

الكتاب الأول

بواعث الإغتراب

في التجربة الشعرية

obeykandi.com

الفصل الأول

إشكالية الزمان، وحتمية
البدد الغياب

obeykandi.com

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 أسميها المُستثيرة 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 طرادده 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 أسئلة»

«كُلُّمَا وقصائد أخرى»

«وعند الصُّباح لا يحمَدُ القومُ السُّرى»

يبدو «الزمان» كياناً نشطاً بدءاً 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 «كُلُّمَا» ذاتها، بما تشتمل عليه من علاقات جدلية بين طرفين متلاحمين، متصارعين، متزامنين، وبما تمنحه من إحياءات مُشعَّة بتكرار أو توالي اصطدام الذات بالواقع المحيط.

أما عنوان الديوان الثالث⁽¹⁾ «وعند الصُّباح لا يحمَدُ القومُ السُّرى»: فهو يُصوِّرُ جهاد الروح لمفردات الزمن المائلة في «الصباح والسُّرى»، من حيث يمارس الزمن ذاته قدرته على إجهاد هذه الروح واستلابها حتى لا يبقى لها من القدرة إلا القدرة على الأتحمد السُّرى!

الزمن في هذه التجربة الشعرية مستعلٍ، فاعل في الذات، مُتحكم في مسارها، وهو حُكْمُ 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:

«كُلُّمَا قلتُ:

هذا هو الوقتُ

فَقُمُ

علَّني اصنَعُ المُهْجَرات

ضاع مني

مثل ماء تفلت بين الأصابع...

صار شقات

مثل قيلول لم انمها...

او مواعيد غرام عبرتنا

او سراب

قد حسبناه حياة

لم اقل منه سوى

قبض ريح

او فقايع هواء

فاااه وااه

لم اه من الوقت

يمضي هباء»⁽²⁾

الصراع المصور هنا صراع بين الحلم الفائت، الذي هو الفوز بمطلق الوقت، مطلق الزمان... والقدرة على تحقيق الذات الإنسانية لوجودها، وبين حتمية الواقع التي تُضيّع هذا الحلم، ومن هنا أشار الشاعر إلى الحلم بتعبير «المعجزات»، في قوله:

«كلما قلتُ:

هذا هو الوقتُ

فَقَمُّ

علني اصنع المعجزات»

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

«ضاع مني

مثل مام تفلت بين الأصابع...»

صنارت شتات»

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

حيث يقول:

«كُلُّما أقمرتُ فروةَ الرأس...»

واعتمرت بالبياض

قام يسعى لتتويجها بالسواد»⁽³⁾

وهنا نعاين ما أشرنا إليه من اشتغال مفردة «كُلُّما» على التشابك الجدلي بين الأطراف المتصارعة؛ فقد توسطت - «كُلُّما» - فعلين: أحدهما ميتافيزيقي، وهو حدوث المشيب...، والفعل الآخر فعل إنساني مقاوم: هو إزاحة المشيب بمحاولة تتويجه بالسواد. والفعالان - كما تشير مفردة «كُلُّما» النشطة - فعالان دائمان متزامنان، بما يُضفي على التجربة مناخ الطردية، والسُدومية.

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 بتسيّد كتلة الزمن.

يقول الشاعر في ذات القصيدة:

«غير أن الصراع المرير...

بين صبح وليل

يفتحي بانهزام السواد

ثم يفدو كل شيء للفناء»⁽⁴⁾

الزمان في هذه النصوص الشعرية بوابة 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!

يتزناً الزمن بهذه الملامح الدرامية في قصيدة «صبحاً مطير» حيث يقول

الشاعر:

«صبحاً مطيراً!!

وشيء من الشوق يدلف نحو الفؤاد...

يسألني:-

أي روح تراه ستتهفو إلى الروح هذا الصبح؟

ويقين تراه يراودُ روجي التي بعثرتها المسافات؟

وانبلاج يحطُّ عن القلب ران الزمان؟

يسألني...

والجواب مداد!!»⁽⁵⁾

يصور الشاعر الذات الإنسانية - في هذا النص - مُبعدة، خارج الحياة، ويصور الروح «منزوعة الروح»، أما القلب، فهو مثقل بما ران عليه وتكس...

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

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

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

«أحتفي الآن بالوقت...»

هو الصُّبح...

قل: هل الصبح.. ولي عنده موعد!!

فالجميلاتُ يأتين يحملن هذا السُّحاب

ويُمطرن جَدب السُّنابل بالشُّعر

فيورق غُصن الفؤاد!!»

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

السنايل»، وبين الجذب الذي يخمد كل فعل إنساني ساع إلى الحياة في هذه الصورة؛ فالجميلاتُ حاملاتُ السحاب لا يُمطرن من خلال هذا السحاب حياة، بل يُمطرن جَدَب السنايل بالشعرا؛ ومن ثم لا يدلُّ تورقُ غصنِ الفؤاد على النمو والإيناع، بل يدلُّ على الموات من جهة سُقياه ومائه... وبذلك ينفي الشاعر الدلالات المألوفة للإمطار، والتورق والسنايل، والسحب، فتصبح دالات على الجذب، والموات بدلاً من الدلالة على الحياة.

لم يرتكز الشاعر في هذه التجربة على أسلوب «المفارقة» اللغوي فقط بل ارتكز أيضاً على أسلوب «التكرار»، حتّى أدّى تكرار جملة «هو الصُّبح» دلالة منتجة هي: الإيحاء بالمناخ الابتهالي الذي عبّر عن النزعة الدرامية بين الأشواق الإنسانية، والجذب الكامن في قوى الزمان؛ بما يمنح لفة 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 اللفة التعبيرية الإيحائية:

«هو الصُّبح»

قل هو الصبح.. مولدٌ للفتاءات...

ينتابني شبقُ الطين للماء..

فاعلنُ كلُّ الخوافي:

أعلنُ أنُ القيافي أوغلتُ في دمننا...

واسترابُ المدار!!

واعلنُ أنُ ابتكارُ القوافي.. مٌوجعُ

والجميلاتُ يُرخين ستر الوقار!!

ثم أعلن: هذا هُتافي أيها الصُبْحُ
وبعض الجميلات يُورقن بالخجل الزاهي
ويؤنسن هذي القفار!!»

يُصوِّر الشاعر - في هذه المرحلة الشعرية - الطراد القائم بين الأشواق الإنسانية كما يمثلها قوله: «شبقُ الطين للماء»، وبين الحياة المحتجة، أو خفاء الحياة المائل في كل أجزاء الصورة الشعرية، كما يبدو في الموضحة الآتية:

الدلالة المنتجة منها	أجزاء الصورة الشعرية
اغتراب الذات عن طريق مخاطبة أغيار غير بشرية	1 - أعلن كلُّ الخوافي
التصحرُ، وجذب الروح	2 - الفياضي أوغلت في دَمينا
النأي والانقطاع	3 - استرابَ المدار
عصيان القصيدة، وألم مخاضها	4 - الابتكار الموجه للقوافي
النأي، والمحالية	5 - الجميلات يُرخين ستر الوقار
الاستتار، والغياب	6 - بعض الجميلات يُورقن بالخجل
النأي والعقم (من حيث إيناس المُجذب)	7 - الجميلات يُؤنسن القفار

يُصوِّر لنا سياق هذه الصورة الشعرية المتضامة مواجهة الشاعر لقوة هذه الكتل المترابطة، الرابضة في الزمان - المُشار إليه بـ الصُبْح - والمستعلية 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».

وإن 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 موعدُ

الجمالياتُ يَرْتَبِنُ ماءَ القصيد

وفؤادي مسرفٌ في ابتكار القوافي للجماليات

علَّهن يمارسن بعض الرضى

ويقولبن قلبي في بريق العيون

مُنتم حرفي إلى صفهن..»

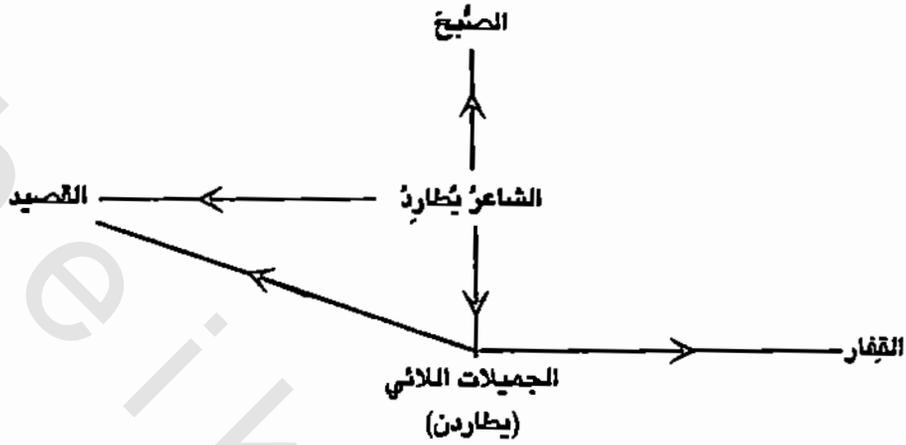
وصف الجميلات ليس قصير

هو الصبح... قل هو الصُّبح..»

وهذا الصُّباح مطير،⁽⁶⁾

هكذا يبدو للطراد أكثر من هيئةٍ، ودلالة: فالشاعرُ يُطارِدُ الحياةَ من خلال سعيه وراء كتلتين هما: الزمن والشعر. الزمن مائلٌ في هيئة «الصبح»، والشعر كامنٌ 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 النَّأي بين الشاعر وأحلامه التي بدت مُحالاً. ولعل الخطاطة التالية تصوِّرُ تمثلاً لوقوع الشتات من جهة، وتمثلاً للنأي الواقع بين الشاعر، ومفردات حلمه، كما يلي:



هكذا يبدو لنا مدى النائي بين الشاعر والصُّبح، ومدى نأي الشاعر عن الجميلات اللاتية يُمّن جهة القفار. لكنّ الشاعر يلتقي بهن في نقطة التقاء واحدة يشتركان معاً في مطاردتها، وهي: القصيدة، وبذلك لا يتم لقاء الشاعر بالجماليات إلا في الشعر، وفي الشعر فقط.

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

في قصيدته «انهيار»⁽⁷⁾ يستهلّ الشاعرُ بتقرير عن «رُواع الوقت» وتقلباته، وصراعه مع الذات الإنسانية، يقول:

«سكبتُ اشتياقي على لغة الليل..

فانهالت حروفُ النهار!!

تبوات مُتكا قد يليق..

ولكنُ وقتي يمرُّ

ولمّا يزل خاطري مُوهناً

والمساء.. نفس المساء!!

يصور الشاعرُ الذات في هذه القصيدة هي تتقلبُ بين مُفردتي الزمان: «الليل والنهار»، وهو يُصوّر الليل كياناً مكتملاً، حيث أسند إليه «لغة»، ويُصوّر النهار ناقصاً متأكلاً، حيث أسند، إليه حروفاً... وبذلك يُعبّرُ الشاعر عن رؤيته الشعرية لكياني الليل والنهار، ويُصوّر إحساسه بهيمنة الليل عليه، وشعوره الذاتي بكيانية الليل وضخامته. كذلك يُصوّر مكابدة الذات لأجزاء الزمان الذي يمرُّ بها، يُغنيها بالتناهي والنقص، ويطلع عليها مذاقاً حياتياً واحداً، ينزغُ من الحياة معناها. يقول الشاعر واصفاً السّام القادم من الزمان في الزمان:

«ولكنُ وقتي يمرُّ

ولمّا يزل خاطري مُوهناً

والمساء.. نفس المساء!»

تُصوّر هذه القصيدة ملامح الطردية التي تنتظم التجربة الشعرية في مجموع شعر الدكتور يوسف العارف؛ فالذاتُ الإنسانية - 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 يواكب حركتها الداخلية... أما الزمان في صورته الثانية، فهو زمن خاصٌ بالشاعر، وهو فاعلٌ في الذات، مؤثرٌ فيها بإحداث

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

«لَكَ الآنُ والامسُ مُحْتدِمان

وبعضُ غدٍ قد يجيءُ إليَّ

وامضي إليه

ساحمِلْ في مقلتي بريقَ الاماسي،

وَمَا مِنْ خِيَارِ!»

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

«هو الآنُ مُحْتدِماً في يقيني

ومفترشاً كلَّ شكِّي

ومنتهزاً ما مضى من خطايا

فأين الفرارُ

وأين الفرارُ!!

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

«هو الوقت سيّدُ أيامنا

فقم سيّدُ الوقتِ

حانَ النهارُ

وَحانَ لكِ الانهيارُ!»

وفي قصيدته «نودّع مَنْ؟!» يُصوّرُ الشاعرُ ذاته الإنسانية متشيّنة بفعل الزمان الذي يُحاصرها، ويُشكلها، ويستلب منها الإفاقة، والجدوى والوعي إلى أن تتناهى الذات، ويتناهى الزمان، ويغيبُ الكيانَ الإنسانيُّ في الغناء. يقول الشاعر:

«وهذا الزمانُ...»

يدورُ بنا...

يُولي بنا...

ينامُ بنا

ولمّا نُفِيقُ... يكونُ الفراقُ!!

فكيف إذا انحبس الضوء...

وكان المحاقُّ»⁽⁸⁾

وتعدُّ قصيدة «نودّع مَنْ؟» نموذجاً شعرياً مثالياً في التعبير عن معاناة الشاعر من إشكالية طراد الزمن، فبالرغم من أن الشاعر كتب هذه القصيدة في وداع أحد أصدقائه، إلا أن هذه الوداعية تغدو مرتكزاً رثائياً لعموم الذات الإنسانية، إذ تتداعى منها هواجس الذات من الفناء، وترقبه، تتداعى منها مشاعر الخوف من مدهامة الوقت، ومشاعر اليقين من أن كل ما هو موجودٌ سوّقت عابر، لذلك ينبثق منها وداع الذات، وتتفجّر بمشاعر الفجيعة والشجن، وارتقاب المحقّق وهو الموت، الذي يدهمُّ

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

«شراغ... شراغ!!»

