مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الحادية عشرة، العدد الحادي والثلاثون، ربيع وصيف ١٣٩٩هـ. ش/٢٠٢٠م

صص ٩٨- ٧١

DOI:10.22075/lasem.06215271

الشّرعة وآفاق الدّلالة في قصيدة «الغريبة» لوفيق سليطين

زكوان العبدو*

الملخص

يقدِّم هذا البحث رؤيةً تحليليَّةً لقصيدة (الغريبة) للشاعر وفيق سليطين، في محاولةٍ لدراسة أسلوبه الشّعريّ، وتسليط الضَّوء على الشّرعة، وفاعليتها في إنتاج الدّلالة.

من هنا، جرى التّركيز على تقديم تأسيسٍ نظريّ يمهد للدخول إلى نظرية الشّرعة، ودراستها في تعدُّديَّتها، ودلالات ما تحتها، وما فوقها، بوصفها أساساً في إحداث الأثر الأسلوبيّ، ومرتكزاً لحركة الدوالِّ في فضاء النَّص.

وفي هذا السّياق التحليليّ، كان لابدَّ من الرّجوع إلى المؤثرات الفاعلة في إنتاج النَّص، من خبرةٍ أدائيَّةٍ، وثقافةٍ توزَّعت بين صوفيّةٍ، ووجوديّةٍ، وميثولوجيّةٍ، ودينيَّةٍ، وفنيَّةٍ، جسَّدت الرؤيا في أيقوناتٍ دلاليةٍ تواشجت في الأنساق اللغويّة مع الأدوات التَّعبيريَّة، مبرزةً آليات التَّكوين النَّصي، والمفاعِلات الدّلاليّة المسهِمة في تماسك النَّص، وإعادة إنتاجه عبر التَّلقّي الخلَّاق الذي يعايش التَّجربة، ويعيد صياغتها، وقد ملأ فجواتها الدّلاليّة بكشوفاته عبر استبطان مكامنها التَّعبيريَّة.

وعليه، فقد جاء هذا البحث، المستند في تحليله إلى الإجراءات المفيدة في إضاءة شكل العمل الأدبي، ومضمونه، محاولةً لتأكيد دور الشرعة في تكنيك النص، وتناول الكلمة بوصفها بؤرةً للدال، والمدلول في إطار العلاقات السياقية المقدمة نصياً، وأساساً في معمارية النص في تشكيلها البنائي فنياً، وقد توصل إلى نتائج عدَّة أهمها أن الشرعة تسهم في إحداث الأثر الأسلوبي، وأنها تؤدي دوراً مهماً في مجال التأويل الدلالي، وأن نص "الغريبة" نموذجٌ جيدٌ لأسلبة التصوف، وقدرة الشاعر على تقديم مكوناته الثقافية بكفاءةٍ عاليةٍ استوعبت الصوفي والأسطوري في سياق التجربة، وتوظيفه التناص بوعيٍ شعريٍّ مميزٍ فتح النص على آفاقٍ معرفيةٍ دلاليةٍ أغنت التجربة.

كلمات مفتاحية: الشّرعة، الدّلالة، الأسلوب، الغريبة.

---

* مدرِّس في قسم اللغة العربيّة، جامعة حلب، سورية، البريد الإلكتروني: zakwan.alabdo@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠٩/١٤هـ.ش= ٢٠١٦/١٢/٠٤م تاريخ القبول: ١٣٩٦/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٧/٠٤/١٨م

المقدمة

يسعى هذا البحث إلى دراسة قصيدة (الغريبة) من ديوان (أوصال أورفيوس) لوفيق سليطين، في محاولةٍ لتسليط الضوء على الشّرعة، وفاعليتها في إنتاج الدّلالة، مع الاهتمام بما تشفُّ عنه من أبعادٍ تُسهم في الكشف عن المرجعيَّة المعرفيَّة المتجلِّية في النَّص.

وهو يؤمِّل أن يحقق غايته في اكتناه النَّص، وخصائصه الأسلوبية؛ لاستجلاء الرؤى المبثوثة فيه، مع إضاءة جوانبَ عدَّةٍ تُبرز فاعليَّة الأداء، والأسلبة الفنيَّة المنتِجة للدّلالة، راجياً أن يُسهم في إضافة قراءةٍ تحليليَّة ترفد النقد بدراسة تسعف القارئ في مواجهة النَّص الشِّعري العربيِّ الحديث، وفهم عوالم الشَّاعر وفيق سليطين الشعريّة، وإدراك أبعادها الدّلاليّة.

تكمن **أهميَّة البحث** في تقصِّيه الجادِّ لمكوِّنات النَّص، ومستوياته التَّعبيريَّة، مع الاهتمام بخصائصه البنائيَّة، ووضع الصُّور في إطارها الدّلاليّ، لاستكشاف ظلالها المعرفيَّة، وطبيعة تشكيلها من خلال الانفتاح على آفاق الدّلالة، اعتماداً على الشّرعة، بوصفها شفرة تكثِّف الدّلالة. من هنا، **يفترض البحث** أن تقصِّي دلالات الشّرعة بأنواعها: (دلالات الشّرعة المتعددة، دلالات مافوق الشّرعة، دلالات ما تحت الشّرعة) يساعد الدَّارس في الوصول إلى مرتكزات الشعريّة، وفتح مجال التَّأويل، وتتبُّع حركة الدوالِّ في التشكُّل المتنامي نصيّاً. و**يهدف** إلى قراءةٍ تحليليةٍ توظِّف نظريةً أسلوبيةً ذات بعدٍ دلاليٍّ، تؤسس لانطلاق التحليل الفني من معطيات نقديَّة تسهم في سبر أغوار النَّص الشعري، وتفتيق بؤره الدّلاليّة؛ للخروج بنتائجَ ناجعةٍ في التَّعاطي مع الشّعر العربيِّ المعاصر، لتؤكد دور الشرعة في الإسهام التكنيكي لبناء النص، وإحداث الأثر الأسلوبي، وفاعلية الأساليب التعبيرية في تماسك البناء النصي، مع الإضفاء الحيوي عليه، واستيعاب الرؤى، والمدركات المعرفية الكامنة في النص.

ونقول حول **منهج البحث** إنّ هذه الدراسة تؤسِّس قراءتها الأسلوبية متوسِّلةً بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يساعد في تناول النَّص بالوصف والتحليل، والإلمام بالعوامل المسهمة في تكوينه، واستبطان محتواه، لفهم التخييلي، والواقعي، والتاريخي، والفكري في بنيته، والتلازم بين الذوق والمعرفة، والإجراءات المفيدة في إضاءة شكل العمل الأدبي، ومضمونه في إطار العلاقات السّياقية، فتعكس دوالُّ النَّص تصوُّرات المبدع الذّهنيّة للمدلولات. ويقوم القارئ بالانطلاق من داخل النَّص، ليخرج إلى السِّياق المحيط لتحليل أبعادٍ مركَّبةٍ متفاعلةٍ معرفياً.

الدراسات السابقة

سبق أن قامت الدكتورة لطفية برهم بدراسة ديوان (أوصال أورفيوس) في مقالها الموسوم بـ: "أوصال أورفيوس: المعنى وظلال المعنى"، المنشور في مجلة: البحرين الثقافية (المجلد ٢٢، العدد٨٠، أبريل، ٢٠١٥)، وقدَّمت إضاءاتٍ حول المعنى، وظلاله فيه. وجاءت دراستها متكاملةً في جوانبها، وتناولت قصيدة (الغريبة) في سياقها، ولكن لم نجد دراسةً اشتغلت على تحليل القصيدة كاملةً. من هنا، جاء هذا البحث جديداً في مجاله التحليليّ.

مدخل

برز جهد كبير بذله الباحثون، والنقاد تجاه الأسلوب في العصر الحديث، نظرياً، وتطبيقاً[١]. ومن المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي ينصب على اللغة الأدبية، وأنها تمثل التنوع الفردي في الأداء، بما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي يتبادلها الأفراد بتلقائية لا تميز فيها[٢].

من هنا، يمكننا أن نطلق مفهوم الأسلوب على ما يمكن عدُّه شكلاً متميزاً للاستعمال اللغوي في الجمل، والنص أيضاً[٣]، فلغة الأدب تحدد الإمكانات التعبيرية التي توجد في لغة الخطاب، مستفيدةً من إبداعات جديدة لا تنتهي.

وعليه، يمكن القول: إن علم اللغة يدرس ما يقال، بينما تدرس الأسلوبية كيفية ما يقال، مستخدمةً الوصف، والتحليل في الوقت ذاته[٤]. والدراسات اللسانية تعنى أساساً بالجملة، بينما تعنى الأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام[٥]، وفي هذا السياق نجد أن القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله[٦].

وتبقى الأسلوبية دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة[٧]؛ فهي إذ تقول الأشياء لا تنقلها، لكنها تنقل تصوراً ذهنياً عنها، والخطاب لاينقل وجود

١. لمزيد من الاطلاع، ينظر: د. محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص١٨٥.

٢. **المرجع نفسه**، ص١٨٦.

٣. ينظر: تون أ. فان دايك، **علم النص**، ص١٦٨.

٤. ينظر: محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص١٨٦.

٥. ينظر: موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ص٩.

٦. ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص١٣.

٧. **المرجع نفسه**، ص١٠.

المتصورات، ولا وجودها، كما لاينقل تعيُّنها، وإنجازها، أو ممكن تعينها، وإنجازها لغةً في لغة ما قبل التأسلب، إنما ينقل متصوراً ذهنياً عنها، وينجزه لغةً على شكل أسلوب تخرج به من دائرة اللغة العامة، والمشتركة إلى دائرة الأقوال الخاصة[١].

ويُعدُّ الأسلوب خاصيَّةً من خصائص الرِّسالة، كونه مبنيّاً على شرعة، والشّرعة- بحسب غرانجير- «نظامٌ من الأدوات المتَّفق عليها، والتي يتم عبرها انتقال الرِّسالة...، ومجموعة من الضوابط، بها تتكون الأدوات، وبها يلتزم المرسِل والمستقبِل»[٢].

وتقوم الشُّرَع على تعدديَّة الدّلالة؛ لما تتمتَّع به من طبيعةٍ إيحائيةٍ. وبهذا، فإن علاقة الأسلوب بالشّرعة ضرورية؛ إذ إنَّ شرط وجوده هو تعدُّد الشُّرع[٣]. وهنا، نكون أمام (دلالة ما فوق الشّرعة)، و(دلالة ما تحت الشّرعة) التي لا تتحكم فيها الشّرعة الأساس إلا بجزءٍ من الماهية التي تعطيها شكلاً، أما التعددية فتظهر في كل مكان تكون فيه العناصر خارج الشّرعة، وهي التي تنتظم إمَّا في نسقٍ (ما قبلي)، فتكون مهمَّتها تعزيز اللغة، مثل: ضوابط الوزن في الشعر، وإمَّا أن تكون في أنساقٍ حرَّةٍ مقروءةٍ في الرِّسالة بشكل (ما بعدي).[٤]

وإذا كان الأسلوب هو الميزة النَّوعية للأثر الأدبي الذي لا يعرف الأثر إلا بما يميزه[٥]، فإنَّ الأثر الأسلوبي، كما يرى غرانجير، يولد من (دلالة ما فوق الشّرعة). وكونها غير اصطلاحية، فإنها تُعدُّ سمةً من سمات الفرد الإبداعيَّة، وبها تتجلى قدرة المبدع في الوصول إلى خلق نسقٍ معيَّنٍ يَسِم به عمله.

