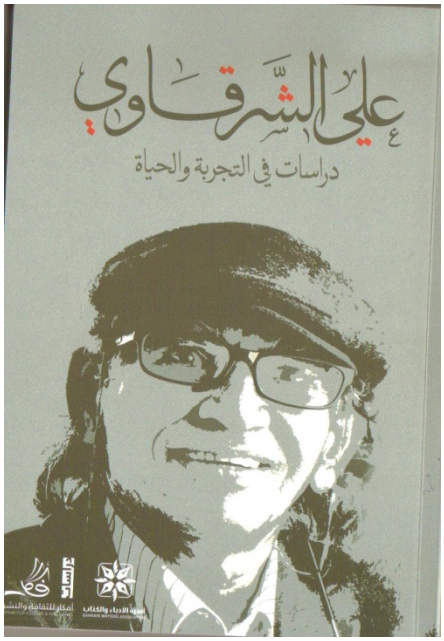
دلالة الإضمار ولاوعي الصورة المهمَّشة
في شعر علي الشرقاوي

عبد القادر فيدوح ـ جامعة قطر



أفكار للثقافة والنشر
علي الشرقاوي .. دراسات في التجربة والحياة / دراسات
مجموعة من المؤلفين
الطبعة الأولى ٢٠١٧م
تصميم الغلاف:
رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 58/ د.ع/ 2017
978-99958-91-15-2

الدراسة منشورة في هذا الكتاب

أولا ـ المماثلة· باللغة

كل نص فني يتأزَّرُ بما تدل عليه الصورة، بوصفها نصًا قائما على الانفتاح بحسب وظائفه الدالة، واستنادا إلى ما تحمله هذه الصورة، أو تلك، من ثراء الرؤى، واكتناز اللغة، إلى جانب ما تحيل إليه من دلالة الإضمار التي تعد أهم رافد من روافد السمة الشعرية.

ونقصد بدلالة الإضمار ما تعبر عنه السمة الشعرية في ضوء ما تدل عليه دلالة الالتزام على المحذوف؛ لكي يتوقف فعل التلقي عليه بالتأويل، أي بحسب ما يشير إليه تقدير المحذوف بالإشارة والإيماء، وفي ذلك تكمن دلالة اقتضاء ما أطلقنا عليه في معظم دراساتنا السابقة بـ "القصيدة السمة"؛ أي بتحويل الرؤيا الشعرية من" **الصورة** "إلى" **السمة**"؛ حين انتقلت القصيدة ـ في نظرنا ـ من النمطية المشار إليها في المرجعية الإبداعية في قصيدة الصورة، بمحمولاتها الدلالية، إلى **القصيدة السِّمة** التي تقوم بالكشف عن أنظمة العلامات، وهي أنظمة قوامها الإبانة عن الجنوح الذي تمارسه الذات، وتسهم في

· والمماثلة، تبعا للمفهوم البلاغي/السيميائي، تُعنَى بما يريده الشاعر من الإشارة إلى **"معنى، فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه"**، وإذا كان الأمر كذلك عند معظم النقاد العرب، فإنها عند حازم ضرب من التخييل التأملي.

تشكيل المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة التي تستمد شرعية سماتها من العبارة اللغوية، أو البياض الباني[1].

وفي ضوء ذلك تأتي دلالة اقتضاء السمة الشعرية مشفوعة بالإضمار التقديري، بحسب ما يستوجبه الافتراض للمحذوف؛ ما يعني أن القصيدة السِّمة ـ التي اقتراحنها ـ مصدرها ما ينتجه المبدع من تقدير للمحذوف، بوصفه حالة منافية للظاهر المشار إليه بظاهر اللفظ، في مقابل أن يكون مقتضاها **"الإضمار"**، وهو البؤرة التي تنطلق منها السمة الرائية للمأمول، بما يتوقف عليه سياق اللغة، من منطلق أن "القصيدة السِّمة" **كشف رؤيوي باللغة؛** "وأن الرؤيا لم تكن إلا صياغة جديدة لسؤال الشعر، صياغة على مستوى اللغة ذاتها، من أجل كتابة قصيدة تريد أن تكون مختلفة، [تنهل] من الحلم والنماذج البدئية"[2] والمرجعية الثقافية.

تؤسس القصيدة السمة رؤيتها على سؤال اللغة، بوصفها طرحا بديلا للرمز في مفهومه العام، بخاصة الرمز الأسطوري المترسب في قاع اللاشعور الجمعي لدى المبدع. ما يعني أن التجربة الشعرية، الخالدة، تنبع من صورة التخييل المبني على الإثارة بما تحدثه من حالة نفسية في المتلقي، ومخاطبته بما ينبغي أن يحدث في النفس من انفعال، ولا مجال لفاعلية الإثارة إلا بقدرة العملية التخييلية التي عدّها حازم القرطاجني على أنها" تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3]؛ لأن ذلك يُحدث في المتلقي أثرًا يرفعه عن الإحاطة بتصور الأشياء إلى الاستفادة منها، ويتدرج به إلى السمو في معرفة الفعل المتخيل؛ بما تتوقف عليه دلالة التأويل بدلالة استنتاج المحذوف من الرؤيا التخييلية للقصيدة السمة، قصدًا، والذي يستوجب تقديره من المتلقي بإنتاج دلالة ما، من خلال فاعلية القراءة المنتجة التي تَعدُّ النصَّ **"أثرًا مفتوحا متحولا"**.[4]

وتعد الرؤيا الشعرية لدى علي الشرقاوي من أكثر القصائد احتفاء بهذا التصور، كونها ترتشف من وحي الواقع، وتتبني السبيل إلى الرؤيا، وتسعى إلى إثارة المتلقي. ولعل المتتبع لشعر علي الشرقاوي يلاحظ مدى تجاوز الصورة الشعرية في علاقتها بالخيال الذي نادت به الدراسات الحداثية إلى عالم التخييل الذي تنادي به دراسات ما بعد الحداثة، بإشراك المتلقي في استنتاج سماتها الدالة باللغة، بوصفها لغة غائرة في متاهات اللازمان واللامكان. والشاعر يحاول أن يؤرخ لبنية برزخية تواقة إلى تخطي المسافات واختراق البؤر. فنصوصه في معظمها، إن لم نقل كلها، تسعى إلى إعادة ترتيب الأشياء في نصابها المأمول، لذلك هي تثير المتلقي حين تحيله إلى أعماقه الغامضة يستدرك بها عالمه المنفلت منه، على الرغم من أن المتلقي في مثل هذه الحال لا يبحث عن معنى، بل يسعى إلى أن يتاخمه، ويحاذيه بما يمكن أن يسهم مع المبدع في إبداء تجربته لتكون بدورها علامة مضافة إلى علامة نص المبدع. في هذه الحالة نشعر بأن الشعر هو ميدان تتبادل فيه التعابير مواقعها، فيما نحن نبحث عن الشاعرية، اعتقادا منا أن الإبداع الشعري، يكمن داخل التعبير وليس داخل المعبر عنه.[5] ولكن، كيف يمكن القبض على

---

[1] ينظر كتابنا، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفي في شعر أديب كمال الدين، دار ضفاف، بيروت، 2016، ص 101،102.

[2] محمد الغزي، وجوه النورس..مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، الناشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانيةبالقيروان، تونس، ط1، 2008، ص 228.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بلخوجة، دار المغرب الإسلامي، ط 2، 1981، ص 89.

[4] أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص 16.

[5] ينظر، جون كوهين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، تر، أحمد درويش/ المجلس الأعلى للثقافة ط 2/ 200 ص 272

اللامحدود في المحدود؟؛ حيث لا حدود للامعقولية الوجود، وهو مشدود بطاقة الاستبصار فيما تخبئه اللغة، بوصفها اقترابا من مجهول البيان في مكنونها الداخلي، حينذاك يكون المتلقي مخمورا، مهشما، دهشا، متحررا من المعقول، والمتراكم، والمألوف، كأن نقرأ ـ ذلك في ـ قول الشاعر :

جلست على كلمة الفعل منتصبا في شفار النهار
وسألت الرياح:
لماذا الصباح تأخر
امازال هذا الصبي المراهق
في الحان يسكر.
فجاءت صبايا النجوم
صبايا كهمسة اخضر
صبايا كطعم القصيدة
صبايا كخطوة سكر:
لقد كان
يا سيدي
في أتون الجراح
يعالج فتح الاماني الجديدة. [1]

يبتكر الشاعر كوْنَه وزمانَه وهو يستعير حالة السكر، بوصفها وجدان الشعر المرهف، بنشوة اللغة وهي تقلع عن واقعها، وتحلق في الماوراء فـ (الحان) مكان يرمز إلى الليل، والصباح المتأخر دليل على استمرار حركه الليل في الذات التواقة إلى الضوء، ولكن الذات في حالة السكر هذه لا تميز بين الزمنين، وفجأة يتحول كل شيء إلى استعارة كبرى تضع كثافة اللحظة ولاواقعية الألم (**في أتون الجراح**) وهي تؤسس لفتح الأماني الجديدة.

