الحداثة الشعرية وسندان العالم الذاتي الحسي
تجربة اللّذة الشعرية لدى عبد الله العشي

أ. بن أحمد تسعديت

جامعة تيزي وزو

Abstract :

Trough this study we will try to read the Algerian poet contemporary experience and an academic critic, then this research aims to study in "Makam Elbaouh" and "Yatofou Bilasma", mechanisms constitute poetic pleasure when this poet and monitor premises for hidden sensory word emotional component for poetic lexicon .

إن المتأمّل في النصّ الشّعري الجزائري المعاصر يجده على غرار النصوص الشعرية في البلدان العربية الأخرى؛ قد أعاد بلورة نفسه وفق متطلبات الحداثة فلقد مسّ التغيير مختلف جوانبه سواء على صعيد بنيته، أو خصائصه الفنية وكذا آليات تشكّله، وهذا استجابة لدوافع التجديد التي كانت تنتاب الشعراء الجزائريين، أو لنقل جاءت نتيجة استثمار الشعراء لثمار التفاعل الحداثي مع شعراء العرب والغرب، وليحقق بذلك الشعر الجزائري تحوّلات جذرية كانت نتيجته هو الانتقال من هيئته العمودية القديمة المشبّعة بالقيم الإسلامية والفكر الإصلاحي إلى الشّعر الحرّ.

يقر الكثير من النقاد بأن هذا التحّول صاحب رغبة الشاعر الجزائري في التحرّر من كل القيود المفروضة عليه - سواء الاستعمار أو الظروف الاجتماعية- ليستقر بعد ذلك على ما هو عليه الآن وعلى العموم؛ فإن الشعر بذلك انتقل من أحاديته وتخلص من تقوقعه حول ذاته ليلج عالم التشظي وتماهي الأجناس داخله، ولقد تعدّدت وتنوّعت الأذواق، فحمل لواءه مجموعة كبيرة من الشعراء، وما يثير الانتباه أنّه من بين هؤلاء الشعراء جماعة منهم انفتحوا على الأفق الإبداعي، وهم نقاد وآكادميون في

الوقت نفسه فانعكست رؤاهم وممارساتهم النقدية في النص الأدبي على تجربتهم الذاتية فعبّرت نصّا وقراءة وتجربة عاطفية شعورية عن تلك الرؤية.

سنعمد في هذه الدراسة على قراءة تجربة الشاعر والناقد "**عبد الله العشيّ**" من خلال ديوانيه: "**مقام البوح**" و"**يطوف بالأسماء**"؛ سنحاول تتبع آليات تشكل اللذة الشعرية عنده، باحثين عن المنطلقات الخفية للعالم الحسي الشعوري المشكّل للمعجم الشعري، بالإجابة على مجموعة من الأسئلة تكون بمثابة خطة عمل:

- فيما تتمثل تجربة اللذة الشعرية عند الشاعر؟ وكيف صاغ الشاعر مسيرة تجربته الفنية بدءا من الديوان الأول "مقام البوح" إلى الديوان الثاني" يطوف بالأسماء"؟
- ما هي مختلف الآليات الشعورية التي سخّرها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه؟
- كيف تتشكل التجربة الحسية العاطفية عنده (العشي) وما علاقتها بالتجربة الصوفية؟
- ما هي مختلف التمظهرات الدلالية الصوفية التي اعتمدها ؟
- هل يمكن اعتبار الانفعالات والشحن النفسية العاطفية مفتاحا تأويليا يفتح الباب على دلالات النص، التي قد تعمل اللغة الشعرية المراوغة على إخفائها؟

1. التجربة الشعرية وقصيدة التصوّف: لقد اتفق العديد من النقاد على كون التجربة الشعرية هي تلك الخبرة النفسية للشاعر، والتي تتشكّل تحت سيطرة مؤثر ما(داخلي أو خارجي) ينفعل به، فيصيغه في الإطار الشعري الملائم، فالناقد (**محمد غنيمي هلال**) يعرف التجربة بقوله" الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا عميقا، والشاعر يعبّر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي... والتجربة هي أيضا تضاء بذات النفس وبالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته." [1]

إنّ أوّل ما تعتمد عليه التّجربة الشّعرية هي اللّغة، التي تتحوّل من الوظيفة التّواصلية إلى الوظيفة الشّعرية وحيث تشحن بالتوتر والفجوات وتحدث الفراغات والغياب، وكذا تتجاوز المألوف من اللّغة إلى مفارقات دلالية في بنيتها، لذلك يكون

القارئ/المتلّقي إزاء فضاء من الاحتمالات الدلالية، ولا ينفك النص الشعري عن ترشيح الدلالات الجديدة كلّما تفاعل بقارئٍ أو بقراءةٍ جديدة، وإذا كانت لغة المكتوب التقليدي، كما تبوح به خطابات شعراء الأغراض لغة محددة للأشياء واصفة لها فإن اللّغة عند الشاعر الجزائري المعاصر تجاوزت هذا المجال الضيق بخرقها هذا المسلك المكرور وتخطيها للآليات والأدوات المشتركة المستخدمة في التعبير عن أجواء التجربة الشعرية [2].

لاشك أنّ القصيدة العربية الحداثية فاعلا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، حيث تباغت القارئ وتستدعيه في كلّ لحظة إلى تأمّل بنائها، فتتجرّد المحسوسات عن حسّيتها وماديتها؛ ذلك أنّ اللّغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس حيرة ودهشة، أو لتجسّد العالم اللامرئي من الذات المعبّرة، إنه العالم العاطفي، خاصة وأنّ التجربة الشعرية منطلقها ذاتي حسي، تثير أصواتا وألوانا تساعد على نقل الأثر النفسي.

فالشعر إذا عمل تخيّلي يتخطى الشعور الواقعي والمرئي المألوف إلى شعور باطني عميق يتجاوز المعقول والمعلوم، وأما الخيط السري الذي يبقيهما على صلة فهو **الإدراك الحسي**؛ إذ يتحوّل من العالم المحسوس والمرئي المتجسّد على المستوى الشكلي للقصيدة وهندستها إلى مستوى الغياب اللامرئي الذي يحمل طاقات دلالية مكثّفة ورؤى لامتناهية من العلامات الإدراكية الصورية والشعورية.

