تحوّل الاشتغال اللّغوي في ديوان "أنطق عن الهوى" لـــ"عبد الله حمادي"

أ.كريمة حميطوش

جامعة مولود معمري، تيزي–وزو

لا يمكن لدراسة العمل الأدبي أن تقوم ما لم يعر الباحث اهتماما للّغة التي تشكل محورا من محاور العملية الإبداعية، وتتميّز لغة الأدب بالابتعاد عن التقريرية ومحاولة مباغتة القارئ، وذلك بالصياغة التي تنأى عن التراكيب المألوفة، وطرق للقول تتعدى المتوقع والمتداول. ولا يكون تخطي المعايير السائدة مجرد رغبة للتمرد على اللغة في حدّ ذاتها، بقدر ما تسعى البنية الجديدة إلى ملامسة حدود الجمال والابتعاد عن الرتابة التي تولدّ الملل.

ومن الأمور التي تلفت انتباه القارئ وهو يتعامل مع ديوان "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي، الطريقة التي يتعامل بها الشاعر مع اللغة، إذ ينزل الكلمة في سياقات جديدة لا عهد لها بها مما يحدث فجوة بين معنى الكلمة المعروف والمتداول وهو المعنى الذي تحدده المعاجم، وبين المعاني الجديدة التي تتولد من طريقة نسج العبارات. لذا فإن هذا العمل سيركز على طريقة الاشتغال اللغوي في الديوان المذكور آنفا، أي كيف تتحول اللغة من وسيلة للتعبير وتوضيح المعاني إلى "ظاهرة" تستدعي التأمل والدراسة ونحن نعالج هذه الإشكالية، لابد لنا أن نسير على خطى "جاكبسون" الذي يحدد الأدبية في الكيفية التي تقول بها اللغة، أي أننا سنركز على الطريقة التي يقول أو ينطق بها "عبد الله حمادي".

قسم العمل إلى ثلاثة محاور فرعية معنونة بـــ : بعيدا عن المعنى الحرفي وفيه يتم الحديث عن تخلي الشاعر عن الدلالة الأصلية للكلمة وتفريغها من مدلولها المتداول لتُشحن بدلالات مبتكرة، بعدها يأتي المحور المعنون بـــ: اللغة من الواقعي إلى المطلق وهو القسم الذي يوضح الطريقة التي تتحول فيها اللغة من وصف العالم إلى لغة ترمي بسهامها في المجهول واللامتناهي وفي الأخير يتم التركيز في القسم المعنون بـــ: طول العبارة وصراع الدلالات على جانب العبارة التي تمتد وتطول مما يؤدي إلى رصف الوحدات اللغوية على الرغم من عدم تجانسها دلاليا، وهو الأمر الذي يؤدي إلى ضم الوحدات التي لا يمكن الجمع بينها في لغة التواصل اليومي.

بعيدا عن المعنى الحرفي: يظهر الابتعاد عن المألوف والمتداول مع الجملة-العنوان: **أنطق عن الهوى** وهي عبارة استقاها الشاعر من النص القرآني حيث يقول الله تعالى عن نبيه محمد صلى الله عليه وسلّم: "لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى"[1] والشاعر في هذا المقام عارض النص السابق دون أن يكون الاقتباس حرفيا وإذا تساءل القارئ عن سر هذا التصرف فإنه لا يتوصل إلى إجابة لأن السؤال يتفرع إلى مجموعة من الاحتمالات أولاها وإذا التزمنا بالمعنى الحرفي فإن الشاعر يتحدث أو يتكلم عن الهوى \الحب في هذا الديوان ومما يدعم هذا الرأي، حضور قصائد معنونة بـــ : في البدء كان الحب والمحبة الحمقاء، فما يعبّر عنه الشاعر في ديوانه نابع من هواه. وقد يكون سر هذه المعارضة السلبية إشارة إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم لا ينطق عن الهوى لأنه ينقل ما يوحى إليه فهو رسول يحمل رسالة محدّد هدفها أما الشاعر فإن ما ينطق به وإن كان بالنسبة له الحقيقة المطلقة التي ليس بعدها حقيقة، فإن هذا الكلام وبمجرد أن يأخذ مجراه إلى الآخر يصبح مجرد هوى. ومما نستدل به على أن الشاعر يعبّر عن هواه الشخصي، هو شكل كتابة الجملة \العنوان على صفحة الغلاف التي طبعت فيها

عبارة: أنطق عن الهوى بألفين طويلتين مائلتين أولاهما أبرز من ثانيهما ويتوسطهما نونين من الأعلى إلى الأسفل، إلى جانب حرف الطاء الذي كتب بإشالة مائلة ليكون هذا الشكل في الأخير تجسيدا لطائر السيمرغ –حيث ورد في الصفحة الرابعة أن لوحة الغلاف تمثل طائر السيمرغ كما تخيله المبدع– فالشكل وإن كان لا يمت بصلة لجنس الطيور فإن المبدع يرى غير ذلك، ولعله أراد أن يجرب الرسم السوريالي في صفحة الغلاف، هذا الفضاء الذي يعدّ أول ما يواجه القارئ. وخلاصة القول إن الشاعر نطق عن الهوى في ديوانه وجسد طائر السيمرغ كما يهوى.