وتوظيف الحوار بين الذات الساردة والريح، تعبير عن تأخير الفتح الجديد في إشراقة الصباح، فيما يضمره (**شفار النهار**) البَطِين بطموح الشاعر المقيَّد بالخلاص في (**الحان**)، وهو ما توضحه العناصر التركيبية للغة الدالة على مراوحة الزمان في مكانه، المشفوع بالحيرة (**جلست/ سألت/ تأخرت/ مازال/ يسكر**) ما يشير إلى الوجود القسري للذات المهمشة، ويقابل توظيف صورة الخلاص هذه، بنية الإضمار في هذه التوازيات الدلالية (**النهار/ الرياح/ الصباح/ الصبي/ المراهق/ الحان/ السكر/ صبايا النجوم/ القصيدة/ الأماني الجديدة**) كلها تكشف عن الرغبة في محو الإضمار، وهو ما تشير إليه المعاني المتوارية على مستوى البنية التركيبية لهذه المتوازيات الدالة على (**شفار النهار**) في إشراقاته المرتهنة بالأمل المرتقب، وكأن هناك نُدحةً فيما لا يمكن التخلي عنه من طالب (**شِفار النهار**)؛ أي في دنو الصباح، في صورة انبثاق الكون الذي تعذر على الذات الشاعرة تلمسه.

لاشك في أن خيال الشاعر هو زاده الأكبر في اقتناص الرؤى والصور، واغتنام المجازات والانزياحات، بخاصة حين تتحول اللغة إلى هوس الانتشاء بها في مطلق تجلياتها، وتنعدم كل الروابط المعقولة واللامعقولة، ولا تظهر إلا حالات من الإشباع واللاارتباط المفرط بالواقع حيث تتدفق التجربة، وتتشكل الرؤيا، ويُثار المتلقي إلى استكناه فعل الحدس المنبعث من سمات الرؤيا الكشفية للمبدع الذي قال عنه رامبو: ينبغي أن تكون رائيا، أن تجعل من نفسك رائيا[2]، حينذاك يصبح من الضروري القبض على

---

[1] قصيدة، خمرة الصباح، الرابط، https://www.alsh3r.com/

[2] Arthur Rimband : Poésies. Une saison en enfer. Gallimard 1981, p200

دلالاتها، وهو ما نلمسه في شعرية الشرقاوي التي تقوم على الربط بين المتباعدات، دلالات ومضامين، وشكلا، ورائحة، وإيقاعا، وفي مثل هذه اللحظة "يخرج (الفنان من جلده)، ويمتزج بمشاعره في صورة، قد لا تمت أحيانا إلى ظروف الفنان بشبه مباشر، ويبدأ متخذا طريقة في البحث عن (قالب) يرتضيه لمشاعره"[1]، من منظور أن المشاعر هي الأقدر على ترجمة ما يتراءى للذات المبدعة، وما تستوحيه وتستلهمه وتتوق إليه؛ "لأن شعرية التعبير في القصيدة لا تتحقق أسلوبيا من دون الأخذ بنظر الاعتبار هذه الخصيصة التعبيرية التي تأخذ حيزا ضيقا في بياض الورقة، لكنها تنفتح على مساحة قراءة لا حدود لها في بياض التأويل"[2]، وتنفتح معها مساحات التأويل والحدس كما ورد في قول الشاعر عن" تلك العصافير":

العصافير
تلك التي تشبه اليتم
قبل دخول سرير المساء
بخيط الغناء تزيح ضباب القراءة عن ريشها
كالمزارع يفترس الحلم في يقظة الحلم العائلية
كالماء في النهر يرسم اشكال خطوته
كالجناح الذي يتوهج حين يضم الجناح[3]

تبدو العصافير أشهى الكائنات وأكثرها رشاقة، وأقربها إلى القلب، تطل من نوافذنا، وتحط على شرفاتنا، وتنقط مساءاتنا، توقظ فينا حنين الطفولة، وتزركشنا بريشها بين اليقظة والحلم؛ لذلك هي تستدعي في لاوعي الشاعر حالة من اليتم والتشرد، ويختلس من الماء حالة التعاسة الشفافة الأنيقة، حتى لا يكون في وسعنا سوى حلم الدخول إلى سرير السماء بخيط الغناء، هذه الحالة هي التي تبلغها رؤياوية الشرقاوي وهو يسرد لغة البؤس الجواني، فيما لا يمكن القبض عليه فـ " ثمة حدّ سرّي خفي وضبابي تبلغه اللغة الشعرية في أعلى درجات تجلّيها وتثميرها وإبداعها النوعي، يمثل تجاوزه والعمل خلفه خرقاً لسلامة البنية التعبيرية في اللغة، وتدخل بعده اللغة في متاهة الإغماض والإبهام والإغلاق، مثلما يمثل عدم بلوغه تمامًا، وعدم القدرة على تمثّل حرارة إعجازه قصورًا إبداعيًا في استنفاد طاقته وكفاءته كاملة، على النحو الذي يؤدي في الحالين إلى مشكلة تعبيرية وأسلوبية تخلّ بالشرط الإبداعي لبنية اللغة الشعرية"[4]، وعلي الشرقاوي من طبعه أن يختار طريق الإبداع بالاختلاف الذي يظهر صورة التشاكل والتباين في الحياة، لذلك جاءت نصوصه لكي تظهر ما ينبغي أن يكشفه الإنسان من طموح داخل هذا العالم، ومن ثمَّ يكون ما هو مبحوث عنه في رؤياه هو الأسمى من كل شيء، يقول الشاعر في صهيل الصمت:

خلف جدار الصمت صهيل كبنات الفكرة
يسحبن كواكب لا تتراشق إلا برحيق الضوء
جدائلهن الموج النافر مثل خيالات المشكاة
وعطر شقاوتهن نباتات الدهشة

---

[1] الصادق النهيوم، الكلمة والصورة، مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات(3) تالة، ليبيا، ص 42

[2] محمد صابر عبيد: بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي قراءة في قصيدة ((بداوة اللون)) للشاعر علي الشرقاوي: رابط، http://www.mokarabat.

[3] قصيدة تلك العصافير، http://www.jehat.com/

[4] محمد صابر عبيد، بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي قراءة في قصيدة ((بداوة اللون)) للشاعر علي الشرقاوي، الرابط، http://www.mokarabat.com/.

إن الشاعر بهذا الصهيل الساطع المتوهج يخلخل كل العلاقات المنطقية بين الأشياء، ويشكل لوحته المزاجية، وكأن بنية الإضمار تتراءئ من خلال تراشق الكلمات في احتفالية خارج قانون المعقول، وهي بذلك بنية متماسكة بالظن والحدس، وليس باليقين والعقل، ومن هذا المنظور فإن بنات أفكارنا تكمن في الشموس التي تضيئ عتمة وجداننا، وتولد الرغبة المدفونة في الانعتاق عن طريق اعتناق الدهشة:

خلف جدار الصمت صهيلٌ كبنات الفكرة
يسحبنَ كواكبَ لا تتراشقُ إلا برحيق الضوء
جدائلهنَ الموج النافر مثل خيالات المشكاة
و عطر شقاوتهن نباتات الدهشة
خلف الصمت
أصابعُ صيفٍ تتركُ قامتها بين كلامين
يزيحان الليل عن الثلج المتبرعم في القاع.
يدٌ كرغيف الرغبة جرَّ الشفتين إلى غبش القولِ
صهيلٌ مرتفعٌ كبروقِ النشوةِ في رعدتها
كالسّنة الضوئية[1]،

تظهر الصور في هذه المشهدية حالة مهشمة كقطع محطمة لا يجمع بينها سوى سر انغلاقها على المبهم. (فالصيف) له أصابع لها قامات. والثلج متبرعم في القاع، والرغبة لها رغيف، والنشوة لها رعود، كل هذا الإرباك للغة يأتي بصهيل يمنحه المعنى، صهيل، صيف. لكن ما يمنح الإضمار لهذا المعنى الممنوع ليس بنية المشابهة، وإنما القدرة على أن يتصف الشيء بنقيضه.