عالم الشاعر(الواقع) ⟵ تحوّل انفعالي ⟵ عالم الشاعر(المتخيّل)

يمرّ الشاعر عبر صيرورة عاطفية متعدّدة الوضعيات الانفعالية، إنه كما حدّده **غريماس** (Graimas) و**فونتني** (Fontanille) بالتطورات الخاصة باشتغال الأهواء؛ والمقصود به أنّ الشاعر أثناء الكتابة الشعرية يكوّن" نمط الوجود السيميائي، الواقعي والمخيالي، انطلاقا من اللّغات الطبيعية، كيف يمكن التعاطي مع انسجامه الداخلي... من سمات ومقومات وموضوعات العالم الطبيعي التي تشكل "دالها"، إن جاز التعبير، تتحول بفعل الآثار التي يتركها الإدراك الحسّي إلى سمات ومقومات

وموضوعات "لمدلول" اللّغة، إنه دال جديد، من طبيعة صوتية يحل محل الأول... إنّ العالم يتحول من معنى - إلى لغة- من خلال الجسد المدرك، ومن خلاله تستبطن الاستنباهات الخارجية ...وإنّ توسط الجسد الذي تكمن خصوصيته وفعاليته في الإحساس من خلال خلق حالة انسجام في الوجود السيميائي، وبه مقومات الاستنباه الأصل تشكل "العطر" الانفعالي parfum passionnel". [3]

إنّ اللّغة الشعرية في اشتغالها لبناء النصّ الأدبي، تتجه نحو العدول عن القوانين التي يشتغل بموجبها الكلام المنطقي والمألوف، وتُمظهر بنية النص الشعري قوانينا جديدة، وتؤسّس منطقا خاصا بها، وبذلك تنتقل اللغة من الوظيفة التواصلية القائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي، فاللُّغة من منظور (كوهن) الوظيفيّ أداة تواصل، غير أنَّ الشِّعر يسعى دائماً إلى عرقلة هذه الوظيفة بطرق متعدِّدة؛ منها ما يتمُّ من خروقات تصيب متن اللُّغة فتحيلها إلى مرحلة أولى من عمليَّة هجرة الألفاظ من دلالتها الأولى إلى دلالة ثَّانية، الَّتي ينبغي لها بعدئذٍ أن تتلوها مرحلة أخرى هي مرحلة تقليصيَّة، وهي مرحلة تعيد الصُّورة إلى حضرة اللُّغة.[4] ويخرق بذلك توقعات القارئ لأنَّ "العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، وبحيث ينتهك معاييره الجمالية ويخالفها(...).

تتصاعد نبرة الخطاب الشّعري الحداثي، لتنفلت من حدود اللغة المعيارية ومن الكتابة الشعرية القديمة، بمعنى إذا اختُرقت اللّغة اخترق معها نموذج الكتابة العمودية، قد نصل أحيانا إلى لغة تشبه لغة المجانين لشكل شعري مفارق للمعتاد، تتداخل فيه كل الدلالات بأبعادها المرجعية والمتخيّلة والانفعالية المجردة والحسية، ويسعى نموذج العشي إلى تحطيم البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر نحويا وتركيبيا وحتى إيقاعيا، حتى يصبح ترجمة للحالة الشعورية للمبدع وما يتماشى مع مقتضيات الشعور الداخلي الذاتي، كأن يقول:

كم تبقى من العمر؟؟؟

ها أنا أدنو من القبر

منكسرا، متعبا، منطفأ الحلم، مرتجفا
ذاهبا في نشيد الذهاب
..... كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت
وتغلق عيني أنفاسك العطرات
تغسلني، وتكفنني، وتودعني
وتهيل عليّ التراب [5]

يتشكّل في هذا المقطع التمرّد على الأشكال التعبيرية المألوفة، ما يجعل القارئ وكأنه يحس بشيء مختلف؛ فيلمس تباينا على مستوى مقاطعها، وتفاوتا في نظمها وتركيبها، ويسمَّى هذا عند الأسلوبيين بعدم الانسجام أو المسافة الجمالية... وعلى أرضية البعد الدلالي أو المسافة الجمالية تتحدّد فنية وقيمة النص الشعري الحداثي، هذا ما يجعل انتماء" كتابة ما إلى الشعر بوصفه جنساً أدبياً، لا يعني أنها حققت في ذاتها شروط النص الشعري، ذلك أنّ أول شروط النص الشعري هو العمل على اقتناص الغياب واستنطاق اللامرئي عبر الجمع بين المتناقضات وإحداث هوَّة في فضاء المؤتلف، يقول أولمان عن الصورة: يجب أن تمتلك شيئاً مدهشاً وغير منتظر، كما يجب أن تحدث مفاجأة نتيجةً لاكتشاف علاقة غير متوقعة بين لأغراض المتباينة" [6].

تظهر الذات الشاعرة في مرحلة ولوجها عالم الكتابة والإبداع كأنها تتخبط في دوامة من الأحاسيس والانفعالات الداخلية، يتشكل منها عالما حسيا خفيا يتراءى بعدها على سطح القصيدة؛ أي ينبثق عن سياق نفسي خاص، يساير ذاتية المبدع، فينصهر العالم الحسي الإدراكي في إطار عام ويأتلف مع الدلالة، فتتحوّل قدرة الذات العاطفية من طاقة حركة باطنية عاتمة إلى طاقة إشارة ظاهرة مضيئة، فتتوحّد الأصوات والدلالات، لتتفجر كثافة اللغة الإيحائية، كما في نصوص الشاعر:

ديـوان مـقـام الـبـوح	ديـوان يـطـوف بالأسـمـاء
– تنكسر الألفاظ في عتباته	– النار في فمي
– أنفاسها تلهب صدري	– خارجا من زمانك
– اشتعلت أغاني الروح	– أحفر في جوفها أحرفها
– وتثمل في بلاغتها القصيدة	– واختلط الحلم بالملح
– خرجت من جسد الفجيعة	– أتعبتني اللغة
– تعصرني الوحدة	– اضرمت في الضلوع اللهب

