء + جماد.
- **الغيب**: شيء + ذهني + مجرد.
- **روضة**: مكان+ جماد + محسوس + خارجي.
- **الأبدية**: فضاء + مجرد + ذهني.
- **مملكة**: شيء+ محسوس + خارجي + ثابت.
- **التوت والأقحوان**: شيء + محسوس + خارجي.
- **السماء**: فضاء + محسوس + خارجي + مرتفع.
- **العرش**: مكان + محسوس + ثابت+ خارجي.
- **امرأة**: إنسان + محسوس.
- **النور**: شيء + محسوس + متحرك+ خارجي + مرتفع.
- **عصفورة**: حيوان + محسوس + متحرك + خارجي + مرتفع.

ولنأخذ مثلاً العلاقة بين الأبدية والغيب، والمملكة والعرش، والأرض والروضة، لنكتشف أنها علاقة توازٍ وتشاكل، **فالأبدية والغيب** فضاءان ذهنيان مجردان، ينتميان إلى حيز المجهول، وكما يقاس الغيب بالمابعد الأبدي كذلك تقاس الأبدية بالغياب الأزلي، أما **المملكة والعرش** غكونها شيئين يحيلان إلى الرفعة والسلطان فإن المملكة ترتبط بالسلطان الأرضي، بينما يرتبط العرش بالسلطان الإلهي، أما **الأرض والروضة** فيبرز تشاكلهما المعنوي من حيث كونهما فضاءين محسوسين ثابتين خارجيين، تحددهما أبعاد مكانية ثابتة. إلا أن هذه العلامات العرفية يحولها الشاعر إلى علامات أيقونية أو قرائن «Indices»، ويحدث ذلك عندما يقع التماس بين فضاءين مختلفين، حين يجري نقل ما هو خارجي إلى ما هو باطني،

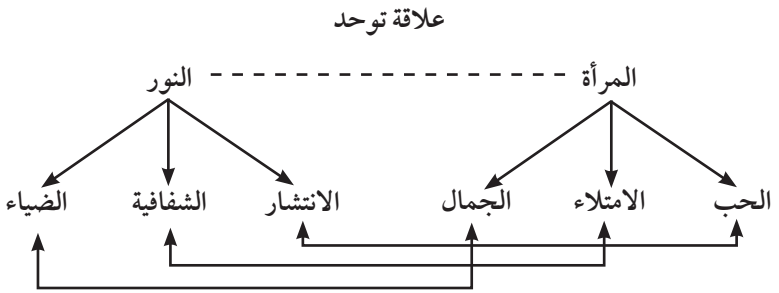
ويرفع ما هو أرضي إلى ما هو سماوي، ويرتطم ما هو حسي معلوم بما هو ذهني مجهول، ويمتزج ما هو إنساني بما هو إلهي، في سلسلة من العلاقات المتعارضة، التي يفجرها الشاعر، وذلك من رصد بعضٍ من هذه العلاقات الواردة في الجمل التالية:

هابط أرضك المستكينة في الغيب
أفتح في روضة الأبدية دربي
أمشي على التوت والأقحوان السموي
ألقاك يا امرأتي المستحمة في النور

يبدو أن الشاعر يبلبل الأشياء حين يبعثر المتلاحم، ويصل المتباعد، ويحرك الثابت، وذلك خلال تتبعنا للسمات التي تتضمنها هذه العلامات، **فالأرض** التي هي مكان معلوم، ومحدد، ومحسوس تستكين إلى فضاء مجرد أو ذاكراتي غير موسوم إلا بذاته كعلامة مجردة، **والروضة** التي هي أيضاً شيء معلوم له مجاله ومرجعيته وسماته التي تحدده، حيث تصبح معرفة بالإضافة «الأبدية»، التي هي ليست معلومة إلا بقدر ما هي امتداد لا متناه لفضاء ما، في الرؤية والضمير الجمعي للبشرية، وهذا ما ينطبق أيضاً على **التوت والأقحوان** كونهما علامتين حسيتين، يدلان على الشيء الموجود في الواقع، ومحسوس، يصيّرهما الحدس الكشفي الذي يتمثل الصورة المجلوّة، وتنقلها الرؤية الشعرية المصقولة أيضاً إلى فضاء مفتوح، موجود في الأعلى، ومفعم بالحركية، وإذا أتينا إلى الجملة الأخيرة (**ألقاك يا امرأتي المستحمة في النور**) نلاحظ أن الشاعر لا يلقي صفات لعلامات في لغة على صفات علامات أخرى، وإنما يمزج بين الكيان الإنساني،

والكيان الإلهي في توحدهما النوراني المتألق، والعلاقة بينهما هي علاقة توحد وفناء وعطاء، وليست علاقة تناقض أو انعكاس، كما في النماذج الثلاثة الأولى، ويمكن توضيح ذلك في من هذه الجملة الأخيرة:

يا امرأتي المستحمة في النور



غير أن ما يحرك هذه العلامات ليس ما هو متضمن فيها من سمات أساسية، بل ما هو قائم على أهمية الفعل، التي تزيد توهجها وحيويتها الوظيفية التعبيرية، حيث إن القصيدة في مجملها سلسلة من الأفعال المسترسلة والمتواصلة، تقودها في أكثر حالاتها إشراقات «**الأنا المتكلمة**».

واضح أن التجربة الصوفية لدى الشاعر تتجه إلى الباطن السحيق بالصعود إلى الأعلى، وذلك من أجل اختطاف تلك الآنية اللحظية واقتناصها بدافع الرغبة في التسامي، والترفع عن الهابط والتعالي عنه إلى النوراني، حيث توغل الذات في سكينتها، لكن سرعان ما يتخذ هذا الهبوط صفة الصعود لما تتوافر عليه المقطوعة الشعرية من محمولات دلالية

كونها مؤشراً على ما هو مشار إليه، وهذه المحمولات تلقي بذاكرة المفردات إلى النسيان، فينقلب محتواها، أو ما يسمى في المصطلح السيميائي Le Contenu Inversé، حتى تؤدي وظيفتها الإيحائية، ولعل ذلك ما يتضح في جملة الأمثلة التالية: **التوت، الأقحوان، السموي، مملكة الله، العرش**، هذه مؤشرات أو علامات دالة على كل ما هو موجود في الأعلى، أي كل ما هو مرتفع وخارجي، ومع ذلك فالشاعر لا يصعد، وإنما يهبط، حيث كل شيء يجري في الباطن وفي أعمق الأشياء غوراً، لكنه في المقابل لا ينحدر إلى مكان ما محدد، بل إنه يبحر في عالم أرضي فسيح، وساكن في الأعماق الأبدية، ومزين بالأقحوان والتوت السماوي، ومرشوش بنور الصلوات المقدس، حيث تتجلى الرؤية لمرأى الذات، التي تستدعي الباطن باستمرار، لبلوغ جوهرها المستتر، ومحاولة إيقاظ لذة الاكتشاف فيها عند التجلي، حيث تمتلكها نشوة التأمل، مأخوذة بالسحر والجمال الإلهيين.

وبين هبوط وصعود، وتأمل وانخطاف، ولقاء ورحيل، تعتلي الذات كل العروش السماوية، وتنهل من كل الفيوضات المقدسة، بحثاً عن خلاص الروح الإنسانية، وعن لسان حال الخلجات الغائرة في عمق تجربة الرؤية المتراكمة، على عكس ما يرمي إليه الخلاص الدنيوي المحض بما لا يشوبه أو ما يخالطه من أي مخاضات وجدانية، إنها الخلاص الكوني المفعم بالأشياء المضاءة والمضيئة ومن هنا تنبع الضرورة القائمة على الاغتراب «غير المنتمي»، الذي يمتلئ به كيان الشاعر، فيتولد لديه مخاض تصلاه النفوس احتراقاً، وتفرضه حكمة الإدراك المتسامي عن الحقيقة تشوفاً، وبهذا المعنى تترامى أطراف التجلي على نحو يستدعي خلق فضاء متجدد من الحركة، والتصاعد، والتشظي، والتبعثر،

والانخطاف، والجنون كونها كشفا في إبداع الشاعر المتصوف، ورؤى يضيء بها وجوده:

تشتعل الوردة الآدمية، تنحل
كل العناصر تتحد، النار بالنار والجرح
بالجرح ونصلي مخاض المعاني
ونعبر دوامة الموت...نولد بين
جناحين يخطفنا البرق، نغوي
نواصل هذا الجنون المقدس، نبدع
لحن الخلود ونبقى نسبِّح لله، نبقى
نصلي، نصلي

هكذا يجمع الشاعر مرة ثانية بين جدل الخلق ومخاض الكتابة، ويشترط عبور دوامة الموت، حيث يجري انقراض كل شيء كشرطاً أساسياً لولادة غير مشوهة، لا تخلو من الألم، لكنها محملة بالخصوبة والنبض، غزيرة بالعطاء والتفتح، حيث لا توقف، ولا استقرار، ولا وصل، وإنما هو سفر دائم ورحيل مستمر نحو اللانهايات.

وإذا سلمنا مع ريفاتير M. Riffaterre[1] بأن الشعر بقوله شيئاً يقول شيئاً آخر، أدركنا أن ما يلوح به النص كامن فيه، وأنه لن يكون إلا كنه ذاته،

1- ومن قبله الجرجاني، يقول: الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بما يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل. انظر: دلائل الإعجاز، ص 202، وكل من الجرجاني وريفاتير ينطلق من النص المغلق النحوي إلى النص الأدبي المفتوح.