ثمة متسع للرغبة في استدعاء المجهول؛ ما يجعل من النص الشعري بنية مضادة لمنطق العقل، والفكر، لذلك كان الشعر صنو الحلم، ولئن كان العقل محجورًا بالاكتمال، فإن "الخيال برهة ماهوية في كل شعر. فالخيال طفلي، أسطوري، وهو من شيعة الحلم والتصوف والاستسرار، وهو وطن الحرية، والفاعلية التي بواسطتها يتمّ إطلاق سراح النفس وتحريرها من الحتمي والمنطقي والمحدود. وأن منجزات الخيال الناضجة هي حوامل لمحمول جوهري تلخصه كلمة (الوجدان)[2] ويتضح لنا أن الشاعر على الشرقاوي يحاول أن ينتهج أسلوب الغموض لإيصال شكل تعبيري لا يسلك فيه الطريقة المعهودة التي تصل بين الطبيعة والأشياء؛ مما ينتج منه، في الوهلة الأولى، غرابة الرؤيا، واستغلاق الغموض، حَدَّ التجاوز إلى الغلو:

تمشي أمام يديه كأعياد

غناء البيدر

مفعمةٌ بزفير الفلاحين.

ورائحةِ اللؤلؤ

تمضين

---

[1] موقع، http://www.jehat.com/

[2] ينظر، نزار بريك هندي، أسس نظرية الشعر عند يوسف سامي اليوسف، الرابط، http://www.startimes.com/

فيبقى محترقًا بكساد الفعل[1]

فبين المشي والمضي مسافة غارقة بين زفير الفلاحين (**استطلاع الآفاق**)، ورائحه اللؤلؤ (**رحلة الملاحين**) بحثًا عن الأعماق، ويبقى (هو) الضمير الراوي محترقًا من بوار الحركة المعطلة عنوةً، تاركًا مساحة البياض لحرية التأويل؛ بخاصة في صورة (كساد الفعل) التي تنمّ عن هلاك ما آل إليه الوضع من ركود، وتختزل يُتْمَ الأداء باستبعاد آلية المنتَج من قيمة الإنسان الفاعل في هذا الوجود، وهي الصورة التي تستدعيها كناية "الصورة السمة" في بلاغة البياض، فيما هو بين (**تمشي**) و (**تمضي**)، وهما الصورتان اللتان تعبران عن نتيجة (**فيبقى محترقًا**)؛ ليكون الفعل السيميائي في هذه الصورة جامد الحركة، كامنًا في مصدر هامشية الضمير. والحال هذه أن المستغلق من شعر الشرقاوي ينم عن رغبة الشاعر في نَصْبِ رؤية تقوم على الإضمار، تتخلق بموجبها لغة مغايرة لها حفريات لا علاقة لها بنقل الواقع على نحو ما هو عليه، وكأنها تشحن من ذاتها، وإنما بما ينبغي أن يكون عليه، أو كما يتصوره:

الشين أمير الكلام

وسلطانُ عزفَ الخيال

به

وإليه

ومنهُ

سلكتُ فضاءَ اللغةْ[2]

و(**الشين**) ضمير المجد، به تَبين الأمور، وبه تنكشف الحقائق في هذا الوجود، والشاعر في ذلك يرى مثول الحقيقة فيما ينبغي أن يُبْحَث عنه في الواقع المأمول بفعل اللغة، بوصفها مصدرا للانبعاث؛ لأن في (**سلكت فضاء اللغة**) ما يعني تَثَبُّت الفعل بما هو مفهومي، وكل مفهومي يوضح معنىً لدال معين، يؤدي إلى تمكين مدلولات القيمة التي من شأنها أن تؤدي ـ بدورها ـ وظيفة الإبانة عن كل مطلب إنساني في مقاصده، ولن يكون في مقدور ذلك غير صورة (**الشين**) في (شرقاوية) علي الشرقاوي، المشار إليه بـ (**سلطان عزف الخيال**) والذي يلج في ما تحت الستر، من وراء الحجاب. والعزف من حيث هو لعب حرّ له واشجة مع (الخيال)، والصورتان معًا تؤديان إلى خلق على غير مثال؛ لأن الخيال إزراء بالواقع، ورفض له، ومن ثَمَّ يكون (**عزف الخيال**) و (**فضاء اللغة**) في دلالتيهما السيميائية، عبارة عن تحرر الرؤيا من أي قيد إلى إنجاز فعل الإمكان المرتقب من الشين (الأمير) والشين(السلطان)، و(الأمير) هو الشرقاوي، والشرقاوي هو (السلطان)، وبفضلهما يتم (عزف الخيال) و (فضاء اللغة)، وبهما تكمن القرينة الدالة على فعل الخلق من (شين) الشاعر الرائي، الحريص على انبثاق الكون من خلال اللعب بـ (عزف الخيال) و (فضاء اللغة)، والعزف بالخيال، واللعب باللغة، صنوان في نُهْبَةِ الشاعر الرؤياوية، وهو ما أشار إليه مارتن هيدجر Martin Heidegger من أن للشعر مظهر اللعب، لكنّه ليس كذلك، فاللعب يجمعُ ما بين البشر بحيث ينسى كلٌّ منهم ذاته في غمرة اللعب. أمَّا في الشعر فنحن نرى أنّ الإنسان ينكبُّ على عمق أعماق وجودِهِ في العالم، وبذلك يتوصّلُ إلى الدّعة"[3]، بل إن اللعب في أغلب الحالات يتحول

---

[1] علي الشرقاوي، كتاب الشين، منشورات نون، البحرين، 1998، ص115

[2] كتاب الشين، ص14

[3] مارتن هيدجر، إنشاد المنادى (قراءة في شعر هولدرلن وتراكل)، ترجمة: بسام حجار، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994 ص 66

إلى قانون عليه جريان الشعر ومتصرّفه أيضا، عنه يتولد العديد من المكونات البانية لشعرية الكلام، وهو الذي يجعل الكتابة تواجه النظام بالفوضى، والمتأسَّس بالتفكيك والبعثرة[1].

لغة الشاعر، إذن، آرقة، وشاغلة، بما تستأثر اهتمام المتلقي بالانصراف إلى التأمل فيما ترمي إليه هذه اللغة، بخاصة حين يستلهم أفكاره من قدرة الكلمات لا من قدرة الأشياء؛ أي من قدرة ما تنتجه من معنى جديد، ومختلف عن ظاهر ما تتبناه من فكرة، إلى باطن ما تتقصدة مما هو محتجب، من منظور أن الصورة الفعالة موجودة دون شك خارج سياقها المتواضع عليه، وقد أعلن هيجل Hegel بحق" مادامت الكلمات ذاتها ليست إلا رموزا للصور، لفإن الأصل الحقيقي للغة الشعرية لا ينبغي أن يبحث عنه لا في اختيار الكلمات، ولا في الطريقة التي تجمعت بها، لكي تشكل جملا، ولا في رتبها في الإيقاع والقافية...ولكن في نموذجية الصورة[2]؛ لأن لغة الشعر تسمي الأشياء من جديد، وتنعت الرؤيا بالأفق الذي يتصور الكون، لذلك تبدو في لغة علي الشرقاوي حياة مختلفة بأبجديات التوهج، والقلق، والغليان، والرفض. لغة صاعدة، متفجرة متشظية، والصورة فيها لا رابط لها سوى الرغبة في إعادة الولادة وإعادة التكوين:

أوقفني بين خريطة فوضاه

وعاطفة البركان الراكض بالمخلوقات

من الشك إلى الشك وقال:

أنا فوضى الكلمات

الكلمات الكلمات الكلمات

الكلمات

أفوض أيامك يا هذا بإعادة أمواج خلاياي[3]

لقد أيقين الشاعر أن الكلمة ترجُّ الكلمة، وأن الفكرة تفارق الحكمة، وأن الصورة تحاور المعنى، وأن اللغة انتقاء وتكثيف، وليست تركيبا وتجسيدا. لقد أوقفه ضميره، فيما رواه الراوي عن وضعه في حيز اللاتثبُّت، حيث فتنة اللاتوازن، واضطراب الموقع، ليسرد عليه موقعه من فوَّهة بركان اللاشعور؛ إذ تصدر من هذه الفوَّهة الكلمات المنصهرة بالاختلال، والمشاغِبة بالفتنة. وما ترديد الكلمات في خمسة مواضع مقرونة بالفوضى إلا دلالة على ما للكلمة من دور في إنتاج ما يميز الوجود ـ بحسب القرينة الدالة في النص ـ وارتباط علاقتها التطابقية مع مطالب العزة والنخوة، وتكرار الكلمات يعني ـ أيضا ـ طلب الكرامة والدعوة إلى نبذ العبودية، والسعي إلى الاعتزاز بالذات، وبها يتطلع الشاعر إلى تعزيز مكانة إنسانية الإنسان. وكأننا بالشاعر يروم حياة الوجود بالكلمة الفاعلة، بوصفها عِظة تدُبُّ في وجه البشرية، في صورة قيمة معنوية؛ لذلك يطلب من ضميره على لسان الراوي (**أفوض أيامك يا هذا بإعادة أمواج خلاياي**)، وفي إعادة أمواج الخلايا إحياء للفجوة الفاصلة بين (**فوضى الكلمات**) وترتيب الكلمات المهمشة في غيبتها، وفي غياب الكلمة الفاعلة يغيب مفتاح السر المكنون؛ لأن الكلمة هي الإنسان، بوصفها أداة

---

[1] ينظر، محمد لطفي اليوسفي، ندوة الأدب والمنفى ـ مهرجان الدوحة الدولي، ص 106.