وباليقنا إذ نلملم احزاننا..

نُهيى هذا المدى ساحلاً للزنايق...

شاطئاً للرفاق!!

ولكننا نُطفئ الضوء

نمشي على بعضنا أو نُساق!!

وأرواحنا - كل يوم

تباغتنا كالسنابل

تركض نحو النفاق».

ولمّا كان إجهادُ الروح حاصلًا من صراعها بين غواية الحياة، وبين أفخاخ الاستلاب المنصوبة حولها؛ يُصوّر الشاعر - في مختتم هذه القصيدة - الموت خلاصاً لهذه الذات، يقول:

ولمّا يزل في النفوس هوى

ولمّا تزل في اتون الشُّرك

فحُتّى متى يا أخي قل متى

متى يستديرُ علينا الفلك؟

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

«ليلة باردة»

اشعلُ الدفء فيها...

وأوي إلى ظلّة تهتكُ الريحُ اطنابها

استغيثُ... ولا من مغيثُ!!

غير أنّي أراودُ نفسي

وأرجو من الله ما لا أستطيعُ!!

أرجو ستره والعافية!!»

الذات تُواجه اغترابها بالتصدّي للزمان، فتبادر بإشعال الدفء في هذه الليلة (الخاصة) النشطة في إثارتها للاغتراب، لكن الإحساس بالوحشة يهيمن على هذه الذات، وتتبدّى لنا - كمتلقين في انعكاسه على بنية التعبير التي تركز - في هذا السياق - على ضمير المتكلم المفرد في متواليّة الأفعال، على النحو الآتي:

اشعلُ، أوي، استغيثُ، أراود، أرجو، أرجو.

تشف متواليّة الأفعال عن تصدّع الذات المغترّبة، وانقسامها إلى نصفين متضادين: مستوحش مُغترّب، ونصف مهرب وملاذ - في ذات الوقت - إذ يبادر هذا الـ «نصف» محاولة الإيواء، وطلب الاستغاثة، ومراودة الذات، ولرجاء الذات الإلهية، والابتهاال لها... بيد أن تصدّع الذات واغترابها يتسيّد ويُعبّر عن تسيّده أسلوبُ المفارقة الذي ارتكزت عليه التجربة كأسلوب لغوي يُضيء الدلالة المُستترة، كما في قول الشاعر:

«أوي إلى ظلّة تهتكُ الريحُ اطنابها»

تكمُنُ المفارقة - هنا - في قيام فعل الهتك بإلغاء الامان المُرتجى للظُلَّة بما ترتب عليه أن يصبح المأوى هو ذاته العراء، والمُفزع هو المُوحش، وبما تجسُد - 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: فاختم بها كل فقرة من فقرات قصيدته، ونعني قوله:

«وارجو من الله ما لا أستطيعُ

ارجو ستره والعافية»

تتبطنُ المفارقة هذه الجملة الشعرية من جهة تضمناها الإثبات والنفي معاً، أو من جهة رجائها للنفي 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 تتطورُ صفة الزمان - المائل في الليلة - من البرودة إلى المرارة، فيقول الشاعر:

«ليلة مُرَّة

طعمُها حنظلُ

والذي يتعبُ القلبُ...

قلبي،

والذي يتلفُ الروحُ...

جزء من الروح،

هي نفسه...

نفسى

ويندمج النبض ما بيننا...

فاواري من الحزن ما ساعني!!

غير اني اراد نفسي...

وارجو من الله ما لا استطيع!!

ارجو ستره والعافية.

العلاقة طردية في هذه التجربة ما بين نشاط الزمن، وبين ازدياد حدة الاستلاب والاعتراب لللاحق بالذات، فقد ترتب على انتقال (ليلة) الشاعر من صفة البرودة إلى صفة الحرارة المزيد من انشقاق الذات وانقسامها «حيث يتعب القلب من القلب، ويتلف الروح بعضها»، كما تنقسم الذات إلى مُراود عن نفسه، وقائم يفعل المرادة، وتنقسم من حيث الوعي بالآزمة إلى شطرين: شطر يتوجه بالدعاء إلى السماء، وشرط مُترك لعجزه عن الاستطاعة.

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

يقول الشاعر:

«ليلة شارفت صباحها..

والمدى... بين صبح وليل.. طويل

طويلُ كما رجفة الحزن في خافقي...
كأي مسافة يؤس...
تُحيلُ الزمانَ أسي،
وتقتاتُ من مقلتي دمعها!!
فلما حملتُ من الهم ما لا اطيعُ...
تجاسرُ قلبي
ورحتُ أراود نفسي...
وأرجو من الله ما لا أستطيعُ...
أرجو ستره والعافية!!»

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

- 1 - مسافة البؤس الذي يحيلُ الزمانَ أسي.
- 2 - مسافة البؤس التي تقتاتُ دمعَ الشاعر.
- 3 - الهمُّ الذي يُثقلُ كاملَ الشاعر.
- 4 - الذاتُ التي يُراودُ بعضها 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.

التضاهر بين الإحساس بالاغتراب والمعاناة من حصار الزمان، يُعبرُ عنه الشاعر في قصيدته «أنهيار» حيث يقول:

«أغادرُ نفسي إليُّ»

الملم مني بقايا الخطايا التي مُورست ذات ليل»

في قصيدته «أتأبجد في الوهم وحيداً»⁽¹⁰⁾ يُعلنُ الشاعر اغترابه بدءاً من العنوان الذي يركز فيه على ضمير المتكلم المفرد في أتأبجد، ويؤكد وحشته واغترابه في قوله «وحيداً»، وهو في ذات الوقت يُعلن إعادة تكوينه لذاته المغترية هذه، من خلال فعل التأبجد، ويثير الشك في إمكانية حدوث التكوين أو التأبجد، حيث يُحدّد 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 الرّيح...

وانعقاد الشياطين من محبسها...

وانصراف الكسالى عن الواجب...

أناقل...

تنمحي هي نزعَةُ التوثب».

يصف الشاعر ذاته هنا بصفات «اغترابية - لو صحَّ المسمّى -، فهي متناقضة عن الحياة، منعدمة التوثب، كما أنها منعدمة الكينونة، والسمة لأنها تشبهُ الرّيح التي انقطع عنها الهواء».

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

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

«أقتاتُ نكر السنين الماضيات

وشيناً من الـ كان أمس»

شيناً من الـ «قد يجيءُ غداً»

وشيناً من اللايجيءُ بتاتاً!!»

إنَّ الزمنَ المُحاصر للذات هنا، هو ذاته قُوَّتُها في رحلة الحياة، لكنه قوتٌ قليلٌ، وزاد غيرُ مُشبع، ننتيّن هذه الدلالة من خلال الفعل «أقتات»، ومن خلال المحدد من المعيش عليه من الزمان، وهو «شيناً»، وليس كُلاً متكاملاً، لكن الشينية تلحق بأطراف الزمان الثلاث، في ذات الوقت يبدو الماضي هو الزمن الوحيد المتحقق النشط في هذه الصورة حيث يأتي في سياق التحقق والنفاز 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 تناقله، ومواد نزعة التوثب فيه، إذ أتاه التناقل 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 سكنها في جسد الماضي، يقول الشاعر:

«تحتويني الفرائبُ..»

انكمش في ذاتي..»

كانحباس المياه في التربة الأسنة...

والدم البارد إذ يتخثر عبر الوريد

أتأبجد في الوهم وحيداً،،

يُعبّر الشاعر عن اغترابه، وانكماشه في ذاته من خلال متواليه من الصور الشعرية الدالة على العدم وهي: انحباس المياه في التربة الأسنة، 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 متواليه الأفعال استمرار المكابدة من حيث مجيئها في هيئة المضارع «أثأقل، تمنحي، أقتات، تحتويني، أنكمش، أتأبجد».

وليست الهيئة النحوية للأفعال وحدها الدالة على استمرار المكابدة بل إن توالي الأفعال أو ترتيبها يؤكد عضوية ما بينها، وعضوية النمو الدرامي للتجربة، فالحدث الأول الصادر عن الذات، هو التثاقل، يعقبه موت التوثب، بما يؤدي إلى العيش على ذكريات الماضي، والمرجو المحتمل من القادم، بما يُحيل الذات إلى شينية تحتويها الفرائب، فتتكمش الذات في ذاتها ويكون التحقق الإنساني، أو تحقق الكينونة محالاً، بما يؤدي إلى (التأبجد في الوهم).

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

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

«كالهزائم..»

إذ يعتادها العرب الطيبون

والمروءات..»

إذ غادرت انفساً حيةً

والرياحين إذ فارقت عرشها..»

اتابجد في الهم وحدي..»

ووحدي اكون 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 هزيمة الغافل عن الهزيمة، هزيمة المستلب (كهزائم العرب الطيبين، ورحيل المروءات عن الانفس الحية، ومفارقة الرياحين لشذاها).

وعلى الرغم مما تُوحى به هذه الصور الشعرية الثلاث السابقة من مُطلقية الهزيمة ولامحدوديتها، إلا 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 انفساً فيها حياة بما يُوحى ببعض الامل، كذلك الرياحين التي فارقت شذاها ما زالت منضوية على صفة

الرياحين... وهكذا تدلنا الصورة الشعرية على وجود قوة كامنة في جنبات الذات المتصدعة المغترية وهي قوة مُنخّرة تنهيا للفعل الخلاص.

هذه الدلالة المستنتجة نجد ما يؤيدها في بنية التعبير الأساسية التي نعتبرها المنبثقة الدلالية للتجربة، نعني قول الشاعر: «أتأبجد في الوهم وحيداً» التي قام الشاعر بتحويلها في هذه المرحلة من التجربة إلى: «أتأبجد في الهم وحدي»، وبذلك ينتقل الشاعر من التعبير عن وحدته وفق الصيغة الصُرفية (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:

«أتأبجد في الهم وحدي

ووحدي أكون المدي»

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 يضمراً بين جنباته فاعلية ما، تؤدي بالذات إلى البحث عن الانعقاد، خاصة عند وصولها إلى حافة المعاناة التي صورها قوله:

«مُترعاً بالهزائم

والوقتُ

إذ نقتاله بالسكون!!»

وتنهياً الذات المغترية لمرحلة متطورة من التجربة، تنهياً للخطر المنضوي في ذاته على الخلاص، وذلك حيث يقول الشاعر:

«كالسنايل...»

قد جهّزت نفسها للحصاد

وكالورق الذابل يساقط

من دون ربح!!

اتابجدُ في الهمّ وحدي..

ووحدي!!!

اكون المدى...

واقفاً... وجريح،

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

«اكون المدى...

واقفاً... وجريح،

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

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

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

«كالنخيل..»

وكالشاهقات...

أناجيدُ في الوهم وحدي

ولكنني لا أموت!

قد تمرُّ بنا موجةُ الريح

وقد تفحنني قامتي...

ولكنني استعيدُ النهار البهيُّ

وابني من الجرح

عافيةً

تهزأ بالريح

وتنمو باتجاه السُّما

قبلة

وشموخاً!»

تتجدد الذات من موتها فيما يشبه البعث الأسطوري، لكن هذا البعث لا ينبثق من كيان خارجي، بل ينبثق من رماد الذات، ويكون أناجيدُ الذات هو إعادة هيكلتها، وبعثها، وإعادة تكوينها من رماها.

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

«أتأبجد في الهم وحدي

ولكنني لا أموت»

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

«قد تمرُّ بنا موجة الريح..

وقد تنحني قامتي

ولكنني استعيدُ النهارَ البهِيُّ

وابني من الجرح..

عالية

تهزا بالريح

وتنمو باتجاه السما

قبلةً

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»، والدالة على غياب العقل والقوة في قوله:

«كالورق الذابل يساقط

من دون ربح»

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

«قد تمرُّ بنا موجة الريح/ وقد تفحنني قامتي»

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

«وابني من الجرح

عافية

تهزأ بالريح».

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

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

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

لمكة قد هنت نفسي وروحي
وفي جنباتها اطلقت بوحى
شباباً كنت في اوج التصابي
ولكني كسرت اليوم لوحى
سكنت مشارف الخمسين واما
لهي الخمسين قد زادت جروحي
اقول لها وقد مررت سراعاً
رويدك لم ازل عند السفوح
وما نلت المشارف والاعالي
وقد كانت لنا فتح الفتوح⁽¹¹⁾

ويستوقفنا هنا التناص الدال مع قول «قطري بن الفجاءة» في وصف تهيئه
من القتال مخاطباً نفسه وروحه التي امتازت لمرأى الأبطال:

اقول لها وقد طارت شعاعاً من الأبطال: ويحك لا تراعي

يتناص الشاعر مع هذا البيت، ويستحضر ما فيه من الشعور بالرهبة،
ويستلهم ما فيه من مناخ 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 والفرز في بيت «قطري بن الفجاءة» على إدراكه بلوغ الخمسين
ومفارقة خطى الشباب، وذلك حيث يقول:

اقول لها وقد مررت سراعاً رويدك لم ازل عند السفوح

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

مَضَتْ خَمْسُونَ، يَا وَيْلَ الْمَعْنَى
مَضَتْ أَيَّامَنَا، وَالرِّيحُ تَعْوِي
مَضَتْ وَالكَوْنُ سَجَلٌ نَكْرِيَاتِي
مَضَتْ، وَالْأَفْقُ فِي بَحْلِ شَحْوَحِ
وَتَقْتَهَبُ الْخَطَى دَرْبِي، وَرُوحِي
وَمَا قَدْ شَاخَ مِنْ أَمْسِي الْجَرِيحِ

كذلك يعترض إحساس الشاعر بالزمن مدائح لرموز الوطن، يقول في قصيدة «تحية الأمير» التي ألقاها بين يدي سمو الأمير تركي الفيصل⁽¹²⁾:

يَا نَجْلَ فَيْصَلٍ، وَالْأَيَّامَ مَعْجِبَةً
وَتَارَةً تَسْرِقُ الْأَمَالَ مِنْ مُقْتَلِ
تَمْضِي بِنَا، ثُمَّ نَمْضِي بَعْدَهَا مَرْقَاً
وَعَنْ أَسَارِ الدِّنْيَا قَلْبَهُ انْعَتَقَا
تَارَةً تَمْنَعُ الْأَفْرَاحَ وَالْأَلْقَا
بِئْسَ الْعَطَاءُ، وَمَا أَحْلَى سُرُوقًا
أَعْمَارُنَا كُلَّ يَوْمٍ، وَهِيَ نَائِصَةٌ
يَا حَفْظَ عَبْدِ سَعَى فِي خَيْرِ مَنْفَعَةٍ

إن إحساس الشاعر بالزمن - كما يصفه في الأبيات السابقة - يصلُ به إلى يقين بأن قوة الزمان الفاعلة بالإنسان، والفاعلة في الإنسان قوة (تشيئية)، فالأعمار تمضي بالإنسان، الذي لا يملك غير الحركة السالبة، حيث يكون مُضِيئُهُ مَرْقَاً مُسْتَتَاً، متخذاً هيئة المفعول به دائماً.

