كونية القصيدة و رحلة البحث عن الهوية عند فاتح علاق

قصيدة " في طريقي إليْ " أنموذجا

عمر طرافي

جامعة الجزائر 2

amar_tarafi@yahoo.com

تاريخ الإرسال:26-11-2018 تاريخ القبول:21-05-2019 تاريخ النشر:02-06-2019

الملخص:

كثير هم الذين كتبوا الشعر وقليل هم الشعراء ! مفارقة لاتزال قائمة في ظل الجدل الذي يعتري حقيقة ماهية الشعر ووظيفته ، " فوحده الشعر لايزال قضية عصية على الحسم ، بالرغم من آلاف التعاريف وآلاف التصاريف ، وكلما أحسسنا من اقترابنا من كنهه ، ازداد يقيننا بابتعاد نواله "[1]. فما هي حقيقة هذا الجنس الأدبي الذي تفاعل معه الإنسان منذ أقدم العصور وطرب له حدّ الوقوع في تأثيره السحري العجيب !؟

الكلمات المفتاحية: **كونية -القصيدة –الهوية.**

:Abstract

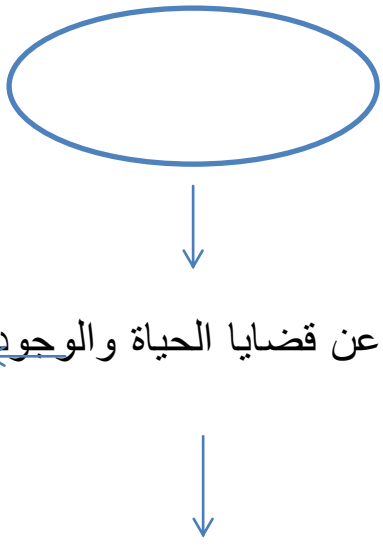
Many are those who wrote poetry and few are poets! A paradox still exists in light of the controversy surrounding the reality of poetry and its function. "Poetry alone is still an issue that can not be resolved, despite the thousands of definitions and thousands of decrees, and the closer we feel to our approach, the more we will get away from it." What is the truth of this genre, which has been interacting with humans

since ancient times and the extent of the impact of falling in the magical effect!.

key words: function- poetry- the magical effect-poets

في مقدمة للناقد الشاعر فاتح علاق في ديوانه الموسوم بـ«الكتابة على الشجر» يُوضِح فيها كم شغله هذا السؤال الرئيس لاكتناه أسرار هوية الشعر في عالمها المتأبّي . وتعددت احتمالات (الجواب السؤال) من قبيل : " هل تكمن حقيقته في القدرة على التعبير عن قضايا الحياة والوجود ؟ "[2] أم " تكمن حقيقته في التعبير عن المجهول في النفس والكون ؟"[3] . " هل هو تحويل لمشاعر عادية عن طريق معادل موضوعي كما يقرر إليوت ؟ "[4] أم " هو تشكيل جديد لعالم الواقع من خلال توظيف الأقنعة والأساطير ؟ "[5].

لقد كان الشاعر فاتح لا يلبث أن يجيب على سؤال حتى ينبثق له آخر وفق الخطاطة التالية :



هل هو تحويل لمشاعر عادية عن طريق معادل موضوعي ؟ تنطفئ جمرة النص ويخبو بريقه تحت مطرقة الموضوعية .

هل هو تشكيل جديد لعالم الواقع من خلال توظيف الأقنعة والأساطير ؟ كثيرا ما تحولت القصائد الرمزية والأسطورية إلى صور باردة .

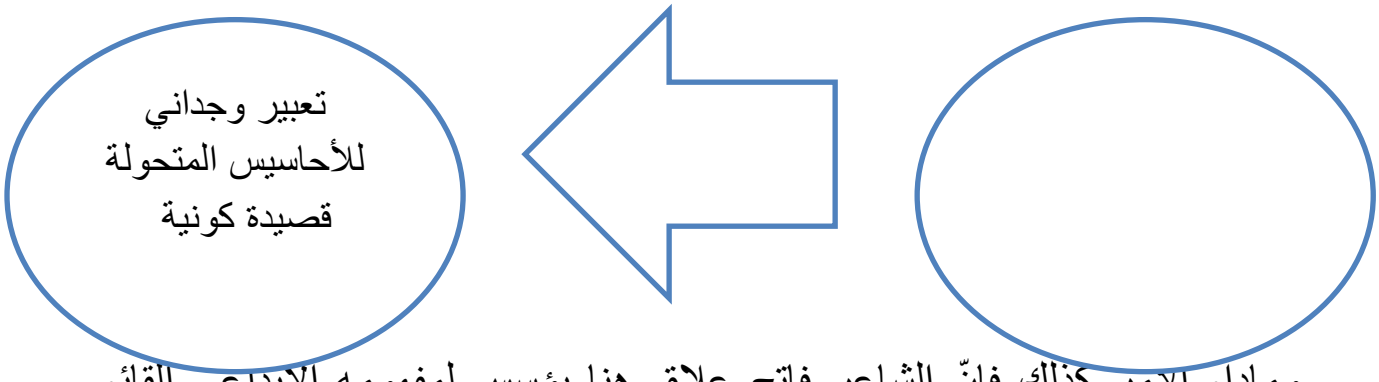
إذن ما الشعر ؟ ← الشعر انفعال الذات بموضوع ما على ضوء تجربة محددة تؤهلها إلى استعمال تقنيات معينة تحوّل هذا التفاعل إلى قيمة فنية[6] .

إنّ الشعر عند فاتح علاق رؤيا شعرية تتجسد عبر اللغة والصورة والإيقاع وذلك قبل أن يكون صناعة ، وهو تجربة عميقة قبل أن يكون مقدرة لغوية ، فهو لا يخرج إلا من أعماق الذات الشاعرة عسلا مصفى جمع الشاعر مادته الأولية من الأفراح والأحزان ، من القلق والسكينة ، من الجوع والشبع ، من المرض والصحة ، من الفقر والغنى ، فحوّل ذلك كله في ذاته وقدّمه سائغا للناس[7] . ذلكم هو الشعر عنده ; عصارة الروح ، جوهر الكون ، معنى الحياة وروح الوجود . وهي مفاهيم كما نرى تستمد حيويتها من مراجع حية أهمها المرجعية الصوفية التي ينهل منها الشاعر فاتح علاق كثيرا لإنتاج نصوصه الشعرية .

إنّ المتأمّل في الشعر الرؤيوي لفاتح علاق تبدو له تجليات عميقة وعمودية ، ففيه نجد هاجسه ينبني " على أساس انتقال الذات الشاعرة بوجدانها وميولها و حركيتها إلى النص الذي تتجلى فيه مختلف المراجع الروحية والذوقية والجمالية المكونة لتلك الذات المبدعة . "[8]

وبما أنه يدرك ذلك التقاطع بين اللغة الصوفية واللغة الشعرية كونهما لغة رمزية إيحائية جاءت دواوينه " آيات من كتاب السهو " ، " الكتابة على الشجر " ، " الجرح والكلمات " و " ما في الجبة غير البحر " محمّلة بالكشف في خبايا الذات والكون معا . وقد سما بقصائده بوهج الإبداع الصوفي الذي يمثل أرقى أنواع الإبداع بهاء وصفاء ونبلا ، وكانت نتاج تجربة عميقة من أغوار الذات عكس المقلدين لأساليب الكتابة الصوفية ممن استنسخوا قواميسها ومصطلحاتها ــ وهم كثر ــ واستخدموها لتجديد بناء فني يفتقر أساسا لروح التجربة الصوفية .

لقد التمسنا تحولا كونيا في قصائد فاتح علاق حيث استأثر حسّ الذات الشاعرة بقطب يعكس تأملها وانفعالها ، واستأثرت الأحاسيس المتحولة إلى تعبير وجداني مكتوب بالقطب الآخر يضم لغة خاصة تتأرجح فيه العبارة بين الوضوح والغموض مع جدلية ظهور وخفاء المعنى .



ومادام الأمر كذلك فإنّ الشاعر فاتح علاق هنا يؤسس لمفهومه الإبداعي القائم على ركائز التأمل ومَواطن الاكتشاف في الوجودين الواقعي والفني ، وهو يسعى حثيثا لاقتناص لحظات برزخية تجمع بين موقف الرؤيا، وموقف العبارة . وفي قصيدته " في طريقي إلي "[9] التي سنقوم بتحليلها تتجلى لنا رحلة بحثه عن الهوية في قصيدة كونية وفق رؤيا صوفية تتغلغل فيما وراء الأفقي والظاهر من أجل وعي الذات وجودها الكوني وحقيقتها الوجودية . وهذا نص القصيدة ومقاربة تحليلها :

في طريقي إلي

أبحث عن قصيده

في زمن أضاع قلبي ويدي

وضيع العقيده

وها أنا مسافر في ملكوت الروح تهذي سفني

وتستبد طرقي العنيده

أبحث عن أسمائي الأولى التي ضيعتها

بين خيولي وخيول الروم

أبحث عن سمائي الجديده

لأطلق الأشياء من قمقمها

أحرر الحدائق الحبيسة في داخلي

وأرسل الكروم

لتعلن الحياة

في عالم الطغاة

أبث في الجبال كبرياءها

أستدرج العواصف البعيده

بنزهة أكيدة

في عالم البحار

فيستريح القلب والزهر الندي

على ضفاف قارب

يطارد النهار

لتطلع القصيده

في صورة جديده

تغالب التيار

أبحث عن معالم تبددت عبر سماء الروح

تلوح ثم تختفي مثل بقايا الوشم

في عالم أضاع قلبي ويدي

وضيع القصيده

أسافر في كتبي القديمه

أبحث عن تميمه

أعلق حلمي عليها شمعة

عن زورق يعيدني لمدني العتيده

أدخل في مدائن الغزالي

أتوه في مسالك الخيام

أغرق في رسائل المعري

أبحث عن هويتي في زمن الظلام

فلا أرى قلبي هنا فراشة تحوم

ولا أرى هنا يدي تهش في التخوم

الأرض تبكي شجري

والبحر يشكو سفري

في عالم رجيم

والزمن مستغرق في نفسه

يداعب النجوم

والعمر مثل الشمع

يسابق قافلة للدمع

ويلعن السنين

فهل تراني الشمس

في هجرتي الجديده

نحو سماء القدس ؟

_ 1 _ المستوى الصوتي الإيقاعي:

1_1 الموسيقا الخارجية :

تنتج الموسيقا الخارجية من ذلك الإيقاع الخارجي الذي تحدثه الأوزان والقافية ، وهي " تتجسد في مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية ، وما ينتج عن ذلك من مكونات وتدفقات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة " [10].

1_1_1 الوزن :

استعمل الشاعر تفعيلة " مستفعلن " من البحر الرجز وهذا البحر يقال عنه : " إنه أقدم وزن عرفته العرب لارتباطه بحركة أقدام الإبل على الرمال ، وبالحداء المنسجم مع إيقاع هذه الحركة ، وللتوازن بين حركات تفعيلاته وسكناتها ، ومرونة الزحافات التي تدخل عليه "[11] .

فالقدامة في هذا الوزن تومئ إلى حنين يرتدّ إلى ماضي العرب ممتدا إلى عهد الفتوحات والانتصارات وهو ما يتجلى لنا في قوله :

" أبحث عن أسمائي الأولى التي ضيّعتها

بين خيولي وخيول الروم " [12]

و التوازن بين حركات التفعيلات وسكونها ومرونة الزحافات تعكس الاتزان الذي أراده الشاعر في عوالمه المثالية المتسمة بالمرانة الزاحفة بتأنّ إلى مدارج الكمال والجلال كما تقتضيه سنن التدرج للمعالي .