هذا عن العنوان أما إذا دخلنا إلى قصائد الديوان فإنه يمكننا الوقوف عند مجموعة من الدوال التي تكتسب معان جديدة بعيدة عن ما هو مألوف، فتنحرف الكلمة عن معناها الحرفي وتكتسب بدل المعنى معاني متفاوتة إلى درجة أن القارئ يحتار في ترجيح دلالة عن أخرى، ويعجز عن الإمساك بالمعنى الذي يريده صاحب النص. تحضر الأنثى في الديوان بشكل ملفت للانتباه ويتجسد حضورها في استعمال ضمير المخاطَبَة المؤنثة إلى جانب القرائن المنسوبة إلى الجسد الأنثوي (اليد، الفم والشعر) لكن النص الشعري لا يرسي دلالة الأنثى بقدر ما يحملنا في اتجاه غير متوقع. يقول الشاعر في قصيدة الجفر:

يدهـــــا فـــــي يـــدي ملء الضفائر أغنيات
والفراشات هلكـــــــــى يسكبـــهـــــا الفجـــر
والمتـــــــاهات تقضـــــي ينتحـــــر العطـــــر
بمـــــا يتيـــــح السفور ينقطـــــع الكـــــلام
يدهـــــا فـــــي يـــدي يهجرهـــا الصـــــحو
ويـــــنســـدل القطـــــر يرتحـــــل الســـؤال[2]

يتحدث الشاعر في البداية عن لقاء محسوس يجسّده حضور الأنثى التي تضع يدها في يد الشاعر، وبعد السطر الأول مباشرة يتحول الشاعر من معاني اللقاء والغرام وتنحرف الدلالة حيث يقول الشاعر: "والفراشات هلكى" ومع هذه العبارة تتراجع صورة اللقاء الغرامي العادي الذي يجمع بين رجل ومحبوبته ويشرع القارئ في التساؤل عن المسوغ الذي يجمع بين لقاء شخصين وهلاك الفراشات؟ إنه انتقال من اللغة التي تقول وتقوم بدور التبليغ وإيصال المعنى إلى لغة تضمر وتصنع الحيرة والدهشة، ويستمر الشاعر في هذا الدرب حيث تجتمع في القصيدة (الضفائر والأغاني والفجر والعطر) ويتشكل سياق خاص يحيط باللقاء المزعوم الذي انطلقت منه القصيدة ويصبح الاتصال قائما على دعائم جديدة يحصرها الشاعر في: انتحار العطر، انقطاع الكلام، هجران الصحو، وارتحال السؤال.

وأول ملاحظة تبدو لنا بجلاء، وأول ما يجمع شتات هذه اللغة هو تمحور الحديث حول أشياء وهي في حالة التلاشي والزوال، ويمكن أن نمثل لمسار الدلالة بهذه الترسيمة:

ينتحر العطر ⟵ زوال الرائحة\ الشم

ينقطع الكلام ⟵ زوال النطق\ السماع

يهجرها الصحو ⟵ زوال العقل\ الإدراك

يرتحل السؤال ⟵ زوال الاهتمام\ الانتباه

والنتيجة التي تفضي إليها هذه الحالة هي تعطل الحواس والانقطاع عن العالم الخارجي فالذات لا تدرك أشياء العالم إلا باستعمال الحواس المختلفة، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: كيف يتحول اللقاء\الاتصال بالآخر إلى انفصال عن الذات (يهجرها الصحو) وعن الآخر؟. لا شك أن هذا السؤال يجد الإجابة في عالم المتصوفة الذين يأخذون من الحب معبرا يسلكونه للوصول إلى عالم يتجردون فيه من جميع الحواس، فالمحب "إذا تجاوز الكون كلّه يجد نفسه