* * *

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

«1) كم من الوقت يمضي؟!»

ونحن نجدد انفاسنا في الهزيع الأخير من الليل

في النسق الأقل ذات قول، وفي اللغة الـ كانت

بريداً بيننا - في آخر الليل - وأول هذا المساء

المتفرد بالوجع الأليم!!⁽¹³⁾

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

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

وبهذا الوصف، يلقي 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) وكَم من الوقت شاخ!

وشاخت سنابله. ذلك الوقت المُتاح لاسئلة

الوجع الليلكي!!

وشاخت بنا مفرداتُ التامل، حتَّى غدت هذه المفردات حطاماً!!

وشاخت بلابلُ كانت تجيء صباحاً، ليورقُ منها الهديل

ولكنها لم تعد تموسقُ ذاك الهديل على شجر الروح
وأغصان قلب نمت باتجاه المواجه، حتى طواما الأقول!!⁽¹⁴⁾

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

(3) وكم ظل ينسجنا الوقتُ في غيئه...

فاستحالت رؤانا بكاء يدوزنه آخر الليل..

تحكيه الامنا في الهزيع الأخير..

وتحملة أوجاعنا 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 ثمّ؛ 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:

«وتحملة اوجاعنا كي نغيب... ولكننا لا نغيب!!»

إنه العيش بينَ بينٍ» 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، وتحرر الروح، فيقول في آخر فقرة من هذا النص المميز:

(4) هزيع أخير:

ونحن نللمم اوجاعنا..

نكتبها خلسة...

علَّ ثيضاً من الله يحملنا للفضاء الرُحيب!!»

إن الوقت الذي انتهى الشاعر أن يسكنه محض حلم، ورواغ. وإن الوقت الذي تلبسه، لا يريده. هذه الأزمة الإنسانية الموجهة استطاع الشاعر أن يصورها في نصّه «الملاذ» مُعبّراً عن الصراع بين المعيش والمرجو، أو المتحقق والمأمول، يقول:

«(3) على بُعد موت من القيض...

امشي إليها..

وأمسي يراودني عن غد...

لم أكنه...

ولم يكن!!

يراودني عن لضاء من الشمس..

لم يحن!!»(15)

كيانان فقط يواجهان الزمان في الرؤية الشعرية لهذه النصوص، هما: العقيدة، والقصيدة، وهدما يتصدیان لقدرة الزمان. يُصوّر الشاعر تصالحه مع الوقت، ومواجهته له، وانتشاه به - وهنا فقط يكون الانتشاء فعلاً ومفردة في تجربته - في نصه «تسايبح وصلوات» حيث يقول:

«هو الوقتُ سيدُ أيامنا...»

صاحبُ الكسب في المعمة

فانتبهز يا فؤاد مرافئه.. وابتهج...

ابتهل للسماء، وقل:-

إنني منتش بالضحي

مورقُ فيه الفؤاد

رغم هذا الشتاء»

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

وفي مفتتح ذات النص يُصوّر الشاعر الزمن مُسجى بالإبداع الشعري، وبالعبادة، خاضعاً، فيقول:

«الآن.. ارتدي نبوءة الوقت المُسجى بالقواهي...»

وافتح هذا الفؤاد على أبيض لا يرين...

قل إنه الماء الذي منه الفيائي أخصبت...

إنه الذكر الذي أحيا النفوس...

إنه مورقٌ بنشيج الساجدين!

إنه وقتُ الضحي،⁽¹⁶⁾

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

«أيا فلُكأ.. وما بسطتُ يد الأمس إلا لك
وما كنتُ أبحثُ عن غد إلا بك
فكيف تولى علينا يسار الظنون
ونحن عليك نولِّي اليمين،⁽¹⁷⁾

الفعلُ الشعريُّ - 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، ويددُ للزمان. يقول الشاعر في قصيدة القصيدة:

«غائمٌ وجهك الآن.. وقد كنتُ صحواً
ما الذي اسلَّطَ الليلَ في وضح الصبح
وانهار هذا النهار
علهُ رهبةُ الظل... وموتُ القصيدة،⁽¹⁸⁾

لقد هيمنت جدلية الزمانُ على فكر الشاعر، وطرحه الشعري، إلى حد أنه حين
وَطأً لديوانه «كلما.. وقصائد أخرى» وطأ ب 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:

«كلُّما التقى جسدانا
يتحوَّل النهارُ إلى بستانٍ في حدائق الليل،

الأبعاد السوسيوولوجية والحضارية في دلالة الزمان:

لا يتخذُ الزمانُ بعداً ميثافيزيقياً فقط في شعر د. يوسف العارف، بل يتخذ أبعاداً سوسيوولوجية 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 والسوسيوولوجية في دلالات الزمان، قصيدة «عيون النهار»⁽¹⁹⁾ التي قسّمها الشاعرُ إلى أقسام، وجعل كلَّ قسم منها دالاً على جزء من أجزاء النهار، حيثُ «الضحى» رمزُ «الحاضر الراهن» في القسم الأول من القصيدة، بما يتيح للشاعر مساحة نقد الواقع. فيقول:

«1) الضُّحى:

بعينِ ترمُدُ فيها الضُّحى...

رايتُ سماءَ ملوثةً..

وطقساً يفوحُ بحُمى الكابة..

رايتُ وطناً له سمته..

وأرضاً لها نكهة الرمل

رايتُ الربيعَ توارى خلفَ أيامنا القاحلة،

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

«2) الظهيرة:

بعينِ تنام على حاجبيها الظهيرة...

ويرسلُ في نونها أحمرُ الشمس....

غلس الرؤية!!

يُوحى لها:

ان ترى الاسود/ ابيض...

والقفر/ خصباً..

والمساء/ نهاراً!!

علها ترتوي ظما وغباراً!!»

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

«(3) الغروب:

بعين تقاطر فيها شحوبُ الغروب...

ثلثتُ إلى بوابة العمر... أسأل!!

كان المساءُ ضباباً.. حالك الظلمة..

يُفلقُ في الوجه باباً وباباً

توكات نور مصباح قديم...

رايت الفيافي... ربيعاً..

وقرطبة تحثني بالصلاة..»

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

«(4) السُّحْرُ:

بعين تطلُّ عليها سماءُ الدعاء

ويبرزُ منها صباحُ التأملِ والغيب..

والدعوة الصادقة!!»

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

الليل (1)، الليل (2)، «الصباح المطير»، «تسايح وصلوات»⁽²⁰⁾.

ولذلك يصف الشاعر الزمان بأنه سيد الأيام، من حيث هو سيّد تجربته الشعرية، يقول:

«(3) هو الوقت...»

سيّد أيامنا!!

إن تآخينا معه.. أو تنازعنا معه

هو الوقت سيّد أيامنا...

صاحبُ الكسب في المعمة»⁽²¹⁾

لا نغالي إذا قلنا إن الزمان مرتبط التجربة الشعرية التي نحن إزاءها، وزنه الضوء الكاشف لموقف الذات من مُطلق الوجود الإنساني؛ فالشاعر يُفجّر 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 للشعر)،...، والزمان في كل هذه السياقات يندرج تحت السقف الدلالي العام لرؤية الشاعر لإشكالية الزمان؛ ومن هنا اختلف مع الدكتور الفاضل/ محمد أحمد حماد في قوله في مقدمته النقدية لديوان «الرملة ذاكرة... والريح أسئلة»: «ولعلّ التفسير الذي أميلُ إليه حيال كثرة، وسيطرة جو الليل ودلالاته في نصوص هذا الديوان أن شاعرنا يحبُّ الليل،

ويعشقه، حيث يجدُ فيه الراحة، وفيه لقاءُ الأهل والأحباب، والرحمة من حرِّ الشمسِ اللّافحِ!، نختلف مع هذا الرأي الذي لا يجسّد إشكالية الزمان في هذا الشعر؛ إنَّ الشاعر - وفق رؤيتنا النقدية، لا يهربُ من الليل إلى الليل - بالمعنى التقليدي، بل هو يواجهُ ليله ونهاره، ويواجهه - كما يبدو في قصائده - كافة مفردات زمنه استتارة من حرِّ الفكر. إشكالية الزمان في هذه التجربة أعقدُ من أن يكون الليل - أو أي مفردة أخرى للزمان - وعاءاً للإلتئاس بالأمل، أو الهرب من حر الشمس، وهذا ما يدلُّ بنا إلى طرح الأبعاد الأخرى للزمان في هذه التجربة:

* * *

أبعادٌ غيرُ أحاديةٍ لإشكالية الزمان: الإثناء، والخلاص!

لا يتخذُ الزمانُ بعداً أحادياً في هذه التجربة الشعرية - كما سبق وأشرنا - فهو غيرُ مُوطَّرٍ بإطار الطرف المُعادي للذات الإنسانية، أو المُتريِّصُ بها لإفنائها فقط يتخذُ الزمانُ دلالاتٍ أخرى داخل التجربة الشعرية، دلالات متضافرة مُعقدة، تمنحُ هذه التجربة سمناً تراجيدياً.

الزمان في كثير من نصوص التجربة ساكنٌ ومسكونٌ، مُتريِّصٌ ومُنقذٌ، هلاكٌ، وخلصٌ، وإفناءٌ وبعثٌ!! ذلك لأن الشاعر يُخلق من الزمان المادي الفعلي في الواقع الإنساني «هينات شعرية» للزمان، هينات محض شعرية من تحليق خياله، وهي تارة ماضوية، وتارة مستقبلية، كما أنه يُخلق من الزمن الهادي أناً 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 ثم - حاضراً مريراً، لم يكن ليستطيع مواجهته دون ذلك. يقول في قصيدته «الذكريات»⁽²²⁾:

كلما أوجسَ في نفسه خيفةً خافقي...

عاداً للذكريات!!

عاد ملتبساً ذاته

كي يُحيل المساء/ اللظى

واحةً...

يستعيرُ الشاعرُ - في هذا الموضع من النص - مناخ الخوف والوحشة اللذين اعتريا - موسى عليه السلام - عند جمع السحرة له، وذلك من خلال ارتكازه على أسلوب «التفاصيل» مع الآية القرآنية الكريمة من سورة طه، وهي قوله تعالى «أأوجسَ في نفسه خيفةً موسى»⁽²³⁾ وهو ينطلقُ من إحساسه بهذه الوحشة إلى فعلين شعريين هما: «التوحدُ مع الذات - يُعبّرُ عن ذلك قوله «ملتبساً ذاته» -، تحوير الزمن - يُصوّرُ ذلك في إحالة المساء إلى واحة وهو «لظى».

إنَّ استعداد الشاعر للزمان على الزمان بنية فكرية ودلالية أساس في شعر الدكتور يوسف؛ فهو يقتل الوقت بالوقت، ويتقي الخوف من الفناء بالامتداد في أشكال أخرى للزمان توحى له بالبقاء، أو تُؤممه به. تطالعنا هذه البنية في قصيدته (رهف). يقول:

١) كلما صار بيني وبين فراغٍ مرير...

وهمّ ثقيل

ووقتُ ضياع

عدتُ نحو الطفولة...

اغزلُ منها وثاراً..

وذمية شوقٍ...⁽²⁴⁾

يُفجّر 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:

«لتأتي رهف

فأحني لها قامتي

أكون لها دابة... وحصاناً عتيقاً...»

إن الانحناء - المُسند ظاهرياً إلى القامة هنا - هو انحناء الروح، وامتثالها لسُنّة 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 المائل 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 قائلًا:

«أقول لها:

أن للقوس أن ينحني

وعلى السهم عبور الفضاء».

ويُصورُ الشاعر إشكالية طراد الزمن في نصّه «يوم 25 رمضان» ويُصورُ 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 بمجيينهما إلى زمنه الخاص المائل في الماضي، فيحوّله إلى زمن مُستساغ، وحاضر يرتضيه بالتحوير الشعري فقط.

يقول الشاعر:

«كلما هل هذا الصباحُ

وهذا المساء!!

رجعتُ ليوم مضي..

كأني به الآن أت»

الزمن في هذا النص يتخذ هيئة نسبية، وهي نسبية شعرية لا نيتشوية، فالزمن هو «الحاضر المطارد للشاعر» - ممثلاً في الصباح والمساء، وهو الماضي المتخلّق في الشعر خلاصاً - في قوله رجعت ليوم مضي - وهو الحاضر المتحوّر من الماضي «كأني به الآن أت».

