الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة 01 –

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

خطاب الذات في النص الشعري المغاربي المعاصر
ـنصوص الربع الأخير من القرن العشرين نموذجاـ
ـمقاربة تأويليةـ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د) في الأدب الحديث والمعاصر.

إعداد الطالب:
فوزي لحمر

إشراف الأستاذ:
جمال سعادنه

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
شراف شناف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 01	رئيسا
جمال سعادنه	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 01	مشرفا ومقررا
عبد العزيز فيضالي	أستاذ محاضر-أ-	جامعة باتنة 01	عضوا مناقشا
بشير عبيد	أستاذ محاضر -أ-	جامعة جيجل	عضوا مناقشا
روفيا بوغنوط	أستاذ محاضر -أ-	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
خميسي أدمي	أستاذ محاضر -أ-	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1443/1442 هـ الموافق لـ 2022/2021

الإهداء

"إليك...."

مقدمة

مقدمة:

بعيْن الشاعر المعاصر نحاول أن نبصر ما وراء تعرجات الوجود ونتوءات العالم،وبنَفَس الشعر اللاّنهائي نقارب معنى لا يلين إلا لقارئ عارف ولا يطاوع قراءة أحادية،إن البحث في النص الشعري المعاصر هو البحث في التخوم الفاصلة بين الخيالي الرؤيوي الضبابي وبين جوهر الإنسان وسر الكون الأزلي، بين اللاممكن المتعدد المشتت والمأمول القابع في عوالم الذات غير الآهلة، ولا نبالغ إن قلنا إن الشعر المعاصر يمنحنا معجزة فهم الحياة والقبض على خيطها الناظم ما أَجَدْنا الإصغاء إلى صوت الذات الداخلي ذي الصدى الكوني الإنساني.

لا تكمن معجزة التجربة الشعرية العربية المعاصرة في البعد الجمالي الفني – وإن كانت تتضح بحس فني مرهف– بقدر ما ترتبط بالذات الشاعرة كونها مركز ثقل الكتابة الجديدة، إذ لم يعد دور الشاعر المعاصر تصوير الحدث الخارجي ووصفه وصفا فوتوغرافيا حسيا، بل صار يأوي بخياله إلى قرار ذاته المكين، ويبحر في عوالم المعنى السحيقة، و قد جاء هذا المنعطف في الرؤية الشعرية كنتيجة طبيعية لخيبة الأمل السياق/نسقية تجاه الراهن العربي الموبوء والمتأزم وكذا تجاه أعراف الشعرية العربية الكلاسيكية، فهذه المجازفة تعبّر عما تغيّته الذات الشاعرة من إبدالات ترمم بها تصدعاتها الأنطولوجية وتعوض إفلاس الشعرية التقليدية الفني على حد سواء.

إذا كان مصير الذات الشاعرة العربية المعاصرة (الكلية) مصيرا قاتما معتما في ظل توالي النكبات والخيبات، فكيف سيكون حال الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة (الجزئية) وهي الذات الأكثر تشظيا واغترابا؟ خاصة وأن تجربتها الشعرية كثيرا ما وُسمت بالهامشية، واتهمت بتقليد النموذج المشرقي أو استيراد قوالب الكتابة الغربية الجاهزة.

لقد أضحى سؤال الكتابة الهاجس الأكبر أمام شعرية مغاربية مترامية الرؤى ومتشعبة المشارب، ولعل نداء الحداثة المبني على أفقين متلازمين هما النص والقارئ هو ما أجج أزمة الذات الشاعرة المغاربية وصار الخروج عن المألوف لزاما ولا مناص، لاشك – إذن– أن الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة ستحاول الانفكاك من مأزقها الوجودي، من خلال أنماط كتابة تحقق الكينونة وتخلق الإبداع وتخرق النموذج الجاهز، وعليه فقد جاء بحثنا الموسوم بـ: **خطاب الذات في النص الشعري المغاربي المعاصر– نصوص الربع الأخير من القرن العشرين نموذجا– مقاربة تأويلية**– ليقدم تأويلات في تلونات الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة لحظة الكتابة، ويستجلي فيوضات النص الشعري المغاربي باعتباره نصا لا يفتؤ يحاور اللانهائي ويعاضد الكتابة الحداثية في شتى تمثلاتها.

إن مفهوم الذات الشاعرة المترسب في اللاوعي الإبداعي والنقدي الكلاسيكي يتجلى في كونها: الذات المركزية المتعالية المتلفظة والمنتجة للخطاب والمسيطرة عليه، غير أنها في التجربة الشعرية المعاصرة ليست بالضرورة هي من يملك سلطة الخطاب، بل إن الغيرية المتمثلة في القارئ يمكنها كذلك أن تحضر وتتحكم في توجهات النص وتوجيهاته باعتبار الغير مقصدا من مقاصد العملية التخاطبية، وعليه فالذات الشاعرة المعاصرة تستهدف الرؤية الجماعية أو جماعية الرؤية بضمير الكتابة المفرد لا الفرداني.

يكمن الدافع الأساس لاختيار موضوع الدراسة– أولا– في استجلاء مفاصل الذات الشاعرة باعتباره مفهوما زئبقيا متشعبا، وكذا استكناه تمفصلاتها وتعدد تمظهراتها في التجربة الشعرية المغاربية المعاصرة –ثانيا– فبعد اطلاعنا على مجموعة من المدونات المغاربية المعاصرة، وقع اختيارنا على نصوص لشعراء من تونس، المغرب، والجزائر، مكتوبة في الفترة ما بين 2000/1975 كونها فترة التحول وانعطاف الشعرية المغاربية من النسق إلى الذات.

من هذا المنطلق، يمكن أن نوجز دوافع الدارسة في النقاط الآتية:

- رغبتنا في إيجاد مقاربة نقدية لتمظهرات الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة، وكشف طرائق وآليات الكتابة الحداثية الخاصة بهذه المدونة.
- حاجتنا كقارئين إلى معرفة الوعي الذي يتحكم في إنتاج النص الشعري المغاربي المعاصر، وإبراز الخيط الناظم بين هذه الذوات الشاعرة ونصوصها على حد سواء.
- إظهار خصوصية النص المغاربي المعاصر وتفرده عن غيره المشرقي والغربي.

بناءً على ما سبق، واستنادا على النماذج المختارة في الدراسة، يمكن أن نصوغ إشكالية البحث في السؤال الآتي:

- هل تمكنت الذات الشاعرة المغاربية–انطلاقا من تجربتها الشعرية الحداثية المعاصرة– من تحقيق وعي جديد يتخطى حدود الذاتية الوجدانية الضيقة إلى رؤى كونية أرحب تُشفي ظمأها الأنطولوجي؟ وما الإجابات الوجودية والإبدالات الفنية التي قدمها هذا النص المذوّت؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية الكبرى مجموعة من التساؤلات الفرعية الموجهة للبحث، وهي:

- كيف ارتبط هذا المصطلح بالدرس الفلسفي الغربي؟ وماذا نقصد بالذات في الدراسات الفلسفية الغربية؟
- ما مفهوم الذات الشاعرة؟ وما أسباب انعطاف النص الشعري المغاربي من النسق إلى الذات، ومن الخارجي إلى الداخلي؟
- كيف تجاوزت الذات الشاعرة سلطة السائد؟
- إلى أي مدى تجلى وعي الشاعر المغاربي المعاصر بقضايا راهنه؟ وهل صار التذويت والنزوع نحو تضاعيف الداخل هروبا من الواقع أم انصهارا فيه؟

تمنح هذه النصوص القارئ فرصة باذخة للقراءة والتأويل، وهذا ما دفع بنا إلى تبني القراءة التأويلية التحليلية التي تتغيا الدخول في علاقة تحاورية بين القارئ والنص للوصول إلى المعنى اللانهائي المفتوح، دون إغفال توظيفنا المنهج البنيوي كإجراء لولوج النص.

وقد تمت هيكلة البحث في خطة قوامها فصل نظري، وفصلان تطبيقيان كما يلي:

- الفصل الأول: من الذات إلى الذات الشاعرة–المفهمة:

حددنا في هذا الفصل حدود مصطلح الذات في الدراسات النفسية والفلسفية، إذ استعرضنا أهم النظريات النفسية والآراء الفلسفية التي أسهمت في بلورة مفهوم الذات، كما تطرقنا في الفصل نفسه إلى مفهوم الذات الشاعرة المعاصرة لدى بعض النقاد العرب، وكذا الشرطية التاريخية التي تحول فيها النص الشعري العربي المعاصر من النسق إلى الذات.

- الفصل الثاني: الذات الشاعرة بين المحنة الوجودية ورحابة النص الشعري: التجليات والإبدالات:

عُنينا في هذا الفصل التطبيقي بإبراز طرائق تحقق الذات الشاعرة وهي تواجه أزمة الاغتراب، ونشوة الحب، وأفق الرؤيا الشعرية أو الحلم، وكيفيات اشتغال الذات الشاعرة على اللغة المجانية كنوع من الاستشفاء الروحي والترميم الكياني لجروحها، وقد رصدنا هذه الظواهر في المدونات الشعرية لشعراء هم: "مصطفى الغماري" و"عبد العالي رزاقي"،" والأخضر فلوس" من الجزائر، "منصف لوهايبي" من تونس، و"محمد بنعمارة" و"حسن الأمراني" من المغرب.

- الفصل الثالث: الذات الشاعرة الصوفية، التعالي على الممكن والعبور نحو المطلق:

تطرقنا في هذا الفصل إلى نماذج عن الكتابة الشعرية الصوفية المغاربية المعاصرة

(عثمان لوصيف وياسين بن عبيد من الجزائر، محمد الغزي من تونس، ومحمد علي الرباوي من المغرب)، حيث عرَجنا مع هذا النص العرفاني إلى الفيض الصوفي الملغز،وعرّجنا على آليات الكتابة الصوفية المعاصرة كونها مطية للعودة إلى الذات الأصيلة، من خلال احتفاء الذات الصوفية بالجسد، الأنثى، ونزوعها نحو التطهير والرحلة.

وكأي بحث لابد أن يُسبق بدراسات تتقاطع أو تتداخل مع المفاصل الرئيسة للدراسة، فإن بحثنا –هذا– يصاف إلى عدة دراسات ذات التوجه نفسه، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- تمثيل الذات في الشعر النسائي الجزائري المعاصر(أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه) لـ: ساجية مغراوي: اقتصر هذا البحث على كشف تمثلات الذات في النص الشعري الجزائري المعاصر.
- الذات والآخر في شعر عبد الوهاب البياتي: (رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير) لـ: رشا عبد الحسن عبد العظيم، وقد عنيت هذا الدراسة بالعلاقة الجدلية بين الذات والآخر في نصوص عبد الوهاب البياتي بمختلف تمثلاتها وتشعباتها.
- جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين (بحث أعد لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية) لـ: صالح إبراهيم نجم، اهتم هذا البحث بمقاربة تمثلات الأنا الصوفية في الشعر القديم وأبرز الملامح الفنية الجمالية التي رافقت ذلك.
- الذات والآخر في شعر طرفة بن العبد: (رسالة ماجستير) لـ: نضال يوسف محمد ملكاوي، خُصص هذا البحث لذات الشاعر الجاهلي وعلاقتها بالحياة الجاهلية وانعكاس ذلك في القصيدة الكلاسيكية.

ولعل بحثنا جاء ليملأ الفجوات التي أغفلتها هذه الدراسات، حيث إننا حددنا الإمتدادين الزماني والمكاني في الربع الأخير من القرن العشرين وفي المنطقة المغاربية، كما كان لب

عملنا موجها لاستجلاء أنطولوجيا وتمثلات الذات الشاعرة لحظة الكتابة لا خارجها، وأثر ذلك على آليات البوح الشعري.

وقد ساعدنا في تيسير ما استعصى من هذا البحث وتوجيه مساره مجموعة من المراجع المهمة، نذكر منها:

- كتابا: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية وكينونة التفرد والاختلاف (جدل الكائن والممكن في بنية الخطاب الإبداعي-المنجز الشعري الحداثي أنموذجا) لـ: عبد الواسع الحميري.
- كتابا: الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري و الكتابة والتصوف عند ابن عربي لـ: خالد بلقاسم.
- الذات تصف نفسها: جوديث بتلر.
- كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر: حاتم الصكر.
- أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري) لـ: عبد الله العشي.
- كتب: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، كتابة المحو، الشعر العربي: بنياته وإبدالاتها لـ: محمد بنيس.

لم يخل هذا المسار البحثي من صعوبات حاولنا تخطيها، ولعل أبرز ما اعترض سعينا هو هلامية البوح الشعري الصوفي الحداثي وضبابية معانيه واتساع مشاربه، الأمر الذي ورطنا -في كثير من الأحيان- وجعلنا نتوجس من تحميل النص ما لا يطيق.

ختاما، علينا أن نقف وقفة امتنان وعرفان لا ينضبان لكل من مد لنا يد العون في هذا البحث، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور: "جمال سعادنه" على توجيهاته ونصائحه القيمة، كما نسدي الشكر الجزيل لأساتذتنا في فريق التكوين وعلى رأسهم: الأستاذ:"محمد زرمان"، دون أن ننسى أن نتوجه بفائض العرفان لأستاذيْنا الفاضلين: الأستاذ الدكتور: "شراف الدين شناف"، والأستاذة الدكتورة: "روفيا بوغنوط"، صاحبيْ فضل فتح

مغاليق البحث، كما لا يفوتنا أن نتوجه بأسمى عبارات الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة وتصويب هنّات البحث.

الفصل الأول: من الذات إلى الذات الشاعرة؛ المفهمة.

أولا: الذات: إشكالية المصطلح وانفتاح المعنى.

01-الذات في الدراسات النفسية.

01-01نظرية الذات عند كارل روجرز.

01-02نظرية التحليل النفسي.

02-حضور الذات في الفكر الفلسفي الغربي القديم.

02-01 عند سقراط.

02-02 عند أفلاطون.

02-03 عند أرسطو.

03- الذات في الفلسفة الروحية الغربية.

04-الذات في الفلسفة الغربية الحديثة (استدارة في الوعي الذاتي)

04-01 ديكارت وإشكالية البحث عن الذات والحقيقة.

04-02 موقف الفلاسفة اللاحقين من مذهب ديكارت.

- **إيمانويل كانط**
- **أنصار المذهب التجريبي**
- **آرثر شوبنهاور**
- **باسكال وغدامير**

05- العلاقة البين ذاتية والوعي الذاتي الجديد.

ثانيا: مفهوم الذات الشاعرة.

ثالثا: لحظة التجاوز، من البنية إلى الذات

"**لأجل أن أفهم، هدمتُ ذاتي**"

–فرناندو بيسوا–

أولا– الذات: إشكالية المصطلح وانفتاح المعنى:

لعل أبرز ما يعترضنا عند الخوض في موضوع الذات، هو ضبابية هذا المصطلح وتشعبه وامتداده ضمن عدة حقول معرفية كعلم النفس والفلسفة والأدب... ومن ثمة بات من الضروري علينا أن نقارب هذا المصطلح وفق كل حقل معرفي على حدة، وذلك بغية تسهيل إدراكه من قبل المتلقي –أولا– وتجنب الوقوع في أي لبس أو تداخل مفهومي بين هذه الحقول.

انطلاقا من ذلك، آثرنا أن نجعل هذا الفصل ميهادا نظريا ننطلق منه لفهم مصطلح الذات بشكل عام ومن بعدها نضيّق دائرة البحث في ماهيه الذات الشاعرة كونها محور اشتغالنا ومركز اهتمامنا.

تتمحور إشكالية هذا الجزء في مجموعة تساؤلات:

- ماذا نقصد بالذات في الدراسات النفسية والفلسفية سواء الغربية أو العربية؟
- ما هي التحولات الكرونولوجية التي رافقت هذا المفهوم؟
- ما مفهوم الذات الشاعرة؟ وما الفرق بينها وبين ذات الشاعر؟

01 - الذات(Self) في الدراسات النفسية:

شغل مفهوم الذات* حيزا واسعا في الدراسات النفسية خاصة وأنه منطلق أساس في فهم تمفصلات النفس البشرية وما تتماز به من صفات وخصائص تجعل من الفرد يعي ذاته ويقدرها –من جهة– وتمكّنه من التموضع والتموقع داخل الجماعة –من جهة أخرى– لذلك «فإن مفهوم الذات يتكون من أفكار الفرد الذاتية التي يمتلكها الفرد من خلال التفاعل الاجتماعي مع الآخرين، فالذات هو إحساس الفرد بقيمة نفسه من خلال احتكاكه مع البيئة المحيطة به.»[1]

01-01-نظرية الذات عند كارل روجرز(C.Rogers)

يعد الإنسان الكائن الوحيد القادر على فهم ذاته وإدراك قدراته، ويسمح له هذا الوعي بتشكيل صورة إيجابية أو سلبية عن ذاته وتحديد علاقاته من خلال التفاعل مع الآخرين، «ويؤكد روجرز)1959(Rogers إن ظهور مفهوم الذات الذي يتكون من خلال تفاعل الفرد مع بيئته والنمو التكويني النفسي السليم لمفهوم الذات، يحدث في جو يتمكن فيه الفرد من أن يعيش الخبرة فعلا ويكون قادرا على قبول ذاته وقبول الآخرين، وقد أكد روجرز على مفهوم التطابق والتنافر في عملية تطور الشخصية، ويعني التطابق (Conguence) عدم وجود صراع بين الذات المدركة أو الفعلية وبين الذات المثالية(Edeal-Self).»[2]

---

*ورد في لسان العرب:"وذات الشيء حقيقتُه وخاصّتُه، وقال الليث: يُقال: قلّتْ ذاتُ يدِهِ، قال: وذات ههنا اسم لما ملكت يداه، كأن تقع على الأموال، وكذلك عرَفَهُ من ذات نفسه، كأنه يعني سريرته المضمرة..." (ينظر: ابن منظور: لسان العرب (باب الذال)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (مصر)، دط، 1984، ص 1478.
فالذات لغة هي الجوهر والحقيقة المضمرة أو ما يكون ملكا للشخص وخاصته.

1. غازي صالح محمود، شيماء عبد مطر: مفهوم الذات، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01، 2011، ص22.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

معنى ذلك أن كارل روجرز يعي تماما أنا تكوّن الذات لا يكون إلا في خضم علاقتها بالآخر، وهو ما يجعل الفرد في حالة تصالح بين الذات المتفاعلة والذات المثالية الموجهة لسلوكه، فالذات ليست جزءا كامنا في دواخل النفس البشرية، بل هي وعي متكامل يضم الأفكار والتصورات التي يكونها الفرد عن نفسه والتي توجه سلوكاته داخل الجماعة.

يقسم روجرز –فيما أسماه بنظرية الذات– الذات إلى قسمين:

الذات الحقيقية(Real- Self) والذات المثالية(Ideal- Self):

«Real-Self(self-image) : it includes the influence of our body image intrinsically. How we see ourselves, which is very important to good psychological health, In other words, we might perceive ourselves as a beautiful or ugly, good or bad person…

Ideal-self. It briefly represent our strivings to achieve in our goal or ideals, in other words, it is our dynamic ambitions and goels. This may not be valid for childhood is not the ideal self in our teens or late twenties and so forth»[1]

ومعنى ذلك أن الذات الحقيقية (Real-Self) هي الرؤية الشخصية للذات (قبيح/جميل، جيد/سيء)، أي كيف نرى أنفسنا بأنفسنا، وهي عملية مهمة جدا للصحة النفسية، وتعزيز القدرة على معرفة الذات وتطويرها.

أما الذات المثالية(Ideal-self) فهي تلك المثل العليا التي نتغيا وصولها وتحقيقها، والتي تجعل الذات تشعر بالرضا كلما اقتربت منها، كما أن هذه المثالية غالبا ما تتشكل في مراحل العمر المبكرة، وبمعية قدوات الطفل الأولى(الأب، الأم، المعلم...).

[1] – Nik Ahmed Hisham Ismail, Mustapha Taki: Rediscovering Roger´s Self Theory and personality, Jornal of Educational, Health and Community Psychology, University Malasia(IIUM), vol 04, No03, 2015, page 144-145.

«القسم العضوي: ويشمل الجانبين الجسمي والنفسي، اللذان يسعى من خلالهما الفرد إلى تحقيق ذاته داخل مجتمعه، فالنفسي قد يبقى مخزنا داخل اللاوعي الفردي ما يتسبب في تشوه الذات، أما الجسمي محل تنفيذ الخبرة والموجه من قبل الجهاز النفسي.

القسم الظاهري: ويعني كل خبرات الفرد من خلال تفاعله مع العالم الظاهري، والتي تحقق الرضا والرفض –في آن واحد–»[1]

ولتحقيق التوازن الذاتوي أو الرضا عن الذات لابد من الوصول إلى لحظة الانسجام بين القسمين العضوي والظاهري، ولا يمكن أن يحدث هذا التوافق إلا من خلال التفاعل بين الفرد وبيئته لتمتزج أبعاد الذات المثالية والذات الخارجية بمرور التجارب ومعها ينمو وعي الفرد وينضج إدراكه بمن حوله، كما يمكن لهذا الوعي الاجتماعي أن يخرج في شكل سلوكيات محببة لدى الجماعة متمثلا في الأخلاق الفاضلة المتجانسة وقيم المجتمع ، فيما تبقى الخبرات المخجلة المحرمة مخزنة داخل الذات الداخلية أو الذات الخاصة ومفهوم الذات الخاص (Privat Self- concept) يعني «الجزء الشعوري السري الشخصي جد أو "العوري" من خبرات الذات، والذي يقع في المنطقة الحدية بين الشعور واللاشعور والذي هو مستعد للإنطمار في اللاشعور قبل أي خبرة أخرى من خبرات الذات إلا أنه لأهميته وإلحاحه في حياة الفرد يقاوم هذا الإنطمار»[2]

لهذا فإن الذات دائمة التغير ولا يمكن أن تكون في قالب واحد، إنها ذلك الوعي المتجدد غير المحدد ببيئة ولا مكان، حيث«يجد الإنسان نفسه مستمرا في تغيير طريقة التفكير في ذاته، وفي اعتبار هذه الذات: فهو يرى ذاته دائمة التغيّر، ومن جهة أخرى، فإن صلاته النفسية ونبوءاته الذاتية تتغيّر، لذلك فهو لا يستطيع أن يقول "أنا" لأن هذه الأنا

[1]. ينظر: غازي صالح محمود، شيماء عبد مطر: مفهوم الذات ، ص192–193.

[2]. حامد عبد السلام زهران: دراسات في الصحة النفسية والإرشاد النفسي، عالم الكتب، القاهرة، (مصر)، ط01، 2002، ص10.

تتعدد لتصبح أنيات تتجه إلى كل صوب ومعنى»[1] والذات البشرية تأبى الجمود والركون إلى وعي أحادي ثابت، بل هي كيان مركب دائم التجدد والتحول من ذات شخصية واقعية إلى ذات اجتماعية مرورا بالذات المثالية.

01- 02- نظرية التحليل النفسي:

لقد عُنيت نظرية التحليل النفسي مع كل من سيغموند فرويد(Sigmund Freud) يونج (Jung)وغيرهما بإدراك الذات، حيث أخرج هؤلاء الثلاثة عملية إدراك الذات من الحيز الذاتوي الضيق إلى العوامل الخارجية المحيطة بها، « فالشخصية عند فرويد مكونة من ثلاثة أنظمة وهي الهوId والأناEgo والأنا الأعلىEgo supare، والأنا عند فرويد هي الجهاز الإداري المنظم للشخصية والمسيطر على منافذ الفعل والسلوك، ويختار الجوانب البيئية التي يستجيب لها، وتقابل الأنا عند فرويد الذات»[2]

اعتمادا على هذا التقسيم يشرع فرويد في صوغ نظريته حول الإمبراطوريات الثلاثة – كما يسميها– المتحكمة في بنية الشخصية، والتي لا تفتؤ تنحت ذات الفرد وتتصارع فيما بينها، لذلك يشبه فرويد الذات أو الأنا بالعبد التابع لثلاثة أسياد في وقت واحد*، فهي –من جهة– تكبح جماح الرغبات الغريزية الصادرة عن الهو وتحولها إلى مكبوتات مخزنة في منطقة اللاشعور، ومن جهة أخرى، تسعى إلى السمو إلى فضائل الأنا الأعلى المغروسة فيها منذ الطفولة، ويرمي التحليل النفسي الفرويدي جعل اللاشعوري شعوريا حتى يتم جعلها ضمن الإدراكات شأنها في ذلك شأن الإدراكات الشعورية الحسية، وقد قدم فرويد الامتثالات

[1]. ماري مادلين دافيد: معرفة الذات: تر: نسيم نصر ،منشورات عويدات، بيروت، (لبنان)، باريس، (فرنسا)، ط03، 1983، ص44.

[2]. كمال عبد الرحمن محمد فرج هديري: العلاج لدى ذوي الإعاقة السمعية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01، 2012، ص 108–109.

*. هذه الأسياد الثلاثة هي : الهو (هو ذلك القسم من الجهاز النفسي الذي يحوي كل ما هو موروث وما هو موجود منذ الولادة كالغرائز والمكبوتات...) ، الأنا الأعلى (الأثر السامي الذي يبقى في النفس نتيجة تأثير الوالدين والمربين في مرحلة الطفولة...)، العالم الخارجي. نقلا عن: سيغموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي: دار الشروق، بيروت، (لبنان)، القاهرة، (مصر)، ط04، 1982، ص86–87.

اللفظية كنوع من التمثل المرئي للاشعور« وتصبح السيرورات الفكرية الداخلية إدراكات، بواسطة هذه الامتثالات، ويقال أنها ليست موجود إلا لتقوم مقام العبارة التالية: كل معرفة صادرة عن العالم الخارجي.»[1]

من هذا المنطلق، ينبني التحليل الفرويدي على تحليل الملفوظ لا على تحليل الظاهرة كبنية خام، ومنه انتقل هذا التحليل إلى الأعمال الأدبية كونها ظواهر لغوية مشحونة بما لا يقال(الكبت) خلف ما يقال خاصة وأن فرويد كان مولعا بكتاب وشعراء عصره، بالإضافة إلى تفسير الأحلام.

يتقاطع يونغ مع فرويد في اهتمامه باللاشعور، إذ«يؤمن يونغ بأن جذور الشخصية ترجع إلى بداية الوجود الإنساني، وبناءً على ذلك جاء يونغ بمفهوم اللاشعور الجمعي(Collective Unconscious)، وهو الطبقة غير الشخصية العميقة من العقل اللاشعوري التي يشترك فيها جميع البشر نظرا لتشابه بناء العقل بينهم»[2]، نفهم من ذلك أن هنالك عوامل أنثروبولوجية أعمق من وأكثر امتدادا في الزمان والمكان يمكنها أن تساعد على فهم الذات وكثيرا ما تظهر هذه العوامل في الفن.

فالأنا أو الذات في التحليل النفسي لا تعدو أن تكون كيانا كليا مركبا، له مخرجاته ومدخلاته، كما له أيضا أنماط وانفعالات عاطفية لا شعورية تتضافر كلها وتتفاعل فيما بينها لتظهر في سلوكات الفرد وآثاره الفنية وطقوسه الدينية وأحلامه، كما إن بعض الارتباكات والاختلالات النفسية تؤثر بشكل مباشر على الصحة العضوية، لهذا وجب مراعاة الانفعالات العصبية للفرد خاصة في مرحلة الطفولة كونها مرحلة نحت وبناء شخصية رجل المستقبل.

[1]. مجموعة مؤلفين: مراجع الشخصية الهو، الأنا والأنا العليا، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (سوريا)، دط، 2002، ص102.

[2]. معاوية محمود أبو غزال: علم النفس العام، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01، 2013، ص255.

02- حضور الذات في الفكر الفلسفي الغربي القديم:

02-01-عند "سقراط":(Socrate)

إن بداية الاهتمام بموضوع الذات يعود . تاريخيا. إلى الفلسفات اليونانية القديمة وتحديدا إلى الفيلسوف اليوناني "سقراط" (القرن الرابع قبل الميلاد) من خلال نصيحته الشهيرة للشعب الأثيني: "اعرف نفسك، اهتم بنفسك" معلنا بذلك القطيعة مع التيارات الفلسفية الطبيعية التي ظلت لردح من الزمن ترى الحقيقة في مظاهر الكون وتجليات الطبيعة، وهو المنزع الذي سعى سقراط لدحضه، قصد تحرير الشعب اليوناني من سلطة الخارج، والتخلص من الهيمنة المادية، إنه تغيير كلي في نمط التفكير الفلسفي الغربي من الخارج إلى الداخل ومن الآخر إلى الذات، وعليه« فإن سقراط يقول بأنه لعب دور المنبه والموقظ بالنسبة لمواطنيه، وبالتالي فإنه سيتم اعتبار الاهتمام بالنفس بمثابة اليقظة الأولى»[1].

فلا مرية –حسب"سقراط"– من تعديل نمط التفكير، وإعادة النظر في جدوى النزعة القديمة السابقة لمعلم الفلاسفة الذي ما انفك يوجه تعاليمه لمواطنيه بضرورة الاهتمام بأنفسهم على اعتبار أنهم أفضل الشعوب وأكثرها حكمة وعلما، ولعل الضرورة السياسية هي الدافع الأول الذي أفضى إلى بلورة هذه النصيحة من سقراط وذلك في سياق حديثه مع "ألقيبيادس" فمن أجل أن يحكم «على الوجه الأكمل، وتسيير المدينة ومحاربة الأعداء، يلزمه أن يفكر في ذاته، وأن يهتم بها على الوجه الصحيح.»[2]

ففلسفة "سقراط" تقوم على الاهتمام بالذات ومعرفتها، دون أن يعني الانعزال عن العالم الخارجي، والانزواء عن الواقع، بل هو اتخاذ موقف إيجابي اتجاه الآخر من خلال معرفة الذات، وهو ما يفضي في النهاية إلى إدراك العالم، وبالتالي تحمل المسؤولية السياسية بالدرجة الأولى وما ينجر عنها من مسؤوليات أخرى .

---

[1]. ميشيل فوكو: تأويل الذات، تر: الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، (لبنان)، ط1، 2011، ص16.

[2]. ميشيل فوكو: الانهمام بالذات، جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد ازويتة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،(المغرب)،ص11.

02-02عند "أفلاطون"platon:

طور "أفلاطون"مساعي"سقراط" بضرورة معرفة الذات والاهتمام بها، وذلك بربط كل معرفة للذات بالأخلاق الخيّرة، مضيفا عنصر العقل الذي عده وسيلة ضرورية لرؤية العالم، ومن ثم التفريق بين مجموعة من الثنائيات: (كالداخل والخارج) (المادي واللامادي) (المتغير والخالد) كما أضاف الروح بوصفها «تساعد فكرة "أفلاطون" عن العقل، فالعقل هو القدرة على رؤية الوجود، الحقيقة المنورة، فكما أن العين لا تستطيع أن تمارس وظيفة الرؤية، إلا إذا كانت هناك حقيقة وكانت هذه الحقيقة منورة بشكل ملائم، كذلك لا يقدر العقل أن ينجز وظيفته إلا إذا تحولنا إلى الوجود الحقيقي منورا من الخير»[1]

إن نور الخير في النفس هو الباعث على إدراك حقيقة العالم، ولا مناص من ذلك إلا باستخدام العقل كونه أساس المعرفة، هذه الأخيرة هي التي تنبئ عن ولادة الوعي بالعالم وبالتالي ولادة الذات . حسب "أفلاطون" .

02-03عند "أرسطو":(Aristote)

يختلف "أرسطو" عن أستاذه "أفلاطون" حين وضع مسافة فارقة بين نظام الحياة الفردية والنظام الكوني العام،«فالإنسان الحكيم عمليا(حسب "أرسطو") يعرف كيف يتصرف في كل ظرف بعينه بمعرفة لا يمكن مساواتها بمعرفة الحقائق العامة أو اختزالها إليها، فالحكمة العملية هي معنى لا يصاغ كليا وليست نوعا من العلم»[2].

غير أن ما يلتقي فيه "أفلاطون" و"أرسطو" هو أن كليهما يرفع من شأن القيم الأخلاقية الفاضلة لأنها أساس الوصول إلى جوهر الحياة، منافحين كذلك عن دور العقل والنزعة التأملية في إدراك الحقيقة الكونية، فمعرفة الذات تكون بمعرفة دورها في المجتمع ورؤيتها

[1]. تشارلز تايلر: منابع الذات، تكون الهوية الحديثة، تر:حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (لبنان)،ط1، 2014، ص199.

[2]. المرجع نفسه، ص 200.

الإيجابية للآخر والعالم وبالتالي القدرة على التصرف بطريقة متبصرة «إن التكون الذاتي والانهمام بالذات لا يقصد به الانفصال عن العالم وعن الآخرين، ولكن تعديلا لهذه العلاقة بوجه ما، علاقة سياسية (من الذات إلى الذات).»[1]

03-الذات في الفلسفة الروحية الغربية:

نحت الفلسفة الروحانية الغربية منحًى مغايرا، أفضى إلى اعتبار علاقة الذات بالعالم هي علاقة الذات بالحقيقة الموجودة في العالم لا في الذات كذات متأملة فحسب، بل في الذات المتحولة، ونقصد بالتحول هنا الثمن الذي تدفعه الذات من أجل الظفر بالحقيقة، وعليه فإن الزهد مثلا سيكون . لا محالة . هو أول مرحلة في هذا المسار العرفاني المضني والمثقل بالقلق تجاه العالم، و تجاه ما تتغيّاه الذات من الوصول إلى المعرفة، إنه صدام قاس بين فيزيولوجيا العالم المادي وكيمياء الروح، ولا بد لهذه الأخيرة أن تكابد وهي تسعى لأنْ تتخلى عن شوائب الماديات، لتعود إلى الأصل وهو«النفس التي يجب تحريرها من كل ما يستعبدها، النفس التي يجب حمايتها، النفس التي يجب الدفاع عنها، النفس التي يجب احترامها، النفس التي يجب تحويلها إلى عبادة.»[2]

وعليه فإن النفس بهذا المعطى ومن هذا المنظور قد باتت هي الهدف الأساس لدى الروحانية (الأبيقورية ، الكلبية، الرواقية)، وإن كانت الفكرة قد وجدت سابقا لدى "سقراط"، غير أنها عند الزهديين تعني العزلة والخلوة والدخول في حالة مجاهدة ورهبنة روحانية كان لها صدى واسع في تاريخ فلسفة الذات والذي سيمتد لاحقا إلى الفلسفة الحديثة.

لكن لنعد قليلا إلى التحولات التي تفرضها وتفترضها الروحانية على الذات من أجل بلوغ الحقيقة، والتي لها صلة مباشرة بالتصوف المسيحي القديم، إذ لا حقيقة لمن لم يتصوف ولم يخل من الماديات، بل ولا يمكن للحقيقة إنقاذ الذات ما لم تلتزم بالتحول الأخلاقي

[1]. ميشيل فوكو: الانهمام بالذات ، ص 36.

[2]. ميشيل فوكو: تأويل الذات، ص 256.

بالأساس، «وبتحديد أكثر، فإن الروحانية تفترض بأن الذات غير قادرة على الوصول إلى الحقيقة ما لم تجر عددا من التحولات الضرورية، وإن الحقيقة كما هي غير قادرة على تغيير الذات وإنقاذها.»[1]

فلا بد إذن من تضحية محتومة يلتزم بها الباحث عن ذاته وعن الحقيقة، إنها عملية إفناء للنفس، ومن هنا يظهر لنا الفرق بين الفلسفة السقراطية والأرسطية والأفلاطونية والفلسفة والروحانية، ذلك لأن الأولى ترى أن معرفة الذات وإدراك كنهها مرتبط بمعرفة دورها في إصلاح المجتمع والحفاظ على قيم الخير والأخلاق، في حين ترى الثانية (الروحانية) أن معرفة الذات تبدأ بالتحول والانطواء عن الآخر، أضف إلى ذلك فإنها تقر بأن الذات لا تملك الحقيقة في ذاتها، بل تصل إليها بعد سلسلة من التحولات بالتماس طريق الزهد والتنسك، عكس ما يراه الفلاسفة اليونانيون القدماء (وبعدهم المحدثون) بأن كل ذات تحمل الحقيقة في ذاتها وتستطيع دحض الشك عن طريق آلية التفكير المنظم الموصل لليقين والإدراك والتحكم في المؤسسة السياسية والمنظومة الأخلاقية العامة.

04 – الذات في الفلسفة الغربية الحديثة (استدارة في الوعي الذاتي)

سعت الفلسفة الغربية الحديثة إلى خلخلة الكثير من المفاهيم المرتبطة بفلسفة الذات،من خلال طرح السؤال القديم الجديد المتعلق بعلاقة الذات بالحقيقة: هل الذات . كذات متعالية. تحوي بذور الحقيقة؟ وما الذي يثبت صحة هذه الحقيقة الكامنة في تضاعيف الذات؟ فقد أدى تضارب الآراء بين الفلاسفة في العصر الحديث إلى انقسامهم وتحزبهم في تيارات ومذاهب لكل منها رأيه وتوجهه:

04-01 "ديكارت" وإشكالية البحث عن الذات والحقيقة:

[1]. ميشيل فوكو: الانهمام بالذات، ص 21.

يعد الفيلسوف الفرنسي " رينيه ديكارت" (Rene Dexartes)رائد المذهب العقلي بامتياز، فقد استطاع أن يقدم طرحا جديدا (في كتابه تأملات في الفلسفة الأولى) متعلقا بمنهجه في الوصول إلى الحقيقة أو اليقين انطلاقا من الشك في كل شيء قابل للشك، وأول شيء شكك فيه هي الحواس، إذ اعتبرها مخادعة لنا وما يخدعنا لا يمكن الوثوق فيه، لأنه لا يضمن لنا أية معرفة صحيحة تبلغ حد اليقين، بل إن العالم الذي نعيش فيه قد يكون مجرد خدعة حسية (والأحلام –حسب "ديكارت"– تؤكد فكرة الخدعة الحسية) وهذا ما أدخل "ديكارت" في معضلة عميقة جدا، لم يجد لها حلا في علم الرياضيات، كونه العلم الوحيد الدقيق والصادق فهو ينطلق من مسلمات بديهية ليصل إلى اليقين، لكنه توجس خيفة منه وساوره الشك مرة أخرى تجاه هذا العلم وإزاء وجوده أيضا، ليهتدي أخيرا إلى حقيقة لا يمكن الشك فيها أبدا هذه المرة ألا وهي ذاته المفكرة، فوجود ذات مفكرة يعني –حسب "ديكارت"– أن هناك وجودا ما، أي أنني موجود مادمت أمارس فعل التفكير وهذه الفكرة «تضع الذات الفردية العقلانية في قلب الفلسفة الغربية، في مقابل ذلك ما يسمى بالذات الحداثية أو الذات المتشظية، تُفهم الذات كتشكل خطابي متحول، وكهويات متعددة متشظية»[1]

وبذلك نستطيع القول: إن العقل المفكر والواعي هو ما يثبت وجود الذات ما في العالم ومن هنا «يجد ديكارت ضالته في العقل، بدلا من البحث عن الحقيقة في العالم الخارجي يجب رصدها داخل الذات.»[2]

فقد تيقن "ديكارت" أنه موجود من خلال الشك الموصل لليقين (الكوجيتو الديكارتيThe Kogito) أو الأنا المفكرة، الأنا التي تشك في كل شيء، إنها قطيعة مع الحواس ورفض لزيف المادي، فالذات تحب وتكره، تقبل وترفض، تحس وتتألم بعيدا عن

[1]. كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (مصر)، ط01، 2018، ص202.

[2]. مصطفى بن تمسك: الذات المتعددة لدى بول ريكور، مجلة الباب، العدد06، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، (المغرب)، صيف 2015، ص05.

إملاءات الجسد المادية «إنها –إذن– ذاتية تؤكد نفسها بالتفكير في شكلها الخاص»[1]، لكن هذا الشك – حسب "ديكارت" – لم يكن ليوجد لولا وجود نقص ما في العقل أو الذات المفكرة، وأن هنالك ذاتا أخرى هي التي تقذف بنور الحقيقة في العقل، إنه فيض ونور الله الفطري الذي أودعه في العقل البشري، وهو ما يسد نقص ذواتنا ويمدنا باليقين،«لذلك فإننا إذا أدركنا العالم الخارجي والجسم الإنساني عن طريق النور الفطري للعقل، فيمكن أن نميز بوضوح الموجودات الخارجية ومنها أجسادنا»[2]، وهكذا فإن الذات موجودة مادامت تفكر وتشك، وأن العالم ليس سوى مُدْرَكًا يدور في فلك العقل باعتباره مركز الوعي.

04-02موقف الفلاسفة اللاحقين من مذهب "ديكارت":

لقد قوبل التوجه العقلي الديكارتي بحملة نقد عنيفة من قبل الفلاسفة اللاحقين، ومن أبرزهم:

- **الألماني "إيمانويل كانط"Emmanuel Kant**: لقد خصص "كانط" كتابه (نقد العقل المحض) لدحض هذا النزوع العقلي وكشف المبالغة التي خص بها العقل، فرغم كونه منشأ المعرفة، إلا أن الحواس . حسب "كانط" . هي التي تمد العقل بآلية الإدراك، فكل ما هو مُدْرَك بالعقل ما هو إلا تمثل لموجودات ندركها في أول الأمر بالحواس «ويلخص "كانط" موقفه من واقعية العالم الخارجي في عبارة قصيرة وكأنها منطوق نظريته وهي: أن مجرد الشعور بوجودي وهو شعور محدد تحديدا تجريبيا يبرهن على وجود الأشياء الخارجية»[3]، فما هو موجود في الداخل (الذات) موجود في الخارج (الحس) أيضا، وبعبارة أخرى فإن العقل لا يمكنه أن يصل إلى معرفة يقينية بوجود الذات إلا من خلال معرفته

[1]. بول ريكور: الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان)، ط1، 2005، ص79.
[2]. حسن مجيد العبيدي: من الذات إلى الآخر(دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة والفكر العربي الفلسفي المعاصر)، دار الطليعة، بيروت، (لبنان)، ط1، 2008، ص34.
[3]. المرجع نفسه، ص 41.

العالم الخارجي المتمايز عن الذات، وبذلك فقد أحدث "كانط" بآرائه الفلسفية المثالية ثورة كوبرنياكية قوضت مركزية العقل الديكارتي وأحاديته.

❖ **أنصار المذهب التجريبي:** يذهب أنصار المذهب التجريبي إلى تفنيد فكرتي "ديكارت" و"كانط" على حد سواء، فالمعرفة عندهم تستند بالأساس على الحواس وتلغي دور العقل، كون هذا الأخير لا يقدم سوى الوهم والزيف وأنه لا حقيقة إلا داخل دائرة الحواس، من أنصار هذا التيار نجد كلا من : "جون لوك"John Lock، "ديفيد هيوم"David Hume، و"جورج باركلي" George Barkeley...

❖ "**آثر شوبنهاور**"**Arther Schopenhewre:** يرى "شوبنهاور" أن العالم "فن امتثالي" والمقصود بهذا هو أن«كل وجود خارجي مرده في الواقع إلى الذات، ومن هنا كان مذهبه في المعرفة مذهب الذاتية.»[1]

❖ "**باسكال**" **Paxal** و"**غدامير**" **Gadamir:** لقد كان موقف "شوبنهاور" ممهدا لفكرة الاحتواء أو التداخل لدى باسكال، وهي فكرة قائمة على أن الكون يحتويني ويستغرقني كنقطة وبالفكر احتويه، فهو يحتويني ماديا وأنا احتويه فكريا، أنا داخله بجسمي وهو داخلي بفكري، وذلك ما يفضي إلى أن العالم الصغير هو الإنسان والإنسان الكبير هو العالم، وهو ما أشار إليه وتبناه "غدامير" لاحقا في فكرته التي فحواها أن الإنسان أو الفرد ينتمي إلى العالم والعالم يستغرق ويحتوي الإنسان« أحدهما يمتلك الآخر، أحدهما ينتمي إلى الآخر، لكن لم تتم أبدا معالجة هذا الانتماء المتبادل عن قرب، مع أن من خلاله أساسا. يتخذ الإنسان والكينونة المحددات الأساسية التي من خلالهما تأولهما الفلسفة بطريقة ميتافيزيقية.»[2]

05- العلاقة البين ذاتية والوعي الذاتي الجديد:

إن سؤال الذات أو الماهية سؤال نشأ – كما سبق الحديث – عن النصيحة السقراطية القديمة: (اعرف نفسك، اهتم بنفسك)، والذي أدى إلى فكر أحادي متمركز حول الفرد دون

[1]. المرجعالسابق، ص 42.

