صورة المحبوب وجمالياتها
في شعر عبد الله العشي

أ. فاطمة سعدون

جامعة محمد لمين دباغين –سطيف2

تمهيد: يمكن أن نرجع جمالية الصورة الشعرية إلى عدّة عوامل تنتج من العناصر التي يتخذها المبدع في تشكيل نصّه الإبداعي، بحيث ترتكز الصورة على آليات عديدة منها البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكناية، وما تقدمه للمتلقي من تجسيد وتشخيص، ومنها الفنية، التي تتخذ من تداخل الأدب بالفنون الأخرى مجالا لها، كالتشكيل والفضاء الطباعي... والشاعر الجزائري في تشكيل نصّه الإبداعي يسعى إلى وسم صوره الشعرية بجمالية الاختلاف، التي ترتكز أحيانا على النهل من روافد ذات طاقات لا تنفذ، كحال العوالم الصوفية التي تفيض على اللّغة والصورة بجماليات المغايرة والدهشة، ولأن الشاعر عبد الله العشي ممن سلكوا درب الشعراء المتصوفين، فقد تتبعنا صوره الشعرية في ديوانيه، "مقام البوح" و"يطوف بالأسماء" على مدار أهم الأحوال عند المتصوفة، وهو حال المحبة، أصل الأحوال والموجودات. فكانت صورة المحبوب التي غايرت مفهومها ومنطلقها مع الشعر المعاصر فكانت جمالية صورتها نابعة من هذا الاختلاف.

- **الصورة الشعرية:** تعدّ الصورة الشعرية من آليات التشكيل في

المنارة للاستشارات

الشعر منذ القديم، وقد ربطها النّقاد القدامى بجنس التصوير، حيث إن الشعر «جنس من التصوير»[1]، وهي مقولة الجاحظ التي تعدّ أول مقولة في الشعر العربي ترمي إلى ربط التصوير بالشعر، ولعلّ هذه الفكرة قد طرقت «الجانب االحسّي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي»[2].

وقد تطوّرت هذه الفكرة بعد الجاحظ، حيث أصبح إظهار الصور البصرية انطلاقا من التصوير والتخييل فكرة تنامت في الحدّيث عن الشعر، إذ نجد الجرجاني يقارب عمل الشاعر بالصائغ والنحات والرسام، فإن كانت أعمال هؤلاء تظهر حسية ملموسة، فإن أعمال الشاعر تجسد هذه الحسّية من خلال التصوير، ذلك أن سبيل المعاني إنما هو «سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنّك ترى الرجل قد تهدّى في الاصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر، والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنّها محصول النظم»[3].

وقد ارتبطت الصورة في القديم بالبلاغة، وبخاصّة في التشبيه، ممّا جعل الصورة تسند إلى عدّة مركبات إضافية؛ فكانت بلاغية، شعرية أدبية فنّية، ممّا أدى إلى أن تشكلّ «واحدّة من أكثر مشكلّات الفن الشعري تعقيدا وتعرضا للتحليل والاستنتاج أو التخريج»[4].

وإن كنا لا نسعى إلى استيضاح الفرق بين هذه المركبات، إلاّ أنّنا

المنارة للاستشارات

نستشّف من خلالها إشارة الصورة إلى الجمالية؛ حيث إنّ "الصورة الفنية Artictic Image (وهي الشعرية والأدبية معا) نسخة جمالية وميتا جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع المتوترة الهيئتين، االحسّية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته، وفق (تعادلية) فنية بين طرفين هما الحقيقة والمجاز"[5]، ولعلّ هذا ما جعلها «لا تمثّل حقيقة ما، إلا الحقيقة الشعرية»[6].