ولذلك فإن إدراكنا له كنص متناه يستدعي حتماً وجوده كمعنى لا متناه، ومن ذلك فإننا مطالبون بالحث عن هذا الشيء الآخر غير المعقول الغائب والحاضر، كونه الوجه الآخر للنص المقول، لكننا نزعم مع ريفاتير، كما هو راسخ في منظوره رؤيته أن شعرية المنطوق النصي لا تتحقق إلا ضمن الفضاء الدلالي المفتوح على احتمالات لامتناهية كامنة فيه، ومندرجة ضمنه، وأن «مقارنة القصيدة بالواقع مدخل نقدي ذو أثر مشكوك فيه»[1]، ولكننا نؤيد لوتمان Yuri Lotman الذي يقرن بين القرائن التي في الواقع والعالم، وما تفرزه الإبداعات، وبخاصة الشعر، من دلالات ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة، واعية أو غير واعية، بأنساق مختلفة من الواقع والذات. وفي هذا الشأن يقول: «إن الهدف من الشعر طبعاً ليس الصور، بل معرفة العالم والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، إذا تجاهل المرء طريقته وبنيته الداخلية، ولا تنكشف هذه الطريقة إلا حينما تدخل في صراع ضد الضبط الذاتي للغة»[2]، فعندما تخترق اللغة الشعرية قانون المطابقة، وتعطل قانون المحاكاة يستطيع الشعر أن يحتل مساحة من شعورنا بالحياة في جدلها المستمر، كما يستطيع أيضاً أن يمنحنا شعوراً مغايراً، وإحساساً مختلفاً، بمداعبة اللغة لرموزها الصامتة.

ولاشك في أنه ما من واقع أشد قتامة، وأكثر مرارة من الواقع العربي المشتت بين واقعية الصمت، والقمع، والاستلاب، والغربة، والضياع، والنفي، وهذا جعل الشاعر **عبد الله العشي** يأمل أن يكون أي شيء إلا أن يكون ذاته، لما يحيط بها من ضبابية، وما يشملها من ترمد وأسى، كما كانت

1- ينظر: روبرت شولز، سيمياء النص الشعري.

2- المرجع نفسه.

وجهة آماله أيضاً أن يخرج هذا الوطن من منفاه، ليبعث في ظلال من النور والضوء متوجاً بالفرح والأغاني، والواضح أن الحالة الصوفية التي يصدر منها هذا الحس المتوهج، تتجسد في صور الرفض، واللانصياع، والبحث عن الزمن العربي الهارب، والمختال، والهائم في دوامة النفي، ففي قصيدة «**بعيداً لا يبدأ السفر**» يتوحد الشاعر بالزمان العربي في جرحه، لأنه ليس وجع الآخر وحسب، بل لأنه ذلك الألم الباطني المزمن، والثابت في الأعماق:

آه....يا أنت....
يا وجه قافلة رمدتها المنافي
إنني نابت فيك....
مزورعة أنت في لغتي
صرت في سفري ومقامي اهتزاز دمي
صوت ظلي....
وصرت النخيل الذي يتحمل صرخة جرحي
وصرت الزمان الذي يحتويني
نابت...نابت...
جرحك العربي بحقل دمي
آه... يا أنت...
يا خنجراً وابتسامة [1]

1- مجلة الضاد، جامعة قسنطينة، ع 06، 07، أكتوبر 1983م.

مَنْ هذه الـ «أنت» المتوغلة في جسد الذات المزروعة في فيافي الكلام، والمبثوثة في نبض القلب والذاكرة، الساكنة بعمق الجرح، والمتوجة بخنجر وابتسامة؟، أليست هي العروبة التي تتفيأ بتخيلها جراحات الشاعر، وتسري في عروق دمه، وتنبت في خلجان حشاياه؟ من هذه الـ «أنت» المغتربة في زمن مغترب؟.

تمَزّق من الوجع في اتساع خرقه، ومساحات من الكآبة والتفتت، ولا شيء يشبه هذا العطش، ولا شيء يحتوي هذا الوجع، إذ ليست هنالك نافذة أخرى تحتويه: لا ضوء، ولا عشب، ولا مكان، هذا «**الوجع الهمجي المؤثر**» أقوى من أي إعصار، وأفسح من أي فضاء، إنه ذلك الوجع القديم، الذي لا يحتويه إلا الزمن العربي والذاكرة العربية، ولذلك تعود الذات إلى البداوة والنخيل، والسيف، والقصيدة، والفروسية، التي يحمل إليها الشاعر مخاض الألم، ويتوسل وجوداً أسمى من الوجود العربي الراهن.

علمني الزمن العربي أن النخيل الذي يحتوي وجعي ضجري...
هو نخلي، وأن الدروب التي سوف تحمي خطاي من الطين والتيه
هي الدروب التي حملتني زمان تملكت أغنيتي وكتبت قصائد
شعري على شفة السيف، قادت خطاي على الأرض...
تحملني فارساً عربياً، يلون وجه البرية بالحب
والنخل والكلم القدسي
وعلمني الزمن العربي أن الخلافة لي...
حيث أدنو من الضوء
أحمله في لساني، عيوني، دمي كلماتي

لعل القارئ يدرك أي جرح يحمل الشاعر، وأي ألم، وأي نوع من المعاناة يعاني، إنها معاناة الانسلاخ من واقع الزمن الراهن المستلَب، والمغترب، فهو يتمرد على الزمن الآني المتهرئ بقيمه ومبادئه الهشة، ويتوحد بالزمن الماقبلي الحافل بالحب والبطولات، وليس غريباً أن ترتد الذات إلى ماضيها، إلى القلب والذاكرة، تتوخى ولادة الفرح من نهر الضياء، الذي لا ينضب، وتتفيأ دفء ظلاله، التي لا تنفد، ونحن نوافق الشاعر على إحساسه بالخيبة، وشعوره بالاغتراب في زمنه الآني، لأننا نرفض أن ننشد الخلاص في «**الماقبل الذاكراتي**»، كونه الأكثر إشراقاً، ونبلاً، وضياء، وأصالة.

ولكن ينبغي أن يستلهم فضاءه الأنبل بغية استشراف «**الزمن، الحلم**» بكل ما يحمله من إمكانات رؤيوية، تمتلك الذات بمشاعر الرفض احتفاء باستقدام الآتي المحمل بقيمه التفكيكية، الهدمية، وإعادة بناء حلم يقاوم فراغات الصمت، ويمتص فيافي النفي والحزن، ويمضي نحو امتلاك الفضاء الأرحب في دَعته، والأفسح في سعته، حيث لا شيء يحتويه أو يصده.

عندما تنصهر اللغة يجري توليد المعنى، وعندما يولد المعنى تنصهر الرؤية، ولا شيء يحتمل الانتظار والترقب، حيث لا مكان لهذه الرؤية إلا كمرتقب «**يأتي، ولا يأتي**»، تلك هي كلمات الشاعر عبد الله العشي، التي تلمع فجأة في مداها المستحيل، واللمعان أيضاً مجال للتأمل وفرصة له، ونوع من الانخطاف، ولا شيء غير التمني:

كلما لمعت ذروة في المدى المستحيل
شدني نحوها الظمأ القاحل

يا طريقي الثقيل
أيها الوجع القاتل،
ليس لي قمر أو دليل
وأنا سفر دائم
لو تعرت أماني السنون
وتعرى أمامي المدى الهائل
يا صداي الطويل
أيها الوجع القاتل[1]

فالذات هنا موطن للتيبس والعطش والخواء، والتمني هو المعادل الوجداني للاخضرار والارتواء والامتلاء، ليس أمامها سوى لمعان لرؤية مستحيلة، يدلهم في مداها الدجى، إن الدلالة في هذا النص تنبني على الإصرار على المناداة، وكأن الشاعر يريد أن يقول أيها الوجع الأزلي، ليس هناك إلا أنا، وأنت في هذا المدى غير المتناهي.

إن ما تنطوي عليه الرؤية من الإحساس بخواء الحياة في مداها، وبالضياء في منتهاه المقصود، لا توحي بأي رسالة ثورية مع وجود قرينة، تتضمن سمات تمردية:

«وأنا سفر دائم»

حيث الثورة ما هي إلا ذلك الرحيل المستمر نحو بلبلة الأشياء، وتثويرها، إلا أن هذه الروح الثورية لا تتخذ سماتها الأكثر وضوحاً في

1- قصيدة ظمأ، المرجع السابق.

حالاتها الصوفية، إلا عندما تتخذ آفاقاً تجاوزية ومغايرة، وتنفلت من الحساسية الواقعية والنموذجية، وتبتكر نموذجها الثائر الذي يفجر الاستقرار، والثبوت، والسكون المقرف، فتأتي الثورة مخاضاً للحياة الفاضلة، وخلاصاً لها من سجنها وغربتها، وبعثا للوجود النبيل المضاد:

أضيئي يا ربيع الروح
أضيئي لي
فهذا العالم الممدود كالخشبة
أليم...موحش...
كالسجن... كالغربة[1]

إن وعي الذات لواقعها ولذاتها، كفيل بأن يوقظ فيها مشاعر الثورة ومعاني التحرر ويعمل على تثويرها وتحريكها، وهزها من الجذور، فليس من صفات العالم المرتقب السكون الموحش، والجمود الصلب، بل إن النبض والحركة، والامتداد والانفتاح، صفات مميزة له، كونه انبثاقاً متجدداً من الحيوية والاحتكاك، ومن ثم كان التوحد بالثورة في معناها الإشاري ضرورة ملحة، تفرضها حاجة الذات إلى الحرارة والدفء، حتى لا تحتضر ببطء، ويتضاءل في العمر الضياء:

أضيئي لي فما في الروح من زيف
وما في الجسم من قدرة
....

1- قصيدة، ربيع الروح، المرجع السابق.

أضيئي لي...
فهذا العالم المجنون
هذا العالم الخيبة
أليم...موجع كالموت كالغربة

إن فقدان الحياة لضيائها، وحرارتها، ودفئها يعني انعدام القيمة الإنسانية المثلى، والمعنى الإنساني العظيم، وتحول العالم إلى خيبة كبرى، تجر في إثرها وجعاً كالموت ثقلاً وبشاعة، وكالغربة تشرداً ويتماً، وطلب الشاعر للضياء يعني أن دروبه مدلهمة، وأن العالم مهشم في باطنه، متهرئ في ظاهره، وأن الروح والجسم عليلان:

أضيئي لي فما في الروح من زيف
ومـا فـي الجسم مـن قـدرة

وأن الثورة المنتظرة لا بد أن تكون ذلك التغيير الشامل، والكلي، الذي يضرب في الأعماق، ويوغل فيها لملامسة النواة البدئية للكيان البشري، وأن تشمل الفكر والروح والوجدان، ولا تقتصر على نشاط سطحي، ما يلبث أن ينتهي إلى احتجاج أو لمعان فقط، سرعان ما يتوارى.

