الباب الأول

بواعث الإغتراب

في التجربة الشعرية

الفصل الأول

إشكالية الزمان، وحتمية البدد الغياب

الزمانُ طرادٌ للذات، ومنبثقة التجربة:

في رؤيتي النقدية للتجربة الشعرية للشاعر الدكتور/ يوسف العارف أعتبر «الزمان» إشكالية أساسية في هذه التجربة تتمحور حولها، ومنها كل الإشكاليات الإنسانية الأخرى في هذه التجربة، بل وتنطلق منها خصائص الأداء الفني.. لذلك أطلق على «إشكالية الزمان» في هذه التجربة، أو أسمِّيها المُسْتَثيرة التراجيدية والمنبثقة الدرامية.

الزمان مرتكز هذه التجربة باستطالته، وقدرته على النفاذ إلى نسيج الذات الإنسانية، والتأثير فيها – سلباً وإيجاباً، ومطاردتها بأجزائه، وصوره، ومذاقاته...، وشغله لها بمطاردته أو طِراده خوفاً، وإشفاقاً، وتأميلاً، وانتظاراً يطول، ويمتد في ذات هذا الزمان حتى تُستدرج هذه الذات المكابدة إلى مآلها الأخير حيث الفناء.

وقد تمخض هذا التوتر بين الذات الشاعرة، وقوى الزمان في هذه التجربة الشعرية – عن إشاعة مناخ «الطرديات» – التي عرفناها فناً شعرياً عربياً قديماً – مع تغير ملامح الصائد، والفرائس.

يشيع مناخ الطرديات بتوتره الدرامي، وما يكتنفه من الإثارة، والتأميل، والمكابدة، والغموض، والخوف، والإحباط، والترقب. هذا المناخ يفرض ذاته على هذه التجربة الشعرية بدءاً من العتبات الأولى: نعني عناوين الدواوين:

«الرمل ذاكرة.. والريح اسئلة»

«كلّما وقصائد اخرى»

«وعند الصُباح لا يحمد القوم السُرى»

يبدو «الزمان» كياناً نشطاً بدءً من هذه العناوين؛ حيث نلمس التشابك والالتحام الجدلي بين الذاكرة والأسئلة، وبين الرمل والريح - في مسمى الديوان الأول - ونعاني بذرة التوتر كامنة نشطة في دلالة مفردة «كُلّما» ذاتها، بما تشتمل عليه من علاقات جدلية بين طرفين مُتلاحمين، مُتصارعين، متزامنين، وبما تمنحه من إيحاءات مُشعّة بتكرار أو توالي اصطدام الذات بالواقع المحبط.

أما عنوان الديوان الثالث[1] «وعند الصُباح لا يحمدُ القومُ السُرى»: فهو يُصوِّر جهاد الروح لمفردات الزمن الماثلة في «الصباح والسُرى»، من حيث يمارس الزمن ذاته قدرته على إجهاد هذه الروح واستلابها حتى لا يبقى لها من القدرة إلاّ القدرة على الاّ تحمد السُرى!

الزمن في هذه التجربة الشعرية مستعلٍ، فاعل في الذات، مُتحكم في مسارها، وهو حلم مراوغ، وكيان مُحال إذا أرادت الذات الإنسانية ثباته أو امتداده، أو انسجامه معها. هذا الهمُّ يفرض ذاته على كثير من قصائد الشاعر، ومنها قصيدة «الوقت» التي يصف فيها رواغ الزمان، وانفلاته من القبضة الإنسانية العاجزة، يقول:

«كلّما قلتُ:

هذا هو الوقتُ

فقُم

علّني اصنعُ المُعجزات

ضَاعَ منِّي

مثلَ ماءٍ تفلّت بين الأصابع...

صَارَ شتات

مثل قيلولة لم أنمها...

او مواعيدَ غرام عبرتنا

او سراب

قد حسبناه حياةً

لم أنل منه سوى

قبض ريح

او فقاقيع هواءً

فاااه واه

ثم آه من الوقت

يمضي هباءً»[2]

الصراعُ المُصوَّر هنا صراعٌ بين الحلم الفائت، الذي هو الفوزُ بمُطلق الوقت، مُطلق الزمان... والقدرة على تحقيق الذات الإنسانية لوجودها، وبين حتمية الواقع التي تُضيِّع هذا الحلم، ومن هنا أشار الشاعر إلى الحلم بتعبير «المعجزات»، في قوله:

«كلّما قلتُ:

هذا هو الوقتُ

فَقُمْ

علّني أصنعُ المُعجزات»

كذلك عبَّر عن إحساسه بحتمية الواقع، ومعاناته من البدد، والمحال، في قوله:

«ضاعَ منِّي

مثلَ ماءٍ تخلَّت بين الأصابع...

صارَ شتات»

هذا الطراد بين الزمن والذات الإنسانية، يفرض ذاته على قصيدته «المشيب» حيث يقول:

«كُلَّما أقمرتْ فروةُ الرأس...

واعتمرت بالبياض

قام يَسعى لتتويجها بالسَّواد»[3]

وهنا نعاينُ ما أشرنا إليه من اشتمال مُفردة «كلَّما» على التشابك الجدلي بين الأطراف المتصارعة؛ فقد توسطت - «كلَّما» - فعلين: أحدهما ميتافيزيقي، وهو حدوث المشيب...، والفعل الآخر فعلٌ إنساني مقاوم: هو إزاحة المشيب بمحاولة تتويجه بالسَّواد. والفعلان - كما تشير مفردة «كُلَّما» النشطة - فعلان دائمان متزامنان، بما يُضفي على التجربة مناخ الطردية، والسَّديمية.

في هذا المناخ المتوتر تتخذ الألوان دلالات مغايرة لما هي عليه في الاستعمال التقليدي للغة، حيث يبدو البياض نذيراً - لأنه بدء انفلات العمر -، ويبدو السواد ألقاً ونجاة، ووعداً بمزيد من الحياة.

أما الفعل الإنساني - وفق هذه الرؤية الشعرية - فهو ينهزمُ دائماً قبالة القوة الميتافيزيقية، فينتهي الصراعُ بتسيُّد كتلة الزمن.

يقول الشاعر في ذات القصيدة:

«غير انَّ الصراع المرير...

بين صبح وليل

ينتهي بانهزام السُّواد

ثم يغدو كلُّ شيء للفناء»[4]

الزمان في هذه النصوص الشعرية بوابةُ الحياة، ومُثيرها...، ولكنه يثير الحياة، ولا يمنحها، يبعثُ الأشواق الإنسانية الغامضة للوجود، للحلم..، للمثال...، لكنه – وفي ذات الوقت – يمثل حاجز البدد، والهباء الذي ترتطم به هذه لأشواق في قمة نشوتها!

يتزيًّا الزمن بهذه الملامح الدرامية في قصيدة «صباحٌ مُطير» حيث يقول الشاعر:

«صباحٌ مُطير!!

وشيءٌ من الشوق يدلف نحو الفؤاد...

يُسائلني:-

ايُّ روح تراها ستهفو إلى الروح هذا الصَّباح!؟

ويقين تراه يراودُ روحي التي بعثرتها المسافات!؟

وانبلاجٌ يحطُّ عن القلب ران الزمان!؟

يُسائلني...

والجواب مداد!!»[5]

يصور الشاعر الذات الإنسانية – في هذا النُّص – مُبعدةً، خارج الحياة، ويصور الروح «منزوعة الروح»، أما القلب، فهو مثقل بما ران عليه وتكدس...

الذات تعاني التمزق والجدب من خلال انتفاضها من نفحة الشوق التي حملها الصباح المطير، وكأن نفحة الشوق هذه دلالة من دلالات إمطار الصباح - كما تعاني الذات لهف السؤال عن الروح التي ستهفو إليها الروح المبعثرة بفعل المسافات... ووسط هذه المكابدات تنتظر الذات انبلاجاً يخلص القلب من ران الزمان!

الذات في هذه التجربة متمزقة بفعلين: زماني، ومكاني. أما الزماني فهو طبعُ الران على القلب، والثاني فهو التبعثر في الشتات..! وهكذا أحيطت الذات في هذه التجربة بالبدد، بل - إنها - حين تحمل نفضة الشوق أملاً في الخلاص يتبدّى لها مُحالية التحقق، حيث يكون التوقُ محض أسئلة تواجه الوجود، إجابتها محضُ المداد.

لذلك، وفي احتفالية ميثولوجية قرابينية بالزمان، يُصوِّر الشاعرُ مواجهته بهذا الصُّبحَ (الخاص) الذي لا يحمل الحياة، بل يحملُ الجدبَ - بما يضاد دلالته في الذاكرة الإنسانية... يقول الشاعر مواصلاً رحلته في ذات النص:

«أحتفي الآنَ بالوقت...
هو الصُّبح...
قل: هل الصبح.. ولى عنده موعد!!
فالجميلاتُ يأتين يحملن هذا السِّحاب
ويُمطرن جَدب السُّنابل بالشَّعر
فيورق غُصن الفؤاد!!»

تتبطَّنُ «المفارقة» هذه الصورة الشعرية، حيث تقع هذه المفارقة ما بين البهيج الزائف الكامن في: «الصبح، الجميلات، السِّحاب، التورُّق، الغصن، الإمطار،

السنابل»، وبين الجدب الذي يخمدُ كل فعل إنساني ساعٍ إلى الحياة في هذه الصورة؛ فالجميلاتُ حاملاتُ السُحاب لا يُمطرن من خلال هذا السحاب حياة، بل يُمطرن جَدَب السنابل بالشعر؛ ومن ثمَّ لا يدلُّ تورُّق غصنُ الفؤاد على النمو والإيناع، بل يدلُّ على الموات من جهة سُقياه ومائه... وبذلك ينفي الشاعر الدلالات المألوفة للإمطار، والتورُّق والسُنابل، والسُحب، فتصبح دالاتٍ على الجدب، والموات بدلاً من الدلالة على الحياة.

لم يرتكز الشاعر في هذه التجربة على أسلوب «المفارقة» اللغوي فقط بل ارتكز أيضاً على أسلوب «التكرار»، حث أدَّى تكرار جملة «هو الصُّبح» دلالة منتجة هي: الإيحاء بالمناخ الابتهالي الذي عبَّر عن النزعة الدرامية بين الأشواق الإنسانية، والجدب الكامن في قوى الزمان؛ بما يمنحُ لغة النص سمةً أسطورية ويعودُ بها إلى أصلها الاستعمالي القديم حين كانت قوة صوتية يُظن بها القدرة على تفجير الأفعال الكامنة في الأشياء... يقول الشاعر مرتكزاً على قوى اللغة التعبيرية الإيحائية:

«هو الصُّبح
قل هو الصبحُ.. مولدٌ للفجاءات...
ينتابني شبقُ الطين للماء..
فاعلنُ كلُّ الخوافي:
أُعلنُ أنَّ القيافي أوغلتْ في دمنا...
واستراباَ المدار!!
واعلنُ أنَّ ابتكار القوافي.. مُوجعٌ
والجميلاتُ يُرخين ستر الوقار!!

ثم أعلنُ: هذا هُتافي ايها الصُبحُ
وبعض الجميلات يُورقن بالخجل الزاهي
ويؤنسن هذي القفار!!»

يُصوِّر الشاعر - في هذه المرحلة الشعرية - الطراد القائم بين الأشواق الإنسانية كما يمثلها قوله: «شَبقُ الطين للماء»، وبين الحياة المحتجبة، او خفاء الحياة الماثل في كل أجزاء الصورة الشعرية، كما يبدو في الموضَّحة الآتية:

اجزاء الصورة الشعرية	الدلالة المُنتجة منها
1 - أعلن كلَّ الخوافي	اغتراب الذات عن طريق مخاطبة اغيار غير بشرية
2 - الفيافي أوغلت في دَمِنا	التصحُّر، وجدب الروح
3 - استرابَ المدار	النأي والانقطاع
4 - الابتكار المُوجع للقوافي	عصيان القصيدة، وألم مخاضها
5 - الجميلات يُرخين ستر الوقار	النأي، والمحالية
6 - بعض الجميلات يُورقن بالخجل	الاستتار، والغياب
7 - الجميلات يُؤنسن القفار	النأي والعقم (من حيث إيناس المُجدب)

يُصوِّر لنا سياق هذه الصورة الشعرية المتضامَّة مواجهة الشاعر لقوة هذه الكتل المتراصَّة، الرابضة في الزمان - المُشار إليه بـ الصُبح - والمُستعلية على الذات الإنسانية بغيابها، ولكن مواجهة الشاعر ليست في نفس قوة هذه الكتل، ذلك لأنه يواجه بقوة الصوت فقط، قائلاً: «أعلن أن الخوافي».

وقائلاً أيضاً: «أعلنُ هذا هُتافي».

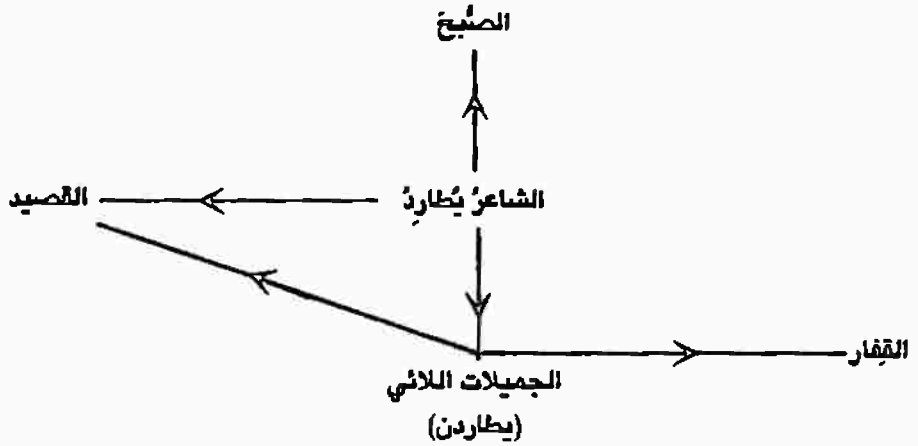
وإذ يقوم الصراعُ بين قوتين غير متكافئتين - كما تبين لنا - يختم الشاعر

قصيدته بإثبات استمرار هذه الطردية، واستمرار متوالية بحثه الإنساني عن الحياة...، يقول:

«هو الصُّبح...
قُل هو الصُّبح..
ولي عنده موعدٌ
الجميلاتُ يَرقُبن ماءَ القصيد
وفؤادي مسرفٌ في ابتكار القوافي للجميلات
عَلَّهن يمارسن بعض الرضى
ويقولبن قلبي في بريق العيون
مُنتم حرفي إلى صفهن..
وصف الجميلات ليس قصير
هو الصبح... قل هو الصُّبح..
وهذا الصَّباح مطير»[6]

هكذا يبدو للطراد أكثر من هيئةٍ ودلالة: فالشاعرُ يُطاردُ الحياةَ من خلال سعيه وراء كتلتين هما: الزمن والشعر. الزمن ماثل في هيئة «الصبح»، والشعر كامن في مُفردة «القوافي».

كذلك يتمثل في هذه الطردية شتات الذات الإنسانية - أو على حد تعبير القصيدة - «الروح التي بعثرتها المسافات» - كما يتمخضُ عن هذه الطردية اتساع مسافة النأي بين الشاعر وأحلامه التي بدت مُحالاً. ولعل الخطاطة التالية تصوِّر تمثلنا لوقوع الشتات من جهة، وتمثلنا للنأي الواقع بين الشاعر، ومفردات حلمه، كما يلي:



هكذا يبدو لنا مدى النأي بين الشاعر والصُبح، ومدى نأي الشاعر عن الجميلات اللاتي يمّمن جهة القفار. لكنَّ الشاعر يلتقي بهن في نقطة التقاء واحدة يشتركان معاً في مطاردتها، وهي: القصيدة، وبذلك لا يتم لقاء الشاعر بالجميلات إلاّ في الشعر، وفي الشعر فقط.

أما الزمان فيبدو في هذا الجزء من التجربة عصياً على الذات الإنسانية رغم أنَّ النص الشعري يتبدى باستحضاره «صبحاً»، ويُختتم بالابتهال إليه - إلى الزمان - أن يمطر. ومن ثمَّ نُدرك من خلال هذه المفارقات أنَّ الزمن في هذه الطردية الشعرية هو السائد، أما الذات - أو الذوات الإنسانية، فهي فرائسه!

في قصيدته «انهيار»[7] يستهلُّ الشاعرُ بتقرير عن «رُواغ الوقت» وتقلباته، وصراعه مع الذات الإنسانية، يقول:

«سكبتُ اشتياقي على لُغة الليل..

فانهالت حروفُ النهار!!

تبوات مُتكا قد يليق..

ولكنْ وقتي يمرُّ

ولـمّا يزل خاطري مُوهناً

والمساءُ.. نفس المساء»!!

يصور الشاعرُ الذات في هذه القصيدة هي تتقلبُ بين مُفردتي الزمان: «الليل والنهار»، وهو يُصوِّر الليل كياناً مكتملاً، حيث أسند إليه «لفة»، ويُصوِّر النهار ناقصاً متآكلاً، حيث أسند إليه حروفاً... وبذلك يُعبِّرُ الشاعر عن رؤيته الشعرية لكياني الليل والنهار، ويُصوِّر إحساسه بهيمنة الليل عليه، وشعوره الذاتي بكيانية الليل وضخامته. كذلك يُصوِّر مكابدة الذات لأجزاء الزمان الذي يمرُّ بها، يُفنيها بالتناهي والنقص، ويطبع عليها مذاقاً حياتياً واحداً، ينزعُ من الحياة معناها. يقول الشاعر واصفاً السأم القادم من الزمان في الزمان:

«ولكنْ وقتي يمرُّ

ولـمّا يزل خاطري مُوهناً

والمساءُ.. نفس المساء»!»

تُصوِّر هذه القصيدة ملامح الطردية التي تنتظم التجربة الشعرية في مجموع شعر الدكتور يوسف العارف؛ فالذاتُ الإنسانيةُ - كما بدت في سياق الصورة الشعرية السابقة - ذاتٌ غير فاعلة، وهي في ذات الوقت مُحاصرة بزمان نشط مُتحرك، تبدو حركته وهو «يمرُّ بها» من جهة، وتبدو في المساء الجاثم الرابض المصر على أن يكون نفس المساء، الزمان الأول المتحرك هو الزمانُ في مُطلقه الميتافيزيقي، وهو كيانٌ لا يعبأ بالزمان ولا يواكبُ حركتها الداخلية... أما الزمان في صورته الثانية، فهو زمن خاصٌ بالشاعر، وهو فاعلٌ في الذات، مؤثرٌ فيها بإحداث

«الوَهَن»، وهو منفعلٌ بها أيضاً حيث ينعكس عليه الوهن جموداً وتكراراً وسرمدية. ومن هنا يخاطب الشاعر ذاته في مونولوج «كشفي» في ذات القصيدة فيقول:

«لكَ الآنُ والأمسُ مُحتدمان

وبعضُ غدٍ قد يجيء إليَّ

وامضي إليه

ساحمل في مقلتيَّ بريقَ الاماسي،

وَمَا مِن خيار!!»

الزمانُ يحاصرُ الذات الإنسانية - في هذه المرحلة من التجربة - بأجزائه وهي: الماضي والحاضر المحتدمان من جهة، والغد «الاحتمالي من جهة أخرى... والذاتُ في هذا الحصار مسلوبة القدرة والإرادة، كما يُصوِّرها الشاعر في قوله: «ما من خيار». وتزداد حدة التوتر الدرامي حين يزداد وعيُ الذات في مواجهة حاضرها المُحاصر لها... حيث يقول الشاعر:

«هو الآنُ مُحتدماً في يقيني

ومُفترشاً كل شكِّي

ومنتهزاً ما مضى من خطايا

فاين الفرارُ

واين الفرار»!!

وينتهي هذا النموذج من الطرديات الإنسانية في شعر د. يوسف - كما ينتهي غالباً - بانهزامية الذات، وتسيُّد الزمان، حيث تُستلب الذات بالقهر أو التصدع أو الانهيار... وهكذا يقول الشاعر:

«هو الوقت سيِّدُ أيامنا

فقُم سيِّدَ الوقتِ

حَانَ النهارُ

وَحَانَ لكَ الانهيارُ!!»

وفي قصيدته «نودِّع مَن»؟! يُصوِّر الشاعر ذاته الإنسانية متشيِّئة بفعل الزمان الذي يُحاصرها، ويُشكلها، ويستلب منها الإفاقة، والجدوى والوعي إلى أن تتناهى الذات، ويتناهى الزمان، ويغيبُ الكيان الإنسانيُ في الفناء. يقول الشاعر:

«وهذا الزمانُ...

يدورُ بنا...

يُولِّي بنا...

ينامُ بنا

ولمَّا نُفيقُ... يكونُ الفراقُ!!

فكيف إذا انحبس الضوءُ...

وكان المحاقُ»[8]

وتعدُّ قصيدة «نُودِّع من» نموذجاً شعرياً مثالياً في التعبير عن معاناة الشاعر من إشكالية طراد الزمن، فبالرغم من أنَّ الشاعر كتب هذه القصيدة في وداع أحد أصدقائه، إلاَّ أنَّ هذه الوداعية تغدو مرتكز رثائه لعموم الذات الإنسانية، إذ تتداعى منها هواجس الذات من الفناء، وترقبه، تتداعى منها مشاعر الخوف من مداهمة الوقت، ومشاعر اليقين من أنَّ كل ما هو موجودٌ مؤقت عابر، لذلك ينبثق منها وداع الذات، وتتفجَّر بمشاعر الفجيعة والشجن، وارتقاب المحقَّق وهو الموت، الذي يدهمُ

هذه الذات أثناء انشغالها بمطاردة الزمان لها وهي غير منتبهة لهذه المداهمة؟! يقول الشاعر:

«فراغٌ... فراغ!!

ويا ليتنا إذ نلملم أحزاننا..

نُهيئ هذا المدى ساحلاً للزنابق...

شاطئاً للرفاق!!

ولكننا نُطفئ الضوء

نمشي على بعضنا أو نُساق..!!

وأرواحنا - كلَّ يوم

تباغتنا كالسَّنابل

تركضُ نحو النِّفَاق».

ولـمَّا كان إجهادُ الروح حاصلاً من صراعها بين غواية الحياة، وبين أفخاخ الاستلاب المنصوبة حولها؛ يُصوِّر الشاعر - في مختتم هذه القصيدة - الموتَ خلاصاً لهذه الذات، يقول:

ولـمَّا يزل في النفوس هوى ولـمَّا تَزل في اتون الشَّرك

فحتَّى متى يا أخي قل متى متى يستديرُ علينا الفلك؟!

* * *

يطالعنا الزمانُ فاعلاً للاغتراب، ومُوجداً له في قصيدة «توقيعات على طلع النخيل»[9] يُمثِّل الزمان في هذه القصيدة (ليلة)، وهذه الليلة هي نقطة اشتعال الاغتراب المحاصر للشاعر، هي منبثق التجربة... يقول الدكتور يوسف العارف:

«ليلة باردة»

أشعلُ الدفء فيها...

وأوي إلى ظلّةٍ تهتكُ الريحُ أطنابها

أستغيثُ... ولا من مغيثٌ!!