يتضح جليّا أنَّ ما يجعل اللّغة الشعرية تتمايز، هو لجوء الشاعر إلى مجموعة من التقنيات والآليات: منها القدرة على تشكيل الصورة والتوازي والانسجام في البؤر الصوتية، والتكثيف الدلالي، وما شحنه من صور استعارية تساير الذات الشعورية، فهو شبيه بالحضور الاستهوائي présence passionnelle الذي أحدثته سيميائيات الأهواء عند (غريماس وفونتاني) الذين يسعيان إلى البحث عن آلية يندمج فيها العالم المحسوس بالتشكيل الإجرائي لمنظومتها الأهوائية، ذلك أن الحضور الشعوري يعد جانبا مؤثرا في الجانب الحسي للذات، وحيث تكون الدلالة بذلك كنتيجة لتفاعل الإدراك والشعور، ونتيجة لذلك يتولد حوله حقل موقعي يمتلك مركزا مرجعيا هو الجسد الحساس وأفاقا مسؤولة عن تثبيت حدود الحضور، وتوافق كثافة دنيا من أجل امتداد أقصى مقابل امتلاك المركز لكثافة قصوى وامتداد أدنى [7].

يعد الخطاب الشعري الصوفي من بين الخطابات التي يعتمد على هذا النمط من الكتابة لما فيه من رموز وإشارات وشفرات ولاختراق الكلمة لدلالتها المعهودة، ولإثارة أصحابه الإشارة والتلميح دون التصريح، سعيا إلى تحقيق ما لم يتمكن من تحقيقه في الواقع الفعلي ورجاء إشباع الحس الذاتي، وكما تنفتح الكتابة الذاتية، يبحث المتلقي فيها إلى فك شفرات النص والانضمام إلى عملية بناء الدلالة؛ ومن ثم لا يكون القارئ طرفا بعيدا يتلقى رسالة مفهومة وخطابا مفتوحا واضحا وتصبح الدلالات الشعورية في الخطاب الأدبي نتاجا مشتركا بين الباث والمتلقي يتقاسمان فيها تلك الأهواء المتجسدة

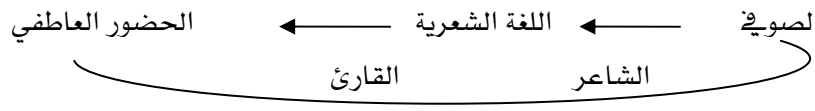
والمعبر عنها"إنها آلية التأويل التي ستسهم بلا شك في دمج الذات المتلقية ضمن عملية بناء المعنى." [8] .

تتميز قصيدة التصوّف بلغة خاصة فلها لونها وعبيرها المسكر، تتلاءم وتتشاكل أجزاؤها ومستوياتها لتكون خطابا متميزا "يرتفع بالقارئ من العالم السفلي إلى العالم العلوي، ويتميز بألفاظ وتعابير واصطلاحات خلقها الصوفيون خلقا، فلبستهم ولبسوها، فعبروا فيها عن ذوات أنفسهم" [9]، وبه ينبني النص الشعري باشتغاله في عالم الحواس التي تضفي اللّغة الصوفية وجودا حسيا وتسعى الذات إلى تخطي كل الحجب من أجل إدراك هذا العالم العلوي بالمتجلي اللّغوي، فألفاظهم واصطلاحاتهم تشير من طرف خفي إلى دلالات غير مباشرة تلوح وتومئ ولا تصرح، فهم يؤثرون الإشارة؛ لأنها أبلغ من العبارة في تعريف المبهم؛ ولأنها تعود إلى معنى سترته العبارة، فالعبارة لباس المعنى والمعنى المفهوم من العبارة مستور بها والمفهوم من الإشارة كالمنكشف العاري عن اللباس وإن كان مكتسيا بلباس الإشارة؛ لأنها أرق وألطف [10]، حيث يقول الشاعر:

كم من الوقت سيمضي...
كي تعود الحوريات
يتراقصن على عتبة بابي
ويعود الهمس واللهفة...
والبوح. يعود البرق والنشوة...
والسكر. يعود الغيب والبهجة...
والقرب. يعود البسط والقبض...
يعود الأنس والوجد...
يعود الصحو والمحو...
يعود الكشف والإخفاء،
حتى...

ليس يبقى أي شيء في إهابي [11]

من هذا المنطلق عرفت القصيدة الصوفية تعدّدا في القراءة، يستلزم من المتلقي التدقّق في ألفاظها ودلالاتها للوصول إلى مقاصد الشاعر، ويرى عبد اللّه الغذامي أنّ النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه وما ذلك الأب إلا القارئ المدرب [12] الذي بفضله يخرج المعاني المتخفية في النص ويوضحها، ويحقق كوامن النص ويحينها في الواقع والمخطط التالي يبين هذا التفاعل :



يعمل المتلقي على إحياء السياق الذي انطلق منه المبدع، فيحيط النص بمجموعة من الدلالات المستوحاة من العالم الباطني، حتى يزيل الشرخ البادي على البنية اللسانية، ويتعدى الشرح مستوى القراءة المحايثة التي تلتزم بما يمنحه النسق اللغوي وتتحول عملية القراءة إلى ما يشبه الحفر في مستوى النص الظاهر لإخراج الدلالات الخفية التي سيقرأ النص وفقها.

2. الأنساق الدلالية الإدراكية وآليات تولدها في المدونة الشعرية للشاعر(مقام البوح و يطوف بالأسماء).

من خلال استقراء المعجم اللّغوي الذي وظّفه الشاعر في الديوانين يتضح جليا اعتماده بشكل خاص على المعجم الصوفي، حيث سعى من خلاله أن يفجر طاقاته الداخلية الشعورية ويكسّر حواجز الشعور بالانتماء الروحي والتقرّب من الإله؛ مشكلا مسارا عاطفيا صوفيا من "مقام البوح" إلى" يطوف بالأسماء" .

ولغرض التعرض على طبيعة هذا المسار سنقف عند طبيعة العنوانين ذلك أن اختيار الشاعر لهذين العنوانين لم يأت عبثا، فهو يمثل من جهة علامة إشارية مغرية ومحفزة لاقتناء الكتاب من جهة ويتكفل بمهمة كسب القارئ والتأثير فيه من جهة أخرى، إذ نجد علاقة تكاملية بين العنوانين والقصائد الممثّلة لهما، ولهذا حضيت دراسة العنوان باهتمام ملحوظ من قبل الدارسين والمهتمين بالنقد والأدب؛ حيث أصبح

موضوعا للدراسات السيميائية واللسانية وغيرها، فالعنوان ينظر إليه عبر مستويين: مستوى خارجي نصي

(منظور دلالي، اجتماعي، سياسي، تاريخي) ومستوى داخلي (إيحاءات ورموز) [13].