وعلى الثورة كذلك أن تنطلق من وعي الذات في ألمع حالاتها الصوفية، وألا تظل تعويضاً للخيبة والأمل فقط، فالعالم ليس معطوباً على الدوام، وليس سلسلة من المآتم والمآسي في كل وقت، بل هنالك ألوان قزحية للفرح، لا يتوانى عنهما الشعر، فإذا كانت «أي معرفة بالواقع تتضمن

تغييراً في الواقع» فإن الشعر أوسع معرفة، وأعمق إدراكاً للواقع وتغيراته، وكآباته، وشروخه، وكما يقول أدونيس فإن **الشعر لا ينقل الواقع وإنما يبدعه**، وفي ذلك الإبداع تتجلى الصور الأكثر إشراقاً، بعدّها انبثاقاً لتحقيق مراد الأماني، بعد كشف المستتر، وكل ما كان بساطه مطوياً، وتفجير مكنونات غريزة التطلع إلى مداعبة الأسرار الباطنية، فيما يلوح لها في الآفاق من بارقة تجود بيخضورها.

المُفيض في «تجليات صوفية»

الاحتفاء بالمرأة في الإبداع وافر والتغزل بها أوفر، وأكثر حظاً، بيد أن آلاء إفراط الحب بها روحاً، والولع بها عشقاً سامياً، كان من خاصة الشعراء العظماء أمثال الحلاّج، وابنِ عربي، وابنِ الفارض والمقدسي، وسعدِ الدين الشيرازي، وسنائي غزنوي، وفريدِ الدين العطار، وجلالِ الدين الرومي، وغيرهم من الذين جاوزوا الحدَّ في وصف ضرورات الحب إلى وصفه بما يشبه متعة النجوى، ولذة القرب إلى الورع، وجلال المشاهدة بالتقوى، ومن ثم كان ولعهم بالمرأة من قبيل المجاز من الصفات المائزة لبلوغ المراد في الحب الأزلي لذا تعد صفات المرأة في جوهرها الروحي وسيلة لاستبدال كيان النشوة بكيان الجسد الحسي، ولذلك أولوها الاهتمام البالغ، والواصل إلى غايته في الوحدة الدائمة للفناء، والانشغاف بعظمة الخالق، كما رأوا فيها الوجد المحض، المنقدح في القلب، وإذكاء جذوة الإلهام، وهو ما عبر عنه مثلاً الحارث بن أسد بن عبد الله المحاسبي البصري في قوله: «المحبة ميلك إلي المحبوب بكليتك، ثم إيثار له على نفسك وزوجك ومالك، ثم موافقتك له سراً وجهراً، ثم علمك بتقصيرك في حبه».

لقد أفاض الدارسون الحديث في هذا الشأن على نحو يوفِّي الغرض، ولكن حسبنا هنا أن نقف عند «**تجليات صوفية**» لنزار قباني، هذا النص الذي استطاع أن يستلهم صورة المرأة في شعر التصوف، الآخذ بشقيه القديم والحديث، بكل ما تحمله الأنظمة الدلالية داخل النسق الصوفي في تركيبته الروحية، نجتزئ قوله منها:

عندما تسطع عيناك كقنديل نحاسي،
على باب ولي من دمشق
أفرش السجادة التبريز في الأرض وأدعو للصلاةْ..
وأنادي، ودموعي فوق خدي: مدد
يا وحيداً.. يا أحد..
أعطني القوة، كي أفنى بمحبوبي،
وخذ كل حياتي..

*** * * ***

عندما أدخل في مملكة الإيقاع، والنعناع، والماء،
فلا تستعجليني..
فلقد تأخذني الحال، فأهتز كدرويش على قرع الطبولْ
مستجيرا بضريح السيد الخضر وأسماء الرسولْ..
عندما يحدث هذا..
فبحق الله، يا سيدتي، لا توقظيني.
واتركيني..

نائماً بين البساتين التي أسكرها الشعر، وماءُ الياسمينِ
علّني أحلُم في الليل بأني..
صرت قنديلاً على باب وليّ من دمشق..

«**تجليات صوفية**» ليست صوفية السالك الذي يسلب صفاته من الحياة اعتزالاً، أو انطواءً بالوسائل الطرقية في أداء الشعائر (كالراية، والعصا، والمسبحة، والدف، والطبل، وما شابه) على العكس من ذلك، إنها صوفية المُفيض في تجليات فضائل الحق قدر استطاعته، مأخوذاً بطاقة روح محبوبه، الهائم به، من قبلُ ومن بعدُ، سواء في الوجود الحسي (الظاهر) أم في الوجود الروحي (الباطن)، وفي كلتا الحالتين معاً كانت صاحبته متجلية في صورة المقصود، ففي الحالة الأولى ارتقى بها إلى مقصود الإعلاء من شأنها، بينما أراد لها في الحالة الثانية، أن تكون إجابة عن سؤاله بالاستقامة والانحناء إلى الطاعة في ذات الحق، وتسامي الروح.

كان تألق نزار في جميع دواوينه عن المرأة يمثل «**فيلوصوفيا الحب**»، حين كانت حبيبة «الواحد» مع نفسه في الارتقاء بها إلى مصاف المرأة النموذج في كل شيء، بدءاً من زَغَب خدّها إلى بِزّة قَوامها، ومن فَتْل قدّها إلى رضابها «المسك»، ومن تبسُّم ثغرها إلى تبلسم وجهها، حيث تجلت فيها حكمة المحبة في خصائص تبعيضاتها، بينما كان حبه لها في تجليات صوفية مستمدا من الـ «**فيلوصوفيا التقوى**»، المسكون بها بقرينة الحكمة النورانية في معالمها الروحية، وأرقى مستوياتها المعنوية.

لقد رفع نزار سمو مكانة المرأة إلى ما يعتوره من وجد داخل «**مملكة الإيقاع**»، إشارة إلى انجذابه في الاتصال بسِتر وهج الحال، وغياب القلب

عن الخَلق، وكأن طلب الاستجارة من حال الشاعر المجذوب يمثل طلب الصلة الروحية بين الخلق في ذات المريد بالوجد، والحق في ذات صفاته تعالى في حضرة «**ضريح السيد الخضر وأسماء الرسول**»، وهي خاصة كل مُغيث في أن يشد الحقُّ أزر المستجير، والأخذ بيده إلى حالة التقوى بلا كلفة.

وإذا كانت المرأة دوماً حاضرة في قاموس نزار كونها «**أنثى**» مجدولة القِوام، وبهاءً متألقاً، كما يحلو للكثير من الدارسين وسمَها «**بنظرة الأنوثة**»، أو نسقا معرفيا كما نتصوره، فإنها هنا في هذا النص تمثل المرأة النموذج في التجلي، والمرآة العاكسة لرؤية نزار، يبحر بصفاتها في فضاء الكون، وبجوهرها يعرف حضوره الأكمل، إنها في «**تجليات صوفية**» فتح آخر غير الصورة السابقة لها في عالم الأدران، فتحٌ فكَّ به أسْرها، لتتحول من شوق الجسد إلى شوق الورع، من البحث عن الصنع في الخَلق، إلى البحث عن الكشف في الحق، حيث المحل الأرفع، والأسمى، وإذ ذاك فهي مرآة عاكسة لوجوده الآخر، العالم الأكبر، إنه تحولٌ في موقف نزار من رفع مكانة المرأة إلى الإعلاء من شأنها بالرغبة في الكشف عن المظاهر الموصوفة بالإمكان في صورة الحق، كما حول البُوصِلَةَ من قبلُ من إمكان الحديث عن نفسها إلى الحديث على لسانها، ومن غريزة الجسد، إلى توشيح مصطلح الأنوثة بوسام الصفاء، أما في تجليات صوفية فإنه حول اتجاهها من رواسب تصنيف سلطة الذَّكَر إلى التأمل بمعاوِل الذِّكْر، والمجاهدة بالأوراد القلبية، وكما قادها شعرياً إلى المحافل والقصور، هاهو يتمثّلها، في طلب السؤال عن الحقيقة، التي تشمل مراتب المقامات، بعد أن اتخذها مثالاً لصفاء الروح، وشريكاً له في تفريغ القلب لحسن التوجه إلى تقوى الله والاقتصاد في أمره.

صوفية نزار في «وجْد حبيبته» منبثقة من التعاليم الإنسانية في جوهرها الجمالي، الشبيهة بـ«الحبيبة الكونية» عند ابن عربي، أو الحبيبة الإشراقية المطلقة إلى السماء، كما هو الشأن عند الشيرازي، وحبيبة نزار في هذا المقام ليست هي «عزة كثير»، ولا هي «ليلى الأخيلية صاحبة نوبة، بل هي تلك الحبيبة التي تواشجت فيها خُلوص الحب الإنساني، والحب العذري، والحب الإلهي، ومن ثم فهي ليست الحبيبة المشحونة بالوجد المطلق السابح في عالم الجسد، بل هي تلك الحبيبة الممشوجة بكيان الحقيقة في صفات الحق المحض، والمتحد بما أطلق عليه المتصوفة ثلاثية (**المعرفة، المحبة، المشاهدة**)، أو ثلاثية (**القلب، الروح، السر**) من رؤية أن القلب دنو المعرفة، واعتناق الروح بعد المجاهدة بالمحبة للوصول إلى المقام، والسر هو المشاهدة، وفي تقلبه يتدرج إلى الروح، وفي ارتقائه يرتقي إلى السر، فتقلب القلب بين أصابع الرحمن يؤدي إلى معرفة الوجود، ومحبة كل ما فيه، ويكشف عن المعنى في جزئياته المتناهية»[1].

ويظهر ذلك جلياً حين نقرأ هذه الصورة:

وأنادي، ودموعي فوق خدي: مدد
يا وحيداً، يا أحد..
أعطني القوة، كي أفنى بمحبوبي،
وخذ كل حياتي..

إنه نداء صوفي لحلم، تؤثر فيه لوعة الروح في محصول الفناء بالمحبوب، وإذ يطلب نزار استبدال القوة بالحياة فكأنما يطلب قوة الإرادة

1- ميثم الجنابي، حكمة الروح الصوفي، دار المدى، ط1، 2010 م، ص310.