الشاعرُ يصنَعُ زمنه 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:

«تفاطت.. حتى ارتويت...»

ورحتُ أعانقُ ماء الحياة!!

ونحو البشارة...

والحب...

والعنفوان

ونحو الصبا

والإماني العذاب!!

وعُدتْ أقلب في خاطري كلُ إيماننا المورقات،⁽²⁵⁾

هكذا تنبتقُ 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 يبدوهُ
الشاعر بأنشودة الطفولة المرحة بالمطر - في الوعي الشعبي - يقول:

«يا مطرة حطّي حطّي...»

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

«ويضحكُ وجهُ السماء.

يُضيءُ مفاثن هذا الظلام/ الدخيل...

ظلام الضباب الجميل!!»

وفيما يشبه الانبعاث، ينهضُ الزمنُ القديم حياً، ويجددُ 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 شفتي الزمانُ القديم
وتنثالُ في خاطري اغنيات...
أمدُّ لها عقبُ الذكريات!!
اغني لها:
«يا مطرة حُطِّي حُطِّي...» (27)

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

يمارس الشاعرُ فعله الشعري التحويري في الزمن في نصّه «نشيدُ لنوارة
القلب»، فيقول:

«هو الصبح...
نوارة القلب...
اججته... فاستحال بقايا صباح
وازجيته لُطنة الروح..
لعاد صباحاً يموسق
كلُّ البرايا» (28)

الشاعر - كما نرى - يبادر الزمن بأحد فعلين مما تحويره من جزء إلى جزء
أو هيئة حاضرة إلى ماضية، أو يبادره بتغيير ملامحه، كما يبادر الصبح هنا
بتحويله إلى صباح يموسق البرايا.

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

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

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

يطرح الشاعر هذه الرؤية في أكثر من قصيدة شعرية، منها قصيدة: «غدأ يسبل الصُحو قامته»⁽²⁹⁾ التي يُهديها إلى أخيه الرامز إلى المستقبل في هذا الطرح. يقول الشاعر:

«غدأ

تغسل الأرض أدرانها...

أفيق على الصُحو...

امحو سينات الزمان المترهل...

أقلو زقزقات العصافير...

حتى انبلاج الصُباح»

يُمثل غسيل 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، تُعبّر عنها متواليات الأفعال، وهي: الإفاقة على الصُحو، محو سينات الزمان، اقتفاء زقزقات العصافير حتى انبلاج الصُباح.

نلاحظ العضوية في متواليه الأفعال السابقة، والمنطقية والتدرج أيضاً حيث
طهر الأرض تعبه الإفاقة تعبها المبادرة إلى محو سيئات الزمان يعقبها الولوج
إلى نبض الحياة وهزجها حتى النجاة المتمثلة في انبلاج الصباح.

تبدأ هذه الدورة بـ «الغد»، وتنتهي بـ «الصباح»، أي أنها تبدأ وتنتهي
بمفردات الزمن، لكنه الزمن الماضي، الواعد المتبلج، بما يُشكل دائرة طرفاها زمنيان
كما يلي:



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

توغلُ فينا مساربُ ضوء بهيُ

وتجتاحنا اغنياتُ الحقائق إذ مسُها الطلُ

والظهرُ

والأمنيات

فتغفو على صدرك الغض أحلى الاغنيات!»

الصورة تنبض بالحركة الحية، والتفاعل بين مفردات الكون فيما يشبه الصدر والورود، والشهيق والزفير؛ فانبلاج الصبح وهو انبثاق وانبعاث، يعقبه توغل الضوء البهيم في الذات الإنسانية، والتوغل ولوغ، وديبب في الأعماق بما يُضاد في الجهة والهيئة فعل الانبلاج، ثم يعقب التوغل اجتياح أغنيات الحدائق عند مسّ الظل لها والظهر و.... ويصبح المسّ - وهو ظاهري رقيق - استثارةً لفعل الاجتياح الذي هو إزالة وإعادة ملامح...

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

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

«غدأ

يسبلُ الصحو قامته

سوف تهفو إلى واحة شوق

ترتلُ فيها المعاني وقد توجت بالبياض

يرتلُ فيها الرفاق أساريهم

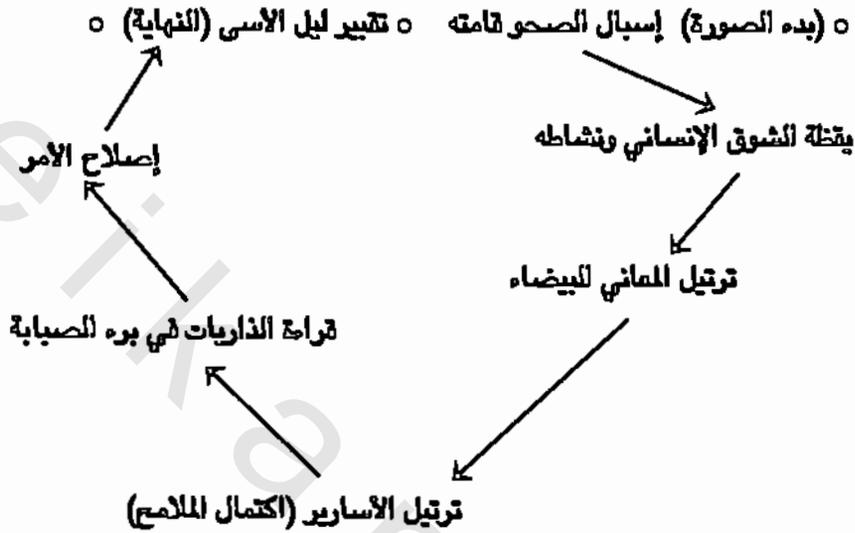
حينما تعترك الصبابة

تقرأ - في بُرئها - الذاريات

فيصلح من أمرنا ما استرابَ

ونولجُ ليل الأسى في التراب»

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



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

وهنا تبدأ المرحلة الأخيرة من التجربة وهي (الخلاص) التي يكون (تقبير ليل الأسي) مُفتتحها الدرامي، وبعثها، يقول الشاعر:

غدأ

تورق الروح بعد الجفاف

يكتسي الضوء ضوءاً

وَتُصَيِّبُ التَّبَارِيحُ اِنْسَاءً

وَإِيَّانَ يَمْضِي السَّحَابُ

سَيَاتِي خَرَّاجَ الْمَطَرِ

عِنْدَمَا نَعْلَنُ

أَنْ الصَّحَارِي عُثِبَتْ شَجَرًا

وَأَنَّ الْعِنَائِيدَ كَرَمٌ وَقَمْرٌ

وَأَنَّ الْبِياضَ يَهِيْمُنُ فَوْقَ السُّوَادِ

غَدًا: سَوْفَ يَنْبُتُ لَيْفًا قَمْرًا

ويذا يشملُ الانعتاقُ والخلاصُ جميع الذوات والكائنات، فتدبُّ الحياة في الجميع، وتدلنا هنا متواليَّةُ الأفعال على الإيجابية والنماء والبعث، فالروح «تورق»، والضوء «يكتسي ضوءاً»، وخراج المطر «ياتي»، والبياضُ «يهيمن»، والقمر «ينبتُ فينا».. هذا فضلاً عن تبدل التباريح إلى انسٍ، 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 السواد، القمر النابت، إيلاج ليل الاسى وتقبيره في التراب.

على صعيد الصورة الصوتية في هذه التجربة نلاحظ تسيُّد (صوت الرء) فيها، في اطراف 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 (الترهل).

3 - الذوات الدالة على الحياة، والإشارات المضيئة للحياة مثل: العصافير، مسارب الضوء، الطهر، (الذاريات)، التباريح (التي تفدو أنساً)، خراج المطر، الصحاري (المتحولة شجر)، الكرم، التمر، القمر، بُره الصبابة، التراب.

4 - يتسيد صوتُ الرءاء الأفعال الإيجابية المندمعة إلى الحياة، مثل: ترتل، يرتل، تعتريك، تقرأ، استراب، تورق.

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

وصوتُ الرءاء صوتُ مجهور تكراري مخرجه لثوي، وهو بطبيعته المجهورة يعطي إحاء 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 الرءاء في الأطراف السابقة: الأرض مركز الاستثارة، وعوامل الهدم والأفعال الإيجابية، والذوات الإنسانية وغيرها... أي أن الأطراف المتصارعة في التجرية، 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 مرتيناً 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.

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

«غداً...»

يستجيب لك الصحو...

يااا امرأة

في نقاء التقي تبردُ

توضات بالطهر والصلوات

انتميت إلى الضوء

والنرجس المشتهي

والضياء البهي

ايا امرأة 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، الفيم، المطر،
الامنيات، الصلوات، الطهر، الصبوة، التمرور».

ويتمخض - كالتجربة السابقة = الغدُ المرتكز على الطهر والتقي، عن أيام
جُبلَى بالفناء والأمانى، والحب، والشعر...

يقول الشاعر:

«3» غداً

ترقلُ الأمنياتُ العذابُ
ونستبطن الطهر والصلوات
ونقتاتُ من الق الصبوة حتى الثمالة
حتى انتهاء المواجه
حتى يسيل المدى بالأغاني
ثم نغشدُ للحب قافية «.....»
سرهما «بيننا»
ايا امرأة من زبرجد
ايقونة من حريره

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

«للهُ درُ المساءِ الذي فيه تحتلن»

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

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

تظالنا هذه الرؤية الشعرية، والطرح الشعري للعلاقة بين الإبداع والزمن - وهي علاقة درامية بالطبع - في كثير من قصائد الشاعر، ولعل قصيدته «المفردات»⁽³¹⁾ من المميز طرحاً ورؤية في هذا المجال.

يبتدئ الشاعر قصيدته بالتهلل للصباح، بامتداحه، لأنه صباحٌ مخاض القصيدة، الذي يكون في ذات الوقت مخاضاً لذات الشاعر وخلصاً لها من أسرها الميتافيزيقي، يقول الشاعر:

«1» صباح النور...

يا هذا الصباح!!

صباحٌ تورقُ الأفكار فيه...

تماهت بين جنبيّ القصيدة...

تنامى سرُّها الفامضُ من أوريثي..

احتسي القهوة المرة...

ينتابني وجعُ الفكرة..

امضي لوريثات صهي...

ابتدر الأزرق..

اجني من الشوك وردة عشقٍ...

وشاحاً من الزهر الأخذ لي التبرعم

هذا الصباح

«ما إنها تُولد الآن...»

تخرج للنور مع النور.. إسمي عليها ورسمي

سوف أرقبها

واسميها: تباشير صبح وليد وليل توعدك بالمفردات»

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

«ما إنها تُولد الآن

تخرجُ للنور مع النور.. إسمي عليها ورسمي»

في ذات الوقت يُصوِّرُ الشاعر مخاض القصيدة مخاضاً للنور، وهو الصبح الذي أشار إليه في المُفتتح:

«تخرج للنور مع النور».

وكانُ الصبح اكتسب دلالة كونه صباحاً عند ولادة القصيدة فقط، ولذلك يُسمِّي الشاعر قصيدته:

«تباشير صبح وليد وليل توعدك بالمفردات»

ولادة القصيدة في هذه التجربة ولادة زمان مُضي، واجتهادٌ لزمن مظلم، أما الأول أي الزمن المضي فهو «تباشير الصبح» وأما الثاني المُجهد الذي يُقاوم بدءاً من ولادة القصيدة، فهو:

«ليل توعدك بالمفردات»

إنها مواجهة الزمن الاستلابي وهو في الغالب الزمن 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 ورؤاه ومعاناته.

هذه المواجهة لا تتم من قبل كيان الشاعر كإنسان، وذات إنسانية بل تتم من قبل كيانه الشعاري فقط، وهذه الرؤية تتسبب قصائد د. يوسف في هذا الديوان وغيره تعني تضعف الذات الإنسانية، وقوة الذات الشعارية في مواجهة استلاب الزمن.

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

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

«ودمأنا يوشك ان يستفيق...»

ها هو الآن..»

يحيا مع النور..»

وفي النور يفتدُ صباحاً وليداً..»

ويودع فيه مساءً توعدك بالمفردات!!»

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

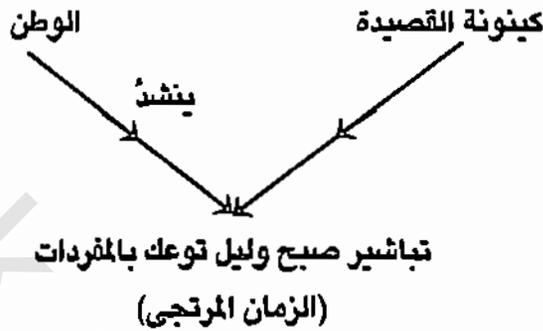
الحادث لكل من القصيدة وذات الشاعر من جهة، والوطن من جهة أخرى، بما يُثبت تماهي المخاض، وذلك على النحو التالي:

نقطة التماهي	للقصيدة والذات	الوطن
البنية التعبيرية	«ها إنها تُولد الآن تخرج للنور مع النور إسمي عليها ورسمي سوف أرقبها.. وأسميها: تباشير صبح وليد/ وليل توعك بالمفردات».	«ها هو الآن يحيا مع النور وفي النور ينشدُ صباحاً وليداً ويودع فيه مساءً توعك بالمفردات
(التبشير والاحتراف)	ها إنها تُولد	ها هو الآن
التماسُ مع النور	«تخرجُ للنور مع النور»	«يحيا مع النور وفي النور»
موقعها من الزمان	أسميها تباشير صبح وليد/ وليل توعك بالمفردات	«ينشدُ صباحاً وليداً ويودع فيه مساءً توعك بالمفردات»

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

ومما يتبعُ هذه التحولات التعبيرية ما نلاحظه من تسمية الشاعر للقصيدة

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



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 تأتي»

وإذ يتعمدُّ الشاعر أن يترك مفردة (دقة) دون ضبط شكلي (حركات الشكل)، يترك لنا أكثر من احتمال دلالي؛ فهي إما أن تكون «دقة» بفتح الدال، ومن ثم يكون المعنى صدور الزمن وانبثاقه من قلب الشاعر، بما يتماسُّ مع صدور الإبداع من الوجدان أو القلب، وكأنَّ الشاعر يؤكد أن زمنه إبداعي سمائه نابعة من شعور قلبه، وهيبته نابضة متكونة من رسم قلبه له.