وعليه، يمكن تعريف ما فوق الشّرعة أنَّه استخدام مجموعةٍ من الأدوات الأسلوبية القادرةٍ على نقل رسالةٍ ثانيةٍ، كالإيماء، والجِّناس الصَّوتيّ، والتّكرار،....[٦]

وانطلاقاً من اهتمام الأسلوبية بالسِّياق للإحاطة بالدّلالة، واحتمالاتها الإيحائيَّة، أو التأويليَّة، واهتمامها بالبنية، والمقصدية، مع استثمار مستوياتٍ تحليليَّة عدَّةٍ- فضلاً عن المستوى الدّلاليّ- كالمستوى التركيبي، والتَّناصي، والمرجعيّ، والمعماريّ...، مع الاهتمام بالنَّص، والقارئ معاً، فإنَّ الدراسة الأسلوبية

---

[١] - منذر عياشي، **الأسلوبية وإشكالياتها**، مجلة ثقافات ص ١٨٥،١٨٦.

[٢] - نقلاً عن: منذر عياشي، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص ٧٤.

[٣] - **المرجع نفسه**، ص٧٤ و٧٥.

[٤] - **المرجع نفسه**، ص٧٤ و٧٥.

٥. ينظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، ص١١٠.

٦. منذر عياشي، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص ٧٥.

الدّلاليّة تقوم على قراءة النَّصِّ من الدَّاخل، خروجاً إلى السِّياق المحيط للربط بين البنائيَّتين الصُّغرى، والكبرى في السِّياق المعرفي.

ويعد التحليل النصي إنتاجاً؛ إذ إنه يعد بذاته نصاً للذات المحلِّلة، وهذا التحليل ليس نتيجة للميزات الموضوعية الملاحظة للنص وللسياق فقط، ولكنه أيضاً بناء عقلي لميزات تنسبها الذات المحلِّلة بشكل تفاعلي إلى النص، أو إلى السياق، ويصح هذا للقارئ الذي يقترب حدساً من النص، كما يصح للباحث العلمي[١]، وأصبح النص مادةً يجرب عليها الناقد أدواته، وإجراءاته التحليلية، لكنه لا يستخلص منها مكوناته النظرية، والفكرية[٢].

وفي هذا الضوء يسعى المحلِّل لاستكناه النص، ومفرزاته الدلالية، وشفراته، فالشعراء يحاولون تحرير المادة التعبيرية من الأثقال المفروضة عليها تقليدياً، ونقلها إلى حالة وظائفية انطلاقاً من قيمتها الحية[٣]، لنبحث في العلاقة بين الدال والمدلول، والتحول الذي يلحق، بآلية الأداة الدلالية، أو التعبيرية[٤]، فاللغة الجديدة تهتم بأن تحدس بالروابط الدفينة، وتكشف معنىً جديداً خلف المنسوب إلى الأشياء عقلانياً، وهي قادرة على التقاط علاقة الإنسان بالعالم. من هنا، نجد أن تجسيد القصيدة يعيد كتابة اللغة لتنسجم مع رؤية الشاعر، ووعيه[٥].

وبهذا، فإن البحث عن (الشّرع)، وآفاقها الدلالية في النص الشعري، إنما هو بحث في تقانات الأداء، وآليات الخطاب، والتعبير الفاعلة في النص، للإحاطة- قدر المستطاع- بسماته الأسلوبية، وما تسهم فيه من إنتاج دلالي منفتح الآفاق.

في ضوء هذا المفهوم تنطلق الدراسة في تحليل قصيدة (الغريبة)، في محاولةٍ لإضاءة بعض جوانبها الجمالية، معتمدةً على الشّرعة في تعدُّدها، ودلالات ما تحتها، وما فوقها، مستفيدةً من المفاعلات النَّصيَّة في تفتيق البؤر الدّلاليّة، في قراءةٍ تأويليةٍ تنطلق من رؤيةٍ معرفيةٍ، لامست الحالة الشعريّة الهاجسة بالاكتمال الوجوديّ بنزوعٍ صوفيٍّ، عبر لحظات التَّوحُّد، والتَّجدُّد، والمكاشفة، مع الانتباه إلى أنَّ الشّعر التَّجريديَّ في بُعده الصوفيّ، يمارس عمليَّة نزع الدّلالات المعتادة للكلمات بأسلبةٍ تفارق التَّجربة الغيبيَّة اللاهوتيَّة، فلا

١. منذر عياشي، **العلاماتية وعلم النص**، ص ١٤١و١٤٢.

٢. صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص٣٠٠و٣٠١.

٣. كمال خير بك، **الجملة الشعرية الجديدة**، مجلة الكرمل، ص ١٢٩.

٦. **المرجع نفسه**، ص١٣٠.

٧. عدنان حيدر، **ما الحديث في الشعر العربي الحديث**، مجلة الناقد، ص٤٩.

تكون هناك مرجعيةٌ سوى التَّجربة الشِّعريّة، ما ينحو بالقارئ إلى متابعة عمليات التَّوليد الفنيِّ عن طريق الفروض الذّهنيّة في تفسير دلالاتها لما يترتب على كل احتمال من العثور على درجةٍ أعلى من معقوليَّة النَّص، وتماسكه، وهذا يجعل التَّشفير الثاني الذي تتأسس عليه التَّجربة الصوفيّة، في مرجعيتها للمرموز له، يتكوَّن من خلال ممارسة القراءة. وما التجربة الغيبيَّة في التَّعامل مع المادَّة اللغويَّة من منطلقٍ روحيٍّ، وتقنيات الترميز في الشّعر المعاصر في حالة الأسلبة الصوفيّة إلا رصيدٌ ثقافيٌّ يغني التَّجربة. وكثيراً ما يتداخل معها في مساراتها التَّعبيريَّة من دون تقديم رؤيةٍ تشفُّ عن اعتقادٍ دينيٍّ، فيتلاقى معها حينها بالأسلوب، والتعاطي التَّعبيري[١].

١ .أسلبة التَّصوُّف بين التَّوحُّد والتعدد

تبدأ قصيدة (الغريبة)، التي هي أولى قصائد الديوان، بمقطوعةٍ عنوانها: (ألِف)، هذا العنوان يدفع إلى قراءة النَّصِّ في استثارةٍ للتفكُّر في رمزيته، وأسباب اختياره فاتحةً للديوان، وللنَّص، يقول الشَّاعر:[٢]

ألِفٌ.. به اختلفت جهاتي
ألِفٌ...
ومن أعراضِهِ لغتي وذاتي،
ألِفٌ حبيبي..
سامقٌ،
مُتجوهِرٌ بالذَّات،
منقوصُ الصفاتِ

نلحظ من هذه اللوحة الافتتاحية، استخدام مجموعةٍ من الأدوات الأسلوبيَّة التي تنتمي إلى ما فوق الشّرعة؛ إذ يبدأ الشَّاعر بأول حرفٍ هجائيٍّ في العربيّة، وهو الحرف الوحيد المستقيم فيها، ويكرِّر ذكره في محور التركيب الأفقيِّ ثلاث مرات، وفي كلِّ مرَّةٍ يكون أساساً في محور الاستبدال، ليفتح أقانيمَ معرفيّةً يعرِّف بها الشَّاعر عالمه، فيأتي الإيماء بـ (ألف) عبر تنكيرها، ليتَّسع أفق التفكُّر باللامحدود، وتتشظَّى دلالات اللغة فيه، وتبرق بومضاتٍ إيحائيَّةٍ، فكأنَّ الألف (المستقيم) أصل الحروف، وفي كلِّ انحناءةٍ، وتغيُّرٍ يلد حرفاً، وتختلف الأشكال، وهو المستقيم الواحد الذي تَستمدُّ منه اللغة، والذَّات وجودهما.

١. صلاح فضل، **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص ١٩٢ و ١٩٣,

٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ٧.

ويأتي ذكرُ الحبيب متجوهراً بالذَّات، ما يسمح بالإشارة إلى اختزان الحروف كلِّها في الألف، ومنها يكون وجود الحبيب الماهويّ المتجوهر بالذَّات قبل وجود الصفات. وينسجم هذا التَّأويل مع مدلول (الألف) في الاصطلاح الصوفيّ؛ إذ يُشار به إلى الذَّات الأحديَّة؛ أي الحقّ من حيث هو الأوَّل في أزل الأزل، كما يُعبِّر عن إحصاء الأسماء الإلهيَّة، وأحَديَّة الجمع، والاسم الأعظم، والأحوال، وأئمة الأسماء...[١].

ولانجد أنَّ المقصود هو النَّقص بالصفات التي هي تشكُّلات آنيَّة، أو هيئاتٌ للانبثاق من الجوهر، إنما نجد أن النَّقص إشارةٌ

إلى تكثيف دلالة الوجود قبل انبثاق الصِّفات. وفي هذا نكون أمام مفهومٍ صوفيٍّ نازعٍ إلى التَّوحُّد، وإلى بُعدٍ وجوديّ، نجده الأشمل، وهو الولادة من الجوهر. الجوهر ثابتٌ، والإشعاعات المنبثقة منه لامتناهية، والكلُّ يشترك مع الجزء في الجوهر، ويتوحَّد به أيضاً.

هذه المفهومات تنهض منَّا، ونحن نقرأ هذه اللوحة ذات التَّجانس المتوهِّج موسيقيّاً؛ إذ تأتي القافية موحَّدة، والمقاطع الصوتيَّة متجانسة، وكأنَّه طقسٌ واحدٌ متَّحد الأدوات، ليدلَّ ما فوق الشّرعة على بداية نصٍّ غنيٍّ بالدّلالات.

وتبدأ اللوحة الثانية بتركيبٍ ظاهره التعريف، ودوالُّه غامضةٌ ((هي ذي الغريبة))، ويبدأ التَّساؤل: هل هي غريبة الشكل، والهيئة؟ الاسم، والهوية؟ ما كنهها؟ ما طبيعتها...؟

وتتبدَّى كلمة (الغريبة) مُردَفةً بتكرار (الغريب، غريب...) بين معرفة ونكرة، ويبدأ التلبُّس، والالتباس في مكاشفةٍ صوفيّةٍ تؤكد التَّوحُّد، فيصبح قلب الغريب مستقرّاً للذات المتحد معها بدلاً من أن يكون قلبها مستقره سكناً، وسكينةً، ففي المخاطبات للنفري نجد الذات الإلهية تقول للعبد: ((ياعبد أنا جعلت كل شيء سكناً للقلوب المحجوبة، فإذا بدوت لقلبٍ صرت موضع سكناه من كل شيء))[٢]، ونكون أمام توحُّدٍ صوتي، وجودي (أنا سائلٌ – أنا المجيب)، يقول الشاعر[٣]:

أدقُّ باب الله.. يُرجِع زفرتي،

ويقولُ: قلبُكَ مستقرّي يا غريبْ!

وكأنَّني أنا سائلٌ عنِّي..

---

٣. لمزيد من الاطلاع، ينظر: عبد الرزاق الكاشاني، **معجم الاصطلاحات الصوفيّة**، ص ٤٩-٦٠.

١. النفري، محمد بن عبد الجبار بن حسن، **كتاب المخاطبات**، ص١٦١.

٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ٨.

ومنها أنا المجيبْ!.

ألِفُ الغرابةِ أشرقتْ...

كُوشِفْتُ بالسرِّ العظيمِ،

علمتُ جهلي فيه...