التي تدفع به إلى الاتحاد بالمجاهدات الروحية المنداحة بجذبها إلى روح الطهر، وهو بديل مشفوع بتضوُّع رائحة الفناء الصوفي، والاستغراق في عظمة الباري، وكأننا بالشاعر يهيئ نفسه، ليسكن سكون اليقين، المفضي إلى السعادة الروحية.

إننا أمام نص يطرح حالة من التجلي الروحي، والوجد الذوقي، في مقام الكشف فيما تستبصره رؤية المرام، ولعل الذوق في هذا المقام مستمد مما يراه من مدد فيض القانتين الدائمين على طاعة الباري، أو من ذوق ابن عربي في «فتوحاته» حين وصفه بأنه «أول مبادئ التجلِّي، وهو حال يفْجَأ العبد في قلبه؛ فإن أقام نَفَسَيْن فصاعدًا كان شُربًا»[1]، وهو ما تعبر عنه ملكة إحساس نزار المتعالية في عالم الخيال المطلق والمقيد في آن، ويظهر ذلك جلياً حين نقرأ هذه الصور:

تعتريني حالة نادرةٌ..

هي بين الصحو والإغماء، بين الوحي والإسراء،

بين الكشف والإيماء، بين الموت والميلاد،

بين الورق المشتاق للحب.. وبين الكلمات..

وتناديني البساتين التي من خلفها أيضاً بساتين،

الفراديس التي من خلفها أيضاً فراديس،

الفوانيس التي من خلفها أيضاً فوانيس..

1- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندره للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص493.

يسعى الشاعر هنا إلى أن يكون واحداً مع ذاته الكاشفة بما يؤديه إليه نظره في تجليات الحق في كل شيء، متكاملاً مع كيان محبوبه بالروح المتحققة في **البساتين**، و**الفراديس**، و**الفوانيس**، وكأن نزار يصف حالة الرغبة في انتقاله من الحكمة الصوفية، التي يطلق عليها «**الفيلوصوفيا**» إلى الصوفية الكونية، النورانية، المشفوعة بالأحوال الربانية، وذلك بعد أن ترجى محبوبه بإيثار مطلوب التمني في الغفلة والنوم، رغبة في تجلي الشعور الأسمى في «**الحلم**» بتكامل الوجود الكوني، وتأكيد ما يرنو إليه في قنديل محرابه الذي ينادمه ليلاً.

إن حالة الصحو في الربط بالمعراج الروحي هنا تمثل كمال المحو في اللوح المسطور في الحياة الدنيا، بينما تمثل حالة تبدل المواقع بين الأمر المخصوص من (**وحي السماء والإسراء، والكشف والإيماء، والموت والميلاد، والورق والكلمات**)، موطن التحول في الوضع، كالانتقال من عالم حياة الدنيا إلى عالم حياة الروح، والاستعداد للاستمداد، إنها ثنائية الترادف في الوحدة بتناظر الأحوال، والإحاطة بالوسائل الروحية التي تأخذ بالسالك إلى بعض المقامات لأخذ الوِرد المأذون، والاستقبال في حضرة الأفق الأعلى. لقد عانق نزار الحب السَّرْمَد، الذي أصبح حقيقته الأولى في حياته الأخيرة، وكأنه في ذلك يتجاوب مع أمنية الحلاج حين قال:

تمنت سُليمى أن أموت بحبها
وأهـون شيء عندنا ما تمنت

يتفق نزار مع الحلاج في مطلب الكون الجامع مع حقائق الوجود في القوة، وهو مطلب لا يتحقق إلا لمن ركبت السجية الصالحة فيه:

أعطني القوة، كي أفنى بمحبوبي،
وخذ كل حياتي

...

عندها..
يخطفني الوجد إلى سبع سماوات..
لها سبعة أبواب

وإذ يطلب «قوة» التأمل في خزائن فضائله تعالى، فإنما يطلب الإغاثة أيضاً بإمداده سر التفاني في المحبوب، حتى يسكن في فيض رحمة بديع السماوات، أمام هذه الشمولية التي تتجلى في مرآة الروح الطاهرة ينظر الشاعر إلى الكلية فيما بين الحق والخلق، وإن لم يكن لها وجود في عَيْنِها، وفق رأي ابن عربي: «هذه الأمور الكلية، وإن كانت معقولة، فإنها معدومة العين موجودة الحكم، كما هي محكوم عليها إذا نسبت إلى الموجود العيني، فتقبل الحكم في الأعيان الموجودة، ولا تقبل التفصيل ولا التجزيء، فإن ذلك محال عليها، فإنها بذاتها في كل موصوف بها كالإنسانية في كل شخص من هذا النوع الخاص، لم تتفصَّل، ولم تتعدد بتعدد الأشخاص، ولا برحت معقولة»[1].

فلقد تأخذني الحال، فأهتز كدرويش على قرع الطبولْ
مستجيراً بضريح السيد الخضر وأسماء الرسولْ..
عندما يحدث هذا..

1- ابن عربي، فصوص الحكم، ص51 - 53.

فبحق الله، يا سيدتي، لا توقظيني.
واتركيني..
نائماً بين البساتين التي أسكرها الشعر، وماءُ الياسمينِ
علني أحلُم في الليل بأني..
صرت قنديلاً على باب وليّ من دمشق..

إن قراءة هادئة بأناة وإنعام نظر، تجعلنا نكتنه عالم نزار في رسمه تحوّلَ المرأة من حالة الحياة المادية بالصورة المتجلية بذاتها إلى حالة الحياة الروحية، من العامل المؤثر في الجسد إلى العامل المؤثر في الروح، من غريزة الشبَق **لدى شديد الرغبة في الملذّات**، إلى غريزة السؤال من لائب بما يروي ظمأ الروح، فبعدما كانت تراها العين كمرآة مجلوَّة، أصبح الشاعر يرى عينه فيها كجلاء لمرآة الكون الجامع، والمختلف باختلاف التجلي، من حال البذل في المعاملات بالإيثار والأَثَرة في أمور الدنيا، إلى حال المقام العلي في أمر اليقين الكامل بالتوحيد الخالص، كما تحولت المرأة مع نزار من حال الصاحِبة المنفرد بها في عالم العشق العاطفي، إلى المصاحِبة الوحيدة في المسعى بالقلب الهائم، إلى حالة عشق الروح النورانية، القائمة في رتبة الواحد حقاً، حيث المحل الدائم ومعانقة الطاعة، وفي كل الأحوال تعد حبيبة نزار في تحولها «المقدَّر» تجلياً آخر حين كشفت عن معانيها العليّة، وأشرقت قلبه بما يفتح فيضه الرباني بحضرة العشق:

عندما تبدأ في عينيك آلاف المرايا بالكلامْ
ينتهي كل كلامْ..

وأراني صامتاً في حضرة العشق،
ومن في حضرة العشق يجاوب؟

يتولاني حنين للرحيل
حيث خلف البحر بحر..

فأنادي، ودموعي فوق خدي:
مدد!
يا وحيداً، يا أحد
أعطني القدرة كي أصبح في علم الهوى..
واحداً من أولياء «الصالحيهْ...»

المبحث الخامس

الرؤيوي، الأسطوري

لقد أدركت الدراسات النقدية أن الوظيفة الرمزية، التي تعامل معها الشاعر المعاصر، تكمن في الصراع القائم بين وجود الشاعر وعالمه الداخلي ضمن حركة فعل درامي، يومئ بحالات الانبعاث التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها في صورة شخصياته الأسطورية، سعياً منه إلى محاولة إمكان وجود مسلك متألق، يحدد به وجوده في الحياة، ويتحرر من قبضة عالمه الداخلي، الذي يربطه بالعالم الأسمى، وهذا ما أوضحته الدراسات النقدية خلال تعرضها لأسفار «**السندباد**» لدى بعض الشعراء المعاصرين في صورته التواقة، وهو يجوب مخاطر الذات في عالمها المتأمل في قناع نفسي، يتعامل معه الشاعر محاولة منه لتجاوز الواقع «وتشوفاً في أخذة رابية إلى عوالم أكثر رحابة وصفاء»، يستقر وجوده فيها، حيث يطمح إلى أن يصبح في عالم جديد، تسوده النظرة المثال، وَما تَسْتَرْسِل إليه الحياة بآمالها، في سبيل الحصول على مصدر التحرر والخصب، ينطلق فيه الشاعر لتجاوز محنته، التي يرى فيها أنها تواقة، تبحر في قاع أعماق الوعي البشري، وربط ذلك بلحظة التجربة الآنية، وهذا ما فعله كثير من الشعراء المعاصرين، الذين تقمصوا شخصية **السندباد** في قوته التعبيرية الكامنة في

ذات الشاعر، والتي يحاول أن يعيد خلقها وفق ما تقتضيه التجربة الذاتية، ويغتبط فيها بفلجِ سعادة عامرة، وهي رحلة ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة بأعماق عدم الوعي، كما جاء ذلك في رأي أنس داوود، من حيث كون الشاعر يجوس فيها «دروب نزعاته الخفية، ويستجلي معالمه العميقة، ومن ثم يخيل إلينا أننا سنقف في القصيدة على متناقضات عالم العقل الباطن، ونجوس في سراديبه المظلمة، ونفاجأ بمفارقاته الصارخة والمزعجة»، التي نستكشفها من مخزونه المعنوي، الذي يعد وجهاً مقنعاً، يضفي عليه الشاعر أهمية خاصة، ويعبر خلاله عن تجربته الذاتية.[1]

تتخذ الأسطورة أنماطاً مترامية، وألواناً زاهية، وآفاقاً متنوعة في الشعر العربي المعاصر عموماً، انطلاقاً من أن الأسطوري نمط من أنماط التعبير عن العالم والإنسان في علائقهما وتحولاتهما المستمرة، ويمكن هذه الأنماط أن تتخذ طابع التغيير على الصعيد الدلالي، وليس على المستوى الشكلي [**الظاهراتي**]، ذلك أن المحمول الرمزي للشكل الأسطوري يتخذ آفاقاً متعددة، توحي بدلالات جمة، حيث إن الأسطورة انصهار في اللغة، وامتداد لكونيتها، بخلاف الرمز الذي لا يرتبط إلا بالسياق الوارد فيه، «وحيث كان الرمز فردياً ذاتياً، راحت الأسطورة تبحث عن الوحدة والتقاء الوعي الفردي والجماعي بعدم الوعي الفردي والجماعي في آن»[2]، ذلك أن ما يميزها هو نزوعها الباطني نحو إلى اختراق الآفاق المجهولة وتفجير مكامنها الخبيئة، وهي بذلك تمد الشعر «**بالمطلق الأسطوري**»، وتخصبه بالمتجدد من المعاني، والتصورات والرؤى، التي تعود على الحياة بمصداق الآمال.