والاحتفال الثاني أن تكون مُفردة «دقة» بكسر الدال؛ بما يُوحى بدلالةٍ أخرى هامة هي اعتبار الشاعر أنَّ مصدرَ انتظام الزمان، وضبط أوقاته، وحركته. وإنَّ أي

دلالة منهما، - بل إن الدالتين معاً - تؤكد - خصوصية الطرح الشعري لإشكالية الزمان في نصوص هذا الشعر.

* * *

إشكالية البدد والغياب:

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

كذلك تتفرد بعض القصائد بتصوير هذه القضية، ومن ذلك قصيدة «المرء» التي تعتبر واحدة من القصائد المميزة في نيوان «كلما وقصائد أخرى» من حيث انبنائها على مشهد شعري مميز غير مألوف، بما يُعتبر حداثة فنية، أي طرحاً غير مكرود.

يمثل «المرء»⁽³²⁾ في هذه القصيدة «المعادل الفني» للإنسان الذي يعاني عذابه ويكابد الحياة، فالمرء مكود من وطء الأقدام عليه، مرهق من وضعيته التي اتخذها الشاعر رمزاً لإجهاد الذات الإنسانية. يقول الشاعر:

«كلما ارهقته المدامُ

جيئةً ونهاباً...

سمعتهُ يئنُّ!

يشتكى من حمولة هذا الجسد...

من مسامير تبقابها...

من صدى خلخالها...

ومثلما عبّر «المرء» عن إجهاد الذات الإنسانية، عبّر كذلك - كرمزٍ - عن معاناة الإنسان من المُحال، أو نأي الأمانى. يقول الشاعر على لسان «المرء»، فيما يُشبهه الإسقاط الفني:

«ويقول:

يا الله...!

لو أنني كنتُ سلفاً...

كنتُ عالياً كالسما

وبعيداً بعيداً

كالنساء»

يُصوّر الشاعر من خلال هذه اللقطة الطازجة شعرياً - لقطة المرء - مكابدة الإنسان من المُراوغ المُتبدّد. هذا المُبدّد البعيد في هذا الطرح هو «العلو»، حيث يشتهي المرء - سأمًا من الوطء - الارتفاع ويشتهي النساء النائيات.

وفي قصيدة «باب»⁽³³⁾ تبدو المرأة - مرّة أخرى - حلمًا نائياً غائباً، والغياب ليس مكانياً، لكنه غياب وضعية وإشكالية، يقول الشاعر على لسان الباب:

«كلّما اوصدته يدُ غاضبة

تشقّق من جانبيه..

وقال

يتّها الغاضبة...

لستُ من صخرة...

ولا أنت من كسثناء!!

يتّها الغاضبة...

لا ذراعيك عهدن...

ولا خشبي من هباء!!

فارتقي!!

قد كستني الشموس حرارتها!!

ومن الظلم هذي الكبرياء!!»

الصدقة أيضاً حلمٌ متبددٌ مُراوغ، يُصورُ الشاعرُ ضياعه في قصيدة
«م.ر.غ»⁽³⁴⁾ فيقول:

«كُلُّمَا قلتُ هذا صديق...

تفيءُ الركائبُ مني إليه!!

ويغتسلُ الدمعُ في مقلتيه

وتنمو المحبَّةُ في بُرئيقه

لقيتُ النوى قادمًا من يديه!!»

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

البددُ يشملُ الشعر في هذه التجربة أيضاً، فتبدو القصيدة ككيان إبداعي
معادل لذات الشاعر، ووجود حميمي استعاضى عن غياب الوجود - تبدو - هي
الأخرى حلمًا مشاغبًا، ينقلتُ منه، ويأبى التحقق أحياناً. يقول الشاعر في قصيدة
«القصيدة»⁽³⁵⁾:

كُلُّما شامخبتني حروفُ القصيدة...

اوقدتُ في داخلي مشعل الشعر...

هرعتُ إلى قاعةِ المكتبة..

احكُ بماغي..

اطاردُ فيه الشوارد..

عَلَيَّ اَلهيء بشيء..

ولكنني لا اَلهيء!!

اعودُ بخفي حنين

وكفي هباء»

الهبائية التي ختم بها الشاعر نصه السابق، هي المحصلة الدائمة لطردياته في تجربته الشعرية، وهي ثمرة مطاردة الإبداع في نصٍ آخر يُصوِّر القصيدة حُلماً مُحالاً في ديوان «الرمْلُ ذاكرة... والريح اسئلة»⁽³⁶⁾، حيث يصفُ رواغ الحروف واستعصامها، ثم انقيادها في مخاضٍ مُرهق مُوجع، يقول:

(3) عجباً...

أهي الحروفُ اَلصَّنافات...

تمنطقن بالضوء...

وخاتلن التُّؤاد...

يوسوسن فيه بضوء القصيدة!!

أم هي الأحرفُ تفسجُ من ضوء التواريخ...

رؤاهنُ المنبذة!!

أم هي البوح؟

كم للبحر سابقه
تصطفيها يدُ الماضي..
ثمّ لا تابی تُعيده!!
فجاءة... راودتني...
تطلعت إليها..
فراحت كالطريدة!!
قلتُ يا هذي..
أفحصني علينا من الماء..
صُبِّي جسدَ الأحرف الحُبلى
وهاتي لي وريده!!
ها انذا اصطلي بحماها... فكانت قصيدة»

حلمٌ آخر يلحقه البدنُ في هذا الطرح، هو حلمُ الشاعر في الفوز بمناخ ثقافي مثالي، والحصول على وضعية معنوية لاثقة به في هذا الوسط. يُصوّر بدد حلمه في قصيدة «جريدة» مستتمراً هذا السياق لنقد أليات الواقع المحيط، فيقول:

«أتوقُّ إلى صفحات النكاثه...

علّي اراني...

ارى «رؤية» ذات يومٍ

بعثتُ بها

قلتها ذات مساء!!

او تجاذبتُ فيها طرفَ القول...

في عصبيةٍ من «....»

فلم الق إلا التجاهل..»

إنَّ البَدَدَ في هذا الطرح الشعري - يلحق حتى بالأمور المعيشية اليومية،
فهامو الشاعر في انتظار الراتب الشهري، - أو ما يسمُّيه بـ الفيء - وهو يأتي إليه
بالفعل، ولكنه يُنمِّمُ وجهة إلى صوبٍ آخر، يقول د. يوسف العارف:

«كُلُّمَا قَارِبَ الشَّهْرِ نَحْوِ الْغُرُوبِ...»

وبانت على بُعد قوسين كثيٍ خاوية!!

جاءني الغيثُ يهَمِي...»

ولكن إلى وجهة ثانية!!»⁽³⁸⁾

الإحساسُ الحادُ بالعدمية يُعبِّرُ عنه الشاعر في دلالتة المطلقة في قوله في
قصيدة «إعصار» - من ديوان «وعند الصباح لا يحمد القوم السرى»:

«كُلُّمَا حَنَّتْ إِلَى الْبُئْرِ دَلَانَا...»

ما ارتقينا

أصابنا إعصارًا،

* * *

الفصل الثاني

اغتراب الذات

obeykandi.com

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 الجامع، والعاطفة المتأججة، والنظرة الذاتية إلى الواقع الإنساني، والإحساس الثائر أبداً في مُعابنة الحياة. الرومانسية هي الشعراء من حيث هي البحث عن المثال ورفض السائد المكرور، والتوحدُ بالجمال الكائن في كل شيء حيٍّ أو جامد.

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

يُصوّر 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 الشعاعية والحلم، والمثال، وكل ما يخلو من الروح والفاعلية والنبض.

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

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

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

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

«افواجاً...»

افواجاً...

يحملنا المصعد!!

ننثرُ فيه ملامحنا...

ننشرُ فيه مشاعرنا...

ونفادر...

كلُّ في طابق

نفسائل:

هل.. يجمعنا ذات صباح

مصعداً،⁽⁴⁰⁾

ارتكزت القصيدة - كما بدا واضحاً - على أسلوب المفارقة الكامنة في نموذج المدينة ذاتها، 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 يجمعنا ذات صباح مصعداً؟» هذا المصعد يقوم بدور الاستلاب الذي يبدو ظاهرياً احتواءً، يقول الشاعر:

«ننثرُ فيه ملامحنا...

فنشرُ فيه مشاعرنا...»

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

«ونفادر..»

كلُّ في طابق»

المفارقة هنا هي أن أداة الاستلاب هي ذاتها أداة اللقاء التي ترتبط بها الذوات، وتنتظرها في شفق، لأنها سبيل اللقاء الوحيد. هذا ما يطرحه الشاعر في قوله:

«نفسائل»

هل.. يجمعنا ذات صباح

مصعداً،

وهنا عند هذا الحد من القصيدة، كان يجبُ على الشاعر أن يُنهي القصيدة لأنها اكتملت كتجربة شعرية ارتكزت على التلويع 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 الحدائثي. لذلك نعتبرُ أن الأسطر الشعرية التالية من القصيدة محضُ استرسالٍ غنائيٍ مكرور، لا يضيفُ إلى القصيدة شيئاً، بل يُهدِّدُها بانتزاع ما فيها من تكييفٍ دراميٍّ مُوحٍ، نعني بذلك القول التالي للشاعر:

«افواجاً

افواجاً

يفزلنا المصعد

فنزل فيه امانينا...

ونفانر...

كلُّ يحملُ صورته..

وتظلُّ الصورة في المرآة..

عالقةٌ كالمصعد!!

يا!!!!!!... .. الله!!

كم يتحملُ هذا المصعد!!

ممن ينزلُ ادواراً

او ادواراً يصعد!!»

لقطة شعرية مبتكرة أخرى يعرضها الشاعر في قصيدته «السلم»⁽⁴¹⁾ التي تبدو مشهداً شعرياً مكرراً لقصيدة «المصعد» السابقة، ويقوم «السلم» بدور المعادل الفني للمدينة، ويُعبَّر عن الآلة التي أصبحت وحدها خيط اللقاء بين الذوات الإنسانية في المدينة. يقول الشاعر:

«في دارتنا...»

- دارة اهل التعليم -

خمسة ادوار لا اكثر..

يجمعها بين الناس «السلم»..

درج يعلو..

درج يهبط..

لبي الثامنة إلبعا..

تكنس اجساد..

ترقى.. تتهدا

متعبة من كسل المرقداء»

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

«كم يسالني شاباً

يسال عن وقت الظهر

متى؟

ويسال:

هل حان الموعد؟»

في قصيدة «الجريدة» عرَضنا تعبير الشاعر عن معاناته من الاغتراب، وهو في ذات القصيدة يُصور اغترابه في درجة عالية منه، حيث يبدو ذاتاً مستوحشة، تصلُ بها وحشئها إلى الاتناس بأوراق الجريدة... إنه الاتناس بغير الإنساني،

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

كُلُّما أوَّدد الهمُّ صمقي...

واعتراني من البرد برد...

بحلث عن الداه عند الجريدة!!»

وتأتي قصيدة «البحيرة»⁽⁴²⁾ لتُعبّر 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 نُزلُ يحطُّ الرحالُ به..

ويخرجُ..

إلى «تلعة» يُخبئها شعره

ثم نكشُفُها في ليالي:

الضوء والصوت!!»

يصفُ الشاعر تحول «البحيرة» من النمط الشاعري الطبيعي الموحى بالفطرية، والتلقائية، والجمال غير المتعمد، إلى نمط «المنظر السياحي» المُرتب والمتكُف، والمحاط بليالي الصوت والضوء. تحولت البحيرة من ملامحها التي وُصفت في طرح «لامارتين» إلى ملامح المدينة المعاصرة القاتلة للرومانسية، لذلك فإنَّ قصيدته تبدو رثاءً لبحيرة لامارتين، لملامحها، ومُشمئلاتها الإنسانية التي

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

«وهكذا نظلُّ مندفعين نحو شيطان جديدة، نضربُ في ليلِ الأبد إلى غير عودة،
أفلا نستطيعُ أبداً - فوق مُحيط السنين - أن نُرسي القلاع يوماً؟ كاد العام ينتهي،
أيتها البحيرة... فأنظري! ها انذا أتى إليك وحيداً اجلسُ فوق هذه الصخرة، حيث
رايتها تجلس، قريباً من الأمواج الحبيبة التي كانت ستراها من جديد. وهكذا كنتِ
تهدين تحت هذه الصخور العميقة، وعلى جوانب هذه الصخور كُنت تتكسرين،
وهكذا كانت الريحُ ترمي بزبد موجات على أقدامها الفزيرة. ذات مساء - إلا
تذكرين؟ كُنَّا نسبحُ في صمت، حيثُ لم يكن يُسمع من بعيد، فوق الموج وتحت
السموات، سوى خريز المجاييف تضربُ - في إيقاعها - الحان موجاتك.. أيتها
البحيرة.. والصخور الصماء.. والكهوف.. والغابة المظلمة انثُنْ في أمان من الزمن،
بل إنه يُعيدُ إليك الشباب، فلا اقل من أن تحتلظن، وأن تحتفظي - أيتها الطبيعة
الجميلة! - بذكرى هذه الليلة»⁽⁴³⁾.