((كوشفتُ)) صيغة المبني للمجهول تخلق جوّاً من التّفكر، يعزّزها ((السرِّ العظيم)) الذي علم الشّاعر جهله فيه، وهذا الجهل يشير إلى كشفٍ نورانيٍّ في معراج المعرفة يدرك الشّاعر من خلاله أنه لا يعرف شيئاً من الغيب في ماورائيَّةٍ ذات بُعدين: بُعدٍ ميتافيزيقيٍّ، وبُعدٍ داخل الكينونةِ في البحث عن الذّات. ويستمرُّ حضور الأنا في تشكُّلٍ نصيٍّ تتعدَّد فيه الشّرعة أيضاً:[١]

أنا خافقٌ منها...

وصورةُ نقصِها منّي، احترقتُ..

وما اكتملتُ بها،

ولا دارتْ على صدري رحَاها!

هي طعنةٌ في القلب

من غمَّازةٍ في الخدِّ..

يكشفها التبَسُّمُ حين تُعرِضُ..

أو تَصدُّ

ولا قَرارْ

((أنا خافقٌ)) تدلُّ على الفاعلية، وثباتها من حيث دلالة الجملة الاسمية، لكنَّ العلاقة متضادةٌ بين الشّاعر والغريبة، فهو خافقٌ منها، لكنَّ صورة نقصها منه.

وتأتي بؤرة الفعل ((احترقتُ)) لتنحو بنا إلى الاحتراق الصوفيِّ بمعنى التّوحُّد في النور مع الذّات الإلهيَّة، والطمع في الوصول إلى الكمال، فالشّاعر يتماهى مع ((الفَراش)) في المهمَّة؛ إذ إنَّ الفراش ((يطير حول المصباح إلى الصباح، ويعود إلى الأشكال، فيخبرهم عن الحال بألطف المقال، ثم يخرج بالدَّلال طمعاً في الوصول إلى الكمال. ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حقيقة الحقيقة، والوصول إليه حقّ الحقيقة. لم

٣. **المصدر السابق**، ص ٩,

يرضَ بضوئه وحرارته، فيلقي جملته فيه، والأشكال ينتظرون قدومه ليخبرهم عن النظر حين لم يرضَ الخبر، فحينئذٍ يصير متلاشياً متصاغراً متطائراً، فيبقى بلا رسم، وجسم، واسم))[١].

هذا الفراش الذي يحترق في إقباله على نور المعرفة –كما يبيِّن الحلاج – يكشف الشَّاعر إشارته إليه في ((الاحتراق)) في نصِّه الثَّاني من الديوان بقوله: (فراشة نفسي، / أحوم على النار.../ هذا حجابٌ كثيفٌ من الضوءِ/أرفعه باحتراقي)[٢].

والشَّاعر، هنا، احترق لكنَّه لم يكتمل مع الأنثى، وهذا من باب الاكتمال بنقصه، وضلعه الذي يحنُّ إليه، هذا الاكتمال الذي يحقِّق طمأنينةً جسديّةً ونفسيّةً، وينقذ الروح من اغترابها، فالآخر هو الملاذ، والمكمِّل الوجوديّ. وهنا، نميِّز بين (الكمال) الذي يشير إلى التَّوحُّد فيكون فيه الشَّاعر هو الآخر (الذَّات التي حل بها)، و(الاكتمال) الذي يُبلغ في الاتحاد مع الآخر؛ أي علاقة تكامل لاحلول. لكن لم يتحقق الاكتمال، حتى ولو قُصد منه الكمال، فالاحتراق كان فرديّاً، ولم يصل به إلى ملاذه.

وإن كنا نفترض دلالةً صوفيَّةً للأنثى، فإننا نجد بُعداً ميثيولوجيّاً أيضاً، يشير فيه الاحتراق إلى طقسٍ شعائريٍّ لتأليه الأنثى، بوصفها رمزاً للإخصاب، والولادة، فالتَّجلِّي الحسِّيُّ في صورةٍ تحمل دلالاتٍ صوفيّةً يدعم حضور الأنثى (المرأة)، والغمَّازة في الخدِّ، والمفردات: (تُعرِض، تصدُّ،لا قرار) تجعلنا أمام امرأةٍ حقيقيَّةٍ، وهذا التَّردُّد في (التَّوحُّد، الاكتمال، الوجود) يجعل الشَّاعر خارج الصُّورة في انتظار حلولها. يريد امتلاكها، وتغريه مفاتنها، لكنَّه الغبار على الإطار، ولا يملك إلا الانتظار، يقول:[٣]

وأنا الغُبارُ على الإطارْ.
أنا للغريبة نهبُ نظرتها...
وعجينةُ اللَّعب البريءِ لروحها...
وأنا انتظارْ!.

الصُّورة في هذا المشهد مركَّبةٌ من سياقاتٍ متعالقةٍ، فيها احتمالاتٌ للغزل الصوفيِّ، والتَّوق إلى التَّكامل الوجوديّ، والنَّفَسِ الحسيِّ في شعرٍ تجريديٍّ إشراقيٍّ يتضح فيه النزوع الصوفيُّ، الميتافيزيقيُّ، والامتزاج بمعالمَ صوفيَّةٍ تختلط فيها الرؤى[٤].

---

١. حسين بن منصور الحلاج، **الطواسين وبستان المعرفة**، ص٤٧.

٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، قصيدة: (صورتها في الكلام)، ص ٢٣.

٣.**المصدر نفسه**، ص ٩.

٤– ينظر: صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ٣٦.

وعليه، فإن الصوفي الذي وصل إلى أناه الخالص التجريبي، هو في الواقع يصل إلى الأنا الكوني الخالص، وهذا يفسر تجربة العلو الذاتي، التي يرويها المتصوف باسنمرار، وصولاً إلى الذات الكلية التي يتحد معها[١].

٢. الترميز وفاعلية التّناص

تطالعنا المقطوعة الثّانية من النّص (لام) بظهور الأنثى عبر خطرات روحها، فيتجلّى البُعد الروحيُّ في مكانٍ خاصٍّ ((المكان سوى المكان)). إنَّه انفصالٌ صوفيٌّ عن الواقع، انتقال إلى طقسٍ لازمان للشّاعر والأنثى فيه، ولا يقدّم الشّاعر فيه علاماتٍ من طرف الأنثى، إنما حضورها فيه. هي قبّته، وهو ظلالها:[٢]

أقولُ هنا المكانُ سوى المكان،
ولا زمان لنا،
ووَحْدَكِ قُبَّتي..
وأنا ظلالُكِ في الحديقة..

نقف هنا، عند المستوى المرجعيِّ، فالحضور الدّلاليُّ الصوفيُّ متجلٍّ في مفردات اللوحة، وتكثّفه كلمة (ظلالك) في تشفيرها الأبستملوجيِّ؛ إذ إنَّ الظّل عند المتصوفة يعني العالَم، والعالَم ظلُّ الله ((العالَم ليس إلا وجود الحقِّ الظّاهر بصور الممكنات كلِّها، فلظهوره بتعيُّناتها سُمِّيَ باسم: السِّوى، والغير، باعتبار إضافته إلى الممكنات، إذ لاوجود للممكن إلا بمجرد هذه النسبة، وإلا فالوجود عين الحقّ والممكنات ثابتةٌ على عدميتها في علم الحق، وهي شؤونها الذّاتيّة، فالعالَم صورة الحقِّ، والحقُّ هو العالَم وروحه، وهذه التعيُّنات في الوجود الواحد أحكام اسمه الظاهر الذي هو مجلى لاسم الباطن))[٣].

في ضوء هذا المفهوم، يكون الظّل ((هو الوجود الإضافيُّ الظّاهر بتعيُّنات الأعيان الممكنة، وأحكامها التي هي معدومات، وظهرت باسمه النُّور الذي هو الوجود الخارجيُّ المنسوب إليها، فيستر ظلمة عدميَّتها النُّور الظّاهر بصورها صار ظلّاً لظهور الظّل بالنُّور وعدميَّته في نفسه))[٤].

١. ينظر: ولتر ستيس، **التصوف، والفلسفة**، ص ١٩٠و١٩١.
٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص١٠.
٣. عبد الرزاق الكاشاني، **معجم الاصطلاحات الصوفيّة**،ص١٢٤.
٤. **المصدر نفسه**، ص ١٨٤.

وفي ذكر القبَّة إشارةٌ إلى الحديث القدسيِّ: ((أوليائي تحت قبابي لا يعرفهم غيري))[١] *، وبالجمع بين دلالات (اللام)، و(الظّل)، و(القبَّة)، نجد أنَّ (اللام) تكتنز حقلاً دلالياً لمفرداتٍ صوفيّةٍ، منها: اللايحة (تلوح بنور التَّجلي ثمَّ تروح، وتسمَّى بارقةً، وخطرةً). واللبس (الصُّورة التي تلبس حقائق الروحانية)، ومنه لبس الحقيقة الحقانية بالصور الإنسانية التي أشير إليها في الحديث [٢].

هذه الأسلبة الصوفيّة تفتح دلالة الشّرعة على مستويين: مستوى التَّجربة الصوفيّة، ومستوى التَّجربة الشعريّة المجسِّدة لها، وكلتا التجربتين تشغلان مكاناً في الروح، وكلتاهما تتميَّزان بالانفصال، والانشغال عن الواقع.

من هنا، تصحُّ الموازاة بين التَّجربتين في المعاناة، والتَّجلي، والانتقال من مقامٍ إلى مقام[٣]. وهذا المقام (الشّعريّ/ الصوفيّ) هو مركز دلالات الشّرعة، فالأبعاد الصوفيّة في الشّعر الحديث عامةً، هي دلالاتٌ للاستفادة من الخبرات الصوفيّة الماضية في تشكيل المفهومات الجديدة، والشّعراء المعاصرون لم يتَّبعوا الصوفيّة نهجاً حياتياً، كالحلاج، والسهروردي، وابن عربي...، إنَّما تعاملوا معها على أنها أداةٌ للمعرفة بعيداً عن الانصراف عن الدنيا[٤]، وهذا النَّص يقدِّم شاعراً له تجربته الخاصة، وكأنَّ التَّصوُّف عنده موقفٌ كونيٌّ يقدِّم فلسفته في فهم الوجود، ويعيش عالماً صوفيّاً تنمو في داخله المعرفة بعيداً عن الاتجاه التعبُّدي.

وتأتي ثنائيَّة ضديَّةٌ بين(الأنا)، و(الأنا) التي هي نقيضها، فأنا نقيض أناي، و(أنا جداري). إنَّه العارف الذي كوشِفَ بالسِّرِّ العظيم، يصير ظلالاً لنور الذَّات الإلهية، وجداراً لذاته، وهذا يتوازى مع الذَّات الشعريّة في عدم الاكتمال على الرغم من الاحتراق. وفي بستان المعرفة، والنُّور، يصير جداراً، ليبقى، في بحثه، غير مكتملٍ، ودائم التَّوغُّل في كينونة الوجود، ويبقى الانتظار الذي انتهت به اللوحة الأولى حاضراً

---

١. عبد القادر الجيلاني، **سر الأسرار**، ص ٥٤.

* ذكر الكاشاني الحديث في معجم اصطلاحات الصوفيّة، وبيَّن أنه لم يعثر عليه بين الأحاديث القدسية، ولدى البحث لم نجده في الكتب التي اهتمَّت بجمع الأحاديث القدسية، والنبويَّة عامةً، ينظر: عبد الرزاق الكاشاني، **معجم الاصطلاحات الصوفية**، ص ٩١.