[2] . مارتن هايدغر: الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف، بيروت، (لبنان)،ط1، 2005،ص34

الاكتراث بالدور الذي يشكله الغير في أية معرفة وإنْ كانت متعلقة بذواتنا، وقد امتد الفكر الأحادي إلى العصر الحديث (تصور "ديكارت" مثلا)، وقد ولّد ذلك معرفة قاصرة ومبتورة تتمركز حول الذاتية وتلغي الغيرية، وتجحد دور هذه الأخيرة في نحت صورة الذات، إنها نقطة الضعف التي انتبه إليها الفلاسفة الجدد، إذ حاولوا النبش في العلاقة البين ذاتية، وأدركوا أنه لابد من إعادة النظر فيها، منطلقين من سؤال جوهري مفاده:

- هل العلاقة بين الذات والغير هي علاقة تقابل وتناقض؟ أم هي علاقة انعكاس وتناظر؟

إن النظرة التقابلية القديمة بين الذات والغير جعلت وجود هذا الأخير وجودا عرضيا لا طائل منه، عكس النظرة الجديدة التناظرية التي ترى أن الاعتراف بوجود الذات يحمل ضمنيا اعترافا بوجود الغير أو الآخر، ولعل اللسانيين هم أول من أشار إلى العلاقة التواصلية بين الأنا والأنت، التي تستلزم مراوحة بين حضور الأنا وغياب الأنت والعكس، ذلك لأن تحقق الأنا مرهون بوجود الأنت.

وبناء على هذا، بات الاعتراف بالغير حتمية لا مناص منها، لأن الغير هو من يثبتني ويعكس وجودي من خلال علاقة التعاطف تارة، والصراع الهيغلي تارة أخرى، ويكشف "هيغل"Hegel عن هذا الصراع الذي هو في الحقيقة تضايف بين الذات والغير واقتراب قبل أن يكون ابتعادا،«فكل تعيين يتضمن بالضرورة مقابله، والوالد هو غير الابن وبالعكس، فكل منهما هو غير غيره، وفي الوقت نفسه كل تعيين من هذه التعيينات لا يوجد إلا بالنسبة للآخر»[1]، ومكمن الصراع هو رغبة كل طرف في إظهار سلطته على الطرف الآخر، فهدف الصراع هو اقتناص لذة الاعتراف بوجودي على حساب غيابك، فالآخر مرآة نرى فيها حقيقتنا بلا وهم ولا زيف، أضف إلى ذلك أن هذا الآخر موجود شئنا أم أبينا ذلك، ووجوده لا يقتصر على عالم الإدراك والإحساس فحسب، بل هو ممتد وغير مرهون بما ندركه وما

[1] . عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (لبنان)،ط1، 1984،ص584.

نحس به،«إن ريش الطيور المتعدد الألوان يرف حتى ولو لم يسمعه أحد، وشجرة كاراثوس التي لا تزهر إلا في ليلة واحدة يفنى ما عليها ويسقط من دون أن يسمع به أحد.»[1]

إنه رد على المعتقدين أن الوجود هو الإدراك وعلى رأسهم أنصار المذهب الذاتي، إذ ينفي "هيغل" أن يكون الوعي ذاتيا محضا، كون هذا الأخير مجرد مرحلة ابتدائية تسبق مرحلة الاعتراف بالذات من قبل الغير، فالأنا موجود بالآخر ومن أجله، والآخر في غياب الأنا وانتفائها يغيب كذلك، فنحن –حسب "هيغل"– «بإزاء تعيينات ينفي بعضها بعضا وتظل سواء بعضها بالنسبة لبعض في نفس الوقت الذي ينفي فيه بعضها بعضا.»[2]

إن هذا الصراع الهيغلي بقدر ما هو في استقلال الذات وابتعادها عن الآخر، هو أيضا تماهٍ واتحاد مع هذا الآخر، ذلك لأن الذات تدرك نفسها عندما تنعكس على الآخر، لذلك «لا تسمح الصيرورة الهيغلية لأطراف هذه الازدواجية أن تتباعد. الوعي الذاتي بالنسبة "لهيغل" هو عودة الوعي من الآخرية لإدراك ذاته»[3]، فهذه الازدواجية تحمل – إذن – اعترافا بالآخر وهو ما يحيل إلى هوية جماعية ذات تقاطعات بين–ذاتية ووفق تقابل في الأدوار بين وعيين مختلفين ينفي أحدهما الآخر ويثبته في آن واحد.

بدوره لم يتوان الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور" paul Ricoeurفي دحض مركزية الذات المتعالية، من خلال إعادة توجيه بوصلة الوعي بالذات وإخراجه من تضاعيف الذات المنغلقة إلى التخوم البين ذاتية، فقد انطلق "ريكور" في مغامرته لتأويل الذات من البعدين الأنطولوجي والابستيمولوجي لعلاقة الذات بالآخر أو الغير، معتمدا على الفلسفة التحليلية الانجلوسكسونية والفلسفة العقلية القارية، فالأولى –كما نعلم– تعنى بالجوانب اللغوية الكلامية (أفعال الكلام)، والثانية تعنى بالفلسفة العقلية، وقد تبنى هذا المنهج في كتابه : الذات عينها

[1]. حسن مجيد العبيدي: من الآخر إلى الذات، ص 42.

[2]. عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ص 584.

[3]. جوديث بتلر: الذات تصف نفسها: تر: فلاح رحيم، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط1، 2014، ص 18.

كآخر، من أجل الوصول إلى تأويلية متكاملة للذات، يقول في مستهل هذا الكتاب:« منذ الدروس الأولى سيجد القارئ محاولة لإدخال أجزاء مهمة من الفلسفة التحليلية الانجليزية للغة، إلى تأويلية الذات الوريثة...إن اللجوء إلى التحليل هو الثمن الذي يجب دفعه من أجل تأويلية تتميز بوضع غير مباشر للتأكيد على الذات.»[1]

يبدو منذ الوهلة الأولى أن "ريكور" قد خاض رحلة بحث عن الذات في الآخر وبالآخر، قصد إيجاد تأويلية غير اعتباطية للذات تكون نتيجة تثاقف تاريخي بين ثقافتين غربيتين غريبتين في الظاهر، كما ينفى "ريكور" أنه قد قام بعملية زواج قصري بين الذات والآخر . كما فعل "هيغل" . ولا استعادة لطموح جنوني للأنا كما عند "ديكارت".

يبدأ مشروع "بول ريكور" لإيجاد تأويلية للذات من خلال تقسيمه إياها تقسيما ثنائيا: فهناك هوية عينية ثابتة في الزمن وغير قابلة للتغير، وهناك هوية ذاتية متغيرة لا تحمل أية نواة صلبة، ومن هذا التقسيم نصل إلى نتيجة مفادها أننا «حين نبقى ضمن دائرة الهوية العينية فإن غيرية الآخر المختلف عن الذات لا تمثل أي شيء أصيل... في حين أن الأمر يختلف لو نحن جمعنا بين كلمة الغيرية مع الذاتية، إنها آخر يمكن أن تكون مكونة للذاتية نفسها.»[2]

"فريكور" . إذن . يراهن على هوية ذاتية قد نحتت بمؤثرات غيرية، تعمل هذه الذاتية على زعزعة التعالي وجرح "الكوجيتو الديكارتي" –من جهة– وتحويل علاقة التضايف الهيغلية حلولا تزول فيها الحدود –من جهة أخرى– فهذا الموقف لبول ريكور لم يتشكل اعتباطا ولا من فراغ، بل كانت منطلقاته نيتشوية/فرويدية، وجذوره تمتد إلى فلاسفة الريبة والتّظنّن، على اعتبار أنهم أول من كشف وفضح الوعي الديكارتي، فوصفوه بالزيف والخداع والأحادية الروحية مقابل التغاضي والتعالي على نزوات الجسد،" يعتبر "نيتشه" أن مثل هذه

[1]. بول ريكور: الذات عينها كآخر: ص 93. 94.

[2]. المرجع نفسه، ص 72.

الفلسفات التي اختزلت الأنا في التفكير والفضيلة المتعالية عن نزوات الجسد، وقعت في المحظور الأقصى ألا وهو العدمية"[1]، لأن الوعي في هذه الحالة سينشأ داخل غشاء وهمي كما يصفه "نيتشه"Nietwche، إنه دثار الروح الزاهدة الواهية والمتوهمة لوعي سرابي وضبابي مزيف.

اتّخذ "بول ريكور" موقفا إيجابيا من آراء "سيغموند فرويد" Sigmund Freudو الذي بدوره حذا حذو "نيتشه" حين أقر أن الأنا ليس بسيد على نفسه، وليس قادرا على إدراك ماهيته بمفرده، بل عليه العودة إلى الترسبات الطفولية وعقده النفسية خارج وعيه وبهذا « برهن بأن الأنا ليست سيدة نفسها حتى حين تخدع نفسها وتعتقد ذلك، فالذات بنية طفولية قديمة، وهي ضحية عصاب دائم بسبب رقابة الأنا الأعلى عليها»[2]، إنما داخل المضمر النفسي أو اللاوعي الفردي، الذي تتزاحم فيه التقابلات والعقد ويسكنه الآخر.

من خلال ما سبق يتضح أن "بول ريكور" قد بنى موقفه على الصراع بين العقلانيين وفلاسفة الريبة، ما أفضى بالفيلسوف الفرنسي إلى تبني نظرة توفيقية تأويلية للعلاقة التفاعلية بين الذات بوصفها مجموعة أناوات، والآخر أو الغير« فالآخر هنا ليس مجرد المقابل لعينه، بل إنه ينتمي إلى التكوين الحميمي لمعناه، وفي الواقع فعلى الصعيد الفينومينولوجي، هناك طرق عديدة متعددة يؤثر فيها الآخر غير الذات في فهم الذات لذاتها ورسم بالضبط الاختلاف بين الأنا التي تقيم وتتثبت، والذات التي لا تعرف نفسها إلا من خلال هذه التأثيرات نفسها.»[3]

فالأنية عند بول ريكور هي النواة الصلبة التي لا تقبل التآكل والتغير جراء التأثير الخارجي، عكس الذات التي تصغي لكي يتكلم غيرها، وتتكلم لأن غيرها مصغ، فالنتيجة المنطقية التي توصل إليها ريكور هي«أن هذا التشابك يعبر عنه على الصعيد الصرفي

[1]. مصطفى بن تمسك: الذات المتعددة لدى بول ريكور، ص07- 08.

[2]. بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 607.

[3]. المرجع نفسه، ص 606-607.

النحوي بطابع كل الصيغ(صيغة المتكلم والمخاطب والغائب) التي تأخذها الذات التي تنتقل بين كل الضمائر، الذات تعني أنا أو أنت أو هو الخ...»[1]

يدعم "بول ريكور" موقفه من العلاقة التبادلية بين الذات والآخر بالنسق التخاطبي في القصص الخيالية التي تكتب بضمير الغائب(الآخر)، وكذا في المؤسسة الأخلاقية التي تروم العيش الجيد مع الآخر،«كما لو كانت الصداقة للذات عينها تأثيرا ذاتيا مترابطا ترابطا وثيقا مع التأثر بالغير الصديق ومن أجله»[2]، إن هذا الترابط يفضي بالذات إلى صداقة الآخر، الذي هو–حسب ريكور– صورة أخرى عن صداقة الذات، وإننا معا نتحمل بالتناوب مسؤولية بناء مؤسسة أخلاقية عادلة، ونتيجة لذلك فإن الذات تنفتح على سياق اجتماعي محاولة التموضع في تخوم أبعد من الإنية الضيقة،«وهكذا نرى أن الضمائر وأسماء الإشارة تقوم في خدمة هذا الوضع وذلك التأشير، وأما اللسان ليس هو أكثر أساسا مما هو موضوع، إنه وسيط وإنه الوسط الذي فيه ومن خلاله تضع الذات ذاتها ويظهر العالم نفسه.»[3]

إنه تأويل جديد للذات منبثق عن وجهة نظر نيتشوية تفكيكية وتحليل فرويدي عمّق الجروح الديكارتية، يقر فيه "بول ريكور" باستحالة وجود ذات منغلقة على نفسها، فالموقف التخاطبي البسيط يؤكد كينونة الأنا في مقابل الأنت وغياب هذا الأخير يعني انتفاء الأنا، ولا تتوقف العلاقة بين الذات والآخر هنا، بل تنفتح على المكانة الانطولوجية للذات داخل المجتمع وما يفرضه هذا الأخير من قوانين مؤسساتية وأخلاقية تدفع الذات للتساؤل عن كيفية التخلق داخل هذا النظام، ومن ثم انتزاع الاعتراف بالوجود في خضم علاقات اجتماعية تبادلية مع الآخر، ومن هنا يكتسب مشروع "بول ريكور" مشروعيته من خلال

---

[1]. المرجع نفسه، ص 607.

[2]. المرجع نفسه، ص 609.

[3]بول ريكور: صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،(لبنان)،ط1، 2005، ص 303.

الدعوة إلى الانفتاح على الآخر لأنه هو من يمنحني الاعتراف بوجودي من خلال اعترافي به، وهذه رؤية مختلفة عن الرؤية الهيغلية القائمة على الوعي الذاتي الأحادي السيادي.

إن التأويل القديم للذات على أنها مسكونة بالحقيقة وقادرة على فهم كنه العالم لوحدها هو تأويل قاصر مصيره المحدودية، فكما أن الذات المنغلقة يمكنها الوصول إلى حقيقة ما حول نفسها أو حول العالم، فلا غرو أن توسم هذه المعرفة الضعف والفشل لأنها لأن الذات في هذه الحالة اكتفت بنفسها مشكّلة أسوار متكلسة في علاقتها مع الآخر الذي يملك نصف الحقيقة، وبالتالي فإن عدم التذاوت والتفاعل مع الذوات الأخرى يفضي إلى إنتاج الوهم بدل اليقين والزيف بدل الحقيقة.

يكشف "روني ديكارت" عن موقفه إزاء معرفة الذات من خلال "الكوجيتو" المتعالي على الغير، إذ يرى أن التي تفكّر هي ذات لاهوتية عارفة، أنها ذات تستند للعقل المحض للوصول الى المعرفة من خلال الشك في كل ما يقبل الشك، ورغم أن آراء "ديكارت" كانت ثورة فلسفيةأعادت الاعتبار للعقل، إلا أنه لم يسلم من النقد خاصة من قبل أنصار المذهب التجريبي الذين سعوا لدحض فكرة أولية العقل وأحاديته في الوصول لأية معرفة، ليأتي الدور على ثالوث الريبة (ماركس، فرويد، نيتشه) لتعميق جروح الكوجيتو الديكارتي من خلال اتهام العقل بالزيف والخداع، فالوعي الإنساني الفردي هو وعي كاذب، لأن النرجسية والتعالي على الآخر توقع العقل في دوغمائية تنتج الوهم والخرافة، فلا حقيقة في الوجود إنما هي مجرد تأويلات –حسب نيتشه– للعالم وللذات، ووفقا لذلك فإن نظام العقل بات قابلا للهدم من أجل استرجاع حرية الإنسان وماهيته الحقة من قبضة السلطة.

أفاد الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور" من أبحاث فلاسفة الريبة وتأويلات "هيدغر" ليؤسس لنظرية هووية جديدة مبنية على ثنائية الهوية العينية الثابتة والهوية الذاتية المتغيرة، ويرى أن في الهوية الذاتية يسكن الآخر وينحت وجوده ويثبت تواجده، أنها إرادة الوجود –

كما يسميها "نيتشه"– وسلطة الضمير الأخلاقي والمؤسساتي القابع في اللاوعي الداخلي للذات.

ثانيا: مفهوم الذات الشاعرة:

إن محاولة إيجاد تعريف جامع مانع لمفهوم الذات الشاعرة ضرب من المغامرة المستحبة، إذ سنحاول –من خلال رصد الآراء النقدية– أن نخرج بمقاربة مفهومية جديدة نتغيا من خلالها فهم نفسية الشاعر وانفعالاته –أولا– وولوج عالم النص وكشف مضمراته – ثانيا–

من هذا المنطلق، وجب علينا الغور في كينونة هذا الفرد المبدع الخلاّق وإيجاد مناطق التحسس ومنابع البوح الشعري لديه. يتطرق الناقد العراقي " عبد الواسع الحميري" في كتابه: "الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية " إلى مفهوم الذات الشاعرة والفرق بينها وبين ذات الشاعر، فيتعبر أن الذات الشاعرة هي ذات «عرضية، حادثة متموضعة في الحالة، أو في الزمن، أي متحولة عن ذات الشاعر الماهوية ومتجاوزة لها في آن واحد»[1]

إنها–حسب الحميري– ذات طارئة متموقعة داخل زمن التمكين الشعري أو لحظة الكتابة الشعرية، متجاوزة للحظتي الماقبل والمابعد، «فهي ذات وجودية، عرضية حادثة، أو آنية، تمثّل وضع الشاعر الآني (الآن–هنا)، في فضاء الشعر أي وقد أخذ الآن–هنا في التجربة يواجه بإمكاناته الشعرية وضعه خارج الشعر، يفكك بإمكانات اللغة–الإبداع الأنطولوجي، في العالم الواقعي أو الموضوعي، يعيد صياغة العالم، وصياغة علاقته بالعالم على نحو يحقق الولادة الممكنة له وللعالم.»[2]

[1]– عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (لبنان)، ط01، 1999، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

يوحي مفهوم ذات الشاعر الحداثي بما هو دائم ثابت متكرر، وبما هو خارج تجربة الكتابة، فهي «ذات ماهوية، حقيقية أو موضوعية، خارجية أو مرجعية، تمثل وضع الشاعر الحداثي خارج الشعر(أي قبل أن يصبح في حالة الوجود الشعري)، وينطوي عليها وضع الشاعر في الشعر: قد ينطوي محركا أو دافعا للقول الشعري، وقد ينطوي عليها خلفية أيديولوجية: عقيدة أو رؤية أو إطارا فنيا ينظم بنية القول.»[1]

نفهم من ذلك–ووفقا لرأي الحميري–أنها الذات الكلية المشحونة باللحظة التاريخية والفكرة الأيديولوجية، والمنفتحة على المرجعيات الخارجية، والماحية لآنية التمكين أو طارئية القول الشعري، إنها تغليب للسياق المحايث على الجوانية، وتغليف الذات الشاعرة الجريحة بضماد الأيديولوجيا الملساء الساكنة.

يذكر أن عبد الواسع الحميري قد اعتمد في هذا التفريق بين الذاتين على تقسيم "جاب لينتفالت"(Jaap Lintvelt) التلفظي الذي فصل بين :«الكاتب الفعلي؛ وهو الكاتب المتوجه إلى القارئ بخاطب مباشر وصريح، ينتج هذا الخطاب ردود فعل موجهة لهذا الكاتب بعينه، أما الكاتب المجرد فهو كاتب مضمر متواري خلف النص، وهو من يحرّك العمل الفني غير أنه مختلف عن الكاتب الحقيقي الفعلي.»[2]

يضع " محمد بنيس" مصطلح: الذات الكاتبة كمقابل للذات الشاعرة، إذ أنه لا يفصل بين الذات الشاعرة (الذات المنتجة للخطاب الشعري) والذات الساردة أو الراوية في الأعمال الروائية، غير أنه يمنح هذه الذات الكاتبة خصيصة لا تنبغي إلا لها، إنها خصيصة رؤية الما وراء أو كما أسماها: العين الثالثة؛ «لأجل هذه العين يرحل الكتّاب والشعراء والمفكرون فرارا من بطش وطاغوت من لا يَحتَمل "رؤية مالا يُرى" بتعبير الجرجاني، حيث الرؤية المتفرّدة تحرق الحجب المعلّقة بين اللغة واللغة، بين المعتاد ونقيضه، بين المحلّل والمحرم،

[1]– المرجع السابق، ص13.

[2]– ينظر: بوجملين لبوخ: تواصل الفعاليات السردية نموذج "جاب لينتفالت" التلفظي، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (الجزائر)، العدد السادس، ماي 2007، ص224–225.

بين المقدّس والمدنّس»[1]، إن الذات االكاتبة (تدخل ضمنها الذات الشاعرة) في تصوّر بنيس لا ترتبط أفقيا بلحظة زمانية هي لحظة الكتابة، بل هي ذات لها قدرة الكشف والخلق وتعرية المستور، إنها إمكانية التقويض والهدم وإزعاج المعنى المطْمئن الساكن.

ليست الذات الكاتبة –حسب بنيس– حالة طارئة بقدر ما هي إمكانية قُذفت في تضاعيف المبدع وقَذفت به في بحر« الأهوال الحقيقية والرمزية، ليصل إلى مكان قد لا تسعه كلمة " المستقر"، من النابغة إلى المتنبي إلى ابن عربي، هذه القبيلة المهاجرة، كالبدو الرّحل، باحثة عن منتجع رمزي تعيش فيه الذات الكاتبة شرائط كتابتها.»[2]

لعل هذه الفرادة هي ما تجعل الذات الشاعرة تعيش حالة القلق والاغتراب الأنطولوجي، وتجعلها كذلك دائمة الحل والترحال في عوالم الحيرة والسؤال، وهو تماما ما قصده المتنبي بقوله:

أفاضلُ الناس أغراضٌ لدى الزمنَ يخلو من الهمّ أخلاهم من الفِطنِ

وإنما نحن في جيلٍ سواسيـــة شرٌّ على الحرّ من سقم على بدن

لا أقتري بلداً إلا على غـــرر ولا أمرُّ غيرِ مضطغـــــــــــنِ

ولا أعاشر من أملاكهم ملِكــا إلاّ أحقَّ بضرب الرأس من وثـــــن

وخَلَّةٍ في جليسٍ ألتقيه بهـــا كيما يرى أنّنا مِثلان في الوهَـــــنِ

وكلمةٍ في طريقٍ خِفتُ أعربُها فيُهتدى لي فلم أقدر على اللّحَـــــنِ[3]

مما سبق يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها:

[1]– محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 1994، ص40.

[2]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]– أبو الطيب أحمد بن الحسين (المتنبي): ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (لبنان)، دط، 1983، 170–171.

إن الذات الشاعرة وذات الشاعر يلتقيان في لحظة الإبداع، غير أننا لا يمكن أن نضيّق حدود الذات الشاعرة في هذه اللحظة وحسب، وإنما هي لحظة الكتابة مضافا إليها لحظتا الماقبل والمابعد.

بمعنى آخر– وباستعارة مصطلحات المتصوفة–: هي سكر+ فيض+ صحو أي تفاعل الخارجي الواقعي مع الداخلي النفسي والخيالي الإبداعي، ومن هنا يمكن القول إن الذات الشاعرة تختص بحالة فردية آنية، بل هي موقف وجودي إنساني من الحياة والكون قد يعبّر عن تحربة الفرد أو الجماعة، ومنه قد تتجلى الذات في النص كلوحة سريالية يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والواقعي بالخيالي والمفرد بالجمع والمذكر بالمؤنث.

ثالثا: لحظة التجاوز: من البنية إلى الذات:

بانقضاء فترة الحرب العالمية الثانية (1945) عمّت حالة الخواء والانهيار السياسي والاقتصادي والثقافي كل أرجاء أوروبا، فزيادة على مخلفات الحرب التدميرية للنواحي المادية، فقد قوّضت فلسفات الحداثة–وهي «حركة فكرية حديثة وشاملة كرؤية جديدة للعالم، آذنت بميلاد نظام معرفي جديد في أوروبا، وأنزلت العقل منزلة السلطة المرجعية المعرفية الوحيدة في إدراك العالم الطبيعي والاجتماعي، وتكريس الإنسان هدفا نهائيا للتحرر والتقدم، وكأنها ثورة تتجه صوب التجديد وإلغاء القديم»[1]– وما بعد الحداثة كل المركزيات وتمردت على جل المؤسسات المالكة والمتحكّمة في صناعة القرار والخطاب –آنذاك– من هنا بات من الضروري إنقاذ المجتمع الغربي بإيجاد خطابات فكرية بديلة تكون تربة خصبة لاستنبات وبعث فكر جديد، إنه إنسان ما بعد الحداثة أو إنسان الأزمنة السائلة أو ما بعد الأزمنة الصلبة –على حد تعبير سيغموند باومان– إنسان الحرية وعدم« الخوف من الأشياء الثابتة المتماسكة، الأشياء التي تبقى أكثر مما ينبغي بعد استضافتها والترحيب بها، التي تغلّ أيدينا

[1]– بوزبرة عبد السلام: طه عبد الرحمن والحداثة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط01، 2011، ص30.

وتقيد أرجلنا»[1]، إنه تقويض لمسلمات طالما هيمنت على العقل الغربي وكبّلته وأنتجت صراع السياقات والأنساق وصدامات المركز والهامش.

لم يكن العالم العربي بمنأى عن هذه التغيرات والصدمات، كونه مر بفترة مخاض عسيرة هيمنت فيها المشاكل الداخلية والخارجية، فالكثير من دول المشرق كما المغرب العربيين كانت تحت وطأة استدمار غاشم أتى على ثوابت الهوية الوطنية للبلاد العربية، وقد ازداد الواقع العربي فضاعة وبشاعة «بظهور دولة إسرائيل 1948. وبهذا الحدث الذي صدم أساس الحياة العربية، هزّ عدد من الانقلابات العسكرية توازن السياسية في بعض البلدان العربية، وبخاصة في سوريا، وكانت الأنظمة التي نجمت عن تلك الانقلابات ديكتاتورية عسكرية زادت من سوء ظروف الشعب الاقتصادية والاجتماعية، بدلا من تحسينها.»[2]

إزاء هذا الوضع المتأزم، وجد المثقف العربي نفسه محاصرا من عدة جوانب؛ أولها الجانب السياسي القمعي المكمم لأفواه الطبقة المثقفة، ثانيها هو الخيبة والصدمة النفسية التي ألحقها دخول إسرائيل إلى الأراضي العربية الفلسطينية، أما ثالث الأسباب هو الجمود الثقافي والركود الفكري للمثقف العربي الذي وقف مكتوف الأيدي أمام قضايا وأزمات شعبه، وشعر أنه تجمّد في زمان غير زمانه ولم يعد يواكب عصره، أمام هذا الوضع حدث الذي لم يكن منه بد حين تحمل جيل من الأدباء العرب المسؤولية وأعلنوا التمرد على القوالب المتكلسة للكتابة للشعرية العربية، ومهّدوا لثورة مسّت النواحي الشكلية والفنية للقصيدة العربية.

لقد كان بيان " نازك الملائكة" في مقدمة ديوان: شظايا ورماد بمثابة الثورة في مفهوم الشعر العربي، إنه تمرد على الشكل الخليلي وتجاوز لعمود الشعر العربي، تقول " نازك

[1]– سيجمونت باومان: الحداثة السائلة: تر: حجاج أبو جبر، تقديم: هبة رؤوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، (لبنان)، ط 01، 2016، ص28.

[2]– عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، (لبنان)، دط، 2000، ص 22.

الملائكة" في مقدمة ديوان شظايا ورماد:« فنحن عموما أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية، وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميتة، وسدًى يحاول أفراد منا أن يخالفوا فإذ ذاك يتصدّى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة، كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما هي عليه من ألف عام»[1]

إنه البيان الشعري الناعم الذي هز أركان الفحولة الشعرية وأذن بأفول الصنم؛ صنم القصيدة العمودية؛ ولا بأس هنا أن نتحد عن التجربة الأنثوية الرائدة لنازك الملائكة باعتبارها تجربة مفصلية في تاريخ الشعر العربي الحديث والمعاصر، لسببين، أولهما: تجاوز الشكل الخليلي العمودي للقصيدة العربية(لحساب الصورة الشعرية) الذي هيمن لردح طويل من الزمن على المخيال العربي، وأما السبب الثاني فهو: تقويض النسق الفحولي المغلق واقتحام الأنثى لعالم الكتابة الشعرية وهذا الموقف الشجاع لا يؤتاه الجميع.

لقد تواضعت العرب منذ القدم على نسبة الشعر للفحل أو الذكر، فهو عندهم جمل بازل تقاسمه الأوائل فيما بينهم ولم يتركوا للمرأة نصيبا منه، فالقصيدة وإن كانت أنثى فهي تنتهي إلى الشعر والشعر مذكر وشرطه الفحولة، وقد عبّر الفرزدق عن النسق الثقافي السائد بكلام موجز وواضح بقوله:«وإن الشعر كان جملا بازلا عظيما فنحر، فجاء امرؤ القيس فاخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا.»[2]

[1]– نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة (مقدمة ديوان شظايا ورماد)، دار العودة، بيروت، (لبنان)، دط، 1997، مج02، ص08.

[2]. عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم"مقاربات حول المرأة واللغة والجسد"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، بيروت، (لبنان)، ط01، 1998، ص 154.

إن كلام الفرزدق –رغم كونه يحمل الكثير من السخرية– إلا انه يظهر النسق المضمر ويكشف الإقصاء والتهميش الذي مورس في حق المتأخرين من الشعراء الرجال، فضلا عن النساء، بذا يصبح الشعر ومعه اللغة خصيصة ذكورية فحلة لا يمكن للمرأة أن تجابهها ولا أن تتصف بها، وأما موقع المرأة في الثقافة العربية القديمة فقد كانت تعامل ككائن« يستخدمه الرجل إما للإنجاب او المتعة وإما للحفظ. ولذا صارت المرأة في الموقع الضعيف، وصارت الأنوثة علامة ضعف وذلة، ولذا قال أبو النجم العجلي:

«إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى، وشيطاني ذكر»[1]

لقد ظل هذا الانحياز للذكورة جاثما على صدر الشعر العربي طوال عصوره التاريخية، وإذا استثنينا بعض النماذج النسائية الشاذة –والشاذ يؤكد القاعدة– فان لغة الشعر النسوي العربي بقيت مهمشة ومقصية إلى غاية العصر الحديث، أين عرفت البلاد العربية تفتحا واختلاطا بالآخر جعل المرأة تتأثر بالتجارب التحررية للمرأة الغربية، خاصة أن الوضع في الدول العربية كان يتسم بالانكسار وفقدان الأمل والخيبة من كل ما هو تقليدي رث تجاوزه الزمن، وهو المعطى الذي هيأ الظروف المناسبة للتغير والتحول فكان للشعر نصيب من هذا التغير، كيف لا؟ وقد كان لظهور الشعر الحر أو شعر التفعيلة على الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" وقع وصدى كبير في الوطن العربي من مشرقه إلى مغربه، فناهيك عن كون هذا النوع من الشعر قد تمرد على القصيدة الكلاسيكية العمودية، فإنه إضافة إلى ذلك كان من إبداع قلم مؤنث وهي سابقة أصابت العقل النقدي العربي بصدمة ودهشة كبيرتين، ما خلف زوبعة عاتية في الوسط الأدبي العربي آنذاك.

لاغرو أن "نازك الملائكة" لم تدخل هذه التجربة الفريدة من فراغ، بل كانت على اطلاع واسع بالجذور الكلاسيكية للشعر الحر، وهو ما أوردته في كتابها النقدي:« قضايا الشعر المعاصر"، إذ لم تكتف بولوج عالم الإبداع الشعري فقط، بل أتبعته بآراء نقدية تدعم

[1]. عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، (بيروت)، لبنان، ط1، 1991، ص 22.

توجهها، و"كان ديوان نازك الملائكة الثاني بعنوان **شظايا ورماد** الذي نشر ببغداد هو الذي بدأ حركة الشعر الحر رسميا وإعلاميا.»[1]

إضافة إلى أن "نازك الملائكة" تمردت على البحور الخليلية ونظام الشعر العمودي الفحل، فإنها كذلك صبغت قصائدها بلغتها الإيحائية التي تزخر بزخم كبير من التوتر والإحساس المرهف والوعي بقضايا الأمة العربية، وهو ما كسر أفق توقع المتلقي وفاجأه خاصة وأن هذا الأخير تعوّد على لغة نسائية نمطية سطحية، على عكس ما وجده في هذه التجربة الجديدة، فقد كشفت «القصائد الحرة في شعر نازك الملائكة عن نقاء في الأسلوب وخبرة في التقنية وروية نادرة الوجود ليس بين الشاعرات وحسب، بل بين الشعراء كذلك».[2]

وككل صوت نسائي يعلو وسط الهيمنة الذكورية، لم تسلم نازك من النقد اللاذع فقد اتهمها بعض النقد بسرقة جهود الشاعر العراقي" بدر شاكر السياب" باعتباره أول من ركب هذا المركب الصعب، ونعتها آخرون بالدجاجة التي تصيح صياح الديك مؤكدين سلطة النسق الثقافي الفحل الذي احتفى به "الفرزدق" بمقولته الشهيرة: إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها...

في حين اعتبر نقاد آخرون أن تسمية الشعر بالحر فيه الكثير من الخلل والخلط بينه وبين النثر، واتهموا نازك بأنها نقلت المصطلح عن الغرب ولم تحسن توظيفه، إذ نجد الناقد "محمد النويهي" يتناول المصطلح «واصفا تسميته بالحر بأنها تسمية جد رديئة، لأنها–على حد قوله– توهم أن هذا الشعر يتحرر إطلاقا من الوزن، ولكن قوله هذا فيه إجحاف في حق المصطلح –أي مصطلح– إذ أنه ما من مصطلح قط يؤخذ على ظاهر معناه اللغوي.»[3]

---

[1]. سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواح لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (لبنان)، ط1، 2007، ص 598.

[2]. المرجع نفسه: ص 600.

[3]. عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مطابع الهيئة المصرية العامة، (مصر)، دط، دت، ص 11–12.

لكن هذا النقد الذي مورس على نازك الملائكة، لم يمنعها من مواصلة سعيها نحو التجديد، بعد أن انتشر هذا النوع الجديد للشعر في الوطن العربي انتشار النار في الهشيم، إذ تمكنت نازك بفضل استنادها على خبرتها النقدية والجمالية من خلق معالم مغايرة للشعر، عبرت عن واقع الأمة العربية بلغة وأسلوب جديدين كسرا الهيمنة الذكورية للغة الشعرية وللشعر بوجه عام، لتشعل شظايا الإبداع الأنثوي من رماد وركام ثقافي سلطوي مارس هيمنة فحولية لردح طويل من الزمن.

نحت نازك الملائكة نحو الخنساء في الشعر وشهرزاد في الحكي، لتنضم رعيل النساء اللواتي اقتحمن مملكة الرجل، «ليس بوصفها كائنا إنسانيا كامل الإنسانية وإنما بوصفها حكاية ذات قيمة سردية عجائبية، وليس للمرأة من موقع لدى الرجل إلا بوصفها كائنا عجيبا وهذا هو ما ضمن لها مكانا في مدونات الرجال ولغتهم.»[1]

لقد مثّل هذا الحدث الشعري ظاهرة مفصلية في تاريخ الشعر العربي الحديث، فقد تمكنت المرأة من كسر النسق اللغوي الذكوري المنحاز كما أعادت تاء التأنيث إلى اللغة الشعرية، وأيا كان الحال فانه مازال الرهان صعبا أمامها خاصة فيما تعلق بإيجاد إبدالات للذاكرة المنحازة ولعناصر الثقافة الأخرى التي مازالت تضمر أنساقا وذهنيات متمركزة حول الفحل.

يتضح من خلال هذا، أن الثقافة هي جهاز يتحكم في الأنساق السلطوية ومجرد احتكار الثقافة يعني السيطرة الكلية على العقل ومن ثم على اللغة، لهذا اعتبر الغذامي حركة الشعر الحر ليست مجرد حركة أدبية شعرية، بل هي حركة فكرية ثقافية أعادت توجيه بوصلة النسق الثقافي العربي من النسق الفحولي المغلق إلى النسق الناعم المتحرر، أوهمت من خلاله نازك الملائكة جمهور النقاد بالشكل الخارجي للشعر الحر، فاهتموا بالإيقاع

[1]. عبد الله الغذامي : المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، بيروت، (لبنان)، ط02، 1997، ص 114.

والوزن والشطر الواحد، واغفلوا الجانب العميق لهذا التحول من المركز إلى الهامش ومن العمودي إلى الحر، لقد تمكنت هذه الأدبية المثقفة من كسب تأييد واسع للقصيدة الحرة من قبل متلقي الشعر في الوطن العربي، لأن «الفرد وجد فيها مجالا ليرتقي بصوته ونصه وينافس إبداعيا، وهي لهذا صوت الهامش والظل، بمعنى أنها صوت الهامش إذا ما تاق لأن يكون متنا والظل إذا ما أراد ان يتحول إلى نور ساطع.

هي تحقيق للذات وتحرير لها، وليست تحريرا للشعر العربي بما أنه خطاب حي أو خطاب جامد.»[1]

استطاعت نازك الملائكة بفضل ذكائها الخارق وثقافتها الواسعة ان توهم الجميع بأنه تغيير شعري لا غير، في حين كان مشروعها أكبر من انتشال الشعر العربي وإنقاذه من سطوة التقليد، لقد سعت إلى تحقيق الذات العربية بعد الخيبات المتتالية للأمة والتي جعلت الذات العربية تتشظى وتفقد الثقة في النموذج القديم،إنها الذات الشاعرة العربية المتأزمة التي تحاول فضح واقع مزيف تتحكم فيه الذاكرة المتعالية والمتحيزة لنمط معين، وهذا ما تنبهت له نازك الملائكة فحاولت أن ترسم للذات حدودا جديدة تعيد فيها الاعتبار للهامش والمهمش، فاتخذت الشعر الحر كمطية لإدخال نسق جديد كان بالأمس القريب يركن في الظلام.

بعد هذا المنعطف الهام، توالت الفتوح التجديدية في شعرنا المعاصر، فهدف التحرر الذي تغيّته تجربة شعر التفعيلة مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة في المشرق وقبلهما "رمضان حمود" و"أبو القاسم الشابي" وغيرهما في المغرب العربي، وجد السياق الذي يلائمه خاصة مع جيل ما بعد النكبة الثانية (1967)، ولعل شعر نزار قباني السياسي كان النموذج الأمثل الذي واكب –شكلا ومضمونا– موجة التحرر.

[1]– عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2005،02،ص32

رغم أن نزار قباني لم يكن من رواد الشعر الحر إلا أنه رحّب بهذه التجربة الجديدة ودخل فيها مبكرا، ذلك أنه وجد فيها ما يتماشى وفلسفته العميقة حول ماهية الشعر، إذ يقول في مفهومه للشعر« الشعر هو الرقص، والكلام عنه هو علم مراقبة الخطوات، وأنا بصراحة أحب أن أرقص، ولا يعنيني أبدا أن أقيس خطواتي، لأن مجرد التفكير بما أفعل يفقدني توازني، الشعر رقص باللغة، أعيدها مرة أخرى»[1]، فالشعر عنده إبداع إرادي ولا إرادي في الوقت نفسه، غير مقترن بقاعدة جامدة أو قالب محدد فرضته تقاليد الشعراء القدامى في زمان غير زماننا وظروف بعيدة عن سياقاتنا المعاصرة.

من هنا، باتت وظيفة القصيدة العربية الحديثة من وجهة نظر مزار قباني هي «أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة، وبهذا المعنى لم تعد القصيدة انتظارا للمنتظر –كما كانت على أيدي تجار الشعر وببغاواته خلال ما يقارب الألف عام– بل أصبحت شوقا لما لا يأتي، وانتظارا لما لا يُنتظر...»[2]، كما يصف البنية الشكلية للقصيدة الحديثة بقوله:« تحررت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة، وكسرت إشارات المرور الحمراء التي كانت تعترض طريقها، وتقص أجنحة حريتها»[3]

لم يقتصر رأي التجديدي نزار قباني على الجانب النقدي، بل امتدّ إلى كتاباته الشعرية التي كثيرا من ثارت على التخشب والجماد الشعري لأربعة عشر قرنا تولى، فالمرأة عنده غير المرأة عند القدامى، فالحنين عنده غير الحنين والوطن النزاري ممتد امتداد قصيدة شاعر الياسمين، لقد ألبس نزار القصيدة العربية الحديثة ثوبا جديدا نسجه عاطفة غزيرة، وحس وطني عال، ونباهة متدفقة، أضف إلى ذلك نقده اللاذع لتشتت العرب وتناحرهم وتواطئهم وتفكيرهم الجاهلي العصبي، يقول في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة":

---

[1]– نزار قباني: قصتي مع الشعر، دط، دت، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص203.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أنعي لكم يا أصدقائي، اللغة القديمه

والكتب القديمة

أنعي لكم...

كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمه

ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمه

أنعي لكم... أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة[1]

لقد كان النقد السياسي في نصوص نزار قباني نقدا موجها للحكام العرب بالدرجة الأولى، خاصة بعد الخيبات المتوالية التي لحقت بهم في مواجهة العدو الصهيوني.

لا يمكن الحديث عن التجربة التجديدية لنزار دون التطرق إلى قصائده المرهفة التي تغنى فيها بالحب والمرأة على حد سواء، فقد كان نزار قباني في بداياته شاعر رومنطيقيا بحتا؛ يرى المحبوبة (المرأة) صورة تتطابق والقصيدة الشعرية، فكلاهما –حسبه– تملك القدرة على إغرائه ومنحه المتعة واللذة التي ينشدها، فتارة يكون عاشقا معذبا بنار الشوق والفراق تائقا إلى وصل مستحيل، وتارة أخرى يتحول إلى طفل أوديبي تغريه تفاصيل الجسد، لكن موقفه تجاه المرأة سرعان ما تغيّر (في المرحلة الثانية من تجربته الشعرية) بعدما قرر«الحديث عن مشكلات المرأة، فانتقل بذلك من أن يكون جماليا إلى أن يكون سيكولوجيا، ماذا تقول امرأة اكتشفت أن صاحبها يعاشر أخرى حين جاءت لزيارته، (رسالة من امرأة حاقدة)، ماذا تقول حين تحمل والرجل المسؤول عن ذلك يدير ظهره لها (حبلى)...ثم تتحول المشكلات

[1]– نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، (لبنان)، دط، دت، ج03، ص71.

نفسها لتصبح تعبيرا عن أوضاع متبادلة بين المرأة والرجل، اتهامات متبادلة»[1]، تتوق المرأة في كل حالاتها إلى التحرر والانعتاق من قيد الرجل الشرقي لكنها تجد نفسها في كل مرة جاثمة تحت سطوته ومتذللة لسلطته.

بعبارة أخرى، كانت المرأة في نصوص نزار قباني رمزا لغويا لحالة الاضطهاد والقيد المفروض من قبل المؤسسة أو السلطة أو المركز على الهامش، وبذلك يغدو الحب حالة الخلاص والتحرر الوحيدة للأنثى: الحبيبة، الأم، الوطن...إن الحب في تجربة نزار قباني يمثل مساحة للحرية وللانفلاك من قيود الظلم كيفما كانت، وبالتالي تحولت وظيفة الحب في تجربته من عاطفة آنية حسية لها بُعدها الجمالي الفني، إلى ضرورة ومطلب إنساني يحرر الإنسان ويوحّد العالم.

بالموازاة مع هذه الهبّة نحو الحداثة الشعرية، ظهرت حركة طلائعية في الشام تزعمها ثلة من النقاد المشبّعين بالثقافة الغربية وفي مقدمتهم الشاعر اللبناني الكبير " يوسف الخال"،هذا الأخير كان ينافح عما سمي فيما بعد بـ: قصيدة النثر،«وتوافقت جهود يوسف الخال في هذا الاتجاه مع مجيء عدد من الشعراء السوريين إلى لبنان وعلى رأسهم أدونيس الذي سيصبح العمود الأساسي في الحركة.

يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة: هؤلاء هم الشعراء الأساسيون الذين شكّلوا نواة تجمع شعر في البداية، والذين سينضم إليهم عدد من النقاد الشبان: كأسعد زروق، وأنسي الحاج، وخالدة سعيد.»[2]

هز هذا التجمع أركان القصيدة العمودية –مرة أخرى– خاصة بعد صدور بيانه الأول سنة 1957 وحظيت آراء أعضائه بترحيب واسع من قبل دعاة التجديد إذ «لاقت رسائل

[1]. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)،دط، 1998، ص140-141.

[2]– كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط01، 1982، ص 63.

دعم موقعة بأسماء: نازك الملائكة، وسعدي يوسف، وبدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وجبرا إبراهيم جبرا، وموسى النقدي، ورزوق فرج رزوق(العراق)، وفدوى طوقان، وسلمى الجيوسي(الأردن)، ونزار قباني وفؤاد وفقه وخالدة سعيد(سوريا).»[1]

لم يقتصر التجديد ملدن رواد "تجمع شعر" على التصرف في النواحي الإيقاعية –كما فعل السياب ونازك الملائكة– بل قاموا باستحداث نوع أدبي جديد محاكٍ للنموذج الغربي عرف بـ:"قصيدة النثر"؛ وتعني ذلك الشكل الذي يحوي« قوة فوضوية هدامة، تدفع إلى نفي الأشكال الموجودة، وقوة منظمة تنحو إلى بناء "كل" شعري؛ ويؤكد مصطلح قصيدة النثر نفسه هذه الثنائية: فمن يكتب نثرا يتمرد ضد الأعراف العروضية والأسلوبية، ومن يكتب قصيدة يهدف إلى خلق شكل منظم، مغلق على نفسه ومنفلت من الزمن»[2]، إنها قطعة موجزة تحكمها التناقضات، وتنبني على التكثيف الدلالي والمجانية والامتداد في الزمان، وقد دخل هذا النوع بلادنا العربية قادما من الغرب وتحديدا من المدرسة الرومانتيكية بعدما تأثر روادها بالنماذج الغربية الرائدة وبنظرتهم الفلسفية للشعر الحديث.

انطلاقا من هذا الحدث النقدي الهام، تغيرت ملامح القصيدة العربية وتغيرت وظيفتها من التصوير إلى الخلق، ومن الإمتاع الفني والإقناع الفكري إلى إثارة الدهشة واتساع المعنى وانفتاحه، إنها كتابة ترمي إلى بناء الذات وفهم العالم جماليا، وهدم القواعد اللغوية المتكلسة،والبحور الخليلية المقيدة للإبداع الفني –حسب رأي جماعة شعر–ذلك لأن «الكتابة لا تكون، بالنسبة إلى بارط، إلا في تعارض تام مع الأسلوب من جهة، واللغة من جهة أخرى، تعارض يتيح لها أن تشقّ طريقها موسومة بإيقاع الذات الكاتبة في كثير من تجلياته، فبين الأسلوب (الموسوم بالثبات الذي يكاد يتحول إلى سجن للكاتب) واللغة، تتأسس الكتابة

[1]– المرجع السابق، ص64.

[2]– سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع،القاهرة، (مصر)، ط01، 2000، ج02، ص158.

لتكون حرية»[1] تتغيا الإجابة عن السؤال الأنطولوجي الذي كثيرا ما حاصر الشاعر العربي المعاصر، كما تسعى إلى تجاوز إكراهات اللغة والتاريخ والمؤسسة المهيمنة والمتمركزة حول النموذج الماضوي الصلب.

لقد نافحت الكتابة الشعرية المعاصرة عن الحرية وإحداث القطيعة مع النموذج ذي البعد والشكل الأحادي، «فالشاعر له فرديته وصوته الوحيد وطريقة تعامله الخاصة مع اللغة، بيد أن له دورا اجتماعيا–بالضرورة– وآخر أخلاقيا، ويتحدد هذا الدور من خلال رؤيته الشعرية، التي تؤكد على فضائل أساسية مثل الحرية والعدالة والصدق، لكن بمنأى عن الالتزام الأيدلوجي الضيق الذي يكون الشعر فيه مسخرا لأي سلطة.»[2]

لم يكن تجاوز النموذج الشكلي العمودي كافيا لملء التصدعات الأنطولوجية التي ألمت بالذات الشاعرة العربية المعاصرة، فمع مطلع الثمانينات تبنّى الشاعر العربي نمطا جديدا من الكتابة مبنيا على العودة إلى الذات ومحاولة إدراك كنهها وكينونتها في عالم موبوء متأزم بات يضيق بآمال الإنسان العربي المعاصر، لم يكن هذا المنعطف في الكتابة الشعرية المعاصرة اختياريا، بل فرضته عوامل وعواصف داخلية ذاتية خاصة بالشاعر والواقع العربي على حد سواء، وأخرى خارجية وافدة من الثقافة الغربية وناتجة عن احتكاك المثقف العربي بنظيره الغربي، كلها عوامل سحبت البساط من تحت الرؤية الشعرية التصويرية الضيقة، مانحة القصيدة المعاصرة ميزة جديدة عُرفت: بقصيدة الرؤيا.

يعرّف أدونيس الشعر المعاصر بأنه رؤيا وحلم يتجاوز تصوير الواقع إلى خلق عالم لغوي مجازي بديل، تمتطي الذات الشاعرة في هذا العالم صهوة المطلق والفراغ، وتنحاز عن الوظيفة التقليدية للشعر المنحصرة في الإمتاع الفني والمحاكاة الآلية لما هو مرئي محسوس، إلى مخاطبة الممكن المتواري خلف اللغة، يقول أدونيس: «أن يكتب الشاعر

[1]– عمر حفيّظ: الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس: دار الساقي، بيروت، (لبنان)، ط01، 2015، ص35.

[2]– عبد اللطيف الوراري: نزار قباني وصلاح عبد الصبور،كيف دافع الشعراء الرواد عن يوتوبيا الذات في سياق الحداثة؟، جريدة القدس العربي، لندن، عدد 28–29 أغسطس2021، ص12.

الجديد قصيدة، لا يعني أنه يمارس من الكتابة، وإنما يعني أنه يحيل العالم إلى شعر: يخلق له–فيما يتمثّل صورته القديمة– صورة جديدة، فالقصيدة حدث أو مجيء، والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالمٍ واتجاهٍ لا عهد لنا بهما، من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي، وهو–إذن– طاقة لا تغيّر الحياة وحسب، وإنما تزيد –إلى ذلك– في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق.»[1]

أصبح رهان الشعر المعاصر– بهذا المفهوم– منصبا ومتمركزا حول الذات الشاعرة، بوصفها من تضمن تثوير دلالات النص ومواكبة روح الحداثة في الكتابة الشعرية لا نظريا فحسب، بل من خلال ممارسة« نظريات التقدم فيها وأنساقه الفلسفية، ليستحق أن يكون حديثا، وبالتالي فإن الدعوة إلى الإبداعية بدلَ الحداثة هي مجرّد عودة إلى الهيجلية التي ينتقدها أدونيس نفسه في قصيدة "قبر من أجل نيويورك".»[2]

لا تنحصر الحداثة الشعرية العربية– حسب أدونيس– في مخالفة السائد وتجاوزه فقط، بل تعداه إلى إيجاد بديل يكفل مسايرة روح الحياة، من خلال تقديم رؤية عمودية للحياة والوجود والموجود الإنساني – على وجه الخصوص– إنها تلك الرؤيا التي تستشرف المستقبل وتتفاعل مع الراهن وتخلق الممكن، انطلاقا من معطيات الوضع العربي المتأزم خصوصا أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين.

إن القطيعة الضمنية مع القالب الشعري المتكلس –التي أعلنها الرومنسيون بداية القرن العشرين– آتت أكلها وحققت غايتها مع رواد مجلة شعر ومن تلاهم من الشعراء المعاصرين، ذلك لأن مفهوم الشعر في منظورهم أصبح متحررا من قوانين الشعرية الكلاسيكية وبالتالي« الخروج من الشكل إلى اللاشكل، هو مغامرة الحداثة الشعرية العربية، ولقد طرح هذا الخروج مفهوم النص في الممارسة الشعرية من منظور الكتابة، ولقد كان هذا

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي: دار العودة، بيروت، (لبنان)، ط03، 1979، ص102.

[2]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (المغرب)، ط03، 2014، ص170.

التحول يعني الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى الإشارة، من التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد.»[1]

هذه الكلية واللإشارية التي وسمت الشعرية العربية المعاصرة هي نتيجة انصهار الذات الشاعرة العربية في الآخر المختلف وبالواقع المتأزم، إن القصيدة اليوم أشبه ما تكون بالجزيرة غير المكتشفة، فكلما أوغل الشاعر في مجاهيلها ازداد تيها، وكلما حاول الإمساك بتفاصيلها زاد جهله بها، إنها « قفزة في التيه لا تعرف مجهولها الذي تسير إليه، ولا تحبل بوعود ممطرة بالمحلوم به، ولا تؤسس سماء جمالية ترتفع إليها الأرض، وتنفض عنها ما يثقلها من قبح، فهي قد دخلت في لعبة المزايدة على المنجز السابق عليها، وفي سبيل المخالفة من أجل المخالفة، والتجريب من أجل التجريب، مما أدى بكثير مما تقدمة إلى التشابه، والسقوط في ظلام تتماثل فيه الغالبية العظمى من نصوصها، وتتصادم كالأشباح، وذلك لكونها قد تخلّت عن مجهولها الفني والجمالي واللغوي والرؤيوي.»[2]

هذا التداخل والضبابية في أنماط الكتابة المعاصرة، فرض على الشاعر إيجاد آليات كتابة جديدة تخرجه من دائرة المخالفة من أجل المخالفة والكتابة من أجل الإبهام والإيهام لا غير، فاستعان بنماذج تراثية أسقطها على تجربته المعاصرة كقناع يختفي خلفه –تارة– وكآلية للبوح والإفصاح –تارة أخرى–

لعل التجربة الشعرية الصوفية هي أبرز تجربة وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه، ففضلا عن كونها تتقاطع ومبادئ الحداثة الشعرية، فهي كذلك تمنح الذات الشاعرة إمكانية العروج فيما وراء اللغة، فالمعرفة الصوفية تضطلع بدور البديل الذي يمكنه ملء تصدعات وشروخ الذات الشاعرة الجريحة، وإيجاد تأويلية للوجود «باعتبارها معرفة المدهش الممتد في البعيد الأبعد من الروح، تتجدد كل لحظة وفق إيقاع الزمن الداخلي للإنسان، وتَمْثُلُ في

[1]– مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01، 2011، ص182.

[2]– أحمد بلحاج آية وأرهام: معراج الحروف: حوار مع ديوان العرب أجرته مع الشاعر الكاتبة السورية مريم علي جبة.

جوانيته لا إراديا للعالم، فالعالم كتاب كبير، والإنسان مُخْتصرُه المضاهي له في المعنى، فكل منهما نسخة من الآخر ومناظر له، والشعر حين يدخل العالم بقدم صوفية لا يدخله بوصفه عالَما واحدا، بل بوصفه عوالم غير مكتشفة جماليا»[1]، فتلتحم التجربتان الشعرية والصوفية ومعهما تزداد معاني القصيدة خصوبة، وتتجدد رؤى الذات الشاعرة كونها ستعاين عوالم خفية كثيرا ما استعصت عليها خارج التجربة الشعرية.

إن هذه الإبدالات التي قدمتها القصيدة العربية المعاصرة–سواء من حيث البنية أو من حيث آليات الكتابة– جعلتها تدخل باب الحداثة الشعرية من أوسع أبوابها، رغم أنها تعثرت في البداية، لكنها سرعان ما أصبحت تجسد هموم الفرد العربي وتطلعاته، لكونها ترفض التخشب والأحادية وتؤمن بالتعدد والمجانية.

إن الرهان الأصعب الذي ستواجهه القصيدة المعاصرة مستقبلا هو وجود نقد عربي أصيل يواكب التجربة الإبداعية، خاصة أن جل محاولات التنظير الحداثي العربي كانت فردية –إذا استثنينا جماعة شعر والديوان– وهو ما قد يجهض مشروع التحديث الشعري العربي.

[1]– المرجع السابق.

الفصل الثاني:الذات الشاعرة بين المحنة الوجودية ورحابة النص الشعري؛ التجليات والإبدالات.

أولا: محنة الاغتراب:

01- في ماهية الاغتراب.

أ- مفهوما دينيا.

ب- مفهوما فلسفيا.

ج-مفهوما أدبيا.

ثانيا: اغتراب الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة والاحتماء بالنص.

01- الكتابة كوسيلة لتحقق الذات: من إكراهات العالم إلى كرامات النص.

ثالثا:الحب صنوُ الوجود في العالم أو كوجيتو الحب.

1- تشظي الذات والاحتفاء بالأنثى(الحبيبة)
2- الذات الشاعرة والأنثى الوطن (علاقة احتواء).
3- الذات الشاعرة والأنثى-القصيدة.

رابعا: الذات الشاعرة وجدلية الحضور والغياب: من وهم الواقع إلى القصيدة-الرؤيا.

01- . الذات الشاعرة والعبور نحو الحلْم.

أولا: محنة الاغتراب:

01-في ماهية الاغتراب:

لم تكن ظاهرة الاغتراب وليدة العصر الحديث كما أنها ليست مخصوصة بجماعة دون غيرها، إنما هي ظاهرة إنسانية قديمة تعود بالأساس إلى جنوح الإنسان نحو الانغلاق والتمركز حول ذاته، خاصة وأن عالمه قد ضاق بطموحه ولم يعد يلبي آماله، ويمكن رصد أهم التعريفات المتعلقة بهذا المصطلح من خلال كونه:

أ-**مفهوما دينيا:** فهو يرتبط بمفارقة الإنسان لموطنه الأول في السماء ونزوله إلى الأرض، إذ يذكر « في سفر التكوين Genesis في الدراما الإنسانية المتعلقة بخلق وسقوط الإنسان، وانفصاله المتمثل في قصة الإنسان والثمرة المحرمة والخروج من جمة عدن، ومواجهته الحياة المزدوجة القائمة على الصراع الدائر بين الجسد والروح.»[1]

ومعلوم في الديانات السماوية أن الموطن الأصل للإنسان هو الجنة، وقد نزل إلى الأرض بعد الخطيئة، وقد اعتبرت الديانة المسيحية هذا النزول اغترابا للإنسان عن نفسه، كونه انتقل من عالم النعيم إلى عالم الشقاء، هذه الفجوة بين العالمين ورّطت الإنسان صراع بين المادي الترابي والروحي النقي جعلته يعيش حالة الانفصام والانفصال الذاتي.

ب-مفهوما فلسفيا: سنذكر مفهوم الاغتراب لدى كل من الفيلسوف الألماني "هيجل" (Hegel)، وماركس(Marks) و" دوركايم" (Durkheim)، حيث يقسم هيجل الاغتراب إلى «نوعين أساسيين هما اغتراب الحرية واغتراب المعرفة ، ويعني بالحرية انفصال الفرد عن النظم الاجتماعية المؤطرة للقانون السائد في المجتمع وما ينتج عنه من تنافر بين الذات والجماعة، وهذا الاغتراب يجعل الفرد -حسب هيجل- يقع في اغتراب ثان وهو اغتراب

[1]-قيس النوري: الاغتراب -اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر الجديد، مجلة دورية تصدر عن وزارة الاعلام في الكويت، المجلد العاشر، العدد الأول، أبريل/ مايو/ يونيو/1989، ص19.

المعرفة وهو عدم قدرة الفرد عن إدراك ذاته و والوعي بالعالم من حوله.»[1] إذ لا يمكنه التخلص من هذين النوعين إلا بالاندماج مرة أخرى في الرؤية الشمولية والتخلي عن النزعة الفردية التمركزية.

أما الاغتراب لدى كارل ماركس فيربطه بعدم قدرة الفرد على التخلص من النظام الرأسمالي الذي يكبحه ويستهلكه في عملية الإنتاج، ذلك أن« وعي الإنسان يصبح ضحية لعلاقات الإنتاج المادية في المجتمع الرأسمالي، أي أن العامل الرأسمالي يصبح أكثر فقرا كلما زاد مقدار الثروة التي ينتجها، وكلما ازداد إنتاجه في قوته ومداه، والعامل يصبح سلعة أرخص، كلما زادت السلع التي ينتجها.»[2]

نفهم من خلال ذلك أن الاغتراب لدى ماركس يتعمق كلما زاد اندماج الفرد في المؤسسات الإنتاجية ذات الملكية الفردية، وبالتالي يتم استغلال إمكاناته في عملية إنتاج السلع المادية، عوض تكريسها لإنتاج القيم الإنسانية والأخلاقية الكلية، وهي الفكرة التي تنبثق منها الاشتراكية.

يتفق "دوركايم" مع "هيجل" و"ماركس" في فكرة الجماعية ونبذ الفردية، «فدروكايم يرى بأن التضامن الاجتماعي يحفظ قدر الإنسان، كما يرى أن اليأس والوحدة وخوف الذات واكتئابها وقلقها المتزايد، هي نتيجة للنزعة الفردية التي طغت في المجتمعات الحديثة، وبهذا فطغيان النزعة الفردية أدى إلى إضعاف الضمير الجمعي ...وانفصال الفرد عن العوامل التي توجه تبعيته للضمير الجمعي، أي أن التصدع في البناء الاجتماعي صاحبه تصدع في

[1]– ينظر: لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من المنظور العربي والغربي، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2013، ص25.

[2]– بشير تاوريريت، جمال تالي، الاغتراب في الفكر الفلسفي إلى ما بعد الحداثة(محاولة لتحليل تطور مفهوم الاغتراب وتطور أزمة الإنسان المعاصر)، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد01، العدد01 جانفي 2013، ص195.

مستوى الشخصية وبهذا أصبح الفرد يعيش حالة من الاغتراب بفقدانه لمعرفته بالعقل الموضوعي.»[1]

وبهذا فقد أصبحت المجتمعات الرأسمالية الحديثة تشكل عاملا مباشرا في اغتراب الفرد عن عالمه وعن ذاته، لأنها تجعله متمركزا حول ذاته ومنطويا عليها، ما أدخله في حالة اليأس والقلق الأنطولوجي وفقدان بوصلة الحقيقة في كثير من الأحيان.

ج-مفهوما أدبيا: لعل المثقف أو الأديب -على وجه الخصوص- أكثر الفئات عرضة للاغتراب، لأنه - أولا- يرى العالم بنظرة فنية جمالية أعمق مما يراه غيره، ولأن تكوين شخصيته (المتفرد) يجعل منه غير قابل للانصهار والذوبان في الجماعة -ثانيا- خاصة أن المثقف والأديب -على حد سواء- يشعر« بأن أفكاره ومبادئه تكون مناقضة للمعايير أو الأفكار السائدة في مجتمعه فيحدث الانفصال بين ثقافته وثقافة المجتمع.

وقد عرف أدبنا العربي هذه الظاهرة منذ القدم، وتحديدا مع الشعراء الصعاليك(رغم كون الشاعر الجاهلي عموما عاش اغترابا عن قبيلته إلا أنه عند الصعاليك كان ذا شحنة مضاعفة) الذين نأوْا عن نظام القبيلة المنحاز للجماعة والمتعصب للعرف والقامع للحرية، فكان رفضهم لهذا النظام مبعثا على التمرد حياتيا وشعريا، كيف لا؟ وهم أول من حطّم صنم التبعية وهدم بناء القصيدة الكلاسيكية، إنه اغتراب عميق في صحراء موحشة لا سيادة فيها إلا للأحادية والنموذجية ولا مكان فيها للطارئ المتمرد إلا الهوامش.

مذّاك، والشاعر العربي يتقلب في الأمصار بين حل وترحال، باحثا عن وطنه وهاربا من غربته واغترابه -في آن واحد- من شعر الفتوحات الإسلامية إلى سقوط الأندلس،مرورا بأبي نواس وأبي العلاء المعري وأبي العتاهية والمتنبي... كان الشاعر العربي

[1]- المرجع السابق، ص31-32.

يصارع اغترابه ويبكي وحشته دون أن يجد لكلماته آذانا صاغية وقلوبا واعية، حتى بلغ به المبلغ أن شبه نفسه بالنبي الغريب في أمته، يقول "أبو الطيب المتنبي":

ما مُقامي بأرض نخلةَ إلا كمُقام المسيح بين اليهود

أنا في أمة تداركها اللـ ـهُ غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ.[1]

أما في العصر الحديث فقد أخذت ظاهرة الاغتراب في أدبنا العربي منحى مغايرا لما سبق، فقد توشحت هذه الظاهرة بالغربة الجسدية عن الوطن، والتبعية والهيمنة الغربية على البلاد العربية وبالخيبة النفسية الداخلية التي ألمّت بالفرد العربي، وما زاد الوضع تأزما هو تحجّر المثقف العربي وسكونيته إزاء قضايا وطنه ومجتمعه ما دفع نخبة من الأدباء إلى الهجرة بحثا عن بيئة جديدة تروي ظمأهم الوجودي، « وأشير هنا إلى الهجرة الأولى بشكل خاص لظهور الرابطة القلمية وكتابات جبران خليل جبران وأمين الريحاني وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وغيرهم، ما كان له تأثير كبير في التأسيس لحركة الحداثة وتطورها في مختلف البلاد العربية.»[2]

إنها الحداثة التي ستثمر أشكال كتابة جديدة فيما بعد، متمثلة في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ونضوج فن الرواية باعتبارها فنا وافدا على البيئة والثقافة العربية.

ثانيا: اغتراب الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة والاحتماء بالنص:

احتفى الشاعر المغاربي في النصف الثاني من القرن العشرين بثوابت الهوية الوطنية والقومية، فقد اتسمت المدونة الشعرية لهذه الفترة بنزعة ارتدادية ترميمية لمخلفات الحقبة الاستعمارية التي شملت جل البلاد العربية، إذ تبنى الشاعر العربي في هذه الفترة الحساسة

[1]– أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص20–22.

[2]– حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (لبنان)، ط01، 2006، ص146.

رؤية قائمة على الدفاع عن قيم العروبة والإسلام، ولعل أبرز ما ميز هذه المرحلة هو اتباع فريق كبير من الشعراء لنموذج القصيدة الكلاسكية من حيث الشكل والغرض، عدا بعض المحاولات التجديدية التي ضاقت ذرعا بالقوالب الجاهزة، وحاولت قد المستطاع إبداع نمط جديد من الكتابة،«لقد كان الخروج عن البنية الإيقاعية التقليدية، مهما كان طابعه الجزئي عند أصحاب التصور المعاصر للشعر، ومهما طرح من إشكاليات، في حاجة إلى مناصرة من صوت قوي، ولم يطلع في المغرب هذا الصوت»[1]، عكس ما كان عليه الحال في المشرق، أين تبنّى الشعراء الكبار بيان الحداثة العربية، ولاقت دعواتهم للتجديد –هناك– ترحيبا واسعا.

01– الكتابة كوسيلة لتحقق الذات: من إكراهات العالم إلى كرامات النص:

إن مغامرة خوض تجربة شعرية مغاربية جديدة باتت ضرورة أوجدتها السياقات المتأزمة، إذ لم يعد نمط القصيدة الكلاسيكية يلبي رؤية الشاعر ووعيه تجاه الذات والعالم،إن سؤال الوجود* وقرار النجاة من أزمة الاغتراب ملّدن الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة،سيصاحبه قرار أكثر جرأة يتغيا حداثة الكتابة أو كتابة الحداثة، وعليه ستتشعّب أسئلة الذات وتتوالد ومعها يتعمق شعوره بالاغتراب.

يحاصر السؤال الأنطولوجي الشاعر المغربي" محمد بنطلحة" مفصحا في الوقت نفسه عن تشظي الذات الشاعرة وغرقها في مأزق فهم الوجود، يقول في قصيدة: " يا غبار السفرّ:

---

[1]. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للنشر ،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 1985، ص49.

*– يميز المفكر التونسي بين الكينونة والوجود، إذ تعني الأولى ما نكونه داخل العالم دون الحاجة لإثباته أي أن نكون كما يكون أي شيء آخر داخل العالم، فيما تعني الثانية(الوجود) الفهم الذي يدرك من خلاله المرء كينونته وهو الصفة التي تميز الكائن الإنساني عن غيره من الكائنات، فوحده الإنسان يوجد أي يقف خارج ذاته، في باحة العالم، أما سائر الكائنات فهي تكون فحسب أي تصادفنا داخل العالم. ينظر: فتحي المسكيني، عبد العزيز العيادي، محمد أبو هاشم محجوب: وجود أم كينونة؟ المعجم الأنطولوجي في مختبر المترجمين العرب، دط، دت، ص766.

بعض رمل الطريق

تهاوى على بعض حيث باضت طيور البجع،

وحيث نقار النمل أصبح موضع قمار،

هجعتْ كل كأس كما هجعت كل دار.

وليس على المائدة غير تنهيدة باردة،

وغير الذي أصاب عروق الشجر.

يا غبار السفر!

قلتَ: أوْ عزَتِ الريحُ فيكَ بجس العناقيد حتى تلينْ.

وقلتُ: الصراصير تَحْرَنُ بين الشذى والغبار.

فأين تَحُلُّ إذا أمطرتْ:

في الخلايا القديمة للنّحلِ؟

في غصص الأهلِ؟

في كبوة الخيلِ؟

أين تحُطّ:

على عتبات الأغاني؟

على قبعات الغواني؟

على كتفي؟

أم كتف الزوبعة؟[1]

يوحي تواتر الأسئلة في هذا المقطع على حالة القلق والارتباك التي تسيطر على الذات الشاعرة، إذ تطفو مشاعر الحزن والرغبة في العودة بالزمن إلى الوراء، وإنكار فعل الصيرورة والتحول الذي آل إليه عالمه، وغلبة السؤال في المقطع تجعلنا نعتقد« أن الشاعر– ظاهريا– يخاطب شخصا آخر، ولكنه في –الحقيقة– إنما يوجه الكلام إلى ذاته المغتربة التي تنفطر حزنا وألما على واقعها الكئيب»[2]، ولعل هذا التشظي الذاتي مرده حيرة الذات وعدم قدرتها على فهم هذا العالم، وبالتالي فإن اختلاق طرفين يتبادلان السؤال والجواب، يخفف من وطأة الحزن على نفسية الشاعر ويجعل الذات تستأنس بهذه التجربة.

يتجلى ملمح آخر من ملامح اغتراب الذات الشاعرة في شعر محمد بنطلحة من خلال إحساسه بغربته عن تجربة الكتابة في حد ذاتها، بعدما غدرت به القصيدة وأنكرته، يقول في قصيدة" ديوان العطش":

آن لي أن أغادر هذا الخليج

أمَا شبَّ فيَّ قرىً وخنادقَ؟

بل، كل قريةِ نملٍ غزتْها الرياحُ.

وكالدمعة الجامحة

شبَّ فيَّ عويلُكِ يا موجةً حَملها كاذب؛

والغروب البطيء لها مقبرَة.

[1]– محمد بنطلحة: نشيد البجع(ديوان شعر)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (المغرب)، ط01، 1989، ص 64–65.

[2]– فريد أمعضشو: الاغتراب في الشعر الاسلامي المعاصر، شبكة الألوكةwww.alukah.net، 2010، ص30.

فكوني، إذن، مِحبرة.

إنّ سمعي ثقيل.

وإنّ نعاسي أثقلُ من صخرة يقطر الحبر منها

على جسد مات نصفه في عنق العام.

يا موجةً غدرت بي

كما غدرت بي القصائد،

والريحُ،

والسحب العربية!

لا تقرَبي قدمي.

غادري أرخبيل دمي.[1]

إن الشاعر في هذا المقطع يحشد أحزانه ويحصي خيباته، فقد خانه البحر وخليجه (يا موجة حملها كاذب)، وخانه سمعه ونعاسه وجسده (إنّ سمعي ثقيل/وإنّ نعاسي أثقلُ من صخرة يقطر الحبر منها/على جسد مات نصفه في عنق العام)، ثم جاءت الخيبة الكبرى حين خانته القصائد كما خانته الآمال العربية، كلها خيبات استنزفت الذات الشاعرة وبددت أحلامها.

أما في قصيدة " جسد لا ينتهي"، فينتقل بنطلحة من اغترابه عن العالم الخارجي إلى اغترابه عن ذاته الجوانية، لقد صار جسده مجهولا غريبا، يقول:

[1]– محمد بنطلحة: الديوان، ص 75–76

كأنه

–بين يديَّ–

شوكةٌ

تسعل

في

غباري

كأنه منفايَ،

فخي.

بل

تميمَتِي

ودَارِي[1]

إنه الجسد المنفى والفخ –تارة– وتميمة الحظ والملجأ والدار –تارة أخرى– ولعل هذا المجهول الذي تسكنه الروح وتتلون داخله، أضحى يعمّق تجربة الشاعرة في الاغتراب عن ذاته، وربما كان رمزا لكل ما هو مادي صلب وثابت في حياة الشاعر، سواء الموجودات المادية من حوله، أو تلك الأفكار المتكلسة التي باتت تخنق روح الإبداع و تغتال نبض الكتابة.

[1]– محمد بنطلحة: سدوم (ديوان شعر)، دار توبقال للمشر والتوزيع، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 1992، ص80.

إن حالة الاغتراب –هذه– دفعت الشاعر إلى تبنّي أساليب جديدة في الكتابة، سواء من حيث أسطرة النص الشعري من خلال توظيف الأسطورة بمختلف أنواعها، أو بتشفير اللغة الشعرية وشحنها برموز تجعل المعنى – في كثير من الأحيان– عصي التجلي والانكشاف، كما أن الشاعر المغاربي المعاصر توجه نحو التناص مع القصص القرآني، ويرجع ذلك لعدة دوافع لعل أبرزها:

- اغتراب الذات الشاعرة وعزلتها التي أشبه ما تكون بغربة النبي في قومه، حيث كثيرا ما انزوى الشاعر بطموحاته عن النظرة السطحية للحياة والعالم على حدة.
- اللمسة الفنية التي تقدمها ظاهرة التناص للنصوص، فهي تجعل النص الحاضر يتفاعل ويتواشج مع النص الغائب ما يمنح الأول شرعية فنية وقبولا لدى المتلقي.
- ما فرضته الكتابة الشعرية المعاصرة من جنوح نحو التعتيم والغموض وانفتاح المعنى، ولعل يلبي نشوة تجاوز المعنى الجاهز، ويشحن النص بأبعاد يتعالق فيها الماضوي المنقضي بالحاضر المستجد ويستأنف فيها الثابت الساكن.

من هذا المنطلق، تزخر تجربة الشاعر المغاربي المعاصر بظاهرة التناص؛ و«التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[1]، وهي–علاوة علة أبعاده الجمالية الفنية– شكل من أشكال الاستشفاء الروحي من ظاهرة الاغتراب، إذ أنها توازي وتقابل البكاء على الأطلال لدى الشاعر الجاهلي وما يصاحب الظاهرتين من تضميد جروح الذات الشاعرة وترميم شروخ النص الحداثي القلق.

[1]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)،ط01، 1985، ط02، 1986، ط03، 1992، ص 121.

نلمس ظاهرة التناص القرآني لدى الشاعر " منصف لوهايبي" إذ يقول في قصيدة:"رؤيا يوسف الأخرى":

وإذ قال يوسف:

إني أرى حجراتٍ محاريبَ منحوتةً..

وتوابيتَ من حجر ورخامٍ

معابد للنائحاتِ..

المقابض عش غرابٍ.. وعيش غرابٍ

قلائد من عنبر برؤوس صقورٍ..

عقوداً معلقةً.. هي من ورق وفواكهَ...

في حلقات تعضُّ عليها .. سباعٌ

وتُمسكها في المناقير بِيضُ نسورٍ..

وآلهة بثياب مجنّحةٍ.. تتنزّلُ..

جمرةُ حنّائِها تتوهجُ..

في يدها لوتسٌ ذابلٌ يتدلىّ لنا..

قال يعقوب:

سوف تحنّطُ جثمانَ يعقوب حين تعودُ..

ولكنّي لن أعود..

أنا الآن أنزلُ بئري..[1]

كما هو واضح، فإن الشاعر يتناص مع رؤيا سيدنا يوسف –عليه السلام– لكنه يقلب القصة القرآنية، فبعد أن يعرض مآسي عالمه الرؤيوي / الواقعي فإن يعقوبه يؤوّل رؤاه بالعودة وتحنيط جثامين الأهل، غير أن الشاعر يتدخل ويقطع مسار القصة والتأويل معا، بقوله: ولكنّي لن أعود.. /أنا الآن أنزلُ بئري.. وهذه إشارة إلى غرق الذات في عالم الاغتراب والحزن وهو العالم الذي بات وطن الشاعر وملجأه من عالم السباع والصقور والنسور، إنه العالم البديل عالم الكتابة الذي يأبى الشاعر مفارقته.

يدخل الشاعر التونسي في قصيدة:" معلقة تقريظ المكان" في حوارية طريفة مع المكان (شبه الجزيرة العربية) وساكنيه الأسلاف، وهنا يستحضر عدة قصص سواء من التراث الشعري العربي أو من القرآن الكريم، يقول:

الليلُ كان ظلال غيمٍ شاردٍ..

ذئب الحطيئة وهو يعوي أو يمد لسانه الناريَّ من جوعٍ

حصان يستطيل.. يهف

–والصحراء لون المشمش المصفرّ في فجر الحمام–

–من أي بيتٍ هف؟

–من بيتٍ لعنترةَ بن شدّاد (وأعني جيدا بيت القصيدة لا خباءً في مضاربهم)

حوافرُ في الفضاء.. ولا لجام.. ولا رِسْنُ؛

كأنّ حصانَه القربانَ، من لحم الغمامِ

[1]– منصف لوهايبي: ديوان منصف الوهايبي(كتاب الجغرافيا)، دار آفاق للنشر، تونس، ط01، 2018،ج02، ص184.

***

من كوّة أخرى نرى عمرو بن كلثومٍ

يلَوِّح في الطريق إلى دمشق وقاصَرينا ... النوم باعد بيننا

والحلُم غربال الحقيقة[1]

إن الذات وهي تحاور السالفين تعيد إحياء ما مات من شعرهم وما ذبل من كيانها- على حد سواء- كما أنها تستأنس بالانتماء للأسلاف وفحول الشعراء وأمجادهم (الحطيئة وعنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم...)، ولا يقتصر الأمر على التناص مع الشعراء الجاهلين بل حتى مع النص القرآني، يقول في القصيدة نفسها:

الأرض مثل البحر تُطعمنا وتأكُلنا.. والقصيدة فُلكُ نوحٍ..

غير أن نبيَّها الملاّح يا ابن العبدِ، لم يقْشِر بها وجه المياهِ

صبيحة الطوفان... لم يبلغْ بها دلْمون إلا

وهي تغطس ثم تطفو ثم تغطس ثم تطفو... الحوتُ

من موج إلى موجٍ يقاذفها.[2]

إن هذه القصيدة المطولة لمنصف الوهايبي تروي قصة الحنين إلى المكان وأهله، ولكن هذا الحنين لا يفتؤ يخبئ في ثناياه حسرة على أقوام بادت واغتربت كما اغترب هو نفسه، فلولا سفينة القصيدة(والقصيدة فُلكُ نوحٍ) لما تمكّن من النجاة من طوفان الأسى والحزن هذا،

[1]- المصدر السابق: ص189.

[2]- المصدر نفسه: ص197.

إنه احتماء بالنص واحتفاء بفيض الكتابة كونها تجربة خلاص وتطهير للذات الشاعرة من مآزقها وأزماتها الوجودية وتصدعاتها الروحية.

لا تقتصر تجربة الشاعر في استحضاره للشخصيات القديمة، بل تتجاوز ذلك إلى محاورة ومعارضة الشعراء العرب المعاصرين الذين تجرعوا كأس الاغترابذاتها، ففي قصيدة : "بدر شاكر السياب مازال يهطل في قصيدته المطر"، يقيم الشاعر حوارية طريفة مع شاعر العرب: "بدر شاكر السياب"، معبّرا عن حزن تراكمي حارق لا تطفئ ناره قطرات المطر، يقول:

هي شرفةٌ تنأى ولا قمر،

لأرقىَ سلّمي الحلزونَ؛

ساءت صحّتي

وغشيتُ من فرط القراءة في الظلامْ

والنوم عندكَ يا بويبَ الطفلِ صحوٌ خاطف

كبريق ملاّحتهم

وأنا سهرتُ الليلَ في مطر

[كنبض القلب،

يهطل قاتما،

في ساحة الخزّافِ]

كنتُ أخاتل الكلمات مبلولا

أجمع في يدِي حباتها

الشعر يبدأ من كلام نيِّئ كالعشي

من مطر علينا أو لنا[1]

كانت أنشودة المطر بيانا حداثيا عربيا احتفى به الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، ولعل حضور هذا النص في مدونة الوهايبي يوحي بدخول الشاعر في موجة الكتابة الحداثية العربية، والتي يعرّفها الشاعر نفسه بقوله إنها:«فعل كوني شمولي، ونزوع إلى القانون الذي ما بعده قانون، هي ليست معيارية تنهض على قواعد تستتبع الحكم بالصواب أو الخطأ، وإنما على أحكام وقوانين عامة»[2]

هذا ما يبرر نزوع الوهايبي نحو الكتابة الارتدادية التناصية غير المحكومة بقواعد صارمة، بل هي استجابة لنداء الحداثة العربية، وهي شكل من أشكال الحساسية الجديدة، كما أنه موقف ورؤية روحية/جمالية تجاه العالم.

إن الباعث الأساس وراء اغتراب الذات الشاعرة في نصوص الوهايبي يكمن في إجهاض حلمه في وطن عربي متّحد، ولعله السبب الأبرز الذي جعله يتبنّى مشروع الحداثة العربية كبديل طارئ عن التخشّب الفني للقصيدة العمودية، فهذا التحول لا يلبي حاجة فنية جمالية فحسب، بل هو تحول كذلك في رؤية الشاعر ووعيه بما حوله من أحداث سياسية واجتماعية، يقول في قصيدة: الآن استراحت ركابي:

كنتُ أعلنُ للماء والنار والريح

أن البلاد الأريضة واحدة

والبحار الوضيئة واحدة

[1]– المصدر نفسه، ص226.

[2]- منصف الوهايبي:ألواح، مجلة كلمات، العدد2936، 16 تموز 2016، ص08

كنتُ أبحثُ في الوطن العربيّ
عن الوطن العربيّ
فحاصرَني عَسَس واقتَفوْا حُلُمي
فانسللْتُ إلى جسدي واختبأتُ
الآن استراحتْ ركابي
الآن استرحتُ[1]

تبدو خيبة الأمل جلية في مطلع القصيدة، حيث إن الذات الشاعرة تقف موقف المودّع لحلمها، إذ يحمل الفعل "كنتُ" نبرة حسرة على أمنية مضت(كنتُ أعلنُ للماء والنار والريح/أن البلاد الأريضة واحدة/والبحار الوضيئة واحدة)، وهو الذي كان يفاخر ويزهو بها، فقد اغتالت السياسة هذا الأمل وهدّته، لتكون هذه الأزمة هي الدافع الأساس في تحول الوعي لدى الشاعر ومعها تتحول التجربة الشعرية من المنحى الوجداني العاطفي إلى العمق الوجودي القلق:

ها أنتِ تأتين محلولة الشّعر
ها أنتِ تأتين عاريةً
وتنامين عندي
(أنتِ يا من تسكنين البرق تأتين مع الأمطار
في عرس البحار الزّرق،
تأتينَ طيورا داهمتْها العاصفه
وأنا أَطبعُ يا سيدتي فوق جبين الصاعقه
قُبْلتي البِكر وأمضِي حاملا حلمي علامه
للتي ترفع البحار عِجاف الكلماتْ

[1]. منصف الوهايبي، ديوان الوهايبي، دار محمد علي للنشر، ط1،، صفاقس،(تونس)، 2010، ص41.

تُقبلينَ امرأة في ليلها أبذرُ حلمي
وبذور الحلم لا تُزهر إلا في انعتاق العاصفه
وأنا غمستُ في ماء البحار الزّرْق سيفي
ثمّ قدّمتُ لنفسي.[1]

يتحول البوح الشعري عندي الوهايبي من محاكاة للخارجي القاتم إلى حوارية طريفة «بين ذاتية الشاعر وذوات أخرى، قد تكون كائنات بشرية أو كائنات أخرى حية أو أشياء خرساء، أو حتى علامات لغوية، وهذا الحوار هو الذي يضاعف العالم ويفتح باستمرار أفق المعنى، إنه النسغ الكوني الطري»[2] الذي يملأ الفجوات بين العالم والذات الشاعرة رائية –كانت–أومرئية.

يطالعنا الشاعر الجزائري " مصطفى الغماري" برؤية جديدة لظاهرة الاغتراب، من خلال نصه ذي المنزع الإسلامي، إذ يتخذ من غربته خلوة يعود فيها وبها إلى طهر الذات ونقائها الأول، يقول في قصيدة "حديث الشمس والذاكرة":

تغرّبتُ عنّي
وحيد أنا في زمان الهجير
أقاتِلُ باسمكِ ألف جدار
وكم قتَلَتْني الوجوه الصّغار
ولكنّني باسمك الصعب أحيا
أموتُ وأحيا...
وفي شفتي وعدك الحق
في مقلتيّ انتظار

[1]– المصدر نفسه، ص43.

[2]– منصف الوهايبي وآخرون: منصف الوهايبي الشعرية الحق، المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية، تونس، ط01، 2021.

أسافر حتى النهار
وأرحل شوقا إلى (القدس)
شريان وجد إلى (قندهار)
***
وأعرفُ أنّك ذاتي
يحدّثني مطر الذاكره
وأنّك في شفتي الحديثُ
وفي مقلتي الباصره[1]

إن استعمال أفعال: أسافر، أرحلُ، توحي « أنها تعبير عن رغبة لا واعية لاستكشاف الأ الخفية عبر الزمن والمكان، والتي اتخذت لنفسها أشكالا فنية جديدة، فاقترن النفي بالإبداع في الأذهان لزمن بعيد»[2]، وسواء كان منفى الشاعر قسري أو اختياري، حقيقي أو لغوي، فإن طرائق التعبير عن هذه الظاهرة كثيرا ما تتوشح بصبغة تأملية تروم من خلالها الذات الشاعرة العودة إلى زمن البداية عن طريق تظافر أداتيْ الخيال والذاكرة.

أما في قصيدة "شكوى" فتبرز النزعة الإسلامية للشاعر الغماري من خلال مناجاته وابتهالاته الوجدانية وشكواه لله، فقد أعيته آلام الاغتراب ومزّقت ذاته، يقول:

أ مولاي ... الهوى يقتا
ت من كبدي ومن أملي
وتركض تركض الظلما
ءُ... تعصر حبة المُقلِ
ومنّي ..آه يشرب دربي السادر

[1] مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة(شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، دط، 1986، 68-69.
[2] حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ص148.

ومنيّ..آه يسخر دهري الكافر

***

أ مولاي... الهوى يقتـــــا

يقتات من كبدي ومن مقلتي

وما لي في الهوى أمـل

سواكم... أنتم أملـــــي[1]

تلجأ الذات الشاعرة في هذا المقطع إلى الشكوى ومناجاة الذات الإلهية، وقد اشتغل الشاعر على لغة الزّهاد والعبّاد المتضرعين (تكرار لازمة أ مولاي)، وذلك عائد إلى ثقافته الدينية الإسلامية، فكثيرا ما يستنجد بإيمانه ليهزم قلقه واغترابه، لعل سرعان ما يعود إلى نقطة البدء وهي القلق والألم، إذ تحمل جل قصائده حلقة دائرية« تكون نقطة الانطلاق فيها "غربة" تمر بالحزن والألم، والشعور بالضياع والملل والوحدة، لترجع إلى نقطة البداية غربة واغتراب دائمين.»[2]

نفهم من خلال ذلك، أن مأساة الاغتراب عند الغماري لا تنتهين فهي تتأجج وتخمد لتتأجج مرة أخرى، فهي–لاشك–نوع من أنواع الرفض والتمرد من قبل الذات الشاعرة، يقول في القصيدة نفسها:

إلى ما يا طيور الفجـــــ

ـرِ تضرب فيك أسفار

وتسكرُ منك قافية

مهاجرة..وإعصار

وتكبر فيك يا طيؤ الضـ

[1] مصطفى الغماري: أسرار الغربة(شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (الجزائر)، ط02، 1982، صض147.