[2] ينظر، جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة، أحمد درويش، دار المعارف 1993، ص 232.

[3] كتاب الشين، ص6.

ربط بموقفه؛ لأنّ "الشعر هو تأسيسٌ للوجود بواسطة الكلام"[1]، ومن ثم كان التفكير بالكلمة هو نفسه التفكير حول الإنسان الملتهَم في هذا الوجود، إنها انجذاب، تواقة إلى اتجاه ما توحي به:

أفوِّضُ أيامك ياهذا بإعادة أمواج خلاياي

المنذورة لليأس إلى شهقةِ ساحلها الجبلي

كأقيانوس الروح إلى كهفٍ في حجم الحرفِ

دخلتُ وما زلتُ أحاول أن أخرج من هيجانِ

الجُمل المبنيةِ للمجهولْ[2].

واللغة بما هي انحراف نحو المبهم هي انصهار في قوى المجهول من حيث كون "الشعر لا يحفز على رؤى يقينية؛ لأنه يقع في الصف المناقض للإكراه المعرفي، إن وظيفته هي إثراء الحدوس الظنية، وتنمية الاستبطان الذاتي والغيري"[3]، فاللغة الشعرية لست إذن، بيانا من أجل الآتي والثابت، إنها تيار جارف، وألق صاعد، تقول ذاتها للتخلص من الرتيب في مقابل احتضان المتغير والمتنوع، لغة تؤكد سلطة الشاعر وسلطانه، تشده إليه كما تشد المتلقي إليها، تفصح عن المكتوم، وتثب على المكشوف، تمكِّن السؤال، وتنفلت من الإجابة، إنها اللغة تقذف رؤياها في شكل سؤال:

مجنون/هذا /الشين/ يراني/ بحرًا/ مكتظا/ بقناديل/الطيب/ وطير الورد ولا يعرف كيف يحول/ هذا الجسد الصامت/ بركانًا في شكل سؤال.[4]

أو كما في قوله:

يا ألفي الصاعد صهوة يائي
جدّفْ كاللحظة في صهلتها ترتكب اللحظة
جدّفْ كالفضة في ما خلف المرآة
و بكل مجاديف اللغة المنسية
أشعلْ ضوء الكون المعتم في أجوائي

أيها الأشهل المتوسّط يا سيد البحر اسحب يديّ من الرمل
خذني لقاعك قد التقي بالكواكب في هزةٍ حجمها قامة اللون
قد أمنحُ الكونَ في النص شكلا أليفا
و قد....

يا الأغبر
لا تترك جمر المعنى
يفلت من عالمك السابع
كالوحش الأول يقترف الوحش الثاني
أجمعه بالسبابة والإبهام
كلمه كالماء يفجّر جغرافيات الصخرة
حدّثه كالذئبة تفترس النائم في قلب الذئب

---

[1] مارتن هيدجر: إنشاد المنادى(قراءة في شعر هولدرلن وتراكل)، ترجمة: بسام حجار، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994، ص 62

[2] كتاب الشين، ص6

[3] عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، لبيان 1998 ، ص109.

[4] كتاب الشين، ص 28.

ولا تتركه غير لهيبٍ في هذيان السطح
وعاصفةٍ في رهوان القاع[1]

العالم مرآة لما هو مدرك، والشاعر طفل عابث يتشهى رؤية ما خلف المرآة ليكشف السر، ويظل يجدف في الزمن، يرتكب اللحظة تلو اللحظة، يتوسل بنبض اللغة المنسية أن تنسف ذاكرة المعنى، بـ **"جمر المعنى"**؛ لأن ثورة الشاعر هي ثورة على جمود المعنى، من منطلق أن الثورة هي الواعز إلى تفكيك المعنى الحقيقي، والحقيقة ليست صفة للنتيجة المتوخاة، بل هي صفة لإدراك التغير نحو الأسمى، والأصفى، هي الحقيقة التي تشعل ضوء الكون المعتم في أعماق الشاعر. بمعنى أن الشعر مكابدة وجودية تتوسل إلى اللغة؛ لاستحضار الوجود المغيب، إنها لحظة يتراءى فيها الذاتي والغيري من أجل إضافة معنى لوجودنا المأمول، فالشاعر يستوحي (**جمر المعنى**) من قوة الكلمة التي تقلب أبجديات الحضارة، وتحول تجربة المكابدة الشعرية إلى نوع من الفتح الذي يجيء مباغتا من كل الجهات، في صفة القادم المرتقب، المحمل بالمثل العليا:

إن جئتَ
سأفتحُ بوابات الزرقة
للضوء الصاعد من جمرتك المخضلة بالليمون
إن جئت
سأغلقُ كل الأبواب وأفتحُ صدري
وأقدُّ قميصك من كل جهات الأرض
وأشربُ من همزة حلمك حرفا حرفا
إن جئتَ
أريدك ألا تتوقف عن عزف الوتر الغائب
في أجمل أوتاري[2]

إنه الألق والتجلي في انتظار مجيء سارق الشعلة من آلهة الكلام، نتاج الحرف إلى الحرف، والعازف في الغياب، ولا يتأتي هذا الإشراق إلا في حضرة قدرة خارقة هي الخيال، بوصفها القوة المهيمنة على البصيرة، فيما يفلت من الوعي وتلتقطه الذائقة، وتصهره الشاعرية، وفيما ترمي إليه الحقيقة المثلى لقيمة الشيء، والشاعر في ذلك يسعى إلى إدراك القيمة في مجيء القادم، الواعد، الذي من شأنه أن يحقق طموحات وجودنا على الدوام، من حيث إيمانه المطلق بالخلاص الكوني، وعظمة الإرادة البشرية لديه؛ ولذلك فهو يدفع حياته في سبيل بعث حياة أفضل، وهذا ما يحدث مع الشاعر الذي يستبشر البعث من القادم، ويأمل الخلاص في (**إن جئت**) وما تلي العبارة من عظمة إرادة الاستقبال بفتح (**الأبواب الزرقاء**) و (**أفتح صدري**) و (**أقد قميصك**) و (**أشرب من همزة حلمك**) والرغبة في (**ألا تتوقف عن العزف**). إن المجيء الواعد بهذا المعنى مسار مأمول، يصوغ أسئلته من (**الضوء الصاعد من جمرتك المخضلة بالليمون**) ويستمد رؤيته من الاستجابة الوجدانية من أجل التغيير، ومن ثم فإن النص يطبع تخييله بالانتظار الواعد، ويلغي تصديقه بالإهمال في التهميش، وذلك يعني إن التوق عند الشرقاوي يميل إلى استشراف الرؤيا بعد خلخلة الوجود الماثل بالمصداق، رغبة في البحث عن الوجود الأسمى بالحدس.

ثانيا ـ منطق الهيام/ نَأيُ الحلم

---

[1] زرقة الأشهل المتوسط، الرابط http://www.jehat.com/

[2] زرقة الأشهل المتوسط، الرابط نفسه.

ظل الخيال يمتاح من باطن الواقع الحسي الذي تلونت به الصورة الشعرية، وهي لا تبارح نمط المشابهة. وقد تطور الحس الذوقي في "القصيدة السمة" حين حولت الخيال الى ثورة على جمود المعنى بفاعلية التخييل.