٢.عبد الرزاق الكاشاني، **معجم الاصطلاحات الصوفيّة**، ص٩٠ و٩١.

٣. رافع يحيى، **الإشراقي والأرضي في قصيدة صورة للسهروردي في شبابه للشاعر عبد الوهاب البياتي نموذجاً**، ص٣١.

٤. **المرجع نفسه**، ص .٣.

٥. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١٠.

في المشهد. إنه ينتظر قيامة عاشقٍ خبَّأها الله له؛ عاشق يتلبَّس الشَّجر، يلبس الحقيقة الحقَّانيَّة بصورةٍ إنسانيَّةٍ، فيعرى من حقيقته، ويولد في الحوار:[١]

سأقولُ إنَّ اللهَ خَبَّأ لي قيامةَ عاشقٍ
يتلبَّس الشجرَ الذي يمشي إليكِ بهِ،
فيَعْرَى من حقيقته...
ويُولَدُ في الحوارِ.

ونقف، هنا، على العري، والولادة في الحوار، لنجد أنَّ الحوار داخليٌّ، لكنَّه ليس منولوجاً، إنَّما هو أقرب إلى التَّوحُّد، والحلول، حوارٌ بين ذاتين متوحِّدتين معاً! وهو يفتح شرعةً متعدِّدةً، بوصفه إشارةً إلى الولادة في الحوار المعرفيِّ عبر المكاشفة، والتَّوحُّد، هو حوارٌ يمنح النَّص ديناميَّة في البحث لكشف الغيب، وماهيَّة الذَّات والوجود معاً، فيبقى الشَّاعر غريباً يطالع الصُّور الأليفة، يقول: [٢]

وأنا الغريبُ...
أطالعُ الصُّورَ الأليفةَ،
ثمَّ أسحبُ رَجْفَةَ الميلادِ من أَوْصالها...
إنَّ الغريبةَ غَرَّبتني...
والغرابةُ أنْ أكون أنا الشَّبيه...
أو اليتيمَ..
أو الطلاسمَ فوقَ غُرَّتها...
على وضحِ النهارِ!.

ونجد، في هذه اللوحة، دلالتين للشُّرعة المتعدِّدة فيما فوقها: دلالة تمتدُّ ببعدها الصوفيّ، وتكرار مفردات الغرابة، والغربة: (الغريب، الغريبة، غرَّبتني، الغرابة)، وهي متساوقةٌ مع تناقضٍ ظاهريٍّ بين (أنا نقيضي)، و(أنا الشَّبيه)، ودلالة تمتدُّ في البُعد الميثيولوجيِّ الذي تتَّفتق في أقانيمه بؤر الدّلالة في الديوان عبر عنوانه، ((فبدلاً من ضخِّ نسغ الحياة في أوصال الغريبة – الحبيبة، التي يبحث الشَّاعر عنها، كما ورد في الأسطورة، نجده هنا يسحب رجفة الميلاد، الولادة، الخلق من أوصالها))[٣].

١. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١١.

٣. لطفية برهم، **أوصال أورفيوس: المعنى وظلال المعنى**، مجلة البحرين الثقافية، ص ١٧.

وينفتح النَّص على رمزٍ جديدٍ، هو (الغزال)، الذي يتردَّد في الشّعر العربيِّ إشارةً إلى الجمال، ولكن مع النفور، وعدم الاستقرار، فيوظِّفه المتصوِّفة بدلاليَّته الرامزة إلى الذَّات الإلهية[١]، كما يوظفون الغزال، والغزالة للإشارة إلى النَّفس الإنسانيَّة التي أُلهِمت صوابها، فقد ورد قول النَّابلسيّ، في شرحه ديوان ابن الفارض، عن الغزالة، والغزال، وتوظيف ابن الفارض لهما في شعره: ((وربما كنّى بالغزالة عن الروحانيَّة الإنسانيَّة المشرقة على العالَم الجسماني، وبالغزال عن القلب الإنساني المتلفِّت بالفكر والخيال إلى عوالم الإمكان))[٢].

ولايفوتنا أنَّ الغزالة من أسماء الشمس، لكن ما يهمنا، هنا، هو بؤرة رمزيَّة الغزال في النَّص، فالغزال يوبِّخ الشَّاعر بنظرة، يقول:[٣]

كم كان برقُ اللهِ يهمي إذ يُوبِّخني الغزالُ بنظرةٍ،
ويردّني طفلاً ألوذ بحَيْرتي..
لكأنِّ بعضَ دمِ الغزالِ أنا،
ولي منهُ ابتهالاتي..
وغاري!.

واضحٌ أن اللوحة تكتنز دلالاتٍ عدَّةً، فنجد الغزال برمزه الصوفيِّ مع الحيرة (حيرة العارف الصوفيّ)، مع (الطفولة)، وإشاراتها إلى الولادة، وبحثها في الحياة لاكتشاف آفاقها، وحيرتها بها من جهة، ومن جهةٍ ثانيةٍ نجد استحضاراً لبيت المتنبِّي في رثائه والدة سيف الدولة؛ إذ يقول في سياق القصيدة:[٤]

فإن تفقِ الأنامُ وأنت منهم فإنَّ المسكَ بعض دمِ الغزال

وترى الدكتورة لطفية برهم في هذا الاستحضار تقاطعاً بين:

(لكأنَّ بعضَ دمِ الغزالِ أنا)

و(فإنَّ المسكَ بعض دمِ الغزال)

وهذا التقاطع يجسِّد (أنا) الشَّاعر، مع المسك، تقابلاً يؤكد الدّلالة للمخاطِب، فأنا الشَّاعر في لحظة إبداعٍ ناجمةٍ عن لحظة تأمُّلٍ صوفيٍّ، هي لحظة إشراقٍ معرفيٍّ تلج جوهر الإنسان، فينفتح رمز الغزال على

١. ينظر: **المرجع السابق**، ص ١٩.

٢. بدرالدين الحسن بن محمد البوريني– عبد الغني النَّابلسيّ، **شرح ديوان ابن الفارض**، ج ١، ص ١٧٧.

٣. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١١.

٤. عبد الرحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنبِّي**، ج ٣، ص ١٥١.

الإنسان المتلفِّت بالفكر والخيال إلى عالم القلب، عالم نصٍّ إبداعيٍّ منفتحٍ على روحانيَّةٍ مشرقةٍ على العالم الماديّ[١].

وهذا يقارب ما رآه النَّابلسيّ من رمزيّة الغزال في شعر ابن الفارض، مؤكداً البعد الصوفيَّ الذي يضيف إلى الاستفادة من بيت المتنبِّي فاعليةً أدائيةً تكثِّف الدّلالة، وتمنح النَّصَّ تقانةً تنمُّ على خبرةٍ معرفيَّةٍ، وخصوصيَّةٍ في التَّبئير، والتَّشفير، والتَّكنيك الشّعريّ...

ويتجسَّد الإشراق في قرار الروح، وعمليَّة الخلق في الفيض؛ إذ يقول الشَّاعر:[٢]

وأنا الخميرةُ في قرارِ الرّوحِ بين يديه كيف يصوغها...

وأنا هُويَّةُ فيضِهِ...

وأنا المعتَّقُ في جراري!.

لنكون أمام دلالات ما تحت الشّرعة في تكوين أنساقٍ حرَّةٍ ذات بُعد تعبُّديٍّ روحانيٍّ تبدأ بالابتهالات، والغار، وصولاً إلى عمليَّة الخلق من الفيض، هذا الخلق هو هُويَّة فيض الذَّات الإلهية، التي نجد فيها العابد معتَّقاً في جراره بوجودٍ قديمٍ. إنَّه في جوهر الفيض من قبل تشكُّله، وما ولادته منه إلا لأنَّه في نسغه الوجوديِّ الأوَّل.

وتستمرُّ طقوسُ العبادة، طقوسُ التَّجربة بمستوييها: (الصوفيّ / الشّعريّ)، لنجد مشهداً من التَّسبيح باسم الذَّات الإلهيَّة، يتوه فيه الشَّاعر بين حروف اسمها من غير وصولٍ، كالاحتراق من غير اكتمال، ودائماً هناك اقترابٌ من غير وصولٍ، واستمرار الرحلة إلى الداخل بسبر أغوار عالم النَّص يعزِّز التشكل الشّعريّ مراوَغةً في الوصول إلى الاكتمال، والمكاشفة الشِّعريّة التي هي ضرورةٌ لاستمرار الإبداع، وهي نفور الغزال، ونفور الكلمة في تأويلها. إنَّها علاقة خصامٍ تتكرَّر في اللوحة، خصام داخليّ في (الواضح السريِّ من خلجاتها). هذه الثنائيَّة الضديّة تجاذِب الشَّاعر، وتشدُّه في مسافة التَّوتُّر بين الممكِن، ووعيه، وبعد الخلجات، ينقض وجوده في الكلام المستعار. وربما يقترب هذا من ادِّعاء بعض الصوفيّين أنَّه لا يمكن التَّعبير عن التَّجربة الصوفيّة بالكلمات[٣]، مع إدراكنا أنَّ الشَّاعر لم يعد يتصوَّر اللغة أداةً، ترجمةٍ للوجود، أو

١. لطفية برهم، **أوصال أورفيوس: المعنى وظلال المعنى**، مجلة البحرين الثقافية، ص ١٩.

٣. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١١و١٢.

٣. ينظر: رافع يحيى، **الإشراقي والأرضي " قصيدة صورة للسهروردي في شبابه للشاعر عبد الوهاب البياتي نموذجاً"**، ص ٣١.

التَّجربة، إنّما اتَّحدت اللغة بالوجود في منظوره، فصارت الكلمات تجسيماً حيّاً له، وصار الشّعر، بالنسبة إليه، هو الوجود، والتَّجربة، والحياة[١].

وقد وجدت الدِّراسة ضرورةً إلى هذه الإضاءة، لأنها تسهِم في توسيع أفق دلالة اللوحة، يقول:[٢]

سبَّحْتُ إسمكِ في الكلامِ،
وهْتُ بين حروفه...
خاصمتُني في أُفْقها الداني،
وفي تأويل فِتْنَتِها...
خاصمتُني في الواضحِ السّريِّ من خَلَجاتها،
خاصمتُني...
ونَقَضْتُ كوني في الكلامِ المستعارِ.

ويأتي الالتماس في الطلب، مع الاستمرار في الحوار. ونلحظ أنَّ الموسيقا هادئةٌ، هامسةٌ، ناضحةٌ بالوجدانية، والتحبُّب، إذ تتحاور الذَّات الإلهية مع ذات الشَّاعر، وقد حلَّت فيها روح الخلق، مع عدم إغفالنا الإشارة إلى (أورفيوس) الموسيقيّ العظيم المستَحضر في عنوان الديوان، وكأنَّه يكتوي شغفاً، ويعزف ألحانه الحزينة إثر فَقْد زوجته الأبديّ، والتي اتّخذت بُعداً كهنوتياً:[٣]

– لا..
"لا تُخَيِّبْني حبيبي!"
– من أنا حتى أخيِّبَ خالقاً..
به أكتوي شغفاً..
وموسيقا..
ورجماً بالظنون..

وربَّما كان الطلب من الشَّاعر متحبِّباً من الذَّات الإلهية (الحبيب) ملتمساً منه ألا يخيِّبه، فيأتيه الجواب منها بنعته بالخالق؛ إذ سُبقت اللوحة بمشهد الفيض الذي بدا فيه الشَّاعر هوية الفيض وكُنهه، وقد عزَّز

١. عز الدين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ١٨٠.
٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس** ص ١٢.
٣. **المصدر نفسه**، ص ١٢و١٣.