أمّا الصورة في الشعر الحدّيث فقد زاد الاهتمام بها ولم تعدّ تلك المرتبطة بالبلاغة فقط، بل أضحى الاعتماد على عناصر اللّغة وأسلوب المفارقة والدهشة من مميزات قيام الصورة الشعرية الحدّيثة، حيث بدأ الوعي بالصورة «واضحا في الشعر العربي المعاصر، والذي أدرك أبعادها النفسية والفكرية وعلاقتها الوطيدة بالتجربة الشعرية، ومدى مسؤوليتها عن وضوح الرؤية واكتمال التجربة»[7]. وهو ما أدّى إلى اختلاف مفهومها عن كونها مقابلة للتشبيهات وعناصر البلاغة، ذلك أنّها «لم تعدّ تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها، بل لتتعدّاها فتوقظ بذلك الحالة الشعورية واللحظة الانفعالية المستترة في ذات الشاعر»[8]. ولذلك فهي تقدّم للقارئ كـ «معطى مركب من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر الموسيقى واللّغة»[9]، وهو ما يفسر اختلاف مفهومها وغايتها، «فإذا كانت في الشعر القديم من بين أدوات الشاعر في التواصل مع الوعي الجماعي، فهي في الشعر المعاصر دالة على الرؤية الشعرية والفردية وهي وسيلة الشاعر لتشكيل تجربة فنية نفسية فكرية متميزة، تعتمد على حدّس خاصّ وموقف – غير متكرر أو منسوخ – من قضايا الوجود الإنساني»[10].

المنارة للاستشارات

وقد تم تقسيم الصورة الفنية في العصر الحدّيث على قسمين؛ بالنظر إلى الموضوعات التي تستمد منها عناصرها إلى: حسّية إن كانت عناصرها تستند إلى الحواس، وذهنية إذا كانت عناصرها تستند إلى موضوعات عقلية[11].وبالاعتماد على أقسامها، تمّت دراسة الصورة الشعرية وفق محورين «هما محور التشكيل: ونقصد به دراسة أنواع الصور وضروبها من حيث عناصر تشكيلها ومصادرها، ومحور البناء: ونعني به دراسة أنماط الصور طبقا لصلات الصور ببعضها وعلاقتها بالقصيدة وأبنيتها المختلفة»[12].

وارتباط الصورة بالخيال أضحى أمرا ضروريا في الشعر، إذ إنّ كلّ شخص يفهم الصور انطلاقا من خبراته وتجاربه، وكذا مدركاته التي تصب كلّها في عنصر الخيال، الذي يساعد على تقبّل هذه الصور وبخاصّة ما كان غريبا منها وغير مألوف، حيث «يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور 'الخيال' في إبداعه عبر موهبة (كفاءة) الشاعر، وهو مفهوم يتكئ –أساسا- على منظور يتماس مع النشاط الفلسفي، فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليتا 'الإدراك' **Perception** و'التخيل' **Imagination**»[13].

فالخيال يسند الصورة حين تشكلّها وحين تلقيها، فالشاعر يرسمها وفق خياله والقارئ يتلقاها وفق خياله، ولعلّ مهارة الشاعر هي ما تسهم في وضع الصورة وتمازجها لتصل إلى متلقيها فاعلة مؤثرة، ذلك أن مهارة الشاعر «لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها، ولكن في الصورة

المنارة للاستشارات

التي يخرج منها هذه المعاني، وفي هذه الصورة ترتكز خصائص الصنعة. ومهارة الشاعر تتحدّد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها»[14]. ممّا جعل الصورة الفنية تحظى بأهمية كبيرة في تشكيل الإنتاجات الأدبية الحدّيثة، وهذا لما تمثله «من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحدّ مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحدّاث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري»[15].

فالصورة إذن تهدف إلى التعبير عما تعذر التعبير عنه، إذ يتّخذها المبدع وسيلة للكشف عمّا تعذر عليه قوله مباشرة[16]، وهذا ما يجعلنا نقدر أنّ «الصورة الشعرية لم تخلق لذاتها، وإنّما لتكون جزءا من التجربة ولتكون جزءا من البنيان العضوي في القصيدة»[17].