وإذا كانت الصورة الشعرية تقف عند استكشاف حدود المعنى، فإن **القصيدة السمة** في الكتابة المعاصرة تُعنى بإنتاج معنى آخر، قوامه الكشف عن اختلاج ما يشغل بال المتلقي، وفق ما تقتضيه علاقة الرغبة في إضفاء معان جديدة ـ على ما لم يكن له اعتبار في تقدير المبدع ـ ومن ثم فإن القصيدة السمة لم تعد تُعنى بالبحث عن التآلفات، والتماثلا، والتشاكلات التي تربعت على عرش الدراسات النقدية في التوضيح، كما لم يعد لها ذلك الألق في البحث عن المعنى الخفي فيما تستبطنه الصورة، ويتقصاه المتلقي، وهو ما تجاوزه علي الشرقاوي في إبداعه الكشفي الذي وثب على ما تتأطر بالصورة، إلى ما تميل به إلى إثارة المتلقي باستدعاء التخييل التأملي، وذلك يعني إن القصيدة عند علي الشرقاوي مدعاة إلى كشف المضمر لإنتاج معنى آخر، وهذا الإنتاج الآخر هو الأثر المصاحب لفعل التلقي بعد إعادة تشكل النص برؤيا موازية للرؤيا الأولى، وهو سبيلنا في دراساتنا التأويلية التي ـ غالبا ـ ما تستند إلى المحمول الدلالي المتعدد الذي لا يشير إلى شيء بعينه؛ لأن كل محال إليه هو رهن بالقصد، وهذا محال في نص الشرقاوي؛ لأنه لا يثبت على علامة دالة بعينها، وإنما علامته في لغته الإشارية، تتجاوز فيه اللغة الشعرية مستوياتها المعهودة إلى أعلى درجات التجريد، بوصفه معنى خاما؛ الأمر الذي من شأنه أن يعطي للمتلقى فيضا من الاحتمالات الدالة، القابلة للرصد، ويتم إدراكها من المتلقي بعد استيعابها وفق الإسنادات المجازية التي يمتلكها المتلقي، وتدفع به إلى إنتاج معنى تنبعث دلالاته من داخل اللغة؛ لذلك لم يعد في وسع القارئ العادي الإلمام بشذرات ومفاصل النصوص الجديدة التي تتخذ من الانزياحات ميدانا سيمائيا لاتساعها الإشاري؛ أي من خلال العلامات المتضمنة في النص التي تتمادى في دلالالتها داخل سلطة اللغة.

وبذلك ارتفعت الشعرية باللغة الى مدارات شاهقة، لا يمكن بلوغها إلا في درجات عالية من الكثافة والرمزية. وليس ثمة قياس، أو معيار، يحدد درجة هذه الكثافة في عمقها، أو كثرة ورودها في الشعر؛ إذ "ليس لأن الصورة كثيرة التردد في الشعر تكون شعرية، لكنها لأنها شعرية فهي كثيرة التردد في الشعر"[1]. ولا شك في أن نفي المغالطة يعتمد على مدى تحقيق النقيض منها.

وبهذا، فإن القصيدة السمة، تبدو عائمة، خارج كل التوازنات، وبعيدة عن كل المعقولات؛ لأن المنطق الذي تتراءى من خلاله هو منطق الهيام (وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ)[2]، بالإضافة إلى أن دال هذا النوع من الإبداع الكشفي، في شقه الأول (الدال) لا يكتسب مبناه من خلال علاقته التراتبية، بما تدل عليه منزلة الدال اللاحق، من قبيل أن اللغة في هذه الحال تصبح رمزا، ما يعني أن مكنوز اللغة جاء بديلا لمكنوز الأسطورة، وكثافة الرمز الذي يشير إلى شيء بعينه.

وقد أسست أفكار ما بعد الحداثة في ضوء هذا المنطق ما يعرف بنظرية البعد أو الانزياح. فبمقدار ابتعاد الصورة عن منطق المعقول والوضوح تزداد كثافتها، وتقترب من **"الهيام"** الذي لا رادع له. إنه خارج المؤسسة اللغوية، والكونية، والوجودية المألوفة، فيما هو يؤسس لحالة من الوجدان المتطرف الذي يبتعد، وينزاح، عن المعهود من التراكيب والتعابير المنخرطة في بني السائد.

هذه الاستعادة المتجددة لحالة الانسلاخ عن منطق الوضوح والاتساق العقلي، هي اتصال دائم بنسق المضمر المندمج في حالة الهيام، بوصفها انزياحا يتخذ من جمالية القول فضاء لابتكار عالم لا ينخرط في الواقع، وإنما يتماهي مع الحلم ويتجلى فيه.

---

[1] جون كوهين، اللغة العليا، ص140

[2] سورة الشعراء، الآيتان 24، 25.

انطلاقا من هذا التصور يمكننا أن نربط الهيام بمنطق نائيات الحلم في مبتغاه في شعر علي الشرقاوي، فالهائم المتحير لا يعرف طريقا جاء منه، ولا يعرف أي طريق ينتهي إليه. وكذلك الحالم تائه في سراب الوجود "ومأساة الوجود هي مأساة الخواء، ومع فلوبير Flaubert، وبودليرBaudelaire أو تشيكوف Chekhov ، يصعد إلى الأدب موضوع جديد هو السأم"[1]. وفي ضوء ذلك فإن الشاعر على الشرقاوي طائر محلق في سماء الحرف، وخرف البوصلة، وكأن على رأسه الطير؛ مما أصابه من هلع، فاستبدل (الهيام) بالواقع:

أهيم

كرائحة الهمزة

في (أل) التعريف

أهيم

بكل أقاليمِ الأشكالِ

اطارد غيمَ الحرفِ

وخرفانَ اللونِ

وطيرَ الرجفةِ في الميمين[2]

إن منطق الهيام لا يتقدم بمقاييس العقل، إنه طغيان الهوس، واللاوعي، والحيرة، والجنون، وبذلك فإن السمة المضمرة تبدو مهمشة ومتشظية، كأنها انقذاف مدهش في قاع لا قرار له. وليس في وسع هذه الحالة إلا أن تتجلى في تمظهرات غامضة وعابثة. والشاعر يقلب البصر هائما في سماء الحرف حيث للهمزة رائحة، في صورة سوريالية متشحة بفراغات تتبرعم في ضم اللفظ إلى اللفظ؛ لندرك أن هيام الشاعر في أقاليم الأشكال هو استجابة طاغية لتوهج الرغبة في بلوغ المستحيل: فإذا كان حرف الهمزة مسيطرا على الأبجدية بوجوده في الصدارة، فإن **([ال] التعريف)** تشير بدورها إلى تمكين وجود الشاعر بما يعكس تميزه، والهمزة ـ إلى جانب ذلك ـ هي اتصال بعالم المثل حين تكون همزة وصل، وانفصال عن الواقع حين تكون همزة قطع، ولعل الشاعر يريدها أن تكون همزة قطع بينه وبين الواقع المبوء، وهو في ذلك لا يبتعد عن توظيف الهمزة في إبداع المتصوفة، ضمن سياق الدلالات الروحة التي تشير إلى "اتصال وانفصال، ومقامات وأحوال"، ومقام الشاعر هنا في عالم ملكوت الترفع عن الضِّعَة، لذلك يفضل الهيام في (**رائحة الهمزة**) و(**[ال] التعريف**) و (**أقاليم الأشكال**) بوصفها حالات تجعله في عالم المثل، في مقابل عالم الإذعان مع (**غيم الحرف**) و (**خرف اللون**) و(**طير الرجفة**)، وكأن الشاعر موزع بين الذات الرائية وموضوع الامتثال؛ أي الذات في مساعيها والموضوع في خِسّته، وانحطاطه، أو أنه موزع بين كونه مقتدرا على العطاء، وواهن العزيمة في عدم الاسترشاد برأيه في مطاردته وباء (**حرف الغيم**)، وكل اتجاه في (**خرف اللون**) وفي طيره الميمون (**طائر الرجفة**) حائرا (في الميمين) بوصفهما حرفين غير مكونين لمعنى مشار إليه بذاته إلا فيما يوحيان به إلى ارتباطه بحرف النون، مثلا، كما في قوله:

في بحثك عن سر النقطة بين الميمين، وجذوة معناي[3]

---

[1] جون كوهين، مرجع سابق ص279.

[2] كتاب الشين، ص31.

[3] كتاب الشين، ص 131.

أو في قوله:

وقلت له: لا تظمأ

يا ذات الميمين[1]

حين تهجيت هواء الدنيا

يا ذات الميمين الشاخصتين[2]

فإذا كان حرف (الميم) لدى المتصوفة، مأخوذا بصفات الملك في الروحانية والملكوتية، فإنه مستمد في منظور الشرقاوي بصفات الحيرة بين الواقع الوضيع والمطلق المثالي، وكأن الشاعر يعيش حالة ما بين الحضور والغيبة، وفيها تجسدت (**ذات الميمين الشاخصتين**)، في ذات الشاعر، بوصفه هائما بين مركز الوجودين، (ميم) مركز وجود الواقع المعمول بالاعتلال، و(ميم) مركز الواقع المأمول بالإبلاء، حيث مصدر التهلل، والحبور، في مأمله المنشود؛ إنها حالة السديم الغامض، والمفتوحة على اللانهائي، المسكونة بالمجهول. ولعل رسم الوضع بهذه الصورة هو عبارة عن وجود يكفل للشاعر البحث عن الخلاص من الشقاء الذي رسمه هيراقليطس Heraclitus منذ فجر التاريخ بأنه "**يأتي الناس حين لا يعيشون العالم بل في عالمهم**"، وربطه بسطْع مجده في كل أجوائه الرحبة، التي تسعى في تطلعها إلى الأفاق، والشاعر ـ أيا كان ـ حين يتقصد ذلك فلأنه يرى في الوجود أنه مسيج بالأغلال، ومنحرف عن الذاكرة، وعن الضمير الجمعي، بوصفه مثالا؛ الأمر الذي من شأنه أن يفضي إلى حجب الدور الحقيقي للأفق الدلالي؛ من منظور أن كل محاولة لفهم معنى الحقيقة ـ في هذا الزمان ـ هي محاولة فهم الصورة اللامحدودة، وفي كل اجتهاد للفهم يعد ضربا من تعميق المجهول في الوجود، على نحو من الحدس الذي يضع (الحرف) و (النقطة) موضع سؤال، نتيجة لعبة تموقع الحرف في فضاء النص الدامس، من وراء قصد السبيل الذي يحاول الواقع إظهاره بطرق يغلب عليها المعنى المضلل بالتنابذ في الغاية، وغياب التجلي المشرئب إليه الطموح[3].