وجها لوجه أمام الخالق مباشرة وبلا واسطة ويشعر بالتلاشي وبالفناء بمعنى أن يكون حضوره مستغرقا في اللامتناهي"[3] فليس الحب هو النهاية أو الغاية وإنما هو الجسر الموصل إلى عالم الاتصال الروحاني، وهو العالم الذي لا تبلغه الذات إلا بعد التخلي عن كل ما هو محسوس سواء تعلق الأمر بالموجودات أو بالجسد الشخصي ومن ثمة يُترك العنان للمخيلة التي لا تقوم باشتقاق الصور من تجربتنا الحسية لأن دورها الحقيقي يتمثل في القدرة على ترك عالم جديد يصوغ فهمنا لأنفسنا وتنبثق هذه القدرة من اللغة[4] التي تجسد وتمنح الوجود لما هو خارج عن ساحة الإدراك الحسي. وإذا كانت لغة المكتوب التقليدي، كما تبوح به خطابات شعراء الأغراض لغة محددة للأشياء واصفة لها فإن اللغة عند الشاعر الجزائري المعاصر تجاوزت هذا المجال الضيق بخرقها هذا المسلك المكرور وتخطيها للآليات والأدوات المشتركة المستخدمة في التعبير عن أجواء التجربة الشعرية[5] فلا تكون اللغة أبنية جاهزة يعود إليها الشعراء كلما انتابهم شعور معين، وإنما يشيّد هيكل اللغة تبعا للتجربة المعاشة، وتولد كل حالة وجدانية لغة خاصة تسايرها. ويظهر الانحراف الدلالي في هذا النموذج حيث يقول الشاعر:

هــو ذا المســـواك في وجع المطلــق
في مبسمهـــا الأحلـــى يعيد دفء المناعة
مـــــن الألـــــق مرحبا بالفنـــى
وما تمارسه الرّضاعة بقاصرات الطرف
نغم ينشر عبق الشفاه بالوجـــع الأسنـــى
يقتفـــي أثر العيـــون بمقفلات الظنون[6]
ينثـــر الفتنـــة

تنطلق القصيدة من عبارات مستقاة من قاموس الحب والقرائن المساعدة على إصدار هذا الحكم هي: المسواك والمبسم الأحلى وقد أسندت هذه القرائن إلى

المخاطَبة المؤنثة، بعد ذلك يمكننا الوقوف على حقلين دلاليين مغايرين للمعجم الأوّل، إذ تتراجع صورة المرأة المشكلة آنفا وتُردّ الأنثى إلى مرحلة الطفولة بحضور قرينة "الرضاعة". قد يتساءل القارئ عن سرّ هذا التراجع الزمني والعودة إلى مرحلة عمرية سابقة وعن المسوغات التي من شأنها أن تجمع بين الحب الموجه إلى أنثى بالغة وصورة المرأةالطفلة التي فرضت وجودها في مساحة النص الشعري؟ وليس هذا هو التساؤل الوحيد الذي يعتري قارئ القصيدة لأن الشاعر يضعنا بعد ذلك وجها لوجه مع عالم جديد ومع دلالات مغايرة لما سبق حيث يسير المعنى في اتجاه آخر وذلك بحضور "قاصرات الطرف" وهي العبارة المستقاة من آية من آيات سورة الرحمن[7] وتلتقي قاصرات الطرف بالفنى وباجتماع هذه الوحدات اللغوية تتشكل دلالة جديدة وهي: "المرأة الموعودة" وهي المرأة المغايرة لما ذكر سابقا لأنها لا تأخذ صورة الأنثى التي نتبادل معها الحب وتغرينا بمفاتنها، أو المرأة التي كانت طفلة ولها عمر يقاس بالأشهر والسنين ويسير بخط سهمي من الطفولة نحو الشيخوخة. إن صورة المرأة التي توصل إليها الشاعر في نهاية النموذج الشعري هي صورة امرأة لم تجمعه بها تجربة بعد لأنها مقترنة بالفناء، وبالجمع بين قاصرات الطرف والفناء، نقول إن الشاعر قد حافظ على دلالة النص القرآني وكان منطلقا من خلفيته الدينية، فبعد التشخيص والوصف (مبسمها الأحلى، عبق الشفاه وينثر الفتنة) –وكلها أوصاف تناسب الأنثى الفاتنة– أورد عبد الله حمّادي "قاصرات الطرف" وإن كانت صيغة هذه العبارة توحي إلى الأنثى – أو إلى المؤنث باصطلاح النحاة– فإنه على المستوى الدلالي تسمو قاصرة الطرف عن المرأة التي تحب وتهجر، تفي وتخون فقاصرات الطرف "غضيضات عن غير أزواجهن، فلا يرين شيئا أحسن في الجنة من أزواجهن"[8] فالأنثى التي انتهى إليها الشاعر هي المرأة الهدية التي تتصل بها الذات دون هاجس الانفصال، وهي الأنثى التي لا تتموقع في فضاء مكاني يمكن بلوغه وإنما لها وجود خاص يجعلها تسمو