إن تفعيلة الرجز لها زحافات عديدة جائزة مما دفع بقول أحدهم " إنّ من أعجب العجب أن يقال عن بحر الرجز في الشعر الحر إنه يقوم على وحدة التفعيلة ، وهو في حقيقة الأمر يقوم على أكثر من عشرين تفعيلة "[13]ورغم أننا لا نؤيد هذا القول لأنّ كل التفعيلات الأخرى مصدرها تفعيلة واحدة هي " مستفعلن " إلا أننا نستشفّ كثرة الزحافات والعلل التي تحوّل التفعيلة الأصلية إلى تفعيلات كثيرة

مصابة ومتغيرة . وقد ألفينا في القصيدة عدة جوازات فهناك " مستعلن " ، " متفعلن " ، " متعلن" ، " فعولن" ، " مفعولن " ، " فعلْ " ، " فعْلن " ، " فعولْ" ، " فعْلان" ، وهذا التنوع الثري في التفاعيل من أصل واحد منح الشاعر حرية أكبر في رؤاه وتطلعاته نحو وجهة واحدة ، و جعل تنقله أكثر اكتشافا وأسبر أغوارا أثناء هجرته الباطنية نحو أعماق الذات ، كما أنّ النغمات على هذا الوزن تعددت لكن على مقام واحد مرجعه التفعيلة الأصلية ساهمت في انبثاق هارموني يضم أكثر من صوت " تتداخل وتتآلف بفعل وعي عبقري تمتلكه روح كلية ، أو نهج شمولي في تفسير الإحساس والإدراك ، وهذه الروح الكلية أو النهج الشمولي هي روح فلسفية .." [14] وهذه الروح الفلسفية هي روح الشاعر المسافرة نحو المجهول ، وقد انصبغت بنزعة صوفية تعكس إحساس صاحبها بما يكابده من أحوال ومعاناة في عالم مدهش خاص به .

2_1_1 القافية والروي :

إن القافية في الشعر الحر غير ثابتة و متعددة خلافا لما نجده في الشعر العمودي من ثبات واستقرار على نهج واحد ، ذلك أنها " تتماهى في صور كثيرة لتستوعب الحالة النفسية لمبدعها ، وتنقل المعاني وتعكس الدلالات "[15] ، وها هي القصيدة قد تشكلت بثلاث قوافي بارزة التكرار من صنف المتناوبة والمتوالية ، وهذا الصنف يعرّفه عبد الرحمن تبرماسين بأنّه " قافيتان أو أكثر ، شبيهة إلى حد ما بالقافيتين : المزدوجة أو المتعامدة ، لكنها قد تتكرر في أكثر من بيتين صوتيين ثم تنوبها قافية من نوع آخر غير الأول "[16] .

فالقافية الأولى نجدها في الكلمات التالية : قصيده ، العقيده ، العنيده ، الجديده ، البعيده ، القصيده ، العتيده ، الجديده .

و القافية الثانية كلماتها هي : تحومْ ، التخومْ ، رجيمْ ، النجومْ

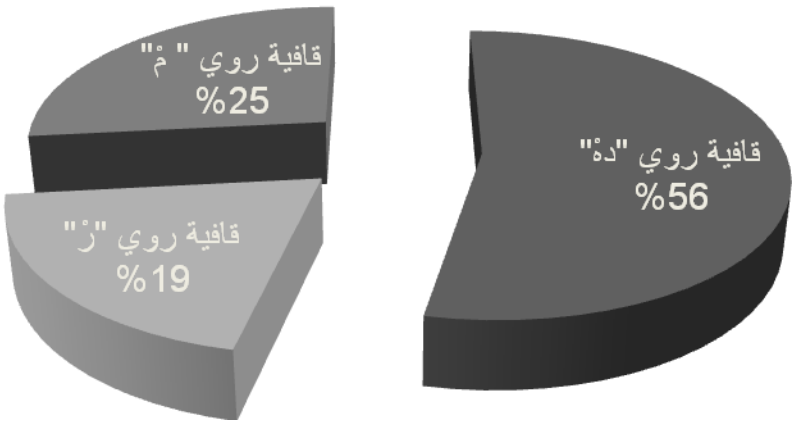
والقافية الأخيرة : البحارْ ، النهارْ ، التيارْ .

وهذا جدول لأبرز القوافي الثلاث :

الكلمة	القافية	تقطيع القافية عروضيا	نوع القافية	الروي

قصيده	صيده	0/0/	متواترة	ده
العقيده	قيده	0/0/	متواترة	ده
العنيده	نيده	0/0/	متواترة	ده
الجديده	ديده	0/0/	متواترة	ده
البعيده	عيده	0/0/	متواترة	ده
القصيده	صيده	0/0/	متواترة	ده
العنيده	نيده	0/0/	متواترة	ده
الجديده	ديده	0/0/	متواترة	ده
تحومْ	حومْ	00/	مترادفة	مْ
التخومْ	خومْ	00/	مترادفة	مْ
رجيمْ	جيمْ	00/	مترادفة	مْ
النجومْ	جومْ	00/	مترادفة	مْ
النهارْ	هارْ	00/	مترادفة	رْ
البحارْ	حارْ	00/	مترادفة	رْ
التيارْ	يارْ	00/	مترادفة	رْ

القوافي الأبرز في القصيدة



نلاحظ أنّ القافية التي فاقت النصف بنسبة 56% هي القافية الرئيسية التي بنى الشاعر قصيدته بها وهي قافية الروي " دَهْ " (0/0/) وهي باحتوائها حرف المد (

الياء) توحي بامتداد الرحلة ، و انتهائها بهاء السكت تدعو للوقوف في كل مرة للتأمل قبل الاستئناف مجددا حتى يتم الغرض من استخلاص العبر ، فالرحلة في القصيدة ليست للتنزه ولكنها رحلة عميقة تمس الروح في حراكها واستكشافها وتأملاتها وهذا ما ناسب القافية المختارة بعناية من الشاعر . أما رويُها : " دَهْ " فإنّ حرف الدال عند أهل اللغة والتصوف تنتقل معانيه بين الليونة والصلابة والتغير المتوزع ومعنى الدوام[17] ، وفتحته تدل على الانفتاح والتحرر و النزوع نحو المطلق .

كلمات الروي "ده"	الليونة	الصلابة	التغير المتوزع	معنى الدوام
قصيده	X			
العقيده				X
العنيده		X		
الجديده			X	
البعيده			X	
القصيده	X			
العنيده		X		
الجديده			X	

لقد توافقتْ إلى حدّ قريب معاني حرف الدال الذي اختير رويا بهاء السكت مع معاني كلمات القافية التي تسبح معانيها في العالم الخاص الذي أراده الشاعر لذاته ووجودها المثالي وهي تعاني من وجود واقعي يقيدها ، و ها هي الهاء عند ابن مسرة إشارة إلى الذات[18] وأمّا " الهاء الساكنة للدلالة على الوجود [المثالي] بالقوة رغم محاولة التخلص من هذا الوجود [الواقعي] من قبل الشاعر "[19] ، كما أنها تمثل حركة التوجع مع إرسال النفس مثقلا بالآهات . يقول حسن عباس : " إنّ

الإنسان المنفعل الذي يدخل في حالة يأس أو بؤس أو أو حزن أو ضياع ولعارض مفاجئ ، لابدّ أن تنقبض معه نفسه ، فينعكس ذلك على جملته العصبية وتبعا لذلك لابد أن ينقبض لها بدنه ، بما في ذلك جوف الصدر وأنسجة الحلق ، وهكذا حينما ينطلق النفس الهيجاني المشحون بمثل هذه الحالات النفسية من جوف الصدر إلى مخرج الهاء في جوف الحلق ليتحول إلى صوت ، لابد له أن يرتعش على شكل اهتزازات توحي بالحالة النفسية التي يتعرض لها صاحب الصوت "[20]

أما القافية الثانية المختلفة التي برزت بنسبة 25% فهي قافية الروي " مْ " وهي قافية مقيدة مترادفة (/00) وهذا التنوع في القافية " لا يتيح فقط تلوين النغم ، وإنما يمنح فوق ذلك كسر أفق التوقع بإحداث المفاجأة التي نلمسها في تعدد تلوين النغم الذي ألفته الأذن عبر النغم الرتيب في النص الشعري العمودي "[21] ، وتغير القافية يكون بتغير الموقف والحالة النفسية للشاعر وبما أنّ هذا الأخير كان ينتقل من مبحث إلى آخر وينتقل من مقام إلى مقام فكان الأنسبْ أن يغيّر القافية وهذا الذي ألفيناه حيث اختار الميم رويا جديدا لها ، والميم كما يراها ابن عربي تحمل معنى الروح ، فكان المقام حين ابتدأ البحث عن الهوية الحقيقية مختلفا يقول الشاعر :

" أبحث عن هويتي في زمن الظلام

فلا أرى قلبي هنا فراشة تحوم

ولا أرى هنا يدي تهش في التخوم

الأرض تبكي شجري

والبحر يشكو سفري

في عالم رجيم

والزمن مستغرق في نفسه

يداعب النجومْ "[22]

و القافية الثالثة تقع أسطرها الشعرية في الثلث الثاني من القصيدة وظهورها كان بنسبة 16% أي أقل من سابقتيها من المجموع الأبرز في القوافي ورويها :" رْ" وهي أيضا قافية مقيدة مترادفة (/00) احتاج لها الشاعر تناوبا مع المتواترة لما أراد أن يمنح للقلب الراحة بعد معاناة يقول الشاعر :

" أستدرج العواصف البعيده

بنزهة أكيدة

في عالم البحار

فيستريح القلب والزهر الندي

على ضفاف قارب

يطارد النهار

لتطلع القصيده

في صورة جديده

تغالب التيار"[23]

إنّ حرف الراء وهو يصنع صورة جديدة للقصيدة المنشودة يعتبر " من أقوى الحروف شخصية وأشدها التزاما "[24] وبما أنه حرف تكراري بطاقة تنغيمية فإنه " يلتزم المعاودة والتكرار في المواقف التي تثقل على الشاعر من واقعه المعيش "[25]والانتصار على هذا الواقع و هو ما تناسب مع المعطيات الدلالية في المقطع الآنف الذكر ، كما أنّ حرف الراء عند الحرّالي يحمل معنى التحرك والتغير والتطوير[26] وهوما أراده الشاعر صورةً للقصيدة الجديدة .

1_2 الموسيقا الداخلية :

إن المفهوم الجديد لموسيقى الشعر يتجسد في ذلك الإيقاع المركب الذي تصدره عناصر متنوعة كالتكرار والتوازي والتماثل الصوتي والتجنيس وغيرها بالموازاة مع الإيقاع الخارجي من الأوزان وهو يختلف من قصيدة إلى أخرى ، ومن مقام

لآخر ، ' إنه الإيقاع الداخلي الذي أصبح يمثل جزء هاما من الدراسات الصوتية ويتمثل في إثارة نغم موسيقي ناتج من التوافق والانسجام بين عناصر الأصوات في كلمة ، وداخل التركيب بين الكلمات . كما أنه " ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات ، وتكون مواضع الترجيع متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم "[27] متوافق مع الحالة النفسية والموقف الانفعالي ، حيث " تتلاقى _ في القصيدة _ الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالاتها الشعورية الخاصة "[28] . وفي هذه القصيدة التي بين أيدينا سنرصد أهم العناصر التي ساهمت في إنتاج الموسيقا الداخلية وخلق بيئة إيقاعية تميّز هذا النص الشعري .