وعلي الشرقوي ـ شأنه شأن عملاقة الشعر ـ حين يكتب عن الواقع الضرير، الشقي، فهو يعرف أن رؤاه لا تجدي نفعا مع هذا الواقع المبتلى، لذلك يحاول أن يثب على خطواته، ويستشرف برؤاه المتضرعة إلى الأمل المنشود، فيسبح في "الهيام"؛ لأنه مأخوذ بسلطة الحلم؛ أي بسلطة المثال، ومن هذه السلطة يستمد قيمته، فقوة الشعر تتمثّل، على حد تعبير أدونيس في تَمثُّل: "**الواقع الذي يتجاوز الواقع**"؛ أي فيما يتضمنه من الممكن لا من الواقع، فيما يَعد به، لا فيما يقوله؛ أي إن قوة الشعر تتمثل في ارتباطه الوثيق بحركة الكشف وهاجس الاستباق.[4]

في وهم اليقظةِ

أو صحو الحلمِ

أراني

اتمدد في قيعانِ فلزاتك

---

[1] المصدر نفسه، ص 70.

[2] نفسه، ص 117.

[3] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، ص 49

[4] ينظر، محمد الغزي، وجوه النورس، ص 287،288.

يا أسرارَ الحجر الحبلي

مشتعلاً

برطوبةِ حرفين

يدقان الحُب

ويلتهماني.[1]

الشعر صنو الكمون، ورديف المضمر، وهيام الشاعر على الشرقاوي هو نوع من الخروج عن قوانين المادة الضيقة وحجبها المعتمة، وهو ما يفسر استعماله للألفاظ الدالة على التفجر والانشطار، والمشحونة بنقيضها (**وهم اليقظة**)، (**صحو الحلم**). وترتفع درجة الكثافة الشعرية إلى مستوى تبلغ فيها الذات مداها من الهيام، على نحو ما ورد منه في "**شيء من الشين**"

الشين

كلام الريح

إلى الريح

له قبلٌ

القبلُ،

له بَعدٌ

البعد،

له غليانٌ

الحامضِ

في جسدِ

النارنج

يسكب ضحكته[2]

وقد تكون "الشين"، بالرمز القَرَائِنِي، اختصارا لاسم الشاعر؛ ولأنه تواق إلى الفرادة فقد وظف هذا الحرف تميزا للذات، واختزالا لرؤيتها. ويَبدو ـ من الوهلة الأولى ـ أن نصوص الشرقاوي لا رابط لها، فهي تبدو وكأنها لفيف من أشتات ومجتمعات من التعالقات اللفظية، والصور البعيدة، لا نكاد نعثر فيها على دلالة، أو نقبض فيها على معنى. غير أننا مع الرصانة لقراءتها ندرك أن هناك مسالك خفية، بسداد رؤيا وجيهة، يمكنها أن تقودنا إلى سر توظيفه لهذا الأسلوب المُكَنَّى بالإضمار، والذي يحفر في الأعماق، سواء من حيث الألفاظ المستعملة، أم من حيث العلاقة التي تحدث بين الدلالات، إزاء ماهية المدلالات المضمرة نفسها، بخاصة حين تتماثل الكناية بالانزياح، بفعل تكاثف السمات في شعرية النص.

---

[1] كتاب الشين، ص 71.

[2] كتاب الشين، ص 31.

تتخضب الشين بلون الأسى، ووتلفظ بكسر لغة "المواضعة"، شعريا، حين يبتكر للريح كلاما في المهبِّ. وعندما يكون الكلام كريشة في مهب الريح، يصبح صعود اللامعنى سيد المقام، سواء ما كان في الماضي (**القبل**) أم مع ما سيقع في (**البّعد**) في صراع كصراع طاحونة الهواء، وكأن الشاعر يصف حالنا كحال من يبتكر فن الختل مع ذواتنا، ماضيا وحاضرا، في فوران محتدّ؛ وفي غليان (القبل) و (البَعد) تَشتُّتٌ للمعنى في (**جسد النارج**) الذي يُفقد سلامة الذوق، وطعم الحياة، وروح المسئولية، لما للنارنج من طاقات إيحائية لانهائية، شكلا ومضمونا، قد تعكس حالة "حامض البوريكBoric acid " في شكله البلوري، غير مجدٍ في فاعليته إلا بما هو ضارٌ. والحال هذه، أن موقف الشين في صورة (الشاعر/الشرقاوي) هو موقف يكتنه فضاء التأمل، ماضيا وحاضرًا، ومستقبلا، بما يجعل من بصيرته رؤيا متكاملة، بحثا عن السمو بدافع التأمل.

إن على الشرقاوي هو شاعر رحالة، متنقل، غريب، لا ينصب خيمةً، ولا يحمل بوصلةً، اللغة عالمه، وإيقاعه، وبيته السرى، يصنع منها سرمدية اللحظة، ويحرك فيها جوامد الكون، ويضرم فيها سكون اللهب؛ لأن"اللغة ليست مجرَّد أداة، من بين أدوات أخرى، يمتلكها الإنسان، بل هي، بشكل عام وقبل كل شيءٍ، ما يضمن إمكان أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتُّح الوجود، ولا يكون العالم إلا حيث تكون اللغة"[1].

وإذا كانت تجربة الشعر هي وليدة التأثير والتأثر، فإن الطريق إلى الشعرية المضمرة هو الدهشة إزاء العالم والذات، ويتبن ذلك في قوله:

يأتي إلي كأن بريد الشتاء ويذهبُ
يأتي إلي كأن صباح المساء ويذهبُ
يأتي إلى ويذهبُ
يأتي ويذهبُ
يأتي
دمائي حقول اليباس
مهيأة لافتراسك
يا كهرمان المطر[2]

إن تذبذب الرؤية هي نتاج التنافر الصوتي واللوني والإيقاعي في لاوعي الكتابة. ويظهر ذلك جليا من خلال حركة الفعل بين (**يأتي ويذهب**) وبين الذهاب والإياب مسافة للانتظار المجهد، فالروح المتعبة العطشى حقول يابسة، وخراب جفت ينابيعها، وطال حنينها للنماء(**المطر**)، أما الحب فهو غموض آخر لا تفسير له، ولا تأويل:

الحبُ
غموضٌ يتسلقُ أعمدةَ الرغبة
بين فضائين
إذا فسرتَ مشاعره
لن تلقاه.[3]

---

[1] مارتن هيدجر: إنشاد المنادى(قراءة في شعر هولدرلن وتراكل)، ترجمة: بسام حجار، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994، 58.

[2] كهرمان المطر، نصوص الشرقاوي 40/41 ينظر، http://www.jehat.com

[3] قصيدة لا تسأل، الرابط، http://www.jehat.com/

الحب مثل الرغبة، والمطر، والعشق، والجنون، والحلم، أشياء نحسها ونتذكرها ونحنّ إليها، ولذلك كان عذاب الشاعر شديدًا؛ لأن الكلمات لا تعكس من الأشياء الا مرئياتها؛ أي إن الكلمات (الشعرية) تمتثل لمرجعيات عدة، منها المعنى المعجمي Lexical Meaning ، والمعنى البيّن Obvious meaning، والمعنى التصريحي Denotative meaning، والمعنى السياقي contexte sémantisme ، والمعنى الإيحائي Suggestive Meaning، والمعنى الضمني Connotative meaning، والمعنى الافتراضي Propositional Meaning ، والمعنى الغائم Fuzzy meaning وغيرها من المعني التي تُعنى بها الدراسات السيميائية بخاصة. فإلى أي المعاني تميل شعرية الشرقاوي؟.