غير أنّي أراودُ نفسي

وأرجو من الله ما لا أستطيعُ!!

أرجو ستره والعافية!!»

الذات تُواجه اغترابها بالتصدِّي للزمان، فتبادر بإشعال الدفء في هذه الليلة (الخاصّة) النشطة في إثارتها للاغتراب، لكن الإحساس بالوحشة يهيمن على هذه الذات، وتتبدّى لنا – كمتلقين في انعكاسه على بنية التعبير التي ترتكز – في هذا السياق – على ضمير المتكلم المفرد في متوالية الأفعال، على النحو الآتي:

أشعلُ، أوي، أستغيثُ، أراود، أرجو، أرجو.

تشف متوالية الأفعال عن تصدُّع الذات المغتربة، وانقسامها إلى نصفين متضادين: مستوحش مُغترب، ونصف مهرب وملاذ – في ذاتِ الوقت – إذ يبادر هذا الـ «نصف» محاولة الإيواء، وطلب الاستغاثة، ومراودة الذات، ولرجاء الذات الإلهية، والابتهال لها... بيدَ أنَّ تصدُّع الذاتِ واغترابها يتسيَّد ويُعبِّرُ عن تسيُّده أسلوبُ المفارقة الذي ارتكزت عليه التجربة كأسلوب لغوي يُضيء الدلالة المُستترة، كما في قول الشاعر:

«أوي إلى ظلّة تهتكُ الريحُ أطنابها»

تكمنُ المفارقة – هنا – في قيام فعل الهتك بإلغاء الامان المُرتجى للظُلَّة بما ترتب عليه أن يصبح المأوى هو ذاته المراء، والمُفزِع هو المُوحِش، وبما تجسَّد – وانسجم أيضاً – مع شعور الذات الإنسانية بالفوز الذي صوَّره الشاعر في تكرار فعل الرجاء: «أرجو»، فأضفى على السياق سمةً ابتهالية.

تتضحُ كذلك (المفارقة) في جملة شعرية هامة اعتبرها الشاعر ركيزته الدلالية: فاختتم بها كل فقرة من فقرات قصيدته، ونعني قوله:

«وارجو من الله ما لا أستطيعُ

ارجو ستره والعافية»

تتبطنُ المفارقة هذه الجملة الشعرية من جهة تضمنها الإثبات والنفي معاً، أو من جهة رجائها للمنفي المحال: فالذاتُ الإنسانية تتوجه بالرجاء للذات الإلهية، وتؤكد في ذات الوقت عجزها عن تحقيق ما ترجو، بما ينفي إمكانية وقوعه، وهو: الستر والعافية.

ساهمت الدلالات الناتجة من أسلوب المفارقة، وأسلوب التكرار في هذه القصيدة في نمو التوتر الدرامي في التجربة الشعرية، حيث تتطوَّر صفة الزمان – الماثل في الليلة – من البرودة إلى المرارة، فيقول الشاعر:

«ليلة مُرَّةٌ

طعمُها حنظلٌ

والذي يتعبُ القلبَ...

قلبي،

والذي يتلفُ الروحَ...

جزءٌ من الروح،

في نفسه...

نَفَسي

ويندمج النبضُ ما بيننا...

فاواري من الحزن ما ساعني!!

غيرَ اني اراود نفسي...

وارجو من الله ما لا استطيع!!

ارجو ستره والعافية».

العلاقة طردية في هذه التجربة ما بين نشاط الزمن، وبين ازدياد حدة الاستلاب والاغتراب للاحق بالذات، فقد ترتَّب على انتقال (ليلة) الشاعر من صفة البرودة إلى صفة المرارة المزيد من انشقاق الذات وانقسامها «حيث يتعبُ القلبُ من القلب، ويتلفُ الروح بعضُها»، كما تنقسم الذات إلى مُراود عن نفسه، وقائم بفعل المراودة، وتنقسم من حيث الوعي بالأزمة إلى شطرين: شطر يتوجه بالدعاء إلى السماء، وشطر مُدرك لعجزه عن الاستطاعة.

وفي الفقرة الأخيرة من هذه القصيدة، تواصل «الليلة» نشاطها، فتشارفُ صبحها، وهي تقتاد الذات عبر دروب الاغتراب ومذاقاته، متصدعة، ومتصاعدة بالإيقاع الدرامي.

يقول الشاعر:

«ليلة شارفت صبحها..

والمدى... بين صُبح وليل.. طويل

طويلٌ كما رجفة الحزن في خافقي...

كأي مسافة بؤس...

تُحيلُ الزمانَ أسىً،

وتقتاتُ من مقلتي دمعها!!

فلمّا حملتُ من الهمّ ما لا أطيقُ...

تجاسرَ قلبي

ورحتُ أراود نفسي...

وأرجو من الله ما لا أستطيعُ...

أرجو ستره والعافية!!»

هكذا يتبدّى حراك الطردية الزمنية في هذه القصيدة بين الأطراف الآتية:

1 – مسافة البؤس الذي يحيلُ الزمانَ أسىً.

2 – مسافة البؤس التي تقتاتُ دمعَ الشاعر.

3 – الهمُّ الذي يُثقل كاهلَ الشاعر.

4 – الذاتُ التي يُراودُ بعضُها بعضاً.

الذات الإنسانية إذن مستهدفة من الزمان، ومن بعضها أيضاً بما يجعل إشكالية حصار الزمان للإنسان لا تنفصلُ بحال عن موضوع الاغتراب في التجربة الشعرية للدكتور يوسف العارف.

التضافر بين الإحساس بالاغتراب والمعاناة من حصار الزمان، يُعبّرُ عنه الشاعر في قصيدته «انهيار» حيث يقول:

«أغادرُ نفسي إليَّ

الملم مني بقايا الخطايا التي مُورستْ ذات ليلٍ»

في قصيدته «اتابجد في الوهم وحيداً»[10] يُعلنُ الشاعر اغترابه بدءاً من العنوان الذي يرتكز فيه على ضمير المتكلم المفرد في أتابجد، ويؤكد وحشته واغترابه في قوله «وحيداً»، وهو في ذات الوقت يُعلن إعادة تكوينه لذاته المغتربة هذه، من خلال فعل التأبجد، ويُثير الشك في إمكانية حدوث التكوين أو التأبجد، حيث يُحدِّد وعاء التكوين هذا بأنه «دائرة الوهم».

يبدأ الشاعر قصيدته بتقرير شعري يصف فيه انفصاله عن نبض الحياة، وموات توثبه إلى الحياة، يقول:

«كانقطاع الهواء عن الرِّيح...

وانعتاق الشياطين من محبسها...

وانصراف الكسالى عن الواجب...

أثاقلُ...

تنمحي فيَّ نزعةُ التوثُّب».

يصف الشاعر ذاته هنا بصفات «اغترابية – لو صحَّ المسمَّى –، فهي متثاقلةٌ عن الحياة، منعدمة التوثب، كما أنها منعدمة الكينونة، والسمة لأنها تشبهُ الريحَ التي انقطع عنها الهواء.

يعقبُ موات الذات واستلابها حصارها بين أطراف الزمان، بما يُوافق منطق النمو العضوي للنزعة الدرامية في التجربة الشعرية، وهذا الحصار نعتبره (لازمة تعبيرية) أو ثيمة تعبيرية متكررة في شعر د. يوسف، فالذات في طرحه الشعري

محاصرة دائماً بين وجوه الزمان أو صوره: الأمس، واليوم، والغد، أو - كما في هذه القصيدة - محاصرة بين الأمس، والغد، والمُحال حيث يقول:

«اقتاتُ ذكر السنين الماضيات

وشيئاً من الـ كان امس»

شيئاً من الـ «قد يجيءُ غداً»

وشيئاً من اللايجيء بتاتاً»!!

إنَّ الزمن المُحاصر للذات هنا، هو ذاته قُوتُها في رحلة الحياة، لكنه قوتٌ قليلٌ، وزاد غيرُ مُشبع، نتبيّن هذه الدلالة من خلال الفعل «أقتات»، ومن خلال المحدُّد من المَعيش عليه من الزمان، وهو «شيئاً»، وليس كُلاً متكاملاً، لكن الشيئية تلحق بأطراف الزمان الثلاث، في ذات الوقت يبدو الماضي هو الزمن الوحيد المتحقق النشط في هذه الصورة حيث يأتي في سياق التحقق والنفاذ من خلال الفعل الناسخ «كان»، بينما يأتي الغد في سياق احتمالي مشكوك فيه (من خلال إلحاقه بـ قد)، أما المرغوب فيه فهو محال «لا يجيءُ بتاتاً».

يؤدي بنا هذا إلى افتراض انحصار الشاعر في زمن الماضي، بما يتجانس مع تثاقله، ومواد نزعة التوثب فيه، إذ أتاه التثاقل والعزوف عن الحياة من اليأس من القادم، ومن الشك في الغد.

تنتقل القصيدة انتقالاً منطقياً إلى وصف تشرنق الذات في رحلة الاغتراب، وبيئة الوهم بعد سكناها في جسد الماضي، يقول الشاعر:

«تحتويني الغرائبُ..

انكمش في ذاتي..

كانحباس المياه في الترعة الآسنة...

والدم البارد إذ يتخثر عبر الوريد

اتابجد في الوهم وحيداً!!»

يُعبِّر الشاعر عن اغترابه، وانكماشه في ذاته من خلال متوالية من الصور الشعرية الدّالة على العدم وهي: انحباس المياه في الترعة الآسنة، وتخثر الدم البارد عبر الوريد.

تنسجم هذه الصور في دلالتها على العدمية والاغتراب، والانقطاع عن الحياة مع سابقتها في مطلع القصيدة، أي مع: انقطاع الهواء عن الريح، التثاقل.

تؤكد متوالية الأفعال استمرار المكابدة من حيث مجيئها في هيئة المضارع «أثّاقلُ، تنمحي، أقتاتُ، تحتويني، أنكمش، أتابجد».

وليست الهيئة النحوية للأفعال وحدها الدّالة على استمرار المكابدة بل إنَّ توالي الأفعال أو ترتيبها يؤكد عضوية ما بينها، وعضوية النمو الدرامي للتجربة، فالحدث الأول الصادر عن الذات، هو التثاقل، يعقبه موتُ التوثب، بما يؤدي إلى العيش على ذكريات الماضي، والمرجو المحتمل من القادم، بما يُحيل الذات إلى شيئية تحتويها الغرائبُ، فتنكمش الذات في ذاتها ويكون التحقق الإنسانيُ، أو تحقق الكينونة محالاً، بما يؤدي إلى (التابجد في الوهم).

تساهمُ الصورة الاشتقاقية/ الصرفية في الإيحاء بامتداد الحدث الدرامي وشموله للذات، ونعني صيغة « انفعال» التي أتى على نسقها «الانقطاع، الانعتاق، الانحباس».

وتنتقل التجربة الشعرية إلى أفق درامي أعلى في الفقرة الثانية حيث تتصاعدُ نبرةُ اغتراب الذات، فيقول الشاعر:

«كالهزائم..

إذ يعتادُها العربُ الطيبون

وكالمروءات..

إذ غادرت انفساً حيَّةً

والرياحين إذ فارقتْ عرفها..

اتابجد في الهم وحدي..

ووحدي اكونُ المدى...

مترعاً بالهزائم

والوقت

إذ نفتاله بالسكون!!»

أتت هزيمة الذات حدثاً طبيعياً في هذه المرحلة من التجربة؛ إذ انبنت على اغترابها، وحصارها.

هذه الهزيمة ذات طبيعة خاصة، فهي هزيمةُ الغافل عن الهزيمة، هزيمة المُستلبَ (كهزائم العرب الطيبين، ورحيل المروءات عن الأنفس الحيَّة، ومفارقة الرياحين لشذاها).

وعلى الرغم مما تُوحي به هذه الصور الشعرية الثلاث السابقة من مُطلقية الهزيمة ولامحدوديتها، إلاَّ أنها - بالتأمل - تدلنا على كمون شيء من الحياة في ذات الشاعر؛ فالهزائم التي اعتادها العرب الطيبون تفقد جزءاً كبيراً من حدتها وخطرها بفعل اعتياد العرب لها، والمروءات المفارقة فارقت أنفساً فيها حياة بما يُوحي ببعض الأمل، كذلك الرياحين التي فارقت شذاها مازالت منضوية على صفة

الرياحين... وهكذا تدلنا الصورة الشعرية على وجود قوة كامنة في جنبات الذات المتصدعة المغتربة وهي قوة مُدَّخرة تتهيأ للفعل الخلاص.

هذه الدلالة المستنتجة نجد ما يؤيدها في بنية التعبير الأساسية التي نعتبرها المنبثقة الدلالية للتجربة، نعني قول الشاعر: «أتابجد في الوهم وحيداً» التي قام الشاعر بتحويلها في هذه المرحلة من التجربة إلى: «أتابجدُ في الهم وحدي»، وبذلك ينتقل الشاعر من التعبير عن وحدته وفق الصيغة الصُّرفية (فعيلاً) في قوله «وحيداً» والذي وقع في ذات الوقت دالاً من ناحية الوظيفة النحوية، يتحول من هذا التعبير الذي أوحى بالوحدة على إطلاقها والوحشة في شدتها إلى قوله «وحدي» التي تمنح بعض التخفف من هذه الإيحاءات، رغم تكرارها فيما يلي من القصيدة:

«أتابجدُ في الهم وحدي

ووحدي اكون المدى»

كما انتقل الشاعر في هذا التعبير من مفردة الوهم إلى مفردة الهم بما يجعل الهم مقابلاً واقعياً، وبديلاً له بين أطراف التجربة، فضلاً عن كون الشعور بالهم يضمرُ بين جنباته فاعلية ما، تؤدي بالذات إلى البحث عن الانعتاق، خاصة عند وصولها إلى حافة المعاناة التي صورها قوله:

«مُترعاً بالهزائم

والوقتُ

إذ نغتاله بالسكون!!»

وتتهيأ الذات المغتربة لمرحلة متطورة من التجربة، تتهيأ للخطر المنضوي في ذاته على الخلاص، وذلك حيث يقول الشاعر:

«كالسنابل...

قد جَهَّزت نفسها للحصاد

وكالورق الذابل يسّاقط

من دون ريح!!

اتابجدُ في الهمِّ وحدي..

ووحدي!!!

اكون المدى...

واقفاً... وجريح»

يبدو صوتُ الذات هنا طالعاً منها، فالسنابل «جهَّزت نفسها للحصاد»، والورق الذابل يساقط من تلقاء ذاته «من دون ريح». لكن الموت ينضوي على وميض كافٍ من الحياة لإعادة بناء الذات وترميمها، فالسنابل المتهيئة للحصاد تُترك أجزاءً منها لإتمام الحياة، والورق الذابل حين يسّاقط يترك وراءه شجرة تستعيد خضرتها مرة أخرى بعد الخريف، وتتجدد. ينسجمُ هذا الاستنتاج مع وصف الشاعر لذاته بالتصدي والتهيؤ للقوة:

«اكون المدى...

واقفاً... وجريح»

نلاحظ تعمُّد الشاعر التعبير عن فعل الوقوف والانتصاب في هيئة الحال المنصوب «واقفاً» بما يوحي بامتداد الهيئة واكتمالها واستطالتها، مع تعمُّد تسكين المفردة الثانية المعطوفة على الحال، وهي قوله «جريح» رغم استحقاقها لما لحق بالمعطوف عليه، بما يُوحي بتناهي شعوره بالجرح، وضآلته مقابل فعل الوقوف والتصدي.

تتآزر الدلالات الكامنة فيما مضى، والدالة في حالة تضامِّهَا على اشتمال الذات على قوة كامنة تتوجه إلى الانعتاق والخلاص، تتآزر هذه الدلالات لتصل بالتجربة الشعرية في القصيدة إلى مرحلة «انعتاق الذات وملامسة

خلاصـها»، وإعادة تكوينها من أشلائها التي أدماها الاغتراب، وفعل الزمان. يقول الشاعر:

«كالنخيل..
وكالشامخات...
أتابجدُ في الوهم وحدي
ولكنني لا أموت!
قد تمرُّ بنا موجةُ الريح
وقد تنحني قامتي...
ولكنني استمدُّ النهار البهيَّ
وابني من الجرح
عافيةً
تهزأ بالريح
وتنمو باتجاه السَّما
قبلة
وشموخ!!»

تتجدد الذات من موتها فيما يشبهُ البعثَ الأسطوري، لكنَّ هذا البعث لا ينبثق من كيان خارجي، بل ينبثقُ من رماد الذات، ويكون تابجدُ الذات هو إعادة هيكلتها، وبعثها، وإعادة تكوينها من رمادها.

فعل التأبجد يحدث والذات مُفردة – وهو قول الشاعر «وحدي» – من هنا يبدو التأبجد عزلة للذات، لكنها عزلة إيجابية نشطة، عزلة يتمُّ فيه (تجميع) الذات من حروفها الخاصة،... التأبجد وجه من وجوه الاغتراب لكنَّه غير مستلِب، من هنا يقول الشاعر:

«أتابجد في الهم وحدي

ولكنني لا أموت»

لقد كان التأبجد في الوهم مُستلباً، أمّا التأبجد في الهم فقد كان دافعاً لها للنجاة، بما يُوجد إمكانية التصالح بين الذات والمكابدة، حيث تصبح المكابدة مذاقات للحياة تتعقبها، لكنها لا تقتل الروح، وهذا ما أدّى بالشاعر إلى القول الذي تصالح فيه مع منغصاته:

«قد تمرُّ بنا موجة الريح..

وقد تنحني قامتي

ولكنني استعيدُ النهارَ البهيَّ

وابني من الجرح..

عافيـة

تهزأ بالريح

وتنمو باتجاه السما

قبلةُ

وشموخ!!»

الالتئام العضوي بين أجزاء التجربة يفرضُ ذاته على رؤيتنا، فالشاعرُ يُعيدنا في الفقرة الأخيرة من القصيدة إلى الفقرة الأولى منها، من خلال مفردات تجربته، وعناصر الصورة الشعرية في ذات الوقت، وذلك كما يلي:

أولاً: انتقال مفردة الريح من دلالتها الاستلابية الدالة على الموت في قوله: «كانقطاع الهواء عن الريح»، والدّالة على غياب العقل والقوة في قوله:

«كالورق الذابل يساقط

من دون ريح»

تنتقل الريح إلى دلالةٌ مغايرة نشطة، هي التماسُ مع الذات الإنسانية، والتأثير فيها، دون قتلها، كما في قوله:

«قد تمرُّ بنا موجة الريح/ وقد تنحني قامتي»

كما تتخذ الريح هيئة كيان يمثل عوامل الهدم للذات الإنسانية، كيان يتصارع مع الذات، التي تقتدر عليه في نهاية التجربة، كما في قوله:

«وابني من الجرح

عافيــة

تهزأ بالريح».

ثانياً: مفردة «الجرح» التي اتخذت دلالة الاستلاب أيضاً في قوله: «اكون المدى/ واقفاً.. وجريح» هذا الجرح الفاعل النشط، يتحول إلى لبنةٍ بناءٍ لعافية الذات.

ثالثاً: كيانُ الزمن الذي كوَّن من أجزائه الثلاث ثالوثاً محاصراً للذات في الفقرة الأولى من القصيدة، يتحول إلى عنصر إيجابي يضخُّ الأمل في الذات المنبعثة، كما في قوله: «ولكنني استعيدُ النهار البهيَّ».

* * *

إن الإحساس بالأمن يتبطَّن كافة التجارب الإنسانية للشاعر، حتى إنه يتبطَّن إحساسه بالوطن، ويخترق تلك القصائد التي يتوجُّه فيها إلى الوطن بالعشق، كما في قصيدته: «مكة وتجليَّات الخمسين»، حيث يقول واصفاً روحه الأسيانة التي غلبها شجن الانتقال من شرخ الشباب إلى مشارف الخمسين من العمر:

لمكة قد هفت نفسي وروحي
وفي جنباتها اطلقتُ بوحي
شباباً كنتُ في اوج التَّصابي
ولكنِّي كسرت اليومَ لوحي
سكنتُ مشارف الخمسين واهاً
ففي الخمسين قد زادت جروحي
اقول لها وقد مرَّت سراعاً
رويدك لم ازل عند السفوح
وما نلتُ المشارف والاعالي
وقد كانت لنا فتح الفتوح[11]

ويستوقفنا هنا التَناص الدَّال مع قول «قطري بن الفُجاءة» في وصف تهيُّبه من القتال مخاطباً نفسه وروحه التي اهتزت لمرأى الأبطال:

اقول لها وقد طارت شعاعاً من الابطال: ويحك لا تُراعي

يتناص الشاعر مع هذا البيت، ويستحضرُ ما فيه من الشعور بالرهبة، ويستلهم ما فيه من مُناخ مواجهة الذات في لحظة هي الفاصلة في الحياة، وكأنه لا يتناص مع ما في هذا البيت من مفردات وتركيب، بقدر ما يتناص مع مناخه النفسي مُسقطاً دلالة الموت والفزع في بيت «قطري بن الفجاءة» على إدراكه بلوغ الخمسين ومفارقة خُطى الشباب، وذلك حيث يقول:

اقولُ لها وقد مرَّت سراعاً رويدك لم ازل عند السفوح

هذا الإدراك المُفجع، يصوره الشاعر في الأبيات التالية من القصيدة، حيث يقول واصفاً مراقبته الدقيقة لخطى الزمان فيه:

مَضَت خمسونُ، يا ويلَ المُنى مضَتْ، والأفق في بخل شحوحِ
مَضت أيامنا، والريحُ تعوي وتنتهبُ الخطى دربي، وروحي
مَضت والكونُ سجِّل ذكرياتي وما قد شاخ من أمسي الجريحِ

كذلك يعترضُ إحساس الشاعر بالزمن مدائحه لرموز الوطن، يقول في قصيدة «تحية الأمير» التي ألقاها بين يدي سمو الأمير تركي الفيصل[12]:

يا نجل فيصل، والأيام معجبةٌ فتارة تمنحُ الأفراح والألقا
وتارةٌ تسرقُ الآمالُ من مُقلٍ بئسَ العطاءُ، وما أحلى الذي سُرِقَا
أعمارُنا كل يومٍ، وهي ناقصةٌ تمضي بنا، ثمَّ نمضي بعدها مزقاً
يا حظَّ عبدٍ سعى في خير منفعةٍ وعن أسار الدنايا قلبه انعتقا

إن إحساس الشاعر بالزمان – كما يصفه في الأبيات السابقة – يصلُ به إلى يقين بأنَّ قوة الزمان الفاعلة بالإنسان، والفاعلة في الإنسان قوة (تشيئية)، فالأعمار تمضي بالإنسان، الذي لا يملكُ غير الحركة السَّالبة، حيثُ يكونُ مُضيُّـهُ مزقاً مُشَتتاً، متخذاً هيئة المفعول به دائماً.

* * *

إن معاناة الشاعر من حصار الزمن موضوع قصيدته «بكائية لآخر الليل»، التي تصوِّر النزاع المتواصل بين الوقت والإنسان، بين سرمدية الزمن ومحدودية الإنسان الذي يحاول – عبثاً – الظفر بمذاقات الخلود، يقول الشاعر:

«1) كم من الوقت يمضي؟!