عن المعنى المتداول لمصطلح "امرأة". وانطلاقا من هذه النماذج التي تمت دراستها وإضافة إلى نماذج مماثلة لا يتسع المقام لذكرها، نقول إن صيغة التأنيث اللغوي ليست صيغة لغوية بسيطة، ولكنها صيغة رمزية ترتبط إما بالألوهية أو بالطبيعة أو بالمرأة أو بالسر الذي يوحد هذه المجالات الثلاثة، أي سر الأنوثة السارية في العالم[9] ومن ثمة تتحول العبارة في القصيدة من وسيلة للإيضاح ولتجسيد الأشياء إلى أداة للمضي إلى آفاق بعيدة حيث لا تترجم الكلمة ما هو موجود وإنما تتزاحم في المخيلة دلالات بعيدة عن الواقعي والمعقول. ويظهر الانحراف عن المعنى الحرفي مرة أخرى في قصيدة "نار الجنة" التي نتتبّع فيها الدال "الجسد" والدلالات التي يكتسبها داخل النص الشعري، يقول الشاعر:

كنت في مخدعها تلقي بصدر مشرئب على قارعة
قبل غروب الأمس المواعيد المنتظرة
أبحث عن جسد امرأة تحلم بفارسها القادم
مرهفة بالبوح من وعثاء الطرقات
تنام فوق فراش الريح المعودة[10]

ينبني هذا الجزء من القصيدة على معادلة البحث عن الطرف الآخر إذ يشرع الشاعر في الحركة والسير من أجل بلوغ ضالته وقد كان اللقاء متحققا وممّا زاد من تجسيد اللقاء تقييده بعنصري المكان (في مخدعها) والزمان (قبل غروب الأمس). كما لجأ الشاعر إلى تعميق دلالة "المحسوس" وذلك في قوله أبحث عن جسد امرأة فلم يكن يجري مثلا وراء طيف امرأة وإنما أصر على جسدها، ولكي تكتمل فرحة الاستمتاع بالمحسوس\الجسد أضاف إليه الشاعر أو إلى صاحبته مجموعة من النعوت كالإرهاق والنوم والحلم وهذه القرائن تشير وتلمّح إلى دلالة الخضوع للطرف الآخر، إلى جانب عبارة: "تلقي بصدر مشرئب" التي تضيف إلى المعنى السابق(الخضوع) دلالة الإغراء. وبهذا الشكل يكتمل مشهد المرأة المتجاوبة

مع الشاعر وما عليه إلا أن يغتنم هذه اللحظة لحظة الاتصال التي يتحدث عنها في المقطع الآتي:

تـــنثنـــــي بيـــن ذراعـــــيّ أســـــتعطفـــهـــــا بالـــكـــاف
وتعود ثانية تنفث سحر الزمن ومـــــــــا تخـــفـــي الـــنـــون
المـــــــــــــــوجـــــــع أن تنـــــثـــــرنـــــي رمـــادا
أنهـــــــــــار أمام عروش علـــــى خارطـــة الـــجـــسـد
ضفـــــــــــائـــــــرهـــــا المسكون بنار الجنة الموعودة[11]

انطلقت القصيدة من البحث عن الجسد الأنثوي لكن، وفي لحظة احتضانه يتحول إلى أفعى تنفث السم وتتحول النشوة إلى ألم ومعاناة، ويصبح الجسد الذي كان حاملا لدلالة الفتنة والأنوثة –في بداية القصيدة– خارطةً تُنثر عليها ذرات الجسد الآخر/ جسد الشاعر. ويظهر التحول أيضا على مستوى الشاعر/ الذات التي كانت جريئة تتسلل إلى مخادع النساء ليلا بحثا عن المتعة إلى ذات منهارة ذليلة وما هذا التراجع والذل إلا كناية عن استصغار الذات لنفسها لحظة تجلي الذات العليا ونستدل على هذا بصيغة الاستعطاف التي لجأ إليها الشاعر: (أستعطفها بالكاف، وما تخفي النون) وهي طريقة رمزية بعيدة عن الطرق العادية لاستمالة القلب الأنثوي أو المرأة العادية و"الكاف" هو الحرف الذي يتصدر كلمة الكون وهو الحرف الأول من صيغة "كن" "صورة الإرادة الكلية"[12] أما النون – التي تخفي حسب الشاعر– فهي "العلم الإجمالي في الحضرة الأحدية"[13] فالشاعر يلجأ إلى الكاف والنون أي يتوسل الذات المخاطَبَة بعلمها وإرادتها كي يُنثر رمادا ولا تتحوّل الذات إلى رماد إلا بعد أن تتعرض للحرق ولكلمة الاحتراق تداعيات ثقافية/أسطورية (الفينق) ودينية (نار جهنم) ليس هنا محل ذكرها وإنما نكتفي بصورة تحول الذات إلى رماد وما توحي إليه من دلالة التجرد من الجسد والفناء وفي الأخير نستبعد أن تكون للجسد دلالة واحدة في هذا النص الشعري، فهناك بون