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

وفي قصيدة «الضباب»⁽⁴⁴⁾ يصوِّرُ الشاعرُ من مُنطلق اغترابه الرومانسي

ملامح المدينة اللاشعرية، المدينة الصائمة، قاتلة الروح والإبداع، حيث تفجّر 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 والشجى، والاعتراب، وفي ضباب المدينة تنعدم الرؤية، والصفاء، ووضوح العلاقات، والدّفء، وتبقى برودة المدينة جائمة على الذات، مثيرة لاغترابها. يقول الشاعر:

«سحاباً. تراه. يُغطّي الأفق الممتدّ حتى السماء!!

ورياحٌ تقود مساراته في شعاب المدينة.

يعلو...

ويهبط...

فتخرجُ كائنات المدينة كيما تواري حزنها..

تخرج كيما تصائحُ وجه السماء البديل...

وتعلنُ عن غريها...

تعلنُ عن أفق ضاق بعد اتساع!!»

يتصيّدُ المقرب من ملامح المدينة كل ما يؤكد له معاداتها لكيانه الإنساني، وكل ما يؤكد له خطر تهديدها لروحه، فالمدينة بطبيعتها «تكوين معاد للروح، وللشاعر الرومانسي بما يمثله بتكوينها المميز الدال على الصخب، والعلاقات المادية العملية المنظمة، ومعاداة الروح، وعملة الآلة والبنائيات 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 رمزاً لاغترابه، ومناظراً لذاته المستوحشة. هذا المعادل الفني هو «الجبلُ الاخضر» 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..

وأشجار «عرعر» تنبتُ في جانبيه...»

والسحاب إذا حلق.. مد إليه يديه...»

وكانت طيورُ «الكناري» قدلُ 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 مفارقة لحياة الجبل، حيث يُصوّر اعتداء المدينة على هذا الجبل، وزحف الآلة والمادة عليه، فيبدو الجبل في الجزء التالي من القصيدة - محاصراً بالبنائيات الإسمنتية، ومخنوقاً بأسلاك الكهرباء والإضاءة الصناعية. يقول الشاعر:

«وها إنه اليوم - في زمن الجذب -

نبكي عليه..»

طوقته الممارات من كل فج

وسدت على مقلتيه..

وعنه خلطنا اخضرار الشجر..

لننثر فيه اخضرار الكهرياء!!

تنبثق فنياً من رمزية الجبل أكثر من دلالة تسوق 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 رمزاً مشعاً للحياة الفطرية عامة وقد لوثتها المظاهر الآلية المادية. كذلك يبدو الجبل رمزاً للشاعرية والحلم المضيعين في الحياة الحديثة.

والجبل في هذا الطرح يستدعي إلى ذاكرتنا قصيدة «الجبل» للشاعر الأندلسي «ابن خفاجة»، ولكننا نلاحظ أنه رغم اشتراك الشعارين في اتخاذ الجبل رمزاً، إلا أنهما يختلفان في الطرح والرؤية الفنية، وفي الدلالة المنبثقة من رمزية الجبل، إذ وُجّه «الجبل» في قصيدة ابن خفاجة إلى تصوير جمال الطبيعة الأندلسية، وتصور إحساس الشاعر بسيرة الزمن، فرمز الجبل - في رؤيتنا النقدية التي نفترضها هنا - يحيلنا إلى «مطلق الزمان» الذي تمرّ عليه الأجيال البشرية، وتتعاقب عليه الليالي والأيام واختلاف الفصول، وهو قابع ساكن يأتي إليه اللصوص والزهاد، والتائبين والعشاق، ويستمع إلى أسرار كل هؤلاء ويحمل في قلبه مواجع البشر، ويتألم ويستشعر الفراق، ومعاني الفناء وديببه، بينما يبدو في ملامحه الخارجية مهيباً وقوراً قد لاث على رأسه عمائم من السحاب، جليلاً صامتاً.

وفي قصيدته «شرايين المدينة»⁽⁴⁷⁾ طرح شعري، ومعالجة فنية أخرى مميزة للتعبير عن إشكالية الاغتراب في دلالاته الرومانسية.

الشوارع في هذه القصيدة هي شرايين المدينة، وهي شرايينٌ ضعيفة مرهقة، مُستباحة، مُدماة، تنبضُ بالحياة، والالم والإهمال، وتئن من اجترأ 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، مُجهَد مُستباح، بما يتمثل فيما يشير إليه من صور جزئية مثل: «العيون الناعسات» و«أنفاس المتعبين»، و«المارة الذين لا يمتلكون غير الغبار»، و«الباعة المفترشي جانبي الطريق أو الأرصفة بما يشير إلى تهميشهم، وكذلك «الكناسون المتعبون»، و«إبناء المدينة الشاردون الساهرون» والذين ينهالون بدورهم على الشوارع «بالاساخ».

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

تمثل هذه العناصر البشرية والعناصر غير البشرية مجموع كيان شوارع المدينة أو 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 تُعِينها 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 فتوات» .

هي مؤلة: «أوجعت كل شيء»/

فارتقت

وانفتحت/ بين/ بين»

وهي جريحة في تعبيره:

«مثخنة بالجراح»

وهي مُستباحة: «يكنسها القصبون»/

ويضفي عليها اتساخاً

بنوها

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

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

اتقن 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 بالفتامة والإعتماد للمدينة السالبة للروح.

هذه المدينة القاتلة تدفع الشاعر إلى البحث عن أرض بديلة، تكون هي المدينة الفاضلة، هي الوطن، هي اليوتوبيا والحلم.... وهنا تأتي قصيدة «الملاذ»⁽⁴⁸⁾ لتمثل لحظة الكشف الرؤيوي، حيث يواجه الشاعر المهترابه، ويزداد يقيناً بمحالية الفكك من هذا الاغتراب.

يُصوّر الشاعر في هذه القصيدة ذروة معاناته من شرخ الذات وتصدها، من حيث رفضها لكل الأماكن، ونبذها لكل البلاد، ويتمها من الأوطان، يقول الشاعر:

«فايقنت أن الملاذ بلادٌ

إلى الآن لم تشتهييني

ولكنني اشتهي لجرها

واليقين الذي بين يديها»

يشتملُ الموضوع السابق من القصيدة على جملة شعرية هامة دلاليًا لا يستطيع الناقد تجاوزها، لأنها تُصوّر في هذا السياق، وتُجسّد أزمة اغتراب الشاعر، وتصف حدّة الصراع التي يشتمل عليها هذا الاغتراب، هذه الجملة هي قول الشاعر:

«الملاذ بلادٌ / إلى الآن لم تشتهييني / ولكنني اشتهي لجرها»

تعتمد هذه العبارة على مفارقة فاجعة، لا على المستوى اللفوي فقط، بل على المستوى النفسي والفكري، إذ إن 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. أمّا

البلاد (في دلالتها الواقعية أو الحكمية) فهي تبادر هذه المشاعر الإنسانية بالصمت والإعراض... بما يُمثّل وجهاً من وجوه الطردية في هذا الشعر.. وهكذا يكون الطرخُ الشعري لموضوع الاغتراب في صورته الرومانسية امتداداً لتواليه 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 بأعضائها ملاذاً من هذا الانشقاق!

هذه الإشكالية التي تصوّر إجهاد الروح، وتعتقد مشاعرها تشكّل موضوعاً شعرياً هاماً في قصائد الدكتور يوسف العارف نحاول استقراءه، ومقارنته 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 أن هذا التقسيم المرحلي لإشكالية الاغتراب تقسيمٌ شكلي نظري تستجبه الدراسات النقدية، لكنه على الصعيد النفسي والفكري لا يمكن جدولته، وترتيب مراحل، لأن الذات الإنسانية كيان حي نابض تتداخل مراحل، ومشاعره بدرجة تستعصي على الإدراج.

تُصوّر قصيدة «لما تفتيات ظلي»⁽⁴⁹⁾ مواجهة الذات لذاتها، ووعيها باغترابها، وضرورة التحامها بأشلانها في مواجهة هذا الاغتراب، يُصوّر الشاعر هذه المكابدات، وهو يعاني برودة المدينة. يقول:

(1) ولما تفتيات ظلّ المدينة

البيت أن امتت المقت

أدخل في

واكتبُ عنِّي
وأقناتُ نبضَ السُّؤالِ..
أحاوِرُ بعضي عن البعض...
وامتأخُ من لفتي بهجة الوقت..
أقتحم الممكن حتى الثمالة..
وأفتح درباً إلى المستحيل
فإمّا أكون
وإمّا أكون!!

على الرغم من اندفاع الذات إلى أبعاضها في قوله «أدخلُ في»، و«أكتبُ عنِّي»، «أحاوِرُ بعضي عن البعض»، «امتأخُ من لفتي» - على الرغم من هذا الاندفاع المستوحش - إلا أن الذات الراغبة في الكينونة والتي ترفض (إلا 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 تفيأتُ ظليّ...

تبيّنتُ أنّ لُضاء التوجّسِ صحو...
وأنّ اصطفاء البياضِ مريبٌ...
وأنّ احتباس السحابِ عن القطرِ عدلٌ...
لأنّ اللُضاء تلوثُ بالمويقات!!
وايقتُ أنّ زمانَ السوادِ يمود
ويحملُ في بُريته العتارب
يطلقهن على للة عانقت جمرة الطين..
ويطليهنُ على مصدر الضوء..

كي تختفي في الظلام!

وايقنت أن أرض النبوءات والظهور...

توشك ان تبطل بالرجس...

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، مُدخلًا لاستعاضتها بذاتها عن هذا الواقع، فيما يقول الشاعر:

(3) ولما تفيأتُ بأسفةٍ من فؤادي...

يحبُّ إليها المتعبون

يممتُ - نحو ذهول السنابل - وجهي لكيما أكون!!

وأوصدتُ عن مفرق الشمس..

كلُّ كوىٍ ساهمةٌ في الجنون..

وأشرعتُ منتعلاً هذي الظهيرة!!

♦ ومُبترداً في الظنون!!

تساءلتُ عن ممر الوقت

وكيف يكونُ الضُّحى.. كيف يكون؟

ولأزال ناس من الليل..

وفيه.. ومن سوءة الطين..

ينخرطون»

ولكن الذات 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...»

ولا زال ظلي يُعانقُ ظلي

ولا زلتُ أسأل:

من ذا أكون

ومن ذا يكون

ومن ذا تكون؟»

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

«ها أنذا

أغادر ظلي

وأمتاحُ هذي الظنون.»

الاغتراب عن مُطلق الوجود:

تنطلق الذات من مكابدات الواقع وافتقار 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، ولد مُطلق الوجود الإنساني، تقع في أفخاخ رفض واقعها ومعيشها من حيث ظنّت في عزلتها النجاة والخلّاص، وتتفانم أزمتها نفسياً وفكرياً حتى تصل في ذروتها إلى الاغتراب في صورته الميتافيزيقية - أو إحدى صورهِ الميتافيزيقية - ونعني الاغتراب عن مُطلق الوجود، وليس الاغتراب عن الآني المُتحقق.

يُصوّر 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 وجوههِ المختلفة، يقول د. يوسف العارف:

«بعيني...»

تشيعُ الذكريات..

وتلبسني حالة من الوهم..

من قلق البوح..

ومن حاجز الصوت -

إذ يغدو ركاماً!!

بعيني...»

اعتق هذا المدى نرجساً..

وابذرُ صبح الحقول على ليلِ الفُتدِ مسُها الليل

استحالت ظلاماً..

وهُلاماً

وكلاماً حراماً،

ويطرح الشاعر - في هذا السياق - يطرحُ الإبداع طريقاً من طرق الخلاص من الاغتراب، يقول:

«بعيني...»

ارتب هذي القوافي...

وامنحها بعض نفسي...

مشاغبة حرة..

او فضول ملام..

او عتاب صديق!!

وعطر خزامي!!»

يرتكز الشاعر - تعبيرياً - على قوله الدال «بعيني»، ويخلق من خلال تكراره دلالات تصور اغترابه، حيث يؤكد أنه - وبعينه - يرتب قوافيه، وبعينه أيضاً يدخل قلبه ويلتقي بساكنيه، وهكذا يكون التعبير مُفتتح كل انتقاله دلالية في القصيدة يهدف فيها الشاعر إلى زاوية من زوايا عالمه الخاص، مصوراً من خلال ذلك دهشته من معاينة تجربته (رأي العين)، ومصوراً في ذات الوقت دهشته من انقسام ذاته، وانشطارها أمامه إلى شطرين: ذات تعاني التجربة، وأخرى تعاينها، وتتابع تفاصيلها، وكأنها أحر. يقول الشاعر والجأ بتجربته إلى مستويات درامية أكثر تعقيداً:

«بعيني...»

أقول لكل القادمين

- من نسق القلب - إلى ثبج الروح

سلاماً - سلاماً - سلاماً!!

همُ الآن حولي...

أراهم سكارى..

أراهم يتامى!!

اراهم نشيداً..

وثغر حِمَاماً..!!

اراهم...

ولكنني لا ارى غيري الآن..

اراهم انا

اراني..

ارى فتيةً غادروني

صياماً!!»

تصف التجربة في نروتها الدرامية اضطراب روح الشاعر من تداخل الذات والاعيار، الأنا والآخر، تصف انسلاخ الذات من الآخرين أيضاً، حيث تمحوهم، تراهم، ولا تراهم، حين تبلغ الوحشة قمته، والتوحد درجته المساوية تأبي الذات إلا أن ترى ملامحها في المرأة رافضاً كل الأعيار، وذلك حيث يقول الشاعر:

«ولكنني لا ارى غيري الآن..

اراهم انا

اراني..»

وفي طرح مُميّز واعٍ يُصوّر الشاعر هذا اللون من الاغتراب في قصيدته «الملاذ»⁽⁵¹⁾، ويفتح القصيدة بمُفتتحٍ طللي على شاكلة الشعر العربي القديم. يقول:

«مروراً بها صحبي..

وبعض احبتي..