1- ينظر: كتابنا الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.

2- أمينة غصن، كونية الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة الفكر العربي المعاصر ع، 13، سنة 1981م.

لقد جاء استخدام الرمز الأسطوري ليجسد ملجأ الشاعر، وملاذه إلى الإيماء بإلقاء ما يكتنه عالمه المتخفي، ومن ثم كان حُلُوله في هذه الأسطورة أو تلك مدعاة لاستجلاء المقاصد، وتصوير غور رؤاه الانبعاثية، في جملة من الوظائف الدالة، لعل أهمها أن الأسطورة كانت شارةَ الشاعر المعاصر، تتحد به اتحاداً «فكرياً» في نظامه الدلالي العام، على نحو ما جاء مثلاً في قول السياب[1]:

ليعوِ سربروس[2] في الدروب
في بابل الحزينةِ المهدَّمهْ
ويملأ الفضاء زمزمهْ
يمزق الصغار بالنيوبِ يقضم العظامْ
ويشرب القلوبْ
عيناه نيزكان في الظلامْ
وشدقُه الرهيب موجتان من مُدى
تخبئ الردى
أشداقُه الثلاثةُ الرهيبة احتراقْ
يؤجُّ في العراقْ
ليعوِ سربروس في الدروبْ
وينبش التراب عن إلهنا الدفينْ

1- قصيدة سربروس، المجموعة الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط3، 2000 م، ص258.

2- أسطورة يونانية تمثل، الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرش برسفون آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت، وقد صوره دانتي في الكوميديا الإلهية حارساً ومعذباً للأرواح الخاطئة.

وينبش التراب عن إلهنا الدفينْ
تموزنا الطعين،
يأكله، يمص عينيه إلى القرارْ
يقصم صلبه القوي يحطم الجرارْ
بين يديهْ ينثر الورود والشقيقْ
أواه لو يُفيقْ
إلهنا الفتيُّ لو يبرعم الحقولْ
لو ينثر البيادر النُّضار في السهول
لو ينتضي الحُسامْ لو يفجر الرعود والبروق والمطرْ
ويطلق السيول من يديه.آه لو يؤوبْ!!

لم تكن صورة سربروس رمز البطش والقهر سوى صفة لتجسيد حالة أنطولوجية في إظهار واقعنا كما هو عليه، وبالمقابل كانت مدعاة للنوال المنشود ببصيص أمل، حيث إن الشاعر الرائي هو من يدفعه نظره الخفي، واطلاع تخمينه الكشفي، إلى تجسيد صدق رؤاه وفق رغباته، فإن صورته الشعرية تأتي معبرة عن أسمى ما تتصوره الرؤية الحدسية، فيتحد بذلك **الأسطوري بالواقعي وبالرؤيوي**، لتتشكل صورة «**بلاغة الإمكان**» كما في صورة سربروس، التي أظهرت **حال** العراق فيما كان عليه، حين جسمه السياب، **ومستقبله** فيما أصبح عليه بعد الغزو الأمريكي في فعله المهلك، وليس هذا فحسب، وإنما قد تتعدى الصورة إلى كل من يشارك ضمير العراق معمولاً به (إبادة)، ومأمولاً له (إشعاعاً)، «فالكلب سربروس هو الكلب نفسه الذي يجوب العراق من شماله إلى جنوبه حالياً، وهو العراق نفسه المهدم، وسربروس الذي يمزق أطفاله **بالنيوب ويقضم**

العظام وينشر الخراب والمكان، هو العراق، ولبنان، وفلسطين، والسودان الحقول التجريبية فيما يتعلق بتحليل النص الشعري بأنطولوجيا الحاضر، ويرى السياب أن التشخيص الدقيق لفلسفة الاختيار الأسطوري في اللحظة الراهنة هو الشكل الممتد داخل أسس منهجية، تندرج داخل النص الشعري، هذا المنهج الأسطوري هو الذي شكل حفريات المعرفة منذ البداية لدى السياب، وهو التجسيد الحقيقي لما يحدث باختيار يمتد عبر التاريخ»[1].

ولعل ربط صوت العواء بسربروس الكلب النابح يرمي إلى تلاؤم الصفة مع الدلالة، في إظهار الشراسة المتبوعة بالافتراس، والساعية إلى المكر والخديعة، وإذا كان السياب قد اختار مسميين لاسم واحد، العواء والكلب في ترميز سربروس، فلأنه أراد اقتران الطغيان بمسمى العواء يدل نباح الكلب، في صورة تعاضدية، وفي المقابل أراد أن يضمن دلالة سربروس في صورة الاستخفاف بكرامة المسمى الترميزي للكلب في قيمه السلبية، التي لازمت ناصية الطغيان والقهر من سربروس، الذي **(يمزق الصغار، يقضم العظام، يشرب القلوب، عيناه زينكان، يخبئ الردى، ينبش الرتاب، يأكل العراق، يمص عينه، يقصم صلبه، يحطم الجرار، ينثر الورود والشقيق)**. كلها صور استعارية باستعمال أفعال في حركة انسيابية، تبعث على السلب، والجور، والقمع، والاضطهاد، ومصدر معاناة **لـ(بابل) الحزينة، المهدمة، الحضن الذي يأويه، المثقلة بالآهات والحزن، تغلغل الموت في دروبها، تموزنا الطعين، أه لو يُفيق**، طلب مشحون بالتأوه، والتشكي، رغبة في الاستفاقة لميلاد عهد جديد، مليء بالأيام الحبلى بالتفاؤل.

1- علاء هاشم مناف، البنائية الأسطورية عند السياب، الحوار المتمدن - العدد: 2487 - 2008 م / 12 / 6، انظر www.ahewar.org/

وبذلك يكون السياب قد رسم لنا عالماً مرئياً في صورة استعارية قائمة على التضاد بين سريروس **وبابل الحزينة**، وبقدر ما أثقل سربروس كاهل بابل في (**تموزنا الطعين**) كان يستشعر شارة البريق في وميض (**أواه لو يُفيق!**.) بسؤال متحزِّن، ومشحون بالألم والحسرة، ومشفوع بالدعاء إلى الخير للعراق، شفقة، ورفقاً به، بما صنعته بعض الصيغ التصويرية في تتمة القصيدة كما جاء في آخر صورها:

ســـيـــولـــد الـــضـــيـــاء
مـــن رحـــم يـــنـــز بـــالـــدمـــاء.

لقد كان الخيط الرابط في بصيرة السياب يسعى إلى محاولة إخراج أثر الفعل من الحدس إلى الثبوت في لواحق الإمكان، التي كانت تلازمه في جميع قصائده، لكونه رائياً في علة العراق، وحاجته إلى الانبعاث في كل آن، وجعله تابعاً لإمكان توقع استشراف المنار، مهما كان الثمن:

....
فأبحث بين أكوام المحار، لعل لؤلؤة ستبزغ
منه كالنجمه،
وإذا تُدمى يداي وتُنزَع الأظفارُ عنها، لا ينزّ
هناك غيرُ الماء
وغير الطين من صدف المحار، فتقطر البسمه
على ثغري دموعاً من قرار القلب تنبثق[1]

1- قصيدة «أحبيني» المجموعة الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط3، 2000م، ص333.

تعبر دلالات الأسطورة في الشعر العربي المعاصر كثيراً عن قيمة إنسانية مفتقدة، أو حلم مضطهد، إضافة إلى كونها تكشف عن الحس المأساوي للذات الشاعرة في التركيبة الدرامية للنص، فالشاعر مصطفى محمد الغماري يحاول تفكيك أسطورة "هيلانا"[1]، ويعيد صياغتها ضمن ما يتوافق مع تجربة معاناته الذاتية بحثاً عن المعادل الشعوري لإحساسه بتضاؤل قيمة الإنسان، وتلاشي كيانه في هذا الوجود، وبقدر ما يزداد هذا الوجود تشوها تزداد الهوة بينه وبين الذات، التي ترغب في تجاوزه، وإعادة الصورة الحقيقية إلى جوهره المفقود، ومن ثم يكون الفارق المحسوس متجسداً بين الرغبة الطافحة في إعادة الذات إلى يقينها المطلق وربيعها الأزلي، وما يعترضها من التشيؤ، الذي آلت إليه الحياة، والذي أصبح الصورة المشوهة لوجود يبحث عن أبجديات لأحلامه الضائعة، وإجابات عن أسئلته المؤرقة.

إن وعياً كهذا لا تتميز به إلا الذات المبدعة، التي تسعى إلى خلق نوع من التوازن بين ظاهر الحياة العادية وقيمها الوجودية والإنسانية، رغبة في خلق وعي جديد للإنسان والعالم بكل قوة وحيوية، ولذلك فإن رمز «**هيلانا**»، الذي اعتمده مصطفى الغماري للتعبير عن أفكاره وهواجسه، ما هو إلا أيقونة للتحرر من كل ما يغلّ الروح، ويقتل الوجدان، ضمن هذا المجال يستحضر رؤيته الشعرية، ليجسد خلالها رؤيوية الذات التي ينشدها، ولا يستغني في ذلك عن الحس والمشاهدة:

تـــــدور...تـــــدور أشـــواقـــي
إلـــــى لـــقـــيـــاك تـبـتـهـل

1- أسطورة باكستانية إسلامية ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية تعبيراً عن مواجهتها لكل التحديات. ينظر: أسرار الغربة، هامش ص37.