شاسع بين الجسد/ الفتنة الذي انطلقت منه القصيدة والجسد الذي ما إن يحضنه الشاعر حتى يتخلى عن جسده الشخصي ليعانق عالما جديدا، ومع "الجسد المسكون بنار الجنة الموعودة" وهي العبارة التي تنتهي إليها القصيدة تلتقي الأضداد ويبتعد الجسد عن حدود المعنى الحرفي ويُفتح الباب أمام التأويل، لأن الالتزام بما تمنحه الكلمات بعيدا عن السياق المحيط بالنص، من خلفيات وإيديولوجيا انطلق منها الشاعر أثناء عملية الكتابة، هو بمثابة إلغاء للمعاني والدلالات التي تنفتح عليها القصيدة.

اللغة من الواقعي إلى المطلق: تسعى اللغة إلى التعبير عن العالم المحيط بنا وقد عرّفت منذ القدم بالوسيلة التي يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم، لكن النظرة الحديثة إلى اللغة لا تحصر دورها في نقل ما هو كائن، وترجمة الواقع الملموس إلى رموز منطوقة أو مكتوبة، إذ تحولت اللغة من أداة لنقل الواقع إلى وسيلة لبنائه، وانتقلت من الخوض فيما هو معلوم ومحسوس إلى السير نحو المجهول. ومن الظواهر المتكررة في الديوان المدروس، الانتقال من لغة تجسد المحسوس إلى لغة سمتها التجريد ففي قصيدة "في البدء كان الحب" يقول الشاعر:

حبيبتي تسأليننـي عن الحب وأنت عليمة وأي جـــواب يا حبيبي تريد؟
هو الحب ما شاء وشاء لنا الهـــــــوى وما دون ذاك فالقلوب تجيب[14]

يستهل الشاعر قصيدته بمشهد حواري يسأل فيه عن الحب، وقد قامت اللغة أولا بتجسيد اللقاء المحسوس بحضور السائل والمجيب، بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى تمديد موضوع الحوار "الحب" وذلك بذكر سماته حيث يقول:

فللحـــب ما دارت على الأرض نجمة
وللحـــب مـــا هبّت مـــن الريح طيب
هو الويل.... ثم الويل فالساحل فالفنا
ومـــا دون ذلك فـــالسؤال عجيـــب[15]

إذا انطلقنا من السطر الأخير من هذا النموذج الشعري، فإن الشاعر يعتقد أو يدّعي أنه قدم إجابة كافية لمن تساءل عن الحب؛ فالحب هو النجمة التي تضيء الدرب وهو الريح الطيبة التي تحيي الأرواح وتعطّر الأجواء، لكن صورة الحب في متعته سرعان ما تتلاشى ويبرز الطرف النقيض من المعادلة، ونقصد بذلك العذاب أو ما اصطلح عليه الشاعر بالفنا، فخطوة بعد خطوة يجرنا الويل بقوة نحو ساحل ليس هو ساحل النجاة وإنما هو النهاية إنه ساحل الفناء، فالحب يداعب الأرواح ويؤنس القلوب لكنها أيضا تلقى الهلاك باسمه.

تتدرج جميع الصور المقدمة آنفا في خانة الحب، الحب الذي نعيشه أو لنقل الحب الشعور أو الكلمة التي يتداولها الناس، ويستمر الشاعر في ترسيخ صورة الحب –بالمعنى المذكور سابقا– فإن كانت الحياة تقوم على الماء والهواء والعصافير، فإنه لا قيمة لهذه الأشياء –حسب الشاعر– ما لم يشاركنا فيها من نحب، يقول حمادي:

فما جدوى الماء فيه\ وما جدوى الهواء\ وما جدوى
العصافير\ وما جدوى الأزاهير إذا لم يشاطرك في
التماس هواجس هذه المخلوقات الأثيرية من تهتز
كوامن أفراحك ساعة لقياه[16]

بعد صورة الحب الذي يشبه الهواء في رقته وبعد المحب الذي يضاهي الطير تجرنا القصيدة إلى عالم آخر تتزاحم فيه صور أكثر تعقيدا، وتنتقل فيه لغة الشاعر من الحسية المفرطة التي يجسدها الحديث عن الأشخاص والحيوانات وعناصر الطبيعة، إلى لهجة تستدعي عالما آخر يقول عبد الله حمادي:

الكل بدون الحب يا حبيبتي هو اللاجدوى....\
اللاوصول إلى براري تلك الأماسي الموعودة حيث
يتعانق الضياء والظلام على عتبات لحظة غفوة الأزل