والصورة الشعرية ضرورية للتعبير عن التجربة، وبخاصّة حال التعبير عن «حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر»[18]، وهذا ما أهّلها لأن تكون وظيفتها غير توضيح المعنى أو تكثيفه، بل تجاوزت ذلك للكشف عن النفس[19]، والكشف عن النفس مآل الحدّاثة الجديدة، وخاصّة مع الشعر الجزائري المعاصر؛ الذي أصبحت التجربة الصوفية أهم روافده، الأمر الذي أدى إلى تطور الصورة الشعرية «بفضل جرأة بعض الشباب، الذين استطاعوا تفجير الطاقات الكامنة في اللّغة فرأينا أنماطا جديدة من التصوير»[20]، هذا التفجير اللغوي الذي ساعد في رسم صور تداخل الخيال الشعري فيها

المنارة للاستشارات

بـدلالات الحـدّث النفسـي، حيـث أصـبح المتلقـي ينـاور بوعيـه الشـعري والروحي ومدركاته الفنية جماليات الخطاب الشعري[21]. ولأن المحبوب في التصوف الحدّاثي ليس محبوبا عرفانيا بقدر ما أضحى محبوبا تنتجه اللّغة، فقد ارتكز الشاعر عبد الله العشي في رسم صور ثنائية المحبوب/ المحب على مدار هذا المفهوم ليكونا تابعين للغة ومشكّلين باللّغة.

•صـورة المحبـوب عنـد عبـد الله العشـي: إن الحـبّ هـو أكثـر الموضوعات تداولا عند المتصوفة، بل يعد الموضوع الرئيس لهم «إذ إنّ تـوجههم إلـى الـذات العلّيـا ومناجاتهـا ونـدائها والتعلـق بهـا يتجـاوز علاقـة العابد بـالمعبود، والمخلـوق بالخـالق إلـى علاقـة العاشـق بالمعشـوق، حيـث تكون رغبة الاتصال والتشوق أمرا يغلب على الصوفي حتى يتعلق بكلّ المنافذ أمامه، وحتى يترك كلّ ما عدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحـدّه»[22]، وهـذا مـا جعـل حـال المحبّـة أكثـر الأحـوال ورودا عنـد المتصوفة، ذلك أن «المعرفة والحبّ متساويان روحيا، فكلّاهما يعلم من أفيض عليه الحقائق عينها التي يعلمها الآخر ولكن بلغة مغايرة»[23]، فالحبّ طريق للمعرفة (معرفة الذات الإلهية)، وغاية الصوفي هي الحبّ، كما هو وسيلة؛ فَبِهِ ولأجله يسعى لمعرفة الحق سبحانه. ذلك أن «الحبّ الصوفي محرك للتجربة للكتابة الصوفية من خلال كون هذا النوع من العشق – هو الآخر – محاولة للانفتاح على الكون، وتجاوز الحدّود نحو الإلهي، وتجاوز الاغتراب الذي يعانيه المتصوف/ الحبّ عبور نحو الحقيقة الوجودية للإنسان»[24].

وإذا كان الحبّ منبعا للكتابة ووسيلة للتجربة وغايتها، فإن حال

المنارة للاستشارات

الستر وعدم الكشف التي تتحكّم في الصوفي، وعظمة هذه التجربة أحالت على صعوبة التعبير عنها وإيجاد لغة تحتويها، فما كان من أهل الصوفية إلاّ استلهام لغة الغزل العذري مع مخالفة التأويل، فإذا كان قيس بن الملوح يهيم بليلى فإن ليلى المتصوفة ليست إلاّ تجلّ للذات الإلهية[25]، ولأنّ الصوفي يدين بدين الحبّ «حبّ الذات الإلهية، فهو دين اتحاد أكثر منه دين طقوس، أي حرية وحركة لامتناهية، فالباطن لا حدّ لتشكلّاته، فهو الأصل، هو النور الذي لا يخضع لتحدّيدات الظاهر، بل هو الذي يفسّر الظاهر ويوضحه»[26]، إذ إنّ الحبّ «تعلق خاصّ من تعلقات الإرادة لا يكون إلا بمعدوم، ينتقل المحبّ بهذا التعلق إلى صفة المحبوب، وهو سار في جميع المقامات والأحوال لأنّه كان في الأصل»[27]. وهذا ما جعله محرّك التجربة الصوفية ومدارها، فتحدّث عنه شعراء الصوفية وباحوا بحبهم متغزلين منتشيين متقربين فابن عربي يدين بدين الحبّ[28] وحدّه، ورابعة خالفت كلّ البشر في حبها[29]، أمّا ابن الفارض فقد جعل الحبّ مذهبه وملّته[30].