[2] سهام زيتوني: جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري–دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل– أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة المسيلة، (الجزائر)، 2018/2017، ص114.

ـــــحى القدسي أسرار

وتبقى أنت في وادي

السراب مولولا غردا

كقيثار...يمد الضو

ء فاصلة..ترف مدى

وتبقى أنت وجه الغربة الساحر

وتبقى أنت رمز الرفض الحاضر

لزهر دربنا السادر

ويسلم دهرنا الكافر[1]

إن ظاهرة الاغتراب في تجربة مصطفى الغماري تعبّر عن حالة الرفض والتمرد على القيود الاجتماعية، فقد باتت غربته تنتشي بالحرية الذاتية والأنس الروحاني، رغم ما يكتنفها من ألم ووحدة، وهذه الرؤية الفارقة تجعل الغماري ضمن ركب رواد الحداثة في الجزائر.

[1] مصطفى الغماري: أسرار الغربة(شعر)، ص147.

ثالثا:الحب صنوُ الوجود في العالم أو كوجيتو الحب:

الحب سر إلهي، دقّت معانيه عن الوصف وتأبّت، فإن كان أوله هزلا وآخره جدا كما عبّر ابن حزم، فأوسطه سكينة واحتواء وائتلاف للأرواح والتقاء، وإن الحديث عن الحب هو حديث عن العالم الأكبر والوجود الإنساني في أصل تكوينه، و مخطئ من يعتقد أن الغور في موضوع الحب هو انغماس في الانطباعية العاطفية وابتعاد عن الموضوعية العقلية، لأن الحب ببساطة هو حلول في الآخر– بمفهوم المتصوفة– ووعي بالذات فبغض النظر عن دوره الأخلاقي الذي يعكف فيه المحب على تهذيب نفسه وتربيتها على الفضيلة، فإن هذا الأخير كذلك يبلغ منه الهوى مبلغا ينأى به عن الخلائق كلها ليرى في محبوبه عالمه الأوحد،« ويفتتن به وتنطبع صورته في ذاته حتى لا تفارقه البتة، ومن يبلغ هذه الحال لا يعود قلبهُ يسَع أحدا سوى محبوبه، فيتوحد به ولسان حاله يقول: يا أنت أنا، وعندها يذهل عن كل صورة، فلا يدرك إلا محبوبه ولا يتحدث إلا عنه، بل لا يبصر ولا يسمع سواه»[1]

إن الحب في حقيقة الأمر هو التقاء الذات بجوهرها من جهة، ومعرفة لقيمتها وقيَمها المثلى تجاه الاخر من جهة أخرى، إنه انبثاق لحقيقة الوجود وتمظهر للكينونة الأصيلة للإنسان في العالم.

بالحب يكتشف المرء ذاته ويبعث من موته ويولد بعد مواته، ولعل البحث في الامتداد الكرونولوجي لمصطلح الحب يحيلنا دون شك على الأساطير القديمة ومن بينها ما ذكره "أريستوفان" الشاعر الآثيني الكوميدي في محاورته الشهيرة مع "أفلاطون" أن كل فرد من الأنواع البشرية(ذكر، أنثى، خنثى) كان « مدورا على هيئة كرة، وله أربع أيد وأربع أرجل

[1] علي حرب: الحب والفناء(تأملات في المرأة والعشق والوجود)، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط1، 1990، ص49.

يمشي عليها جميعا، وله أربعة آذان ووجهان، وهكذا تزدوج فيه بقية الأعضاء، وركب الغرور هذه الكائنات، فثارت في وجه الآلهة، وغضب زيس الإله الأكبر، فشطر كل فرد فيها شطرين عقابا ونكالا لها، ومضت هذه الأشطار يبحث كل منها عن شطره رغبة في الاتحاد كما كان الشأن في أصل النشأة، وهذا هو سبب الحب»[1].

فالمعتقد اليوناني يفضي إلى أن الحب بحث عن كمال الذات وحنين الجزء للجزء والنصف للنصف الآخر، إنه رأب للفجوة بين الجنسين وأوبة إلى الذات من خلال الغير، فهو اندماج يثبت التفرد واجتماع يضمن التوحد،«الحب قوة فعالة في الإنسان، قوة تقتحم الجدران التي تفصل الإنسان عن رفاقه، والتي توحده مع الآخرين، إن الحب يجعله يتغلب على الشعور بالعزلة والانفصال، ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه، أن يحتفظ بتكامله، في الحب يحدث الانفراق: أن اثنين يصبحان واحدا ومع هذا يظلان اثنين»[2]، فهو ليس مراوحة فيزيولوجية وعلاقة مادية تبنى على الحضور والغياب كما في العلاقات العادية بين الأفراد بمعنى؛ حضور الآخر(المحبوب) يلغي حضور الأنا(المحب)، وغياب الآخر يعني حضور الأنا، بل هو حضور للأنا في حضور الآخر وغياب للأنا في غياب الآخر، ولكن هذا الاندماج والاتفاق لا يعني امحاد الذات وذوبانها، وإنما تبقى متميزة ومتفردة عن محبوبها على عكس ما يراه المتصوفة مثلا (سيأتي الحديث عن نظريتهم ونظرتهم في الفصل الموالي) من توّحد العاشق في المعشوق.

فالحب بقدر ما يقربني من ذاتي يقربني من الآخر، وبقدر ما اتفق مع الطرف الآخر أتميز عنه، ومن خلال هذا نتقرب قليلا من مفهوم الحب السهل الصعب في الآن عينه فنقول على لسان الفلسفة والفلاسفة: إن الحب«قوة كونية شمولية، تعني التعلق المتبادل

[1] شوقي ضيف: الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، (مصر)، ط1، 1999، ص10.

[2]. إيريك فروم: فن الحب (بحث في طبيعة الحب وإشكالاته)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، لبنان، 2000، ص28.

لجميع العناصر ببعضها بعضا، فالعالم قائم على الحب، وبدونه تنقطع الصلة بين جميع الأشياء والعناصر، وعلاوة على ذلك، فالحب هو مصدر المودة، وهو لا يجمع السماء والأرض فحسب، بل يجمع الناس أحدهم مع الآخر، إن الحب يعدّ فطريا عند الناس الذين مصيرهم الموت، وبفضله تظهر عندهم هواجس ودية، ويمارسون الأعمال الودية التي يدعونها "المسرة" كما يسمونها "أفروديت" (اللذة)»[1]

أما في النص الشعري العربي المعاصر فيتجلى الحب في كونه تعبيرا عن أزمة الفشل والخيبة والعذاب والعلاقة الانسانية مع الآخر،« فالواقع الاجتماعي بهمومه وتعقيداته واقع معتم يحول دون إتمام تجربة حب حقيقية، ويحول دون صفاء المحبين، فالاخفاق في تحقيق الأحلام البسيطة يحول أفراد المجتمع إلى قوة معطلة مستنفرة للغضب، لا للحب، للثورة والتمرد»[2] وانطلاقا من هذا، تتكشّف لدينا مجموعة من الثنائيات المتولدة عن هذه الرابطة (الحب) ولعل أبرز هذه الثنائيات هي ثنائية:الذات/الآخر(الأنثى) لذا سنحاول استجلاءها في المدونة الشعرية المختارة و إبراز تعالقاتها في النص وعلاقتها بالكينونة الأصيلة للشاعر المغاربي المعاصر.

01- تشظي الذات والاحتفاء بالأنثى الحبيبة:

كأي علاقة ثنائية هناك طرفان يتم بينهما التفاعل والتداخل والصراع –أحيانا– فإن الحب كذلك يحمل تمظهرات عدة في علاقة الذات المحبة بالآخر المحبوب، ومما لاشك فيه أن الذات تتعدد كذلك بتعدد آخرها كون الأخير يمثّل مرآة عاكسة لصورة المحب المتعلق والباحث عن وجوده وتواجده في تفاصيل وكيان الآخر، ومن ابرز تجليات الآخر– انطلاقا من هذا المعطى– في النص الشعري المغاربي المعاصر نجد الأنثى أو الحبيبة التي تمثل

[1]. فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس والثقافة، تر: نزار عيون السود، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، (سوريا)، ط01، 2010، ص31.

[2] كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني (دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي، ص150.

الملاذ والفردوس المفقود للذات الشاعرة المغاربية المعاصرة وإن اختلفت رمزيتها وطريقة اشتغال الشاعر عليها.

يحمل النص الشعري في ديوان الشاعر الجزائري " عبد العالي رزاقي": **الحب في درجة الصفر** طفرة في الاشتغال على الحب كهبة وجدانية وقيمة وجودية تتموقع فيه الأنثى وتتبوأ صدر اللغة الشعرية في تفريقاتها المختلفة وتفريعاتها المتنوعة: إذ تحمل قصيدة" السفر في المنافي" تشظيا عميقا للذات في حالة اغترابها الوجودية وغربتها المكانية عن الوطن فتلجأ إلى احتواء الآخر (الحبيبة) والاحتماء به من عواصف التشتت والمنفى يقول "عبد العالي رزاقي" في مقدمة القصيدة:

أسندت ظهري للموانئ،

سافرتْ كل الشّوارع في دمي

أكلتُ حذائي.

أكلت حذائي...

كان وجهي يزرع البسمات في مقل الصغار وفجأة.

سقطت عن وجهي الستائر

أغرقتْ مدني عيونُ الشرطة الزعماء.

فحملتُ وجها آخر.[1]

[1]. عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر(ديوان شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1977، ص 69.

تتجلى في مقدمة القصيدة حالة التمزق الوجداني الذي كابده الشاعر في منفاه، إذ يصطدم القارئ بلغة الشاعر التي تفيض حزنا وأسى مستجيرا من نار الشوق إلى موطنه الذي تركه خلف ظهره (أسندت ظهري للموانئ./ سافرت كل الشوارع في دمي) بلهيب ولوعة الفراق والحنين لماضيه البعيد القريب (أكلت حذائي../ كان وجهي يزرع البسمات في مقل الصغار)، حالة الاغتراب العميق –هاته– تسيطر على ذات الشاعر لتتشابك داخله الهواجس وتتعدد الرؤى فيلجأ إلى خرق اللغة العادية المألوفة«لتحل محلها لغة الشاعر ميتا–لغة، ليس همها الإقرار والاستفسار والطلب وإنما الحضور، الشاعر يحضر بلغة تؤكد حضورها غير العادي، الخيالي، الثوري، الأسطوري، يعني انفجار ذات الشاعر انفجار اللغة»[1]، ما يعني خلق عالم جديد مشحون بالقلق الأنطولوجي، عالم تستنجد فيه الميتا–ذات* بالآخر المحبوب ليسافرا معا باللغة إلى عالم الشاعر الجديد عالم القصيد، يقول " عبد العالي رزاقي" في القصيدة نفسها:

سافرت في عينيك

أدفن في ضمير الكون

وجه الكائنات.

أدغدغ الحلم الذي مازال ينمو في

دم الأطفال.

[1]. أحمد برقاواي: أنطولوجيا الذات (بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،(المغرب)، ط01، 2014، ص268.

*. و الميتا–ذات كلمة تتكون من جزءين؛ ميتا: وهي كلمة يونانية ترجمت بأشكال مختلفة؛ ما وراء ، ما فوق.. فالميتا تحمل معنى التجاوز، الاختلاف، التحرر، الميتا نقيض العادي..." ميتا–ذات" الذات التي تحررت من المألوف، المختلفو عن المألوف، المتجاوزة للمألوف..(نقلا عن احمد برقاواي: أنطولوجيا الذات)

في لون العيون

***

يا أنت!

من أنت؟

الذي بيني وبينك لم يكن حبا

وجئت الآن...

أرسم وجهك المدفون في صدري

أغنية القصيد.[1]

هنا يتبلور السؤال الوجودي ويتعمق ليصبح حوارا بين ثنائيتين بارزتين: الذات الشاعرة –من جهة– وأثناه اللغة أو القصيدة – من جهة أخرى– ولكن على عكس الثنائيات التي تقوم–غالبا– على الصراع يبدو الشاعر متماهيا مع أنثاه متحاورا معها و طالبا منها أن تمنحه موثق الخلد وموعده، إنه التماهي الذي ينقل الخطاب من التعبير عن الآخر المحبوب/الأنثى إلى« خطاب معبر عن الأنا، عن الذات الشاعرة. ولذلك فإن الشاعر في الحالين لا يجاوز التعبير عن حبه الذاتي»[2]، وهو ما نلمسه في المقطع الموالي من القصيدة نفسها إذ يقول:

من أنتِ يا ذات العمامة؟

لا تردّي.

[1]. عبد العالي رزاقي: الديوان، ص 72.

[2]. زياد الزعبي: قراءات في الأدب الحديث، دار امانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، دط، 2002، ص49.

لم أعد أهوى سماع الأغنيات.

في "كان" أبحرنا.

وفيها

قد غرقنا

كلنا كلمات!

***

ورحلتُ في عينيكِ.

أبحث عن إله.

وزعي قلبي على كل الأحباء الذين يهاجرون إلى المنافي...[1]

فالكلمة أو اللغة هي إله الخلد التي احتمى واحتفى بها الشاعر في غربته وغيبته عن أحبته المهاجرين مثله وقد أوصاها بتوزيع هذه التركة الثمينة عليهم، إن البارز في المقطع الأخير هو هيمنة "الأنا"(لم أعد، أهوى، رحلتُ، أبحثُ...) مقابل تضاؤل وتقلص "الأنت"(من أنتِ؟، لا تردي..)، إلا أن الحقيقة غير ذلك، فالأنا التي تبدو صلبة في النص وباللغة، بينما هي فيما وراء اللغة (الميتا–لغة) هشة تتوكأ على وجود "الأنت" لكي تكون موجودة هي الأخرى بشكل يحدده نظام التخاطب وتؤثثه علاقة طرفي الخطاب، إذ« لا تستطيع "الأنا" أن تقدم وصفا نهائيا وكافيا لذاتها لأنها لا تستطيع أن تعود إلى مشهد المخاطبة الذي أطلقها، وهي لا تستطيع أن تروي كل الأبعاد البلاغية لبنية المخاطبة التي يحدث الوصف نفسه في نطاقها...وهو أمر يتضح في سياق التحويل، أو بالأحرى في نموذج التواصل الذي

[1]. عبد العالي رزاقي:الديوان: ص73.

يوفره التحويل، فهنا يكون المرء متلقيا بين حين وآخر كما أنه يتكلم.»[1] في شكل تناوبي بين الحضور والغياب والظهور والاختفاء لعنصري التخاطب، غير أن صمت "الأنا" أو سكوتها لا يلغيها ولا ينفيها والعكس صحيح بالنسبة للأنت، ومن هنا يتضح أن العملية كلها تقوم على الاكتمال والتكامل بين الطرفين فأنا أنت عندما أكون أنا، وأنت أنا عندما تكون أنت، وهو ما قصده الشاعر من وراء إلحاق نون الجماعة في : أبحرنا، غرقنا، كلنا كلمات... ولعلها محطة مفصلية فارقة في علاقة الذات بالآخر الأنثى؛ فلا غرو أن نجد تماهيا وتمازجا بين الطرفين رغم بروز ضمير الأنا بشكل طافح لأن الوعي الشعري الجديد يقتضي استدعاء الرؤيا الأنثوية بتفريعاتها المختلفة والتي من خلالها تتناسل وتتعدد رؤى العالم الأخرى، فيصبح حضور الأنا والآخر «لحظة التقاء الأطراف المتصارعة، لا لحظة افتراقها، أو ابتعاد بعضها عن بعض، بمعنى أنه صراع يحسمه "الحضور" ويفجره "الغياب" يحسمه حضور الأطراف المتصارعة في ساحة الصراع، أي في المكان– الزمان المتصارع عليه لأجل الحضور فيه، وبفجره غياب تلك الأطراف المتصارعة، أو بعضها عن ساحة الصراع أو المواجهة»[2].

مما لا شك فيه أن اشتغال الشاعر الحداثي على الأنثى يبدو– للوهلة الأولى– كقيمة رمزية جمالية مكرورا ومستهلكا، غير أن المتمعن في النص يدرك حقيقة مفادها أن الأنثى لا يقصد بها الكائن الفيزيولوجي المادي المقابل للذكر، بل إنها حالة وجودية تجتاح كيان الشاعر –من جهة– والخطاب اللغوي – من جهة أخرى– وتجبره على الاستنجاد بالأنثى وكسر النسق الفحولي المغلق من خلال لبس عباءة الأنثى سواء بتأنيث اللغة أو تأنيث الذات وذلك لأن« الحب سعي متواصل لتجاوز حالة الانفصال، ولأنه قوة كبرى توحد كال الكائنات ، فإن هذا الحب لا يمكن أن يكون شخصا مغلقا. صحيح أنه يمكن أن يتمركز

[1]. جوديث بتلر: الذات تصف نفسها، ص 132.

[2]. عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص191.

حول ذات تمثل موضوعه، ولكنه في حقيقته يجاوز هده الذات أو يجمع فيها الكون فتمثله»[1].كما هو الحال في قصيدة:"من يوميات مواطنة من الدرجة الثالثة" لعبد العالي رزاقي :

أعرفكم بي:

أنا امرأة أغرقتها مدينتكم في الضياع.

فصـــــــارت

لكل الرعاع.

وها أنا أعترف الآن...

باسم الذين يعبون من خمرة الحب كأس الضياع.

ومن يومياتي:

- على الكف...
- في زمن الخوف...
- والوشم أسطورة الأشقياء.[2]

تتجلى في المقطع رؤية الشاعر للأنثى فقد تلبّس بها بوصفها وسيلة انعتاق وتحرر –تارة– و وحالة بوح وإفصاح – تارة أخرى – وهو ما يخالف ويناقض أعراف الفحولة الشعرية القديمة في الثقافة العربية وفي القصيدة كذلك، فـ«المذكر له من اللغة والثقافة غير

[1]. زياد الزعبي: قراءات في الأدب الحديث، ص162

[2]. عبد العالي رزاقي: الديوان، ص 103.

ما للمؤنث، له الأسمى والأرقى والأفضل ولها ما دون ذلك»[1]، والمفارقة أن عبد العالي رزاقي يستغل فجوة الاضطهاد الثقافي واللغوي للمرأة ويجعل من الأنثى دثاره وأداة التحرر والانفكاك من خلال استعارة لسانها المقهور وتبني خطابها في التحرر من أجل تحرره الذاتي الأكبر.

بعيدا عن الصبغة الرمزية الجمالية للأنثى في القصيدة المغاربية المعاصرة، يحفل كذلك النص الحداثي بالأنثى كنسق مضمر مناهض للفحولة وللسيطرة وللتسلط، وقد وظفه الشاعر كقناع للعبور إلى محطتين بارزتين:

- الأولى: إقامة تهجين بين اللغتين الفحولية الجامدة والأنثوية الناعمة للحصول على خطاب مركب تتداخل فيه الأصوات وتتعالق ضمنه الرؤى وتتعمق الحريات، وهو ما يضمن للذات الشاعرة فرصة التبدّل بالآخر وتبادل الأدوار معه ؛ إذ لا تتقيد بضمير تخاطبي واحد(ضمير المذكر)، كما أنها لا تنغلق حول ذاتها بل تلبس الآخر وتصبح الذات عينها كآخر.
- الثاني: تستغل الذات الصوت الأنثوي الذي تعوّد المخيال العربي على تصنيفه في دائرة المقموع والمهمش في تثوير دلالات النص وشحنه بخطاب التحرر وكسر الهيمنة وتقويض السلطة وهو ما لمسناه في قصيدة:" المشي أمام الجنازة" لعبد الله رزاقي، إذ يقول:

رسمتكِ فوق جبيني وشمًا

ورُحتُ ألملم طيفكِ من تحت أحذية الفقراء.

فقالوا: يوزع بعض المناشير ضد الحكومة ...والزعماء..

[1]. عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة واللغة والجسد)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط01، 1998، ص 54.

أحبكِ

لا تذكريني (كحلم قديم)

فإن الأحبة إذ يحلمون...

يضيعون خلف العيون.

ووجهك يأخذ شكل نساء

يزف بهنّ إلى "القصبة"

رفعتُ يدي احتجاجا

ولكنهم حجبوا الشمس عن مقلتي.[1]

فصارت الأنثى(القصيدة) هي حصن الشاعر وخطيئته في آن واحد، إذ يحبل النص الشعري –هاهنا– بحالة التمرد والرفض ليصبح فعل الكتابة عريضة تُحمل وتتعدد فيها الأصوات وتتجدد فيه الرؤى «حين دخل اليومي والمقموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية مما أنسن لغة الشعر وأنسن الشاعر و جاء الشاعر بوصفه إنسانا وليس إلها أو نبيا أو فحل الفحول أو (أنا) طاغية»[2]، تصف العالم من الخارج أو من برجها العاجي المتعالي، إنه صدام مباشر بالوجود تصبح فيه الذات الشاعرة ذاتا فاعلة في النص ومتفاعلة مع العالم، بل وتؤثث لعالمها الخاص وفق رؤيا تشحذ إمكانات اللغة وتشحن دلالاتها.

[1]. عبد العالي رزاقي: الديوان، ص 144–115.

[2]. عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،(المغرب)، ط02، 2005، ص66.

02- الذات الشاعرة والأنثى الوطن (علاقة احتواء):

يتأبط الحب -بوصفه حالة فيض وجداني وقلق وجودي- ذراع القصيدة مراهنا على النص المتعدد والمفتوح على القراءات المختلفة ليحمل عن الذات الشاعرة عبء وقساوة هذه التجربة، فاللغة الشعرية الحداثية بإمكانها حمل دلالات تنوء بالشعرية الكلاسكية، لأنها تفجر اللغة لتستوعب السياسة والتاريخ والفن والفلسفة، ولتسع الجد والهزل، الغموض والوضوح، الذات والآخر، وعندها يصبح الشعر عالما رحبا لا يقبل الصنم اللغوي والشكلي المتكلس بقدر ما تغريه النبوءات والإبدلات، لأنه «أوسع من أن يشتغل على اللغة بمفردها»[1]، وإنما كذلك تجاوز مستمر للصلابة و تقويض دائم للمألوف والمهيمن ورأب دؤوب لتصدعات الهامش، إنه نص ينافح عن الاختلاف «يقبل باختيار السراديب، لأنها المأهولة بالإنصات لما تترصده حروب اللغات، في السراديب تتأخر الأزمنة، وبالحيوية الفائقة تتملكها ذات السؤال، بحثًا عن دلالية مغايرة»[2]، إنها سراديب الذات الشاعرة المثقلة بالمفارقات والثنائيات، وما دمنا نتحدث عن الآخر الأنثى في علاقتها بالذات الشاعرة أو الكاتبة، فهي تتمظهر(إضافة إلى ما ذكرنا سابقا) في النص الشعري المغاربي المعاصر وفق عدة مستويات وتجليات، فالأنثى هي الوطن وهي الأم والأصل والملاذ الذي يلملم شتات الذات ويحتويها وهذا التعدد يلاحظ في قصيدة" الزمان الجديد" لحسن الأمراني:

أجيء إليكِ وقد لفظتني كل نساء الأرض

أنا الشحّاذ أجيء إليكِ فضميني

واشتعلي!

اشتعلي!

[1]. محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 1994، ص88.

[2]. محمد بنيس: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أوقفتُ عليكِ دمي

فدعيني أشربْ من دمكِ الساقي وجه الأرض

وماذا لو يتحوّل دمي المتفجّر من عيني جداول تسقي قلب الأرض؟

أنا العاشق، لا أطلب أجرا في العشق.[1]

أخذ الشاعر يعرف نفسه في مطلع المقطع ويصف ذاته بأنه شحّاذ منفيّ(أنا الشحاذ) رمته جهات الأرض ولفظه عالمه المحسوس، ليحتمي بأنثاه الوطن طالبا حق اللجوء الروحي مقابل حرقه(واشتعلي..اشتعلي) ولاشك أنه يقصد هنا مرحلة الخلاص من شوائب عالمه المادي المحسوس الذي بات يطوق إمكانياته ويقيّدها« ويمنعه ليس من مجرد التحرر والانطلاق في فضاءات أوسع وأرحب من فضاءاته فحسب، بل يمنعه –فضلا عن ذلك– من التصرف في نفسه واختيار الوضعية التي يريد، فضلا عن اختيار الوسائل المناسبة في عملية مواجهته، إنه يعزل الموجود – في إطاره– عن عالم الوجود (الحر والمفتوح) الذي يقع خارجه»[2]، ليعبر بالروح إلى عالمها الخاص باذلا دمه ولغته في سبيل ذلك وهنا تكمن المفارقة لدى الأمراني في علاقته بالأنثى الأرض أو الوطن؛ فهو من جهة يطلب الاحتماء به ومن جهة أخرى يقبل أن تحرق ذاته وتتمزق في سبيل مبتغاه، وهنا كذلك يستعين الشاعر باللمسة الجمالية والدفقة الشعورية متمثلة في تجربة العشق(أنا العاشق لا أطلب أجرا في العشق) للإجابة عن السؤال الوجودي ومحنة الاغتراب عن الذات والوطن:

كوني قاتلتي

بيدكِ ولا بيد الأعداء

[1]. حسن الأمراني: الزمان الجديد(ديوان شعر)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط(المغرب)، ط1، 1988،ص09.

[2]. عبد الواسع الحميري: كينونة التفرد والاختلاف(جدلية الكائن والممكن في بنية الخطاب الإبداعي المنجز الشعري الحداثي أنموذجا)، دار الانتشار العربي، بيروت، (لبنان)، ط01، 2013، ص242.

أنا القربان

وأنتِ الفاكهة المحمية

بالأشواك البريّة

يا امرأة تتمدّد

ما بين محيط الرّعب

وبين محيط الموت الأخضر.[1]

يُلبس الشاعر وطنه في هذا المقطع من القصيدة نفسِها عباءة الحبيبة ليغدو الحوار الوجداني بين الأنا والأنتِ مبنيا على ثنائيتين:

- الفناء (الأنا): كوني قاتلتي، بيدك ولا بيد الأعداء، أنا القربان..
- البقاء (الآخر الأنثى): كوني، أنتِ الفاكهة المحمية، يا امرأة تتمدد..

تكابد الأنا المتكلمة غربة الخارج واغتراب الذات محاولة التجلي ولكن هذا الحضور مشروط بفناء الأنا في حد ذاتها وغيابها، ولكن في مقابل ذلك يحل محلها «الآخر الأنثى التي تعتبر علاقة الأنا المتكلم بها هو الحضور وما عداها غياب، تبعا لما ذهب إليه "ألان توين" في أننا نرى في الآخر وعلاقتنا به حضورا للوجود وللانهائي»[2]، لتغدو علاقة الأنا والآخر الوطن علاقة مقلوبة تتجاوز التقابل بين الثنائيتين إلى نمط تواشجي جديد يكفله النص وتتكيّف معه اللغة وفق نسق يوحي بالقطيعة مع التصور الناشز المنغلق حول الذات

[1]. حسن الأمراني: الديوان، ص10.

[2]. آمنة بلعلى، عبد الله العشي: فقه الشعر، من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى، دار ميم للنشر، الجزائر، دط، 2019، ص77.

إلى وعي الذات بعالمها الجديد، عالم التحرر والانفتاح على الآخر دونما توجس منه ولا تعال عليه.

يتعالى في المقطع الموالي من القصيدة صوت الخيبة والوجع الذي ينتاب الشاعر إزاء وطنه الأم، فرغم كل ما يبذله الشاعر تجاه أرضه وعالمه إلا أن الأخير يظل عاجزا عن احتوائه وهنا تتعمق غربة الذات وتتقلص رغبتها في الحياة يقول الأمراني:

حبَبْتُكِ يا أم! ما أنكرتْني الرياحُ

وأنكرتِني أنتِ!

ما أوجع القلب إذ تنكر الأم أطفالَها

آه أيتها المستحمة في نهر البؤس

تلك بحارُ داء تناديك

فاغتسلي

أو خذي من دمي

إني عاشق ودم العاشقين مباح[1]

يلجأ الشاعر إلى العتاب كوسيلة أخيرة للتخلص من غربته ووجعه بعدما لفظه موطنه ورفضه عالمه الموحش، فلا يتوانى عن بذل روحه فداء لموطنه فتتداخل تجربته الشعرية بتجربة العاشق المازوخي الذي يستعذب عذاب معشوقه ويتلذذ بألمه وهجره، إنه «عاشق يصلى سعيرا فينقلب مسرورا، ولا يدعو ثبورا، ولا هل إلى الخروج من سبيل، ولكن هل من مزيد!! فأي نفس بين جنبيْه تلك التي تهنأ بالألم وتغنيه، وتسعد بالشقاء، وتجد في الذل عزا،

[1]. حسن الأمراني: الديوان، ص10،11.

وفي اللظى بردا وسلاما، وأي عاشق يقدم على هذا الانتحار العاطفي قربانا»[1]لأنثاه الوطن لا لشيء سوى لأجل تحقيق الكينونة والوجود الأصيل في العالم

يمكن أن نلخص المسألة الوجودية للشاعر من منطلق الحب في علاقته بالآخر الأنثى(الوطن) بثلاث مراحل متعالقة ببعضها البعض:

المرحلة الأولى: هي مرحلة جمالية رمزية بحتة أشبه ما تكون بتجارب شعراء الحب العذري القدامى، يتفيأ فيها الشاعر ظلال الحب ويتلقف لغة العاشقين ويقتفي أثر الحلم بلقاء المحبوب.

المرحلة الثانية: تبرز الذات الشاعرة المتكلمة في هذه المرحلة من خلال اللغة الأناوية والخطاب ذي الطرف الأحادي (من الأنا إلى الأنتِ) والذي لا يروم التعالي على الآخر، بل سرعان ما نكتشف ذوبان الأنا وانبثاق الآخر الأنثى كعنصر موجه للنص ومتحكم في الميتا لغة.

المرحلة الثالثة: تولد الذات الشاعرة من جديد بعد الانصهار في الآخر الأنثى والتماهي معه وفق رؤيا تؤثث لعالم يقبل حضور الآخر وفيه تستطيع الذات اكتشاف إمكانياتها.

03- الذات الشاعرة والأنثى-القصيدة:

يعد ديوان الشاعر الجزائري **الأخضر فلوس:** "أحبك ليس اعترافا أخيرا"من بين الأعمال التي تمردت على الخطية والنمطية في الكتابة، فزيادة على ظاهرتي الاغتراب والحنين فإن المدونة كذلك تحتفي بتجربة الحب كتجربة بديلة عن الموت واليأس.

[1]. محمد طه عصر: سيكولوجية الشعر، العصاب والصحة النفسية، عالم الكتب، القاهرة، (مصر)،ط01، 2000، ص14

قبل الولوج إلى عالم النص وجب علينا أولا أن نقف عند عتبة العنوان (أحبك ليس اعترافا أخيرا) التي تشحن دلالات النص وتختزلها، فهو« أهم وأخطر العتبات النصية يهب النص حضوره وكينونته بتسميته وإخراجه من فضاء المغفل إلى فضار معلوم، إن النص لا يكتسب الكينونة ويحوزها في (العالم) إلا بالعنونة»[1] وأول ما يلاحظ في هذا التركيب هو الفعل: "أحبك" إذ يمكن أن نقرأ هذا الفعل من أفقين مختلفين:

- من حيث المبنى: أحبّ هو فعل مضارع مستتر مسند إلى الأنا الفاعلة أو المتفاعلة مع الحب، فيما تُلحق به كاف الخطاب لتبيّن الطرف الذي استحوذ عليه فعل الحب.
- من حيث المعنى والمقصد: يوحي زمن الفعل (الحاضر) بتجدد فعل الحب واقترانه بالذات الشاعرة ومصاحبته لفعل الكتابة « لأنه تقدم فاعل مع الإنسان حيث سار»[2]، فكأنه هو من يمنح النص حياته وكما أنه يشكل بؤرة البوح ومحوره ارتكازه.

ينبني الجزء الثاني من العنوان(ليس اعترافا أخيرا) على النفي بـ: ليس وهنا يصدم الشاعر قارئه بأن جعل هذا البوح ليس اعترافا أخيرا له، بل وأفرغه من سكونيته التي تواضع عليها كاتبو وقارئو الاعترافات، ليجعل اعترافه –هذا– ممتدا ومتمردا على بنيتي الزمان والمكان، فهو متجدد تجدد فعل الحب والكتابة على حد سواء.

[1]. روفيا بوغنوط: أقانيم الكتابة: الفيض الصوفي في تشكيل العنونة في ديوان"أنطق عن الهوى" لـ: عبد الله حمادي، مجلةRevista Argelina، العدد02، 2016، ص138–139.

[2]. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوة إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط06، 2006، ص245.

تحمل قصيدة "صلاة لعينيك" ملمحا من ملامح الاستنجاد بتجربة الحب بغية العودة إلى الذات وإعادة بعثها وانكشافها في الوجود من جديد، بعدما حجبها الواقع الحسي الأليم وتاهت في غياباته، يقول الأخضر فلوس في مطلع القصيدة:

حطّت على فنن التحنان أطياري

وفي لهاتي تمطّت قامة النار!

تشقّقت قدمي في وحل غربتها

ولم يزل فوق وجهي رمل أسفاري

كلّ المرافيء قد أسكنتها شفتي

وحينما اشتقت كانت لحن أوتاري!

أعطيت للريح موالي..وأشرعتي

فضيّعتني..وخانت لون أزهاري!

قد عشت عمري مع الأصداف مرتقبا

فجر اللقاء..كان القلب قيثاري[1]

يوحي مطلع القصيدة بحالة الشوق والغربة التي يكابدها الشاعر بعيدا عن وهج الكتابة والبوح (كلّ المرافيء قد أسكنتها شفتي/وحينما اشتقت كانت لحن أوتاري)، فشفتاه تنوء بحمل البوح وبسر القصيدة بعدما أنكر عالمه لغة الإنصات وخانت الأسماع موالهِ(

[1]. الأخضر فلوس: أحبك ليس اعترافا أخيرا (ديوان شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط، 1986، ص19.

أعطيت للريح موّالي وأشرعتي فضيّعتني..وخانت لون أزهاري) فعاش زمنا وهو يكابد لوعة الكتابة ويكابر حرقة الكتمان وشوق اللقاء مع ذاته.

تتجلى في المقطع الثاني من القصيدة نفسها حالة الانعطاف في مسار البوح إذ لبّت الكتابة نداء الشاعر فاخضرّت حروفه بعدما كانت يبابا:

حتى بدت كعيون الفجر ضاحكة

منارة الشوق فاخضرّت منى الساري!

يا منبع النور..لو تدرين كم ظمئت

روحي إليك..وكم أسرجت أشعاري!!

***

مدي يديك ..فإن البرد شرّدني

وأذبل العشبَ في دربي وأبصاري

تسابقت أغنيات الضوء في خلدي

بعد اللقاء..وحنّت خيل أفجاري!

تتبّعت خطوات الفجر قافلتي

ورفرفت في دمي آيات أنوار

يا منبع النور..هل عيناك راجعة

بي للصفاء..فإني ظامي‌ء عار!![1]

يشبّه الشاعر تجربة الكتابة أو القصيدة بالحبيبة التي تراءت لناظريْه بعد طول غياب (حتى بدت كعيون الفجر ضاحكة /منارة الشوق...) وما إن أبصرها حتى توهجت حروفه من جديد (فاخضرّت منى الساري) ومن هنا يبدأ مسار التغيّر في الخطاب؛ إذ انتقل من اليأس إلى الأمل، ومن الظلام إلى النور، وتحوّل المعنى من حالة الاستعصاء إلى حالة البذخ والغزارة (تسابقت أغنيات الضوء في خلدي/بعد اللقاء..وحنّت خيل أفجاري/تتبّعت خطوات الفجر قافلتي/ورفرفت في دمي آيات أنوار).

إن تمثّل الشاعر القصيدةَ كحبيبة هو المنعرج الحاسم الذي مكّنه من ولوج عالم البوح الذي طالما استعصى عليه، وهنا نلحظ أن توظيف تجربة الحب كخيط يربط الذات الشاعرة بالكتابة أسهمت بشكل كبير في تحقق الذات وتشكّل النص، فالحب وحده هو الذي كشف الحجب عن رؤى الشاعر وخرق شرنقة العي التي لازمته من قبل، إن الاستعانة بتجربة الحب وتصوير القصيدة كأنها حبيبة جعلت الذات الشاعرة توجد وتنبق وتتحقق ليصيح الحب كإرادة للكتابة والملهم الأول للشاعر ويكون ذا قدرة على السمو والانفكاك من قيود الشر والخوف المفروضة عليه سواء من العالم الحسي ومكابدات البوح على حد سواء.

لقد تجاوز النص الشعري المابعد حداثي نظرية الشعراء الرومانسيين الانجليز – على وجه التحديد– الذين يرون أن مفهوم الحب ينبني على «السعي الدائم نحو المثل الأعلى الحقيقي، وحالة العشق الدائم، والركوع الصوفي أمام المبدإ الأنثوي، إن مفهوم الحب هذا، قد خلقه بصورة رئيسة الشعر الرومانسي وبخاصة الشعر الرومانسي

[1]. المصدر نفسه (الديوان): ص 20–21.

الإنجليزي الذي أوجد قدسية الحب السامي المثالي»[1]، إذ تجعل الرؤية الجديدة الحب وسيلة وأداة للكتابة لا غاية يسعى النص للوصول إليها.

تبرز في قصيدة " حزينة تنظر العشاق" قيمة أخرى من قيم الحب متمثلة في مقاومة الموت أو الفناء – على حد تعبير المتصوفة– اعتمادا على تجربة الحب واحتماءً بطقوسه، فبنية عنوان القصيدة في حد ذاتي يبوح بشوق الذات الكلمى الحزينة لرؤية العشاق، ليغدو الحب لحظة التجلي التي تنقذ الذات الشاعرة من الزوال، يقول فلوس:

دخان يشرب الأضواء..والأمطار..

والرمل الممدد فوق أضلعه

ينادي الريح تحمله

تفجّره بحارا تغرق الأيام..والدنيا!

وواحات النخيل تمزّق

الصمت الرهيب بأنه حيرى

موقّعة على شبّابة العمر

فتخنقها رصاصات

تطارد في ظلام الليل عصفورا

ينفض تربة القبر

خطى تأتي..

[1]. فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس والثقافة(فلسفة الحب والفن الأوروبي)، ص202–203.

دخان يشرب الأمطار..واحات

تذوق مرارة الموت

وجاءت...

مثل طير أخضر الريشات "حيزيه"

بقامة نخلة فرعاء..

بعينيها يغرد جدول صاف

كأنوار سماويه..

وتحمل فيهما الوديان..والبحرا

وضحكتها كأغنية.. تضوع لحنها عطرا[1]

تشكل لفظة "دخان" محور ارتكاز الجزء الأول من النص وهي تدل على حالة الدمار والخراب والموت وفي فلك هذا المحور تدور معظم أفعال المقطع (تفجّر، تغرق، تمزق، تخنق، أحرق..) إنها حالة اليأس والتشظي التي تطارد الذات الشاعرة ولكن هذه الذات ما إن تدّثر بدثار الحب حتى توشحت رؤاها بالخصب وتزيت بالمطلق، يبدأ هذا المنحى من قوله: وجاءت.../مثل طير أخضر الريشات "حيزيه" ليتدفق فيض الكتابة برؤية المحبوبة وتتحول معجمية الدخان الذي هيمن من قبل إلى معجمية تتزين بالفرح والبهجة(يغرد جدول صاف، أنوار سماويه، الوديان، البحر، أغنية، لحن، عطر).

[1]. الأخضر فلوس، لديوان، ص49-50.

إنها – إذن– قوة خلاقة تعيد رأب تصدعات الذات الشاعرة –من جهة– وتمنح تجربة الكتابة إمكانية الإبداع والخلق من العدم –من جهة أخرى– «إنه عبور نحو الما وراء عبر ملكة الخيال الفاعل أو الخيال الخلاق.»[1]

رابعا: الذات الشاعرة وجدلية الحضور والغياب: من وهم الواقع إلى القصيدة–الرؤيا:

يتمحور السؤال الرئيس في هذا المبحث حول علاقة الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة بالقصيدة–الرؤيا كظاهرة شعرية وجدانية/أنطولوجية، إذ يمكن أن نوجز هذه العلاقة في النقاط الآتية:

- هل القصيدة– الرؤيا انفصال عن العالم وهروب إلى النفس الباطنة للإنسان؟ أم هي تفاعل مع الواقع وتشابك مع هواجس النفس في اليقظة؟
- وكيف تفسر العلاقة بين سؤال الكتابة الحداثيةوالقصيدة الرؤيا كأفق رؤيوي شعري يتجاوز الواقع والمألوف؟

لعل أبرز سمة تميز التجربة الشعرية الحداثية هي كونها تجربةُ تجاوز وتخط للنمطية والمألوف، فقد أسهم احتكاك رواد "مجلة شعر"(يوسف الخال، أدونيس...) وقبلهم أنصار شعر التفعيلة(بدر شاكر السياب ونازك الملائكة) بالمدرسة الغربية وتأثرهم بثقافتها في تبلور اتجاه شعري جديد قائم على كسر البنية الشعرية الخليلة وتجديد الرؤيا*، فالكتابة الشعرية الحديثة لم تعد تلك الكتابة التي تتوخى البنية اللغوية المغلقة التي تصوّر العالم المادي من

[1]. ينظر: هنري كوربان: الخيال الخلاّق في تصوف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، المغرب، دط، 2003، ص139.

*. ويقصد بتجديد الرؤيا أو القصيدة – الرؤيا لدى أدونيس أن القصيدة لم تعد بسطا أوعرضا لردود فعل النفس إزاء العالم، ليسشت مرآة للانفعال غضبا كان أو سرورا، فرحا أو حزنا، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا، إنها بهذا المعنى، القصيدة–الواقع بكل أعماقه وأبعاده، أو القصيدة الحياة (ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص23.)

الخارج، بل صارت القصيدة تتبنّى« الرؤيا الكونية. وهذه القصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلائه، وتنمو أفقيا في تحولات العالم، وهي لا تصدر مصادفة عن مزاج أو وحي، بل تصدر بدفعة واحدة ورؤيا واحدة وحدس واحد، وهذه دعوة مباشرة إلى رفض التقليدية في الكتابة، وارتضاء منهج التجديد ضمن فضاءات الخلق والبعث والرؤيا، بحيث يتمكن المتلقي –بعد طول عادة– من أ يشاهد مظاهر الكون التي حجبتها عنه العادة والألفة»[1].

جاء هذا الموقف التجديدي في الشعر المعاصر نتيجة التأثر المباشر بفلسفة الشعر الألمانية تحديدا مع نيتشه وبعده هيدغر اللذين يريان أن الشعر هو لغة العالم التي من خلالها تتكشّف الذات وتنبثق الموجودات وفق رؤيا كونية إنسانية تتجاوز العالم وتنخرط فيه في آن واحد، وتعيد بناء السياق العلائقي الجامع للأنا ولآخر.

لم تكن التجربة الشعرية المغاربية المعاصرة بمنأى عن هذا التحول، وقد تزعم الشعراء الرومنسيون كأبي القاسم الشابي ورمضان حمود وغيرهما هذا التوجه إذ بدت ملامح التجديد الأولى مقتصرة على البنية الفنية للقصيدة لكنها سرعان ما تحولت الرؤية الشعرية مع الجيل المغاربي السبعيني والثمانيني نحو تذويت النص الشعري وتذويب الرؤية الأحادية وصهرها في رؤية كونية إنسانية منفتحة على الثقافات والأشكال الإبداعية المختلفة.