ونحن نجدِّد انفاسنا في الهزيع الأخير من الليل

في النسق الآفل ذات قول، وفي اللغة الـ كانت

بريداً بيننا - في آخر الليل - وأول هذا المساء

المتفرد بالوجع الأليم!![13]

يصور الشاعر الحياة متُجدِّدة في هذا المشهد بأسباب الفناء، أو هو ينتزعها من الفناء، فتجديد الأنفاس يحدث «في الهزيع الأخير من الليل»، وفي «النسق الآفل ذات قول».

إن الوجود يرتكز في هذه الصورة على عناصر عدمية فائتة وعلى مفردات ظلامية كابية، فتجديد بنية الشاعر/ الإنسان يقوم في قلب أفول الأشياء: احتضار الليل، وأفول نسق القول. وهذه البنية تتجدد في أخر الليل وأول المساء الموصوف بـ (المتفرد بالوجع الأليم)!

وبهذا الوصف، يلغي الشاعر معادلته، وينفي حدوث فعله، لأنه يُدير فعل الإحياء في مناخ الموت، معلناً عن مزيد من اغترابه وشروخه.

وتتخذ التجربة ملامح الطردية بين الشاعر والزمن، حيث تقع الأفعال في حقل الطرفين: الحقل الإنساني، والميتافيزيقي معاً، سواء في ذلك الإيناع أو الأفول، وإن كان الإيناع لا يلحق بأطراف التجربة الشعرية في طرح د. يوسف العارف... يقول واصفاً هذا التلازم بين الطرفين:

2) وكم من الوقت شاخ؟!

وشاخت سنابله. ذلك الوقت المُتاح لأسئلة

الوجع الليلكي!!

وشاخت بنا مفرداتُ التأمل، حتّى غدت هذه المفردات حطاماً!!

وشاخت بلابلُ كانت تجيء صباحاً، فيورقُ منها الهديل

ولكنها لم تعد تموسقُ ذاك الهديل على شجر الروح

واغصان قلب نمت باتجاه المواجع، حتى طواها الافول!!»[14]

واضح في هذه المرحلة من التجربة أنَّ هناك علاقة بنائية عضوية بين الأطراف جميعاً: **الوقت، مفردات الكون، اللغة، كيان الشاعر**. من هنا يلحق الفناء هذه الأطراف معاً انبثاقاً من تناهي الوقت، إذ يشيخُ الوقت، فتشيخُ معه مفردات الكون، واللغة، وكيان الشاعر. يلحق الفناء بـ «الوقت ومفردات التأمل، والبلابل، وأغصان الوقت، وشجر الروح»، ويلوح الزمان وسط هذا كله مقتدراً على الإنسان، حيث يفككه، ويحوله عن هيئته، ويشيؤه،... يبدو الزمان فاعلاً في الإنسان، بفعلٍ مادي ملموس، أمَّا الإنسان فلا يملك غير الفعل «الشعري» الذي لا يتعدَّى القدرة على تحوير هيئات الزمن... يقول الشاعر:

3) **وكم ظل ينسجنا الوقتُ في غيِّه...**

فاستحالت رؤانا بكاء يدوزنه آخر الليل..

تحكيه الامنا في الهزيع الأخير..

وتحمله اوجاعنا كي نغيب... ولكننا لا نغيب»

تتبدى دلالة الطراد في قمتها في هذا الموضع من شعره، فالزمن – كما صوره الشاعر هنا – لا يكف عن مراقبة الإنسان، وتتبعه، وتحويله من هيئة إلى أخرى. والإنسان – الشاعر – لا يكف عن مراقبة الوقت، وإحصاء خطوات الزمان، والخوف من الفناء، وتحسس آثاره؛ ومن ثمَّ يبدو الإنسان في هذه التجربة شيئاً، نسجاً في يد الوقت، هو موجود معدوم في آن واحد، وهذا هو قول الشاعر الذي نعتبره منطقة كشف دلالية ومركز الإشكالية الجدلية في موضوع الزمان في هذه التجربة الشعرية، بل وفي موقف الإنسان من هذه القضية، ونعني قوله:

«وتحمله أوجاعنا كي نغيب... ولكننا لا نغيب!!»

إنه العيش بَيْنَ بَيْن» حيثُ الوعي مسلوب الأمان، والعدم منزوع الهدوء.

ويصل الشاعر عند هذه النقطة من تجربته إلى ما يناسب المنطق الشعري، ويتجانس مع تصاعد أزمة التجربة، نعني الوصول إلى شوق الانعتاق، وتَحرر الروح، فيقول في أخر فقرة من هذا النص المُميَّز:

4) مزيع اخير:

ونحن نلملم أوجاعنا..

نكتبها خلســة...

علَّ فيضاً من الله يحملنا للفضاء الرَّحيب!!»

إن الوقت الذي اشتهى الشاعر أن يسكنه محض حلم، وروّاغ. وإن الوقت الذي تلبسه، لا يريده. هذه الأزمة الإنسانية المُوجعة استطاع الشاعر أن يصورها في نصِّه «الملاذ» مُعبِّراً عن الصراع بين المعيش والمرجو، أو المتحقق والمأمول، يقول:

«3) على بُعد موت من القيض...

امشي إليها..

وامسي يراودني عن غد...

لم اكنه...

ولم يكن!!

يراودني عن فضاء من الشمس..

لم يحن!!»[15]

كيانان فقط يواجهان الزمان في الرؤية الشعرية لهذه النصوص، هما: العقيدة، والقصيدة، وحدهما يتصديان لقدرة الزمان. يُصوِّر الشاعر تصالحه مع الوقت، ومواجهته له، وانتشاءه به - وهنا فقط يكون الانتشاء فعلاً ومفردة في تجربته - في نصه «تسابيح وصلوات» حيث يقول:

«هو الوقتُ سيدُ أيامنا...
صاحبُ الكسب في المعمعة
فانتهز يا فؤاد مرائيه.. وابتهج...
ابتهل للسماء، وقل:-
إنني منتش بالضحى
مورقٌ فيه الفؤاد
رغم هذا الشتاء»

يلاحظ في هذا السياق فقط أن فعلي التورق والانتشاء حقيقيان، استطاع الشاعر أن يختلسهما من زمنه حين واجهه بالابتهال والعبادة، ممّا ينسجم مع اعتبار العقيدة منفذاً لخلاص الروح.

وفي مفتتح ذات النص يُصوِّر الشاعر الزمن مُسجًّى بالإبداع الشعري، وبالعبادة، خاضعاً، فيقول:

«الآن.. ارتدي نبوءة الوقت المُسجًّى بالقوافي...
وافتح هذا الفؤاد على أبيضٍ لا يرين...
قُل إنه الماءُ الذي منه الغيافي اخصبت...
إنه الذكرُ الذي أحيا النفوس...
إنه مورقٌ بنشيج الساجدين!
إنه وقتُ الضحى»[16]

وفي طردية متوالية يُصوِّر الشاعر ذاته قريباً للزمن، والزمن قريباً للإبداع ومخاض الشعر، يقول مناجياً القصيدة:

«ايا فلكاً.. وما بسطتُ يد الأمس إلا لك

وما كنتُ ابحثُ عن غد إلا بك

فكيف تولى علينا يسار الظنون

ونحن عليك نولّي اليمين»[17]

الفعلُ الشعريُ – أو الإبداع – هو الحياة التي تنتشي بها الذاتُ الإنسانيةُ وتتجدد فيها قوى الزمان في رؤية الشاعر، لذلك فهو يصفُ موت القصيدة، أو غيابها بأنه موتٌ للذات، وبددٌ للزمان. يقول الشاعر في قصيدة القصيدة:

«غائمٌ وجْهُكَ الآن.. وقد كنت صحواً

ما الذي اسقط الليلَ في وضح الصبح

وانهار هذا النهار

علّه رهبةُ الظل... وموتُ القصيدة»[18]

لقد هيمنت جدلية الزمانُ على فكر الشاعر، وطرحه الشعري، إلى حد أنه حين وَطَّأَ لديوانه «كلما.. وقصائد أخرى» وطأ بـ تهيئة مقتبسة من شعر أدونيس تُصوِّر ذات الجدلية، وتعبِّر عن تضافر الفعل الميتافيزيقي والإنساني معاً في رؤية الشاعر واهتمامه الرويوي. يقول في التهيئة مقتبساً من أدونيس:

«كلّما التقى جسدانا

يتحوّل النهارُ إلى بستانيٌ في حدائق الليل».

* * *

الأبعاد السوسيولوجية والحضارية في دلالة الزمان:

لا يتخذُ الزمانُ بعداً ميتافيزيقياً فقط في شعر د. يوسف العارف، بل يتخذ ابعاداً سوسيولوجية وحضارية أيضاً، مع استمرار ملامحه الخاصة في هذه التجربة الشعرية. ونعني ملامح القوة والاستطالة، والهيمنة على الذات الإنسانية.

من القصائد التي تتفجر منها الأبعاد الحضارية والسوسيولوجية في دلالات الزمان، قصيدة «عيون النهار»[19] التي قسَّمها الشاعرُ إلى أقسام، وجعل كلَّ قسم منها دالاً على جزءٍ من أجزاء النهار، حيثُ «الضحى» رمزٌ «للحاضر الراهن» في القسم الأول من القصيدة، بما يتيح للشاعر مساحة نقد الواقع. فيقول:

«1) الضُحى:

بعينٍ ترمُد فيها الضُحى...

رايتُ سماء ملوَّنة..

وطقساً يفوحُ بحُمَّى الكآبة..

رايت وطناً له سمتُه..

وارضاً لها نكهة الرمل

رايتُ الربيع توارى خلفَ ايامنا القاحلة»

ويرمز الشاعر بالظهيرة إلى «السراب» أو إلى «المُراوغ» في حد ذاته والمراوغ هنا هو الحقيقة، التي يعاني الشاعرُ إعتامها قائلاً:

«2) الظهيرة:

بعينٍ تنام على حاجبيها الظهيرة...

ويرسلُ في نونها احمرُ الشمس....

غلس الرؤيـة!!

يُوحي لها:

ان ترى الأسود/ ابيض...

والقفر/ خصباً..

والمساء/ نهاراً!!

علّها ترتوي ظما وغباراً!!»

ويرمز الشاعر بالغروب إلى الانهزامية، والتراجع، ويتخذ من رمزية «الغروب» مُدخلاً لاجترار ذكرى الحضارة الإسلامية، وفاعليتها يقول:

«3) الغروب:

بعينٍ تتناطر فيها شحوبُ الغروب...

لفتُ إلى بوابة العمر... اسال!!

كان المساءُ ضباباً.. حالك الظلمة...

يُغلقُ في الوجه باباً وبابا

توكات نور مصباح قديم...

رايت الفيافي... ربيعاً..

وقُرطبة تحتفي بالصلاة..»

ووفق هذه الرؤية، يمثل «السَّحرُ» بوابة الخلاص، وعتق الروح: بالانطلاق إلى رحابة الدعاء والعبادة، واتخاذ العقيدة منطلق تحرر الروح الأسيانة. يقول الشاعر:

«4) السَّحَر:

بعينٍ تطلُّ عليها سماءُ الدعاء

ويبزُغ منها صباحُ التأمُّل والغيب..

والدعوة الصادقة!!»

إشكالية الزمان في التجربة الشعرية للدكتور يوسف إشكالية جوهرية تمثل عَصَب هذه التجربة، حيث تتمحور حولها الذات الإنسانية وتنطلق منها إلى كافة قضاياها الفردية والجمعية؛ ولذلك فإن مفردات الزمان تمثل استهلال كثير من قصائد هذه التجربة الشعرية، كما أنَّ هذه المفردات تتبطن قصائد أخرى، منها:

الليل 1)، الليل 2)، «الصباح المطير»، «تسابيح وصلوات»[20].

ولذلك يصفُ الشاعر الزمان بأنه سيد الأيام، من حيث هو سيِّد تجربته الشعرية، يقول:

«3) هو الوقت...

سيِّد أيَّامِنا!!

إن تاخينا معه.. أو تنازعنا معه

هو الوقتُ سيدُ ايامنا...

صاحبُ الكسب في المعمعة»[21]

لا نغالي إذا قلنا إن الزمان مرتكز التجربة الشعرية التي نحن إزاءها، وزنه الضوءُ الكاشف لموقف الذات من مُطلق الوجود الإنساني؛ فالشاعرُ يُفجِّر من مفردات الزمان دلالات غير تقليدية، فالليل – في قصائده – يتخذ دلالة الإعتام والشيب والإفناء والوحشة، ويتخذ في سياقات أخرى – دلالات النجاة، والحنان، والرحمة، وفتوة العمر (حين يستعير سواده للشِّعر)،...، والزمان في كلِّ هذه السياقات يندرج تحت السقف الدلالي العام لرؤية الشاعر لإشكالية الزمان؛ ومن هنا أختلف مع الدكتور الفاضل/ محمد أحمد حمَّاد في قوله في مقدمته النقدية لديوان «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة»؛ «ولعلَّ التفسير الذي أميلُ إليه حيال كثرة، وسيطرة جو الليل ودلالاته في نصوص هذا الديوان أنَّ شاعرنا يحبُّ الليل،

ويعشقه، حيث يجدُ فيه الراحة، وفيه لقاءُ الأهل والأحباب، والرحمة من حرِّ الشمسَ اللاَّفح»!، نختلف مع هذا الرأي الذي لا يجسِّد إشكالية الزمان في هذا الشعر؛ إنَّ الشاعر - وفق رؤيتنا النقدية، لا يهربُ من الليل إلى الليل - بالمعنى التقليدي، بل هو يواجهُ ليله ونهاره، ويواجه - كما يبدو في قصائده - كافة مفردات زمنه استثارة من حرِّ الفكر. إشكالية الزمان في هذه التجربة أعقدُ من أن يكون الليَل - أو أي مفردة أخرى للزمان - وعاء للإنتناس بالأمل، أو الهرب من حر الشمس، وهذا ما يدلفُ بنا إلى طرح الأبعاد الأخرى للزمان في هذه التجربة:

* * *

أبعادٌ غيرُ أحاديَّة لإشكالية الزمان: الإفناء، والخلاص!

لا يتخذُ الزمانُ بعداً أحادياً في هذه التجربة الشعرية - كما سبق وأشرنا - فهو غير مُؤطَّر بإطار الطرف المُعادي للذات الإنسانية، أو المتربِّص بها لإفنائها فقط يتخذ الزمان دلالات أخرى داخل التجربة الشعرية، دلالات متضافرة مُعقَّدة، تمنحُ هذه التجربة سمتاً تراجيدياً.

الزمان في كثير من نصوص التجربة ساكنٌ ومسكونٌ، مُتربِّص ومُنقذٌ، هلاكٌ، وخلاصٌ، وإفناءٌ وبعث!! ذلك لأن الشاعر يُخلق من الزمان المادي الفعلي في الواقع الإنساني «هيئات شعرية» للزمان، هيئات محض شعرية من تحليق خياله، وهي تارة ماضوية، وتارة مستقبلية، كما أنه يُخلق من الزمن الهادي آناً وواقعاً شعرياً يُسكن فيه ذاته المُرهقة المكدودة؛ ومن هنا نعاني الملامح المتضادة في دلالات الزمان في تجربته.

الماضي هيئة شعرية يبتكرها الشاعر في مواجهة زمنه الواقعي، ويلوذ بها في ذكرياته، ويواجه من ثمَّ - حاضراً مريراً، لم يكن ليستطيع مواجهته دون ذلك. يقول في قصيدته «الذكريات»[22]:

كلّما اوجسَ في نفسه خيفةً خافقي...

عادَ للذكريات!!

عاد مُلتبساً ذاته

كي يُحيل المساء/ اللُّظى

واحةً...»

يستعيرُ الشاعرُ - في هذا الموضع من النص - مناخ الخوف والوحشة اللذين اعتريا - موسى عليه السلام - عند جَمع السُحرة له، وذلك من خلال ارتكازه على أسلوب «التناص» مع الآية القرانية الكريمة من سورة طه، وهي قوله تعالى ﴿فأوجسَ في نفسه خيفةً موسى﴾[23] وهو ينطلقُ من إحساسه بهذه الوحشة إلى فعلين شعريين هما: «التوحُّد مع الذات - يُعبِّر عن ذلك قوله «مُلتبساً ذاته» -، تحوير الزمن - يُصوِّر ذلك في إحالة المساء إلى واحة وهو «لظى».

إنَّ استعداء الشاعر للزمان على الزمان بنية فكرية ودلالية اساس في شعر الدكتور يوسف؛ فهو يقتل الوقت بالوقت، ويتقي الخوف من الفناء بالامتداد في أشكال اخرى للزمان توحي له بالبقاء، أو تُوهمه به. تطالعنا هذه البنية في قصيدته (رهف). يقول:

« كلّما صار بيني وبين فراغٌ مرير...

وهمٌ ثقيل

ووقتُ ضياع

عدتُ نحو الطفولة...

اغزلُ منها وتاراً..

ودُمية شـــوقٍ...»[24]

يُفجِّر الشاعرُ دلالتين هامتين تتعلقان بالبنية الفكرية السابقة، وهما: الانقطاع عن الذات والاغتراب عنها، والدلالة الثانية فوات الوقت الذي يأتي مشفوعاً في هذا الديوان دائماً بمفردة الضياع.

وهنا تأتي «رهف» الطفلة لترمز إلى الزمن القادم، المزاحم لزمن الشاعر والمتقاطع معه. ويتقابل الزمانان والكائنات: الطفلة والشاعر، الماضي والمستقبل، ويواجه الشاعرُ اضطرارية الانزياح، واضطرارية الإفساح للقادم في هذه المواجهة، يقول:

«لتاتي رهف

فاحني لها قامتي

اكون لها دابة... وحصاناً عتيقاً...»

إنَّ الانحناء - المُسند ظاهرياً إلى القامة هنا - هو انحناء الروح، وامتثالها لسُنَّة الله في سيرورة الزمن... الانحناء هنا امتثال لواقع الوجود الإنساني الذي يتضافر فيه معاً، فعلا الفناء والانبثاق: فناء أعمار، وانبثاق أخرى جديدة.

انحناء قامة الشاعر رضوخٌ لهذه السيرورة، وحضورٌ وعي بهذا المصير، ولذلك تتخذ القامة هيئة رمزية، وتتلبس ملامح المطية للزمن المستقبل الماثل في عمر الطفلة. وهذه المطية ذاتها عتيقة، تنتسب إلى الماضي، هي «حصان عتيق».

يتراكمُ هذا الانفعال بسيرورة الزمن، وفعله في الإنسان، ليندفع الشاعر إلى التسليم قائلاً:

«اقول لها:

انَ للقوس ان ينحني

وعلى السهم عبور الفضاء».

ويُصوِّر الشاعر إشكالية طراد الزمن في نصِّه «يوم 25 رمضان» ويُصوِّر حصاره بين هيئات الزمن التي تتبادله من خلال النشاط الدلالي الدائب لمفردة «كلما».

يُقبل الزمن في هذه التجربة ماثلاً في «صباح»، و«مساء» يرفضهما الشاعر، فيرتد بمجيئهما إلى زمنه الخاص الماثل في الماضي، فيحوله إلى زمن مُستساغ، وحاضر يرتضيه بالتحوير الشعري فقط.

يقول الشاعر:

«كلَّما هلَّ هذا الصباحُ

وهذا المساء!!

رجعتُ ليوم مضى..

كأني به الآنَ آت»

الزمن في هذا النص يتخذ هيئة نسبية، وهي نسبية شعرية لا نيتشوية، فالزمن هو «الحاضر المطارد للشاعر» - ممثلاً في الصباح والمساء، وهو الماضي المتخلِّق في الشعر خلاصاً - في قوله رجعت ليوم مضى - وهو الحاضر المتحوِّر من الماضي «كأني به الآنَ آت».

الشاعرُ يصنعُ زمنَه من خلال هذه الطردية، يصنع حلمه الفائت من واقعه الحتمي، وهنا... هنا فقط، ومن خلال تحوير الزمن في الشعر يستطيع الشاعر مواجهة الحياة، واحتمالها، فيقول مواصلاً نصه السابق:

«تفاطنتُ.. حتَّى ارتويتُ...

ورحتُ أعانقُ ماءَ الحياة!!

ونحو البشارة...

والحب...

والعنفوان

ونحو الصبًا

والأماني العذاب!!

وعُدتُ اقلب في خاطري كلَّ ايامنا المورقات»[25]

هكذا تنبثقُ الحياةُ من الإزاحة الشعرية للزمن المادي الذي «يذكرنا بحريته، ومحدوديتنا، ويوقعنا في أفخاخ الانقسام: حنين إلى الماضي، وخوف من المجهول الآتي»[26].

نطالعُ هذه الإزاحة المادية للزمن في النص الشعري «المطر» الذي يبدؤه الشاعر بأنشودة الطفولة المرحِّبة بالمطر - في الوعي الشعبي - يقول:

«يا مطرة حُطِّي حطي...»

ويعقب النداء استجابة السماء، ونزول المطر، فيضيء واقع الشاعر - لا من نزول المطر - بل من استدعاء زمن الطفولة الجميل الذي ينهض في فؤاده، ويُعينه على استساغة حاضر مرفوض، يقول:

«ويضحكُ وجهُ السماء.

يُضيء مفاتن هذا الظلام/ الدخيل...

ظلام الضباب الجميل!!»

وفيما يشبه الانبعاث، ينهضُ الزمنُ القديم حياً، ويجدِّد حياة الحاضر، فتنتقل مفردات النص الشعري إلى مناخ الهزج والحياة والأغنيات، وترتكز التجربة على البنية الدلالية المميزة لها والتي أشرنا إليها سابقاً، وهي بنية استحضار الماضي، فيقول الشاعر:

«فيورقُ في شفتيَّ الزمانُ القديم

وتنثالُ في خاطري اغنيات...

امدُّ لها عَبق الذكريات!!

اغني لها:

«يا مطرة حُطّي حُطّي...»[27]

استجاب الشاعر لغناء الطفولة، بل لزمن الطفولة، فكان – في هذه التجربة – خلاصه من حصار الواقع.

يمارس الشاعرُ فعلَه الشعري التحويري في الزمن في نصِّه «نشيدٌ لنوارة القلب»، فيقول:

«هو الصبح...

نوارة القلب...

اججته... فاستحال بقايا صباح

وازجيته فطنة الروح..

فعاد صباحاً يموسق

كلَّ البرايا»[28]

الشاعر – كما نرى – يبادر الزمن بأحد فعلين هما تحويره من جزء إلى جزء أو هيئة حاضرة إلى ماضية، أو يبادره بتغيير ملامحه، كما بادر الصبحَ هنا بتحويله إلى صباح يموسق البرايا.

الزمانُ في هذا الطرح انعتاقٌ وخلاصٌ، ونشاطٌ إيجابي فاعلٌ في الروح الإنسانية... هو في هذا الطرح بعثُها من قيودها. يبدو الزمانُ بهذه الملامح

الإيجابية في التجربة الشعرية للدكتور يوسف العارف في سياقات بعينها، ووفق شروط خاصة، هي أقربُ إلى أن تكون «شروطاً شعرية» تتضام لتحقيق هذه الدلالات.