فالحبّ دين ومذهب، يملك حشاشة الروح والعقل من الحبّ لمحبوبه حتى ليغيب عن نفسه ليتحدّ بالمحبوب، والمحبّة «صفة تتمكن من قلب المحبّ فتستولي على مشاعره استيلاء كلّيّا، حتى لا يكون في قلب المحبّ إلاّ محبوبه، وقد تصل المحبّة بالمريد عدم الشعور بالنفس، أو محو ما عدا المحبوب من القلب، وتلك قمة سعادة المحبوب»[31].

إنّ سريان الحبّ في المقامات والأحوال بكونه أصلا، ولأنّ المتصوفة اتخذوه دينا ومذهبا، فذلك راجع إلى كونه كتجربة «هو مصدر

المنارة للاستشارات

للمعرفة بقدر ما هو علاقة بالحقيقة»[32]، فالصوفي يسعى إلى المعرفة، ومعرفة الحقيقة عن طريق سلوكه درب الحبّ واتخاذه دينا يؤمن به هو ما يكشف له الحقائق فتتجلّى له المعارف.

وإن كان حبّ الله غاية الصوفي، فإنّ الشعر المعاصر باتخاذه لا لحبّ شريعة لم يكن يبتغي سبيل المريد بقدر ما كان يبحث عن محبوب مخصوص، إذ إنّ اعتماده اللّغة الصوفية مادة لتشكيل النصّ الشعري المعاصر، لم يكن لغاية عرفانية بقدر ما كان لغاية جمالية، بحثا عن طاقات إبداعية جديدة تشيع الحدّاثة من غرابة سبكها وتأويلها، وهذا ما جعل الحبّ يختلف عن حبّ المتصوفة، فإن كانت ثنائية (محبوب، محبّ) عند أهل العرفان (الله، الإنسان)، فأنّها مع الشعر المعاصر قد استبدلت بثنائيات مغايرة. حيث اتخذ الشاعر الحدّاثي محبوبا له يختلف عن الحبيب القديم حيث أصبح النصّ (القصيدة) هو المحبوب الذي يسعى إلى إرضائه ووصله، وإن كانت القصيدة لا تمنح نفسها بسهولة لا لمتلق ولا لشاعر؛ فأنّها تتمتّع بفراغات وبنيات لتعطي رسما مشكلّا يخفي أكثر ممّا يجلي ويبطن أكثر ممّا يظهر. وقد تمظهرت صور المحبوب اللّغة عند العشي في عديد القصائد التي تفوح بعبق الصوفية، حيث أصبح يبحث في نصوصه عن اللّغة باللّغة، هذه التي تماهى فيها وأعلن ولادته بها وليس أيّ لغة، بل لغة تستمد فيوضاتها من عوالم رمزية جمالية داهشة، بحيث لم تعدّ اللّغة وسيلة عنده، بل عشق يمارس طقوسه وينثرها في بياض الصفحة، يشكلّها ليظهر تجليها، إذ أنّها أضحت من تجليات الذات الإلهية عنده، يقول العشي:

المنارة للاستشارات

أيها الشعر تجلّ الآن

هذا طيف مولاتك

فافرش دربها

زهرا

وعطرا

وتجلّ الآن[33]

إن تزاوج فعل الأمر مع النداء يجعل الإنشاء مناسبا لحالة الشاعر في القصيدة، إذ يفيد المشاركة وهذا حال الشعر والقصيدة (مولاته)، التي لابدّ من افتراش الدرب أمامها. لذلك يجعل من القصيدة محبوبا تستعجل الرحيل والانتهاء، أو هي كالبرق تومض في لحظة تنير الدرب ثم تختفي وهذا الزمن لا يكفي الشاعر للبوح بما يكتمه. يقول:

تريد القصيدة

أن تنتهي قبل ميعادها

وأريد البقاء على سورها

كي أبوح

بما قد كتمت[34]