يحيل العنوان الرئيسي لديوان "مقام البوح" إلى مجموعة من الدوال؛ والتي تكتسب معان جديدة بعيدة عن ما هو مألوف، أمّا القصيدة الأولى المعنونة "**أول البوح**" فتمثل التجربة الشعورية الأولية للشاعر• وتشير إلى مجموعة من المقامات المرتبطة بوضعية البوح؛ الذي من معانيه الاعتراف، فهل تحتفظ بهذا المعنى أم ستنحرف الكلمة عن معناها الحرفي وتكتسب بدل المعنى معاني متفاوتة؟ إذ يقول الشاعر:

أوقَفْتِني في البوح يا مولاتي [14]

ففي هذه الافتتاحية تعبير صريح عن اشتراك طرفين في عملية البوح والاعتراف، حيث تحضر الأنثى بشكل ملفت للانتباه ويتجسّد حضورها في استعمال ضمير المخاطَبَة المؤنثة إلى جانب القرائن المنسوبة إلى الوجود الأنثوي، كما يحيل إلى وجود تسلسل عاطفي محكم بدأه الشاعر بالتحدّث عما بدر من مولاته من سلوك؛ إنه خطاب تفاعلي قائم بين شخصين اثنين: رجل وامرأة فكما يبدو من قول الشاعر أن الجرأة كانت عند المرأة التي استوقفته، فإنها الأنثى الغالبة المسيطرة. فيواصل كلامه فيقول:

قبضتني ، بسطتني،
طويتني ، نشرتني ،
أخفيتني، أظهرتني.. [15]

جرّد الشاعر نفسه من رجولته، فخرق المألوف، والعرف الأخلاقي، الذي يقول أنّ السيطرة للرجل، بحيث هو يتكلم والمرأة تصمت، فينتسب الصمت هنا للرجل، أما البوح منتسب للأنثى، فما صمت من صمت وإنما صمت من لم يصمت كما قال ابن عربي، فصيغة التأنيث اللّغوي ليست صيغة لغوية بسيطة، ولكنّها صيغة رمزية

ترتبط إما بالألوهية أو بالطبيعة أو بالمرأة أو بالسر الذي يوحد هذه المجالات الثلاثة، أي سر الأنوثة السارية في العالم [16].

يتراجع الشاعر في الديوان الثاني **"يطوف بالأسماء"** عن قوله؛ ففي القصيدة الأولى التي عنوانها "**الفارس**"، يصف مرّة أخرى هذا الرجل، وحيث تتغير الأحوال، فيحضر من جديد الضمير الغائب "هو" فيصبح هو الغالب، والمرأة هي المغلوبة، لأنّ الأنثى ستنتظر مجيء الفتى الفارس قادما من وراء الغمام بعد طول انتظار، لكي يفاجئها بقوله حيث يمثل الصمت والنطق إحدى الثنائيات التي يمر بها الراغب في العالم الحسي في طريقه، وهما من الأحوال، لأن الذات لا تستقر على احديهما، والذات الناطقة هي نفسها الذات الصامتة، وثمة شروط تقتضي النطق تارة والصمت تارة أخرى وهو الشرط الذي أورده الشاعر في نصه: **في التماع الصباح الجميل**

حين يفتح أبوابه العالم
سوف يفجؤكم
سوف يقبل فارتقبوا
قد يفاجئكم من وراء الغمام
قد يفاجؤكم في هديل الحمام
قد تخبئه نجمة
وتجيء به خفية
في غدير الظلام
فافتحوا للفتى سر أسراركم
وافتحوا للعريس باب أيامكم
واخرجوا من رماد الرماد
ومن عتمة الكهف
واخرجوا الدليل
إنه مقبل، مقبل

قاتلا أو قتيل/

حين يفتح أبوابه العالم [17]

وكأنّ الشاعر في قصيدة ديوان مقام البوح يسعى لأن يحط رحاله في مقام من المقامات للبوح والاعتراف مع ذاته القرينة، ليتبادلا المشاعر والأحاسيس، فهو الفارس العظيم الذي أتى من مكان بعيد وخفي فهو اللامكان (وراء الغمام)، ومن زمن بعيد (من عتمة الكهف) فهو اللازمن، فنلاحظ عودة الشاعر وتأثره بأهل المتصوفة فقد سار على درب ابن عربي هذا الذي" يحيلنا إلى لحظة الإنتاج، وهي لحظة استعادة الغزل بما فيه من حنين إلى الديار، لكن تلك اللحظة ما هي إلا جزء لاحق لمقصد سابق هو الأسرار الإلهية واللجوء إلى عالم الحس للتعبير عن عالم المطلق أمر واقع مادام الحس هو منشأ التخيل وحيث لم يوجد تخيل، فإنّ الإنسان لا يمكنه أن يتخيل أمرا من الأمور ما لم يؤد إليه الحس." [18].

يؤكد الشاعر رغبته في الاتصال، عندما يتحقق الشرط في عبارته الأخيرة من القصيدة بقوله: **حين يفتح أبوابه العالم،** إنها رغبة نفسانية، واتصال روحي وجسدي يجمعه بذات الأنثى، لتشاركه الفرحة فيقول لها في القصيدة الثانية، والتي عنوانها "**لبيك**":

البحر من تحتي عميق
والنار في فمي
وهذه الأشياء لا تبين
كأنما غيبها حريق
قررت أن أغادر الرماد
والجسد المفتون بالبريق
حملتها نبوة أشق أرض الله
يقودني الطريق للطريق
لبيك قد لبيك

دخلت بيته الحرام

طافت معي بالبيت، صلينا معا، دعت، دعوت،

ضممتها إلى جوانحي، بكت، بكيت...

صحت عند الركن: يا ألله ،

ذوبنا معا، لكي نصير واحدا ولا أحد.