لعل المتتبع للكلمة الشعرية في قاموس الشعراء العظام يجدها تتجاوز الوظيفة الدالة في سياقها المتواضع عليه شعريا، وتخرق كل القوانين التي سطرتها الدراسات اللغوية للمعنى في وظيفتها المألوفة، ما يعني أنها، في الغالب، تميل إلى المعنى الافتراضي، أو إلى المعنى الغائم، بما يتضمنه النص من شفرات تُعنى بها السيميائية الإيحائية connotative Sémiotique، والحال هذه أن شعرية الكلمة لدى علي الشرقاوي تتجاوز ذاكرتها في كل السياقات المألوفة لكتابة النص الشعري، وتختلق لنفسها ذاكرة خاصة، تحددها العلاقات الافتراضية بحسب الإمكان الذي يحدده النسق الأيقوني The iconic system للنص؛ اعتقادا منا أن تأسيس الدفقة الكشفية للرؤيا الشعرية لا تكون بالمعنى المجازي الافتراضي/الغائم إلا بما تنتجه اللغة من تطلع على غير مثال؛ من منظور أن العامل المشترك بين الكلمة وإنتاجها للمعنى المضاف هو نشر شذا الأمل، والولوج في عمق الوجود الإنساني، ولن يتم ذلك إلا بما يخلده العظماء من الشعراء، بحسب تعبير مارتن هيدجر Heidegger حين قال على لسان هولدرلين Hölderlin ، أن **"ما يدوم يؤسِّسهُ الشُّعراء"**[1]، وما يؤسسه الشعراء يكمن في اللغة، وبالكلمة الرائية بإشعاعاتها الدالة في تضاعيف المفاهيم الشاردة؛ بدافع البحث عن المعاني المضمرة في هذا الوجود.

وإذا كانت الرؤيا الشعرية عند علي الشرقاوي تتجاوز التصوير بالمجاز والاستعارات؛ فلأن عالم اليوم بات يتخفى وراء الكلمات إلى أن أصبح المعنى فيه ملغزا، ومبعَدًا من دائرة المنطق، بعد أن تفككت المفاهيم والقيم؛ الأمر الذي غيَّب المعنى الحقيقي؛ وجعل الوعي ـ برمته، بما فيه الإبداع ـ غير قادر على الفهم، وهو ما أطلقنا عليه " القصيدة السمة"؛ وفق رؤية معرفية تحاكي تمّثلنا للأشياء، وما تقيمه من علاقات تترادف حينا، وتتباين حينا آخر، وهو ما أشار إليه مشيل فوكو Michel Foucault في ترتيبه للعلاقات العّلية القصدية، القائمة بين **"الكلمات والأشياء"**، فالبنية بحصرها للمرئي وبغربلتها له، تمكِّنه من أن ينتقل إلى اللّغة ويترجم فيها، وبفضل البنية، تنتقل قابلية رؤية الوجود بكامله إلى الخطاب الذي يأويها ويحتضنها[2]. وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر لا يلمح ولا يترجم، من الأشياء والذوات في كلمات إلا "إيقاعاتها" النفسية التي تحرك مشاعر المبدع، أما الإبهام وغموض الأشياء الموصوفة فليست طريقة للكتابة، ولكنها وفاء لصدق التمثيل للعالم الذي يلتقطه الوعي أو الحلم.[3] وهكذا، فإن وعي الشاعر بالأشياء غالبا ما يؤدي الى إعادة تسميتها، كأن نقرأ ذلك في قول الشاعر من قصيدة "المرأة الحجر":

الثورة
عاهرةٌ في عمر الحجر الأول
تغري الأطول حلما
في صحوة ما قبل العشرين
إلى العزف على إيقاعات أنوثتها
تدعوه إليها:

---

[1] مارتن هيدجر، إنشاد المنادى (قراءة في شعر هولدرلن وتراكل)، ص 62.

[2] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، ص 118.

[3] ينظر، جون كوهين، مرجع سابق ص277.

ان كنت حقيقيا
ترغب في شرب طراوتي المخضلة
بالمتدحرج بين الأسفل و الأعلى
فلتمتشق الموت على أرصفة الشارع.[1]

ولعل إعادة تسمية الأشياء ـ في هذه الكلمات ـ هو نوع من التجوُّز بالاحتمال باختراق مدلول الكلمة المتعارف عليه في معنى (الثور عاهرة)، حيث لجأ الشاعر إلى إعادة تسمية الثورة وإلباسها لباس عاهرة عابثة، لا تؤمن بقانون خارجها، عمرها من عمر الحجر، وسر أنوثتها طاغ لإغواء الأطول حلما. وسط هذه التسمية تزداد الكثافة في رذاذ الألفاظ، فلا نكاد نتبيَّن من الصورة إلا بعض إيحاءاتها الغامضة، "وهذا الغموض الموحي سمة من سمات معظم الصور الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، حيث لا تنم هذه الصورة في الغالب عن مضمون واضح محدود، وإنما تشع بإيحاءات خفيفة غير محددة، يحسها القارئ دون أن يفهمها فهما دقيقا"[2]، وقد يعزى ذلك أيضا لعدم الاتفاق على فهم محدد للصورة الشعرية التي توحي بحالة معنوية، فيما يشير إليه المعنى الغائم.

وإذا كانت رؤيا علي الشرقاوي تفضي إلى الحلم، واللامتعين، واللامحدود، بهذا المعنى الغائم، فمن الطبيعي أن تأتي سمة هذه الرؤيا في أشكال متشظية؛ مما يثبت أن ملاحقة المعنى في مثل هذه الوضعية يندرج ضمن فاعلية إعادة ترتيب الجذمور rhizoma ، فينا، بعد أن أصبح العالم مجرد ركام من الأشياء، حينذاك يأتي الشاعر ليعيد فينا عالمنا المتشظي، بالدرجة نفسها التي يقودنا فيها إلى معرفة خطيئتنا في هذا الوجود، وهو ما سعى إليه علي الشرقاوي في نتاجه الإبداعي، محاولة منه لإعادة صياغة ما للوجود من مكانة أسمى، من خلال مخزون الكلمة الدالة في معناها المأمول، والمعبرة عن الذاكرة الجماعية؛ لأن الشاعر ـ على وجه العموم ـ هو من يرى نفسه الحارس الوفي لهذه الذاكرة، والقادر على البحث عن معنى تصحيح الوجود، هذا الوجود الذي عمت فيه حالة الانفصم، وحالة استلاب الذات من جماليات كينونته، وهو ما عبر عنه الشاعر الذي تجاوز فكر التشاكي والتباكي في مقابل الدعوة إلى التطلع، والتماسك، والتنظيم، بحسب ما نتلمّسه فيما يحيل إليه النص من مضمرات متأملة، ملفوفة في اللامقول، ما يعني أن علي الشرقاوي يحمل مشروعا تنويريا للوجود المأمول، والأسمى، ويسعى إلى أن يجعل من المستقبل ممكنا؛ لتعزيز روابط جوهر الإنسانية؛ لأن الكلمة النيرة وحدها هي ما يطلق عملية التغيير من أجل تحقيق الذات في بغيتها.

وفي ضوء ذلك يتأكد دور الشاعر في محاولته ربط العلاقة بين الرغبة والإمكان في اتخاذ موقف من الوجود، وفي ذلك يختلف عن المتصوف الذي يسعى إلى الحصوص على المقامات لذاته، في حين نجد الشرقاوي يربط علاقة الذات في موقفها بما يحيط بها، وبما ينير لها من سبل، دفعًا باتجاه ما يحمله مشروع التنوير، وقد نجد تأثير ذلك فينا بمعظم ما تُجَلِّيه نصوصه، التي تقوم على انزياحات أسلوبية تنمو ضمن مستويات إيحائية، وتبتعث هذه المستويات في أفق حلمي يتخذ من لاوعي الصورة مجالا للخيال الإبداعي الموحي، من منظور أن "الحلم والشعر يقتسمان "**الخيالة**" التي تصور على أنها حرية في مجابهة الواقع"[3]، وكثيرا ما تتردد الصور الإشراقية في نصوص على الشرقاوي حتى تكاد تكون السمة الغالبة على مجمل شعره، وهو في ذلك يتقصد بناء أفق شعري يمتاح من شعرية الإضمار كقناع استيطيقي، يضمر أكثر الدلالات تشظيًّا، حتى تبدو معها الصورة غامضة مقتضبة كأنها بقايا مرايا مهشمة، مع ذلك يؤثر فينا بمجملها أو ببعض جزيئاتها. ومن ثمَّ، فإن ضبط معايير أسلوبية، ومعيارية، محددة لمقاربة نص الشرقاوي لا يعد أمرًا محمودًا في ضوء دلالة الإضمار. كذلك يصبح من العبث تأكيد

---

[1] علي الشرقاوي، قصيدة المرأة الحجر، الرابط، http://www.jehat.com/

[2] على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 5، 2003، ص83.

[3] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص271.