إنّه يمارس طقوس الصوفية ليحظى بوقت أطول، فيعلو ويعرج إلى

المنارة للاستشارات

المنتهى ويعايش رحلته إلى هذه القصيدة، ينسج إلى العرش ليتّخذ لمحبوبه عرشه الخاصّ على الماء، فيبنيه له مزخرفا بألق من الحروف والكلمات وقد أشاع توظيف الفعل الماضي بنية متراصة تحيل على صورة حاملة للمعنى مقرّة به:

علوت، سموت إلى المنتهى

وسبحت على غيمة، واتكأت على العرش

ثم استرحت

بنيت لها من سنا الروح

عرشا على الماء

أنرت على جانبيه النجوم

ورصعته بالألق[35]

لقد تخير الشاعر أن يبني نصّه على زمن ماض، بحيث كانت الأفعال طاغية على القصيدة، ما أدّى إلى شيوع حركية مكثفة في البناء وبخاصّة أنّها أسندت إلى تاء المتكلّم في إشارة من الشاعر إلى الذروة التي يعايشها في التجربة، حيث كانت الأفعال نتاج بعضها فالفعل (علا) والفعل (سما) يحيلان على الحقل الدلالي ذاته، بحيث يرتبطان بالعروج ولعلّ الفعل (سبح) قد يبدو للوهلة الأولى خارج السياق، لكنّ الشاعر يربطه بما يحيل على العلّو حينما يضيف إلى التركيب لفظة (الغيمة)+ حرف الجر (على) الذي يفيد الاستعلاء، ليكون الاتكاء على العرش في الاستراحة ولعلّ تخير الشاعر حرف العطف (ثم) بدل حرف العطف (الواو) التي

المنارة للاستشارات

وظفت مع الأفعال المتبقية، إحالة على المهلة التي يفيدها فعل (اتكأت) بحيث لا يمكن للاستراحة أن تكون فورية بل لابدّ من أن يتعين لها وقت زمني أطول نسبيا أفادته (ثمّ).

أمّا الأفعال الثلاثة الباقية فقد أفادت ما بعد الاستراحة، وكأنّها أفعال من بعد آخر بعد الرحلة، حيث يكون البناء ثم النور ثم الترصيع، وهكذا يمكن تصنيف أفعال هذا المقطع في جزئيين: الأوّل ارتبط بالرحلة وتبعاتها، والآخر يرتبط بما بعد الأهوال (الرحلة) وحقيقتها، فلأجل هذه الماهية (القصيدة) ما كانت الرحلة. وحين ينتهي الوقت يدرك أنّ ما حدّث يشبه الحلم الجميل، الذي ما لبث أن اختفى في الأفق، أنّها تجربة عايشها الشاعر باللّغة ومن أجل اللّغة، فالقصيدة عرشها لغوي يطرز بالأحرف والكلمات، يتّخذ لها عالما مبينا على عروش الماء، وكأنّها تخلق من جديد في كلّ مرة، ليكون الحلم دوما واحدّا يمر هاهنا ويختفي دون عودة:

سوف أذكره:

كان حلما بهيا

مرّ من ها هنا مرة

مرّ ...

ثم اختفى في الأفق[36]

إنّ الحلم الذي يتذكره الشاعر هو تلك التجربة اللغوية التي يعايشها مرة واحدّة، حيث إنّ لكلّ تجربة خصيصتها وإن تشابهت أفكارها، ذلك «أن الشعر في جوهره لا ينجم عن الأفكار بقدر ما يصنع من حفيف

المنارة للاستشارات

الكلمات، كوجه من وجوه التحدّي لمقاصد العقل»[37]، ولعلّ هذا ما يؤدّي إلى أن يعايش الشاعر تجاربه باللّغة، ولأجل اللّغة، في وصال يزداد كلّما راوده الحلم، إذ كانت الكتابة «فيضا إنسانيا متدفقا داخل فضاء من اللّغة التي تعدّ ماء الحياة والوجود بالنسبة إلى الكاتب والمكتوب على حدّ سواء... فالكتابة بهذه المثابة هي ضياء وحياة وتواصل وإيقاع جميل»[38].