على رأس الشروط الشعرية اللازمة لإيجابية دلالة الزمان في هذا الشعر (الطهرُ الكوني)، أي الطهرُ والنقاء على إطلاقه باعتباره حالة ومناخاً للكون يرتضي به الشاعر وجوده، ويتصالح مع زمانه، أو يعتبره - على الأقل - مفتتحاً للتصالح مع الزمان.

يطرح الشاعر هذه الرؤية في أكثر من قصيدة شعرية، منها قصيدة: «**غداً يسبلُ الصُحو قامته**»[29] التي يُهديها إلى أخيه الرامز إلى المستقبل في هذا الطرح. يقول الشاعر:

«غداً

تغسلُ الأرضُ ادرانها...

افيقُ على الصُحو...

امحو سيئات الزمان المُترهّل..

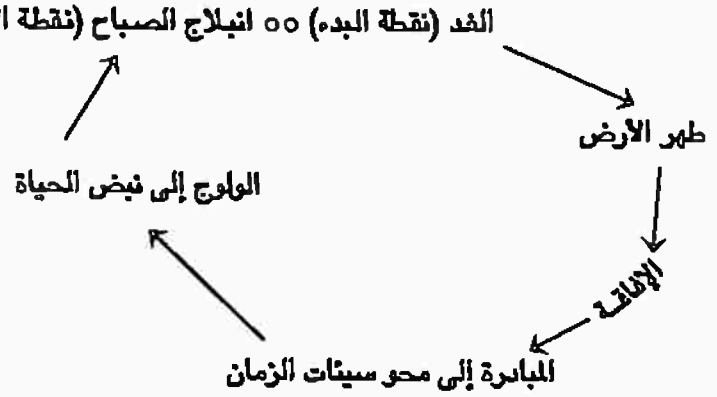
اقفو زقزقات العصافير...

حتّى انبلاج الصُباح»

يُمثل غسيلُ الأرض لأدرانها - في سياق القصيدة - الفعل الكوني المثير للفعل الإنساني، أو هو الاستثارة الميتافيزيقية في هذه الرؤية، وهو لقطة انطلاق إيجابية للذات الإنسانية التي تنشط من هذه الاستثارة، فتندفع نازعة إلى أفعال حقيقية بناءة، تُعبِّر عنها متوالية الأفعال، وهي: **الإفاقة على الصُحو، محو سيئات الزمان، اقتفاء زقزقات العصافير حتّى انبلاج الصباح.**

نلاحظ العضوية في متوالية الأفعال السابقة، والمنطقية والتدرج أيضاً حيث طُهر الأرض تعقبه الإفاقة تعقبها المبادرة إلى محو سيئات الزمان يعقبها الولوج إلى نبض الحياة وهزجها حتى النجاة المتمثلة في انبلاج الصباح.

تبدأ هذه الدُّورة بـ «الغد»، وتنتهي بـ «الصباح»، أي أنها تبدأ وتنتهي بمفردات الزمن، لكنه الزمن المضيء، الواعد المنبلج، بما يُشكل دائرة طرفاها زمنيان كما يلي:



ويُمثل انبلاج الصباح استثارة زمنية لمجموعة من الأفعال الإيجابية المقبلة على الحياة، إذ يوالي الشاعر كشوفاته بعد فعل الانبلاج قائلاً:

«غـداً

توغلُ فينا مساربُ ضوء بهيٍّ

وتجتاحنا اغنياتُ الحدائق إذ مسّها الطلُّ

والطهـرُ

والأمنيـات

فتغفو على صدرك الفض أحلى الأغنيات!»

الصورة تنبض بالحركة الحية، والتفاعل بين مفردات الكون فيما يشبه الصدور والورود، والشهيق والزفير؛ فانبلاج الصبح وهو انبثاق وانبعاث، يعقبه توغل الضوء البهي في الذات الإنسانية، والتوغل ولوجٌ، ودبيب في الأعماق بما يُضادُ في الجهة والهيئة فعل الانبلاج، ثم يعقب التوغل اجتياح أغنيات الحدائق عند مسّ الطل لها والطهر و.... ويصبح المسُّ - وهو ظاهري رفيق - استثارةً لفعل الاجتياح الذي هو إزالةٌ وإعادة ملامح...

القائم بفعل المسّ (الطل والطهر والأمنيات)، وتمثل كل كتلة من هؤلاء شرطاً من شروط استواء الحياة الإنسانية، فالطلُّ إحياءٌ، والطهر هو النقاء، والأمنيات رغبة في مواصلة الحياة، وتشبث بها، ويتمخض من مجموع هذا كله وعدٌ وأمانٌ أو أمانٌ الوعد حيث تغفو الأغنياتُ على الصدر وادعة، ويبرز الغد مستثيراً زمانياً هاماً لانبثاق هذه الصور وهذه الدلالات في الفقرة الشعرية السابقة.

وينتقل الشاعر - من ثمَّ - إلى مرحلة تالية للتجربة يصف اقتدار الذات الإنسانية على استلاب الزمان، بعدما استجمع دلالات القوة، وأطراف الطاقة من انبلاج الصبح ومسارب ضوئه فيما مرَّ في الفقرة السابقة، يقول الشاعر:

«غداً

يسبلُ الصحو قَامته

سوف تهفو إلى واحة شوق

ترتلُ فيها المعاني وقد توجت بالبياض

يرتلُ فيها الرفاقُ اساريرهم

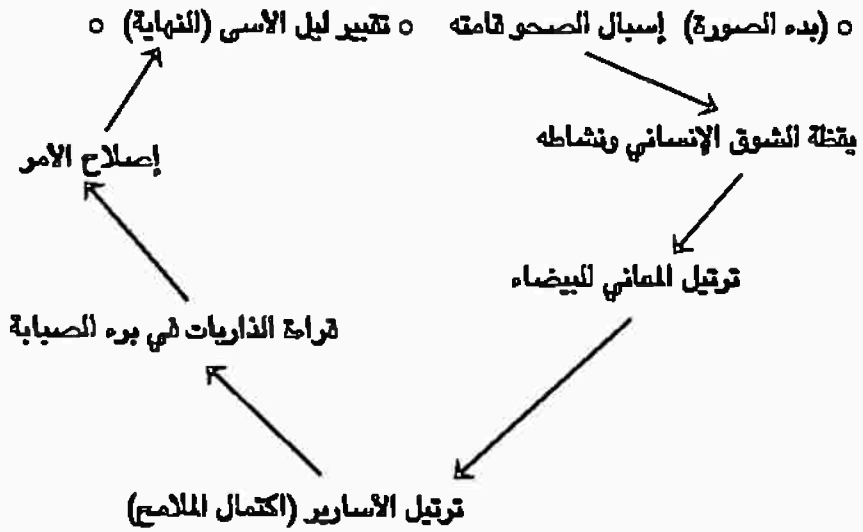
حينما تعتريك الصبابة

تقرأ - في بُرئها - الذاريات

فيصلح من أمرنا ما استرابَ

ونولجُ ليل الأسى في التراب»

تتضامُ متواليةُ الأفعال في هذه المرحلة من التجربة تضاماً عضوياً، تبدو فيه العلاقات الطردية واضحة بين الذات الإنسانية، وإيجابية الزمان كما يلي:



من هذه الخطاطة تنتجُ لنا دلالة تتضح في تقارب الموقع بين (إسبال الصحو قامته) و(تقبير ليل الأسي)، وبذلك تتلامس طرفا الزمان المتناقضان المتضادان المتصارعان داخل الذات الإنسانية، والطاحنان لهما في ذات الوقت نعني: «الصحو» و«ليل الأسى»، ويكون اشتعال الأول تقبيراً للثاني سبباً ونتيجة، ويكون الأول باعثاً لحياة الذات الإنسانية، وعتقاً لها من سلبية الطرف الثاني.

وهنا تبدا المرحلة الأخيرة من التجربة وهي (الخلاص) التي يكون (تقبير ليل الأسى) مُفتتحها الدرامي، وباعثها، يقول الشاعر:

«غداً

تورق الروحُ بعد الجفاف

يكتسي الضوء ضوءاً

وتُمسي التباريحُ انساً

وايان يمضي السحابُ

سياتي خراج المطر

عندما نعلنُ

انَّ الصحاري غدت شجراً

وانَّ العناقيد كرمٌ وقمرٌ

وانَّ البياضَ يهيمنُ فوق الفؤاد

غداً: سوف ينبتُ فينا قمراء

وبذا يشملُ الانعتاقُ والخلاصُ جميع الذوات والكائنات، فتدبُّ الحياة في الجميع، وتدلنا هنا متواليةُ الأفعال على الإيجابية والنماء والبعث، فالروح «تورقُ»، والضوءُ «يكتسي ضوءاً»، وخراج المطر «ياتي»، والبياضُ «يهيمن»، والقمر «ينبتُ فينا»... هذا فضلاً عن تبدل التباريح إلى أنسٍ، وتحول الصحاري إلى شجر.

يهيمن لون البياض وعنصر الضوء على الصورة الشعرية في هذه التجربة، بل يُعتبر الأبيض أو المُضيء مرتكزها اللوني، وذلك في: انبلاج الصباح، مسارب الضوء، التتويج بالبياض، هيمنة البياض فوق السَّواد، القمر النابت، إيلاج ليل الأسى وتقبيره في التراب.

على صعيد الصورة الصوتية في هذه التجربة نلاحظ تسيُّد (صوت الراء) فيها، في أطرافٍ كثيرة تنتمي إلى التجربة وتُساهم في فعلها الدرامي، وذلك كما يلي:

1 – الأرض بوصفها مركز الاستثارة، أو مُثير فعل التوهج والحياة بتطهرها.

2 – عوامل الهدم: مثل (أدران) الأرض، والزمان (المترمل).

3 – **الذوات الدالة على الحياة، والإشارات المُضيئة للحياة مثل:** العصافير، مسارب الضوء، الطهر، (الذاريات)، التباريح (التي تغدو أنساً)، خراج المطر، الصحاري (المتحولة شجر)، الكرم، التمر، القمر، بُرء الصبابة، التراب.

4 – **يتسيّد صوتُ الراء الأفعال الإيجابية المندفعة إلى الحياة، مثل:** ترتل، يرتل، تعتريك، تقرأ، استراب، تورق.

5 – **الذوات الإنسانية وما يدل عليها مثل:** أسارير الرفاق، أمرنا، الروح، صدرك.

وصوتُ الراء صوتُ مجهور تكراري مخرجه لثوي، وهو بطبيعته المجهورة يعطي إيحاء بالقوة والظهور، ووضوح شخصية الكلمة التي يمنحها صوته، أو وضوح شخصية صاحب الهوية أو الدلالة في هذه الكلمة، أو المشار إليها فيها مثل الأرض أو الطهر أو... إلخ.

من هذا المنطلق نشعرُ بإيحاءات القوة من خلال انعكاسات صوت الراء في الأطراف السابقة: الأرض مركز الاستثارة، وعوامل الهدم والأفعال الإيجابية، والذوات الإنسانية وغيرها... أي أنَّ الأطراف المتصارعة في التجربة، والمتضادة في الهدف والاتجاه تشترك في هذا الصوت مما يجعلنا نشير إلى التفاوت الكمي بين الأطراف المتصارعة حيث نرى عوامل الهدم لا تتعدى ثلاث على الأكثر، بينما تتعدد وتتكاثر الأفعال الدالة على الحياة، والذوات المقبلة على الحياة، بما يجعل الإيحاءات الصوتية الدالة على القوة إيحاءات منتشرة من كتلة الحياة.

في تجربة شعرية مماثلة – من حيث الرؤية يطرح الشاعر الخلاص والأمل مرتهناً بالطهر والنقاء، ويرسم الزمان في صورة الرجاء والأمل الواعد في هذا السياق فقط، أي في سياق الطهر: طهر الحياة من الفساد، والنفوس من الأدران، وطهر المثال من الواقع، وطهر الواقع من القبح.

نعاين هذا الطرح الشعري الذي يؤكد انشغال الشاعر بموضوع «المثال»، وانشغاله أيضاً بالخلاص، وبكيفية عقد المصالحة مع الزمان، نعاين هذا - في قصيدته «امرأةٌ من زبرجد.. ايقونة من حرير»[30] نستشعر للوهلة الأولى أننا أمام ذات القصيدة السابقة «غداً يسبل الصحو قامته» إذ نعاينُ ذات المناخ الرؤيوي والنفس، وذات الملامح الفنية... يقول الشاعر:

«غداً...

يستجيب لك الصحو...

ياا امراة

في نقاء التُقى تبتردُ

توضات بالطهر والصلوات

انتميت إلى الضوء

والنرجس المُشتهى

والضياء البهيِّ

ايا امراة من زبرجد

ايقونة من حرير»

تستند الصورة الشعرية على ذات مرتكزاتها في القصيدة التي أشرنا إليها سابقة، نعني «غداً يُسبل الصحو قامته»، مثل: الضوء العناقيد، الغيم، المطر، الأمنيات، الصلوات، الطهر، الصبوة، التمور».

ويتمخض - كالتجربة السابقة = الغدُ المرتكز على الطهر والتُقَى، عن أيامٍ حُبلى بالغناء والأماني، والحب، والشعر...

يقول الشاعر:

«3) غداً

ترفلُ الأمنياتُ العذابُ

ونستبطن الطهر والصلوات

ونقتاتُ من الق الصبوة حتى الثمالة

حتى انتهاء المواجع

حتى يسيل المدى بالأغاني

ثم ننشدُ للحب قافية «.....»

سرُّها «بيننا»

ايا امراة من زبرجد

ايقونة من حرير»

والحب عاطفةٌ ينطلقُ منها الشاعر إلى التصالح مع الزمان، وإلى انتظار إضاءاته، ففي قصيدته «احتفال» يحتفي الشاعر بالمساء – الذي يراوده بالهم، ويُروِّعه بالوحشة في تجارب شعرية أخرى – لوجود الحبيبة في هذا المساء، وإضاءتها لجنباته، ولذلك لا يني الشاعر عن تكرار قوله مقبلاً على مسائه المميز قائلاً للحبيبة:

«فلله درُّ المساءِ الذي فيه تحتفلين»

الإبداع الشعري قوةٌ يواجه بها الشاعر تهجُّم الزمان عليه بالإيحاش، والاغتراب، والتناهي، ومن هنا نلاحظ في شعر د. يوسف أنَّه يعتبر الإبداع الشعري سلاحاً يقاوم به مفردات الزمان، ويُغني به فناءها لروحه، حيث تكون ولادة القصيدة في جنبات الليل كافية لاعتبار الليل نهاراً مضيئاً في عين الشاعر، واعتباره رحماً مؤنساً شفيقاً، وإنَّ مخاض الإبداع في جنبات أي مفردة من

مفردات الزمن كفيلٌ بشحذ الشاعر بقوة - تكاد تكون أسطورية - في مواجهة هذا الزمن الجاثم على روحه بالأسى والاستلاب، والذي لا يني الشاعرُ عنه لحظة، ولا يفترُ عن مراقبة فعله في أعضاء جسده، وجنبات روحه، ولا يفتر عن تأمل دبيبه فيه، وترقب وقت وصوله إلى الفناء.

تطالعنا هذه الرؤية الشعرية، والطرح الشعري للعلاقة بين الإبداع والزمن - وهي علاقة درامية بالطبع - في كثير من قصائد الشاعر، ولعل قصيدته «المفردات»[31] من المُميز طرحاً ورؤية في هذا المجال.

يبتدئ الشاعر قصيدته بالتهلل للصباح، بامتداحه، لأنَّه صباحُ مخاض القصيدة، الذي يكون في ذات الوقت مخاضاً لذات الشاعر وخلاصاً لها من أسرها الميتافيزيقي، يقول الشاعر:

«1) صباح النور...
يا هذا الصُباح!!
صباحُ تورقُ الأفكار فيه...
تماهت بين جنبيْ القصيدة...
تنامَى سرُّها الناضحُ من أوردتي..
احتسي القهوة المرَّة...
ينتابني وَجعُ الفكرة..
امضي لوريقات صمي...
ابتدر الأزرق..
اجني من الشوك وردة عشقٍ...
وشاحاً من الزهر الأخذ في التبرعم
هذا الصباح

ها إنها تُولد الآن...

تخرج للنور مع النور.. إسمي عليها ورسمي

سوف ارقيها

واسميها: تباشير صبح وليد وليل توعّك بالمفردات»

يصف الشاعر المخاض الإبداعي بدءاً من تورق الأفكار وصولاً إلى ولادة القصيدة، وهو يمزجُ بين مخاضها، ومخاضه، إنها عملية واحدة، وبعثٌ واحد، في قوله:

«ها إنها تُولد الآن

تخرجُ للنور مع النور.. إسمي عليها ورسمي»

في ذات الوقت يُصوِّر الشاعر مخاض القصيدة مخاضاً للنور، وهو الصباح الذي أشار إليه في المُفتتح:

«تخرج للنور مع النور».

وكانَّ الصباح اكتسى دلالة كونه صباحاً عند ولادة القصيدة فقط، ولذلك يُسمِّي الشاعر قصيدته:

«تباشير صبح وليد وليل توعك بالمفردات»

ولادة القصيدة في هذه التجربة ولادة زمان مُضيء، وإجهادٌ لزمن مظلم، أما الأول أي الزمن ا لمضيء فهو «تباشير الصبح» وأما الثاني المُجهد الذي يُقاوم بدءاً من ولادة القصيدة، فهو:

«ليل توعك بالمفردات»

إنها مواجهة الزمن الاستلابي وهو في الغالب الزّمن الداخلي الذي يستشعره الشاعر في تجربته، وهو ليس زمناً بعينه، هو ليس الزمن على إطلاقه، هو زمن الشاعر أي هو الزمن في عملية الشاعر وإحساسه وسياق تجاربه وفكره ورؤاد ومعاناته.

هذه المواجهة لا تتم من قبل كيان الشاعر كإنسان، وذات إنسانية بل تتم من قبل كيانه الشاعري فقط، وهذه الرؤية تتسيُّد قصائد د. يوسف في هذا الديوانْ وغيره تعني **تضعضع الذات الإنسانية، وقوة الذات الشاعرية في مواجهة استلاب الزمن.**

فالذات الإنسانية في تجربته الشعرية ذات مستلبة بقوة الزمن ضعيفة إزاءه، لكن الذات الشاعرية متصدية، مواجهة، متحدية وأحياناً كثيرة تكون مستعلية، كما في هذه التجربة التي يتوعك فيها الليل – رغم ظلامه ومخاوفه ومزاعمه – بفعل المفردات والإبداع.

ومثلما كان الشعر نقطة ولادة الضوء والصباح والذات الإنسانية يكون أيضاً نقطة انبعاث الوطن في صباح الإبداع، حيث ينضم الوطن إلى سياق هذا البعث البهيج، إذ يقول الشاعر في ذات القصيدة:

«ودمائنا يوشك ان يستفيق...

ها هو الآن..

يحيا مع النور..

وفي النور ينشدُ صبحاً وليداً..

ويودع فيه مساءً توعّك بالمفردات!!»

نعاين هنا ما نسميه بـ التوازي في البنية التعبيرية فيما يتعلق بفعل الولادة

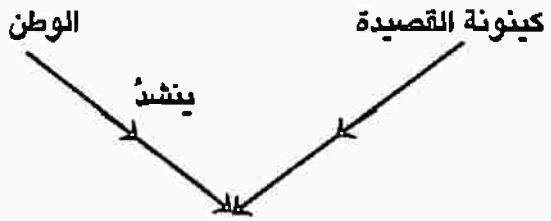
الحادث لكل من القصيدة وذات الشاعر من جهة، والوطن من جهة أخرى، بما يُثبت تماهي المخاض، وذلك على النحو التالي:

نقطة التماهي	القصيدة والذات	الوطـــن
البنية التعبيرية	«ها إنها تُولد الآن تخرج للنور مع النور إسمي عليها ورسمي سوف أرقيها.. وأسميِّها: تباشير صبح وليد/ وليل توعك بالمفردات».	«ها هو الآن يحيا مع النور وفي النور ينشدُ صبحاً وليداً ويودع فيه مساءً توعك بالمفردات
(التبشير والاحتفاء)	ها إنها تُولد	ها هو الآن
التماسُّ مع النور	«تخرجُ للنور مع النور»	«يحيا مع النور وفي النور»
موقعُها من الزمان	أُسمِّيها تباشير صبح وليد/ وليل توعك بالمفردات	«ينشدُ صبحاً وليداً ويودع فيه مساءً توعك بالمفردات»

ونلاحظ في جانب التحولات في بنية التعبير أنَّه فيما أعلن الشاعرُ خروج القصيدة للنور، وصف الوطن بأنه يحيا مع النور، وهذا التحول البنائي في التعبير له دلالته في النسيج العضوي للتجربة إذ يشير إلى انبناء حياة الوطن على مخاض القصيدة، أو ارتباط حياة الوطن بتوهج الإبداع وألقه.

وممَّا يتبعُ هذه التحولات التعبيرية ما نلاحظه من تسمية الشاعر للقصيدة

باسم «تباشير صبح وليد وليل توعك بالمفردات» هذا في الوقت الذي وصف فيه الوطن بأنه ينشد «صبحاً وليداً ويودع مساءً توعك بالمفردات» وكأنَّ الوطن ينشد القصيدة/ الإبداع.



تباشير صبح وليل توعك بالمفردات

(الزمان المرتجى)

ينبني على هذه العلاقات المتشابكة بين الإبداع، الزمان المُرتجى، الوطن أن يُعلن الشاعر في مختتم تجربته ملامح زمنه الخاص، وكيفية تشكله، فيقول جملة ذات أهمية دلالية حقيقية في إضاءة موضوع الزمان، وإشكاليته في تجربته الشعرية. يقول د. يوسف العارف:

«من فؤادي دقة الوقت تاتي»

وإذ يتعمَّدُ الشاعر أن يترك مفردة (دقة) دون ضبط شكلي (حركات الشكل)، يترك لنا أكثر من احتمال دلالي؛ فهي إمَّا أن تكون «دَقَّة» بفتح الدّال، ومن ثم يكون المعنى صدور الزمن وانبثاقه من قلب الشاعر، بما يتماسُّ مع صدور الإبداع من الوجدان أو القلب، وكأن الشاعر يؤكد أن زمنه إبداعي سماتُه نابعةٌ من شعور قلبه، وهيئته نابضة متكونة من رسم قلبه له.

والاحتمال الثاني أن تكون مُفردة «دِقَّة» بكسر الدال؛ بما يُوحي بدلالةٍ أخرى هامة هي اعتبار الشاعر أنَّ مصدرُ انتظام الزمان، وضبط أوقاته، وحركته. وإنَّ أي

دلالة منهما، – بل إنَّ الدلالتين معاً – تؤكد – خصوصية الطرح الشعري لإشكالية الزمان في نصوص هذا الشعر.

* * *

إشكالية البدد والغياب:

بنية دلالية أخرى هامة ترتكز عليها التجربة الشعرية للدكتور يوسف العارف، وتمتزجُ بإشكالية الزمان في رؤيته وطرحه الفني، وهي معاناة البدد، والفقد، والغياب: بدد الأحلام، والذوات والأغيار، ومكابدة الخوف من الغياب والفناء...، ومن هنا يعاني المتلقي تشابك هذه الإشكالية بموضوع الزمان في هذا الشعر، وتلازمها الرؤيوي مع الإحساس بطراد الوقت.