1 _ 2 _ 1 التكرار ومستوياته :

أ / تكرار الحرف : تتجلى الحروف التي هيمنت على القصيدة وشكلت أبرز إيقاعه في أربعة حروف كلها منفتحة بالجهر والتوسط بين الشدة والرخاوة ، حيث بلغ تعداد اللام مداه : 71 مرة ، والميم تكررت : 45 مرة ، يليهما تقارب كبير بين حرفَيْ الراء بتكرار: 42 مرة والنون :41 مرة .

الحرف	المخرج والصفة	التكرار
اللام	مجهور متوسط الشدة والرخاوة منفتح	71
الميم	مجهور متوسط الشدة والرخاوة منفتح شفوي	45
الراء	مجهور متوسط الشدة والرخاوة منفتح تكراري	42
النون	مجهور متوسط الشدة والرخاوة منفتح	41

فهذه الأصوات تشكل تشكل عناصر مهيمنة على القصيدة وتبرز إيقاعه وإذا ما تأملنا في صفاتها ودلالاتها نجد أن الشاعر يجهر منفتحا برؤياه الكونية المعتدلة على كل الآفاق انطلاقا من وعي الذات وجودها الكوني وحقيقتها الوجودية وهو منزع صوفي فريد . فاللام وغلبته بـ 71 مرة تؤكد الاعتدال وسلامة الرؤيا ونبذ العنف من دون تطرف أو غلو كما أن صوته " يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك "[29] .

أمّا حرف الميم فقد تلت الترتيب بـتكرار 45 مرة وصوته " يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة "[30] ، كما أنّ من معانيه " الجمع والضم والكسب بما يتوافق مع إيحاء صوت الميم "[31] وهو ما نلتمسه في تجربة الشاعر التي نقلت تماسك أفكاره وليونة ومرونة واعتدال منهجه في هذا الكون ، وجمعت بين موقف الرؤيا وموقف التعبير ضامّةً مشهدا غنوصيا متوحدا مع الكون والحياة والإنسان و متحدا بإيقاع الموجودات .

وأما حرف الراء فقد تكرر 42 مرة " قال عنه العلايلي : إنه (يدل على الملكة وعلى شيوع الوصف)"[32] وهو ما يتجلى لدى الشاعر من ملكة اقتدار في " تحول التجربة من الوجود الانفعالي في الذات إلى الوجود التعبيري في القصيدة "[33]، وبراعته في وصف كثيف لتحليقاته الرؤيوية في هذه الرحلة الغائرة في الذات العميقة . كما أنّ الراء في صفاته وإيحاءاته للتحرك والتكرار وهذا ما يشعر به القارئ وهو يتلو هذه القصيدة المفعمة بالدينامية المتواصلة والمنفعلة بالتأمل والاستغراق إزاء البحث المتكرر ستّ مرات في كل مفاصلها التي ابتدأت بـ" أبحث " باعتبار خاصية التمفصل من خصائص معنى الراء[34] .

ويأتي حرف النون بتقارب كبير جدا في تعداده مع الراء بـ 41 مرة ." يقول الأرسوزي : إنها (للتعبير عن الصميمية) ، ويقول العلايلي : إنها (للتعبير عن البطون في الأشياء) وهذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتا هيجانيا ينبعث من الصميم لتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنينا) "[35]. فهو حرف للصميمية والنفاذ والانبثاق و لا شك أنّ رحلة الشاعر الباطنية انبثقت من صميم المعاناة في عالم يتسم بالضياع واليباب الروحي وهو حال العربي في الوضع الراهن المثقل بظروف القلق والقهر الاجتماعي والسياسي ، فكان للشاعر امتطاء التسامي الروحي على هذه الآلام والهموم و السفر في ملكوت الروح متمردا على فضاعة الواقع بسفنه وطرائقه المختلفة ، وهو يسعى بتصوره إلى عالم أكثر كمالا وإشراقا وقدسية .

ويدلّ انفتاح كل هذه الحروف على أنّ الرحلة تنقلنا إلى عالم اللاتناهي في تفتحه المطل على مبدأ الكشف وفق مضامين الشوق وصقل النفس والتنقيب عن كل ما هو جميل في هذا الكون وألطافه بنزعة صوفية عميقة مشرقة .

ب / تكرار الكلمة : للكلمات رنينها ونغمها اللذان يؤثران على الصورة و انعكاسها في الأداء الجمالي على القصيدة ، فإذا ما تكررت " في المعطـــى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح (امتدادا prolongation) ، و(تناميا excroissance) للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد (كاللفظة) مثلا فتمنح القصيدة قوة وصلابة نتيجة ذلك الترديد للفظة المكررة "[36] . وأبرز لفظة تكررت كثيرا في قصيدة " في طريقي إلي" نجد كلمة " أبحث "، حيث تكررت ست مرات في هجرة الشاعر وهي تمتد وتتصاعد من عالم لآخر ابتداء من البحث عن قصيدة متوغلة بالوعي الإنساني نحو تحقيق الذات أعظم مُثلها وأنبل معانيها وصولا إلى البحث عن الهوية دون أن تنتهي رحلة البحث .

فعل البحث	المبحث	ترتيب التكرار
أبحث	عن قصيدة	01
أبحث	عن أسمائي الأولى التي ضيّعتها	02
أبحث	عن سمائي الجديدة	03
أبحث	عن معالم تبددت عبر سماء الروح	04
أبحث	عن تميمة	05
أبحث	عن هويتي في زمن الظلام	06

كما أنّ الشاعر قد استخدم أيضا لفظة القصيدة ثلاث مرات ; نكرة مرة ومُعرّفة مرتين ، وهذه اللفظة هي البؤرة التي رامها الشاعر في هجرته الشعرية .

ج / تكرار العبارة :

لقد ورد هذا النوع في القصيدة بتكرار عبارة " أضاع قلبي ويدي " مرتين حيث عمد الشاعر إلى تكرار الفعل والمفعول به ، مرة بالفاعل " زمن " وأخرى بـ "عالم " وهو تكرار أتى به ليغني دلالة النص غرضه الإقناع وتأكيد

المعنى . إنّ الشاعر يجافي الواقع ويرفضه ويدينه ، وإذا كان القلب محل للبصيرة واستبصار الروح و اليد لإدراك المحسوسات فإن ضياعهما معا يفقد الإنسان هويته من قِبل واقع ظلامي أفرز المأزق المأساوي للذات والوجدان والفكر مما شكّل أزمة روحية وفكرية صادمة للإنسان ، فجاء التكرار ليحرّك بواعث التغيير لدى الشاعر لتجاوز هذا الواقع الإنساني المريب .

كما أنّ " تفاعل الصوفي مع البدن وأعضائه و متعلقاته قائم على أساس الفناء ، إذ الجسد مادة ، والبدن متصل بالدنيا ، و لابد لتوجيهه من الخلاص من الدنيا سعيا وراء الحياة الأخرى التي يفنى فيها المرء عن جسمه "[37] ومن خلال هذا نجد الشاعر فاتح علاق قد وظف بعضا من أعضاء بدنه وهما " اليد " و " القلب " مكررتين معا ثلاث مرات ومضافتين إلى ياء المتكلم ، وهذا يعني " أنها مرتبطة بالشاعر نفسه ...وهي تعني الحقيقة كما تعني تجربة الشاعر الروحية ، والذاتية في شعره ، وهي حقا مقيدة لا مطلقة تبدأ عادة من ذاته وتصل إليها ، ثم تنطلق منها لتصل إلى مراده "[38] .

1 _ 2 _ 2 التوازي :

يقول رومان جاكبسون في كتابه قضايا شعرية متحدثا عن التوازي : " هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة ; في مستوى تنظيم وترتيب البنية التركيبية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية ، وتطابقات المعجم التامة ، وفي الأخير مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية ، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا في الآن ذاته "[39] .

لقد ورد في القصيدة شاهدين عن التوازي التركيبي ، واحد تام والآخر جزئي .

أ/التوازي التركيبي التام :

ويتجلى في تقطيع العناصر التركيبية تقطيعا متساويا بحيث تتفق تلك العناصر جميعها اتفاقا تاما في بنيتها التركيبية ، وفي الوظائف النحوية والصرفية التي تؤديها .

يقول الشاعر :

" أدخل في مدائن الغزالي

أتوه في مسالك الخيام

أغرق في رسائل المعري"[40]

ويتجسد التوازي في الشكل التالي :

تماثل	تطابق	تماثل	تماثل في المواقع
أدخل	في	مدائن	الغزالي
أتوه	في	مسالك	الخيام
أغرق	في	رسائل	المعري

ففي هذا التوازي وزع الشاعر الأسطر الثلاث توزيعا هندسيا متكافئا ، تجاوز المستوى البنيوي إلى المستوى الإيقاعي ، فكانت" الصورة الإيقاعية أشدّ وقعا على النفس وأكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له ، وللترديد الذي تحدثه بعض الحروف والألفاظ وشكلها الطباعي "[41] . إنّ هذا النظام المتتابع والذي توازت فيه العناصر توازيا منسجما مع الوحدات الصوتية يعكس مدى انسجام الطرح الرؤيوي للشاعر وهو يوزع حنين العودة للمدن العتيدة على ثلاث شعب : في مدائن الغزالي ، ومسالك الخيام ، ورسائل المعري . وهؤلاء الثلاثة هم ممن اشتهرت كتاباتهم بالفكر الصوفي والسمو الروحاني ما يجعلنا نرى جليا تأثر الشاعر بهم .

ب/التوازي التركيبي الجزئي :

نجد التوازي المزدوج الذي يتشكل من سطرين في ذات القصيدة .

يقول الشاعر :

"الأرض تبكي شجري

والبحر يشكو سفري"[42]

يتجسد التوازي المزدوج في الشكل التالي :

تماثل في الصيغة العروضية	تماثل في الصيغة العروضية والصرفية	تماثل في الصيغة
الأرض	تبكي	شجري
والبحر	يشكو	سفري

إنّ الحروف والكلمات الواردة في السطرين منتظمة انتظاما تقابليا في صيغها النحوية، غير أنه يلاحظ واوا زائدة في بداية السطر الثاني ليس لها مقابل في السطر الأول مما يجعله توازيا تركيبيا جزئيا . وفي هذا التوازي نستشفّ حجم معاناة الشاعر الكونية التي تكاد تتساوى بين عالم البرّ والبحر مع زيادة في هذا الأخير تؤكّدها زيادة حرف العطف في المبنى اللغوي ، وهذا المثال في التوازي يزيد الإيقاع تغلغلا في جوانية النص والنفس معا مما تطرب له الأذن موسيقيا وتأنس له العين هندسيا .

1 _ 2 _ 3 شبه التوازي :

أ – شبه التوازي السطري : " وهو أن تشيع فيه أفعال ذات صيغة صرفية واحدة "[43] وقد ورد في القصيدة تتابع متوالي لأكثر من فعلين من أفعال متماثلة الصيغة الصرفية في بداية كل سطر شعري في مقطعين :

فالمقطع الأول يقول فيه الشاعر:

" **أسافر** في كتبي القديمة

أبحث عن تميمة

أعلق حلمي عليها شمعة "

والمقطع الآخر يقول :

"**أدخل** في مدائن الغزالي

أتوه في مسالك الخيام

أغرق في رسائل المعرّي

أبحث عن هويتي في زمن الظلام "[44]

يستمر الشاعر فاتح علاق عبر هذه الأبيات في ذكر أفعال متماثلة الصيغة الصرفية بضمير المتكلم في المقطع الأول : (أسافر ، أبحث ، أعلق) ، وفي المقطع الثانـي : (أدخل ، أتوه ، أغرق ، أبحث) ، وهذا التتالي والتتابع المستمر يدل على وجود فترات تسارع ديناميكي خلال هجرة " أنا " الشاعر التي أرادها أن تكون مفعمة بالاكتشاف، موغلة في الاستغراق .