تأويلَ تبادل الأصوات في اللوحة تكنيكُ الشَّاعر في علاماته من خلال الشرطة (-لا)، ثم ننتظر مع النقطتين (..) ليأخذ الصوت المشهد الجديد المحدَّد عبر التنصيص ((لا تخيِّبني حبيبي)).

وينفتح النَّصُّ على رمزٍ جديدٍ هو رمز (النَّار)، فندخل حقلاً معرفيّاً جديداً مع التباسٍ في الصَّوت بعد حالاتٍ من التَّوحُّد اللامكتملة، والواقعة في تجوهرها الوجوديّ. والنقض والنقيض نجدهما تماسّاً يتخطَّفه برق المكاشفة، والمعرفة، بإيماءاتٍ ظاهرها ضديٌّ، في تجسيدٍ لرؤىً متواشجةٍ، تتبأَّر في سياق ناظمٍ رؤيويٍّ خلَّاقٍ. والنَّار، هنا، لها شرعتها القَبْلية، بوصفها رمزاً للنُّور، والمعرفة، والكشف، والعبادة، وفي السّياق النَّصيّ نجد هذه الدلالات مجتمعةً، يقول:[١]

أنا عابدُ النَّار التي تأتي عليَّ بها،
ولستُ أنا ...
وليس سوايَ ناري!.
يا إسمها...
ناديتُني منهُ فكُنْتُ
وكان أَصفى من نقاوتِيَ اختلاطيَ..
كان أبهجَ من مطابقتي عِثاري!.

عبادة النَّار في البعد المعرفيِّ ترتبط بالمجوس، وكان للمتصوفةِ مواقفُ عدَّةٌ منهم، بين ضلالٍ من غير قصدٍ، وتوهُّمٍ بأن الصُّورَ هي الذَّات الإلهية، فضلّوا بالهدى بنور الحق، ومدحٍ لإبليس[٢]. وبحضورها النَّصيّ، هنا، تأخذ بُعداً حيوياً عبر الخضوعِ للنُّورِ.كما أن النَّار عنصرٌ وجوديٌّ أساسٌ في عمليَّة الخلق. ويدفع عنها الارتباط بغير التَّصوُّف في فضاء الوجود قولُ الشَّاعر: (ولستُ أنا.../ وليس سوايَ ناري)، فلعبة الضمير بـ (سوايَ، ناري) الدَّالة على الأنا من خلال ياء المتكلم مع النَّفي تقدِّم شرعةً فرديّةً في توليد الأثر الأسلوبيّ بتقانةٍ أدائيَّةٍ إبلاغيةٍ تعزِّز دلالات التَّجربة الصوفيّة، فلا (أنا) الشَّاعر، ولاسواها ناره. وكأنَّنا من جديدٍ أمام بؤرة عدم الاكتمال، وهذه الحال من عدم الاكتمال أبهى، وأشهى، وأبهج عند الشَّاعر الدائب الكشف، والتَّوغُّل في دُخيلاء الذَّات، وبواطنها. من هنا، كان منطقياً أن يكون الاختلاط أصفى من

١. **المصدر السابق**، ص ١٣.

٢. لمزيد من الاطلاع، ينظر: إبراهيم محمد منصور، **الشّعر والتَّصوُّف "الأثر الصوفيّ في الشّعر العربي المعاصر ١٩٤٥-١٩٩٥"**، ص٣٨.

النَّقاوة؛ إذ يؤدِّي إلى التلاقح، والإخصاب المنسجم في محور التركيب مع مركزية الجوهر المشعِّ بسياقات الولادة، والخلق، والوجود.

ويأتي العثار ثنائيَّة ضديَّةً تؤكد الخصوصيَّة، والتميُّز في عدم المطابقة من جهة، والبحث، والمعاناة، والتعثُّر في الوصول، من جهةٍ ثانية.وبهذا، يشتغل الشَّاعر على الثنائيَّات الضديَّة ليخلق فجوةً دلاليَّةً تلدُ، ممَّا بين تجاذبات ضدِّيَّتها، متتابعاتِ مرتكزاتِ الدّلالة، وانبثاقاتها. وهذه الثُّنائيَّات تمنح الأسلوب شرعته التي يكون بها، فنكون أمام تجربتين تتدفَّقان باستمرارٍ لا يخرج النَّصُّ عنهما (التَّجربةالصُّوفيّة) الملتبِسة سياقياً بـ (التَّجربةالشعريّة)، التي هي في أساسها مغامرةٌ لغويَّةٌ وجوديَّةٌ، فالشّعر هو الذي يقود الشَّاعر إلى عالم اللغة، ويكشفها له، بوصفها أساساً لقول الوجود، وهي التي تكشف عن الوجود، وتحقِّق حضوره[١]. هذه القراءة تهيِّئ لنا الدخول في مشهدٍ يفتح أقانيم الوجوديّة:[٢]

((أنا لم أقلْ لغَدِي..
خبَّأتُ من يدِها..
للبرقِ والرَّأدِ،
وجلوتُ مرآتي...
وكسرتُها عَمْداً،
لأراها في العَدَدِ
أنا لم أقلْ لغدي..
أصبحتُ مِلءَ يدي،
وهَززْتُ نَخْلتَها..
في يوميَ الأبدي،
وعصفتُ بالأعلى...
من شاهقٍ نَضِدِ..
لا الأرضُ مُستَندي،
لا البحرُ مُعْتَمدي،
والأفقُ مُنقَلِبٌ..

١. لمزيد من الاطلاع، ينظر: كرد محمد، **الشّعر والوجود عند هيدغر**، ص ١٤٤، وما بعدها.

٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١٣ و١٤.

والجِذْعُ.. ساريتي منهُ
ومتَّحدي)).

في هذه الدفقة الشعورية تنفتح آفاق الدّلالة على أبعادٍ جديدةٍ تغني النَّص، ولاتخرج عن سياقات الرؤيا الكلِّيَّة، فنكون أمام (المرآة) التي تعكس الصُّورة المنجزة، وحين يكسرها الشَّاعر تتشظَّى مع ما تعكسه، لتتعدَّد الصور. ومنه، فإنَّ الذوات الواقعة في حيِّزها تتعدَّد أيضاً، فيأتي العدد، بدلالته الوجوديّة المترعة بالنزوع الصوفيّ، قبساً يضيء فضاء الدّلالة. وندعم تأويلنا هذا بما تراه العرفانيَّة الصوفيّة في سياق العدد، إذ نتبيَّن أنَّ ((الواحد مبدأ ظهور العدد، وأنَّ العدد هو الذي بموجبه طرأ التَّفصيل عن المبدأ، وتفضي هذه المقولة إلى ثنائيَّة الواحد والكثير، أو الوحدة والكثرة، وهي ثنائيَّة تنحل إلى تصُّور مبدأي القوة والفعل، أو اللاوجود والوجود، أو الإجمال والتفصيل، فالأعداد مجملة في الواحد، وموجودة فيه في القوة، وهي ذاتها عند تجلي الواحد في المراتب العددية، موجودة على هيئة الفعل والتفصيل))[١].

والعالم، بهذا المعنى الرمزي، مجملٌ في الواحد، وتومئ الرموز إلى تماثلٍ متناسب، فالعلاقة التَّلازمية بين المبدأ الخالق، والمخلوقات، تبدو على نحو العلاقة التَّلازمية بين الواحد والعدد[٢].

ما ذكرناه، هنا، ينسحب على لوحاتٍ عدَّةٍ سبق أن حاولت الدراسة إضاءة دلالاتها، وقد رأت في هذه اللوحة تجسيداً للرؤيا المقدَّمة في سيرورة تقاناتٍ متواشجةٍ على الرغم من تمايزها، لنجد صورةً مركَّبةً من خليطٍ ديالكتيكيّ له روحه الفنيَّة الخاصة.

ويعود الشَّاعر ثانيةً إلى محور التركيب الأفقيّ عبر جملة: (أنا لم أقل لغدي..)، لنكون في محورٍ استبداليٍّ للصورة، وهو – فيما نراه- استبدالٌ إضافيٌّ في الدّلالة، إذ يفتح النَّص على تناصٍّ قرآنيٍّ عبر(هززتُ نخلتها)، كما نجد (الجذع) في خاتمة اللوحة معزِّزاً هذا البُعد التَّناصيَّ، فيقوم التَّناص، هنا، على امتصاص النَّص القرآني، والاستفادة من معطياته المعرفيَّة، واستلهام القصص القرآني مستفيداً منه في تشكيل الصُّورة التي يقدمها الشَّاعر برؤيةٍ فنيَّةٍ، تكتسب خصوصيتَّها من سياق النَّص، فندخل عبر هذا التَّناص إلى ما تحت الشّرعة؛ إذ يحيل المدلول الشعري على مدلولات خطابية مغايرة تسمح بقراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ليتم خلق فضاء نصي متعدد، ومتداخل[٣]، لنجد الشَّاعر يهزُّ نخلتها. و لانفترض أنَّه يهزُّ جذع النخلة كمريم البتول في النَّص القرآني في قوله تعالى: ﴿**وهزِّي إليكِ بجذعِ النَّخلةِ تساقِط**

١. عاطف جودة نصر، **الرمز الشّعريّ عند الصوفيّة**، ص ٣٩٩.
٢. **المرجع نفسه**، ص ٣٩٩ و ٤٠٠.
٣. جوليا كريسطيفا، **علم النص**، ص٧٨.

عليكِ رطباً جنيّا﴾[١]؛ إذ أمرها الله أن تهزَّ جذع النَّخلة اليابس حين ولدت السيد المسيح، على الرغم من أن الفصل شتاءٌ، وفيه لايثمر الرطب فيه، ليُنزِل لها الرطب، فتتغذى به في نفاسها[٢]، إنما نلحظ أن الشَّاعر تبادل الدور معها، وأننا أمام تناصٍّ مع اختلافٍ في المهمَّة، فالنص، هنا، متعالق مع النص القرآني، وممتص له، واستفاد منه بأسلوب ينسجم مع فضاء بنائه، ومقاصده[٤]؛ إذ نجد في القرآن الكريم أن الأمر الإلهي جاء لمريم بأن تهزَّ جذع النَّخلة، أمَّا الشَّاعر فيهزُّ نخلتها من الأعلى. ويعزِّز هذه الدّلالة قوله: (وعصفتُ بالأعلى من شاهقٍ نضدِ)، وفي النَّص القرآني ذُكِرت (النَّخلة)، أما هنا، فيقول الشَّاعر: (نخلتها)، وفي ضمير الغائب إشارةٌ إلى الذَّات الإلهية الخالقة، والمانحة الثمار، أمَّا الجذع، فهو سارية الشَّاعر، وهذا يؤكد الإبحار، واستمرار البحث في الجوهر في البُعدين الصوفيّ، والوجوديّ في سياق الكون الشّعريّ المعبِّر عنهما، لتبقى عمليَّة البحث التي بدأها الشَّاعر من أول القصيدة مستمرة.