كذلك تنفرد بعض القصائد بتصوير هذه القضية، ومن ذلك قصيدة «المر» التي تعتبر واحدة من القصائد المميزة في ديوان «كلَّما وقصائد أخرى» من حيث ابتنائها على مشهد شعري مميَّز غير مألوف، بما يُعتبر حداثة فنية، أي طرحاً غير مكرور.

يمثل «المرُّ»[32] في هذه القصيدة «المُعادل الفني» للإنسان الذي يعاني عذاباته ويكابد الحياة، فالمرُّ مكدودٌ من وطء الأقدام عليه، مرهقٌ من وضعيته التي اتخذها الشاعر رمزاً لإجهاد الذات الإنسانية. يقول الشاعر:

«كُلَّما ارهقته المَدامُ

جيئةً ونهاباً...

سمعتهُ يئنُّ!

يشتكي من حمولةِ هذا الجسد...

من مسامير قبقابها...

من صدى خلخالها...»

ومثلما عبَّر «الممرُّ» عن إجهاد الذات الإنسانية، عبَّر كذلك - كرمزٍ - عن معاناة الإنسان من المُحال، أو نأي الأماني. يقول الشاعر على لسان «الممر»، فيما يُشبه الإسقاط الفني:

«ويقول:

يااااللـــه...

لو انَّني كنتُ سلَّماً...

كنتُ عالياً كالسَّماء

وبعيداً بعيداً

كالنساء!»

يُصوِّر الشاعر من خلال هذه اللقطة الطازجة شعرياً - لقطة الممر - مكابدة الإنسان من المُراوغ المُتبدِّد. هذا المُبدِّد البعيد في هذا الطرح هو «العلو»، حيث يشتهي الممر - سأماً من الوطء - الارتفاع ويشتهي النساء النائيات.

وفي قصيدة «باب»[33] تبدو المرأة - مرَّة أخرى - حلماً نائياً غائباً، والغياب ليس مكانياً، لكنه غياب وضعية وإشكالية، يقول الشاعر على لسان الباب:

«كُلَّما اوصدته يدٌ غاضبةٌ

تشقَّق من جانبيه..

وقال

يَتُهَا الغاضبة...

لستُ من صخرة...

ولا انت من كستناء!!

يَتُهَا الغاضبة...

لا ذراعيك عهنٌ...
ولا خشبي من هباء!!
فارفقي!!
قد كستني الشموسُ حرارتها!!
ومن الظلمِ هذي الكبرياء!!»

الصداقةُ أيضاً حلمٌ مُتبدِّد مُراوغ، يُصوِّر الشاعرُ ضياعه في قصيدة «م.ر.غ»[34] فيقول:

«كُلَّما قلتُ هذا صديق...
تلِيءُ الركائبُ منِّي إليه!!
ويغتسلُ الدمع في مُقلتيه
وتنمو المحبَّةُ في بُرديته
لقيتُ النَّوى قادماً من يديه!!»

وهكذا تواصل مفردة «كُلَّما» قدرتها على التفجر، وقدرتها على تفجير المُفارقات في بنى التعبير، والتعبير عن المفارقات بين الواقع المتاح، والحلم المُرتجى، والجدال المستمر بين الإنسان والحياة. و«كلَّما» بجدليتها واحدة من أدوات البناء الفني التي ارتكز عليها الشاعر في تصوير طراده الإنساني مع الزمان، مع الذوات، مع الحلم المراوغ، مع الذات الآفلة الهاربة منه لوذاً باغترابها.

البددُ يشملُ الشعر في هذه التجربة أيضاً، فتبدو القصيدة ككيان إبداعي معادل لذات الشاعر، ووجود حميمي استعاضي عن غياب الوجود - تبدو - هي الأخرى حُلماً مشاغباً، ينفلتُ منه، ويأبى التحقق أحياناً. يقول الشاعر في قصيدة «القصيدة»[35]:

«كُلما شاغبتني حروفُ القصيدة...

أوقدتُ في داخلي مشعل الشعر...

هرعتُ إلى قاعةِ المكتبة..

أحكُّ دماغي..

أطاردُ فيه الشوارد..

علّي أفيء بشيء..

ولكنني لا أفيء!!

أعودُ بخفيّ حنين

وكفيّ هباء»

الهبائية التي ختم بها الشاعر نصّه السابق، هي المُحصِّلة الدائمة لطردياته في تجربته الشعرية، وهي ثمرة مطاردة الإبداع في نصٍ آخر يُصوِّر القصيدة حُلماً مُحالاً في ديوان «الرملُ ذاكرة... والريح اسئلة»[36]، حيث يصفُ رواغ الحروف واستعصاءها، ثم انقيادها في مخاضٍ مُرهق مُوجِع، يقول:

3) عجباً...

أهي الحروفُ أم الصّافناتُ...

تمنطقن بالضّوء...

وخاتلن الفُؤاد...

يوسوسن فيه بضوء القصيدة!!

أم هي الأحرفُ تنسجُ من ضوء التواريخ...

رؤاهنّ العنيدة!!

أم هي البوح؟

كم للبوح سابقة

تصطفيها يدُ الماضي..

ثُمَّ لا تابى تُعيده!!

فجاةً... راودتني...

تطلّعت إليها..

فراحت كالطُريدة!!

قلتُ يا هذي..

افيضي علينا من الماء..

صُبّي جسدَ الاحرف الحُبلى

وهاتي لي وريده!!

ها انذا اصطلي بحماها... فكانت قصيدة»

حلمٌ اخر يلحقه البددُ في هذا الطُرح، هو حلم الشاعر في الفوز بمُناخ ثقافي مثالي، والحصول على وضعية معنوية لاتقة به في هذا الوسط. يُصوِّر بدد حلُمه في قصيدة «جريدة» مستثمراً هذا السياق لنقد اليات الواقع المُحيط، فيقول:

«اتوقُ إلى صفحات الثقافة...

علّي اراني...

ارى «رؤية» ذات يومٍ

بعثتُ بها

قُلتها ذات مساءٍ!!

او تجانبتُ فيها طَرفَ القولِ...

في عصبةٍ من «.... ....»

فلم الق إلاّ التجاهل..»

إنَّ البدَدَ في هذا الطرح الشعري - يلحق حتى بالأمور المعيشية اليومية، فهاهو الشاعر في انتظار الراتب الشهري، - أو ما يسمِّيه بـ الفيء - وهو يأتي إليه بالفعل، ولكنه يُيمِّم وجهة إلى صوبٍ آخر، يقول د. يوسف المعارف:

«كُلَّما قاربَ الشهرُ نحو الغروب...

وبانت على بُعد قوسين كَفيٌ خاوية!!

جاءني الغيثُ يهمي...

ولكن إلى وجهة ثانية!!»[38]

الإحساسُ الحادُ بالعدمية يُعبِّر عنه الشاعر في دلالته المطلقة في قوله في قصيدة «إعصار» - من ديوان «وعند الصباح لا يحمد القوم السُّرى»:

«كُلَّما حنَّت إلى البئر دلانا...

ما ارتوينا

اصابنا إعصارًا»

* * *

الفصل الثاني

اغتراب الذّات

الاغتراب في دلالاته الرومانسية:

الرومانسية ليست صفة خارجية تلحقُ بالشعراء، ليست مناخاً طارئاً يحيطُ بهم تارة، ويخلّيهم تارة، الرومانسية كيانُ الشعراء من حيث هي الخيال الجامح، والعاطفة المتأججة، والنظرة الذاتية إلى الواقع الإنساني، والإحساس الثائر أبداً في مُعاينة الحياة. الرومانسية هي الشعراء من حيث هي البحث عن المثال ورفض السائد المكرور، والتوحُّد بالجمال الكائن في كل شيء حيٍّ أو جامد.

من هنا نعتقد أن الاغتراب في صورته الرومانسية ظاهرةٌ لا ينجو منها شاعرٌ حقيقي، لأنه ليس مرحلة من المراحل الشعرية للشاعر، بل هو حالةٌ يسكنها الشاعرُ، وروحه المنعكسة على التجربة «فالشخصية الرومانسية من أكثر الشخصيات الإنسانية قابلية للوقوع في أفخاخ الاغتراب، لأنها بطبيعتها شخصية مثالية مُرهفة التكوين، فائقة الحساسية في التعامل مع الحياة، حادَّة الخيال والوجدان...، شخصية مثالية متصادمة مع عالم المادة، باحثة عن كل ما يُمثل الصفاء، والبساطة والسلام الروحي»[39].

يُصوِّر الشاعر الدكتور يوسف العارف عبر قصائد شعره ملامح مختلفة لاغترابه الرومانسي، لكنها جميعاً تصفُ معاناته من كل ما هو «ضد رومانسي» أي كل ما يخلو من الشاعرية والحُلم، والمثال، وكل ما يخلو من الروح والفاعلية والنبض.

وتحتلُ «المدينة» كثيراً من قصائده المعنية بهذه الإشكالية، لينضم إلى رفاقه من الشعراء العرب المعاصرين الذين انكبُّوا على نموذج المدينة تصويراً، وترميزاً مُعبِّرين من خلاله عن افتقادهم الروح الإنسانية ومعاناتهم من الآلية والرتابة، والنمط المكرور للحياة.

اتخذ الشاعرُ ذات المنحى الفنِّي عبر مجموعة من القصائد، منها قصيدة «المصعد».

يطرحُ الشاعر في هذه القصيدة كيفية تحوُّل النماذج الإنسانية إلى أمساخ مُشوَّهة فاقدة للإحساس، والحميمية، ودفء العلاقات، فهذه النماذج تعاني من الانفصال بينها وبين ذواتها وبينها وبين الآخرين، هي لا تلتقي إلاَّ في «المصعد» الذي يبدو في هذه القصيدة معادلاً فنياً ورمزاً للمدينة المعادية للروح الإنسانية، المُتخمة بالمفردات المعدنية.

تبدو الذوات الإنسانية في هذه القصيدة اشياء مُتراصَّة في المصعد لا ذواتاً حية، وهي رغم اصطفافها متجاورة، تعاني من الانفصال الداخلي، فهي أشبه بالوحدات المعدنية التي لا يربط بينها غير الرَّنين. هكذا يُوظف الشاعر هذه اللقطة الحياتية التقليدية اليومية - ونعني «المصعد» - لرصد آليات اغتراب الروح، وقدرة الشعر على التصوير المميَّز من خلال المألوف يقول:

«افواجاً...

افواجاً...

يحملنا المصعد!!

ننثرُ فيه ملامحنا...

ننشرُ فيه مشاعرنا...

ونغادرُ...

كلٌّ في طابق

نتساءل:

هل.. يجمعُنا ذات صباح

مصعد؟!»[40]

ارتكزت القصيدة – كما بدا واضحاً – على أسلوب المفارقة الكامنة في نموذج المدينة ذاته، أي المصعد؛ فالمصعدُ هو الآلة السالبة للروح الإنسانية، وهو – في ذات الوقت – الجامع الوحيد لها، أو هو المكان الذي تلتقي فيه هذه الذوات المنفصلة! كذلك ارتكزت القصيدة على أسلوب السخرية في قول الشاعر، متسائلاً: «هل يجمعُنا ذات صباح مصعد؟!» هذا المصعد يقوم بدور الاستلاب الذي يبدو ظاهرياً احتواء، يقول الشاعر:

«ننثرُ فيه ملامحنا...

ننشرُ فيه مشاعرنا...»

وينتهي هذا اللقاء «المعدني» وفق نظام المصعد، وفق نظام الطوابق والأدوار، لا وفق قانون العلاقات الوجدانية الإنسانية، يقول:

«ونغادرُ..

كلٌّ في طابق»

المفارقة هنا هي أنَّ اداة الاستلاب هي ذاتها اداةُ اللقاء التي ترتبط بها الذوات، وتنتظرها في شغف، لأنها سبيل اللقاء الوحيد. هذا ما يطرحه الشاعر في قوله:

«نتساءلُ

هل.. يجمعنا ذات صاحٍ

مصعد؟!»

وهنا عند هذا الحد من القصيدة، كان يجبُ على الشاعر أن يُنهي القصيدة لانها اكتملت كتجربةٍ شعرية ارتكزت على التلويح والتصريح والإيحاء. ومنحتنا من ملامح التجربة كثيراً، وبعمق من خلال لقطاتها المكثفة، الموحية، كما تتطلبُ وضعية قصيدة النثر - في نموذجها الغربي، والعربي - حيث الاختزال والسمة البرقية أساس التعبير الحداثي. لذلك نعتبرُ انَّ الأسطر الشعرية التالية من القصيدة محضُ استرسالٍ غنائي مكرور، لا يضيفُ إلى القصيدة شيئاً، بل يُهدِّدها بانتزاع ما فيها من تكييف دراميٍ مُوحٍ، نعني بذلك القول التالي للشاعر:

«افواجاً

افواجاً

ينزلنا المصعد

ننزل فيه امانينا...

ونغادرُ...

كلٌ يحملُ صورته..

وتظلُ الصورة في المراة..

عالقةً كالمصعد!!

ياااا... ... الله!!

كم يتحملُ هذا المصعد!!

ممَّن ينزلُ ادواراً

او ادواراً يصعد؟!!»

لقطة شعرية مبتكرة اخرى يعرضُها الشاعر في قصيدته «السُّلم»[41] التي تبدو مشهداً شعرياً مكرراً لقصيدة «المصعد» السابقة، ويقوم «السُّلم» بدور المعادل الفني للمدينة، ويُعبِّر عن الآلةُ التي أصبحت وحدها خيط اللقاء بين الذوات الإنسانية في المدينة. يقول الشاعرُ:

«في دارتنا...

- دارة آل التعليم -

خمسة أدوارٍ لا أكثر..

يجمعها بين الناس «السُّلم»..

درجٌ يعلو..

درجٌ يهبط..

في الثامنة إلاَّ ربعاً...

تتكدَّس أجسادٌ..

ترقى.. تتنهَّد!

مُتعبةٌ من كسل المرقد!!»

بهذه الكيفية، كان يمكن للقصيدة أن تكون نموذجاً للقصيدة الحديثة الناجية من التكرار، والغنائية، لكن الشاعر أطالها - مثل سابقتها - فيما نظن أنه لا يُضيف إليها فنياً، ونعني قوله التالي:

«كم يسألني شابٌ

يسألُ عن وقت الظهر

متى؟!

ويسأل:

هل حان الموعد؟»

في قصيدة «الجريدة» عَرَضنا تعبير الشاعر عن معاناته من الاغتراب، وهو في ذات القصيدة يُصوِّر اغترابه في درجة عالية منه، حيث يبدو ذاتاً مستوحشة، تصلُ بها وحشتُها إلى الائتناس بأوراق الجريدة... إنه الائتناس بغير الإنساني،

بعد أن افتقدت الذات دفئا في عالم الإنسان، وفقدت ثقتها في قدرة هذا العالم على الحميمية. يقول الشاعر:

كُلَّما أوقَد الهمُّ صمتي...

واعتراني من البرد برد...

بحثت عن الدفء عند الجريدة!!»

وتأتي قصيدة «البُحيرة»[42] لتُعبِّر عن افتقاد الشاعر لكل ما هو شاعري، لكل ما هو رومانسي، وهو يشير في هذه القصيدة إلى بحيرة الشاعر الفرنسي المعروف «لامارتيه»، يقول:

«منذ عام.. وعامين

جئتُ البحيرةَ ابحثُ عن «لامارتين»

قالوا:

حولها نُزُلٌ يحطُّ الرحال به..

ويخرجُ..

إلى «تلعة» يُخبئها شعره

ثم نكشفُها في ليالي:

الضوء والصوت!!»

يصفُ الشاعر تحول «البحيرة» من النمط الشاعري الطبيعي الموحي بالفطرية، والتلقائية، والجمال غير المُتعمَّد، إلى نمط «المنظر السِّياحي» المُرتَّب والمتكلَّف، والمحاط بـ ليالي الصوت والضوء. تحولت البحيرة من ملامحها التي وُصفت في طرح «لامارتين» إلى ملامح المدينة المعاصرة القاتلة للرومانسية، لذلك فإنَّ قصيدته تبدو رثاء لبحيرة لامارتين، لملامحها، ومُشتملاتها الإنسانية التي

نتعرّف عليها من خلال هذه الأبيات التي ترجمها د. محمد غنيمي هلال من القصيدة. يقول لامارتين:

«وهكذا نظلُّ مندفعين نحو شطآن جديدة، نضربُ في ليلِ الأبد إلى غير عودة، افلا نستطيعُ ابداً - فوق مُحيط السنين - ان نُرسي القلاع يوماً؟ كاد العام ينتهي، ايتها البحيرة... فانظري! ها انذا آتي إليك وحيداً اجلسُ فوق هذه الصُخرة، حيث رايتها تجلس، قريباً من الأمواج الحبيبة التي كانت ستراها من جديد. وهكذا كنتِ تهدرين تحت هذه الصخور العميقة، وعلى جوانب هذه الصخور كُنت تتكسرين، وهكذا كانت الريحُ ترمي بزبد موجات على اقدامها الغزيرة. ذات مساء - الا تذكرين؟ كُنّا نسبحُ في صمت، حيثُ لم يكن يُسمع من بعيد، فوق الموج وتحت السموات، سوى خرير المجاديف تضربُ - في إيقاعها - الحان موجاتك.. ايتها البُحيرة.. والصخور الصمّاء.. والكهوف.. والغابة المظلمة انتُنّ في امان من الزمن، بل إنه يُعيدُ إليكن الشباب، فلا اقل من ان تحتفظن، وان تحتفظي - ايتها الطبيعة الجميلة! - بذكرى هذه الليلة»[43].

ندرك من خلال مفردات «لامارتين» أنَّ المرثيَّة التي نعى فيها الدكتور يوسف العارف البحيرة، إنما كان ينعي فيها مُناخ الحُلم، والجمال الفطري، والطبيعة الغامضة؛ وهذه الحالة، أو هذه الدرجة العالية من توحُّد الروح الإنساني بالوجود، حيث يشعرُ الشاعر بنبض الأشياء وشخصانيتها وإنسانيتها، هكذا توحُّد بالصخور، والأمواج، والريح، والكهوف، والغابة المظلمة، ولمس ملامح الحبيبة متجسِّدة في كل هذا، مزج بين الطبيعي والإنساني. هذه الذات الحالمة هي المرثية في قصيدة د. يوسف العارف، لأنها تحوَّلت إلى مفردة من مفردات المدينة الزائف القائم على الملمح الخارجي، لا عمق الباطن.

وفي قصيدة «**الضباب**»[44] يصوِّر الشاعرُ من مُنطلق اغترابه الرومانسي

ملامح المدينة اللاشعرية، المدينة الصامدة، قاتلة الروح والإبداع، حيث تفجِّر الطاقات الرمزية من مفردة «الضباب»، فيرمز به إلى إعتام المدينة، ووحشتها، وغرابتها وهيكلتها المعدنية الأسطورية.

المدينة – في هذه القصيدة – ذات ملامح غارقة في الضباب، ذات هيئة شجيّة مثيرة للشجن والشَّجى، والاغتراب، وفي ضباب المدينة تنعدم الرؤية، والصَّفاء، ووضوح العلاقات، والدِّفء، وتبقى برودة المدينة جاثمة على الذات، مثيرة لاغترابها. يقول الشاعر:

«سحاباً. تراه. يُغطِّي الأفق الممتدّ حتى السَّماء!!

ورياحٌ تقود مساراته في شعاب المدينة.

يعلو...

ويهبطُ..

فتخرجُ كائنات المدينة كيما تواري حزنها..

تخرج كيما تصافحُ وَجه السماء البديل...

وتعلنُ عن عُريها...

تعلنُ عن افقٍ ضاق بعد اتساع!!»

يتصيَّدُ المغترب من ملامح المدينة كل ما يؤكد له معاداتها لكيانه الإنساني، وكل ما يؤكد له خطر تهديدها لروحه، فالمدينة بطبيعتها «تكوين معادٍ للروح، وللشاعر الرومانسي بما يمثله بتكوينها المميِّز الدال على الصخب، والعلاقات المادية العملية المنظمة، ومعاداة الروح، وعملقة الآلة والبنايات الإسمنتية، وانتفاء الحميمية في العلاقات الإنسانية. وقيامها – بدلاً من ذلك – على المصالح المشتركة والنفاق والتزييف، والأقنعة»[45].

ويبتكر الشاعر – في هذا السياق – معادله الفني في تصوير الاغتراب، يبتكر كياناً فنياً رامزاً لاغترابه، ومناظراً لذاته المستوحشة. هذا المعادل الفني هو «**الجبلُ الأخضر**» في القصيدة التي تحمل هذا العنوان.

يتخذ الشاعر الجبلَ رمزاً للحياة العضوية الفطرية، والطبيعة البسيطة الممتدة في الكون بعيداً عن عبث يد الإنسان.

يبدأ الشاعر قصيدته بأن يصف «ماضي» هذا الجبل، مرتكزاً في ذلك على النهج القصصي، فيصف حياة الجبل الفطرية، وجماله الفج (الآمن) من تقلبات الزمن، يقول:

«وذات زمان مطير...

كانت «الخضرة» تاجاً عليه..

واشجار «عرعر» تنبتُ في جانبيه...

والسُحاب إذا حلّق.. مد إليه يديه...

وكانت طيورُ «الكناري» تدلُ عليه...»[46]

الجبلُ هنا رمزٌ للحياة النقية العميقة الصافية، الحياة التي تتصالح فيها مفردات الكون مع بعضها البعض في مناخ هارموني وادع، هذا ما يصفه الشاعر عن علاقات الانسجام بين الجبل وأشجار العرعر والسحاب، وطيور الكناري...، والصورة بهذا الطرح صورة طبيعية مثالية، ينتقل منها الشاعر إلى وضعية مغايرة لحياة الجبل، حيث يُصوِّر اعتداء المدينة على هذا الجبل، وزحف الآلة والمادة عليه، فيبدو الجبل في الجزء التالي من القصيدة – محاصراً بالبنايات الإسمنتية، ومخنوقاً بأسلاك الكهرباء والإضاءات الصناعية. يقول الشاعر:

«وها إنّه اليومَ – في زمن الجدبِ –

نبكي عليه..

طوّقته العمارات من كل فجٍّ

وسدّت على مقلتيه..

وعنه خلعنا اخضرار الشجر..

لننثر فيه اخضرار الكهرباء!!»

تنبثق فنياً من رمزية الجبل أكثر من دلالة تتّسق مع طرح قضية الاغتراب في التجربة الشعرية للدكتور يوسف العارف: الجبل بوصفه رمزاً للذات الإنسانية في ماضيها العضوي الفطري، وتاريخها القديم قبل «تمدين» المدن، وبناء الحواجز الإسمنتية بين الناس بعضها وبعض، وبين الإنسان وذاته. الجبل أيضاً رمزٌ مشعٌّ للحياة الفطرية عامّة وقد لوثتها المظاهر الآلية المادية. كذلك يبدو الجبل رمزاً للشاعرية والحلم المُضيعين في الحياة الحديثة.