إنّ حضور الشاعر ينجلي بحضور محبوبه اللّغة، التي تتّخذ صفة من صفات الحبيب الإنسية، حيث ينزاح الشاعر العشي في وصف محبوبه، حينما يجعل القصيدة خائنة تتركه رغم أنّه يحبها ...، لكنّ ما له حيلة فهو عاشقها، وَلِهٌ بها، ليس له إلاّ أن يحتجب في حضرتها إذ هي مولاته وسيدته، فيستثمر الشاعر دلالة الوقفة في النصّ حيث تستوقف القصيدة العشي ليعيش المتناقضات، فيكون القبض والبسط، الطيّ والنشر الخفاء والظهور ثم بوح بالعبارة عن غوامض الأمور، يقول:

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،

قبضتني، بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني..

وبحت عن غوامض العبارة[39].

ولعلّ توظيف أحوال المتصوفة في هذا المقطع راجع إلى افتتاح القصيدة الذي أشاع دلالة الوقوف المستمدة من مواقف النفري، حيث يقف في حضرة محبوبه (الله)، فكان وقوف العشي متسما بالبوح من لدن

المنارة للاستشارات

الحبيبة، والتي لم تكن سوى القصيدة التي يعبر عنها في نصّ (القصيدة) بصور كثيرة، جمع فيها أوصافا ضدية عديدة، فكانت أميرة وحبيبة، مسندا بناء هذا المقطع إلى التضاد، إذ إنّ التقابل بين الأحوال هو «انعكاس لنقائض الذات وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحدّيد علاقتها بنقيض الحياة»[40]. يقول:

تسألني أميرتي

إن قلت فيها اليوم شعرا؟

وهل لففت صدرها باللوز،

أو فرشتُ خطوها ...

زهرا؟[41]

إنّ افتتاح النصّ يشيع الأوّل وهلة الخطاب العشقي لأنثى يظنها القارئ في البداية امرأة، تفتتح حوارا مع الشاعر وتساءله إن قال فيها شعرا، ليسترسل لنا الشاعر في وصف حاله ورصف الصور المتوالية له إلى أن يسأل نفسه إن كان باستطاعة الحروف أن تفي حق الكلّام. ثم يردّ عليها بحاله؛ حال العشق، وكيف أنّ اللّغة تضيع منه مستعينا بالمعجم الصوفي علّه يمدّه بطاقاته الرمزية وفي وضاته في المعنى، مثل (نشوة العشق) غيبوبة، ذهول، حضوري..

حين أكون يا أميرتي ...

في قمّة العشق ...

أضيع العبارة...

المنارة للاستشارات

والنحو والعروض والمجاز والفصاحة

كأنما تيبست على شفاهي ...

حدّائق الرموز والإشارة[42]

إنّها الحبيبة التي تجعل اللّغة محصورة ضيقة لا تفي التجربة والشعور بحقه، فكانت تستعصي على البوح متيبسة على شفاه الشاعر متخذة من الحذف دلالة تعين على قليل ممّا عجزت عنه الأحرف، لترسم لنا هذه الأميرة والحبيبة القصيدة، معلنا وجودها عن طريق التصريح بالضمير المنفصل للمخاطب المؤنث الذي يتعدّد بتعدّد حقيقتها، كما أنّه يسعى إلى تكثيف الإيهام[43]، فهي قصيدة، ومجد، خصب ونضارة، شعر وفنون وحضارة...:

فهل بقي موضع للشعر يا حبيبتي ...

أحط فيه أحرفي،

وأجتلي شعوري؟

أنت القصيدة وأنت المجد ...

أنت الخصب والنضارة

وأنت الشعر والفنون ...