أما النفي بـ (لم أقل)، و(لا)، وتكرار هذا النفي، فنرى فيه انفتاحاً للدوالِّ على شبكةٍ من العلاقات النَّصية الفيَّاضة بتأويلاتٍ نلمحها في سياقها، إذ نجد أننا أمام انعتاقٍ من معطيات مكوِّنات الكون، أو مكوِّنات المكان فيه، فالشَّاعر لايعبأ بها أرضاً، وبحراً، وأفقاً. أمَّا الجذع، فنرى فيه نقطة الثبات التي ينطلق منها، ربما هي نقطة الثبات للمتغيرات، أو مادة اللغة التي ينطلق منها في خلق عوالمه الخاصة، فهو لاينطلق من فراغٍ، إنمَّا من كُنه الموجود الحيّ إلى التفرُّد عنه، والاتِّحاد به في الوقت ذاته.

وتنتهي هذه المقطوعة، كالمقطوعة الأولى، وموسيقا خارجيةٍ ظاهرةٍ، وقوية، وبقافيةٍ موحَّدةٍ، وفي المقطوعة الأولى كانت مقيَّدة، بينما، هنا، مطلقة تفتح المجال لانطلاق الشَّاعر إلى استكمال تجربته بعد أنخلع عنه مكوِّنات الوجود الآنيّ.

٣. الممكن والاحتمال

يسم الشَّاعر مقطوعته الثالثة من النَّص بـ (راء)، بما يحمل هذا الحرف من صفة جهريَّة تكراريَّة، نجدها تشير، إلى المضيِّ في التَّجربة، وتحوُّلاتها في أقانيم الموت، والحياة، والولادة، والشّعر...

وتبدأ المقطوعة بلوحةٍ يحضر فيها التَّضادُّ بين الموتى والأحياء، فنجد ثنائيَّةً تعكس واقع الأحياء الصارخ بأدوات القتل في عالمٍ عصريٍّ مضرَّجٍ بدماء المعذَّبين بحياتهم، ويدعم هذه الثنائيَّة التقابلُ بين

٢. سورة (**مريم**)، الآية ((٢٥)).

٣. ينظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج ٥، ص ٢٢٥,

٤. لمزيد من الاطلاع على هذه الفكرة، ينظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجيات التناص"**، ص١٢١

ماضٍ، وحاضرٍ تنفتح فيه دلالات استنساخٍ لتاريخٍ يتحشَّأ نسله بأدوات قتلٍ جديدةٍ، فالتاريخ ذاته، ويتلبَّس الماضي فيه الحاضرَ بصورةٍ بشعة، وتزداد فيه أدوات الجريمة فتكاً، وقربان الخلاص المرِّ حبرٌ منذورٌ تستعيده الأرض بالغريبة. وهنا، تتَّجه بنا الدوالُّ إلى سياقاتٍ متعدِّدةٍ: (التاريخ والواقع- الماضي والحاضر/ التاريخ المستمر بصورٍ جديدةٍ)، (الموتى والأحياء/ الموتى الذين ينسحبون مغتبطين؛ لأنَّ عالم الأحياء أشد وطأةً من عالم الموت)، فالتَّقابل بين الماضي والحاضر يوازيه تقابلٌ بين موتى يفرحون بخلاصهم من الحياة، وأحياءٍ يوضِّح السّياق عذاباتهم الشديدة، (الغريبة والحبر المنذور للخلاص، والذي تستعيده الأرض، وكأنَّ كلّ ما قُدِّم لم ينفع للخلاص)، و(الإيماء بدلالة الغريبة إلى الذَّات الشَّاعرة التي نزفت مدادها نذراً للخلاص المرِّ، لكن من غير فائدة)، يقول:[1]

لو يسمعُ الموتى النداءَ
ليرقُدوا بسلامهمْ،
من حاضرِ الأحياء ينسحبونَ مُغتبطينَ...
من ماضٍ أمامَ دمائهمْ.
بشرٌ،
ومِقْصلةٌ،
وسَيَّافونَ...
تاريخٌ تحشَّأ نَسْلَه في المعدنِ العصريِّ،
والأرضُ استدارتْ...
بكِ ياغريبةُ،
واستعادتْ حِبْرَها المنذورَ فينا للخلاصِ المرِّ..

من هنا، كان منطقيّاً أن تكون (الراء) تكراراً لحالةٍ تاريخيَّةٍ تعيد نفسها، ولمخاضٍ عسيرٍ للخلاص، ولاستمرار البحث عن (العبارة). والتَّوجُّه إلى الحالة الشعريّة، ومطارحاتها الوجوديَّة يعزِّزه تساؤل الشَّاعر:[2]

- هل نحنُ استعارةُ شاعرٍ..
والأرضُ مَحْضُ قصيدةٍ..

وتستمر الثنائيات في رسم صور التَّناسل، والبحث عن (الهيولى) المكوِّنة للوجود الشّعريّ، عن أصل العبارة، في تدرُّجٍ إلى الأبد، لانبعاثٍ لامتناهٍ، يتمُّ بالإخصاب بين الأنا والأنت، أو الأنا والأنا في حلولها

١-٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١٥.

في الكينونة؛ لتتشكَّل من نبضهما صيرورة الكون الشّعريّ اللامتناهية التَّجدد، معلنةً عمليَّة الخلق، فإمَّا أن تكون الذَّات متَّحدةً مع الكلمة/ (العبارة/ الشعريّة)، فيوجدان بتلاقحهما معاً، وإمَّا ألا يوجدان أبداً. وقد استخدم (كلّنا) ليجمع في عمليَّة الخلق الذوات المتعدِّدة، أو الدلالات المتعدِّدة لما تفتحه الشرع في أفضية النَّص على أبعاد صوفيّة، وميثيولوجية، فلا وجود للصوفيّ من غير الذَّات الإلهية التي يكتمل بها، ولا لـ «أورفيوس» من غير زوجته، ولا للشاعرمن غير كلمته، فإمَّا أن نكون متَّحدين في جوهرٍ واحدٍ، وإمَّا أن نكون كلّنا في (لا أحد)، فأورفيوس بعد فقدانه زوجته إلى الأبد دفع ثمن وفائه لها تمزيق جسده[١]، وهو إمَّا أن يكون معها، ولها، وبها، وإمَّا ألا يكون. أوصاله تتَّحد بها، وتَكُونُهما معاً واحداً، وإمَّا أن تبقى مشتَّتةً من غيرها، ولاتكون في أحد، يقول: [٢]

وأنا وأنتِ دمٌ على الطللِ الجديدِ من القديمِ..
على القديمِ من العديمِ...
على العديمِ من الأبدْ؟!
هل كنتُ حقّاً شاعرَ الأطلالِ مُنبعِثاً هنا..
من دورةٍ في الحائطِاللُّغويِّ تغزونا...
وتعلنُ:
"كلُّنا في واحدٍ
أو كلّنا في لا أَحَدْ"؟!

وتأتي اللوحة الأخيرة مع استمرار حضور الأنا، ومعاودة النفي، والذي يعين على الكشف من جهة، وعلى الانفتاح في القول من جهةٍ ثانيةٍ مؤدِّياً دلالة عدم الاكتمال بانتفاء التَّحقُّق مع انتظاره. وبهذا، يكون أمام وعدٍ يقذف برؤى الغريبة من الحاضر إلى المستقبل؛ لأنَّ (الجدار/ الحائط اللغويّ/ الكلمات حد) تؤطِّر الرؤى التي هي خارج الكلمات في القاموس، هي خارج اللغة، خارج أفقٍ محدَّدٍ، وهذا المجال التَّعبيري يوحي لنا بدلالة كتابة الشَّاعر تحت عنوان النَّص قول ((أراغون)): «لو تعلمين كم أتألم،

١. ينظر: حسن نعمة، **موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم المعبودات القديمة**، ص١٠٢.
٢. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١٦.

عندما تكون الكلمات ثياباً لاتليق بظلك»[١]؛ لذا يبقى احتمالاً من وجوم في أصابعها يعدِّد ممكِنها، ويخطئ العد، يقول:[٢]

أنا لن أسمّي رؤى الغريبةِ حاضراً:
سأقولُ: وَعْدُ.
هي خارجُ الكلماتِ في القاموسِ..
والكلماتُ حدُّ.
وأنا احتمالٌ من وُجُومٍ في أصابعها..
أُعدِّدُ ممكني فيها...
وأُخطِئُ إذْ أَعُدُّ.

نبقى مع البحث في الاحتمال والممكِنات، في صيغ التَّشكُّل الماهويّ في الوجود الآنيِّ، والأنيّة ينقصها التَّطابق مع ذاتها، والنَّاقص يتحدَّد بعَودٍ إلى الموجود ابتداءً من المنقوص، وهو على هذا النحو عالٍ بالنسبة إلى الموجود، ومكمِّلٌ له[٣].

في ضوء هذا الفهم الوجوديِّ، لايريد الشَّاعر السقوط في آنيّةٍ منتهيةٍ، إنَّما ينقضُ اكتماله بالخطأ في العد، ليبقى مباغِتاً القصيدة باحتمالات الدلالة، والخلق، والتحوُّل.

ويختم الشَّاعر المقطوعة برحلته في الأسماء بالكشف عن الذَّات الإلهية اللامتناهية في التعيُّنات، مع إدراك أنَّ الله واحدٌ فرد:[٤]

أنا موكبُ الأسماءِ...
أجلوها بها،
واللهُ فَرْدُ!.

وهنا، ينسجم ختام المقطوعة مع عنوانه من حيث دلالة الاستخدام لمفردات باب الراء في اصطلاحات الصوفيّة، إذ نجد (الرَّب، ربّ الأرباب، الرَّسم "الخلق وصفاته"، الرّوح الأعظم: العقل الأوّل

١. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ٥.
٢. **المصدر نفسه**، ص ١٧.
٣. لمزيد من الاطلاع، ينظر: جان بول سارتر، **الوجود والعدم" بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية**، ص ١٨٥.
٤. وفيق سليطين، **أوصال أورفيوس**، ص ١٧.

والآخِر...)[١]، لنعود إلى تجوهر الحبيب بالذّات منقوص الصّفات في مقاربة داخل النّص في لوحته الأولى مع لوحته الأخيرة، هذه الدورة في البحث، والتحرّي في مدارٍ مستمر النّقض، والنّقص، سعياً إلى اكتمالٍ لايتحقق إلا في الاحتمال والممكن، هو دفقٌ شعريٌّ ينحرف في انزياحاتٍ لاتخرج عن الحامل السّياقيّ للقيمة الجمالية في دلالات الشّرعة المتعدِّدة.

والجدير بالذكر أنَّ الشّاعر يعود إلى الموسيقا الظاهرة ذات الوقع الخارجي عبر القافية الواحدة في ختام هذه المقطوعة، كما فعل في المقطوعتين الأولى والثانية، لتفيض الذّات الشّاعرة بالحالة الوجدانية المؤثِّرة، وكأننا أمام موسيقا ((أورفيوس)) الشجيَّة التي مثّلت طقساً دينياً نزع إلى التّصوُّف في عالم الكهنوت في الأسطورة[٢].

وعليه، فإننا نوضِّح انتباهنا إلى تكرارنا لاستنتاجاتٍ، ودلالاتٍ عدَّة ذكرتها الدِّراسة غير مرة، وكانت – فيما نرى– ضرورةً لذكر المرتكزات الثابتة التي شغلت سياقاتٍ صبَّت فيها الدفقة الشعورية دوالَّها، فكانت الشُّرع أساساً في ولادة الأثر الأسلوبي، وسمةً مهمَّةً في التَّجربة الإبداعية.