والجبل في هذا الطرح يستدعي إلى ذاكرتنا قصيدة «الجبل» للشاعر الأندلسي «ابن خفاجة»، ولكنّا نلاحظ أنه رغم اشتراك الشاعرين في اتخاذ الجبل رمزاً، إلاّ أنهما يختلفان في الطرح والرؤية الفنية، وفي الدلالة المنبثقة من رمزية الجبل، إذ وُجِّه «الجبل» في قصيدة ابن خفاجة إلى تصوير جمال الطبيعة الأندلسية، وتصوير إحساس الشاعر بسيرورة الزمن، فرمز الجبل – في رؤيتنا النقدية التي نفترضها هنا – يحيلنا إلى «مُطلق الزمان» الذي تمرّ عليه الأجيال البشرية، وتتعاقب عليه الليالي والأيام واختلاف الفصول، وهو قابعٌ ساكن يأوي إليه اللصوص والزهاد، والتائبين والعشاق، ويستمع إلى أسرار كل هؤلاء ويحمل في قلبه مواجع البشر، ويتألم ويستشعر الفراق، ومعاني الفناء ودبيبه، بينما يبدو في ملامحه الخارجية مهيباً وقوراً قد لاثَ على رأسه عمائم من السحاب، جليلاً صامتاً.

وفي قصيدته «شرايين المدينة»[47] طرح شعري، ومعالجة فنية أخرى مميزة للتعبير عن إشكالية الاغتراب في دلالته الرومانسية.

الشوارع في هذه القصيدة هي شرايين المدينة، وهي شرايينٌ ضعيفة مرهقة، مُستباحة، مُدماة، تنبضُ بالحياة، والألم والإهمال، وتئن من اجتراء المارة عليه بأقدامهم ومركباتهم، وإفرازات ممارساتهم للحياة.

«شرايين المدينة» وهي شوارعها هي الصورة الشعرية الكبرى في هذه التجربة، يتفرع منها مجموعة من الصور الجزئية التي تعتمد على العناصر: الإنسان، الجوامد التي تشكل ملامح المدينة.

العنصر البشري في هذه القصيدة مُنهك، مُجهد مُستباح، بما يتمثل فيما يشير إليه من صور جزئية مثل: «العيون الناعسات» و«أنفاس المتعبين»، و«المارة الذين لا يمتلكون غير الغبار»، والباعة المفترشي جانبي الطريق أو الأرصفة بما يشير إلى تهميشهم، وكذلك «الكناسون المتعبون»، و«أبناء المدينة الشاردون الساهرون» والذين ينهالون بدورهم على الشوارع «بالاتساخ».

العناصر غير البشرية في الصورة، أو الجوامد، تتَّسم رغم لا إنسانيتها بصفات إنسانية، ومناخات إنسانية، وتُنسب إليها أفعال الإنسان، لتتسق مع العنصر البشري في الإيحاء بمناخ الاغتراب الرومانسي. نعاين هذا في صورة الجسور الراسيات التي تتضامل من زحف المراكب اليابانية، والأنفاق التي تفيضُ بما رَحُبت، والإشارات المرورية العاجزة، والمراكب الأمريكية التي تعاني من نتوءات الشوارع، والرصيف المسروق، والأشياء أو السلع المباعة المنهكة على الأرصفة مثل التمور التي انضجها الصَّيف.

تمثل هذه العناصر البشرية والعناصر غير البشرية مجموع كيان شوارع المدينة او شرايينها، ومن ثم نرى هذه الشوارع فاعلة ومفعولاً بها، فهي مجهدة وواقعة تحت الإجهاد، هي مُستلبة ومهددة بالاستلاب.

هذه الشوارع/ الشرايين نابضة بالمفارقات، وهي مفارقات كبرى لا نُعيِّنها في مواضع بعينها من القصيدة، لأنها مجموع القصيدة. شوارع المدينة نابضة بالغضب المكتوم، والقهر، والإجهاد، فهي في طرح الشاعر: «مكسوة بالقار».

وهي في ذات الوقت متبركنة متفجرة في قوله «تبركنت».

وهي خاضعة لوطأة الألم: «أضحت لها نتوءات» .

هي مؤلمة: «اوجعت كل شيء»/

فارتمت

وانتهت/ بين/ بين»

وهي جريحة في تعبيره:

«مثخنة بالجراح»

وهي مُستباحة: «يكنسها القحبون»/

ويضفي عليها اتساخاً

بفوها

وهي رمز للإنسان المعاصر المُتصدع في عالم المدينة المعدني البليد الجاف المزيف، حيث نسب إليها الشاعر: «الفدةً / وعيون».

لقد أتقن الشاعرُ وصف اغتراب الإنسان في المدن بوصفه أبرز موضوعات الاغتراب الرومانسي الرافض للحياة المُعلَّبة الآلية التي تحول فيها البشر إلى صفوف متراصَّة من الآلات العاملة.

أتقن الشاعر وصف هذا الاغتراب من خلال وصف إعياء المدينة من أبنائها وإعياء أبنائها منها، ومن خلال وصف قتل الآلة للإنسان، واستباحته بالرتابة، واستباحته هو للأشياء، وسعيه وراء قشرة الحياة لا عمقها، هكذا يستبيح الإنسانُ

في هذه القصيدة الشوارع، والبضائع، ويستمر الإنهاك بين الطرفين، ويبتذل كل طرف منهما الآخر في صورة شعرية ناطقة بالقتامة والإعتام للمدينة السالبة للروح.

هذه المدينة القاتلة تدفع الشاعر إلى البحث عن أرض بديلة، تكونُ هي المدينة الفاضلة، هي الوطن، هي اليوتوبيا والحلم.... وهنا تأتي قصيدة «الملاذ»[48] لتمثل لحظة الكشف الرؤيوي، حيث يُواجه الشاعر اغترابه، ويزداد يقيناً بمحالية الفكاك من هذا الاغتراب.

يُصوِّر الشاعر في هذه القصيدة ذروة معاناته من شرخ الذات وتصدعها، من حيث رفضها لكل الأماكن، ونبذها لكل البلاد، ويُتمها من الأوطان، يقول الشاعر:

«فأيقنتُ أنَّ الملاذ بلادٌ

إلى الآن لم تشتهيني

ولكنني اشتهي قُبرها

واليقين الذي بين يديها»

يشتملُ الموضع السابق من القصيدة على جملة شعرية هامة دلالياً لا يستطيعُ الناقد تجاوزها، لأنها تُصوِّر في هذا السياق، وتُجسِّد أزمة اغتراب الشاعر، وتصف حدَّة الصراع التي يشتمل عليها هذا الاغتراب، هذه الجملة هي قولُ الشاعر:

«الملاذ بلادٌ / إلى الآن لم تشتهيني / ولكني اشتهي قُبرها»

تعتمد هذه العبارة على مفارقة فاجعة، لا على المستوى اللغوي فقط، بل على المستوى النفسي والفكري، إذ إنَّ طرفي الصراع على طرفي نقيض في التوجه، وفي العلاقة بينهما، ونعني بطرفي الصراع، الشاعر، والبلاد المشتهاة منه، فالشاعر «الممثل للذات الإنسانية» تبادر البلاد باشتهائه ورغبته واحتياجه. أمَّا

البلاد (في دلالتها الواقعية أو الحُلمية) فهي تبادر هذه المشاعر الإنسانية بالصمت والإعراض... بما يُمثِّل وجهاً من وجوه الطردية في هذا الشعر.. وهكذا يكون الطرحُ الشعري لموضوع الاغتراب في صورته الرومانسية امتداداً لمتوالية البدد والغياب، وطراد الزمن في شعر د. يوسف.

يبدو اغتراب الذات الرومانسية وإجهادها - في هذا الشعر - بوابة العبور إلى إشكالية أخرى تتعلق بالاغتراب، وهي معاناة الذات من انشقاقها عن ذاتها!، والرغبة في ذات الوقت في التوحد بأبعاضها ملاذاً من هذا الانشقاق!

هذه الإشكالية التي تصوِّر إجهاد الروح، وتعقد مشاعرها تشكِّل موضوعاً شعرياً هاماً في قصائد الدكتور يوسف العارف نحاول استقراءه، ومقاربته نقدياً فيما يلي من صفحات هذه الدراسة، ولكننا نقف وقفة مع بعض القصائد التي نظن أنها التوطئة لهذه الإشكالية أو أنها (المرحلة الانتقالية) - شعرياً بالطبع - بين المعاناة من الاغتراب من العالم الخارجي، وبين مكابدة الاغتراب عن الذات، مع ملاحظة أنَّ هذا التقسيم المرحلي لإشكالية الاغتراب تقسيمٌ شكلي نظري تستوجبه الدراسات النقدية، لكنه على الصَّعيد النفسي والفكري لا يمكن جدولته، وترتيب مراحله، لأن الذات الإنسانية كيان حي نابض تتداخل مراحله، ومشاعره بدرجة تستعصي على الإدراج.

تُصوِّر قصيدة «لمَّا تفيَّات ظلي»[49] مواجهة الذات لذاتها، ووعيها باغترابها، وضرورة التحامها بأشلائها في مواجهة هذا الاغتراب، يُصوِّر الشاعر هذه المكابدات، وهو يعاني برودة المدينة. يقول:

1) ولمَّا تفيَّاتُ ظلَّ المدينة
البيتُ أنْ أمقت المقت
ادخلُ فيَّ

واكتبُ عنّي
واقتاتُ نبض السُؤال..
احاورُ بعضي عن البعض...
وامتاحُ من لغتي بهجة الوقت..
اقتحم الممكن حتى الثمالة..
وافتح درباً إلى المستحيل
فإمّا اكون
وإمّا اكون!!»

على الرغم من اندفاع الذات إلى ابعاضها في قوله «أدخلُ فيَّ»، و«أكتبُ عني»، «أحاور بعضي عن البعض»، «أمتاح من لُغتي» – على الرغم من هذا الاندفاع المستوحش – إلاَّ أنّ الذات الراغبة في الكينونة والتي ترفض (إلاَّ أن تكون أو أن تكون) تصطدم مرة أخرى بقبح الواقع، وابتعاده عن المثال، تصطدم – فيما يشبه نقد الواقع – بغياب الصورة النقية الماثلة في مثالها، لذا يقول الشاعر:

2) ولمّا تفيّأتُ ظلّي...
تيقنتُ انّ فضاء التوجس صحو...
وانّ اصطفاء البياض مريبٌ...
وانّ احتباس السحاب عن القطر عدلٌ...
لأنّ الفضاء تلوث بالموبقات!!
وايقنتُ انّ زمانَ السواد يعود
ويحملُ في بُريته العقارب
يطلقهن على قلة عانقت جمرة الطين..
ويُطلِقُهُنّ على مصدر الضوء..

كي تختفي في الظلام!

وايقنتُ انَّ ارض النبوءات والطهر...

تُوشك ان تَبْتَلَّ بالرِّجس...

والإثم..

ويرحل عنها بياض البياض!!»

ويندفع الشاعر بفعل غياب النقاء والمثال الواقع - يندفع إلى ذاته، إلى فؤاده، حيث يرى الصدق والخير والأمل، في محاولة لاستعادة قواه، وانتشال واقعه من الجنون والريب...، وهكذا يكون صدام الذات مع الواقع الخارجي عنها، مُدخلاً لاستعاضتها بذاتها عن هذا الواقع، فيما يقول الشاعر:

3) ولمّا تفيّأتُ باسقةً من فؤادي...

يحجُّ إليها المتعبون

يممتُ - نحو ذهول السنابل - وجهي لكيما اكون!!

واوصدتُ عن مفرق الشمس..

كلَّ كوىً ساهمةً في الجنون..

واشرعتُ منتعلاً هذي الظهيرة!!

ومُبترداً في الظنون!!

تساءلتُ عن مرمر الوقت

وكيف يكونُ الضُّحى.. كيف يكون؟!

ولازال ناس من الليل..

وفيه.. ومن سوءة الطين..

ينخرطون»

ولكن الذّات تُوغل في اغترابها لأنها ارتهنته بمدى نقاء الواقع، والواقع باقٍ كما هو، جاثمٌ عليها، وهذا ما يُصوِّره الشاعر في قوله من ذات القصيدة:

«هو الليل...

ولازال ظلي يُعانقُ ظِلِّي

ولازلتُ اسألُ:

من ذا اكون

ومن ذا يكون

ومن ذا تكون؟!»

البحث عن الذات، والاضطراب في التعرف على ملامحها مظهرٌ من مظاهر انشطارها، وإعتام الرؤية، والشك في احتمالية الخلاص، لذا يختتمُ الشاعر قصيدته بوصف انفصاله المروع عن ذاته، قائلاً:

«ها أنذا

اغادر ظلِّي

وامتاحُ هذي الظنون».

* * *

الاغتراب عن مُطلق الوجود:

تنطلق الذات من مكابدات الواقع وافتقاد المثال، وافتقاد المعايير في الواقع البشري، إلى عالم الحلم، وعوالم الهروب كافةً: إلى الإبداع، التوحُّد مع ذاتها، عالم خيالي مُفترض يُمثِّل الاستعاضة...، ولكنها في ذات لحظة الهروب تتعرض للانشطار بين المثال والواقع، تقع فريسة الحياة المزدوجة ما بين الداخل والخارج، فهي تتوحد هرباً من التصدُّع، لكنها تقع فريسة لهذا التصدع عبر تراكمات مُعقدة

من الخوف، والإشفاق على الذات، والعزلة والنقد الداخلي المستمر للواقع الخارجي، ولـ مُطلق الوجود الإنساني، تقع في أفخاخ رفض واقعها ومعيشها من حيث ظنّت في عزلتها النجاة والخلاص، وتتفاقم أزمتها نفسياً وفكرياً حتى تصل في ذروتها إلى الاغتراب في صورته الميتافيزيقية – أو إحدى صوره الميتافيزيقية – ونعني الاغتراب عن مُطلق الوجود، وليس الاغتراب عن الآني المُتحقق.

يُصوِّر الشاعرُ هذا اللون من اغترابه في قصيدته «سلامٌ إلى ثبج الرُّوح»[50] واصفاً ذاته في درجة خاصة، وحالة خاصة من حالات التوحد مع الذات، والقصيدة، وتجليات الزمن في وجوهه المختلفة، يقول د. يوسف العارف:

«بعيني...
تشيخُ الذكرياتُ..
وتلبسني حالة من الوهم..
من قلق البوح..
ومن حاجز الصوت –
إذ يغدو ركاماً!!
بعيني...
اعتق هذا المدى نرجساً..
وابذرُ صبح الحقول على ليلِ الفدفدِ مسُّها الليل
استحالت ظلاماً..
وَهُلاماً
وكلاماً حراماً»

ويطرح الشاعر – في هذا السياق – يطرحُ الإبداع طريقاً من طُرق الخلاص من الاغتراب، يقول:

«بعيني...
ارتّب هذي القوافي...
وامنحها بعض نفسي...
مشاغبة حرّة..
او فضول مَلام..
او عتابَ صديق!!
وعطر خُزامي!!»

يرتكز الشاعر – تعبيرياً – على قوله الدّال «بعيني»، ويخلقُ من خلال تكراره دلالات تصوّر اغترابه، حيث يؤكد أنه – وبعينه – يرتب قوافيه، وبعينه أيضاً يدخل قلبه ويلتقي بساكنيه، وهكذا يكون التعبير مُفتتح كل انتقالة دلالية في القصيدة يدلفُ فيها الشاعر إلى زاوية من زوايا عالمه الخاص، مصوِّراً من خلال ذلك دهشته من معاينة تجربته (رأي العين)، ومصوِّراً في ذات الوقت دهشته من انقسام ذاته، وانشطارها أمامه إلى شطرين: ذات تعاني التجربة، وأخرى تعاينها، وتتابع تفاصيلها، وكأنها آخر. يقول الشاعر والجاً بتجربته إلى مستويات درامية أكثر تعقيداً:

«بعيني...
اقول لكلّ القادمين
– من نسق القلب – إلى ثبج الروح
سلاماً – سلاماً – سلاماً!!
همُ الآن حولي...
اراهم سكارى..
اراهم يتامى!!

اراهم نشيداً..

وثغر حِمَاماً..!!

اراهم...

ولكنني لا ارى غيريَ الآن..

اراهم انا

اراني..

ارى فتيةً غادروني

صياماً!!»

تصف التجربة في ذروتها الدرامية اضطراب روح الشاعر من تداخل الذات والأغيار، الأنا والآخر، تصف انسلاخ الذات من الآخرين أيضاً، حيث تمحوهم، تراهم، ولا تراهم، حين تبلغ الوحشة قمتها، والتوحد درجته المأساوية تأبى الذات إلاَّ أن ترى ملامحها في المرآة رافضاً كلَّ الأغيار، وذلك حيثُ يقول الشاعر:

«ولكنني لا ارى غيري الآن..

اراهم انا

اراني..»

وفي طرح مُميَّز واعٍ يُصوِّر الشاعر هذا اللون من الاغتراب في قصيدته «الملاذ»[51]، ويفتتح القصيدة بمُفتتحٍ طللي على شاكلة الشعر العربي القديم. يقول:

«مروراً بها صحبي..

وبعض احبَّتي..

وبعضي لم يزل للماء صنواً..

وللنهر مُبتغى!!»

نلاحظ في هذا المُفتتح قول الشاعر «مروراً بها صحبي» معارضاً بذلك البنية التعبيرية المعروفة للطللية العربية القديمة، والتي طالعناها في معلقة امرئ القيس، وطرفة بن العبد – وغيرها – وهي:

وقوفاً بها صحبي

هذا التعارض الذي أدى إلى استبدال «المرور» بـ «الوقوف» على الأطلال يكشف لنا عن دلالة هامة هي حذر الشاعر للوقوف على الطلل، وتجنبه لهذا الوقوف، أما تفسير هذا المنحى، فنطرحه في أكثر من احتمال – حيث لا تحتمل قراءة الشعر ولا تقبل الحسم الدلالي – منها:

- الشعور بالعجز عن تحمُّل لحظات استعادة الذكرى، أو تحمُّل مواجهة ملامح الماضي الكامنة في الطلل.
- الشعور باليأس من جدوى هذه الوقفة الرثائية.
- العجز عن تحمُّل مواجهة فعل الزمن في الأشياء وفي الذوات، أي في الطلل وساكنيه.

ونميلُ من وجهة نظر نقدية إلى ترجيح الاحتمال الدلالي الثالث الذي يتَّسق مع هيمنة إشكالية الزمان على قضايا هذا الشعر من جهة، كما ينسجم مع متوالية النص، حيث يتابع الشاعر وصف معاناته مع الضدَّين: «نضارة الوحشة» وحيوية الزمن الآكل لتكوينه الإنساني، يقول:

«أعاتبُ فيءَ النوى..

فاسفرُ عن كائناتٍ لا تشيخ

وعن موتةٍ للتوِّ تولد..

وعن مهرجان..

تجندل في راحتيه الضبابُ

إكتسى بالزعفران..
وبالشَّيح..
حتَّى تبدَّل في موتةٍ ثانية
وأوي إلى سدرةِ المُنتهى!!»

نستطيعُ أن نعتبر قول الشاعر «موتة للتو تُولد» مركز إشعاع دلالي في هذه القصيدة، تُضيء جنبات التجربة الإنسانية فيها، إذ يتضمن هذا القول المفارقة الواقعة بين (الولادة والعدم)، وهي ليست مفارقة عارضة، بل هي جوهرية في رؤية الشاعر لقضية الزمان، تُعبِّر في مجموع طرحه الشعري عن إجهاده من عوامل البدد والفناء؛ ومن ثمَّ فهي مفارقة فنية مُتعمَّدة أراد الشاعر من خلالها إسناد الحيوية لعوامل البدد، وإسناد الفناء للحياة، في جدلية لا تنتهي.

وهنا ينتقل الشاعر بالقصيدة إلى مرحلة يصف فيها تضافر الإحساس بالبدد، والاغتراب معاً، بما هما مقدمة ونتيجة، في هيئة تبادلية طردية متكافئة القوة، حيث تمَّحي الآثار الدالة على كل منهما أحياناً، ويلتبس - على المتلقي - أمرهما، وتهيمن على النص مشاعر كابية، فيهيمن على الشاعر كل معاني اللاجدوى. يقول:

«2) على بُعد موتٍ من القيض
امشي إليها..
وامسي يراودني عن غدٍ
لم أكنه...
ولم يكن!!
يراودني عن فضاء من الشمس..
لم يحن!!
عن مشيئة جَدِّي الذي خَان...
ولم يَخُنِ!!

يراودني عن امور لستُ افهمها
ولكنها - بالكاد - تفهمني..!!
يراودني - عن أمان لها القلب مُتَّسع
ولكنها سلعةٌ لا تُرجَّى..
ولا تُرتجى!!»

تُهيمن فنونٌ من الصراعات على هذا الموضع من القصيدة؛ الصراع بين أطراف الزمان «المُمثلة في الأمس والغد»، الصراع بين الزمان والذات المُراودة، الصراع بين المأمول والواقع...

وكما هو الحالُ دائماً في مثل هذه السياقات الشعرية في شعر د. يوسف، يتسيَّد البدد، وغيابُ الأحلام أفق هذه التجربة، فيقول الشاعر:

5) مروراً بها صحبي...
ولكنهم اوغروا الطير ان يزجرهم
فلا غيث خير اصابوا..
ولا جاوروا جبلاً اخضرا.
ولا مطراً قد همى!!
فايقنتُ انَّ الملاذَ بلادٌ..
إلى الآن لم تشتهيني...
ولكنني اشتهي فجرها..
واليقين الذي بين يديها...»

وكما أشرنا - في موضع سابق - فإن هذا الوصف للصراع بين المُشْتَهى والمُتَحقق من خلال المفارقة بين «اشتهاء الشاعر للبلاد، وإعراض هذه البلاد عنه»،

هذا الوصف يُعدُّ من بين أهم المواضع الشعرية الدالة على الاغتراب في هذه التجربة، لأنه يصفُ الهوة التي لا يُرجى عبورها، ولذلك يطرحُ لنا الشاعر ملامح (الملاذ) التي تسمّى به هذه القصيدة، يصف هذا الملاذ بأنه واقع في اللامكان البشري، هو بعيدٌ عن الوجود الإنساني المُتعيَّن، بعيدٌ عن الأرض. يقول:

«فاوقد لنا مفرق الشمس..

حتّى نواري السُّها..

فجناتُ عدن هي المُشتهى...

هي المُشتهى!!»

وفي قصيدة «الموسم المُرتَجى»[52] يُصوِّر الشاعر مرحلة متطورة من مراحل الاغتراب عن مُطلق الوجود، إذ تنزع الذات إلى خلق عالم بديل من إبداعها، ووفق شروطها ومثالها، رافضة عالمها، أو واقعها الحاصل، يُصوِّر الشاعر في هذه القصيدة كيفية لجوئه إلى الشِّعر، إلى إبداع الخيال ليرسم من خلاله العالم الذي يرتجيه أو - بتعبيره - الموسم المُرتجى - وهو بهذا الطرح الرؤيوي يؤكد دلالتين هامتين في هذا المجال:

- الأولى: تفاقم إحساسه بالاغتراب، وانقطاع الرُّجاء في الواقع المحيط.