الصمت مطبق، [19]

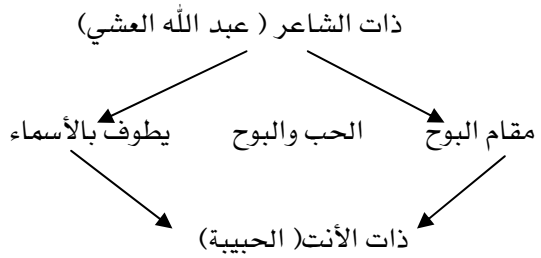
حشد الشاعر مجموعة كبيرة من الألفاظ الدالة على العشق والهيام الروحي من جهة وتنوعت تمثيلاتها الدلالية كتنوع حالته الشعورية ودفقاتها التوترية الحسية من جهة أخرى، ذلك أنه جعل كل من قصيدة "أول البوح" وقصيدة "يطوف بالأسماء" دفقات شعورية افصاحية متقابلة، ويبقى السؤال مطروحا: هل فعلا حدث البوح وتحقق؟

لقد استطاع الفارس أن يدمج ذاته في ذات الأنت، وتتجاوب معه، كما سمى به القصيدة الثانية "**تجاوب**" من "**مقام البوح**" وفي قصيدة "**لبيك**" كما بيناه؛ فعدت" المرأة طرفا في الحوار، يبادلها الشاعر همه وأحزانه، ويأسه، لأنه في حاجة ماسة إلى الحنان الأنثوي، كعامل من عوامل الخلاص من الفراغ والعدمية" [20] ذلك أن ذات الشاعر بدا عليها الانصهار في الذات المخاطبة، وتحمل شحنة انفعالية تعكس حبا مثاليا واتصالا فريدا بين ذاتين.

إذا اعتبرنا لفظة البوح كعاطفة؛ والبوح هو ميل لجعل أمر ما معروفا لدى شخص آخر بموضوع مرغوب فيه، فهو عند أهل الصوفية هو وسيلة تطهر النفس في الوجود، لتأخذها إلى مكان بعيد يطوف حولها؛ إنه يطوف بالأسماء، التي لم يسميها، هي أسماء المقامات التي يمر عبرها الشاعر بوحا وحبا أبديا منه توحدا، كما نوضحه في الصيغة التالية:

البوح ⟷ الحب ⟷ الحب بوح

نقوم بقلب حروف لفظة "**البوح** "، ثم قراءتها بشكل عكسي، سنتحصل على لفظة أخرى تحمل دلالة حسية مباشرة، تحيل على تواجد طرفين يمثلان العلاقة التواصلية التفاعلية العاطفية، فالحب لا يحصل إلا بين اثنين؛ وإن كان متلاحما مع عنصر الدلالة، فإنه إضافة إلى ذلك يشكل ظاهرة وجدانية في حد ذاته، فهو عامل لافت للانتباه لا يمكن للمتلقي تجاهله، و**الحب بوح** بالأسماء، ففي مثل هذه النماذج يخلق قوة دفع روحية وجدانية ويفضي إلى تقليص الثقل للعنصر الدلالي لحساب العنصر الموسيقي [21] ويمكن أن نمثل لها بالمخطط التالي:



يوظف الشاعر الزمن الآتي من الغمام، مع أنّه لم يستخدم فعل الأمر، والمستقبل الذي سيتحقّق معلوم من الشاعر، فهو يستحضر فعل الالتقاء بالحب الروحي، لكنّه لا يأتي إلا بعد المجاهدة حبّاً، والطواف حول الأسماء، ومنه الانتقال من مقام إلى مقام، وعلى الرغم من أن صوت الشاعر هو الصوت الوحيد الذي نسمعه في النص، صوت أتعبه فعل السفر، وتطالعنا أصوات أخرى داخل صوت **أنا/هو الراوية والبطل** وليحضر الصوت الرئيسي، وهو صوت الحزن، فأخذ هذا الصوت يستدعي أصواتاً أخرى مشابهة، من دون أن يشير إليها لتُعينه، وبعد أن بُحَّ صوته وهزل جسده، وغدا بلا معين إلاّ روح العاشق، هو القادر على أن يحوّل هذه الأصوات عن مسارها لتخدم السياق أو المناخ والفضاء، الذي يشتمل على الشاعر والحدث كأن يقول:

يأتيني صوتك يامولاتي
رقراقا من نبع الغابات
يحملني فوق الأكوان

وينشرني في كل فلاة، يمسح حزني...
ويمد حياتي بحياة
يملؤني عشقا وأناشيد...
ويذروني...
أشتاتا أشتات. [22]

وإذا توغلنا في جسد القصيدة **"يوم رافق النون الوهم"**، تتكشّفت لنا نتيجة الحب والبوح في مقامات العشق، فقد آلت إلى الوهم والسراب، أو إلى عالم خراب بعيد عن اللذة والروح والمثال لقوله:

ها أنا أخرج من أرضك
مكسورا حزينا
حاملا يتمي معي
باحثا عن ظل شيء يحتويني
(...)
ها أنا...
مثلما شئت
بأرض التيه
لا عرش ولا مجد ولا تاج
ولا ظل لكي أبكي تحته
وسط هذه الهاجرة [23]

استطاع الشاعر أن يمزج بين مجموعة من الأفعال الدالة على التنقل والحركة، فتناثرت معها عبارات الحب والغرام بين الشاعر ومحبوبته؛ تلك الذات الثانية التي لم يوضح هويتها من تكون، فلربما هي المرأة الوطن؟ أو المرأة الكتابة؟ أو المرأة اللغة؟ أو المرأة التوحد والحب الروحي؟ وربما وربما.... فالدال واحد والمدلولات مفتوحة ومتعددة، كلها تجليات للأنت في الأنا والتجلي صفة من صفات الصوفية؛ إنه "إشراق أنوار،

إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه وقيل ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب وهي ثلاثة أحوال تجلى الذات، تجلي صفات الذات وتجلي حكم الذات" [24] وكثيرا ما يستعمل النشوة في مواضع الصوفية حتى يحقّق التّوافق بين ما يرغب فيه، وما يخشى منه، من خلال شعور أخلاقي ينظمه "**الأنا الأعلى**"، فالشاعر يهرب إلى صيغة الأنثى ليخاطبها هروبا من الذات المنكسرة في مواجهة الواقع، فالمرأة عنده تعوّض الفردوس المفقود فتكون كتجسيد جسدي فيزيائي لتجلي إلهي.