٤. البناء الفنيُّ بين التَّجريد والتَّجريب

سبق أن ذكرت الدِّراسة أن النَّص يحمل سمات الشّعر التجريدي الإشراقي، متجاوزةً الكونيَّ؛ لأنَّه يشمله، ويبثُّ فيه الرؤى الإشراقية المتجذِّرة في الرؤيا الكليَّة.

وبما أن الشّعر التجريدي يتوارى فيه الإيقاع، والنَّص، هنا، حافلٌ بالموسيقا الخارجية في مواضع عدَّةٍ (بداية النَّص– اللوحات الختامية...)، وبما أن الشّرعة، سمةٌ إبداعيةٌ تتجلى فيها قدرة المبدع على خلق أنساقه، فربما نستطيع أن نسِم هذا النَّص بالتجريدي المنفتح على ملامح شعرٍ تجريبيٍّ ترهص به الرؤيا ، فضلاً عن اللغة، والموسيقا، بما لها في النَّص من طابعٍ خاصٍّ يميِّز الشَّاعر.

وواضحٌ أنَّ معمارية النَّص تتَّخذ طابعاً حلزونياً، والشَّاعر يدور دورةً كاملةً يستوعب خلالها الأفق الشعوريَّ المترائي له، فيرسم دوائر يربط بينها الموقف الشعوريّ الأوَّل الذي يشكّل المنطلق إلى آفاق الرؤية، وواضحٌ أيضاً أنَّ هذا الموقف ذو طابع تجريديّ، ويتكشّف في كلّ دائرةٍ من دوائره عن ملامح محدَّدة؛ لتكون القصيدة بمجموعها استكشافاً للتجسيمات الحية المختلفة في واقع الشَّاعر. وإذا كان الشَّاعر في هذه المعمارية يجعل في بعض الحالات الرؤيةَ التجريدية الأولى نهايةً يتوِّج بها كلّ أفق شعوري يشتكشفه لها

١. لمزيد من الاطلاع، ينظر: عبد الرزاق الكاشاني، **معجم اصطلاحات الصوفيّة**، ص ١٦٤ و١٦٥.

٢. ينظر: حسن نعمة، **ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم المعبودات القديمة**، ص١٠٢ و١٠٣.

من واقعه النفسي، فتسلم المشاعر الجزئية في كل مرةٍ إلى الرؤية العامة نفسها، ولايكون الاختلاف في دفقات النَّص اختلافاً جوهرياً، إذ نبقى في القصيدة التي تتشكل من مجموعة من الدوائر التي تنتهي عند نهاية واحدة بعينها، وإذا كان مضطراً أن يجعل للقصيدة نهايةً، هي في الغالب الرؤيا التجريدية نفسها، عندما يبدأ بالتجريد في أول القصيدة، ومنه في أول كل دفقة[١]،فإننا نجد أن الشَّاعر انطلق بإحساسٍ عميقٍ دفعه وجوديّاً إلى أن يخلق نفسه، وكونه، ويتجاوز التأمل ليعيش فكره[٢]، متيقّناً أن ((الفعل يبدأ من الكلّ))[٣]، وأنَّ الوجود ليس حالةً، إنما فعلٌ، وفعل الوجود يعني الانطلاق من الكينونة للتمركز في مستوى ما لم يكن في السابق غير الإمكان[٤]، هذا الانطلاق الذي يعود في نهاية كلّ لوحةٍ في موسيقا متقاربة في السمات، وإلى جوهر الانبثاق الشّعريّ الذي يبيّن طريقة الشَّاعر في رؤية العالم، واختراق قشرته إلى لباب المتناقضات الحادة، في نزوعه إلى خلق بعد الممكن الأسمى في عالمه، وفي ذاته[٥]، لتتوحَّد فيه التَّجربة الصوفيّة مع النفَس الميثولوجي في بعدٍ وجوديٍّ، فتنظمها جميعاً تحوُّلاتٌ نصيةٌ تشعُّ معرفيةً، وشعريّةً في أفضية الدّلالة، وكأنها أوصال ((أورفيوس)) بعد أن غدت نجوماً تشعُّ في السماء. هذا كله، فضلاً عن التقانات المتواشجة بمهارةٍ أدائيةٍ متميزةٍ، ومحاولات الاشتغال على الشُّرع بأنواعها بأسلوبٍ خاصٍّ يجعلنا نتطلع إلى هذا الشّعر التجريدي باتجاهٍ إلى التجريب؛ إذ لا يكف الشَّاعر عن محاولاته في تكثيف صوره، والاشتغال على سيروراته اللغويّة، والمعرفية، والفنيَّة.

وتبقى هذه القصيدة مفتاح الدخول إلى نصوص الديوان الأخرى، فتتردَّد رموزها فيها، وتنفتح أقانيمها في سياقاتٍ، وصورٍ تدور حول قبسها، حتى إن صوراً عدّةً ترفع النِّقاب عن بعض الرموز، وتكاشف القارئ بها.

وما تبقى المغامرة الشعريّة ناضحةً بالدلالات المتمحورة حول جوهر التَّجربة، ودائبةَ التَّوغُّل في العبارة، مبحرةً في وجودها.

١. ينظر: عز الدين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنوية**، ص ٢٦١ و٢٦٢.

٢. لمزيد من الاطلاع على هذه الفكرة، ينظر: بول فولكييه، **هذه هي الوجوديّة**، ص ٦٤.

٣. تيسير شيخ الأرض، **الوجود والصيرورة والفعل**، ص ٧٦.

٤. لمزيد من الاطلاع على هذه الفكرة، ينظر: بول فولكييه، **هذه هي الوجوديّة**، ص ٥٧.

٥. ينظر: كمال أبو ديب، **في الشعريّة**، ص ١٤٣.

نتائج البحث

يخرج البحث بنتائج عدّةٍ نكثّفها في ما يأتي:

١- وجد البحث أن الباحثين في اللغة والأدب يجمعون على أن الأسلوب له إجراءاته التي تمنح النص الأدبي خصوصيته، والمبدع يتوسَّل بالتقانات، والأدوات التي يراها مناسبة لتجسيد تصوراته الذهنية، الفكرية، والفنية.

٢- تبنَّى البحث نظرية الشرعة، ووجد أنها تسهم في إحداث الأثر الأسلوبي، بما تتمتع به من إمكاناتٍ حيويةٍ، كونها غير اصطلاحية، وغير محددة بأدوات معينة، كما وجد أنها تؤدي دوراً مهماً في مجال التأويل الدلالي.

٣- يرى البحث أن نص "الغريبة" نموذجٌ جيدٌ لأسلبة التَّصوُّف، وقدرة الشَّاعر على تقديم مكوِّناته الثقافية بكفاءةٍ عاليةٍ استوعبت الصوفيّ، والأسطوريّ في سياق التَّجربة الشعريّة.

٤- يزعم البحث- استناداً إلى تحليل النص- أن لجوء الشَّاعر إلى الترميز، وتكثيف البؤر الدّلاليّة مع التَّناص الموظَّف بوعيٍ شعريٍّ مميزٍ، فتح النَّص على آفاقٍ معرفيةٍ دلاليةٍ أغنت التَّجربة.

٥- إن تقصي مجموعة من الجوانب الفنية، والانبثاقات الدلالية المتجلِّية في النص، ربما يسمح للبحث بتأكيد امتياز النَّص بمعماريةٍ متقَنةٍ تجلَّت بطابعٍ حلزونيٍّ منحه القدرة على التشكُّل بتنامٍ ساعد التَّجربة الشعريّة في استيعاب دفقاتها، وفي تعدُّدية الشّرعة في دلالاتها المنفتحة على التأويل الخلّاق، كما لحظنا تطوراً في البناء النَّصي يُرهص بشعرٍ تجريبيٍّ يعبِّر عن رؤىً، ومواقفَ فلسفيةٍ، ووجوديّةٍ، وجماليةٍ، مع تميز اللغة والموسيقا، ما ينبئ بقصائدَ جديدةٍ لها طابعٌ فنيٌّ خاصّ.

قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب

القرآن الكريم.

١. ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج ٥، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ط ٢، الرياض: دار طيبة،١٩٩٩.

٢. أبو ديب، د.كمال، **في الشعريّة**، ط ١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، ١٩٨٧.

٣. إسماعيل، د. عز الدين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنوية**، ط ٣، بيروت: دار العودة، ١٩٨١.

٤. البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، ج ٣، (د.ط)، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.

٥. البوريني، بدر الدين الحسن بن محمد- النَّابلسيّ، عبد الغني، **شرح ديوان ابن الفارض**، ج ١، ط ١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.

٦. جيرو، بيير، **الأسلوبية**، ترجمة: د. منذر عياشي، ط٢، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤.

٧. الجيلاني، عبد القادر، **سر الأسرار**، تحقيق: خالد محمد عدنان الزرعي - محمد غسان نصوح عزقول، ط ٣، دمشق: دار السنابل، ١٩٩٤.

٨. الحلاج، حسين بن منصور، **الطواسين وبستان المعرفة**، (د.ط)، دمشق: دار الينابيع، ١٩٩٤.

٩. دايك، تون أ.فان، **علم النص**، ترجمة: د. سعيد حسن بحيري، ط١، القاهرة: دار القاهرة للكتاب،٢٠٠١.

١٠. ربابعة، د.موسى سامح، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ط١، إربد: دار الكندي، ٢٠٠٣.

١١. سارتر، جان بول، **الوجود والعدم" بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية"**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦.

١٢. ستيس، ولتر، **التصوف والفلسفة**، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام، د.ط، القاهرة: مكتبة مدبولي،١٩٩٩.

١٣. سليطين، وفيق، **أوصال أورفيوس**، (د.ط)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الشّعر (٩)، ٢٠١٣.

١٤. شيخ الأرض، تيسير، **الوجود والصيرورة والفعل**، (د.ط)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،١٩٩٤.

١٥. عياشي، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ط ١، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢.

١٦. ـــــــــــ، **العلاماتية وعلم النص**، ط١، الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤.

١٧. فضل، صلاح، **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ط ١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥.

١٨. ـــــــــــ، **إنتاج الدلالة الأدبية**، ط١، القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، د.ت.

١٩. فولكييه، بول، **هذه هي الوجوديّة**، ترجمة: محمد عيتاني، (د.ط)، بيروت: دار بيروت،١٩٥٣.

٢٠. الكاشاني، عبد الرزاق، **معجم اصطلاحات الصوفيّة**، تحقيق: د. عبد العال شاهين، ط ١، القاهرة: دار المنار ،١٩٩٢.

٢١. كريسطيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط٢، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٧.

٢٢. محمد، كرد، **الشّعر والوجود عند هيدغر**، (دكتوراه)، الجزائر: جامعة وهران، العام الدراسي(٢٠١١-٢٠١٢).

٢٣. المسدي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، ط ٣، ليبيا (طرابلس): الدار العربيّة للكتاب، (د.ت).

٢٤. المطلب، محمد عبد، **البلاغة والأسلوبية**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون- الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٤.

٢٥. مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري" إستراتيجيات التناص**"، ط٣، الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.

٢٦. منصور، إبراهيم محمد، **الشّعر والتّصوُّف " الأثر الصوفيّ في الشّعر العربي المعاصر(١٩٤٥-١٩٩٥)**"، (د.ط)، (د.م): دار الأمين، (د.ت).

٢٧. نصر، عاطف جودة، **الرمز الشّعريّ عند الصوفيّة**،ط١، بيروت:دار الأندلس- دارالكندي، ١٩٧٨.

٢٨. نعمة، حسن، **ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة**، (د.ط)، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤.