أين يضرب موعد اللقاء الذي سيكون لا محالة .... في
تلك اللحظة وبها فقط تنبعث سلالات من العشاق
لتؤمن للعرش الرباني استواءه وللحضرة
السرمدية أبديتها وصولجانها[17]

يتشكل مع هذا النموذج الشعري مشهد آخر للحب حيث يتجاوز الشاعر الحديث عن الشعور الفردي، إنه الحب الذي ينأى عن تجربة الفرد مع ابنة جنسه، وفي هذه الصورة يتدفق المحبّون أفواجا –وهو ما عبّر عنه الشاعر بـــ "سلالات من العشاق"– فالناس على اختلاف أعراقهم ينصهرون في حب الذات الواحدة وغاية هذا الحب بعيدة عن تحقيق طموح ذاتي أو توازن فردي لأنه يرمي إلى توازن من نوع آخر، إن الهدف هو "استواء العرش الرباني". يجب إذن أن تذوب جميع الذوات ناسية سلالتها ووجودها المحسوس ليظهر الوجود الحقيقي. وسمة هذا الحب أيضا السرمدية فهو لا يرتبط بزمان معين لعدم تعلقه بذات فانية، أو بغاية آنية يزول بزوالهما، ونحن نعلم أن مهمة الزمان هي التقييد، وما من شيء ارتبط به إلا كان مآله الانتهاء والفناء.

نتتبع في قصيدة "**شعرها الليلكي**" الطريقة التي ينتقل بها الشاعر من عالم الجسد الأنثوي بمفاتنه إلى عوالم أخرى سمتها التجريد والنأي عن كل ما هو محسوس يقول "حمادي":

شعرها الليلكي يتكسر بين أصابعي يمنحني المدى يمنحني الصبر
على ويلات الذنوب شعرها الزئبقي يتهدج بين راحتي
يعلمني النقر على وسادات الصدور[18]

ينساب شعر المحبوبة بين راحتي الشاعر وهذا يوحي إلى الطول والنعومة وكلها من النعوت التي تضفي على الشعر جمالا وبهاء، ولا شك أن هذا الجمال لا يمر على مرأى الشاعر دون أن تكون لذلك نتيجة وهو ما تخبرنا به القصيدة حيث تصرح بالقوة الخفية التي تبعثها خصلات الشعر في قلب الشاعر، إذ تمنحه الصبر والقدرة على تحمل كل مشقة. وغير بعيد عن هذا الحقل الدلالي يذكر الشاعر نتيجة أخرى يتوصل إليها وهو يداعب الشعر الليلكي إنها النتيجة غير البعيدة عن أفق التوقع، فالشعر يلعب دور الإغراء وفي ذات السياق تأتي عبارة "الصدور" لتضاف إلى معجم الافتتان بالجسد الأنثوي بعد رصد هذه الدلالات تسير القصيدة في منحى جديد إذ يقول الشاعر:

شعرها النيزكي أحلى تفاحة داهمها القيظ

فأوقدت نار الشهوة بين أسراب الطيور[19]

يستمر الشاعر في وصف الشعر ولا يغادر لغة الحس لأنه يشبهه بفاكهة التفاح وفي هذا المقام يتساءل القارئ عن المقومات التي يشترك فيها طرفا التشبيه (الشعر والتفاح) بعد ذلك يضع الشاعر التفاحة في سياق جديد وهو سياق إثارة الشهوة وتتماثل التفاحة المذكورة على مستوى النص مع تفاحة "آدم" ويستمر الشاعر في حشد الدلالات الجديدة ويدخل القارئ في متاهة أخرى وذلك بإبعاده عن النص الغائب الذي استقى منه معنى التفاحة/الإغراء، وذلك بتحويل الشهوة من جنس الآدميين إلى جنس الطيور وهكذا تقدم الإجابة عن التساؤل المطروح سابقا ويتشابه الشعر بالتفاح من حيث القدرة على بعث الشهوة في النفوس ويتحول الشاعر من وصف الشعر بالنعوت التي يتداولها الناس إلى أوصاف جديدة تضفي عليه الحركة وتتحول القصيدة من اللغة التي تصف العالم إلى اللغة التي تحركه وتبث الحياة فيه.