01- الذات الشاعرة والعبور نحو الحلْم:

ما فتئ الشاعر المغربي المعاصر ينشد التجدد والتحرر ويحاول تهجين نصه ودعمه بآليات جديدة دون إحداث قطيعة كبرى مع الشعرية العربية، لأن سؤال التجديد لا يعني المحو المطلق لما سبق ولا السكون الفني المطبق، إنما هو هدم وبناء متواصل ورفض

[1]. حبيب بوهرور: تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني (قرلءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر،جدارا للكتاب العالمي، عمان، (الأردن)، عالم الكتب الحديث، عمان، (الأردن)،ط01، 2008، ص 178-179.

متبصر «ولا عافية له إلا في شك ملتهب، يمزج الإيقاع باللاإيقاع، واللغة باللالغة، والصوت باللاصوت، والحقيقة بالأسطورة، والذروة بالهاوية، والألوان بالانفعالات، والممكن بالمستحيل، والأزمنة بالذاكرة، وهو في كل ذلك يدرك أنه فوق بركان يرقص، وأنه في زمن كل ما فيه لا يستجيب له إلا إذا قاربه بشمس السؤال»[1]

يتجلى الأفق الرؤيوي للذات الشاعرة وهي تتخطى المحسوس إلى المجرد في ديوان الشاعر حسن الأمراني، حيث إن الشاعر يمارس طقوسه التجديدية في نصه الشعري الملغز بما يحمله من مجانية المعنى والتباسه، وهو الأمر الذي ينقل القارئ من حالة المتعة الفنية إلى التأمل والتفكر فيما وراء اللغة في واقعة تكون أشبه بتفجير اللغة وتثويرها وتمثُّلِ الحلْم بدل تصوير الواقع، وهنا يصبح « الشعر إذن يحقق غاية نفسية ذاتية –زيادة على الغايات الأخرى– وهي غاية منسجمة مع ذات الشاعر وتستجيب لطبيعة تكوينه النفسي الرافض، والطموح إلى الأفضل، وبين هذين "الواقعين" تتأزم الذات الشاعرة وتتكاثف في أعماقه الطاقة الوجدانية والشعورية مما يتطلب "تفجيرًا" يعيدها إلى حالة الإتزان»[2]، ولن يكون هذا التفجير إلا على حساب اللغة الشعرية، فالرؤيا الشعرية هي منطقة التماس بين الواقعي المرئي والمتخيل المجرد أو بين الحضور والغياب بين الوهم الظاهر والحقيقة الباطنة وهو ما يحمله ديوان " سآتيك بالسيف والأقحوان" لحسن الأمراني، فزيادة على ما يزخر به الديوان من نفحات دينية إسلامية وشذرات من اللغة الصوفية فهو كذلك يتمثل التجربة الشعرية المعاصرة من خلال اللغة المشفرة الغامضة والمؤسطرة في كثير من الأحيان ولكن بجعل الذات محورا ليس فقط لعملية الكتابة بل كذلك للمعرفة الكونية ومنها تنبثق معرفة الآخر والعالم على حد سواء ولعل عنوان الديوان في حد ذاته يوحي بأن الكلمة هي السيف الذي سيراهن عليه

[1]. أحمد بلحاج آية وارهام: الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار أفروديت، مراكش، (المغرب)، ط01، 2010، ص28.

[2]. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، (الجزائر)، ط01، 2009، ص265.

الشاعر وبها سيعرف عالمه ويصنع ذاته وهذا المقطع من قصيدة " في البدء" يوحي بحالة الاغتراب والاضطراب الداخلي بدءا من معاناة البوح والكلمة إلى محنة فهم الوجود ونفسير مشكلاته، يقول "الأمراني":

في البدء حنّتْ إلى شفتيّ الفصولْ

وفي أول الخطو

أوقدتُ فوق الصخور فناري

وأعددتُ للفقر تجفافاً

استقبلتني الرياحُ

بما أنا أهل له

وانتظرتُ، انتظرتكِ حتى تضايق مني انتظاري[1].

يحمل عنوان القصيدة (في البدء) دلالة مكثفة توحي ببداية رحلة أو محنة ما أو صراع ما بين الواقع والحلم أو بين الماضي والحاضر بين الكائن والممكن داخل كيان الشاعر، إنها بداية السؤال الذي طالما تأجل حتى جاءت لحظة الكشف الشعري لدى الشاعر وأمامها ينصهر الواقع بعذاباته لتحل محله الرؤيا التجريدية بما تحمله من معاني مقترنة « بالمضامين الروحية التي تتحد مع فيضها، وتمارس الحياد لتلتف بطقوس مجانية»[2] تربط الماضي بالحاضر والعالم المعمول بالمأمول، تتجلى هذه الرؤيا من خلال النص في مرحلتين أساسيتين:

[1]. حسن الأمراني: سآتيك بالسيف والأقحوان (شعر)، مؤسسة الرسالة، بيروت، (لبنان)، ط01، 1996، ص29-30.

[2]. محمد سالم سعد الله: أنسنة النص، مسارات معرفية معاصرة، جدارا للكتاب العلمي، عمان، (الأردن)، عالم الكتب الحديث، إربد، (الأردن)، ط01، 2007، ص 107.

- المرحلة الأولى(الما قبل): هي مرحلة الألم والتساؤل والبحث عن الذات وفيها عن حلول تنقذ الشاعر من ورطة الدم والحديد التي أصابت البلاد العربية مطلع التسعينات، يقول "الأمراني" في القصيدة نفسها:

وفي أول الخطو

والدرب في أدمعي مبهم

رأيتهم يعبرون دمي

يلوّحُ لي دمهم من بعيد

فتنهض في أضلعي وردةٌ

... وسيف صقيلْ

رأيتهم في تبوكَ

وفي كربلاءَ[1]

هذا الواقع المرير سيعقبه التساؤل والبحث عن الملجإ الآمن:

ومن يا ترى سيدثّرنِي

إنْ أنا عدتُ إلى البيت مرتعشاً

بعد ليلٍ طويلٍ طويـــــــــــــل؟

[1]. حسن الأمراني: الديوان (مصدر سابق)، ص31.

ومن سيكون رفيقي وأمني

وراحة عمري إذا ما خرجتُ؟

ومن سيخبئُ في صدره

سرَّ حلمي الجميـــــــــــــلْ؟[1]

تتراكم وتتزاحم الأسئلة لتشكل بؤرة تحاصر الذات الشاعرة لكنها سرعان ما تستعيد توازنها من خلال ممارسة لعبة الكتابة التخييلية اللامحدودة وهنا يحضر الرمز كقيمة فنية وشحنة دلالية تضع القارئ في ورطة تأويلية، فيمنحه الحرية –حينا– ويشده إلى التفاعل مع السنن النصية ومقصدية المؤلف –في أحايين كثيرة– «بهذه الصورة يغدو قرار التأويل الرمزي قرارا يرتبط في بعض الأحيان بالجانب المقصدي الإنتاجي الذي يفرض وجود بعض الدلالات التي تستوجب من جانب القارئ النباهة والذكاء الهرمينوسشي. إن النص بهذا المعنى، مجال حضور الذات المنتجة وحمولتها الاستراتيجية»[2]. لتصبح الذات الكاتبة ذاتا فاعلة تنتقل من العالم المأمول إلى عالمها الرؤيوي المؤثث باللغة والمتجاوز لضيق الوصف إلى رحابة التشييد والتشكيل الرمزي التخييلي.

- المرحلة الثانية (الما بعد): وفيها يحضر الحلم كغاية محضة للكتابة يترنح النص من خلالها بين عالميْن؛ واقعي وتخييلي، يقول "الأمراني":

ولمّا تضتيق مني انتظاري

نقشتكِ في عالم الظن أيقونة

[1]. المصدر نفسه: ص32.

[2]. فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (المغرب)، دط، 2003، ص 61.

لم تلامس تضاريسَها ريشةٌ

ثم قلت: خذيني بأجنحة الحلْم نحو تخوم نهاري

نشرتُ القلاع

وقلت: الأحبّة قد لوّحوا

والدماء الدليلْ

تغربتُ عشرين عاما بمملكة الشعر

أطلبُ مملكة السيف والأقحوان

وأوغلتُ حتى نعتني الطلولْ

وفي آخر الخطو قبل انهياري

وجدت انتصاري

لأني وجدتكِ في ذلك الأرخبيلْ[1]

إنه الهروب نحو الأمام، نحو فعل الكتابة وتخليد للحظة الكشف الشعري؛ إذ لا يقتصر دور الذات في هذه المرحلة على المحاكاة بل يتعداه إلى إنتاج وتوليد دلالات جديدة غير مألوفة قائمة « على انتقاء المعطيات وإعادة تنظيمها في تركيب جديد يمنحها شكلا مغايرا، ومعان جديدة. هذه العمليات البنائية التي تتزامن فيها أفعال التذكر وعمليات الانتقاء والتركيب، تحدّد الجانب الإبداعي التوليدي في فعل التخييل. لذلك يكون الرهان الاستراتيجي

[1]. حسن الأمراني: الديوان، ص 32-33.

للتخييل هو توسيع أفق الإدراك، وبالتالي تجديد المجرى العادي للحياة، بما يضخه من صور وتخييلات منبثقة من رحم المألوف»[1]

فالذاكرة التي قامت بتخزين الحوادث والأماكن والأحاسيس في مناطق من اللاوعي الإنساني، تعيد استدعاءها عبر وساطة الخيال لتنبثق في الصور الشعرية الشبيهة بالحلْم، وإن الشعر لرؤيا – كما يقول أدونيس– لذلك فالانتقال من الرؤية الحسية إلى الرؤيا القلبية المجردة هو غاية القصيدة الحداثوية المجانية المنفصلة عن عنصري الزمان والمكان، والمحلّقة في الرمز والمجاز، بذلك يصبح المستحيل خارج النص ممكنا داخله والممنوع في مملكة اللغة المعيارية مسموحا في عوالم الرمز والإشارة « فثمة الحلم قائدا للنص أو تابعا له، وهل المجاز سوى حلم اللغة للارتقاء بها من عتمة المألوف المستهلك إلى إشراقة الغريب المبتكر!! لقد منحت أسطورة الحلم مخيال الشاعر آليات فائقة لتطويع المفردة وتجديد العبارة وتخليق الصورة»[2].

تتجلى تيمة الحلْم في ديوان الأمراني بشكل أوضح كلما صوّر أوجاع الوطن العربي، ففي قصائد: "**احتفال، الدخول إلى حدائق إقبال السندسية، نار سرنديب، مكابدات ابن عمر**"، ينزع الشاعر نحو نمط من الكتابة الجديدة تتشظى من خلاله لغة النص وتفرغ من دلالاتها الجاهزة ليعاد شحنها من جديد بنبوءات الشاعر واستشرافه لما سيحدث للأمة مستقبلا دون أن يخلو ذلك من العودة إلى الماضي والاستلهام من أحداثه، يقول في قصيدة احتفال:

تأججت النارُ في شرفات الوطنْ

[1]. محمد بوعزة: سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، (المغرب)،منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، (الجزائر)، منشورات ضفاف، بيروت، (لبنان)، ط01، 2014، ص185.

[2]. عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،(المغرب)، ط 01، 1999، ص62.

فسدّي النوافذ، سدّي النوافذَ

إن الرياح تجيء من الغرب مثقلة بالرصاص

وطعم الوهنْ

ومدّي الرداءَ

نفكك – مع الفجر– أزرار حلمٍ يخبّئه القلبْ

مدّي الرداء، ولا تعبئي بزئير العواصفْ

نبايع على أن نقاتل حتى انفراد السوالفْ

تأججت النار... مدّي يديكِ

فلا صبر لي كي أسافر وحدي

وأرتاد حر الهواجر وحدي

ولا أيْدَ لي كي أقاتلَ جالوت وحدي[1]

يبدو الشاعر في هذا المقطع قلقا مضطربا، حيث يحاول الهروب من أغلال عالمه ووطنه الذي بات على مرمى حجر من رياح الغرب المحملة بالرصاص والدمار والانسلاخ من القيم الوطنية، غير أن الحلم الذي يسكن ذات الشاعر هو ما يبقيه على قيد الأمل(نفكك – مع الفجر– أزرار حلم يخبئه القلب)، وسرعان ما يتحول من حالة الإحباط والعدم إلى الرغبة في إثبات وجوده من جديد (نبايع على أن نقاتل حتى انفراد السوالفْ)، وهنا بالذات

[1]. حسن الأمراني: الديوان، ص 36-37.

تولد الذات الشاعرة من رحم اليأس لتعيد تشييد الوجود وتخلق عالما تتموقع وتتموضع فيه وفق رؤى تحبل بها لغة النص لتتقاسما(الذات واللغة) لحظة العبور من الخفاء إلى التجلي ومن الغياب إلى الحضور(تأججت النار... مدّي يديكِ/فلا صبر لي كي أسافر وحدي/وأرتاد حر الهواجر وحدي)، إنه الحلم الذي تلوذ به الذات الكاتبة لمنحها سر الوجود وتلتحف به اللغة الشعرية لتضمن المجانية والخلود.

يشحن الشاعرة في قصيدة" الدخول إلى حدائق إقبال السندسية" نصه برؤى الأمل والتحرر من سلطة الدم والدمار، فرغم كونه يستهل القصيدة بحالة من القلق والحزن والاغتراب إلا أنه سرعان ما يستدرك انطفاء جذوة روحه وذبولها بحلم يسكن ذاته ليعيد تشكيل العالم به يقول الأمراني:

...نار البداية فوقَ احتمالي

وفوق ظنونِي

تُجرجرني غربة الروح نحو انشطاري

وترمي شظايا دمي للمسافاتِ

كم بين أمطار شكي/ وعصف يقيني

وكم بين خضرة أيكي وبين جنوني؟

كم من الصبواتِ المضيئة تجمع بيني وبينكِ؟

بيني وبينكِ أرجوحة الشعرِ

تغريبة الـــــعمرِ

مئذنة الـــــروح

إشراقة الجَمْـــرِ[1]

تسيطر حالة الاغتراب والشك على الشاعر فهو تائه متشظ بين هواجس الروح وهواجر الكتابة وغارق في الحزن والكآبة وهذه « حالة تفرضها وضعية الإنسان في الكون، هذه الوضعية المأساوية التي تشتمل على نقيضين: القدرات المحدودة والآمال العريضة...وهذه التعارضات في كيان الإنسان كفيلة وحدها بتوطين الحزن»[2] وهنا تتسع المسافة بين الذات والعالم لتُلقي بالشاعر نحو مأزق السؤال الوجودي(وكم بين خضرة أيْكي وبين جنوني؟..) ليتلقّفه الحلْم الذي بات يقينه الأوحد في العالم:

يُضَوّيءُ صوتكِ فوق العنادل

يجيء إلى القلب من شرفات القرون

يُهيِّئُ لي ظل زيتونةٍ في الهجيرْ

يُحرر أشواق روحي الكسيرْ

ويوقظ في الغيم حلْم السنابلْ

يُخبئُ صوتكِ لي وردةً من دمٍ

ومملكة من غبار المعارك كالقلبِ واسعةً وعريشاً

[1] المصدر نفسه (الديوان)، ص 41-42.

[2] كاميليا عبد الفتاح:إشكالية الوجود الإنساني (دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي)، ص29.

وغلائل تقوى...وريشاً[1]

يطالعنا الشاعر الجزائري "مصطفى الغماري" في ديوان الرفض بمجموعة من القصائد التي تترنح فيها ذاته بين عالمين: عالم واقعي محتقن مضطرب مشحون بالخيبة والقلق، وعالم رؤيوي تحلّق فيه الذات ضمن أفق غير محدود، وداخل هذه المسافة ينسج الشاعر نصه مستعينا بالخيال وموظفا قيما وجدانيا كالحب كونه حالة تتجلى فيها الكينونة الحقيقية والوجود الأصيل للانسان، فالحب – حسب الشاعر– يعلمنا أن نبني مدينة السعادة وسط الدمار وأن نحلم بالضياء في عتمة الظلام، بل ويجعلنا نحس بقرب العالم منا وبتآلف الآخر معنا، يقول:

في زمن الطاعون والردة واليمين واليسار!

في زمن الصديد والغثاء والدوار!

في الزمن المتاجر السمسار!!

بالجوع

بالسفاح

بالأكواخ!!

بالإعصار..

الحب يا حبيبتي قوافل المدينه

بعد على أيامه تخضوضر الشواطيء الحزينه

[1] حسن الأمراني: الديوان، ص 44–45.

تهزأ بالمرافيء اللعينه

تكفر بالبيادق الهجينه!

تستوطن المدينة المدينه

نولد في أيامها

نكبر في أحلامها[1]

تبرز القصيدة–الرؤيا في هذا المقطع كقيمة وجدانية ووجودية ينسج بها وفيها الشاعر عالمه–الحلم بعد أن مُزّق واقعه، أنه حالة صلح مع الذات وتصالح مع الآخر حيث تتجلى رؤيا الشاعر في إقامة موطن(مدينة) بديلٍ تولد فيه الذات والآخر معا ويعيشان جنبا لجنب(نولد في أيامها، نكبر في أحلامها) ويكفران بلغة الحرب والكره.

إن أمل الشاعر في عيش السلام والأمن والحب بات ممكنا بعد أن احتضن النص هذا الحلم، وسرعان ما يتحدى "الغماري" مظاهر التبلد والرداءة التي بدأت تعصف بقيم مجتمعه برؤاه الموغلة في التفاؤل والتصالح مع الآخر، يقول في قصيدة "براءة":

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمة الأسحار في هدب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات...

العاصفات...

[1]. مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض(شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 25–26.

الناشرات...

الفارقات...

الموغلات مع الهجير

كفروا بمعجزة العصور.

***

اسق الرفاق فربما طرب العبيد

من سكرهم...ويثور فلاح ويكبر عامل

تميس بِيد

وتطل بالحلم الترابي الرغيد

من خلف شطآن

شمس تطل من المواني

شمس نهربة كأسورة الغواني[1]

ينتقل هذا المقطع بين عنصرين زمانيين بارزين هما: الماضي والحاضر وبهما ومن خلالهما يرسم الشاعر صورة لرؤاه وتحولاتها؛ فالماضي بالنسبة له يشكل لحظة مكثفة في تاريخ أبناء الوطن ووجب عليهم العودة إليها دوما لاستنهاض الهمم وشحذها ومن ثمة بناء الحاضر والثورة على مظاهر الفشل والبؤس ليسيطر الخطاب التفاؤلي في مختتم القصيدة،« ويكون الحافز القادر على تحقيق الفاعلية والديناميةلعملية الرؤية الكلية الشاملة عبر الإمعان

[1]. المصدر نفسه (الديوان): ص67- 70.

والتمظهر والحضوري والغيابي والشعري والتعبيري في تكوين التشكيل الرؤيوي للقصيدة»[1] لكنه يبقى تفاؤلا حذرا رغم كونه مشحونا بأمجاد الماضي الجميل.

إنها شعرية تتأثث وفق تداخل للأزمنة وملدن أداتين هما الذاكرة والخيال واللتان تعملان على تفجير وتثوير دلالات النص وتخطيها لحدود الواقع لتغدو الكتابة الشعرية موضوعا للحياة وللإنسانية وللكونية بوجه عام لا مجرد فن وحسب ومن ثمة «راحت قصائد الحداثة تكشف عن رؤيا فلسفية، وربما متفلسفة للعالم والانسان والتجربة الانسانية، مما يجعلها تكتسب هدوءاً وعمقا وتأملا، كشف عن معاناة عميقة فلسفية وأنطولوجية للوجود الإنساني».[2]

في الختام، يمكن أن نوجز أهم ما توصلنا إليه في هذا الفصل في الآتي:

إن القلق الوجودي والاغتراب الذي سيطر على الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة جعلها تبحث عن إبدال للعالم الواقعي من خلال تشييد عالم مجازي تتموقع فيه الذات وتتموضع داخله وفق علاقة تفاعلية تضمن للذات فرصا أرحب للتجلي والانكشاف واكتشاف إمكانيتها، ومن ثمة يصبح عالم النص وتجربة الكتابة فرصة للخلاص وفسحة لرأب تصدعات الذات الشاعرة.

يشكل الحب في النص المدروس ظاهرة وجودية بامتياز؛ فبعيدا عن البعد الوجداني الذي تمثله هذه العاطفة، يصبح الحب لدى شعراء المغرب العربي المعاصرين مرآة لرؤية الذات من خلال العلاقة الاندماجية الحميمية مع الآخر(الحبيبة، الوطن، والقصيدة)، ومن

[1]. محمد القواسمة: عبد الله رضوان الذات والآخر(أبحاث وقراءات ومقابلات)، ص 158.

[2] فاضل ثامر: رهانات شعراء الحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، (العراق)، ط01، 2019،ص 21.

هنا يقع التصالح مع الذات والتواشج مع الآخر ومن ثمة تنبق إمكاناتها وتتضافر رؤاها ليغدو النص نسيجا متكاملا من الحقول الدلالية الإيحائية.

أخيرا، تشكل القصيدة الرؤيا أكثر حالات الشاعر صدقا، فرغم ما تحمله من تجريدية وضبابية في مدلولاتها إلا أن ما يميزها هو توخيها العمق والمجانية في التعبير عن التجربة الشعرية المغاربية المعاصرة، حيث سعت إلى صناعة رؤى الذات الشاعرة ونحْت الوعي الشعري تجاه الهموم الإنسانية انطلاقا من طرح السؤال الوجودي حول ماهيه الحقيقة ومصير الإنسان، وقد اتسمت هذه النصوص الرؤيوية ببعدها الإيحائي الذي يربك – في كثير من الأحيان– القارئ وينزاح نحو مدلولات مستحدثة، كما أن له خاصية استشراف المستقبل من خلال استلهام لحظات تاريخية مكثفة.

الفصل الثالث: الذات الشاعرة الصوفية.

التعالي على الممكن والعبور نحو المطلق.

-تمهيد:

أولا: النص الشعري الصوفي المغاربي المعاصر: من ذات الشاعر إلى الذات الشاعرة.

01- **الكتابة ورحلة العودة إلى الذات.**

02- محنة الجسد.

03- **الكتابة بين شهوة التأنيث وشقاء التطهير.**

03-01- القصيدة الأنثى أو أنوثة الكتابة.

03-02- التطهير.

03-03- الحزن والسفر.

"أريد أن أسافر في النجوم، وهذا البائس جسدي يعيقني"

– فان غوخ –

-تمهيد:

يقع قارئ النص الشعري الصوفي المعاصر في أزمة قرائية ومأزق تأويلي مركب؛ فزيادة على كونه نصا ملغزا مبهما يحتفي بالتعتيم والغموض الدلالي – نظرا لغموض التجربة الصوفية في حد ذاتها– فإنه –كذلك– نص يتقاطع مع ما يعرف بالحداثة الشعرية وفيه تتجلى أهم مرتكزاتها، ومن هنا تنبثق القصيدة الصوفية المعاصرة مجسدة الوعي بالكتابة الحداثية المتمركزة حول الذات، إذ ترسم تلك الصورة المضطربة للذات الشاعرة الغارقة في دوامة الانكسارات والخيبات والقلق الأنطولوجي، وتحاول ملء فراغات وفجوات عالم مشوه مثقل بالشروخ والجروح الفكرية والروحية على وجه التحديد.

إن زمن القراءة الاستعجالية المكرورة التي حكمت على النص الشعري الصوفي جماليا وحاكمته دينيا وأيديولوجيا قد ولى، ذلك لأن الكتابة الشعرية الصوفية الحداثية تخلصت من إكراهاتها التاريخية المركزية التي كثيرا ما صلبت الإبداع وصادرته إرضاء لفكر أو طرف أو طرح أيديولوجي معين ساد آنذاك، ليصبح النص الجديد صوتا للأنا التي تعبّر عن آلام وآمال الجماعة، وليتقمص الشاعر – هاهنا– دور النبي الذي يستشرف مستقبل أمته– حينا– ودور المخلّص الذي يجاهد بالكلمة ويكابد من خلال فعل الكتابة وحشة الاغتراب والضياع ليعيد تشييد عالمه الخاص عالم المكاشفة.

أولا: النص الشعري الصوفي المغاربي المعاصر: من ذات الشاعر إلى الذات الشاعرة:

إن ما ينبغي لنا معرفته قبل بدء هذه الرحلة هو أن النص الشعري الصوفي المعاصر لا يتوقف عند البعد الكلاسيكي الجمالي بل إنه ينضح بزخم ثقافي ومعرفي مكثف؛ فيتقاطع فيه التاريخي والديني والفلسفي والأسطوري والروحي، وما يجعلنا نتورط في هذا الخطاب الباذخ معرفيا وفكريا وأنطولوجيا هو تلك الفتوحات الروحية التي تغياها الشاعر الصوفي المعاصر كلما اقترب من حمى الكتابة، إنه سعي دؤوب نحو المطلق وإبحار في بحور الاغتراب ونهل من فيض التجربة العميقة للذات المثقلة بجراحات العالم و فائض النص على حد سواء، كيف لا؟ وقد صارت القصيدة كائنا دائم التملص وغير قابل للانكشاف وهو ما يضاعف المحنة ويجعل الشاعر يترنح بين أزمتين: خارجية(ناتجة عن العالم المرئي المحسوس) وداخلية كامنة في تضاعيف النص عصيٍّ التكشف.

عرف الشاعر الصوفي منذ الأزمنة القديمة اغترابا مزدوجا وتجددا دائما وبحثا متواصلا في المطلق وعن جوهر الحقيقة وسر الكون، أما حديثا فأول ما يتبدى عند قراءة النصوص الشعرية الصوفية الحداثية أن هذه تجربة ترنو إلى استبطان عالم الذات الداخلي غير أنها « تتجاوز خصوصيات العالم الذاتي لصاحبها إلى احتضان حقائق العالم الأكبر»[1].

تبدو الحاجة ملحّة في عدم تجاوز الإرث الشعري الصوفي – على الأقل– أثناء عملية قراءة النصوص الراهنة، كون هذا الأخير يشكل عصارة تجربة مضنية وسمت بالتفرد والشمولية، من هنا، يتراءى لنا أن النص الشعري الصوفي المعاصر كثيرا ما يتوشح بالارتدادية والعودة إلى حداثة الحلاج والنفري وابن عربي لتضمن الذات الشاعرة كمال التجربة ومشروعيتها وتتقاطع مع تخوم الإرث الحضاري الروحي/الإنساني ثم يأتي دور

[1]عادل ضاهر: الشعر والوجود،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، (سوريا)، ط01، 2000، ص153.

الذات في إفراغ اللغة من دلالاتها الجاهزة وشحنها بأبعاد الكتابة الحداثية التي تقوم على الخرق والخلق باللغة من خلال الاتكاء على منظومة علائقية تآلفية مكونة من أربعة عناصر هي: اللغة، الإنسان، الكون، والعالم تتصل* فيما بينها لتشكل نظام ومحور تجلي النص وتحقق الذات.

من خلال ذلك واعتمادا على نصوص شعرية صوفية(من تونس/الجزائر/ المغرب)، سنحاول إبراز أهم الظواهر والعلاقات الصامتة التي تأثث بها النص- من جهة- وكذا استجلاء سؤال المعرفة (معرفة الذات والعالم) الذي كثيرا ما مزق الكيان الروحي للذات الصوفية، وعليه يمكن أن نوجز إشكالية هذا الفصل في تساؤلات أهمها:

- ما هي الوشائج والعلاقات الخفية التي ربطت بين الذات الشاعرة والنص -من جهة- والذات والعالم أو الآخر -من جهة أخرى-؟
- كيف تحوّل العالم في هذه التجربة من مكان ضيق متبدد إلى عالم رحْب متمدد؟
- إلى أي مدى تجلى الوعي بمفهوم الكتابة الحداثية التي ترى أن الذات الشاعرة هي ذات متعددة ومرنة لا تكتب عن الفرد بقدر ما تتغيا الكلية والشمولية والإنسانية؟

*مصطلح الوصل مأخوذ عن الشيخ الأكبر ابن عربي، وفحوى نظرية الوصل عند ابن عربي هو أن ما نراه في العالم من فصل بين الموجودات ما هو في الحقيقة إلا وصل خفي، وتكتسي هذه النظرية أهميتها من العلاقات الخفية التي ينسجها ابن عربي بين المطلق والانسان، وبين الانسان والعالم، ثم بين مختلف المفاهيم التي يتبناها في قراءاته، فالفصل في الكون هو وصل واقتران مضمر والاختلاف هو انسجام محجوب، وبالتالي فإن هناك علاقات تآلفية خفية بين جميع عناصر الكون وهي محجوبة إلا على العارفين أو الواصلين على حد تعبير الصوفية (مأخوذ عن خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص27.)

01- الكتابة ورحلة العودة إلى الذات:

لا غرو أن إرجاع التجربة الشعرية الصوفية المغاربية المعاصرة إلى أصل واحد واضح هو ضرب من المستحيل، كونها تجربة استُنبتَت ضمن شرطية زمكانية خاصة، امتزج فيها الرافد العربي بالغربي والديني بالأيديولوجي والماضوي بالمستجد والفردي بالجماعي، غير أن ما يمكن أن نتفق حوله –في البدء– هو أن اللغة الشعرية في التجربة الصوفية المعاصرة عجزت في كثير من الأحيان عن تحمّل هذا المعنى الخصب وهو ما أجبر الشاعر على خوض تجربة الما وراء*، أو الهدم المتواصل للجاهز فكلما اتسع الفراغ اكتملت الهوية الصوفية.

تتجلى تجربة البحث في الما وراء من خلال القسم الأول من ديوان شبق الياسمين للشعر الجزائري عثمان لوصيف، حيث نلاحظ – كلما توغلنا في قصائد (الخطأ، لست أنت، النجمة، هكذا الليل، البدايات) –أنها تحمل عناصر متعددة كالقلق والتيه والرغبة في معانقة شيء خفي أو كشف معنى محجوب عن الذات الشاعرة، إنها محاولة للعودة للذات الأصيلة.

تشكّل كلمة: "الخطأ" في قصيدة الخطأ بؤرة نصية تتوالد منها الدلالات وتدور في فلكها رؤى الشاعر، يقول لوصيف:

خطأ هذي الخطى

من أين أبدأ؟

كلما أوشكت أن أستقبل الوردة

*نقصد بتجربة الما وراء ما تحدث عنه خالد بلقاسم في بحثه الموسوم بالصوفية والفراغ الكتابة عند النفري، ويقصد بها تعالي الذات وتخليها عن كل شيء ماعدا المطلق، أي البحث في ما وراء كل شيء، ما وراء الأحكام، ما وراء الضدية المنتجة لحجب الثنائيات، إنها تجربة الفراغ.

أخطيء

خطأ.. من يتبرّأ

من نبي بالخطايا يتوضأ؟[1]

يلبس الشاعر في المقطع السابق عباءة الخطيئة، فكلما همّ بالبدء أخطأ دربه وحاد عن مبتغاه، لقد صار الخطأ قدرا لا مفر منه، ولكن سرعان ما تنقذه الكتابة من الخطيئة فيعمد الى رسم مفارقة باللغة، فمادام عالمه مليئا بالمتناقضات فلم لا تكون هذه المتناقضات نفسها تآلفا وانسجاما مضمرا؟ وبتعبير آخر: لم لا يكون الخطأ صوابا والمدنس مقدسا؟ يقول في المقطع الموالي من القصيدة نفسها:

يا طائش الخطو

تفيأ

واقرأ هذه الكلمات

كلما أظلم الليلُ

تلألأ...[2]

لعل السطر الشعري الأخير (كلما أظلم الليل تلألأ) هو منعرج ومكمن التحول في دلالات النص، إذ قلبت هذه المفارقة مفهوم الخطإ لدى الشاعر من مبعث للقلق والتيه وشعور بالنقص إلى منفذ للنور ومنقذ من الضلال، إنه فرار أو بالأحرى مغامرة تروم فيها الذات الشاعرة رؤية اللامرئي بعيْن «تحرق الحجب المعلقة بين اللغة واللغة، بين المعتاد

[1] عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف،(الجزائر)، دط، 1986، ص07.

[2] المصدر نفسه (الديوان: شبق الياسمين): ص08.

ونقيضه، بين المحلل والمحرم، بين المقدس والمدنس، وشوشة وحيدة تمرق في فضاء الخيال الجماعي لتبدله، وشوشة واحدة ووحيدة لا يحتملها المعتاد، السائد، فتكون المطاردة ويكون الفرار»[1] نحو المطلق والفراغ، نحو الكتابة أو الكلمات فهي النور الأوحد الذي يتلألأ في كيانه المثقل بالجراح.

إن حالة التحول هذه تضمن للشاعر فرصة التجدد والتحقق بعدما اغترب في ترابيته، فهو لا هو حين لا يتفيأ ظلال القصيدة، إنها البغتة التي تأخذه من ذاته إلى ذاته، من الذات الجريحة المكبلة إلى ذاته الطاهرة المتحررة.

تحتفي قصيدة " لستَ أنت" بتيمة العبور والتحول، إذ يحمل العنوان (لست أنت) رفضا ضمنيا لحالة قبلية (ما قبل الكتابة) ورغبة جامحة في التحول وهو ما يتجلى في المقطع الأول من القصيدة:

لستَ أنت كما ينبغي أن يكون

سوى حين يخطفك البرق

أو تحتويك الفجاءه

لست أنت

سوى حين تنفذ من أعين الشهداء

صوب طقس البنفسج

حيث البراءه[2]

[1]محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1994،01، ص40.

[2]عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)، ص09

تبرز في عبارة "لست أنت كما ينبغي أن يكون" رؤية الشاعر الإفنائية لكل ما هو عليه وما هو فيه، فهو ينكر نفسه ما لم "يخطفه البرق" أو" "تحويه الفجاءة"، ولن يعرف ذاته إلا إذا توسد الغواية وتوضأ بلحظة الكتابة، إنها لحظة الشهود(حين تنفذ من أعين الشهداء) والصفاء والبراءة:

سوى حين تهوى

فتغوى

وحين تريد فتسقط بين يديك السماء

وتكون البداءه[1]

يوظف لوصيف في المقطع فعليْن رئيسيْن دالين على دخوله في حالة الكتابة والغياب عن الواقع هما: تهوى، تغوى وهما في الحقيقة يشيران إلى مفارقة المادي الترابي ومعانقة الروحي الذاتوي (الهوى/ الغوى)، إنها لحظة التحقق والتمكن والتجلي وعندها فقط تتحرر الذات الشاعرة وتسقط اللغة بين يدي الشاعر وتخضع له المعاني(وحين تريد فتسقط بين يديك السماء) وتولد الذات الأصيلة النقية من جديد(وتكون البداءه).

لابد –إذن– أن هنالك لحظة طارئة تكشف الحجب عن عين الشاعر، إنها لحظة العناق مع الحرف والانعتاق من الترابي المزيّف، هي لحظة الطهر والنقاء والصفاء وفيها تقلب كل المفاهيم «فيتوقف العالم عن كونه مشكلة بالنسبة إليك، يتحول فقط إلى شيء ما أنت تقوم بمراقبته، وهو في حالة تغير دائمة، لكن ليس هناك من إحساس بوجود مشكلة،

[1]المصدر السابق (الديوان)، ص 10.

وكلما كان استعدادك أكبر لفهم أن هذا العالم هو شيء أنت مدرك له، كلما جعلك العالم تكون ذاتك الحقيقية، التي هي: الوعي، والذات، والموطن، والروح.»[1]

فالاستعداد لفهم العالم والوعي بالذات يسيران في خط متواز مع لحظة المكاشفة الشعرية التي أشبه ما تكون بحالة الوجد الصوفي* أي لقاء الذات الشاعرة مع الحقيقة الكامنة فيما وراء عالم الحواس، فالشاعر – هاهنا– مريد باحث عن الحق (الحرف) من خلال تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لعلهما معا تشبعان نهمه وظمأه الأنطولوجي يقول في قصيدة "النجمة" :

تومض في المجهول

تشدني إليها

فأرتمي في نهم عليها

منخرطا في غبش الفرحة والذهول

في أفق لا يعتريه الموت والذبول

تمد لي يديها

تغسلني بضوئها الدافق من عينيها

وتجتليني كوكبا يهزأ بالأفول

[1]مايكل سينغر: الروح المتحررة(رحلة إلى ما وراء الذات)، تر:هيام عبد الحميد، دار روايات، الشارقة، (الإمارات العربية المتحدة)،ط01، 2018، ص 57

*وهو وشهود الحق في عالم الحضرة أو حالة الوجد وأهل الوجد عند ابن عربي هم: أهل الكشف والوجود، ويريد بذلك الذين يجدون الحق في وجدهم، فالسماع يوصل الواحد منهم إلى الوجد الذي لا يكون صحيحا حقيقيا إلا بوجود الحق فيه وجودا ذا كيفية مجهولة." ماحصل على الوجود غلا من زهد في الموجود" نقلا عن سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، ص1130

حين السماء تختفي

حين النجوم تنطفي

أشتقها من عدمي

أطعمها من مهجتي ومن دمي

ثم أصير حجرا يأوي إلى نهديها

حيث المياه تنتشي وتبدأ الفصول[1]

تستدعي كلمة "النجمة" إلى الذهن دلالة النور وسط العتمة وبتعبير آخر أفقا مضيئا يشد ناظري الشاعر، ولما كان العنوان عتبة مكثفة لدلالات النص فلابد أن يعاضَد بما يوازيه ويدعمه في أسطر القصيدة، وأول ما يلاحظ هو فاتحة القصيدة : الفعل تومض مع بقاء فاعله مستترا (هي أو النجمة) وهو الفعل الذي بدأت معه رحلة الشاعر، إذ يتأثث النص كله على الدوران في فلك هذا الوميض الآتي من المجهول، وهنا بالتحديد تبدأ علاقة الفعل وردة الفعل بين الذات الشاعرة والنجمة (فعل الكتابة) كالآتي:

أ. فعل النجمة: تومض، تشدني..

ب. رد فعل الذات الشاعرة:أرتمي، منخرطا..

ج. فعل النجمة: تمد، تغسلني، تجتليني..

د. رد فعل الذات الشاعرة: أشتقها، أطعمها، أصير

تمثل العلاقة المكوَّنة من (أ+ب) مرحلة التخلي: وفيها يتخلى الشاعر عن ذاته الترابية بعدما أبصر وميض الكتابة (تومض، تشدني/ أرتمي، منخرطا)

[1]عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)، ص11.

تبلغ الذات الشاعرة في (ج) مرحلة التجلي (تجتليني): وهي مرحلة التقاء الذات بالحقيقة أو هي مرحلة الفيض الشعري/الصوفي وهنا تكون الذات قد وصلت إلى إدراك وعيها بالذات الخالصة النقية بعدما اغتسلت من ترابيتها بنور الحرف(تغسلني، تجتليني).

تبرز في (د) مرحلة التحلي: وهي مرحلة تتحلى فيها الذات الشاعرة بصفات النقاء والبقاء وتتحول إلى ذات فاعلة خالقة واجدة أو موجدة(أصير،أشتقها، أطعمها،) لما حولها من عوالم ماورائية وهنا يبرز الوعي الذاتوي ويحصل الفيض الشعري.

إنه إسقاط للتجربة الصوفية القديمة على التجربة الشعرية المعاصرة في مقاماتها وأحوالها ومكاشفاتها الباطنية لما عجزت اللغة الشعرية وحدها عن تحمل ثقل أزمة الشاعر المعاصر لتصبح الكتابة فعل تجاوز وخلاص وهدم مستمر.

إن السؤال الذي يتبادر في ذهن القارئ حيال هذا النص المشفر هو: لماذا يلجأ الشاعر الصوفي المعاصر إلى ممارسة التعمية على معانيه؟ هل يرجع ذلك إلى موضة الغموض والموسوعية في الكتابة الشعرية الحداثية؟ أم هي الحيرة التي أوجدها عالم الذات المتأزم هي من تلقي بظلالها على مقاليد النص؟

إن أول ما ننطلق منه في الإجابة عن هذه التساؤلات حول نظرية الغموض في الشعر المعاصر هو الرأي القائل بأننا لا يمكن أن نواجه المشكلات المستجدة لعصرنا بلغة القدماء، فاللغة –أولا وأخيرا– تحمل فكرا ورؤية لقضايا الراهن ومن غير المعقول التعبير عن الراهن بلغة الماضي، ومن ثمة بات ضروريا على الشاعر المعاصر خلق لغة جديدة إذ «لم تعد قضية الشاعر مع اللغة تحل ببساطة – كما كانت قبل تحل– عن طريق تحصيل ثروة كافية من ألفاظ المعجم الشعري القديم، وإنما صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة... لم يعد الشاعر يحس بالكلمة على أنها مجرد لفظ صوتي

له دلالة أو معنى، وإنما صارت الكلمات تجسيما حيا للوجود»[1] أو بيتا له، فتحمل الكلمة معنى الإيجاد والخلق والتحقق والتجلي، ولا تتمولادة هذه اللغة إلا من خلال عملية توالجية* تضايفية تفاعلية بين التجربة الشعرية للشاعر المعاصر والنص الشعري. إنه سعي للعودة إلى الأصل والمنبت والمبتدأ في كل شيء حتى في اللغة، ولا يكون استرجاع المفقود إلا بإضاعته – على حد تعبير خالد بلقاسم– ومن هنا فإن استرجاع اللغة يكون بالانفصال عن اللغة الجاهزة والبحث عن لغة ناشزة لأن أي«محاولة للإسترجاع لا تفضي سوى إلى اتساع الهوة بين التائه في ليل اللغة وما ينبغي استرجاعه، لا مفر من السعي إلى استرجاع يعمق الانفصال والبعد...فالاسترجاع انفصال لا اتصال»[2] لتصبح العلاقة بين الذات الشاعرة واللغة علاقة هدم وبناء متلازمين.

تبدو نظرة التمرد أوضح في قصيدة "البدايات"، إذ يعلن عثمان لوصيف بها ومنها بداية الرفض والشروع في التحول والتجدد، فعنوان القصيدة" البدايات" يشد انتباهنا إلى نقطة البدء؛ بدء تجربة جديدة في عالم الشاعر يتحول بموجبها من حالة الخفاء إلى حالة التجلي ومن التيه إلى اليقين، وهو ما تحمله القصيدة التي يمكن أن نقسمها إلى مقطعين بارزين:

المقطع الأول:

نبدأ من عيوننا

من جمرة الخوف ومن فراشة الضياء

نرحل في نعاسنا

[1]عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط03، دت، ص179–180.

*من التوالج ومعناه: علم الالتحام والنكاح، ومنه حسي ومعنوي وإلهي. (ينظر: ابن عربي الفتوحات المكية، ص513)

[2]خالد بلقاسم: مرايا القراءة (الحكي والتأويل عند كيليطو)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 2017، ص40.

تحت رذاذ الليل وارتعاشة الهواء

نركض في حدائق النجوم

نتيه في الغيوم

مضرين بالغناء

مضمخين بالبكاء

والبحر في عروقنا

والموت في طريقنا

***

نبدأ من همومنا

من هوس البرق ومن مقابر النساء

نقتحم الظلمات

نصرع العواصف الهوجاء

نسقط في غبارنا[1]

تتجلى في هذا المقطع الحالة القبلية (ما قبل تجربة الكتابة)، وفيها تتخبط الذات الشاعرة وسط الأزمة والقلق، وقد استعمل ضمير الجماعة للدلالة على عمق الألم وشموليته فالأنا لبست ثوب الجماعة واستعارت لسانها لتعبر عن تضخم الألم وتواتره من خلال

[1]عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)، ص15-16.

الأفعال(نبدأ، نرحل، نركض، نتيه، نقتحم، نصرع، نسقط)، ولكن ما يمكن ملاحظته في هذه الأفعال هو أنها تتأرجح بين حالتين أساسيتين:

الحالة الأولى: هي حالة الأزمة والقلق والضياع، وتمثلها أفعال: نتيه، نسقط..