والحضارة[44]

وقد جعل العشي قصيدته تواصلا بين العنوان والمتن، فإن كان الديوان هو طوفان بالأسماء، فإن النصّ كان إحالة على كيفية هذا الطوفان والذي سيكون عن طريق اللّغة وتحدّيدا في شكلّ القصيدة. لذلك كانت

المنارة للاستشارات

الحاضر في الطرف الآخر من الحوار؛ مناديا إياها ملتمسا منها منحه نفسها قليلا من الزمن، كي يبث فيها ما يعتريه ويستعر داخله، وبخاصّة إثر الانكسار النفسي الذي ألّم به. يقول:

أيتها القصيدة
أدعوك باسم الله أن تمنحيني ساعة
لكي أعيد للطريق
أيامي المنكسرة
أيتها القصيدة
أشكو إليك
من بعد ما تيبست شفاهي
واثاقلت خطاي
وهدّني التحدّيق
في الأيام المقفرة
وخانني الذي زرعته زهرا على
صدري
وكنت استبقيه نجما أخضرا
لغربتي العميا
ورحلتي المنتظره

المنارة للاستشارات

لم يبق لي سواك

أشكو إليه

آلامي المخنوقة المستعره[45].

إنّ هذا النصّ الذي حاول فيه الشاعر بث انكساره وتعبه في هذا الزمن، قد انبنى في جمل قصيرة أحالت على صورة المتعب الذي لم يجد للشكوى من سبيل إلا الكلام القليل، فكان أن تخير ما يفي الصورة حقه، عن طريق القِصَر الموظف، والتركيز على الكلمات المعبرة، من مثل (المنكسرة، أشكو، تيبست، اثاقلت، هدّني، المقفرة، خانني، غربت، آلامي المخنوقة، المستعرة)، فهذا الحسّ المأساوي الذي نستشفه من الكلمات يرسم صورا رمادية في حياة النصّ، وبخاصّة حينما كانت صورا متتالية متتابعة نتيجة القِصَر، وكأنّها تراكمات الزمن الذي هدّ الشاعر حدّ الاختناق.

كما شَبَّه العشي الكتابة والشعر بالطقوس الدينية، حيث يأمر بها في خطبته للحجيج. يقول:

ألقيت في الحجيج خطبتي

حثثتهم على الصلاة والزكاة والصيام والعباده

حثثتهم على الجهاد والشهاده

أمرتهم بالشعر والكتابه

.....

.....[46]

المنارة للاستشارات

في هذا المقطع تتداخل دلالة الحجّ مع دلالة الكتابة، مع توظيف فعلين يحيلان على الحثّ والأمر، فارتبط الحثّ بأركان الدين، وتكرّر مع الجهاد والشهادة، في حين ارتبط الأمر بفعل الكتابة والشعر، وكأنّها إشارة إلى أنّ الإنسان مجبول على الإسلام دين الفطرة، في الأوّل أمّا في الثاني فالكتابة والشعر لا يتنافيان والدين، بل إنّهما إشارة إلى اللّغة ولعلّهما سبب من أسباب القراءة، لنجد تداخل الدين واللّغة من النصّ القرآني (إقرأ) فيكون الأمر أكثر ملاءمة من الحثّ، لأن فعل القراءة قد هُجِر من الكثيرين سواء أكانت قراءة دينية أم فكرية.

ويظلّ الشعر دوما مرتبطا بالحبّ والصبابة والفيوض، التي تغدق على المحبّ حدّ الذهول:

عرفت ما تقول

أغلقت قلبي

قلت له استرح

الآن يدخل الكلّام في مدائن الذهول

.....

.....

وغادرت فمي إلى كوكبها الأسماء

فالشعر ذوب صبوة وفيض ماء(47)

فالشاعر العشي يلجأ إلى المعجم الصوفي ليورد فكرته؛ بل يدعمها باللّغة السرية فيكون الذهول السابق لتوظيف الحبر السرّي يفيض بالمعنى

المنارة للاستشارات

الصوفي، ليجعل من الشعر صبوة وفيضا ستنزل على الشاعر حينما يعايش تجربته الوجودية، فيرسم وجودا تنتقل فيه الأسماء من الفمّ إلى كوكبها. وهو كوكب العشق الصوفي اللغوي.