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 طالعتها في معلقة امرئ القيس، وطرفة بن العبد - وغيرها - وهي:
وقوفاً بها صحبي

هذا التعارض الذي أدى إلى استبدال «المرور» بـ «الوقوف» على الاطلاق يكشف لنا عن دلالة هامة هي حذر الشاعر للوقوف على الطفل، 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 الطفل.

- الشعور باليأس من جدوى هذه الوقفة الراثية.

- العجز عن تحمُّل مواجهة فعل الزمن في الأشياء وفي الذوات، أي في الطفل وساكنيه.

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

«اعتبُ فيء النوى..

فاسفرُ عن كائناتٍ لا تشيخ

وعن موقرةٍ للتوُّ تولد..

وعن مهرجان..

تجنُّد لي راحتيه الضبابُ

إكتسى بالزعفران..

وبالشَّيخ..

حتى تبدل في موتة ثانية

وأوي إلى سدرة المنتهى!!»

نستطيع 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، تُعبّر في مجموع طرحه الشعري عن إجهاده من عوامل البدد والفناء؛ ومن ثم فهي مفارقة فنية مُتعمّدة 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 تمحي 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 القِيض

امشي إليها..

وامسي يراودني عن غدٍ

لم أكنه...

ولم يكن!!

يراودني عن فضاء من الشمس..

لم يحن!!

عن مشيئة جدِّي الذي خان...

ولم يخن!!

يراودني عن امور لست افهمها
ولكنها - بالكاد - تفهمني!!
يراودني - عن امان لها القلب مُتسع
ولكنها سلعة لا تُرجى..
ولا تُرتجى!!»

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

وكما هو الحال دائماً في مثل هذه السياقات الشعرية في شعر د. يوسف،
يتسببُ البدد، وغيابُ الأحلام أفق هذه التجربة، فيقول الشاعر:
(5) مروراً بها صحيبي...

ولكنهم أوغروا الطير ان يمزجرهم
فلا غيث خير اصابوا..
ولا جاوروا جبلاً اخضرا.
ولا مطراً قد همى!!
فايقنتُ ان الملائذ بلاد..
إلى الآن لم تشتهيبي..
ولكنني اشتهي لجرها..
واليقين الذي بين يديها...»

وكما أشرنا - في موضع سابق - فإن هذا الوصف للصراع بين المُشتهي
والمُتَّحَقِّق من خلال المفارقة بين «اشتھاء 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 تسمَّى به هذه القصيدة، يصفُ هذا الملاذ بأنه واقع في اللامكان البشري، هو بعيدٌ عن الوجود الإنساني المُتعيَّن، بعيدٌ عن الأرض. يقول:

«فاوقد لنا مشرق الشمس..

حتى نوارى السُّها..

فجناتُ عدن هي المُشتهى...

هي المُشتهى!!»

وفي قصيدة «الموسم المُرتجى»⁽⁵²⁾ يُصوِّرُ 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، يُصوِّرُ الشاعر في هذه القصيدة كيفية لجوئه إلى الشَّعر، 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 مكابذات الذات، وإشكالياتها الإنسانية مواجهة إبداعية، لا مواجهة عملية ميكانيكية، حيث ينحصر دور الشعر وفاعليته، في الذات الإنسانية، وفي عامة الوجود في أنه يقدم ما أسميته بـ «الحل الجمالي»⁽⁵³⁾.

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

«ولمّا رايتُ البلاد..

وقد طوّق الليلُ أطرافها...

رسمتُ يداً تستفيثُ..

رسمتُ سماءً..

رسمتُ هلالاً وليداً..

وماءً

رسمتُ حقولاً وخبلاً..

رسمتُ نساءً

رسمتُ نخيلاً وشمساً

رسمتُ بيوتاً

وخيمة شعر.

واوعزتُ للروح ان تسكنها

رايتُ يداً قد تطول السماء...

وماء يسيرُ على حافة البدر

وخبلاً تُبارك خضر الحقول

وهياتُ نفسي لأحلى غناء.

إنّ ملامح «الموسم المُرتجى»، 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 - بافتقار 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 تكثرت في
القصيدة المفردات الدالة على السكينة والدفء والاحتواء، والحميمية مثل: البيوت،
خيمة الشعر.

* * *

تصدُّع الذات وانشطارها:

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

وتمثّل القصيدة التي عُنون بها الديوان النص الارتكازي فيه، كما أنها - فيما
يخص إشكاليات الاغتراب - تُعدُّ نموذجاً للتعبير عن استلاب الذات، وتصدُّعها.

تبدأ قصيدة «وعند الصباح 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» شماليّة ترتوي من دمنّا

هذا الذي تخترُ في رؤية داكنة،⁽⁵⁴⁾

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

«والرحيقُ الذي سارت به أنجمُ الصَّيفِ

توارت به خلفَ طيِّ الزمانِ

لم يعد ذاك للرحيقِ!!

لم يعد أبيضاً كالمساء القديم

لم يعد

لوُفته خياناتُ عصر عتيق!!»

انتفت كينونة الرحيق في هذه الصورة، مثلما انتفى فعل الارتواء والرؤية من
قبل، فقد استُغلب هذا الرحيق بفعل «التواري» وه التلوّث»، والتبديل «لم يعد ذاك
الرحيق، لم يعد أبيضاً».

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

«2» شماليّة ترتوي من دمنّا

شماليّة وتقول:

أيها اللالينتهي...

ذاك صيفٌ... فيه قد ضاع اللبن

واحتوتنا يدُ بيد.. سلّمتنا للزمن

فمشينا فوق شوك... وتسربلنا الكفن..»

تشتمل هذه الفقرة على أكثر من «مرسلة دلالية» يؤدّيها إلينا الشاعر من خلال «الذات الشمالية» التي تستثمر المثل العربي القديم في هذا الصدد، ونعني قولهم: «في الصيف ضيعت اللين»، وذلك كما يلي:

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

المُرْسَلَةُ الثانية: استلاب الزمن وحصاره.

المُرْسَلَةُ الثالثة: المكابدة التي تنتهي بالخضوع للموت.

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

«هذه أولى القراءات...»

وبعضي شدّ عن بعضي...

ها هو الآن بين مخاضين...

من زبد البحر

وزهد الصحارى الضامئات

إلى يدك/ الريح...

يرقبُ الشجر ندياً

وشيناً من الضوء

شيناً من الوقت/ الصديق»

الاغتراب هنا حادث في الذات التي تصدّعت وانقسمت، كما في قوله: «وبعضي شدّ عن بعضي»، بما أدّى إلى الصراع، «بين مخاضين». الصراع هنا بين كتلتي العدم الممتلئين في «زبد البحر»، و«زهد الصحارى».

وعلى الرغم من ذلك ترونو الذات إلى الخلاص، الذي يتمثل في مجموعة من الصور الشعرية المتتابعة:

«يرقبُ الفجر ندياً...»

وشيثاً من الضوء...»

شيئاً من الوقت/ الصديق».

تنتقل هنا مفردات القاموس الداخلي للتجربة إلى مناخ البشارة والتفائل 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:

أيها الواقف بين مخاضين..

ونار وبرد..

وليل ورماد..!!

ها أنت لا غلس يُوحى بفجرٍ

ولا صيف يُوحى بالبن..

ها أنت بين مخاضين..

ونار ورمل

وليل وجماد!!

«هذه أولى القراءات»..

وبعض النبوءات...

ولازلت في نصف الطريق!!

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

أما كتلة الحلم أو المأمو فيمثلها: «الشجرُ الغدي، شيءٌ من الضوء شيءٌ من
الوقت الصديق».

وتكاد تتغلب كتلة الواقع على كتلة الحلم التي بادر الشاعر ينفياها بمخاوفه
وهواجسه من قسوة الواقع، وذلك في قوله: «لا غلسٌ يُوحى بفجر».

كما بادر بنفي الزمن الصديق في قوله: «ولا صيفٌ يُوحى باللبن». ومن ثم
يبقى الواقعُ جاثماً بكتلته، مُثيراً لفرع الشاعر.

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

«شماليةٌ ترتوي من دما

شماليةٌ

والسرى اتعب القوم

هموا بالمبيت!!

قالتِ الرياحُ:

لا وقت في الوقت

ولا وقت كل نستريح

أيها القوم شدوا الرحال

اركبوا متن هذا المساء

فلا علمٌ عندي!!
عندما يأتي الصباحُ
قد يحمدُ القومُ السُّرى
او بما لا يشتهي البحرُ
قد تجري الرياح!!

ما زال فعل الاستلاب الذي يُمثل مُنبثق التجربة الاغترابية حادثاً، ونعني فعل «الارتواء من الدم» حيث تفتتحُ 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 كفي نستريح).

- حتمية المكابدة والمسير في قلب الظلام (اركبوا متن هذا «المساء».

- انتفاء الحلم، أو بقاءه محض احتمال غير مؤكد، وذلك في قوله:

«عندما يأتي الصباح
قد يحمدُ القومُ السُّرى
او بما لا يشتهي البحرُ
قد تجري الرياحُ

ترتكز احتمالية الحلم، وارتهاؤه على انتفاء صفة العلم عند الرياح في قولها:
«فلا علم عندي»، وهي فاقدة العلم بأقدارها، ويقدر الآخريين أيضاً، كما يتمثل في قوله:

«او بما لا يشتهي البحرُ

قد تجري الرياح»!!

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

(1) بين عيني رؤى سودٌ من النصِّ المُسجِّي

وتعاريجٌ من الهمِّ المُبرِّحِ

وارتعاشاتٌ خُفوقٍ

لستُ أدري كيف امحو هذه الأدرانَ عني

وعن عيني التي ما مسَّها الضوءُ..

ولم يكتب لها الصبحُ انبلاجاً،

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

في ذات الوقت تتركز الصورة الشعرية على اللاضوء، أو على الإعتام الذي اشتكاه الشاعر، ممثلاً في جزئيات الصورة: «الرؤى السود، 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: «الهمِّ مُبرِّح»، والـ «خُفوقُ» مرتعش، والنص ذاته «مُسجِّي» والذات

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

«سائرٌ قلبي على غيِّ المسافات...

ولم يابه لما يجري على الباب!!

قلتُ:

يا قلبي ثقُلب!!

فالليالي لم تعد تلك الليالي،

والأمانى ليس يحدها أمانى

والمسافات التي نمشي تطوول..

تطول ولم نقصر صلاة!!

قلت:

يا قلبي ثقُلب!!

فالمعاني البيضُ لا تبدو بياضاً

والمواويل التي عُثِي 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 الدالة على المنغصّات وقوى الاستلاب مثل: «المسافات، الباب، الليالي، النشاز (في الصوت)، بما يشيرُ إلى أنُ

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

كذلك تشيع المقاطع الطويلة في المفردات الدالة على الأحلام الملقاة أو المنفية بفعل قوى الهدم مثل: «الاماني، المعاني، بياضاً، المواويل، الحجازي، اليماني»، كما اشتملت مقردة (سادر) على مقطع صوتي يُجسد المدى الزمني الطويل لهذه الهيئة المُعدّية.

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 (تطووول)، وذلك في قوله: «والمسافات التي نمشي تطوول» ونلاحظ أن الواو كُتبت في هذه الهيئة ثلاث مرات بما يُعادل عدد المُنغصات التي يواجهها الشاعر في هذه التجربة وهي: «الليالي، الاماني (التي ليست بالاماني)، المسافات في هذه المنغصات تدخل بدورها في صراع مع ثلاث رموز لأحلام الشاعر وهي: «المعاني البيض، المواويل، الصوت في صفتة الحجازية أو اليمانية».

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

تشتمل الصورة على مُجسد أو مشهد درامي هو «القلب السادر» وهو موغل في انجذابه لغياً المسافات.

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

من حيث انتفاء المعاني البيض، والأمانى كذلك وانتفاء الليالى بظلامها في ذات الوقت بما يؤدي إلى سيادة اللالون في الصورة الشعرية، بما يعني العدم في الدلالة المنتجة.

وترتبط مراحل التجربة برباطٍ عضوي لا ينفصل عن العنوان المشتغل على مفردة «أصوات»، حيث ينتقل الشاعر في الفقرة الثالثة إلى تحديد نوع الصوت المهيمن على التجربة، وذلك في قوله: «غارقٌ في لذة 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، لست، ساموني».

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

مسرجاتُ خيلُ الامي	وتعدو بثؤاد مُستباح
كذرت ماءً فراتاً	سكبت دمع الرياح
هتكت سترَ الليالي	ومشت نحو البطاح
لستُ انجو من لظاها	غير أنني في فلاح

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

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

الحالة العرضية للتفعيلة	التفعيلة	قوى الفاعل الدلالي
هيئة تفعيلية تامة	فاعلاتن	خيل الأ/
هيئة تفعيلية تامة	فاعلاتن	مي وتعدو
هيئة تفعيلية تامة	فاعلاتن	مُسرجات
هيئة تفعيلية تامة	فاعلاتن	كدرت ما/
هيئة تفعيلية تامة	فاعلاتن	ء فراتاً
تفعيلة ناقصة لحقها (الزحاف)، وهو حذف الثاني الساكن	فَعِلَاتن	سكبت دم/
تفعيلة ناقصة لحقها (الزحاف)، وهو حذف الثاني الساكن	فَعِلَاتن	ومشّت نحـ

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أن (خيل الألام) بوصفها الفاعل الدلالي والنحوي في هذه الصورة الشعرية أتت في هيئة تفعيلية تامة، كذلك أتت المفردات الدالة على نشاطها الدلالي وتأثيرها في الذات، مثل «مُسرجات»، والفعل الدال على تنفيذها للحياة، وهو «كدرت ماءً فراتاً».