ب – شبه التوازي الخفي للأصوات :

" ويحوي هذا النوع من التوازي أصوات الألفاظ وصيغها الصرفية ، والوزن والإيقاع النغمي ، ويتشكل شبه التوازي الخفي للأصوات إذا اشتركت ْفي حرفين تقارب مخرجاهما أو تشابه اللفظان في الشكل "[45] .

_ ما اشتركا في ستة أصوات :

الحياة ¦ الطغاة

_ ما اشتركا في خمسة أصوات :

الشمع ¦ الدمع

_ ما اشتركا في أربعة أصوات :

شجري ¦ سفري

يحاول الشاعر بهذا النوع من التوازي " الانتقال بالمتلقي من ماهو لغوي إلى ماهو إيقاعي له تأثير نفسي ، فقد حاول من خلال ذلك إقناع المتلقي من جهة وأن يرسّخ المعنى في ذهنه من خلال هذه التوازيات ذات النغمات المتشابهة من جهة أخرى "[46] .

يقول عبد الرحمن تبرماسين : " إذا كان التكرار لغة حسابية ، فإن التوازي لغة هندسية يقوم بتجميل المكان وفتح فضاءات جديدة تكشف هويتها من خلال الشكل الذي يمنحه لها ، ويقوم الإيقاع بفتح نافذة الدلالة التي يتوارى فيها الشكل والمعنى ، فتقوم حاسة السمع بتتبع إيقاع الحروف، في حين تقوم حاسة البصر بتتبع ما فيها من توافق واختلاف "[47]

1 _ 2 _ 4 التماثل الصوتي :

لاشك أن الشاعر فاتح علاق يؤثث أصواته في صورة هندسية تتواءم وأجواءه النفسية بحسب التجربة المعيشة وتمتزج هذه الصورة مع الدلالة ، وتعضد الموسيقى الداخلية والخارجية ويمكننا أن نجد ذلك في السجع والتجنيس .

أ/ السجع : وهو لون من ألوان الموسيقى الداخلية ينتشر أكثر في النثر لافتقار هذا الأخير للوزن والقافية ، وقد قيل " الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر "[48] . كما أنّ السجع قد اتخذ" منزلة رفيعة في أوساط الأدباء والنقاد ، لما جاء به من التناغم والانسجام اللفظي الذي ركز جماله في النفس ، وبخاصة إذا كان ملازما للمعاني خادما لها بعيدا عن التكلف ، يراعى فيه البراعة والبلاغة "[49]. وفي القصيدة نجد سبعة مواضع للسجع زادت من تناغم وانسجام الإيقاع وفق هندسة صوتية تتبعت نمو النص متكيفة مع الخلجات النفسية للشاعر وقد أوردناها في الجدول الآتي :

الموقع في النص	مواضع السجع
1 – لتعلن الحياة في عالم الطغاة	الحياة ، الطغاة
2 – أستدرج العواصف البعيدة بنزهة أكيدة	بعيدة ، أكيدة
3 – لتطلع القصيدة في صورة جديدة	قصيدة ، جديدة
4 – أسافر في كتبي القديمة أبحث عن تميمة	قديمة ، تميمة
5 – فلا أرى قلبي هنا فراشة تحوم ولا أرى هنا يدي تهش في التخوم .	تحوم ، تخوم
6 – الأرض تبكي شجري والبحر يشكو سفري	شجري ، سفري
7 – والعمر مثل الشمع يسابق قافلة للدمع	شمع ، دمع

إن هذه الأسجاع التي ترصعت بها القصيدة ذات النغمة المحببة ترسم مسارات كونية متناغمة وغائرة في دارة القصيدة ورؤاها الطموحة للعالم الأفضل مما يزيد في جمالياتها وفنياتها العالية .

ب / التجنيس : ويدعى أيضا بالجناس وهو ماتفق في اللفظ واختلف في المعنى يرد تاما وناقصا فأما التام بين اللفظين فهو " أن يتفقا في أنواع الحروف ، وأعدادها ، وهيئتها وترتيبها "[50] وأما الناقص فهو ماختل شرط أو أكثر من الشروط الأربعة . وفي القصيدة لم يحفل الشاعر كثيرا بالتجنيس ولم يهتم به كثيرا وقد ورد مرة واحدة ناقصا في قوله :

" و العمر مثل الشمع

يسابق قافلة للدمع "[51]

وتبرز قيمة هذا الجناس من تكرار الأصوات المنسجمة التي تولد الدلالة ، وهذا التكرار الصوتي يغذي النغم بموسيقى فيها انسجام " يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة وبين الوزن والموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى"[52] ، فاللفظتان شمع ودمع تشتركان في صوتي العين والميم بانسجام وهما من الحروف التي لزمت التوسط بين الشدة والرخاوة وهذا ما يؤكد انسجام واعتدال وإلحاح إبراز رؤيا الشاعر في إدراك الذات لوجودها الكوني .

وفي آخر ما تبدّى لنا في الموسيقى الداخلية **تحويل التاء إلى هاء السكت** ; حيث قلب الشاعر التاء المربوطة إلى هاء السكت في الكلمات الأخيرة من السطر الشعري وهي : قصيده، العقيده ، العنيده ، القصيده ، جديده ، القصيده ، القديمه ، تميمه ، العتيده ، الجديده ، فوهب الأسطر الشعرية توازنا إيقاعيا بنغمة مطربة معبرة عن روح الشاعر ، " وهو إيقاع يصاحب حضرات الطرب والذكر عند الصوفية عندما يذكرون لفظ الجلالة مكررا ساكنا (اللهْ اللهْ اللهْ) " [53] .

_ 2 _ المستوى الصرفي :

2 _ 1 المعجم الشعري :

لكل نص شعري معجمه الفني الذي يقف القارئ على جمالياته وبه يفاضل بين شاعر وآخر ، ويخضع المعجم الشعري إلى مهارة انتقاء ذكية من بين مدخرات اللغة الكثيفة والهائلة لإنتاج نص شعري بقيمة فنية ترقى به للتميز والتفرد .

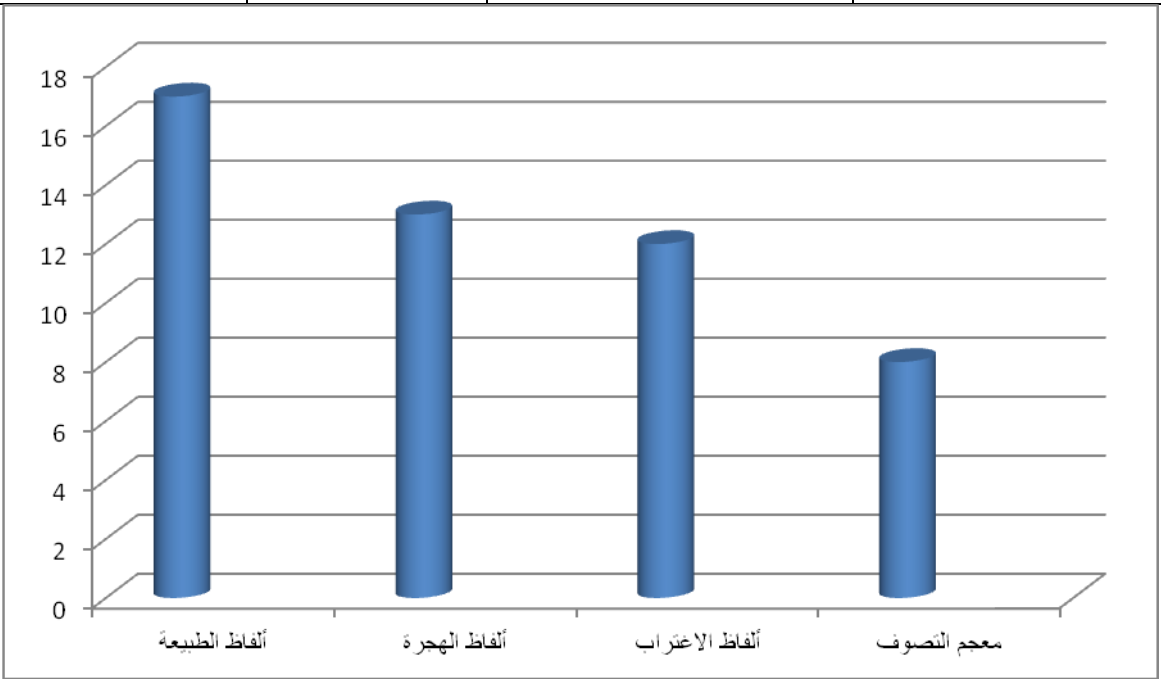
والمعجم الشعري يمثل تلك المفردات التي تضم الأسماء والأفعال يتناولها الشاعر ويشحنها بحمولات وجدانية لنقل موقف ما ، فتتحول اللغة من عامة إلى لغة ذات بعد خاص تصف جوانية الشاعر . كما أنّ التوافق والانسجام بين الألفاظ وبراعة التوظيف أمر لا بد من حصوله لتحقيق التوازن المعجمي مع المفردات .

وتعتبر" الألفاظ وسائط بين الناطق والسامع فكلما اختلفت مراتبها على عادة أهلها كان وشيها أردع وأجهر ، والمعاني جواهر النفس ، فكلما ائتلفت حقائقها على شهادة دون العقل كانت صورتها أنصع وأبهر ، وإذا وفيت البحث حقه فإن اللفظ يجزل تارة ويرق أخرى ويتوسط تارة بحسب ملابسته التي له من نور النفس وفيض العقل وشهادة الحق وبراعة النظم "[54].

والشاعر فاتح علاق في قصيدته التي بين أيدينا لاشك أنه استخدم معجما خاصا به ، وبما أنّ القصيدة رحلة روحية وجودية فإن أغلب ألفاظها قد اقتطفها الشاعر من خمسة حقول دلالية وهي : **ألفاظ الطبيعة** و**ألفاظ الهجرة** و**معجم التصوف** و **ألفاظ الاغتراب**

ألفاظ الطبيعة	ألفاظ الهجرة	ألفاظ الاغتراب	معجم التصوف
1- الخيول	1- أبحث	1-ضيّع	1- العقيدة
2- السماء	2- مسافر	2-تهذي	2- ملكوت
3- الأشياء	3- طرق	3-الحبيسة	3- الروح
4- الحدائق	4- نزهة	4-تبددت	4- القلب
5- الكروم	5- قارب	5-أضاع	5- الغزالي
6- الجبال	6- معالم	6-أتوه	6- الخيام
7- العواصف	7- أسافر	7-أغرق	7- المعري
8- البحار	8- زورق	8-هوية	8- القدس
9- الزهر	9- مدن	9-تبكي	

10-ضفاف 11-النهار 12-الظلام 13- فراشة 14-الأرض 15-البحر 16-النجوم 17-الشمس	10مدائن 11مسالك 12-قافلة 13-هجرة	10-يشكو 11-الدمع 12-يلعن	



2 _ 1 _ 1 ألفاظ الطبيعة :

لقد غلب هذا الحقل على ما سواه من الحقول الدلالية وهذا لولع الشاعر الكبير بالطبيعة وهو الشاعر الحساس فضلا عن شحن هذه الألفاظ بالرمزية الصوفية . " وتحيلنا هذه الأشكال العينية في حسّيتها المباشرة إلى طبيعة الموقف الصوفي في مساق روحي خصب تتميز به التجربة " [55] التي يعيشها الشاعر في هذه القصيدة .