تلملم خصلة الأحـلام مـ
ـــــن عـيـنـيـك تكتحل
فـفـي عـيـنـيـك هـيـلانـا ـ
ربـيـع مـطـلـق أزل[1]

تكمن تلك الوحدة، التي يبتغيها الشاعر، ويغنيها بلحن أزلي في توحده بقواه الداخلية (مصدر القوى الذاتية الكامنة في أعماقه) توحداً مطلقاً وأزلياً يعيد إلى الحياة ابتهاجها وربيعها، «وعلى الإنسان لكي يصل إلى أسمى حالة أن يخوض التجربة ويجرع العناء، فالتجربة ليست حقيقية فحسب، إنما هي مرحلة ضرورية في سلسلة الوجود، وقد تكون في أكثر من طريقة حالة أدنى من البراءة كثيراً، ولكنها لا تقل ضرورة عنها»[2]، فاشتباك التجربة بالبراءة هو محور الأبدية والموت، وهو كذلك محور الإنسان في بحثه الدؤوب عن البديل الوجداني لعالمه الهشيم، والشاعر مصطفى الغماري يصدر هواجسه عن رؤية دينية منبثقة من العقيدة الإسلامية، حيث نستشعر نشوة الصوفي الذي يذوب حباً، وينبجس تولهاً في ذاته الإسلامية، وينغمس في كليتها متأملاً ورائياً:

ويزدرد الظلام الأحمر المجنون في أمسي
أما انبثقت ينابيع الضياء الحر من أمسي؟
أما غنّى بموال رخيم النبر...والهمس؟
أما اكتحلت مآقيه بأضواء الهوى القدسي؟
أما سافرت هيلانا...على أبعاده اللعس؟
وكم غناك هيلانا وكـان غناؤه عرسي...

1- ديوان أسرار الغربة، قصيدة هيلانا.
2- سيرموريس بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصرفي، الهيئة المصرية العامة، ص 47.

فهذه «**هيلانا**» تتراءى للشاعر متوجة بالأضواء المقدسة، والمتوجة بالغناء العذب، ومتّشحة بالجمال الإلهي، كأنما هي انبثاق للجوهر الكلي للروح، وسرّ روحانيته، التي كثيراً ما ينشدها بقلبه، وكيانه، ووجدانه، ولاشك في أنه يوجه مساره ليكون وسيلته في الخلاص إلى المعتقد، وعونه في حصول التجربة واستكمالها، حيث يتلمس فيه إشباعه النفسي، والروحي، والفكري، وارتباط كل ذلك بحياة الشاعر الداخلية وما يعتلج فيها من دلالات.

ولم يكن الشاعر روحانياً، ولكن طبيعة الرؤية التي يصدر منها فيضه، تمنحه القدرة على التمكن من تصوراته، التي يضمنها وعيه في الحياة:

يضم الله فاصلة...تعطر دربنا الصادي
وأنت أنا... على شفتيك يا هيلانا أورادي
وملء يدي جدائلك الوضاء تلم أبعادي

هذا التوحد بين ذات الشاعر **وهيلانا**، التي يرمز بها لروح العقيدة الإسلامية ما هو إلا ذلك الوجد الصوفي العميق، الذي تلتحم فيه المشاعر بالفكر، ولا شيء يلم شتات الروح غير ذلك الحس الواجم في مشهده الأليم بين قوى الشر العاتية، وقوى الخير المتجذرة في أعماقنا.

كما يغوص الشاعر إدريس بوديبة بمخيلته في تخوم الذاكرة الجماعية، لكن هذه المرة يلتفت إلى الموروث الشعبي للهضاب العليا محاولاً بذلك امتصاص دلالات تتصل برموز الخصب والامتلاء، موغلاً

في ذاكرة الوشم والنخيل، والمسك، والخلاخل، حيث المرأة هي التيمة السيميولوجية، التي تستولي على المشاهد انطلاقاً من قصة «**الأزرق ملول**» الشعبية، التي يعيد الشاعر توظيفها دلالياً، وبنائياً، لتكون المرأة التي يعشقها وتسيطر على مشاعره، وتسبي عواطفه، هي حواء التي تخرج من أضلعه، وهي الحياة التي يبعث من رمادها، وهي الأرض التي تمنحنا الزرع والعشب والظلال، وهي عشتروت التي يعاني معها مخاض الولادة، وهي في أبسط رموزها الحبيبة التي يتيم بها ويشتاق إليها، ويحن إلى ظفائرها الخرافية التي تطوقه بها، وهي أيضا الفضاء المسكون بالرعشة والبراءة الأولى.

في غيمات الحلم المحتشد حريرا وغموضا
امرأة تفاجئني كل يوم!...
وتفرش لي صورتها والخلائل:
عند المغيب...[1]

السرّ، إذاً، يكمن في هذا الغموض الأنثوي الذي يأتي فجأة بالأحلام السحرية، والمرأة هنا هي رمز للطبيعة الغامضة التي تغري بالتأمل والتساؤل.

وبين صحوي ونومي
تبدأ رحلتها...

1- قصيدة، أوجاع الأزرق ملول، مجلة المساءلة، ع 02، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 1992م.

في حقول البهاء الجليل
امرأة تعذبني بالهديل
وبالكحل الغنج
أنت يا امرأة ندمي؟
أم أنت أجراس البداية والنهاية والبديل؟

وما بين حالة الحضور وحالة الغياب تتبدد **المرأة، الأنثى**، وتولد **المرأة، الرمز**، وتبدأ رحلتها الأسطورية، فتتقمص الحقول الخضراء ومواسم الفرح والنخيل، وتهدل بالعذاب والندم، ولا تعلن أبداً عن البدايات الأزلية التي يسعى الإنسان إلى ملاقاتها والتوحد بجلالها، ولا عن اليوتوبيات الساكنة في قرار الأبدية، غير أن الشاعر يكثف موقفه الشعوري من هذا الرمز بكل محمولاته، فكما للطبيعة طلاسمها التي لا تدرك، كذلك للمرأة أنفاسها التي تلفح، ويبدو أن رمز «**الأزرق ملول**» يتشكل في المخيلة بألوان قزحية، تستولي فيها صورة **المرأة، الأرض** على أفق الشاعر الرؤيوي، وتعطي أقصى ما في طاقاتها الإيحائية من رموز ذات دلالات:

وجهي يتدحرج مثلك
فوق حصاد الزرع المذبوح
أيهذا الأزرق... يا ملول!...
كنا نبكي في قارعة الشوق
ونطوق زندها
بعناقيد الدمع الأزرق

ونساقط أمواجاً... أمواجاً...
في عينيها العشبيتين معاً
كانت الريح تشكلنا للدهشة
وسحابات المسك
وتقلدنا شجراً
من ربيع البوادي البعيدة
لم نكن ندرك شيئاً...
كنا منسجمين

إنه امتزاج حاد بين **المرأة الأنثى، والمرأة الأرض،** وبين **حصاد الأرض، وحصاد القلوب،** وتوحد مطلق بين **الأنا والجذور،** فالمرأة تمطر الشاعر بالمسك والدهشة، والأرض تمطره بالحنين وتشده بفيء الشجر، والإنسان في طبعه مجبول على حُب الأنثيين لارتباطهما الشديد بالنسل والخصوبة، أضف إلى ذلك أن غريزة العودة إلى الرحم ملازمة لشعور الإنسان بالخوف ورغبته في ولادة متجددة.

تستيقظ **فينوس** من غيهب النعاس، من رمادها، لينهض «**الأزرق ملول**»، وتبعث فيه نبض الحياة، وتمده بتجلي الضياء الدافئة، وإشراقة الأمل في انبثاق فجر يتجه نحو الشمس، معلنا عودة الدفء واليخضور، وتغريدة شحرور الوادي في دنيا الحرية تيمناً بدنيا الحرية:

وأنهض من جسد الرماد
وأختلط بعناصر جسمها

في بحة الصوت
وأشلاء الحقول
ستلقاها عائدة إليك
طيراً أبيضاً
ووقتاً جاهزاً
ومناخات مطهية بأسراب الغمام

وهكذا تأتي نبوءات الشاعر وعداً بالخلاص، وإيذانا بالبعث، يبدد الإحساس المزمن بالمرارة، وينفتح القلب على تشوف قزحي، يلون الدنيا بأفراح الطفولة، ويخصبها بحَبّ الغمام، ويُمْرِعُهَا يخضوراً، حيث تورق أغصان الأمل، معلنة بشرى الولادة المنتظرة، ومع أن التجربة الشعرية تختصر معاناة الكيان البشري، وتظهر تجربة الحياة التي تتكرر في بنية درامية بين رغبة الذات في التغيّر، وقصور الإرادة في التحرر من وطأة الواقع، فإن غريزة التطلع والبحث عن عالم أسمى تتنامى في أعماق هذه الذات، وتملي عليها مزيداً من الدهشة والمغامرة.

ولعل أسطورة «**السندباد**» رمز الاكتشاف، والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، قد ألهمت الشعراء، كونها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية، رؤية البعث المنتظر، مقابل واقع هش ومتآكل.

وإذا كانت صورة «**السندباد**» لدى خليل حاوي قد سلكت رؤية الانبعاث المتجدد نتيجة وعيه الحاد بأزمة الواقع المتصلب والمنحدر إلى الهاوية، حيث «يكون ذلك الوعي بداية حقيقية للتحول، لأنه رفض للواقع الفاسد وثورة عليه وسعي لتحقيق الخلاص»[1]، فإنها قد اتخذت صورة

1- ريتا عوض، خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص56.

التغرب، والنفي، والترحال، لدى الشاعر الجزائري **بلخير عقاب**، وما هي إلا غربة السندباد الذي طوقته عتمات، مجهولة ظل يمخر عباب البحر من مدّ إلى مدّ، ومن بعد إلى بعد، ولاشيء غير الرحيل نحو ضياع أدبي، إنها مرثية الواقع التي يجسدها الشاعر بحزن ومرارة:

وأنـا أرحـل في عينيك ملقى
وســـط شـــطـــآن عـمـيـقـهْ
وأنا أمضي على صفحة مرجان
أغني شكل مرساتي الغريقهْ [1]

بينما جاءت صورة «**سندباد**» خليل حاوي أكثر قتامة لواقع معتل، وهذا طبع في صدر كل مواطن عربي ضيماً غائراً، بعد أن خذلته الآمال، وغُيِّب فيه كل رجاء، وليس له إلا علك الحسرة، والامتعاض ببلع الريق، كما في قوله:

عاينتُ في مدينةٍ
تحترفُ التمويهَ والطهارهْ
كيف استحالتْ سمرةُ الشمسِ
وزهوُ العمرِ والنضارهْ
لغصَّةٍ، تشنُّجٍ، وضيقْ
عبرَ وجوهٍ سُلختْ من

1- قصيدة، تغريبية السندباد، مجلة القصيدة، ع 01، 1991م.