عندما ندرس اللّغة الشّعرية عند هذا الصنف من الشعراء النقاد الأكاديميين، نركز أكثر على طريقة الكتابة عندهم وكيفية اشتغالها، فأكثرهم ينزاحون عن القاعدة، ويخلقون لغة الحداثة، التي لا يمكن التقيّد فيها بالقيود المفروضة عند القدامى، فاللغة الصوفية شكل من أشكال الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المجسّد إلى المطلق واللانهائي، يتبعه على المستوى اللغوي انتقال من اللغة الإيضاح إلى" فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله" [25] فنجد الشاعر في هذا المقام يبحث من خلال اللّغة على ذاته ثم يتجاوزه سعيا للوصول إلى الحقيقة، بعيدا عن العالم المحسوس والمادي كقوله في قصيدة "يوم رافق نون الوهم":

أيتها القصيدة
أدعوك باسم الله
أن تمنحيني ساعة
لكي أعيد للطريق أيامي المنكسره
أيتها القصيدة
أشكو إليك
من بعد ما تيبست شفاهي
واثاقلت خطاي
وهدني التحديق
في الأيام المقفرة [26]

وأما في "حرائق الفتون" فيقول :

أحبيبتي...

اقتربي، وكوني نجمتي...

لأرى حدود الكون...

أدنو من غموض الغيب...

أبصر ما تخفى عن حدود العين...

أدخل في اليقين. [27]

يتبين لنا من هذه المقاطع الشعرية المأخوذة من الديوانين أن الحالة الشعورية لم تتغير، ذلك أنّ الشاعر لايزال يحاول الدخول في عالمه، لاكتشاف الخفي والمجهول منه، ولكن هذا لن يتأتى إلا عن طريق الرحلة والارتحال والسفر المتعب، فالعالم الذي يبغيه حافل بالمشقّة والعناء، فحضرة الصوفي تتطلب المثابرة والمجاهدة، حتى أنه توقف عن تسمية قصائده في "يطوف بالأسماء"؛ إذ جمع مجموعة من القصائد وقال عنها: **يوم رافق نون الوهم**

هذه القصائد مقطوعة الرقاب رؤوسها على أكتافها،

سطورها الأولى بدائل عن عناوينها [28]

يحاول الشاعر ستر تجربته الحسية بالتخلى عن ذكر الأسماء؛ والاكتفاء بالإشارة إليها، فتطول رحلته وتمتد سيرورته الانفعالية (من الصفحة 19 إلى الصفحة 52)، إنها صورة تعكس طريقة في كسر الحصار والقيد النفسي من جهة، وبديلا واضحا للغة المألوفة.

3- المقصديات الصوفية والحقول الدلالية: استطاع الشاعر كغيره من الشعراء **أن** يسقط المعجم الصوفي لصالحه، في كلا الديوانين وهذا دليل تشبّعه باللّغة الصوفية ومفرداتها، حيث نهل منها ألفاظا وكلمات معبرة للمعنى ولحالته النفسية، على اختلافها كالغربة والفراق والعتاب، وتفاؤلا بمستقبل قريب يزيل الظلمة ويفتح بابا لحياة نقية بعيدا عن المادة، لأنه انطلق من رحلته المجسّدة في "**ديوان مقام**" إلى ديوان

"**يطوف بالأسماء**"، ويتحدث عن اختفاء الذات عن ذاتها، وعن بوح الذات لذات أخرى، وإذ يؤول البوح للذات للبحث عن اتصال روحي مختلف وفي هذا المقام تتلاشى صورة العاشق الولهان وتغيب الذات وتفنى حينما تبرز الذات الإلهية.

إذا عدنا إلى ما اهتم به **(غريماس)** في النصوص السردية حين قسمها إلى بنيتين: بنية سطحية، وبنية عميقة، نجد أنّ ما يوحي إلى أن العلاقات التي قد تبدو بسيطة بين الذوات، وهي تبحث عن الاتصال بموضوع القيمة، هي في الحقيقة نابعة من بنية عميقة؛ حيث يسود الصراع بين قوى متناقضة، أما الناقدة الفرنسية **(جوليا كريستيفا) (JULIA KRISTEVA)**، فتحدثت عن وجود مستويين في النص الشعري هما: **النص الظاهر** و**النص المولّد (PHENO TEXTE)** و**(GENO TEXTE)**[29]

تقصد الناقدة بالمفهوم الأول، ما يتجلى على سطح النص من أصوات، وإيقاعات، ومن معطيات لسانية؛ أي التجسيد الخطي للعملية الإبداعية، وهو الجانب الموجّه للقارئ، وأول ما يتعامل معه بصريا، أما المصطلح الأخير، يتضمّن كل ما يجتاح الذات من عواطف وانفعالات تساهم في تشكيل البنية اللسانية والإيقاعية للنص، بمعنى النص المكتوب يضمر عالما من المشاعر والتجارب الوجدانية التي تسبق عملية الكتابة.

بحث الشاعر في تشكيلته الشعرية عن ذاته، عبر ذوات متعدّدة، نستقيها من الدلالات الخفية، فالتجربة الصوفية تجربة فعل داخلي ساكن في عمق الشعور والوجدان الذاتي، أسقطها على فعل القصيدة، ليصف معاناته في التقاط اللغة والمسك بالدلالة، في شكل مقامات يتدرج فيها، درجات تشبه الحالات النفسية التي ترافق الذات الصوفية أثناء تقرّبها من العالم الحسي الروحي، كما يوضحه الشكل التالي:

مقام البوح	يطوف بالأسماء
مقام التوبة	اسم الحيُّ
مقام الورع	اسم المريد
مقام المحبة	اسم القادر