2 _ 1 _ 2 ألفاظ الهجرة :

شاعرنا رحّالة بحّاثة ، تتجدد هجرته من حال إلى حال و" رحلته روحية وجودية ، وسفره ليس في المعلوم الواضح المنكشف ، إنه في عالم الأسرار "[56] والأنوار ، وفي قصيدته هذه يبدو شاعرنا « ملاحا » يتخذ من روحه وقلبه مجذافين يجذف

بهما في عالم البحار ، إنها الأسفار الروحية من أصحاب العزائم والمجاهدات " يرحلون في الظلمة بحثا عن النور ، لا يثنيهم شيء عن مواصلة الرحلة ، همة الشاعر كهمتهم أن يدرك الحقيقة ، حقيقة الكون التي تهيء الباحث إلى رحلة جديدة "[57]، لهذا كله حفلت القصيدة بألفاظ السفر ووسائله : (مسافر، هجرة ، نزهة ، قارب ، زورق ، قافلة ..) و الأمكنة ومسالكها (مدائن ، مدن ، طرق ، مسالك ..) مادامت رحلة يهاجر فيها الشاعر إلى عالمه الخاص .

2 _ 1 _ 3 ألفاظ الاغتراب :

يبين لنا الجدول والمخطط البياني تقارب كبير في عدد ألفاظ الهجرة مع ألفاظ الاغتراب مما يدفع بنا إلى اقترانهما معا فكأنما توازت الرحلة مع الشعور بالاغتراب والضياع والتألم بمفردات (ضيّع ، تهذي ، الحبيسة ، تبددت ، تبكي ، تشكو ، الدمع ..) ، وهي تعكس مسألة الحاجة لتعيين الهوية التي يبحث عنها الشاعر على الدوام ، وأضحت " ممارسة البحث عن الذات محورا أساسا في ظل جور التباين ، وتناقض اليومي الذي أزاح حقيقة المعنى من السياق الذي يبحث عنه الإنسان ، في ظل الوجود القلق ، وضياع فرصـة الانتماء " [58].

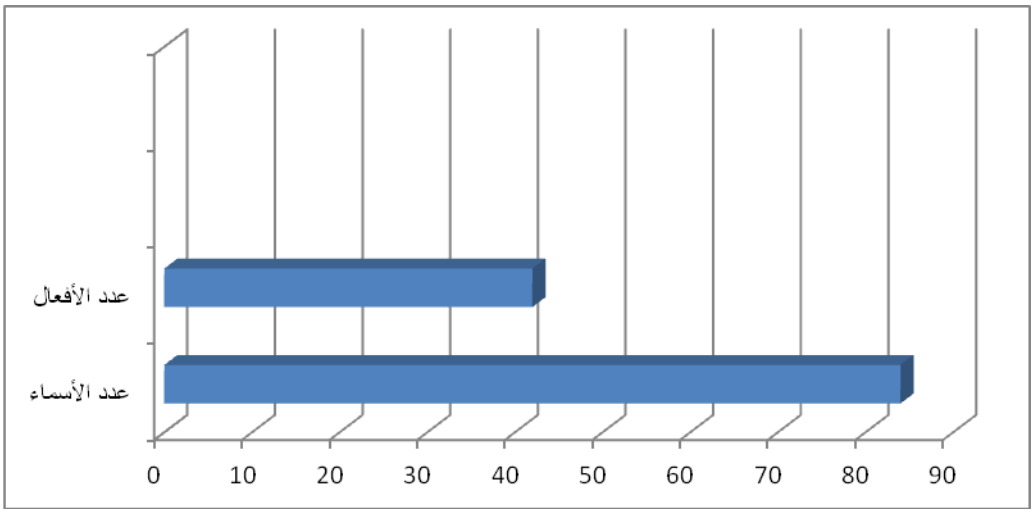
2 _ 1 _ 4 معجم التصوف :

قد نلاحظ ظاهريا شح المعجم الصوفي مقارنة مع الحقول الدلالية الأخرى إلا أنّه في واقع الأمر يحتويهم جميعا وما انتقيناه من القصيدة هي المفردات التي لم يعتورها الانزياح كالروح والقلب و الملكوت والقدس وغيرها وتمت بصلة مباشرة للتصوف في حين أنّ ألفاظ الحقول الأخرى هي ألفاظ تزاح إلى الحقل الدلالي الصوفي .

إنّ هذا الترتيب الذي وضعناه لا ينفي تلك التداخلات والتفاعلات التي تحدث بين المعجم الصوفي والمعاجم الأخرى ، فالشاعر الصوفي مسكون بحب الطبيعة متوحد بها ، يسافر في رحلة روحية وقد اعتراه الحزن والاغتراب والشعور بالضياع و القلق بحثا عن الهوية الضائعة والحقيقة المطلقة .

2 _ 2 الأسماء :

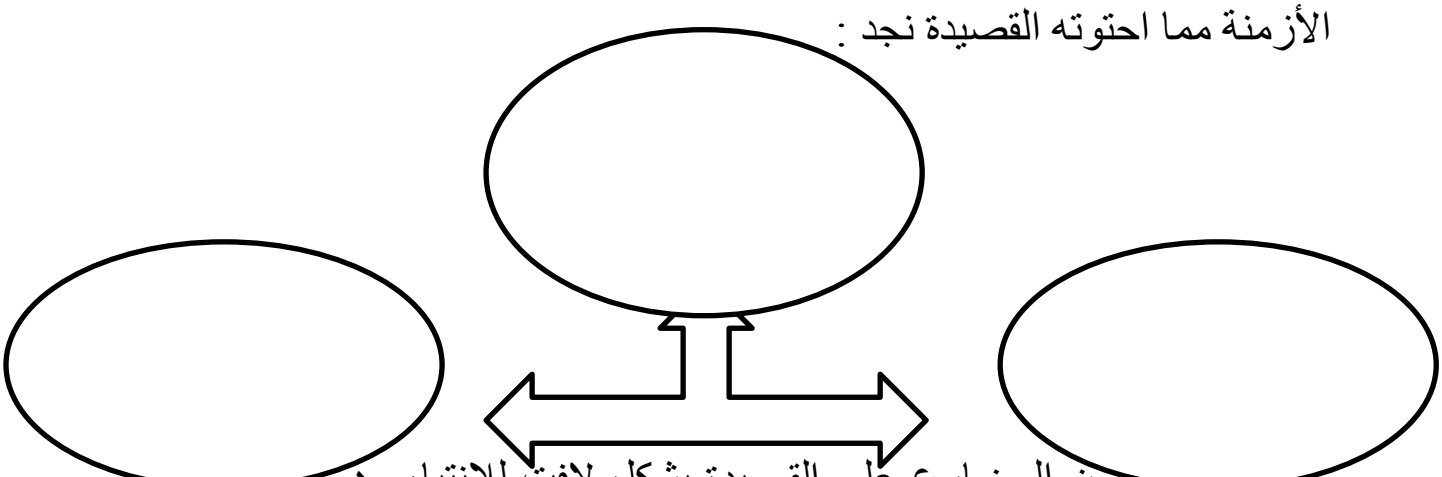
" يقول اللغويون : الاسم يفيد الثبوت ، والفعل يفيد التجدد والحدوث "[59] ومن خلال إحصائنا للأسماء والأفعال في قصيدة " في طريقي إلي " ألفينا غلبة الأسماء بـ (84) اسما على الأفعال التي جاءت بمقدار النصف تماما أي (42) فعلا وهو ما يوضحه المخطط التالي :



إنّ تغلب الأسماء على الأفعال يعني أن النص يغلب عليه الثبات ، وأنّ " الحركة نفسية والرحلة داخلية " [60] ، وبما أنّ الأسماء قد حلّ بها (51) اسما نكرة متفوقة على المعارف التي بلغت (33) اسما معرّفا بـ « الـ » فإنّ هذا يدل على أنّ الرحلة غير محدودة المعالم وأنها لا متناهية وتنزع نحو المطلق وهو ما " يكشف أنها رموز لا حقائق " [61].

2 _ 3 الأفعال :

ذكرنا أنّ الأفعال بلغ تعدادها في القصيدة (42) فعلا ، وإذا ما وزعناها على الأزمنة مما احتوته القصيدة نجد :



هيمن زمن المضارع على القصيدة بشكل لافت للانتباه وهو ما يمثل نسبة 85,71% من مجموع الأفعال ، ودل ذلك على أن الشاعر ليس أسيرا للماضي الذي بلغت نسبة أفعاله 14,28% وهي نسبة ضئيلة تضم ستة أفعال خمسة منها من مصدر الضياع وفعل واحد من التبدد وهي : أضاع ، ضيّع ، ضيّعتها ، أضاع (مكررة) ، ضيّع (مكررة) إضافة إلى الفعل : تبددت ، وهذه الأفعال الستة كما نرى تشكل زمرة واحدة تمثل حيّز الماضي البئيس الذي تقلص بفعل إرادة الشاعر في التحرك المستمر والبحث المتجدد خلال رحلة غير منتهية نحو العالم الأفضل للجوهر الإنساني والذات العارفة وهذا ما يفسر غلبة المضارع على الزمن الماضي في القصيدة ، وهي دعوة أيضا من منظور دلالي آخر للانسلاخ من هذا الماضي الجامد وبشرى بالعالم الأفضل . وربما عنى استخدام الماضي من منظور ثالث رغم قلة أفعاله وضياعه عدم التنكر له واتخاذه محطة وعبرة كي يكون الحاضر أكثر إشراقا وأمنا وتطلعا .

2 _ 4 الضمائر :

يكاد ينفرد ضمير المتكلم بكل القصيدة وأما ضمير الغائب فكان قليلا جدا وانعدم ضمير المخاطب . وبالإحصاء ورد ضمير المتكلم 23 مرة والغائب مرتين ولا وجود للمخاطب .

توزعَ ضمير المتكلم بين « أنا » الضمير المنفصل ، و« تُ » الضمير المتصل ، و«ي» الضمير المتصل أيضا ، وقد هيمن هذا الضمير بأنواعه الثلاث على كل أرجاء القصيدة و لهيمنته دلالات متعددة منها : " التأكيد للذات « **ذات الشاعر** » في مواجهة الواقع "[62] . يقول الشاعر :

" أبحث عن سمائي الجديده

لأطلق الأشياء من قمقمها

أحرر الحدائق الحبيسة في داخلي

وأرسل الكروم

لتعلن الحياة

في عالم الطغاة "[63]

فهذا الواقع « عالم الطغاة » ترفضه « أنا » الشاعر الروحية وتتسامى به إلى عالمه الخاص حيث يرى ما لا يراه الآخرون على شاكلة المتصوفة ويبعث الحياة من رقادها ويثبت النقاء والطهارة والكمال والتحدي .

_ 3 _ المستوى التركيبي :

3 _ 1 الأساليب الخبرية والانشائية :

الخبر هو كل قول " يصح أن يقال لقائله أنه صادق فيه أو كاذب "[64] انطلاقا من مطابقته للواقع أو عدم مطابقته ، ويرى السكاكي أنّ الصدق والكذب أحيانا يعود لاعتقاد المخبر ، سواء كان الاعتقاد خطأ أم صوابا دون النظر إلى مطابقته للواقع [65] . كما أنّ الخبر يتفاوت عند البلاغيين حسب مطابقة الكلام لمقتضى الحال

، وقد يخرج عن معناه الأصلي الذي هو الإعلام والإخبار ليؤدي أغراضا بلاغية أخرى وفق سياق الكلام [66].

وإذا كان الخبر " هو ما يحتمل الصدق والكذب ، فإن الإنشاء إذن هو الكلام الذي الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته ، وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه "[67] .