سورها العتيقْ
عاينتُ في الوجوهْ
وجهَ صبيٍّ ناءَ بالعمرِ
الذي أتلفَهُ أبوهْ
وأَطعمَ الجوعَ من الأفيونِ
رؤْيا خلَّفتهُ يعلكُ اللِّجامْ.
...
وموجٌ أَسودٌ يعلِكُهْ
يرميهِ للرياحْ
أغلقتِ الغَيْبوبةُ البَيْضاءُ عَيْنَيَّ
تركتُ الجَسدَ المطحونَ
والمعْجونَ بالجراحْ
للموجِ والرياحْ [1]

وإذا كانت دلالات الإحباط والانكسار والاغتراب هي الصفات الملازمة لسندباد الشاعر عقاب، فلأنها كما ذكرنا تجسيد لمأساة واقعه، ودراما حياته، وليس أدل على ذلك من هذا المقطع، الذي يختزل فيه تجربة الشاعر القلق والمتناقض:

وعلى كفي شراع الليل مكسور، وضوء
الشمس في قبضة كفي

1- المجموعة الكاملة، قصيدة السندباد في رحلته الثامنة، 235، 243.

هذا التقابل الحاد، الذي يجمع فيه الشاعر بين نقيضين من أشد المتناقضات تضاداً، هو حقيقةً صورة مهمشة لطموح الإنسان المحبط، وكيانه الهشيم، صورة تنفي الأخرى، وتزيحها، وتبددها، وتمحوها، بل تبتلعها، والمغزى من هذا التقابل بين صورتي الظلام والضياء هو المدى المفتوح بين ذاكرة ليلية غامضة، ومعتمة، ومجهولة، وبين ولادة متجددة في إشراقاتها المتمثلة في ضوء الشمس، الذي يغيب كل مساء، ليبعث مع كل صباح (شفافاً وناعماً)، يلامس الأشياء في حميمية، وفي اللحظة التي يجمع فيها شراع الليل في ضوء الشمس، تتجلى مأساة الشاعر في صدامية عنيفة بين سفر ليلي منكسر الطموح، وولادة مشوهة لحلم مستحيل.

أما في أغنية **السندباد** فإن الفارس القديم يعود، وقد نال منه السأم، وأضناه الترحال:

فارس الغفلة قد عاد فقومي
مشطي شعر الحريرْ
وبماء الورد روي خدك العطشان للماء الغزيرْ
فارس الغفلة لم يربح، وقد عاد من الدرب الأخيرْ

إن **بينولوب**، التي انتظرت **عيليس** قد عاد إليها بالضوء، والإخصاب، والفرح، أما هنا فتوحي هذه الصور بفشل العائد، لإعادة الزنابق في نَمَشِ الخدود، ووهج الشباب الغض لقلب الحياة، والحال يبدو أن الشاعر قد وظف هذا الرمز من دون أن يستثمره بعمق على النحو الذي أبدع فيه السياب مثلاً في قصيدة «رحل النهار»:

يا سندباد أما تعودْ؟
كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود
فمتى تعودْ؟

ليتخذ خلاله موقفاً من الواقع، «أما السندباد فقد كان متطلعاً للمعرفة باحثاً مما يشوق، يستحثه فضول لاهث لمواجهة المجهول، والتعبير عن الرغبة في الانعتاق من أسر الواقع، ورتابة الحياة»[1]، وهي الرغبة التي ترافق إحساس الذات بالاختناق، وانسداد الرؤية ومحدودية التطلع، فيراودها شعور بالتحليق بعيداً، حيث عدم التناهي، وهو المعادل الشعوري الذي يمكنه احتضانها أو احتواء رؤيويتها، ولا شك في أن إحساساتها هذه منبثقة من تفاقم عذاباتها، وانطفاء شعلة الأمل، واليأس من إمكان تبرعم الحياة ثانية، نتيجة انفصام الواقع وتأزمه على الدوام، وهذا ألقى بهذه الذات إلى خضم البحث عن البديل اليوتوبي لواقعها هذا، «وكثيراً ما تخضع محاور هذه القيم للتداعي، لأنها أضعف من صخر الحقيقة، فيتداعون واحد تلو الآخر تداعي سيزيف، أو فلنقل إن هذه اليوتوبيات، التي هي رد فعل لمدن الشعراء الأرضية، أوجدتها حضارة العصر من أجل أن تحبط»[2]، وسواء خضع تشكل الرموز الأسطورية لخبرات الشاعر وتجاربه الحياتية، أم انبثق من عدم وعينا الجماعية فإن قيمة هذه الرموز ليست في استعمالها، وإنما في استكناه قيمها الأسطورية، وفي كينونتها الجوهرية.

وإذا كانت إبداعاتنا منحدرة من عدم الوعي الجمعي، فإن تقبل الرموز يجري بعدم الوعي، كما يؤكد يونج Carl Jung، وهذا دليل على أن

1- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص250.
2- أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، ع4، سنة 1981.

استعمال الرمز الأسطوري واستغلاله في التعبير الفني ليس إسقاطاً لتأملاتنا الذاتية على واقعنا، فقط أو حتى اتخاذ موقع إزاءه، بقدر ما هو تمثل وجداني تمليه العاطفة البدائية لكياناتنا بالحث على استدعائها، «لأن الأسطورة، سواء كانت من قبيل الرموز أم من قبيل الملاحم والليجوريات، مجموعة سيميوطيقيات، تدل تحليلاتها على أنها من نتاج الخيال الخلاق، الذي يستطيع وحده احتواء الحاضر والماضي، كما يستطيع أن يقنعنا بأنها جزء من نظام لغتنا»[1]، هذه المقدرة على الإضاءة، والاحتواء، والنفاذ إلى الأعمق لاستيعاب الخيال والذاكرة، هي ما جعلت الشاعر يلتفت إلى هذا الموروث، ويغترف منه لخلق فضاء دلالي، هو الذي أراد أن يجسده الشاعر عبد الله العشي في توظيفه رمز السندباد كحيوية حركية إيجابية، تعميقاً لحس الفجيعة، حيث نلمس نشدان المثل الأعلى المجسد في شخصية السندباد كونه رمز الخلاص:

ومن يتلوى على زبد الوجع الدموي،
ويتبع في عطش خصلة الضوء...
من يشتري الحلم بالأرق،
ومن يحمل الله في دمه ويسافر...
يحمل دائرة النور في مقلتيه،
ويبحر...
يبحر كالسندباد
ويعرف أين وكيف يموت،
وأين وكيف «يكون»[2]

1- أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، ع4، سنة 1981.
2- قصيدة، بحيرة الدم الأصفر، المجاهد الأسبوعية، ع 1000، سنة 1979م

إن روح السندباد هي الكينونة المتجددة والبعث الأكيد الذي توحي به سبل الخلاص بالموت الذي تنتج منه ولادة خصبة طافحة بالاخضرار، كونه السبيل الأوحد لتحقيق الخلاص، ولذلك فإن مزج الشاعر بين رمز السندباد وجدل الموت في صورته الانبعاثية إنما هو دمج لا شعوري لقوتين، تتمثل إحداهما استجابة لاشعورية لحركة الذات في بحثها عن مثلها الأعلى، بينما تمثل الأخرى دافعاً شعورياً لاستمرار الحياة، حيث إن «شخصية البطل الأسطورية إسقاط لجملة الأحاسيس التي تزخر بها نفوسنا، إسقاط نعبر به عن الحياة الكلية والإنسان الكامل، ومنذ أن يبدأ هنا البطل حياته بداياتها الغريبة، ويسعى بعدها سعيه الجهيد لتحقيق ذاته استجابة منه لحقيقته الروحية الكبرى، ثم ينتهي أخيراً نهايته الفذة الفريدة، نشعر بأنه يلبي رحلة لحياة القوى، التي لا تقهر في حركتها السرمدية نحو المثل الأعلى.»[1]

ولما أراد الشاعر أن يرتفع بهويته من الهاوية، ويصعد بها إلى الرابية التمس في رمز السندباد القوة الوحيدة القادرة على تمثل الحلم العربي، في رؤية أن **السندباد**، كما يقول صلاح عبد الصبور، «**كالإعصار إن يهدأ يمت**»، ولذلك فقد كان تخيل الشاعر لعناصر الحركة والقوة، والاختراق، والتجاوز، ملائماً لاختيار هذا الرمز، ليعبر خلاله عن فحوى رؤاه، وكأنه يتساءل عمن تراه سندباد هذا الزمان في راهننا العربي، ليملأ هذا الخواء، ويسد ظمأ العيون إلى النور، ومن ثم تأتي الحاجة إلى الحلم الذي نحمله في عيوننا نوراً، وفي صدورنا إلهاً، نتلوى، ونحمل أوجاعنا، لكن المهم ألا نضيّع خصلة الضوء، أو فتيلة السراج، لأنها دربنا إلى الضياء الأزلية، التي من أجلها أبحر السندباد نحو أمداء بعيدة، والإبحار هنا ليس إلا من أجل أصالة أشمل، وحياة أنبل، تعيد إلى وجه العروبة بريقها وصحوها.

1- نعيم اليافي، تطور الصورة الفني في الشعر العربي الحديث، ص318.

وإذا كانت الأسطورة نمطاً علوياً، وكونياً، فإنها أيضاً استحضار للماضي، وتمثل للحاضر، واستشراف للمستقبل، وهي كذلك انصهار الجزئي في الكلي، والذاتي في الموضوعي، وامتزاج الرؤيوي بالحدسي، والجوهري بالعرضي، والدرامي بالشعري، ولعل أساطير الموت والانبعاث، وعودة الخصب والاخضرار بعد الموات، تعد من أكثر الرموز، التي هام بها الشعراء، وبخاصة أولئك الذين تمثلوها كرؤية، وكانوا أكثر استيعاباً لمضمونها الدرامي، ودلالاتها العميقة، التي تجاوز حضورها كميتولوجيا، وتجسده كوعي من حيث ارتباطها بالواقع وما فوق الواقع، ومن حيث كونها تتضمن الواقع كونه ممكناً، أو حقيقة، أو تصوراً.