- الثاني: قدرة الشعر على مواجهة مكابدات الذات، وإشكالياتها الإنسانية مواجهة إبداعية، لا مواجهة عملية ميكانيكية، حيث ينحصر دور الشعر وفاعليته، في الذات الإنسانية، وفي عامة الوجود في أنه يقدم ما أسميتُه بـ «الحل الجمالي»[53].

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

«ولمّا رأيتُ البلاد..

وقد طوَّق الليلُ أطرافها...

رسمتُ يداً تستفيضُ..
رسمتُ سماءً..
رسمتُ هلالاً وليداً..
وماءً
رسمتُ حقولاً وخيلاً..
رسمتُ نساءً
رسمتُ نخيلاً وشمساً
رسمتُ بيوتاً
وخيمة شعر.
واوعزتُ للروح ان تسكنها
رايتُ يداً قد تطول السُماء...
وماء يسيرُ على حافة البدر
وخيلاً تُبارك خضر الحقول
وهياتُ نفسي لاحلى غناء.

إنَّ ملامح «الموسم المُرْتجى»، أو العالم البديل الذي رسمه الشاعر في هذه القصيدة استعاضة عن الواقع، ومُطلق الوجود – هذه الملامح – في حد ذاتها إدانة للواقع الإنساني لأنها تصف هذا الواقع – بطريق غير مباشر – بافتقاد هذه الملامح.

ملامح هذا العالم البديل بالغة الأهمية في التعبير عن إشكالية الاغتراب، وهي: الأمان، الحرية، الجمال، الانسجام، الحياة النابضة.

هذه الملامح هي المشترك الذي يجمع مفردات الصورة الشعرية في القصيدة السابقة، نعني: الماء، الحقول، الخيل، النساء، النخيل، الشمس.

وإذ تشكّل الحرية شرطاً أساساً في هذا العالم البديل، يصف الشاعر قدرة عالمه المثالي على كسر المألوف في الصور الجزئية الدالة في:

«سير الماء على حافة البدر»

«اليد المستغيثة التي تنال السماء»

«القدرة على الغناء»

كذلك يُعدُّ (الأمان) صفة، أو شرطاً هاماً لهذا العالم، من هنا تكثر في القصيدة المفردات الدالة على السكينة والدفء والاحتواء، والحميمية مثل: البيوت، خيمة الشعر.

* * *

تصدُّع الذات وانشطارها:

يهيمن الإحساس بتصدع الذات وانشطارها على قسم كبير من قصائد د يوسف العارف، ويمتزج هذا الإحساس بالنظرة العَدميَّة إلى مطلق الوجود، وعلى الرغم من أنَّ قضايا الاغتراب وإشكالياته تهيمن على عموم التجربة الشعرية للدكتور يوسف العارف، إلاَّ أنَّ ديوانه الأحدث: «وعند الصباح لا يحمدُ القومُ السُّرى» يستأثر بمجموعة كبيرة من القصائد التي تُصوِّر الاغتراب في تفاصيله الدقيقة.

وتُمثِّل القصيدة التي عُنون بها الديوان النص الارتكازي فيه، كما انها - فيما يخص إشكاليات الاغتراب - تُعدُّ نموذجاً للتعبير عن استلاب الذات، وتُصدِّعها.

تبدأ قصيدة «وعند الصباحُ لا يحمدُ القومُ السُّرى» بجملةٍ تقريرية يصف فيها الشاعر استلاب الذات، وإنهاكها، ووجودها على حافة الوجود «متخثرة الدم»، فيما يشبه الانفصال عن الحياة، والعزوف عنها، يقول الشاعر:

«1) شماليُّةٌ ترتوي من دمنا

هذا الذي تخثَّر في رؤية داكنة»[54]

يشتملُ هذا المُفتتح على فعلين دالين على معاناة الذات من العدمية وهما: الارتواء «لأنه من الدم المتخثِّر»، وفعل الرؤية «لأنها داكنة»، ومن هذا المنطلق العدمي تتوالى الصور الشعرية في القصيدة مُشبَّعة بالكآبة ومعاناة المحال، يقول الشاعر:

«والرحيقُ الذي سارت به أنجمُ الصَّيف

توارت به خلفَ طيِّ الزمانْ

لم يعد ذاك الرحيق!!

لم يعد أبيضاً كالمساء القديم

لم يعد

لوَّثته خياناتُ عصر عتيق!!»

انتفت كينونة الرحيق في هذه الصورة، مثلما انتفى فعل الارتواء والرؤية من قبل، فقد اسْتلب هذا الرحيق بفعل «التواري» و«التلوث»، والتبدل «لم يعد ذاك الرحيق، لم يعد أبيضاً».

وتواصلُ الذاتُ الشمالية – في الفقرة الثانية من القصيدة فعل الارتواء من الدم المتخثر، لتمنح القصيدة أبعاداً جديدة للعدمية. يقول الشاعر:

«2) شماليُّةٌ ترتوي من دمنا

شماليُّة وتقول:

أيُّها اللاينتهي...

ذاك صيفٌ... فيه قد ضاع اللبن

واحتوتنا يدٌ بيد.. سلَّمتنا للزمن

فمشينا فوق شوكٍ... وتسربلنا الكفن».

تشتمل هذه الفقرة على أكثر من «مرسلةً دلالية» يؤدِّيها إلينا الشاعر من خلال «الذات الشمالية» التي تستثمر المثل العربي القديم في هذا الصدد، ونعني قولهم: «في الصيفِ ضيعت اللبن»، وذلك كما يلي:

المُرسلة الاولى: ضياع المُنتظر والمأمول، من خلال التناص مع المثل العربي القديم الذي سبقت الإشارة إليه.

المُرسلة الثانية: استلاب الزمن وحصاره.

المُرسلة الثالثة: المُكابدة التي تنتهي بالخضوع للموت.

يتطور المد الدرامي للتجربة في الفقرة الثالثة منها، حيث يُصوِّر الشاعر انشطار الذات إلى مُتعارضين، يعاني كل منهما مظاهر العدمية. يقول:

«هذه أولى القراءات»...
وبعضي شذَّ عن بعضي...
ها هو الآن بين مخاضين...
من زبد البحر
وزهد الصحارى الظامئات
إلى يدك/ الريح...
يرقبُ الفجر نديًا
وشيئاً من الضوء
شيئاً من الوقت/ الصديق»

الاغتراب هنا حادث في الذات التي تصدَّعت وانقسمت، كما في قوله: «وبعضي شذَّ عن بعضي»، بما أدَّى إلى الصراع، «بين مخاضين». الصراع هنا بين كتلتي العدم الممثلين في «زبد البحر»، و«زهد الصحارى».

وعلى الرغم من ذلك ترتو الذات إلى الخلاص، الذي يتمثَّل في مجموعة من الصور الشعرية المتتابعة:

«يرقبُ الفجر نديًا...

وشيئاً من الضوء...

شيئاً من الوقت/ الصديق».

تنتقل هنا مفردات القاموس الداخلي للتجربة إلى مناخ البشارة والتفاؤل ممثلاً في «نداوة الفجر، الضوء، صداقة الوقت». ويتمخض تطلع الذات إلى الخلاص عن تفاقم حدة الصراع بين المأمول والواقع، حيث تتطلع الذات إلى الحلم، لكنها في ذات الوقت تخشى من الانجراف إليه، أو تصديقه، فيكون التطلع إلى الخلاص طرفاً من أطراف الصراع أيضاً لتزداد حدة الإشكالية الإنسانية في التجربة، وتعاني الذات ذاتها، وكأنها اثنتان: ذات داخلية، وأخرى موضوعية.

يقول الشاعر:

«قال بعضي لبعضي:

أيُّها الواقف بين مخاضين..

ونار وبرد..

وليل ورماد..!!

ها أنتَ لا غلس يُوحي بفجرٍ

ولا صيف يُوحي باللبنِ..

ها أنت بين مخاضين..

ونار ورمل

وليلٍ وجماد!!

«هذه أولى القراءات»..

وبعض النبوءات...

ولازلت في نصف الطريق!!

اشتملتْ الصورة الشعرية على كتلتي الصراع: كتلة الواقع، وكتلة الحلم: كتلة الواقع تمثلها مفردات دالة على العدمية مثل: «زبد البحر، زهد الصحارى، ظما الصحارى، نار، البرد، الليل، الرماد، الرمل، الجماد».

أما كتلة الحلم أو المأمو فيمثلها: «الفجرُ الندي، شيءٌ من الضوء شيء من الوقت الصديق».

وتكاد تتغلب كتلة الواقع على كتلة الحلم التي بادر الشاعر ينفيها بمخاوفه وهواجسه من قسوة الواقع، وذلك في قوله: «لا غلسَ يُوحي بفجرٍ».

كما بادر بنفي الزمن الصديق في قوله: «ولا صيفَ يُوحي باللبن». ومن ثم يبقى الواقعُ جاثماً بكتلته، مُثيراً لفزع الشاعر.

ويقول الشاعر في المرحلة/ (الفقرة) الأخيرة من التجربة:

«شماليةٌ ترتوي من دمنا

شماليةٌ

والسُّرى اتعب القومَ

همُوا بالمبيتِ!!

قالتِ الريحُ:

لا وقت في الوقتِ

ولا وقت كل نستريح

ايُّها القوم شدوا الرحال

اركبوا متن هذا المساء

فلا علمَ عندي!!

عندما ياتي الصباحُ

قد يحمدُ القوم السُّرى

او بما لا يشتهي البحرُ

قد تجري الرياح!!»

مازال فعل الاستلاب الذي يُمثل مُنبثق التجربة الاغترابية حادثاً، ونعني فعل «الارتواء من الدم» حيث تنفتحُ بوابة الاستلاب في هذه المرحلة الأخيرة من التجربة، عارضة صوراً شعرية دالة على الاغتراب والخوف والعدمية. من هذه الصور:

- «إنهاك السُّرى للقوم».
- انتفاء الزمن (حيث لا وقت في الوقت).
- انتفاء القدرة على استعادة القوة (لا وقت كي نستريح).
- حتمية المكابدة والمسير في قلب الظلام (اركبوا متن هذا «المساء».
- انتفاء الحلم، أو بقائه محض احتمال غير مؤكّد، وذلك في قوله:

«عندما ياتي الصباح

قد يحمدُ القوم السُّرى

أو بما لا يشتهي البحرُ

قد تجري الرياحُ

ترتكز احتمالية الحلم، وارتهانه على انتفاء صفة العلم عند الرياح في قولها: «فلا علم عندي»، وهي فاقدة العلم بأقدارها، وبقدر الآخرين ايضاً، كما يتمثل في قوله:

«أو بما لا يشتهي البحرُ
قد تجري الرياح»!!

وفي قصيدته «أصواتٌ من النصِّ المُسجَّى» يبدأ الشاعر تجربته بتقرير معتم يعلنُ فيه إعتام الرؤية، وإغلاق عينيه بالرؤى السوداء التي حالت بينه وبين الرؤيا... يقول:

«1) بين عينيَّ رؤىً سودٌ من النَّص المُسجَّى
وتعاريجُ من الهمِّ المبرِّح
وارتعاشاتٌ خفوقٍ
لستُ أدري كيف امحو هذه الأدرانَ عنِّي
وعن عيني التي ما مسَّها الضوءُ..
ولم يكتب لها الصبحُ انبلاجاً»

نُعاين على المستوى الصوتي سيادة صوت الراء في المفردات الدالة على الكتل المواجهة للشاعر، والمندفعة إلى استلابه، وهي: «الرؤى، تعاريج، مبرح، الارتعاشات، الأدران» ويُوحي لنا صوتُ الراء بطبيعته التكرارية باهتزازات الروح، وبفعل الارتعاش الذي وصفه الشاعر وأشار إليه.

في ذات الوقت ترتكز الصورة الشعرية على اللاضوء، أو على الإعتام الذي اشتكاه الشاعرُ، ممثلاً في جزئيات الصورة: «الرؤى السُّود، تعاريج الهمِّ، الأدران، الظلام (المتضمن في قوله: «عيني التي ما مسَّها الضوءُ / ولم يكتب لها الصبح انبلاجاً».

عنصر الحركة في هذه الصورة مسندٌ إلى قوى الهدم، فهذه القوى قوية فاعلة نشطة حيث إن: «الهم «مُبرِّح»، والـ «خفوقٌ» مرتعش، والنص ذاته «مُسجَّى» والذات

الإنسانية «مكدّسة بالادران»، والمتهدم هنا هو ذات الشاعر وقصيده. ولذلك ينتقل الشاعر هنا في الفقرة الثانية من القصيدة إلى وصف انزياحات القلب، وانكساره، وانسحابه من الحياة، يقول:

«سادرٌ قلبي على غيٍّ المسافات...

ولم يابه لما يجري على الباب!!

قُلتُ:

يا قلبي تقلَّب!!

فالليالي لم تعد تلك الليالي،

والأماني ليس يحدوها اماني

والمسافات التي نمشي تطوول..

تطول ولم تقصر صلاة!!

قلت:

يا قلبي تقلَّب!!

فالمعاني البيضُ لا تبدو بياضاً

والمواويل التي غنَّى بها البعض ليست لنا

لم يكن في لحنها الصوتُ الحجازيُّ

ولا الصوتُ اليمانيُّ

ولا الصوتُ الذي نعرفه،

إنما الصوتُ نشاز!!»

تغلبُ المقاطع الصوتية الطويلة على المفردات الدّالة على المُنغصّات وقوى الاستلاب مثل: «المسافات، الباب، الليالي، النشاز (في الصوت)، بما يشيرُ إلى أنَّ

قوى الاستلاب مكانية، زمانية تنال من تماسنا مع الحياة والحلم المُمثل في (الباب والصوت).

كذلك تشيع المقاطع الطويلة في المفردات الدالة على الأحلام الملغاة أو المنفية بفعل قوى الهدم مثل: «الأماني، المعاني، بياضاً، المواويل، الحجازي، اليماني»، كما اشتملت مفردة (سادر) على مقطع صوتي يُجسِّد المدى الزمني الطويل لهذه الهيئة المُعذَّبة.

وقد ساهمت الهيئة الكتابية في تأكيد الدلالات التي أنتجتها المقاطع الصوتية الطويلة، فقد كتب الشاعرُ الفعل المضارع (تطول) بهيئة ضاعف فيها عدد حروف الواو هكذا (تطوووول)، وذلك في قوله: «والمسافات التي نمشي تطوووول» ونلاحظ أن الواو كُتبت في هذه الهيئة ثلاث مرات بما يُعادل عدد المُنغصات التي يواجهها الشاعر في هذه التجربة وهي: «الليالي، الأماني (التي ليست بالأماني)، المسافات في هذه المنغصات تدخل بدورها في صراع مع ثلاث رموز لأحلام الشاعر وهي: «المعاني البيض، المواويل، الصوت في صفته الحجازية أو اليمانية».

على صعيد القاموس الداخلي للتجربة، تنتشر المفردات الدالة على الصوت والمنسجمة مع عنوان القصيدة (أصوات) مثل: المواويل والصوت. أما المواويل، فهي ممارسة صوتية منتفية البهجة، فهي لا تخص ذات الشاعر، وهي في ذات الوقت خالية من الصوت الحبيب المرغوب فيه، حيث لم يبق للشاعر سوى الصوت النشاز.

تشتمل الصورة على مُجسَّد أو مشهد درامي هو «القلب السادر» وهو موغلٌ في انجذابه لفيءٍ المسافات.

أما دالة اللون في الصورة الشعرية، فإن الإعتام يهيمن على ألوان الصورة

من حيث انتفاء المعاني البيض، والأماني كذلك وانتفاء الليالي بظلامها في ذات الوقت بما يؤدي إلى سيادة اللالون في الصورة الشعرية، بما يعني العدم في الدلالة المُنتجة.

وترتبط مراحل التجربة برباطٍ عضوي لا ينفصل عن العنوان المشتمل على مفردة «أصوات»، حيث ينتقل الشاعر في الفقرة الثالثة إلى تحديد نوع الصوت المهيمن على التجربة، وذلك في قوله: «غارقٌ في لذّة الصمت قلبي»...

ويبدو «الصمت» جوهر الإيقاع في هذه الصورة السمعية في هذه المرحلة من التجربة. ونحن نتكشف وجود هارمونية حقيقية بين (المادة والإجراء الفني) عند تتبع مشاهد إيقاع الصمت في التجربة، إذ نلاحظ غلبة الأصوات المهموسة في كثير من المفردات مثل «الصمت، استسقي، لستُ، ساموني».

ينتقل الشاعر إلى الفقرة الرابعة من القصيدة، وينتقل أيضاً إلى الهيئة الوزنية الموسيقية التقليدية، وذلك في قوله:

مسرجاتٌ خيلُ الامي وتعدو بفؤاد مُستباح
كدّرت ماءً فراتاً سكبت دمع الرياح
هتكت سترَ الليالي ومشت نحو البطاح
لستُ انجو من لظاها غير انّي في فلاح

جاءت هذه الأبيات في وزن الرمل في صورته المجزوءة، وهي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أوحت هذه الصورة المجزوءة بإيقاع ثوري نشط للدلالة، كما ساهمت صورة التفعيلات في إنتاج دلالة منسجمة مع مناخ التجربة عامة، وذلك كما يلي:

مسرجاتُ خيل الا مي وتعدو بفؤاد مستباح

ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥/ـ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥/ـ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥/ـ ٥ ـ ـ ٥٥

كدرت ما ءُ فراتاً سكبت دمـ ـع الرباح

ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥/ـ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥/ ـ ٥ ـ ـ ٥٥

هتكت ستـ ـر الليالي ومشت نحـ ـو البطاح

ـ ـ ـ ٥ ـ ٥/ـ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥/ ـ ٥ ـ ـ ٥٥

لست أنجو من لظاها غير أني في فلاح

ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥/ـ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥/ ـ ٥ ـ ـ ٥٥

نلاحظ أن الشاعر أتى في البيت الأول من هذه الأبيات بثلاث تفعيلات من وحدة الرمل «فاعلاتن» بدلاً من اثنتين في الصورة المجزوءة، وكان يمكنه المحافظة على عدد التفعيلات في هذه الصورة لو ألغى الفعل المضارع «تعدو» ليصبح البيت:

مسرجاتُ خيلُ الا مي، فؤادي مُستباح

رغم إدراكنا للقيمة الدلالية التي أضافها الفعل للجملة الشعرية، حيث ربط دلالياً بين الخيل، والفؤاد المُستباح، وأُسند إلى الخيل استباحاً مطلقاً دون علاقة عضوية بأجزاء الصورة.

كذلك نلاحظ في الهيئة التقطيعية السابقة للتفعيلات أنَّ التفعيلات الملحقة بـ(خيل الآلام)، وهي الفاعل النحوي والفاعل الدلالي في هذه المرحلة من التجربة – جاءت تامّة فيما عدا بعض المواضع، كما يلي:

قوى الفاعل الدلالي	التفعيلة	الحالة العروضية للتفعيلة
خيل الا/	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
مي وتعدو	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
مُسْرجات	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
كدُّرت ما/	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
ءُ فراتاً	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
سكبت دمـ/	فَعِلاتن	تفعيلة ناقصة لحقها (الزحاف)، وهو حذف الثاني الساكن
وَمَشت نحـ	فَعِلاتن	تفعيلة ناقصة لحقها (الزحاف)، وهو حذف الثاني الساكن

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أنَّ (خيل الآلام) بوصفها الفاعل الدلالي والنحوي في هذه الصورة الشعرية أتت في هيئة تفعيلية تامة، كذلك أتت المفردات الدالَّة على نشاطها الدلالي وتأثيرها في الذات، مثل «مُسرجات»، والفعل الدَّال على تنغيصها للحياة، وهو «كدَّرت ماءً فراتاً».

في ذات الوقت نلاحظ أنَّ هناك فعلين مسندين إلى هذه الخيل أتيا في هيئة تفعيلية ناقصة لحقها الزحاف، وهما: «سكبت دمع»، و«مشت نحو» بما يُوحي بنقصان قدرة هذه الخيل على القيام بهذه الأفعال تامَّة، وبما يتسق مع المرحلة التالية من التجربة الشعرية حيث يصف الشاعر اقتداره على هذا الاستلاب، وخروجه - أو تطلعه - على الخلاص منه.

أمَّا الفؤاد وهو المفعول به الدلالي في هذه الصورة الشعرية فقد جاء وملحقاته في صور تفعيلية مختلفة لها دلالتها المنسجمة مع ما أشرنا إليه فيما سبق، وذلك كما يلي:

مفردات الذات المستلبة	التفعيلة	الحالة العروضية للتفعيلة
بفؤاد/	فَعِلاتن	هيئة تفعيلية لحقها «الخبن» وهو حذف الثاني الساكن.
مُسْتَباح/	فاعلاتان	هيئة تفعيلية لحقها «التسييغ» وهو زيادة حرف ساكن.
لستُ أنجو/	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
من لظاها/	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
غير انِّي	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة
في فلاح	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامَّة

جاءت مفردة «فؤاد» ناقصة خاضعة لأحد أعراض الزمان وهو الخبن الذي يعني حذف الثاني الساكن من السَّبب الخفيف، بما يتَّسق مع دلالة انتهاك خيل الآلام لهذا الفؤاد، وعدوها به، واستباحته. وكأن النقص في التفعيلة الخاصة بكلمة «فؤاد» تعادل النقص الذي حدث له من الاستباحة، والعدو، وكأن النقص العروضي يعادل فعل التآكل النفسي من هذا الفؤاد.

ينسجم هذا التصوُّر مع مجيء التفعيلة الخاصة بمفردة «مُسْتَباح» في هيئة تفعيلية مزيدة بحرف ساكن بما يُعرف في علم العروض بـ «التسييغ»[55]. وقد أوحت هذه الزيادة باتساع مدى الاستباحة وامتدادها، بما ينسجمُ مع نقص التفعيلة اللاحقة بكلمة فؤاد؛ فالنقص في تفعيلة فؤاد يؤكد دلالة الزيادة في تفعيلة مُستباح ويؤكد تحليلنا هذا مجيء الجمل الدالة على استلاب الذات الإنسانية تامة في هيئتها التفعيلية، وهي: لستُ أنجو حيث دلَّ التمام العروضي على تمام الاستباح، وتمام فعل الأذى من قبل خيل الآلام. كذلك جاءت تفعيلة «من لظاها» تامة لتوحي بقوة هذا اللظى وتمامه، ومن ثم اكتمال الحصار المضروب حول الذات الإنسانية.

في ذات الوقت يترك لنا الشاعر ومضة ضياء، وإشارة إلى إمكانية النجاة من خلال الهيئة التفعيلية التامة لقوله:

غير اني/ في فلاح

وتنسجم الهيئة التفعيلية التامة لهذين الموضعين من الفقرة، مع نقص الهيئة التفعيلية في الأفعال المُسندة إلى خيل الآلام في البيت السابق، ونعني قوله: هتكت سرّ/ ومشت نحو، بما يُشير إلى وجود دلالة تراكمية للخلاص يتدرج بها الشاعر عبر مراحل تجربته دافعاً للتجربة إلى درجة من درجات التوتر الدرامي.

تتسق هذه الخلاصات الدلالية المستنتجة من هيئة التفعيلات مع ملاحظتنا شيوع المقاطع الصوتية الطويلة فيما ينتمي إلى خيل الآلام، مثل: مسرجات، آلامي، لظاها.