بعد إسناد نعوت الحشو إلى الشعر: (المخملي، السنبلي، القسطلي) وهي من الدلالات التي لا تبعث على الدهشة والتساؤل، تتجه القصيدة نحو لغة جديدة حيث يقول الشاعر:

شعرها الشاعري سجاد صلاة يفترشها مدلّه بين الصفا والمشعر السرمدي[20]

يتحول الشعر من وسيلة إغراء إلى القيام بمهمة جديدة إذ يصبح سجاد تمارس عليه طقوس العبادة وإذا قمنا بعملية إحصائية للاحظنا طغيان عبارات مستقاة من حقل الشعائر الدينية إذ نجد (سجاد، صلاة، الصفا والمشعر) ومع هذه العبارات يتجاوز الشاعر اللغة التقريرية وتفرغ كلمة الشعر من كل الأوصاف المعروفة وتملأ بدلالات من ابتكار الشاعر ويُحمل القارئ إلى عالم جديد تصبح فيه الكلمة رمزا وتتحول القراءة إلى عملية فك الترميز.

إن الانتقال من المحسوس إلى المجرد ومن المجسد إلى المطلق واللانهائي يتبعه على المستوى اللغوي انتقال من اللغة الإيضاح إلى "فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[21] وإذا كانت القصيدة بنظامها الترميزي "تشتت ذهنية المتلقي وتزج به في عوالم غير مألوفة وغامضة فإنها من جهة ثانية ترقى به إلى أفق فسيح يدعوه إلى إنتاج المعاني وتوليد بعضها من البعض الآخر من خلال ما يتيحه نظام الترميز من حرية وإمكانات غير قليلة للقارئ في التعبير عن الأبعاد والدلالات التي يرسمها في نفسه ذلك النظام الرمزي"[22] وهو ما يمنح للنص الجدة وقابلية إنتاج المعاني مع كل قراءة جديدة.

طول العبارة وصراع الدلالات: قد يكون القالب اللغوي – متمثلا في الجملة البسيطة– غير متسع أمام الدفقات الشعورية التي يفيض بها وجدان الشاعر فيراوده الشعور أن التركيبة النحوية البسيطة قاصرة عن احتواء المعاني فيلجأ إلى تراكيب مطولة سواء بتعدد بعض الوحدات أو بعطف عدة كلمات وإضافتها إلى وحدة نحوية/دلالية ما بشكل ملفت للانتباه

يقول الشاعر:

كوني مرفأ \ مركبا ..... غرقا\ كتابة

كوني منارة تدق متارس العبادة

خارطة مرسومة بريشة معتوهة ونزوة مصابة[23]

يستهل النص بخطاب موجّه إلى أنثى ويتخذ الخطاب صيغة الأمر الذي تجسده القرينة اللغوية "كوني" وما يلاحظ من جهة النحو أن العبارة مثقلة من حيث المفاعيل أما على مستوى الدلالة فإن طول العبارة يخدم أغراضا يرمي إليها المبدع لأن هذه الوحدات المرصوفة على سبيل المفعول به الثاني تتلاحم وتنفصل فإذا تأملنا السطر الأول يلتقي المرفأ والغرق أو بعبارة أخرى النجاة والهلاك وتتوسط المتناقضين عبارة المركب كوسيلة عبور أو انتقال بين الدلالتين، وبعد هذه التوليفة الدلالية تُضم وحدة جديدة وهي "الكتابة" فكيف يلتقي البحر –بمرفئه ومركبه– من جهة مع الكتابة من جهة أخرى؟ نقول إن الشاعر الذي يطلب من الأنثى أن تكون سلاما وهلاكا في الآن نفسه لا يجد مانعا من أن يطلب أكثر من ذلك وهو أن تتحول المرأة المخَاطبَة إلى **كتابة** ولا شك أن الكتابة في هذا المقام لا تجمع بين المتناقضات فحسب وإنما من شأنها أن تخترق الواقع متجاوزة المعقول لتمنح اللاواقع واللامعقول وجودا فالكتابة ليست "مجرد مجال للتخاطب والتحاور، إنها اللأفق الذي منه يتم الاتصال بالآخر، باللامتناهي

بالمطلق"[24] فليس أجدر من الكتابة لتحقيق ما يرمي إليه الشاعر، وتستمر القصيدة في صيغة الأمر ويستمر الشاعر في الطلب ويخاطب هذه المرة حاستي البصر والسمع، إذ تتجسد أمامنا صورة منارة، تشع منها الأضواء وتنبعث منها الأصوات، وهو ما يتجلى في عبارة " تدق متارس العبادة، وبعد معجم الطقوس الدينية تصادفنا صورة خارطة مرسومة بأنامل مجنونة ونزوة معطوبة، فلا شك أن هذه الخارطة –التي يلتقي فيها الجنون والنزوة والعطب– لا تجسد فضاء مكانيا معيّنا وإنما هي رسم خاص لا يستنطق دلالاته إلا الخاصة، فالشاعر يطلب من أنثاه أن تتخطى المعقول والمتعارف عليه ليكون لها وجود خاص يستدعي التأمل، وباندماج المحسوس بالمجرد وبالتقاء المعقول باللامعقول يُفتح الباب أمام التأويل والشعر الجيد عند "**لوتمان**" "هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد أمّا فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) فإنه يجعله عديم القيمة"[25] فأهمية العمل الأدبي تكمن في انتقاله بين عالمي الحقيقة والخيال.