وجود سمات جمالية وفنية، أو نفيها، دون اللجوء إلى حكم القيمة، "ويبدو أنه لابد من الوساطة بين الذوق والمعيار، أو بين الانطباع والتعليل؛ أي بين الوجدان والذهن اللذين يتنازعان السلطة على النص الأدبي"[1].

ثالثا ـ شهقة التأنيث /أسطرة اللغة

إذا كانت الغاية من الإبداع هي تحقيق المتعة الجمالية، فإن السبيل إلى ذلك هو إرواء الوجدان، بعيدًا عن قوانين المادة وإكراهات العقل؛ وهو الأمر الذي يدفع بالشاعر إلى ركوب الخيال والتحليق في سمواته، بحثًا عن المستحيل. وليس غريبا أن تتلبس اللغة الشعرية في مثل هذه الحالة بكل أنواع الغواية والغموض، وأن يبتغي الشاعر في الأشكال، والألوان، والأصوات، مرامَه؛ ليعيد بناء رؤيته بما لا يتوافق وأنظمتها الطبيعية، وقد يصل الشاعر إلى حدِّ الاستنفار وهو يتنكر للمُواضَعة العرفية التي درجت عليها تسمية الأشياء. وقد أوجد النقد لحالة الاستنفار هذه ما يسمى بنظرية اللغة الشعرية ووسمَها بـ**"الانزياح"** أو **"التجوُّز"** أو **"التوسع"** أو **"الالتفات"** وكلها مترادفات تدل في الوقت ذاته على قوة الكلام المنزاح إلى المضمر، وإقرار منزلته التي خصت بميزات وتجوُّزات لم يسمح لأي أداء كلامي أن يحظى بها[2]، سواء بمداليل هذه المصطلحات أوغيرها من المصطلحات التي تمد القارئ بمرتكزات قرائية، أو مفتاحية، يدخل بها عالم النص المغلق، أو على الأقل" فإن الشكل يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه".[3] ولعلنا نلمس من خلال تفاعلنا مع نصوص الشرقاوي، وجود سمات أسلوبية متميزة يمكن إدراجها ضمن شعرية الأثر المفتوح، وذلك لما تفرزه من تأثيرات غامضة في وجدان المتلقي من جهة، ومما توحي به استعمالاته المغايرة للغة من جهة أخرى.

وربما صح اعتقادنا بشأن بعض نصوص الشرقاوي التي يطغى عليها التأنيث كحالة استثنائية متمركزة في الوجدان الشعري، وتتقدم بوصفها خاصية غالبة على مجمل الخصائص الأخرى، فنشعر بأن النص محمول على شمعدان التأنيث، يقول الشاعر في "جسد الضوء"

رآها
في صباحِ الليلِ شاهقةً
كريح في عباءتِها
عناصرُها خلايا تستفزُّ المدَّ
كان الموجُ في الأعلى يخاصرُها
وكان الضوءُ يخرجُ من ملابسِها على شكلِ الحدائق،
والزهورُ تنطُّ، كالترياق يرتشفُ الخلايا البيضَ،
تكتشفُ الصدى في جمرةِ الأحداق
كان الضوءُ مجنونَ الشكيمةِ، مائجا، متأججا،
يغوي المسافةَ بالدخولِ إلي خرافةِ مارجِ الأعناق[4]

ما الذي يفك ضفيرة هذا النسيج التصويري المستفيض في أنوثة الـ**"ها"** بوصفها ضميرا متوجسا، ومتأبِّدًا، ومتناقضًا، يبدأ من ريح في عباءتها وينتهي في جمرة الأحداق.

---

[1] يوسف سامي اليوسف، القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان، ط1/2000، ص48.
[2] ينظر، حمر العين خيرة، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الآردن، 2001، ص 4
[3] أمبرتو إيكو: شعرية الاثر المفتوح /تر عبد الرحمن بوعلى /مجلة نوافذ /النادي الادبي /جدة 1998،ع6، ص83.
[4] جسد الضوء الرابط، http://www.jehat.com/

إن استضافة المؤنث في لغة الشعر يجعل الرؤيا أكثر عناصر الطبيعة توهجا، وتوقدًا، وإثارة (**الريح/ الموج/ الضوء/ الحدائق/ الزهور/ الجمر/ الغواية**) في اتساق دلالي يكسر النظام الطبيعي للأشياء، وليس في وسع القارئ تفسير غموض هذه العلاقات، وإنما المطمح يكمن في تفسير الأثر الذي تتركه فينا، كأن نقرأ قول الشاعر:

ضوءٌ أسمرُ الخطوة.
وضوءٌ في سماءِ الحرفِ
يطرقُ بالخيالِ شراهةَ الآفاق
كان النهرُ يدعوها إلى التحليق في أعماقِه العليا
هي الأحلى من الكلمات في جغرافيا المعنى
هي الأنقى. هي العشبُ المخاصرُ شهقةُ الجدولْ
لها حسُ الطرافةِ في ندى الأوراق[1]

تحيا المعاني والأفكار والدلالات والأشكال داخل أنظمة السِّمات الشعرية بما تبوح به ألقًا، تلامس أدق نواة إحساسنا ونحن نقرأ مثل هذه الفيوضات القائمة على الجمع بين المفارقات التي تحمل معنى متخفيا في الكلمات، من حيث إنها تشير إلى ازدواج المعنى، أو تنوع التضاد، والمماثلة، المقصود بها خداع الأداء، واستجابة الذات المتلقية فيما يحدثه النص من أثر بين المقال والمقام، والمقول واللامقول العلاماتي، كقول الشاعر (**في صباح الليل**)، (**في أعماقه العليا**) ويضيف إلى ذلك استبطانا معنويا يكشف من خلاله آلية الترميز. فهاته التي رآها في صباح الليل شاهقة، كأن الضوء يخرج من ملابسها على شكل الحدائق لاتشبه نساء الدنيا. إنها ببساطة الشعلة المقدسة، شعلة الإلهام التي تضيء تأملاته، وتوحي إليه بأكثر الصور رحابة وإشراقا، وهو يستجدي ضوأها الخرافي أن يهبط من سماء الحرف.

ما زال علي الشرقاوي مهوسا بالجمع بين المفارقات المتضادة في وحدة متاسكة، فقصيدة "جسد الضوء" هي تجسيد واضح لهذا الجمع؛ لأن مادية الجسد جامدة وثابتة، ومادية الضوء متحركة ومنتشرة، فالجسد ديجوري والضوء نوراني، وقد يزيد مثل هذا الأسلوب من توتر القصيدة في مستوى تلقيها وما تخلفه من أثر في نفسيته، بالنظر إلى ما تختزنه مثل هذه الاستعمالات اللغوية في لاوعي المتأمل من تأويلات وتفسيرات كما في قصيدة (**أنا حنجرة الوقت ..أطفئوني بالحريق**) التي يوظف فيها الشاعر مفردتين من حقلين مختلفين:

ومن جسد الوقت أخرجت رأسي
(كان الهواء رمادًا، وكان الفراغ دماء)
تناثر من عرقي الورد
زاحم رائحة القحط والحزن والموت
هل يلد الورد طفلا؟
ملامحه لغة الأرض،
أعضاؤه في امتداد الأفق
رئتاه الجحيم[2]

ثمة افتراضات ترافق القارئ في تحليلاته للعناصر المؤثرة في بنية النص، والظواهر المتكررة والفاعلة فيه، واللافت أن شعرية الشرقاوي تستمد عذوبتها وصلابتها من أسلوبية المعنى الغائم، والتكثيف، والتلويح، كما يمكن للقارئ أن يعتمد على بعض المنبهات التي تفرض حضورا طافحًا في سياق النص؛ مما يدفع بالقارئ إلى التفاعل معها، ومحاولة تفسيرها، وتأويل قيمتها الفنية.

---

[1] الرابط نفسه

[2] علي الشرقاوي، قصيدة، أنا حنجرة الوقت.. أطفئوني بالحريق/http://www.adab.com

ولا شك في أن أسلوبية الشرقاوي تتقدم بقوة شاملة، هي قوة التخييل المنتج لمعنى غائم، بل هو "أشمل من أن يكون فقط ملكة تستدعي الصور المسايرة لعالم الإدراك المباشر، فهو قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع، ولكن الوعي المتخيل قد يدير ظهره للواقع المباشر، وينفصل عنه محلقا بعيدا، وناشرا أساطيره التي لا تكترث بالوجود الفعلي."[1]

ومجمل القول، إن دلالة الإضمار التي يتوسل إليها الشاعر علي الشرقاوي برؤاه الشعرية المرتكزة على لاوعي الصورة المهشمة، قد اعتمدت في سيرورتها وصيرورتها على اللغة الشعرية في الدلالة الافتراضية بمعناها الغائم، وراهنت على الانزياح بوصفه التجلي الأعلى لهذه الشعرية.

[1] محمد عزام، الاسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص 170.