وفي القصيدة جاءت كلّ الجمل خبرية إلا الجملة الخاتمة فقد وردت إنشائية طلبية استفهامية ، و ذلك لأنّ القصيدة رحلة بحث يعيشها الشاعر بروحه وهو يدرك جيدا ما يبحث عنه ، فلم يكن بحاجة لأساليب الإنشاء ، وحسبه أن يفصح عما بداخله ويبوح بنوازعه كي يرى المتلقي عالمه الخاص والمختلف .

والجمل الخبرية إما أن تكون مثبتة أو منفية ، وقد لاحظنا غلبة الإثبات على النفي حيث لا تحتوي القصيدة سوى جملتين منفيتين وهما :

" فلا أرى قلبي هنا فراشة تحوم ، ولا أرى هنا يدي تهش في التخوم "[68]

وهاتان الجملتان المنفيتان تناسبتا مع حال الاغتراب والضياع اللذان يعيشهما الشاعر فخدم النفي حالة المنفى والبحث عن الهوية الضائعة . أما جمل الإثبات فقد تناسبت مع حالة الوصف الشعوري للشاعر وهو ينتقل من حال إلى حال ومن مقام إلى آخر .

أمّا الجملة الإنشائية التي ختم بها الشاعر قصيدته فهي :

" فهل تراني الشمس

في هجرتي الجديده

نحو سماء القدس ؟ "[69]

فهذه جملة استفهامية ابتدأت بـ« هل » أداة الاستفهام التي " قد تخرج عن معانيها الأصلية إلى معان أخرى على سبيل المجاز، تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال " [70] وهنا نجدها تفيد التمني فالشاعر يتمنى الوصول إلى مقام المشاهدة الصوفية ، حيث أن الشمس كما يقول التهاوني " كناية عن الروح لأن الروح في

البدن بمنزلة الشمس " [71] وسماء القدس تعني " الانتهاء إلى الكل (حضرة القدس) التي هي المطلق ، وما يتوج به طالبه من أنس وتقريب وسائر التجليات "[72] .

3 _ 2 التقديم والتأخير :

من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي التقديم والتأخير وهذا العدول " يحقق غرضا نفسيا ودلاليا ، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره علما أسلوبيا خاصا ، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة مميزة "[73]. ويرى البلاغيون أنّ " التقديم والتأخير صيغة خاصة بالعاطفة ، نحو التشويق إلى المتأخر ، وتعجيل الفرحة أو الكرب ، أو أنّ المتقدّم محط الإنكار والتعجب ، أو التخصيص والتنبيه " [74]و في القصيدة لم يحفل الشاعر كثيرا به بل اكتفى باستخدامه في موضعين : الأول تقدم فيه الجار والمجرور على المفعول به ، والثاني تقدم الظرف على المفعول به .

أ / تقدم الجار والمجرور : ونجده في قول الشاعر :

" أبث في الجبال كبرياءها " [75] .

تقدم الجار والمجرور « في الجبال » على المفعول به ومعه المضاف إليه ضميرا متصلا : « كبرياءها » حيث أفاد هذا التقديم تخصيص الجبال بمنحها صفة الكبرياء مراعيا نظم الكلام وموسيقاه ، فلو لم يحدث التقديم لذهب جمال القول .

ب / تقدم الظرف : في قوله :

" فلا أرى قلبي هنا فراشة تحوم

ولا أرى هنا يدي تهش في التخوم "[76]

إنّ الظروف من مكملات الجملة مثل الجار والمجرور ، والأصل فيه أن يأتي متأخرا فإذا تقدم أحيانا فإنه يأتي ليعطي أبعادا في خدمة الدلالة ، وفي هذا المثال تقدم الظرف المكاني «هنا» في السطر الشعري الأول على المفعول به الثاني « فراشة » ليفيد خلوّ المكان مما يريد الشاعر أن يراه بقلبه لقلبه ، وإبراز حالة

الشاعر النفسية القلقة . أما في السطر الشعري الثاني فقد تقدّم نفس الظرف على المفعول به الأول « يدي » والمفعول به الثاني الذي أتى جملة فعلية : « تهش في التخوم » ، وقد أفاد أيضا فراغ المكان مما يرومه الشاعر برؤيته القلبية ليَدِهِ ، كما أننا نلاحظ أنّ الظرف المكاني «هنا» في المرة الأولى أتى بعد القلب وفي الثانية أتى قبل اليد ومردّ ذلك أنّ الفراشة مكانها فوقي فهو أبعد نسبيا من اليد التي تهش في التخوم وهو مكان تحتي يقف فوقه الشاعر برؤية قلبية أرادها أن تكون ولم يجدها ، فهذا ما يفسر التقديم والتأخير لهذا الظرف .

3 _ 3 الحذف :

يلجأ الشاعر إلى الحذف لأغراض ودلالات مختلفة ، وشرطه كما يرى « سيبويه » : " لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالما به فيعتمد المتكلم على بديهة السامع في فهم المحذوف "[77] وقد ألفينا في القصيدة أنّ الحذف تمّ في قول الشاعر :

"أبحث عن تميمه

أعلق حلمي عليها شمعة

عن زورق يعيدني لمدني العتيدة "[78]

ففي قوله : " عن زورق " حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية (الفعل والفاعل) ، فتم حذف الفعل « أبحث » وفاعله الضمير المستتر « أنا » وأبقى على الجار والمجرور المتعلقان بالفعل المحذوف . لقد أثبت الشاعر الفعل « أبحث » في السطر الشعري الأول في المثال المقتبس وحذفه في السطر الثالث وفي ذلك سبب نستشفه في المدن العتيدة التي نجدها بعد هذه الأسطر الشعرية الثلاثة :

" أدخل في مدائن الغزالي

أتوه في مسالك الخيام

أغرق في رسائل المعري "[79]

فهذه المدن معنوية وموغلة بالعمق الصوفي والبحث فيها يقتضي هجرة باطنية فكأنّ الشاعر لما أراد أن ينعطف بالبحث من الظاهر إلى الباطن أخفى فعل البحث وترك ما يدل عليه من السياق فراقَ المعنى بهذا الحذف واتسق ، وهذا النوع من الخطاب الشعري يدني المتلقي ويعلي من درجة الخطاب ، ويزيد من جمال السياق ، " ولعل السالك هذا المسلك لا يكون إلا للمتمرّس العارف بأسرار اللغة ومعانيها "[80] وهو ما نجده عند الشاعر فاتح علاق.

3 _ 4 الانزياح أو العدول :

يُعرّف الانزياح على أنه " كل تعبير لغوي / دلالي أو مجازي /استعاري خرج على صورته العادية درجة الصفر في الكتابة ، على حد تعبير بارت أو مستوى النثر العلمي الجبري على حد تعبير جان كوهين "[81] ، والكلام المنزاح هو ما خرج عن النمط السياقي المألوف والمشاع والمتداول ، ويزعم كوهن " أنّ المبدعين الشعراء يتقاسمون ثابتا هو طريقة الانزياح التي توحدهم ، وضمن هذه الطريقة يتميز المبدعون بانزياحاتهم الفردية " [82].

وفي القصيدة سنكشف الانزياحات التي وظفها الشاعر لما لها من دلالات وتجليات في العالم الذي اختصه الشاعر لنفسه ، وسنهتم بالصورة خاصة حيث تزخر القصيدة بجمالياتها الفريدة وإيحاءاتها المديدة . إنّ الصور الشعرية تعكس مدى " عبقرية الشاعر وتمكّنه من عملية التصوير الفني وربط علائق اللغة أي الألفاظ بعضها ببعض في تضام تام ، حيث لا تدرك هذه العلائق إلا بالعقل " [83] ، ومن الصور التي ألفيناها في القصيدة مايلي :

أ / **التشبيه :** وهو أبرز أنواع التصوير حيث " يوسع المعارف من حيث كونه يسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل استحضار الكثير " [84] وينبني التشبيه على أربعة عناصر هي : المشبه ، المشبه به ، الأداة ،

وجه الشبه ولا يمكن أن يقوم إلا بتشبيه شيء بآخر أي يستحيل وجوده إلا بين طرفين وقد ورد في القصيدة تشبيهان الأول في قول الشاعر :

" أبحث عن معالم تبددت عبر سماء الروح

تلوح ثم تختفي مثل بقايا الوشم " [85]

المشبه : معالم تبددت عبر سماء الروح ، **المشبه به** : بقايا الوشم ، **أداة التشبيه** : مثل ، **وجه الشبه** : تلوح ثم تختفي .

لقد ورد هذا التشبيه تاما مرسلا مستوفيا أركانه ، فالمعالم المتبددة هي معالم غير محسوسة مادامت روحية يشبهها الشاعر ببقايا الوشم المحسوسة ، وما نعلمه عن الوشم أنه من الكحل الذي له بريق يظهر كلما انعكس عليه النور . فكانت بقاياه تلوح وتختفي وفق دفقات شعورية في حالتي القبض والبسط اللتين كانا يعيشهما الشاعر.

إنّ هذا التشبيه ينتزع وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء البعيدة لربط المعاني وتوليد بعضها من بعض ، مما تحمل المتلقي على تخيل صورة جديدة تنسيه روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور [86] ، وما أجمل هذه الصورة التي استطاع فيها الشاعر أن يصورها بحذق وبراعة وبتناسق وانسجام شديدين فهي حقا تبعث فينا الدهشة وتدعونا للتأمل في هذا العالم المغاير والمختلف عن الواقع .

أما التشبيه الثاني فهو تشبيه مركب ورد في القصيدة فنجده في قوله :

" والعمر مثل الشمع

يسابق قافلة للدمع "[87]

وهو تشبيه موفق أيضا من حيث شبه العمر بالشمع فالعمر: مشبه والشمع : مشبه به والأداة : مثل ووجه الشبه هو الذوبان المتتالي للشمع ، هذا الأخير الذي شبه هو الآخر بالدمع تشبيها بليغا فكأن العمر في سيره يسابق دموع الشمع في انصبابها وهي صورة تأثيرها في النفوس عجيب إذ نتج الإبداع والإمتاع من تركيب

التشبيهين ولاشك أن الغرض هو إظهار التحسر والضياع في مر السنين دون إدراك المبتغى .

ب/ الاستعارة :

عرفها ابن رشيق بقوله : " استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة "[88]. وهي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه وإما المشبه به فإذا حذف المشبه به فهي استعارة مكنية وهي التي " يؤخذ فيها الاسم عن حقيقته ويحول إلى وضع آخر ليس بينه وبين وضعه الأول علاقة مشابهة أو جوار وتقريب بل ثمة تخط واختراق لذلك الوضع بحيث تبدو عملية الصيرورة الجديدة قد خلقت وابتدعت وضعا لم يكن من قبل ." [89]

وإن حذف المشبه فهي استعارة تصريحية وهي " مؤسسة على النقل لشيء معلوم يمكن أن ينص عليه على سبيل المبالغة في التشبيه بما فيه من المقاربة وإفادة الوصف الظاهري"[90].

ومن الاستعارات المكنية التي تزخر بها القصيدة ; « تهذي سفني» ، « تستبد طرقي » ، « يستريح القلب والزهر » ، « تراني الشمس » وكلها حذف فيها الشاعر المشبه به وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي : الهذيان ، الاستبداد ، الاستراحة ، النظر .

السفن (مشبه) كالإنسان (مشبه به محذوف) ← تهذي (من لوازم المشبه)

الطرق (مشبه) كالإنسان (مشبه به محذوف) ← تستبدّ (من لوازم المشبه)

القلب والزهر (مشبه) كالإنسان (مشبه به محذوف) ← يستريح (من لوازم المشبه)

الشمس (مشبه) كالإنسان (مشبه به محذوف) ← ترى (من لوازم المشبه)

إنّ التشخيص في هذه الاستعارات " ترتفع فيه الجمادات وترتقي إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته وأحاسيسه ومشاعره "[91] فتنبض بالحياة و تتولد معان جديدة من بعضها بعضا وتملأ النص بالدينامية والحيوية .