ولعل ما يمكن الإشارة إليه هو أن ظاهرة توظيف الأسطورة لم يعد ينال منها منالاً في فضاء الشعر العربي المعاصر عموماً، بخاصة بعد أن قلت حظوتها في الآونة الأخيرة، حيث لم تعد سنداً للصورة الشعرية بحجم الوعي الذي نلمسه عند صلاح عبد الصبور، والسياب، خليل حاوي، وغيرهم، ومع ذلك هنالك ظلال لرؤى من بقايا ذلك الفضاء البعيد، تحاول ملامسة كليتها وكونيتها، ومن الشعراء الذين حاولوا مزج الأسطوري بالعقائدي الشاعر الجزائري الأخضر فلوس:

قد أزهر الشوق في الأعماق منتشياً
ضبط حملت عشقاً وأزهـــارا
واليوم تحمـل بالنيـران لاهثـة
لتحرق...اللات...والعزى...وعشتارا [1]

1- ديوان، أحبك ليس اعترافاً أخيراً، المؤسسة الوطنية للكتاب.

وما يبدو أن الشاعر لم يستغل الطاقة الإيحائية المتضمنة في رموز «**اللات، والعُزَّى، وعشتار**» استغلالاً جمالياً أو دلالياً، كما يبدو للقارئ أنه لم يتلمس فيها إلا حاجة إيقاعية في بنائها الموسيقي، بينما نجد الأمر في صورة عكسية مع الشاعر يوسف الخال في تكثيف الصورة الشعرية بتعدد الأساطير على نحو ما قاله:

وقبلَما نَهُمُّ بالرّحيل نذبح الخراف
واحداً لعشتروت، واحداً لأدونيس
واحداً لِبعلَ، ثمّ نرفع المراسيَ
الحديدَ من قرارة البحر
ونبدأ السفر.[1]

إن أسطورة **عشتار** هي تجسيد لتعاقب العقم والعطاء، والجدب والخصب، والموت والولادة، والذبول والازدهار، وعشتار هي إلهة الحب والجمال، الخصب والنماء، ورمز انبعاث الأرض، وعودة اليخضور، عند البابليين، وقد أراد الشاعر قريش بن قدور أن يتخذ منها تيمة، يستعرض خلالها عتمة الواقع، وفقدان الأمل في بعثه من جديد:

فيا أيها الناس تموز مات
وعشتار جنت
وشعري انتحر [2]

1- يوسف الخال، الديوان، 1979م، 234.
2- الشروق الثقافي، ع 25، 1994م.

فالموت الذي يقصده الشاعر ليس الموت الأسطوري، الذي تعقبه ولادة ميسرة، وإنما هو الموت الذي يقضي على نبض الحياة، ويقمع فيها الحلم الانبعاثي، فصورة **تموز** إذاً أو **سيزيف** قيمة سيميوطيقية في الحقيقة، ويصبح كل منها علامة أو منطلقاً لخيالات يقتضيها التعبير الفني[1]، ولذلك فقد بنيت الصورة الشعرية في مجالها الرمزي الأسطوري على مجموعة من المكونات تستقطب الآفاق النفسية لرؤية الشاعر، ومع ما تتميز به الوظيفة الأسطورية في نقل تجارب النماذج الأولى للتفكير، فإن الشاعر المعاصر استطاع أن يطوع هذه التجربة، ويستحضرها بما يلائم واقعه النفسي، ليعبر عن رؤيته.[2]

وإذا كان الشاعر «قريش بن قدور» قد حاول خلال اقتباسه رمزية هذه الأسطورة الشائعة في الشعر العربي المعاصر تجسيد ملامح الواقع المتهالك، فقد ظل بعيداً عن تلك الصورة الانبعاثية، التي اختارها السياب بديلاً لتأزمه النفسي:

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفق، ينسابُ
لم يغد شقائق أو قمحاً
لكن ملحاً
عشتار، وتخفق أثواباً
وترف خيالي أعشاب

1- أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، ع4، سنة 1981.

2- ينظر كتابنا: الاتجاه النفسي في نقد الشاعر العربي، الفصل الخص بالرمز الأسطوري، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق.

من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب

ينظر الشاعر في هذا النص إلى الانبعاث بحدسه المشوب بالانفعال، نتيجة إحساسه بقيمة الحياة الغارقة في الأوهام، ووعيه بها، حيث دمرت كيانه النفسي، وقد ركز على هذا الرمز الأسطوري الذي أكسبه آفاقاً نفسية كمعادلة لتلك المشاعر التواقة إلى الأمل في الانبعاث نحو التجدد في فضاء أرحب، يشعر فيه بالسكينة «وإن كانت أحاسيسه الخاصة مع تشاؤمه الذاتي يجعله يائساً من حياته الخاصة في تداخل بين الذات والموضوع، من حيث الظن بأنه يفتقد إلى الشعور بالانتماء، وهكذا يؤثر هذا الشعور في ذاته، فتغرس فيه النزعة الانفرادية، ومن هذه الوجهة يتجسد الأمل في طلبه عودة الحياة وانبعاثها مرة ثانية».[1]

إن الرمز الأسطوري تعبير عن انشطار الداخل وتصدع الخارج، ومن ثم تكمن قيمته الدلالية في «تعميق الكيف الدرامي الجديد لبنية النفس الحساسة، القلقة، نفس الشاعر الأكثر رهافة»[2]، غير أن تعامل الشعراء الذين حاولوا تقليد الرواد في معظمهم مع هذا الكيف الدرامي، كان تعاملاً سطحياً لم يلامس جوهريته، أو لم يتعايش معه بعمق ووعي رؤيوي، ومن الرموز الأسطورية التي عمقت الرؤية الإبداعية، دون أن تستنزف شعريتها وتحولها إلى كومة رموز فقط أسطورة سيزيف رمز المعاناة الأبدية، وهذا أحد الشعراء المقلدين يسائل نفسه عن هذا الذي يحمل الشمس ولا يعرف سره:

1- المرجع السابق، ص103.
2- يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ص43.

أيــن سيزيف يعبئ الثقل
يحمل الشمس ولا يعرف سره
قدر المكلوم في هذه الحياة
قدر المشتاق لا يـدرك صبراً

ولعلنا نتلمس إسقاطاً لمشاعر الحرمان، يقارب فيها الشاعر بين صورتين متباعدتين، يحاول تقريبهما إلينا في لعنة الحياة التي تلقاها سيزيف، ومحنة السعادة التي لم يدركها الناس لتمضي حياتهم قدراً، لا يدركون سره، وقضاء لا يعرفون أمره، تماماً كصخرة سيزيف التي تعلو وتهبط، وبين صعود وهبوط تستمر مأساة الإنسان، وتتواصل معها عذاباته، وشتان ما بين قول هذا الشاعر، وما يوحي به الرمز الأسطوري في توظيفه لدى الرواد أمثال السياب، وأدونيس، وبلند الحيدري، الذي كان أقدر على تمثيل هذه المأساة في صورة أقوى على الخَلْب، مفعمة بإحساس مزمن، وحس مفجع:

ولم تزل للصين من سورها
أسطورة تمحى
ودهر يعيد
ولم يزل للأرض سيزيفها
وصخرة
تجهل ماذا تريد

أو كما جاء في قول السياب:

...

في فوهة القبر المغطاة سور
هذا مخاض الأرض لا يتئسي
بشراك يا أجداث حان النشور
بشراك في وهران أصداء صور
سيزيف ألقى عنه العبء الدّهور
و استقبل الشمس على الأطلس
آه لوهران التي لا تثور

ويعلق بلند الحيدري على هذا الرمز الأسطوري المستورد بقوله: «إن سيزيف هنا يعيش بكينونة محلية، ويتنفس في مناخها الشرقي، ويعكس بعض وجعنا، وبعضاً من متاعبنا، فهو مع السياب يثور على قدره، ويحث وهران المدينة الجزائرية على الثورة، وإذا كان سيزيف عند كامو Albert Camus بقي أسير اللعنة الإغريقية تقريباً، وأنه حاول أن ينتصر بالعمل العابث على سخافة قدره في أن يرفع الصخرة إلى القمة، ليراها تنزلق من بين يديه إلى الهوة، إذا كان سيزيف كذلك عند كامو: فهو عند بلند الحيدري قد أدرك نفسه في الشخص الفاعل الذي وعى مأساته، فتجاوزها بأن أسقط فعله على الصخرة، فهو يعرف ماذا يريد، أما الصخرة فهي التي تجهل نزوعه العبثي، وهكذا كان الشكل الجديد الذي جاء به الشعراء الرواد يستنبط وعيهم بموقعهم من أرضهم ومن العالم»[1].

1- ينظر كتابنا: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ص 427،428. وينظر أيضاً: بلند الحيدري، مداخل إلى الشعر العربي الحديث، 48، 50.

أو في مثل قول أدونيس:

أقسمت أن اكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصماء
أقسمت أن أظل مع سيزيف
أخضع للحمى وللشرار
أبحث في المحاجر الضريرهْ
عن ريشة أخيرهْ
تكتب للعشب وللخريف
قصيدة الغبار
أقسمت أن أعيش مع سيزيف.[1]

ونتيجة لذلك ظل تعامل الشعراء، من غير الرواد، مع الأسطورة تعاملاً سطحياً، وباهتا، لم يلامس العمق الجوهري لكينوناتها مثلما فعل بعض الشعراء المرموقين، كما مر بنا مع السياب، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وبلند الحيدري، ويوسف الخال، وأدونيس، وغيرهم ممن تركوا بصمات الريادة المؤثرة. ولعله لم يكن في قدرة المخيلة الشعرية التابعة لهؤلاء الشعراء الأقطاب استلهام المغزى الإيحائي لأيقونة الأسطورة، وهذا جعلها استعارة فقط، من دون أن تكون امتداداً رؤيوياً، ومعرفياً، تضيف إلى النص آفاقاً جمالية ودلالية تساهم في تحقيق بعث الحياة.

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، المجموعة الكاملة، ص 236.