وكذلك تشيعُ هذه المقاطع الطويلة في المفردات الدالة على الاستلاب مثل: فؤاد، مستباح، ماء فراتاً، الرياح، الليالي، البطاح، وبذا تتضح أبعاد العلاقة الدرامية بين أطراف التجربة.

ينتقل بنا الشاعر إلى المرحلة الخامسة – والفقرة الخامسة – من تجربته، واصفاً طراده مع الزمن، ومنغصات الوجود، يقول:

«وإذا الدُمعُ في عيني تخثُّر!!

قلتُ يا قلبي تقلَّب..

سوف اجري من نضالٍ في نضالِ

غير انَّ الوقت لا يبدو رحيماً

لا.. ولن يُجدي قتالي».

تضطلع الصورة الشعرية في هذه الفقرة بتجسيد حدّة الصراع بين أطراف التجربة كما يلي: «الدمع المتحشر، والسعي من نضال في نضال» يمثلان معاً كتلة المقاومة والنزوع إلى الخلاص في ذات الشاعر، في ذات الوقت تتواجه هذه الكتلة بنظيرتها المضادة وهي: «الوقت الذي لا يبدو رحيماً، وعدم جدوى النضال».

ولكن الشاعر مازال يحثُّ قلبه على السعي والمحاولة «يا قلبي تقلب»، ولذلك يتسارع إيقاع الحركة الداخلية النفسية، والخارجية في التجربة في الجزء التالي منها الذي جنح إلى ما يُشبه الالتزام التفقوي، والإيقاع الموسيقي السريع الذي يُذكرنا بإيقاع الطردية والحماسيات رغم اتساقه وفق تفعيلة «الرمل» ايضاً.

يقول الشاعر:

«فانتبذ وجهاً قصياً..

وابتدر صُبحاً جلياً..

وتغرَّبْ:

- كائناً ما كُنتَ

سعيداً او شقياً!!

وعلى رمسك سَجِّلْ:

ليتني ما كنتُ هذا

ليتني كنتُ نسياً!!

فسلامٌ يومَ عشتُ

وسلامٌ يوم متُّ

... يوم ابعثُ حياً!!

لقد طلب الشاعر المتناقضين معاً، وسعى إليهما، ونعني: الاغتراب، والخلاص.

صوَّر الشاعر «هجرته» إلى الاغتراب طائعاً في توجيهه للقلب أنْ: ينتبذ الوجه القصي، يتغرب، يتمنى العدم واشتهاءه، وتسجيل هذه الشهادة على الرُمس، توديع الذات للذات ومباركتها في توحُّد مُوجع «سلام عليَّ...».

كذلك صور الشاعر تشوُّفه إلى الخلاص في قوله: «وابتدر صبحاً جلياً».

نلاحظ إذن أن دلالات الاغتراب تكاد تستأثر بالسياق من الناحية الكمية.

فضلاً عن هذه المعيارية الكمية لدينا الدلالات الهامة التي أنتجها التناص بوصفه أبرز الأساليب اللغوية في القصيدة المعاصرة، فقد تناص الشاعر مع الآية القرآنية الكريمة التي تصف اغتراب السيدة مريم ووحشتها في قومها عند مداهمة المخاض لها، وذلك في قوله تعالى: ﴿**قالت ياليتني مت قبل هذا وكنتُ نسياً منسياً**﴾[56].

والتناص في القصيدة مُتصرف في بنية الآية القرآنية فقد استبدل الشاعر أمنيته بتمني العدم على إطلاقه بتمني الموت على لسان السيدة مريم، وهو يؤدي بهذا التصرف في السياق دلالة هامة هي التعبير عن اغترابه المطلب، وتأزمه المطلق من الوجود بما لا يرتهن بموقفٍ أو حادثة، أو حالٍ مؤقت كما في قصة السيدة مريم التي داهمها العذاب والاغتراب في لحظة بعينها لحادثٍ بعينه، فكان تمنِّي الموت نابعاً من أزمةٍ آنية لا من موقف عام من الحياة، على النقيض من حال الشاعر الذي اتخذ من مطلق الوجود موقفاً، فتمنى العدم، وبذلك تكون الأمنية مساوية في حجمها ومقدارها لمقدار الأزمة والعذاب.

كذلك يتناص مع الآية القرآنية التي تسوق على لسان المسيح قوله في المهد،

وهو يُواجه قومه على ذراعي أمه ﴿والسَّلام عليَّ يوم وُلدت ويوم أموت ويوم أُبعثُ حياً﴾[57]. وإذ تأتي الأفعال في الآية القرآنية في هيئة المضارع منسجمة مع المراحل الحياتية التي أطلق فيها المسيحُ عليه السلام هذا الدعاء، حيث كان صبياً في المهد يستعد لاستقبال القادم من الحياة، والقادم من أعباء النبوة – بينما تأتي الأفعال في هذه الهيئة المتهيئة للقادم من الحياة، تأتي أفعل الجملة الشعرية التي يتناص فيها الشاعر مع الآية في هيئة الماضي في: «عشتُ، متُّ» بينما يأتي الفعل الدال على البعث في هيئة المضارعة.

ونلاحظ أنَّ الهيئة الماضية للأفعال دلَّت في ذاتها على اغتراب الشاعر عن الوجود، وشعوره بالانفصال عنه، فقد أوحت بمناخ وداعيٍّ مفعم بالأسى، وذلك لمجيء الفعل الدال على الحياة ماضياً وهو «عشتُ» بما يعني انتهاء هذه الدلالة وانتهاء هذه الممارسة أي العيش. كذلك أتى بالفعل الدال على الموت في هيئة ماضية تُوحي بالنفاذ والتحقق «مت» مُعبراً عن انفصاله عن الحياة.

أمَّا الدعاء «بالسلام» فلم يُلحقه الشاعر بالذات مثلما هي دلالة الآية القرآنية «السَّلام عليَّ..»، بل جعله الشاعر دعاءً بسلام مطلق عام، ربما لعامة الوجود، أو ربما لأنه استبعد أن يلحقه السلام في الحياة أو في الممات باعتباره ذاتاً مغتربة مُعذَّبة تستعظم أن تنالها السكينة حتى في سياقات الدعاء والتمني.

وعلى المستوى الصوتي يعدُّ صوتا «الصاد» و«السين» أصواتاً ارتكازية – في هذه التجربة بدءاً من عنوان النص: «أصوات من النص المُسجَّى»، وهما يشيعان أيضاً في نسغ التجربة كما يلي: يشيعُ صوت السين المهموس في «سود، المُسجَّى، مَسُّها، سادرٌ، المسافات، ليس، استسقى، ساموني، السحابة، مُسرجات، مُستباح، سكبت، ستر، لست، سوف، سعيداً، مسك، سجّل، نسياً، سلامٌ».

ونلاحظ بالطبع غلبة المواضع التي شاع فيها صوت السين على الأخرى التي شاع فيها صوت «الصاد» من الناحية الكمية. هذه الغلبة تنسجم مع تبوأ مُفردة المُسجَّى، وهي - صفة للنص في العنوان - مركز قيادة الدلالة في هذه القصيدة فهيئة «التسجية» هي مركز الدلالة، وجوهر الصورة، ومرتكز الإشكالية، لأنها هيئة النص في العنوان، والنص معادل لذات الشاعر الذي نراه مُسجًّى كروح إنسانية منهزمة طوال هذه التجربة، بما يُصوِّره في وصف قلبه في مثل: «غارقٌ في لذّة الصمت قلبي»، وفي وصفه له بانه مُستباح، وانه في نهاية النص مائت يُسجِّل شهادة اغترابه على رمسه.

المُسجَّى إذن في هذه القصيدة ثلاث كيانات متضافرة تدل على الذات الإنسانية معاً، وهي: النص، الشاعر، فؤاد الشاعر.

* * *

الذاتُ المُغتربة في بحثها عن الخلاص:

الكيانُ الإنساني كيانٌ بالغ التعقيد، يشتمل على الأضداد في تكوينه واندفاعه، ومسيره، وسيرته الحياتية الكاملة، كيان مندفع إلى الحياة بقوة بالغة فطرياً وغريزياً، بما يشغله عن الموت، ويُفرقه في بناء الحياة وتشييد ما يتوهمه خلوداً...، وهو في ذات الوقت مندفع إلى الموت اندفاعاً مُنظماً مدروساً، محسوباً - بفعل ما كتبه الله له أولاً - وما أودع فيه من ساعة بيولوجية دقيقة وقدرة مؤقتة على الاحتمال جسدياً، ونفسياً.

هذه الضدية الأساسية في التكوين الإنساني تنتظم معها، وتندرج تحتها كافة أضداده الأخرى...، وعلى صعيد إشكالية الاغتراب يجب أن نتقبَّل - وفق هذا - إمكانية اشتمال الذات المغتربة على الرغبة العارمة في الخلاص من الاغتراب، جنباً

إلى جنب اندفاعها إلى الإيغال في الاغتراب، فهذا الإيغال مظهرٌ من مظاهر الاستغاثة من الخلل والنقص والضعف والحاجة إلى الدفء الإنساني، بما لا يتناقض مع حاجتها إلى الخلاص. ورغم اضطلاع كثير من قصائد د. يوسف على تصوير النزوع إلى الخلاص، إلاَّ أنَّ قصيدته «بكائية الليل والفناء» من ديوانه «وعند الصباح لا يحمد القوم السُّرى» تنفرد فضلاً عن تميزها الفني، بوصف تفاصيل صراع الذات من أجل خلاصها، وفضلاً عن ذلك فهي تتميز بأنها تشتمل على مفردات العالم الشعري لديوانه الآخر «الرمل ذاكرة... والريح أسئلة» فهذه القصيدة تالية في تاريخ إبداعها لهذا الديوان - حيث أرخها الشاعر بـ 1417/6/25هـ - وتنوعت أزمنة قصائد الديوان ما بين 1405هـ و1411هـ، أما مفردات العالم الشعري الذي اشتملت عليه، فهي مفردات عالم البحر، الذي اتخذه الشاعر رمزاً للثورة والحرية، وقدَّمه في تجربته بوصفه عالماً جديداً موحياً مشعاً بدلالات متطورة لتجربته الشعرية، كما أوضحنا في هذه الدراسة النقدية.

وتواجهنا القصيدة بخاصية فردية أخرى فيها هي طرحها المميز لدلالة البكائية في الشعر، حيث دَرَج الشعراء العرب على طرح بُعدٍ أحاديٍّ للبكائية - في شكلها الطللي - هو بكاء التارك حزناً على المتروك!! لكننا نواجه في هذه القصيدة بكاءً ذا مذاقٍ جديد، حيث يبكي المتروك حزناً على التارك الراحل، ويعاني من وله التعلّق والشجن والفراق!!

البكائية تمارسها البيدُ حزناً على الشاعر المرتحل الذي يُولِّي وجهه، وكيانه شطر حياة جديدة، صوب البحر ومفرداته وعالمه، يُولِّي وجهه إليه رائياً، متشوِّقاً للخلاص والصحو، والرؤية...

والبيد الباكية، هي التي تدفع الشاعر إلى هذا العالم الجديد، يقول الشاعر في مفتتحه:

«تكلفني البيدُ..
ان أخلع للبحر بعض اليقين
وان أكتب البحرَ في شرفات الفؤاد
الملم مدَّ السنين الفاويات...
وانثرها - زئبقاً - عند جَزر البحار...
لتورق بالمتع الفانيات روحي!!
اشاطره ثَبج الطين... والملح..
وتغريد طير يُبلل منقاره في انكسار البياض
فياوله البيد حين يغادر قلبي الفنار!!»

افتتح الشاعر قصيدته بتقديم طقوس ولائه للبحر - كما عاينّا - لكنه يُقدِّم ولاءً ممزوجاً بالحذر، والتربص، والخوف من خوض تجربة الألم.، وتتمثل هذه الطقوس في:

«خلع بعض اليقين لبحر»
«كتابة البحر على شرفات الفؤاد»
«نثر العمر عند جزر البحار لتورق الروح» «مشاطرة البحر ثبج الطين والملح».

يتأكد لنا من خلال هذه الطقوس ذاتها أنها مرتكزة على الحذر، والخوف؛ فالشاعر يمنح البحر «بعض» اليقين، لا كل اليقين، كما يكتب البحر على «شرفات» الفؤاد أي على الحافة، لا في الأعماق، وهو ينثر مد السنين «زئبقاً» أي كياناً مراوغاً عند «جزر البحار».

وهو يُنتج من هذه الطقوس تورق روحه بالزائل ممثلاً في «المتع الفانيات»، أي بالتورق الكاذب

وهو يُشاطر البحر ثبج «الطين والملح»، بما يعني الامتزاج بين كيانه الإنساني، وكيان البحر اللذين لا يمتزجان.

وهو يشاطره تغريد الطير الذي يُبلل منقاره في انكسار البياض، وهذا الانكسار بدوره يوازي انكسار الذات، وتصدع البيد من مفارقة هذه الذات.

تنسجمُ هذه الدلالات جميعها مع مناخ البكائية، ومع مفتتح القصيدة الذي يُعبِّر عن الإجهاد والمشقة، ونعني قوله: تكلفي البيدُ.

وينسجم كذلك مع شجن المُغْلِقة، وهو قوله: «فياوله البيدِ».

وبين التكليف - وهو المفتتح - والوله - وهو الانتهاء المُغْلِق تقع مجموعة من متوالية الأفعال، وهي: «الخلع، الكتابة، اللملمة، النثر، التورق، المشاطرة، التغريد». ويتبدى لنا بتأمل هذه الأفعال أنها غير تامة الدلالة، أو غير واقعية الحدوث، كما يتبين فيما يلي:

الحدث	الكيان اللاحق به الحدث	مكمن نفي الحدث
الخلع	(بعض) اليقين	تعلقه بالبعضيّة
الكتابة	(في الشرفات)	وقوعه على حواف الشيء
اللملمة	«مدّ السنين»	نفي المد بنثر السنين عند الجزر
التورُّق	الروح	وقوعه للمتع الفانيات
المشاطرة	بين ثبج البحر والطين	وقوعه بين كيانين لا يتماهيان
التغريد	الطير	تبلل منقار الطير في انكسار البياض

وبهذا تنتهي التجربة - وفق منطقها الرؤيوي.. إلى الوله نهاية منطقية.

ينتقل الشاعر في الفقرة الثانية من القصيدة إلى بيئة البحر ومفرداته، يقول:

«سماويةٌ روحي اليومَ
إذ يرقصُ البحرُ عند انشقاق الصُّباح
وهذا الصباحُ - صباحي
ايُمِّمُ وجهيَ نحو المرايا..
وصفحة يمٍّ يُراودها الموجُ مُستفحلاً
ويغري الشواطئ بالإنحناء
فتكتظُ شوقاً سماواتُ قلبي
وتقذف عند الشواطئ خوفي
واستنبتُ الرملَ والأبجديَّة...
إذ يورقُ البحرُ فوق يديَّ حروفاً....
لها همسهساتُ النسيم...
وتغريد طير يُبلِّل منقاره في انكسار البياض
فياوله البيدِ حين يُغادرُ قلبي الفنار!!»

الفاعلية في هذه الصورة الشعرية، وهذه المرحلة من التجربة للبحر، فهو الفاعل الدلالي؛ أي يرقصُ دافعاً برقصه الروح إلى أفق سماوي، وهو يمتلك موجاً، مُستفحلاً يُغري الشواطئ بالانحناء، وهذا البحرُ يُورق حروفاً وإبداعاً فوق يدي الشاعر.

مقابل هذه الفاعلية الدلالية للبحر، تكمن افعال أخرى في كيانات أخرى، مثل الانشقاق «في الصباح»، والانحناء «للشواطئ». ومع وجود هذه الكيانات الأخرى تبرز الفاعلية الدلالية للبحر أقوى، إذ يبدو اجتياحه للشواطئ بداية مخاض التكوين كما يلي:

اجتياح البحر للشواطئ يؤدي إلى مخاض الحروف والإبداع يؤدي إلى استنبات الرمل والأبجدية يؤدي إلى تورق البحر حروفاً. ثم تنتهي هذه المرحلة ايضاً بوله البيد.

أما السماوات فلها موقع هام في هذه التجربة، فهي «دائرة الروح والقلب»، نتمثل هذا في قول الشاعر:

«سماوية روحي اليوم»

فتكتظ شوقاً سماوات قلبي»

وإذ يبدو الكيان السماوي المذكور في هذا السياق رمزاً للإبداع والشعر، والحروف التي تورقت، وأعتقت الروح من بعض حزنها يكون انشقاق الصباح هو هيئة المخاض التي تعادل:

استنبات الرمل والأبجدية ⟷ تُورق الحروف

ولا تقف أهمية المناخ السماوي عند هذا الحد، بل هو مسيطرٌ أيضاً على الصورة الصوتية، حيث يشيعُ صوتُ السِّين – (مرتكز السماء) – في مفردات عدة هي: مستفحلاً، استنبتُ، همسات، النسيم، انكسار.

يشيع إذن هذا الصوت في المفردات الدالة على القوة، والضعف، والمرتبطة بالسماء، وبالأرض، مُساهماً في تزكية أطراف التجربة. أما صوت الميم في كلمة «سماوي» وهو شفوي مجهور، فيشيع في المفردات والأفعال الآتية: «أيمم، مرايا، يم، موج، الرمل، منقار».

وهذه العلاقة الصوتية المشتركة بين المناخ السماوي، ومناخ البحر (ممثلاً في الموج، والرمل، واليم، ومنقار الطائر) – من خلال اشتراكهما في صوت الميم – يؤكد تشكل الروح وإعادة تكوينها بفعل البيئتين (السماء، والبحر) بعد تركها لبيئة البيد

يدلنا سياق هذه المرحلة من التجربة على تقاسم البحر، والذات الشاعرة لمتوالية الأفعال، بما يجعلُ البحر مُبادراً، والذات كياناً يمثل ردَّ الفعل، هكذا:

- يرقصُ (البحرُ) ⟵ أيُمِّم وجهي.
- يراود، ويغري الموج ⟵ تكتظ شوقاً سماوات قلبي، وتقذف الخوف.
- يورق (البحر) حروفاً ⟵ يُستنبتُ (الشاعر) الرمل والأبجدية

تنسجم هذه المبادلة والممازَجة، مع دلالة الجملة الشعرية التي ضمنها الشاعر ذات الدلالة في الفقرة الأولى، وهي قوله عن علاقته بالبحر: «اشاطره ثَبجَ الطين والملح».

نستقبلُ – مُتلقين ونقاداً – مرسلة دلالية هامة تعدُّ عَصَبَ التجربة في المرحلة الرابعة منها، أو الفقرة الرابعة من القصيدة، وذلك في قول الشاعر:

«هو البحرُ نافذتي حين تستقبلُ الحزنَ نفسي»

والشاعر يُؤدي إلينا من خلال هذه المرسلة دلالتين هامتين تتعلقان بموضوع الخلاص، وطلب الروح للانعتاق، هما:

1 – ان البحر نافذته/ خلاصه/ تطلعه/ مركز رؤيته للحياة، وزاده.

2 – أنه مكتس بالحزن.

وتندرج تحت هاتين الدلالتين الصور الشعرية والمفردات القاموسية الخاصة بالتجربة في هذه المرحلة في تشكيل مُنسجم فنياً، كما يلي:

○ المُرسلة: هو البحر نافذتي حين تستقبلِ الحزن نفسي

المُنتج الدلالي للمرسلة	مُنبثقات الصورة المؤكدة للمنتج الدلالي
1 – البحر نافذة/ خلاصاً/ مركزاً للحياة	سؤال البحر عن المُزنة / المطر الصادحة / الفرح الفتنة / الإحساس المرأة / الحب
2 – الاكتساء بالحزن	– استقبال النفس للحزن – القلب المنكسر باتجاه البياض (حيث البياض ذاته منكسر) – طلب الغرق للبحر من الفتنة المستدعاة

ثم يدلي الشاعر للبحر باعترافه في المرحلة الرابعة من التجربة، قائلاً:

«صَباحُك يا بحرُ

يغتالُ فيَّ التثاقلَ

يمنحني خفةً وبهاءً

أسربلُ نفسي بماء البحار..

اقول له:

رصيفُك يُوحي بذكرى حبيبين ظلاَّ إلى اول الصبح

بقايا العطور.. وكم اهدت البحرَ نكهتها

وغانيةٌ خلعتْ سرها ذات ليل..

وقالت:

هو البحرُ في أحشائه السرُّ كامن...

فلا تسألوا الغواص....»

تتجه الذات إلى خلاصها بفعل البحر، وصباح البحر في هذه المرحلة من التجربة، إذ يؤثر فيها صباح البحر، فيبعثها من خلال (إماتة) استلابها، حيث يفتالُ تثاقلها، ويمنحها خفة وبهاءً. ونلاحظ مجيء أفعال البعث والكينونة هنا في هيئة المضارع.

كذلك نلاحظ أن الشاعر أسند للصباح في هذه الصورة الشعرية القدرة على تغيير الذات، بالحذف، والإضافة، بما يدفع هذه الذات إلى التسربل بماء البحر بما يرمز إلى اختيارها للبحر هوية ونسباً.

ارتكز الشاعر في هذا الموضع على أسلوب «التناص» لإنتاج الدلالة المقصودة، وقد تناص مع الشاعر حافظ إبراهيم في أبياته المعروفة على لسان اللغة العربية:

أنا البحر في أحشائه الدُّر كامنٌ فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

يتصرف الشاعر في البيت الأصلي من خلال التناص، فيضع «السرُّ» بدلاً من «الدر»، وينتج من عملية الاستبدال هذه أن يُمنح «السرُّ» قيمة الدر ونفاسته، واستحقاقه للتنقيب والبحث. كذلك تصرف الشاعر في الشطر الثاني من النص المُستدعى - لحافظ إبراهيم - إذ بينما حثَّ حافظ إبراهيم على البحث والاهتمام بالصدقات والأسرار والتكوين، نهى الشاعر عن مساءلة الغواص عن هذا قائلاً:

فلا تسألوا الغواص....

ثم حذف المفردة الدالة على هوية المسؤول عنه، تاركاً مجالاً في الحذف لتقدير المتلقي له، بأن يكون الصدفات، الأسرار، إرهاق رحلة البحث، تفاصيل الرحلة،....

وقد منح التناص المتصرف لهذه المرحلة من التجربة دلالة الاعتراف، وهيئة الخلاصة الرؤيوية التي خلص بها الشاعر من تجربته مع البحر، وهو اعتراف – كما رأينا – بأثر البحر فيه، وفعله في تكوينه، وقدرته على عتق الروح من إعتامها.

وهذه الخلاصة الرؤيوية تُعدُّ ذروة منطقية أدَّى إليها التدرج التراكمي العضوي لمراحل التجربة وتطورها الدرامي. يدلنا على وصولنا مع الشاعر إلى مرحلة اختفاء كيان (البيد) وكل ما يتصل بها في هذه المرحلة الأخيرة من القصيدة بما يعني انتقال كيان الشاعر إلى بيئة البحر. وبذلك تبدو القصيدة وكأنها رحلة الروح وتطورها، ورحلة الذات الشاعرة في تجاربها ومراحلها الشعرية، ورحلة الإنسان في الوجود.

* * *