وأما الاستعارات التصريحية فنجد لها أمثلة « الأرض تبكي شجري » ، « البحر يشكو سفري » ، « العمر...يلعن السنين » ، « الزمن...يداعب النجوم » وهي استعارات حذف فيها المشبه الذي هو الإنسان وترك أحد لوازمه ; البكاء ، الشكوى ، اللعن ، المداعبة .

الإنسان(مشبه محذوف) كالأرض (مشبه به) ← تبكي (من لوازم المشبه)

الإنسان(مشبه محذوف) كالبحر (مشبه به) ← يشكو (من لوازم المشبه)

الإنسان(مشبه محذوف) كالعمر (مشبه به) ← يلعن (من لوازم المشبه)

الإنسان(مشبه محذوف) كالزمن (مشبه به) ← يداعب (من لوازم المشبه)

وعلى الجملة فاستعارات فاتح علاق روعي فيها حسن تخيّر الوحدات على مستوى محور الإدراج ، وحسن الائتلاف في التركيب على مستوى محور التعاقب والتناسب بين الدوال والمدلولات كان موفقا .

ج/ الكناية :

عرّفها الجرجاني بقوله : " المراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيومئ به إليه ، ويجعله دليلا عليه " [92] ، فهي إذن لفظ

جامع أطلق، وأريد به لازم معناه، ووجه من وجوه البيان ، وطريق جميل من طرق التعبير الفني . ومن الكنايات العديدة التي ألفيناها في قصيدة الشاعر فاتح علاق نذكر كناياته المتعاقبة في مقطعه الآتي :

" أبحث عن **أسمائي الأولى** التي ضيعتها

بين **خيولي وخيول الروم** " ← وهي كناية عن المجد العربي الضائع أيام الفتوحات الإسلامية القديمة .

" أبحث عن **سمائي** الجديدة " ← كناية عن السمو والصفاء والعروج

" **لأطلق الأشياء من قمقمها** " ← كناية عن التحرر

" أحرر **الحدائق** الحبيسة في داخلي " ← كناية عن تحرير النزعة الخيرية في الجوهر الإنساني

" وأرسل **الكروم** " ← كناية عن نشر السعادة

إنّ هذه الكنايات تقدّم دلالات مجردة في صورة المحسوسات فتجعل المعنوي حسيا واضحا ملموسا وهو انصراف بالتعبير عن الأصل إلى ما يستعذب القلوب ، والكناية " من حيث هي بعد من أبعاد النسيج الشعري قد ساعدت إلى كشف المدلول الثاني أي معنى المعنى ، لأنها نشّطت المتلقي "[93] وجعلته يساهم في التأويل لاسيما وأنّ النص الشعري له أبعاد صوفية عميقة .

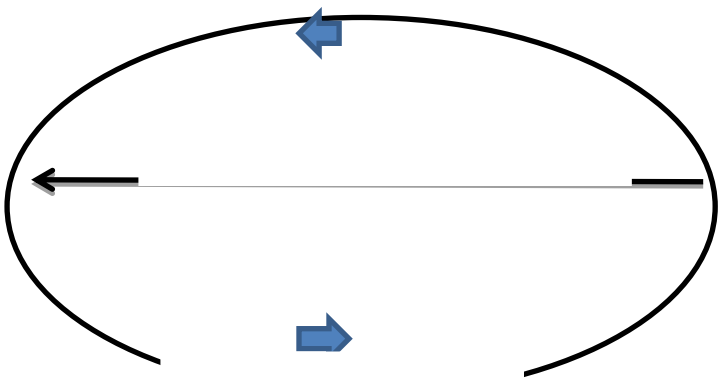
_ 4 _ المستوى الدلالي :

4 _ 1 الرمز :

يتجلى مفهوم الرمز في " معنى الإخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر مكين وجلل وهو وطيد بالسياق الذي يرد فيه وبالتالي لا يمكن تأويله إلا وفق ذلك السياق ، فهو فاعل ومنفعل ، يؤثر في السياق ويتأثر به "[94] . وقد يتداخل الرمز مع الاستعارة والمجاز باعتباره انزياحا عن المعنى الأساسي أو المعجمي ، ولكنه " بتبنيه لمقولات الكون يخرق هذه المقولة ، حيث يستمد قدرته على الدلالة من خلال اتكائه على عوالم أخرى "[95] ، كما أنه " يبدأ من الواقع

ولكنه لا يرسمه بكل تخومه ، بل يردّه إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية ، لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر "[96]. ومن سمات الرمز كما وردت لدى نعيم اليافي نجد ; الإيحائية ، الانفعالية ، التمثيل ، الحسية ، الإيجاز ، الإيهام ، الاتساع ، التلغيز ، السياقية وغير المباشرة في التعبير[97].

لقد استخدم الشاعر فاتح علاق في قصيدته أربعة أنواع من الرموز وهي : **الرمز الطبيعي بحمولات صوفية** كالحدائق والكروم والزهر والنهار و الفراشة .. ، و **الرمز التاريخي** حين استعمل « خيولي وخيول الروم » معادلا للفتوحات والكشف ، و **الرمز الصوفي** : القدس (الذات المطلقة) ، والهوية (الذات من حيث غيبها) والقلب (صورة العدالة الحاصلة للروح .. ، **والرمز الابتكاري (الخاص)** كالقصيدة التي ارتقى بها للرمزية والتأويل بالوطن الحقيقي للذات وكل هذه الرموز متعالقة مع بعضها لتتواءم ورؤيا الشاعر الكونية ، وبما أنّ القصيدة رحلة بمنحاها الصوفي فإنّ رمزيتها تؤول للفناء وهي " تبتدئ من الذات لتعود إليها ، فأول الرحلة هي غربة عن الذات ، ثم العودة إليها باعتبارها محلا للمعرفة "[98].



وفي النص الشعري الذي بين ايدينا مجموعه من الدوال الرامزة تشتغل دلاليا ضمن حقل الرحلة الصوفية منها : مسافر ، سفني ، طرقي ، قارب ، مدن ، زورق ، مدائن ، مسالك ، قافلة ، هجرتي . و " هذه الرحلة غير منتهية وليست

لها حدود تستكين إليها غير الحيرة والتيه ، كما أنّ هذا الطريق ليست له علاقة بالمكان المتعارف عليه ، وإنما هو طريق شعوري مرتبط بالروح وببريق الفتوحات والكشف ، إنه طريق العارفين الذين يصوغون تجربة كشفية مع المطلق "[99].

لا شك أنّ الشاعر فاتح علاق في هذه القصيدة تميز بفرادة التجربة والطريق وبسفره اللامحدود في الملكوت لأجل استشراف سر من أسرار الوجود وهو معرفة الذات ، وهذه الرحلة الإستشرافية كانت واسطتها الرمزية دوالا من حقل الإبحار : سفني ، قارب ، زورق ..حلت وسيطا للعروج بين الذات الإنسانية والذات المطلقة .

4 _ 2 التقابل والتنافر والثنائيات الضدية :

أ / التقابل في الصور:

إنّ أسلوب التقابل في الصور والمشاهد " يحمل معاني التخالف والتعارض الدلالي الذي يؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية ، وتوليد الدلالات "[100] ، وقيمته الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين . والتقابل في الصور يكون في حدود السطر نفسه أو في الفقرة ذاتها .

يقول الشاعر :

" أبحث عن سمائي الجديده

لأطلق الأشياء من قمقمها

أحرر الحدائق الحبيسة في داخلي"[101]

يبدو هنا أنّ الشاعر يريد أن يتخلص من حالة الانقباض إلى حالة الانبساط فقامت التقابلات : (قمقم ، حبيسة) ‡ (أطلق ، أحرر) .

كما تبلغ الصورة أوج تقابلها مما يشبه في البلاغة(الطباق) في قوله :

" أبحث عن معالم تبددت عبر سماء الروح

تلوح ثم تختفي مثل البقايا الوشم "[102]

فالشاعر يبحث عن معالم تجلت بصفتيْ الظهور والإختفاء : (تلوح ‡ تختفي).

وفي قوله :

" الأرض تبكي شجري

والبحر يشكو سفري "[103]

نجد صورتين متقابلتين : (الأرض تبكي شجري) ‡ (البحر يشكو سفري)

ب / التنافر :

إنّ مفهوم الخلق في عملية الإبداع الإنشائي هو تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال ، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها [104]، ويتحقق التنافر بالإسناد اللامنطقي بين الألفاظ بفكرة النفي مثل التضاد : " إذا كان (أ) لا يشتمل على (ب) و (ب) لا يشتمل على (أ) ، وبعبارة أخرى هو عدم التضمن من طرفين "[105]. وفي عنوان القصيدة نجد شحنة دلالية جديدة متولدة عن التنافر ، فالعنوان « في طريقي إلي » يحمل تناقضا وتنافرا صارخا إذ لا يمكن لأي إنسان من منظور فيزيائي أن يقطع مسافة وهو في المكان نفسه لا يبرحه ! فإذا تحقق ذلك فهذا يعني أنّ الانتقال شعوري وله أبعاد روحية . و هذا الذي ألفيناه لدى الشاعر إذ دخلت اللغة في حوار مع الأشياء التي لها لغة لا يفهمها إلا من يعرف فك الشفرات .

ج / الثنائيات الضدية :

يقوم التضاد كظاهرة أسلوبية على " متابعة النص ، وما يتشكل عنها من علامات تتحرك في تواتر متجاذب وكأنها شبكة تتابع خيوطها ، وتتبادل مواقعها ، وتتشابك تطريزاتها على جسد النص ، كما تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النص "[106] ، وقد رصدنا في هذه القصيدة الثنائيات الضدية التالية :

ثنائية النور والظلام : ونجدها في قول الشاعر :

" أبحث عن هويتي في زمن **الظلام**

فلا أرى قلبي هنا **فراشة تحوم** " [107]

والفراشة عند أهل التصوف هي التي تلاحق وتحوم حول النور غير آبهة إذا احترقت من وهجه . إنّ الشاعر في بحثه عن الذات (النور) يلقى التغرب والعناء والضياع (الظلام) و هذا مما لابد منه في الرحلة الصوفية .

ثنائية الموت والحياة :

" لتعلن **الحياة**

في **عالم الطغاة** "

إن إعلان الحياة في عالم ما يعني أن ذلك العالم قاتم لا حياة فيه وهنا تتجلى ثنائية الموت والحياة . فالشاعر يرفض عالم الواقع وينسلخ منه بحثا عن العالم الأمثل الذي يهجر إليه برحلة عروجية .

ثنائية الاتصال والانفصال :

وتتشكل في النموذج التالي :

الواقع المعيش(ضياع) ← الشاعر (انسلاخ) _ _ _ انفصال

سفر في ملكوت الروح ← الشاعر(التحام) ← اتصال

وهذا انطلاقا من قول الشاعر :

" أبحث عن قصيدة

في زمن أضاع قلبي ويدي

وضيع العقيده

وها أنا مسافر في ملكوت الروح ..." [108]

4 _ 3 التناص :

يقوم التناص على تداخل النصوص بشتى أنواعها ، وكل نص هو عبارة عن " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة "[109] .