خاتمة: من خلال تحليلنا لنصوص ديواني (مقام البوح) و(يطوف بالأسماء) وبحثنا عن صور المحبوب فيها، لمسنا أن الشاعر عبد الله العشي قد اتّخذ اللّغة محبوبا بديلا في ثنائية الحبّ الصوفي، ليجعل منها الغاية التي يريدها والسدرة التي يعرج إليها، كي يعبر بها عن ذاته فهو لن يكون لولا هذه اللّغة، ولا يرى نفسه إلاّ بتجليها له، لغة تعبر عن نفسها وعصرها ولا وصاية لأحد عليها إلاّ نفسها، فحتى مُحِبُّها لا يُعْطى إلاّ بقدر ما تمنحه وما تكشف له من أسرارها، فيكون حالها وحال الشاعر محبّها كحال الصوفي ومحبوبه الذي لا يعطيه إلاّ بقدر ما ارتقى في مقاماته وبحسب مكان عروجه ووصوله.

المنارة للاستشارات

الهوامش:

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت لبنان، د ط، د ت، ص: 132.

[2]- كلّود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص: 14.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، حققه وضبطه وعلق عليه: محمد رضوان مهنا، مكتبة الايمان، القاهرة، مصر، دت، دط، ص:106.

[4]- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحدّيث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2008م، ط1، ص:34.

[5]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحدّاثوي والصورة الفنية، الحدّاثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، 1999م، ط1، ص:148.

[6]- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة، الجزائر، دت، دط، ص:250.

[7]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006م/ 2007م، د ط، ص:481.

[8]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2005م، دط، ص:88.

[9]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006م، دط، ص: 152.

المنارة للاستشارات

[10]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص: 483.

[11]- يراجع: الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2006م، ص:160.

[12]- بشرى موسى الصالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحدّيث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لينان، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ط1، ص: 109/ 110.

[13]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001م، ط1، ص152:.

[14]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م، د ط، ص:181.

[15]- علي حدّاد: الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، دط، ص:199.

[16]- يراجع: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص152.

[17]- عمر يوسف القادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكلّ والمضمون، دار هومة، الجزائر، دت، دط، ص:74.

[18]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، دت، دط، ص:217.

[19]- يراجع: محمد العبد حمود: الحدّاثة في الشعر العربي المعاصر، بيأنّها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط1، 1996م، ص:109.

[20]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ص 200 /201.

[21]- يراجع: غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحدّاثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003م، ط1، ص:09.

[22]- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار الحوار، 211م، ط1، ص: 138

المنارة للاستشارات

[23]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2008م، ط1، ص:198.

[24]- سحر رامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2005م، ط1، ص:152.

[25]- لمزيد من التوسع يراجع سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 219

[26]- سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحدّيث، دار شرقيات، القاهرة، مصر، 2000م، ط1، ص:34.

[27]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ط1، ص:302.

[28]- يقول في ترجمان الأشواق:

أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالدين ديني وايماني. ص36.

[29]- هي شهيدة العشق الإلهي تقول:

أحبك حبين حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراكا

[30]- يقول في التائية الكبرى:

وعن مذهبي في الحب ما لي مذهب وإن ملت يوما عنه فارقت ملتي.

الديوان ص:27.

[31]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وأليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي العاصر، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، د ط، ص:203

[32]- علي حرب: الحب والفناء، المرأة/ السكينة/ العداوة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2009م، ط2، ص: 183.

[33]- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007م، د ط، ص:85.

المنارة للاستشارات

[34]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2008م، د ط، ص:38.

[35]- المصدر نفسه، ص: 40/39.

[36]- المصدر نفسه، ص 40.

[37]- عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، الألمعية، قسنطينة، الجزائر، 2011م، ط1، ص: 11.

[38]- قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفية)، البديع للنشر والخدمات الاعلامية، الجزائر، د ت، د ط، ص: 123.

[39]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص:5.

[40]- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، ص: 90.

[41]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص: 57.

[42]- المصدر نفسه، ص:58.

[43]- يراجع : خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2000م، ط1، ص: 142.

[44]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص: 59/ 60.

[45]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص: 35/ 36.

[46]- المصدر نفسه، ص: 13/ 14.

[47]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص: 48.

المنارة للاستشارات