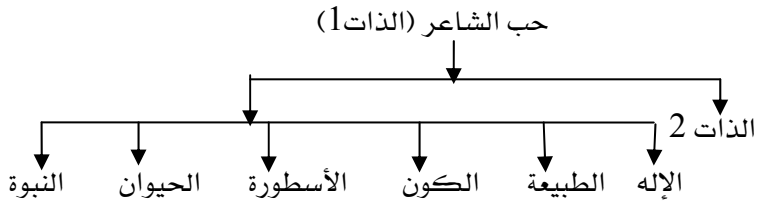
مقام العبادة اسم العارف

قصد الشاعر من الديوان الثّاني أن يسمي المقامات الصوفية؛ التي وقف عندها للتضرع لله والطواف حولها، فالطواف بالأسماء بمثابة وقفة حسية لعنوان يحمل قرائن إلى أسماء السموات السبع، وهي من أسماء التجلي المسمّاة بالأسماء الإلهية: الحي، البصير، المتكلم، العالم، المريد، القادر والسميع، أما الفعل "**يطوف**" فيعني: يطوف طوفا وطوافا، وطوفا بالمكان، وحوله: جال به على كذا، دار به، قال تعالى" يطوف عليهم ولدان مخلدون" [30] وقوله أيضا "وليطوفوا بالبيت العتيق" [31]

تعدّدت الحقول الدلالية التي تنتمي إليها ألفاظ قصائد الديوانين، وسنمثل لبعضها في الجدول التّالي:

حقل الرحلة والفراق	حقل الغواية	حقل التقرب من الله	حقل العرفان
موت –الوداع- يمضي- لضى- انتهى- غيبتي- الغياب – الفراق- اختفى- غاب- الكهولة- عجل الروح- الدم- يغدوا	عينيك- الصدر- جوانح- الحسد- لبيك- طافت نهر- يصب- وجه- ظلك- عيناي- ضممتها إلى جوانحي- أحضانها- مالت علي- وجهها مخضبا- مررت فوق صدرها	التماع- عتمة الكهف- النار في فمي – الجسد المفتون- لبيك- دخلت بيته الحرام- صلينا معا- دعت- صحت عند الركن	القلب- الماء- الحروف- منبع- النور التراب- أبوح- السر- الصحو- البرق- الرحيق- مسح جبهتي- التين والزيتون- حورية- مد من سابع السموات

يظهر من خلال استقراء المعجم الدلالي، انشطار ذات الشاعر إلى ذوات متعددة، وعقد عدة تشابهات للطرف الثاني، ففي القراءة الأولى سنعتقد أنها المرأة والحبيبة، إذ التعابير التي وظفّها تشبه كفة ميزان، ففي الكفة الأولى حبيبته، وفي الكفة الثانية إحالات إلى موجودات الكون، فالحب الذي يدعو إليه الشاعر ينآى عن كل أشكال التعلق بالصور الحسية المجسّدة، وهذا الشكل من الحب إذا استفحل، وصار عند الشاعر دينا ومعتقدا، والمخطط التالي يوضح هذا الانفصم الشعوري للذات المبدع:



حاول الشاعر من خلال السيرورة الشعورية الشعرية التي ربطها بين الديوانين، أن يمثل لحالته الحسية العاطفية ويتعرف على مقامات البوح، والاعتراف طوافا وخضوعا، يتعرف بواسطتها على أسمائها، فقصائد الديوانين مثلت سيرورة ذات واعية أحيانا ولاواعية أحيانا أخرى، سببه الانتماء الصوفي، والرغبة في فتح آفاق وتصورات ضمنية للقارئ ليشاركه همه الأزلي، فالجمع بين عنواني الديوانين سنتحصل على العبارة التالية:

مقام البوح + يطوف بالأسماء = يطوف بأسماء المقامات للبوح

سعى الشاعر أن يبوح بسر من الأسرار؛ فجعل القصائد أسماء وأسرارا، تحيل إلى المقامات الصوفية: كمقام التوبة ومقام المحبة، ويشكل رمز الأنوثة معبرا، يطوف الشاعر من خلاله، ويبحث ويجري من أجل الحلول فيها، "ويتوسد قلبه يبعث فيه روح التطلع والأمل ويدفع به نحو التجدد والانبعاث" [2 3].

تتجلى المقامات بعد الطواف، ثم يليه البوح بالأسماء، والشاعر يتساءل في قصيدة "**يوم رافق نون الوهم**" من "ديوان يطوف بالأسماء" و"**قصيدة الغياب**" عن ما بقي من عمره من أجل عبادة الله والاتصال به، لذا جاءت نفس العبارة مكررة:

كم تبقى من العمر...

ها أنا أمضي، كما جئت منفردا

خارجا من زمانك

منهيا في متاه الغياب [3 3]

وفي قصيدة "**الغياب**" يقول:

كم من الوقت سيمضي...

ومن الصبر...

لكي أخرج من تيه اغترابي

(...)

كم من العمر... [3 4]

جعل الشاعر من هذه العبارة(كم من العمر) مسارا إدراكيا، يردّده في نفسه، فهذا التكرار قرينة دينية، لأنّ أول ما يسأل عنه العبد، هو فيما أفنى عمره؟ و"ذلك أن الصوفي اختص بالكشف مكنه الله من أن يرى بعين البصيرة ما لا يدرك إلا بها، وما أن يصل حتى يرى المعاني الإلهة في صور المحسوسات" [3 5] وإنما أخفى الباطن لتعلق العالم بالظاهر، ولأنه أول ما يتبادر إليه الإدراك الحسي، ومن هنا وجب على طالب الحقيقة الإعراض في السلوك عما يتعلق به الحس، ويستدعي "الباطن" الذي يشكل طرفا في ثنائية الظاهر والباطن؛ هي ثنائيات يقوم عليها الفكر الصوفي عامة وتسعى أن تكون الذات الإلهية أخفى من الباطن الخفي.