وتتشابك العبارات وتتزاحم الدلالات مرة أخرى في قصيدة "الغواية" حيث يقول الشاعر:

لك الغيوم..... ولي من وقعك المطر
أنت العطور ولحن الناي والوتر
أنت ابتسامة أوقات شغفت بها
أنت الضياء .... وغصن البان والقطر[26]

تتكرر الوحدة اللغوية "أنت" ثلاث مرات في هذا النموذج والتكرار في الشعر ظاهرة صوتية قبل أي شيء فــ "توزيع النص الشعري الرحب إلى وحدات مقطعية مطردة يخلق قوة دفع نغمية تفضي، فيما يبدو إلى تقليص الثقل النوعي

للعنصر الدلالي لحساب العنصر الموسيقي"[27] فيتفاعل القارئ مع الصوت قبل المعنى، وعلى الرغم من تكرار الوحدة اللغوية المذكورة سابقا، وإذا دققنا في العملية الإسنادية فإن المسند إليه واحد بينما المسند في حالة حركة إذ يتغير في كل عبارة ويتعدد فإذا أخذنا هذا النموذج: "أنت العطور ولحن الناي والوتر" فإنه يمكننا ترجمة العبارة نحويا بهذا الشكل: (م + خ1 + خ 2+معطوف على خ2) أما عبارة "أنت الضياء وغصن البان والقطر) نرمز لها بهذا الشكل: (م + خ1 + خ2 + خ3) وإذا كانت سمة العبارتين الطول فإنه على المستوى الدلالي يحدث تضخم على مستوى المعنى لأن الوحدات التي ألف الشاعر بينها والكلمات المعطوفة تنتمي إلى حقول دلاليـــة متباينة إذ ينصهر العطر مع لحن الناي والوتر ويلتقي الضياء بغصن البان. ويتوصل المبدع في الأخير إلى رسم صورة هي فسيفساء من الألوان المتجانسة على الرغم من اختلافها، فالشاعر وإن كان يخاطب الشخص نفسه فإن النعوت التي يسكبها في خطابه تتغير ويتولد بعضها من بعضها الآخر، ويلتقي المشموم بالمسموع والمرئي بالملموس لأن الشاعر يصل إلى درجة تلتقي فيها جميع الحواس وينتشي بصورة المرأة وأريجها فتصبح حالته كحالة أبي نواس الذي طلب من نادله أن يذكر له اسم الخمرة حتى تصيب حاسة السمع نصيبها من النشوة التي سبق وأن عمت جميع الحواس.

إذا كانت الجملة هي القالب الذي يسكب فيه المعنى فإن هذه الوحدة يجب أن تطول في النص الشعري حتى تستوعب الأفكار في تزاحمها والشحنات الشعورية في تدفقها.

الهوامش:

1- النجم، الآيتان 3 و4.

2- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ط1، دار الألمعيـــة للنشـــر والتوزيع-الجزائر، 2011 ص 19 و20.

3- جمال المرزوقي، فلسفة التصوف: محمّد بن عبد الجبار النفّري، د ط دار التنوير-لبنان 2009، ص 132.

4- ينظر، ريتشارد كيرني، دوائر الهيرمينوطيقا: عن بول ريكور، تر سمير مندي، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع- الأردن، 2009، ص 59.

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

6- الديوان، ص21.

7- الرحمن، الآية 56.

8- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط1، دار الغد الجديد-مصر، 2007،ج 4 ص253.

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

10- الديوان، ص 75.

11- الديوان، ص 79.

12- القاشاني (كمال الدين عبد الرزاق) تقديم وتعليق مجيد هاديزاده، مؤسسة انتشارات حكمت- إيران، 1971، ص 47.

13- المصدر نفسه، ص 79.

14- الديوان، ص 81.

15- الديوان، ص 81.

16- المصدر نفسه، ص 83.

17- الديوان، ص 84.

18- الديوان، ص 93و94.

19- المصدر نفسه، ص 94.

20- الديوان، ص 97.

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

22- قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة دكتوراه 2006/2005، ص 176 و177.

23- الديوان، ص 30.

24- منصف عبد الحق، أبعاد التجربة الصوفية: الحب- الإنصات- الحكاية، د ط إفريقيا الشرق- المغرب 2007، ص 219.

25- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد دار المعارف- القاهرة 1995، ص 179.

26- الديوان، ص 63.

27- يوري لوتمان، المصدر السابق، ص 145.