ومن قراءتنا للقصيدة نجد بعض التناصات التي أوتي بها من أجل إنتاج دلالات حركية عن طريق مزج خطابه الشعري بعناصر تناصية من نصوص متباينة ، حيث نجده يستحضر نصوص الشعر العربي لاسيما الأدونيسي والتراث والقرآن الكريم ، ومن هذه التناصات نجد : التناص القرآني في قول الشاعر :

" أحرر الحدائق الحبيسة في داخلي

وأرسل الكروم "[110]

تتناص مع قوله تعالى في سورة النبأ : " **وحدائق أعنابا** " .

ونجد في قول الشاعر :

" أدخل في مدائن الغزالي " تناصا مع عنوان قصيدة أدونيسية بعنوان " السماء الثامنة رحيل إلى مدائن الغزالي " .

وفي قوله أيضا :

" أبحث عن أسمائي الأولى التي ضيّعتها

بين خيولي وخيول الروم " [111] نستحضر قصيدة عاشق من فلسطين لمحمود درويش التي يقول فيها :

" خيول الروم أعرفها

وإن يتبدل الميدان "[112]

كما تم استدعاء شخصيات ذات شعر صوفي من التراث كعمر الخيام وأبي العلاء المعري نجدها في قوله :

"أتوه في مسالك الخيام

أغرق في رسائل المعري" [113]

وفي الختام :

إنّ المتأمل في التجربة الشعرية لفاتح علاق يلتمس في قصائده تحولا كونيا بقطبين ; تستأثر حسّ الذات الشاعرة بقطب يعكس تأملها وانفعالها بالحقائق الكونية ، وتستأثر الأحاسيس المتحولة إلى تعبير وجداني مكتوب بالقطب الآخر يضم لغة خاصة تتأرجح فيه العبارة بين الوضوح والغموض مع جدلية ظهور وخفاء المعنى . ومادام الأمر كذلك فإنّ الشاعر يؤسس لمفهومه الإبداعي القائم على ركائز التأمل ومَواطن الاكتشاف في الوجودين الواقعي والفني ، وهو يسعى حثيثا لاقتناص لحظات برزخية تجمع بين موقف الرؤيا، وموقف العبارة . وفي قصيدته " في طريقي إليْ " نجد ذات الشاعر خرجت للبحث عن ذاتها فكان خروجها فناء والرجوع إليها بقاء ، هذه القصيدة التي تميزت بفرادة التجربة والطريق وبسفر الشاعر اللامحدود في الملكوت لأجل استشراف سر من أسرار الوجود وهو معرفة الذات في رحلة استشرافية كانت واسطتها الرمز بأنواعه ، كالرمز الطبيعي بحمولاته الصوفية حين استخدم الحدائق والكروم والزهر والنهار و الفراشة .. ، و الرمز التاريخي حين استعمل الخيول معادلا للفتوحات والكشف ، و الرمز الصوفي : القدس (الذات المطلقة) ، والهوية (الذات من حيث الحضور والغياب) والقلب (صورة العدالة الحاصلة للروح ..) ، كما وظّف الرمز الابتكاري (الخاص) كالقصيدة التي ارتقى بها للرمزية والتأويل بالوطن الحقيقي للذات ، وكل هذه الرموز متعالقة مع بعضها لتتواءم ورؤيا الشاعر الكونية ، وبما أنّ القصيدة رحلة بمنحاها الصوفي فإنّ رمزيتها تؤول للفناء وهي تبتدئ من الذات لتعود إليها ، فأول الرحلة هي غربة عن الذات ، ثم العودة إليها باعتبارها محلا للمعرفة .

لقد نجح الشاعر فاتح علاق في بناء العبارة والإيحاء بالإشارة في قصيدته وذلك على المستويات الأربع : الصوتي الإيقاعي ، والصرفي ، والتركيبي ، والدلالي حيث انسجمت ورؤياه الكونية التي يرى فيها أنّ الإنسان كونا مصغرا فيه من أسرار الخلق ما يجعل المعرفة مختصرة في ذاته .

الإحالات والمراجع

[1] عمر طرافي ، أجراس الشجن ، ط1 ، دار كردادة للنشر والتوزيع ، بوسعادة – الجزائر ، 2012م ، ص 5
[2] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ط1 ، دار التنوير ، الجزائر ، الجزائر ، 2013م ، ص 5
[3] المرجع نفسه ، ص 5
[4] المرجع نفسه ، ص 5
[5] المرجع نفسه ، ص 5
[6] ينظر الكتابة على الشجر ، فاتح علاق ، ص 5 - 6
[7] ينظر المرجع السابق ، ص 10
[8] محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط 1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ـ المغرب ، 2000 م ، ص 147
[9] قصيدة "من ديوان " الكتابة على الشجر " ، فاتح علاق ، ط1 ، دار التنوير ـ الجزائر ،2013 م ، ص 27 .
[10] المرجع نفسه ، ص 13
[11] صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية) ، ط1 ، شركة الأيام ، الجزائر ، 1996م ، ص 80
[12] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 27
[13] فاتح علاق ،في تحليل الخطاب الشعري ، ص 118 ، نقلا عن إسماعيل العيسي ، دار الفرقان ، الأردن ، 1986م ، ص 124
[14] مشري بن خليفة ، سلطة النص ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2000 م ، ص 18-19
[15] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 43

[16] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 199
[17] ينظر هناء سعداني ، الحروف العربية (دراسة في تطورها والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى) ، أطروحة دكتوراة ، مخطوط ،جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، 2012 – 2013 م ، ص 270
[18] المرجع السابق ، ص 226
[19] عادل الدرغامي ، شعر الأبيوردي (دراسة أسلوبية) ، أطروحة دكتوراة ، مخطوط ، جامعة القاهرة ، 1998 – 1999 ، ص
[20] حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ، ص 192
[21] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 42
[22] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29-30
[23] المرجع السابق ، ص 28
[24] حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها ، ص90
[25] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 38
[26] ينظر هناء سعداني ، الحروف العربية (دراسة في تطورها والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى) ، ص 260
[27] عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك للدراسات الأدبية واللغوية ، ط1 ، الأردن ، 1980م ، ص255
[28] السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ط1 ، 1979
[29] حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط 1 ، 1998 ، دمشق – سوريا ، ص 80
[30] المرجع نفسه ، ص 73
[31] المرجع نفسه ، ص 74
[32] المرجع السابق ، ص 83
[33] محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ط 1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ـ المغرب ، 2000م ، ص 38
[34] ينظر إلى : حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص 84
[35] المرجع نفسه ، ص 06

[36] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 2003 ، ص211
[37] أماني سليمان داود ، الأسلوبية الصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ط1 ، دار الثقافة ، عمان – الأردن ، 2002 م ، ص 181
[38] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف ، ط1 ،المؤسسة الصحفية للنشر ، المسيلة ، 2011 م ، ص 74
[39] رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ت: محمد الولي ومبارك حنون ، ط1 ، دار توبقال ، 1988 م ، ص 25
[40] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29
[41] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 260
[42] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29
[43] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ط1 ، دروب ثقافية للنشر والتوزيع ، عمان ـ الأردن ، 2016، ص 71
[44] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29
[45] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 71
[46] المرجع السابق ، ص 77
[47] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 277
2 خطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ج 1 ، ط1 ، شرح وتحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، 1992، ص 106
[49] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 71
[50] المرجع نفسه ، ص 90 نقلا عن الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق وتعليق : لجنة من أساتذة الأزهر ، ج 1 ، مطبعة السنة المحمدية ، د ت ، ص 382
[51] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 30
[52] عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج2، ط4 ، مطبعة جامعة الخرطوم ، الخرطوم ـ السودان ، 1991 م ، ص 262
[53] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 87
[54] رشد بن محمد الحسني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط1 ، دار الحكمة ، لندن ، 2004م ، ص 110
[55] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ط1 ، دار الأندلس – دار الكندي ، بيروت – لبنان ، 1978 م ، ص 308
[56] محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر ، ط1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء – المغرب ، 2001م ، ص 220
[57] المرجع نفسه ، ص 221
[58] عبد القادر فيدوح ، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، ط1 ، منشورات الضفاف ، بيروت – لبنان ، 2016م ، ص 91
[59] فاضل صالح السمرائي ، معاني الأبنية في العربية ، ط2 ، دار عمار للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، 2007 ، ص 9

[60] فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري ، ص 115
[61] المرجع نفسه ، ص 114
[62] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف ، ص 59
[63] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 27 - 28
[64] عبد العزيز عتيق ، علم المعاني ، ط1 ، دار الآفاق العربية ، القاهرة – مصر ، 2004 م ، ص 37
[65] ينظر : أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي : مفتاح العلوم ، تح : نعيم زرزور، ط1 ، دار الكتب العلمية ، 1987 م ، ص 166
[66] ينظر : أحمد بن فارس : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها ، تح : مصطفى الشويمي ، ط 1 ، مؤسسة بدران ، بيروت – لبنان ، 1964م ، ص 179 - 180
[67] عبد العزيز عتيق ، علم المعاني ، ص 57
[68] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29
[69] المرجع السابق ، ص 30
[70] عبد العزيز عتيق ، علم المعاني ، ص 81
[71] قدور رحماني ، أوراق حول الشعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفية) ، ط1 ، البديع للنشر والخدمات الإعلامية ، دون تاريخ ، ص 174
[72] ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم والانجازات) ، ط1 ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007 م ، ص 243
[73] رشد بن محمد بن هاشم الحسني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط1 ، دار الحكمة ، لندن ، 2004م ، ص 233
[74] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 203
[75] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 28
[76] المرجع نفسه ، ص 29
[77] محمود أحمد نحلة ، مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ط1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1988م ، ص 240
[78] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29
[79] المرجع السابق ، ص 29
[80] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 122
[81] نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة ، دراسة في القصيدة العربية الحديثة ، ط1 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ـ سوريا ، 1993م ، ص 115
[82] عبد الإله سليم ، بنيات المشابهة في اللغة العربية ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، 2001 م ، ص 49
[83] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 125
[84] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ـ لبنان، 1992م ، ص 272
[85] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 28
[86] ينظر : رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ط 1 ، دار العلوم ، عنابة – الجزائر ، 2006م ، ص 170
[87] المرجع نفسه ، ص 30
[88] ابن رشيق المسيلي ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقزان ، ط1 ، دار المعارف ، بيروت – لبنان ، 1988م ، ص 463
[89] البنى الأسلوبية في النص الشعري ، حمد بن هاشم ، ص 316
[90] المرجع نفسه ، ص 316
[91] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 133
[92] عبد القاهر أبو بكر عبد الرحمن الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق الشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي ، ط2 ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، 1978م ، ص 52
[93] رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 195
[94] أسماء خوالدية ، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا ، ط1 ، منشورات ضفاف لبنان – منشورات الاختلاف الجزائر ، 2014م ، ص 19
[95] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ط1 ، دار بهاء الدين الجزائر – عالم الكتب الحديث الأردن ، 2009م ، ص 19
[96] المرجع نفسه ، ص 35
[97] ينظر : المرجع نفسه ، ص 37-38-39-40-41-42
[98] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز ، ص 403
[99] المرجع نفسه ، ص 351
[100] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي ، ص 390
[101] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 27
[102] المرجع السابق ، ص 28
[103] المرجع السابق ، ص 29
[104] ينظر : عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1983م ، ص 57
[105] أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ط5 ، عالم الكتاب ، القاهرة – مصر ، 1998م ، ص 105
[106] عصام شرتح ، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005م ، ص 46
[107] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29
[108] المرجع السابق ، ص 27

[109] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1986م ، ص 121
[110] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 27-28
[111] المرجع نفسه ، ص 27
[112] محمود درويش ، عاشق من فلسطين ، ط2 ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، 1969 م ، ص 13
[113] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 29