تعد القصيدة الجزائرية المعاصرة منبعا لعملية استهداف العالم المرئي، فمفهوم الباطن مرادف لمفهوم القصيدة والكتابة، وإن انفعالات الشاعر وشحنه النفسية تنفلت أحيانا من زاوية العتمة وتتجسد في العملية الإبداعية على شكل أصوات وخطوط و بنى تمنح النص ضياءه، حيث حمل كل من ديوان "مقام البوح" وديوان "يطوف بالأسماء" أمثلة شعرية كثيرة ومتنوعة تبين كيفية تمظهر النص المولد على المستوى الدلالي والإيقاعي الصوتي الذي تؤلفه الحروف والعبارات في تجانسها وتكرارها، وعلى مستوى التجسيد الخطي البصري للنص، أي طول السطر الشعري وقصره، وحتى طول القصيدة الواحدة، ممّا يمنحنا على الصعيد المرئي تناوبا للبياض والسواد، فيصبح النص لوحة تدركها الأبصار قبل الأذهان، مما يتيح وصف آثار المعنى الناشئة بين(العاطفي، الحسي، التفاعلي) والإدراكي الإبلاغي للذات ويحدث شكل تبادل الطاقة فيمارس تأثيره في مجال رؤية الذات ويؤثر في جانبها الشعوري [36].

وفي ختام التحليل لا يسعنا إلا أن نقول أن الديوانين مفتوحان على تأويلات متعددة وسوف يحظى القارئ فيهما بلقىً مد لروح الشعر الجزائري الحداثي، ونبضاته وبتعدد الصور الانفعالية أشد إبهاراً للحياة النفسية في ملاحقة المعنى المطلق، وتواري الدلالات خلف العالم المحسوس، والرتبط بالعوالم الصوفية، حيث نستدركها بلغة واصفة حسية للمقاطع الشعرية، وبأداء متميز وجديد، مبتكر لجمالية اللغة الشعرية، تمكن الشاعر أن يخلق تجربة ذاتية متشعبة الأطراف التفاعلية .

حاول الشاعر أن يجسد عواطف النفس وأهواء الذات المتكلمة، مما يفتح آفاقا جديدة للدراسة، فيها يجد المتلقي أفضية متعددة ومتشابكة لا حدود لها، بمقاربة النص الشعري، وتكون القصيدة هيكلا موحدا ينظر إلى أجزائها في التحامها، ونستغني عن الدراسات التي تعزل الجانب النفسي العاطفي عن الدلالة، ونرى النص

ككينونة ذات تنتقل من حالات الأشياء إلى حالات النفس كما نادت به سيميائيات الأهواء.

هوامش الإحالات:

1- ابراهيم رماني: **الغموض في الشعر العربي الحديث**، (دط)، صدر الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 153-154.

2- ينظر، قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة دكتوراه 2006/2005، ص 221.

3- ألجيرداس جوليا غريماس وجاك فونتنيي، **سيميائيات الأهواء** (من حالات الأشياء إلى حالة النفس)، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكَراد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي ليبيا 2010، ص57.

4- ينظر: العمري، محمَّد - ***تحليل الخطاب الشِّعريّ***، دار العالميَّة للكتاب، الدَّار البيضاء، المغرب، 1990م، ص36.

5-عبد الله العشي، **يطوف بالأسماء**، ط1، منشورات أهل القلم، الجزائر 2008، ص30-31.

6- عبد السلام المساوي: **الصورة الشعرية في البلاغة الحديث**ة، مجلة المعرفة، عدد 344، وزارة الثقافة، دمشق 1992، ص138.

7 -Jacque Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse Universitaire du Limoge, Paris 1998, p96.

8- آمنة بلعلى، **تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان 2010، ص 63.

9- سامي الكيلاني، **النهر الودي**، سلسلة نوابع الفكر العربي، (دط)، دار المعارف، مصر (د ت)، ص1.

10- ينظر، عاطف جودة، **شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي**، ط، دار الأندلس، بيروت لبنان 1982، ص 119.

11- عبد الله العشي، **ديوان مقام البوح**، ط1، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، بسكرة (الجزائر) 2000، ص 85.

12- ينظر، عدنان حسين قاسم، **الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر**، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، جمهورية 2001، ص334.

13- ينظر محمد فكري الجزار، **العنوان والسيميوطيقا**، الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص25.

• نشر ديوان "**مقام البوح**" في طبعته الأولى سنة 2000 أما ديوان "يطوف بالأسماء" 2008.

14- عبد الله العشي، **ديوان مقام البوح**، ص 07.

15- عبد الله العشي، **ديوان مقام البوح** "**قصيدة**" **أول البوح**"، ص 07.

16- ينظر، منصف عبد الحق، **أبعاد التجربة الصوفية:** الحب-الإنصات-الحكاية، د ط إفريقيا الشرق- المغرب 2007، ص 141.

17- عبد الله العشي، **ديوان** "**يطوف بالأسماء** "**قصيدة الفارس**" ، ص 5- 6.

18- آمنة بلعلى، **تحليل الخطاب الصوفي**، ص66.

19- ديوان **يطوف بالأسماء، قصيدة** "**لبيك**"، ص 9- 10.

20- ماجد قاروط، **المعذب في الشعر العربي الحديث** في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985، دراسات جمالية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص 179.

21- ينظر: يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري**، بنية القصيدة، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف-مصر 1955، ص145.

22- ديوان "**مقام البوح**"، **قصيدة أجراس الكلام**، ص31-32.

23- ديوان **يطوف بالأسماء، قصيدة يوم رافق النون الوهم**، ص21-22.

24- عبد المنعم حفني، **معجم المصطلحات الصوفية**، ط2، دار المسيرة، بيروت 1987، ص 42-46.

25- أدونيس، **زمن الشعر**، ط1، دار العودة- لبنان، 1972، ص 20.

26- ديوان "**يطوف بالأسماء، قصيدة يوم رافق نون الوهم**"، ص35.

27- ديوان "مقام البوح"، **قصيدة حرائق الفتون**، ص44.

28- ديوان "**يطوف بالأسماء، قصيدة يوم رافق نون الوهم**"، ص 19.

29- Voir : Julia Kristeva, la révolution du langage poétique : l'avant_garde à la fin du xix siècle : l'autreamont et mallarmé, édition du seuil, Paris 1974, P83

30- سورة الواقعة، الآية 17.

31- سورة الحج، الآية 29.

32- عبد الواسع الحميري، **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1999، ص219.

33- ديوان "**يطوف بالأسماء، قصيدة يوم رافق نون الوهم**"، ص31.

34- ديوان "مقام البوح" **قصيدة الغياب**"، ص86-87.

35- آمنة بلعلى، **تحليل الخطاب الصوفي**، ص75.

36- ينظر جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، ط1، دار الحوار، اللاذقية 2005، ص39.