الحالة الثانية: هي حالة الهروب والتمرد والتحول: نبدأ، نرحل، نركض، نقتحم، نصرع...

يتخبط الشاعر في هذا المقطع في الضياع، فهو تائه باحث عن الطريق يغالب ما يعيشه في واقعه فيصرعه –حينا– ويسقط مهزوما أمامه–أحيانا أخرى–

أما المقطع الثاني فتتجسد فيه الحالة الشعرية الكشفية أو حالة لقاء الذات مع الحقيقة أو الأصل، وفيها تتحول المحنة إلى منحة ويصبح التيه والضياع يقينا، يقول في المقطع الثاني من القصيدة نفسها:

حين ارتمينا في لهيب الرمل

نزحف مثل النمل

تبدأ من جذورنا

من شهوة الطين ومن عناصر الأشياء

نهبط قاع الليل حيث الماء

ننساب في أجنة الزهر

متنكزين بالمطر

والخصب والنماء..

نصعد من أعماقنا

تخطفنا أشعة المجهول

وغيمة الذهول

ننفض رمل الخوف عن أحداقنا

نعانق البروق

وراية الطريق[1]

يدخل الشاعر حالة الكشف الشعري حال عودته إلى أصل التكوين (تبدأ من جذورنا/ من شهوة الطين ومن عناصر الأشياء) وعندها تنقلب رؤى الشاعر وتتلون لغته بمعجمية التفاؤل بعدما كانت تغرق في اليأس، نلمس هذا التحول في ألفاظ: الماء، الزهر، المطر، الخصب والنماء، غيمة، الطريق...وكلها تعبّر عن عودة الأمل والولادة الجديدة من رحم الركام واليأس، إنه الأفق المرتجى من القصيدة الحداثية، « فصورها تداخِلُ بين العنف والحنان، الأمل واليأس، الحب والعنف، الطفولة والكفاح، الحكمة والبراءة، والشعر هنا فخ الأمل، فخ التوهم بولادة جديدة، التوهم بحضور متعدد للأشياء»[2]

إن سعي الذات الشاعرة إلى خلق لغة جديدة تتداخل فيها المتناقضات وتتعالق ضمنها الموجودات ليس سعيا عبثيا، إنه تعالٍ على الواقع ومحاولة لتسيّد العالم الرؤيوي الجديد،« لأن اللغة هي الأداة الوحيدة التي تساعد المرء على التعرف على الذات والعالم، فإذا لم تكن اللغة ملكا للإنسان، فلا مجال لأي حديث عن إدراكه للعالم، هذه اللغة الجديدة هي التي

[1]المصدر نفسه: ص17-18.

[2]خالدة سعيد: فيض المعنى، دار الساقي، بيروت، (لبنان)، ط01، 2014، ص244.

ساعدت الذات الشاعرة على أن تنغمس في الغياب»[1] وتتخطى العالم المرئي إلى ما وراء العالم وإلى نقطة البدء، إنه تطهير للذات من شوائب الترابي وتجديف في المعنى اللانهائي.

لعل الشاعر يستعير التجربة الصوفية القديمة متمثلة في حالة الفناء الصوفي ليسقطها على تجربته الشعرية ليكشف حالة التحقق الذاتوي التي يتغياها، فكما أن الصوفي الفاني باقٍ في الحضرة الإلهية، فإن الذات الشاعرة بدورها تتجلى وتتمظهر كلما غابت عن واقعها، إنها كينونة خارج المكان والزمان وشوق الذات إلى الذات نفسها.

تبرز ظاهرة العودة إلى الذات لدى شاعر جزائري آخر هو "ياسين بن عبيد" من خلال ديوانه: "هناك التيقينا ضبابا وشمسا"، فلا غرو أن يجد القارئ نفسه في حالة من التخبط والحيرة التأويلية إزاء نصوص هذا الشاعر التي لا تقف عند الحدود الفنية التي فرضتها الأعراف اللغوية، بل هي بوح ورؤيا كونية كلية تختزل فهما خصبا وإحساسا جماليا عاليا بالفرد والجماعة والعالم ككل من قبل الذات الشاعرة، إنها نصوص أنطولوجية تنوء معانيها بالبعد التأويلي الأحادي وتحتفي بالتعددية والشمولية والامتداد في الزمان والمكان.

تتمركز قصيدة " هي في منطق الطيْر" حول مصطلح "الطير" كونه يرمز للمريد أو السالك الباحث عن الحقيقة والمسافر من ترابية المحسوس إلى نبوءات المطلق وأنبائه اليقين، فهذا العنوان – أولا- يتقاطع مع النص القرآني في قوله تعالى:﴿ وورث سليمانُ داوود وقال يا أيها الناس عُلّمنا منطق الطير وأُتينا من كل شيء إن هذا لهو الفضل المبين(16)﴾[2]، وهذا إيحاء من قبل الشاعر بأن ما يبحث عنه من أسرار وحقائق لا يؤتاها إلا من فقه منطق الطير ولغتها ،« إنه طير معنوي، فضاؤه الذهن، ووسائل إدراكه القلب والذوق، معاني لا تفسر بوسائل التعبير العادية، أو بالاستناد إلى قواعد المنطق، بل بأفق صوفي يذاق ولا

[1] ساجية مغراوي: تمثيل الذات في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د، جامعة مولود معمري تيزي وزو، (الجزائر)، دت، ص74.

[2]. القرآن الكريم: سورة النمل، الآية 16.

يُحكى»[1]، (وقد ورد في القصيدة ألفاظ أخرى في الحقل ذاته: النسور، جناح، العنادل، الطيور، العصافير)، إنه تداخل بين تجربة الشاعر المضنية وتجربة النبي (سليمان عليه السلام)، فكما سأل سليمان –عليه السلام– الطيرَ أن تأتيه بخبر والده داوود –عليه السلام– أراد الشاعر كذلك أن يمتطي صهوة السؤال وجذوة البحث في عوالم الكتابة مغادرا عالمه المحسوس، كما أن العنوان–ثانيا– يتداخل مع منظومة: منطق الطير* للحكيم الصوفي "فريد الدين العطار" وما يرويه من تجارب لا تنتهي للطيور في بحثها عن طائر "سيمورغ" الأسطوري، إنها رحلة البحث عن الذات من خلال مكابدات الواقع وأن جوهر الحقيقة مكتنز في نفس الإنسان لا خارجها، يقول "بن عبيد" :

في يدي جسدي

قادما من ضباب القصيد

شيّعتني النسور

إلى معبد التيه ظمأى

فيا أبتي

إن صيحتها خجنر في الوريد

أول الحلم أنت

وآخره أنت

[1]. أسماء خوالدية: الرمز لصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، (الجزائر)، دار الأمان ، الرباط، (المغرب)، منشورات ضفاف، الرياض، (المملكة العربية السعودية)، ط01، 2014، ص76.

*. منطق الطير عبارة عن منظومة رمزية تبلغ 4500 بيت موضوعها هو بحث الطيور عن الطائر الوهمي المعروف بسيمرغ، والطيور هنا ترمز غلى السالكين من أهل الصوفية، وأما السيمرغ فترمز غلى الله. (ينظر: أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص 70.

بينكما مشرعات عيوني لهاربة في الصعيدْ

***

يا راكب الريح في بلدي للفضاء البعيدْ

أنت أين؟

إلى أين تمشي

وتحمل عطر النشيد؟

خلني قلت لي

فالحرائق تمتد فيّ

وتمتشق الغربة السندسيةَ

انى تطالعني الخيل والليل...

تطعمني الشمس حب الحصيد[1]

افتتح الشاعر نصه بعبارة (في يدي جسدي) وهو إيحاء واضح عن مفارقة الذات لجسدها الترابي ومعها تغادر عالمها الحسي لتلتحق بعالمها الغيبي الكشفي(شيّعتني النسور إلى معبد التيه ...) إنه تتّبع لصوت الطير(النسور) أو جرس الفيض الشعري الذي سيكشف للذات الحجب إذ يجتمع في هذا النص البعد السردي والرمزي التخييلي في آن، وهي ضرورة فرضتها التجربتان الشعرية والروحية، كما تبرز في القصيدة عاطفة الحزن العميق الذي يسيطر الذات الشاعرة خاصة في حواريتها مع قيمة رمزية تمثلت في الأب (يا أبتي)، ويبدو أن الحزن مضاعف لدى الشاعر بعدما فارق أباه ثم تغرّب عن عالمه ليكتوي بنار

[1]. ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا (ديوان شعر)، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص50-51.

السؤال (يا راكب الريح في بلدي للفضاء البعيدْ/أنت أين؟/إلى أين تمشي/وتحمل عطر النشيد؟).

لا غرو أن تؤول هذه الحال بالذات الشاعرة إلى العودة أو العروج نحو عالمها الأصيل عالم المكاشفة وإزاء هذا العالم الجديد تتشظى الذات بين (أنا) السؤال و(هو) الجواب (اللانهائي):

أنت أين؟

بأرصفة الظمإ اليثربي أسلمتْني إليك الرياح؟

مستحيلا تعريت

كي ترتدي وجهك الزمزمي

وتدعوني للسماء

ممكنا لحت لي

غير أن الذي بيننا غيمة خيّمت في الجراح

هل على ذلك المشتهى من جناح؟

آهِ... لا ...

قال لي ما تبقى من اللوز فوق يديك

لديك

تهاجر هذي العنادل

كل شتاء!

... قال يا ولدي... وسكت...

فجأة رغم قحط الأهلة

ناولني شجرا طالعا من سحابْ

... سنة ما مضت

ومضت سنة

وعناقيد هذا المدى مددت غربتي في التراب

ضمها... ضمها لقطيع العناء

وارو عني تفاصيل هذا العثار

الذي فرّق الصحب

والأرض أرضي وكان لنا أن نموت

سويا (على قمة المشتهى الصعب أو لا نموت)[1]

نلاحظ أن هذا المقطع يتأثث على ثلاث عناصر خطابية كما يلي:

أ- العنصر التخييلي المجرد متمثلا في المعراج: في قوله: "وتدعوني للسماء": والمعراج هو رحلة عجائبية تخييلية تسبق حال اللقاء مع الحق والتوحد بالخالق المعشوق، وقد استوحاها الصوفية من معراج النبي محمد – صلى الله عليه وسلم- « يقول السالك: ثم احتجبت عني ذاته، وبقيت معي صفاته فبينما أنا نائم وسر وجودي متهجد قائم جاءني رسول يهديني سواء الطريق، ومعه براق الإخلاص...فكشف عن كشف محلي وأخذ في

[1]. المصدر السابق: ص 51-52-53.

نقضي وحلمي وشق صدري بسكين السكينة، وقيل لي تأهب لارتقاء الرتبة المكينة»[1]، وقد وظفه الشاعر كرمز لدخوله في حالة التمكين الشعري التي تضاهي حالة العروج الصوفي، وقد دخلت الذات الشاعرة هذا العالم المجازي مكرهة لتنزاح عن واقعها الموبوء –من جهة– وعن الشعرية العمودية الضيقة من جهة، فالعروج لدى ياسين بن عبيد يمثل قوة الرفض وجاذبية التحرر من أغلال النمطية والتكرار فيتعاضد الفكري واللغوي والفني لخلق تلك الرؤيا العابرة للظاهري الساعية إلى سبر أغوار الكشوفات الباطنية، « من منظور أن الرؤيا الشعرية جاءت لتصوير حس الفجيعة والمحتوى المأساوي لجدلية الذات في صراعها المحتوم مع الكون، وتعبيرا عن صرخة القلب وأنّة الروح، في مواجهة مشكلاتها المصيرية وقلقلها الوجودي في ثنائية تقابلية تتأرجح بين الطموح والانكسار».[2]

ب– عنصر الفاعلية (السؤال) وهي الأنا المخاطِبة: يعد ضمير المتكلم (أنا) الضمير الفاعل في تشييد النص الشعري، حيث إنه يؤدي وظيفة السؤال كما يمنح الآخر خصيصة الجواب أو الرد، غير الأنا –هاهنا– بعيدة عن كونها أنا أحادية فردية مغلقة، إنها الواحد المتعدد والفرد المتشظي المتشتت، إذ يشكّل السؤال (أنت أين؟) في مطلع المقطع بؤرة النص الذي تتوالد منها وفيها رؤى الذات الشاعرة وتتعدد ضمنها الأنا المتكلمة فهي في عملية مراوحة بين أنا مخاطِبة وأنت مخاطَب وضمير النحن (أنا +انت)، تتجلى الأنا المخاطبة في (أسلمتْني، تدعوني، لي، غربتي، عني، أرضي...) ثم يتحول دور الأنا إلى أنت مخاطَب(إليكَ، تعريتَ، لحتَ، يديكَ، لديكَ...) ليصل في ختام المقطع إلى حالة التوحد بين الضميرين ويصبح الكلام مسندا إلى النحن (بيننا، لنا، نموت سويا، لا نموت...).

إن هذا التعدد لم يكن ليأتي من فراغ، فحالة المنفى والقلق الوجودي الذي تعيشه الذات يجعلها تبحث عما يخمد نار السؤال ويمدها بنور الحقيقة وشهوة البوح، فهي تتشظى « تارة

[1]. نذير العظمة: المعراج والرمز الصوفي، دار الباحث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، دط، 1982، ص25.

[2]. عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، بيروت، (لبنان)، ط01، 2016، ص 108.

بالنظر إليها وهي جزء لا يتجزأ من المجتمع، وتارة بالنظر إليها وقد تجرّدت من السوى، ومالت إلى الآخر بكليتها، لترتبط معه في علاقات متشعبة تشعّب تجلياته، إذ هو من يتحكم في سيرورة رحلتها العرفانية، بوصفه دليلا وساقيا ومحبوبا، أو بوصفه عاذلا دينيا واجتماعيا»[1]

إن الذات وهي ترتدي لبوس الآخر تحاول أن تتجرد من النزعة الفردانية المغلقة وتتوشح برؤية الجماعة، إنه تقويض لمركزية الأنا وانفتاح على الآخر هذا الأخير هو « الأمل في أن تعاد إلينا قصتنا بشكل جديد، أن تتواشج الشذرات المتفرقة بطريقة ما، أن يصل جزء من العتمة إلى النور، الآخر شاهد على ما يتعذر سرده وهو يسجله ويؤدي وظيفة التعرف على خيط سردي فيه، بالرغم من أنه شخص يعيد إصغاؤه أداء علاقة استجابة مع الذات ومع ما يتعذر على الذات».[2]

02- محنة الجسد:

تواضع الصوفية الأوَل على أن الجسد* هو العائق الأبرز أمام الذات في رحلة عروجها نحو الحق، وعلى خطوهم سار الشاعر الصوفي المعاصر؛ ففضلا عن رمزية الجسد الدونية التي طالما ارتبطت بالدوني الفاني والترابي الشهواني، فهو كذلك يوحي

---

[1]. صالح إبراهيم نجم: جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين، بحث أعد لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، سوريا، السنة الجامعية 2013/2012، ص 32.

[2]. جوديث بتلر: الذات تصف نفسها، ص150.

*تتداخل ثلاث مصطلحات هي: الجسم، البدن، الجسد؛ ويعني الأول(الجسم): الجوهر الممدد القابل للأبعاد الثلاثة، الطول والعرض والعمق، وهو ذو شكل ووضع وله مكان، والمعاني المقومة للجسم هي الإمتداد وعدم التداخل والكتلة، وهو يخص كل الأشياء الملموسة.

أما البدن فهو جزء من جسم الإنسان(الجسم ما عدا الرأس)، وبذلك فهو اصطلاح يخص النواحي الفيزيولوجية المخبرية المتعلقة بجسم الإنسان دون سواه.

وأما الجسد فهو الشكل الذي يظهر به الجسم أو هو التمثيل والتجسيد المادي للجسم داخل المجتمع، فالجسم هو المادة الخام والجسد هو اللغة الحركية والصوتية والسلوكية التي يتمظهر بها.

بدلالات الاستحالة والحجاب والعائق أمام حالة التحقق والصفاء لحظة الكتابة، وكثيرا ما سعى الشاعر للانسلاخ منه لهذا نجده يتواتر كثيرا في بداية جل النصوص الصوفية الحداثية ذلك لأنها (بداية القصيدة) تمثل حالة التخلي عن الجسد ومفارقة كل ما يربط الذات بالترابي الفاني.

يتجلى الاشتغال المكثف على الجسد كرمزية للخطيئة والفناء في الأعمال الشعرية للشاعر المغربي "محمد علي الرباوي" المعنونة بـ: **رياحين الألم** ؛ وفيما يلي نماذج توضح الدلالات المختلفة للفظة "جسد" بغض النظر عما يقع مرادفا لها، ولعل هذا الاشتغال المكثف يعكس حالة ما تتغياها الذات الشاعرة أثناء الكشف الشعري من مفارقة الدوني الترابي والعودة إلى الروحي الأصيل.

تبرز في قصيدة "**لَكَ المُلْك** " حالة تخطي الجسد المحسوس والهروب من الحالة الترابية الخانقة للذات والتي تمنعها من لحظة الكشف وتحجبها عن أنوار الحضرة، يقول الرباوي:

هِيَ قدْ رَفَعَتْ عَيْنَيْهَا النَّارِيَتَيْنِ إِليَّ

وَقَالَتْ: لَكَ منْ هَيْكَلِنَارِي هَذِي الْكَأْسُ

فأُمْسِكْتُ بِثَوْبِي لَكِنْ لَمْ أَتْرُكْ ثَوْبِي فِييَدِهَا

لَمْ أهْرُبْ مِنْ جَسَدِي إِذْ أَخَذَتْنِي يَا مَوْلَايَ

إِلَى جَبلٍ عَالٍ وَأَرَتْنِي كُلَّ مَمالِكِ هَذَا

الْعَالَمِ– قَالَتْ: أُعْطِيكَ سِلَالاً مِنْ هَذَا

ٱلْمَلَكُوتِ أَشَرْتُ بِرَأْسِي: لَكِ يَا سَيِّدَتِي مِنِّي

هَذِي الْأَشْجَارُ وَهَذِي الْأَقْمَارُ (...) ضَعِيفاً

كُنْتُ ضَعِيفاً مَا زِلْتُ فَهَا نَافِذَةُ الْجَسَدِ

ٱلْمُتَوَهِّجِ مَا زَالَتْ مُشْرَعَةً لِفَحِيحِ الرِّيحِ فَهَلاَّ

أَرْسَلْتَ– حَبِيبَ الْقَلْبِ – رِيَاحَكَ تَغْسِلْ مَا

بِي مِنْ أَصْدَاءِ الْأَمْسِ الْآسِنْ.[1]

تتجلى في المقطع الأول حوارية الذات الشاعرةالنقية الأصيلة مع ذات الشاعر الملطخة بالخطيئة، ولعل أبرز سمة للذات الشاعرة هي بعدها الناري الملتهب؛والنار في عرف المتصوفة القدماء تشير إلى حالة التطهير والصفاء «إذ تتحول إلى نعيم على ساكنها بعد انقضاء حده لأنها موطنه ومنها خُلق، حتى لو أُخرج منها في المآل لتضرر، فله فيها نعيم مقيم لا يشعر به إلا العلماء بالله»[2] ، أما في التجربة الشعرية المعاصرة فيتقاطع الشاعر المعاصر(أدونيس مثلا) مع هذه الترميزية إذ يوظف النار كرمز للانبعاث بعد الموت« إن النار التي تختفي تحت الرماد تشتعل مرة ثانية بنفخة واحدة وحينما يخمد لهيب النار المشتعلة ستولد النار بتطريح الحطب فيها، وفقا لهذا القول، خلود الحياة وحياتها بعد الموت يعد رمزا للانبعاث، هذا الانبعاث يبشّر بالحياة بعد الموت، يبشر بالفرح بعد الحزن، يبشر باليسر بعد العسر »[3]، أما في المقطع السابق فالنار توحي بحالة الإفناء الجسدي أو الخلاص من الجسد المرئي، فرغم المقاومة التي أبداها الجسد في البداية (لَمْ أَهْرُبْ مِنْ جَسَدِي إِذْ أَخَذَتْنِي يَا مَوْلَايَ) إلا أن الذات سرعان ما استسلمت لصوت الطهارة ونداء

[1]. محمد علي الرباوي: رياحين الألم (الأعمال الشعرية الكاملة)، ط01، دت، ج02، ص04-05.

[2]. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي –الحكمة في حدود الكلمة، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت، (لبنان)، ط01، 1981، ص 1089.

[3]. علي خضري وآخرون: رمزية مفردة النار ودلالاتها في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، المجلد07، العدد23، جامعة سمنان، إيران، 2016، ص43-44.

الصفاء (فَهَلاَّ أَرْسَلْتَ– حَبِيبَ الْقَلْبِ – رِيَاحَكَ تَغْسِلْ مَا بِي مِنْ أَصْدَاءِ الْأَمْسِ الْآسِنْ)، إنها مكابدات ومراوحات الذات بين المحسوس والمجرد وبين الصحو والسكر وبين الحضور والغياب، يُصهر في تفاصيل هذه الرحلة جسد الشاعر« المرئي ليحل محله جسد متخيل يتحرك في عالم متخيّل، فيه ما فيه من العالم المحسوس من غنى وتنوع، ولكن بحالة لطيفة، فهو صور وطلال تشكّل عتبة لدخول عالم الملكوت حيث يقوم ما يمكن تسميته بمدن الحلم الصوفية.»[1]

إنها عوالم الكتابة والفيض وفيها تتماهى الذات وعالم النص لتغيب عن عالمها الواقعي وفي عالمها الجديد يمكنها أن تطّلع على الحقائق وتزحزح الحُجب وهنا تتعالق التجربتان الشعرية والصوفية، يقول الرباوي:

يَجْذِبُ هَذِي الذَّاتَ إِلَى حَضْرَتِهِ النُّورُ

ٱلْقَهَّارُ فَيَلْتَصِقُ الْجَمْرُ الْعَذْبُ بِأَجْنِحَتِي

ٱلْمَصْنُوعَةِ مِنْ زبَدِ الصَّلْصَالِ الْفَاخِرِ

يَلْتَصِقُ الْجَمْرُ وَلَكِنْ مَا زِلْتُ أَطِيرُ إِلَى

حَيْثُ النُّورُ الْجَبَّارُ...ضَعِيفاً كُنْتُ ضَعِيفاً

مَا زِلْتُ فَهَذَا الْوِرْدُ حَبِيبِي مَا زَادَ فُؤَادِي إِلَّا

عَطَشَا.

****

[1]. المنصف الوهايبي: الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس(قراءة تناصية)، شهادة التعمق في البحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1987، ص199.

أَنَا بَعْدَ حُضُورِكَ غِبْتُ وَبَعْدَ الْوَصْلِ هَجَرْتُ لِأَنَّكَ لَمْ تَأْخُذْنِي مِنِّي

لَمْ تَحْجُبْنِي عَنْ عَيْنَيَّ الصَّاحِيَتَيْنِ هُوَ الْحُبُّ كَجَوْفِي

ٱلْمَحْرُوقِ عَمِيقٌ وَعَمِيقٌ مَا أَحْمِلُ فِي أَعْشَابِي مِنْ فَرَحٍ

حَجَرِيٍّ هَا ذَاتِي انْشَطَرَتْ شَطْرَيْنِ فَوَاحِدَةٌ فِي هَذَا الْحُبِّ

وأُخْرَى أَسْكَنْتُ عَوَاصِفَهَا جَوْفِي هِيَ بَاكِيَةً تَغْرِسُ عَيْنَيْهَا

فِي جَسَدِي أَنَّى أَلْقَيْتُ بِنِصْفِي فِي أَدْغَالِ الْحُبِّ الْمُتَسَكِّعِ

بَيْنَ فِجَاجِ الصَّحْرَاءِ وَمَا زَيَّنْتُ قَمِيصِي بِدَمِي الْمُغْبَرِّ إِذَنْ فَأَنَا

مُتَّهَمٌ كَالزَّمَنِ الْمُرِّ بِقِتْلَةِ ذَاتِي مُتَّهَمٌ بِضَيَاعِي

مُتَّهَمٌ بِخَمَائِلِ هَذَا الْحُزْنِ.[1]

في هذا المقطع من القصيدة نفسها تلج الذات الشاعرة عالم الكتابة الأشبه بعالم الملكوت، لتدخل في حالة الغياب والانسلاخ من الواقع ومن الجسد(أَنَا بَعْدَ حُضُورِكَ غِبْتُ..) مبتكرة لغتها الملغزة وأسلوبها الخاص الذي يمارس بدوره تعمية دلالية تعادل حالة الشطح* لدى الصوفي القديم، (يَجْذِبُ هَذِي الذَّاتَ إِلَى حَضْرَتِهِ النُّورُ /ٱلْقَهَّارُ فَيَلْتَصِقُ الْجَمْرُ الْعَذْبُ بِأَجْنِحَتِي) وفي هذا المقام تُهزم اللغة وتدحض مقولة " مارتن هيدغر": (اللغة بيت الوجود) وتضيق العبارة لتحل الإشارة محلها ويعرج الشاعر كما الصوفي إلى سدرة المعنى حتى وإن اختلف الهدف بينهما، فالأول يتغيا جذوة المعنى في الأرض والثاني يتأمل سدرة المنتهى في السماء، «إن الشاعر يأخذ من المتصوف منهجه في الرؤيا وطريقة الكشف، دون أن يتقيد

[1]. محمد علي الرباوي: رياحين الألم (مصدر سابق)، ص05-06

*. الشطح معناه: عبارة مستغربة في وصف وجد فائض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته... فالشطح لفظة مأخوذة من الحركة لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قَوِيَ وجدهم، فعبّروا عن وجودهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها.

بأهدافه أو بغاياته، إنهما يسيران في طريق واحد ولكن كلا منهما يصل إلى هدف مغاير ومختلف تماما عن الآخر، الأول يبحث عن العدالة في السماء والثاني يبحث عن العدالة في الأرض»[1]، وأبرز ما يلتقي فيه الاثنان هو التخلي عن الجسد والفناء في المحبوب (إِذَنْ فَأَنَا مُتَّهَمٌ كَالزَّمَنِ الْمُرِّ بِقِتْلَةِ ذَاتِي مُتَّهَمٌ بِضَيَاعِي) هذا الضياع والموت الحسي إنما هو في الحقيقة انبعاث للذات الشاعرة وفق حركة تخييلية تحريرية وتثويرية لدلالات النص تكشف عن رؤى واعية للذات تجاه العالم، ونقصد بالوعي –هنا– أن هذه التجربة الشعرية الجديدة لا تصور الواقع المحسوس كما أنها تتجاوز الصور البيانية النمطية إلى لعبة الخلق والإطلاق، لذلك فاستكناه خبايا هذا النص يمر –حتما– بالغور في جوهر الروح وعلاقتها بالمعنى الإنساني الكلي.

يبرز الاشتغال على الجسد بشكل أوضح في قصيدة"الكأس" أين يتجلى الجسد المنهك المتعب خائر القوى بسبب عواصف الحزن واليأس التي أصابته، يقول الرباوي:

يَا هَذَا الْجَسَدُ الْمَرْشُوقُ بِعَاصِفَةِ الْحُزْنِ ٱلْقارِسِ مَا فَعَلَتْ بِشَوَارِعِكَ الْأَيَّامُ [2]

أَتُرَى مَا زَالَ هَجِيرُ الصَّحْراءِ يَهُزُّ بِحَارَكَ هَزًّا تَسَّاقَطُ أَنْتَ عَلَى كَتِفَيْكَ رَصَاصاً يُشْعِلُ فِي رِئَتَيْكَ الرُّعْبَ فَيَسْقُطُ مِنْ عَيْنَيْكَ حَمَامٌ وَيَطِيرُ حَمَامُ

أَتُرَى مَا زِلْتَ وَراءَك كَالْمَخْمورِ وَفِي ٱلرَّمْلِ الْغَضْبانِ تَسُوخُ حَوَافِرُكَ الظَّمْأَى فَإِذا أَشْجَارُ الْمِلْحِ الْهَائِجِ تُورِقُ فِي عَيْنَيْكَ فَلَا جُرْحٌ يُحْيِيكَ وَلَا يُحْيِيكَ غَمَامُ

[1]. محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، نقلا عن: عبد الله العشي: أسئلة الشعرية(بحث في آلية الإبداع الشعري)، ص129.

[2]–يقول أبو نواس: يَا دَارُ مَا فَعَلَتْ بِكِ الأَيَّامُ /ضَامَتْكِ وَالأَيَّامُ لَيْسَ تُضَامُ، (نقلا عن الديوان)

يَا جَسَدي أَنْجَدَ شَوْقِي الْفوَّاحُ وَأَتْهَمَ حُزْنِي ضِدَّانِ بِذَاتِي لَنْ يَجْتَمِعَا وَشَتَاتِي لَيْسَ لَهُ الدَّهْرَ نِظَامُ[1]

جَسَدِي مَا زَالَ بِقَلْبِي يَتَسَكَّعُ هَذَا الصَّدَأُ الْفَتَّانُ فَكَيْفَ تُطَهِّرُ سَاحَةَ هَذَا الْقَلْبِ ٱلْأَحْزانُ وَأَنَّى لِي أَنْ أَحْتَمِيَ الْآنَ بِسِتْرِ جَنَاحَيْ مَلِكِي وَحَبِيبِي وَأَنا مَا زِلْتُ عَلَى كَتِفِي أَحْمِلُ أَحْجَارَكَ هَا ظَهْرِي يَتَقَوَّسُ كَالنَّخْلَةِ إِذْ تَسْجُدُ يَوْماً لِعَزِيفِ الرِّيحِ وَهَا بَيْنَ ضُلُوعِي يَقْصِفُ رَعْدٌ وَتَهُبُّ رِيَاحٌ لَكِنَّ ٱلنَّهْرَ الصَّافِي لَمْ يَحْمِلْ هَذِي الذَّاتَ بَعِيداً يَا جَسَدي أَنَا مَا زِلْتُ عَلَى كَتِفِي أَحْمِلُ أَحْجَاراً عِنْدَ طُلُوعِ الْغَضَبِ الْجَبَّارِ عَلَى بَلَدي الْمَسْرُوقِ جِهَاراً.[2]

تتواتر في المقطع الأول من قصيدة الكأس لفظة " الجسد" أربع مرات كلها جاءت بصيغة المنادى (جسدي/ يا جسدي) إذ يدخل الشاعر في حوارية تراجيدية مع جسده المنهك (مَا فَعَلَتْ بِشَوَارِعِكَ الْأَيَّامُ/ أَتُرَى مَا زَالَ هَجِيرُ الصَّحْراءِ يَهُزُّ بِحَارَكَ هَزَّا/ يَا جَسَدي أَنْجَدَ شَوْقِي الْفوَّاحُ...) ولعل نبرة اللوم والعتاب من قبل الذات الشاعرة توحي بحالة العجز والهوان التي عصفت بجسد الشاعر، غير أن هذا الوهن له مبرراته خاصة إذ تعلق الأمر بشخصية الشعراء وسيكولوجيتهم التي تختلف عن غيرهم، فشعورهم الدائم بالإقصاء من قبل السلطة كثيرا ما أشعرهم « بمحدودية وجودهم، وبحرمانهم تحقيق إمكاناتهم المتاحة، حين اصطدموا بأعراف المجتمع البالية، فلاقوا مقاومة دعتهم إلى الإحساس بالعذاب والألم تجسد ذلك في معاناة الجسد وحرمانه الراحة والاستقرار»[3]

[1]–يقول ابن عربي: أَنْجَدَ الشَّوْقُ وأتْهَمَ العزاءُ/ فَأَنَا مَا بَيْنَ نَجْدٍ وَتِهَامْ (الشطر الأول مضطرب وزنه) وَهُما ضِدَّانِ لَنْ يَجْتَمِعا/ فَشَتَاتِي مَا لَهُ الدَّهْرَ نِظَامْ(نقلا عن الديوان).

[2]. محمد علي الرباوي: الديوان (مصدر سابق)، ص 20–21.

[3]. غيثاء قادرة: لغة الجسد في أشعار الصعاليك (تجليات النفس وأثرها في صورة الجسد)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (سوريا)، دط، 2013، ص 57–58.

وسم الرباوي جسد(ه) في هذا المقطع بصفات الوهن والضعف وكثيرا ما ألحق به نعوتا تفضي إلى ذلك ومنها: " الممشوق بعاصفة الحزن، مازال هجير الصحراء يهزك، حوافرك الظمأى، لا يحييك غمام، أحمل أحجارك..." وهي استعمالات تعمّق الفراغ بين الذات وجسدها، بين محدودية المحسوس وإطلاق المجرد، إنه اغتراب الذات وانشطارها بين عالمين؛ عالم الحس وعالم الكتابة أو الرؤيا أين يلفظ الشاعر في محنته هذه جسد الفرد المتشيء ليلبس جسدا آخر هو جسد المجاز وجسد التحرر من القيود الاجتماعية والنفسية، وفي هذا النوع من النصوص تطغى كيمياء الروح على فيزياء الجسد ليغيب المعنى وتتعدد القراءات وتتغرب الذات الشاعرة ويتجاوز النص الشعري الوظيفة الإمتاعية الإقناعية إلى تحقيق الدهشة وتعميق الحيرة في نفسية المتلقي بأسئلة أنطولوجية وإبدالات دلالية « فرارا من عالم لا يتوانى العلم عن فضحه وتجريده عن أسراره، وفي هذا الجو انتهى بودلير بالقول بفكرة جديدة هي فكرة "التجريد"...وهي عند شعراء الحداثة ملكة قادرة على خلق اللاواقع، وتجعل من اللغة أو العبارة الشعرية مجموعة متحررة من المعنى.»[1]

بالعودة إلى قصيدة "الكأس" فإن المقطع الثاني من هذه القصيدة ينحو باتجاه العرفانية الروحية بعد تجاوز الذات الشاعرة للبعد المادي التشييئي، إذ تتمركز دلالات المقطع حول لفظة "الكأس" ذات الحمولات الدلالية الخصبة، فهي –في الموروث الشعري العربي– مرتبطة باللذة والنشوة وغياب العقل أما في اصطلاح الصوفية القدماء فهي« حلاوة التقوى، وجمال الكرامة، ولذة الأنس شربا والشراب لا بد له من كأس، أو وعاء يحويه، والكأس الحاوى للشراب عند الصوفية هو المفيض الذي يدلي بالفيض من الكأس على الشارب... يقول

[1]. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)، دط، 2002، ص193.

التهانوي : الكأس في اصطلاح الصوفية، يريدون به وجه المحبوب وفى بعض المواضع يأتي بمعنى الفيض»[1]

إنه فيض النص وشهوة الكتابة وتجربة التعالي على المحسوس التي تصل بالشاعر – لا محالة– إلى حالة الفناء الجسدي وحيالها تحصل الذات إلى حال المشاهدة أو اللذة أو ما رمز له الشاعر بالكأس،« وهنا يقف الشاعر على لحظة الميلاد، والخلق الجديد وظهور ما هو خفي في هذا الوجود، فيتوحد الشاعر المتشوّق إلى اللذة والمتعة الروحية بهذا الجسد»[2] المتخيّل الملتحف بالمجاز ويتخلى عن الجسد المرئي المثقل بالأحزان والهموم والذي أصبح قيدا يكبل الذات ويحاصرها ويدخلها في متاهة السؤال:

جَسَدي مَنْ يَرْمِيكَ بَعِيداً عَنِّي مَنْ يَرْمِيكَ بَعِيداً. مَنْ يَرْمِيكَ. هِيَ الْآبارُ تَمُرُّ بِهَا خَيْلِي عِنْدَ اللَّيْلِ فَلَا بِئْرٌ تَأْوِيكَ وَلَكِنْ أُسْقَطُ يَبْقَى حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ يَرْبِطُنَا. تَبْقَى أَنْتَ عَلَى ٱلشَّطِّ تُصَافِحُكَ الْأَنْسامُ وَلَا تُذْكِي فِيكَ لَهِيبَ الثَّوْرَةِ هَذِي الْأَنْسَامُ.

مَنْ يَرْمِينِي عَنْكَ بَعِيداً. مَنْ يَرْمِينِي ثُمَّ يُدَثِّرُنِي بِسَواقِي الْمَاءِ الْبَارِدِ مَنْ يَغْسِلُنِي بِشَآبِيبِ الْكَأْسِ عَسَى تُحْرَقُ ذَاتِي عِنْدَ قَرارَتِها الْبَيْضَاءِ فَأَرْتاحَ قَليلاً مِنْ أَدْغالِكَ إِذْ تَمْنَحُ هَذِي الْكَأْسُ الوَهَّاجَةُ تَاجَ الْمُلْكِ وَأَسْرَارَ الْمَلَكُوتِ فَمَنْ يَرْمِينِي عَنْكَ بَعِيداً. مَنْ يَرْمِينِي حَتَّى

[1]. محمود عبد الرزاق، المعجم الصوفي (أول دراسة علمية في الأصول القرآنية للمصطلح الصوفي)، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، (مصر)،دت، ص964.

[2]. عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، دار الأمير خالد، قسنطينة،(الجزائر)، دط، 2014، ص293.

أَخْرُجَ مِنِّي. هَا إِنِّي أَنْتَفِضُ الْآنَ وأُفْشِي السِّرَّ لِأُقْتَلَ بَيْنَ مُرُوجِ خَلِيصَ[1] وَعُسْفانَ هَلِ الْقَتْلُ حَبِيبِي بِيَدَيْكَ حَرَامُ؟[2]

يتعمق سؤال الخلاص والتخلي عن الجسد المضجع بالجراحات ووحدها كأس الفيض الشعري هي من تمنح الذات فرصة التجدد والراحة(مَنْ يَغْسِلُنِي بِشَآبِيبِ الْكَأْسِ عَسَى تُحْرَقُ ذَاتِي عِنْدَ قَرارَتِها الْبَيْضَاءِ فَأَرْتاحَ قَليلاً مِنْ أَدْغالِكَ إِذْ تَمْنَحُ هَذِي الْكَأْسُ الوَهَّاجَةُ تَاجَ الْمُلْكِ وَأَسْرَارَ الْمَلَكُوتِ)، إن الكأس في نص الرباوي هي مزية الطهر ومطية بلوغ الغيب، ولعل طرح المحسوس ونفيه في هذه التجربة هدفه الوصول إلى التحقق والكشف العرفاني وهو ديدن التجارب الروحية بصفة عامة تلك التجارب التي جاوزت حدود العقل« وغالبا ما يتطلب هذا التخلي الانفصال عن نمط من الفهم والإدراك، بل يتطلب، أبعد من ذلك، التخلص من كل شيء، هذا مبدأ تتقاطع فيه التجارب التي استشرفت ما وراء العقل أو التي اقترنت بالغيب».[3]

ينماز منطق البوح في هذه القصيدة وغيرها من قصائد الرباوي بخصيصة القطيعة مع البنى المعرفية والتواصلية المتعارف عليها ما يضع المتلقي في حالة إرباك و تأزم تأويلي كبير، فالتستر والتعمية التي توسم بها التجربة الصوفية سببها تشظي الذات ومحنتها وحالة الانفصال بينها وبين العالم وكلها إبدالات تشفع للذات الشاعرة وتبرر موقفها في التخلي عما يربطها بهذا الواقع الموبوء.

إن ممارسة طقوس التجربة الصوفية في نصوص الرباوي له مبررات اثنان؛ أولهما نسقي لغوي يحتفي من خلاله الشاعر بلغة الجنون والجموح والتمرد على النمطية والرتابة في

[1]– خَليص: حصن على ثلاث مراحل من مكة المكرمة. وعُسفان بلدة شمال غرب مكة

[2]. محمد علي الرباوي: الديوان، ص22–23.

[3]. خالد بلقاسم: الصوفية والفراغ(الكتابة عند النفري)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 2012، ص114–115.

الكتابة الشعرية المعاصرة، في حين يتمحور البعد الثاني في العروج نحو المطلق والسفر في ملكوت الروح اعتمادا على الخيال الخلاق،« لقد اعترف في إحدى حواراته، في كتاب بعنوان "أوراق الرباوي" أن جنونه هو لغة تنزف شعرا..فالجن والطفل هما صلب العملية الشعرية، أي لعب لغوي وخيال غرائبي، وكما قال الشاعر الفرنسي رامبو لم أعد شاعرا لأني لم أعد مجنونا»[1]، إنها ازدواجية تمنح للقصيدة الرباوية سلطة الإبداع الفني وتهب الذات إمكانية الانكشاف والكشف اللدني المتواري في تضاعيف الروح وخلف مكابداتها.

تتكرر مرة أخرى ثنائية جسد/ كأس (الخطيئة/الطهر) في قصيدة "كأس من رماد" ولكن اشتغال الشاعر على هذه الثنائية يتخطى حدود لعبة اللغة إلى تخوم المفارقة الدلالية، حيث إنه من غير الممكن أن ينشد الشاعر لذة الكأس وشهوتها ثم يعمد إلى إفناء العنصر الفاعل في الإحساس باللذة وحصولها ألا هو الجسد، يتجلى هذا التعارض في قول الرباوي:

هَذِهِ الْكَأْسُ تَشْرَبُنِي جُرْعَةً.. جُرْعَةً.. وَتَشُمُّ حَصَى جَسَدِي
الْمُرِّ هَلْ هَذِهِ الكَأْسُ مِنْ وَشْوَشَاتِ رَمَادِكِ أَمْ مِنْ رَمَادِي

مُرَّةٌ قَهْوَتِي. كَمَرَارَةِ هَذَا الرَّمَادِ أُحَدِّقُ فِيهَا قَلِيلاً فَتَخْرُجُ مِنْ كَأْسِها ظَبْيَةٌ يَرْقُصُ الْبَرْدُ بَيْنَ قَوَائِمِهَا. عَجَباً هَذِهِ الكَأْسُ دَافِئَةٌ دِفْءَ هَذِي الْحَدِيقَةِ إِنِّي أَرَى ظَبْيَتِي صُحْبَةَ ٱلْحَيَوَانَاتِ تَرْتَعُ جَذْلَى. أَرَاهَا تَشُمُّ رِمَالَ ٱلْحَدِيقَةِ تُدْرِكُ أَنَّ الرِّمَالَ اصْطِنَاعِيَةٌ فَتُحَدِّقُ فِيَّ طَوِيلاً تُحَدِّقُ ثُمَّتَ تَخْرُجُ بَحْثاً عَنِ ٱلشِّيحِ. يَرْفُضُها شَجَرُ الصَّحَرَاءِ

قبل ولوج النص فإن عنوان القصيدة (كأس من رماد) يشي ببعض الدلالات المرتبطة بمحنة الجسد الترابي، فنسبة الكأس إلى الرماد وهو ما تذره النار، وهذه الأخيرة في

[1]. العربي الرودالي: سحر الثنائية في الروح والوجود بين الطبال والرباوي، مجلة طنجة الأدبية، المغرب، العدد55، ماي/يونيو2015، ص38.

التحليل النفسي ترمز إلى «الحي الأعلى Ultra–Vivant، وهي داخلية وخارجية، تحيا في قلوبنا وتحيا في السماء، تصّاعد من أعماق الجوهر، وتتبدى لنا حبا، ثم تعود فتهبط إلى قلب المادة وتختفي كامنة، منطوية، من بين جميع الظاهرات، التي يمكن أن تتقبل كلتا القيمتين المتضادتين: الخير والشر، تتألق في الفردوس وتستعر في الجحيم،عذوبة وعذاب، مختبر بداية ورؤيا نهاية.»[1]

وتوظيف النار –بعد إحراقها لجسم ما– له دلالة بأن مصدر الكأس هو الاحتراق أو الحرارة، وكلها تحمل بعدا ترميزا إلى الروح ذلك «أن طبيعة الروح شبيهة بالنار»[2] لأن الروح هي من تهب الجسد الدفء والحرارة فإذا فارقته برد وسكن، من هنا يوحي عنوان القصيدة (كأس من رماد) أن الكأس هاهنا هي نفخة الروح التي تسري في جسد الإنسان.