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

أمّا 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 المستنبية	التفعيلة	الحالة العرضية للتفعيلة
بفؤاد /	فَعَلَاتِن	هيئة تفعيلية لحقها «الخبين» وهو حذف الثاني الساكن.
مُسْتَبَاح /	فاعلاتان	هيئة تفعيلية لحقها «التسييع» وهو زيادة حرف ساكن.
لستُ أنجو /	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامة
من لظاهما /	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامة
غير أنني	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامة
في فلاح	فاعلاتن	هيئة تفعيلية تامة

جاءت مفردة «فؤاد» ناقصة خاضعة لأحد أعراض الزمان وهو الخبن الذي يعني حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف، بما يتسق مع دلالة انتهاك خيل الألام لهذا الفؤاد، وعدوها به، واستباحته. وكان النقص في التفعيلة الخاصة بكلمة «فؤاد» تعادل النقص الذي حدث له من الاستباحة، والعدو، وكان النقص العرضي يعادل فعل التاكل النفسي من هذا الفؤاد.

ينسجم هذا التصور مع مجيء التفعيلة الخاصة بمفردة «مُسْتَبَاح» في هيئة تفعيلية مزيدة بحرف ساكن بما يُعرف في علم العروض بـ «التسييع»⁽⁵⁵⁾. وقد أوجت هذه الزيادة باتساع مدى الاستباحة وامتدادها، بما ينسجم مع نقص التفعيلة اللاحقة بكلمة فؤاد؛ فالنقص في تفعيلة فؤاد يؤكد دلالة الزيادة في تفعيلة مُسْتَبَاح ويؤكد تحليلنا هذا مجيء الجمل الدالة على استلاب الذات الإنسانية تامة في هيئتها التفعيلية، وهي: لستُ أنجو حيث دلّ التمام العرضي على تمام الاستباح، وتمام فعل الأذى من قبل خيل الألام. كذلك جاءت تفعيلة «من لظاهما» 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

وتتسجم الهيئة التفعيلية التامة لهذين الموضعين من الفقرة، مع نقص الهيئة التفعيلية في الأفعال المُسندة إلى خيل الآلام في البيت السابق، ونعني قوله: هتكت سر/ 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، الأمي، لظاما.

وكذلك تشيع 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 طرده مع الزمن، ومنغصات الوجود، يقول:

«وإذا الدُمعُ في عيني تخثُر!!

قلتُ يا قلبي تقلب..

سوف اجري من نضالٍ في نضالٍ

غير أن الوقت لا يبدو رحيماً

لا.. ولن يُجدي قتالي.»

تضطلع الصورة الشعرية في هذه الفقرة بتجسيد حدة الصراع بين أطراف التجربة كما يلي: «الدمع المتخثر، والسهمي 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 يحدّ 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 التقفوي، والإيقاع الموسيقي السريع الذي يُذكرنا بإيقاع الطردية والحماسيات رغم اتساقه وفق تفعيلة «الرمل» أيضاً.

يقول الشاعر:

«فانتبذ وجهاً قصياً..

وابتدر صبْحاً جلياً..

وتفرّب:

- كائناً ما كنتَ

سعيداً أو شقيماً!!

وعلى رمسك سَجُل!

ليتني ما كنتُ هذا

ليتني كنتُ نسياً!!

فسلامٌ يومَ عشتُ

وسلامٌ يومَ متُّ

... يومَ أبعثُ حياً!!

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

صوّر الشاعر «مجرته» إلى الاغتراب طائعاً في توجيهه للقلب أن: ينتبذ الوجه
القصي، يتغرب، يتمنى العدم واشتهاه، وتسجيل هذه الشهادة على الرُمس، توديع
الذات للذات ومباركتها في توحدٍ مُوجع «سلام علي...».

كذلك صور الشاعر تشوّفه إلى الخلاص في قوله: «وابتر صباحاً 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 مداومة
المخاض لها، وذلك في قوله تعالى: «قالت ياليتني مت قبل هذا وكنت نسياً
منسياً»⁽⁵⁶⁾.

والتناص في القصيدة مُتصرف في بنية الآية القرآنية فقد استبدل الشاعر
أمنيته بتمنى العدم على إطلاقه بتمنى 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 بموقف، أو حادثة، أو حالٍ مؤقت كما في قصة السيدة مريم
التي داهمها العذاب والاغتراب في لحظة بعينها لحادثٍ بعينه، فكان تمنّي الموت
نابعاً من أزمةٍ أنية 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 امه ﴿وَالسَّلَامُ عَلِيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا﴾⁽⁵⁷⁾. وإذا تأتي الأفعال في الآية القرآنية في هيئة المضارع منسجمة مع المراحل الحياتية التي أطلق فيها المسيح عليه السلام هذا الدعاء، حيث كان صبيّاً في المهد يستعد لاستقبال القادم من الحياة، والقادم من أعباء النبوة - بينما تأتي الأفعال في هذه الهيئة المتهينة للقادم من الحياة، تأتي أفعال الجملة الشعرية التي يتناص فيها الشاعر مع الآية في هيئة الماضي في: «عشتُ، متُّ» بينما يأتي الفعل الدال على البعث في هيئة المضارعة.

ونلاحظ أنّ الهيئة الماضية للأفعال دلّت في ذاتها على اغتراب الشاعر عن الوجود، وشعوره بالانفصال عنه، فقد أوحى 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 تُوحى بالنفاذ والتحقيق «مت» مُعبِراً عن انفصاله عن الحياة.

أمّا الدعاء «بالسلام» فلم يلحقه الشاعر بالذات مثلما هي دلالة الآية القرآنية «السَّلَامُ عَلِيٌّ..»، 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 مُعذّبة 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 المُسجّي»، وهما يشيعان أيضاً في نسغ التجربة كما يلي: يشيعُ صوت السين المهموس في «سود، المُسجّي، مُسّها، سادر، المسافات، ليس، استسقى، ساموني، السحابة، مُسرجات، مُستباح، سكبت، ستر، لست، سوف، سعيداً، مسك، سجّل، نسيّاً، سلام».

ونلاحظ بالطبع غلبة المواضيع التي شاع فيها صوت السين على الأخرى التي شاع فيها صوت «الصاد» من الناحية الكمية. هذه الغلبة تنسجم مع تبوأ مفردة المُسجى، وهي - صفة للنص في العنوان - مركز قيادة الدلالة في هذه القصيدة فهينة «التسجية» هي مركز الدلالة، وجوهر الصورة، ومركز الإشكالية، لأنها هينة النص في العنوان، والنص معادل لذات الشاعر الذي نراه مُسجى كروح إنسانية منهزمة طوال هذه التجربة، بما يُصوّره في وصف قلبه في مثل: «غارق في لذة الصمت قلبي»، وفي وصفه له بأنه مُستباح، وأنه في نهاية النص مائت يُسجل شهادة اغترابه على رسمه.

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

الذات المفتربة 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 وتشبيد 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 نتقبل - وفق هذا - إمكانية اشتغال الذات المفتربة 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، إلا أن قصيدته «بكاية الليل والفاء» من ديوانه «وعند الصباح لا يحمد القوم السرى» 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 «الرملة ذاكرة... والريح أسئلة» فهذه القصيدة تالية في تاريخ إبداعها لهذا الديوان - حيث أرخصها 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 اتخذها الشاعر رمزاً للثورة والحرية، وقدمه 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 البكاية في الشعر، حيث دَرَج الشعراء العرب على طرح بُعد أحادي للبكاية - في شكلها الظلي - هو بكاء التارك حزناً على المتروك!! لكننا نواجه في هذه القصيدة بكاءً ذا مذاق جديد، حيث يبكي المتروك حزناً على التارك الراحل، ويعاني من وله التعلق والشجن والفراق!!

البكاية تمارسها البيدُ حزناً على الشاعر المرتحل الذي يُولِّي وجهه، وكيانه شطر حياة جديدة، صوب البحر ومفرداته وعالمه، يُولِّي وجهه إليه رانياً، متشوقاً للخلاص والصحو، والرؤية...

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

«تكلفني البيدُ..»

ان أخلع للبحر بعض اليقين

وان أكتب البحر في شرفات الفؤاد

الملم مد السنين الفاويات...

وانثرها - زنبقاً - عند جزر البحار...

لتورق بالمتع الفانيات روجي!!

اشاطره ثبج الطين... والملح..

وتفريد طير يُبلل منقاره في انكسار البياض

لثيوله البيد حين يفادر قلبي الثنار!!»

افتتح الشاعر قصيدته بتقديم طقوس ولاته للبحر - كما عايناً - 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
والمح».

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 «زنبقاً» أي كياناً مراوفاً
عند «جزر البحار».

وهو يُنتج من هذه الطقوس تورق روجه 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 يوازى انكسار الذات، وتصدع البيد من مفارقة هذه الذات.

تنسجم هذه الدلالات جميعها مع مناخ البكائية، ومع مفتوح القصيدة الذي يُعبّر عن الإجهاد والمشقة، ونعني قوله: تكلفي البيدُ.

وينسجم كذلك مع شجن المُلقّة، وهو قوله: «فياوله البيد».

وبين التكليف - وهو المفتوح - والوله - وهو الانتهاء المُغلق تقع مجموعة من متوالية الأفعال، وهي: «الخلع، الكتابة، الللممة، 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 بالبعضية
الكتابة	(في الشرفقات)	وقوعه على حواف الشيء
الللممة	«مدّ السنين»	نفي المد بنثر السنين عند الجزر
التورق	الروح	وقوعه للمتعمق الفانيات
المشاطرة	بين ثبج البحر والطين	وقوعه بين كيانين لا يتماهيان
التغريد	الطير	تبلى منقار الطير في انكسار البياض

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

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

«سماويةٌ رُوحِي اليَوْمَ
إذ يرقصُ البحرُ عند انشقاق الصُّباح
وهذا الصُّباحُ - صباحي

أَيْمُومٌ وجهي نحو المرايا..
وصفحة يَمْ يُراودها الموجُ مُستفحلاً
ويغري الشواطئ بالإنحاء
فتكتظُّ شوقاً سماواتٌ قلبي
وتقذف عند الشواطئ خوفاً
وأستنبتُ الرملَ والأبجدية...
إذ يورقُ البحرُ فوق يدي حروفاً...
لها هسهساتُ النسيم...

وتغريد طير يُبلُّ منتقاره في انكسار البياض
فيأوله البيد حين يُفادرُ قلبي الفئار!!»

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 بالإنحاء، وهذا البحرُ يُورق حروفاً وإبداعاً فوق يدي الشاعر.

مقابل هذه الفاعلية الدلالية للبحر، تكمن أفعال أخرى في كيانات أخرى، مثل الانشقاق «في الصباح»، والانحاء «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 استنجات الرمل

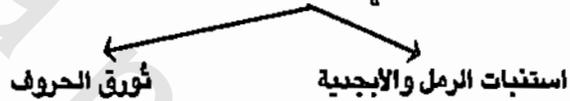
والأبجدية يؤدي إلى تورق البحر حروفاً. ثم تنتهي هذه المرحلة أيضاً بوله البيد.

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

«سماوية روعي اليوم»

لنكتظ شوقاً سماوات قلبي»

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



ولا تقف أهمية المناخ السماوي عند هذا الحد، بل هو مسيطرٌ أيضاً على
الصورة الصوتية، حيث يشيع صوتُ السَّين - (مرتكز السماء) - في مفردات عدة
هي: مستفحلاً، استنبتت، هسهسات، النسيم، انكسار.

يشيع إذن هذا الصوت في المفردات الدالة على القوة، والضعف، والمرتبطة
بالسما، وبالأرض، مُساهمات في تزكية أطراف التجربة. أما صوت الميم في كلمة
«سماوي» وهو شفوي مجهور، فيشيع في المفردات والأفعال الآتية: «أيم، 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 (السما، والبحر) بعد تركها لبيئة البيد

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

- يرقصُ (البحرُ) ————— ← أيُّمَّ وجهي.

- يراود، ويفري الموج ————— ← تكتظ شوقاً سماوات قلبي، وتقذف الخوف.

- يورق (البحر) حروفاً ————— ← يُستنبتُ (الشاعر) الرمل والأبجدية

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

نستقبلُ - مُتلقين ونقاداً - رسالة دلالية هامة تعدُّ عُصَبَ التجربة في المرحلة الرابعة منها، أو الفقرة الرابعة من القصيدة، وذلك في قول الشاعر:

«هو البحرُ نأذتي حين تستقبلُ الحزنَ نفسي»

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

1 - أن البحر نأذته/ خلاصه/ تطلعه/ مركز رؤيته للحياة، وزاده.

2 - أنه مكتس بالحزن.

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

○ المرسله: هو البحر نافذتي حين تستقبل الحزن نفسي

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

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

«صباحك يا بحرُ

يغتالُ في التناقلِ

يمنحني خفةً وبهاءً

أسربلُ نفسي بماء البحار..

أقول له:

رصيفك يُوحى بذكرى حبيبين ظلاً إلى أول الصبح

بقايا العطور.. وكم اهدت البحر نكهتها

وغانية خلعت سرها ذات ليل..

وقالت:

هو البحرُ في أحشائه السرُّ كامنٌ...

فلا تسالوا 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 تناقلها، 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:

انا البحر في احشائه الدرُّ كامنٌ فهل ساعطوا الغواص عن صدقاتي

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 حثُّ حافظ إبراهيم على البحث والاهتمام بالصدقات والأسرار والتكوين، نهى الشاعر عن مساعلة الغواص عن هذا قائلاً:

فلا تسالوا الغواص....»

ثم حذف المفردة الدالة على هوية المسؤول عنه، تاركاً مجالاً في الحذف لتقدير المتلقي له، بأن يكون الصدقات، الأسرار، إرماق 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 أدبى إليها التدرج التراكمي العضوي لمراحل التجربة وتطورها الدرامي. يدلنا على وصولنا مع الشاعر إلى مرحلة اختفاء كيان (البعد) 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.

* * *