٢٩. النفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن، **كتاب المخاطبات**، ط١، القاهرة، مكتبة المتنبي، د.ت.

٣٠. يحيى، رافع، **الإشراقي والأرضي في قصيدة صورة للسهروردي في شبابه للشاعر عبدالوهاب البياتي نموذجاً**، ط ١، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩.

ب. المقالات

١.برهم، د. لطفية، "أوصال أورفيوس: المعنى وظلال المعنى"، مجلة: **البحرين الثقافية**، المجلد ٢٢، العدد٨٠، أبريل، ٢٠١٥، (ص١٥- ص٢٧).

٢.حيدر، عدنان، "ما الحديث في الشعر العربي الحديث"، مجلة: **الناقد**، لبنان، العدد٢٧، أيلول،١٩٩٠، (ص٤٨-٥١).

٣.خير بك، كمال، "الجملة الشعرية الجديدة"، مجلة: **الكرمل**، لبنان، العدد٣، صيف١٩٨١، (ص١٢٠-١٣٥).

٤.عياشي، د. منذر، "الأسلوبية وإشكالياتها"، مجلة: **ثقافات**، جامعة البحرين، العدد٤، خريف٢٠٠٢، (ص١٨٤-١٨٨).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعدّد دلالت و افق‌های معنایی در قصیده «الغربة» وفیق سلیطین

زکوان العبدو*

چکیده:

پژوهش پیش‌رو بیانگر نگاهی تحلیلی به قصیده «**الغربة**» شاعر سوری وفیق سلیطین است؛ تا ضمن بررسی اسلوب شعری وی ، تأثیر روشمندی را در تولید معنا تشریح نماید.

بدین منظور تمرکز کار بر روی ارائه یک اساس نظری است که مقدمه پرداختن به نظریه «الشّرعة» (چندمعنایی) را فراهم کند و در متعدّد بودنش به بررسی آن و معانی سطوح بالاتر و پایین‌تر از آن بپردازد؛ چراکه آن در ایجاد تأثیر اسلوبی و حرکت کنشگران در فضای متن یک پایه و اساس به شمار می‌رود.

در این بافت تحلیلی، می‌بایست به کنشگران مؤثر در تولید متن مانند تجربهٔ عملکردی و فرهنگ‌های مختلف از صوفیانه گرفته تا وجودگرا، اسطوره‌ای، دینی و هنری رجوع شود. رؤیا در نمادهای معنایی جلوه‌گر می‌شود که در بافت‌های زبانی با ابزارهای بیانی در آمیخته و سازوکارهای ایجاد متن و کنشگران معنایی سهیم در پیوستگی متن و بازتولید آن از طریق دریافت خلاقانه که با تجربه، همزیستی دارد و به بازنویسی آن می‌پردازد و از طریق استفاده از توانمندی‌های بیانی، شکاف‌های معنایی آنرا پر می‌کند.

بنابراین پژوهش حاضر در تحلیل‌های خود به اقدامات مفیدی برای روشن کردن شکل و مضمون کار ادبی می‌پردازد و سعی می‌کند نقش تعدّد دلالت را در تکنیک متن مورد تأکید قرار داده و به کلمه به عنوان کانون دالّ و مدلول در چارچوب روابط بافتی که از نظر متنی مقدّم شده‌اند و در معماری متن در ساخت هنری آن به عنوان اصل بوده‌اند بپردازد. از مهمترین نتایجی که پژوهش بدان دست یافته است، این است که چند معنایی در ایجاد تأثیر اسلوبی نقش دارد و نقش مهمی در زمینهٔ تأویل معنایی ایفا می‌کند، و متن "الغربة" نمونه خوبی برای بیان اسلوب تصوف است که توانایی شاعر برای ارائهٔ عناصر فرهنگی آن با کیفیت بالا، صوفی و اسطوری را در چارچوب تجربه در برگرفته و بینامتنیت را بر اساس هوشیاری شاعرانه برجسته به کار گرفته و متن را در برابر افق‌های معنایی شناختی بی‌نیاز از تجربه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شّرعة، دلالت، اسلوب، الغربة، چندمعنایی.

---

*- مربی گروه زبان وادبیّات عربی، دانشگاه حلب، سوریه، ایمیل: zakwan.alabdo@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۱۴هش= ۲۰۱۶/۱۲/۰۴م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۱/۲۹ هش= ۲۰۱۷/۰۴/۱۸م.

The Code and the Prospects of Significance in the Poem (The stranger) Wafeek Sleiteen

Zakwan Alabdo*

Abstract:

This research comes to provide an analytical insight into the poem (The Stranger) by Wafiq Sulaitan, in an attempt to study his style of poetry, and to shed the light on the code, and its effectiveness in the production of significance with interest in what recovered by the code of mystical, existential, legendary dimensions. From here, the focus was on the study of code withits pluralism and the machines were beneath, aboveand therefore, as a basis to make the stylistic impact, and as a basis for the movement of functions in the text space. So the search tried to trace the pictures of the text, to access to cognitive perceptions that fueled connotations, with attention to the text entanglements and the technical building of the text. In this analytical context, it was necessary to refer to the actors that affect the text output, of the performance experience, a deep understanding of the properties of poetry, a philosophical culture which was distributed between the mystical, existential, mythological, religious and artistic which embodied the vision of the icons, and embodied in the language formats with the expressive tools, highlighting the techniques of text in the levels of synthetic, evidentiary and the semantic reactors which contribute to the cohesion of the text, and to reproduce through the creative receiving that associate that experience, and receives it aesthetically, and re-formulate it, filling its semantic gaps with its discoveries through unearthing the expressive hidden places.

Keywords: code, significance, style, the stranger.

The Sources and References:

* - Lecturer in Arabic Language and Literature, Aleppo University, Syria.
Email: zakwan.alabdo@gmail.com

I. Books.

- The Holy Quran

1. Ibn Katheer, **Interpretation of the Noble Qur'an**, part 5, investigation by Sami bin Muhammad al-Salama, I 2, Riyad: Dar Thebes, 1999.

2. Abu Deeb, dr. Kamal: **In poeticalness**, I 1, Beirut: Arab Research Foundation, 1987.

3. Ismail, dr. Ezz El-Din, **Contemporary Arab Poetry and its Issues and its Technical and Moral Phenomena**, I 3, Beirut: Dar Al-Awda, 1981.

4. Al-Barqiqi Abd al-Rahman, **Explanation of Diwan al-Mutanabi**, Part Three, Beirut: Dar Arab Book, 1986.

5. Al-Burini, Badr Al-Din Al-Hassan Bin Muhammad, Al-Nabulsi, Abdel-Ghani, **Explanation of Diwan Ibn Al-Fardh**, Part One, I 1, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alami, 2003.

6. Jeero Pierre**, Stylistic**, translated by dr. Munther Ayyashi, I 2, Aleppo: Center for Cultural Development, 1994.

7. Al-Jilani, Abdul Qadir, **The Secret of Secrets**, Investigation by Khaled Muhammad Adnan Al-Zaraei, Muhammad Ghassan Nasouh Azqul, I 3, Damascus: Dar Al-Sanabel, 1994.

8. Al-Hallaj, Hussein bin Mansour, **Al-Tawaween and Bustan Al-Maarefah**, Damascus: Dar Al-Yanabee, 1994.

9. Dyke Ton A. Van, **Science Text**, translated by dr. Saeed Hassan Beheiri, I 1, Cairo: Dar Cairo Book, 2001.

10. Rabaya, dr. Musa Sameh, **Stylistic Concepts and Manifestations**, I 1, Irbid: Dar Al Kindy, 2003.

11. Sartre, Jean Paul, **Existence and Nothingness Research in the Anthology of Taheriya,** translated by Abd al-Rahman Badawi, I 1 Beirut: Dar al-Adab, 1966.

12. Stace, Walter, **Mysticism and Philosophy**, translated by dr. Imam Abd al-Fattah Imam, Cairo: Madbouly Library, 1999.

13. Sulaitin, Wafik, **Awsal Orpheus**, Damascus: Union of Arab Writers, Series of Poetry, 2013.

14. Sheikh Al-Ard, Tayseer, **Existence Development and Action**, Al-Beirurah wa Al-Akl, Damascus: Union of Arab Writers Publications, 1994.

15. Ayyashi, dr. Munther, **Stylistics and Analysis of Discourse**, I 1, Aleppo: Center for Cultural Development, 2003.

16. Ayyashi, dr. Munther, **Marks and Text Science**, I 1, Casablanca, Beirut: Arab Cultural Center, 2004.

17. Fadl, dr. Salah, **Contemporary Poetry Styles**, I 1, Beirut: Dar Al-Aadab, 1995.

18. Fadel, dr. Salah, **The Production of Literary significance,** I 1, Cairo: Mokhtar Foundation for publication and distribution.

19. Volcieh, Paul, **This is Existentialism**, translation: Muhammad Itani, Beirut: Dar Beirut, 1953.

20. Kashani, Abdul Razzaq, **Lexicon of Sufi Terminology**, investigation: dr. Abdel-Al-Shaheen, I 1, Cairo: Dar Al-Manar 1992.

21. Kristeva, Julia, **The Science of Text**, translation: Farid Ezzahi, I 2, Casablanca: Dar Toubkal Publishing , 1997.

22. Mohamed, Kurd, **Poetry and Being at Heidegger**, Algeria: University of Oran, academic year (2011-2012).

23. Al-Masaddi, Abd al-Salam, **Stylistics and Method**, I 3, Libya, Tripoli: Dar Arab Book.

24. Muttalib, dr. Mohamed Abdel, **Stylistic Rhetoric**, I 1, Beirut, Lebanon Library Publishers, Giza: Egyptian International Publishing Company, Longman, 1994.

25. Moftah, dr. Mohamed, **Analysis of Poetic Discourse: Strategies of Intertextuality**, I 3, Casablanca- Beirut: Arab Cultural Center, 1992.

26. Mansour, dr. Muhammad, **Poetry and Sufism**, The Sufi Impact on Arabic Poetry (1945-1995): Dar Al-Amin.

27. Nasr, dr. Atef Goda**, The Poetic Symbol of Sufism**, I 1, Beirut: Dar Al-Andalus- Dar Al-Kindy, 1978.

28. Neama, Hassan, **Mythology and Myths of Ancient Peoples and the Glossary of the Most Important Ancient Deities**, Beirut: Lebanese Dar al-Fikr, 1994

29. Al-Naffari, Muhammad bin Abdul-Jabbar bin Al-Hassan, **Book of Addresses**, I 1, Cairo: Al-Mutanabi Library.

30. Yahya, Rafea, **Shinning and Grounded in a poem Image of Suhrawardi in his youth by the poet Abdel-Wahab Al-Bayati Model**, I 1, Beirut: Dar Al-Konouz Literary, 1999.

II .Articles

1. dr.Barham, Latifa, Awsal Orpheus, Meaning and Shades of Meaning, **Bahrain Cultural Magazine**, Volume 22, Issue 80, April 2015, (pp. 15- 27).

2. Haider, Adnan, What is the new in Modern Arab Poetry, **Al-Naqid** Magazine, Lebanon No. 27 of September 1990 (pp. 48-51).

3. Khair Bek, Kamal, The New Poetic Sentence, **Al-Karmel** Magazine, Lebanon Issue No., Summer 1981, (p 120- 135).

4. Ayyashi, dr. Munther, Methodism and its Problems, **Cultures** Magazine, University of Bahrain, No. 4, 2002, (pp. 184-188).