بالعودة إلى النص فإن له علاقة واضحة مع نص فلسفي تراثي لابن طفيل هو "حي بن يقضان" من خلال قوله على سبيل المثال:"أُحَدِّقُ فِيهَا قَلِيلاً فَتَخْرُجُ مِنْ كَأْسِها ظَبْيَةٌ يَرْقُصُ الْبَرْدُ بَيْنَ قَوَائِمِهَا. عَجَباً هَذِهِ الكَأْسُ دَافِئَةٌ دِفْءَ هَذِي الْحَدِيقَةِ إِنِّي أَرَى ظَبْيَتِي صُحْبَةَ ٱلْحَيَوَانَاتِ تَرْتَعُ جَذْلَى"[3]، إذ يصور مشهد موت الظبية (الظبية التي تكفلت برعاية حي وهو رضيع في القصة) وقد لفها البرد والسكون بعد أن فارقت الحياة(يرقص البرد بين قوائمها) فيتعجب الشاعر كما فعل "حي بن يقضان" قبله ثم يصل إلى حقيقة مفادها عجز الجسد وعطالته، فـ« صار عنده الجسد كله خسيسا لا قدْر له، إضافة إلى ذلك الشيء الذي اعتقد في نفسه أنه يسكنه مدة ويرحل...وسلا عن ذلك الجسد وطرحه، وعلم أن أمه التي عطفت

[1]. غاستون باشلار :النار في التحليل النفسي، تر: نهاد خياطة، مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، دمشق، (سوريا)، العدد04، 01أكتوبر 1975، ص11.

[2]. محمد المصباحي: الذات في الفكر العربي الإسلامي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، (لبنان)، ط01، 2017، ص18.

[3]. محمد علي الرباوي: الديوان، ص

عليه إنما كانت ذلك الشيء المرتحل، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطل، وإنما هذا الجسد بجملته إنما هو كالآلة لذلك»[1].

تقمص الرباوي دور حي بن يقضان ليثبت عطالة الجسد ومحدوديته وعجزه دون روح تحركه وتهبه لذة المعرفة وشهوة التحقق، ومن هنا يتناص الشاعر مع قصة من التراث ويوظفها داخل متنه الشعري متكئا على لغة الترميز فتتحول من خلالها التجربة الشعرية من الذاتي الطارئ إلى الإنساني الكوني الثابت ولعل هذا التوجه ناتج عن إكرهات التجربة الشعرية للرباوي وآلام الذات الشاعرة التي كثيرا ما كابدت هاجس الاغتراب والانفصال عن العالم.

إنها نزعة إفنائية تجاوزية للواقع الحسي هدفها الوصول إلى لحظة تجلي الذات الأصيلة دونما جروح ولا شروخ، لكن هل يمكن أن يُحمَّل الجسد دوما عبء هذه الهوة بين الذات وعالمها؟ أم أن هنالك جسدا آخر بريئا من ذنب الخطيئة متوشحا لحاف الطهر وقبس النور والخلود؟

تتجلى في نصوص الشاعر التونسي "محمد الغزي" رؤاه الجديدة حيال الجسد والتي يكسر بها أفق توقع المتلقي، ويخالف السنن المألوفة للاشتغال على الجسد في بعده التشييئي الفاني.

تبرز ثنائية جسد/روح في نصوص الشاعر التونسي "محمد الغزي" لكن وفق نمط تخييلي ورؤية شعرية تحتفي بالجسد باعتباره سفينة عبور الذات نحو المطلق وطوق نجاتها من أحزانها، يقول الغزي في قصيدة "العاشقة":

لممالك أخرى يأخذني جسدي

[1]. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

خَلّفتُ بمحبرة اللون مراود كحلي

تركت على العشب وشاحي

أسوَدَ ..كان الليل وكان دليلي فرحي

انحدروا يا عشاقُ ويا شعراءُ فهذا زمني

إني أضرمتُ النار لكم قبل الناس

وأوقدت سراجا في خيمة هذا البدن[1]

ترحل الذات الشاعرة إل عوالم أخرى يكون فيها الجسد هو الدليل والمنقذ من التيه (لعوالم أخرى يأخذني جسدي)، حيث يتصف الجسد بالطهر والوعي ويتعالى على الشهوانية مانحا الذات فرصة البوح وحظوة العروج نحو الحقيقة وترك عالم الحس والزيف(خَلّفتُ بمحبرة اللون مراود كحلي/تركتُ على العشب وشاحي) ليصبح الجسد فجأة الخصيصة الفارقة التي تضع الذات في درجة التعالي والتحرر من الواقعي،« إنه جسد من خلق مخيلة الواصف الناحت له، يمنحه من توقعاته وحساسيته كل ما ينقصه من الاكتمال والتعالي، وهو صورة أيضا لأنه جسد يتم تجريده في كثير من الأحيان من خصائصه الظاهرية phénoménale وعزله عن محيطه لإعادة تركيبه في متخيل اللغة»[2].

إنه جسد مجازي بديل عن الجسد الترابي ينحاز نحو الخيال والمطلق وبه تلج الذات الشاعرة مملكة القصيدة:

انحدروا

مبتهج زمني

[1]. محمد الغزي، ديوان محمد الغزي، دار زينب للنشر والتوزيع، نابل، (تونس)، ط01، 2015، ص33.

[2]. فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، (المغرب)، دط، 1999، ص87.

مبتهج هذا الجسد الخارج من بيت طفولته

مبتهج فرحي

انحدروا هذا بدني

لمرافئ أخرى يحملني

أبيض..أزرق كان الليل وكان دليلي فرحي[1]

يجد الشاعر جسده الأصيل النقي (مبتهج هذا الجسد الخارج من بيت طفولته) ويلامس من خلاله فيض المكاشفة الشعرية، فيتعدى بحثه حواس الجسد الخارجي ليصبح « بحثا داخليا عن الذات، حيث ينبغي على كل منا الانطلاق من منطقة الخاص، والسعي إلى فهم الديناميكية الداخلية لجسده وإدراكاته»[2] الفيزيولوجية ومن ثمة إمكاناته اللامرئية والتي بدورها تروي ظمأ الذات الأنطولوجي، فتدخل الذات الشاعرة في مرحلة الخلق والتحول إذ بات بإمكانها التصرف في جسدها يقول الغزي:

مرّ الخزّافُ على بيتي فهتفتُ بهِ

يا صانع جرّات الطين

هيئْ من جسدي سبعة أقداحٍ

للعشّاق الآتين

قدِم السّقاء فقلتُ له:

[1]. محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص34.

[2]. غاي يونغ لي: Corps et savoir(الجسد والمعرفة)، تر:قاسم المقداد،مجلة الآداب العالمية (مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب)، دمشق، (سوريا)، العدد 144، خريف 2010، ص261.

سيدنا خلِّ الماءَ ففي حضرةٍ من نعشق

ستكون الروحُ الماءَ

وهذا الجسد الدوْرَق

انعطف النسّاج فقلت له:

مولاي وصفوة كلّ الناس

اضْفر من شعري المرسل سجادا

حتى تترجّلَ صفوةُ جلاّسي[1]

يتحول الجسد في هذا المقطع إلى منحة بعدما كان محنة فالشاعر يشكّل جسده كيفما شاء (قدح، دورق، سجاد...)، إذ يتقولب الجسد ضمن التجربة الذاتية للشاعر فيتمرد هذا الأخير على الدلالة الرمزية المدنسة للجسد لتحل محلها الدلالة المقدسة كإبدال يتماهى فيه الروحي والشعري ليلامس جوهر الإنسان ويعبّر عن حالة القلق والحيرة التي تسكن الذات الشاعرة، إن الشاعر مريد باحث عن سر الوجود يجعل من جسده قدحا للسكارى ودورقا للعاشقين وسجادا للعابدين وهنا يصبح جسد "الغزي" منبعا لكل معرفة بعد أن كان في تجارب غيره مانعا لها وحاجزا أمامها.

تبدو نظرة الغزي للجسد نظرة تتجاوز النزعة المادية العضوية التي طالما انتصرت للنفس على حساب الجسد، باعتبار هذا الأخير خادما للذات ولعبة في يد العقل الواعي، وإذا أردنا تشريح هذا الوضع من زاوية فلسفية فإن هذه النظرة تتقاطع مع رأي الفيلسوف الألماني "فريديريك نيتشه" الذي نفى علاقة التقابل بين النفس والجسد فهو يرى أنه « يوجد خلف أفكارك ومشاعرك سيد قوي، مرشد مجهول إلى سواء السبيل وهو ما يدعى الذات عينها،

[1]. محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص34-35.

تسكن داخل جسدك، وفي جسدك تجتمع الذات عينها بالجسد تحت إمرة الجسد، وبما أن الجسد هو الذي يضمن استقلالية الذات، فهو يمثل الإطار الذي يحدث توازنا بين الجسم والروح، وإلا دخلا في حرب تدمير متبادلة بينهما»[1]، من هنا تصبح علاقة التصالح بين الذات الشاعرة والجسد ضمن رحلة الوعي والبحث عن الحقيقة العرفانية مطلبا لا مناص منه عند محمد الغزي كيف لا؟ والجسد أضحى يمثل مركز ثقل الهوية الذاتية ومنه تنحت الذات علاقاتها مع الآخر وتعالقاتها بالعالم.

لا تقف رمزية الجسد عند محمد الغزي في كونه منبعا للمعرفة وباعثا على الفرح وحسب، بل يتعدى ذلك نحو أفق أكثر رحابة وأشد عمقا تتكشف فيه الحجب وتتوالد منهالرؤى الشعرية لتهب الشاعر شهوة البوح وحرية المعنى وقدرة استبصار الما وراء تتعدى البصر العادي، يقول الغزي في قصيدة "رباعيات الفرح" :

حين يداهمني الفرح

أنضج قبل قطاف التين وجني العنب

فأنادي مولاي المتوحد بي

اسكت خمرك للناس فهذا جسدي قدح

حين يداهمني الفرح

يأتي البحر إلى عتبات الليل

يحمل في سلته كل غلال الفصل

فأزيّنُ جيدي بثمار البحر وأتّشحُ

[1]. عز العرب لحكيم بناني: الجسم والجسد والهوية الذاتية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، (الكويت)، العدد04، المجلد 37، أبريل- يونيو 2009، ص114.

حين يداهمني الفرح

أهتف مولاي ترجّل عندي

حتى أخفيك الليلة في بردة وجدي

هذا جسدي لجوامح خيلك ينفتح[1]

يوحي عنوان القصيدة (رباعيات الفرح) بدلالتين بارزتين؛ تكمن الأولى في البعد التناصي لهذا العنوان مع التوظيف الصوفي القديم للرقم أربعة (4) وتحديدا مع "عمر الخيام" في رباعياته الشهيرة، أين يأخذ الرقم أربعة في موروث الصوفية مكانة متميزة « وذلك لأن هذا الرقم عندها هو رمز للمحبوب الأعظم وهو الله»[2] وفي ذلك يتقاطع الحاضر مع النص الغائب لتوحي الرباعيات بلحظة تجلي المحبوب وحضوره وفق الرؤية الصوفية، وهي أقصى لحظات الوجد.

وأما الدلالة الثانية فتكمن في لفظة الفرح التي أسندت إلى الرباعيات ويوحي الفرح

–هاهنا– بوصول الذات الشاعرة إلى لذة المعاينة والقرب ما منحها فرحة وغبطة تضاهي فرحة السالك إذا ما عانق أنوار الحق واتحد بالذات الإلهية.

يمثل النص طوافا حقيقيا حول لحظة الفرح أو المكاشفة، نلحظ ذلك من خلال تكرار لازمة "حين يداهمني الفرح" عشر مرات (10) لتعطي القارئ إحاءات واضحة بأن الذات الشاعرة قد وصلت إلى مرحلة التمكين الشعري أو الغياب عن الواقع الحسي والعروج إلى عالم الصفاء والفيض والوجد الروحي.

[1]. محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص46–47.

[2]. حلاسة عمار: تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات آخر الليل للدكتورعبد حمادي، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (الجزائر)، 31ماي 2014، ص47.

يتقمص الجسد مرة أخرى دور الكائن المتحول الذي يهب الذات القدرة على العبور إلى الغيبي المطلق والانغماس في اللذة، حيث يتم إفراغ الجسد من صفاته الترابية العادية ليُشحن بأوصاف الذات الثانية المتحدة بذات الشاعر (حين يداهمني الفرح/أنضج قبل قطاف التين وجني العنب/فأنادي مولاي المتوحد بي/اسكب خمرك للناس فهذا جسدي قدح..) هذا التشظي في حقيقة الأمر هو تخطٍ لحدود الإدراك الحسية العادية نحو تخوم المستحيل أين تتحقق الرؤية اللا أداتية (دون الحواس الخمسة) وبناءً على ذلك«ينفتح مسلك آخر لتأوّل الرؤية، إذ تصبح لا دالة على علاقة راءٍ بمرئي، وإنما على علاقة راء بذاته ...إنها اعتمادا على هذا المنحى القرائي، تعالي الذات على نفسها، في التعالي، ترى الذات حدودها وأقصى ممكنها، وتعاين التفاوت بين زمنيين وجوديين، التعالي في الذات وعنها يمكّن الرائي من ملامسة المطلق فيه، انطلاقا من منطقة حرة وفارغة، يوشك فيها على الخروج من الحدود البشرية»[1]، يتزيى الجسد في هذا التعالي بصفة المرونة ويتغيّر دوره من كونه محتوى داخل العالم إلى حاوٍ له(أهتف مولاي ترجّل عندي/حتى أخفيك الليلة في بردة وجدي/هذا جسدي لجوامح خيلك ينفتح ..)، إنه جسد خصب مترامي الأطراف وهو الباعث الأول للحظة فرح الشاعر والكابح الأجدى لجروحه، وبهذا يقترب الشاعر من تخوم المستحيل ويقترن برؤى عالم المكاشفة بعيدا عن واقعه المليء بالصدمات والانكسارات.

يتبنى محمد الغزي النزعة التقديسية للجسد في نصوص أخرى (لا تهرم، الأنثى، الشعراء، العاشقة...) أين يسير وفق ذات الخط التجاوزي لما هو حسي معيدا تشكيل جسده اللامرئي واهبا إياه سمة الطهارة والتحول في آن واحد.

القصيدة	الطهارة	التحول

[1]. خالد بلقاسم: الصوفية والفراغ (الكتابة عند النفري)، ص198.

العاشقة	مبتهج هذا الجسد الخارج من بيت طفولته. هذا الجسد الناهض شعرا.	هيئ من جسدي سبعة أقداح. هذا الجسد الدورق.
رباعيات الفرح	أبارك هذا الجسد فيحطّ يدي على جسدي المقرور.	هذا جسدي قدح. هذا جسدي لجوامح خيلك ينفتح.
لا تهرم		هذا جسدي محتفل.
الأنثى	انزل إلى جسدي لتغسل في طقوس الليل غربته القديمة.	ما الذي تبغي وهذا الفجر في جسدي.
الشعراء	هل سيسعفني جسدي.	–

جدول يوضح اشتغال" محمد الغزي "على الجسد وفق معطيي الطهارة والتحول.

03-الكتابة بين شهوة التأنيث وشقاء التطهير :

إن أبرز ما يلاحظه المشتغل على المدونة الشعرية الصوفية- سواء القديمة أو الحديثة- هو الاشتغال المكثّف للشعراء المتصوفة على تيمة الأنثى، كونها- في المعجم الصوفي القديم- ترمز إلى الطهارة والجمال والكمال الإلهي، أما حديثا فقد أصبحت العلاقة

بين الذات الشاعرة والأنثى تتخطى حدود ثنائية الذات والموضوع إلى علاقة التداخل والتماهي والاتحاد أحيانا، إذ نجد الشاعر الصوفي المعاصر يعمد إلى جعل الأنثى آلية للبوح وأداة في الكتابة الشعرية من خلال تأثيث نصه بالمؤنث(تانيث الذات الشاعرة، تأنيث اللغة، تأنيث المخاطب...)، إنه انعطاف فني غرضه الخروج من حالة الصراع الداخلي التي يعيشها الشاعر المعاصر، وذلك بالبحث عن إبدالات تعيده إلى أصله وإلى حالة النقاء والصفاء الروحي ويكون ذلك بالانفصال عن الذات المشوهة والتماهي بالأنوثة بكل أشكالها.

03-01- القصيدة الأنثى أو أنوثة الكتابة:

يستجلي هذا المبحث آليات الكشف الشعري الصوفي المعاصر من خلال التركيز على ظاهرة الأنوثة في هذه النصوص، باعتبار الأنثى هي الأصل -كما تقول نوال السعداوي- أصل الخليقة ومبدأ التكوين الأول، فالذات الشاعرة كثيرا ما تتوق وتحن إلى هذا الأصل محاولة محو الحدود بين الصفتين (أنوثة /ذكورة وليست رجل/إمرأة) غير أن هنالك مبررا آخرا لهذا النزوع نحو التأنيث، ففي الموروث الصوفي يقر الشيخ الأكبر"ابن عربي" أن أصل الإنسان هو الطين « ويترتب على هذا الإقرار بتكوّن الإنسان من طين الأرض فكرة مفادها أن الأنوثة عنصر من كيانه وجزء من تركيبه، وحينما يمتلك الإنسان صفات العلو، بما فيها من تكبر وشدة وجبروت، فإنه يكفر(يستر ويخفي) بطبيعته الجوهرية ويبتعد عن الحق والحقيقة لأنه في هذه الحال ينافس الرب في صفاته، ويرتدي ثوبا لا يلائم مقامه، ويعارض أصله الأنثوي»[1].

فسبيل التطهير الروحي -حسب ابن عربي- مرهون بعودة الذات إلى عالمها الأسفل أين تتحقق الأنوثة، يقول:« فلا ينبغي للمريد أن يأخذ رفقا من النساء حتى يرجع هو نفسه امرأة، فإذا تأنث والتحق بالعالم الأسفل، ورأى تعشق العالم الأعلى به، وشهد نفسه في كل

[1]. نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، (لبنان)، ط01،2008، ص127.

حال ووقت وارد...ولا يبصر لنفسه في كشفه الصوري وحاله ذَكراً ولا أنه رجل أصلا بل أنوثة محضة»[1].

يستعير الشاعر الصوفي المغاربي المعاصر هذه الرؤية التطهيرية ذات البعد الأنثوي، مستعملا إياها كأداة في الكتابة وآلية في البوح، فالأنوثة عنده- بهذا المعطى- لا ترمز إلى المرأة أو الحبيبة إنما هي رغبة في اكتشاف الذات الأصيلة وعودة إلى عوالم النقاء والطهر.

تتأسس نصوص "محمد الغزي" و " محمد علي الرباوي" و"عثمان لوصيف" المختارة على آلية التأنيث، وفق عدة تجليات: تأنيث الآخر، تأنيث اللغة، تأنيث الذات، تأنيث المكان...وكلها تتقاطع والنزعة التراثية للشيخ الأكبر -من جهة- والرؤية الحداثية التقويضية -من جهة أخرى-

تتجاوز ظاهرة تأنيث الآخر في المدونة الشعرية الصوفية المعاصرة حالة الحالة الوجدانية الرومنسية، إذ لا توحي الأنثى بالحبيبة ولا بالوطن كما في غرضي الغزل والحنين، إنها حالة من البحث الوجودي عن أصل الذات الشاعرة ومبدإ تكوينها الأول، ناهيك عن كونها كذلك رمزا لفعل الكتابة والكشف الشعري، يقول "محمد الغزي" في قصيدة اغسلي:

اغسِلِي صوْتِي وإنشادِي القديمْ

اغسلي أعشابَ كفّي ومصابيحِي التي خبّأْتُهَا

اغسلي ذاكرتِي

ومزاميري وصمْتِي

اغسلي أَجْنحةَ النجْمِ الذي أقفُو

[1]. محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، نقلا عن: نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، (مرجع سابق)، ص 127.

وهاتيكَ الينابيعَ التي ضيّعتُها

اغسلي راحِلتِي

وفتيلا كنتُ أوقدْتُ

اغسلي ريشَ الخطاطيفِ التي عادتْ إلى بيتِ يدِي

اغسلي ثوْبي الذي عفرهُ الطينُ

اغسلي موتِي وإنشادي الذي سوف يجيءُ[1]

أُسند الفعل "اغسلي" (تكرر ثماني مرات) إلى ضمير المؤنث المخاطب (أنتِ)، وقد حصر الشاعر فعل الغسْل أو التطهير في أنثاه دون سواها، إذ ربط كل ما ينتمي إليه(صوتي، إنشادي، أعشاب كفي، مصابيحي، ذاكرتي، مزاميري، صمتي... بفعل الأمر اغسلي، ولعل هذا الأمر يوحي بدلالتين متقاطعتين؛ تكمن الأولى في معنى فعل"غسَل" في حد ذاته الدال على عملية التنقية والتطهير والعودة إلى الحالة الأولى، حالة ما وراء العالم الحسي، وأما الدلالة الثانية فهي تأنيث المخاطب من قبل الذات الشاعرة، فعملية البوح الشعري تفترض مخاطبا يتلقى الخطاب الشعري، بغض النظر عن فحوى هذا الخطاب، والآخر في التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة ليس آخرا منفصلا عن الذات بالضرورة، فعمق هذه التجربة وتعقيدها يجعل الذات تتشظى إلى ثنائية أنا+آخر، «يكون الآخر هو الوجه الثاني للهوية أو الذات أو إن الآخر هو مرآة الذات، تتضح به سماتها»[2]، بل قد يكون الآخر هو تجربة الكتابة نفسها كونها الحالة التي تتطهر فيها الذات وتعرج إلى عالم المكاشفة الشعرية.

[1] . محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص 23.

[2]. ناهضة ستار عبيد: أثر الأنساق الثقافية في تشكيل الخطاب السردي الصوفي (قراءة نقد ثقافية في "حلية الأولياء والرسالة القشيرية) مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، عمان، (الأردن)، العدد04 ،مجلد11، 2008، ص09.

إنه وعد بالصفاء تتوق إليه الذات الشاعرة مخالفة نمط الكتابة المتمركزة حول الأنا الأحادية، وهذا السعي نحو التجاوز المستمر لم يكن ليأتي من فراغ، بل فرضته لحظة حيرة وقلق معينة تروم الذات أثناءها تفكيك النسق المغلق وتحطيم البناء الجمالي المتكلس الذي يضيق بهذه اللحظة، وبذلك تحاكي الذات صوت التحرر النابع من الداخل جاعلة من النص آخرا أو مرآة تعكس هذا التوجه الجديد، «ومثل هذا الوعي بقدر ما أعاد بناء الهوية الشعرية، وطّن عبرها مبدأ الغيرية كتمثل لذات الكتابة، من خلال الآخر المتعدد في مرايا الذاكرة والمتخيل، فيجعلها هوية استغوائية دائمة التدفق تنفي نفسها ولا تطمئن إلى نموذج غيرها»[1]

تنحو قصيدة " الأنثى" لمحمد الغزي المنحى ذاته في الاشتغال على تيمتيْ الأنثى والتطهير، إذ تعرض الذات الشاعرة في مطلع القصيدة حالة التيه والخواء الروحي واستعصاء عملية البوح الذي طال بها، قبل أن تتشظى إلى آخر أنثوي وتدخل مرحلة الفيض الشعري والتطهير الروحي، يقول الغزي:

أَلَمْ ترانا كنَّا ضَرَبْنا في ضفافِ اللّيْلِ

خيمتَنَا وناديْنا أن أدخلْ آمنا نغسلْ

بماء البحر ليلاً وجْهكَ المسكون بالرعبِ

القديم، ألم تكن في الريح منتجِعًا فآوينا

ومختلجا فنادينا أنِ اشرَب في أواني الطين

خمرتنا...

***

[1]. عبد اللطيف الورراري: "الميتاشعري" بوصفه خطابا: بيانات في مواجهة النسق وانتهاكاته (مقال إلكتروني)، مجلة القدس العربي، لندن، 22أكتوبر 2021،دص.

وهذا بيتكَ المفتوحُ منذور لمد البحر، نادتْ

باسمكَ الأنثى وقالتْ:

-لا تَخُنّي سيدي وانْزل إلى جسدي لتغسلَ

في طقوس الليل غربته القديمة، ومن عتيق الأرز

مضجعُنا وهذا الليل مبتهج فكن عندي.

لماذا سيدي ضيعتها؟

قالوا لماء البحر ألقت قرطها ووشاحها، قالوا رأيناهَا

أمامَ الناسِ تهتفُ:

-من منكم يرد إلي مولاي الذي أهوى، فتًى

كالسرو في عينينه توغل كلّ أطيار المساء، دعَوْتهُ

في بيتِ أمّي قلتُ: لا تُسرج لوادي الليل خيلَك فالطريق

بلا دليل والشتاء على المسالك، ما الذي تبغي وهذا الفجرُ

في جسدي؟[1]

مرة أخرى يستحضر الشاعر حالة التطهير ويربطها بالأنثى(نادتْ/باسمكَ الأنثى وقالتْ: لا تَخُنّي سيدي وانْزل إلى جسدي لتغسلَ...)، ويحمل هذا المقطع حالان عاشهما الشاعر:

[1]. محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص64-65.

- الحال الأولى: هي مرحلة التيه والفراغ والضياع والخواء الروحي، تبرز في ما قبل تجربة التأنيث أو التحول إلى آخر أنثوي، وقد رمز الشاعر لهذه الخواء بالليل.

- الحال الثانية: هي مرحلة الملء أو التحول أو التطهير، وفي هذه المرحلة تختفي الذات الخاوية وتضيق المنطقة الخالية لتحل محلها الذات الخصبة أو الذات الأنثى، وقد استخدم الشاعر رموز الغسل والماء والبحر دلالة على الدخول في هذه الحال، إنها حال المكاشفة « وكثيرا ما يتحدّث المتصوّفة عن الجانب الإيجابي بلغة شعرية مجازية على أنه النور، أو الصوت، وعن الجانب السلبي على أنه الظلام أو الصمت أو السكون.»[1]

إن هذه النزعة الوجودية التي تتبناها الذات الشاعرة في كل مرة عن طريق البحث عن الأصل، إنما هي في الحقيقة سعي إلى تحقيق المعرفة الكلية النابعة من مبدأ الاتحاد بالآخر، قصد مواجهة أزمة القلق والحيرة اللذان أصابا الفرد العربي والشاعر –على وجه الخصوص– كما تتغيا الذات كذلك« العودة بالأشياء إلى انسامجها وبراءتها الأولى والقضاء على الوعي المنقسم، وتحقيق الاتحاد المطلق، وبالتالي قهر الاغتراب»[2]، من هنا يتضح أن الرؤية الشعرية الصوفية المعاصرة التأنيثية ليست مجرد تصوير فني جمالي كلاسيكي بقدر ما هي موقف وجودي من الحياة والعالم بكل قضاياه وأزماته.

يتكرر في النص السابق السؤال (لماذا يا سيدي ضيعتها؟) عدة مرات، وكأنه عتاب عنيف للذات الشاعرة التي ضيّعت نقاءها وأصلها عندما فارقت عالمها الأول عالم الأنوثة وانغمست في عالم الحس، إن اختيار الأنوثة بمثابة اختيار ترياق للسم الذي يتسرب في أرواحنا، إنها من تمنح الشاعر الحرية والقدرة على التخلص من قصوره وعجزه وتهبه سر البدء والتكوين الأصيل وبالتالي تحقيق التوازن بين الإنسان الشاعر والكون ككل.

---

[1]. ولتر ستيس: التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولى، القاهرة، (مصر)، دط، دت، ص 205.

[2]. السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، (الجزائر)، ط02، 2008، ص279.

يتجلى الآخر الأنثى في قصيدة "صَلاة لِلحب" لـ"محمد علي الرباوي"، أين تسير الذات الشاعرة في المسار التطهيري نفسه الذي وجدناه عند "محمد الغزي"، يقول الرباوي:

أَيَتُها الْجِنِّيَّةُ الْمُقَدَّسَهْ..

مِنْ أَيِّ عَالَمٍ أَتَيْتِ جَمْرَةً مُتَّقِدَهْ

فَانْفَتَحَتْ بَوَّابَةُ الْقَلْبِ الْجَرِيحِ

رَفْرَفَتْ حَمَامَةٌ بَيْنَ ضُلُوعِي

ثُمَّ مَدَّتْ صَدْرَهَا الْعَارِي إِلَى الْهَوَاءِ

مِنْ أَيِّ بَحْرٍ جِئْتِ بِالْمِفْتَاحِ

مِنْ أَيِّ جَزِيرَةٍ أَتَيْتِ بِالضِّيَاءِ

جَمَعْتِ أَشْلَائِيَ مِنِّي

فَٱسْتَوَيْتِ نَخْلَةً

تَفَجَّرَتْ عِيدَانُهَا بِأَعْذَبِ الْغِنَاءِ

****

أَيَّتُهَا النَّارُ الْمُقَدَّسَهْ..

أَيَّتُهَا الْبُشْرَى..

دَخَلْتُ طَوْعاً فِي لَهِيبِكِ الْجَمِيلِ قَبْلَ مِيقَاتِكْ

فَبَلِّلِي وَجْهِي بِآيَاتِكْ

وَلَا تَدُكِّي كُلَّ هَذِهِ الْجِبَالِ..

لَا تَدُكِّيهَا

أَنْشُرِي وَجْهَكِ فِيهَا..

فَعَسَى تَحْمِلُنِي الْكَأْسُ إِلَيْهَا

فَأَرَى ذَاتِي..

أَرَى كُلَّ رَوَابِيهَا

***

أَيَّتُها الْغَزَالَةُ الْمُشَرَّدَهْ..

اِنْكَشِفِي لِتَسْتَرِدِّينِي..

اِنْكَشِفِي..

رُؤْيَايَ لَنْ أَقُصَّهَا عَلَى الشَّجَرْ

فَانْكَشِفِي..

اِنْكَشِفِي

أَيَّتُهَا الْقَمَرْ[1]

إنه استنجاد بالأثونة فرضته حالة الاغتراب الروحي وكذا الرغبة الجامحة للصوفي في اكتشاف السر الأنثوي الموجد للكون، لذلك« كانت رغبته منفردة واستثنائية وربما غامضة بغموض موضوعها: السر الأنثوي المطلق، ما يريده الصوفي وراء حبه للألوهية والطبيعة

[1]. محمد علي الرباوي: الديوان، ص89-90.

والمرأة هو الجذور الأولى للحياة التي تمنحه قدرة على الاستمرار خارج حدود الحياة اليومية»[1]، إنها حياة بعد الحياة وعالم وراء العالم، تمثل الأنوثة –من خلال هذا المعطى– مرآة ترى فيها الذات ذاتها(فأرى ذاتي..أرى كلّ روابيها) وتتموضع في عالمها الخاص وفق رؤية أكثر اتساعا وانفتاحا ووعي لا يعوقه عائق ولا تحده حدود.

تمنح هذه النزعة التأملية الذاتَ الشاعرة الصوفية القدرة على احتواء عوالم أكبر من عوالمها الداخلية، فتتخطى مرحلة الوعي الذاتي إلى مرحلة الوعي الكلي للوجود، لأن معرفة السر الموجد للوجود (الأنوثة) يكفل معرفة أسرار الوجود كلها، إنها معرفة« فيما وراء كل عقلنة، أو تساؤل أو شك أو كلمة أو عاطفة، إنها السلام والصمت والسكون العميق واللانهائي، إنها من نوعية اللاهوت، والذي هو بديهي على نحو مشعّ وشامل للجميع.»[2]

إن رحلة التطهير–هذه– لا تنفي عن الذات الشاعرة مكابدات ما قبل الدخول في تجربة الكتابة، فمعاناة البوح واستعصاؤه كثيرا ما يلقي بظلاله على النص، لكن الشاعر لا يفتؤ يلاحق القصيدة في تجربة أشبه بتجربة المحب الذي لم ينل مراده، يقول الرباوي في قصيدة "الوردة" :

تُنْكِرُنِي الْوَرْدَةُ.. إِذْ أَمْنَحُهَا شَلَّالَ دَمِي

تُنْكِرُنِي إِذْ تَفْتَحُ لِلْغُرَبَاءِ نَوَافِذَهَا

تَسَّاقَطُ قَبْلَ الْهَزِّ كَوَاكِبَ مِنْ ذَهَبٍ

وَجَوَاهِرَ مِنْ رُطَبٍ

يَفْرَحُ أَطْفَالُ الْحَيِّ بِهَا إِلَّا طِفْلاً هَشًّا

[1]. عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات– الحكاية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (المغرب)، دط، 2007، ص169.

[2]. د. ديفيد ر. هاوكينز: الأنا الواقعية والذاتية، تر:حسين محمد، دار الخيال، بيروت، (لبنان)، ط01، 2017، ص197.

مَا زالَتْ وَجْنَتُهُ تَتَدَفَّقُ أَحْلَاماً

تُنْكِرُنِي الْوَرْدَةُ..

تُنْكِرُنِي وَأَنَا أَعْلَمُ أَنَ لَهَا قَلْباً

خَبَّأَنِي بَيْنَ غَلَائِلِهِ الْمُورِقَةِ الْأَشْعَارْ

.....

أَيَّتُهَا الْوَرْدَةُ.. يَا حُلُمِي الرَّقْرَاقْ

أَنَا فِي هَذِي الصَّحْرَاءِ صَبِيٌّ هَرِمٌ

يَتَسَكَّعُ فِي جَسَدِي الظَّمَأُ القَتَّالُ

فَلَا تَدَعِي الظَّبْيَ وَحِيدَا

زَمْزَمُ هَرَّبَهَا اللَّيْلُ بَعِيدَا

خَبَّأَهَا خَلْفَ عُبَابِ الْأَدْغَالِ

فَعُودِي أَيَّتُهَا الْوَرْدَةُ.. يَا حُلُمِي الدَّافِقَ

عُودِي أَنْتِ إِلَيَّ سَأَسْقِيكِ دَمِي

إِنْ ظَلَّتْ فِي جَوْفِ الرَّمْلَةِ تِلْكَ الْعَيْنُ مُخَبَّأَةً

عُودِي إِنِّي أَلْمَحُ فِي صَدْرِكِ

تِلْكَ الْعَيْنَ الدَّفَّاقَهْ

عُودِي..

وَمُرِي صَدْرَكِ أَنْ يَنْشُرَ حَوْلِي أَشْوَاقَهْ[1]

إنه اغتراب مضاعف عن العالم وعن النص أجج محنة الشاعر الوجودية، فيتأبط الحزن ويلاحق وردة الكتابة ووميض الحرف، وهنا تتأرجج جرح الشاعر بين أحوال النص وأهوال الواقع غارقا« في كآبته المؤلمة، خيبة أمله، المتناع آماله، ذات تحاور ذاتها، انشطار الذات الواحدة إلى ذاتين، ذات تعبّر عن ذات من دون أن تنفصلا.»[2]

إن تأنيث الذات في التجربة الشعرية الصوفية المغاربية المعاصرة لا تصبو إلى إلغاء ذات الشاعر الجريحة، بقدر ما تسعى إلى البحث عن لحظة الخلاص الروحي لحالة القلق والحيرة، إنه ترميم للذات وتفكيك لمغاليق الشعرية الجاهزة وذلك بتمثّل التجربة العرفانية القديمة كوسيلة للبوح–من جهة– واعتماد الخيال الخلاق المحلق بالذات فوق اللغة –من جهة أخرى–

تحفل نصوص الشاعر الجزائري عثمان لوصيف بظاهرة تأنيث الذات وأنوثة الكتابة – على حد سواء– كيف لا؟ وهو يرى أن الأنثى هي رمز الكمال والخلود الشعري، «ومن سكن الأنوثة مرة بلغ الكمال»[3]، وكثيرا ما تطفح نصوصه بهذه النزعة، يقول في قصيدة: "أناديك يا زهرة العاشقين":

حمام يغني .. حمام ينوح

سحائب تغدو وأخرى تروح

وأنتِ على شرفة الحلم زورق نار

يخوض المجاهيل بجرح رمل النهار

[1]. محمد علي الرباوي: الديوان، ص135، 136.

[2]. أحمد برقاواي، أنطولوجيا الذات (بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي)، ص 270.

[3]. عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة بـ: يا هذه الأنثى، منشورات جمعية البيت الثقافية للثقافة والفنون، 2008، ص 68.

وفي مقلتيْكِ يضيّع الهدى السندباد

ويغرق نوح

***

وأرحل في نشوة الخوف

أرحل في وجع الياسمين

أطير إليكِ أطير...

أنا صاعد صوب تلك النهايات آه

أنا صاعد تحترق في مقلتي المياه

أنا صاعد حيث يلتحم العاشقان

وتمحو الشفاه الشفاه.

***

أحبكِ في شهوات البحار وحزن المطر

وفي دمدمات الرياح وخفق البروق

وعشق الشجر

أناديك يا زهرة العاشقين ومروحة الفقراء

أناديك يا واحة التائهين

ويا نغما يترقق في صلوات المساء

أناديك يا نشوة الموت في مقل الشهداء.[1]

يمكن أن نقسم المقطع السابق من حيث أحوال الكتابة إلى ثلاثة أحوال رئيسة:

الحال الأولى: (حمام يغني...حمام ينوح/ ويغرق نوح) هي الحال الترابية وهي حالة التيه والقلق ومكابدة تجربة الكتابة، عبّر عنها الشاعر بأفعال: ينوح، تغدو، تروح، يخوض، يضيع، يغرق...

الحال الثانية: (وأرحل في نشوة الخوف../ وتمحو الشفاه الشفاه) وهي حال الرحيل والمغادرة والعبور والعروج نحو عالم الكتابة والمكاشفة، استخدم الشاعر فيها صفات الرحيل والتحوّل: أرحل (مرتان)، أطير (مرتان)، صاعد (ثلاث مرات)، تمحو...

الحال الثالثة: (أحبك في شهوات البحار... أناديك يا نشوة الموت في مقل الشهداء) وهي حال اللقاء والشهود، وقد تأثث هذا الجزء بالمخاطب المؤنث : أحبكِ، أناديكِ (ثلاث مرات)، يا زهرة العاشقين، يا واحة الفقراء، يا نغما، يا نشوة الموت...

إن هذا الطواف المضني من الأنا (التراب) إلى الأنتِ (الطهارة) يلخّص رؤية الشاعر ونزعته الإفنائية للذات القبلية (ذات ما قبل الكتابة)، واستبدالها بالذات الآنية (الذات الشاعرة أو الكاتبة) وقد تمثّل هذه الأخيرة في كل أنوثة جاعلا إياها قبلته وسدرته التي يعرج إليها تماما كما عرج الشاعر الصوفي القديم.

تمثل نصوص عثمان لوصيف تجربة استثنائية في عالم الكتابة الشعرية الحداثية، فهو شاعر شبيه بفنان ينحت قصيدته نحتا بعد أن«يصهرها صهرا في بوتقة التصوف، وقد أخطأ الناس في حكمهم عليه في كونه صوفيا خالصا من خلال نصوصه التي لمسوا فيها تلك

[1]. عثمان لوصيف: الكتابة بالنار (شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، (الجزائر)، دط، 1986، ص16-17-18.

النزعة الصوفية، وأدركوا عبر طقوسها الشعرية تلك الروح الهائمة في ملكوت الفن والعشق الإلهي والبحث عن الحقيقة لكشف أسرار الكون.»[1]

إنها الصورة الشعرية والرؤية الحداثية للشعر وما تتغياه من مزاوجة بين الفن والتصوف والفلسفة، قصد بلوغ الإبداع وتجاوز التصورات الكلاسيكية والرؤى النقدية النمطية التي في استحضار قاموس الشعراء الصوفية القدامى نوعا من التعمية الارتدادية الاعتباطية.

02-03 التطهير:

لعل الغاية الأسمى والمرحلة القصوى التي يتغياها عارفو المتصوفة تكمن دون شك في الطهارة والصفاء والتنقية، فرحلتهم التي تبدأ من المجاهدة والمكابدة الروحية والجسدية لمشقات الحياة وشوائب التراب، ترنو الوصول – ولو أنه لا نقطة وصول عندهم، فكل نهاية هي بداية جديدة– إلى منطقة البرزخ أي منطقة ما قبل التراب وما بعد نفخ الروح، وهو تحديدا ما يطلق المتصوفة القدماء عليه: التطهير؛ أي « الانتقال عن الشر إلى الأساس الذي يبنى عليه الخير، وقد يمكن أن يسقط البناء ويبقى الأساس، ولا يمكن أن يسقط الأساس، ويبقى البناء، ومن لم يتطهّر قبل العمل، فإن الشر يمنع العمل العبد من منفعة الخير، فترك الشر أولى بالعبد ثم يطلب الخير بعد، والنفس تجزع من التطهير، وتفرّ إلى أعمال الطاعات، لثقل التطهير عليها، وخفة العمل بالطاعات بلا طهارة.»[2]

نفهم من ذلك أن التطهير سابق على فعل الخير وإدراك الطاعات، لأن التطهير يعني تفضية الذات وإخلاءها مما تعلّقَ بها من شرور وآثام، وبالتالي فهي حالة العودة إلى الأصل النقي وبعدها تأتي مرحلة فعل الخيرات وتسهل الطاعات.

---

[1]. محمد سعدون: مع الشاعر عثمان لوصيف، أيام وأصداء، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، (الجزائر)، دط، 2021، ص32

[2]–رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (لبنان)، ط01، 1999، ص184.

وإذا عدنا إلى حقيقة التصوف فإننا نجده مبنيا «على ثمان خصال: السخاء والرضا والصبر والإشارة والغربة ولبس الصوف والسياحة والفقر. فالسخاء لإبراهيم الخليل والرضا لإسحاق والصبر لأيوب والإشارة ليحيى والغربة ليوسف ولبس الصوف لموسى والسياحة لعيسى والفقر لمحمد صلى الله عليه وعلى جميع الأنبياء وآل كل أجمعين.»[1]

يتضح من هذه الخصال الثماني أن للتصوف مقصدا أساسا هو تطهير الذات، وكلها مقاصد تغياها الشاعر المعاصر إسقاطا لتجربته على تجربة القدماء، فغايتهما واحدة رغم اختلاف الأسباب والمشارب والطرائق.

سنحاول الكشف عن تجليات بعض هذه الخصائل في المدونة المختارة، واستجلاء علاقتها بحالة التطهير الروحي للذات الشاعرة المغاربية المعاصرة.

03-03الحزن والسفر:

ونقصد بالسفر –ها هنا– ذلك الانتقال الشعري الروحي بين عدة لحظات يتدفق في كل إحساس مضاعف اتجاه حدث ألم بالشاعر، ولعل النص المطول المعنون بـ:" من مكابدات السندباد المغربي" لمحمد علي الرباوي، يجسد هذه الرؤية الانتقالية العروجية بين أحوال الذات الشاعرة وأحزانها يقول الرباوي:

(1)

للهِ مَا أَعْطَى

لله مَا أَخَذْ

(2)

[1]– المرجع نفسه: ص 183.

عَلَى كَتِفَيْهِ حُمِلْتُ صَغِيرَا

عَلَى كَتِفَيْهِ حُمِلْتُ كَبِيرَا

مَا قَالَ: آهْ

وَلَا قَالَ: آحْ

****

أَمْسِ.. حَمَلْتُ أَبِي

عَلَى كَتِفِي

فَٱنْطَوَتْ قَامَتِي

ولِكَيْ أَسْتَرِيحَ وَضَعْتُ أَبِي لَحْظَةً

فَتَوَارَى كَالنُّورِ خَلْفَ السَّحَابْ

فَحَطَّ عَلَى الْقَلْبِ طَيْرُ الشَّجَا

ثُمَّ بَلَّلَنِي بِالْعَذَابْ

****

حَمَلْتُ عَلَى كَتِفِي وَلَدِي زَكَرِيَّاءَ

مَا قُلْتُ: آهْ

وَلَا قُلْتُ: آحْ

(3)

وَلَدِي..

اِحْمِلْنِي..

كُنْ أَنْتَ أَبِي...[1]

يبدو للوهلة الأولى أن النص عبارة عن إسقاط سير ذاتي لوقائع حياتية عبثت بحياة الشاعر، غير أن القيمة الرمزية تتعدى هذا الطافح الظاهر نحو قيم الإنسان الكلية وهو يتقلّد الشقاء بعد الشقاء، إذ يسافر الشاعر في هذا المقطع بين موقفين أو لحظتين أو تجربتين؛ موقف الشاعر الابن وموقف الشاعر الأب، حيث يستهل المقطع بالرضا والتسليم بقضاء الله (لله ما أَعطي/ لله ما أخذ)، ثم يقف مستحضرا موقفه العاطفي الوجداني تجاه والده الذي فارق الحياة(أَمْسِ.. حَمَلْتُ أَبِي/عَلَى كَتِفِي ...) وهي اللحظة التي ألهبت مشاعر الأسى لديه، يحدث هذا السفر بالذاكرة حين يحمل ابنه زكرياء فوق كتفه، وهذا التداخل بين اللحظتين وبين ثلاثة أجيال: الجد/ الأب/ الابن، إنما يرمز إلى «رعاية الأبوة للبنوة بالتواتر في تصاهر وجداني له استمرارية من الأب إلى الجد، إلى الابن/ الأب، فالابن/ الحفيد.. وهي بالتوازي، تربية على حمل المسؤولية وتحملها كواجب روحي وقرابي/سلالي.»[2]

تعود الذات لتوغل في الذاكرة وتقف مطولا عند لحظة الوداع (الشاعر/ الأب)، ثم لتسرد حياة المكابدة ومشقة الرعاية الأبوية، وبعدها علاقة الأب الشاعر بالابن الحفيد، وما تمليه هذه العلاقة من واجبات إنسانية، غير أن الذات الشاعرة سرعان ما تنتقل إلى فضاء أوسع من فضاء الأسرة وتعالقاتها، إلى ألم آخر هو ألم الغربة عن الوطن؛ وهنا نعود إلى عنوان القصيدة في حد ذاته (من مكابدات السندباد المغربي)، والذي يحيلنا – قطعا– إلى حالة السفر والغربة عن الوطن، غير أن رمزية السندباد في التجربة الشعرية العربية لمعاصرة

[1]– محمد علي الرباوي: الديوان، ص95–96

[2]– العربي الرودالي: قيم الأبوة وهاجس التنشئة الوجدانية في واقع تجربة محمد علي الرباوي الشعرية...من خلال القصيدة /الديوان مكابدات السندباد المغربي، مجلة طنجة الأدبية، (المغرب)، العدد44، 2012، ص32.

–عموما– والنص الذي أمامنا على وجه الخصوص لا يمكن أن توظّف توظيفا مجانيا اجترايا، بل إن التجربة الحداثية تقتضي أن يعبث الشاعر المعاصر بالدلالة الجاهزة للأسطورة ويبعث فيها دماء جديدة، لتغدو الأسطورة ذات رمزية شخصية آنية بعدما كانت ذات تواضع جمعي، والرباوي – كغيره من الشعراء العرب المعاصراء–حاول« أن ينتزع عن شجرة االسندباد الكثيفة أوراقها الشائعة وعطرها العام المباح، أراد تحميلها برؤياه الداخلية، العنيفة، ليكون السندباد لا سندبادا عاما متروكا لكل قبيلة عابرة، سندباده الشخصي الحميم.»[1]

فالذات الشاعرة إزاء ذلك، تجرّد وتفرغ الأسطورة من رمزيتها وحمولتها الحسية الجمعية المبنية على الحل والرحال ومصارعة الأهوال المادية، وتعيد شحنها بمشاعر وعواطف العالم الداخلي للذات الشاعرة، إنه سندباد يسافر في فضاء اللغة وتضاعيف النص، ومكابدات الكتابة، وهو ما يبعث به الرباوي في نصه التراجيدي المثخن برحلات الأحزان، بين الفقد والحنين والغربة، يقول في القصيدة نفسها:

تَتَدَفَّقُ فِي قَلْبِي أَمْوَاجُ الْهَمِّ

يَتَأَجَّجُ فِي جَوْفِي حُزْنِي الْمُبْتَلّْ

إِنْ أَحَدٌ نَادَانِي بِٱسْمِي

أَوْ نُشِرَتْ أَشْعَارِي بِٱسْمِي

هَلْ أَقْدِرُ أَنْ أَنْجُوَ مِنْ هَذَا الْاِسْمِ

***

[1]– علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري(دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، (العراق)، ط01، 1990، ص61.

أُمِّي.. قُدَّامِي تَبْكِي

(زَكَرِيَّاءُ يُدَاعِبُ قِطَّتَهُ السَّوْدَاءْ)

أُخْتِي.. قُدَّامِي تَبْكِي

(يَبْكِي زَكَرِيَّاءُ فَقِطَّتُهُ خَمَشَتْهُ بِعُنْفْ)

وَأَخِي يَبْكِي

(زَكَرِيَّاءُ[1] وَإِلْيَاسُ[2]

وَأَوْلَادُ الْحَيِّ يَنطُّونَ عَلَى السُّلَّمْ

مِنْ أَصْوَاتِهِمُ البَيْضَاءْ

تَتَأَجَّجُ رَائِحَةُ الْحُبِّ الْعَذْبَهْ)

وَأَخِي يَبْكِي

(زَكَرِيَّاءُ يُنَادِي:

بَابَا.. أَيْنَ الطَّرْبُوشُ البُنِّيّْ)

وَأَخِي.. كُلٌّ يَبْكِي[3]

لا يبدو الحزن مجرد عاطفة متدفقة من كيانه بسبب ما ألم به، إنه نوع من الهروب نحو البكاء للقبض على حالة الصفاء والراحة النفسية، فالذات لا يمكنها أن تتجاوز حزنها بل

[1]– هو ابن الشاعر (نقلا عن الديوان).

[2]– هو ابن عم محمد زكرياء (نقلا عن الديوان).

[3]– الديوان، ص 102–103.

هي منغمسة فيه، ومتآلفة معه، والأكثر من ذلك، فهي تحشد أحزانا أخرى وتضيفها إلى حزنها الأول، يقول الرباوي:

كَعَاصِفَةٍ قَدْ هَدَأْ

لِيَسْتَأْنِفَ الْحُزْنُ رِحْلَتَهُ

فِي تَضَارِيسِ قَلْبِي وَهَا قَدْ بَدَأْ

***

اَلْمَغْرِبُ الْأَقْصَى

أَدْنَى أَعَادِينَا

لِلرُّومِ قَدْ أَعْطَى

كُلَّ أَرَاضِينَا

بِيضٌ لَيَالِيهِمْ

سُودٌ لَيَالِينَا)

***

مَا أَقْسَى بَلَدِي

يَا وَلَدِي

مَا أَقْسَاهُ

اَلْعَيْشُ بِهِ قَاسٍ

اَلْهَمُّ بِهِ قَاسٍ

حَتَّى الْمَوْتُ بِهَذَا البَلَدِ الْمُنْهَارْ

حِينَ يَدُقُّ بِعُنْفٍ بَابَ الدَّارْ

يَطْلُبُ أُجْرَتَهُ نَقْداً قَبْلَ ذُبُولِ الْأَنْوَار[1]

يضاف حزن الوطن وألم الخيبة إلى حزن الأهل والأقارب، ليقذف بالذات الشاعرة في بحار الاغتراب النفسي، وتصل إلى حالة اليأس والاحتراق لتأتي بعدها حالة التطهير، أين يعيد الشاعر تشييد عالمه الخاص، عالم داخلي يحفه الرضا بعد الحزن والطمأنينة بعد القلق، يقول:

لَكَ ٱللَّهُمَّ هَذَا الْحَمْدُ

.....

أَنْتَ عَدَلْتَ فِي الْأُولَى

وَفِي الْأُخْرَى[2]

إن هذه الرحلة بين تجاذبات الحياة المختلفة؛ فقْد وحين وغربة تعادل إلى حد ما رحلة المتصوفة الأوائل، فإن كان عروج المتصوف الأول نحو الملكوت الأسمى وكانت غايته الذات العليا، فإن هدف الذات الشاعرة المتصوفة المعاصرة – من خلال رحلتها المجازية– هو بلوغ سدرة المعنى وشهوة الحرف، بما يجعل من اللغة أداة للتداوي الروحي وكذا بعدا من أبعاد الإرتقاء نحو حداثة شعرية لا تتكرر النموذج – بالضرورة– بقدر ما تخرقه وتتجاوزه وتعطي النص فرادة التجربة الذاتية ذات الرؤيا الكلية المطلقة.

[1]– المصدر السابق: ص118.

[2]– المصدر نفسه: ص122.

إن السفر أو الرحلة أو العروج عرْف متجذر في الثقافة الصوفية وقد وظفوه –معادلا ورمزا– لحركة الترقي والتطهير الروحي، وهو قرب وصعود تخييلي بغير الجسد هدفه حصول المعرفة في قلب الأولياء، « ويكون ذلك بأن يجعل الولي مغلوبا في حالة حتى يسكر، وعندئذ يغيب عنه سره في الدرجات، ويزيَّن بقرب الحق، وعندما يعود إلى حال الصحو تكون تلك البراهين كلها قد ارتسمت في قلبه»[1]، ولعل أبزر من ارتقى وارتحل وطوى الأمصار بحثا عن هذا السر الإلهي هو الشيخ الأكبر: محي الدين بن عربي، وأهم مدوناته التي سرد فيها رحلته–هذه– هو كتابه الشهير:" الإسرا إلى المقام الأسرى"، أين اعتبر الرحلة أول مراتب بلوغ سر الحقيقة الإلهية، يقول:« قلتُ له: هذه أرواح المعاني، وأنا –حتى الآن– ما أبصرتُ إلا الأواني، فعسى –أن تعرِّفني– حقيقة القرآن والسبع المثاني، قال: أنت غمامة على شمسك، فاعرف –أولا– حقيقة نفسك، فإنه لا يفهم كلامي إلا من رقيَ في مقامي، ولا يرقاه سوائي، فكيف تريد أن تعرف حقيقة أسمائي؟ لكنْ يُعرج بك إلى سمائي.»[2]

لا تتخذ رمزية الرحلة أو العروج الصوفي الوجهة نفسها (من حيث الغاية) لدى الشاعر الجزائري عثمان لوصيف، كونها رحلة داخل النص والروح معا، حيث يتقاطع السؤال الوجودي مع التجربة الشعرية الحداثية للشاعر، يقول في قصيدة " أغنية للفراشة":

في مَناخ النار يا فراشتي

على سرير الجرح آه صليتُ ركعتين

رتّلتُ آياتِ الهوى

نهلت من كأس الجوى

[1]– رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 904.

[2]– محي الدين بن عربي: الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، تح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط01، 1988، ص58.

غمستُ قلبي في عبير الدمع مرتين

وسرتُ يا حبيبتي

***

مهاجر إليك آه

مهاجر عبر أعاصير الأسى والموت والحريق

مهاجر إليك آه

ما أوحش الطريق

مهاجر إليك جئتُ حاملا نار الهوى

وجثة الربيع[1]

يوحي اختيار الشاعر للفراشة بأنه مهاجر إلى موسم الربيع والنماء، تاركا ذاته وعالمه اليباب، وقد أدى طقوس السفر (على سرير الجرح آه صليتُ ركعتين...)، وتتخذ قيمة الهجرة لدى الذات الشاعرة مرحلة الخلاص الروحي والهروب من أعاصير الأسى والحزن وعلى عكس العروج الصوفي القديم الذي يكون عموديا ومكانيا نحو الأعلى، فإن هجرة الشاعر تكون أفقية زمانية نحو لحظة التطهير و موعد الربيع، يقول:

لا بد يا فراشتي

لا بد أن يستيقظ الربيع

لابد أن تورق في الصحراء هذه الدموع

[1]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار (ديوان شعر)، ص 36.

وتلثمين الشمس والزهر

وترقصين تحت رفة المطر[1].

تمارس الذات الشاعرة شطحا لغويا لا تستقر فيه الدلالة ولا يتحدد من خلاله المعنى، فالاشتغال المكثف على الغموض والمفارقة يجعل المتلقي يبتعد عن المعنى كلما اقترب، غير أن ما يمكن الاتفاق عليه هو أن معظم نصوص الشاعر لوصيف تتمحور في ثلاثة محاور رئيسة:

- المحور الأول: هو حالة الاستعداد للسفر؛ تصف الذات في هذه المرحلة حالة التيه والتمزق والانشطار
- المحور الثاني: يتلخص في مقام الترقي أو البدء في الرحلة، ووصف وحشة الطريق ومكابدات المسير.
- المحور الثالث: يدور المحور الثالث والأخير حول نقطة الوصول أو التطهير أو التجلي.

ويمكن نوضّح ذلك في الجدول الآتي:

المرحلة / *القصيدة*	- الاستعداد للرحلة.	بدء الرحلة.	التطهير والتجلي.
- أغنية إلى الفراشة.	في مناخ النار على سرير الجرح غمستُ قلبي عبير الدمع سرت على الأشواك	مهاجر إليك مهاجر عبر الأعاصير ما أوحش الطريق مهاجر إليك جئتُ حاملا نار الهوى	هل تبصرين شمسا تستفيق عالما يغمره الشروق هل تبصرين كيف يحضن الجياع السنبلة

[1]- المصدر نفسه: ص37.

عودة العاشق	قام على أنقاضه وسار يعاكس التيار عاد من مستنقع التاريخ عاد مع النهار ينفض عن رموشه الغبار	وفي خطاه طوفان الحنين مقبلا يلملم الرماد مخوضا في غبش الفجر	أنا هنا على ضفاف الشفق المجنون أنا هنا
الكتابة بالنار	أغرف من عيونك الحريق و أرسم الطريق خارطتي تسكن في البرق وفي الرياح حدودها تمتد في ضلوعي بحارها تكبر في دموعي وطقسها مضمخ بعبق الجراح	أوغل في بحر الأسى أشعل نار الجرح أرفعها عبر الدجى أرتمي في الريح وأنكسر ممرغا في الطين تذوي في يدي الشموع	أسقط منهكا على يديك ينقشع الغبار تنكشف الأسرار وأستشف الله في عينيك
أنشودة الرحيل	خفّض جناحنا اطو شهوتنا ارحل بنا سافر بنا عجل بنا	تفتحت كل السفوح لنا شردت هناك بنا الرؤى هفت أرواحنا عبقا على السفح	صل لنا تفجري يا نشوة النفح فرّت نواظرنا تسلقت خيطا من اللمح.

-جدول يوضح مسار الذات الشاعرة أثناء عملية التطهير الروحي/الشعري.

من خلال المعطيات السابقة، يمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها: نزوع الذات الشاعرة الصوفية المغاربية المعاصرة نحو العودة إلى الذات الأصيلة، بعدما اغترابها في عالمها الواقعي الموبوء، وقد اتكأت الذات الشاعرة في ذلك آليات التجربة الصوفية القديمة كأرضية لبدء تجربتها المتفردة، لتعيد شحنها بخصوصيات وآليات الحداثة العربية، مانحة إياها بعدا خلاقا يمتزج فيه الذاتي بالكلي والماضوي بالراهن، وتوغل من خلالها الذات في التخوم الفاصلة بين الممكن واللامكن وتبحر في اللغة المجانية التي تحيط بالمطلق، وتحيك اللامعنى بوصفه المعنى الأوحد والحتمي لأزمة مضاعفة، أزمة الكتابة المعاصرة وأزمة الكينونة في العالم.

خاتمة

خاتمة:

تحمل الخاتمة نتائج البحث ومخرجاته، كما تصف علاجا غير نهائي لإشكالية الدراسة وتفتح للاحق نافذة لإعادة النظر فيما استشكل من نتائج، وقد جاءت هذه الأخيرة كما يلي:

– اتسمت ظاهرة الاغتراب في المدونة المغاربية المدروسة ببعد تأزمي ذي وجهين: وجه نسقي لغوي مغلق، ووجه سياقي نفسي مترامي الأسباب؛ فأما الوجه الأول، فقد استطاع الشاعر أن يتجاوزه من خلال تفيئه ظلال لغته الجديدة، لغة التأمل في الموجودات وتعالقاتها بعيدا عن لغة الوصف السطحي الشاحب، وأما الوجه الأنطولوجي النفسي فقد واجهته الذات بخلق عالم مجازي تتواشج معه وفيه الذات الشاعرة مع أحلامها وآمالها، وإزاء ذلك تنفصل الذات عن عالمها المحسوس وترابيتها وتتخلص في عالمها اللغوي الجديد من محنة السؤال، ولعل أبزر خصيصة لهذه الكتابة الجديدة هي استحضاره الذات الشاعرة للنص الغائب، ومحاورتها للسابقين من الشعراء والأقوام، ولعل ذلك يشكل نوعا من الاستئناس والاستشفاء الروحي للشاعر المغاربي المعاصر.

– يبرز الحب لدى الشاعر المغاربي المعاصر كقيمة قصوى وكشرط لكينونة الذات وبقائها، فتتحول هذه الرابطة من علاقة بشرية غايتها اللذة، إلى حالة من الرقص مع اللغة – على حد تعبير نزار قباني– وهنا يتم تجسيد وتجسيم الكتابة لتصبح في هذه هي الآخر الحبيبة، ثم لتتماهى الذات والنص ويبادلا الأدوار ذات(محب)/ نص(محبوب)، ذات (محبوب) / نص (محب)، والغاية من هذه الممارسة هي تجاوز الرؤية الكلاسيكية للحب كقيمة وجدانية جمالية إلى رمزية وجودية ووسيلة لتحقيق الذات وتحققها، إنه –إذن– حالة تصالح مع الآخر واكتشاف للذات وانتشاء بتجربة الكتابة.

– تشكل القصيدة الرؤيا أكثر حالات الشاعر صدقا، فرغم ما تحمله من تجريدية وضبابية في مدلولاتها إلا أن ما يميزها هو توخيها العمق والمجانية في التعبير عن التجربة الشعرية المغاربية المعاصرة، حيث سعت إلى صناعة رؤى الذات الشاعرة ونحْت الوعي

الشعري تجاه الهموم الإنسانية انطلاقا من طرح السؤال الوجودي حول ماهيه الحقيقة ومصير الإنسان، وقد اتسمت هذه النصوص الرؤيوية ببعدها الإيحائي الذي يربك – في كثير من الأحيان– القارئ وينزاح نحو مدلولات مستحدثة، كما أن له خاصية استشراف المستقبل من خلال استلهام لحظات تاريخية مكثفة.

– تمثل حالة الكتابة الشعرية الصوفية المغاربية المعاصرة نوعا من العودة إلى الذات، ونقصد بالذات –هنا– الذات النقية المحلقة في عالم الكتابة والخالقة لعالمها الروحي الجواني، وفي هذه التجربة كثيرا ما يستعير الشاعر المعاصر من الشاعر القديم الحالة الانتقالية لا بوصفها حالة فيزيولوجية جسدية، بل كونها دخولا في تجربة الكتابة في حد ذاتها، إنه يلتمس تطهير ذاته بالبوح.

– تحتفي الذات الشاعرة الصوفية المعاصرة بالجسد وفق نمطين رؤيويين: يتجلى النمط الأول في اعتبار جسد الشاعر شائبة ترابية مثقلة بالجروح والقروح الأنطولوجية السحيقة لهذا وجب التملص منها، وهو الأمر الذي تتيحه اللغة الصوفية المجانية التي تكفل وأد المادي وخلق المغاير والمختلف، إنه الجسد اللغوي الطيّع والوشح بوشاح الطهارة والنقاء الأول، في حين يتجلى النمط الثاني في جعل الجسد مطية للوصول إلى حالة البوح العرفانية، كونه أصبح داخل مرحلة الكتابة قالب يمكن تشكيله وفق تموضعات الذات وتجلياتها، وفي هذه الحالة يختلف عن الحالة الأولى في أن الشاعر متمسك بجسده الأول كون الأخير هو وسيلة العبور ومطية التحليق نحو العالم الرؤيوي الرحب.

– تستنجد الذات الشاعرة الصوفية – في غايتها التطهيرية–بالأنوثة كونها وسيلة أخرى لتطهير الذات وربطها بأصل الخلق الأول (الأرض)، وتتعدد تمظهرات هذا التأنيث؛ من تأنيث للغة إلى تأثيث للآخر، مرورا بتأنيث الذات الشاعرة نفسها، وذلك بغية تحقيق الوعي المتكامل الذي يجمع الأنا بالآخر ويرمم الذات الشاعرة.

– يعد كل من الحزن والسفر أو الرحلة بابين يلج من خلالهما الشاعر الصوفي المعاصر إلى مدن التطهير والتنقية، فالرحلة وفق الرؤية الشعرية الحداثية لا تعني

–بالضرورة– الانتقال المكاني بقدر ما تعني السفر في تقلبات الذات ومكابداتها في العالم، وهي رحلة أشبه ما تكون رحلة العروج الروحي نحو الملكوت الأعلى، فكلاهما ينتهي إلى لحظة الفيض العرفاني والمعرفة الذوقية اللدنية، إنه تعالق شرعي بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، لتنسجا حبل كتابة حداثية لا انفصام له.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون للنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، دط، دت.

أولا- المصادر:

01- حسن الأمراني: الزمان الجديد(شعر)،دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب)،ط01، 1988.

02- حسن الأمراني: سآتيك بالسيف والأقحوان (شعر)، مؤسسة الرسالة، بيروت، (لبنان)، ط01،

03- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر(ديوان شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1977.

04- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار (شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، (الجزائر)، دط، 1986.

05- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة بـ: يا هذه الأنثى، منشورات جمعية البيت الثقافية للثقافة والفنون، 2008.

06- عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف،(الجزائر)، دط، 1986.

07- محمد الغزي، ديوان محمد الغزي، دار زينب للنشر والتوزيع، نابل، (تونس)، ط01، 2015.

08- محمد بنطلحة: سدوم (ديوان شعر)، دار توبقال للمشر والتوزيع، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 1992.

09- محمد بنطلحة: نشيد البجع(ديوان شعر)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (المغرب)، ط01، 1989.

10- محمد علي الرباوي: رياحين الألم (الأعمال الشعرية الكاملة)، ط01، دت، ج02

11- مصطفى الغماري: أسرار الغربة(شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (الجزائر)، ط02، 1982.

12- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة(ديوان شعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

13- منصف الوهايبي، ديوان الوهايبي، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقس،(تونس)، 2010.

14- منصف لوهايبي: ديوان منصف الوهايبي(كتاب الجغرافيا)، دار آفاق للنشر، تونس، ط01، 2018،ج02.

15- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا (ديوان شعر)، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، دت.

ثانيا- المراجع:

16- حامد عبد السلام زهران: دراسات في الصحة النفسية والإرشاد النفسي، عالم الكتب، القاهرة، (مصر)، ط01، 2002.

17- غازي صالح محمود، شيماء عبد مطر: مفهوم الذات، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01.

18- أبو الطيب أحمد بن الحسين (المتنبي): ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (لبنان)، دط، 1983.

19- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)،دط،1998.

20- أحمد برقاواي: أنطولوجيا الذات (بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،(المغرب)، ط01، 2014.

21- أحمد برقاواي، أنطولوجيا الذات (بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي).

22- أحمد بلحاج آية وارهام: الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار أفروديت، مراكش، (المغرب)، ط01، 2010.

23- أدونيس: مقدمة للشعر العربي: دار العودة، بيروت، (لبنان)، ط03، 1979.

24- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،ط 1986،05.

25- أسماء خوالدية: الرمز لصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، (الجزائر)، دار الأمان ، الرباط، (المغرب)، منشورات ضفاف، الرياض، (المملكة العربية السعودية)، ط01، 2014.

26- آمنة بلعلى، عبد الله العشي: فقه الشعر، من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى، دار ميم للنشر، الجزائر، دط، 2019.

27- بوزبرة عبد السلام: طه عبد الرحمن والحداثة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط01، 2011.

28- حبيب بوهرور: تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني (قرلءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر،جدارا للكتاب العالمي، عمان، (الأردن)، عالم الكتب الحديث، عمان، (الأردن)،ط01، 2008.

29- حسن مجيد العبيدي: من الذات إلى الآخر(دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة والفكر العربي الفلسفي المعاصر)، دار الطليعة، بيروت، (لبنان)، ط1، 2008.

30- خالد بلقاسم: الكتاب والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (المغرب)، ط2000،01.

31- خالد بلقاسم:الصوفية والفراغ الكتابة عند النفري،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 2012.

32- خالد بلقاسم: مرايا القراءة (الحكي والتأويل عند كيليطو)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 2017.

33- خالدة سعيد: فيض المعنى، دار الساقي، بيروت، (لبنان)، ط01، 2014.

34- رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (لبنان)، ط01، 1999.

35- زياد الزعبي: قراءات في الأدب الحديث، دار امانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، دت، 2002.

36- السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، (الجزائر)، ط02، 2008.

37- سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواح لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (لبنان)، ط1، 2007.

38- شوقي ضيف: الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، (مصر)، ط1، 1999.

39- عادل ضاهر: الشعر والوجود،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، (سوريا)، ط01، 2000.

40- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،(المغرب)، ط 01، 1999.

41- عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات- الحكاية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (المغرب)، دط، 2007.

42- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، دار الأمير خالد، قسنطينة،(الجزائر)، دط، 2014.

43- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (لبنان)،ط1، 1984.

44- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)، دط، 2002.

45- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر(ديوان شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1977.

46- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق،(سوريا) ، 1981.

47- عبد العزيز بومسهولي وآخرون، أفول الحقيقة(الانسان ينقض ذاته)، أفريقيا الشرق،دط، الدار البيضاء(المغرب)، 2004.

48- عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل(قراءة في شعر أدونيس)، أفريقيا الشرق، دط، المغرب ،1998.

49- عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، بيروت، (لبنان)، ط01، 2016.

50- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، (الجزائر)، ط01، 2009.

51- عبد الله الغذامي : المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، بيروت، (لبنان)، ط02، 1997.

52- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوة إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط06، 2006، ص245.

53- عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مطابع الهيئة المصرية العامة، (مصر)، دط، دت،

54- عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، (بيروت)، لبنان، ط1، 1991.

55- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2005،02.

56- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،(المغرب)، ط02، 2005

57- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم"مقاربات حول المرأة واللغة والجسد"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، بيروت، (لبنان)، ط01، 1998.

58- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة واللغة والجسد)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط01، 1998.

59- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (لبنان)، ط01، 1999.

60- عبد الواسع الحميري: كينونة التفرد والاختلاف(جدلية الكائن والممكن في بنية الخطاب الإبداعي المنجز الشعري الحداثي أنموذجا)، دار الانتشار العربي، بيروت، (لبنان)، ط2013،01.

61- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط03، دت.

62- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري(دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، (العراق)، ط01، 1990.

63- علي حرب: الحب والفناء(تأملات في المرأة والعشق والوجود)، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط1، 1990.

64- عمر حفيّظ: الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس: دار الساقي، بيروت، (لبنان)، ط01، 2015.

65- غيثاء قادرة: لغة الجسد في أشعار الصعاليك (تجليات النفس وأثرها في صورة الجسد)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (سوريا)، دط، 2013.

66- فاضل ثامر: رهانات شعراء الحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، (العراق)، ط01، 2019.

67- فتحي المسكيني، عبد العزيز العيادي، محمد أبو هاشم محجوب: وجود أم كينونة؟ المعجم الأنطولوجي في مختبر المترجمين العرب، دط، دت.

68- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، (المغرب)، دط، 1999.

69- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (المغرب)، دط، 2003.

70- فريد أمعضشو: الاغتراب في الشعر الاسلامي المعاصر، شبكة الألوكةwww.alukah.net، 2010.

71- كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني (دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي.

72- كمال عبد الرحمن محمد فرج هديري: العلاج لدى ذوي الإعاقة السمعية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01، 2012.

73- لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من المنظور العربي والغربي، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2013.

74- محمد القواسمة: عبد الله رضوان الذات والآخر(أبحاث وقراءات ومقابلات).

75- محمد المصباحي: الذات في الفكر العربي الإسلامي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، (لبنان)، ط2017،01.

76- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (المغرب)، ط03، 2014.

77- محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 1994.

78- محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (المغرب)، ط01، 1994.

79- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها(4 مساءلة الحداثة)،دار توبقال للنشر، ط 3،الدار البيضاء(المغرب)،2014.

80- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للنشر ،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 1985.

81- محمد بوعزة: سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، (المغرب)،منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، (الجزائر)، منشورات ضفاف، بيروت، (لبنان)، ط01، 2014.

82- محمد سالم سعد الله: أنسنة النص، مسارات معرفية معاصرة، جدارا للكتاب العلمي، عمان، (الأردن)، عالم الكتب الحديث، إربد، (الأردن)، ط01، 2007.

83- محمد سعدون: مع الشاعر عثمان لوصيف، أيام وأصداء، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، (الجزائر)، دط، 2021.

84- محمد طه عصر: سيكولوجية الشعر، العصاب والصحة النفسية، عالم الكتب، القاهرة، (مصر)،ط01، 2000

85- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)،ط01، 1985، ط02، 1986، ط03، 1992.

86- محي الدين بن عربي: الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، تح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط01، 1988، ص58.

87- محيي الدين بن العربي: الفتوحات المكية، تح:عبد العزيز سلطان المنصوب،ط01، 2010.

88- نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، (لبنان)، ط2008،01.

89- مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01، 2011.

90- معاوية محمود أبو غزال: علم النفس العام، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط01، 2013.

91- منصف الوهايبي وآخرون: منصف الوهايبي الشعرية الحق، المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية، تونس، ط01.

92- المنصف الوهايبي: الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس(قراءة تناصية)، شهادة التعمق في البحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1987.

93- نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة (مقدمة ديوان شظايا ورماد)، دار العودة، بيروت، (لبنان)، دط، 1997، مج02.

94- نذير العظمة: المعراج والرمز الصوفي، دار الباحث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، دط، 1982.

95- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، (لبنان)، دط، دت، ج03.

96- نزار قباني: قصتي مع الشعر، دط، دت.

97- نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، (لبنان)، ط2008،01.

ثالثا- المراجع المترجمة:

98- . ماري مادلين دافيد: معرفة الذات: تر: نسيم نصر،منشورات عويدات، بيروت، (لبنان)، باريس، (فرنسا)، ط03، 1983.

99- 35 ينظر: هنري كوربان: الخيال الخلاّق في تصوف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، المغرب، دط، 2003

100- إيريك فروم: فن الحب (بحث في طبيعة الحب وإشكالاته)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، لبنان، 2000.

101- بول ريكور: الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان)، ط1، 2005.

102- بول ريكور: صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،(لبنان)،ط1، 2005

103- تشارلز تايلر: منابع الذات، تكون الهوية الحديثة، تر:حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (لبنان)،ط1، 2014.

104- جوديث بتلر: الذات تصف نفسها: تر: فلاح رحيم، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط1، 2014.

105- د. ديفيد ر. هاوكينز: الأنا الواقعية والذاتية، تر:حسين محمد، دار الخيال، بيروت، (لبنان)، ط01، 2017

106- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع،القاهرة، (مصر)، ط01، 2000، ج02.

107- سيجمونت باومان: الحداثة السائلة: تر: حجاج أبو جبر، تقديم: هبة رؤوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، (لبنان)، ط 01، 2016.

108- سيغموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي: دار الشروق، بيروت، (لبنان)، القاهرة، (مصر)، ط04، 1982.

109- عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، (لبنان)، دط، 2000

110- فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس والثقافة، تر: نزار عيون السود، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، (سوريا)، ط01، 2010

111- كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (مصر)، ط01، 2018

112- كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان)، ط01، 1982.

113- مارتن هايدغر: الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف، بيروت، (لبنان)،ط1، 2005.

114- مايكل سينغر: الروح المتحررة(رحلة إلى ما وراء الذات)، تر:هيام عبد الحميد، دار روايات، الشارقة، (الإمارات العربية المتحدة)،ط01، 2018

115- مجموعة مؤلفين: مراجع الشخصية الهو، الأنا والأنا العليا، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (سوريا)، دط، 2002.

116- ميشيل فوكو: الانهمام بالذات، جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد ازويتة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،(المغرب).

117- ميشيل فوكو: تأويل الذات، تر: الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، (لبنان)، ط1، 2011.

رابعا- المعاجم:

118- ابن منظور: لسان العرب (باب الذال)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (مصر)، دط، 1984،

119- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي –الحكمة في حدود الكلمة، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت، (لبنان)، ط01، 1981،

خامسا- المقالات:

120- Nik Ahmed Hisham Ismail, Mustapha Taki Rediscovering Roger´s Self Theory and personality, Jornal of Educational, Health and Community Psychology, University Malasia(IIUM), vol 04, No03, 2015

121- أحمد بلحاج آية وأرهام: معراج الحروف: حوار مع ديوان العرب أجرته مع الشاعر الكاتبة السورية مريم علي جبة.

122- نور الدين تاوريريت، جمال تالي، الاغتراب في الفكر الفلسفي إلى ما بعد الحداثة (محاولة لتحليل تطور مفهوم الاغتراب وتطور أزمة الإنسان المعاصر)، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد01، العدد01 جانفي 2013

123- بوجملين لبوخ: تواصل الفعاليات السردية نموذج "جاب لينتفالت" التلفظي، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (الجزائر)، العدد السادس، ماي 2007.

124- حلاسة عمار: تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات آخر الليل للدكتورعبد حمادي، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (الجزائر)، 31ماي 2014.

125- روفيا بوغنوط: أقانيم الكتابة: الفيض الصوفي في تشكيل العنونة في ديوان"أنطق عن الهوى" لـ: عبد الله حمادي، مجلةRevista Argelina، العدد02، 2016.

126- عبد اللطيف الوراري: "الميتاشعري" بوصفه خطابا: بيانات في مواجهة النسق وانتهاكاته (مقال إلكتروني)، مجلة القدس العربي، لندن، 22أكتوبر 2021

127- عبد اللطيف الوراري: نزار قباني وصلاح عبد الصبور،كيف دافع الشعراء الرواد عن يوتوبيا الذات في سياق الحداثة؟، جريدة القدس العربي، لندن، عدد 28-29 أغسطس2021.

128- العربي الرودالي: سحر الثنائية في الروح والوجود بين الطبال والرباوي، مجلة طنجة الأدبية، المغرب، العدد55، ماي/يونيو2015

129- العربي الرودالي: قيم الأبوة وهاجس التنشئة الوجدانية في واقع تجربة محمد علي الرباوي الشعرية...من خلال القصيدة /الديوان مكابدات السندباد المغربي، مجلة طنجة الأدبية، (المغرب)، العدد44، 2012.

130- عز العرب لحكيم بناني: الجسم والجسد والهوية الذاتية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، (الكويت)، العدد04، المجلد 37، أبريل- يونيو 2009.

131- علي خضري وآخرون: رمزية مفردة النار ودلالاتها في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، المجلد07، العدد23، جامعة سمنان، إيران، 2016.

132- غاستون باشلار :النار في التحليل النفسي، تر: نهاد خياطة، مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، دمشق، (سوريا)، العدد04، 01أكتوبر 1975

133- قيس النوري: الاغتراب –اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر الجديد، مجلة دورية تصدر عن وزارة الاعلام في الكويت، المجلد العاشر، العدد الأول، أبريل/ مايو/ يونيو/1989.

134- مصطفى بن تمسك: الذات المتعددة لدى بول ريكور، مجلة ألباب، العدد06، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، (المغرب)، صيف 2015،

135- منصف الوهايبي:ألواح، مجلة كلمات، العدد2936، 16 تموز 2016.

136- ناهضة ستار عبيد: أثر الأنساق الثقافية في تشكيل الخطاب السردي الصوفي (قراءة نقد ثقافية في "حلية الأولياء والرسالة القشيرية) مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، عمان، (الأردن)، العدد04 ،مجلد11، 2008.

137- ولتر ستيس: التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولى، القاهرة، (مصر)، دط، دت.

سادسا- الأطاريح:

138- ساجية مغراوي: تمثيل الذات في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د، جامعة مولود معمري تيزي وزو، (الجزائر)، دت.

139- سهام زيتوني: جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري–دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل– أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة المسيلة، (الجزائر)، 2018/2017.

140- صالح إبراهيم نجم: جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين، بحث أعد لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، سوريا، السنة الجامعية 2013/2012.

141- محمود عبد الرزاق، المعجم الصوفي (أول دراسة علمية في الأصول القرآنية للمصطلح الصوفي)، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، (مصر)،دت.

الملخص:

خطاب الذات في النص الشعري المغاربي المعاصر–الربع الأخير من القرن العشرين نموذجا– مقاربة تأويلية–

احتفى النص الشعري المغاربي المعاصر بالذات الشاعرة كونها مركز ثقل الكتابة الحداثية، كما تجاوز هذا النمط الجديد من الكتابة طقوس الشعرية الكلاسيكية، وذلك من خلال تذويت النص وشحنه برؤى الشاعر الإنسانية الكلية تجاه الآخر المختلف وكذا تجاه العالم، هذه الاستدارة في الخطاب الشعري المغاربي المعاصر تمنح القارئ مجالا لخوض مغامرة التأويل، وتحقيق الدهشة القرائية، كما يضع هذا المنعطفُ النصَّ قاب قوسين أو أدنى من الحساسيات الجديدة.

تروم هذه الدراسة الموسومة بـ: خطاب الذات في النص الشعري المغاربي المعاصر– نصوص الربع الأخير من القرن العشرين نموذجا– كشف تمظهرات الذات الشاعرة المغاربية في النص الشعري، وإبراز مستويات اشتغال الشاعر المغاربي على اللغة كأداة للتحقق في النص والعالم –حد سواء– إذ لم يكن موقف الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة مقتصرا على محاكاة الواقع، وتصوير الأحداث كظواهر جامدة سكونية، بل صار دورها الغوص في ما وراء العالم المحسوس وفك مغاليقه من خلال اللغة، وإزاء ذلك صار الشاعر قادرا على خلق عالمه الخاص، عالم يحبل بالرؤى اللانهائية ويحفل بالمعنى الخصب المفتوح.

استجلت الدراسة الإبدالات التي قدمتها الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة عن ظاهرة الاغتراب الروحي والنفسي الذي تعيشه، كما استجلت كذلك طرائق البوح الجديدة المتعلقة بظاهرة الحب ذات السمة الوجدانية/الوجودية، وكذا بحثت في القصيدة–الرؤيا كنمط جديد في الكتابة يخترق المرئي ويحاكي المأمول.

الملخص

تعرض البحث كذلك إلى النص الصوفي المغاربي المعاصر باعتباره نصا باذخ المعنى، متعدد أوجه القراءة، حيث اشتغلنا في هذا الجزء على ظاهرة العودة إلى الذات في النص الصوفي المعاصر، كما رصدنا تمثلات الجسد المرئي والمتخيل في هذه المدونة، إضافة إلى شرائط التطهير الروحي التي باح بها النص.

الكلمات المفتاحية: الذات الشاعرة، النص المغاربي المعاصر، الكتابة الحداثية، التحقق، التجاوز، الإبدالات، الجسد.

The speech of self in contemporary Maghreb poetry

- the Texts of the last quarter of the twentieth century is a model –Hemeneutic study-

Abstract:

the contemporary poetic Maghreb script, in particular, celebrated the poet as the center of the weight of modernist writing. This new style of writing also went beyond classical poetic rituals by melting down the script and charging it with the poet's overall human visions of the different one, as well as of the world. This study is marked as: The speech of self in contemporary Maghreb poetry – the Texts of the last quarter of the twentieth century is typical - revealing the appearances of the Maghreb poet in the poetic text, highlighting the levels of the Maghreb poet's work on language as a verification tool in the script and the world - as the position of the poet contemporary is not limited to mimicking reality, and depicting events as static, skinny, but rather diving. The study explored the changes made by the contemporary Maghreb poet about her spiritual and psychological alienation, as well as the new methods of utterance relating to the affective/existential phenomenon of love. It also examined the short-sightedness as a new form of writing that cuts

through the visual and mimics of hope. In this section, we worked on the phenomenon of self - return in the contemporary Sufi script, as well as on the figurines of the body that are visible and imagined in this blog, as well as on the spiritual cleansing tapes with which the text is adorned.

Keywords: Poet self, contemporary Maghreb script, novelty writing, verification, transcendence, substitutions, body

"La parole de soi dans la poésie maghrébine contemporaine –Les textes du dernier quart du XXe siècle est un modèle –Etude Hermeneutique-

Résumé:

l'écriture poétique maghrébine contemporaine, en particulier, a célébré le poète comme le centre du poids de l'écriture moderniste. Ce nouveau style d'écriture va également au-delà des rituels poétiques classiques en fondant le script et en le chargeant des visions humaines globales du poète sur l'autre, ainsi que sur le monde. Cette étude porte la mention : La parole de soi dans la poésie maghrébine contemporaine –Les textes du dernier quart du XXe siècle est typique - révélant les apparitions du poète maghrébin dans le texte poétique, mettant en évidence les niveaux du travail du poète maghrébin sur la langue comme vérification outil dans le scénario et le monde - car la position du poète contemporain ne se limite pas à mimer la réalité et à dépeindre les événements comme statiques, maigres, mais plutôt plongeants. L'étude a exploré les changements opérés par la poétesse maghrébine contemporaine quant à son aliénation spirituelle et psychologique, ainsi que les nouveaux modes d'énonciation relatifs au phénomène affectif/existentiel de l'amour. Il a également examiné la myopie comme une nouvelle forme d'écriture qui coupe à travers le visuel et les mimiques de l'espoir. Dans cette rubrique, nous avons travaillé sur le phénomène de retour de soi dans l'écriture soufie

contemporaine, ainsi que sur les figurines du corps visibles et imaginées dans ce blog, ainsi que sur les bandes de purification spirituelle avec lesquelles le texte est orné.

Mots-clés : Soi poète, écriture maghrébine contemporaine, écriture de nouveauté, vérification, transcendance, substitutions, corps."

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

مقدمة:.....أ

الفصل الأول: من الذات إلى الذات الشاعرة؛ المفهمة. 8

أولا– الذات: إشكالية المصطلح وانفتاح المعنى: 10

01 – الذات(Self) في الدراسات النفسية: 11

02– حضور الذات في الفكر الفلسفي الغربي القديم:.....16

03–الذات في الفلسفة الروحية الغربية:.....18

الفصل الثاني: الذات الشاعرة بين المحنة الوجودية ورحابة النص الشعري؛ التجليات والإبدالات. 47

رابعا: الذات الشاعرة وجدلية الحضور والغياب: من وهم الواقع إلى القصيدة–الرؤيا. 47

أولا: محنة الاغتراب: 48

في ماهية الاغتراب:.....48

ثانيا: اغتراب الذات الشاعرة المغاربية المعاصرة والاحتماء بالنص: 51

01– الكتابة كوسيلة لتحقق الذات: من إكراهات العالم إلى كرامات النص: 52

ثالثا:الحب صنوُ الوجود في العالم أو كوجيتو الحب: 68

01– تشظي الذات والاحتفاء بالأنثى الحبيبة: 70

02– الذات الشاعرة والأنثى الوطن (علاقة احتواء):.....79

03- الذات الشاعرة والأنثى-القصيدة: 83

رابعا: الذات الشاعرة وجدلية الحضور والغياب: من وهم الواقع إلى القصيدة-الرؤيا: 90

01- الذات الشاعرة والعبور نحو الحلْم: 91

الفصل الثالث: الذات الشاعرة الصوفية..... 106

-تمهيد: 107

أولا: النص الشعري الصوفي المغاربي المعاصر: من ذات الشاعر إلى الذات الشاعرة:

..... 108

01- الكتابة ورحلة العودة إلى الذات: 110

02- محنة الجسد:..... 127

03-الكتابة بين شهوة التأنيث وشقاء التطهير : 146

خاتمة:..... 174

قائمة المصادر والمراجع: 178

الملخص 191

فهرس المحتويات: 196